

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO LITERÁRIOS**

ALINE ELEN SANTOS GALVÃO

**A MELANCOLIA DE RIOBALDO E DO FIDALGO DE LA MANCHA: UMA  
LEITURA COMPARADA ENTRE *GRANDE SERTÃO* E *D. QUIXOTE***

Belo Horizonte  
2020

ALINE ELEN SANTOS GALVÃO

**A melancolia de riobaldo e do fidalgo de la mancha: uma leitura comparada  
entre *grande sertão* e *d. Quixote***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Campos  
Soares

BELO HORIZONTE  
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R788g.Yg-m

Galvão, Aline Elen Santos.

A melancolia de Riobaldo e do Fidalgo de La Mancha [manuscrito] : uma leitura comparada entre Grande Sertão e Dom Quixote / Aline Elen Santos Galvão. – 2020.

111 f., enc.

Orientadora: Cláudia Campos Soares.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 109-111.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Grande sertão: veredas – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. – Dom Quixote – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Literatura espanhola – História e crítica – Teses. 5. Melancolia na literatura – Teses. 6. Literatura comparada – Brasileira e espanhola – Teses. 7. Literatura comparada – Espanhola e brasileira – Teses. 8. Riobaldo (Personagem literário) – Teses. 9. Dom Quixote (Personagem literário) – Teses. I. Soares, Cláudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33



Dissertação intitulada *A MELANCOLIA DE RIOBALDO E DO FIDALGO DE LA MANCHA: UMA LEITURA COMPARADA ENTRE GRANDE SERTÃO E D. QUIXOTE*, de autoria da Mestranda ALINE ELEN SANTOS GALVÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG – Orientadora (via videoconferência)

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG (via videoconferência)

Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira - USP (via videoconferência)

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2020.

À Maria José Teles dos Santos, minha Vó Teles  
(In memoriam).

*“Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...”*

(Guimarães Rosa).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço sobretudo à minha orientadora, prof. Dra. Cláudia Campos Soares, pela orientação e por todos os ensinamentos que contribuíram para mais esse passo no caminho da expansão dos meus conhecimentos acadêmicos.

Ao CNPq agradeço a concessão da bolsa que permitiu minha dedicação integral aos estudos e à pesquisa.

Ao meu pai, que tem sido um bom amigo, tem me apoiado e incentivado a buscar os meus objetivos e realizações acadêmicas.

Agradeço aos professores do Pós-lit, em especial ao prof. Dr. Sérgio Alcides por ter avaliado o meu projeto de dissertação e ter aceitado fazer parte da banca de avaliação desta pesquisa, e ao prof. Dr. Sérgio Bellei, pelas aulas que me fizeram perder a noção das horas refletindo sobre a plenitude do vazio.

Agradeço também aos demais professores que aceitaram compor a banca e contribuir com seus olhares criteriosos sobre o trabalho, me sinto lisonjeada por ter a oportunidade de ter contato com cada membro da banca, que foi composta por professores pelos quais sinto grande admiração.

Aos colegas de pós-graduação com os quais vivenciei parcerias, diálogos e compartilhamento de alegrias e angústias ao longo do processo de pesquisa e aos meus amigos a quem sou grata pelas trocas de energias positivas, que são sempre um incentivo em minha jornada.

Enfim, agradeço a todas as pessoas que fizeram parte dessa etapa da minha vida acadêmica, que contribuíram de diversos modos com ensinamentos que facilitaram a expansão de algumas das minhas percepções e conhecimentos e que me deram base para refletir acerca de como me colocar diante da vida.

## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar como a melancolia é representada naquele que é considerado por parte significativa dos estudiosos como o primeiro romance da era moderna – *D. Quixote*, e como ela é representada em *Grande Sertão: veredas*, que é considerado por parte de seus críticos como um romance de uma época em que o gênero romance está se desconstruindo. Em *D. Quixote*, a melancolia do protagonista resulta, sobretudo, de sua frustração com a realidade. O romance traz em si o surgimento da modernidade, que se impõe como um cenário perturbador e, como consequência, o seu protagonista busca enlouquecidamente uma fuga da realidade, de sua situação empobrecida – tanto economicamente quanto existencialmente – para um mundo de grandeza e valores nobres: o mundo idealizado dos romances de cavalaria, em que tenta resgatar a fantasia dos romances de cavalaria e adotar comportamentos comuns aos “cavaleiros andantes”. A sua frustração com a realidade lhe leva a sucumbir em melancolia. Em *Grande Sertão: veredas* há também a expressão de uma frustração melancólica, mas a motivação de seu protagonista é a busca por sentidos fixos que lhe permitam controlar a si mesmo e ao mundo. Riobaldo se frustra diante da desordenação de um mundo em que tudo é mutável e os sentidos lhe escapam. Enquanto *D. Quixote* rompe com a tradição dos romances de cavalaria, demonstrando que na Idade Moderna não há mais lugar para suas fantasias de grandeza e altos valores, e adotando uma representação considerada mais realista, na medida em que expõe o ridículo e anacronismo do comportamento do “cavaleiro da triste figura”; em *Grande Sertão: veredas* a própria representação realista é questionada, pois já não há mais esperança de ordenação realista do mundo, uma vez que: “este mundo é muito misturado...” (ROSA, 2011, p. 237). Assim, tendo em vista que, por um lado, *D. Quixote* nega a realidade e se volta para o seu mundo imaginário, e, por outro lado, Riobaldo prende-se à nostalgia pela busca de sentido, é possível afirmar que, seja pela nostalgia que busca uma saída na fantasia, seja pela angústia da falta de sentido, as expressões subjetivas de ambos os personagens nos revelam diferentes formas de manifestação da melancolia e apontam afinidades com o tempo moderno em que se inscrevem.

**Palavras-chave:** Melancolia; Modernidade; Busca de sentido; *Grande Sertão: veredas*; *D. Quixote*.

E-mail para contato: aes.galvao@gmail.com

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyse how the melancholy is represented in which is considered by significant part of the scholars as the first novel of the modern age – *D. Quixote*, and how it is represented in *Grande Sertão: veredas*, which is considered by part of your critics as a novel from a time when the romance gender is deconstructing itself. In *D. Quixote*, the protagonist's melancholy results, above all, from his frustration with the reality. The novel brings in itself the emergence of the modernity, which imposes as a disturbing scenario and, as consequence, his protagonist crazily searches an escape from the reality, from his impoverished situation - both economic and existential - to a world of greatness and noble values: the idealized world of the chivalry romances, where he tries to rescue the fantasy of the chivalry romances and to adopt behaviors common to “walking knights”. His frustration with the reality leads him to succumb to melancholy. In *Grande Sertão: veredas* there is also the expression of a melancholic frustration, but the protagonist's motivation is the search for fixed meanings which allow him to control himself and the world. Riobaldo frustrates himself before of the disordination from a world where everything is mutable and the meanings escape from him. While Don Quixote breaks with the tradition of the chivalry romances, demonstrating that in the Modern Age there isn't place anymore to his fantasies of greatness and noble values, and adopting a representation considered more realist, insofar exposes the ridiculous and anachronism of the behavior from the “knight of the sad figure”; in *Grande Sertão: veredas* the own realist representation is questioned, because there is no more hope of realist ordination of the world, once that: “this world is very blended...” (ROSA, 2011, p. 237). So, having in view that, on the one hand, Riobaldo sticks himself to the nostalgia for the search of meaning, it's possible to affirm that, be by the nostalgia that searches a way out in the fantasy, be by the anguish in the lack of meaning, the subjective expressions from both the characters reveal us different forms of manifestation of the melancholy and point affinities with the modern time which they sign up.

**KEYWORDS:** Melancholy; Modernity; Search for meaning; *Grande Sertão: veredas*; *Don Quixote*.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1: A LITERATURA MODERNA E A MELANCOLIA</b> .....	13
1.1 A MODERNIDADE E A INDIVIDUALIDADE DO SUJEITO EM <i>D. QUIXOTE</i> E <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	13
1.2 ASPECTOS DAS ORIGENS E DA CRISE DO ROMANCE MODERNO, EM <i>D.</i> <i>QUIXOTE</i> E <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	21
1.3 PERCEPÇÕES DA MELANCOLIA NAS ORIGENS E NOS FINS DA ERA MODERNA .....	23
<b>CAPÍTULO 2: A MELANCOLIA DE RIOBALDO E DE D. QUIXOTE NA PERSPECTIVA DO MODERNO</b> .....	31
2.1. DESEJO DEMASIADO E FRUSTRAÇÃO: A MELANCOLIA EM TRÊS TEMPOS, EM <i>D. QUIXOTE</i> DE LA MANCHA .....	31
2.2 VAZIO MELANCÓLICO E BUSCA POR PREENCHIMENTO: VIDA ERRANTE – TRAVESSIAS, EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	67
<b>CAPÍTULO 3: ENTRE D. QUIXOTE E RIOBALDO: INTERSECÇÕES DE CARACTERÍSTICAS EM SUAS SUBJETIVIDADES MELANCÓLICAS</b> .....	93
3.1 OS FANTASMAS MELANCÓLICOS: A REPRESENTAÇÃO DA OBSESSÃO E DO OFUSCAMENTO NO ENAMORAR-SE POR UMA IMAGEM .....	93
3.1.1 O PARADOXO DO FANTASMA MELANCÓLICO, EM <i>D. QUIXOTE</i> : A ESTRANHA PERDA DE UM AMOR QUE NUNCA EXISTIU .....	95
3.1.2 OS FANTASMAS MELANCÓLICOS EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	99
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	110

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa busca analisar *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas* com base em uma comparação entre os aspectos que cada romance adota para estabelecer um alinhamento entre o gênero romance, os períodos modernos e suas expressões melancólicas. Enquanto em *D. Quixote*, a narrativa traz o surgimento da modernidade e seu protagonista busca enlouquecidamente recriar em sua realidade as fantasias dos romances de cavalaria, no *Grande Sertão: veredas*, as expressões melancólicas apontam uma forte característica da modernidade tardia: a falta de sentido fixo que possibilite ao sujeito controlar a si mesmo e ao mundo.

Apesar da distância no tempo e no espaço marcada entre os romances, há toda uma tradição crítica que aproxima *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas*. Os críticos que estudaram possíveis relações entre as obras, de modo geral, apontam características ligadas à cavalaria. Dentre os estudiosos que apontaram algumas relações entre os romances estão: Cavalcanti Proença (1958), Antônio Cândido (2016), Maria Augusta C. Vieira (2007) e Leopoldo Zea (1993). Existe, contudo, outra opção de aproximação entre os romances. Zea (1993) observou que há a possibilidade de aproximações entre os romances, com base na motivação das trajetórias de seus protagonistas. Para Zea, em ambos os casos, as trajetórias dos personagens seriam motivadas pela busca de sentido: “La trayectoria de Don Quijote lo conduce hacia a la pérdida de ese sentido y al encuentro inevitable con la muerte. La aventura de Riobaldo será la de recordar lo vivido, que es la manera que él encuentra para tratar de rescatar el sentido de su historia” (ZEA, 1993, p. 133). E os protagonistas também teriam em comum a demonstração de suas nostalgias:

Las relaciones de parentesco entre la obra de Guimarães y los libros de caballerías, entre yagunzo y los principios que orientan al caballero son materia consumada em Grande Sertão. Sin embargo, tratando de insistir em esa genealogía y a la vez escapando a ella, sería posible plantear otra relación de parentesco que no es medieval sino que está en el alborar de los tiempos modernos. Em lugar de los Amadises, se puede pensar em um caballero que, echando de menos los tiempos pasados, desencadena nostálgicamente sus aventuras: Don Quijote (ZEA, 1993, p. 125).

A isso, para o propósito da nossa pesquisa, é interessante relacionar a ideia de Starobinski (2016), que afirma que a nostalgia é uma “– variedade particular da melancolia” (STAROBINSKI, 2016, p. 89). O teórico retoma a relação entre nostalgia e saudade, e pontua

que: o termo “nostalgia” foi criado a partir dos termos: *nóstos*, “retorno” e *álgos*, “dor”. Para Starobinski, o termo nostalgia pode ser definido como “a inútil saudade de um mundo social ou de um modo de vida do passado” (Starobinski, 2016, p. 222).

O primeiro capítulo desta pesquisa parte de um esboço teórico sobre o que consideramos os principais aspectos das tendências dos períodos modernos em que os romances estudados se inserem. Neste capítulo, se leva em consideração aspectos das percepções das identidades dos sujeitos modernos, da representação do gênero romance e suas características (que variaram entre os períodos iniciais da modernidade e o que se considerou como a modernidade tardia), e sobre características atribuídas à melancolia sobretudo nos períodos da modernidade em que os romances estudados foram lançados. Essas reflexões acerca dos estudos teóricos têm a intenção não só de deixar mais claro ao que a nossa análise faz referência, mas também de constituir uma base de ideias e conceitos que poderão ser retomados ao longo das reflexões e análises desenvolvidas no texto.

O segundo capítulo foi dedicado a análise mais textual das obras literárias, compondo reflexões e apontamentos que demonstram as particularidades adotadas nas representações da melancolia nos comportamentos, ou reflexões, dos protagonistas dos romances estudados. Embora existam alguns pontos de encontro entre os romances: como o tom de nostalgia, e os comportamentos de seus protagonistas que demonstram o apego à solidão, a não aceitação da vida comum, a busca pela própria identidade e as insatisfações com as suas restrições econômicas, há, também, particularidades que lhes fazem diferentes, sobretudo aquelas que demonstram as influências sofridas pelos períodos modernos nos quais os romances estão inseridos. Enquanto o romance *D. Quixote* adota uma visão de melancolia em que se acreditava que o desequilíbrio desse temperamento poderia levar a morte, *Grande Sertão: veredas* representa uma melancolia que afetaria o sujeito no nível subjetivo.

No terceiro e último capítulo, tecemos considerações acerca da formação de fantasmas melancólicos advindos da imaginação ou da idealização dos protagonistas dos romances. Entretanto, como veremos, enquanto os fantasmas mentais construídos pela imaginação de *D. Quixote* teriam por base à fantasia dos romances de cavalaria, Riobaldo constrói os seus fantasmas a partir da fixação em um desejo amoroso que ele nutre por seu amigo Diadorim e que ele considera um amor impossível de realizar.

## CAPÍTULO 1: A LITERATURA MODERNA E A MELANCOLIA

### 1.1 A MODERNIDADE E A INDIVIDUALIDADE DO SUJEITO EM *D. QUIXOTE E GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Neste tópico, teceremos algumas considerações acerca de aspectos dos períodos do início e dos fins da modernidade, que influenciaram a construção literária dos posicionamentos dos protagonistas nos romances analisados nesse estudo. Embora nas análises desenvolvidas nos capítulos seguintes desta dissertação se faça referência a alguns aspectos da modernidade refletidos nos romances, aqui, os apontamentos teóricos têm a intenção não somente de deixar mais claro ao que a nossa análise faz referência, mas também de constituir uma base de ideias e conceitos que poderão ser retomados ao longo da pesquisa.

Para representar a melancolia de D. Quixote e Riobaldo, tanto o romance *D. Quixote* quanto *Grande Sertão: veredas* utilizaram elementos modernos e arcaicos; no entanto, o moderno e o arcaico de *D. Quixote* é diferente do moderno e do arcaico de *Grande Sertão: veredas*. Por isso, será necessário fazer algumas considerações acerca de características dos períodos das origens e dos fins da era moderna, com a intenção de trazer à luz significações contextuais que estão refletidos nas representações ficcionais dos romances, uma vez que, por vezes, o modo de representação que expressa tendências de suas modernidades interfere na significação de suas construções ficcionais. Conceituar modernidade é algo complexo, tanto pela variação de tendências dentro do período moderno, quanto pelos sentidos que o termo “modernidade” pode assumir. Como apontaram Bradbury e McFarlane (1986, p. 15), o “moderno” é um termo “semanticamente tão variável”, pois “é algo que avança com os anos”. Mas consideramos interessante citar apontamentos de, pelo menos, dois teóricos, acerca de como poderíamos conceituar a modernidade, e, para isso, nos interessou a percepção de Bauman (1999) e a de Touraine (1994).

De acordo com Bauman, “podemos pensar a modernidade como um espaço em que se reflete a ordem – a ordem do mundo, do hábitat humano” (Bauman, 1999, p. 12). Esse teórico acrescenta ainda que “a ordem é o contrário do caos; este é o contrário daquela. Ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado de modo divino” (BAUMAN, 1999, p. 12). Assim, é interessante destacar que o que marca o período moderno na visão de Bauman é a ruptura com a aceitação das explicações divinamente estabelecidas, que seriam tomadas como verdades absolutas, fixas e ordenadas. Com a

decomposição dessas verdades fixas, que davam base à vida dos sujeitos, e a adoção de uma visão mais científica, pela qual nem sempre se obtinha respostas para as questões dos sujeitos, surgiu um contexto propício à melancolia. Bauman (1999, p.12) considera também que “dentro a multiplicidade de tarefas impossíveis que a modernidade se atribuiu e que fizeram dela o que é, sobressai a da ordem”.

Touraine, por sua vez, faz mais de uma tentativa de conceituação da modernidade, dentre elas, citaremos três: A primeira é que: “a modernidade seria uma passagem do sagrado ao profano, da religião à ciência” (TOURAINÉ, 1994, p. 64). A segunda, é que a modernidade seria também o momento em que “o logos divino que atravessa a visão pré-moderna é substituído pela impessoalidade da lei científica, mas também e simultaneamente pelo Eu do sujeito” (TOURAINÉ, 1994, p. 218). E a terceira e última, é que “o que melhor define a modernidade não é o progresso das técnicas, nem o individualismo crescente dos consumidores, mas a exigência de liberdade e sua defesa contra tudo o que transforma o ser humano em instrumento, em objeto, ou em absoluto estranho” (TOURAINÉ, 1994, p. 245). A liberdade abre várias oportunidades para os sujeitos ao mesmo tempo em que coloca a responsabilidade de suas escolhas em suas próprias mãos, por isso, ela é tanto desejada quanto temida.

Embora os teóricos citados se arrisquem a atribuir características às tendências da modernidade, é possível notar que os estudos demonstram que dentro do período moderno houve mudanças de perspectivas em suas interpretações, ou ao menos algumas questões foram intensificadas ou (re)significadas. Partindo disso, vale citar que Hall (2011) observou que a Idade Moderna pode ser percebida em períodos marcados pelo Humanismo Renascentista, pelas revoluções científicas e pelo Iluminismo. Para Hall (2011), na modernidade, inicialmente, o sujeito se tornou “centrado” em si mesmo, pois, atingido pela profunda dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do centro do universo, passou a tentar explicar as questões fundamentais do sujeito com base na razão e na consciência. Assim, o sujeito perdeu seus “alicerces seguros” da determinação divina e passou a apoiar-se apenas na realidade do mundo, nos outros sujeitos e em si mesmo. *D. Quixote* traz marcas dessa transição, uma vez que as concepções fantasiosas da realidade, comuns às literaturas anteriores, estão sendo questionadas no livro, que adota, na perspectiva do narrador, uma visão mais realista.

Aqui, é interessante lembrar que o século XVII<sup>1</sup> foi considerado por muitos teóricos como o período que marca o início da modernidade. Neste século, a ciência ocupou lugar de destaque, já que por volta dessa época aconteceram as primeiras revoluções científicas. De

---

<sup>1</sup> Período em que *D. Quixote* foi escrito.

acordo com Touraine (1994) a razão “julgava necessário destruir sentimentos e crenças, pertencas coletivas e histórias culturais” (TOURAINÉ, 1994, p, 242). E por meio da adoção da ciência, e, conseqüentemente, de uma visão de mundo com base na razão, a modernidade trouxe também um conflito entre, por um lado, o espaço ocupado pela materialidade e pela racionalidade, e, por outro lado, a falta de espaço dado as emoções e construções mais sentimentais dos sujeitos. Esse teórico acrescenta ainda que “o pensamento moderno se quer científico, mas é materialista e naturalista; ele dissolve a individualidade dos fenômenos observados em leis gerais” (TOURAINÉ, 1994, p. 269). É interessante citar que na mesma linha de pensamento, Bauman afirma que: “classificar consiste nos atos de incluir e excluir” (1999, p. 11) e que “Invariavelmente, tal operação de inclusão/exclusão é um ato de violência perpetrado contra o mundo e requer o suporte de uma certa dose de coerção” (BAUMAN, 1999, p. 11).

No início da Era Moderna, a razão começou a atacar as crenças culturais e religiosas, mas ainda vigorava uma tentativa de conjugar a lei da razão e a lei divina. No romance *D. Quixote* é possível notar que a religiosidade está muito presente na representação das relações dos personagens, como por exemplo, entre os capítulos XXXIX e o XLII, quando se conta a história do cativo e da moura que queria se batizar como cristã afirmando – “Lela Marién, que foi a causa de eu ser cristã” (*DQ*, II, 2017, p. 603). Ou ainda nas inúmeras vezes em que os personagens na obra se referem uns aos outros como cavaleiros cristãos, mas, ao mesmo tempo, se esboça uma busca pela individualidade do sujeito que tenta se encontrar. O protagonista do romance de Cervantes decide rejeitar os comportamentos impostos pela sociedade de sua época e aderir a uma vida baseada em seus próprios desejos, ainda que para isso tenha que abandonar a realidade e viver conforme as suas fantasias.

Erich Auerbach (2015, p. 319), em sua leitura acerca de *D. Quixote*, afirma que: “Dom Quixote está errado enquanto está louco; só ele está errado em meio a um mundo bem ordenado, no qual todos, afora ele, estão no seu lugar”. A visão desse crítico acerca de *D. Quixote* aponta uma das principais características que marcam as influências de sua inscrição contextual na era moderna, o questionamento de uma ordenação preestabelecida e extremamente parcial. Ainda assim, vale citar que embora *D. Quixote* problematize, ao seu modo, a imposição da ordem, o modo de representação desse romance ainda está mais próximo das influências do conceito aristotélico de verossimilhança, do que os romances da modernidade tardia. *D. Quixote* é, dentre outras coisas, uma paródia dos romances de cavalaria e uma de suas principais críticas a esse gênero de romance é que as suas narrativas são cheias de idealizações, o que faz do “romance de cavalaria” uma narrativa inadequada para representar o início da era moderna, uma vez que

não atende ao realismo buscado nesse período. De acordo com Ian Watt (1997, p. 76): “o quixotismo é simplesmente a fase mais desesperada da luta entre a Idade Média e o Renascimento”. No romance *D. Quixote*, há uma problemática acerca do sujeito que se vê forçado a abandonar a fantasia e a aderir ao que se percebia como o realismo, a realidade, ou a racionalidade de sua época. *D. Quixote* seria, portanto, um importante representante dessa transição entre a fantasia e o realismo, uma vez que a dualidade de percepções na obra (que é constituída pela alternância entre a ótica realista da voz narrativa e a percepção delirante de D. Quixote) permite que esse romance represente não só o abandono do padrão genérico dos cavaleiros andantes, como também a adoção dos princípios de uma busca de individualidade e de uma visão considerada realista.

Enquanto *D. Quixote* inicia o rompimento com a tradição dos fantasiosos romances de cavalaria, buscando uma representação considerada mais realista e mais adequada às exigências de sua modernidade, em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo questiona a capacidade de ser realista, de ser fiel ao real, o que constitui uma marca de sua modernidade: a consciência de que nunca vamos alcançar a realidade em sua totalidade e de que a linguagem é insuficiente para dar conta da realidade e de todos os possíveis pontos de vista acerca dela. De acordo com Soares (2014, p. 169) “no universo do romance moderno, não cabe a representação realista da experiência e do mundo porque não se acredita mais na possibilidade de fidelidade ao ‘exato fazer das coisas’”. Para Riobaldo “contar é muito, muito dificultoso”<sup>2</sup>. Como afirma o personagem:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (ROSA, 2001, p. 200).

O protagonista de *Grande Sertão: veredas* não só narra acontecimentos do seu passado como também faz diversas reflexões acerca de suas vivências, por isso, além de não seguir uma linearidade narrativa, nem aceitar como verdades absolutas os sentidos totalizados, o romance é composto por um modo de escrita inovador. Como afirmou Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 13), em *Grande Sertão: veredas*, tudo se entrelaça: “o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o

---

<sup>2</sup> Entretanto, um dos pontos de encontro essencial entre os romances é a busca de si mesmo, característica considerada comum ao sujeito moderno. Como afirmou Touraine, é a “busca de si como Sujeito, na qual o indivíduo moderno está empenhado” (TOURAINÉ, 1994, p. 223).

Diabo dentro de Deus”. E para Clara Rowland (2011), nos escritos de Rosa a forma adotada pelas narrativas “opõe uma forma concluída e delimitada a uma construção orientada para um centro que, furtando-se a uma fixação, desestabiliza os pontos de entrada e de saída, introduzindo na forma a sua transformação” (ROWLAND, 2011, p. 13). A escrita do romance de Rosa é fragmentada, em vez de linear e ordenada, pois busca representar a percepção que se tem em seu período moderno, tendo em vista que a realidade nunca é captada em sua totalidade, pois é sempre percebida por um determinado ponto de vista e a linguagem é insuficiente para dar conta dela. Além disso, na modernidade do período em que *Grande Sertão: veredas*<sup>3</sup> foi lançado, há uma tentativa de resgatar não propriamente a fantasia, mas o simbólico, o não científico, através do mito, de afirmar a necessidade de reconhecimento das emoções, das ambiguidades, do mutável e do não científico que está presente tanto no mundo quanto em cada sujeito.

Ao mencionar as percepções do sujeito na modernidade tardia, Hall (2011) afirma que o sujeito moderno sofreria uma desagregação, um deslocamento ou um descentramento, pois, à medida que as sociedades modernas foram se tornando mais complexas, elas adquiriram formas mais coletivas, e, conseqüentemente, surgiu também a figura do “sujeito sociológico”, colocado contra o pano de fundo da multidão, anônima e impessoal. Para Hall, “as identidades modernas estão sendo fragmentadas” (HALL, 2011, p. 34), e, desse modo, na modernidade tardia “em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação” (HALL, 2011, p. 39). Na modernidade tardia, já não se compreende a percepção da identidade do sujeito como uma unidade fixa e acabada. Esse conceito de descentramento de Hall (2011) nos ajuda a compreender algumas influências que as características adotadas pela concepção de sujeito na modernidade tardia exercem sob a representação da subjetividade do protagonista de *Grande Sertão: veredas*. Como apontou Bruyas (1983): “Riobaldo, antes de tudo, é um estranho para si mesmo” (BRUYAS, 1983, p. 86). A sua identidade como algo rigidamente construído lhe escapa, e isso causa angústia no personagem. Riobaldo busca compreender sua própria vida e as coisas do mundo, entretanto, se depara com um mundo fragmentado e um sujeito dividido em uma multiplicidade de “eus”.

A percepção do mundo como fragmentado gera vazios e embaraços de sentido, que a narrativa do romance parece tentar acompanhar. A fragmentação da linguagem na narrativa de Riobaldo passa a ideia de desespero formal, que reflete a instabilidade e insegurança do personagem diante de suas questões mal compreendidas. Garbuglio (1983, p. 428) afirma que:

---

<sup>3</sup> Por vezes, nomeada pelos teóricos de Modernismo.

“a linearidade do código não permite a simultaneidade desejada para trazer em jorro todo esse rico mundo de experiências acumuladas”. Os fatos trazem uma diversidade de detalhes, que ocorrem simultaneamente. A linguagem, em sua linearidade, não consegue expressar fielmente a plenitude dos acontecimentos, portanto, *Grande Sertão: veredas* parece apontar que a linearidade da linguagem em vez de ser fiel aos acontecimentos, na verdade, os reduz para atender a uma ordenação imposta.

As memórias de Riobaldo são narradas anos após os acontecimentos, e trazem uma nostalgia pelos momentos vividos. Bruyas (1983), ao se referir a *Grande Sertão: veredas*, afirma que: “no início do livro não mergulhamos em uma narrativa, mas sim numa consciência. Uma consciência obcecada pelo seu passado, mas de um modo particular: uma maneira não complacente, sonhadora, passiva, mas ativa, violenta e crítica”.

Riobaldo, em seu conflito pela busca de uma “certeza tranquilizadora” (Soares, 2014, p. 21) demonstra um desejo desesperado pelo sentido da vida, como é possível notar em algumas falas do personagem: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 2001, p. 116). Para Soares (2014, p. 170): “É justamente da ‘perda de um sistema de verdade confiável’ que Riobaldo se ressent. O ex-jagunço busca segurança e certezas, mas encontra sempre a incerteza e a insegurança”. Assim, é possível notar que, diferentemente do sujeito pré-moderno, que tinha suas certezas estabelecidas divinamente, e do “sujeito centrado” ou “sujeito da razão”, Riobaldo mostra-se confuso e inseguro, o que, em meio a tantas fragmentações de sentido, seria uma característica comum ao seu período moderno.

Riobaldo não encontra verdades fixas em que se apoiar, e termina sempre caindo em incertezas, como afirma o personagem:

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? (ROSA, 2001, p. 334).

Como é possível notar na fala de Riobaldo ele busca uma compreensão ou uma verdade na qual se apoiar, mas se confunde entre o querer da vida e o querer de Deus e sua reflexão é concluída com um questionamento. Nenhuma de suas ideias pode ser vista como uma verdade absoluta. O protagonista problematiza desde a ideia de Deus, até as conceitualizações de sujeito íntegro, racional, consciente e situado no centro do conhecimento. As respostas divinas para as

questões do sujeito já não causam em Riobaldo o efeito de segurança ou de compreensão do mundo, como é possível notar nas seguintes palavras do personagem: “Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus” (ROSA, 2001, p. 359).

Riobaldo demonstra também ter consciência do quanto o alcance de sua razão é limitado, pois como afirma o personagem: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 2001, p. 31). E por mais que Riobaldo “especule as ideias”, inclusive com bastante destreza, ele não consegue chegar a respostas seguras, pelo contrário, em meio a suas especulações, o personagem sempre destrói as certezas previamente estabelecidas, pois suas especulações geram cada vez mais dúvidas. E, nesse sentido, o protagonista de *Grande Sertão: veredas* segue o mesmo movimento de busca de ordenação que a sua modernidade, pois como observou Bauman (1999, p. 21): “o impulso para a ordem dotada de um propósito tirou sua energia, como todos os impulsos para a ordem, do horror à ambivalência. Porém, foi mais ambivalência o produto final dos impulsos modernos”. É possível notar que assim como a sua modernidade, o protagonista de *Grande Sertão: veredas* busca a ordem, mas sempre se depara com as ambivalências, comuns à percepção de mundo do seu período moderno. Riobaldo se ressentido pela perda de certezas, ele deseja voltar para o momento anterior, antes desse mundo de certezas ser posto em cheque pelo avanço da modernização.

O personagem-narrador de *Grande Sertão: veredas* busca respostas, constrói hipóteses, mas ele mesmo as questiona e por vezes as refuta, demonstrando sua frustração por não encontrar sentidos fixos para seus questionamentos, como afirma Riobaldo: “Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal” (ROSA, 2001, p. 30). No entanto, o protagonista do romance rosiano chega até mesmo à conclusão de que o conhecimento acadêmico, ou científico, também não resolve o problema da falta de respostas. Um exemplo disso é quando Riobaldo faz a seguinte pergunta retórica ao doutor, seu ouvinte: “Adianta querer saber muita coisa? O senhor sabia, lá para cima – me disseram. Mas, de repente, chegou neste sertão, viu tudo diverso diferente, o que nunca tinha visto. Sabeça aprendida não adiantou para nada... Serviu algum?” (ROSA, 2001, p. 276). E mais próximo do final da narrativa, Riobaldo retoma a ideia de que o conhecimento formal não seria suficiente para suprir todas as respostas buscadas por ele e com certo ar de desprezo, Riobaldo afirma para o doutor, seu ouvinte: “O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...” (ROSA, 2001, p. 611) e se pensarmos que o ex-jagunço afirma também que “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325), é possível compreender o desapontamento de Riobaldo com os conhecimentos do Doutor (que enche uma caderneta) como uma forma de contrapor o conhecimento formal ou

acadêmico com as emoções dos sujeitos. A desordem, as fragmentações e as ambivalências das coisas do mundo, que, para Riobaldo, não são resolvidas nem pela ordem divina nem pelas respostas científicas levam Riobaldo ao conflito interior e à incompreensão da vida que lhe causa “sufocação em incerteza” – como afirma o personagem: “Eu queria poder sair depressa dali, para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos” (ROSA, 2001, p. 409).

Riobaldo demonstra compreender a impossibilidade de alcançar um significado último para a vida do “sujeito humano”, pois para ele: “a vida não é entendível” (ROSA, 2001, p. 156). Contudo, mesmo tendo chegado a essa conclusão, ele se mostra frustrado e se apegando a uma esperança de encontrar respostas, como uma forma de negar a efemeridade da vida, ou a sua falta de sentido. Como observou Bauman (1999, p. 10) “por causa da nossa capacidade de aprender/memorizar, temos um profundo interesse em manter a ordem do mundo. A ambivalência confunde o cálculo dos eventos e a relevância dos padrões de ação memorizados”. A busca do sujeito por ordenação do mundo advém da necessidade de controle ou ao menos da previsibilidade dos eventos da vida.

Garbuglio (1983, p. 423) afirma que em *Grande Sertão: veredas* existe um “plano subjetivo” em que “estão as indagações formuladas pelo personagem-narrador, à busca duma ordenação do mundo para atingir um grau possível de percepção e reconstrução da realidade vivida pelo narrador com incomum intensidade”. Riobaldo demonstra ter necessidade de buscar uma lógica que explique o mundo de modo seguro: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...” (Rosa, 2001, p. 237). Entretanto, o personagem sempre se depara com a natureza dúbia da vida, pois “este mundo é muito misturado” (ROSA, 2001, p. 237). Touraine (1994, p. 306) ao se referir ao que nomeamos de modernidade tardia afirma que “o avanço para maior modernidade, em vez de se afastar do passado, reinterpreta-o e serve-se dele como defesa contra o poder dos sistemas e dos aparelhos”. É essa a dinâmica que podemos notar na dubiedade da narrativa de *Grande Sertão: veredas*, que em vez de seguir uma ordem limitada aos sentidos fechados, reinterpreta a imposição desse tipo de ordem e tenta representar os acontecimentos de modo mais amplo abordando também as misturas, as ambiguidades e as indeterminações de sentido.

