

# HISTÓRIAS DE LOUCOS NA COMÉDIA *EL MÁRMOL DE FELISARDO* DE LOPE DE VEGA

Ana Aparecida Teixeira da Cruz<sup>1</sup>

Resumo: A proposta do presente artigo é o de apresentar um estudo sobre a inserção de duas histórias de loucos, bem como a função desempenhada por elas, na comédia *El mármol de Felisardo*, do dramaturgo espanhol Lope de Vega.

A um olhar atento às comédias dramáticas de Lope de Vega, é possível perceber que o dramaturgo espanhol apresenta, ao seu público/leitor, uma série de *cuentecillos*, isto é, de relatos pequenos (também conhecidos como *cuentos*), agregados ao enredo de suas peças teatrais. Dentre as mais diversas comédias, nas quais o *fénix de los ingenios* se apropria dessas *historietas*, destaca-se, para esse momento, a obra intitulada *El mármol de Felisardo*, escrita provavelmente entre 1594-1598 (MORELY e BRUERTON, 1968: 250) e publicada em 1615 na *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega*. A escolha dessa comédia se deve ao fato de que Lope seleciona alguns *cuentecillos* relacionados ao universo da loucura e do louco e os introduz no conflito da trama. Dessa forma, o objetivo do presente artigo é o de mostrar, por um lado, o interesse de Lope por esse tipo de gênero narrativo e, por outro, a importância do tema da loucura para o desenvolvimento da referida comédia.

Para que se possa realizar tal estudo, faz-se necessário primeiramente recorrer ao repertório literário do Século de Ouro, de modo a apreender a importância desses relatos

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e doutoranda em Letras pela mesma instituição. Pertence ao grupo de pesquisa (CNPQ) intitulado “Cervantes: poética, retórica e formas discursivas na Espanha dos séculos XVI e XVII”, liderado pela professora doutora Maria Augusta da Costa Vieira.

breves para a sociedade quinhentista e seiscentista. Para tanto, esse artigo se beneficia da investigação de Maxime Chevalier, especialista no assunto, por intermédio de seu trabalho intitulado *Cuentecillos Tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Define Chevalier (1975: 9) *cuentecillo* como um tipo de “relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda – o la inversa, una bobada –, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir un efecto jocoso”. De acordo com o pesquisador, os *cuentecillos* tiveram uma extensa difusão escrita e, sobretudo oral, no decorrer dos séculos XVI e XVII, contribuindo para a composição do patrimônio cultural. Composição esta que ficou a cargo de muitos escritores que se dedicaram a compilá-los e reuni-los em diversas obras dedicadas às narrativas curtas (*cuentecillos*, *cuentos*, chistes, motes, ditos graciosos, agudezas), tais como: *El Sobremesa y Alivio de Caminantes* (1563) e *Buen Aviso y Portacuentos* (1564), ambos de Juan Timoneda; *Floresta Española de apotegmas y sentencias* (1574), de Melchor de Santa Cruz; *Miscelánea. Silvia de casos curiosos* (1592), de Luis de Zapata Chaves; *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596), de Juan Rufo, entre tantas outras.

Além de esses *cuentecillos* aparecerem reunidos em coleções específicas, conforme as citadas acima, também é bem comum encontrá-los dispersos nas próprias obras literárias, como é o caso, por exemplo, do *Quijote* (1605/1615) de Miguel de Cervantes. Do mesmo modo, é possível reconhecê-los inseridos nos tratados de retórica e poética, como na *Philosophia antigua poetica* (1596), de Alonso López Pinciano; bem como nos manuais que tratavam dos códigos de conduta, tal como no *Galateo Español* (1534), de Lucas Gracián Dantisco e *El Cortesano* de Luis Milán (1561). Enfim, “por todas partes brotan estas florecillas humildes, transplantadas del fecundo terruño de la literatura oral (CHEVALIER, 1975: 12).

