

DOSSIÊ TEMÁTICO

A presença de Dom Quixote na canção popular brasileira

Rafael Campos Quevedo¹

Ana Kamilly Vale Oliveira²

Resumo: Este artigo investiga a presença da figura de Dom Quixote na canção popular brasileira por meio da análise de um *corpus* composto por cinco letras de canções lançadas entre 1969 e 2005, interpretadas por diferentes nomes do moderno cancioneiro brasileiro. A análise foi dividida em dois momentos: no primeiro, abordamos as canções que mantêm uma relação mais direta com o romance cervantino: “Don Quixote”, de Arnaldo Baptista e Rita Lee e “Teatro (Dom Quixote)”, de Tom Zé; no segundo, examinamos as letras “Don Quixote” de Milton Nascimento e César Camargo Mariano e “Dom Quixote” de Humberto Gessinger e Paulinho Galvão, que se baseiam no mito literário de Dom Quixote, construção simbólica cristalizada pela leitura romântica. O referencial teórico apoia-se nos estudos de Jean-Claude Carrière e Michael Nerlich sobre o conceito de mito literário, bem como nas contribuições de autores como Erich Auerbach, Alfred Schütz e Maria Augusta da Costa Vieira para a compreensão de aspectos do romance cervantino. O trabalho insere-se, portanto, no campo dos estudos que articulam literatura e canção, enfocando os aspectos que revelam as diferentes interpretações da figura Quixotesca no imaginário musical brasileiro.

Palavras-chave: Dom Quixote; mito literário; música popular brasileira; literatura e canção.

Abstract: This article investigates the presence of the figure of Don Quixote in Brazilian popular music through the analysis of a *corpus* composed by five lyrics from songs released between 1969 and 2005, performed by different names of the modern Brazilian songbook. The analysis was divided into two parts: in the first, we address the songs that have a more direct relationship with the Cervantine novel: “Don Quixote”, by Arnaldo Baptista and Rita Lee (Os Mutantes) and “Teatro (Dom Quixote)”, by Tom Zé; in the second, we examine the

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), especializado em Literatura Brasileira (UNIVERSO) e graduado em Filosofia e Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua na área de Literatura Portuguesa e Brasileira. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa e o Grupo de Estudos Girardianos da UFMA. É Professor associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA (PGLetras-UFMA). Desenvolveu pesquisa de pós-doutoramento (2021) sobre a obra de Salgado Maranhão na Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa CNPQ pós-doutorado sênior.

² Graduanda em Letras na Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

lyrics “Don Quixote” by Milton Nascimento and César Camargo Mariano and “Dom Quixote” by Humberto Gessinger and Paulinho Galvão, that are based on the symbolic construction of the literary myth of Don Quixote, a myth crystallized by the romantic interpretation. The theoretical background is based on the studies of Jean-Claude Carrière and Michael Nerlich about the concept of literary myth, as well as on the contributions of authors such as Erich Auerbach, Alfred Schütz and Maria Augusta da Costa Vieira to the understanding of aspects of Cervantine romance. The study discusses the articulation between literature and song, focusing on the formal and thematic aspects that reveal the different interpretations of the quixotic figure in the Brazilian musical imagery.

Key-words: Don Quixote; literary myth; Brazilian popular music; literature and song.

Introdução

Este trabalho propõe-se a pensar a presença de Dom Quixote no cancioneiro popular brasileiro a partir da reflexão em torno de um *corpus* composto por cinco letras de canção lançadas entre 1969 e 2005, são elas: “Don Quixote”, de Arnaldo Baptista e Rita Lee, interpretada pela banda Os Mutantes no álbum “Mutantes” de 1969; “Don Quixote”, composição de Milton Nascimento e Cesar Camargo Mariano, gravada pelo primeiro em 1988 no disco “Miltons”; “Dom Quixote”, canção de Humberto Gessinger e Paulinho Galvão, lançada em 2003 pelo grupo Engenheiros do Havaii e, por fim, “Teatro (Dom Quixote)”, de Tom Zé, interpretada por ele mesmo em dueto com Jair Oliveira no álbum “Interpretando o pagode”, de 2005. Ao longo deste trabalho, serão feitas menções a outras letras que também apresentam algum tipo de alusão a Dom Quixote, tais como a faixa “As minas do rei Salomão” presente nos álbuns “Kring-Ha, Bandolo” e “Há dez mil anos atrás”, de Raul Seixas, lançados em 1973 e 1976, respectivamente, além de composições de outros artistas.

A hipótese que conduzirá nossa abordagem é a de que as cinco letras que integram o referido *corpus* aludem menos ao Dom Quixote, tal como concebido por Cervantes em 1605 e 1615 (anos de publicação da primeira e da segunda parte da obra), do que ao que consideraremos, aqui, como um determinado “mito literário”, não necessariamente condizente, em todos os aspectos, com o personagem manchego. Por meio das abordagens que proporemos das letras pretendemos mostrar como o perfil Quixotesco

nelas presente coincide, em maior ou menor medida, a depender da letra, com o Quixote que se consagrou a partir da interpretação que o Romantismo lhe conferiu. Não obstante a proeminência modelar do mito em detrimento da obra em si mesma, as canções dos Mutantes e de Tom Zé apresentam interessantes conexões temáticas e/ou equivalências formais com o romance de Cervantes, conforme demonstraremos adiante.

A noção de “mito literário”, com a qual lidaremos nestas considerações, foi tomada de dois ensaios que integram o livro *O olhar de Orfeu, os mitos literários do Ocidente*. O primeiro deles, da autoria de Jean-Claude Carrière, intitulado “Juventude dos mitos”, estabelece as coordenadas da noção em questão, ao passo que o segundo, de Michael Nerlich, “Dom Quixote ou o combate em torno de um mito”, entra mais diretamente na discussão acerca da transformação do personagem cervantino em mito literário.

Acerca da relação entre literatura e canção, para além da antiga interpenetração de tradições, isto é, a literária e a musical, convém assinalar o diálogo frequente que ambas estabelecem na cultura brasileira. Nosso cancioneiro possui amplo e fecundo trânsito com a literatura, trânsito esse que se intensifica, consideravelmente, a partir da segunda metade do século XX, período em que se insere a maior parte das letras abordadas neste trabalho. Nesse sentido, entendemos que a canção funciona como fator intermediário na relação entre o público e a produção livresca e, nesse sentido, cumpre importante função de resgatar e criar pontes entre obras literárias das mais diversas épocas, muitas das vezes de acesso mais restrito, por pertencerem ao universo da cultura letrada, e as grandes audiências alcançadas pelos meios radiofônicos e fonográficos.

Como é sabido, a canção, por ser um gênero heterogêneo, na medida em que articula texto, linguagem musical e *performance*, constitui um campo particularmente fecundo para discussões teóricas. Neste trabalho, no entanto, nossa abordagem atém-se, majoritariamente, ao âmbito textual, tomando como objeto principal de análise as letras propriamente ditas, ainda que, oportunamente, sejam considerados alguns aspectos extratextuais.