## 1.2 ASPECTOS DAS ORIGENS E DA CRISE DO ROMANCE MODERNO, EM *D. QUIXOTE* E *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Como se sabe, *D. Quixote* foi publicado no início do século XVII (a primeira parte em 1605 e a segunda em 1615) e essa obra é tida, por grande parte dos estudiosos, como o primeiro exemplar do gênero romance, pois apresenta os fundamentos desse gênero literário. Como pontuou Ian Watt (1997, p. 12): “o gênero romance surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval<sup>4</sup> rejeitando – ou, pelo menos, tentando rejeitar – os universais”. Ainda de acordo com Watt, o gênero romance tentou ser mais fiel à representação tanto da realidade, quanto da individualidade dos personagens: “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária” (Watt, 1997, p. 16).

As ideias expostas nas reflexões de Watt são bem perceptíveis em *D. Quixote*, pois, no romance, é a representação da individualidade do personagem e o apego da narrativa a uma representação mais realista, que impedem o protagonista de se enquadrar no padrão de herói que ele tanto deseja, o dos “cavaleiros andantes”. Um padrão genérico, fantasioso e pouco realista. Como a realidade do cavaleiro lhe impõe características que lhe impedem de se enquadrar nos padrões típicos dos “cavaleiros andantes”, a única opção que lhe resta para realização de seu desejo é a negação da realidade e a busca pela fantasia, o que forma um quadro de fortes traços melancólicos diante da obstinação de seu desejo de ideia fixa e da frustração com que o personagem se depara sempre que se torna impossível negar a inadequação de seus desejos à sua realidade na obra. Além disso, a narrativa de *D. Quixote* adota certas ironias e contrastes que parecem denunciar que os sujeitos considerados “racionalistas” costumam ser mais maldosos do que o protagonista considerado louco, o que pode ser percebido como uma crítica direta a sobreposição da razão aos sentimentos dos sujeitos.

Lages (2002, p. 136) percebe “o romance como gênero fundador da modernidade” e afirma que ele “funda-se, por sua vez, no solo móvel e subterrâneo de ambíguos influxos melancólicos”. É interessante notar que a melancolia já aparece como tema desde *D. Quixote*, que é considerado o primeiro livro do gênero, ou seja, o primeiro romance já nasceu abordando o tema da melancolia. Isso porque, ao rejeitar a percepção do sujeito como universal, o romance moderno deu destaque à identidade e à individualidade dos sujeitos, o que resultou em um

---

<sup>4</sup> Em que se inclui os romances de cavalaria.

cenário propício para a expressão da melancolia nos seus personagens, que adotam características da visão formada acerca dos sujeitos em seus períodos modernos. Luckács, em seu livro *A teoria do romance*, ao se referir a *D. Quixote*, considera que “esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma” (LUKÁCS, 2009, p. 106). O protagonista de *D. Quixote* busca a solidão e não vê sentido na vida social, apenas no ideal que ele constrói intimamente.

*Grande Sertão: veredas*, publicado cerca de três séculos e meio depois de *D. Quixote*, em 1956, foi, por vezes, localizado no outro extremo da cadeia cronológica da era moderna: a que marca o fim do romance, pois, essa obra problematiza os princípios sobre os quais o gênero romance foi tradicionalmente estruturado. Como observou Jean Paul Bruyas (1983, p. 75), apontando para uma das ambiguidades do romance: “Guimarães Rosa não só nos legou um dos maiores romances da literatura universal, mas também o escreveu num momento em que o gênero romanesco, em sua forma tradicional, tinha morrido”. Na época de *D. Quixote* a melancolia ainda não era compreendida como algo estabelecido na subjetividade do sujeito, é possível notar que o romance de Cervantes ainda não se dedica a se aprofundar na representação da subjetividade dos personagens. Não se vê nenhum mergulho profundo na interioridade do protagonista; seu leitor precisa depreender seus aspectos subjetivos com base em suas posturas diante do mundo. Já no *Grande Sertão: veredas* há um mergulho profundo na subjetividade e nos conflitos subjetivos de Riobaldo, pois é um romance que sofre influências de um período mais avançado dentro da modernidade. Como pontuou Soares (2014, p. 169) “o real platônico não é o real aristotélico que, muito menos, é o real do romance moderno, que se interessa pela repercussão dos acontecimentos na subjetividade”.

O protagonista de *Grande Sertão: veredas* está a todo momento questionando as verdades do senso comum e expondo seus conflitos diante da não aceitação de sentidos impostos por uma racionalidade arbitrária. Um interessante exemplo disso é quando o personagem-narrador faz a seguinte reflexão: “Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total” (ROSA, 2001, p. 327). O próprio personagem-narrador teoriza acerca da impossibilidade de enquadrar os sentidos do mundo em classificações que se mostram redutoras e excludentes. Assim, evidencia-se que a percepção do narrador-personagem do romance de Rosa tem por base influências de uma modernidade que percebeu que a totalidade é irredutível. Riobaldo se depara

com a dificuldade de recuperar o vivido e o lembrado através das expressões da linguagem, pois como afirma o personagem: “contar é muito dificultoso” (ROSA, 2001, p. 200).

O narrador de *Grande Sertão: veredas* inicia ideias e as deixa incompletas, até retomá-las em momentos posteriores, o que nos leva por vezes à necessidade de reorganizar as ideias de sua narrativa como peças de um grande quebra-cabeça. Como observou Soares (2014, p. 166): “É (...) comum que o ex-jagunço introduza em sua ‘fala’, sem maiores explicações, nomes de personagens, ou de lugares, ou faça referências vagas a situações, que ele só esclarecerá muitas páginas adiante”. O relato do protagonista imita, em seu modo de escrita, a linguagem oral. O livro começa com um travessão e o diálogo-monólogo que se segue só é encerrado no final das mais de seiscentas páginas, com um ponto final seguido do símbolo do infinito. Toda a obra é composta pelo relato do personagem, que rememora fatos ocorridos em sua juventude. Vale citar que em nossa análise o modo de narrar do romance nos levou a perceber fragmentos de significações que só quando aproximados de ideias que estão colocadas em momentos bem distantes dentro da narrativa, vieram enfim a fazer sentido.

Uma coisa para a qual a literatura e os teóricos da modernidade tardia se atentaram foi que a linguagem classifica e fragmenta os seres e objetos em unidades de sentido. Como afirmou Bauman, “a linguagem esforça-se em sustentar a ordem e negar ou suprimir o acaso e a contingência” (BAUMAN, 1999, p. 10). Nesse sentido, vale citar que Riobaldo, através da sua busca de sentido, parece chegar à conclusão de que não se pode categorizar as coisas do mundo, uma vez que, como apontou Soares (2017, p. 167), “se tudo é e não é, a única verdade possível é que não há verdades”, o que demonstra uma desconstrução da ideia de uma narrativa realista, como se pensou o gênero romance no início da modernidade.

### 1.3 PERCEPÇÕES DA MELANCOLIA NAS ORIGENS E NOS FINS DA ERA MODERNA

Para analisar a representação literária da melancolia dos protagonistas dos romances *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas*, é importante retomar, pelo menos em parte, alguns dos que consideramos, para a nossa análise, como os principais aspectos das concepções teóricas acerca da melancolia. Como demonstraremos, algumas dessas concepções estão presentes nas construções ficcionais das personalidades dos protagonistas dos romances estudados. Ainda assim, é necessário pontuar que as representações das melancolias dos personagens não se

enquadram rigidamente em nenhuma dessas teorias, mas é possível notar que ambas as obras são marcadas por ideias de diferentes concepções teóricas acerca da melancolia, sobretudo as que foram desenvolvidas nos períodos em que os romances foram produzidos.

A conceituação de melancolia não é simples, por isso, nesse tópico, também faremos algumas considerações acerca de diferentes significações atribuídas a esse termo. Como observou Luiz Costa Lima (2017, p. 10), esse, diríamos, estado de espírito é “um fenômeno de mil faces e por isso admite abordagens bem distintas”. A percepção do significado de melancolia admitiu variações tanto de acordo com os diferentes contextos espaço-temporais, quanto de acordo com as diferentes áreas do conhecimento ou com os diferentes métodos utilizados em sua abordagem. Por isso, é possível falar de melancolia na perspectiva médico-hipocrática, com a teoria dos humores (retomada por diversos teóricos, sobretudo por Robert Burton); na perspectiva psicanalítica, como fez Freud; ou ainda percebê-la como um fenômeno social, como o fez, por exemplo, o sociólogo alemão Wolf Lepenies; ou ainda, por fim, percebê-la através de uma perspectiva filosófica, como fizeram pensadores tão diversos, estando dentre eles, Aristóteles, Giorgio Agamben e Walter Benjamin. Os diferentes sentidos atribuídos à melancolia nos servirão muito mais para pensar o tema do que para se estabelecer definições rígidas.

Diante das diferentes atribuições de sentido ao termo melancolia, conceituá-lo é tanto quanto ou talvez até mais complexo que conceituar modernidade. No entanto, mesmo diante de tantas construções de sentido, faremos um apontamento das características atribuídas à melancolia que consideramos pertinentes para a nossa análise. Algumas das ideias a respeito da melancolia surgiram na Antiguidade e foram se modificando nos períodos seguintes. Desse modo, é possível notar algumas influências das ideias dos teóricos antigos nas teorias mais atuais que, por vezes, foram retomadas ou (re)significadas adotando significados variados de acordo com as diferentes perspectivas de abordagem e os diferentes contextos. Outro ponto que cabe citar é que de modo similar ao romance de Cervantes em que estão presentes diversas ideias de diferentes concepções teóricas, para composição de seu romance, Guimarães Rosa recorreu a estudos tão diversos que abrangeram não só a diferentes áreas do conhecimento, mas também a teorias e ideias de diferentes tempos e contextos, que variaram não só no contexto espaço-temporal, mas em níveis de prestígio teórico, pois foram desde os clássicos até os mais populares. E, somando a isso o fato de algumas das teorias da Antiguidade acerca da melancolia terem influenciado as teorias posteriores, é interessante perceber também em *Grande Sertão: veredas* traços de teorias de períodos anteriores.

Na Antiguidade, com base na visão hipocrática, acreditava-se que a origem da melancolia seria orgânica, pois ela seria consequência de um destemperamento da “bile negra”, um dos humores do corpo, também nomeado de “humor negro”. Da Antiguidade até meados do século XVIII, considerou-se que o excesso desse humor poderia resultar em uma patologia mortal. Aqui cabe citar que como observou Lages (2002), para os teóricos antigos:

Cada um dos humores é, por sua vez, associado, numa rede de correspondências imaginárias, às quatro estações do ano, às quatro fases da vida e à influência planetária, que, por sua vez, se liga ao influxo dos deuses do panteão antigo, sendo Saturno o planeta associado a Cronos, regente dos humores melancólicos (LAGES, 2002, p. 32).

É a essa antiga associação entre Saturno e a melancolia que os estudiosos fazem referência quando denominam o sujeito melancólico como sujeito “soturno”, “taciturno”, ou que tem um temperamento “saturnino”. Rouanet (2007), em *Riso e melancolia*, afirma que “O melancólico é regido pelo planeta Saturno [e que] Saturno é também o planeta mais elevado, e por isso pode produzir homens contemplativos, alheios a qualquer atividade terrena” (ROUANET, 2007, p. 232). A essa ideia de que o sujeito melancólico teria uma inclinação à contemplação é atribuída a tendência do melancólico de buscar a solidão, a reflexão e a fuga de uma vida comum.

Embora para estudar a melancolia nós tenhamos recorrido a diversas fontes teóricas, em nosso estudo, uma fonte de destaque será a obra *A anatomia da melancolia*, publicada em 1631, pelo inglês Robert Burton, pois além de ser uma obra considerada por alguns estudiosos como o principal texto sobre o assunto, é também um estudo que faz um apanhado das principais ideias sobre o que se compreendia por melancolia no início do século XVII. Ela é importante para este estudo sobretudo porque é possível notar afinidades entre as características descritas acerca do sujeito melancólico na visão de Burton (2011) e as características do fidalgo melancólico do romance de Cervantes.

Burton considera que em alguns casos a melancolia se manifesta em acessos e em outros de forma contínua, mas que, embora muitos chamem de melancolia o gênero transitório, seria impróprio nomeá-lo assim, pois esse “gênero de melancolia” não tem continuidade e afeta a humanidade de modo geral:

[...] a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo oposta ao prazer,

alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com este sentido impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. *E destas disposições melancólicas ninguém que viva está livre.* (BURTON, II, 2011, p. 32, grifo nosso).

É importante notar que, como citado, Burton (2011) considera impróprio chamar de melancólico “o triste, o nostálgico, o indisposto, o solitário”. No entanto, estas são as características que se convencionou considerar melancólicas. E, como também citado acima, essas são características que todos os sujeitos têm em alguma medida. Por isso, como o próprio Burton já admitia, ninguém está livre desse gênero de melancolia. Uma relação interessante a se fazer dessa visão de Burton, acerca dos gêneros de melancolia considerados patológicos e esse gênero de melancolia transitória é apontar que Starobinski (2016), ao falar acerca das afecções psíquicas, afirma que: “essas doenças só existem como doenças pela atenção que recebem” (STAROBINSKI, 2016, p. 208). Portanto, a linha entre o que seria uma melancolia patológica ou uma melancolia transitória e não patológica não é nem fixa nem muito bem delimitada.

Assim como os estudiosos mais atuais, Burton já considerava que a melancolia poderia ter origem na relação do indivíduo com o mundo, pois esse teórico buscou perceber as possíveis causas externas da melancolia. Ele as atribuiu a Deus, demônios; bruxas e magos, influência dos astros, reações à velhice, hereditariedade, alimentação, retenção e evacuação, ar ruim, exercício em excesso, ócio ou solidão, sono e vigília, paixões e perturbações da mente, a força da imaginação, tristeza; medo, pudor e desonra, inveja, malícia e ódio, desejo de vingança, ira, misérias, apetites concupiscíveis e ambição, prazeres imoderados, vanglória ou orgulho imoderado, amor à erudição ou estudo em excesso, terrores e sustos, herança da nutriz, educação, reação a escárnios e calúnias, perda da liberdade, pobreza e reação a mortes e perdas. Com essa quantidade de causas possíveis para a melancolia, Burton (2011) parece pouco exato, o que abre margem para diferentes interpretações, inclusive talvez reforce a ideia citada de que ninguém estaria livre dela.

Burton compreende que haveria uma melancolia não natural “que produz loucura” (BURTON, II, 2011, p. 332) e uma melancolia natural, que produz “um gentil delírio” (BURTON, II, 2011, p. 332). Delírio esse que, possivelmente, influenciou os aspectos adotados por Cervantes na construção ficcional de seu fidalgo enlouquecido. Já Foucault (2017), ao falar da percepção que se tinha da melancolia no século XVI, afirma que nessa época acreditava-se que: “delírio parcial e ação da bilis negra se justapõem na noção de melancolia” (FOUCAULT, 2017, p. 263). Além disso, ainda falando acerca do século XVI, Foucault aponta que acreditava-

se também que a melancolia implicaria em “ideias delirantes que um indivíduo pode ter de si mesmo” (FOUCAULT, 2017, p. 262). O que parece estar na base da construção do delírio do fidalgo melancólico de Cervantes, que acreditava-se cavaleiro andante com base nos modelos cavaleirescos de seus romances de cavalaria.

Ainda que Robert Burton cite definições variadas de melancolia, feitas por diversos teóricos da Antiguidade como Haly Abbas, que a definiu como “comoção da mente”, e Aretu, que a definiu como “uma angústia perpétua da alma, presa em alguma coisa, sem febre”; Burton afirma que grande parte dos teóricos da Antiguidade compartilharam a ideia de que “a melancolia seria um gênero de delírio sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo”<sup>5</sup> (BURTON, II, 2011, p. 64), o que aponta que a medicina grega já considerava a melancolia como uma tristeza que não teria motivações evidentes. Além disso, Burton já apontava que “a melancolia avança as ideias dos homens mais que qualquer outro humor, aperfeiçoa suas meditações mais do que qualquer bebida forte ou vinho das Canárias” (BURTON, II, 2011, p. 351). A compreensão de Burton (2011) se aproxima das ideias hipocráticas que tentavam explicar a melancolia partindo do que se compreendia como seus efeitos orgânicos.

Para compreender a percepção de melancolia que tinha por base a teoria hipocrática dos quatro temperamentos corporais, cabe citar que de acordo com Sérgio Alcides (2004, p. 23) na visão dos estudiosos do período citado:

(...) a compleição e o moral de cada indivíduo seriam explicáveis pela mistura de quatro humores em ação no corpo: o sangue, a bile amarela ou cólera, a bile negra ou melancolia e a fleuma. A predominância de um ou de outro determinava o temperamento (...). Assim se definiriam, com suas propensões e vulnerabilidades, qualidades e defeitos, afinidades e repulsas, o Sanguíneo, o Colérico, o Melancólico e o Fleumático.

Ainda sobre a percepção que se tinha acerca dos temperamentos dos sujeitos, Sérgio Alcides (2004) afirma que se acreditava que “paixões como o desejo, o ciúme, o medo ou a obsessão e o excesso de estudos podiam levar ao aquecimento ou à combustão irregular dos outros três humores, transformando-os em mais bile negra” (Sérgio Alcides, 2004, p. 59). Como demonstraremos, parte destas características estão presentes na personalidade melancólica do fidalgo de Cervantes.

---

<sup>5</sup> Cabe dar destaque a esse ponto, pois retomaremos a essa ideia no capítulo de análise da melancolia do protagonista de *Grande Sertão: veredas*.

Porém, com o avançar do período moderno, deixou-se de compreender o considerado “humor negro” como causa da melancolia, pois como foi observado no apanhado histórico a respeito da melancolia feito por Starobinski (2016), no século XVIII, já não se admitia a melancolia como algo orgânico, mas passou-se a enxergá-la apenas como um estado de espírito. Nas palavras desse estudioso, no século XVIII: “embora se repudie o conceito de atrabilis patogênica, conserva-se a noção de um temperamento melancólico” (STAROBINSKI, 2016, p. 66). Starobinski (2016) pontua ainda que “não podemos deixar de admitir, hoje, a pertinência simbólica e expressiva da imagem da bile negra” (STAROBINSKI, 2016, p. 58), o que demonstra que, para o teórico, na visão da modernidade tardia, a melancolia não é mais vista como uma patologia de origens orgânicas, mas sim como um “humor negro” simbólico, que, ao invés de se instalar no corpo, afetaria o estado de espírito ou a esfera subjetiva do sujeito. Ainda Jean Starobinski (2016), ao falar de uma possível definição para melancolia, afirmou que: “a definição que enfim prevalecerá vai ser totalmente intelectual: a melancolia é o predomínio desmedido que uma ideia exclusiva exerce sobre o espírito” (STAROBINSKI, 2016, p. 66). Em termos mais conhecidos, a melancolia seria “um delírio de ideia fixa”, o que pode ser percebido em maior ou menor medida, tanto em D. Quixote, em relação ao seu desejo de se tornar cavaleiro andante, quanto em Riobaldo, em relação ao seu desejo por Diadorim e também ao seu desejo de compreender “a matéria vertente”, ou os sentidos da vida, por meio de suas intermináveis reflexões e memórias.

De acordo com Lages (2002): “tanto a medicina moderna quanto a psicanálise, por diferentes caminhos, lavaram à compreensão de que a melancolia provém sobretudo da mente como sede da imaginação, e não de perturbações de caráter orgânico-corporal” (LAGES, 2002, p. 34). Ainda assim, Lages alerta que: “as doenças do corpo e da alma humana” podem ser vistas “como intimamente interligadas” (LAGES, 2002, p. 33).

Na percepção de Freud, a melancolia seria “um abatimento doloroso, uma cessação de interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição” (FREUD, 1996, p. 128/244). Diferentemente de Burton, Freud define a melancolia como uma patologia mental e não a separa em gêneros, adotando, portanto, uma perspectiva mais objetiva. Ainda de acordo com Freud (2010, p. 137): “A peculiaridade mais singular e mais carente de explicação, na melancolia, consiste na tendência a se transformar em mania, um estado com sintomas opostos aos dela (...). A regular alternância de fases melancólicas e maníacas que levou à proposição de uma loucura cíclica”. Ainda que Freud (1996) cite sintomas mais específicos para a melancolia, o psicanalista

considera os eventos externos como possíveis causas da constituição dessa espécie de tristeza mais contínua.

Ao descrever o comportamento do sujeito melancólico, o psicanalista alemão afirma que:

Ele se acha realmente sem interesse, *incapaz para o amor* e para realizar coisas, tal como diz. Mas isso é secundário, como sabemos; é consequência do trabalho interno que consome seu Eu, trabalho que desconhecemos, comparável ao luto. Em algumas outras autoincriminações o paciente também nos *parece ter razão e apenas apreender a verdade de maneira mais aguda do que os outros, que não são melancólicos* (FREUD, 1996, p. 131, grifos nossos).

Aqui é interessante notar a provável ligação entre essa habilidade para “apreender a verdade”, citada por Freud, e a percepção de alguns estudiosos que, por vezes, atribuíram ao sujeito melancólico maiores aptidões para refletir a respeito da vida, que o levariam a desenvolver habilidades para a filosofia, para a poesia e outras áreas do conhecimento que necessitem de dedicação maior à contemplação.

Para Agamben, há na melancolia: “uma excitada exacerbação do desejo, que torna inacessível o próprio objeto na desesperada tentativa de proteger-se dessa forma em relação à sua perda e de aderir a ele pelo menos na sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 45). A reflexão de Agamben se assemelha a postura de ambos os protagonistas dos romances analisados nesse estudo, pois tanto D. Quixote quanto Riobaldo tem motivos para perceber seus amores como impossíveis, e, partindo disso, encontram alternativas para viver seus amores, seja por meio da imaginação, seja por meio da idealização.

A melancolia na modernidade tardia é compreendida através de uma oscilação entre tristeza e alegria, como observou Susana Kampf Lages:

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo melancolia designa, pois, um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego (fase ou posição depressiva ou melancólica propriamente dita), com momentos de entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, representando um excesso triunfalista de autoconfiança (fase ou disposição maníaca) (LAGES, 2002, p. 65).

De acordo com as descrições de Freud, o sujeito melancólico faz uma ligação subjetiva entre si e um objeto de seu desejo, em que ele perde a percepção entre os limites do que lhe constitui e os limites do que constituiria o seu objeto de amor, em uma tentativa subjetiva de absorver o outro em si e de perder-se no outro.

Um ponto para o qual é interessante chamar bastante atenção é para as considerações sobre o significado do termo “nostalgia” apontadas por Starobinski (2016), pois de acordo com

o teórico há uma relação entre a significação de “desejo” e a especificação da origem do termo “nostalgia”. Starobinski afirma que: “antes de receber seu nome médico especializado, a nostalgia tinha um nome mais geral: *pothos, desiderium* – desejo” (STAROBINSKI, 2016, p. 226). Tendo em vista que os termos “melancolia” e “nostalgia” foram por vezes considerados como sinônimos e que todo desejo implica uma falta, podemos considerar que desejo e nostalgia estariam fortemente ligados à ideia de vazio: o vazio melancólico. Portanto, é possível afirmar que há uma familiaridade entre as significações dos termos “desejo”, “nostalgia” e “melancolia”. Como já citado, o próprio teórico define “nostalgia” como uma “– variedade particular da melancolia” (STAROBINSKI, 2016, p. 89). Portanto, é possível afirmar que (como veremos também na análise das melancolias dos personagens) na base da melancolia há sempre um desejo que remete a uma falta ou a um vazio.

## CAPÍTULO 2: A MELANCOLIA DE RIOBALDO E DE D. QUIXOTE NA PERSPECTIVA DO MODERNO

### 2.1. DESEJO DEMASIADO E FRUSTRAÇÃO: A MELANCOLIA EM TRÊS TEMPOS, EM D. QUIXOTE DE LA MANCHA

Neste tópico, faremos algumas considerações a respeito dos aspectos adotados na representação literária da melancolia do protagonista do romance *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes. É importante citar, que, como observou Espín (2013, p. 15): “El Quijote es la historia melancólica de un personaje melancólico”. E, como esperamos demonstrar, o que autoriza a leitura da obra com base em sua melancolia, além das indicações do humor melancólico do fidalgo, é o seu fundo dramático. Na trama, é possível dividir a melancolia do fidalgo em três tempos: No primeiro tempo, o narrador descreve a situação inicial do fidalgo, que por volta de cinquenta anos de idade, por estar insatisfeito com o seu cotidiano, negligenciou seus afazeres diários e passou a se dedicar quase exclusivamente à leitura de livros de cavalaria. No segundo tempo, o fidalgo, estimulado por suas leituras de romances de cavalaria, passa a tentar viver em sua realidade as aventuras de seus livros, com a intenção de transformar as aventuras ficcionais em experiências reais, numa tentativa enlouquecida de fugir de sua melancolia. E, por fim, no terceiro e último tempo, as insatisfações e melancolias do fidalgo retornam como consequência da inevitável imposição da realidade, e, dessa vez, a melancolia é fatal para o fidalgo.

A trama do romance se inicia com a descrição do quanto a renda do fidalgo era restrita apenas ao suficiente para suprir as suas necessidades básicas: “Uma olha com mais vaca que carneiro, salpicão aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum pombinho por luxo aos domingos [que] consumiam três quartos de sua renda” (DQ, I, 2016, p. 57). Tendo em vista que o lugar do início da trama é convencionalmente destinado a informações importantes para a compreensão da história, é interessante perceber que o romance *D. Quixote* cita as restrições econômicas do fidalgo, logo no início da obra, o que indica que essa informação é relevante na construção da narrativa. Como esboçaremos, as insatisfações do fidalgo, dentre elas as insatisfações com suas condições econômicas, são a base das motivações que levaram o protagonista ao desequilíbrio e à melancolia. Alonso Quijana, era um fidalgo enquadrado em um padrão comum na Espanha da época: “um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador” (DQ, I, 2016, p. 57). Neste fragmento textual é interessante destacar que o termo “um fidalgo desses” indica uma referência à classe social a

que pertencia o fidalgo, que foi uma classe social que se tornou comum na Espanha do tempo de Cervantes – a do fidalgo empobrecido.

Como observou Auerbach (2015, p. 311):

Cervantes dá, nas primeiras frases do romance, algumas informações sobre a condição social do seu herói; delas pode-se deduzir, na melhor das hipóteses, que ela o oprimia, que não lhe oferecia possibilidade alguma para atividade efetiva que correspondesse as suas capacidades; estava como que paralisado pelas limitações que lhe eram impostas, por um lado, pela sua posição social, e por outro, pela sua pobreza.

Como é possível notar no fragmento textual citado, para Auerbach, o temperamento melancólico do fidalgo surge com base na relação que ele estabelece com o mundo. É significativo que seja depois de descrever o contexto econômico do fidalgo, que a narrativa aponta que o protagonista se lançou na leitura de seus livros de cavalaria. O narrador dá a entender que o abandono da rotina em troca de uma dedicação quase exclusiva a leituras de livros de cavalaria estaria ligado à necessidade de fugir da sua realidade incômoda. Aqui, vale retomar a ideia citada no capítulo anterior de que na época de Cervantes se acreditava que “o medo ou a obsessão e o excesso de estudos podiam levar ao aquecimento ou à combustão irregular dos outros três humores, transformando-os em mais bile negra” (ALCIDES, 2004, p. 59). No romance de Cervantes, há muitas indicações de que foram as insatisfações com a própria realidade que levaram o fidalgo a adotar um comportamento de fuga para a fantasia e para as leituras dos romances de cavalaria. O comportamento do fidalgo, que inicialmente costumava, como descrito no romance: “pouco dormir e muito ler” e como consequência “se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo” (*DQ*, I, 2016, p. 59), pode ser lido como uma indicação de que o fidalgo usava o tempo de dedicação às suas leituras como fuga de sua realidade, pois passando o maior tempo possível em contato apenas com as fantasias de seus livros<sup>6</sup> ele ignorava as suas frustrações com as atividades cotidianas e conseguia extrair algum prazer de sua vida. Ele já tinha 50 anos, portanto não era jovem; era um fidalgo e não era rico, pelo que a narrativa indica, suas únicas ocupações eram com a sua fazenda e com o exercício da caça. Ou seja, parecia levar uma vida sem emoções.

Cabe citar também que, ainda no início do romance, a trama parece fazer referência ao “taedium vitae”, que Burton (II, 2011, p. 148) classificou como “um sintoma comum” da

---

<sup>6</sup> Freud, em seu ensaio *Luto e melancolia*, ao falar do apego excessivo a um objeto de amor, afirma que ao perceber a necessidade de abandonar o desejo, o sujeito entra em situação de oposição e que “essa posição pode ser tão intensa que se produz um afastamento da realidade” (FREUD, 2010, p. 129).

melancolia, e, que, para Lages (2002) era comumente relacionado à melancolia na Idade Média. Nas palavras de Lages (2002, p. 128), há “uma disposição tradicionalmente relacionada ao humor melancólico, o tédio (*o taedium vitae medieval (...)*)”. Como é possível notar, na narrativa do romance de Cervantes, *D. Quixote* não se conforma com uma rotina sem emoções, e, por isso, procura uma vida mais emocionante, mais excitante, do que a que apenas cuidar da rotina de sua fazenda poderia lhe proporcionar. O fidalgo demonstra ter necessidade de sentir fortes emoções, ainda que seja por meio de suas fantasias. Como afirma o narrador: “as ociosas penas, quer vencido ou vencedor, jamais deram gosto a D. Quixote” (*DQ*, II, 2017, p. 806). Como registrou Robert Burton, uma crença comum aos estudiosos do século XVII era a de que: “o ócio corrompe o corpo inativo” e que “o ócio mental é muito pior do que o corpóreo”. Ao falar da visão da melancolia em sua época, Burton afirma ainda que acreditava-se que “engenho sem emprego é uma doença” (BURTON, II, 2011, p. 160).

É interessante notar que na narrativa de *D. Quixote*, o estado ocioso é o que leva o fidalgo ao comportamento de dedicação às suas leituras. Ainda próximo do início da trama, o narrador afirma:

Cumpre então saber que esse tal fidalgo, nas horas que estava ocioso (que eram as mais do ano) se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração da sua fazenda; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino que vendeu muitos alqueires de terra de sementeira para comprar livros de cavalarias que ler (*DQ*, I, 2016, pp. 57-58).

O fidalgo começou lendo livros de cavalaria apenas nas “horas de ócio” e aos poucos passou a achar a fantasia mais interessante que a realidade cotidiana. O interesse de *D. Quixote* pela vida só surge depois da adesão à fantasia, o que aponta que há no comportamento delirante do fidalgo um predomínio pela busca de prazer que se sobrepõe a sua percepção da realidade. Ao que parece, por estar se sentindo incapaz de intervir em sua realidade a ponto de encontrar satisfação em seu mundo real, Alonso Quijano decide subverter as regras de sua realidade e viver conforme os seus desejos. Os indícios de que a vida do fidalgo era insatisfatória se expressam sobretudo através do abandono por parte do protagonista de tudo o que possuía e das pessoas com quem convivia, tudo em troca de fantasias.

Foucault, em seu apanhado histórico sobre a história da loucura, ao citar a visão que se tinha da melancolia no início da modernidade, afirma que na visão dos estudiosos desse período:

— A melancolia também é um delírio, mas um delírio particular, que incide sobre um ou dois objetos determinados, sem febre ou furor, no que ela difere da mania e do frenesi. Frequentemente esse delírio se vê acompanhado por uma tristeza insuperável, por um estado de espírito sombrio, por misantropia, por uma inclinação decidida pela solidão (FOUCAULT, p. 203).

É interessante notar que em certos pontos algumas características atribuídas aos típicos cavaleiros andantes coincidem com características consideradas comuns aos sujeitos melancólicos. É como se fosse comum aos cavaleiros andantes desenvolverem um estado melancólico, pois o padrão de comportamento de um cavaleiro andante (pelo menos os da ficção) é ser sempre um enamorado que busca a solidão dos bosques e tenta provar-se merecedor do amor de sua dama. Quando D. Quixote encontra o cavaleiro do bosque, que na realidade do romance é o personagem Bacharel Sasón Carrasco, no capítulo XII do segundo livro, o cavaleiro do bosque lhe cumprimenta com as seguintes palavras: “(...) – Sentai-vos, senhor cavaleiro, pois, para entender que o sois, e dos que professam a andante cavalaria, basta-me ter vos achado nesse lugar, onde vos fazem companhia a solidão e o sereno, naturais leitões e justas paragens dos cavaleiros andantes” (*DQ*, II, 2017, pp. 168-169). A busca voluntária pela solidão, é uma característica citada no romance como comum aos cavaleiros andantes, mas que também é considerada pelos estudiosos como comum ao sujeito melancólico.

No romance de Cervantes, para fugir de sua realidade, de tanto ler seus livros de cavalaria, o protagonista adotou uma ideia fixa de que seria ele próprio um cavaleiro andante, tomou a fantasia pela realidade e resolveu criar uma nova identidade, assim como faziam os cavaleiros de seus livros. Mudou seu nome para D. Quixote de La Mancha, e passou a tentar transformar as aventuras de seus romances em experiências reais, vividas em seu mundo imaginário:

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, de pouco dormir e tanto ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Enche-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa (*DQ*, I, 2016, p. 70).

Como é possível notar, na citação acima, além do ócio, estão presentes no romance de Cervantes outros três comportamentos do fidalgo que estão em afinidade com o que para Burton (2011) são marcas da conceituação do que seria um sujeito melancólico: a insônia, a erudição, e a adesão a “uma imaginação corrompida”. No romance, a insônia do fidalgo é compreendida

a partir da percepção de que o fidalgo “perdeu o juízo” por “pouco dormir” e por “muito ler. Tanto a “insônia” quanto a “muita leitura” do fidalgo de Cervantes podem ser relacionadas a crenças da época pontuadas por Burton (2011). Como observou ainda Burton, acerca da melancolia, acreditava-se em sua época que: “Muitos contraem essa moléstia graças a um estudo contínuo e a insônia, e dentre todos os homens os estudiosos são os mais sujeitos” (BURTON, II, 2011, p. 232). Ainda relacionando a visão de Burton acerca da melancolia ao comportamento de “muita leitura” do fidalgo de Cervantes, vale citar que na mesma linha de pensamento, Burton diz: “é um princípio recorrente do mundo que a erudição embota e degrada os espíritos, e assim, por conseguinte, produz melancolia” (BURTON, II, 2011, p. 233).