Por essa razão, não é à toa que os relatos breves tornaram-se presentes na vida social dos espanhóis daqueles tempos, tanto no âmbito popular quanto no universo erudito, uma vez que eles “andaban de boca en boca”, permitindo que todos conhecessem esses inúmeros *cuentos*. Assim sendo, é possível ver esses relatos, por um lado, funcionando como recurso de passatempo nas conversas campestres e urbanas, nas sextas ociosas e nos passeios pelas ruas (CHEVALIER, 1975: 15); e, por outro, como parte da própria formação intelectual do cortesão, considerando que uma das principais qualidades do homem de corte era a de saber contar com graça uma anedota, de modo a provocar o riso por meio de jogos de palavras, metáforas, refrões, entre outros recursos linguísticos (VIEIRA, 2009: 20).

Devido à fama desses *cuentecillos*, Lope de Vega não hesita em levá-los para os palcos espanhóis, mostrando-se, dessa forma, em pleno compasso com o gosto de seu público, uma vez que esse tipo de gênero narrativo despertava o deleitamento. De acordo com o preceptista Alonso López Pinciano, por intermédio de sua *Philosophia antigua poetica* (1596), tratado de tradição aristotélica, “el deleyte y gozo es un sentido contrario agradable y contrario del dolor” (1973, Tomo I: 34), isto é, trata-se de uma sensação capaz de proporcionar prazer aos sentidos. Por essa razão, não é à toa que o tratadista espanhol atribui o deleite como uma característica própria do teatro cômico, uma vez que a “comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por el deleyte y risa” (1973, Tomo III: 17).

Aqui, vale a pena abrir parênteses, pois, como é sabido, Lope de Vega era um grande conhecedor dos gostos do público em geral, principalmente, os do *vulgo*, tanto é verdade que ao escrever sua preceptiva dramática, sob o título *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), deixa evidente que as comédias deveriam ser voltadas aos desejos do *vulgo*, tal como exposto nesses versos: “que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba” (VEGA, 2006: 131). Esse posicionamento era uma novidade para o meio intelectual da época tendo em vista que, diferentemente de muitos outros de seu tempo, Lope não seguia fielmente os princípios dos preceptistas antigos, mas sim de acordo com o gosto e exigências do público espanhol e, segundo sua própria experiência como dramaturgo (ROMERA-NAVARRO, 1993: 8-9). O que não quer dizer que Lope desconhecia os antigos ou que os tenha ignorado, muito pelo contrário, ele era um excelente conhecedor dos clássicos, já que os havia lido e estudado, tanto é que ele procura manter “un criterio entre el rigor de los antiguos y el gusto de los españoles” (ROMERA-NAVARRO, 1993: 8-9).

É justamente pensando em seu público que Lope de Vega incorpora na comédia *El mármol de Felisardo* um dos temas que mais provocaram obsessão entre seus contemporâneos: a temática da loucura (ROSO DÍAZ, 2007: 426). Como observa Hélène Tropé (2003: 36), o universo dos privados de razão “parece haber ejercido cierta fascinación sobre el dramaturgo” espanhol, levando-o a dedicar várias comédias ao referido tema. Para que se possa compreender esse apego para com o universo dos privados de razão, faz-se necessário, mesmo de que forma breve, realizar um percurso histórico, de modo a compreender a maneira como a loucura era entendida naquela época. A partir do século XV, a loucura passa a permear o imaginário do homem europeu, tornando-se popular, devido ao fascínio que esta provoca por conta de seu