Do ponto de vista específico que ora nos interessa, a saber, o das relações entre canções brasileiras do século XX e XXI e uma obra canônica da Espanha do XVII, lidamos com contatos que se estabelecem entre texto escrito e gravação fonográfica, sobre a qual

comenta Tereza Virginia de Almeida, na esteira de Paul Zumthor, em seu texto intitulado “O corpo do som: notas sobre a canção”:

Por um lado, parece haver um paralelo inegável entre o que Zumthor considera texto escrito e a gravação musical: ambas se oferecem à estabilidade e à permanência no tempo, avessas à performance única e irrepetível. Por outro lado, entretanto, há de se reconhecer que, enquanto a impressão de um texto se dá sobre o recalque do corpo daquele que o escreve, as técnicas de gravação tanto sonoras quanto visuais buscam a presentificação do intérprete, seja através da reprodução da voz quanto do próprio corpo e sua gestualidade. Não se trata, portanto, de uma permanência no futuro como se dá com o texto impresso, mas de um processo que, ao trazer de volta o corpo, embora gravado, parece demandar constantes transformações que respondem a mudanças de convenções estéticas, novos estilos, temporalidades outras. Mesmo inserida na reprodutibilidade, a canção convida à transmutação através da demanda por interpretações renovadas. (Almeida, 2008, p. 320-321)

Sendo assim, o âmbito no qual se situa este trabalho pressupõe exatamente esse binômio da permanência (estabelecida pelo livro e pelas gravações) e das “transmutações” operadas pelas “interpretações renovadas”.

Um mito andante

Em texto intitulado “Juventude dos mitos”, Jean-Claude Carrière, após breve exame acerca dos mecanismos de propagação e perpetuação dos antigos mitos, como as tradições religiosas, o teatro e as obras de pintores e escritores, acerca-se do tema que se propõe a tratar, a saber, os “mitos europeus de aparecimento recente, que são jovens por definição, cronologicamente, ou então relativamente jovens” (2003, p. 24-25). Tão logo delimita o campo de suas considerações, fornece as coordenadas do que está sendo considerado como mito jovem ou relativamente jovem: trata-se de mitos de procedência literária, ou seja, que se originaram de personagens ficcionais e que, portanto, “surtem da cabeça de um autor, isto é, um inventor, um mentor” (2003, p. 28).

Em que pese essa considerável diferença para com os mitos instituídos pelas antigas tradições, os mitos literários não se consagram por deliberação espontânea de seus autores, mas passam por um processo de chancelamento social, tanto do tempo coetâneo à obra, quanto das gerações subsequentes:

É exatamente o que caracteriza, antes de tudo, essa nova geração de mitos: não sabem que são mitos. É a sociedade imediata que os cerca e a posteridade que decidirão. Entretanto, se progridem como os mitos de outrora, com essa força inigualável dada pelo trabalho da imaginação, não se trata de personagens históricos, limitados no espaço e no tempo, retalhados por eruditos, desacreditados e retirados de seus eixos; trata-se de invenções do espírito que correspondem a uma necessidade, a uma carência. (Carrière, 2003, p. 28-29).

É esse o caso de Dom Quixote, personagem que, juntamente com Don Juan, Fausto, Romeu e Julieta e outros, integra a lista dos mitos literários abordados no livro *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*, organizado por Bernadette Bricout, no qual se insere o já referido trabalho de Carrière e, também, de textos de nomes conhecidos do pensamento e da crítica contemporânea (majoritariamente francesa, no caso) como Julia Kristeva e Philippe Sollers, além de Michael Nerlich, crítico alemão autor do capítulo intitulado “Dom Quixote ou o combate em torno de um mito”, sobre o qual trataremos a seguir.

As considerações de Nerlich posicionam-se frente à difícil problemática da justa delimitação entre o que poderia ser considerado como próprio de uma “compreensão história do texto” cervantino e o difuso campo da “fabulação subjetiva”, virtualmente fecundo e propiciador de uma indeterminada quantidade de leituras e interpretações do romance em questão. Entretanto, a própria asseveração de uma leitura histórica do *Dom Quixote* já seria, em considerável medida, “um ideal de leitura na direção do qual nos encaminhamos”, ressalva Nerlich, haja vista a “impossibilidade de dizer com exatidão como os contemporâneos de Cervantes compreenderam o *Dom Quixote*” (2003, p. 124)³. Como nosso propósito, no atual momento destas considerações, consiste em nos acercarmos o máximo possível do perfil do que seria possível considerar como sendo o “mito literário” Dom Quixote, interessa-nos, das informações apresentadas por Erlich, as que dizem respeito mais de perto à formação do perfil “mítico” do nosso personagem.

³ Os trabalhos de Maria Augusta da Costa Vieira, na esteira da vertente dos estudos cervantinos estabelecida por Anthony Close, convergem exatamente para este propósito: o de propor o estabelecimento das coordenadas seiscentistas da leitura do *Dom Quixote* a partir dos pressupostos da tópica literária de que se vale para promover as rasuras e rebaixamentos que proporcionarão o efeito cômico do personagem e das situações. Voltaremos às ideias dessa autora em outros momentos do texto.

A primeira delas diz respeito à enorme repercussão do *Dom Quixote* cervantino em toda a Espanha, já de quando da publicação de sua primeira parte, em 1605⁴⁴. Como se sabe, o romance logrou enorme repercussão, da qual são provas não apenas a publicação da segunda parte por aquele autor incógnito que assina como Alonso Fernández de Avellaneda, como também a própria segunda parte lançada por Cervantes, em 1615, um ano após a publicação da versão do seu rival literário. Como é sabido, nessa segunda parte das façanhas Quixotescas, o cavaleiro manchego já é bastante conhecido por onde passa devido, justamente, à ressonância, nem sempre lisonjeira, das suas aventuras registradas em livro. Ora, a própria não correspondência, ficcionalizada por Cervantes, entre a percepção que Quixote tem de si mesmo e sua insatisfação com relação ao modo como é retratado em livro, já nos parece, por si só, indício da autonomia que o personagem passa a tomar com relação a seu modo de ser, tal como concebido pelo seu autor. A nosso ver, reside aí o início do processo de configuração mítica em direção à qual o personagem passaria a caminhar. A propósito da relação entre a repercussão do romance (e dos personagens) cervantino já na Espanha dos anos de 1600 e o surgimento do mito literário, escreve Reguera:

Esse êxito inicial fez também com que os protagonistas do romance se convertessem em personagens extraordinariamente conhecidas, quase arquetípicas, a ponto de serem utilizadas como modelos de fantasia em diversas festas: constantemente há pessoas disfarçadas de Quixote ou Sancho em bailes de máscaras e festejos celebrados em Valladolid (1605), Salamanca (1610), Saragoça (1614), Córdoba (1615), Baeza (1618) etc. Com isso tem-se início o que se poderia chamar a “dimensão mítica” das personagens, isto é, quando elas, já independentes da obra, assumem vida própria; por isso é comum que, com o tempo, muitas pessoas que não leram o romance cervantino saibam, no entanto, reconhecer as figuras de Dom Quixote e Sancho (2006, p. 40).