O amor de D. Quixote por sua dama, assim como vários aspectos da interação do protagonista com o mundo externo também segue aspectos melancólicos, uma vez que, sendo o protagonista incapaz de aceitar a realidade, não há real ligação entre ele e a sua dama. D. Quixote se relaciona com uma “dama” que existe apenas por meio de suas fantasias e que se constitui através de uma projeção dos desejos cavaleirescos do protagonista. A idealização que o fidalgo faz acerca de uma dama que não existe, seria mais um aspecto de sua negação da realidade, e do que poderíamos chamar, de acordo com Burton, de uma “imaginação corrompida” (BURTON, II, 2011, p. 369).

Ainda com base nos apontamentos acerca da visão que se tinha da melancolia no início da modernidade feitos por Foucault (2017), é interessante citar que acreditava-se que: “(...) o melancólico não é mais capaz de entrar em ressonância com o mundo exterior, ou porque suas fibras estão distendidas, ou porque foram imobilizadas por uma tensão maior” (FOUCAULT, 2017, p. 269). A falta de percepção da realidade é uma característica que é recorrentemente atribuída ao sujeito melancólico e que está presente no protagonista do romance de Cervantes. Para Vieira (1998, p. 109): “Dom Quixote busca o espelhamento entre o mundo circundante e as novelas de cavalaria, de forma que a realidade se converta em signo”. Na visão delirante do cavaleiro quaisquer coisas ou pessoas que ele encontre em seu caminho sempre podem ser compreendidas a partir dos olhos da fantasia. Nem mesmo o seu cavalo pangaré escapa a suas idealizações. Como afirma o narrador do romance: “logo foi ver seu rocim e, [...] pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre, nem Babioca, o de El Cid, a ele se igualavam” (*DQ*, I, 2016, p. 73).

Para o propósito do nosso estudo, vale chamar atenção para um momento do texto em que o próprio protagonista aconselha: “leia estes livros, e verá como lhes desterram a melancolia que tiver e lhe melhoram a condição se acaso a tiver má” (*DQ*, I, 2016, p. 710). E também para um outro momento da narrativa, no capítulo XLVIII do primeiro livro, em que o

personagem cômico, que era o padre vizinho e amigo de D. Quixote, citado várias vezes no romance de Cervantes e que na narrativa representa um orientador dos bons costumes, afirma que “o principal intento das repúblicas bem-ordenadas ao se permitir que se levem comédias públicas, é entreter a comuna com alguma honesta recreação e diverti-la por momentos dos maus humores que a ociosidade sói engendrar” (DQ, I, 2016, p. 688). Ao comparar as ideias dos dois fragmentos citados é possível notar que tanto D. Quixote quanto o padre se referem ao prazer sentido pelo leitor ao se envolver em um mundo ficcional e fazem um apontamento de que a leitura poderia (em vez de causar melancolia, como se acreditava que o excesso de estudos poderia causar), servir, na verdade, como alívio para a tristeza melancólica. E, nesse sentido, o desterro da melancolia seria uma possível justificativa para a relação estabelecida entre o cômico e a melancolia no romance de Cervantes, em que o riso pode ser visto como um recurso de alívio para os humores melancólicos. Como é possível perceber nas falas dos personagens, o romance de Cervantes demonstra compartilhar da crença renascentista que defendia a presença de poderes terapêuticos no riso. Além disso, desse aconselhamento feito por D. Quixote, pode-se compreender um claro apontamento de que o motivo que levou D. Quixote a descuidar da vida prática, e a se dedicar quase que exclusivamente a suas leituras, teria sido uma tentativa de fuga da melancolia.

O desejo de viver concretamente as aventuras de seus romances também pode ser aproximado do comportamento dissociativo comum ao sujeito melancólico, pois de acordo com a visão registrada na obra de Burton, no século XVII, acreditava-se que: “os melancólicos e doentes concebem visões e aparições fantásticas por si mesmos” (BURTON, II, 2011, p. 174). Burton afirma ainda que: “se quiserdes descrever a melancolia descrevei uma ideia fantástica, uma imaginação corrompida, pensamentos vãos e diversos” (BURTON, II, 2011, p. 369). Ao falar em “fantasia, ou imaginação” dos melancólicos, Burton conclui que: “nos melancólicos essa faculdade é poderosa e fortíssima e com frequência fere, produzindo muitas coisas monstruosas e prodigiosas, sobretudo se atçada por algum objeto terrível que lhe foi apresentado pelo juízo ou pela memória” (BURTON, II, 2011, p. 51). No caso do protagonista do romance de Cervantes, o que lhe atija a fantasia ou a imaginação são as histórias dos romances de cavalaria, que poderiam ser consideradas como o “objeto terrível” da percepção de Burton, expressa na citação acima.

Ao pensar na formação do cômico no romance de Cervantes, vale citar que de acordo com Vieira (1998, p. 65), em D. Quixote há um “desequilíbrio entre o nível estilístico e o tema”. Ainda que seja notável o caráter nostálgico e melancólico da obra *D. Quixote*, sua história é narrada através de um ponto de vista paródico constituído pelo ridículo e pelo cômico, pelo riso

e a ironia. O romance parece buscar no cômico ou no burlesco o alívio para o seu fundo amargo de humores melancólicos. Vieira acrescenta ainda que no romance de Cervantes “por meio dos contrastes entre o ‘espírito poético’ e o ‘espírito prosaico’, os valores mais dignos da humanidade vão se convertendo em objeto de zombaria” (VIEIRA, 1998, p. 68). Os personagens que riem e deboçam de D. Quixote são os de espírito prosaico, medíocres, hipócritas. A ambiguidade maravilhosa do livro é que o mais louco é o mais digno de todos, é ele que tem valores dignos de humanidade, como diz Vieira. É importante notar que embora a narrativa frequentemente ridicularize os esforços delirantes do cavaleiro para se curar de suas amarguras, a comicidade da obra também parece ser usada com a intenção de denunciar, através da burla, a falta de empatia e de tolerância com que o senso comum costuma tratar o comportamento não convencional. Frequentemente, as construções cômicas do romance de Cervantes parecem ter a intenção de reproduzir ficcionalmente a intolerância com que ordinariamente é recebido o que foge do padrão estabelecido pelo senso comum.

A formação do cômico no livro é construída sobretudo pelo contraste entre o que o protagonista tenta viver, partindo de suas fantasias, e a realidade que se impõe a ele. Como exemplo disso, vale citar a aventura que se passa no capítulo VIII do primeiro livro, a clássica aventura dos moinhos de vento, em que ele afirma estar vendo gigantes, e, por isso, lança-se na direção das asas de um dos moinhos de vento, a ponto de o narrador afirmar que D. Quixote “não se podia mexer: tal foi o tombo que deu nele Rocinante” (*DQ*, I, 2016, p. 122). Ele vê gigantes onde há moinhos e se estrophia todo por isso. É isso que dá leveza ao fato de ele se machucar muito, porque ele não vê limites entre a fantasia e a realidade. Para Vieira (1998, p. 73), *D. Quixote* é “a obra que satiriza o entusiasmo humano”, e vale pontuar que D. Quixote demonstra seu entusiasmo tentando viver a qualquer custo as aventuras dos livros de cavalaria, mas que ele faz isso de modo totalmente desconforme com a realidade. O cavaleiro não só idealiza sua armadura velha, seu cavalo pangaré, sua dama lavradora e a si mesmo, que sendo apenas um fidalgo pobre se vê como um grande cavaleiro, como também tenta ser cavaleiro num período em que essa função social já era vista como algo anacrônico.

Se recorrermos a detalhes da primeira saída de D. Quixote, no capítulo II do primeiro livro, que se passa na primeira estalagem citada na narrativa (que aos olhos do fidalgo, como todas as outras estalagens citadas no primeiro livro, aparenta ser castelo), em que o narrador descreve o modo como D. Quixote faz uma de suas refeições, e afirma que:

(...) era matéria de grande riso vê-lo comer, porque como estava de celada posta e segurando a viseira, não podia usar as mãos nem levar nada à boca se outro não lha desse ou levasse (...). Mas dar-lhe de beber seria impossível, e continuaria a sê-lo se

o estalajadeiro não furasse um caniço e, pondo-lhe uma ponta na boca, pela outra fosse vertendo o vinho (*DQ*, I, 2016, pp. 72-73).

É possível notar que o próprio narrador sugere o riso como provável reação do leitor à situação descrita, mas o contraste entre as pretensões do fidalgo e as condições a que ele é submetido aponta que o riso é adotado como uma alternativa para representar situações que sem o toque de comicidade poderiam ser consideradas pesadas por serem extremamente melancólicas. É possível compreender que o protagonista tem tantas esperanças em suas imaginações, no entanto, o que sua vida lhe oferece são situações consideradas pueris e ridículas, pois ele perdeu a percepção da realidade por causa de “sua nunca vista loucura” (*DQ*, II, 2017, p. 209). Ainda assim, alguns dos outros personagens, em vez de demonstrar-lhe empatia, se relacionam com sua condição impulsionando-lhe ao ridículo com a intenção de obter prazer por meio de risos sádicos. No romance de Cervantes, o zombado tem propósitos e valores muito mais elevados que os seus zombadores. Os comportamentos do fidalgo enlouquecido, por vezes, se mostram muito mais dignos do que os dos sujeitos que estariam “em pleno domínio da razão”, pois o cavaleiro demonstra ter o desejo de fazer o bem e demonstra repudiar a maldade e as injustiças. Ao contrário dele, alguns dos personagens “em domínio da razão” se mostram realmente mal intencionados, sádicos e mesquinhos. Tem muito de cômico na obra, mas também tem de melancólico.

Embora em alguns momentos a narrativa provoque o riso de modo genuíno, grande parte do cômico na obra é construído com base na desqualificação, na zombaria e no rebaixamento maldoso do personagem considerado louco. De acordo com Ian Watt (1997), *D. Quixote* não opera “através dos métodos usuais da sátira ou da caricatura, e sim do tratamento dramático e essencialmente realístico de uma ideia psicologicamente cômica” (WATT, 1997, p. 63). Mesmo que inicialmente *D. Quixote* consiga negar a realidade, o narrador deixa claro para o leitor o quanto que o mundo é bem menos interessante do que o que *D. Quixote* imaginava, e que a fantasia do personagem contrasta pesadamente com a sua realidade. Georg Lukács (2009, p. 119), ao falar sobre o comportamento do protagonista da obra *D. Quixote*, afirma que: “essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior”. Em outras palavras, o protagonista não submete os propósitos de seus comportamentos ao mundo externo, pois em vez de adequar sua percepção à realidade, ele espera que a realidade submeta-se ao seu novo modo de perceber o mundo.

Bem próximo do final do romance de Cervantes, no capítulo LXII do segundo livro, o romance passa uma lição que quebra em grande parte a leveza do aspecto cômico da trama, pois o narrador afirma que: “(...) não há graça nas burlas que doem nem valem os passatempos quando são em dano de terceiros” (*DQ*, II, 2017, p. 721). Nesse momento, a obra parece convidar ativamente o leitor a refletir sobre o quanto burlar os outros pode ser um comportamento inadequado e maldoso, pois ironicamente, os que zombam são medíocres, mesquinhos e fúteis. Aqui, é interessante citar o caso do suicídio de Sófocles, que, como registrou Burton (2011, p. 184) “Sófocles suicidou-se porque sua tragédia foi vaiada em público”, exemplo do quanto a dor da sensação de exposição ao risível pode ser levada ao último grau.

Ainda sobre a coexistência do risível e do melancólico no romance, é interessante citar que há uma discussão entre os teóricos a respeito da validade ou da invalidade do ritual de iniciação de D. Quixote na cavalaria andante, pois alguns estudiosos apontam que o ritual de iniciação de D. Quixote na cavalaria adotou características que, segundo a tradição, lhe invalidariam. Uma delas é que o ritual teria sido feito por escárnio, pois, como afirma o narrador, o vendeiro só aceitou fazer o ritual “para ter do que rir, naquela noite” (*DQ*, I, 2016, p. 76), outra característica seria por D. Quixote ser considerado louco, e, por fim, uma última característica que invalidaria o ritual seria porque o vendeiro que o realizou não teria poder para fazê-lo, uma vez que apenas os nobres teriam autoridade para realizá-los. Entretanto, a visão que nos interessa é a que enfoca o quanto o que D. Quixote considerou um ritual de iniciação na cavalaria influenciou a postura melancólica do personagem. O fato de que para D. Quixote o ritual tenha sido válido nos autoriza a interpretá-lo como um indício da busca de elevação pessoal ou psicológica do protagonista. Busca essa, que, por sua vez, pode ser interpretada mais uma vez como uma tentativa de fuga da melancolia. A partir de suas insatisfações com a vida, para ele tediosa, em sua fazenda, ele aderiu as suas fantasias e criou um mundo imaginário no qual ele pudesse se identificar como cavaleiro e assim alcançar uma posição mais elevada e inclinada ao bem.

O fidalgo escolheu aderir a um mundo imaginário e se tornar cavaleiro andante, mas não teria assumido esse papel se não tivesse alguma motivação psicológica que lhe causasse identificação com a posição de cavaleiro. Como já citado, o protagonista se enquadra numa posição social comum à época (posição social por si só já considerada melancólica), a do fidalgo empobrecido. A posição de fidalgo se tornou uma posição melancólica, pois, nos tempos anteriores à era moderna, os fidalgos carregavam toda uma tradição de prestígio, mas, com o advento da modernidade, os fidalgos passaram a lidar com o empobrecimento e com a perda de

poder e prestígio social. O protagonista de *D. Quixote* representa uma classe que está perdendo espaço no mundo moderno. Então, um aspecto que parece ter influenciado a sua adesão ao modo de vida da cavalaria andante é a necessidade do fidalgo de tentar alcançar uma compensação psicológica para a perda do poder e do prestígio social, afinal se tornar cavaleiro andante lhe traria prestígio, pois um cavaleiro seria sempre um nobre. É interessante compreender que a posição de cavaleiro andante era vista como uma condição elevada socialmente, portanto, certamente, mais satisfatória aos propósitos fantasiosos do fidalgo do que o que as situações impostas por sua realidade poderiam lhe proporcionar.

Entretanto, no próprio romance, a sobrinha de D. Quixote alerta ao cavaleiro que a função de cavaleiro andante não poderia ser exercida por fidalgos pobres:

– Valha-me Deus! – Disse a sobrinha. – Tanto saber vossa mercê, senhor meu tio, que numa necessidade poderia subir a um púlpito ou sair a pregar por essas ruas, e contudo viver numa cegueira tão grande e numa sandice tão desconhecida que se dê a entender que é valente, sendo velho, que tem forças, estando doente, e que endireita tortos, estando pela idade encurvado, e sobretudo que é cavaleiro, não o sendo, pois ainda que o possam ser os fidalgos, nunca o serão os pobres...! (*DQ*, II, 2017, p. 104).

Um aspecto que se destaca na narrativa de *D. Quixote* é a quebra dos padrões esperados para os cavaleiros andantes, que eram representados, nos romances de cavalaria, como homens jovens, nobres, belos e fortes. D. quixote, como vimos, nada tinha a ver com isso, pois como afirma o narrador do romance: “Beirava o nosso fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça” (*DQ*, I, 2016, p. 57). Embora a construção das características do personagem contribua com o aspecto cômico da obra, sua significação não se limita ao cômico, pois como observou Pemán (1947-1948): “Cervantes levantará a bandeira não do anti-heroísmo, mas da ‘humanização do herói’” (PEMÁN, 1947-1948, p. 15). A “humanização do herói”, aqui, aponta o fato de ele não ser mais idealizado, sobre-humano, mas ser humano, com todas as limitações que a sua humanidade lhe impõe.

Como grande parte dos feitos do protagonista, é também por meio de uma interpretação distorcida da realidade que o fidalgo decide pedir ao vendeiro para que ele realizasse o seu ritual de iniciação na cavalaria andante:

[...] o dom que vos pedi e por vossa liberalidade foi-me outorgado é que amanhã sem tardança me armeis cavaleiro, e esta noite na capela deste vosso castelo velarei as armas, e amanhã, como tenho dito, cumprir-se-á o que *tanto desejo*, para poder como se deve ir por tôdalas quatro partes do mundo em busca de aventuras, em prol dos necessitados (*DQ*, I, 2016, p. 75, grifo nosso).

E é também através da adesão à fantasia que D. Quixote consegue desprender-se das imposições sociais, que lhe reduziriam a um modo de vida comum, sem grandezas ou aventuras, sem nada de mais elevado. O ritual de iniciação na cavalaria marca o momento em que D. Quixote passa a se enxergar como habilitado para adotar comportamentos que aos seus olhos seriam dignos de um cavaleiro andante. O fidalgo opta pela fantasia, pois ela lhe proporciona a liberdade de escolher o seu próprio modo de vida. Como afirma o padre, em diálogo com o barbeiro, que na trama são vizinhos de D. Quixote: “Já vereis, compadre, que quando menos esperarmos nosso fidalgo baterá asas mundo afora” (*DQ*, II, 2017, p. 64).

A trama é formada de um modo que contrasta a realidade mais grosseira com os desejos mais sublimes do fidalgo, o que enfatiza o contraste do que seria a idealização, por parte do personagem, e a crítica dessa idealização pela incorporação de elementos realistas – a visão dos demais personagens sobre o ridículo de um homem crer-se um cavaleiro andante no início do séc. XVII<sup>7</sup>. Como exemplo disso, vale citar que ainda em sua primeira saída, no capítulo II do primeiro livro, assim que D. Quixote chega à primeira estalagem citada na obra (que como todas as estalagens que encontra no início da trama, também aos seus olhos “se afigurou ser um castelo”, *DQ*, I, 2016, p. 69), o narrador afirma: “calhou de um porcariço que estava num restolhal recolhendo uma manada de porcos (sem perdão assim chamados) tocar um corno, a cujo sinal eles se recolhem, e no mesmo instante se afigurou a D. Quixote aquilo que desejava, que era que algum anão dava sinal de sua chegada” (*DQ*, I, 2016, p. 69). Percebemos o destaque do fato de que o sinal era destinado a porcos, o que parece-nos uma escolha significativa como componente para a construção do destaque entre a realidade grosseira e os desejos sublimes do fidalgo. Outro ponto do fragmento textual que vale destacar é que a narrativa marca constantemente que é o desejo do fidalgo que lhe leva a ignorar a realidade.

Ainda que seja possível compreender que D. Quixote não tinha interesses materiais, uma vez que ele “abandonou sua fazenda” e “vendeu muitos alqueires de terra de semeadura para comprar livros de cavalarias” (*DQ*, I, 2016, p. 58), é notável, pelo seu desejo de se tornar cavaleiro andante, que ele tinha interesse em ser considerado como importante socialmente, através do que imaginou e tentou colocar em prática como “seus grandes feitos”.

De acordo com Watt (1997, p. 82):

---

<sup>7</sup> Como observou Vieira (1998, p. 53) O mundo dos séculos XVI e XVII está desfigurado e a arte acompanha essa transformação tratando de combinar imagens dessemelhantes e descobrindo analogias em objetos que, aparentemente, não representam nenhuma relação entre si.

(...) motivos egoístas, de amplitude ainda maior, podem ser objeto de conjectura a partir da adesão de D. Quixote à cavalaria andante: que de fato ele favorece seus próprios interesses psicológicos e sociais; que é uma projeção do seu próprio eu, sim, porém mais gratificante do que aquela que se vê forçado pelo imobilizante tédio da vida na aldeia.

Como indica Watt (1997), elevando-se a cavaleiro, D. Quixote favorece não só aos seus interesses de elevação social<sup>8</sup> como também aos seus interesses psicológicos. Embora, declaradamente, tenha duas motivações, fazer-se cavaleiro seria conveniente “tanto para o aumento de sua honra quanto para o serviço da república” (DQ, I, 2016, p. 60), tornar-se cavaleiro andante parece ser, na verdade, a saída que ele encontra, pelo menos por um tempo, para fugir de sua melancolia. A melancolia de D. Quixote se manifesta através de um delírio em que o personagem se considera um cavaleiro andante, o que lhe aproxima da percepção de Burton, ao afirmar que: “Se um ambicioso tornar-se melancólico, logo julga ser um Rei, um imperador, um monarca (...) ademais incorpora o papel de um Lorde, age como se fosse estadista ou magnífico” (BURTON, 2011, p. 365).

Assumir o papel de cavaleiro andante foi uma escolha dele porque ele tem saudades de um tempo em que o fidalgo era respeitado socialmente. Ele é um fidalgo falido, portanto tem nostalgia da posição que os nobres ocupavam na antiga ordem, e do tempo em que a fidalguia era mais valorizada que o dinheiro. Sua postura delirante demonstra que ele acredita que merece respeito, consideração e reconhecimento, porque encarna um papel social que ele considera elevado. O protagonista tenta resgatar os costumes atribuídos aos cavaleiros andantes, que, em sua visão, seriam corajosos e seguiriam um código estrito de comportamento e lealdade, com propósitos altruístas, pois uma de suas maiores lamentações é que com a perda da tradição cavaleiresca se perderia também o código de ética estabelecido para os cavaleiros andantes.

Na percepção de D. Quixote as pessoas que viveram na idade de ouro “ignoravam estas duas palavras ‘teu’ e ‘meu’” (DQ, I, 2016, p. 154) e “não existia fraude, o engano nem a malícia misturados à verdade e à lisura. A justiça estava nos seus próprios termos, sem que a ousassem perturbar nem ofender os do favor e do interesse, que tanto agora a menoscabam, perturbam e perseguem” (DQ, I, 2016, p. 155). E, em contrapartida, nas relações do mundo “real” na obra, como já citado, as pessoas de sua modernidade, que estariam sob domínio da razão, se mostram movidas por interesses mesquinhos, e, por vezes, demonstram sentir prazer em caçoar dos que

---

<sup>8</sup> Como é possível notar na seguinte fala do protagonista, ele percebia a cavalaria andante como algo nobre, pois na visão do personagem: “não há carta de fidalguia com tantas preeminências nem isenções como a que adquire um cavaleiro andante no dia em que se arma cavaleiro e se entrega ao duro exercício da cavalaria” (DQ, I, 2016, p. 657).

se mostram ingênuos e tentam seguir bons propósitos. No entanto, como observou Watt (1997, p. 65) “nos séculos de treva<sup>9</sup> da história europeia os cavaleiros feudais, ou seja, os que geraram a cavalaria, pilhavam o campo e massacravam os fracos; para conter a ameaça deles a Igreja cristã tratou de civilizar a cavalaria”. Portanto, vale citar que os costumes que D. Quixote atribui à Idade de Ouro são em grande parte apenas idealizações.

Como já citado, Starobinski (2016) percebe uma relação entre a origem da nostalgia, o desejo e a falta que esses sentimentos apontam. Partindo da ideia de que para Starobinski a nostalgia é uma “variedade particular de melancolia” (STAROBINSKI, 2016, p. 89), é interessante notar que o comportamento do fidalgo melancólico de Cervantes demonstra ser motivado por um desejo desmedido: D. Quixote demonstra desejar uma vida com emoções e aventuras, além do alcance de uma valorização e de um reconhecimento que lhe rendessem “perpétuo nome e fama” (DQ, I, 2016, p. 336). O desejo por nome e fama não só é repetidamente retomado pelo cavaleiro, como também vai se desdobrando ao longo da narrativa. Como exemplo disso, vale citar o momento em que D. Quixote decide que quer se isolar nas asperezas da Serra Morena, no capítulo XXV do primeiro livro, e justifica a sua necessidade de se isolar, em suas palavras, devido ao: “[desejo] que tenho de nelas fazer uma façanha na qual hei de ganhar *perpétuo nome e fama*” (DQ, I, 2016, p. 336, grifo nosso).

Claramente, a busca do cavaleiro por “perpétuo nome e fama” (DQ, I, 2016, p. 336), que lhe leva a tentar se tornar cavaleiro andante, teria como objetivo a perpetuação de seu nome para além do seu tempo de “vida e morte”:

Quero dizer Sancho que o desejo de ganhar fama é ativo em grande maneira. [...] Todas essas e outras grandes e várias façanhas são, foram e serão obras da fama, *que os mortais desejam como prêmios e quinhão da imortalidade merecidos por seus famosos feitos* [...] (DQ, II, 2017, pp. 124-125, grifo nosso).

A busca de honra e glória ou de “perpétuo nome e fama” (DQ, I, 2016, p. 336) vai ao encontro de sua nova identidade de herói cavaleiresco, pois um herói mostra ser grande quando é reconhecido como tal, quando alcança glória.

No capítulo XXXI do segundo livro, D. Quixote faz a seguinte pergunta retórica: “porventura é cometimento vão ou tempo malgasto o que se gasta em vagar pelo mundo, não buscando os regalos dele, senão as asperezas por onde os bons sobem ao assento da imortalidade?” (DQ, II, 2017, p. 392). De acordo com Espín (2013, p. 15) “El ‘ansia de inmortalidad’ quijotesca, de la que habla Unamuno, no es realmente sólo una causa de la

---

<sup>9</sup> Essa visão da Idade Média como idade das trevas foi muito questionada pela historiografia moderna.

melancolía, sino que es el impulso sublime que la define y que hace de ésta mucho más que un estado patológico o que un estado de ánimo”<sup>10</sup>. As aventuras que D. Quixote busca, ao aderir ao seu novo modo de vida, na dimensão de suas fantasias, parecem ter a função de preencher a falta melancólica que toma o fidalgo todas as vezes em que ele se depara com a realidade. Para Javier de la Higuera Espín (2013, p. 3) o comportamento de D. Quixote “se trataría de una acentuación de la componente melancólica en un temperamento “híbrido” (García Gibert, 1997, 99) colérico-melancólico, que se define más bien por la fluctuación de esos estados”. É possível notar que ainda que D. Quixote se empenhe na busca de aventuras, seus esforços mostram-se fruto do sofrimento melancólico, pois partem da rejeição de sua realidade. Na percepção de David Karl Ulrich (2009) “la psicología de don Quijote” adota uma “transición de colérico a melancólico” (ULRICH, 2009, p. 11) – sendo o cavaleiro colérico no primeiro volume da obra e melancólico no segundo. D. Quixote parece tentar rejeitar a realidade por não aceitar não só as trivialidades de uma vida comum como também o inevitável fim dos sujeitos, a morte.

Como observou Foucault, acerca da percepção da melancolia no início da modernidade:

No melancólico, como se recorda, os espíritos eram sombrios e obscuros; projetavam suas trevas contra as imagens das coisas e constituíam, na luz da alma, como que a ascensão de uma sombra; na mania, pelo contrário, os espíritos agitam-se numa crepitação eterna; são arrastados por um movimento irregular, sempre recomeçado; um movimento que corrói e consome, e mesmo sem febre irradia seu calor (FOUCAULT, 2017, p. 274).

Vale considerar, porém, que embora estejam presentes no protagonista de *D. Quixote* tanto o comportamento exaltado ou maníaco quanto o melancólico, em seu delírio, ele encarnou um personagem, pois passou a acreditar-se um cavaleiro andante – e aos seus olhos esse personagem que ele encarna tem grandeza por ocupar a posição de cavaleiro dentro da ordem da cavalaria. Talvez seja possível considerar que a mania do protagonista se expresse por meio da adoção de uma identidade imaginária. Ainda assim, é notável que estão presentes no personagem várias características que eram comumente atribuídas ao sujeito maníaco-melancólico, que vão desde pequenos atos como perceber uma simples bacia de barbeiro como um elmo de Mambrino, até a representação de um estado de espírito que varia entre fortes

---

<sup>10</sup> Para justificar sua percepção de que a melancolia vai além do estado patológico ou de um estado de ânimo, Espín cita Kant, para quem seria próprio da melancolia “uma especial sensibilidade para o sublime” (ESPÍN, 2013, p. 15).

exaltações e pesadas crises melancólicas. Inclusive, vale citar que Espín (2013, p. 4) considera que a aparência do protagonista do romance de Cervantes também tenha sido adequada ao que seria uma das aparências consideradas típicas aos sujeitos melancólicos. Como observou Burton (2011, pp. 114-115) no século XVII existiam estudiosos que consideravam a aparência dos sujeitos como indício de que o sujeito seria melancólico: “as noções gerais que os fisionomistas apresentam são estas: cor negra denota melancolia natural; bem como magreza, hirsutez, veias largas, muito cabelo nas sobrancelhas, (...) muito sanguíneo, ou vermelho indica melancolia na cabeça”. Burton (2011) afirma ainda que acreditava-se que “os que foram afetados pela Lua, Saturno ou Mercúrio em sua genitura (...) são negros, ou de alta compleição sanguínea, que têm cabeças pequenas, que têm um coração quente, cérebro úmido, fígado quente e estômago frio (...) esses estão mais sujeitos à melancolia” (BURTON, 2011, p. 67). Em algumas descrições que o romance de Cervantes faz da aparência do fidalgo melancólico é possível notar a proximidade de características consideradas pelos estudiosos da época como típicas aos sujeitos melancólicos. Por exemplo, em um dos momentos em que o romance descreve o protagonista, o narrador fala da “estranha presença de D. Quixote, seu rosto de meia légua de comprido, seco e amarelo” (*DQ*, I, 2016, p. 540), e, em outro momento, descreve “D. Quixote lá armado e pensativo, com a mais triste e melancólica figura que pudesse formar a própria tristeza” (*DQ*, II, 2017, p. 700).

A pretensão que o protagonista demonstra ter é a de se tornar um grande cavaleiro com aventuras jamais vistas, mas sua realidade grosseira só lhe permite se tornar “o cavaleiro da triste figura”. O cavaleiro além de ter uma aparência física considerada estranha pelo narrador, ele ainda se apresenta mal vestido, uma vez que usa os trastes de uma armadura velha e uma celada improvisada; em grande parte de suas aventuras sai sujo, estropiado, perde dentes ou se coloca em situações problemáticas das mais diversas. O ridículo do personagem se constitui pelo contraste entre a altura das suas pretensões e o grotesco de sua realidade. No capítulo IV do primeiro livro, – em que ocorre a primeira aventura de D. Quixote, já depois do ritual em que ele foi armado cavaleiro – o leitor começa a compreender o nível da batalha que o protagonista estava disposto a travar entre suas fantasias e a realidade. Na primeira das duas aventuras que ocorrem neste capítulo, o cavaleiro tenta proteger Andrés – criado de um lavrador, que, ao passar por um bosque, o cavaleiro vê que estava amarrado em um tronco de árvore, sendo açoitado por seu patrão. Ao se deparar com a situação, D. Quixote, de lança apontada para o lavrador e com toda a “autoridade”, de quem se acreditava um grande cavaleiro andante, ordenou-lhe: “Desatai-o já” (*DQ*, I, 2016, p. 84). A situação é ridícula, pois, por estar vestido em uma armadura velha e enferrujada, sua aparência demonstra seu delírio e sua ordem

e autoridade demonstra seu comportamento de exaltação delirante, no entanto, o protagonista manifesta um julgamento nobre, pois tenta proteger o frágil criado. Ele acha que é um cavaleiro medieval, apesar de a realidade mostrar a ele o tempo todo que ele não é, mas o cavaleiro não vê, ou talvez não queira ver. Nesse sentido é que Vieira (1998, p. 103) afirma que: “A luta de Dom Quixote para ser aquilo que gostaria de ser é substituída por um desejo persuasivo de parecer aquilo que não é”.

No romance, o narrador conta que o criado Andrés, mesmo sendo apenas um adolescente, teve uma percepção mais aguçada da realidade que D. Quixote, e logo imaginou que o seu patrão não obedeceria ao mandado do cavaleiro. Então, o narrador conta que o criado pediu para não sair da presença de D. Quixote, e como justificativa para o seu pedido avisou ao cavaleiro que seu patrão “se vendo só vai me esfolar” (*DQ*, I, 2016, p. 86). Mas, nesse ponto, D. Quixote nega a possibilidade de não ser obedecido, afinal ele se percebia como um grande cavaleiro andante, então, diz: “Não fará tal (...) – Basta o meu mandato para que me acate; e jurando-me ele pela lei da cavalaria que recebeu, deixá-lo-ei seguir em liberdade e garantirei a paga” (*DQ*, I, 2016, p. 86). Em seu delírio, o protagonista nem se dá ao trabalho de analisar a situação, pois acredita cegamente ser um cavaleiro andante, e que os cavaleiros andantes têm autoridade, por isso devem ser obedecidos.

No fim dessa aventura, há um destaque do quanto a realidade grosseira se sobrepõem a atmosfera de imposição de justiça idealizada pelo cavaleiro, pois, no caso de Andrés, o narrador afirma que logo que o cavaleiro virou as costas, o lavrador, com raiva por causa da intervenção do cavaleiro, castigou ainda mais severamente o seu criado. E, por fim, lhe liberou dizendo ironicamente que lhe dava licença para buscar “seu juiz”. Essa aventura é encerrada com o narrador dizendo que: “com tudo isso, ele partiu chorando, e seu amo ficou rindo” (*DQ*, I, 2016, p. 88). Mas a tentativa frustrada de D. Quixote de impor o que ele percebe como justiça nas relações é recorrente em outras de suas aventuras. A trama retrata mais de uma vez personagens que se relacionam com os outros de modo maldoso, seja aproveitando do outro, como no caso do patrão de Andrés, seja ridicularizando ou rebaixando o protagonista, como no caso do primeiro estalajadeiro citado na trama, ou dos duques que aparecem no segundo livro. Quando D. Quixote não é vítima das malícias dos outros de modo ingênuo, ele está sempre tentando impor justiça e defender os que, em sua percepção, são os fracos e desvalidos. As malícias dos personagens são destacadas pelo narrador como algo inerente à realidade, realidade essa que se mostra inaceitável aos olhos do protagonista, que parece também se sentir injustiçado pela vida, por ela não lhe oferecer dentro de sua realidade as satisfações que ele busca na fantasia.