caráter ambíguo: assombroso e, ao mesmo tempo, admirável. Esse quadro é bem definido pelo filósofo Michel Foucault, em sua obra intitulada, *História da loucura*, estudo de orientação epistemológica, de modo a mostrar como a loucura se converteu, a partir do século XV, em assunto de reflexão e representação artística em toda a Europa. De acordo com o filósofo francês, a loucura, ao longo do século XV, acaba se sobrepondo ao mito da morte e à seriedade que a acompanha, justamente no momento em que o homem consegue combater a lepra que havia desolado grande parte da sociedade europeia. Com o advento da imagem da loucura na sociedade quinhentista, tem-se o surgimento do mito da Nave dos Loucos, *Narrenschiff*, curioso barco que navega ao longo dos rios da Renânia e dos canais flamengos, cujas personagens (heróis imaginários, modelos éticos, tipos sociais) embarcavam em uma viagem simbólica em busca de seus destinos ou de suas verdades. Essa *Narrenschiff* inspirou muito a iconografia e a literatura da época: segundo Foucault, são muitas as representações dessa barca de loucos, de viés romanesca e/ou satírica, destacando-se *Stultiferas Navis* (1494) de Sebastian Brant e *A Nave dos loucos* (1500) de Jerônimo Bosh.

Para Michel Foucault, as representações das barcas de loucos simbolizam toda uma inquietude da cultura europeia em fins do século XV, despertando, de alguma maneira, um espírito crítico e moral para com as mazelas e os defeitos humanos. Nesse sentido, a loucura acaba assumindo um papel importante na sociedade daquele período, pois ela passa a funcionar como um meio de denunciar os mais diversos problemas da sociedade, sejam eles de ordem social, político e religioso. Da mesma forma, o Louco, o Ingênuo ou até mesmo o Bobo alcança maior representatividade nas farsas, nas sotias e no teatro, por conta do papel assumido, isto é, o de trazer à tona, por intermédio de seu caráter burlesco, certas verdades: “ele diz amor para os enamorados, os insolentes e os mentirosos” (FOUCAULT, 2005: 14). Francisco Márquez Villanueva corrobora com a visão apresentada por Foucault, de que o louco acabou convertendo-se em silhueta bem familiar na paisagem social europeia, ao afirmar que a figura do louco ou bufão de corte passar a ser projeção emblemática do humanismo cristão, uma vez que sua voz passa a conter a verdade que os sensatos não se atrevem a pronunciá-la. Além disso, o louco, por meio do riso, consegue lançar suas críticas, as quais acabam funcionando como “medicina para los males públicos y secretos del cuerpo social” (VILLANUEVA, 1984: 128).

Não foi somente no âmbito social que a loucura se fez presente. Michel Foucault também menciona a importância que esse tema teve no âmbito da literatura erudita,

propiciando uma série de obras, de caráter filosófico e satírico, que se apoiam na Loucura, de modo a criar uma diversidade de jogos acadêmicos, considerando que “ela é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si mesma; é denunciada, ela se defende, reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão” (2005: 15). Dentre essas obras, destaca-se o *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmo de Rotterdam. Para o filósofo holandês, o tema da loucura funciona como um artifício literário. Por essa razão acaba personificando-a de modo a realizar um sermão para com os mais variados desatinos da sociedade de seu tempo e aos exageros que a concerne, como, por exemplo, culto à sabedoria, paixões amorosas, cultivo à arte, ambição pela fama, fé religiosa, realização heroica, entre outras. A obra de Erasmo é, conforme menção de Antonio Vilanova (1949: 18), um tipo de sátira ofensiva e demolidora da ilusão e da fantasia que fazem parte da literatura do Renascimento. Erasmo coloca a Loucura nos palcos da vida humana, apresentando-a como um elemento indispensável para a sobrevivência dos homens. Nesse sentido, a Loucura se mostra na obra de Rotterdam como Semente e Fonte da vida, já que ela e mais ninguém quem cultiva o prazer dos homens (ROTTERDAM, 2004: 12). Esse tipo de visão para com a Loucura permitiu que no Renascimento houvesse uma preferência acentuada pelo louco como fonte inesgotável de burlas e veras (VILANOVA, 1949: 23).

