SARA GABRIELA SIMIÃO

COR(AÇÃO) DO CAVALEIRO:
em busca de Angelica e Dulcineia pelos diferentes cronotopos de *Orlando furioso* e *Dom Quixote de La Mancha*.

ASSIS

2022

SARA GABRIELA SIMIÃO

COR(AÇÃO) DO CAVALEIRO:
em busca de Angelica e Dulcineia pelos diferentes cronotopos de *Orlando furioso* e *Dom Quixote de La Mancha*.

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Drª. Maira Angélica Pandolfi

Coorientadora: Drª. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo Nº 2019/02156-4) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

S589c

Simião, Sara Gabriela
Cor(ação) do cavaleiro: em busca de Angelica e Dulcineia pelos diferentes cronotopos de *Orlando furioso* e *Dom Quixote de La Mancha* / Sara Gabriela Simião. Assis, 2022.
239 p.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Maira Angelica Pandolfi
Coorientadora: Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade

1. Literatura comparada. 2. Loucura na literatura. 3. Literatura - Crítica e interpretação. 4. Bakhtin na literatura. I. Título.

CDD 801.93

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: COR(AÇÃO) DO CAVALEIRO: em busca de Angelica e Dulcineia pelos diferentes cronotopos de *Orlando furioso* e *Dom Quixote de La Mancha*

AUTORA: SARA GABRIELA SIMIÃO

ORIENTADORA: MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI

COORIENTADORA: CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI (Participaçao Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. EDWIRGENS APARECIDA RIBERO LOPES DE ALMEIDA (Participaçao Virtual)
Departamento de Comunicação e Letras / UNIMONTES/Montes Claros

Profa. Dra. MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS (Participaçao Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/IBILCE-São José do Rio Preto

Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO (Participaçao Virtual)
Departamento de Letras e Língua Espanhola / UEMS/Campo Grande

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participaçao Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Assis, 25 de janeiro de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à FAPESP, processo nº 2019/02156-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por acreditar no potencial da minha pesquisa e me oferecer apoio financeiro de 01/05/2019 a 31/01/2022. E também agradeço à CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pelo período de 01/02/2019 a 30/04/2019.

Também sou grata a Marcos Francisco D'Andrea e Monique Gabriela Botelho Ireno, membros da Seção Técnica de Pós-Graduação, Márcio José Gusmão Carvalho, do Escritório de Pesquisa e Internacionalização, e à equipe da Biblioteca "Acácio José Santa Rosa", em especial, a Maria Luiza Carpi Semeghini; todos, atenciosos, gentis e pacientes.

Agradeço a minha orientadora, Dra. Maira Angélica Pandolfi, e a minha coorientadora, Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, pela disponibilidade e pela aprendizagem ao longo desses anos.

Mostro também a minha gratidão a Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, Dra. Sandra Aparecida Ferreira, Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, Dr. Altamir Botoso, e Dr. Francisco Claudio Alves Marques, pelas avaliações, correções e sugestões durante as minhas bancas.

Agradeço aos meus pais, Osmarina Moreira da Silva Simião e Pedro Gilberto Simião, meus maiores exemplos. Graças ao apoio deles, pude alcançar os meus objetivos.

Também sou grata à minha irmã, Ma. Camila Maria Simião, e às minhas amigas, Aline Cristine da Gama Lopes, e Ana Beatriz Muniz de Campos, principais vítimas dos meus surtos e reclamações. Recordo, ainda, os membros do grupo Falkisgate Swordplay, Ordem do Tufão, que me ajudaram a rir, mesmo quando estava cansada e estressada.

Por fim, agradeço às minhas pequenas, Fifi e Pitty (*in memoriam*), e Marfisa, por trazerem alegria e alívio aos meus dias.

RESUMO

Este trabalho analisa o *Orlando furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, e o *Dom Quixote de La Mancha* (1605/15), de Miguel de Cervantes, por meio da comparação e do conceito de cronotopo. Graças a estes é possível notar o diálogo que há entre elas. A princípio, um dos pontos que mais chama a atenção é a questão da busca. Quase sempre há uma personagem procurando por algo: uma pessoa, um lugar, um cavalo, ou mesmo aventura e glória. Entretanto, há duas personagens que melhor representam essa aspiração incessante: Angelica, na obra italiana, e Dulcineia, no caso da espanhola. Orlando passa a maior parte da história buscando a sua amada, e é por causa dela que se torna furioso (louco). Além disto, há outros movimentos que são provocados, direta ou indiretamente, por Angelica. E Dom Quixote também se desloca na obra por causa da sua dama. É por ela que busca aventuras, com o intuito de se tornar famoso e digno dos seus favores, de acordo com o código do amor cortês. Uma vez que quase sempre as personagens estão se deslocando na história, elas vão atravessando diferentes cronotopos, como palácios, cova e, até mesmo, a Lua, cada qual com as suas particularidades. Tendo em vista estas questões, a presente tese demonstra a importância dessas duas figuras femininas, Angelica e Dulcineia, pois ambas funcionam como motores, que movimentam a história, fazendo com que os protagonistas masculinos enfrentem os mais diferentes tipos de aventuras, nos mais diversos e maravilhosos cronotopos, que refletem os seus estados de espírito. Como base teórica, esta pesquisa retoma, entre outros, os estudos de Mikhail Bakhtin (2010 e 2011) e seus críticos, estudiosos de Ariosto, como Sergio Zatti (2011), Mario Santoro (1989), e Italo Calvino (2010), e cervantistas, como Maria Augusta da Costa Vieira (1995 e 2015), Gonzalo Díaz Migoyo (2001), e José Manuel Lucía Megías (1990).

Palavras-Chave: Literatura comparada. Loucura na literatura. Literatura - Crítica e interpretação. Bakhtin na literatura.

ABSTRACT

This work analyzes *Orlando Furioso* (1532) by Ludovico Ariosto and *Don Quixote* (1605/15) by Miguel de Cervantes, through comparison and the chronotope concept. Thanks to these, it is possible to notice the dialogue that exists between them. At first, one of the points that most draws attention is the question of search. There is almost always a character looking for something: a person, a place, a horse or even adventure and glory. However, there are two characters that best represent this incessant aspiration: Angelica, in the Italian work, and Dulcinea, in the Spanish one. Orlando spends most of the story looking for his beloved and it is because of her that he becomes *furioso* (crazy). In addition, there are other movements that are caused, directly or indirectly, by Angelica. And Don Quixote also moves in the work because of his lady. It is for her that he seeks adventures, in order to become famous and worthy of her favors, in accordance with the code of courtly love. Since the characters are almost always moving in the story, they go through different chronotopes, such as palaces, burrow and even the Moon, each with its own peculiarities. In view of these issues, this thesis demonstrates the importance of these two female figures, Angelica and Dulcinea, as both work as engines that move the story, making the male protagonists face the most different types of adventures, in the most diverse and wonderful chronotopes, which reflect their moods. As a theoretical basis, this research revisits, among others, the studies of Mikhail Bakhtin (2010 and 2011) and his critics, Ariosto's scholars, such as Sergio Zatti (2011), Mario Santoro (1989) and Italo Calvino (2010), and cervantists, such as Maria Augusta da Costa Vieira (1995 and 2015), Gonzalo Díaz Migoyo (2001) and José Manuel Lucía Megías (1990).

Keywords: Comparative literature. Madness in literature. Literature - Criticism and interpretation. Bakhtin in Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....8
CAPÍTULO I: métodos e contextos.....12
1 Objetivo, justificativa e originalidade da pesquisa.....12
2 Teoria do cronotopo de Bakhtin.....13
3 A teoria do cronotopo aplicada em *Orlando furioso* e *Dom Quixote*.....18
4 Metodologia da comparação.....24
5 Sobre os autores e suas correntes literárias.....26

CAPÍTULO II: o cavaleiro e o cronotopo do encantamento.....43
1 Os cronotopos ariostescos do encantamento.....45
1.1 O Ideal Amoroso de Olimpia.....45
1.2 O Palácio de Atlante.....57
2 Os cronotopos cervantinos do encantamento.....67
2.1 A Construção de Dulcineia.....67
2.2 O Encontro com os Mercadores Toledanos.....75
2.3 A Penitência em Serra Morena.....80
2.4 O Desfecho da Embaixada de Sancho.....94
3 O cronotopo do encantamento: divergências e convergências.....102

CAPÍTULO III: o amor cortês e o cronotopo do desencantamento.....105
1 O cronotopo ariostesco do desencantamento: A Loucura de Orlando.....108
2 Os cronotopos cervantinos do desencantamento.....127
2.1 O Encontro com a Dulcineia Encantada.....127
2.2 A Cova de Montesinos.....141
2.3 O Palácio dos Duques.....153
3 O cronotopo do desencantamento: divergências e convergências.....167

CAPÍTULO IV: a loucura e o cronotopo da razão.....170
1 Os cronotopos ariostescos da razão.....176
1.1 A Lua das Paixões.....176
1.2 A Cura de Orlando.....194
2 Os cronotopos cervantinos da razão.....212
2.1 A Derrota para o Cavaleiro da Branca Lua.....212
2.2 A Morte de Dom Quixote.....219
3 O cronotopo da razão: divergências e convergências.....227

CONCLUSÃO.....229

REFERÊNCIAS.....234

INTRODUÇÃO

Esta tese tem por objetivo estabelecer um diálogo entre as obras *Orlando furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, e *Dom Quixote de La Mancha* (1605/15), de Miguel de Cervantes. Apesar de apresentarem ideias relativas às correntes artísticas vigentes nos períodos em que foram compostas, Renascimento, no primeiro caso, Maneirismo e Barroco, no segundo, e mesmo tendo suportes diversos, respectivamente, versos épicos e romance, é possível notar muitas semelhanças entre elas, principalmente no campo temático. Uma das questões mais destacáveis é a busca, que movimenta as personagens. Este sentimento impulsiona essas obras.

Após um pesadelo, Orlando se afasta de sua condição de peça fundamental na guerra cristã para procurar por Angelica, seu objeto de desejo e fonte de suas pulsações. A partir desse afastamento, outras personagens acabam partindo em missões semelhantes, como o amigo Brandimarte que, preocupado, sai à procura de Orlando. E Fiordiligi que, sentindo a ausência do marido, também sai para fazer a sua busca pessoal. Não fosse por esse distanciamento, o paladino francês não teria enlouquecido, poupando Astolfo da viagem lunar que precisou empreender para buscar o juízo do companheiro de armas. No caso cervantino, a obra existe porque, enlouquecido, Alonso se cansa de ser um leitor passivo, e resolve se transformar em Dom Quixote e partir de sua aldeia à caça de fabulosas empresas, visando ser o autor-leitor de sua própria história. Em suas andanças, vai encontrando as mais diversas personagens que lhe geram as mais singulares aventuras.

Essa busca tem um elemento em comum: as damas, que representam a aspiração incessante. Por Angelica, Orlando vai se distanciando cada vez mais de sua função e de sua sociedade, alterando a sua identidade, perdendo-se na selva da vida, que se torna palco ideal para extravasar as paixões mais violentas, e se emaranhando nas mais diferentes armadilhas. Em busca desse ideal de beleza e de prazer, o paladino se torna ingrato em relação aos seus suseranos, Carlos Magno e Deus, violação que é punida com a loucura. Aliás, a bela princesa do Catai não movimenta apenas Orlando, visto que outros cavaleiros a desejam e também se afastam da guerra visando encontrá-la.

Dom Quixote, por sua vez, existe porque tem uma dama, Dulcineia, um dos elementos essenciais para a constituição da identidade cavaleiresca. O protagonista

necessita dela para empreender as suas aventuras, visando engrandecer o seu nome e também o de sua bela ingrata. A ela, Dom Quixote envia os seus vencidos em peregrinação. Ele pensa nela quando está em perigo ou prestes a se envolver em uma nova façanha. Dulcineia é a representação do seu ideal, figura que permanece dentro dele até o fim. Mesmo derrotado, procura mantê-la a salvo, uma vez que sem ela não é possível ser um cavaleiro andante.

Tendo em vista que Orlando e Dom Quixote empreendem buscas, motivados por desejos ardentes que se relacionam com as damas, acabam atravessando os mais diferentes cronotopos, movimentação esta que acaba atingindo, até mesmo, o além-mundo. Conforme fazem as suas travessias, estes cavaleiros passam por transformações, que se refletem em suas atitudes, humores e nos ambientes que os circundam. Orlando, tomado pela melancolia invernal/infernal, espalha cinzas, gelo e morte por onde passa. O seu estado sombrio acaba invadindo os ambientes em que está, e estes, ora refletem a sua profunda tristeza e desilusão amorosa, ora o seu erro e a sua loucura. Não há maravilha luminosa que resista à sua melancolia. De modo diferente age Dom Quixote, pois, por onde passa, provoca festivas insensatezes, riso, burla e jogo; isso, claro, enquanto ainda está encantado com a sua empresa. Quando a realidade começa a invadir os seus ideais, a sua perplexidade, frustração e imobilidade tingem os cenários que atravessa com tons de sombrio desencanto, ora marcados por elementos que pressagiam o mau agouro, ora pela própria condição miserável de Dom Quixote, um senhor frágil, pobre e paralisado.

Tendo em vista que essas obras se comportam como paródias dos romances de cavalaria e possuem como elemento chave a questão da loucura, esta tese opta por dividir a análise em três grupos. O primeiro, distingue os cronotopos do encantamento, que mostram Orlando e Dom Quixote agindo de forma plena, empreendendo as mais diversas aventuras de modo desenvolto, envolvidos em uma paixão festiva que os engana, mas também os mantêm felizes. Relacionando-se com essa temática, está a questão do ser cavaleiro. Isto porque, no caso italiano, a paródia consiste no afastamento de Orlando do espaço bélico, ao qual está destinado, algo visto como ruptura, dado que se trata de uma personagem típica do ciclo carolíngio. Isso acaba refletindo a sua humanidade, o seu desejo de individualidade e satisfação terrena, o que provoca a ira divina, porquanto se trata de grave ingratidão. No caso espanhol, a paródia consiste em tornar cavaleiro um

fidalgo desprovido de qualquer traço nobre e guerreiro, visto que Alonso é pobre, velho e fraco. Mesmo assim, essa personagem deseja ser a restauradora da ordem cavaleiresca. Como um idealista, está condenado ao fracasso em meio a uma sociedade agônica, pícara e burlesca.