Ao analisar as aventuras em que D. Quixote demonstra seus momentos de exaltação, fica evidente que a postura adotada pelo fidalgo em seu delírio é resultado de uma mistura de ingenuidade, falta de aceitação da crueldade com que se depara, e, sobretudo, do desejo de viver intensamente, de ter emoções fortes, e de encontrar motivação em sua vida. Nesse sentido, vale citar também “a aventura dos leões”, localizada no capítulo XVII do segundo livro de *D. Quixote*. Nessa aventura, a maior intenção que o cavaleiro demonstra ter é a de provar sua coragem, como faziam os cavaleiros andantes ou os heróis para demonstrar o próprio valor e receber reconhecimento. O cavaleiro demonstra querer provar que ele não era “homem de se assustar com leões” (*DQ*, II, 2017, p. 214). No entanto, como a realidade é, de modo geral, adversa aos propósitos de D. Quixote, a “aventura dos leões” é concluída de modo irônico, pois o tratador de leões vê que D. Quixote vive em outro mundo, ou, como se diz, que ele é louco, e embarca na fantasia do personagem para zombar dele. O tratador dos leões, com intenção de se ver livre do cavaleiro, apenas afirmou para D. Quixote que a infâmia ficaria nos leões e não nele, pois, nas palavras do tratador dos animais: “nenhum bravo combatente, segundo entendo está obrigado a mais que desafiar seu inimigo e esperá-lo em campo raso, e se o contrário não acode, nele fica a infâmia e o expectante ganha a coroa do vencimento” (*DQ*, II, 2017, p. 220).

Nessa aventura, por fim, o narrador afirma com grande ironia que vendo a grandeza de D. Quixote:

o leão acovardado, não quis nem ousou sair da jaula, posto que tivera a porta aberta por um bom espaço, e que, tendo ele [o tratador] dito àquele cavaleiro que era tentar a Deus irritar o leão para que por força saísse, como ele [D. Quixote] queria que se irritasse, mau grado seu e contra toda a sua vontade havia permitido que a porta se fechasse (*DQ*, II, 2017, p. 221).

No capítulo XIX do primeiro livro, a “aventura do corpo morto” também parece ter o propósito de deixar evidente que, embora o cavaleiro justifique suas batalhas em favorecimento dos necessitados, na verdade, assim como ele não consegue perceber a realidade a sua volta de modo objetivo, ele também não consegue perceber as reais necessidades dos outros, e, em várias de suas aventuras, ele volta-se apenas para a sua necessidade de provar o seu valor e de buscar reconhecimento. Nesta aventura, ao encontrar pessoas enlutadas, carregando um corpo, D. Quixote as aborda, e com grande autoridade, afirma: “– Detende-vos, cavaleiros, ou quem quer que sejais, e dai-me conta de quem sois, donde vindes, aonde ides, que é o que naquelas andas levais” (*DQ*, I, 2016, p. 250), demonstrando que ele passou a se apoiar em sua nova identidade cavaleiresca para expressar um comportamento exaltado.

A narrativa dá destaque ao fato de que: “todos os encamisados eram gente medrosa e desarmada” (*DQ*, I, 2016, p. 250) e que:

Os enlutados, por seu lado, revoltos e envoltos em suas opas e batinas, não se podiam mover, o que deu lugar a D. Quixote de sovar a todos muito a seu salvo e fazê-los debandar mau grado seu pensando não ser ele homem e sim diabo do inferno (...). Tudo olhava Sancho, admirado do ardor de seu amo, e dizia para si: – Sem dúvida, meu amo é tão valente e esforçado como ele diz (*DQ*, I, 2016, pp. 250-251).

Essa aventura retrata o protagonista em uma atitude totalmente oposta ao que se espera de um herói, atacando pessoas que não representavam ameaça a nada nem a ninguém. A necessidade de parecer valente demonstra que o personagem não estava conformado com o que ele era de verdade. E, por fim, a ironia da fala de Sancho aponta que o cavaleiro demonstrou sua valentia a qualquer custo, mesmo quando essa valentia não teria outra intenção senão a de aparentar ser valente e valorizar a força do cavaleiro de modo superficial. Como observou Auerbach (2015, p. 307) “a dificuldade reside no fato de que na ideia fixa de Dom Quixote, o nobre, o puro e o redentor estão ligados com o absolutamente insensato”.

Uma outra aventura, em que fica evidente a falta de percepção do fidalgo acerca da realidade, é a que se inicia no capítulo VIII do primeiro livro, logo após a aventura dos moinhos de vento. Nessa aventura, D. Quixote age com base em sua ideia fixa, que lhe possibilita a visão distorcida com a qual em grande parte da trama ele percebe o mundo a sua volta. O protagonista se depara com um coche com passageiros, e afirma: “– Ou muito me engano, ou esta será a mais famosa aventura que jamais se viu, pois aqueles vultos negros que ali aparecem *devem de ser e o são sem dúvida* alguns encantadores levando naquele coche alguma furtada princesa, e é mister desfazer este torto com todo o meu poderio” (*DQ*, I, 2016, p. 127, grifo nosso). Ele não analisa o mundo a sua volta, apenas constrói uma ideia com base nas fantasias dos romances de cavalaria e passa a acreditar cegamente em sua imaginação e ainda que Sancho Pança tente alertá-lo acerca de seu engano, o cavaleiro responde: “– já te disse, Sancho – respondeu D. Quixote –, que pouco sabes de matéria de aventuras” (*DQ*, I, 2016, p. 127). Aqui vale citar que no apanhado histórico sobre a história da loucura feito por Foucault (2017), o filósofo registra que acreditava-se que: “quando o melancólico se fixa numa idéia delirante”, por vezes, são afetados os “órgãos pelos quais se efetua a percepção do real” (FOUCAULT, 2017, p. 231). É essa fixação numa ideia delirante que o personagem do romance de Cervantes demonstra ter na base da construção de grande parte de suas aventuras.

Vale pontuar também alguns detalhes da já citada aventura do “elmo de Mambrino”, localizada no capítulo XXI, do primeiro livro, na qual também fica evidente no comportamento

de D. Quixote a postura comum aos sujeitos que adotam o que se classificou como o delírio de ideia fixa. Nessa aventura, quando D. Quixote avista um cavaleiro com uma bacia de barbeiro sobre a cabeça (para se proteger do sol), e percebe o reflexo da bacia à luz do sol, o protagonista acredita imediatamente que a bacia de barbeiro, é, na verdade, um “elmo de Manbrino”. A sugestão de que a sua percepção se baseia na postura comum aos sujeitos que adotam ideias fixas fica ainda mais evidente quando Sancho Pança tenta lhe alertar do engano, pois D. Quixote, arrogantemente, lhe adverte: “– Como posso me enganar no que digo, traidor escrupuloso? – disse D. Quixote. – Dize-me, não vêes aquele cavaleiro que a nós vem, sobre um cavalo rosilho rodado, que traz na cabeça um elmo de ouro?” (*DQ*, I, 2016, p. 276). Como observou Gregorio B. Palacín (p. 4), “Don Quijote no es precisamente un loco, sino un monomaniaco”.

É importante citar ainda a reflexão que Jean Starobinski fez a respeito da “aventura dos pisões”, que se passa no capítulo XX do primeiro livro de *D. Quixote*. Starobinski percebe que, nessa aventura, a melancolia do cavaleiro se revela como resultado da constatação de que “Não há sobrenatural. Só há o mundo físico, a natureza humana, os instrumentos fabricados pelo homem (...) não deixando lugar, a não ser mental, melancólico ou supersticioso, para os grandes adversários que foram esperados ou temidos durante a noite” (STAROBINSKI, 2016, p. 442). Em *D. Quixote* é a realidade que lhe provoca a melancolia e ela só vai embora quando ele está sob o domínio da fantasia. Nessa aventura, D. Quixote e Sancho andam na extrema “escuridão da noite” e ouvem além de “um grande ruído de água”, uns estrondos “que davam uns golpes compassados” (*DQ*, I, 2016, p. 257). E, enquanto Sancho Pança fica aterrorizado, D. Quixote imagina que esta seria uma grande aventura. Mas, após passarem a noite acordados sem saber de onde vinham os estrondos, ao amanhecer, os personagens são surpreendidos ao descobrirem que se tratava na verdade de “seis maçãs de pisão” (*DQ*, I, 2016, p. 269), que eram os engenhos da época, que serviam para bater panos ou couros. É interessante notar que é à era moderna a que se atribui essa inovação de instrumentos construídos pelos sujeitos e a percepção mais realista e menos fantasiosa. E, assim, enquanto a imaginação de D. Quixote esperava uma grande aventura, que lhe desse a oportunidade de sentir fortes emoções, e de se sentir útil, dinâmico, forte e valorizado, o cavaleiro se depara apenas com a moderna tecnologia de sua época.

Como observou Touraine (1994):

Não existe modernidade a não ser pela interação crescente entre o sujeito e a razão, entre a consciência e a ciência, por isso quiseram nos impor a ideia de que era preciso

renunciar à ideia de sujeito para que a ciência triunfasse, que era preciso sufocar o sentimento e a imaginação para que a razão triunfasse (TOURAINÉ, 1994, p. 218).

O contraste entre a grande aventura que ele imagina que virá e o prosaísmo da realidade cotidiana, além do mais mecanizada (que pode ser lido como um indício da modernidade se impondo), aponta uma crítica de Cervantes ao mundo moderno, onde os interesses são menores, reduzidos ao mundo da experiência prática e material. Os interesses de D. Quixote vêm do mundo do espírito, portanto são mais elevados. Há uma certa melancolia nisso, que não é mais do personagem, mas é uma visão que o livro passa: certo lamento diante do que o novo mundo está desprezando, jogando fora, em função de interesses mais baixos. Tem um mundo se impondo sobre outro, mas ao se impor sobre o outro ele vai destruindo várias coisas de valores elevados acima do material. Uma possível leitura acerca da representação dessa aventura é compreender que, de modo subjacente, há certa denúncia de que o modo de vida moderno reprimiria os sentimentos dos sujeitos e também os poderes da imaginação humana. O mundo moderno é desencantado, reduzido aos interesses materiais, o que Cervantes também parece ver como uma perda, apesar de saber inevitável. Daí o ridículo e a grandeza andarem juntos no personagem.

Enquanto a imaginação de D. Quixote esperava uma grande aventura, o cavaleiro tem suas expectativas frustradas ao se deparar apenas com a moderna tecnologia de seu período:

Olhou também D. Quixote para Sancho e viu que tinha as bochechas infladas e a boca cheia de riso, com evidentes mostras de nele querer rebentar, e não pôde a sua melancolia tanto que à vista de Sancho pudesse deixar de se rir; e ao ver Sancho que seu amo começara, soltou a presa de maneira que teve de apertar a barriga com os punhos, para não rebentar de tanto rir (*DQ*, I, 2016, p. 269).

Nessa aventura, embora a realidade não atenda as expectativas do cavaleiro, surpreendentemente, D. Quixote aceita a realidade e é possível considerar que esse episódio é bem diferente de todos os outros, pois, nele, o protagonista encontra a saída para a sua melancolia no humor, embora o romance deixe claro que D. Quixote tenha rido da situação apenas porque não tinha ninguém por perto e tenha pedido a Sancho para mantê-la em segredo, reafirmando sua preocupação em parecer valente e corajoso.

Outro modo que D. Quixote parece ter encontrado para fugir de sua realidade é através da identificação com o outro, e, muitas vezes, também, da projeção de seus desejos e de suas dores nas histórias vividas pelos demais personagens. É interessante citar que, no capítulo XII

do segundo volume, D. Quixote confessa sua tendência a melancolizar-se pelas tristezas alheias e afirma: “e se bem na minha alma têm seu próprio assento de tristezas, as desgraças e as desventuras, nem por isso dela fugiu a compaixão que tenho das alheias desditas” (*DQ*, II, 2017, p. 169). O cavaleiro demonstra tentar viver a intensidade do viver do outro, motivado pelo inconformismo com a falta de intensidade de sua vida. É através da identificação com o outro, assim como com as narrativas ficcionais, que D. Quixote busca compreender a si mesmo e viver ilusoriamente os seus desejos. Ao que parece, D. Quixote tem consciência da irrealidade de grande parte de seus feitos, no entanto, prefere viver uma idealização que lhe possibilite contentamento a se sujeitar às imposições éticas de uma vida convencional.

Desde o primeiro volume da obra, *D. Quixote* narra histórias de personagens que vivem grandes melancolias, com as quais o protagonista do romance parece se identificar. No capítulo XII do primeiro livro, o romance *D. Quixote* conta a história de Grisóstomo, jovem que teria se suicidado motivado pela dor de uma rejeição amorosa. Na narrativa do romance, as pessoas que ouviam a história do suicídio do jovem inicialmente tenderam a culpar a jovem Marcela (que era a jovem amada por Grisóstomo), nomeando-a de “pastora homicida” (*DQ*, I, 2016, p. 172). No entanto, a jovem surge em meio a cerimônia fúnebre do Grisóstomo para argumentar contra a acusação de culpa, alegando que não é obrigada a retribuir a um amor que não foi solicitado por ela. E, por fim, afirma que “Grisóstomo foi morto por sua impaciência e *destemperado desejo*” (*DQ*, I, 2016, p. 193, grifo nosso). Aqui, vale retomar a relação citada no capítulo teórico, acerca da ligação entre a nostalgia, a melancolia e o desejo, em que se percebe o desejo como a base do sentimento nostálgico e melancólico. É interessante perceber que, assim como é ao destempero dos humores que os teóricos, desde os antigos até os renascentistas, atribuem a melancolia, e, assim como Starobinski aponta o desejo como a base dos sentimentos nostálgicos, no romance de Cervantes, é ao destempero do desejo a que se atribui a morte do jovem Grisóstomo. O jovem teria se suicidado devido a um desejo irrealizado, e é interessante notar que é com esse sentimento que D. Quixote parece se identificar.

Em todas as histórias de dor de amor, citadas na obra, D. Quixote se mostra muito interessado em saber os detalhes de como se desenvolveram os problemas amorosos, e, por vezes, tenta imitá-los. Assim, ao observar a postura do cavaleiro, é possível afirmar que ele demonstra buscar o espelhamento de seus desejos e dos ideais do seu próprio eu no mundo externo. Nas aventuras em que D. Quixote se depara com as histórias dos pares amorosos – Marcela e Grisóstomo, nos capítulos XII, XIII e XIV do primeiro livro, e Cardênio e Luscinda; D. Fernando e Doroteia, que vão do capítulo XXIII ao capítulo XXXVI também do primeiro

livro –, o cavaleiro parece procurar na identificação com o amor do outro a realização imaginária do seu amor irreal. A identificação que D. Quixote demonstra sentir fica evidente, não só pela atenção que o protagonista dedica às histórias dos enamorados, mas também porque em virtude de suas projeções nas histórias dos casais ele passa a tentar imitar os comportamentos dos personagens realmente enamorados. D. Quixote passa a atribuir seus comportamentos e lamentações à ausência de sua dama irreal Dulcineia d’El Toboso. Ao final da história de Marcela e Grisóstomo, por exemplo, o narrador afirma: “e todo o mais da noite passou em memória de sua senhora Dulcineia, à imitação dos amantes de Marcela” (*DQ*, I, 2016, pp. 169-170).

O que notavelmente todas as histórias de pares românticos citadas na obra têm em comum é o apego a dor pela perda amorosa ou pela ausência do par amoroso, que tem como resultado o desinteresse pela vida e a busca pela morte. É possível inferir que é a dor melancólica, o desejo desmedido e as insatisfações com a vida demonstradas pelos demais personagens o que causa identificação no protagonista do romance. O personagem Cardênio, por exemplo, ao tentar justificar seu isolamento na Serra Morena, afirma: “vim para estas solidões, com a intenção de nelas acabar a vida, que desde aquele momento detestei como mortal inimiga minha” (*DQ*, I, 2016, p. 410), expressão que contém ideias muito semelhantes às que D. Quixote emite em evocação a dor pela ausência de sua dama imaginária.

É possível apontar, dentre todas as histórias de dor de amor citadas na obra, a história de Cardênio como a de maior relevância para a compreensão da postura de espelhamento do protagonista. Desde o primeiro contato com Cardênio, a narrativa dá indícios claros de que há algo ainda mais simbólico na relação entre Cardênio e D. Quixote. Desde a primeira vez em que encontra o jovem, D. Quixote adota uma postura que foge completamente da que o leitor consegue notar como hábitos característicos do cavaleiro. O narrador afirma que, no primeiro contato entre os dois personagens, mesmo sem ter tido tempo para criar vínculos, D. Quixote foi abraçar Cardênio e o teve um bom tempo “estritamente em seus braços, como se de longos tempos o conhecesse” (*DQ*, I, 2016, p. 319).

Além disso, ao encontrar Cardênio, depois somente de cumprimentá-lo e do “estrito abraço” citado, as primeiras palavras do cavaleiro para Cardênio são as seguintes:

– O meu [desejo] – respondeu – D. Quixote – é o de vos servir, tanto que já estava determinado a não deixar estas serras até achar-vos e de vós saber se para a dor que na estranheza da vossa vida mostrais se pode achar algum gênero de remédio e, se houvesse mister de buscá-lo, buscá-lo com toda diligência possível. E quando a vossa desventura fosse daquelas que têm fechadas as portas todos os gêneros de consolação,

pensava ajudar-vos a chorá-la e pranteá-la como melhor pudesse, pois é sempre consolo nas desgraças achar quem delas se doa (*DQ*, I, 2016, p. 321).

Logo em seguida, o narrador afirma que D. Quixote se disponibilizou inteiramente a seguir os propósitos de Cardênio, sem ao menos conhecê-los, sabendo apenas que se tratava de alguém ferido por um amor não correspondido, o que nos reforça a crença de que o que move o cavaleiro a acolher Cardênio é a identificação com a sua dor.

A identificação de D. Quixote com Cardênio parece representar uma busca pela realização dos seus anseios no mundo concreto no romance, pois, através da história do jovem, o protagonista vê seus desejos e seus ideais representados na realidade da obra. De acordo com o narrador, quando Cardênio se encontra com D. Quixote, o jovem está sofrendo por acreditar ter sido abandonado por sua amada, e por crer que sua dama, Luscinda, o trocou por D. Fernando. Essa dor de abandono amoroso é provavelmente o motivo que levou o cavaleiro a se identificar com Cardênio, pois a melancolia do jovem estaria de acordo com o ideal de dor amorosa que daria sustentação às lamentações e projeções de D. Quixote que busca uma base para justificar o seu sofrimento pela ausência da sua senhora Dulcineia.

Outro ponto que deve ser destacado na relação dos personagens é que a narrativa nomeia Cardênio como “o outro, a quem podemos chamar de ‘o Roto da má figura’ (como a D. Quixote o da triste)” (*DQ*, I, 2016, p. 319). E, partindo não só da aproximação de seus cognomes, mas também de outros aspectos atribuídos aos personagens, é possível afirmar que Cardênio representa o ideal subjetivo de D. Quixote, uma vez que podemos perceber características em Cardênio que estariam sugeridas na narrativa como desejadas pelo fidalgo. Enquanto D. Quixote tem a idade avançada e é pobre, Cardênio é jovem e rico; enquanto os amores de D. Quixote por Dulcineia representam a falta por nunca terem sido realizados; os de Cardênio por Luscinda representam a falta por meio da perda amorosa. Mas há um ponto que os une: a loucura. Entretanto, enquanto a loucura de Cardênio é provocada por causas evidentes (a perda de Luscinda e a traição de D. Fernando), a loucura de D. Quixote é atribuída ao excesso de leitura de livros de cavalaria.

Javier de la Higuera (2018) chega a considerar que Cardênio seria um duplo de D. Quixote:

El reconocimiento que don Quijote hace de Cardenio y la aparición de los «nombres significativos», reductores de los personajes a su esencialidad, de «caballero de la triste figura» y de «el roto de la mala figura», no deja lugar a dudas para el lector: don Quijote y Cardenio son la misma persona, desdoblada, duplicada, en una mezcla de familiaridad y extrañeza que tiene algo de siniestro o inhóspito —unheimlich, em el lenguaje de Freud—. No olvidemos que don Quijote es un personaje em busca de su

identidad y en estos pasajes parece encontrarla. A través de la identificación con Cardenio, don Quijote — y el propio lector— adquiere una claridad sobre su propia locura, ya que en Cardenio ve realmente una objetivación exterior de la misma: la locura de ambos se debe a una pérdida, la que supone la «luenga ausencia» (cap. 25, p. 279) de la amada (HIGUERA, 2018, p. 286-287).

Na obra, o modo de representação do desatino de Cardênio também parece ter sido construído com base em algumas das características que eram comumente atribuídas ao sujeito melancólico. Um claro indício disso pode ser percebido na seguinte fala de Cardênio: “*Sem querer tomar vingança dos meus maiores inimigos (...), quis tomá-la da minha mão e executar em mim a pena que eles mereciam*, e até talvez com mais rigor do que com eles usaria se então lhes tivesse dado a morte” (DQ, I, 2016, pp. 382-383, grifo nosso), que se aproxima das descrições de um dos comportamentos considerados típicos dos sujeitos melancólicos feitas por Robert Burton e posteriormente reforçadas por Freud. Enquanto Burton (II, 2011, pp. 376-377) afirma que os melancólicos “como não conseguem vazar doutro modo suas paixões, nem emendar o que está falho como desejariam: com morte violenta eles por fim se vingam de si mesmos”, Freud afirma que o melancólico faz “recriminações a si mesmo como recriminações a um objeto amoroso, que deste se voltaram para o próprio Eu” (FREUD, 1996, p. 133/225).

D. Quixote parece encontrar na projeção de seus desejos no outro, o alento para a ausência da possibilidade de satisfazer, na sua realidade, os próprios desejos. No capítulo XXV do primeiro livro, D. Quixote decide imitar o comportamento adotado tanto por Amadis de Gaula, quanto por Cardênio, fazendo-se desesperado, sandeu e furioso. E ainda que Sancho tente levá-lo a uma percepção mais próxima do que se compreende por realidade, alertando-o de que os cavaleiros que assim fizeram tiveram motivos para fazer necessidades e penitências, mas que não via motivos para que D. Quixote fizesse o mesmo, o cavaleiro lhe responde que: “Aí é que está o ponto (...) e a fineza do meu intento, pois um cavaleiro andante enlouquecer com motivo não tem gosto nem graça: o ponto está em desatinar sem ocasião” (DQ, I, 2016, p. 338). A justificativa do personagem, além de causar o riso, diante da consciência que o cavaleiro demonstra ter do próprio desatino, como é possível notar, a característica que está em evidência na expressão do personagem é a ausência de motivos para o seu desatino, o que se alinha com as ideias dos teóricos da Antiguidade, que percebiam a melancolia como um delírio que seria acompanhado por medo e tristeza “sem justa causa” (BURTON, II, 2011, p. 383). Além disso, é interessante apontar que é frequente no texto as vezes em que D. Quixote demonstra ter consciência de seus devaneios. Como observou Javier de la Higuera (2018), ao comentar a postura imitativa de D. Quixote: “Parece que una conciencia melancólica, de pérdida de un

orden pleno de realidad, está en la base del espíritu literario cervantino, traducido aquí en la relación que don Quijote establece con sus modelos imitativos” (HIGUERA, 2018, p. 283).

Vale citar también que, para Javier de La Higuera Espín (2013, p. 3):

la fuente de Cervantes para construir con verosimilitud médico-filosófica a su protagonista es el Examen de ingenios para las ciencias (1575), de Juan Huarte de San Juan, quien sigue la teoría tradicional, procedente de Hipócrates y transmitida por Galeno, de los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) y de los cuatro temperamentos correspondientes, según predomine uno u otro de esos humores (sanguíneo, flemático, colérico y melancólico, respectivamente).

Se recorreremos ao *Examen de Ingenios para las ciencias*, de Juan Huarte de San Juan, perceberemos que embora esse estudioso aponte como humores do corpo “sangre, cólera, flema y melancolía” (HUARTE, 1946, p. 126), ele, diferente de Robert Burton, não considera a melancolia uma patologia. Para Juan (1946), a melancolia, assim como a fleuma e a cólera, são apenas “destemplanzas viciosas y que se han de tratar como si fueran enfermedades” (HUARTE, 1946, p. 51). Entretanto, no romance de Cervantes, a melancolia é percebida como uma patologia que acomete o fidalgo e por fim lhe chega a ser fatal.

Ainda assim, é interessante perceber algumas ideias de Juan (1946) refletidas no romance de Cervantes. Para isso, vale citar o momento em que D. Quixote é vencido pelo Cavaleiro da Lua Branca – e, por ter sido vencido, é obrigado a passar um ano em repouso, sob o pretexto de fazê-lo curar-se de suas loucuras, e o personagem D. Antônio Moreno<sup>11</sup> (em diálogo com o Cavaleiro da Lua Branca, que seria na narrativa o personagem Bacharel Sasón Carrasco), lamenta que D. Quixote possa ser curado:

– Oh, senhor – disse D. Antônio –, Deus vos perdoe o agravo que fizestes a todo o mundo por querer tornar em sisudo o mais engraçado louco que há nele! (...) e se não fosse contra a caridade eu diria que nunca sare D. Quixote, porque com sua saúde perderemos não somente suas graças, mas também as de Sancho Pança seu escudeiro, qualquer das quais pode tornar a alegrar a própria melancolia” (*DQ*, II, 2017, p. 762).

Vale pontuar que D. Antônio usa graça como sinônimo de encanto pessoal, percebendo a loucura não como veneno, mas como remédio: ela tem sua “graça”, seu encanto e é a loucura o que permite ao fidalgo ir além do viver comum. Fica implícito a retomada da ideia de que o

---

<sup>11</sup> Que no capítulo LXII, do segundo livro do romance de Cervantes, hospeda D. Quixote a pedido de Roque Guinart, personagem histórico com aura de herói popular, e, na trama, chefe do grupo de bandoleiros, salteadores que roubavam os ricos e dividiam os bens roubados igualmente entre si. O fato de D. Antônio ser amigo de Roque Guinart nos leva a compreender a razão dele receber D. Quixote com grande aceitação, pois o grupo de Roque e seus simpatizantes parecem compartilhar a ideia de não exclusão das pessoas marginalizadas por falta de nobreza ou recursos.

“normal”, muitas vezes, é igualado ao medíocre, ao pequeno, ao “sem graça”. Porém, outro fato que chama atenção no fragmento textual citado é que essa passagem se assemelha muito ao relato feito por Juan acerca de um paciente que, depois de curado de sua loucura, teria dito o seguinte ao seu médico:

señor doctor, yo os beso las manos por tan gran merced como habéis hecho en haberme vuelto mi juicio; pero yo os doy mi palabra, a fe de quien soy, que en alguna manera me pesa de haber sanado, porque estando *em mi locura vivía en las más altas consideraciones del mundo, y me fingía tan gran señor que no había Rey en la tierra que no fuese mi feudatario. Y que fuese burla e mentira, ¿Qué me importaba, pues gustaba tanto de ello como se fuera verdad?* (Huarte, 1946, p. 154, grifo nosso).

E, por conseguinte, a ideia grifada no trecho acima também se assemelha fortemente a algumas declarações de D. Quixote acerca de sua paradoxal consciência da ilusão do amor que o cavaleiro nutre por sua dama imaginária Dulcineia d’El Toboso, como é possível notar no final do capítulo XXV do primeiro livro, quando D. Quixote conta para Sancho uma anedota que teria a função de explicar, por meio da analogia, o valor que Dulcineia teria para o cavaleiro. Nesse conto anedótico, D. Quixote narra a história de uma viúva, que, ao ser repreendida por se apaixonar por um homem considerado “soez, tão baixo e tão idiota” (*DQ*, I, 2016, p. 346), afirma que: “para aquilo que o quero sabe ele tanta filosofia quanto Aristóteles” (*DQ*, I, 2016, pp. 346-347). Analogamente ao conto, D. Quixote explica:

(...) portanto, Sancho para o querer que eu tenho por Dulcineia vale tanto ela quanto a mais alta princesa da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbítrio as têm de verdade (...). E assim *basta-me crer que Aldonza Lourenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa, pois dela ninguém há de levantar informação para dar-lhe algum hábito, e eu faço conta de que é a mais alta princesa do mundo (...). E para concluir com tudo, imagino que tudo o que digo é assim, sem sombra nem míngua*, e a pinto em minha imaginação tal como a desejo, assim na beleza como na principalidade, e nem Helena a iguala, nem Lucrecia a alcança, nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara e latina (*DQ*, I, 2016, p. 347, grifo nosso).

D. Quixote deseja a existência de Dulcineia, pois ela reafirma a sua ideia fixa de que ele seria um verdadeiro cavaleiro andante, mesmo que seja por meio de um “eu faço conta”, pois o cavaleiro prefere uma ilusão satisfatória a ter que lidar com a sua realidade tediosa de sua vida cotidiana.

Uma das principais diferenças entre o primeiro e o segundo volume da obra é que, no segundo volume, D. Quixote passa a perceber detalhes da realidade externa de modo menos fantasioso e mais próximo de uma percepção realista, ao mesmo tempo em que, aos poucos, vai

se adaptando a um modo de vida mais próximo do convencional em seu tempo, como a aceitação do uso do dinheiro, e o menor apego a fantasias, chegando o narrador a destacar a diferença da percepção do cavaleiro, como por exemplo, quando aponta a diferença de percepção que o protagonista tem, no segundo livro, ao reconhecer pela primeira vez na narrativa uma estalagem: “digo que era estalagem porque D. Quixote a chamou assim, fora do uso que tinha de chamar todas as estalagens de castelo” (*DQ*, II, 2017, p. 685). Aqui, vale pontuar que o romance *D. Quixote* foi publicado no início do século XVII em dois volumes e que entre o primeiro e o segundo volume se passaram dez anos (1605 e 1615). Essa distância no tempo possibilita que no momento de produção do segundo livro a tendência realista na literatura esteja mais consolidada. Devido ao rumo que suas aventuras vão tomando, D. Quixote não sustenta mais suas negações da realidade, e, após ter encarado várias aventuras temerárias, o personagem conclui: “Muitas vezes a experiência me mostrou que sou de carnes brandas e nada impenetráveis” (*DQ*, II, 2017, p. 402).

Logo na primeira aventura do segundo volume, D. Quixote surpreende o leitor, pois nesse momento, Sancho Pança, já está acostumado a percepção distorcida com a qual o seu amo costuma lidar com a realidade e contando com isso, decide enganar o protagonista afirmando que uma lavradora aleatória que encontram no caminho, por acaso, seria a sua dama Dulcineia (com a intenção de se livrar das consequências de uma mentira que tinha lhe contado, para fazer D. Quixote acreditar que ele havia entregado uma carta do cavaleiro à sua dama, quando na verdade, Sancho nunca tinha nem sequer visto Dulcineia alguma); mas, para grande surpresa de Sancho, e dos leitores, nesse momento D. Quixote nega a visão fantasiosa que Sancho tenta lhe impor. O narrador afirma que Sancho pensou: “não será muito difícil fazer ele crer que uma lavradora a primeira que eu topar aqui é a senhora Dulcineia” (*DQ*, II, 2017, p. 140). Mas D. Quixote, que antes enxergou gigantes no que eram apenas moinhos de vento, agora afirma: “eu não vejo Sancho – disse D. Quixote –, senão três lavradoras sobre três burricos” (*DQ*, II, 2017, p. 143).

Mesmo nesse ponto do segundo volume, embora D. Quixote tenha compreendido a realidade de um modo um pouco mais objetivo, não se pode afirmar que o cavaleiro tenha abdicado totalmente de seu delírio (o que só irá acontecer apenas momentos antes da morte do fidalgo), inclusive, porque ainda que o protagonista não tenha aderido totalmente ao engano que o seu escudeiro tentou lhe impor, a partir desse momento da narrativa, D. Quixote perturba-se com a ideia de que Dulcineia estaria encantada e transformada em uma lavradora. E como observou Vieira (1998, p. 60), sobre essa relação de D. Quixote com a ideia de que a sua

Dulcineia seria a tal lavradora, a partir desse ponto da narrativa: “sua grande missão será o desencantamento de Dulcineia”.

No capítulo XI do segundo livro, na aventura que ocorre “Com o carro, ou a carreta, das cortes da morte”, D. Quixote avista um carro com os seguintes personagens e as seguintes características:

Quem guiava as mulas e servia de carreiro era um feio demônio. Vinha o carro a céu aberto, sem toldo nem cobertura alguma. A primeira figura que se ofereceu aos olhos de D. Quixote foi a da própria Morte, com rosto humano; junto dela vinha um anjo com grandes asas pintadas; a um lado estava um imperador com uma coroa, parecendo ser de ouro, na cabeça; aos pés da Morte estava o deus que chamam Cupido, sem venda nos olhos, mas com seu arco, sua aljava e suas setas. Vinha um cavaleiro armado de ponto em branco, exceto por não trazer morrião nem celada, mas um chapéu de plumas de diversas cores (*DQ*, II, 2017, pp. 153-154).

Aqui, mais uma vez D. Quixote adota um comportamento completamente diferente do que o leitor se acostumou a vê-lo adotar, e a narrativa aponta claramente a intenção de destacar a mudança da percepção de D. Quixote, pois apenas ao ouvir a explicação de que se tratava de um carro com atores de uma companhia de teatro chamada “Ângulo do Mal”, D. Quixote tem a seguinte reação: “pela fé de cavaleiro andante – respondeu D. Quixote – que, assim que vi este carro, imaginei que uma grande aventura se me oferecia, e agora digo que é mister tocar as aparências com as mãos para tomar pé do desengano” (*DQ*, II, 2017, p. 154).