Se se tem em conta o *Elogio da Loucura*, vê-se que o filósofo holandês demonstra que existem dois tipos de loucura no mundo: uma má e outra boa. A primeira delas nada mais é que uma demência negativa, impulsionando o ser humano a desenvolver alguma enfermidade patológica. Além disso, os que padecem desse tipo de loucura podem trazer em seus corações “o ardor da guerra, a sede inexaurível do ouro, o amor desonroso e culpável, o parricídio, o incesto, o sacrilégio” (ROTTERDAM, 2004: 44), entre tantos outros males que circundam a humanidade. Erasmo faz questão de pontuar que essa loucura negativa nada tem de semelhança com a sua loucura, por ser um tipo de demência saudável, pois nasce “toda vez que uma doce ilusão liberta a alma de seus penosos cuidados, e lhe restitui as várias formas de volúpia” (ROTTERDAM, 2004: 45). Segundo Erasmo de Rotterdam, se a loucura não se faz presente na vida dos homens não há como ter alegria e tampouco felicidade, sendo, portanto, uma necessidade vital nesse mundo. Por isso, diz a loucura de Erasmo (2004: 45) que, “quanto mais se é louco, mais se é feliz”, desde que não exceda ao gênero de sua loucura saudável.

É esse tipo de loucura que se vê nas comédias do dramaturgo Lope de Vega: uma loucura que é capaz de provocar o riso e o divertimento do público. Além de suas comédias terem como fonte de inspiração o *Elogio da Loucura*, vê-se que o *fénix de los ingenios* recorre também aos diversos aspectos culturais e literários, próprios do famoso Século de Ouro espanhol, no qual se encontram reunidas uma diversidade de formas discursivas e de temas variados dos tipos de loucura daquela época.

No que se refere especificamente à comédia *El mármol de Felisardo*, nota-se que a temática da loucura entra em cena no momento em que o protagonista Felisardo, diante de uma situação de conflito, finge ser um louco, de modo a fugir da nova realidade que se apresentava. Tudo começa no instante em que ele descobre que não era mais um camponês, mas sim o filho bastardo do Rei e, portanto, o futuro sucessor do trono. Depois de tamanha revelação, toma conhecimento de que seu destino já havia sido traçado pelo seu pai, o Rei, isto é, deveria contrair matrimônio com Drusila, de modo a assegurar os interesses do reino. Tal notícia foi a gota-d'água para Felisardo, uma vez que seu coração já tinha dona: a bela camponesa Elisa.

Ao presenciar tal dilema, o criado Tristán sugere a Felisardo a fingir-se de louco e, com isso, convencer ao Rei a mudar de ideia. Para tal empresa, Tristán propõe a Felisardo simular estar apaixonado por uma estátua de mármore, como se ela fosse o seu único e verdadeiro amor. Por esse motivo, Tristán ensina-lhe os passos a serem seguidos, de modo a manter a verossimilhança de sua atuação, a saber: “a ésta sirve, adora, estima, / di que es la cosa más bella / que tu pensamiento anima; / hasta que te finjas tal / de mortal melancolía, / que vengas a estar mortal” (VEGA, 1993: 569). A proposta de Tristán deixa Felisardo num primeiro momento admirado, levando-o a fazer a seguinte indagação: “¿Un mármol quieres que quiera?” (p.569). A partir da pergunta de seu amo, Tristán, sem a menor sombra de dúvidas, lhe responde: “Un mármol has de querer” (p.569) e justifica “¿No ves que todo es quimera ? / Es un aviso gallardo” (p.569), isto é, tudo não passa de uma fantasia, de uma invenção. De modo a tranquilizar o seu amo, Tristán, de maneira muito engenhosa, diz para Felisardo em se preocupar somente em fazer uma boa encenação, deixando a seu cargo os detalhes técnicos, uma vez que é ele quem guiará a farsa perante as demais personagens e, no momento exato, irá propor a cura de sua loucura, conforme exposto na seguinte fala: “y deja la indústria mía / el remedio de tu mal” (p.569).