O segundo grupo é marcado pelo desencantamento, em que os protagonistas começam a enxergar as falhas de seus ideais. Relacionando-se com essa temática está o amor cortês, visto que é do rompimento do contrato de vassalagem amorosa, e das imagens que povoam esse tipo de literatura, que surge o amargo sentimento de destruição da pureza e beleza. Orlando, ao se deparar com as provas de que Angelica não é sua, mas sim, companheira de Medoro, não suporta essa realidade e desatina. Uma vez que a tinha servido fielmente, e que é o melhor cavaleiro do exército cristão, esperava uma recompensa erótico-sentimental. Quando a sua expectativa é quebrada, toma isto por traição, que o leva a perder a sua identidade cavaleiresca.

O desencantamento de Dom Quixote é de outra natureza; ainda que também consista no enxergar a realidade desvelada, está mais atrelado à quebra da idealização. Ao se deparar com a lavradora malparecida e grosseira, apresentada como Dulcineia encantada, vê o seu ideal ser maculado, algo que não consegue superar no decorrer de suas andanças, pois, mesmo na Cova de Montesinos, lugar de sonho e fantasia, a sua dama aparece nessa condição deplorável. E, por estar a salvação dela nas mãos de Sancho, torna-se impotente, o que lhe causa um desgosto ainda maior: isso é, por si só, presságio de que a salvação de Dulcineia é impossível.

Por fim, depois de terem passado por amargas experiências, resta recobrar a razão, terceiro e último grupo analisado. Mas, esta não é uma tarefa simples, uma vez que a sanidade caminha junto com a loucura. Por isso, esta também é um elemento fundamental na discussão desse cronotopo. Os dois conceitos são complexos, multifacetados e se tocam constantemente, sendo que a linha que os separa é muito tênue. Aparentemente, Orlando, após a viagem lunar, recupera o seu senso. Todavia, as atitudes que toma no duelo de Lipadusa refletem o contrário. Não há como ser totalmente sensato, por isto a Lua está repleta de ampolas da razão. Também a recuperação de Dom Quixote parece questionável, pois, mesmo completamente derrotado, não deixa de defender o seu ideal, Dulcineia, preferindo, inclusive, ser morto a admitir que ela não é a mais bela e perfeita dama. Mesmo que

antes de sua expiração pareça avesso aos romances cavaleirescos, os seus atos apontam para uma última imitação livresca.

Eis o resumo dos argumentos presentes no segundo, terceiro e quarto capítulos. Mas, para que essas aproximações e análises sejam possíveis, faz-se necessário observar algumas teorias importantes. Dessa forma, o primeiro capítulo contempla as abordagens comparatistas escolhidas, bem como a explicação do conceito bakhtiniano de cronotopo. Junto a isso, também estão resumidas as principais ideias dos movimentos artísticos aos quais Ariosto e Cervantes estão atrelados, ou seja, Renascimento, Maneirismo e Barroco.

CAPÍTULO I: métodos e contextos

1 Objetivo, justificativa e originalidade da pesquisa

Esta tese utiliza, essencialmente, a teoria do cronotopo, proposta por Mikhail Bakhtin (2010 e 2011) — bem como outros conceitos deste filósofo — para comparar as obras, seguindo as teorias de Cláudio Guillén (2005), *Orlando furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, e *Dom Quixote de La Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes. Como o próprio título expõe, no caso *O cor(ação) do cavaleiro*, visa-se demonstrar a importância das damas Angelica e Dulcineia na movimentação das histórias e, principalmente, dos protagonistas Orlando e Dom Quixote. Assim, expõem-se como os ideais, sejam eles de qualquer natureza, os anseios e as paixões humanas (coração) produzem o deslocamento (ação).

São obras notórias, de indiscutível importância para os seus países e para a literatura ocidental de uma maneira geral, e que, visivelmente, dialogam, até mesmo porque Cervantes não raramente chama para o seu texto as façanhas cavaleirescas cantadas por Ariosto. Desse modo, existem estudos comparativos entre elas, porém, trata-se de trabalhos, em sua maioria, pouco extensos ou não muito conhecidos, em especial pelo público brasileiro — principalmente devido à falta de tradução para o português —, ou ainda, com enfoques diferentes desta tese. Como exemplos, entre outros, podem ser citados: *Geometrie letterarie*: Calvino – Ariosto – Cervantes (dissertação sem tradução), de Giulia Lo Monaco; *España fuera de España*: el Orlando furioso considerado como fuente del Quijote (artigo antigo, sem tradução), de Marco A. Garrone; *Iguales en amor con mal suceso*: Dom Quixote e Orlando furioso (artigo), de Pedro Garcez Ghirardi; *Cuatro siglos del Quijote*: Cervantes heredero de Ariosto (artigo sem tradução), de Cesare Segre; e *Cervantes and Ariosto*: renewing fiction (livro sem tradução, com outros enfoques), de Thomas R. Hart.

Assim, a originalidade desta pesquisa consiste em tomar um novo caminho comparatista, colocando em relevo as figuras femininas Angelica e Dulcineia, que, de uma forma direta ou indireta, permeiam o *Orlando furioso* e o *Dom Quixote* respectivamente, desencadeando a movimentação por diferentes cronotopos e a ação das personagens. Este estudo também se destaca por enfocar uma teoria de Bakhtin que é pouco explorada; inclusive o próprio autor não se deteve muito nela,

visto que escreveu apenas dois ensaios sobre o assunto, sendo eles “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)” e “O romance de educação na história do realismo”. Também é mérito desta tese abordar a obra de Ariosto, poeta pouco estudado no Brasil; como prova disto, no país há apenas uma tradução, ainda incompleta, do *Orlando furioso*, que está sendo realizada pelo professor Pedro Garcez Ghirardi.

Quanto às escolhas, relativas à abordagem da pesquisa, estas não foram feitas por acaso, dado que é nítida a importância de Angelica para a movimentação da obra. Deve-se destacar que ela passa a maior parte da história fugindo, tentando escapar de seus admiradores inconvenientes e buscando modos de voltar para o Catai, sua terra natal. E a primeira ação de Orlando é, movido pelo medo da perda, sorrateiramente abandonar as suas obrigações para ir à busca de Angelica, envolvendo-se em diversas aventuras. Por sua vez, Dulcineia é uma personagem inventada para cumprir uma função, pois Alonso/Dom Quixote expõe que, para se tornar cavaleiro, ele precisa de um nome, armas, cavalo e uma dama — e, posteriormente, um escudeiro. Por ser parte de um imaginário, ou melhor, de um ideal, ela sempre está presente na história, sendo, a princípio, invocada em momentos de aflição, venerada e regalada, seguindo os modelos do amor cortês, muito marcado pela vassalagem. Posteriormente, essa mimese se complica quando Dom Quixote passa a querer encontrá-la, o que desencadeia desdobramentos da figura de Dulcineia, que passa a ser reinterpretada por outras personagens, incluindo Sancho. São obras em que, portanto, as damas estão ligadas à movimentação, o que implica a constante mudança entre cronotopos.

2 Teoria do cronotopo de Bakhtin

Para ser possível começar a análise, é necessário definir o que é o cronotopo. Mikhail Bakhtin (2010), baseando-se nos estudos de Albert Einstein, traz este conceito para a crítica literária quase como uma metáfora. Para o filósofo, o importante é a questão da indissolubilidade do tempo e do espaço. Estes não podem ser analisados separadamente, pois o primeiro se corporifica, torna-se visível, e o segundo se intensifica, penetrando no movimento do tempo. Nele Bemong e Pieter Borghart recordam ainda a importância de Kant para a construção dessa proposta, e até que ponto a visão do filósofo prussiano está de acordo com a do teórico russo:

> De Kant Bakhtin tomou emprestada a ideia de que tempo e espaço são, essencialmente, categorias através das quais os seres humanos percebem e estruturam o mundo circundante, sendo, portanto, "formas imprescindíveis de cognição" (Morson e Emerson, 1990: 367). Como essas categorias, na perspectiva de Bakhtin, não constituem abstrações "transcendentais", mas "formas da realidade mais imediata" (FTC, 85) comentários iniciais muitas vezes identificam o componente filosófico de sua teoria com uma visão *neokantiana*. Bernhard Scholz, no entanto, argumentou convincentemente que Kant e Bakhtin não diferem em suas concepções de tempo e espaço, mas sim no que diz respeito aos seus focos de interesse. Enquanto Kant empreendeu uma tentativa cientificamente embasada de desenvolver uma compreensão do sistema universal da percepção humana através do tempo e do espaço, Bakhtin buscava evidências históricas de tal atividade perceptual tal como manifestada em textos literários (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 18, grifo dos autores).

Segundo Gary Saul Morson e Caryl Emerson, o cronotopo "é uma maneira de se compreender a experiência; é uma ideologia modeladora da forma específica para a compreensão da natureza dos eventos e ações" (2008, p. 384). Ainda de acordo com estes pesquisadores, as ações são praticadas em um contexto específico, e é a partir dessa relação que um cronotopo vai se construindo. Morson e Emerson (2008) também estabelecem cinco pontos de aproximação entre os estudos de Einstein e o conceito elaborado por Bakhtin. Em primeiro lugar, como foi apontado, tempo e espaço não podem ser tratados separadamente, porque isso significaria correr o risco de distorcer a natureza do cronotopo. Em segundo, trata-se de um universo heterocrômico, pois cada vez que se descobre um tempo-espaço novo, este deve ser tratado seguindo uma nova orientação, não sendo possível usar abordagens ingênuas. Em terceiro, é um conceito amplo, que pode ser aplicado em outros campos. Em quarto, é um fenômeno datado, histórico, ou seja, que pode variar no decorrer do tempo, seguindo necessidades específicas. Vistos como percepções de mundo, os cronotopos podem concordar ou discordar entre si. Por fim, eles são um campo, um centro organizador, onde aparecem os nós da narrativa.

> [...] É evidente seu significado *temático*. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo (BAKHTIN, 2010, p. 355, grifo do autor).

Voltando ao quarto ponto, José Luiz Fiorin (2019) destaca algo crucial sobre tempo e espaço: eles são históricos porque cada povo tem uma maneira de concebê-los. Dessa forma, os cronotopos literários revelam o pensamento das

épocas em que foram elaborados, podendo servir para diferenciar autores, gêneros e tipos de romance.

> Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo que tinha a sociedade em que eles surgiram. Figura-se no mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é indissolúvel. O cronotopo é uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais, representadas nos textos, principalmente literários. Cabe acrescentar que seu princípio condutor é o tempo (FIORIN, 2019, p. 145).

Alastair Renfrew (2017) destaca que o cronotopo se mostra uma categoria mais autônoma e autossuficiente do que a polifonia, outro conceito bakhtiniano. Trata-se de um mecanismo estruturador e adaptável para a análise literária, de "[...] uma maneira de diferenciar e de classificar os modos segundo os quais a imagem do sujeito humano, inseparável, mas irredutível ao corpo que ocupa espaço e se move no tempo, é representado (mas não finalizado) no texto literário" (RENFREW, 2017, p. 145). Isso serve para ativar o tempo e o espaço dentro da ficção, visando captar a *mutabilidade* do ser, sendo mostrado com cores vivas, longe de qualquer tipo de abstração ou fixação. O cronotopo é uma ferramenta que auxilia o leitor a enxergar o tempo atuante no espaço. Além disso, atua de modo a mostrar as personagens e os lugares como entes passíveis aos movimentos temporais. O cronotopo também pode ser tomado como uma forma de descrever a estrutura narrativa, unificando tempo e espaço como agentes que se movem e se transformam.

> Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (BAKHTIN, 2010, p. 212).

Renfrew (2017) aponta que Bakhtin situa a literatura na história, afinal as obras refletem as relações de tempo-espaço que circulam em seus contextos de produção. Mas também elas próprias produzem seus cronotopos literários. Renfrew destaca que tempo e espaço estão diretamente ligados com a história: "a teoria do cronotopo é mais que uma tentativa de concretizar o tempo literário; é uma tentativa

de conceber a própria história em termos materiais concretos, mas sem apagar o valor e a importância do que de particular toda generalização aparente pode implicar" (RENFREW, 2017, p. 154). Este autor também indica que o próprio tempo não pode ser desatrelado da história, pois cada época o concebe de modo distinto.

> [...] Certa "forma", ou entendimento, do tempo é característica dos períodos históricos — ou seja, implicitamente, esse tempo (ou nosso entendimento dele) é uma *variável*. A forma particular do tempo "operativo" em dado período, ou característico dele, condicionará poderosamente nosso entendimento dos objetos materiais, eventos, relações sociais, etc. pertencentes a esse período (RENFREW, 2017, p. 156, grifo do autor).

Bakhtin (2011) destaca que é essencial notar o espaço como um todo em formação, e que se deve ver em tudo os indícios da marcha do tempo, pois ele está na natureza, nos momentos, na vida, nos costumes e nas atividades. Bakhtin (2011) defende ainda que o concretamente visível não deve ser estático, porque se relaciona com o tempo. O olho atento, assim, encontra o tempo em toda parte, notando fatores como o desenvolvimento e a história. Bakhtin (2011) afirma que, para se ter um pensamento cronotópico, é preciso que um testemunho seja feito sob a óptica do tempo e no poder do tempo. E, não se trata de um tempo qualquer, mas sim, de um com eficaz poder criador. Faz-se necessário notar em cada detalhe da vida uma marca de tempo, e é neste que os elementos ganham sentido e forma. Deve-se ressaltar novamente que esse está localizado em um espaço concreto. Bakhtin ainda defende uma ideia de totalidade, que caracteriza a obra artística:

> a grande forma épica (a grande epopeia), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*. No romance, o mundo todo e a vida toda são apresentados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados no romance devem abranger de certo modo toda a vida de uma época. Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística (2011, p. 246, grifos do autor).

No entanto, ele recorda que essa totalidade, até o Renascimento, não era alcançada, dado que tempo e espaço apresentavam-se desconexos. Só a partir desse período "[...] o 'mundo todo' começou a condensar-se em um todo real e compacto" (BAKHTIN, 2011, p. 247). Este teórico lembra que a Terra passou a ser retratada de modo concreto, determinada geográfica e historicamente. "E eis que vemos em Rabelais e Cervantes uma condensação substancial da realidade não

mais debilitada pelo arredondamento sobrenatural [...]" (BAKHTIN, 2011, p. 247). Contudo, a realidade se mostra ainda construída sobre uma totalidade instável. Bakhtin também faz uma importante observação sobre as relações entre espaço e tempo (cronotopo), personagem e enredo, que quando acionados em conjunto trazem essa totalização anteriormente defendida:

> aí, o tempo e o espaço estão em uma unidade indissolúvel tanto no enredo quanto em imagens particulares dele. O ponto de partida da imaginação criadora na maioria é constituído por um lugar determinado e totalmente concreto. Entretanto, o que há nesse caso não é uma paisagem abstrata, penetrada pelo estado de ânimo do contemplador — não, é um fragmento da história humana, é o tempo histórico condensado no espaço. Por isso o enredo (o conjunto dos acontecimentos representados) e as personagens não entram de fora nele, não são atrelados de modo fantasioso à paisagem, mas desde o início nela se revelam presentes, como forças criadoras que enformaram, humanizaram essa paisagem, fizeram dela um vestígio falante do movimento da história (do tempo histórico) e até certo ponto predeterminaram inclusive a sua marcha posterior, ou como forças criadoras das quais um dado lugar necessita como organizadoras e continuadoras do processo histórico corporificado em tal paisagem (BAKHTIN, 2011, p. 253).