Outro dado bastante interessante apresentado por Nerlich em seu texto é o registro dos nomes Dom Quixote, Dulcineia e Maritornes no vocabulário francês, desde 1631. Dom Quixote, segundo Nerlich, constaria no referido vocabulário designando “uma pessoa

⁴⁴ Optamos por manter o ano de 1605 como o da publicação da primeira parte de *Dom Quixote* por nos apoiarmos em trabalhos posteriores ao de Nerlich que consideram a referida data, e não o ano de 1604, como adota o autor, baseando-se na edição de Francisco Rico, de 1999, aclamada por Roger Chartier “como esclarecedora, entre outras coisas, a respeito da primeira edição da primeira parte do romance de Cervantes, datada de 1604 e não de 1605, como a pesquisa acreditava até então” (Nerlich, 2003, p. 123).

generosa que age sem esperança de sucesso e desprovida de realismo” (Nerlich, 2003, p. 126). O referido registro desse vocábulo, na França do século XVII, é apenas mencionado por Nerlich, que não se detém a tecer comentários a respeito de algo que, a nosso ver, poderia representar um importante indício do início do descolamento, ou da autonomia do Quixote, com relação ao contexto de onde se originou, senão vejamos.

Se, de fato, a generosidade é uma virtude constitutiva do Quixote, se não pelo rigoroso código moral cavaleiresco que rege sua conduta, já mesmo pela qualidade do próprio fidalgo Alonso Quijano, o “bom”, como é alcunhado, a referência a uma ação “sem esperança de sucesso e desprovida de realismo” já aponta muito mais em direção à interpretação romântica, sobre a qual trataremos adiante, do que ao *modus operandi* do nosso herói, tal como Cervantes nos legou. Tomado pelo furor (no sentido platônico de inspiração) cavaleiresco, Dom Quixote age movido pela esperança mais depurada, por assim dizer, nunca “sem esperança”. Loucura e esperança de êxito se confundem nas ações do Quixote cervantino e, quando sua empreitada não logra o êxito pretendido, processos de racionalização são envidados a fim de renovarem a esperança para a próxima aventura. Convém lembrarmos que o acometimento pela melancolia, o *desengaño* Quixotesco, só se manifesta, exatamente, após a “cura” do personagem quando, então, ele já não é mais o cavaleiro Quixote. No cerne dessa apreciação do personagem como alguém que age sem expectativas de vitória está a mesma ideia que subjaz ao restante do enunciado: a conduta “desprovida de realismo”. As seguintes considerações de Erich Auerbach no ensaio “A Dulcinéia encantada”, do seu livro *Mímesis*, parecem-nos elucidativa a esse respeito:

Deve haver poucos amantes da arte literária que não liguem a Dom Quixote a concepção de grandeza idealista; embora absurda, aventureira e grotesca, não deixa de ser idealista, incondicional e heroica. Sobretudo depois do Romantismo, esta ideia tornou-se quase generalizada, mantendo-se mesmo contra a crítica filológica, na medida em que esta pretende demonstrar que Cervantes não tinha a intenção de despertar uma tal impressão. (Auerbach, 2009, p. 307)

A revisão romântica a que Auerbach se refere consiste, basicamente, nas proposições de pensadores alemães como Schelling e os irmãos Friedrich e August Schlegel, reivindicativas de novos mitos que conferissem à poesia europeia a grandeza da

poesia grega antiga, revisionismo que incluiu não apenas Dom Quixote, mas também Fausto e Don Juan. Nesse sentido, a leitura de *Dom Quixote* irá caminhar em direção a um apagamento do seu caráter cômico em função de um viés idealizante ou, nas palavras de Maria Augusta da Costa Vieira, um “destaque do sonhador utópico, em detrimento do louco risível” (2012, p. 154).

Apesar de breves, essas considerações já fornecem as coordenadas necessárias para orientar as leituras que proporemos das letras de canções brasileiras no tópico a seguir. Sempre que nos parecer necessário, retomaremos, ao longo dos comentários, outras informações complementares.

O Quixote no cancioneiro brasileiro

Em lugar de procedermos a uma apreciação das letras em ordem cronológica de lançamento em seus respectivos álbuns, optamos por abordá-las seguindo um critério que levasse em conta o tipo de relação com o Quixote que cada letra apresenta. Desse modo, iniciaremos com as considerações em torno da canção gravada pelo grupo Os Mutantes e, em seguida, a letra de Tom Zé, por entendermos que ambas se aproximam, por motivos diferentes, do registro mais cervantino, por assim dizer, da imagem do Quixote, ao passo que as canções de Milton Nascimento e Humberto Gessinger estariam mais ancoradas em uma perspectiva romântica do personagem.

Importa frisar, também, que este trabalho, sem pretensões de mapeamento exaustivo do nosso cancioneiro, não se propõe a afirmar que o *corpus* aqui selecionado contempla a totalidade das canções brasileiras em que comparece a figura do Dom Quixote. Nesse sentido, até onde conseguimos apurar, a gravação de Ângela Maria, no álbum “Quando a noite vem”, de 1960, foi identificada como a ocorrência mais antiga do repertório brasileiro alusiva ao nosso personagem. Nela, Ângela interpreta uma versão em português, de Nazareno de Brito, baseada em uma canção em espanhol de autoria de A. Garcia Segura e Augusto Alguero. A letra apresenta menções ao Quixote, a seu lugar de nascimento, sua condição de fidalgo e sua primeira alcunha cavaleiresca de “triste figura”, em tudo condizentes, portanto, com as informações do romance. Cita também Sancho

Pança, de quem se diz que, “de bom humor”, “soube entender seu senhor”. Por fim, cita a bravura Quixotesca como valor que lhe conferiu imortalidade e estatuto de lenda.

Quixote e chicletes⁵

No final da mesma década em que foi lançado o álbum de Ângela Maria, vem a público “Mutantes” (1969), segundo disco da banda homônima que, um ano antes, já havia sido projetada, em filiação ao movimento tropicalista, com canções como “Bat-macumba” e “Panis et circences”, ambas de autoria de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

“Dom Quixote”, primeira canção do lado A do LP de 1969, alinha-se inteiramente à estética tropicalista que marcou o lançamento da banda. O seguinte trecho, extraído de um comentário de Augusto de Campos em *Balanço da Bossa*, fornecerá a diretriz que seguiremos na leitura da referida canção:

Mais recentemente Os Mutantes vêm desenvolvendo um estilo próprio na exploração intensiva de um processo que também interessou muito aos poetas concretos: o uso de aliterações e paronomásias:

A vida é o moinho
É o sonho, o caminho
É do Sancho o Quixote
Chupando chiclete.
O Sancho tem chance
E a chance é o chicote
É o vento é a morte
Mascando o Quixote

A essas soluções eles têm chegado não por influência direta da poesia concreta, mas levados pelo impulso do seu próprio comportamento criativo dentro da música popular. E se hoje parece haver uma “tropica-liança” com os concretos, o que existe não é fruto de nenhum contrato ou convenção, mas simplesmente de uma natural comunidade de interesses, pois eles estão

⁵ Por limitações de espaço, transcreveremos as letras das canções em notas de pé de página a cada início das respectivas seções em que serão abordadas.