Após ser persuadido por Tristán, Felisardo passa a fingir as maiores loucuras e a dizer os maiores disparates. Perante a loucura do filho, o Rei busca meios para melhorar

a alteração de seu humor. De acordo com o conselho de um dos seus súditos, a melhor terapêutica para controlar a melancolia de um louco é a de proporcioná-lo momentos de diversão: “Señor, remedio procura; / contra la melancolía / la música es gran remedio”. Pensando no universo cultural seiscentista, vê-se que a música era considerada como um dos remédios para o estabelecimento do desequilíbrio dos humores, tanto é verdade que havia um refrão que resume bem essa ideia: “Antes he yo oído decir – dijo don Quijote – que quien canta, sus males espanta” (CERVANTES, 2004: 201). Assim sendo, o Rei não hesita em convocar um grupo de músicos para cantar e bailar, de modo a trazer de volta a alegria do filho.

MÚSICOS *Ardiéndose estaba Troya,  
Torres, cimientos y almenas;  
que el fuego de amor a veces  
abrsa también las piedras.*  
(VEGA, 1993: 571, grifos do autor)

Como já é de conhecimento do público, Felisardo está apenas fingindo ser desprovido de razão, portando, de maneira muito inventiva, ele inverte toda a situação a seu favor, isto é, ao invés da música lhe proporcionar um momento de alegria, conforme era o esperado pelos seus, ele age como se aquela canção estivesse incitando ainda mais a sua loucura, considerando que os músicos fazem referência ao universo das pedras, ou seja, ao próprio motivo de sua loucura. De maneira burlesca, Felisardo responde aos músicos com discursos ainda mais disparatados sobre o seu amor para com a estátua de mármore, tal como nos excertos abaixo:

FELISARDO *Abrasóme todo:  
ve, mármol frío de brasa,  
mármol mío, mármol bello,  
mármol liso, blanco, hermoso,  
del escultor cifra y sello,  
que sois todo milagroso  
desde la punta al cabello.  
¿Qué piedras sois, que abrasáis?  
¿Sois pedernal, que encerráis  
en vuestras entrañas fuego*  
(VEGA, 1993: 571)

(...)

FELISARDO *Tocan a las carnes bellas  
desde mármol mil suspiros,*

y salen luego centellas,  
porque al golpe de mis tiros  
se enciende el aire con ellas;  
y como es aire abrasado  
este que respira en mí,  
muero en fuego transformado,  
y arrojándose de sí,  
quédate el mármol helado.  
(VEGA, 1993: 572)

Por intermédio desses dois fragmentos, nota-se que Felisardo representa muito bem o papel de um louco dotado de agudeza, pois, apesar de sua ideia fixa pelo mármore, não deixa de colocar em evidência seu engenho para com a Poesia. Como se vê, Felisardo compõe, conforme bem definido pelas palavras do Almirante, “un mármol amor” (VEGA, 1993: 572), isto é, um poema dedicado ao mármore. Apesar de seu caráter agudo, as demais personagens não deixam de demonstrar admiração com tamanha loucura, tanto é que uma delas chega a comentar para o Rei é impossível compreender o significado daquela fala: “No hay quien lo entienda señor” (p.572), mesmo após reconhecer o engenho poético de Felisardo.

Neste ponto, convém mencionar que Lope de Vega constrói sua personagem Felisardo tendo como referência as diversas histórias de loucos que circularam no âmbito sociocultural da época; muitas delas, conforme já mencionado, em forma de *cuentecillos*. Lope de Vega cria Felisardo como um louco que possui uma ideia fixa. Trata-se de uma loucura muito similar a da personagem Dom Quixote, de Cervantes, levando em consideração que para ambas as personagens a loucura somente se manifesta quando elas se encontram perante o motivo da loucura, isso é, ao tema, tal como mencionado nesse proverbio popular “cada loco con su tema” (HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 1988: 81). No caso de Dom Quixote, nota-se que a loucura não é ocasionada por uma fúria qualquer, mas somente por uma obsessão no que diz respeito ao universo da cavalaria andante, ou seja, seus disparates só ganham forças quando ele vê a possibilidade de colocar em prática o que havia lido nas novelas de cavalaria. Já no caso de Felisardo, vê-se que a loucura aparece sempre relacionada ao mármore, quer dizer, toda vez que ele vê a estátua de mármore ou quando os demais fazem menção ao universo das pedras (HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 1988: 81). A grande diferença entre as duas personagens reside no fato de que Felisardo finge ser louco, apenas para alcançar seus objetivos pessoais, enquanto que Dom Quixote é, de fato, um louco rematado.