Bakhtin elenca alguns tipos possíveis de cronotopos e afirma que, em uma obra, costuma haver mais de um, sendo que eles agem entre si de diversas maneiras. Renfrew (2017) aponta que o modo desse relacionamento entre eles é que determina a narrativa e seu estilo, sendo até mais importante do que a relação do texto com categorias literárias.

> Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas interrelações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles frequentemente é englobador ou dominante [...]. Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. [...] O seu caráter geral é *dialógico* (na concepção ampla do termo) (BAKHTIN, 2010, p. 357, grifo do autor).

Para esta tese, é essencial o cronotopo do romance de cavalaria (2010), que tem regras semelhantes ao de aventuras de tipo grego, em que o tempo divide-se em vários fragmentos-aventuras, e a intervenção do acaso mostra-se essencial. Em poucas palavras, é "[...] *um mundo maravilhoso num tempo de aventuras*" (BAKHTIN, 2010, p. 270, grifo do autor). Há nele um jogo de distância e proximidade, que apresenta um mundo variado e abstrato, um espaço distorcido de modo subjetivo, emocional e até mesmo simbólico. O herói enfrenta aventuras

maravilhosas de modo natural, e os seus atos o glorificam, sendo, portanto, presentes motivos relacionados à identidade. Neste cronotopo, há uma forte intervenção do acaso, do destino, dos deuses, sendo movimentado pelo inesperado, pelo *de repente*.

O cronotopo do romance de cavalaria (2010) é permeado pelo maravilhoso; o próprio herói está repleto de magia, com suas armas e roupas especiais. O tempo também é maravilhoso, subjetivo, podendo encurtar-se ou prolongar-se, dependendo das necessidades da história, inclusive o sonho pode influenciá-lo. Comumente, aparecem elementos como fadas, magos e castelos encantados. Além disto, os heróis são, ao mesmo tempo, individuais (cada um tem particularidades próprias, arquétipos) e representativos (pertencem às tradições, ciclos, não sendo criações exclusivas de apenas um escritor). Este é o cronotopo que rege a maior parte do *Orlando furioso*, mesmo ocorrendo rupturas, sendo que também é fundamental para o cavaleiro Dom Quixote, ainda que este caminhe por um mundo que pertence a outro cronotopo, atrelado à realidade histórica de Cervantes.

Como o próprio Bakhtin aponta, é comum que mais de um cronotopo seja visível dentro de uma mesma obra. Assim, o que esta tese faz é identificar alguns deles, presentes no *Orlando furioso* e no *Dom Quixote*. Como foi dito, esse filósofo descreve apenas alguns cronotopos, que podem ser chamados de maiores, muitas vezes, vistos como gêneros literários. Ele também aborda os menores, mas sem grande profundidade, como o da estrada, relembrado em outro capítulo desta pesquisa. O diferencial do presente estudo é ampliar essa visão, usando a teoria de Bakhtin para identificar, caracterizar e analisar os cronotopos cruciais perceptíveis nessas obras e o modo como se relacionam com as personagens principais, e também com os seus temas centrais.

3 A teoria do cronotopo aplicada em *Orlando furioso* e *Dom Quixote*

Retomando o cronotopo do romance de cavalaria, na obra de Ariosto há cavaleiros pertencentes, majoritariamente, à tradição carolíngia, possuidores de características sobre-humanas, como força excessiva, movimentando-se em um universo maravilhoso, povoado por fadas, fontes mágicas, palácios encantados e

pelo Hipogrifo[1]. Na narrativa de Cervantes, por outro lado, há um fidalgo que se identifica como cavaleiro, apesar de não possuir características notáveis e de ser um pobre desconhecido, que transforma a sua realidade em um mundo maravilhoso. Dessa maneira, o leitor, habituado com os romances de cavalaria, entra na obra de Ariosto sabendo como aquele universo funciona, porém, o público de Cervantes se depara com o contraste de dois cronotopos: o do romance de cavalaria e o da realidade que, a princípio, é constantemente modificada, ou melhor, encantada pelo seu protagonista.

Um dos grandes pontos que distancia esses autores é, precisamente, o tratamento dado ao cronotopo do romance de cavalaria. Ariosto atualiza o gênero, humanizando as suas personagens e problematizando a existência do homem. Inclusive, em muitos momentos, usa o cronotopo maior e os cronotopos temáticos como alegorias de sua própria realidade, para criticar a corrupção que se alastrava pelas cortes e dentro da própria Igreja, questionar falsas morais, expor a condição decadente a qual muitos artistas eram submetidos, e demonstrar a angústia que se espalhava pela sua península, na qual os nobres guerreavam entre si, esquecendo-se de cuidar da população, além de estar infestada por ataques estrangeiros. A sua visão de escritor renascentista é harmonizada com episódios cavaleirescos, mas isso não significa que não haja choques e conflitos, pois as personagens são vítimas de seus próprios ideais elevados, que vão sendo quebrados por um mundo que está em agitação e transformação, aceitando novas verdades.

Entretanto, Cervantes segue o caminho oposto: constantemente procura pelo choque de cronotopos. Neste conflito está o seu humor, a sua burla, o seu jogo. Dentro do ideal de Dom Quixote, o cronotopo do romance de cavalaria permanece intacto em seus valores. Todavia, quando traz esse gênero para a realidade, é burlado, rebaixado e modificado pelas demais personagens e circunstâncias. Com o avançar da obra, o próprio cavaleiro vai notando o esfacelar do seu ideal, inaplicável à sua realidade. Mas, mesmo que, supostamente, deixe de acreditar nos fatos livrescos, renegando-os antes de sua morte, percebe-se que ainda permanecem, de alguma forma, encantados e adormecidos em seu imaginário, resumidos na imagem de Dulcineia.

[1] Híbrido entre grifo (criatura mitológica metade águia e metade leão) e cavalo. A sua concepção aparece na 18ª oitava do IV canto.

Como foi visto, de modos distintos, Ariosto e Cervantes trazem, em suas obras, a crítica aos conceitos bem definidos de verdade e também um extenso relato de como o homem pode falhar quando se deixa dominar por suas paixões, por seus altos ideais. Orlando e Dom Quixote, personagens errantes, constantemente transitam e se relacionam com cronotopos diversos, em sua maioria abertos, mas também ocorrendo alguns fechados. Eles são representantes de ideais nobres, que, no entanto, estão sendo superados pela nova realidade. O paladino francês segue os protocolos do amor cortês, portando-se como um fiel vassalo de Angelica e, por isto, espera que, um dia, seja recompensado, deflorando-a (colhendo a sua flor). O que não acontece. Eis que o cronotopo da cavalaria é quebrado por um novo, em que se preferem os sentimentos e a beleza (da alma, e também física) em detrimento dos valores bélicos e vassálicos. Dom Quixote, por sua vez, é uma figura agônica, porquanto insiste em trazer para a sua sociedade, que está se modernizando, um cronotopo antigo, regido pela cavalaria medieval, que não é mais praticável. O constante choque entre esses dois polos produz um efeito tragicômico. Como sustenta Jesús G. Maestro (2015), trata-se de uma paródia do mundo ideal, com altos valores, frente a um mundo real, anti-heróico e cínico.

Tendo em vista o percurso dos protagonistas, esta tese opta por classificar os cronotopos em três grandes grupos, que também formam os próximos capítulos: do encantamento, do desencantamento, e da razão. Dentro deles, são analisados episódios de ambas as obras, comparando-os e notando os pontos de convergência e os de divergência. Os selecionados para se aplicar o conceito de cronotopo, visando compreender as ideias e os movimentos presentes no *Orlando furioso*, são: para o primeiro grupo, o Ideal Amoroso de Olimpia, e o Palácio de Atlante; para o segundo, a Loucura de Orlando; para o terceiro, a Lua das Paixões, e a Cura de Orlando. No caso quixotesco, os selecionados são: para o primeiro grupo, a Construção de Dulcineia, o Encontro com os Mercadores Toledanos, a Penitência em Serra Morena, e o Desfecho da Embaixada de Sancho; para o segundo, o Encontro com a Dulcineia Encantada, a Cova de Montesinos, e o Palácio dos Duques; para o terceiro, a Derrota para o Cavaleiro da Branca Lua, e a Morte de Dom Quixote.

No caso ariostesco, o Palácio de Atlante e a Lua das Paixões são cronotopos impregnados pelo maravilhoso, possuindo regras particulares. Neles, o tempo parece suspenso, e o espaço ganha características mágicas, que servem para

mostrar a fragilidade da razão e a loucura que parece estar sempre à espreita. No Ideal Amoroso de Olimpia e na Loucura de Orlando, o tempo e o espaço externos parecem dialogar com os internos, em que o inverno se converte em frio da alma. No caso da Cura de Orlando, há a força da harmonização poética, única capaz de controlar as pulsões e equilibrar as tensões. O paladino vence a loucura e, com isso, o exército cristão vence. Recupera-se a calma da alma e a calma do tempo e do espaço. Ao longo de toda a obra, as fraquezas e obsessões humanas são reveladas, sendo que a divisão entre loucura e sensatez parece não ser nítida. Nesses cronotopos em especial, o riso de Ariosto surge com mais força, servindo para mostrar a pequenez humana, escondida atrás das armaduras brilhantes dos gigantescos heróis. Contudo, trata-se de um riso amargo, de um poeta maduro que compreende não haver mais espaço em sua realidade para altos ideais de honra, amor e, até mesmo, estética artística.

No caso cervantino, os cronotopos do primeiro grupo são marcados pelo embate entre realidade e transformação imaginativa. Tempo e espaço são os da realidade tangível, mas reinventados por Dom Quixote, que os colore, bem como o que neles se encontra, de acordo com os seus propósitos. Apaixonado pelo seu ideal, nada abala a sua imaginação, e o encantamento se alastra em toda parte. Assim, a realidade é dominada. Nos cronotopos do segundo grupo, há uma quebra dessa força imaginativa, uma vez que Dom Quixote começa a perder o domínio sobre o seu teatro. Tempo e espaço são cada vez mais tomados pela realidade e, por isto, mais difíceis de serem encantados. No último grupo, o ideal é vencido, curando a paixão de Dom Quixote, trazendo-lhe a desilusão completa e a morte. Tempo e espaço são marcados pela angústia do iminente fim de um ideal, de uma época e da própria personagem. Faz-se necessário uma ressalva, no caso, no cronotopo da Cova de Montesinos. Nele, tempo e espaço são relativizados, mergulhados em uma mescla confusa de desejos recalcados, sonhos, fantasias, ideais, realidade e impotência. A linha entre o fato e o irreal parece ser suspensa, e o já complexo jogo cervantino ganha novos fatores complicadores. Trata-se, pois, de um cronotopo bastante fantasioso.

Por fim, deve-se ressaltar que, nesses cronotopos, também é possível verificar a influência das damas, Angelica e Dulcineia. Desejando reencontrar a sua amada, Orlando parte e, rapidamente, é demandado para solucionar o caso de Olimpia, uma figura trágica, que muito se assemelha a ele, por sofrer em nome de

um amor idealizado. Deve-se notar que, não fosse a obstinação em encontrar a princesa do Catai, as aventuras do paladino francês seriam resumidas à guerra de Carlos Magno contra os sarracenos. Mais adiante, Orlando entra no palácio em busca de sua paixão, e acaba preso dentro das próprias obsessões. O vagar confuso, porém insistente, pelos cantos dessa construção, representa a loucura do desejo. A princesa do Catai, apesar de ser uma mulher real, é capturada e transformada pela mente do cavaleiro, permanecendo nesse lugar como uma imagem ideal. E é precisamente uma projeção fantasmagórica que o atrai para o palácio. As ilusões da mente tornam-se, pois, armadilhas perigosas, que prendem o homem em suas obstinações. Seguindo a sua paixão, encontra as provas concretas de que Angelica ama outro, o que desencadeia a sua loucura furiosa e o seu rebaixamento à besta irreconhecível e incontrolável.

Por outro lado, o paladino francês e a princesa do Catai não estão no inferno, e quem age neste é Astolfo. No entanto, é nessa passagem que se encontra o grande problema de Orlando, ou seja, a crença em uma ingratidão amorosa; isto faz com que Lidia seja aproximada de Angelica. Esse par também não está na Lua, mas, de certo modo, se faz presente. Esse cronotopo captura e transforma o que foi perdido na Terra. No caso do cavaleiro, a sua razão está em uma ampola lunar. Além disso, é possível deduzir que também Angelica enviou algo para esse lugar, por exemplo, o seu orgulho, porquanto, apesar de ser princesa, ama Medoro, um infante de pouca glória. Ademais, é importante ter em vista que a loucura de Orlando está fortemente relacionada com a obsessão por Angelica. E o episódio lunar faz-se essencial para se reestabelecer o equilíbrio do paladino e do enredo da obra. O resultado dessa viagem de Astolfo é a cura de Orlando, que finalmente se livra de sua paixão por Angelica e retoma o seu papel de campeão cristão.

No caso cervantino, Dulcineia está em todos os cronotopos citados, mesmo não sendo uma presença corpórea, dado que ela existe *em* Dom Quixote. No momento da construção, ele se vale de elementos reais, transformando-os por meio da imaginação, agindo como autor de sua história. Ela é o que o cavaleiro deseja que seja. O grande conflito do episódio dos mercadores é a adoração de Dom Quixote por Dulcineia e o seu desejo de que os outros a venerem, mesmo que ela não exista. A dama pode ser vista, até mesmo, como uma religião: é o acreditar, acima de tudo, que independe da razão, a fé incontestável. Contudo, o cavaleiro não consegue converter os mercadores, que insistem em combatê-la por meio da

realidade palpável. Na Serra Morena, a figura idealizada entra em choque com uma realidade bruta: de um lado, a pura e digníssima Dulcineia de Dom Quixote, do outro, a jocosa e máscula Aldonza de Sancho. Neste episódio, também se descobre mais sobre os modelos que o cavaleiro busca seguir e se percebe que a sua loucura é uma monomania, e não propriamente uma patologia. Quando Sancho traz notícias de sua suposta embaixada, há um divertido embate de mundos, a rústica, malcheirosa e realista figura da lavradora, e a bela, ornamentada e delicada dama. Trata-se de um choque de cronotopos que provoca o riso do leitor, isso porque Dom Quixote não se abala, insistindo no ideal, transmutando, com sucesso, o mundo real em imaginário.