A vida é um moinho/É um sonho o caminho/É do Sancho, o Quixote/Chupando chiclete//O Sancho tem chance/E a chance é o chicote/É o vento e a morte/Mascando o Quixote/Chicote no Sancho/Moinho sem vinho/Não corra me puxe/Meu vinho meu crush//Que triste caminho/Sem Sancho ou Quixote/Sua chance em chicote/Sua vida na morte//Vem devagar/Dia há de chegar/E a vida há de parar/Para o Sancho descer/E os jornais todos a anunciar/Dulcinéia que vai se casar//A vida é um moinho/É um sonho o caminho/É do Sancho, o Quixote/Chupando chiclete/O Sancho em chance/E a chance é o chicote/É o vento e a morte/Mascando o Quixote/Chicote no Sancho/Moinho sem vinho/Não corra me puxe/Meu vinho meu crush/Que triste caminho/Sem Sancho ou Quixote/Sua chance em chicote/Sua vida na morte//Vê, vê que tudo mudou/Vê, o comércio fechou/Vê e o menino morreu/Vê, vê que tudo passou/E os jornais todos a anunciar/Armadura e espada a rifar/Dom Quixote cantar na TV/Vai cantar pra subir/Palmas para Dom Quixote/Que ele merece!

praticando no largo campo do consumo uma luta análoga à que travam os concretos, na faixa mais restrita dos produtores, em prol de uma arte brasileira de invenção (Campos, 2008, p. 290)

Parece-nos acertado o paralelo estabelecido entre a Poesia Concreta e a letra de Arnaldo Baptista e Rita Lee, sobretudo se considerarmos a “comunidade de interesses” na qual Augusto de Campos os insere. A atitude tropicalista, marcadamente assumida por essa letra, irrompe numa tomada de posição irônica e crítica diante das características até então instituídas no nosso cancionário popular, de forma análoga à atitude concretista frente à poesia convencional que a antecede.

Expliquemos: se comparada à linearidade da letra interpretada por Ângela Maria, bem como a certa fidedignidade às informações acerca do personagem Dom Quixote nela arroladas, a letra dos Mutantes se destaca pela quebra da sequência narrativa; pela ênfase conferida ao significante (por meio da paronomásia e das aliteraões destacadas por Campos), que se sobrepõe ou se equipara ao significado; e pelo jogo lúdico da composição, que contrasta com a entoação solene assumida pela canção na interpretação de Ângela Maria. Tais aspectos a colocam em um lugar simétrico ao ocupado pela Poesia Concreta na década de 1950, no que diz respeito à intervenção no campo da poesia. Isso porque, em relação à produção poética que a precedeu, essa vanguarda deliberou uma ruptura com a discursividade linear do verso, instaurando o campo “verbivocovisual” que propõe o nivelamento dos estratos semântico, fonético e ótico da palavra, em detrimento da supremacia do significado. Esse gesto de ruptura está também ligado ao esvaziamento da carga expressiva do poema, desbancando-o do lugar-comum romântico da vazão sentimental e abrindo espaço para experimentações formais que vão do jogo lúdico à busca por uma parataxe ideogrâmica. Por fim, ambas as propostas estéticas assumem a incorporação dos elementos disponíveis pela cultura pop e industrial, resultando, em alguns casos, em intensificação da camada satírica do poema ou da letra de canção, a exemplo do “Beba coca-cola” de Décio Pignatari ou do “Quixote chupando chiclete” da letra em abordagem.

Nesse sentido, propomos que o critério de aproximação entre essa canção dos Mutantes e a obra de Cervantes esteja naquilo que João Adolfo Hansen considera como

sendo “a regra áurea do gênero baixo”, a saber, “a mistura satírica incongruente” que atravessa não apenas o comportamento do herói e suas alternâncias entre “lucidez, delírio, sabedoria e estupidez” (2012, p. 19) como, também, as situações formuladas por Cervantes ao longo da narrativa. A esse respeito, vale lembrar a aqui já referida análise de Auerbach em *Mimesis*, na qual o autor enfatiza justamente os contrastes e as quebras estilísticas como estruturantes do efeito cômico em *Dom Quixote*. Ao analisar as falas do cavaleiro e de Sancho, bem como as ações que se desenrolam na cena da queda de “Dulcineia” do cavalo, assinala: “estamos em meio ao estilo baixo, e a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística” (2009, p. 305). No que diz respeito à situação narrada, Auerbach observa um espelhamento do rebaixamento estilístico das falas, agora por meio de um “caso extremo de quebra estilística na ação, fazendo que Dulcinéia caia do jumento e que pule com extrema agilidade de volta à sela, enquanto Dom Quixote ainda está preocupado em manter o estilo cavaleiresco” (Auerbach, 2009, p. 305).

Na canção de Arnaldo Baptista e Rita Lee, observamos um procedimento de sobreposição de versos cujas relações de sentido entre si não se verificam de maneira explícita, possibilitando o efeito de incongruência semântica e, em alguns momentos, um tipo de quebra que se estabelece entre um verso que aponta para uma informação de caráter sério, a exemplo de “vê e o menino morreu”, e outros que atuam no sentido do rebaixamento jocoso, como “meu vinho meu crush”.

Nesse sentido, portanto, a letra mobiliza elementos da ordem social e cotidiana (a notícia de jornal, o programa de TV, o chiclete) alternando-os e contrastando-os com imagens que envolvem os personagens cervantinos em posições que ora remetem efetivamente ao romance (como “chicote no Sancho⁶”), ora insere-os em situações da vida moderna. Disso resulta certa tensão entre o cômico e o sério (a vida, a morte, os caminhos, as ilusões [moinhos] etc.) que, em grande medida, aproxima essa letra do espírito derrisório e satírico do *Dom Quixote* de Cervantes.

⁶ No episódio a que o verso alude, Dom Quixote é informado de que o desencantamento de Dulcineia dependeria de um sacrifício a ser cumprido por Sancho Pança. O escudeiro deveria aplicar em si mesmo um total de três mil e trezentas chicotadas para que se pusesse fim do encantamento que transformara a verdadeira Dulcineia em uma rústica camponesa de aparência vulgar.

Quixote e o canto do bode⁷

Dos artistas pertencentes ao grupo fundador da Tropicália, Tom Zé talvez seja aquele que mais se manteve, ao longo de toda sua obra, comprometido com o viés experimental e inventivo que esteve na origem do movimento. A canção com a qual nos ocuparemos foi lançada no disco “Estudando o pagode”, de 2005. Coincidentemente ou não com o fato de ser o ano da celebração dos 400 anos da publicação da primeira parte de *Dom Quixote*, também em 2005 é lançado “Dom Quixote, Xote, Xote”, álbum do compositor e cantor Gereba, inteiramente dedicado a intertextos e diálogos com as mais variadas situações e personagens da obra de Cervantes. Trata-se de uma interessante transposição, que articula a figura do cavaleiro andante com os traços característicos da literatura de cordel nordestina, demonstrando, assim, o alcance do personagem em diferentes matrizes culturais.