É interessante pontuar também que até a história de amor trágico, que se passa no segundo volume, nos capítulos XX e XXI, é bem menos idealizada que os amores extremamente românticos retratados no primeiro volume. Primeiramente, a história é contada a D. Quixote por um personagem que o narrador descreve como parecido com um clérigo ou um estudante com quem o cavaleiro se depara em seu caminho, o personagem conta ao cavaleiro que um jovem chamado Basílio, que residia em um vilarejo próximo do local em que os personagens se encontravam, estava dando mostras de desejar perder a vida, diante da falta de sua amada Quitéria, que estaria prestes a se casar com um outro jovem chamado Camacho:

Come pouco e dorme pouco, e o que come são frutas, e onde dorme quando dorme, é no campo, sobre a dura terra, como animal bruto. Fita o céu de quando em quando, e outras vezes crava os olhos na terra, tão abismado que não parece senão santo de roca a que o vento balança a roupa. Enfim, ele dá tais mostras de ter apaixonado o coração, que todos os que o conhecemos tememos que o dar sim amanhã a formosa Quitéria há de ser sua sentença de morte (*DQ*, II, 2017, p. 245).

No segundo volume da obra, não só D. Quixote está mais disposto a encarar a realidade, como também o mundo externo parece espelhar o posicionamento mais realista do cavaleiro. Assim como na fase anterior – no primeiro volume –, o mundo externo espelhava as idealizações do cavaleiro, nessa aventura, diferente do que se passa com Cardênio, por exemplo, o jovem Basílio não deixa de intervir ativamente para a realização de seus desejos, e, assim, através do que a narrativa nomeia de “indústria”, Basílio, fingindo uma tentativa de suicídio, consegue casar-se com Quitéria. No entanto, o que consideramos primordial para o objetivo da nossa análise é perceber que D. Quixote passa de um estado em que percebe o mundo por meio de seu desejo projetado nas fantasias dos romances de cavalaria para um estado em que enxerga as coisas do mundo de modo mais objetivo e que o mundo ao seu redor passa a espelhar seu novo modo de enxergar a vida.

Na aventura citada, o jovem Basílio aparece no casamento de sua amada e afirma que, para que Camacho tivesse Quitéria por inteira, iria ele mesmo tirar-se do caminho, e, assim, crava um cajado no chão e lança-se sobre sua ponta, deixando-o em seu corpo de modo que podiam ver a outra ponta nas costas do jovem, e seu corpo banhado em sangue. Então, fingindo ser o seu “último pedido em vida”, Basílio pede que permitam-lhe casar-se com a mulher amada, e assim consegue casar-se com Quitéria. Neste ponto, a trama revela que Basílio havia combinado com Quitéria para ignorar as vontades do noivo Camacho, e, também, a dos pais da jovem, – que teriam escolhido o noivo priorizando possíveis vantagens econômicas em detrimento dos sentimentos entre o casal. Por fim, ao ver-se casado, Basílio levanta-se, e, enquanto alguns atribuíam a sua repentina cura a milagres, Basílio explica que não era milagre e sim indústria, pois a tentativa de suicídio era fingida. A história desse par amoroso é um exemplo de representação do que poderia ser uma percepção mais realista dos pares românticos, pois, diferentemente dos amores românticos que eram comumente idealizados na literatura anterior, nesta aventura, o casal passa a intervir de modo ativo para gerar as possibilidades necessárias para a realização do romance.

Outro ponto a ser citado, não só como demonstração da maior aproximação da representação da realidade objetiva no segundo livro, como também do que pode ser compreendido como uma revelação acerca de mais um dos motivos pelos quais o fidalgo desejava fugir da realidade –, é que a trama causa surpresa ao retratar uma aventura em que Sancho Pança encontra pedaços de corpos humanos amarrados em árvores: “Todas aquelas árvores estavam cheias de pés e de pernas humanas” (*DQ*, II, 2017, p. 699), o que choca o leitor que, até então, não tinha se deparado com nenhum problema tão impactante dentro da narrativa. Ao ler essa parte do romance, o impacto com a gravidade do problema é sentido de modo

intenso, pois, já que até então o lado trágico da obra sempre vinha encoberto ou suavizado pelo seu lado cômico ou pela fantasia, o leitor vai desarmado esperando mais um disparate fantasioso do protagonista. Mesmo que a narrativa cite momentos de batalhas agressivas, até então, tudo estava dentro do campo do divertimento, da loucura e da fantasia. Na primeira parte, há batalhas agressivas e o fidalgo sai delas muito machucado grande parte das vezes. Entretanto, essas batalhas têm sempre um tom humorístico, mostrando o ridículo da posição do fidalgo, do seu afastamento da realidade. No entanto, neste ponto da narrativa, o tom é de gravidade e certo horror, pois em nenhum outro momento a narrativa faz uma referência tão explícita à cruel realidade humana do século XVII espanhol. Cervantes se baseou no contexto espanhol da época, em que um grupo nomeado de “bandoleiros” estava sendo perseguido pelo governo de Felipe II e era praxe na época a execução sumária dos membros desse grupo por enforcamento, esses acontecimentos estariam na base da inspiração de Cervantes para retratar em seu romance os personagens encontrando corpos humanos amarrados nas árvores. De acordo com Vieira (1998, p. 45) “A Espanha de Cervantes atravessava um período prismático que fazia coincidir realidades bastante contraditórias (...). A ilusão de um império grandioso começava a minguar para ceder espaço a uma realidade repleta de miséria, fome, ausência de trabalho e de produção de mercadorias”<sup>12</sup>. Esse ponto da narrativa reforça a ideia de que, no segundo volume, D. Quixote já não consegue mais negar a realidade em nome de suas idealizações. No capítulo LIX, do segundo volume, após amo e escudeiro serem atropelados por uma manada de bois, D. Quixote desabafa “quando eu esperava palmas, triunfos e coroas, granjeadas e merecidas por minhas valorosas façanhas, me vi esta manhã pisado e escoiceado e moído dos pés de animais imundos e soezes” (*DQ*, II, 2017, p. 684).

Ao mesmo tempo que o segundo tomo da obra se diferencia do primeiro porque o protagonista do romance passa a ter uma maior percepção da realidade, ele também se distingue por começar a fazer menções mais explícitas à melancolia do personagem. Nas aventuras que se passam no palácio dos duques, entre os capítulos XXX e LVIII, ocorrem os momentos mais explícitos de crise depressivo-melancólica do protagonista de *D. Quixote*. Tendo os duques lido a primeira parte da história de *D. Quixote*, o narrador conta que, para terem do que rir, os duques combinaram de “dar trela e concordar com ele [D. Quixote] em quanto lhe dissesse, tratando-o como cavaleiro andante” (*DQ*, II, 2017, p. 375), mas D. Quixote parece perceber algumas das más intenções dos duques, e, ainda no palácio, cai em um estado de tristeza profunda, que parece ter por base um acúmulo de insatisfações com aspectos de sua realidade.

---

<sup>12</sup> O fidalgo empobrecido é fruto desse contexto.

Logo nos primeiros momentos de contato com os duques, D. Quixote mostra-se incomodado pelo medo dos modos de Sancho serem inadequados para o ambiente do palácio: “por Deus, Sancho, procura comportar-te e não descubras tua estofa de maneira que caiam na conta que és de vilão e grosseiro pano tecido” (*DQ*, II, 2017, p. 383). No entanto, o cavaleiro logo revela que sua real preocupação não é exatamente com Sancho, mas com sua própria imagem, pois como justificativa para repreender os modos de Sancho, D. Quixote afirma que: “em tão maior conta é tido o senhor quantos mais honrados e bem-nascidos criados ele tem” (*DQ*, II, 2017, p. 383), o que parece revelar a sensação de inadequação sentida pelo cavaleiro diante do poder econômico e consequentemente hierárquico dos Duques.

No capítulo XLIV do segundo livro, quando Sancho Pança se afasta de seu amo para assumir o governo da prometida ilha, D. Quixote começa a dar sinais de estar entrando em uma crise melancólica. Logo após a saída de Sancho, o narrador afirma: “percebeu a duquesa sua melancolia e perguntou-lhe que era que o entristecia, pois, se fosse a ausência de Sancho, escudeiros, duenhos e donzelas havia na sua casa que o serviriam muito em satisfação do seu desejo” (*DQ*, II, 2017, p. 511), porém, o cavaleiro lhe responde: “sinto a falta de Sancho, mas não é essa a causa principal que me faz parecer que estou triste” (*DQ*, II, 2017, p. 511). Nesse ponto, o romance adota um movimento circular, que inclusive parece aproximar-se do movimento cíclico maníaco-depressivo, pois, depois de tantas aventuras em que o personagem demonstrou um comportamento de exaltação, D. Quixote retorna a um comportamento de isolamento social, semelhante ao que é descrito no início da obra, quando afirma-se que o fidalgo entregava-se excessivamente a leituras de romances de cavalaria.

Embora a narrativa ainda mantenha um tom de mistério, pois, D. Quixote apenas afirma que “não é essa a causa principal que me faz parecer que estou triste”, e não dá explicações acerca de qual seria a real causa, o narrador descreve comportamentos do fidalgo que levam o leitor a compreender quais os possíveis motivos da aflição do protagonista. Ainda nos episódios que passam no palácio dos duques, o cavaleiro pede à duquesa que lhe permita ficar a sós, nas palavras do cavaleiro: “suplico a vossa excelência que dentro do meu aposento consinta e permita que só eu seja quem me serve” (*DQ*, II, 2017, p. 466), entretanto, dessa vez, entre as motivações a que se atribui a origem do seu abatimento, o narrador, pela primeira vez, aponta explicitamente que a falta de poder aquisitivo é um motivo de perturbação para o cavaleiro.

Diz o narrador que, após o jantar com os duques, D. Quixote se recolheu sozinho em seu aposento:

Fechou a porta atrás de si e à luz de duas velas de cera se despiu, e ao se descalçar (oh desgraça indigna de tal pessoa!), puxou, não suspiros do fundo das entranhas nem outra coisa que pudesse desacreditar sua limpeza e polidez, mas o fio de uma das meias, desmanchando bem duas dúzias de pontos e deixando-a feita gelosia. Afligiuse em extremo o bom senhor, e teria dado uma onça de prata por ter a mão um adarme de seda verde (digo seda verde porque as meias eram verdes). (...) “Oh pobreza, pobreza!” (*DQ*, II, 2017, p. 513).

É como se o fio desmanchasse não só as “duas dúzias de pontos” da meia, mas também fosse uma metáfora para o desmanchar da fortaleza exaltada que o personagem demonstrava constituir até esse ponto da narrativa. Vieira (1998), afirma a respeito das aventuras que se passam no palácio dos duques, que “a permanência de Dom Quixote no palácio possibilita a concentração tanto nos aspectos sociais que envolvem o personagem quanto nos mais internos, revelando um novo semblante do cavaleiro” (VIEIRA, 1998, p. 134). O “novo semblante” a que se refere Vieira (1998) pode ser compreendido como a expressão da sensibilidade melancólica do protagonista. E, por fim, se referindo aos leitores do *D. Quixote*, Vieira acrescenta ainda que “é o peso da hierarquia social que gera constrangimentos nos mais lúcidos e desconcentração nos mais ingênuos” (VIEIRA, 1998, p. 135). Os leitores que ficam apenas no nível da descontração não dão muita atenção ao constrangimento hierárquico a que D. Quixote é submetido pelos duques que são capazes de colocar o próprio prazer e divertimento acima do bem-estar do cavaleiro e de seu escudeiro.

Após demonstrar o incômodo que D. Quixote sente por suas meias desfiarem, a narrativa discorre acerca da difícil condição dos “bem-nascidos que a duras penas sustentam sua honra” (*DQ*, II, 2017, p. 514), diante da pobreza. E afirma ainda que eles temem que “lhe descubra o remendo do sapato, o sebo do chapéu, a desfiadura do gabão e a fome do estômago” (*DQ*, II, 2017, p. 514), e, por fim, o narrador faz a seguinte afirmação: “tudo isso se renovou a D. Quixote no puxar daquele fio” (*DQ*, II, 2017, p. 514). Ainda que seja facilmente inferido que se trata da renovação de uma tristeza em relação à pobreza do fidalgo, em nenhum momento da trama, antes dos episódios que se passam no palácio dos duques, o romance havia deixado explícito que a condição de pobreza do fidalgo lhe incomodava. Cabe destacar também que a ideia de renovação neste ponto da trama remete ao início do romance. Como já foi dito, *D. Quixote* se inicia com a descrição da condição econômica do fidalgo: “um fidalgo desses de lança em armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador” (*DQ*, I, 2016, p. 57), fazendo referência, justamente, a uma classe social que se tornou comum na época, o fidalgo empobrecido. Dessa forma, próximo ao fim da narrativa, D. Quixote vai retomando a sua

situação original, mais próximo de sua realidade pobre (em vários sentidos) e mais distante de sua fantasia.

Vale apontar também outra aventura do romance que demonstra mais explicitamente o comportamento melancólico de D. Quixote, e que também ocorre no palácio dos duques, que é a que se dá quando os donos do palácio decidem burlar D. Quixote colocando gatos com chocalhos amarrados nos rabos dentro do quarto no qual o cavaleiro estava hospedado. O narrador conta que, logo após ter se iniciado a crise melancólica de D. Quixote, a duquesa havia concertado com o duque e com as donzelas do palácio “de lhe fazer uma burla que fosse mais risonha que danosa” (*DQ*, II, 2017, p. 536). Então, na janela do aposento de D. Quixote “soltaram um cordel onde estavam amarrados mais de cem chocalhos” (*DQ*, II, 2017, p. 540), e, também soltaram vários “gatos, que traziam chocalhos menores atados ao rabo” (*DQ*, II, 2017, p. 540). Como resultado dessa burla, o narrador afirma que D. Quixote ficou “com o rosto crivado e o nariz não muito são” (*DQ*, II, 2017, p. 541), pois “quis a sorte que dois ou três gatos entrassem pela janela do seu quarto” (*DQ*, II, 2017, p. 540), e, conta que os gatos, “apagaram as velas que no aposento ardiavam e andavam buscando por onde escapar” (*DQ*, II, 2017, p. 540). Por não conseguir entender do que se tratavam aqueles seres que corriam no escuro, fazendo barulho de chocalhos, D. Quixote acreditou que eram demônios enviados por encantadores. O cavaleiro, na confusão do quarto escuro, diz: “ – Fora, malignos encantadores! Fora, canalha feiticeira, que eu sou D. Quixote de La Mancha, contra quem não valem nem têm força vossas más intenções” (*DQ*, II, 2017, p. 540). O narrador relata ainda que um dos gatos, assustado, saltou no rosto do cavaleiro e “afерrou-lhe as ventas com unhas e dentes” (*DQ*, II, 2017, p. 540), ao que o duque “acudiu a apartá-los” (*DQ*, II, 2017, p. 540) e a duquesa “providenciou o bálsamo para passar nas feridas” (*DQ*, II, 2017, p. 540), nesse ponto, o narrador afirma ironicamente que por causa dos ferimentos “assaz mofino e malencônico estava o malferido D. Quixote, vendado seu rosto e assinalado, não pela mão de Deus, mas pelas unhas de um gato, desditas anexas à andante cavalaria. Seis dias esteve sem sair em público” (*DQ*, II, 2017, p. 557). A reação desproporcional do cavaleiro nos leva a compreender que sua indisposição e isolamento não teriam sido motivados apenas pelas feridas causadas pelo gato, mas que foram também resultado de uma crise emocional.

Nessas passagens, a narrativa parece contrastar o comportamento de temeridade adotado anteriormente pelo protagonista com a fragilidade exagerada que ele demonstra em alguns dos momentos das aventuras que se passam no castelo dos duques. Como observou Vieira (1998, p. 146), acerca da aventura citada: “quem já se dispôs a lutar contra um leão agora

é incapaz de defender-se de alguns gatos”. O cavaleiro agora se mostra melancólico diante do simples ataque de um gato.

Como afirma o narrador do romance:

(...) deu um profundo suspiro e logo se deitou em seu leito, agradecendo aos duques a mercê, não porque ele temesse aquela canalha gatesca, encantadora e chocalheira, mas por conhecer a boa intenção com que o vieram socorrer. Os duques o deixaram sossegar e se foram remordidos pelo mau sucesso da burla, pois não cuidaram que tão pesada e custosa seria para D. Quixote aquela aventura, que lhe custou cinco dias de cama (*DQ*, II, 2017, p. 491).

Como se percebe na citação acima, os duques se frustram com o resultado da burla, pois em vez de conseguirem levar o cavaleiro a um comportamento risível, o protagonista reage se isolando e demonstrando traços de tristeza. O que era para ser engraçado para os duques, se revelou melancólico, porque acabou resultando na humilhação e na violência contra o fidalgo. O comportamento tipicamente depressivo do cavaleiro fica evidente, dentre outras coisas, porque a narrativa deixa claro que ele começou a demonstrar traços de sua tristeza no momento da partida de seu escudeiro, pouco antes dos ferimentos provocados pelo gato, deixando subtendido que os ferimentos causados pelo gato não foram a única motivação do recolhimento do protagonista. Diante disso, o leitor é levado a questionar se agora que se mostra mais consciente da realidade o protagonista teria percebido a zombaria dos outros personagens e a sua humilhação.

É importante destacar que mesmo diante de seus incômodos econômicos, ao deixar o palácio dos duques, D. Quixote demonstra estar muito mais aliviado por retomar sua liberdade do que abalado com suas tristezas por não estar satisfeito com suas condições econômicas ou por perder os regalos que o palácio lhe proporcionava. D. Quixote prefere abandonar o palácio, mesmo a contragosto dos duques, a ter que anular sua individualidade ou se submeter a hierarquias humilhantes em troca de melhores condições econômicas. Como afirma o cavaleiro: “– A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não se podem igualar os tesouros que encerra a terra (...) a obrigação das recompensas pelos benefícios e mercês recebidas são ataduras que não deixam o ânimo campear livre” (*DQ*, II, 2017, p. 665).

No capítulo LXXI do segundo livro, o narrador, ao se referir ao desencantamento de Dulcineia, afirma que D. Quixote estava “temeroso de que se lhe acabasse a vida sem alcançar seu desejo” (*DQ*, II, 2017, p. 816). Entretanto, nesse ponto da narrativa não fica claro a qual desejo do cavaleiro a que o narrador está se referindo, dando margens para se pensar no desejo

por sua dama, que fora construído dentro da fantasia. Contudo, tendo em vista que Dulcineia é, claramente, apenas mais uma peça do jogo de seu desejo principal<sup>13</sup>, é possível compreender que, na verdade, o desejo ao qual o narrador faz referência, seria, o de viver intensamente, com fortes emoções e aventuras – e de, por fim, alcançar por meio de sua vida intensa “perpétuo nome e fama” (*DQ*, I, 2016, p. 336).

Nesse sentido, é interessante apontar que a obra apresenta três indícios que parecem ter feito D. Quixote sentir que alcançou seu principal desejo, que seria o de vivenciar fortes emoções em suas aventuras, e, como todo bom herói, alcançar reconhecimento, ou, em suas palavras, alcançar “perpétuo nome e fama” (*DQ*, I, 2016, p. 336). Primeiro, Sancho Pança conta para D. Quixote que soube a partir do personagem Bacharel Sasón Carrasco, que a história de D. Quixote “andava em livros” (*DQ*, II, 2017, p. 68), e, cabe citar aqui que, ainda de acordo com Vieira (1998, p. 88) “é importante ter em conta que, desde a primeira saída, D. Quixote tem o projeto de tornar-se personagem de livro”. Vieira (1998) acrescenta ainda que “se os frutos da sua ação como cavaleiro não são tão gratificantes quanto se esperava, ao menos o projeto de transformar sua história em livro se concretiza” (VIEIRA, 1998, p. 89). O segundo indício aparece quando, ao chegar ao palácio dos duques, D. Quixote sente-se um real cavaleiro andante, pois o narrador afirma que “foi o primeiro dia que de todo em todo conheceu e creu ser cavaleiro andante verdadeiro e não fantástico” (*DQ*, II, 2017, p. 380). E o terceiro é quando, por fim, no capítulo LXII do segundo livro, já mais próximo do final da narrativa, D. Quixote sofre uma burla que não lhe traz dano, pelo contrário, lhe alegra. Como descreve o narrador:

Ia D. Quixote, não sobre Rocinante, mas sobre um grande mulo de passo manso, e muito bem ajazado. Puseram-lhe o balandrau, e nas costas sem que o visse lhe costuraram um pergaminho, onde escreveram com letras grandes: “Este é D. Quixote de La Mancha”, admirava-se D. Quixote de ver que todos quantos o olhavam o nomeavam e conheciam; virando-se para D. Antônio, que ia ao seu lado lhe disse:— Grande é a prerrogativa que encerra em si a andante cavalaria, pois a quem a professa faz conhecido e famoso por todos os termos da terra; se não, olhe vossa mercê, senhor D. Antônio, que até os rapazes desta cidade, sem nunca me terem visto, me conhecem (*DQ*, II, pp. 724-725).

Embora em *D. Quixote* os indícios da melancolia do personagem estejam sugeridos desde o início da narrativa, a condição melancólica do protagonista só fica realmente explícita no momento de sua morte. É somente próximo de sua morte, quando ele abandona a fantasia e passa a enxergar a realidade de modo mais objetivo que a melancolia faz o último retorno, e,

---

<sup>13</sup> [...] como observou Vieira (1998, p. 63) a respeito da importância dada pelo cavaleiro ao encantamento de Dulcineia “A Dulcineia transformada em lavradora converte-se num grave problema para o cavaleiro, pois significa golpe fatal em sua conexão com o universo da cavalaria”.

desta vez, ela é fatal para o fidalgo. Aos olhos das concepções usuais das ciências do tempo de Cervantes, D. Quixote fora diagnosticado com uma melancolia ainda nos moldes hipocráticos, em que se considerava o humor melancólico como uma patologia mortal, sendo, portanto, a melancolia a causa concreta de sua morte, como descreve o narrador:

Chamaram seus amigos o médico, tomou-lhe o pulso, que não o contentou muito, dizendo que, cuidasse da saúde da alma porque o corpo corria perigo. *Ouviu-o D. Quixote com ânimo sossegado*, mas não ouviram assim sua ama, sua sobrinha e seu escudeiro, os quais começaram a chorar ternamente, como já o tivesse morto ante os olhos. Foi o parecer do médico que melancolias e desolações o acabavam (*DQ*, II, 2017, p. 840, grifo nosso).

É com tom de lamentação que a história, ao aproximar-se da narrativa da morte de D. Quixote, afirma: “as coisas humanas não são eternas, indo sempre em declinação desde os seus princípios até chegar ao seu último fim, especialmente a vida dos homens” (*DQ*, II, 2017, p. 839). Desde o início da modernidade, a literatura aborda a ideia de efemeridade da vida e dos sentidos que os sujeitos atribuem às coisas do mundo, e essa temática passa a ser abordada de modo mais intenso com o avançar da modernidade. No romance de Cervantes, uma possível leitura acerca da afirmação de que para o fidalgo a vida já poderia acabar “sem grandes ânsias”, e do motivo pelo qual o protagonista ouve do médico a previsão de sua morte “com ânimo sossegado”, é retomar a ideia dos apontamentos que levam o leitor a perceber que o personagem compreende que alcançou seus desejos, e demonstra encarar a morte satisfeito com o modo em que viveu. Embora seja importante notar que quem entendeu que alcançou “perpétuo nome e fama” (*DQ*, I, 2016, p. 336) foi D. Quixote, o personagem que o fidalgo Alonso Quijana encarnou ao se enxergar como cavaleiro, e não exatamente o fidalgo, que seria o protagonista visto pelos olhos da realidade e conseqüentemente pelos olhos da melancolia.

No momento em que D. Quixote está em seu leito de morte, Sancho Pança lhe aconselha a não morrer, mas a viver muitos anos, e acrescenta um dito que leva o leitor a refletir se a real loucura estaria em aderir à fantasia e fugir da realidade em uma tentativa de atingir felicidade, ou se estaria em padecer em uma vida melancólica. Sancho diz: “a maior loucura que pode um homem fazer nesta vida é deixar-se morrer sem mais nem mais, sem que ninguém o mate nem outras mãos o acabem senão as da melancolia” (*DQ*, II, 2017, p. 844).

Em seu leito de morte, o fidalgo abandona completamente o seu delírio, e declara ser novamente Alonso Quijano: “– Dai-me alvíssimas, bons senhores, de que eu já não sou mais D. Quixote de La Mancha, senão Alonso Quijano” (*DQ*, II, 2017, p. 841), o que marca ainda mais a diferença entre o sujeito percebido pela realidade, que seria o fidalgo, e o sujeito que se

formou a partir de suas fantasias, o grande cavaleiro D. Quixote de La Mancha. Aceitar que a vida se reduz à sua realidade rebaixada de fidalgo falido, que não há nada de glorioso nela provoca o retorno da percepção de sua ferida melancólica; e o retorno de sua dor melancólica lhe leva a desistir de viver. Cervantes faz morrer Alonso Quijano, não o cavaleiro de La Mancha, o que provoca a sensação de que o espírito quixotesco vive eternamente. Aqui vale retomar a ideia do episódio em que o cavaleiro entra na gruta de Montesinos e lá reencontra dentre outros personagens a própria Dulcineia encantada, pois os personagens encantados na gruta relatam que já viviam na gruta há mais de trezentos anos e nenhum deles havia morrido. É inegável que o fidalgo desiste da vida, entretanto ele só faz isso após ter sido obrigado a abandonar as suas fantasias e com elas a sua identidade de cavaleiro de La Mancha.

Com o decorrer da narrativa, na medida em que vai sendo inevitável o confronto com a realidade a melancolia vai retornando no protagonista como um caminho para a desilusão. É como se gradualmente a realidade, e junto com ela a melancolia, fossem o vencendo, e paralelamente, D. Quixote, fosse perdendo todo o sentido de sua vida. Para o protagonista, inautêntica, paradoxalmente, é a realidade, porque a realidade é pobre, não tem grandeza, nem aventura. Por isso, é a realidade que leva o protagonista à melancolia e, por fim, à morte. É interessante dar destaque a um dos versos finais atribuídos ao personagem Sasón Carrasco (que o teria composto em homenagem a D. Quixote após a morte do protagonista), que aponta como uma vantagem experienciada pelo cavaleiro poder: “morrer são e viver louco” (*DQ II*, 2017, p. 847). O delírio e a fantasia de D. Quixote não deixam de ser uma tentativa do fidalgo de encontrar um caminho para ter vivacidade em uma vida pouco satisfatória, e uma vez que ele se vê sem suas fantasias, a vida perde qualquer sentido e ele sucumbe à melancolia. Ao tentar anular a realidade em nome da fantasia, D. Quixote estaria buscando suprir seus anseios, pois é a fantasia que lhe oferece o que falta na vida. Para o protagonista a fantasia se torna uma alternativa para a melancolia; e quando, por fim, ela é tirada dele, ele morre.

## 2.2 VAZIO MELANCÓLICO E BUSCA POR PREENCHIMENTO: VIDA ERRANTE – TRAVESSIAS, EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Neste tópico, analisaremos a representação literária da melancolia na subjetividade de Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: veredas*, à luz das teorias sobre o moderno e sobre a melancolia, tendo em vista que estão representados no romance alguns aspectos comuns à

concepção de sujeito na modernidade tardia e à visão de melancolia que se estabelece, não só em seu período, mas também em períodos anteriores. A modernidade no romance está representada, dentre outras coisas, por aspectos como a individualidade do ex-jagunço Riobaldo, a falta de sentidos fixos e o modo da linguagem usada na escrita do romance; já a melancolia insere-se no relato do narrador tanto em relação a sua autopercepção (apontando por vezes um vazio interno), quanto em sua relação conflituosa com seu amigo Diadorim, que resulta na construção subjetiva de fantasmas melancólicos, e, em sua idade mais avançada em intermináveis lembranças e nostalgias.

Para refletir acerca de como a visão que se tem da modernidade e da melancolia no período de escrita do romance se expressa nos comportamentos do protagonista do romance de Rosa, é interessante partir da ideia dos estudiosos da modernidade: Bradbury e McFarlane (1989) que registram como uma das principais características do sujeito moderno: a junção, em certa medida contraditória, entre reflexão e fuga, ou seja, entre “a análise da vida e a evasão da vida” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 55)<sup>14</sup>, e também da visão de Walter Benjamin (1985), acerca do sujeito melancólico, pois como afirma Benjamin:

[...] a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que como planeta mais alto e afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-a das excentricidades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber profundo e dom profético (BENJAMIM, 1985, pp. 171-172).

É interessante notar que modernidade e melancolia se aproximam através de uma tendência à contemplação e à fuga. Como a intenção é analisar aspectos da subjetividade de Riobaldo, torna-se essencial pontuar características dessas tendências modernas e melancólicas, uma vez que o personagem se constitui em um misto de grandes emoções, tendo como consequência em alguns momentos a tentativa de fuga da vida, e, em outros momentos, uma grande dedicação a longas e repetitivas reflexões, demonstrando o seu desejo por compreender não só a si mesmo, como também, de modo mais amplo, o sentido da vida dos sujeitos. Como afirma o personagem: “De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga” (ROSA, 2001, p. 200). O narrador-personagem confessa sua tendência à fuga. Ele mesmo diz que sempre foi um fugidor. Fugiu da fazenda de Selorico Mendes quando descobriu que ele era seu pai, sem enfrentá-lo; fugiu do

---

<sup>14</sup> Para os teóricos, uma das principais características modernas é o transitar entre: por um lado “análise, reflexão, imagem reproduzida, e, por outro lado, fuga, fantasia, imagem onírica” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 55).

bando de Zé Bebelo, também sem enfrentar o então chefe. Como o protagonista não encontra um sentido fixo que lhe traga segurança, ele, por vezes, procura fugas da realidade e se refugia, sobretudo, no alívio que lhe traz o amor, as religiões, e as limitadas respostas que encontra em suas reflexões com base na racionalidade, mas, de modo geral, o ex-jagunço termina retornando à sua condição de frustração advinda da percepção de que nem todas as suas questões podem ser satisfatoriamente respondidas.

Em *Grande Sertão: veredas*, é a ambiguidade e a mutabilidade<sup>15</sup> das coisas do mundo, que dão forma ao inclassificável e levam Riobaldo à insegurança devido à falta de possíveis mecanismos de controle. A impossibilidade de classificação impede uma previsibilidade dos acontecimentos do mundo e inviabiliza possíveis ordenações. Devido à percepção da impossibilidade de classificação, Riobaldo afirma com algum pesar que: “este mundo é muito misturado” (ROSA, 2001, p. 237). De acordo com Soares (2014, p. 183): “o desejo classificatório de Riobaldo está relacionado ao que poderíamos chamar de nostalgia do centro e da certeza perdida”. O desejo de recuperar a certeza perdida ou de fixar algo mutável, estaria, portanto, relacionado com a sensação de vazio que se estabelece em Riobaldo diante do inapreensível.

Mesmo com sua tendência a buscar respostas, Riobaldo não se limita ao que a razão pode lhe proporcionar. Como fuga de seus medos e de suas fragilidades, quando jovem, diante da necessidade de combater o inimigo Hermógenes, Riobaldo busca o pacto com o diabo, mesmo sempre questionando a sua validade e a existência do demo. Além disso, em determinados momentos da narrativa, Riobaldo idealiza o seu amigo Diadorim, chegando a afirmar: “eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado” (ROSA, 2001, p. 568). Em sua idade mais avançada, Riobaldo se prende a reflexões que são expressas, dentre outras coisas, por sua tendência a “especular ideia”, que sempre esbarra no incompreensível. Em Riobaldo, as fugas da realidade, ou da racionalidade, e o apego as reflexões são comportamentos constantes. O protagonista demonstra um comportamento cíclico entre reflexão sobre a realidade, frustração e tentativas de fuga dos conflitos com sua realidade, que dá forma às inconstâncias de suas posturas e humores na narrativa. É interessante notar que, quando o narrador-personagem afirma: “Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório” (ROSA, 2001, p. 32), ele indica que não consegue se “refrescar”, ou se tranquilizar, por muito tempo no que ele nomeia de “sombrinhas” (que no romance seriam a religião, o amor ou as respostas advindas da racionalidade), porque tudo lhe conforta apenas de modo fugaz, – por

---

<sup>15</sup> Em que as coisas do mundo são e não são, em que: “tudo é e não é” (ROSA, 2001, p. 11), e que por vezes as coisas estão repletas de seus contrários.

exemplo, as ideias religiosas não confortam Riobaldo de modo definitivo, justamente porque ele está sempre “especulando ideia”, refletindo racionalmente e percebendo as incoerências da religião, – que obviamente, não se sustentam quando pensadas racionalmente. Religião é uma questão de fé. E a fé de Riobaldo é variável. Mas mesmo as respostas advindas da racionalidade não respondem a todas as questões de Riobaldo. O protagonista tenta encontrar um sentido fixo para sua vida em um mundo em que tudo é mutável e os sentidos lhe escapam. Nesse contexto, Riobaldo demonstra o desejo de que Deus exista, pois para ele: “Deus é definitivamente, o demo é o contrário dele” (ROSA, 2001, p. 58).

A sensação de perda e de vazio está na base das conceituações do sujeito melancólico, e, uma das principais frustrações que Riobaldo demonstra ter é com a falta de possibilidade de fixar os sentidos das coisas em esquemas racionais e classificatórios. Diante disso, Riobaldo se melancoliza, pois lhe faltam parâmetros seguros para perceber o mundo e para perceber e delimitar o espaço do seu eu no mundo. É interessante notar que, frequentemente, o próprio protagonista de *Grande Sertão: veredas* teoriza acerca da desordem da vida diante da falta de uma força divina que determine a ordem do mundo: “Estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos” (ROSA, 2001, p. 76).

A melancolia para Riobaldo estaria relacionada à falta de sentidos fixos para a vida e para o mundo. Partindo disso, é interessante mencionar a reflexão feita por Derrida em seu texto *A estrutura, o signo e o jogo*, em que ele alerta para a presença de uma nostalgia instaurada nos sujeitos da cultura ocidental, que estariam em uma constante busca por centros que lhes tragam “certezas tranquilizadoras” (Derrida, 2002, p. 231). Para o teórico, o estabelecimento de centros racionais surge como uma busca de segurança. Derrida alerta, porém, que não existem centros pré-determinados ou impostos pela natureza. São os homens que determinam os centros em busca de ordem em um jogo sem controle. Para Derrida, “ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável” (Derrida, 2002, p. 230). De acordo com o estudioso, as certezas alcançadas pelo estabelecimento de centros impediriam o sentimento de angústia causado pelas incertezas que estão fortemente presentes na modernidade tardia.