A segunda parte da obra pode ser caracterizada pela problematização de Dulcineia, visto que essa figura sai da mente de seu idealizador e passa a “aparecer” de diferentes, e nada belas, formas, marcando a trajetória de Dom Quixote que, aos poucos, vai sendo derrotado. Esse percurso começa quando encontra a Dulcineia encantada, ou melhor, uma lavradora que Sancho apresenta como se fosse a dama. Perplexo diante de uma figura completamente distante de seu ideal, o cavaleiro encontra dificuldades em resolver esse conflito. Nesse momento, Sancho ocupa o lugar do amo para tentar harmonizar a situação. No final, isso se transforma em um objetivo para Dom Quixote, pois a sua missão é desencantar a sua dama. No entanto, a mácula de seu ideal se torna um tormento. É com a Dulcineia encantada que o cavaleiro se encontra nos cronotopos da segunda parte, indício de que o seu poder de idealização está se enfraquecendo, e cada vez mais ele está indo ao encontro do fracasso de sua empreitada, que culmina em sua sanidade e morte.

Quando o cavaleiro desce ao desconhecido cronotopo da Cova, tem a dama idealizada em mente, na tentativa de manter os protocolos cavaleirescos que segue fielmente na primeira parte. Entretanto, a imagem que parece prevalecer é a da grosseira lavradora. Como Orfeu, Dom Quixote desce às profundezas em busca de sua amada, mas, de modo distinto, porque o cavaleiro está buscando-a em sua mente. Ambos, no entanto, fracassam em sua missão. Orfeu, por duvidar que a sua amada o seguia, olha para trás, fazendo com que Eurídice desaparecesse para sempre; desesperado, tenta, em vão, vê-la novamente. Dom Quixote, após ter encontrado a lavradora, não consegue enxergar o seu ideal como antes. O ideal irretocável passa a ser assombrado pela realidade grosseira. Na primeira parte, apesar de ter que reinventar as descrições feitas por Sancho, de modo a

ressignificar e idealizar a lavradora, ele não mostra qualquer problema em fazer isso. Não há embaraço, não há desilusão; o mesmo não ocorre na segunda parte. O encontro com a rude lavradora é um marco em sua trajetória. A partir desse ponto, Dom Quixote passa a questionar as suas crenças, embaraçando-se em fabulações alheias, especialmente nas de Sancho.

No caso do palácio, o cavaleiro não entra nesse cronotopo tendo a dama em sua mente, ou mesmo procurando-a, contudo, por encantamento teatral dos duques, acaba encontrando-a novamente. A maldição parece ter uma solução, no caso, os açoites em Sancho, porém, tanto encantamento como desencantamento são mentiras. Resta tentar se conformar com a realidade. O Cavaleiro da Branca Lua — a mesma Lua que abriga a razão de Orlando, mas que também se relaciona com os loucos (lunáticos) — é o responsável pela derrota definitiva de Dom Quixote e do seu ideal. O protagonista até se encomenda para a sua dama antes da empreitada, atitude que, desta vez, não o protege de uma derrota fatal. A razão começa a retomar o seu lugar, mas não traz com ela qualquer beleza. É o começo da morte de Alonso e de sua personagem, que se concretiza no último capítulo. Aliás, não por acaso, a sua fala é descrita como se saísse de um túmulo, de tom debilitado e doente, algo que traduz o estado de ânimo do derrotado cavaleiro. Tamanha é a sua tristeza que prefere ser morto. Mas, por pior que seja a situação, Dulcineia não é rebaixada ou renegada. Dom Quixote condena os livros de cavalaria antes de partir definitivamente, porém, a dama permanece em seu imaginário. A fantasia, o sonho, o ideal, a paixão humana, em suma, é mais forte do que a cruel realidade.

4 Metodologia da comparação

Bakhtin é fundamental para entender o entrelaçamento entre tempo, espaço e personagens, e como estes se modificam conforme a movimentação. Por outro lado, esta é uma pesquisa comparativa e, portanto, precisa de um suporte teórico que auxilie a colocar as obras de Ariosto e Cervantes em contato e confronto. Para esse propósito, escolhe-se *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy) (2005), de Cláudio Guillén, uma vez que contempla os objetivos determinados, bem como vai ao encontro de Bakhtin, já que busca enxergar a literatura como um todo, em que elementos temáticos e estruturais estão em constante diálogo, formando o todo textual. Para expor brevemente as linhas que

esta tese segue, é necessário tratar de alguns pontos importantes da obra de Guillén.

Um ponto de destaque de Guillén (2005) é a questão da tensão entre o local e o universal; cada escritor apresenta aspectos mais universais, aproximando-se de outros autores, países e gêneros, de escolas e movimentos que não são propriamente os seus. Entretanto, cada escritor é único, ligado a uma cultura, a uma raiz linguística. Isso interessa a esta pesquisa na medida em que, tanto em Ariosto como em Cervantes aparecem ecos do que liam, que vinham de diferentes lugares e épocas, além de aparecerem experiências próprias. O primeiro dialoga principalmente com a cultura clássica e com o cancioneiro medieval, que servem para retratar a crise das sociedades italianas. O segundo traz em sua obra o romance de cavalaria, bem como o pastoril, o de aventura e a novela boccacciana, retratando uma sociedade moderna, rica de diferentes tipos que estão longe de nobres ideais.

Guillén (2005) também faz outro apontamento essencial para esta tese. Afirma que o tempo histórico é indispensável para a comparação, uma vez que se colocam à prova fenômenos comuns em nações diferentes. Trata-se de uma dimensão que supera fronteiras, sendo basicamente humana. Ainda mais importante: a pluralidade que se manifesta na obra de arte está de acordo com a heterogeneidade do ser. Deste provém o tempo e o espaço. E no próprio ser se manifesta a singularidade, visto que cada indivíduo é único, mas também a multiplicidade, pois sempre está se relacionando com o outro. Conceito este que dialoga com Bakhtin — especialmente com o de alteridade — e com esta tese. Ariosto e Cervantes enriquecem as suas obras com personagens complexas, que refletem, questionam e se transformam, e que se modificam e se compreendem quando entram em contato com o outro.

Indo ao encontro das propostas de Guillén (2005) sobre as possíveis linhas comparatistas, esta pesquisa pretende contemplar os seguintes tópicos: as formas, os temas, e a intertextualidade. Tratando do primeiro item, Guillén (2005) afirma que depende da matéria, e que a relação dele é dinâmica, temporal e processual. Entre os enfoques possíveis, opta-se nesta pesquisa por aquele que vai do tema à forma. Para Guillén (2005), quando se trabalham com esses dois polos conjuntamente, a forma deixa de ser abstração, um simples dispositivo de elementos prévios. Por sua vez, a matéria não é mais vista como assunto sem figura. Não foi

despropositadamente que Ariosto e Cervantes escolheram as formas de suas obras. Eles tinham em mente certos conteúdos e intenções que demandavam formas específicas. A estrutura cavaleiresca, por si, é um labirinto, em que as personagens se perdem e mergulham em aventuras. Também traz uma estrutura que possibilita englobar diversas personagens. Isso permite que Ariosto trabalhe a confusão mental, a loucura, e retrate diferentes tipos. Por sua vez, o romance é uma forma moderna, na qual há espaço para o alto e o baixo, para o nobre e o camponês, para a linguagem formal e a popular, permitindo que a realidade seja tratada de modo mais rico e amplo, algo que colabora com o jogo cervantino de perspectivas, de verdades e mentiras.

Voltando-se para o tema, Guillén (2005) atesta que este ajuda o escritor a defrontar aquilo que ele vive, marcando uma fronteira entre a experiência e a obra de arte. Ele é, dentro da obra, significativo, estruturador e incitador. Também tem por característica possuir limites muito relativos, podendo se espalhar por toda a obra. Entre as possibilidades temáticas ele destaca algumas: imagens como unidades visuais significativas; lugares-comuns, como o lugar ameno; espaços e cenários característicos, como a floresta; episódios ou cenas que certos gêneros requerem, como a descida ao inferno na épica; o tipo moral, social ou profissional; e os temas de heróis. Estas possibilidades são contempladas pela presente tese, em maior ou menor grau, dependendo da relevância delas.

Por fim, Guillén (2005) chega ao último item de interesse desta tese. O texto literário é heterotextual, penetrado pela alteridade, pelas outras palavras que não as próprias, absorvendo-as e transformando-as. Eis então que, para tratar disso, utiliza-se a intertextualidade. Com isso, passa-se a ver a palavra de modo mais dinâmico, porque é um diálogo entre várias escritas. Este é estabelecido entre a linguagem do escritor, a do destinatário e a do contexto cultural, atual ou anterior. Por extensão, o texto passa a ser dinâmico e heterogêneo. O destaque da intertextualidade é que nela está a sociabilidade das escritas literárias. Isso é essencial para esta pesquisa, uma vez que, por si só, é uma proposta que envolve o diálogo entre duas obras, dois autores, dois mundos e suas diversas e mais amplas possibilidades.

5 Sobre os autores e suas correntes literárias

Antes de começar a análise dessas obras, é necessário entender alguns aspectos sociais e culturais que influenciaram suas composições. Ariosto é um poeta renascentista por excelência, retratando as pessoas em diversas nuances. Em seu poema, está presente o ser humano que explora as suas potências ao máximo, afastando-se da religião para ir à busca de propósitos mais pragmáticos — ao estilo de Leonardo da Vinci (1452-1519) —, mas também aquele que fracassa e se engana. Caminhando entre uma visão plantonista, que mostra um apreço pela vida — por mais insensata que seja —, e também acredita no potencial humano — ideias próximas de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), Leon Battista Alberti (1404-1472) e Baldassar Castiglione (1478-1529) —, mas também demonstrando uma visão racional, consciente da transformação da sociedade e de seus valores — comparável ao olhar crítico de Niccolò Machiavelli (1469-1527) —, consegue traçar um amplo e profundo panorama do que é o homem renascentista.

Por sua vez, Miguel de Cervantes também traz um retrato de sua sociedade, que passava por mudanças vindas de um período de crise. Com um estilo que está entre o Maneirismo e o Barroco, quebra a visão unilateral da realidade, arquitetando um complexo jogo que coloca verdade e mentira, fatos concretos e idealismo, sensatez e loucura em perspectiva. Crítico mordaz, liberta-se de suas responsabilidades ao criar um habilidoso e complexo esquema de narradores, que serve para instaurar a dúvida no leitor. Em sua obra máxima, traz o paradoxo para demonstrar que a realidade é repleta de opostos, sendo, portanto, complexa. Não traz a grande verdade, mas sim, verdades, que caminham muito próximas de mentiras, cabendo ao leitor o papel de interpretar e desvendar esse jogo.

O que se propõe, neste momento, é trazer um breve panorama desses contextos, para que se possa compreender melhor o ambiente em que essas duas obras surgiram, discutindo alguns temas caros e autores desses períodos. Para começar, traça-se um perfil do Renascimento, momento de retorno aos clássicos, utilizando como base a obra *La cultura del Rinascimento.* Dietro il mito dell'età nuova (2006), de Eugenio Garin. Para este, trata-se de um período marcado pelo projeto de renovação cultural, espiritual e política durante o século XIV; pela transformação das cidades italianas, que ocorre no XV; e pelas crises e mudanças na Europa, durante o século XVI.

A positividade renascentista está ligada ao florescimento e desenvolvimento dos estudos, do pensamento e das artes, no entanto, economicamente é um período

difícil. A Itália, onde o Renascimento começa e se desenvolve, passa por mudanças que não são rápidas e positivas, e isto se reflete nas artes, que se mostram trágicas, cruéis e enigmáticas. Pensando em Ariosto, essa negatividade pode ser encontrada no clima invernal/infernal que perpassa o *Orlando furioso*, principalmente em personagens melancólicas (Orlando e Olimpia), em episódios de combates, nos quais ocorrem descortesias — a arma de Cimosco e o duelo triplo de Lipadusa — e também no canto lunar — a corrupção da Igreja e das cortes. Como recorda Giorgio Padoan (1975), essa obra é construída ao longo de anos turbulentos, atravessados por guerras, nas quais o ducado estense, muitas vezes, está envolvido. Para Emilio Bigi (2015), o proêmio do canto XXXIV reflete uma consciência política e militar da situação do território italiano, cercado pelas ruínas deixadas pelos invasores estrangeiros, e governado por príncipes inertes.

> Ó famélicas e iníquas Harpias
> a que em Itália, cega e de errores plena,
> talvez para punir culpas de outros dias,
> o juízo divino as mesas condena!
> Inocentes crianças e mães pias
> sucumbem à fome, enquanto depena
> num só jantar, o bando celerado,
> o que uma vida os tinha sustentado.
> Muito errou quem as cavernas abriu,
> que muitos anos fechadas ficaram;
> o fedor e a gulodice emergiu,
> e a toda Itália contaminaram.
> O bom viver depressa se extinguiu,
> e de tal modo o sossego anularam
> que sempre em guerras, pobreza e afanos
> passou a estar, e estará muitos anos [...] (ARIOSTO, 2007, p. 551).

Voltando a Garin (2006), Francesco Petrarca (1304-1374) é essencial, dado que muitos o veem como ponto de partida de um efetivo renascimento. Além disso, nas obras desse autor, pode-se identificar um convite para recuperar os clássicos. Aliás, o que marca o Renascimento é o mito que se constrói ao redor destes, a força com a qual suas ideias são postas em circulação e o modo como são interpretadas. O renascentista remodela sua civilização, critica a corrupção da Igreja e de seus membros, fazendo uma espécie de síntese entre religião e valores clássicos. Para o Renascimento, os livros são essenciais para se conhecer o passado e só a cultura é capaz de tornar o homem consciente de sua natureza. Deve-se recordar, como o faz Pio Rajna (2008), que Ariosto não apenas dialoga com Petrarca, entre outros humanistas, mas também com autores clássicos, em especial, Homero (entre os

séculos IX ou VIII a.C.), Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Sêneca (4? a.C.-65 d.C.). Este, aliás, é fundamental para a construção do Orlando louco. Pensando na questão religiosa, destaca-se o verso em que se condena a decadência da Igreja.