Bárbara Aparecida Costa Falleiros, autora de uma dissertação de mestrado sobre o referido álbum de Tom Zé, apresenta informações acerca da estruturação “dramática” desse material, no qual as canções são organizadas em atos, à semelhança das peças teatrais:

A obra conta com três atos, o primeiro denominado *Mulheres de Apenas*, que apresenta seis cenas, cada uma das cenas corresponde a uma canção. O segundo ato, *Latifundiários do prazer*, apresenta sete cenas, enquanto o terceiro e último, *Amor* ampliado para o teatro e para o país, conta somente com três cenas. Ao todo, a obra contém dezesseis canções representadas por cenas (Falleiros, 2024, p. 73).

O teatro é, portanto, a matriz estruturante do álbum como um todo e, nesse sentido, opera também como dispositivo de efeito na audiência, conforme propõe Falleiros: “para se aproximar do público e tornar o diálogo mais atrativo, Tom Zé elabora o seu disco na

⁷ Que somente os dementes, os loucos, os teatros,/Os corações, os Quixotes, os palhaços,/Podem vencer os dragões aliados/Aos caminhões e aos supermercados.//E assim retornando essa doce loucura/Que o transe, o abandono e o delírio procura/Pra devolver ao amor plenitude/No êxtase ter-se outra vez a virtude.//Que a inocência, essência do sonho, devolva/Os saís abissais do amor às alcovas.//Desta casa onde casa e se cria/Um degrau/Da minha catedral/O teatro do ator que recria/Quixotes de Espanha/La Mancha e Bahia./E pelo arauto/No alto do palco/Onde o mito vomita uma história/Que repete a estória da história.//O canto do bode/Espermatozóide/E o pagode na prece/Do samba-enredo reconhece.

forma de uma opereta, cujo encarte tem a finalidade de auxiliar na visualização mental das cenas” (Falleiros, 2024, p. 73). Sendo assim, a canção com a qual nos ocuparemos parece figurar, na lógica interna do álbum em que se encontra, como uma espécie de síntese temática, o que nos impele à pergunta sobre o porquê, então, de justamente na canção que corrobora e arremata o tema teatral nessa obra, Tom Zé ter optado por remeter o referido tema à figura do Dom Quixote.

Nossa hipótese interpretativa é a de que um importante ponto de contato que Tom Zé estabelece entre sua letra e o romance *Dom Quixote* consiste exatamente na colocação do teatro como tema em torno do qual orbitam outros assuntos, como a loucura, o transe/êxtase, o mito, a história e a utopia. Interessa-nos, portanto, verificar como esse tema nuclear funciona como eixo dos demais e em que aspecto isso conecta a letra do compositor baiano à obra de Cervantes.

Dom Quixote não é uma obra teatral, mas isso não impediu que seu autor introduzisse discussões acerca dessa arte em seu romance. Elegemos dois momentos como os mais significativos a esse respeito: o diálogo entre Quixote e Sancho acerca do *topos* do *theatrum mundi* (capítulo XII, parte II) e o episódio do ataque de Quixote às marionetes de mestre Pedro (capítulo XXVI parte II).

Ernst Robert Curtius dedica um tópico de sua obra *Literatura europeia e Idade Média latina* para tratar do *topos* do mundo como teatro. O filólogo alemão localiza sua origem nos diálogos tardios de Platão, onde o homem é visto como um fantoche divino. A consolidação do tema, por sua vez, ocorre na literatura latina (Horácio e Sêneca) e ganha força nos textos cristãos (Paulo, Clemente de Alexandria, Agostinho), sendo retomada na Idade Média por autores como Boécio e João de Salisbury. Este último, especialmente com o *Policraticus*, influencia a difusão do *topos* na modernidade, com destaque para autores como Shakespeare, Calderón, Cervantes e Lutero. O autor destaca ainda variações da metáfora, ora em chave cômica, ora trágica, e reforça seu vínculo com temas como determinismo, ilusão da aparência, *vanitas* e representação. Já no século XX, poderíamos acrescentar, o *topos* apresenta-se em uma inflexão de caráter mais niilista na peça *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, onde o teatro do mundo se vê

desprovido de um “autor” divino, revelando a crise do sentido e a autonomia trágica dos personagens.

No romance de Cervantes, o *topos* comparece no diálogo, parcialmente reproduzido abaixo, entre Quixote e Sancho Pança. Após o introito elogioso à comédia, em que Dom Quixote solicita que Sancho aprecie e tenha em bom conceito essa arte teatral, já que “todos [os comediantes] são um grande bem para a república [pois] a cada passo nos põem um espelho pela frente”, prossegue:

[...] ou então me diz: não viste representar alguma comédia em que se introduzem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e vários outros personagens? Um faz o rufião, outro o embusteiro, este o mercador, aquele o soldado, outro o bobo sábio, outro o simplório apaixonado, mas, acabada a comédia, despindo os trajes dela, todos os atores ficam iguais.

- Já vi sim, - respondeu Sancho.

- O mesmo que acontece na comédia – disse dom Quixote – acontece no mundo, onde uns representam os imperadores, outros os pontífices, enfim, todas as figuras que podem se introduzir numa peça. Mas, chegando ao fim, que é quando acaba a vida, a todos a morte tira os trajes que os diferenciavam, e ficam iguais na sepultura. (Cervantes Saavedra, 2012, p. 99)

Como é sabido, o elogio dispensado à comédia e aos comediantes engloba, na verdade, a arte do teatro e os atores em geral, uma vez que a palavra comédia, no contexto em questão, não se restringe às obras destinadas a provocar o riso. Em sendo a própria vida uma modalidade de encenação e o teatro seu espelho, uma poderosa representação em abismo se estabelece nesse momento da conversa entre os personagens, formulando, em menor escala, uma importante problemática de que trata o próprio livro onde eles se inserem, a saber, os entrecruzamentos entre a realidade e a simulação. Esse assunto foi abordado por Alfred Schütz que comenta o segundo episódio que escolhemos para ilustrar a presença do teatro no romance cervantino: o ataque de Dom Quixote às marionetes durante a exibição de uma encenação teatral.

O pensador austríaco lembra-nos de que, ao assistir à representação da peça “A libertação de Melissandra”, Dom Quixote já conhece todos os pormenores do enredo, tendo atentado, já nos primeiros momentos da apresentação das marionetes, para a inconsistência presente no gesto do rei em tocar sinos nas torres das mesquitas como forma de alarme “quando, na realidade, os mouros usavam trombetas e tímpanos para

este fim” (Schütz, 2002, p. 763). Não demora para que a descrição (no sentido cortês, tão presente no comportamento ajuizado do cavaleiro) se esfumace completamente e Dom Quixote invista contra os fantoches, na disparatada intenção de ajudar a dama e o rei que os bonecos simulam. Nesse momento do episódio, ocorre, segundo Schütz, uma situação na qual “a peça se apodera de Dom Quixote, despertando-lhe medo, e compaixão, na velha fórmula aristotélica” (2002, p. 763).

Ainda que não fique completamente clara a relação entre a alegada catarse e o ataque empreendido por Quixote aos bonecos, uma coisa que nos parece indiscutível é como “Dom Quixote toca aqui [no referido episódio] no profundo problema não solucionado da realidade da obra de arte, especialmente no teatro” (Schütz, 2002, p. 764). Destacada essa problemática, passemos às considerações da letra de Tom Zé a partir do que foi exposto.