Da leitura de *Grande Sertão: veredas* compreende-se que Riobaldo, com a intenção de entender melhor a sua vida, confia os acontecimentos de sua juventude a duas pessoas que são representantes de dois tipos diferentes de conhecimento: ao compadre Quelemém, representante dos conhecimentos religiosos, mais especificamente do espiritismo, e ao doutor da cidade, que teria em sua visão “suma doutoração” (Rosa, 2001, p. 30), ou seja, tem uma

visão fundada em um conhecimento formal ou acadêmico. Desse modo, é possível compreender que a causa que levou Riobaldo a fazer a escolha pelo doutor para ser seu ouvinte, é que, para o ex-jagunço, o doutor seria um representante do conhecimento racional ou acadêmico. Contudo, suas confidências não alcançaram seu objetivo último, pois, em ambos os casos, Riobaldo não encontra as respostas que tanto procura. Para Soares (2017, p. 164) “A busca de certezas do ex-jagunço é, como se vê, contraposta à consciência da impossibilidade delas, o que gera suspensão de sentido, indeterminação”. E, nesse sentido, sua frustração leva-o a igualar a ineficácia do conhecimento religioso que nem sempre é aceito pelo personagem (“Às vezes não aceito nem explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta” – ROSA, 2001, p. 328), com a ineficácia do conhecimento racional, pois a certa altura, Riobaldo diz para o doutor, seu ouvinte: “O senhor sabia, lá para cima – me disseram. Mas, de repente, chegou neste sertão, viu tudo diverso diferente, o que nunca tinha visto. Sabença aprendida não adiantou para nada... Serviu algum?” (ROSA, 2001, 276). O fato de não conseguir encontrar sentidos satisfatórios para suas questões em nenhum dos dois tipos de conhecimento causa-lhe angústia. Como observou Stuart Hall (2011, p. 25): “As transformações associadas à modernidade libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais”. Com base na ideia de Hall (2011), é possível notar a impossibilidade de Riobaldo de alcançar sentidos tranquilizadores como uma das características modernas em *Grande Sertão: veredas*.

Ao traçar um paralelo entre as tendências apontadas e os aspectos da subjetividade de Riobaldo, é possível perceber o quanto o protagonista de *Grande Sertão: veredas* é representativo dessa modernidade. Ao procurar sentidos que lhe permitissem estabelecer uma ordenação para a vida, Riobaldo questiona: “o que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente?” (ROSA, 2001, p. 370), apontando os acasos como os únicos ordenadores da vida, pois se a desordem da vida pode mais do que a gente, a gente não é responsável pelo nosso próprio destino. Os acasos é que vão impondo direções à nossa travessia, e, como observou Soares (2017, p. 171): “A liberdade individual também é problematizada pela força do acaso, que atua no sentido de construir uma concepção de travessia radicalmente aberta ao imprevisível”. Embora no período da modernidade em que o *Grande Sertão: veredas* está inserido seja possível perceber que algumas das questões que perturbavam os sujeitos na modernidade inicial ainda são levantadas, é notável que há na modernidade tardia uma transformação das questões que passam a ser abordadas de modo mais explícito e de uma perspectiva talvez mais intensa. Com base na ideia de quebra de segurança, ao romper com os

apoios tradicionais, é possível afirmar que quanto mais o sujeito adentra na modernidade, mais se depara com a insegurança da ausência de centros estabilizadores, ou de respostas para suas questões existenciais.

Para o nosso estudo, é importante dar destaque ao fato de que, em uma de suas reflexões, Riobaldo aborda a melancolia de maneira explícita, demonstrando a consciência de que haveria nele uma melancolia motivada, dentre outras coisas, pela falta de sentido fixo para as coisas do mundo:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso... Explico ao senhor: *o diabo vive dentro do homem*, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos (ROSA, 2001, p. 26, grifo nosso).

Para Riobaldo, a sua tendência à reflexão ou ao “gosto, de especular idéia” está associada a “essas melancolias”, pois o acesso ao ócio, em sua idade mais avançada, pôde lhe proporcionar momentos propícios à reflexão: “porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo” (ROSA, 2001, p. 154). Só quando já está mais velho, Riobaldo percebe a melancolia como associada ao prazer de lembrar e refletir sobre o seu passado, o que se aproxima da tendência comum ao sujeito melancólico para a reflexão ou “meditação”, como nomeou Benjamim. Aqui, é importante retomar a ideia já citada de que o ócio e a solidão estariam entre as principais causas da melancolia apontadas no estudo: *A anatomia da melancolia*, do inglês Robert Burton. Em concordância com as ideias de Burton, e, assim como o do fidalgo melancólico de Cervantes, é também em momentos de ócio que Riobaldo percebe “essas melancolias”.

O sujeito moderno perdeu seus centros impostos pelo “divinamente determinado” e passou a ser responsabilizado por lidar com sua própria individualidade e por fazer suas próprias escolhas em um mundo desgovernado no qual as classificações racionais não são suficientes para garantir uma previsibilidade que proporcione controle diante dos acontecimentos da vida. De acordo com Sérgio Alcides (2001):

O afã desse herói moderno foi buscar “lugar na ordem do universo”, mas não um lugar sobredeterminado pelas correspondências da cosmologia tradicional, entre macro e microcosmos; o *homo literatus* aspirava à autonomia, ou seja, regular-se a si próprio. Era um descomedimento; a melancolia foi a recompensa trágica (...). De um lado a

auto-afirmação, de outro a autodepreciação, a exaltação e o desespero, a mania e a depressão: ao gênio criador era vetado a justa medida (ALCIDES, 2001, p. 137).

Em concordância com a tendência moderna apontada no fragmento textual citado, o protagonista de *Grande Sertão: veredas* demonstra ter consciência de seu desejo por autonomia, como enuncia na seguinte afirmação: “eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (ROSA, 2001, p. 31). Entretanto, como observou Alcides (2011), a melancolia seria, por vezes, a consequência trágica dessa busca por autonomia, tão própria ao sujeito moderno. Retomando a ideia de que na modernidade tardia há uma tendência a junção da “reflexão e da fuga da realidade”, é importante perceber que essa característica é atribuída não só ao sujeito moderno, mas também ao sujeito melancólico, que obteria certa “genialidade”, através de uma tendência melancólica de contemplação do mundo, que lhe faz transitar entre a reflexão e a entrega à tristeza depressiva. Como observou Kristeva: “O melancólico, com o seu interior pesaroso e secreto é um exilado em potencial, mas também um intelectual capaz de fazer brilhantes construções abstratas” (Kristeva, 1989, p. 64). Nesse sentido, nas reflexões de Riobaldo, modernidade e melancolia se aproximam através da expressão de um mesmo vazio existencial, que se desdobra em uma tendência à contemplação do mundo, e à reflexão, através de seu “gosto de especular ideia”.

Um outro ponto de encontro entre o romance *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas* é o ritual de iniciação na cavalaria de D. Quixote e o pacto de Riobaldo com o diabo. Ambos os acontecimentos além de serem ritos que marcam um ponto divisor na mudança de comportamento dos personagens, são motivados pelo desejo de atribuir sentido à vida e à imagem identitária dos protagonistas. Apenas o fato de os personagens se submeterem a rituais que os consagram a determinados modos de vida já demonstra que os protagonistas tinham certa necessidade de ir além da vida tradicional e de buscar uma vida mais elevada, ainda que fosse por meio da fantasia, do mito, do imaginário, do simbólico ou do transcendente.

Mazzari (2010, p. 30) Levanta a hipótese de que para Riobaldo “o diabo não representaria outra coisa senão a catalisação personificada da maldade humana ou, indo um pouco mais profundo, dos males que se observam no mundo e se atribuem às esferas física, metafísica e moral”. O que aponta na narrativa de Riobaldo uma possível busca de aceitação da existência em si mesmo tanto do bem quanto do mal, sem desprezo nem de uma esfera nem de outra. Como afirma o personagem-narrador, o pacto foi feito com um satanás muito específico, pois teria sido feito com o satanás dos infernos do próprio Riobaldo, em suas palavras: “– ‘Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!’” (ROSA, 2001, p. 438). É interessante notar que, assim

como D. Quixote se espelha em outros personagens e projeta neles os seus próprios desejos, antes do pacto, Riobaldo se baseia muito nas posturas dos outros jagunços para tomar suas decisões e demonstra tentar entender a própria identidade por meio do espelhamento nos outros personagens: “Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza. Então, eu era diferente de todos ali? Era. (...) E eu era igual àqueles homens? Era” (ROSA, 2001, p. 188). Entretanto, após o reconhecimento tanto do bem quanto do mal em si mesmo, e do ritual de pacto com o diabo, Riobaldo passa a arriscar as tomadas de decisão com base em seu próprio julgamento.

Vale Citar que para Patrícia da Silva Carmello (2011, p. 18) “Riobaldo não é único nem idêntico a si próprio”, pois em suas memórias ele se percebe como o adolescente que se identifica com o menino Diadorim, como o jovem jagunço Tatarana, como o chefe Urutú-Branco, e, por fim, como um velho fazendeiro. Como pontuou Soares (2014, p. 167), Riobaldo, depois de sua idade mais avançada, é aquele que “lembrando e contando o lembrado, supostamente espera desvelar o sentido da experiência vivida”. E, assim como a percepção da identidade de Riobaldo varia de acordo com o tempo, como demonstraremos, seus traços melancólicos também não são fixos e sofrem variações de acordo com os diferentes acontecimentos.

Em meio as reflexões sobre as vivências de seu passado, Riobaldo diversas vezes dá indícios do seu desejo de autoconhecimento, que estaria entrelaçado ao seu desejo de alcançar autonomia. Como exemplo disso, vale destacar expressões do protagonista, como: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria” (ROSA, 2001, p. 54), “Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo” (ROSA, 2001, p. 167), “Eu queria a minha vida própria pelo meu querer governada” (ROSA, 2001, p. 370), “Eu queria ser mais do que eu. Ah eu queria, eu podia. Carecia” (ROSA, 2001, p. 437), “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2001, p. 436). Apesar de nunca alcançar um modelo identitário no qual se enquadrar rigidamente, as reflexões e vivências de Riobaldo lhe fizeram passar a tomar suas próprias decisões diante da vida de modo mais autônomo. Após o pacto, o ex-jagunço demonstra ter perdido os seus apegos à necessidade de se basear no outro. Como observou Soares (2017, p. 171): “A vontade e a força de determinação pessoal de Riobaldo se impõe em diversos momentos”. Em sua narrativa, é quando o protagonista compreende que nem mesmo os chefes alcançam certezas seguras, que, enfim, ele demonstra ter alcançado maior enriquecimento subjetivo.

Quando Riobaldo assume a chefia do bando, ele demonstra certo incômodo por ter que tomar decisões em meio a um mundo tão incerto, como quando, por exemplo, afirma: “Chefe é chefe. Será que eles não sabiam que eu não sabia aonde ia?” (ROSA, 2001, p. 501). Embora não perca suas incertezas, ele passa a se arriscar na tomada de decisões de maneira mais autônoma: “Me rejo, me calejo!” (ROSA, 2001, p. 447). Vale citar como exemplo o momento da narrativa de Riobaldo, em que, ao desistir de matar “nhô Constâncio Alves”, o protagonista afirma: “Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!” (ROSA, 2001, p. 489), mas termina se sentindo na obrigação de retirar suas palavras, pois o homem que lhe surgiu depois era apenas um sujeito, que nas palavras de Riobaldo “tinha cara de focinho, avançando o formato dos ossos da boca: não tinha queixo” e para piorar ainda “na companhia dele, atrás, vinha também um cachorrinho” (ROSA, 2001, p. 489). Diante disso, Riobaldo afirma: “Ah, não. Agora, a vontade de matar tinha se acabado!” (ROSA, 2001, p. 490). Depois de ter feito grandes malabarismos para manter a autoridade de suas palavras de chefe e justificar-se diante de seu bando, Riobaldo, por fim afirma: “Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado” (ROSA, 2001, p. 495). Embora Riobaldo tenha percebido que adotou uma postura absurda, e, como consequência tenha entrado em conflito entre o compromisso de ser fiel a sua própria percepção e o medo de perder o respeito de chefe do bando jagunço, por sentir necessidade de voltar atrás em suas palavras, e, mesmo que tenha se afetado pelo medo da opinião dos outros, nesse momento, Riobaldo não deixou de agir conforme os seus próprios julgamentos e percepções da situação, demonstrando sua nova postura de chefe de suas próprias decisões. O que demonstra que o protagonista estava testando-se e experimentando-se diante do mundo, e, conseqüentemente, estava enriquecendo o seu eu a partir de uma postura em que passou a tentar interferir conscientemente em sua realidade.

Após o pacto, e a tomada da chefia do bando jagunço, Riobaldo compreende que assumiu suas determinações pessoais de forma mais autônoma:

Mas, aí, eu fiquei inteiriço. Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro – eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências” (ROSA, 2001, p. 218).

Diferente do momento anterior ao pacto, em que Riobaldo se compara com Diadorim e consegue compreender quem seria Diadorim, mas não consegue encontrar o seu lugar no mundo: “Diadorim, que era o menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu?” (ROSA, 2001, p. 467),

neste ponto da narrativa, Riobaldo passa a reconhecer-se como “inteiriço”, e a perceber-se como: “eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências”. Diferente também de D. Quixote que tinha seus propósitos definidos a partir do modelo cavaleiresco, Riobaldo tem suas intenções e compreensões acerca do mundo embaralhadas em meio às fragmentações de sua narrativa. O personagem-narrador só consegue compreender quem ele é, quando aceita a insegurança da vida, as dúvidas e a necessidade de aguçar a própria percepção e de tomar as decisões a partir de seus próprios sentimentos e julgamentos.

As fragmentações da narrativa acompanham o movimento da visão de “mundo fragmentado” comum à sua modernidade, no entanto, em um olhar mais atento é possível perceber, em meio aos fragmentos, algumas expressões que, embora soltas ao longo do texto, quando relacionadas, expressam interessantes construções de sentido. Como é possível notar no fragmento textual a seguir, Riobaldo demonstra desejar realizar o pacto com o diabo, dentre outras coisas, para livrar Diadorim do ódio que ele sente pelo Hermógenes e pelo Ricardão, os dois jagunços que Diadorim considera traidores e os nomeia de “judas”, por eles terem matado Joca Ramiro:

“Ta que, mas eu quero que esse dia chegue!” – Diadorim dizia. – “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava (ROSA, 2001, pp. 45-46).

Pela fala de Riobaldo acerca de sua lembrança de que Diadorim não se permitiria ter felicidade alguma antes da morte dos dois judas, é possível inferir que o que Riobaldo visava ao desejar fazer o pacto com o diabo era na verdade poder criar condições que possibilitassem a realização do seu desejo de que ele e Diadorim pudessem se dedicar a buscar felicidade juntos: “O que eu tinha de querer era que nós dois saíssemos sobrados com vida, desses todos combates, acabasse a guerra, nós dois largávamos a jagunçada, íamos embora, para os altos Gerais tão ditos, viver em grande persistência” (ROSA, 2001, p. 224). Como afirma Riobaldo: acabar com o Hermógenes seria apenas uma das etapas para alcançar o seu desejo de viver ao lado de Diadorim, nas palavras do ex-jagunço: “mire e veja: ele fosse que nem uma parte de tarefa, para as minhas proezas” (Rosa, 2001, p. 556). Riobaldo desejava acabar com os inimigos para livrar Diadorim de tanto ódio e como o protagonista acreditava que o Hermógenes tinha pacto com o

diabo<sup>16</sup>, teria decidido fazer ele também um pacto com o demônio, como uma tentativa de solucionar as desigualdades de forças entre ele e o inimigo. Portanto, é possível compreender que o objetivo final do pacto seria na verdade o desejo de realizar seu amor por Diadorim. Como pontuou Soares (2017, p. 172) “eliminar o Hermógenes significaria libertar o companheiro da necessidade da vingança de Joca Ramiro para que eles pudessem, juntos, dar novo rumo a suas vidas.”

O ritual que Riobaldo faz é ir a uma encruzilhada, à meia-noite e invocar o demônio, como afirma Riobaldo: “Aquilo era de eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o maligno – fechar o trato, fazer o pacto!” (ROSA, 2001, p. 426). Mazzari (2010, p. 63), falando acerca da tentativa de pacto com o diabo, feita por Riobaldo, afirma que: “Para a consumação do pacto, considera ele [Riobaldo] nesse momento, seria necessário estipular as cláusulas – iniciativa que na tradição, cabe em parte ao diabo e, em parte aos faustos”. No romance de Rosa, Riobaldo demonstra ter sentido dificuldades para determinar o que queria pedir ao diabo no momento de fazer o pacto: “‘Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...’ –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava” (ROSA, 2001, p. 437).

Vale citar também que, como pontuado por Mazzari (2010), há uma crença popular e religiosa de que o diabo não precisaria escutar os desejos do pactário, mas que ele teria a capacidade de pressentir os desejos do sujeito. Como pontuou o crítico:

(...) já no Fausto de Tomas Man, Adrian Leverkühn afirma “não penseis, meus caros irmãos e irmãs, que, para a promessa e o estabelecimento do pacto, eu tenha precisado de uma encruzilhada na floresta, de muito pentagrama mágico e conjuração grosseira, uma vez que já São Tomás ensina que, para a apostasia, não se carece de palavras propiciadoras da invocação, mas qualquer ato já é suficiente, mesmo sem homenagem explícita” (MAZZARI, 2010, p. 65).

Se nos atentarmos aos fragmentos da narrativa do protagonista de *Grande Sertão: veredas*, é possível compreender que o pacto parece ter interferido nos dois principais desejos de Riobaldo: o primeiro, como já citado, o desejo de autonomia, e, o segundo, o desejo que Riobaldo nutre por Diadorim. Embora Schwarz (1983) se incline a interpretar a motivação do pacto de Riobaldo como mais influenciada pelo seu desejo por Diadorim – pois para o crítico: “o pacto no fundo é questão de fidelidade a ele (a) [Diadorim]” (SCHWARZ, 1983, p. 387), esse crítico não deixa de admitir que Riobaldo atinge uma postura mais autônoma a partir do

---

<sup>16</sup> Como é possível perceber na sua seguinte afirmação: “O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o capioto...” (ROSA, 2001, p. 64).

ritual de pacto com o diabo. De acordo com Schwarz, Riobaldo só alcança “o desejo ou a vocação do mando (...) pelo trato do demônio” (SCHWARZ, 1983, p. 387).

Talvez seja no sentido de que ao oferecer a alma ao diabo Riobaldo ganhou autonomia, que, o ex-jagunço relata, que, ao perguntar sobre a possível venda de sua alma ao diabo para o seu compadre Quelemém, seu compadre lhe teria dito: “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (Rosa, 2001, p. 623). O pacto marca o momento da mudança no comportamento de Riobaldo, que, após o pacto, vai adotando uma postura de firmeza e liberdade em relação a preocupação com a aprovação dos outros, inclusive em relação à Diadorim, chegando a lhe ser hostil. Em certo momento da narrativa, Riobaldo afirma que Diadorim percebeu uma mudança nele depois do pacto, nas palavras do ex-jagunço: “mas não tenho modo de entender como Diadorim estranhou meus semblantes” (ROSA, 2001, p. 499), e, devido ao estranhamento que Diadorim teve da aparência de Riobaldo, Diadorim teria enviado um recado escrito pedindo para que Otacília rezasse por Riobaldo. No entanto, Riobaldo, ao entrar em conflito com Diadorim por causa do envio do bilhete, lhe diz: “Acha tua vida, rapaz! Careço é de menos amizades...” (ROSA, 2001, p. 499).

É interessante perceber que em dois trechos da fala de Riobaldo cabe a interpretação de que o ex-jagunço se utiliza de apostos para igualar “Diadorim” à “minha alma”. Um deles é quando Riobaldo afirma:

Deixei meu corpo querer Diadorim; *minha alma?* Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia (ROSA, 2001, p. 592, grifo nosso).

Já o segundo momento é após a narração da morte de Diadorim, quando Riobaldo fala para o doutor, que foi atrás das informações de batismo de Diadorim e que encontrou apenas um registro em uma igreja, e, nesse momento da narrativa, o ex-jagunço diz: “De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... *Reze o senhor por essa minha alma*. O senhor acha que a vida é tristonha?” (ROSA, 2001, pp. 620-621, grifo nosso). Nesse trecho, ao analisar a fala do ex-jagunço, é possível notar que o pronome “essa” deixa margem para se questionar ao que o termo “essa minha alma” se refere, pois, o pronome “essa”, nesse contexto, marca uma ambiguidade, em que o referente significativo de “essa minha alma” pode ser compreendido não só como o que se entende comumente pela alma de um sujeito, no caso do romance, a alma do personagem-narrador, mas também, assim como na citação anterior, é possível considerar que se trata de um aposto em que “essa minha alma” se refere ao Diadorim, ou à Maria

Deodorina da Fé Bettancourt Marins, pois Riobaldo cita Diadorim imediatamente antes do termo “essa minha alma”. Uma possível interpretação é a de que Riobaldo teria compreendido que Diadorim seria uma alma sua, o que parece uma construção de sentido bastante significativa se relacionada ao fato de que, Riobaldo, ao tentar vender sua alma ao diabo, teria perdido Diadorim.

Como observou ainda Mazzari (2010, p. 68), assim como no romance de Thomas Mann, em que, ao realizar o pacto com o diabo, Leverkühn fica proibido de amar, Riobaldo também perde Diadorim ao atingir o objetivo solicitado no momento do pacto. Essas relações de sentido nos levam ao seguinte questionamento: seria Diadorim a alma que Riobaldo vendeu ao diabo? O próprio Riobaldo demonstra ter se atentado para essa possível relação entre a venda da alma e a morte de Diadorim. Um indício disso é o fato de o próprio personagem-narrador associar a morte de Diadorim a sua tentativa de pacto com o diabo, pois, a primeira coisa que Riobaldo afirma ter feito após a morte de Diadorim teria sido voltar ao local da realização da tentativa de ritual de pacto com o diabo, com a intenção de tentar desfazê-lo, e de pedir a vida de Diadorim de volta: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim” (ROSA, 2001, pp. 616-617).

Talvez, a desconfiança de que Diadorim poderia ser compreendido como uma alma sua possa ser percebida como uma das motivações para a perturbação que Riobaldo demonstra sentir mesmo depois de terem se passado tantos anos. Mesmo depois de tanto tempo, o protagonista demonstra se perturbar diante da dúvida acerca de se o ritual realmente foi válido ou não:

Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador... (ROSA, 2001, p. 501).

A tentativa de pacto com o diabo, feita por Riobaldo, além de nos revelar um dos pontos da confusão subjetiva que Riobaldo faz de si com o seu amigo jagunço, ou de Diadorim com a “sua alma”, teve forte influência nas perturbações criadas na subjetividade do personagem. A dúvida sobre a realização do pacto com o diabo é um dos principais motivos que levam Riobaldo a ficar preso em ruminções sobre o seu passado, e é uma das bases das nostalgias a que Riobaldo se apega depois de se tornar um velho fazendeiro.

A melancolia em *Grande Sertão: veredas* é expressa não só por meio de momentos de tristezas profundas, de quedas de vitalidade no protagonista, da identificação com um objeto amoroso (que inclui a confusão que Riobaldo faz entre si e seu objeto de desejo), e de frustrações advindas da busca incessante por um sentido tranquilizador, que traga alívio para suas questões existenciais, mas também, por momentos que poderíamos considerar típicos da mania de exaltação, ou da sensação de grandezas desmedidas e irreais, típicas do ciclo maníaco-melancólico. Após a tentativa que o protagonista do romance faz de ganhar forças por meio de um pacto com o diabo, ele passa por momentos de exaltação, em que se enxerga acima dos demais sujeitos, como, por exemplo, quando se pergunta: “‘Você é o rei-dos-homens?...’ Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo” (ROSA, 2001, p. 155). Em vários momentos de sua narrativa é possível notar que seus humores, sejam os de tristeza sejam os de euforia, são extremos e desmedidos. Tanto a tristeza quanto a exaltação podem ser consideradas como aspectos advindos da melancolia, que apontam um desequilíbrio das energias vitais que interferem na percepção de seu eu, e resultam em momentos de exaltação alternados com momentos de vazios existenciais.

Em alguns pontos da narrativa, o protagonista se mostra pessimista diante da vida: “A gente quer porções. Demais é que se está: muito no meio de nada” (ROSA, 2001, p. 226), mas, em outros, assume uma determinação que lhe traz força incomum e resulta em um desmedido desejo de autoafirmação, como é possível notar, por exemplo, em suas falas: “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia” (ROSA, 2001, p. 437); “E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: – eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou”. (ROSA, 2001, p. 350), o que demonstra sua tendência a oscilar entre o pessimismo diante da vida e a exacerbação de seu ego.

Um momento em que Riobaldo parece se referir à melancolia a partir de uma percepção afim a perspectiva teórica advinda da Antiguidade pode ser percebido na seguinte expressão:

Quanto mais ando querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...” – foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a *sem razão de motivo*” (ROSA, 2001, p. 304, grifo nosso).

O personagem faz referência à solidão e ao vazio, e, como já pontuado, a sensação de vazio está na base da melancolia, e, a busca pela solidão seria uma das características atribuídas

aos sujeitos melancólicos. No entanto, o que mais nos chama atenção no fragmento citado é que Riobaldo refere-se também ao sentimento de uma tristeza, que destaca como pior de todas: “a sem razão de motivo”. A referência de Riobaldo a esse tipo de sentimento remete-nos ao que Burton registrou como o principal sintoma da melancolia, pois seria o único sintoma que traria concordância entre os teóricos (tanto os antigos, quanto os de seu tempo): “o medo e a tristeza, sem justa causa” (BURTON, II, 2011, p. 383). Portanto, é possível afirmar que, no fragmento textual citado, o narrador-personagem aponta em si a presença de uma tristeza melancólica.

Com base nas perspectivas teóricas que apontam como uma das principais características da melancolia a sensação de vazio, é possível perceber ainda uma interessante construção de sentido representada pelo nome do protagonista “Riobaldo”. Como observou Cavalcanti Proença (1958, p. 13), o nome do personagem significa – “rio-baldo”, ou seja, “um rio desprovido ou vazio”. Nas narrativas de Guimarães Rosa, as águas por vezes são adotadas como metáforas da travessia da vida, ou do “mundo movente” como nomeia Garbúglio (1972), devido a seus cursos que fluem e se renovam constantemente. O nome de Riobaldo traz, em sua significação, essa aproximação de sentidos com as águas fluentes. É interessante notar que a ideia de vazio e de “falta” implícita no nome do personagem se relaciona a algumas construções de sentido que podemos perceber ao longo da narrativa. Partindo disso, uma reflexão do personagem-narrador, em meio à passagem do julgamento do Zé Bebelo, chamou a nossa atenção por Riobaldo classificar os jagunços de modo incomum. Ao perceber a curiosidade dos jagunços que assistiam ao julgamento, que, na percepção de Riobaldo, estariam “com ansiedade de ver e ouvir o que se desse, se espremendo em volta” (ROSA, 2001, p. 275); o ex-jagunço afirma: “Aquele povo – rio que se enche com intervalo dos estremecimentos, regular, como o piscar de olho dum papagaio” (ROSA, 2001, p. 275). Nesse fragmento textual, é importante se atentar para a classificação que Riobaldo faz de um tipo de pessoas – de um “povo – rio”: um tipo de povo que é como um rio e que se enche e se esvazia com os intervalos dos estremecimentos, o que pode ser compreendido como metáfora para os seus abalos emocionais. Pode-se dizer, inclusive, que o personagem-narrador é o grande representante desse “povo rio”, uma vez que, além de notória ligação através de seu nome “rio-baldo”, a representação de sua personalidade também estaria ligada à ideia de curso das águas, pois o protagonista demonstra uma tendência a encher-se e esvaziar-se de acordo com as variações de suas emoções ou “estremecimentos”. Partindo dessa reflexão, é possível apontar indicações de esvaziamentos e preenchimentos em Riobaldo ao longo de sua narrativa, como é notável em sua fala: “Mas eu tinha conseguido encher em mim causas enormes” (ROSA, 2001, p. 479); ou em: “Ninguém me fazia voltar a seco de lá. Àquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim – esses

mares”. (ROSA, 2001, p. 521). Ainda sobre o vazio do rio (rio-baldo), ao qual o nome do protagonista faz referência, ressalte-se que sua significação pode ser compreendida como o apontamento de um vazio existencial denunciado no nome do personagem.

Outro ponto que vale citar é um diálogo entre Riobaldo e Alaripe, em que os jagunços falam de incompletude e chegam a concordar que a paz seria uma possível causadora de vazio:

“ei, essa paz não te enjoa?” - “Ah, é deveras... A uns, é o que sucede...” - “Mas a paz não é boa? Então, como é que ela enjoa, assim mesmo?” - “*Natureza da gente, mal completada...*” - “Tudo tu vê, Alaripe: eu acho que o enjô da paz será também algum outro medo da guerra...” - “Pode que seja.” - “E mas só o medo da guerra é que vira valentia...” - “Mal bem não entendo, meu chefe, mas deve de ser...” (ROSA, 2001, p. 479, grifo nosso).

Uma expressão que chama atenção no fragmento textual citado é a percepção de que a natureza do sujeito estaria “mal completada”, o que aponta a incompletude (que implica na falta de preenchimento) vista como algo inerente à natureza dos sujeitos. As guerras são uma forma de preencher o vazio; uma forma de “moer no asp’ro” pra não “fantaseiar”: ou seja, ocupar o tempo para não ter de entrar em contato com esse vazio.

Há uma notável variação na relação de Riobaldo com seu posicionamento diante da vida, que se liga à sua alternância entre preenchimento e esvaziamento:

Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro. O Reinaldo comigo par a par, e a *tristeza do medo* me eivava de a ele não dar valor. Homem como eu, tristeza perto de pessoa amiga afraca. Eu queria mesmo algum desespero. Desespero quieto às vezes é o melhor remédio que há. Que alarga o mundo e põe a criatura solta (ROSA, 2001, p. 169, grifo nosso).

O que preenche o vazio, para Riobaldo, são as emoções fortes, sejam quais forem. Riobaldo demonstra ter a percepção de que não existem meios para sentir-se satisfatoriamente preenchido, e, por preferir qualquer sentimento ao vazio, chega a desejar até mesmo “algum desespero”. Outro detalhe da citação acima que merece destaque é que Riobaldo define a sua tristeza como: “a tristeza do medo”. O artigo definido em “a tristeza do medo” demonstra que Riobaldo se refere a uma tristeza muito específica, o que nos leva a acreditar que o ex-jagunço está se referindo à tristeza melancólica, uma vez que, como já citado, a melancolia seria definida desde os teóricos antigos como: “medo e tristeza sem motivo” (BURTON, II, 2011, p. 64). Como pontuou Burton: “medo e tristeza são verdadeiros atributos e companheiros inseparáveis dos melancólicos” (BURTON, 2011, p. 65).

A certa altura da narrativa, Riobaldo afirma ter sentido o desejo de fazer o seguinte questionamento a Diadorim: “– ‘Tu não acha que todo o mundo é doido? Que um só deixa de

doido ser é em horas de sentir a completa coragem ou o amor? Ou em horas em que consegue rezar?” (ROSA, 2001, p. 603), o que nos faz compreender que Riobaldo vê o amor ou a completa coragem como formas de compensar a dureza da realidade, e de atribuir sentidos para a vida. Os problemas de sua realidade despertam no personagem uma sensação que ele só consegue compreender como “loucura”, e a “completa coragem”, a “reza” e o “amor” parecem ser compreendidos como possíveis anestésicos para o protagonista não ter que encarar as questões de sua realidade, com as quais, em um primeiro momento, ele demonstra não se sentir apto para lidar. Talvez essa seja uma das possíveis justificativas para a intensidade do sentimento de Riobaldo por Diadorim, o que reforça a ideia de que Riobaldo teria uma tendência à fuga dos conflitos advindos das adversidades com as quais se depara em sua vida. Uma segunda justificativa para a intensidade de seus desejos, é a impossibilidade de realizá-los, pois, o sentimento que Riobaldo nutre por seu amigo – Diadorim, é um amor reprimido e cheio de conflitos: “Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto” (ROSA, 2001, p. 80). Fica claro, na narrativa, que Riobaldo reprimia os seus desejos, e, Diadorim também dá indícios de ter desejos reprimidos por Riobaldo. No romance, é possível notar que Diadorim manifesta ciúmes e afeto pelo protagonista, mas, nunca fica explícito, da parte dele, o desejo por Riobaldo.

Vale citar que, em alguns momentos, o protagonista demonstra se sentir desdenhado pelo seu amado amigo:

“Vamos embora daqui juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-janeiro, para o sertão do baixio, para o Curralim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...” De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos – constando que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desdenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável. Então, eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. Minha cara estava pegando fogo (Rosa, 2001, p. 198-199).

No fragmento textual citado, é possível notar a expressão de angústia do personagem, pois, ao mesmo tempo em que tenta reprimir os seus desejos pelo amigo jagunço, não consegue desprender-se dele.