> De várias flores grande monte passa,
> que houveram perfume, e ora fedor forte.
> Era o donativo (explicou-lhe o mestre)
> que Constantino fez ao bom Silvestre (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Voltando o seu olhar para a questão política, Garin (2006) destaca dois modelos: o ideal e o racional. Sobre o primeiro aspecto, aponta para *Il Cortegiano* (1513-1518; 1528), de Baldassar Castiglione, obra que apresenta um novo ideal de nobreza, o do cavalheiro, homem que deve reunir em si dotes artísticos, filosóficos, políticos e guerreiros. Com essa obra, relacionam-se os poemas cavaleirescos, especialmente as composições de Matteo Maria Boiardo (1441-1494) e Ludovico Ariosto. Do lado oposto de Castiglione, está Niccolò Machiavelli, com o seu *Il Principe* (1513). Este apresenta um realismo cru, descrevendo, sem qualquer ilusão, a natureza humana e a realidade dinâmica. Traz uma experiência humana e uma visão racional da realidade política. Machiavelli está ciente da queda da ordem medieval, junto com os seus fundamentos e valores. Ele também aponta que a Itália perdeu a fé por culpa da Igreja, e com isso também arruinou a distinção entre bem e mal. Assim, ruína política, crise moral e religiosa aparecem conectadas. Essa contraposição entre visão ideal e prática reflete o pensamento daquela época que, ora se mostra desencantada, ora deseja o estabelecimento de uma ordem.

Padoan (1975) destaca as críticas feitas por Ariosto, que ama o ser humano, mas não deixa de examinar as falhas vindas de sua natureza. Como exemplos, recorda a novela de Adonio, na qual o dinheiro revela-se mais importante do que valores morais; o canto lunar, em que são listados os erros e a irracionalidade do homem, bem como a subserviência de literatos; e a insinceridade que atravessa os diversos tipos de relações. Bigi (2015) nota, por exemplo, no proêmio do episódio IV, traços do que Machiavelli defende: a necessidade da dissimulação na vida político-social.

> Conquanto quase sempre reprovável
> e de mente maligna dando indícios,

> já a simulação, é inegável,
> atraiu evidentes benefícios,
> o mal e a morte tornando evitável;
> pois nem sempre os amigos são propícios
> nesta, tão mais obscura que serena,
> vida mortal, toda de inveja plena (ARIOSTO, 2007, p. 85).

Outro pensador de destaque na época, segundo Garin (2006), é Erasmo de Rotterdam, que deseja um mundo pacífico, de consenso, de inspiração platônica. Segundo Machiavelli, todo homem tem algo de besta em si, mas Erasmo não está de acordo, pois ainda mostra ter fé no ser humano, nutrindo a esperança de um valor novo. Deve-se observar o pensamento presente em *Moriae Encomium* (1509), de Erasmo. Resumidamente, a Loucura é vista como a responsável pela manutenção das famílias e cidades, sendo capaz de levar ao heroísmo. Sem ela, não haveria sociedade, porque as pessoas não se suportariam e não tolerariam o sistema. Sem jogos de recíproco engano, nenhuma relação ou vínculo seria suportável. E, principalmente, sem a Loucura não existiria a Sabedoria. Essa obra é um documento que retrata o novo modo de ver e apreciar a vida na sua absurdidade. O diálogo que Ariosto estabelece com Erasmo é aprofundado no último capítulo desta tese. Por enquanto, vale lembrar que apenas um elemento nunca abandona o homem e, portanto, não se encontra na Lua: “[...] só loucura nem um pouco ali há,/pois não nos deixa e cá em baixo está” (ARIOSTO, 2007, p. 562).

Garin (2006) indica que, aproximando-se de Erasmo, está Leon Battista Alberti, com *Momus* (fim dos anos de 1440 e começo dos 1450), obra que apresenta um elogio à fantasia, ao absurdo, à louca vida, fora de qualquer norma ou convenção. Também de autoria sua, *Intercoenales* (1440) traz uma visão amarga e paradoxal do homem, visto entre ilusão e realidade, sabedoria e loucura. Ambas se aproximam do estilo e pensamento de Luciano de Samósata (120 d.C.-192), também admirado por Erasmo, e principalmente do episódio lunar de Ariosto. Assim, o Renascimento elabora uma nova imagem do homem e do mundo. Essa ruptura, esse olhar irônico aberto às contradições da vida, estão fortemente presentes em Erasmo. Além disso, ao mostrar que não se pode separar loucura da sabedoria, mostra-se o jogo paradoxal da realidade.

Garin (2006), observando outros pensadores, assevera que a escrita passou a ser voltada para um público mais amplo. Os estudos filosóficos estão preocupados com os problemas humanos, ético-políticos e lógico-retóricos. O platonismo passa a

ser mais do que uma doutrina, sendo também uma linguagem, um gosto. Assim, a ideia de perfeição está na harmonia entre a natureza do homem e da sociedade, derivada da obediência à razão. As teorias platônicas de amor e beleza passam a ser unidas à fortuna poética de Petrarca. Além disso, há uma sede de conhecimento, perceptível em homens que se dedicam a diferentes áreas, sendo Leonardo da Vinci um exemplo máximo. Com os renascentistas, uma nova era começa: busca-se a autonomia do saber e do pensamento. Com isso, veio a necessidade da desvinculação entre magia e ciência, recusando-se o ocultismo. Este também é tido como vão passatempo humano, portanto, está presente no canto lunar. Aliás, Padoan (1975) nota que, em Ariosto, os embates entre o real e o fantasioso, e o histórico e o mágico estão ligados à ilusão, muitas vezes cara aos homens, que com grande facilidade acabam se deixando iludir, renunciando à razão. O Palácio, que é explorado no próximo capítulo, é exemplo disso.

Chegando à cultura e à literatura, Garin (2006) endossa que a última tenta mostrar o ser humano presente na filosofia, ou seja, aquele que sabe tudo, faz tudo e que é tudo. Nas cortes, produz-se uma literatura refinada, enquanto circulam entre os populares os poemas cavaleirescos e as rimas burlescas. Um artista marcante é Luigi Pulci (1432- 1484), com o seu *Morgante* (1461-1483), que traz em si uma ironia amarga e uma crítica sutil aos preconceitos religiosos. Ele retoma os *cantari* medievais, em um poema marcado por aventuras, além de unir, em sua obra, o humor popular e os requintes da corte. Também se destaca o *Orlando innamorato* (1483), de Matteo Maria Boiardo, que traz uma elegia delicada em seus versos, retratando o universo cavaleiresco como triunfo do amor, marcado tanto pela melancolia como pela ironia. Por fim, chega-se ao *Orlando furioso* (1532), de Ludovico Ariosto, obra repleta de requintes clássicos e ironia, que oferece uma história com traços maravilhosos, atravessada por uma experiência de vida sofrida e atenta. Na oitava rima, a linguagem popular acaba misturada à aristocrática, sendo que as histórias cavaleirescas servem como filtro para uma cultura antiga e para o conceito de realidade.

Garin (2006) também constata que o renascentista toma o homem como matéria literária, sendo analisado implacavelmente, chegando a retratos marcados pela crueldade. A imagem bestial de Orlando louco é prova disso, mas em Ariosto não faltam exemplos de como o homem pode ser falso e volúvel.

> Quem no cimo da roda está pousado
> não pode saber por quem amado é;
> falsos e fiéis amigos tem ao lado,
> e todos lhe mostram a mesma fé.
> Se depois passa a triste o feliz estado,
> a turba aduladora gira o pé [...] (ARIOSTO, 2007, p. 311).

Entretanto, junto a isso, recorda Garin (2006), está a poesia renascentista que exalta o amor, a fé e o sofrimento. Ariosto, também atento às virtudes humanas, traz um retrato disso — embora os valores de Isabella, que morre para se manter leal a Zerbino, sejam mais facilmente encontrados na ficção do que na realidade.

> Ó alma, a quem fieldade foi mais cara,
> e o nome, quase ignoto e peregrino
> no tempo que corre, da castidade,
> que a tua vida e tua verde idade,
> vai em paz, alma tão beata e tão bela! (ARIOSTO, 2007, p. 477).

Essas características saem da Itália, chegando a diversos países europeus, entre eles a Espanha, na qual o erasmismo e o platonismo se fazem presentes. Com isso, a partir da Itália, difunde-se a renovação dos gostos, formas, gêneros e poéticas literárias.

Fruto do Renascimento, mas principalmente seu opositor, o Maneirismo é marcado pela marginalidade e pluralidade. Para resumir esse conceito, utiliza-se o capítulo “Um conceito novo: Maneirismo”, de Mario M. González (2010). Para este autor, trata-se de um termo que, inicialmente, serviu para classificar obras que não se enquadravam exatamente no conceito de Barroco, mas também não se encaixavam como renascentistas. O Maneirismo abandona as formas da arte clássica de beleza e rigor, e perde a fé no homem, sendo uma espécie de crise do Humanismo.

De acordo com González (2010), no Maneirismo a arte perde o seu caráter aproblemático. Ele representa a união entre as oposições, revelando-se paradoxal, refinado, insólito e excepcional, exaltando o ambíguo. O Maneirismo não é um mero jogo de elementos opostos, porquanto o conflito visa mostrar a impossibilidade de se expressar algo livre de ambiguidades, que traz apenas um significado. As contraposições inconciliáveis são apresentadas unidas porque a realidade é complexa, repleta de opostos.

> O mundo dos séculos XVI e XVII está desfigurado e a arte acompanha essa transformação tratando de combinar imagens dessemelhantes e descobrindo analogias em objetos que, aparentemente, não apresentam nenhuma relação entre si. Entre o homem e o universo instalou-se uma força dissociativa que torna vã qualquer tentativa de conciliação. O artista passou à condição de criador que acata a imaginação mais do que a natureza [...] (VIEIRA, 2015, p. 53).

Ao tratar de Cervantes, González (2010) indica que a ambiguidade, a ironia, as várias possibilidades de interpretação da realidade e o jogo com o paradoxo, que abre um leque de possibilidades, são elementos que pouparam Cervantes de sofrer ataques mais duros do sistema. Um dos sentidos mais perigosos, presente em sua obra máxima, e mascarado por esses jogos, é o da paródia da aventura que o Império espanhol tinha vivido no século XVI. González (2010) assevera que as obras maneiristas são marcadas pelo caráter perspectivista, pela pluralidade de pontos de vista e de sentidos, e pelo relativismo, predominando nelas o diálogo. Assim, o leitor é posto diante de vários sentidos, cabendo a ele a função de resolver os paradoxos apresentados.

Para González (2010), Cervantes é certeiro ao colocar em seu prólogo o "desocupado lector", pois pode representar o leitor que até então não tinha agido ativamente sobre a literatura, aceitando verdades prontas. Na obra cervantina, isso muda, pois diante de diversas perspectivas da realidade, da relativização da loucura e da sensatez, e da plural realidade literária, o leitor deve assumir uma postura ativa para tentar desvendá-la. Por meio da interação entre Dom Quixote e Sancho ocorre a oposição entre louco e são, um diálogo plural, que tem como suporte o paradoxo. O próprio protagonista é descrito, mais de uma vez, de modo múltiplo.

> — No que toca à valentia, cortesia, façanhas e cometimento de vossa mercê — prosseguiu Sancho —, as opiniões são várias. Uns dizem "louco, mas engraçado"; outros, "valente, mas desgraçado"; outros, "cortês, mas impertinente"; e por aí vão falando tantas coisas que nem vossa mercê nem eu ficamos com osso por moer (CERVANTES, 2019, p. 73).

Relacionando-se com o Renascimento e com o Maneirismo, entretanto, trazendo suas oposições, está o Barroco, uma arte da crise. Para discuti-lo, elege-se a obra *La cultura del Barroco*, de José Antonio Maravall (1975). Segundo este, um ponto crucial para se entender a arte desse período é a crise da primeira metade do século XVII, que causa uma desordem íntima nos homens. A Europa passa por conflitos e a Espanha enfrenta quatro grandes pestes, além de ser assombrada pela

miséria, o que gera forte pessimismo. Trata-se de uma época de mortes e abandono, marcada por tensões que mudam a visão de mundo, espalhando um sentimento de desencanto e desilusão, que tornam o Barroco uma arte de crise, marcada pela inquietação, pela consciência de mal estar e dor.

De acordo com Maravall (1975), por ser um período conturbado, um dos tópicos do Barroco é a loucura do mundo, sendo que o louco é visto como um erro da natureza. A insensatez está em toda a parte, refletindo uma desordem social e econômica. Um exemplo disso são os duques que, ao invés de se ocuparem de seus deveres, preferem oferecer um palco a Dom Quixote, mostrando-se tão loucos quanto o cavaleiro: "— Pelo hábito que tenho que estou para dizer que é tão sandeu vossa Excelência como estes pecadores. Como não hão de ser eles loucos, quando os sãos lhes sacramentam as loucuras?" (CERVANTES, 2019, p. 357).

Maravall (1975) afirma que outro tema comum nesse período é o do mundo ao contrário, sendo que se trata de um jogo retórico de enunciação de impossibilidades para fazer disso uma sátira contra o presente. Este autor também recorda que é tema recorrente do Barroco e do Maneirismo a visão de mundo retratado como labirinto, que serve para expor uma sociedade balançada. Semelhante a essa visão, tem-se a ideia de mundo como hospedaria, na qual há um constante trânsito de pessoas. Trata-se de um lugar caótico e variado, repleto de mentiras, enganos e desordem.

> Se na primeira parte Dom Quixote é vítima de enganos, isto é, alguns personagens atuam utilizando máscaras com o propósito de reconduzi-lo à casa, na segunda, o mundo parece ter se convertido num grande teatro. O engano orienta a ação e a grande maioria dos personagens que rodeiam o cavaleiro está constantemente enganando, quando não são "enganadores profissionais" como Mestre Pedro (VIEIRA, 2015, p. 79).

Maravall (1975) aponta que o homem barroco é mostrado como frágil e dramático, sendo colocado em um mundo hostil, no qual tem que encontrar meios de garantir a sua estabilidade. Este autor lembra que há uma conexão entre o caráter conflitivo da época barroca e o pessimismo em relação ao homem e à sociedade. O ser humano aparece em constante embate não apenas com o mundo, mas consigo mesmo, o que gera inquietudes, projetadas nas suas relações. No século XVII, difundiam-se muito as denúncias dos defeitos humanos, marcados pelo egoísmo, maldade e depravação. Contudo, o homem é também agônico e solitário,

sempre lutando, vivendo sob constante ameaça. Além disso, há uma violência presente em todos os âmbitos: público, social e privado.

Não são poucas as ocasiões em que Dom Quixote é agredido na obra, mesmo quando mostra boas intenções. Algumas vezes, inclusive, acaba em um estado deplorável. Um dos episódios mais marcantes nesse sentido é o dos galeotes, que retribuem a liberdade com violência.

