



Retábulo de fantasmas cervantinos

GUSTAVO ILLADES

Tradução de Silvia Massimini



GUSTAVO ILLADES
é professor da Universidad
Autónoma Metropolitana –
Iztapalapa (México).

N

as linhas seguintes, tento mostrar que a loucura de Dom Quixote é um exemplo extremo do modo de ser das personagens cervantinas

e, talvez, dos espanhóis do século XVII, época singular na qual a cultura católica se expressava mediante a estética barroca.

Uma enorme interpolação – todo o *Quixote* – separa duas imagens de Alonso Quijano, o Sensato: uma imagem corresponde ao leitor maníaco; outra, ao fidalgo moribundo. Começemos pela abertura da interpolação:

“[...] y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [de caballerías] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo [...] hacerse caballero andante [...] y [...] ejercitarse en todo aquello que él había leído” [...] (1).

Iriarte, Green e Avallé-Arce (2) interpretaram a passagem à luz do *Examen de Ingenios*. Suas conclusões instalam Dom Quixote no consultório do médico Huarte de San Juan. Certamente, a personagem cervantina, de engenho elevado, mergulha na mania de ler dada sua destemperança de humores – secos e quentes –, o que, entre outras coisas, explica sua eloquência (3). A passagem da leitura maníaca à loucura causa o ressecamento do seu cérebro, devido

1 Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Madrid, Castalia, 1987, pp. 73-5.

2 Ver M. de Iriarte, *El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la Historia de la Psicología Diferencial*, Madrid, 1948; Otis H. Green, “El Ingenioso Hidalgo”, in *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 175-93; Juan Bautista Avallé-Arce, “La locura de Vivir”, in *Don Quijote como Forma de Vida*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

3 Juan Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, cap. 7.

ao pouco dormir e ao muito ler, pois o sono restabelece, na opinião de Huarte, a umidade necessária à sensatez. A Valle-Arce ressalta as observações de Juan Luis Vives (*De Anima et Vita* I, 10) relativas às faculdades da alma: imaginação, memória, estimação e fantasia. Esta última reúne e separa os dados que, isolados e simples, a imaginação recebe. Segundo o mesmo crítico, Dom Quixote tem os sentidos saudáveis e a imaginação arruinada, já que “*cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído*”; por isso, no início de suas aventuras, uma estalagem lhe “pareceu” castelo e duas prostitutas, “*formosas donzelas*” ou “*graciosas damas*”. A personagem demonstra que sua fantasia também se acha deteriorada ao aperfeiçoar a imagem da estalagem-castelo “*con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan*”. De tais observações, A Valle-Arce tira esta conclusão: “a realidade oscilante” de Dom Quixote inferida por Américo Castro não afeta as demais personagens do romance, isto é, não oscila, seja por motivos existencialistas ou de outras filosofias de vanguarda (4).

No entanto, se admitimos que Dom Quixote comete loucuras porque se exercita em aplicar no mundo exterior o arquivo de sua memória, isto é, a “*máquina de [las] sonadas soñadas invenciones que leía*”, e isso devido ao fato de que colocou em sua imaginação que tais *invenciones* eram verdadeiras, se admitimos isso, devemos dar maior importância à memória e à complexa relação que os tratadistas observaram entre tal faculdade da alma e a imaginação, o que nos leva a incluir outras personagens cervantinas, quando não seus leitores e ouvintes contemporâneos, dentro de uma realidade oscilante, por ser fantasmagórica. De acordo com essa perspectiva, poder-se-ia observar também o tópico *ser versus parecer* ou o interesse de Cervantes no vaivém loucurarrazão, próprio de “*locos atreguados*” (5), como esse ente bimembre nomeado Alonso Quijano/Dom Quixote ou esse outro chamado Tomás Rodaja/licenciado Vidriera, o qual, a propósito, “*tenía tan feliz memoria, que era cosa de espanto*” (6).