É utilizando o recurso do fingimento que Felisardo simula possuir tal fixação para com a estátua de mármore, chegando ao ponto de demonstrar desejo de se casar com o referido objeto: “Mármol, ¿cuándo será el día / que nos casemos los dos?” (VEGA, 1993: 587). O Rei fica desolado ao ver o filho dizer tamanha loucura: “¿Posible es que um hombre puede / amar un mármol?” (p.587). Diante de tal dilema, o Almirante recorre às histórias mitológicas do mundo grego, de modo a mostrar ao Rei que não é somente Felisardo que sofre da loucura de amor, muito outros já passaram pelo mesmo mal:

ALMIRANTE      Semíramis, siendo tal,  
a un caballo se rindió;  
Pasife, a otro animal.  
Jerjes, una planta amó  
y el cónsul Crispo, un moral;  
a su sombra, amó Narciso,  
a un ciervo, amó Cipariso,  
Porcio, una imagen de Elena,  
Antonio amó una murena,  
y Suevio, una yegua quiso;  
Juno, Alcides, Pigmalión,  
a tres mármoles amaron:  
a un ateniense, en razón  
castigó su religión:  
que con un mármol le hallaron,  
según esto, ¿qué te admira  
que ame el Príncipe una piedra?  
(VEGA, 1993: 587-588)

Diante dos disparates de Felisardo, as demais personagens não veem outra saída senão chegar à conclusão que, de fato, Felisardo era um caso perdido. Num primeiro momento, vê-se que Aurelio se admira de tudo que o filho do Rei havia dito até então: “¿Qué locuras tan notables! / Perdido está, no hay remedio” (VEGA, 1993: 588). Diante das observações de Aurelio, o Rei esbraveja: “!Ah, sucesos miserables! / ¡Un hijo muerto, otro loco!” (p.588). A partir do referido quadro, o Rei decide recorrer a um médico, de modo a buscar uma possível cura para a loucura de Felisardo.

Ao ver o desespero do Rei, eis que Tristán aparece em cena, de maneira bem burlesca, com o propósito de colocar seu plano em ação. Aqui, é importante ter em conta que público tem pleno conhecimento de que tudo não passava de um jogo de mentiras, o que contribui para a comicidade da cena. Como Tristán sabia que Felisardo não estava louco, portanto convence o Rei e os demais a não chamarem um médico,

uma vez que a farsa poderia ser comprometida. Sendo assim, de modo a persuadi-los, Tristán diz saber exatamente como trazer Felisardo de volta à razão.

TRISTÁN      Pues ¿cuánto va que los remedios varios  
de Hipócrates, Galeno y Avicena,  
con tanta confusión de letuarios,  
no le podrán librar de aquesta pena  
mejor que yo?  
(VEGA, 1993: 593)