> Pasamonte, que não era nada sofrido, já sabendo que D. Quixote não tinha muito juízo, pois cometera o disparate de lhes querer dar liberdade, vendo-se tratar daquela maneira, piscou para os companheiros e, apartando-se à parte, começaram a chover tantas pedras sobre D. Quixote que este não tinha mãos em se cobrir com a rodela [...]. Não conseguiu se escudar tão bem D. Quixote que não lhe acertassem não sei quantos calhaus no corpo, com tanta força que o derrubaram no chão; e apenas tinha ele caído, quando avançou sobre ele o estudante e lhe tirou a bacia da cabeça e lhe deu com ela três ou quatro golpes nas costas e outros tantos na terra, com o que a despedaçou. Tiraram-lhe uma jaqueta que vestia sobre as armas, e até as ceroulas lhe teriam tirado, se as grevas não lho impedissem (CERVANTES, 2017, p. 297-298).

Maravall (1975) sustenta que nesse período havia um antropocentrismo, que visa entender o homem a partir do homem, como ele funciona e como se comporta. Uma vez que o ser humano não é um fato, mas sim um processo, surge também o interesse por aspectos sociais e funcionais, o que leva a uma valorização da experiência da vida. A realidade, assim como o homem, não está acabada, e isso explica o gosto das letras por algo mais emblemático. Com isso, surge a ideia de plasticidade do homem, que pode se construir ou ser construído pelos outros. Este autor indica que é necessário estar atento para que seja possível se arquitetar e arquitetar o seu mundo, exercitando constantemente as suas escolhas, dado que é nelas que está a liberdade do homem. Nesse sentido, é fundamental o primeiro capítulo da obra de Cervantes, no qual Alonso se constrói e constrói os elementos de seu universo. Entretanto, ele também é arquitetado pelos outros, em especial por Sancho que, inclusive, é responsável pela criação de uma das alcunhas de seu amo.

> — Eu lhe direi — respondeu Sancho —, foi porque o estive olhando um pouco à luz daquela tocha que leva aquele mal-andante, e verdadeiramente tem vossa mercê a mais má figura que já vi de um tempo a esta parte; e deve de ser por causa do cansaço do combate ou da falta de dentes.
> — Não é isso — respondeu D. Quixote —, e sim que o sábio a cujo encargo há de estar a escritura da história das minhas façanhas deve de ter havido por bem que eu tome alguma alcunha como tomavam todos os passados cavaleiros [...]. E assim digo que o dito sábio há de ter posto agora em tua boca e teu pensamento que me chamasse o Cavaleiro da Triste Figura,

> como penso chamar-me de hoje em diante [...] (CERVANTES, 2017, p. 252-253).

Também é forte o papel do movimento, do dinamismo. Segundo Maravall (1975), diversos conceitos se ligam ao do movimento como princípio fundamental do mundo e dos homens. Isso se deve à crise, que ocorre depois de um período de expansão, com as suas mudanças e deslocamentos. O Barroco é dinâmico, sendo que o equilíbrio é algo constantemente ameaçado. Ligada ao movimento, está a mudança. De acordo com Maravall (1975), para o Barroco não há estabilidade e permanência, assim, o homem está sujeito às mudanças por causa das suas mutáveis e diversas vontades. O ser humano passa a ser retratado em sua multiplicidade e variabilidade de manifestações.

Essa multiplicidade pode ser encontrada nos diversos tipos que aparecem na obra de Cervantes, de nobres à gente do povo, de pessoas honestas a burladores e pícaros. Um fidalgo que se ocupa de cavalarias, e um lavrador que adora ditos populares. O protagonista, como foi dito, é multifacetado: “[...] parecendo-lhe que era um são louco e um louco tirante a são. [...] As coisas que falava eram concertadas, elegantes e bem ditas, e as que fazia, disparatadas, temerárias e tolas” (CERVANTES, 2019, p. 212) e “— Só te saberei dizer que o vi fazer coisas dignas do maior louco do mundo e dizer razões tão discretas que apagam e desfazem os seus feitos” (CERVANTES, 2019, p. 217).

Durante esse período, segundo Maravall (1975), a vida passa a ser retratada como uma peregrinação. Trata-se da imagem do *homo viator* (homem viajante, peregrino), que aparece em Cervantes e outros autores. São retratadas a mobilidade, a mudança e a inconstância do mundo. Junto com a ideia de mudança caminha, de acordo com Maravall (1975), a de variedade, afinal, um mundo dinâmico e mutável é por força variado. Ela é vista como positiva e enriquecedora da experiência, sendo condicionante dos comportamentos humanos. A ideia de movimento se relaciona também com a de tempo. A temporalidade passa a ser concebida como elemento constitutivo da realidade; o tempo é responsável por fazer e refazer tudo. É nele que os objetos adquirem forma e presença, e também desaparecem com o seu passar; é o suporte da mudança.

Para Maravall (1975), ocasião também é um conceito fundamental. Os fatos da realidade são apresentados de modo circunstancial, portanto acontecem em determinados momentos. Faz-se necessário se ajustar à ocasião, o que significa

aceitar a fugacidade e a estrutura irracional da realidade apresentada. O jogo, dentro desse processo, desempenha um papel importante. Para o Barroco, a aparência representa o modo como os objetos são mostrados na experiência, é aquilo com que o homem deve contar e se servir, bem como é aquilo que foi alcançado e conhecido por ele. Conhecer algo significa decifrar o jogo das aparências. Dom Quixote, visando viver a sua fantasia cavaleiresca, está em constante jogo, e para que Sancho compreenda esse universo paralelo, busca explicações que partam da realidade, indo além do que está diante dos olhos. É o caso da bacia, ou melhor, do elmo de Mambrino.

> — Sabes o que imagino, Sancho? Que esta famosa peça deste encantado elmo por algum estranho acidente há de ter caído em mãos de quem não soube conhecer nem estimar o seu valor e, sem saber o que fazia, vendo-a de ouro puríssimo, deve de ter fundido metade dela para se aproveitar do preço, e da outra metade fez esta que parece bacia de barbeiro, como tu dizes. Mas seja como for, para mim que a conheço, pouco importa a sua transmutação, pois tratarei de compô-la no primeiro lugar onde haja um ferreiro [...] (CERVANTES, 2017, p. 275).

Relacionando-se com os conceitos de relatividade e circunstancialidade, de acordo com Maravall (1975), está a perspectiva. A partir desta se vê e se conhece o mundo e seus fatos. A multiplicidade de opiniões, que deriva da multiplicidade de pontos de vista, resulta da inevitável diversidade em que se constitui a perspectiva. Como se pode notar, o escritor barroco insiste no caráter aparente do mundo e joga com isso. Por conseguinte, um tópico comum é o da teatralidade do mundo, formulado de modo a acentuar a contradição da realidade. A perspectiva é algo que aparece com frequência em Cervantes, visto que Sancho, mais atrelado ao cronotopo da realidade, está sempre dialogando com Dom Quixote, que vive no cronotopo da cavalaria. Helmut Hatzfeld (1973) aponta que, dessa forma, a alma humana é dividida em duas personagens, uma materialista e uma idealista; e nenhum desses polos tem razão, ou melhor, profere verdades absolutas. Cada qual opina de acordo com o próprio ponto de vista, e, assim, ambos vão aprendendo mais sobre o conhecimento de mundo do outro. Um dos episódios mais emblemáticos nesse sentido é o dos moinhos.

> — Valha-me Deus! — disse Sancho. — Eu não disse a vossa mercê que olhasse bem o que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e só o podia ignorar quem tivesse outros na cabeça?

> — Cala, amigo Sancho — respondeu D. Quixote —, que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; e mais quando penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem [...] (CERVANTES, 2017, p. 129-130).

Para Maravall (1975), o engano e a aparência são peças importantes. Os barrocos mostram que o mundo, que o homem pensa ser real, nada mais é do que aparência. Cria-se, pois, a indeterminação de onde acaba o real e começa o ilusório. Está presente nessa concepção o modo como o homem deve adaptar o seu comportamento a um mundo que parece ser uma representação cênica. Para este autor, o homem barroco pensa que, ao se disfarçar, se torna ele mesmo. Nessa conformidade, a personagem é a pessoa real e o disfarce se torna uma verdade. Em um mundo de perspectivas enganosas, ilusões e aparências, um desvio pela ficção se faz necessário para encontrar a realidade. É a ficção que pode auxiliar o homem a entender o mundo aparente.

Essa ideia de aparência versus realidade é uma das centralidades da obra de Cervantes, uma vez que Dom Quixote está em contínuo estado de ressignificação daquilo que encontra. Além disso, é por meio da fantasia, da interpretação de um cavaleiro, que Alonso se aventura, afastando-se dos lugares que conhece, encontrando os mais diversos tipos de pessoas e contextos. No decorrer da narrativa, enxerga com os olhos da ficção, porém, ainda que viva em um universo à parte, ele consegue entender a sua realidade, e fazer reflexões sobre ela.

> — A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens [...]; pela liberdade, assim como pela honra, se pode e deve aventurar a vida, e, pelo contrário, o cativeiro é o maior mal que pode vir aos homens. Digo isto, Sancho, porque bem viste o regalo, a fartura que tivemos nesse castelo que deixamos; pois em meio daqueles banquetes apetitosos e daquelas bebidas geladas me parecia que eu estava metido nas estreitezas da fome, não o desfrutando com a liberdade que o desfrutaria se fossem meus, pois a obrigação das recompensas pelos benefícios e mercês recebidas são ataduras que não deixam o ânimo campear livre (CERVANTES, 2019, p. 601).

Além disso, nesse período, observa Maravall (1975), o egoísmo impõe um isolamento, que resulta em uma redução de relações entre indivíduos, que estão cada vez mais solitários. Por essa razão, quando os homens se chocam, acabam ou se deformando ou se destruindo. Em Cervantes, há personagens que buscam anular Dom Quixote, muitas vezes gratuitamente. Merece destaque Sansón Carrasco que,

a princípio, parece querer curá-lo, mostrando boas intenções. No entanto, o desejo de vingança logo surge.

> — Em vossa mão está — respondeu Sansón —, mas pensar que eu voltarei à minha antes de moer D. Quixote de pancadas é trabalho escusado, e agora não me levará a buscá-lo o desejo de que ele recobre seu juízo, mas o de vingança, que a grande dor das minhas costelas não me deixa seguir mais piedosos discursos (CERVANTES, 2019, p. 189).

Maravall (1975) também destaca a questão do sonho. O que um homem sonha é conhecido apenas por ele, não fazendo sentido para os outros. Na concepção do mundo como sonho, há uma existência junto com os outros, e não uma coexistência. Assim, o homem precisa dominar esse jogo para que possa dirigir o choque entre o seu mundo com os demais, ou pelo menos gerar resultados proveitosos. Como consequências, solidão e justaposição, falta de solidariedade e aproximação tática. Isso pode resumir a história de Dom Quixote, que deseja instaurar na sua realidade um mundo ideal, que faz parte de seus desejos. Outro momento emblemático nesse sentido é o episódio da Cova de Montesinos, que é explorado no terceiro capítulo.

Ariosto e Cervantes mostram ligar-se aos pensamentos acima retratados, trazendo para as suas obras características como a ironia, o jogo, o labirinto, o teatro, entre outros aspectos. Ainda que Ariosto seja um típico exemplo da primeira corrente, é possível observar, em seu poema, traços dessas outras escolas, uma vez que o *Orlando furioso*, apesar de apresentar guerreiros extraordinários, típicos dos modelos clássicos, é povoado por homens problemáticos diante de um mundo paradoxal e em convulsão, no qual antigos valores estão sendo dizimados. E quem permanece obcecado por ideais já superados, acaba, de alguma forma, frustrado e derrotado. Trata-se do relato de uma nova sociedade, movida pela ambição, guerra, vaidade e aparência. Por meio da ironia, Ariosto vai desmascarando essa realidade, muitas vezes utilizando a corte como o modelo de toda uma sociedade. O antigo *errar* solitário do cavaleiro ganha um novo significado, não estando atrelado apenas à aventura, mas também ao erro, movido por uma pequena loucura que, caso não seja controlada, conduz a uma completa e trágica insensatez. A solidão, antes necessária, se converte em uma grande angústia.

Como aponta Nicola Bonazzi (2014), esse é um poema da perda e do desespero, em que a floresta é um lugar da perda, em um sentido literal, mas

também metafórico. Nesse cronotopo, no qual as personagens repetem movimentos vazios de sentido, o errar delas se relaciona com o desaparecimento progressivo ou repentino da razão, o que gera também a ausência de sentido das ações e intenções. Trata-se de um se perder pelos caminhos, mas também um perder a si, que leva à renúncia da razão, do equilíbrio e do discernimento, tornando o homem prisioneiro das paixões obsessivas. Um sair dos padrões do que é humano, do que é moderado e racional, para seguir irrefletidamente o que é diferente de si, seja uma mulher, um cavalo ou arma. Essa busca contínua, obstinada e nunca satisfeita representa a loucura universal.

Apesar de apresentar as inquietudes do homem sem uma rígida condenação, Bonazzi (2014) enxerga em Ariosto uma atitude moralista, que visa expor uma razão desiludida com as relações humanas e também ilustrar o descontentamento que agita cada um de modo furioso. Ninguém está livre dessas pulsões irracionais, incluindo o próprio poeta. Diante disso, chega-se à conclusão de que a pacificação interior é impossível. Plínio, o Velho (23 d.C.-79) aborda a infelicidade humana, e essa ideia é retomada pelos humanistas, que a explicam pela ambição descontrolada e pela mania de possessão, constantemente frustradas.

Finalizando essa introdução ao pensamento de Ariosto, Raffaele Girardi (2011), aponta que o tempo no *Orlando furioso* se assemelha a um sonho, a um não-tempo, resultado da fusão de realidade, mito e utopia, porquanto combina diferentes tempos (até mesmo contraditórios) e espaços, organizados pela pluralidade de perspectiva. É um tempo que se amplia, conectando os mais diferentes elementos, como tempos, espaços, personagens e relações. No entanto, apesar do constante perder-se pelo labirinto da vida, do conflito de forças contrárias e da pluralidade de perspectivas, voltando a Bonazzi (2014), tudo isso é equilibrado, harmonizado e resolvido por meio da poesia, que exerce uma tensão pacificadora. Graças a ela, e somente nela, a virtude cavaleiresca triunfa sobre a fúria bestial.