Em alguma medida emulando o registro estilístico de uma prece, a letra de Tom Zé mobiliza elementos das raízes míticas da tragédia (desde a referência ao “canto do bode”, alusão a uma possível etimologia da palavra tragédia e também referência a uma prática da origem do teatro⁸) para estabelecer como proposição do texto a restauração de uma ordem perdida, como indicam os verbos “devolver” e “retornar” dos seguintes versos: “pra devolver ao amor plenitude”, “retornando essa doce loucura”. Tal é o propósito de Dom Quixote no romance cervantino: “[...] nem procuro que ninguém me considere sensato não o sendo: apenas me empenho para que o mundo compreenda o erro em que está em não reviver o felicíssimo tempo onde campeava a ordem da cavalaria andante” (Cervantes Saavedra, 2012, p. 18). Em outra passagem, em diálogo com Sancho, pergunta: “O que se fala da decisão que tomei de ressuscitar e trazer de volta ao mundo a já esquecida ordem da cavalaria?” (Cervantes Saavedra, 2012, p. 26)

Dos elementos da arte trágica que Tom Zé evoca em sua composição, o tema do êxtase (“doce loucura/Que o transe, o abandono e o delírio procura”) possui importância

⁸ Eis o trecho da Arte Poética de Horácio traduzida por Candido Lusitano e seguida de um comentário do próprio tradutor: “Aquele que um vil bode recebera/ Por prêmio da Tragédia, tardou pouco/ A pôr sobre o teatro de campestres/ Sátiros nus um coro, que picantes/ Graças introduziu, mas sem desdouro/ Da trágica grandeza [...]”. Vilem certavit ob hircum: o poeta que no público certame ficava vitorioso recebia por prêmio um bode; e como este na língua grega chama-se tragos, daqui tomou o nome a tragédia. (Horácio, 2017, p. 131)

central. Isso porque ele diz respeito tanto à origem mítica da tragédia, se concordarmos com a hipótese de que esse gênero teatral surge dos antigos ritos de devoção a Dioniso, quanto a certa interpretação da catarse (algo contido na visão de Schütz, tal como verificamos há pouco) como efeito que remonta, em alguma medida, à experiência extática ritualística. Em um caso ou no outro, estamos diante de um nível de ruptura senão com a realidade, pelo menos com as fronteiras que a separam das projeções de outras procedências (seja a divina no caso do êxtase ritualístico, seja a da ficção no caso da imersão estética, seja a do inconsciente no caso dos delírios de fundo psíquico). Em se tratando da composição de Tom Zé, o que se reivindica é exatamente essa ordem de coisas do campo, genericamente considerado, como sendo o da “doce loucura”, de modo a que essa realidade ideada se contraponha ao universo dos “dragões aliados aos caminhões e aos supermercados”. Note-se, no modo mesmo de formular os dois versos citados, que ao mundo “real” (dos supermercados e dos caminhões) associa-se a inautenticidade delirante, uma vez que a eles estão associados os dragões, ao passo que o mundo da “doce loucura” é descrito em termos positivos.

Em suma, em um mundo regido pela lógica capitalista, a “prece” de Tom Zé apela à vitória da “essência do sonho”, capaz de devolver os “sais abissais do amor às alcovas” e a restauração da “virtude”. Nesse sentido, ainda que se perceba, nessas formulações, a presença de certa aura mítica do Quixote romântico, a conexão estabelecida entre esse aspecto idealizante e a arte da simulação (seja positiva - do sonho, dos atores, dos palhaços, seja a negativa, a delirante, alucinada do mundo “real”) promove uma aproximação tematicamente mais condizente com a discussão que o texto cervantino suscita.

Um amor Quixotesco⁹

⁹ Não se alcança sozinho, remando contra a maré/Só completa o carinho se o outro também quiser/E por trás da canção, o que há?/São vidas em movimento, é aço e paz/É muito mais, é ter e dar, é muito mais/Só se for por fraqueza, o sonho não corta o mal/É, só lavando a sujeira, o chão se harmoniza ao pé/Se o livro da vida é o prazer/A minhas mãos companheiras e o amor/Se acenderá pra quem quiser/Se estenderá/Não entendo saudade de um caminho/Que há muito se acabou/Tenho as linhas da mão inexploradas ainda/É, e são quantas, são tantas/Que notícia não há quem desvendou/O mais sábio dos homens se pergunta ainda/De onde eu saí?/Me ensina a sentir/Coração de ator, de bailarino/Do som, do seu cantor/Tem atrás mil pessoas, mão de obra e suor/Tem mulher, tem amigo, tem menino/Tem cor de multidão/Tem o vento que sopra no

Passaremos agora às considerações acerca de duas outras letras que, a nosso ver, estabelecem diálogos muito menos diretos com o romance *Dom Quixote*. Conforme pretendemos demonstrar, as canções interpretadas por Milton Nascimento e por Humberto Gessinger derivam-se do ideário Quixotesco cristalizado pelo romantismo europeu e que, por caminhos que não temos como comentar nos limites deste trabalho, chegaram até o imaginário brasileiro¹⁰.

Os componentes que integram esse mito literário tendem a se basear, de um modo geral, na ideia de um herói não apenas idealista, mas também utópico, reformador do mundo, quando não mesmo revolucionário. Esse arquétipo parece estar na base dos seguintes versos da composição “As minas do rei Salomão” de Raul Seixas e Paulo Coelho: “Veja quanto livro na estante/Dom Quixote, o cavaleiro andante/Luta a vida inteira contra o rei”! Por se tratar, portanto, mais da “fabulação subjetiva” do que da “compreensão história do texto”, conforme discutido anteriormente, afirmações como essa, contrárias à lógica do personagem Quixote (que pretendia lutar exatamente a favor do rei) podem ser verificadas.

É o caso da letra de Milton Nascimento e César Camargo Mariano lançada em 1988. Trata-se de uma composição que, dificilmente, seria associada pelo ouvinte ou pelo leitor da letra ao romance *Dom Quixote*, não fosse o título, que passa a funcionar como uma espécie de chave interpretativa, sugerindo ao texto uma pauta específica pela qual se propõe ser compreendido.

Lida, a princípio, de maneira desvinculada do título, a canção, de temática amorosa, problematiza a insuficiência da individualidade, apontando para o fato de que as realizações artísticas só se concretizam graças à atuação coletiva: “E por trás da canção, o que há?/São vidas em movimento [...]”; “Coração de ator, de bailarino/Do som, do seu cantor/Tem atrás mil pessoas, mão de obra e suor”. Tal problematização reforça a premissa que embasa o argumento da canção, já apresentada em seus versos iniciais: “Não se alcança sozinho, remando contra a maré/Só se completa o carinho/ se o outro

destino/Um sabor que manda seguir/Que deixa ele ir/Fecho contigo, te quero até/Enquanto o céu quiser/Fecho contigo no que o amor disser/Fecho contigo, te quero até/Depois que o céu quiser/Seja utopia o que o amor disser/Fecho contigo, te quero até/Enquanto o céu quiser/Fecho contigo no que o amor disser/Fecho contigo, te quero até/Depois que o céu quiser/Seja utopia o que o amor disser.