Na opinião de Huarte de San Juan, a memória guarda “*con fidelidad las figuras y fantasmas de las cosas*” (7). E, para o vulgo espanhol do século XVII, o que significava o termo *fantasma*? O *Tesoro* de Covarrubias literalmente diz: “*es lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa*”. Depois adverte que também significa *visão*, e conclui: “*Los físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percibimos*”. A alternância semântica “imagem falsa/imagem verdadeira” é conservada em outros dois termos: *fantasiar*, que equivale a *imaginar* e *devanear*, e *fantasia*, que equivale a *imaginação* e *vã presunção*. “*Las fantasmas*”, continuo citando o *Tesoro*, “*suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos*”. E mais: “*permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones [fantásticas] interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico. Y en esta forma han sucedido muchos casos particulares de visiones, y así a hombres buenos y santos, como a otros perdidos*” (8). Desse modo, o termo *fantasma* apresenta um triplo significado: equivale a “imagem verdadeira”, “imagem falsa” e “imagem sobrenatural”, seja demoníaca ou divina. O termo *sonhar* tem um significado igualmente tripartido: “*Son ciertas fantasías que el sentido común rebuelve cuando dormimos*” – fantasias “verdadeiras ou falsas”, acrescento –, “*y no entran en esta cuenta las revelaciones santas y divinas*” (9). Entenda-se: as imagens ou fantasmas “sobrenaturais”. Até aqui, sigo o *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.

A informação proporcionada por Covarrubias não é pequena. O lexicógrafo parece nos dizer que o triplo significado da palavra *fantasma* (“imagem verdadeira, falsa ou sobrenatural”) atrai para si três dimensões diferentes: uma onírica, própria do inconsciente, outra real cotidiana e uma mais sobrenatural, própria do pensamento mágico e religioso. A integridade dessa dupla tríade era atualizada, podemos supor, pelos falantes do século XVII, quer se trate de indivíduos históricos quer de entes literários. Porém, como os espanhóis

4 A Valle-Arce, op. cit., pp. 114 e segs.

5 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facs., Madrid/México, Turner, 1984, p. 770.

6 Miguel de Cervantes Saavedra, “Novela del Licenciado Vidriera”, in *Novelas Ejemplares*, t. 2, ed. de Juan Bautista A Valle-Arce, 3ª ed., Madrid, Castalia, 1986, p. 104.

7 Huarte de San Juan, op. cit., p. 472.

8 Covarrubias, op. cit., pp. 584-5.

9 Idem, ibidem, pp. 944-5.

da época barroca chegaram a expressar com apenas uma palavra a oscilação entre sonhos, devaneios e imagens realistas da realidade, da oscilação entre estes e visões divinas ou demoníacas? Se examinamos a noção de memória e a construção de suas imagens em textos greco-latinos e, depois, em *sumas* escolásticas, podemos obter uma resposta e, espero, uma melhor compreensão da *fantasia*, da *imaginação* e das *sonhadas invenções* quixotescas.

Desde Aristóteles, a fronteira entre memória natural ou arquivo de imagens espontâneas e memória artificial ou arquivo de imagens compostas propositalmente é confusa. Vejamos por quê. Há pessoas, afirma o filósofo, que, ao sonhar, pensam que estão ordenando os objetos oníricos “de acordo com seu sistema mnemônico”, próprio, este último, da memória artificial. Portanto, as imagens oníricas, naturalmente espontâneas, podem se organizar segundo as regras de um sistema aplicado à vontade. Esse não é o único caso de reciprocidade entre ambos os tipos de memória (10), o segundo dos quais, a memória artificial, é o que mais nos interessa no momento.

Em seu admirável livro, Frances Yates demonstra que a arte da memória foi constitutiva da cultura ocidental pelo menos até a época barroca. Tal arte foi inventada por Simônides de Ceos em torno do século V a. C. Em *De Oratore*, ao discorrer sobre a memória como uma das cinco partes da retórica, Cícero cita a descoberta de Simônides. Outros dois textos romanos descrevem a mnemônica clássica; estes são a *Institutio Oratoria* de Quintiliano e o *Ad C. Herennium libri IV*, cujo autor anônimo explica o seguinte: existem duas classes de memória artificial, a memória de coisas ou acontecimentos e a de palavras; ambas requerem o desenho mental de um espaço subdividido em lugares cuja assimetria permita distingui-los em uma ordem sempre evocável; uma vez estabelecidos os lugares, devem ser compostas imagens que contenham as coisas ou palavras a ser recordadas; a cada lugar corresponde uma imagem; por último, as imagens, chamadas *agentes*, devem facilitar a retentiva graças à