É exatamente nesse ponto que Tristán põe em cena tudo o que havia planejado no início da invenção. Para tanto, aconselha o Rei a seguir os desejos do louco Felisardo, a fim de fazê-lo desistir de sua obsessão para com a estátua de mármore. Sendo assim, de maneira sabia diz que: “Bien sabemos / que hacer la tema que los locos quieren, / sosiegan muchas veces los extremos” (VEGA, 1993: 593). Tal reflexão revela o pensamento seiscentista, pois, de acordo com a medicina da época, era considerado perigoso arrancar o louco de sua mania, uma vez que tal pratica só servia para deixá-lo ainda mais dependente de sua loucura e mais furioso (ALBARRACIN TEULON, 1954: 151). O próprio Lope de Vega, na comédia *No son todos ruiseñores*, reconhece que “Quitar al loco la tema / sólo sirve de incitalle” (vv.195-196) (Apud ALBARRACIN TEULON, 1954: 151). Por esse motivo, não é à toa que Tristán propõe seguir em compasso com a loucura de Felisardo, isto é, dando razão a todos os seus desejos. Trata-se, na verdade, de uma das formas terapêuticas utilizadas para a cura do louco na sociedade espanhola do Século de Ouro. Para sustentar sua hipótese, não é por acaso que Tristán recorre às histórias de loucos, uma vez que esses contos faziam parte do imaginário coletivo.

De acordo com Maxime Chevalier (1975: 17), na comédia espanhola os relatos breves quase sempre eram contados pelas personagens que fazem as vezes do gracioso, lacaio e/ou criado. No caso em questão, vê-se que é exatamente uma personagem cômica que assume o cargo de levar esses tipos de relatos para os palcos lopesco. Por essa razão, não é à toa que Lope de Vega coloca na boca de Tristán dois *cuentecillos* de loucos, a saber:

TRISTÁN      De un loco las historias nos refieren,  
que dijo que era gallo y que cantaba,  
tema en que muchos que la imitan mueren,

y como nadie crédito le daba,  
 el hombre perecía en mal tan fiero,  
 hasta que un hombre que en lo cierto estaba.  
 Dijo que era verdad, y a un gallinero  
 llevó a este loco y le dejó encerrado,  
 donde el sentido le volvió primero,  
 porque después de haber los días cantado,  
 saltó de las gallinas sucio y feo,  
 muerto de hambre y de su tema honrado.

(...)

TRISTÁN      Otro loco ¿no dijo que tenía  
 un cascabel metido en la cabeza  
 y se daba a entender que le tañía,  
 hasta que de un barbero la agudeza,  
 haciéndole una herida, en sangre envuelto  
 le sacó el cascabel?

(VEGA, 1993: 593-594)

Como se vê, no primeiro relato breve, Tristán conta o caso de um louco que imaginava ser um galo e por isso cantava como tal. Esse tipo de loucura era considerado como um grande mal, pois muitos morriam ao seguir essa mania. De acordo com o conto, como ninguém lhe dava crédito, esse homem foi se definhando em sua própria loucura. Até que um dia, um cuidador de galinhas resolve dar confiança ao louco, levando-o para ser recolhido em seu galinheiro. Após conviver com as aves e depois de passar vários dias cacarejando como se fosse um galo, o louco teve um choque de realidade e, com isso, acabou recobrando a razão. Já no segundo relato breve, Tristán narra o caso de um louco que acreditava ter um guizo metido na cabeça, dando a entender que o referido objeto metálico tocava dentro de sua cabeça, como se fosse um instrumento musical. Ao ver tal situação, um barbeiro, dotado de agudeza, deu crédito ao louco, demonstrando acreditar no seu sofrimento. Sendo assim, o barbeiro fez uma ferida na cabeça do louco e fingiu retirar o guiso de sua cabeça. Depois de ver o objeto envolvido por sangue, o louco ficou convencido de que havia se livrado desse mal.

Após Tristán contar esses dois *cuentecillos* de loucos, nota-se que as demais personagens acabam sendo convencidas a seguir com a loucura de Felisardo. Uma delas, o Almirante, chega inclusive a concordar com a proposta do criado Tristán, ao dizer que: “Satisfaciendo un loco su deseo, / no dudes de que templa su porfía” (VEGA, 1993: 594). Portanto, o Rei não vê outra solução senão realizar os desejos de seu filho: “Si en esto estaba el remediar su muerte, / trate Tristán el modo de casarse” (p.594). Sendo assim, as demais personagens organizam um casamento fingido de Felisardo com

a tal estátua de mármore, como se fosse uma representação teatral (HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 1988: 82). Para tanto, cada uma assume um determinado papel: Tristán de bobo da corte; Drusila de madrinha; Elisa de noiva; os cortesanos de convidados; e, claro, o Rei para confirmar os laços matrimoniais.