Nova sociedade, aparência, ironia, renuncia à razão, paixão obsessiva, insatisfação, sonho e pluralidade de perspectivas, como visto, são termos importantes em Ariosto, mas também em Cervantes. Este denuncia comportamentos de seu tempo, com um olhar um pouco mais cético e mórbido, golpeando constantemente o seu protagonista. Diferente de Orlando, personagem trágica, mas com um final, na medida do possível, favorável, Alonso se converte em figura cômica, no caso, o cavaleiro idealista Dom Quixote, para depois voltar à sua

condição trágica de fidalgo agônico. Apesar de ter alguns traços clássicos, Cervantes está mais ligado ao Maneirismo e ao Barroco, trazendo uma obra que joga constantemente com a verdade e a mentira/ficção, com a aparência/teatro e a essência, que denunciam ardilosamente vícios morais e uma sociedade decadente. Apesar desses ataques, Maria Augusta da Costa Vieira (2015) assevera que Cervantes se mostrou um tolerante em meio ao fanatismo espanhol, visto que traz uma visão de mundo ampla, com diversos ângulos, contraditórios ou não.

Vieira (2015) destaca que o homem do século XVI está questionando as supostas verdades do passado, uma vez que novas informações surgem em diferentes campos do conhecimento. Com isso, gera-se a desconfiança e o relativismo, e o homem passa a ser tratado de modo mais crítico e problemático. O paradoxo, então, passa a ser um procedimento estilístico usado para retratar um mundo conturbado, relativo, ambivalente e complexo. Algo que aparece fortemente no *Dom Quixote*. Gustavo Bernardo Krause (2005) pontua algumas características de Cervantes, como a grande inteligência, um jogo entre afirmação e negação, a dissimulação relacionada à hipocrisia, e o conhecimento do humanismo europeu.

Segundo Krause (2005), a maior crítica de Cervantes é à *hýbris* humana, ao mero e vaidoso homem que acredita ser uma espécie de super-homem, que pode tudo e é capaz de realizar qualquer proeza. Para tanto, apresenta um protagonista que, por não conseguir se adaptar ao presente, aos novos valores, acaba fracassando, tornando-se, para as demais personagens, um louco risível. Krause (2005) recorda uma passagem de Olavo Bilac (1865-1918) muito significativa, na qual o poeta brasileiro aponta que *Dom Quixote* é uma sátira feroz e dolorosa da baixeza humana, em que toda a beleza criada pelo sonho é destruída, tornando-se algo malparecido e vulgar.

De acordo com Krause (2005), o escritor espanhol apresenta uma ironia fina e consciência sobre o homem e o mundo, oferecendo em sua obra novas perspectivas para entendê-los. Trata-se de uma história com múltiplas perspectivas, com um protagonista que é igualmente complexo, sábio e louco, discreto e colérico. Isto confunde, mas também provoca a reflexão, relativizando a ideia de verdade. Até mesmo conceitos mais simples, como derrota e vitória, são colocados em xeque, pois dependem do ponto de vista de quem os observa. Krause (2005) vê nisso um sistema moral (mas, não moralista) de considerar a vida um jogo, sendo necessário ensinar os melhores caminhos para se tentar ganhá-lo.

Se a poesia (a ficção) é o ponto de equilíbrio das tensões do *Orlando furioso*, paradoxalmente é a multiplicidade que é responsável pela unidade do *Dom Quixote*. Vieira (2015) sustenta que, nessa obra, diversos são os gêneros e focos narrativos articulados, além de que os protagonistas combinam em si arquétipos opostos. Todavia, é por meio dessa multiplicidade que se manifesta a unidade.

> Mas se esses aspectos geram a multiplicidade, como diz Martínez Bonati, também geram a unidade desde que considerados através de outra perspectiva. As muitas histórias interpoladas, que combinam regiões heterogêneas da imaginação, acabam criando uma unidade ao utilizar os diferentes gêneros de seu tempo, apresentando assim as veias do sistema matriz da literatura. A multiplicidade temporal acaba sendo secundária, pois há uma unidade temporal central e linear garantida através dos passos dos protagonistas. A estrutura dual presente em Dom Quixote e Sancho e a disparidade entre eles acabam alimentando um diálogo interminável e solidário que se equilibra justamente através das diferenças. Apesar do foco narrativo estar desdobrado em várias vozes, há uma voz fundamental que se nutre da visão distanciada, encarregada de construir a ironia do texto (VIEIRA, 2015, p. 77).

Assim posto, conclui-se que ambos os autores trazem para os seus textos a multiplicidade como meio de relativizar as verdades e também os comportamentos humanos, contudo, encontram maneiras de equilibrá-la, para tornar as suas obras harmônicas. Dentro delas, tudo é possível, mas devem respeitar o princípio da verossimilhança. Outro ponto que se deve destacar é que tanto Ariosto como Cervantes criticam as vaidades humanas, porém, por seguirem caminhos literários diversos, e se encontrarem em realidades sociais distintas, dão um tratamento diferente à matéria. Um transforma o seu protagonista em um louco trágico, digno de pena, que só recobra a sanidade mental por meio da poesia e da fantasia, que equilibram as tensões. O que passa a ideia de que a razão é algo importante e querido, no entanto, difícil (ou mesmo quase impossível) de ser alcançado. O outro traz uma figura risível, que recebe as agressões reservadas a quem está à margem da sociedade, funcionando como uma marionete nas mãos de entediados nobres, e mesmo nas de supostos benfeitores. A razão, nesse caso, só é recuperada por meio de um amargo percurso de desilusões, que levam até a (suposta) morte do ideal, e também do idealizador.

CAPÍTULO II: o cavaleiro e o cronotopo do encantamento

Este capítulo visa discutir o encantamento realizado pelos protagonistas Orlando e Dom Quixote. No primeiro caso, trata-se de uma construção amorosa que não tem respaldo em fatos, e conduz o cavaleiro à desobediência, à insubordinação, ao erro e, por fim, à loucura. No segundo, há um universo mais complexo, dado que envolve a vasta gama de ideais cavaleirescos, ligados aos conceitos de cortesia e amor cortês. Objetivando uma construção mais harmônica, neste momento, dá-se especial enfoque à questão cavaleiresca, uma vez que a amorosa se mostra mais atrelada ao cronotopo do desencantamento, momento no qual se discute o amor cortês. Para começar, delineia-se um breve resumo do que é a cavalaria e de como ela se transforma e se populariza por meio da literatura.

O cavaleiro literário, muito popular tanto na Itália como na Espanha, tem gênese histórica, ainda que ficção e realidade apresentem essa figura de modos particulares. Segundo Jean Flori (2017), a origem desse tipo social está nos chamados *milites*, responsáveis pela proteção dos novos poderosos. Ainda distinta da nobreza, a cavalaria se constitui como classe hereditária aristocrática, à qual se acessa por meio do adubamento[2], reservado cada vez mais a filhos de cavaleiros. No começo, esses guerreiros estão distantes dos ideais propagados pela literatura. De acordo com Flori (2017), os *milites* são violentos, sendo que a Igreja tenta refrear essa impetuosidade. Com as instituições de paz, datadas do século X ao XII, vem o juramento de não fazer mal àqueles que não conseguem se defender, como eclesiásticos, mulheres nobres desacompanhadas, camponeses, pobres e desprotegidos. Contudo, essa intervenção não é suficiente para garantir a ordem. Mas, a Igreja não visa acabar com esse tipo social, porquanto precisa deste para o combate de muçulmanos na Espanha (Reconquista) e na Terra Santa (cruzadas).

Flori (2017) aponta outro aspecto relevante, no caso, os torneios, que servem para a elaboração da ética cavaleiresca, dentro da qual: a camaradagem guerreira é cultivada, bem como a exaltação da coragem e do heroísmo; há o respeito pelo homem caído ou desarmado, que acaba sendo poupado; valoriza-se a palavra dada, que deve ser cumprida; e há a preocupação com a reputação, que pode ser ampliada, tanto pela bravura, como pela generosidade. Como pode ser visto,

[2] De acordo com Ivan Lins (1970), o adubamento (ou investidura) é a cerimônia que arma um cavaleiro, introduzindo-o aos seus direitos e deveres.

principalmente por meio da literatura, os valores profanos e aristocráticos acabam se combinando a ideais mais elevados, como a defesa da fé cristã, das viúvas e dos órfãos. Dessa junção, surge, dos séculos XI ao XIV, uma ideologia cavaleiresca complexa e multiforme. Além das ideologias, Flori (2017) destaca outro elemento, o equipamento, que é composto de vários cavalos próprios para batalhas (*destriers*). Igualmente essencial é a figura do escudeiro (*armiger*, *scutifer*), o responsável por auxiliar o seu senhor e cuidar de armas e montarias. No século XI, trata-se de uma função sem muito relevo, mas, a partir do século XIII, ganha prestígio, na medida em que a cavalaria cresce. Assim, o escudeiro torna-se um aprendiz de cavaleiro, que nasce dentro da aristocracia.

Para Flori (2017), a transformação da cavalaria em mitologia deve-se às literaturas de língua vulgar, que surgem ao longo da Idade Média. As canções de gesta, datadas no início do século XII na França, sendo populares até o século XIV, abraçam o ideal cavaleiresco, mitificando personagens como o heroico Rolando e o sábio Olivier. Se, de um lado, faz-se uma apologia à cavalaria aristocrática, do outro, há um violento discurso antiplebeus; isso se deve ao mal-estar que a ascensão da burguesia causa na nobreza, que se refugia na ideologia de uma sociedade mítica, na qual ocupa o lugar mais elevado. Além disso, os romances estão impregnados de moral laica e de cortesia. Esta, de acordo com Danielle Régnier-Bohler (2017), também colabora para a constituição do ideal cavaleiresco, tratando-se do refinamento dos costumes, controle das pulsões, civilidade, sociabilidade, educação para com uma mulher, elegância e honra cavaleiresca. Dentro desse contexto, surge o *fine amor*, a arte de amar.

Como é possível notar, graças a essas composições literárias o cavaleiro histórico entra para o imaginário popular como símbolo de nobreza, cortesia, altos valores, valentia, lealdade e fé. Por essa razão, torna-se difícil definir uma linha precisa entre o fato histórico e o fabular — vide o caso de Rolando —, sendo que a imagem que permanece até a atualidade é a do cavaleiro representado na literatura. Aaron Gurevich (1997), por sua vez, lembra que entre o mito e a realidade há certa distância. Ao elogiar os tempos passados, a poesia cavaleiresca acentua o espaço entre a triste realidade e o alto ideal.

Durante o século XII, Gurevich (1997) recorda que a cavalaria começa a entender-se como uma ordem que deve cumprir com as suas funções, e o cavaleiro também passa a ter consciência de si como personalidade. Nesse período, a sua

cultura ascende, pois aparecem epopeias que exaltam o valor cavaleiresco. Nessas histórias, o cavaleiro vive aventuras, relacionadas com a sua interioridade, que marcam o seu percurso de descoberta de si. Atuando em uma paisagem natural e social, o herói cria e recria a imagem psíquica de sua personalidade. Todavia, quando está longe de seu mundo social, sente falta dele, e, por isso, acaba em situações extremas, que devem ser resolvidas para que possa se reconciliar com ele próprio, com a sua amada e com Deus.

Gurevich (1997), por fim, faz outro apontamento relevante. No romance cavaleiresco há a biografia do herói, sendo que o foco da narrativa está no indivíduo, agindo em certas situações. Esse tipo de história visa à representação de uma personalidade independente, que não está mais tão ligada à ideia de coletividade. Está interessada no destino pessoal do herói, nas suas vivências. Revela o homem interior presente no herói épico. O cavaleiro demonstra a necessidade de compreender o seu destino e determinar o seu lugar no mundo.

Como pode ser notado, o cavaleiro vem de uma classe ligada aos costumes aristocráticos, sendo um indivíduo refinado e de posses, figura oposta ao plebeu. Além disto, apesar de ter marcas da individualidade, que servem para distingui-lo, trata-se de um membro de uma instituição à qual deve honrar, mostrando lealdade aos seus companheiros e, principalmente, aos seus superiores. Ele precisa respeitar as normas da cavalaria, algo que, de certo modo, reflete em sua reputação. Entretanto, Orlando rompe com os seus compromissos ao colocar uma busca particular acima de suas obrigações como cavaleiro, desrespeitando os seus companheiros e, ainda mais grave, o imperador e Deus. Por causa desse erro, recebe a punição divina da loucura. A deslealdade é grave o suficiente a ponto de ser o único pecado mostrado quando Astolfo entra no Inferno. Dom Quixote, por outro lado, busca manter-se fiel aos ideais cavaleirescos, não se furtando a aventuras e tentando ajudar quem parece estar em uma situação desfavorável. No entanto, Alonso, seu criador, é um fidalgo pobre e muito distante da virilidade exigida por essa atividade. Esses são os pontos explorados a partir deste momento.

1 Os cronotopos ariostescos do encantamento

1.1 O Ideal Amoroso de Olimpia

Apesar de Orlando atravessar diferentes cenários durante a sua jornada, partindo do acampamento cristão até as frias terras de Olimpia, temática e espiritualmente essa aventura pode ser vista como um único cronotopo. O cavaleiro começa a sua jornada logo após ter um pesadelo, e as imagens deste contaminam os espaços por ele percorridos. Tudo parece se converter em desolação, dando início a metáfora do inverno. O tempo de mudanças e de transição que Ariosto vive e traz para a sua obra aparece de modo concreto, em imagens frias e escuras. O espaço do errar, da selva em que um indivíduo se perde e perde a si próprio, penetra no tempo, que parece transcorrer desordenadamente. Eis a ideia de cronotopo artístico-literário em que:

> [...] ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 2010, p. 211).

No final do canto VIII, a partir da 71ª oitava, apresenta-se um Orlando que não consegue dormir em paz. Em seu leito, volve-se de um lado para o outro, para baixo e para o alto, repetições que são fundamentais ao longo da obra, pois representam o tempo gasto em vão e o perder-se, bem como a dialética Terra (Loucura) e Lua (Razão).

> Para aqui para ali o gira, ou suas sumas
> num só reúne, sem deter algoz,
> como em repouso da água as escumas:
> se, de lua ou sol, raio as toca após, nos tectos dão reflexo em grande salto,
> à esquerda, à direita, para baixo e ao alto (ARIOSTO, 2007, p. 142).

O motivo de sua inquietação está no fato de não se conformar com a fuga de Angelica, e, principalmente, não aceitar que não a tenham deixado sob os seus cuidados, visto que é o seu melhor guardião, aquele que está disposto a protegê-la até a morte. Onde estaria a sua dama? Estaria em perigo? Ela que, a seu ver, é uma donzela frágil, poderia estar precisando de sua proteção.

> Como, da luz do dia desprovida,
> a desgarrada ovelha se acautela,
> e, pelo pastor esperando ser ouvida,
> vai balindo desta parte para aquela,
> sendo escutada pelo lobo distante,
> e em vão a busca o pastor, soluçante (ARIOSTO, 2007, p. 143).