sua atividade e dramatismo, portanto devem ser persuasivas, quer por serem formosas quer grotescas. O *Ad Herennium* oferece este exemplo de memória de coisas: somos o advogado na defesa de um pleito; o acusador disse que nosso cliente envenenou um homem para apoderar-se da herança e que há muitas testemunhas e cúmplices do fato. Para recordar a acusação, colocamos em nosso primeiro *locus* da memória esta imagem *agente*: a vítima deitada e, ao lado, o acusado sustentando com a mão direita uma taça, com a esquerda, algumas tabuletas e com o dedo anular, os testículos de um carneiro. O homem deitado nos recordará o envenenado; a taça, o envenenamento; as tabuletas, o testamento; e os testículos do carneiro, por similaridade com *testes*, as testemunhas (11).

Poderosa e, diríamos hoje, surrealista, a imagem *agente* descrita vem a ser uma metáfora visual, emblema ao mesmo tempo de uma psique individual e de toda uma cultura. Criada e criativa, tal imagem é também uma ficção, pois *finje*, quer dizer, “inventa”, “representa” ou “traz aos olhos” – interiores, nesse caso – o fato memorável. E se, como anota Covarrubias, a *ficção* “*es cosa fingida o compuesta, como las fábulas o los argumentos de las comedias*” (12), a imagem *agente*, por analogia, também tem dimensão poética. Por sua vez, a cultura cristã medieval assimilou o conteúdo memorável à forma das imagens mnemônicas, isto é, identificou as coisas com seus fantasmas ao aplicar a memória artificial não à oratória, como fizeram os romanos, mas à pregação. Frances Yates explica a fina ligação que Alberto Magno estabeleceu entre os textos greco-latinos: o escolástico pegou as idéias aristotélicas sobre a reminiscência, o treino da memória recomendado no *Ad Herennium* e as idéias ciceronianas sobre a prudência (constituída, para a escolástica, pela memória, a inteligência e a providência) (13). O resultado de tal ligação, somado à classificação das potências da alma feita por Santo Agostinho (memória, vontade e entendimento, imagem da Trindade no ser humano), converteu a memória artificial em finalidade ético-religiosa.

10 Frances A. Yates, *El Arte de la Memoria*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974, p. 48.

11 *Idem*, *ibidem*, pp. 22 e segs.

12 Covarrubias, *op. cit.*, p. 590.

13 Yates, *op. cit.*, pp. 80-3.

Tomás de Aquino reelaborou as regras mnemônicas estabelecidas no *Ad Herennium*; assim, a assimetria dos lugares adquiriu uma ordem argumentativa e as imagens *agentes* passaram a ser “semelhanças corporais” de “intenções morais”. Tais semelhanças não são nada mais que imagens poderosas de vícios e virtudes destinadas a gravar na memória dos indivíduos a grandeza dos prêmios do paraíso e o horror dos castigos infernais. Elaboradas com a finalidade última de que os predicadores dominicanos recordassem os sermões, as regras tomistas sobre a memória artificial como parte da prudência abriram de par em par as portas ao imaginário medieval, imaginário expressado em *exempla* e retábulos, em esculturas de madeira e construções góticas, em obras tratadísticas e mesmo poéticas (14). A *Suma Teológica* apresenta, ao que parece, as seções sobre as virtudes sob as próprias regras tomistas da memória artificial. À arte da memória obedeceriam as virtudes e os vícios pintados por Giotto na Capela da Arena de Pádua; daí, por exemplo, a imagem grotesca da inveja, cuja dramaticidade é ressaltada por um fundo matizado segundo os conselhos de Aquino relativos à variedade de lugares mnemônicos. De acordo com essa perspectiva, a *Comédia* dantesca seria uma suma poética de semelhanças e exemplos estabelecidos em ordem de lugares ou círculos do inframundo, e uma amplificação do tema simbólico da prudência, cujas partes correspondem às do livro: a memória recorda o inferno, tanto como a inteligência reconhece o purgatório e a providência antecipa o paraíso.