Em meio à tamanha mentira, vê-se que Tristán consegue lograr com seus propósitos, pois, além de fazer com que Felisardo tivesse seu casamento realizado, consegue, por intermédio de suas manobras burlescas, fazer com que a estátua fosse substituída pela própria Elisa. Como todo bufão que se prese, Tristán, de maneira graciosa, conduz a entrada triunfal da noiva que aparece “vestida ricamente, el rostro velado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse” (VEGA, 1993: 598). Desta forma, Felisardo contrai bodas não com uma pedra de mármore, mas sim com a paixão de sua vida. Depois de conseguir se casar com Elisa, Felisardo revela a todos que sua loucura havia sido fingida “Todo lo que te han contado / deste mármol, es fingido; todo Tristán lo ha trazado; / ser loco, concierto ha sido (VEGA, 1993: 583). Perante tal revelação, o Rei demonstra a princípio indignação: “Digo que he sido enganado” (p.599). No entanto, ao saber que seu filho não era, de fato, um louco rematado, acaba abençoando as bodas realizadas e tudo termina em festa, revelando, com isso, o caráter cômico da referida comédia.

Por intermédio do exposto acima, pode-se afirmar que o dramaturgo Lope de Vega introduz os dois *cuentecillos* de loucos, na comédia *El mármol de Felisardo*, com propósitos deferentes. Por um lado, os dois relatos breves contribuíram, de maneira magistral, para o desenvolvimento das ações das personagens, sobretudo, para ilustrar o tipo de loucura representada pelo protagonista Felisardo. Trata-se de uma loucura divertida, tal como a Loucura de Erasmo de Rotterdam, uma loucura capaz de proporcionar alegria tanto para o louco quanto para os que se encontravam perto dele. Por outro lado, os dois relatos, narrados pela boca do bufão Tristán, têm a função de entreter o público espectador, pois, conforme mencionado no decorrer deste artigo, esses *cuentecillos* despertavam o deleite, já que eles eram utilizados com a finalidade de alegrar, provocando, desse modo, o prazer daqueles que procuravam no teatro lopesco alguma forma de divertimento.

## Referências bibliográficas

ALBARRACÍN TEULÓN, Augustín. *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid: C.S.I.C, 1954.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edição comemorativa do IV Centenário. Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española. Edição e notas de Francisco Rico. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CHEVALIER, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen. “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro de Lope de Vega”. In: *Anales de filología Hispánica*, Vol.4, 1988-1989, pp.75-96.

MORLEY, S. Griswold e BRUERTON, Courthey. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

PINCIANO, López. *Philosophia antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispanica, 1973.

ROMERA-NAVARRO, M. “Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos”. In: *Revue Hispanique. Tomo LXXXI*. New York: Paris, 1933, pp.5-39.

ROSO DÍAZ, José. “El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega”. In: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oros. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Corral de Comedias, 2007, pp.425-439.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

TROPÉ, Hélène. “Introducción”. In: VEGA, Lope de. *Los locos de Valencia*. Madrid: Castalia, 2003, pp.9-64.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

\_\_\_\_\_. “El mármol Felisardo”. In: *Obras completas de Lope de Vega. Comedias. Tomo IV*. Madrid: Turner, 1993, pp.501-600.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el Prólogo del *Quijote II*”. In: *Política y Literatura: Miguel de Cervantes frente a la modernidad*. Edición de Jesús Maestro y Eduardo Urbina. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp.263-272.

VILANOVA, Antonio. *Erasmo y Cervantes*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispanica, 1949.