A sensação de ser desdenhado por Diadorim intensifica a caracterização do sentimento entre os jagunços como um amor impossível, como afirma Riobaldo: “Homem como eu não é todo capaz de guardar a parte de amor, em desde que recebe muitas ofensas de desdém. Só que, depois, o que há, é a alma assim meio adoecida” (ROSA, 2001, p. 247). No trecho citado, nos chama a atenção a expressão “a alma assim meio adoecida”, pois o personagem-narrador parece

mais uma vez se referir a melancolia, uma vez que a dor melancólica frequentemente é vista como um adoecimento da alma. Como pontuou Sérgio Alcides (2004, p. 5): “Desde a Antiguidade, a melancolia era tida como ‘enfermidade da alma’”. Essa referência a um adoecimento da alma em Riobaldo, causado pela percepção de que Diadorim não corresponde às suas expectativas sentimentais de modo que lhe seja satisfatório, demonstra o nível da importância desse sentimento em sua subjetividade. Devido à frustração diante da impossibilidade de realização de seus desejos amorosos, por vezes, o protagonista adere a um estado de espírito de impasse entre os desejos e a impossibilidade de satisfazê-los. Como exemplo disso, vale citar o trecho em que Riobaldo diz: “que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (ROSA, 2001, p. 62). Enquanto na expressão citada anteriormente o “adoecimento da alma” é visto por Riobaldo como provocado pelo desdém, aqui, basta a beleza dos olhos de Diadorim, e a constatação da impossibilidade de realização do amor, para Riobaldo apontar o adoecimento em sua alma. Como observou Soares (2017, p. 170): “Riobaldo se sente ligado ao amigo de forma indissolúvel ‘destino preso’, como que por uma espécie de possessão ‘Diadorim tomou conta de mim’ contra a qual ele nunca pôde lutar”.

Além disso, o personagem-narrador também demonstra-se inclinado a perceber o amor como uma forma de gastar o “diabo que vive dentro do homem” – pois Riobaldo primeiro cita a ideia de seu compadre Quelemém que diz: “Que o que gasta, vai gastando o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor compadre meu Quelemém, diz. Família” e, logo após citar a opinião de seu compadre, Quelemém, Riobaldo acrescenta a sua percepção acerca dessa ideia, pois diz: “Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2001, p. 27). No fragmento textual citado, há a sugestão do sofrimento razoável e da alegria de amor como possíveis alívios para os sentimentos tristes causados pelas adversidades da vida. Essa tendência, considerada comum a todos os sujeitos por seu compadre kardecista, de projetar no amor uma fuga de diversas perturbações e desordens mentais, estaria em afinidade com a já citada ideia de que tanto os sujeitos modernos quanto os melancólicos teriam uma tendência não só a se entregar a reflexões, mas também de fugir dos conflitos encontrados em suas realidades, o problema disso é que muitas vezes o sujeito se apega aos amores ou tristezas tendo necessidades muito mais urgentes para dedicar suas atenções e assim ocupa sua cabeça com outros sentimentos com a intenção pouco consciente de não sentir o peso de suas adversidades. Um pouco mais à frente em sua narrativa, Riobaldo reforça a ideia de desvio de atenção da loucura por meio do amor, no entanto, agora, falando de si mesmo e de

seu sentimento por Diadorim. Neste ponto, Riobaldo afirma que: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 2001, p. 327), demonstrando que em alguns momentos o seu sentimento por Diadorim seria o seu escape dos problemas enxergados como “loucura”. Riobaldo, quando já velho fazendeiro, tenta compreender seus demônios, no entanto, ele faz isso por meio de ruminções acerca de acontecimentos de seu passado e se apega as suas nostalgias de modo que não chega a conclusões satisfatórias em suas reflexões. É interessante citar que Walter Benjamin aponta a meditação como um “precipício sem fundo”, nas palavras de Benjamin: “Mas esse abismo é também o precipício sem fundo da meditação. Os dados que ela produz são incapazes de ordenar-se em configurações filosóficas. (WALTER, 2002, p. 245).

É interessante notar, no fragmento textual citado, uma sutil separação entre a pessoa material do amigo jagunço – Reinaldo, e Diadorim, que se constituiria como algo subjetivo para Riobaldo: “Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 2001, p. 327). Embora de modo menos intenso que D. Quixote, Riobaldo também constrói idealizações e se apega a elas como alívio para as suas frustrações. Diadorim seria um sentimento que o ex-jagunço parece desprender da pessoa material do sujeito amado. Em diversos momentos de sua juventude, o personagem-narrador demonstra ter buscado sentir fortes emoções, para fugir da responsabilidade de dedicar atenção a aspectos da sua realidade que lhe causavam angústias e perturbações.

Com a intenção de apontar uma possível relação entre alguns fragmentos de sentido na narrativa do romance, é interessante levantar o seguinte questionamento: O que o amor realmente gastaria na percepção de Riobaldo? Se pensarmos que no desdobramento de suas reflexões a respeito do diabo, Riobaldo se pergunta: “o demo então era eu mesmo?” (ROSA, 2001, p. 487), é possível entender que neste ponto da narrativa o que ele considera o demo e a loucura são suas tristezas, suas confusões mentais e suas tendências melancólicas, ou seja, seriam na verdade parte das constituições de seu próprio eu. Partindo disso, vale citar que, em um segundo momento, ao fazer uma relação entre a solidão e o sertão, o ex-jagunço afirma: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa?” (ROSA, 2001, p. 325). Neste contexto, o termo “sertão” está relacionado a algo seco, árido ou vazio que estaria na interioridade do sujeito. Já próximo do fim de sua narrativa, em meio à batalha final, Riobaldo parece fazer uma revelação a si mesmo diante da seguinte construção de sentido, em que há a um encontro ou uma mistura de sentidos para os termos “diabo” ou “satanás” e “sertão”: Riobaldo afirma: “eu ia denunciar nome, dar a cita: ... Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão... (ROSA, 2001, p. 607). O que também pode ser relacionado a pergunta retórica de Riobaldo citada acima:

“o demo então era eu mesmo?” (ROSA, 2001, p. 487). Embora na maior parte da narrativa “Sertão” e “diabo” assumam diferentes significações, Riobaldo associa ambos os termos à ideia de um vazio dentro de si. Na narrativa de Riobaldo, o diabo ganha significados simbólicos, que, de modo geral, estão relacionados a tristezas, dores emocionais e perturbações mentais do próprio protagonista. Para Riobaldo o diabo regula seu “estado preto” (ROSA, 2001, p. 26) dentro do sujeito, e é possível interpretar esse “estado preto” como uma metáfora para as dores e perturbações dos sujeitos.

Outro ponto que vale dar destaque é que, a frustração sentida por Riobaldo, ao perceber a impossibilidade de satisfazer seus desejos por Diadorim, lhe leva, em um determinado momento de sua juventude, a ter uma súbita tendência ao suicídio. Como afirma o ex-jagunço: “eu estou perdido...; acertei a minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o exato daquilo (...). Se não pudesse, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo!” (ROSA, 2001, p. 308). Vale citar ainda que a tendência ao suicídio é um dos aspectos mais apontados pelos teóricos como característico do sujeito melancólico. Como observou Freud (1996, p. 132), “no quadro da melancolia, a insatisfação moral com o próprio Eu é destacada relativamente a outras coisas”. Um dos pontos que indica afinidades entre a subjetividade de Riobaldo e aspectos apontados pelos teóricos como típicos do sujeito melancólico é o citado desejo de provocar a própria morte diante de suas insatisfações morais com os próprios desejos.

Em *luto e melancolia*, Freud afirma que para o melancólico:

Se o amor ao objeto — a que não se pode renunciar, quando se tem de renunciar ao objeto mesmo — refugia-se na identificação narcísica, o ódio atua em relação a esse objeto substitutivo, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo uma satisfação sádica desse sofrimento (...). Apenas esse sadismo nos resolve o enigma da inclinação ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante — e tão perigosa. (FREUD, 1996, p. 135-136).

Cabe citar a afinidade entre o apontamento de Freud, acerca do apego subjetivo a um objeto que o sujeito se sente obrigado a abandonar na materialidade, e o comportamento de Riobaldo em relação a Diadorim, pois, como já mencionado, Riobaldo se percebia como quem tinha seu “destino preso” a Diadorim (ROSA, 2001, p. 214). Embora Riobaldo não apresente um comportamento suicida constante (pois ele faz uma única menção em toda a narrativa ao desejo de acabar consigo mesmo), é interessante perceber que a sua sujeição a perigos constantes em sua juventude, devido ao seu modo de vida jagunço, não lhe causava grandes preocupações: “no ferrenho, tive um tempo de coisa, espécie de mais medo, o que um não confessa: vara verde, ver. Mas, morresse, eu descansava. Descansava de todo desânimo”

(ROSA, 2001, p. 229). O reconhecimento do valor de sua valentia jagunça em algumas ocasiões de sua juventude também chega a ser colocado acima da própria vida: “Morresse – tive preguiça de pensar – mas, morresse, então morria três-em-pé, de valente: como o homem maior valente no mundo todo, e na hora mais alta de sua maior valentia!” (ROSA, 2001, p. 571).

De acordo com Freud, o melancólico experimenta um conflito, pois: “por um lado, deve ter havido uma forte fixação no objeto amoroso; por outro, e contrariando isso, uma pequena resistência do investimento objetal” (FREUD, 1996, p. 133). O amor de Riobaldo por Diadorim é marcado por um conflito da mesma natureza: Riobaldo não consegue tirar Diadorim de seus pensamentos, mas luta contra isso e rebela-se contra o sentimento que considera reprovável: “De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final” (ROSA, 2001, p. 55).

Afirmações como:

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele (...) Maiormente (ROSA, 2001, p. 182).

Demonstram o quanto o desejo que Riobaldo nutriu por Diadorim ocupou grande espaço em sua subjetividade. Embora o personagem tenha confessado preferir a própria morte a ceder aos seus desejos homossexuais, algumas passagens da obra demonstram que há momentos em que ele não resiste aos próprios impulsos e tenta se aproximar do seu amado jagunço com intenções amorosas.

Como pontuou Touraine (1994):

É na ausência, na perda dos controles exercidos pelo Ego e as normas sociais sobre os comportamentos, que se reconhece um sujeito que se sente ligado, além do que é permitido ou proibido, a alguém ou alguma coisa cuja falta destrói o sentido da vida e produz o sentimento de se perder de si mesmo (TOURAINÉ, 1994, p. 239).

O sentimento de perda de si mesmo diante da perda de um objeto de desejo, constitui, para Freud, uma das principais distinções da melancolia em relação ao luto. Na melancolia, diante do impedimento do alcance da satisfação de seu desejo, o sujeito fixaria sua libido numa

regressão narcísica, resultando na internalização idealizada de seu objeto de desejo. Ainda de acordo com Freud, para o melancólico, a confusão em sua percepção não lhe permite ter segurança de sua própria identidade, uma vez que, além de ter sido atingido por uma “diminuição da autoestima” (FREUD, 2011, p. 128), o melancólico sofreria com a sensação de perda do objeto de desejo, resultando “em uma perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação” (FREUD, 2011, p. 133-134).

É possível apontar em *Grande Sertão: veredas* alguns trechos que demonstram a aproximação entre a representação dos conflitos subjetivos de Riobaldo, em relação a sua paixão por Diadorim, e a hipótese de Freud acerca da confusão que o sujeito melancólico faz de si com o seu objeto de desejo. Nas seguintes afirmações do ex-jagunço: “Diadorim sacripante se riu, encolheu um ombro só. Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu” (ROSA, 2001, p. 341), em: “Semeei minha presença dele, o que dá vida é bom eu dele entendia” (ROSA, 2001, p. 319) ou ainda em “O Reinaldo-que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (ROSA, 2001, p. 334), Riobaldo não só se perde de si diante do outro amado, como também confunde os limites entre o que lhe constitui e o que constitui Diadorim. Para Bruyas, a paixão de Riobaldo por Diadorim é “inexplicável e escandalosa para ele mesmo” (BRUYAS, 1983, p. 75). Ainda assim, essa paixão lhe desperta emoções que variam entre o desespero e o alívio, e que por vezes lhe servem de fuga de suas dores e de alívio para o seu sentimento de vazio existencial.

A certa altura da narrativa, por consequência de um momento de afastamento de seu objeto de desejo, Riobaldo passa por uma crise de baixa vitalidade que demonstra a manifestação física no protagonista de uma tristeza que adota características comuns ao estado melancólico-depressivo:

Ah, ele [Diadorim], que de tudo sabia em tudo, agora assim de tenção me largava lá sem uma palavra própria da boca, sem um abraço, sabendo que eu tinha vindo para jagunço só mesmo por conta da amizade! Acho que me escabreei. De sorte que tantos pensamentos tive, duma viragem, que senti foi esfriar as pontas do corpo, e me vir o peso de um sono enorme, sono de doença, de malaventurança. Que dormi. Dormi tão morto, sem estatuto, que de manhã cedo, por me acordarem, tiveram de molhar com água meus pés e minha cabeça, pensando que eu tinha pegado febre de estupor. Foi assim (ROSA, 2001, p. 244).

O fragmento textual citado descreve a reação de Riobaldo diante do medo de ficar longe de Diadorim. A reação do personagem parece indicar que sua vitalidade estava ligada ao ser amado, pois, nesse período de sua juventude, Riobaldo guia sua vida em função de seu desejo por Diadorim: “mas Diadorim, por onde queria, me levava” (ROSA, 2011, p. 214).

Como já citado, de acordo com Lages, ainda na modernidade tardia: “as doenças do corpo e da alma humana” podem ser vistas “como intimamente interligadas” (LAGES, 2002, p. 33).

Lages (2002) afirma que em *Grande Sertão: veredas* “uma aura de melancolia envolve o narrador todas as vezes que fala do que passou como possibilidade irrealizada ou como uma vivência irrecuperável” (2002, p. 105). A isso é interessante relacionar a percepção de Abel Barros Batista, que, no texto *Não ir a lugar nenhum*, defende que o “heroísmo” do personagem-narrador do conto rosiano *A Terceira Margem do Rio* estaria em, por fim, desistir de tentar decifrar o enigma do comportamento de seu pai. É interessante perceber que se aplicarmos o mesmo raciocínio apontado por Batista (2016) ao comportamento nostálgico de Riobaldo, podemos perceber que, diferente do personagem-narrador de *A Terceira Margem do Rio*, Riobaldo, mesmo tendo conseguido estruturar sua vida com algum conforto, em sua idade mais avançada, estaria em certa medida preso subjetivamente a suas memórias e à angústia da decifração, Riobaldo demonstra estar preso a ruminções acerca de acontecimentos de seu passado, que remetem a sua nostalgia, nomeada pelo ex-jagunço como sua “dor da ideia” (ROSA, 2001, p. 37). É importante apontar que as memórias de Riobaldo constituem uma espécie de nostalgia, que traz em si uma carga emocional e que sugere o desejo de recuperar o passado. Mesmo décadas depois, Riobaldo demonstra não conseguir se livrar de pensamentos que lhe conectam ao seu passado: “Diadorim – em que era que ele devia de estar pensando?; é o que eu não soube, não sei, à minha morte esta pergunta faço...” (ROSA, 2001, p. 593). É notável que o personagem-narrador demonstra estar preso à nostalgia pelo tempo em que podia estar com Diadorim, em suas jagunçagens.

Em sua idade mais avançada, mesmo que Riobaldo tenha se tornado proprietário de duas fazendas e tenha passado a viver uma vida confortável, um fato que chama atenção na narrativa do ex-jagunço é que o personagem não consegue se desprender de suas memórias, seja pela necessidade de encontrar sentidos não alcançados, seja pela tentativa de retomar as emoções vividas. O seguinte trecho de *Grande Sertão: veredas* denota certa inquietação em Riobaldo pela frustração advinda de não conseguir recordar detalhes de sua vivência com Diadorim: “o senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum” (ROSA, 2001, p. 394). Através de seu relato, Riobaldo demonstra não somente tentar alcançar a compreensão dos acontecimentos vividos, mas também buscar retomar algumas das sensações que esses

acontecimentos lhe proporcionaram: “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo<sup>17</sup> o que me faltava”. (ROSA, 2001, p. 546). Susana Kampff Lages (2002) analisa alguns textos de Guimarães Rosa aproximando-os da ideia de saudade. A crítica discute as repercussões da saudade não só em *Grande Sertão: veredas* como também nos contos Dão-Lalalão e Buriti. Para Lages:

Na saudade, o sujeito encontra-se entre duas forças: a da memória, que tende à conservação, mas está sempre a se projetar fora do passado, e a do desejo, que tende à projeção, arrojando-se sempre em busca de novas metas, mas estando sempre a se reportar a matriz originária (LAGES, 2002, p. 92).

Outro ponto que se liga à nostalgia de Riobaldo aparece quando o personagem começa a demonstrar necessidade de comunicar os acontecimentos de seu passado, não só com a intenção de rememorá-los, compreendê-los ou de resgatá-los, mas também de aliviar suas tensões diante do vivido: “Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” (ROSA, 2001, p. 55). Falar com estranho que vai embora depois da conversa deixa Riobaldo livre de suas vergonhas e medos de julgamento, pois caso seja julgado por alguém que não permanecerá perto por muito tempo, não fará grande diferença para ele. Para Riobaldo é importante falar para aliviar as tensões “ruins”, através da (re)elaboração e da reflexão sobre os possíveis sentidos dos acontecimentos de sua juventude.

Diante da narrativa de Riobaldo, é possível afirmar que o estado de espírito melancólico, sempre esteve próximo do personagem-narrador, seja em sua juventude – através de suas oscilações entre pessimismo e euforia –, seja em sua idade avançada, por meio de rumações de seu passado e do apego a nostalgias. Quando jovem, Riobaldo tem como principal motivação de suas variações de humor a sua relação com o seu objeto de amor, seu amigo Diadorim. Depois de se tornar um velho fazendeiro, diante da possibilidade do ócio, Riobaldo se apega ao seu “gosto de especular ideia” e demonstra certa tendência nostálgica a se apegar a pensamentos que lhe prendem ao seu passado.

Como foi discutido, o desejo e a falta estariam na base da melancolia, e, desse modo, a realização do desejo amoroso teria uma forte influência no desenvolvimento do estado de espírito melancólico. Tendo em vista a influência que a realização amorosa exerce sobre o

---

<sup>17</sup> Vale destacar que ao contar e repetir os acontecimentos do seu passado, o personagem demonstra que a sua sensação é tão intensa que ele não se sente apenas lembrando, mas vivendo os acontecimentos.

estado de espírito dos sujeitos, se faz interessante notar que, quando mais velho, Riobaldo demonstra perceber seu casamento como um amor de extremo valor, como é possível perceber na seguinte afirmação do ex-jagunço: “E, do que digo o senhor não me mal creia: que eu estou bem casado de matrimônio – amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado” (ROSA, 2001, p. 538).

Mesmo nunca tendo saído do lado de Diadorim enquanto ele esteve vivo, Riobaldo afirma, que, mesmo antes da morte de Diadorim, já havia se decidido pelo amor de Otacília:

Sofreado de minha soberba, e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília – sol dos rios... Casava, mas que nem um rei. Queria, quis. – E Diadorim? – o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si? Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos Gerais, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais... Outras horas, eu renovava a idéia: que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã; e que de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível (ROSA, 2001, p. 561).

Soares (2017, p. 170) pontua que na narrativa de Riobaldo há uma “estratégia de afirmar e negar a seguir”, que demonstra que as decisões de Riobaldo, de modo geral, se mostram oscilantes, e, por isso, não se pode afirmar que ele realmente já estivesse decidido definitivamente por Otacília. O personagem-narrador estava deixando o tempo passar e enquanto Diadorim esteve vivo, buscou estar em sua companhia. Em última análise, o acontecimento da morte de Diadorim parece ter decidido por ele. Depois de um período de luto pela morte de Diadorim, Riobaldo se casou com Otacília e renovou suas forças retomando alguma vitalidade, pois na narrativa de seu reencontro com Otacília, é possível sentir certo tom de entusiasmo em suas palavras: “Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo. Afirmando ao senhor, minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adiantando de amor” (ROSA, 2001, p. 619).

No entanto, para Bruyas (1983): “Riobaldo, investigando sua vida, reencontra o cotidiano e uma espécie de vazio, de falta, de nada” (BRUYAS, 1983, p. 82). De fato, o pessimismo está fortemente presente na narrativa de Riobaldo, mas talvez seja possível admitir a consideração de Bruyas (1983) – que percebe nos momentos finais da vida de Riobaldo “o reencontro com o cotidiano, o vazio, a falta e o nada” –, como uma interpretação radical. Bruyas parece considerar a história de Riobaldo só até o fim da batalha do paredão; e desprezar toda a reconstrução da vida de Riobaldo com Otacília. Diferente de Bruyas, Benedito Nunes (1976), ao estudar a representação do amor nas obras de Guimarães Rosa, defende que Otacília seria,

para Riobaldo, o “símbolo do termo onde acaba a busca amorosa e o destino se completa” (NUNES, 1976, p. 147). Vale considerar, porém, que essa segunda interpretação também pode ser problematizada, pois, mesmo diante da realização do amor com Otacília, Riobaldo não consegue se livrar de suas memórias que podem ser compreendidas como a continuação subjetiva de seu “destino preso” por Diadorim. Portanto, para analisar a representação literária da percepção subjetiva e do estado de espírito melancólico em Riobaldo, talvez seja necessário adotar certo relativismo, pois tanto defender que Otacília seria o seu destino último, e, assim, concluir que Riobaldo estaria realizado amorosamente nos momentos finais de sua vida, quanto afirmar que a vida de Riobaldo acaba “no cotidiano, no nada, na falta e no vazio” pode ser considerado como certa rigidez interpretativa.

Desse modo, talvez a melhor posição a ser adotada diante da interpretação das travessias de Riobaldo seja seguir a própria natureza relativista do romance, percebendo em Riobaldo, por um lado, um apego nostálgico a seu passado; e, por outro, uma resignação que lhe permite prosseguir, mesmo tendo vivido diversas frustrações ao longo de sua vida. Como se vê, diferente dos heróis literários considerados melancólicos do início da modernidade, Riobaldo não sucumbe à melancolia. O ex-jagunço encontra um jeito de reconstruir sua vida, de outra forma, e tem, para isso, a ajuda de Otacília – que contribui para a realização de seus novos objetivos de vida, que, já com uma idade mais avançada, estariam ligados à busca de sossego, tranquilidade, e de uma vida sem sobressaltos e sem grandes conflitos.

### CAPÍTULO 3: ENTRE D. QUIXOTE E RIOBALDO: INTERSECÇÕES DE CARACTERÍSTICAS EM SUAS SUBJETIVIDADES MELANCÓLICAS

#### 3.1 OS FANTASMAS MELANCÓLICOS: A REPRESENTAÇÃO DA OBSESSÃO E DO OFUSCAMENTO NO ENAMORAR-SE POR UMA IMAGEM

Neste tópico, analisaremos, nos romances, a formação do que denominaremos de “fantasmas melancólicos”,<sup>18</sup> que, de modo geral, são idealizações e apegos subjetivos que os protagonistas dos romances desenvolvem em suas subjetividades e direcionam não só aos seus objetos de desejo amoroso, como também a si mesmos e a outros personagens com os quais os protagonistas se identificam. Por mais que os romances *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas* tenham uma considerável distância temporal e espacial, um ponto em comum entre eles é a forte insatisfação com a realidade que os seus protagonistas demonstram ter e o desejo de que as coisas fossem diferentes.

O protagonista de *D. Quixote* cria os seus fantasmas a partir da necessidade de fugir de sua melancolia e de atribuir mais sentido para a sua vida. Para isso, ele idealiza a sua realidade atribuindo significados advindos da sua imaginação, povoada de fantasias. Dentre outras coisas, o protagonista de *D. Quixote* enxerga gigantes, desafia leões, e acredita ter inimigos encantadores e uma dama a quem dedicar seus amores, mas tudo isso só existe na recriação imaginária que o protagonista faz de sua realidade com base na fantasia. Já o protagonista de *Grande Sertão: veredas* constrói algumas idealizações quando jovem, que lhe fazem desviar sua atenção dos percalços que encontra em seu contexto de vida, como a busca por se associar a uma força maligna por meio de um pacto com o diabo para ganhar mais força pessoal, ou a falta de percepção acerca do limite entre ele e o seu objeto de desejo, além de suas comparações entre ele mesmo e os demais jagunços, que lhes fazem chegar ao ponto de considerar o Hermógenes outro dele mesmo. Em sua idade mais avançada Riobaldo demonstra que sua subjetividade não consegue se desprender dos fantasmas do seu passado, pois o protagonista estaria preso a reflexões e a fortes nostalgias.

A construção do que os estudiosos nomearam de “fantasma melancólico”, a respeito da qual discutiremos neste capítulo, estaria no nível perceptivo do sujeito. De acordo com

---

<sup>18</sup> Tomando emprestado o termo de Agamben (2007).

Agamben (2007), “O fantasma situa-se (...) sob o signo do desejo” (AGAMBEN, 2007, p. 133). No momento de construção dos fantasmas, os sujeitos perceberiam a realidade como algo periférico, devido a sobreposição de uma percepção imaginária que teria por base os desejos, as identificações, os medos, e suas emoções, por vezes inconscientes. Freud, ao falar da resistência do sujeito melancólico a abandonar seu objeto de desejo, afirma que “essa oposição pode ser tão intensa que se produz um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose do desejo” (FREUD, 1996, p. 129). Como vimos, o desejo irrealizado é o que dá base ao sentimento melancólico. Aqui, vale citar a seguinte reflexão de Freud: “numa série de casos, é evidente que ela [a melancolia] também pode ser a reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é mais ideal” (FREUD, 1996, p. 130), que aponta a idealização como um comportamento comum aos sujeitos melancólicos, e reafirma como comum aos melancólicos a sobreposição de uma visão idealizada acerca da realidade. Se compararmos as afirmações de Freud ao comportamento dos protagonistas dos romances estudados, é possível afirmar que ambos os personagens demonstram ter a sensação de falta diante da não realização do desejo por um objeto idealizado. D. Quixote, constrói suas idealizações que fogem fortemente da realidade através da construção imaginária de seu mundo cavaleiresco e de sua identidade de cavaleiro andante. Assim, lamenta a perda de uma dama que existe apenas em sua subjetividade. Sua perda é da ordem da fantasia – e a fantasia realmente estava presente no modo em que D. Quixote percebia o mundo, então o sentimento de perda, ainda que por meio da fantasia, é fortemente marcado em D. Quixote. Já o protagonista de *Grande Sertão: veredas*, embora nunca tivesse realmente se relacionado amorosamente com Diadorim, demonstra ter a sensação de conflito mental diante dos impedimentos para realizar seus desejos amorosos, e, devido a isso, recorre a fugas subjetivas. Embora o impedimento para a realização do desejo só se torne realmente perda depois da morte de Diadorim, os conflitos diante desse desejo, que Riobaldo nutre, lhe acompanharam desde muito antes. Em sua juventude, o impedimento de realização do seu desejo já lhe foi suficiente para provocar conflitos mentais, e, em sua idade mais avançada, Riobaldo lamenta a perda física para a morte de um amor que foi vivido apenas de modo platônico. Neste segundo momento, quando Riobaldo já se tornou um velho fazendeiro, a sensação de perda é reforçada pela lembrança da descoberta de que o motivo que impedia a realização do desejo (que seria por Diadorim ser homem), na verdade nunca foi um real impedimento.

Agamben, em seu estudo nomeado *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, recorre a textos da Antiguidade acerca da melancolia, e aponta que ela também foi percebida como “o fantasma de Eros”, ou seja, um fantasma ligado aos desejos eróticos. Ao

retomar ideias dos pensadores antigos<sup>19</sup>, o filósofo italiano, afirma que na Antiguidade se acreditava que: “na insistente vocação contemplativa do temperamento saturnino, continua vivo o Eros perverso do acidioso, *que mantém o próprio desejo fixo no inacessível*” (AGAMBEN, 2007, p. 38, grifo nosso). Ou seja, uma das características principais do “acidioso” (que seria um tipo de melancólico na visão dos teóricos antigos), seria a de ter esse “desejo fixo no inacessível”. Agamben não deixa de perceber a melancolia como uma “ideia fixa”, que teria por base o desejo do sujeito, mas o filósofo acrescenta que no caso do “acidioso”, ou melancólico, o objeto de desejo tem como característica o fato de ser inacessível.

Para Freud, a melancolia teria dentre as suas características uma sensação de “perda de objeto subtraída à consciência”. Podemos compreender, portanto, que esse objeto se formaria a partir de uma fixação de sentimentos, por meio de um apego emocional desmedido. Ainda de acordo com o psicanalista alemão, no processo mental do sujeito melancólico: “a perda do objeto se transformou numa perda do Eu” (1996, p. 133-134). Deste ponto, gostaríamos de dar destaque a ideia de que a identificação com o objeto de desejo seria tão intensa que a perda do objeto seria compreendida como uma perda do eu, pois é através da identificação narcísica, que o sujeito atingido pela melancolia se confunde com o outro e se encontra e se perde no outro. É possível compreender que o fantasma melancólico se formaria a partir da negação do que poderia se perceber como um modo mais objetivo de interagir com a própria realidade. Esse desprezo seria causado pelo apego a um desejo que o sujeito se vê impedido tanto de realizar quanto de renunciar. E é possível notar que o apego desmedido ao objeto de desejo nos romances estudados corresponde a principal causa da formação dos fantasmas melancólicos de seus protagonistas.

### 3.1.1 O PARADOXO DO FANTASMA MELANCÓLICO, EM *D. QUIXOTE*: A ESTRANHA PERDA DE UM AMOR QUE NUNCA EXISTIU

O fantasma melancólico de maior destaque, criado pela imaginação de D. Quixote, é a sua dama Dulcineia d’El Toboso, descrita pelo narrador como uma camponesa pobre, cujo verdadeiro nome seria Aldonza Lourenzo, pela qual o fidalgo teria se enamorado de modo platônico por volta de uma década antes do momento da narrativa. De acordo com o romance: “num lugarejo próximo do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele

---

<sup>19</sup> Que acreditavam que os sujeitos se tornariam melancólicos por estarem sob influência de saturno.

andara enamorado algum tempo (ainda que segundo se entende, ela nunca tivesse sabido ou suspeitado) (...) a ela houve ele por bem dar o título de senhora de seus pensamentos” (*DQ*, I, 2016, p. 62). Apesar de a lavradora nunca ter sequer sabido do interesse do protagonista, o delirante fidalgo a transforma na amada a quem dedica todos os seus feitos, afinal, como afirma o próprio D. Quixote, todo cavaleiro andante precisa ter uma dama e ser enamorado.

O protagonista de *D. Quixote* acredita ser um cavaleiro andante, e, para nutrir sua fantasia, idealiza tanto a si mesmo, quanto a sua dama e lhes atribui características nobres, como é possível perceber no seguinte fragmento textual:

E tu, oh extremo do valor que se pode desejar, termo da humana gentileza, único remédio deste aflito coração que te adora, já que o maligno encantador me persegue e pôs nuvens e cataratas nos meus olhos, e só para eles e não para outros mudou e transformou tua sem igual formosura e teu rosto no de uma lavradora pobre, se é que também não mudou o meu no de algum monstro para o fazer detestável aos teus olhos, não me deixes de olhar branda e amorosamente, notando nesta submissão e ajoelhamento que à tua contrafeita formosura faço a humildade com que a minha alma te adora (*DQ*, II, 2017, p. 145).

Como se vê, o “cavaleiro da triste figura” eleva a camponêsa Aldonza Lourenço ao nível de uma nobre dama, a sua senhora Dulcineia d’El Toboso, marcando a idealização fantasmática que tem por base a projeção de seus ideais ilusórios.

A relação de D. Quixote com sua dama, e com todo o universo da cavalaria que ele recria em sua imaginação, se aproxima de algumas características atribuídas por Agamben não só aos fantasmas melancólicos, mas também ao fetiche, pois D. Quixote parte de uma realidade, porém a transfigura em uma idealização que teria por base o seu desmedido desejo. Além disso, o protagonista imita os romances de cavalaria em que já há uma grande carga de idealização. Para Agamben: “assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e de sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal incorporado e perdido, afirmado e negado” (AGAMBEN, 2007, p. 46). D. Quixote idealiza e tenta colocar em prática toda uma vida de cavaleiro andante – que em seu tempo não existe mais –, e que jamais existiu nos moldes que ele imagina, pois sua imaginação se baseia em cavaleiros ficcionais.

Os fantasmas da idealização de D. Quixote surgem como uma caricatura dos amores comuns aos romances de cavalaria, uma vez que sua paixão provém quase exclusivamente da fantasia, e de uma fantasia construída ativamente: “Tenho satisfeito agravos, endireitado tortos, castigado insolências, vencido gigantes e atropelado monstros; eu sou enamorado somente porque é forçoso aos cavaleiros andantes o serem, e, sendo-o, não sou dos enamorados viciosos,

mas dos platônicos continentes” (*DQ*, II, 2017, p. 392). O fantasma melancólico construído pela imaginação de D. Quixote acerca de Dulcineia d’El Toboso é uma idealização muito complexa, pois se forma a partir da sensação de perda de um amor que além de nunca ter sido possuído, também, na verdade, nunca sequer existiu.

Na trama é possível compreender que a dama irreal, nomeada por D. Quixote, lhe seria exclusivamente uma dama de quem ele precisava para ser um cavaleiro. Afinal, todos os personagens dos livros que lera tinham uma, como afirma D. Quixote:

– Digo que não pode ser que haja cavaleiro andante sem dama, pois é tão próprio e tão natural deles serem enamorados como do céu ter estrelas, e garanto que nunca se viu história onde se encontrasse cavaleiro andante sem amores; e se os não tivesse, não seria tido por legítimo cavaleiro, e sim por bastardo e entrado na fortaleza da dita cavalaria não pela porta, mas por sobre os muros, qual salteador e ladrão (*DQ*, I, 2016, p. 176).

Nos romances de cavalaria, os cavaleiros prestam serviços e homenagens, dedicam vitórias e grandes façanhas as suas damas. Aqui, vale retomar a já citada afirmação do próprio personagem, que considera que: “para o querer que tenho por Dulcineia d’El Toboso, vale tanto ela quanto a mais alta princesa da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbítrio as têm de verdade” (*DQ*, I, 2016, p. 347). Há certamente um efeito cômico na explicitação da consciência dessa fantasia, porém, o que nos é relevante é que D. Quixote se refere, na verdade, à dor da ausência de sua dama, que ele usaria como justificativa (ainda que cômica) para a sua dor melancólica.