Entre a imagem do acusado romano, com taça, tabuletas e testículos de carneiro nas mãos, e a imagem da inveja, na qual Giotto pinta como língua uma serpente, como mão uma quase garra e como pedestal uma fogueira, entre ambas as imagens mnemônicas opera uma mudança significativa: as imagens *agentes*, essencialmente subjetivas, terminam socializando-se ao se converter em “semelhanças corporais”, adquirem formas tangíveis e, por isso, substituem materialmente as intenções morais que deviam evocar. A partir de então, os fantasmas ou

imagens de vícios e virtudes começaram a ocupar o lugar destas. Talvez não seja exagerado dizer que a Escolástica desenhou um projeto cultural de longa duração sob a premissa de alienar o inconsciente coletivo do imaginário devoto.

Durante o século XVII, o imaginário medieval foi colocado a serviço da política cultural contra-reformista, que consistia em restaurar o catolicismo por meio da popularização da mística. A estética barroca era especialmente apropriada para modernizar a fé, devido à sua capacidade de provocar experiências radicalmente ambivalentes, estados de vertigem, representações e, mais ainda, dramatizações, em um só *continuum*, dos contatos do homem com Deus (15). À materialização medieval dos fantasmas mnemônicos sucedeu a teatralização barroca dos espectros coletivos, daí a espetaculosidade da obsessão popular pela honra e a massiva adição a milagres e presságios. Se, como explica Covarrubias, um fantasma é, para os médicos contemporâneos, a imagem de uma coisa, para o vulgo compromete a totalidade de suas experiências, pois significa imagem certa e devaneio, espectro onírico e visão sobrenatural. O repertório de fantasmas próprio da memória coletiva cristã experimentou uma atividade explicável, nos termos de Huarte de San Juan, apenas pela destemperança da potência imaginativa, intermediária entre percepção e memória e produtora de imagens, pois só ela “*es libre para imaginar lo que quisiere*” (16). Não é por acaso que os tratadistas espanhóis do século XVII, entre eles Villalobos (17), Vives e o próprio Huarte, tenham considerado a imaginação como uma faculdade a mais da alma.

A Alonso Quijano, já observamos, “*llenósele la fantasía de todo aquello que leía*”. Logo decide “*ejercitarse en todo aquello que él había leído*”, porque imaginava verdadeiras as “*soñadas invenciones*” dos livros. A loucura do homem reside na faculdade imaginativa, que o impele a exercer a cavalaria andante, faculdade à qual devemos assimilar a fantasia (18), e não à memória, que contém o arquivo de espectros dos romances. Contudo, a sua

14 Idem, *ibidem*, pp. 107 e segs.

15 Horst Kunitzky e Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo Barroco*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 14 e 73.

16 Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 272.

17 Ver Francisco de Villalobos, “Sumario de la Medicina”, in *Algunas Obras*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, pp. 322-3. No século XVII, Descartes dividiu as potências da alma racional em vontade e entendimento (*Passions de l'Âme*, I, 17), segundo o modelo aristotélico.

18 Para a equivalência que os médicos contemporâneos a Huarte fizeram de imaginação e fantasia, ver: Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 206, n. 63. Covarrubias, como já se disse, informa tal equivalência. Um prematuro exemplo literário da mesma pode ser observado no Ato XIV de *La Celestina* (Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russel, Madrid, Castalia, 1991, pp. 514-5).

não é de modo algum uma memória solipsista, devido ao fato de que as imagens cavalheirescas armazenadas pertencem ao imaginário popular, soma criativa de fantasmas que são certezas e devaneios, sonhos e visões sobrenaturais. Alonso Quijano lê “*soñadas invenciones*”, ou seja, transfere à sua memória as oscilações fabulosas entre o mundo onírico e a realidade inventada, oscilações próprias da memória popular. Tomemos como exemplo histórico o vaivém de imagens maravilhosas e oníricas da soldadesca espanhola diante da visão inédita de Tenochtitlan: “*nos quedamos admirados [escreve Bernal Díaz], y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís*”. Imediatamente, o cronista completa o movimento oscilatório da visão: “*y aun algunos de nosotros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños*” (19).