¹⁰ A esse respeito conferir “Crítica e criação: recepção de *Dom Quixote* no Brasil” de Maria Augusta da Costa Vieira.

também quiser”. Estabelecida tal premissa e sua articulação no âmbito da produção artística, o eu lírico a estende à esfera amorosa, para a qual converge toda a argumentação anterior. Assim, nas duas estrofes finais, lê-se: “Fecho contigo, te quero até/Enquanto o céu quiser/Fecho contigo no que o amor disser// Fecho contigo, te quero até/Depois que o céu quiser/Seja utopia o que o amor disser”.

A ideia de utopia comparece no verso final, portanto, à maneira de uma palavra que sintetiza o eixo norteadora da letra da canção: um acordo amoroso de caráter inexorável, sujeito apenas aos desígnios do “céu”: “Enquanto o céu quiser”, “Depois que o céu quiser”.

Isso posto, impõe-se a pergunta sobre em quais aspectos se estabelece a relação entre a letra dessa canção e o universo do romance *Dom Quixote*. Ao contrário das duas outras canções comentadas anteriormente, nesta, as conexões não estão explicitadas no corpo do texto, pois só existem como virtualidades que, para se estabelecerem, requisitam uma leitura posicionada a partir do título como chave interpretativa.

Assim sendo, que diretriz de leitura seria possível depreender, dessa vez por meio do título, de modo a permitir uma aproximação do texto que acabamos de comentar com o romance de Cervantes? *Dom Quixote* não é, propriamente, um romance de amor, ainda que o sentimento do protagonista por Dulcineia atue como uma das principais forças motrizes de suas andanças e aventuras. Entretanto, como sabemos, Dulcineia, é essa “personagem em ausência”, cuja “presença ativa no romance é nula” (Reguera, 2006, p.32) e com quem o próprio Quixote só teria chegado a ter contato¹¹ na já mencionada passagem, cuja forte comicidade rasura qualquer aura amorosa.

Resta-nos a própria noção de utopia como horizonte da ação humana. Na letra de Nascimento e Mariano, a utopia amorosa parece funcionar como a força que motiva o sujeito poético rumo às novas caminhadas: “Tenho as linhas da mão inexploradas ainda/Ê, e quantas, são tantas”.

Ocorre que a interpretação que confere esse estofo utópico às ações de Dom Quixote é, propriamente, de matriz romântica:

¹¹ Conforme já tivemos oportunidade de comentar, trata-se de uma camponesa que foi “usada” por Sancho para dar crédito à sua farsa segundo a qual a famigerada donzela do seu amo estaria, sob efeito de nefastos encantamentos, transmutada, aos olhos de Dom Quixote, em uma camponesa desprovida de beleza e discrição.

É bem provável que, para um leitor de hoje, dom Quixote seja uma das personagens da literatura ocidental que mais e melhor se associa à ideia de um sonho utópico, no sentido de projetar uma nova ordem para o mundo, baseada nos princípios da cavalaria andante e, conseqüentemente na defesa dos grandes ideais humanos. No entanto, a valorização do sonho do cavaleiro confundida com a força de seu idealismo não constituiu uma marca importante da personagem para os leitores dos séculos XVI e XVII, que não adotavam um viés de caráter sentimental e subjetivo na leitura da obra, como o fez a crítica pós-iluminista.

O modo como mais comumente se lê a obra hoje, sem dúvida, traz as senhas de uma herança iniciada com os românticos alemães a partir dos últimos anos do século XVIII e primeiros do XIX. [...] o cômico que seria tão fundamental na obra, foi cedendo lugar ao sério [...] e a loucura do cavaleiro, com todos os seus desacertos e infortúnios, converteu-se essencialmente em sonho utópico (Vieira, 2012, p. 153).

Não há espaço para o riso nessa figuração de um amor Quixotesco como força indelével. Com ela temos o triunfo do mito sobre a sátira. Somente o arcabouço romântico explica a conexão da figura do Quixote com uma composição de temática amorosa nos termos aqui verificados.

Dom Otário e o amor às causas perdidas¹²

Gessinger e Galvão são os autores de uma letra em que o nome Dom Quixote se associa às características do enunciador que se apresenta como um sujeito em situação de inadequação à realidade (“peixe fora d’água, borboletas no aquário”), rechaçado pelo mundo (“fora do páreo”, “ás de espadas fora do baralho”) mas que, não obstante todas as circunstâncias desfavoráveis, consente em empenhar-se amorosamente em favor das “causas perdidas”. Essa coexistência de fatores desfavoráveis e da sua obstinação ante o impossível justificaria o enunciador autointitular-se otário.

¹² Muito prazer, meu nome é otário/Vindo de outros tempos, mas sempre no horário/Peixe fora d’água, borboletas no aquário/Muito prazer, meu nome é otário/Na ponta dos cascos e fora do páreo/Puro sangue, puxando carroça/Um prazer cada vez mais raro/Aerodinâmica num tanque de guerra/Vaidades que a terra um dia há de comer/Ás de Espadas fora do baralho/Grandes negócios, pequeno empresário/
Muito prazer, me chamam de otário/Por amor às causas perdidas/Tudo bem, até pode ser/Que os dragões sejam moinhos de vento/Tudo bem, seja o que for/Seja por amor às causas perdidas/Por amor às causas perdidas/Tudo bem, até pode ser/Que os dragões sejam moinhos de vento/Muito prazer, ao seu dispor/Se for por amor às causas perdidas/Por amor às causas perdidas.

É possível perceber que essa canção retoma e amplifica uma ideia presente nas três anteriores de forma mais ou menos explícita. Referimo-nos à colocação da figura Quixotesca em posição antagônica à realidade que, na figuração apresentada no cancionero aqui comentado, identifica-se, em geral, com o mundo administrado capitalista. Do Dom Quixote que irá “rifar” a armadura na canção de Rita Lee e Arnaldo Baptista, aos dragões representados pelos caminhões e supermercados na composição de Tom Zé, ou mesmo à mais discreta menção ao “remar contra a maré” na letra de Nascimento e Mariano, a ideia de um Quixote que empreende contra um mundo que lhe é adverso atravessa todas as composições, das mais afins ao espírito irônico do romance às mais imbuídas da perspectiva mítico-romântica.

“Grandes negócios, pequeno empresário” aponta, portanto, para esse campo ora caracterizado das relações lucrativas e objetificadas em relação à qual a figura de um sujeito de temperamento idealista estará sempre fadada a fracassar. O otário consistirá, a princípio, na designação desse sujeito marcado pela incapacidade de “funcionar”, com alguma propriedade, em meio às convenções desse universo regido por negociatas e pragmatismos de toda ordem.

Apesar do teor depreciativo que a designação inicialmente carrega, há, na composição, certa adesão do enunciador ao seu significado – ainda que com a ressalva expressa pela fórmula “só se for” – ao se referir ao “amor às causas perdidas”. Produz-se, então, uma espécie de acomodação do termo “otário” à identidade do sujeito, possibilitando que os enunciados por ele proferidos sejam lidos como asserções enfáticas que expressariam, por um lado, o orgulho do não pertencimento à lógica da vida pragmática e, por outro, sua adesão ao idealismo das causas perdidas.