D. Quixote busca um jeito de transformar a ausência de sua dama em um ganho para ele, uma vez que ele vive a sua invenção cavaleiresca para não perder o que verdadeiramente importa para ele: a fantasia de que é um cavaleiro andante. É essa fantasia que lhe permite afastar a melancolia e extrair de suas ilusões um modo de vida que lhe proporcione mais emoções. Ainda quando essa fantasia é ameaçada (como já citado, há a decepção de D. Quixote ao encontrar-se com a camponesa, que Sancho tenta lhe convencer de que é sua dama Dulcineia), ele não abandona sua fantasia, pois mesmo tendo admitido que enxergou a camponesa em todos os seus detalhes, em vez de aceitar a realidade, ele arranja uma saída para a nova situação ainda no plano da fantasia, admitindo, a partir de então, que Dulcineia estaria encantada. Embora exista um ar cômico, o delírio de D. Quixote parece indicar uma tentativa desesperada de alcançar preenchimento para o seu vazio ou a sua falta existencial, a que tenta preencher vivendo por meio da fantasia os seus desejos. Essa necessidade de compreender-se como cavaleiro andante pode ser interpretada como uma tentativa de vencer a melancolia e de

preencher o seu vazio melancólico através do enriquecimento de sua identidade advindo da adesão à fantasia.

A ideia de que o amor platônico e devoto, comum aos cavaleiros andantes, não precisa ser materializado se torna cômica nos comportamentos de D. Quixote, pois, diante de uma situação extrema (a evidência de a mulher real não corresponder à mulher ideal) ele abre mão de buscá-la na realidade e se apega exclusivamente a imaginação de sua dama. Abre mão de ter uma dama materializada para não perder a sua ilusão de ser um cavaleiro andante, uma vez que o que lhe interessa é ter a quem dedicar o que enxerga como seus grandes feitos de cavaleiro, como afirma o protagonista:

– Quem quer que diga que D. Quixote de La Mancha esqueceu ou pode esquecer Dulcineia d’El Toboso, eu o farei entender com armas iguais que vai muito longe da verdade, pois a sem-par Dulcineia d’El Toboso não pode ser esquecida, nem em D. Quixote pode caber esquecimento: seu brasão é a firmeza, e sua profissão, o guardá-la com suavidade e sem fazer força alguma (*DQ*, II, 2017, p. 688).

Embora D. Quixote não tenha um amor real, ele adota, em sua interação com o mundo, as mesmas posturas de um sujeito fixado obsessivamente na perda de um objeto de amor. Em suas performances cavaleirescas, D. Quixote assume a postura do mais enamorado e desdenhado dos cavaleiros, como, por exemplo, quando afirma: “– Oh, princesa Dulcineia do meu coração! Grande agravo haveis-me feito em despedir-me e reprochar-me com o rigoroso aferro de mandar-me não aparecer ante vossa fermosura” (*DQ*, I, 2016, p. 68).

Vale citar ainda que de acordo com o estudo de Agamben (2007), na Antiguidade acreditava-se que, no processo da constituição dos fantasmas melancólicos: “o desejo impele a imaginação e memória a voltarem-se obsessivamente para o fantasma, que se imprime nela cada vez mais fortemente em um círculo morbífico, em cujo âmbito Eros acaba assumindo a fosca máscara saturnina da patologia melancólica” (AGAMBEN, 2007, p. 190). A ilusão construída como fuga da dor melancólica é o que permite ao personagem manter junto de si esse amor idealizado, que D. Quixote demonstra ter mais necessidade de manter vivo em seus pensamentos do que propriamente de buscar realizá-lo. Assim como o protagonista separa a ideia de Dulcineia da ideia da lavradora Aldonza Lorenzo, ele já não se vê mais como um pobre e velho fidalgo e passa a enxergar o mundo com base em uma percepção que se aproxima da ideia de Agamben acerca da construção de fantasmas mentais.

### 3.1.2 OS FANTASMAS MELANCÓLICOS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Em sua busca por compreender a própria identidade, Riobaldo demonstra ter tentado perceber seu grau de identificação com os demais participantes do bando, como uma tentativa de reconhecer suas emoções e identificações por meio de comparações entre ele e outros jagunços. É possível notar que, quando jovem, o ex-jagunço observava os comportamentos dos chefes jagunços com o objetivo pouco consciente de compreender as próprias identificações e de encontrar um modo mais seguro de tomar decisões diante dos percalços de sua vida: “o que era, na situação, que Medeiro Vaz havia de fazer? E Joca Ramiro? (...) súcia de homens carece de uma completa cabeça. Comandante é preciso, para aliviar os aflitos, para salvar as ideias de perturbações desconformes” (ROSA, 2001, p. 102). A falta de segurança para tomar uma atitude própria em situações conflituosas, sem precisar seguir modelos, pode ser lida, por um lado, como um indício de que o protagonista não se sentia preparado para encarar os conflitos que o seu contexto de vida lhe impôs, e, por outro, como uma tendência a não se conformar com a ideia de apenas fazer o que todos faziam, sem refletir sobre as tomadas de decisões e sobre as próprias posturas diante da vida.

Em sua busca por respostas em relação a própria identidade, Riobaldo identifica-se ou sente repulsa ao observar os comportamentos dos outros jagunços e, gradativamente, diante dessas comparações de si com os outros, vai encontrando seu modo de perceber a vida, afirmando sua identidade e conquistando seu lugar no mundo:

Assim eu figurava o Hermógenes: feito um boi que bate. Mas, por estúrdio que resuma, eu, a bem dizer, dele não poitava raiva. Mire e veja: ele fosse que nem uma parte da tarefa, para as minhas proezas, um destaque entre a minha boa frente e o Chapadão. Assim neblim-neblim, mal vislumbrado, que que um fantasma? E ele, ele mesmo, não era que era o realce meu – ? (ROSA, 2001, p. 556).

O Hermógenes tem uma interessante influência na subjetividade de Riobaldo, pois o personagem-narrador demonstra ter sentido uma forte identificação com o seu inimigo, como afirma o ex-jagunço: “E ele, ele mesmo, não era que era o realce meu –?” (ROSA, 2001, p. 556). Só quando passa a refletir sobre aspectos das posturas dos demais personagens, assim como de seu amado Diadorim, e a comparar seus comportamentos com os deles, é que Riobaldo constrói e atravessa alguns de seus fantasmas mentais, buscando impor-se, por fim, como sujeito autônomo. É buscando compreender a si mesmo que Riobaldo percebe que, enquanto Diadorim lhe causa identificação por refletir seus desejos e objetivos positivos ou amorosos, o

Hermógenes lhe causa identificação por refletir o que Riobaldo percebe em si mesmo como suas maldades e suas sombras, que estariam também a serviço de sua valentia jagunça: “o Hermógenes era um como eu, igual, igual” (ROSA, 2001, p. 227). Tanto Hermógenes quanto Diadorim seriam compreendidos por Riobaldo como inspirações narcísicas em que o personagem-narrador busca compreender características presentes em seu próprio eu, características que precisariam ser reconhecidas por ele para, por fim, o protagonista poder se arriscar na busca de um comportamento mais autônomo, que lhe leva a obter o poder de mando no bando jagunço. Touraine (1994) ao relacionar Zaratustra, de Nietzsche, com o que se apontou como características do herói moderno, afirma que o super-homem é aquele que sabe que “necessita do que há de pior nele se quiser conseguir o melhor” (TOURAINÉ, 1994, p. 121). E Riobaldo parece seguir uma postura bastante afim à concepção apontada por Touraine, pois, em vez de apenas se intimidar com Hermógenes, por acreditar que ele tinha pacto com o diabo, o protagonista quer igualar suas forças as dele para combatê-lo, como é possível notar no seguinte questionamento de Riobaldo: “o que algum tivesse feito, por que era que eu não ia poder?” (ROSA, 2001 p. 427). Nesse sentido, ao buscar compreender sua identidade, o próprio protagonista segue a linha de muitas de suas reflexões, que apontam a percepção de que tudo na natureza se constitui pela junção do bem e do mal, do lado luz e do lado sombra e que tudo está composto também pelo seu contrário.

Diadorim também se torna um fantasma para Riobaldo, dentre outras coisas, devido a grande energia mental empregada para reprimir seus desejos homossexuais, diante da percepção da repressão social, que ele introjetou, e grupal, pois a visão que se tinha comumente em grupos jagunços era a de que jagunço teria que ser ainda mais “macho”. O personagem-narrador não consegue ficar em paz ao perceber os seus desejos amorosos pelo seu amigo jagunço, como afirma o personagem: “Diadorim *era um impossível*” (ROSA, 2001, p. 507, grifo nosso). Riobaldo afirma ainda que: “De Diadorim eu devia conservar um nojo. De mim ou dele? As prisões que estão refinadas no vago, na gente” (ROSA, 2001, p. 332), o que demonstra que Riobaldo tinha consciência de suas prisões morais, mas ainda assim não conseguia se afastar do amigo jagunço. Um dos maiores conflitos de Riobaldo é o desejo de viver esse amor sem que a moralidade lhe impeça: “tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...” (ROSA, 2001, p. 66)<sup>20</sup>. O personagem-narrador temia assumir seus sentimentos diante dos outros, pois para ele: “ao portanto, que se

---

<sup>20</sup> Nesse trecho, Riobaldo faz referência à mitologia popular que acredita que se alguém passar embaixo de um arco-íris, muda de sexo.

ia, conjuntamente, Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme” (ROSA, 2001, p. 518).

Entretanto, Riobaldo também não consegue se livrar desse desejo. Como já citado, Agamben (2007) aponta que uma das principais características atribuídas ao sujeito acidioso/melancólico era a de manter “o próprio desejo fixo no inacessível” (AGAMBEN, 2007, p. 38) e é interessante perceber que, diante de Diadorim, a postura subjetiva de Riobaldo assemelha-se às características desse tipo de fixação no inacessível. Riobaldo demonstra não conseguir ficar longe de Diadorim, o que nos permite a leitura de que, para Riobaldo, Diadorim se tornou uma ideia fixa: “E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma, podia?” (ROSA, 2001, p. 155). É a partir da força do desejo que Riobaldo sente por Diadorim, e pela energia mental que o protagonista emprega em tentar reprimir esse desejo, que ele constrói seu principal fantasma melancólico, que povoa sua mente mesmo depois de tantos anos dos acontecimentos narrados sobre sua juventude jagunça.

Riobaldo se encanta com Diadorim desde o primeiro encontro, nas palavras do personagem-narrador: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido” (ROSA, 2001, p. 119). Ainda nesse primeiro encontro, Riobaldo percebe em Diadorim marcas de uma individualidade que demonstra certa autonomia, tanto financeira, quanto de opinião, pois aos olhos de Riobaldo: “tudo nele era segurança de si” (ROSA, 2001, p. 120). O fato dessa “segurança de si” ter sido uma das características de Diadorim que ganhou destaque na percepção de Riobaldo pode ser interpretado como uma identificação pessoal pouco consciente com essa autonomia percebida por Riobaldo, pois, embora no momento do encontro, quando ainda eram meninos, o protagonista não tivesse despertado em si essa autonomia, é possível perceber na narrativa do ex-jagunço que um de seus principais desejos era o de encontrar um caminho que lhe trouxesse autonomia. Como afirma o ex-jagunço: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria” (ROSA, 2001, p. 54).

Ao rememorar o primeiro encontro com Diadorim, na época de adolescência dos personagens, Riobaldo faz diversas observações, que demonstram a admiração que o amigo lhe causou e apontam um desejo de ser como ele. Riobaldo observa que Diadorim usava “um chapéu de couro, de sujigola baixada” (ROSA, 2001, p. 319) e que – “Era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes verdes” (ROSA, 2001, p. 118). Além disso, percebe que mesmo sendo ainda um menino ele “tinha dinheiro seu” (ROSA, 2001, p. 119). Outra coisa que chamou a atenção de Riobaldo em Diadorim foi que para alugar uma canoa e atravessar o rio, nas palavras de admiração de Riobaldo, Diadorim: “Não pediu licença ao tio

dele” (ROSA, 2001, p. 119). Portanto, é notável que a autonomia de Diadorim lhe encantava. Ainda nesse primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, aos olhos de Riobaldo, Diadorim revelou-se forte e corajoso, pois, no momento em que estavam na canoa, atravessando o rio, Diadorim não só não demonstrou medo de que a canoa virasse, como também, ao perceber o medo de Riobaldo, teria lhe dito: “Carece de ter coragem” (ROSA, 2001, p. 122). Além disso, momentos depois de sair da canoa e encontrar repentinamente um jovem mulato, (descrito, nas palavras de Riobaldo como “altado, forte, com afeições muito brutas” ROSA, 2001, p. 124), e o jovem mulato ter se insinuado sexualmente para os dois garotos, Riobaldo se surpreende quando Diadorim demonstra saber se defender muito bem, pois Riobaldo conta que Diadorim atraiu o rapaz fingindo querer atender as suas intenções sexuais e depois fez-lhe um corte na perna com um punhal, demonstrando destreza e coragem. Riobaldo narra o comportamento de Diadorim com as seguintes palavras: “Urutú dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulo para trás, ô de grito, gemido urro” (ROSA, 2001, p. 124). É interessante notar que na narração dessa ocasião, Riobaldo chama Diadorim pelo que depois se tornou seu apelido de chefe jagunço – “urutú”, o que parece apontar a ideia de proximidade entre a valentia demonstrada por Diadorim e a que ele mesmo expressaria anos depois como chefe jagunço.

A certa altura da narrativa, o protagonista deixa claro que nesse momento ele analisava o amigo em comparação consigo mesmo com o objetivo de se questionar sobre o seu lugar no mundo: “Diadorim, que era o menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu?” (ROSA, 2001, p. 467). O amigo jagunço chama-lhe atenção, ao que parece, por ter características que Riobaldo desejava ter em si mesmo ainda que de modo pouco consciente:

Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fê de promessa, tive vergonha de estar esmolando. (ROSA, 2001, p. 119).

Enquanto Riobaldo admira Diadorim, por sua autonomia, beleza e poder aquisitivo, ele demonstra ter vergonha de si mesmo diante de seu momento de fragilidade econômica. Assim como o protagonista de *D. Quixote*, um dos principais fatores que incomodava a Riobaldo eram as suas limitações econômicas, é interessante perceber que esse é um dos pontos de encontro entre os personagens e é também uma das características atribuídas ao sujeito melancólico por Freud (1996). Como observou o psicanalista alemão, nas insatisfações consigo mesmos expressas pelo melancólico: “só o empobrecimento ocupa lugar privilegiado entre os

temores ou dizeres do paciente” (FREUD, 1996, p. 132). Riobaldo, enquanto esteve com sua mãe, Bagrí, vivia claramente em restrições econômicas, mas, quando narra o momento em que viveu com seu padrinho Solerico Mendes, o ex-jagunço deixa claro – “sempre gostei do bom e do melhor” (ROSA, 2001, p. 129). Ao abandonar a fazenda do padrinho e pedir emprego ao alemão Vupes, o ex-jagunço confessa que ficou muito envergonhado, em suas palavras: “me senti rebaixado demais” (ROSA, 2001, p. 141).

Além disso, é interessante dar destaque ao contraste que se forma entre a percepção da referência paterna de Riobaldo e a de Diadorim, pois enquanto a referência de pai que Riobaldo teve, seu padrinho, é percebido como “muito medroso”, – “Meu padrinho Solerico Mendes era muito medroso” (ROSA, 2001, p. 128), Diadorim faz referência a seu pai com demonstração de grande admiração – “...Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2001, p. 122), o que reforça a ideia de que Diadorim, aos olhos de Riobaldo, representa alguns de seus desejos e faltas.

Após o reencontro com Diadorim na vida jagunça, Riobaldo entra em um dilema, por ao mesmo tempo querer e não se permitir querer amorosamente Diadorim. Em seu conflito, Riobaldo conclui que o seu desejo lhe fez idealizar um Diadorim irreal – “olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (ROSA, 2001, p. 308). Neste ponto, é possível perceber semelhanças entre o comportamento amoroso de Riobaldo e uma das estratégias usadas pelo sujeito melancólico diante de seu amor inapreensível, a construção de uma idealização fantasmática de seu objeto de desejo. O que demonstra a tendência de Riobaldo a se apegar subjetivamente aos conflitos para os quais não encontra solução e a tentar preencher suas faltas e vazios com idealizações que refletem os seus desejos pelo amigo jagunço. No trecho citado, Riobaldo demonstra ter consciência de que ele enxergava Diadorim a partir de uma visão irreal. Como afirma o personagem-narrador: “eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado” (ROSA, 2001, p. 568). Para Freud, como já citado, um aspecto comum ao sujeito melancólico é recorrer a “um afastamento da realidade” (1996, p. 129), pois, devido à constatação da impossibilidade de realizar os seus desejos, o sujeito melancólico recorrerá à tentativa de realizá-los em suas idealizações.

Como observou Agamben: o sujeito melancólico abre “espaço para uma existência irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar” (AGAMBEN, 2007, p. 45). No romance de Rosa, o protagonista internaliza Diadorim como uma apropriação subjetiva, através de seus pensamentos. Inclusive, Riobaldo demonstra ter consciência de que construiu

uma idealização de Diadorim e chega a nomear sua recriação ilusória acerca do amigo jagunço de “fantasma”:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entreonde-os-campos. Um Diadorim só para mim (Rosa, 2001, p. 307).

O protagonista recria Diadorim através da construção mental de um fantasma amoroso como uma estratégia para fugir de uma “vergonha maior”, o que pode ser atribuído aos seus conflitos em relação a repressão de seu desejo homossexual: “Como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?” (ROSA, 2001, p. 443). Nesse ponto, Diadorim é nomeado como fantasma por ser recriado na imaginação de Riobaldo, em um contexto em que o amigo jagunço pudesse estar fora da situação conflituosa, livre das amarras sociais “desmisturado de todos”. Um Diadorim de outro mundo, de um mundo em que não houvesse interdição, em que não tivesse impedimento para o encontro amoroso. Como observou Soares (2020, p. 5) para Riobaldo, em sua realidade: “há entre ele e Diadorim obstáculos intransponíveis”. Outro ponto da citação do romance que merece destaque é a relação de Riobaldo com o nome de Diadorim, esse Diadorim signo, que se desprende da pessoa real e se internaliza em Riobaldo como uma apropriação subjetiva desse desejo: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim”. Desse modo, o nome de Diadorim passa a representar toda a carga emocional que o personagem-narrador traz consigo em relação ao amigo jagunço.

É a sua recriação subjetiva, construída com base na frustração de seu amor irrealizado, que permite a Riobaldo sentir esse desejo ainda que seja escondido de si mesmo. Como afirma o ex-jagunço: “Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois diversos?” (ROSA, 2001, p. 505). Vale pontuar que há um paradoxo na citação acima, pois, se é ele que está falando não se pode estar escondido dele mesmo, portanto, o paradoxo na fala do personagem é empregado como expressão do conflito pessoal de Riobaldo diante da tentativa de repressão desse sentimento. É apenas ao se entregar a pensamentos e idealizações que lhe possibilitam ignorar as limitações impostas por sua realidade, que o protagonista consegue

encontrar paz. Como afirma o ex-jagunço: “Pensar em Diadorim, era o que me dava cordura de paz” (Rosa, 2001, p. 225).

Outra questão levantada por Freud, que parece se aproximar de uma das ideias de Riobaldo, é se: “não bastaria uma perda no Eu, sem consideração do objeto, para produzir o quadro da melancolia” (FREUD, 1996, p. 137), pois, em certo momento de suas especulações, o ex-jagunço levanta a hipótese de que talvez algo como a capacidade de amar, inerente a todos os sujeitos, a que Riobaldo nomeia de “bebedice de amor”, já não poderia ser o próprio amor, ainda que independente do objeto de desejo a que este amor estivesse direcionado:

E foi então que eu acertei com a verdade fiel: que aquela raiva estava em mim, produzida, era minha sem outro dono, como coisa solta e cega. As pessoas não tinham culpa de naquela hora eu estar passeando pensar nelas. Hoje, que enfim eu medito mais nessa agenciamento encoberta da vida, fico me indagando: será que é a mesma coisa com a bebedice de amor? (ROSA, 2001, p. 252).

Essa percepção de Riobaldo acerca do amor parece apontar que talvez o próprio personagem-narrador tenha desconfiado de que ele poderia ter projetado algo que era só de sua subjetividade como amor, seus medos e desejos, em seus sentimentos por Diadorim. E a melancolia, “medo e tristeza sem motivo” (BURTON, II, 2011, p. 64), parece fazer um movimento semelhante, afinal se a raiva poderia ser própria do sujeito sem outro dono, assim como o amor poderia fazer o mesmo movimento subjetivo, por que não se pensar na sensação de perda, de vazio, de tristeza melancólica sem que esta esteja direcionada necessariamente para um objeto de desejo? Pensando na narrativa do romance de Rosa, é interessante perceber uma relação entre uma possível identificação narcísica e a confusão que Riobaldo faz entre o seu eu e Diadorim. Como exemplo disso, vale citar que em suas confusões entre seu eu e Diadorim, Riobaldo faz declarações que demonstram a internalização subjetiva de seu objeto de desejo: “E, Diadorim, que vinha atrás de mim uns metros, quando virei o rosto vi meu sorriso nos lábios dele” (ROSA, 2001, p. 579).

Como observou Touraine (1994, p. 132): “Eros também pode conduzir a perda do Ego, dissolvido nas suas identificações” o que causaria “a perda de si no objeto” (TOURAINÉ, 1994, p. 132). Por meio de sua identificação com Diadorim, Riobaldo projeta-se em seu objeto de amor e deseja o outro para si, ou em si, abrindo espaço para se considerar que Diadorim poderia na verdade ocupar um lugar próximo de seu ideal subjetivo. Riobaldo se perde de si mesmo diante de seu objeto de amor impossível, pois o protagonista parece projetar-se nele e introjetar Diadorim em si mesmo. Um outro trecho em que a ideia desta relação fica evidente é quando, ao falar acerca de um momento de sua percepção de Diadorim, Riobaldo afirma: “Diadorim

sacripante se riu, encolheu um ombro só. Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu” (ROSA, 2001, p. 341). Nesse fragmento textual, a expressão “eu não era eu” indica uma confusão mental desse eu, que demonstra se perder de si diante do seu objeto de desejo. Riobaldo já não consegue encontrar um limite entre o seu eu e seu amor internalizado: “Semeei minha presença dele, o que da vida é bom eu dele entendia”. (ROSA, 2001, p. 319). Nesses pontos da narrativa, o personagem-narrador demonstra se misturar em Diadorim subjetivamente, como se ele e Diadorim formassem um mesmo sujeito: “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava” (ROSA, 2001, p. 264).

Para compreender a aproximação do comportamento amoroso de Riobaldo em relação a Diadorim, com características do sentimento melancólico apontadas por Freud, vale citar que, para Freud, na melancolia: “*a identificação narcísica com o objeto se torna, então, substituto do investimento amoroso*, do que resulta que a relação amorosa não precisa ser abandonada, apesar do conflito com a pessoa amada” (FREUD, 1996, p. 134, grifo nosso). Portanto, cabe dar destaque ao fato de que na base do desejo melancólico estaria um conflito emocional que se formaria mais a partir de identificações narcísicas do próprio sujeito melancólico do que realmente do apego ao objeto de desejo apenas pela relação com o esse objeto.

O protagonista de *Grande Sertão: veredas*, após o ritual de tentativa de pacto com o diabo, parece ter alcançado o ápice de sua autonomia, inclusive se pergunta: “Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas?” (ROSA, 2001, p. 499). Entretanto, mesmo tendo superado algumas de suas inseguranças e passado a tomar suas decisões baseado em sua própria percepção dos acontecimentos, é notável que mesmo décadas depois dos acontecimentos de sua juventude, quando já havia se tornado um velho fazendeiro, Riobaldo ainda está acompanhado por perturbações advindas de sua relação subjetiva com acontecimentos de sua juventude, o que nos leva a considerar que ele tenha superado os seus fantasmas apenas em parte. De acordo com Soares (2014, p. 177):

Riobaldo efetivamente não pôde deixar esse passado para trás, ainda é assombrado por seus fantasmas. Um dos mais presentes é Diadorim. A própria existência do relato o atesta, uma vez que o ex-jagunço tem como uma das principais motivações para contar sua história a tentativa de compreender o que houve entre ele e seu misterioso companheiro de jagunçagem.

A construção subjetiva de Diadorim como fantasma melancólico parece-nos uma possível explicação para, em meio a sua confusão de sentimentos, Riobaldo ter compreendido Diadorim como sua neblina (em suas palavras: – “Diadorim era minha neblina”. ROSA, 2001, p. 40). Como pontuou Agamben: “a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da

perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 45). O ex-jagunço demonstra estar preso às suas nostalgias e reflexões constantes e a suas buscas por respostas, que, na verdade, nunca são satisfatoriamente atendidas. O personagem-narrador chega apenas à conclusão de que “vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 2001, p. 429). Depois da morte de Diadorim, todas as incompreensões de Riobaldo lhe atormentam fortemente. A fixação subjetiva de Riobaldo no amigo jagunço (que de algum modo sempre esteve inacessível para ele) demonstra ter ser tornado fantasma melancólico devido as constantes reflexões e conflitos com seus desejos. E, por fim, devido ao apego de Riobaldo à nostalgia, sobretudo depois da morte de Diadorim, quando, por fim, ele se torna definitivamente inacessível. Depois da morte de Diadorim não há somente a sensação de perda subjetiva, mas também uma perda concreta da pessoa física. Ainda de acordo com Soares (2020, p. 14): “Seja como for, a lembrança de Diadorim continuou assombrando Riobaldo”. O ex-jagunço não para de pensar no que poderia ter sido e não foi, porque, no final, ele percebe que poderia ter sido mesmo, sem necessidade de quebrar nenhuma barreira, mas só percebe isso quando, agora sim, é definitivamente impossível, pois Diadorim está morto.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, nesta pesquisa, fazer uma análise com base comparativa entre *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas*, com a intenção de investigar como a melancolia se apresenta literariamente nos romances estudados. Levando em consideração as influências contextuais de seus diferentes períodos modernos. Em *D. Quixote*, é através do choque entre a realidade e a fantasia, entre o real e o ideal, que o romance demonstra que na visão da modernidade inicial, como resultado das primeiras revoluções científicas, já não há mais lugar para fantasias ou personagens genéricos como os cavaleiros andantes. E, ao perceber a inadequação de seus desejos à realidade, o protagonista do romance de Cervantes entrega-se gradualmente à melancolia.

Inicialmente, esboçamos algumas das características que consideramos relevantes para a nossa análise acerca da modernidade, do gênero romance e da melancolia. Analisamos como a melancolia se expressa nos romances estudados, e, partindo disso, demonstramos aproximações e individualidades das representações dos romances, o que nos clarificou aspectos das personalidades dos protagonistas. Analisar a relação entre a representação da melancolia nos romances *D. Quixote* e *Grande Sertão: veredas* e as características do gênero romance e da modernidade nos leva a um aprofundamento no conhecimento acerca da representação da melancolia de seus protagonistas. Em *D. Quixote*, a melancolia faz com que o fidalgo Alonso Quijano busque se refugiar em um mundo de fantasia, onde ele encontra um modo de atribuir um significado mais elevado a sua vida. O fidalgo se baseia nas aventuras de seus livros de cavalaria e passa a compreender a sua realidade a partir da ficção. Uma das principais frustrações do protagonista de *D. Quixote* é a falta de correspondência entre os seus desejos e a realidade externa, o que parece motivar a sua melancolia, pois o mundo só lhe oferece uma realidade comum e tediosa, e o fidalgo só encontra satisfação para os seus desejos com a adesão à fantasia e ao seu mundo imaginário. O protagonista do romance de Cervantes apesar de descrito como já de idade avançada, “magro, alto, de gestos imponentes e de forçada altivez”, após aderir ao seu delírio, julga-se forte, importante e acredita viver conflitos reais, dignos de um cavaleiro andante. Mas, na verdade, o fidalgo é, por vezes, espancado, desprezado e ridicularizado, tratando-se, na verdade, de um “*Cavaleiro da Triste Figura*” (*DQ*, I, 2016, p. 253), tentando viver em sua realidade as alegrias e as aventuras das histórias encontradas em seus livros.

Os indícios de melancolia em Riobaldo apontam para um vazio existencial que parece estar sempre associado a Diadorim, seja enquanto Diadorim estava ao seu lado, mas Riobaldo não conseguiu concretizar seu amor, seja enquanto Riobaldo passa pelo luto real, ou ainda, quando terminado o luto, décadas depois, passa vários anos sem conseguir se desprender de sua nostalgia e demonstra estar apegado a intermináveis ruminções sobre os acontecimentos de sua juventude. Na narrativa de Riobaldo é possível notar que, em sua juventude, a sua vitalidade está associada a Diadorim, que se torna para ele uma ideia fixa da qual ele não consegue se afastar. Desse modo, Riobaldo perde os limites entre o que lhe constitui e o que constitui Diadorim, se confunde com o outro e se encontra e se perde no outro. Em sua juventude, a fixação de Riobaldo em um amor que ele enxerga como impossível lhe leva a ficar preso a um desejo que ele se sente impedido tanto de realizar quanto de abandonar, o que, neste momento de sua vida, estaria na base dos seus conflitos melancólicos.

Em sua idade mais avançada, Riobaldo, diante da possibilidade do ócio se prende a reflexões que lhe levam a se perturbar com a falta de sentidos fixos para a vida e para o mundo. Apenas quando mais velho, o protagonista de *Grande sertão: veredas* percebe a melancolia como associada ao prazer de lembrar e refletir sobre o seu passado, Riobaldo demonstra uma forte nostalgia pelo tempo de sua juventude jagunça em que podia estar na companhia de Diadorim. Nas reflexões de Riobaldo, modernidade e melancolia se aproximam através da expressão de um mesmo vazio existencial, que se desdobra em uma tendência à contemplação do mundo, e à reflexão, através de seu “gosto de especular ideia”. Por fim, vale pontuar que é por tentar não cair em um estado melancólico que tanto D. Quixote quanto Riobaldo tentam fugir de suas realidades – buscam grandezas ou se apegam a nostalgias por um passado irrecuperável –, e que o apego aos desejos é o que estaria na base de suas melancolias. Ainda assim, diferente de D. Quixote, que se deixa sucumbir por suas melancolias, Riobaldo encontra um outro caminho, pois, em sua idade mais avançada, se permite inclusive viver outro amor, embora nunca se desprenda de suas incertezas e nostalgias.

## 5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia. Uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E Panofsky e F. Saxl Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 3, (p. 131-173), 2001.

\_\_\_\_\_. *Desavenças consigo mesmo: Sá de Miranda e o Reino de Portugal*. O Lugar da História - XVII Encontro Regional de História - Anpuh SP, Campinas SP, v. 1, n.1, p. 268-269, 2004.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*; tradução Alexei Bueno. – Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Poética*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian Av. de Berna Tradução e notas de Ana Maria Valente 3ª edição, Lisboa 2008.

AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na cultura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATISTA, Abel Barros. *Não ir a lado nenhum - Exercício de releitura de A terceira margem do rio*. Revista Terceira Margem, 34. Ano XX. Jun-Dez 2016, p.173-190.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad: S. P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Modernidade - ontem, hoje e amanhã. In: Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *O Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUYAS, Jean-Paul. *Técnica, estruturas e visão em Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 458-477. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

BURTON, Robert. *A Anatomia da Melancolia: v. II*. Tradução de: Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CANDIDO, Antônio. *O Homem dos Aessos. In: Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1964.

CARMELLO, S. Patrícia. *MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: Travessia e melancolia*. 2011.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, primeiro livro; edição bilíngue. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, segundo livro; edição bilíngue. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016.

COSTA LIMA, Luiz. *Melancolia, Literatura*. São Paulo: UNESP, 2017.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Entrevista Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acessado em 05/11/2019.

ESPÍN, Javier de La Higuera. *El Quijote y la melancolia*. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 189-760, marzo-abril 2013, a015 | ISSN-L: 0210-1963 doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2001>.

ESPÍN, Javier de La Higuera. *La penitencia de don Quijote y la experiencia literaria moderna*. *ANALES CERVANTINOS*, VOL. L, pp. 279-296, 2018, ISSN: 0569-9878, e-ISSN: 1988-8325 <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.012>.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.

FREUD, (1917) *Luto e melancolia*. In: *Obras completas vol. XII. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no grande sertão, veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. *A estrutura bipolar da narrativa*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 422-423. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

HALL, Stuart. *Nascimento e morte do sujeito moderno*. In: *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

Huarte de San Juan, J. *Examen de ingenios para las ciencias*, Buenos Aires, Colección Austral, 1946.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Editora Ateliê. 1º edição, 2002.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamim: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas de grande épica*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34. 2º Edição, 2009.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: O dorso do tigre. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 143-171.

PEMÁN, J. M. *La armazón de cauallería de Don Quijote*. Apuntes sobre el capítulo III de la Primera Parte", Boletín de la Real Academia Española, 27 (1947-1948), pp. 7-19.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 19ª edição, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: EDUSP, 2011.

SOARES, Claudia Campos. Grande sertão: veredas e a impossibilidade de fixação do sentido das coisas e da linguagem. *O Eixo e a Roda* (UFMG), v. 23, p. 165-186, 2014.

\_\_\_\_\_. *Ponteando opostos e especulando ideia: Riobaldo e a angústia da falta de sentido*. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 163-173, jun. 2017. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7275>. Acesso em: 22/08/2019.

\_\_\_\_\_. *Adiamento e suspensão de sentido em Grande sertão: veredas - do pacto demoníaco*. DESENREDO, 2020.

\_\_\_\_\_. *Liberdade e (In)Determinação em Grande sertão: veredas*. Perspectivas, v. 5, p. 20-31, 2020.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309. [Coleção Fortuna Crítica, n. 6].

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução Elia Ferreira Edel. – 6ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ULRICH, David Karl. *Las piedras y la construcción psicológica de don Quijote*. ANALES CERVANTINOS, VOL. XLI, pp. 11-37, 2009 ISSN: 0569-9878.

VIEIRA, M. A. C. *Impasses do guerreiro: similaridades entre Dom Quixote, Riobaldo e Roque Guinard*. In: Veredas de Rosa III. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2007. p. 510-519.

\_\_\_\_\_. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1998.

WATT, Ian P. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WATT, Ian P.; FEIST, Hildegard. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ZEA, Leopoldo. *Historia y cultura en la conciencia brasileña* Fondo. Cultura Económica

(México) Instituto Panamericano de Geografía e História. 1ª edição, 1993.