Gostaria de sugerir que a ação incessante e criativa dos fantasmas mnemônicos do imaginário espanhol implicava cenografias e movimentos cênicos do teatro da memória coletiva necessários à estética barroca. Por seu lado, a imaginação, alterada pelo espetáculo da memória e, segundo Huarte, pela destemperança orgânica dos humores, ficcionalizava, da mesma forma que a memória artificial, as figuras mentais, animava-as a ponto de considerá-las coisas reais, e tudo isso causava um estado mental análogo ao quixotesco.

Em outra de suas obras, Cervantes nos explica os mecanismos da loucura coletiva ao relacionar de modo teatral imaginação e memória mediante a representação de dois fantasmas sociais: a limpeza de sangue e a legitimidade sacramental do nascimento. Trata-se do entremez intitulado “Retablo de las Maravillas”. Para o nosso objetivo, o importante é notar a mudança semântica do termo *retablo* registrado por Covarrubias: “*Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dixo retablo. Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos*” (20). A esse segundo

tipo pertence o retábulo cervantino, com a ressalva de que se trata de um retábulo barroco da memória.

Conta-se que dois empresários teatrais de pouca importância, Chanfalla e Chirinos, chegam a um povoado de lavradores, conversam com os homens notáveis do lugar e combinam exibir para eles e suas famílias o *Retábulo das Maravilhas*, obra do sábio Tontonelo cujo caráter extraordinário consiste em que nem os judeus convertidos ao catolicismo nem os filhos bastardos podem ver as coisas que nele se mostram. Uma vez armada a cena, Chanfalla e Chirinos invocam sete entidades. Salvo o Governador, que decide ocultar sua cegueira por causa da “*negra honrilla*”, todos dizem ver o tropel de figuras; mais ainda, fazem contato com elas. “*Un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!*” (21), exclama Teresa Repolla. E não lhe fica atrás o sobrinho de Benito Repollo, quando dança a sarabanda com a própria donzela Herodíades. Na ocasião, interrompe o espetáculo um oficial que não é do povoado, o qual, ao não compreender nada e perguntar-se: “*Esta gente está louca?*”, é acusado de *ex illis* pelos aldeãos. O entremez termina sem desmentir as maravilhas do Retábulo.

Em um estudo notável, Mauricio Molho (22) afirma que a obra de Tontonelo, por meio de um jogo de espelhos, termina revelando a verdade: todas as personagens são duplamente bastardas, tanto de nascimento como de linhagem. Penso que seja assim; porém, interessa-me mais destacar as certezas dos aldeãos (e não há nada no texto que desmintas suas afirmações). No entanto, se observarmos da perspectiva do oficial, também diremos que estão loucos. Os fantasmas do sangue limpo e do nascimento legítimo são um tema de bobos, digno de um teatro no qual não há nada para ser visto, pois quem é capaz de recordar sua origem até tal ponto? Embora mintam, os aldeãos participam ativamente de um retábulo interior mnemônico cujos fantasmas, socialmente assimilados, tomam vida quando a imaginação do auditório é exercitada, imaginação que, como a de Dom Quixote,

19 Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, México, Alianza Editorial, 1991, p. 238. Em relação ao sonho, Rosenblat comenta o seguinte: “*La primera visión de América es la visión de un sueño [...] El hombre que como descubridor, como conquistador, como emigrante o como viajero llega a América, al mismo tiempo que se americaniza, va revisitando su nuevo mundo, tan extenso, como las imágenes y las voces de su mundo familiar*” (Ángel Rosenblat, *La Primera Visión de América y Otros Estudios*, Caracas, 1965, p. 46, apud Trinidad Barrera, “Introducción”, in Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 49).

20 Covarrubias, op. cit., p. 907.

21 Miguel de Cervantes Saavedra, “Entremés del Retablo de las Maravillas”, in *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, México, Rei, 1987, p. 229.

22 Mauricio Molho, *Cervantes: Raíces Folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 189-92 e 213.



conduz a exercitar as maravilhas impressas na memória, potência sem a qual todo espetáculo é impossível. Daí que o entremez se abra com esta recomendação de Chanfalla: “*No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente lo que te he dado para este nuevo embuste*” (23). Dessa forma, a verdade do Retábulo é a de um embuste baseado nas fantasias mnemônicas de um auditório que imaginariamente se materializa. Trata-se, diríamos, de uma loucura coletiva e *atenuada*, por ser passageira. A lição do entremez parece prístina: exercitar os valores sociais usuais imaginando-se cristão velho e filho legítimo leva a exclamar destemperadamente, como faz Pedro Capacho, que um homem, desconhecido, sensato e cego às maravilhas do Retábulo, como o oficial, é ele e apenas ele o judeu e malnascido. Um embuste análogo, sob a forma de milagre paródico, acha-se no Quinto Tratado do *Lazarillo*; também ali o engano do buleiro aos paroquianos demonstra sua eficácia (24).