Estamos diante, uma vez mais, da influência da construção arquetípica do quixotismo utópico. Isso explica certa distância com relação ao Quixote textual, como a que se deixa ver no verso “Que os dragões sejam moinhos de vento”, o qual modifica os elementos do episódio em questão, uma vez que Dom Quixote, no romance de Cervantes, confunde os moinhos com gigantes e não com dragões. A filiação mítica desse Quixote parece confirmar-se no segundo verso onde se lê “Vindo de outros tempos, mas sempre no horário”. Esses “outros tempos” indicaria, a nosso ver, que se trata de um modelo

passível de atualizar-se em diferentes épocas, como a formar uma espécie de estirpe de *gauches* marcados pela inadequação por estarem profundamente comprometidos com causas utópicas. Trata-se de um modo de interpretar a loucura de Dom Quixote, tal como afirma Vieira:

Talvez o que tenha contribuído para o destaque do sonhador utópico, em detrimento do louco risível, seja o fato de que no cerne de sua loucura se confundam a disparatada credibilidade à verdade dos livros de cavalaria com os mais elevados valores humanitários, como se em meio ao desatino se diluíssem os grandes princípios que norteiam a humanidade (Vieira, 2012, p. 154).

De fato, a letra em questão formula-se muito mais em registro de austeridade enunciativa do que de comicidade. O sujeito poético, na reversão semântica que opera, de maneira orgulhosa, do pejorativo “otário”, apoia-se na pressuposta dignidade que consiste em aferrar-se, obstinadamente, ao inalcançável triunfo das causas perdidas. Eis a marca de um Quixote rebelde e, por suas ações, contestador da ordem desconcertada do mundo. São parâmetros que integram o Quixote mítico, não necessariamente condizente com a “dignidade de um homem prudente e equilibrado” na leitura que faz Erich Auerbach da criação de Cervantes, personagem “que não se sente apátrida neste mundo, mas que é regular, ponderado, receptivo, e amável e modesto, até na ironia; também é antes conservador, ou, em todo caso, um homem que está de acordo com as circunstâncias dadas” (Auerbach, 2009, p.312).

Considerações finais

A figura de Dom Quixote, concebida por Miguel de Cervantes, transcendeu os limites do texto literário e se consolidou, portanto, como um mito no imaginário cultural ocidental. Como assinala Jean-Claude Carrière, nossa cultura contemporânea “[...] propôs ‘novas leituras’ dos textos clássicos assim como das ideias preconcebidas” (2003, p. 33), evidenciando a adaptabilidade dessas narrativas diante de novos contextos.

Embora uma análise mais aprofundada das múltiplas vias pelas quais o mito Quixotesco adentrou o imaginário coletivo extrapole os limites deste artigo, é inegável que sua influência perpassa diferentes manifestações artísticas, entre elas, a canção. Esta tem

a capacidade de integrar elementos diversos, funcionando como espaço fértil para a reinterpretação de figuras literárias.

No âmbito da música popular brasileira, Dom Quixote raramente aparece em estreita proximidade com a concepção original cervantina, sendo, em geral, ressignificado e adaptado às especificidades culturais e sociais de diferentes contextos e épocas. Prova disso é a sua presença em gêneros bastante diversos: do rock psicodélico e pop dos Mutantes e dos Engenheiros do Havaii, ao Quixote dos ritmos nordestinos de Gereba ou mesmo do samba-enredo “Dom Quixote de la Mancha, o cavaleiro dos sonhos impossíveis”, tema da escola de samba União da Ilha do Governador, em 2010. Isso indica que o leque de releituras e reelaborações envolvendo a criação cervantina e o legado do ideário Quixotesco romântico parece não ter ainda se fechado.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. “O corpo do som: notas sobre a canção”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Texeira de (Orgs.).

Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

AS Minas do Rei Salomão. Intérprete: Raul Seixas. Compositores: Raul Seixas e Paulo Coelho. In: KRIG-HA, Bandolo. Local: Philips Records, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5jbeQPSdBwg6i2u9FBW2QY?si=2e7e6773c09b41ca>.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote.** Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina.** Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EdUSP, 2013.

DOM Quixote. Intérprete: Engenheiros do Havaii. Compositores: Humberto Gessinger e Paulinho Galvão. In: DANÇANDO No Campo Minado. Local: Universal Music Group, 2003. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3u77XtHkjhaTUnNqPGQli4?si=ef57a7d8e9994988>

DOM Quixote de La Mancha, **O Cavaleiro dos Sonhos Impossíveis**. Intérprete: União da Ilha do Governador. Compositor: Ito Melodia. In: SAMBA De Enredo Das Escolas de Samba - Carnaval 2010. Universal Music, 2009. Disponível em: <https://open.spotify.com/intlpt/track/3VL0TYPgwyOAU9aNSly45s?si=404715fdc91849af>

DOM Quixote (Don Quijote). Intérprete: Angela Maria. Compositores: A. Garcia Segura Augusto Alguero e Nazareno de Brito. In: QUANDO a noite vem. Local: Continental, 1961. Disco de vinil, faixa 7.

DOM Quixote Xote Xote. Intérprete: Gereba. Local: Som Produções Artísticas, 2005. Disponível em: https://open.spotify.com/intlpt/album/5Xs7rux0mo0q61yvPTu37L?si=_xRiJ_59RrKBVx8j9BI7tg.

DON Quixote. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Cesar Camargo Mariano. In: MILTONS. Local: CBS, 1988. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-track/3dHFBv03h5B7fpbQZV49UI?si=a075b09b2ef1426c>

DON Quixote. Intérprete: Os Mutantes. Compositores: Arnaldo Baptista e Rita Lee. In: “MUTANTES”. Local?: Polydor, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/intlpt/track/15q7Yxsd0X0JyD5Pipxg1D?si=2ca4c30db1cb4515>

FALLEIROS, Bárbara Aparecida Costa. O feminino Tom Zé em “Estudando o Pagode” (2005). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2024.

HANSEN, João Adolfo. “Leituras de *Dom Quixote de la Mancha* no Brasil”. In.: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**. Estudo cervantinos e recepção de Dom Quixote no Brasil. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2012.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução e comentários de Cândido Lusitano. Porto Alegre: Concreta, 2017.

NERLICH, Michael. “Dom Quixote ou o combate em torno de um mito”. In.: **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhias das Letras, 2003.

REGUERA, José Montero. “Miguel de Cervantes e o *Quixote*: de como surge o Romance”. In.: **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

SCHÜTZ, Alfred. “Dom Quixote e o problema da realidade”. In.: _____. COSTA LIMA, Luís. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. TEATRO (Dom Quixote). Intérprete: Tom Zé. Compositor: Tom Zé. In: ESTUDANDO o Pagode. Local: Trama Records, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intlpt/track/2YsU3YJeYpRs7elMokYr8?si=7babad2233be4b3f>

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**. Estudo cervantinos e recepção de Dom Quixote no Brasil. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2012.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **Dom Quixote: a letra e os caminhos**. São Paulo: EdUSP, 2006.