Voltemos a Dom Quixote. Seguida de um prolongado sono, certa febre mortal põe fim à longa interpolação das loucuras cavalheirescas. A mudança repentina da temperatura cerebral, explica Huarte, pode tornar os ajuizados loucos e os loucos, ajuizados. Não é de estranhar, portanto, que nossa personagem recobre o bom senso. Trata-se, porém, de um juízo análogo ao dos aldeões do “Retablo”, já que consiste no reconhecimento dos fantasmas sociais: “*Rogó don Quijote que le dejasen solo [...] durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas [...]. Despertó [...] y, dando una grande voz, dijo: – ¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!*” (25).

A misericórdia divina devolve a razão a um Alonso Quijano adormecido, fazendo

com que ele veja os disparates e embustes dos livros de cavalaria. Sonho realmente misterioso, o seu. Talvez uma imagem sobrenatural, imersa em outras oníricas, aconselhe a personagem e a estimule a substituir sua memória fabulosa pelas imagens devotas que durante décadas identificaram Alonso Quijano, o Bom, consigo mesmo. O narrador do romance nada comunica a esse respeito, mas tampouco faz do sonho uma revelação fidedigna, nem do credo religioso uma verdade incontestável; pelo contrário, distancia-se ironicamente dos fantasmas sociais e relativiza a universalidade da fé por meio de uma frase inclemente: Dom Quixote fez seu testamento e ordenou sua alma, diz o narrador, “*con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren*” (26). Aqui, o requerimento é uma convenção, tanto quanto o credo é circunstancial.

“A realidade oscilante” da Espanha católica e barroca ressoava nos próprios títulos de seus dramas: *El Gran Teatro del Mundo*, *La Vida Es Sueño*, *Lo Fingido Verdadero*, *La Verdad Sospechosa* (27). Nesse mundo, qual teria sido o papel dos entes literários? Ser espectros dos espectros coletivos gravados na memória de um auditório que, ao perceber-se desdobrado poeticamente, oscilaria entre uns e outros fantasmas. O tempo do *Quixote* e da comédia espanhola parece ter dado plena vigência a esta historieta contada, não sem malícia, pelo médico Huarte de San Juan a seus leitores e ouvintes: em certa ocasião, Hipócrates perguntou a seu amigo Damageto qual a causa de seu riso contínuo, e Damageto respondeu que “*este mundo no era más que una casa de locos, cuya vida era una comedia graciosa representada para hacer reír a los hombres*” (28).

Na página anterior, Batalla de Don Quijote con los Cueros de Vino Tinto, de José Rivelles, 1819

23 Cervantes, “Entremés del Retablo de las Maravillas”, op. cit., pp. 215-6.

24 *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 123-5.

25 Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, ed. de Luis Andrés Murillo, 5 ed., Castalia, Madrid, 1987, p. 587.

26 Idem, *ibidem*, p. 589.

27 A idéia da vida como ficção dramática podia ser encontrada no ambiente da época. Em *Epicteto y Focílides en Español con Consonantes* (Madrid, 1635, cap. XIX), Quevedo escreve: “*La vida es una comedia; el mundo, un teatro; los hombres, representantes; Dios, el autor*”. A predicação oferecia exemplos numerosos da mesma idéia, como o sermão funeral de ampla repercussão intitulado *A las Horas de Nuestro Señor el Serenísimo y Católico Rey Philipo Segundo*, sermão composto pelo famoso predicador dominicano frei Alonso de Cobreja; e também a obra *De la Victoria de los Justos* (1618), do carmelita Agustín Núñez Delgadillo. Ver o “Prólogo” de Ángel Vallbuena Prat a Pedro Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales*, t. 1, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, pp. xvi e lii.

28 Huarte de San Juan, p. 175.