Novamente, aparece a repetição que marca o perder-se (desta/aquela) e uma imagem significativa é apresentada: a do pastor. Esta figura aparece em outros dois momentos cruciais, marcados pela ira. Primeiro, é quem revela a Orlando sobre os amores de Angelica e Medoro, o que desencadeia a loucura do paladino. Posteriormente, funciona como metáfora da inocência traída, marcando o ódio vingativo no duelo de Lipadusa. Assim, desenha-se, desde o começo, o percurso do protagonista. Mas, também se revela o modo como enxerga Angelica, sendo uma ovelha perdida, constantemente assediada por lobos, cabendo a Orlando ser o seu pastor, aquele que a protege. Imagem religiosa, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), o pastor é o próprio Deus ou um escolhido Dele que conduz, protege e vela pelo rebanho. Está em constante vigília, é quem tudo vê. Ironicamente, mesmo sendo divinamente forjado para cuidar do povo cristão, Orlando se desvencilha dessa função, tornando-se pastor de uma pagã que sequer o deseja por perto. Ele só reassume o seu papel de protetor da fé quando recobra a razão, sendo que, novamente, acaba tomado pela ira furiosa através do olhar. Por sua vez, a ovelha traz o aspecto de fragilidade, da vítima propícia, sendo uma figura imaculada. Esta é a imagem que Orlando cria ao redor de Angelica. Mas, o que exatamente precisa ser protegido? Consiste na maior obsessão do cavaleiro: a virgindade da dama.

> A flor que lugar nos Céus me daria,
> essa flor que intacta fui conservando
> para não perturbar teu espírito casto,
> devem já, ai!, tê-la colhido e gasto (ARIOSTO, 2007, p. 143).

Esta passagem, além de revelar o que Orlando tanto deseja defender, para depois ser recompensando usufruindo-o, segundo os jogos do amor cortês, também traz um vocábulo essencial para a construção de sua imagem, no caso, *gasto*. Quando Angelica perde a sua virgindade com outro (a flor é gasta), Orlando enlouquece, sofrendo danos internos e externos, tornando-se gasto e quebrado, a ponto de não ser reconhecido pelos companheiros e pela própria dama.

Miserável, chorando e suspirando, obcecado com a ideia de Angelica não ser mais virgem, Orlando até mesmo cogita o suicídio. Ao lembrar-se de sua dama, ele fica feliz, como se estivesse em um campo florido, porém, isso também lhe causa

um sentimento devastador, como uma tempestade que destrói tudo. Na floresta, parece escutá-la pedir a sua ajuda, e, errando, tenta encontrá-la, tomado por uma dor atroz. Esse engano também ocorre no cronotopo do Palácio, em que ele pensa ouvir a voz de sua dama. Após um longo sofrimento, banhado em lágrimas, Orlando acorda com uma espécie de premonição.

> Donde lhe soa o grito vai veloz,
> e dum lado para outro, aflito erra.
> Oh, quanto é sua dor dura e atroz,
> pois sinal do doce olhar não aferra.
> Eis que ouve então dizer uma outra voz:
> — *Não esperes dela alegria na Terra* — (ARIOSTO, 2007, p. 144, grifo nosso).

Nestes versos, que marcam a introdução de Orlando na obra, Ariosto constrói uma atmosfera pesada e de morte, que, de certo modo, atravessa a biografia do paladino francês no decorrer do poema. Esse clima fúnebre está fortemente presente neste cronotopo e no da Loucura. Isso reflete a indissolubilidade de elementos literários que Bakhtin defende: "[...] todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional" (2010, p. 349). O anúncio que interrompe o pesadelo de Orlando, "— non sperar più gioirne in terra mai —" (ARIOSTO, 2015, p. 296), marcado em itálico na citação acima, não por acaso é uma referência a um verso petrarchesco, no qual a sua musa Laura, que lhe aparece em sonho, anuncia-lhe a própria morte, como Emilio Bigi (2015) observa. A partir disso, pode-se chegar à primeira conclusão: o destino de Orlando está marcado pelo sofrimento, fruto de seu fracasso, e também pela morte, ainda que de um modo metafórico.

Confundindo o inconsciente desejo e temor que se manifesta nos sonhos com a realidade, Orlando parte em busca de Angelica. A beleza da princesa também revela certo caráter cronotópico, uma vez que tem grande dinamismo. Quase nada se sabe sobre a sua aparência (algo estático), contudo, deduz-se o seu poder a partir da série de movimentos que desencadeia na obra, envolvendo diversas personagens. Assim, aproxima-se do efeito que Helena provoca.

> Tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem. Assim, no famoso exemplo de Lessing, a beleza de Helena não é descrita por Homero, é mostrado, porém, seu efeito sobre os velhos troianos, efeito este que é revelado numa série de movimentos e

> ações dos velhos. A beleza é introduzida numa cadeia de acontecimentos representados e ao mesmo tempo se apresenta não como o objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica (BAKHTIN, 2010, p. 356).

Para poder errar com maior liberdade, Orlando prefere deixar o seu emblema vermelho e branco, optando por usar um ornamento negro — mais adequado ao seu estado de luto —, que tinha conquistado de um chefe sarraceno. À meia-noite, ele parte sozinho, sem se justificar com ninguém, sequer com Carlos Magno, que se mostra indignado e amaldiçoa-o. Aqui começa a jornada solitária de Orlando, desvinculando-se do ciclo carolíngio, bélico e cristão, para começar uma aventura bretã, marcada por maravilhas e penas amorosas.

> [...] o escudeiro, porém, não quis levá-lo.
> E, para poder passar por todo o lado
> (a tal sua dignidade o aconselha),
> não leva o seu emblema esquartelado,
> distinto pela cor branca e vermelha,
> preferindo ir de negro ornamentado:
> achou que à sua dor tal se assemelha;
> tinha-o tirado a um miramolim
> que às suas mãos um dia achara fim.
> Quando é meia-noite, silente, parte,
> sem despedir-se ou dar palavra ao tio;
> mesmo ao fiel amigo Brandimarte
> não dizer que partia preferiu (ARIOSTO, 2007, p. 144).

Aqui se apresentam indícios importantes, como a ingratidão — algo condenado ao longo do poema —, afinal, ao se mostrar insubordinado, Orlando falta com a palavra dada aos seus superiores, no caso Deus e o Imperador. E, por essa razão, é punido. Neste ponto, o paladino também começa a transformar a sua identidade coletiva e profissional, pois se veste como o inimigo, deixando para trás as insígnias do exército francês, grupo social do qual faz parte, e separa-se do seu escudeiro, personagem importante na vida cavaleiresca. Isso forma uma espécie de prelúdio do cronotopo da Loucura, momento em que se livra de tudo o que o distingue como cavaleiro e como homem.

O que o leva a cometer esse erro é a confusão entre sonho e realidade, o ideal diante da ascensão de novos valores. Ele cria uma imagem idealizada e irretocável de Angelica, e, por considerá-la uma pobre vítima, uma ovelha que precisa ser guiada, acredita que, de acordo com os seus princípios, deve defendê-la, ignorando os seus deveres maiores. A sua obsessão com a sua criação (imagem

idealizada, sonho), leva-o à ruína. Em um mundo regido por novos valores, o idealista, aquele que vive em outro tempo, regido pela nobreza cavaleiresca, está condenado ao fracasso, à morte — algo que também ocorre com Dom Quixote, personagem agônica em um mundo em transformação. Não por acaso a sua saída em busca de Angelica ocorre durante a noite que, para os gregos, segundo Chevalier e Gheerbrant, é filha do Caos, tendo engendrado "o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano" (2015, p. 639). Além disso, entrar na noite significa "voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera" (2015, p. 640, grifo dos autores). Sonho (ideal), engano e morte são conceitos interligados e centrais no percurso do paladino.

No canto IX, continua a descrição soturna do amargo errar de Orlando, o que prepara o leitor para um encontro, obra do acaso e do *de repente*, muito significativo. No proêmio, o amor é acusado, sendo o culpado por levar embora a fé do cavaleiro, que, um dia, fora sensato. Orlando, assim, é apresentado como ingrato e louco, mesmo antes de ser tomado pela insanidade destruidora. No entanto, ele não está sozinho nesse caminho tortuoso, uma vez que o poeta mostra identificar-se com o paladino. E Olimpia também compartilha desse amor que leva à loucura.

> O que, a um coração a si sujeito,
> faz esse cruel e traidor Amor:
> consegue a Orlando apagar do peito
> a tanta fé que deve ao seu senhor!
> Era sensato e pleno de respeito,
> e da santa Igreja era defensor;
> agora, por amor, cuidados seus
> poucos há por si, pelo tio e por Deus.
> Mas dou-lhe desculpa, e até me alegro
> por ter no meu erro parceiro tal;
> também eu sou no bem débil e egro,
> mas são e galhardo a seguir o mal (ARIOSTO, 2007, p. 147).

Desvencilhado de suas obrigações como pastor da fé cristã, Orlando segue pela sua procura. Encontra inimigos adormecidos, mas não ousa feri-los, pois é nobre e generoso — diferente do furioso completamente enlouquecido. "Ou num ou noutro lado, procurando/vai o vestígio da sua dama querida" (ARIOSTO, 2007, p. 148). Mais uma vez, o errar vão é marcado, aparecendo nos vocábulos num/noutro.

Eis a primeira característica peculiar desse cronotopo: a busca de Orlando ocorre também durante o inverno, estação fria e escura, na qual os eventos

cavaleirescos costumavam cessar, devido à temperatura pouco favorável a aventuras, que ocorrem majoritariamente em ambientes abertos. Isso não é apenas uma quebra com o gênero, mas também uma escolha proposital: a identificação entre o clima e o estado de espírito. Elisa Martini (2016) acredita que se trata do anúncio de uma dimensão mental que logo será condenada à loucura. No momento propício, o cavaleiro encontra-se com uma dama que lhe dá uma missão: ir a Ebuda e acabar com um ritual sacrificial. Donzelas são oferecidas a um monstro marinho, e Orlando sente que, entre elas, poderia estar Angelica. Ele está certo, uma vez que a princesa acaba sendo vítima dessa situação. No entanto, no meio do caminho ocorre uma tempestade, que desvia o seu percurso. Martini (2016) aponta que os contratempos são comuns na jornada do cavaleiro, afastando-o de Angelica, fazendo com que a frustração dele cresça, levando-o, aos poucos, à loucura devastadora.

Os ventos o conduzem à outra direção, à outra aventura. Um ancião solicita o auxílio do cavaleiro, e este vai a um palácio onde encontra uma dama enlutada, em um ambiente inteiramente coberto de negro.

> À terra foi levado de seguida,
> a um palácio onde, ao subir a escada,
> uma dama viu de luto vestida,
> e pelo luto tendo a face marcada;
> de negros panos estava revestida
> toda a casa: quartos, salas, arcada (ARIOSTO, 2007, p. 149).

A dama é Olimpia, que detalha a sua infelicidade. Martini (2016) indica que se trata de um episódio caracterizado pelo destino de morte, congelado pelo inverno afetivo, pelas dores da perda e também pela cega lealdade, que beira à loucura. Obscuridade, neve e frio servem como base para a construção de um cenário melancólico, que se manifesta no cronotopo de Olimpia, e ao longo do poema. Martini (2016) observa que esse sentimento se aproxima das descrições feitas ao longo dos séculos, de Hipócrates (ca. 460 a.C.-ca. 370 a.C.) a Paracelso (1493-1541), ou seja, a de que a natureza do melancólico se liga a da terra em seus meses frios. Trata-se, assim, de um inverno que é doença e categoria da alma. Orlando e Olimpia estão acometidos pelo mesmo mal, e por isso há uma profunda identificação entre eles.

Olimpia narra sobre como se apaixonara por Bireno, que parecia corresponder ao seu sentimento, tanto que a ele jurara lealdade. Quando o jovem parte, Cimosco, rei da Frísia, aparece desejando torná-la mulher de seu filho, Arbante. Contudo, Olimpia permanece irredutível, não querendo ser ingrata ao seu amado.

> Eu, que ao meu amante fidelidade
> devo, pois, dada, não mais se desata,
> e Amor me tiraria a liberdade
> de o fazer, para não ser a ele ingrata,
> para o trato não se tornar realidade,
> pois já ia avançada a concordata,
> digo a meu pai que prefiro, a casar-me
> com o da Frísia, que mande matar-me (ARIOSTO, 2007, p. 150).

A vontade de Olimpia é respeitada, e seu pai rompe o acordo com Cimosco — forma de desrespeito que é lembrada no canto lunar. Este invade a Holanda, começa uma guerra e mata toda a família dela. Martini (2016) nota que essa aventura traz um caráter alucinado, na qual a obsessão de Orlando é somada a de Olimpia, relativa a uma lealdade amorosa absoluta e idealizada, que tende à aniquilação. Tanto um como o outro, visando serem leais aos seus pares românticos, acabam sendo ingratos em relação a outros compromissos, que envolvem as suas funções sociais. Ela, sendo uma nobre, deveria prezar pela segurança de sua família e reino, garantindo o bem-estar de seu povo. Por sua vez, como foi dito, o paladino tem como dever principal a defesa da fé católica. Então, Olimpia pode representar a versão feminina de Orlando.

Cimosco tem uma vantagem: o arcabuz. Trata-se de um descortês, uma vez que usa uma arma de fogo, algo desconhecido pelos cavaleiros, e não se importa em matar a traição. Após aniquilar tudo, insiste no casamento, contudo, Olimpia, além de sentir ódio por ele, não suporta a ideia de ser desleal a Bireno. O povo, assolado pela guerra, alia-se a Cimosco, que garante à dama devolver o seu reino e cessar a guerra caso aceite o matrimônio. Martini (2016) observa que Olimpia é uma heroína trágica e honrosa, mas também louca e obcecada, pois vê apenas o seu sofrimento emocional, ignorando a tragédia real de sua família e de seu povo. Ela está pronta para sacrificar tudo em nome de seu ideal amoroso, comportamento semelhante ao de Orlando, que abandona o seu dever cívico e divino, deixando as tropas francesas à mercê dos sarracenos, enquanto loucamente segue Angelica.

Cansada e desejando vingança, Olimpia finge ceder, porém, entra em acordo com dois criados. Na noite de núpcias, um deles mata Arbante e o outro a espera com uma embarcação. Nesse ínterim, Cimosco regressa, trazendo Bireno como prisioneiro, usando-o como moeda de troca. Sem opções, ela pretende se entregar, desde que o seu amado seja salvo.

> Ora, o motivo de eu contar a vós
> este meu caso, e de contá-lo a quantos
> senhores, cavaleiros vêm a nós,
> é só para que, falando disto a tantos,
> algum me queira garantir que, após
> eu ser àquele cruel levada em prantos,
> Bireno em ficar preso não incorra,
> nem queira ele, morta eu, que ele morra (ARIOSTO, 2007, p. 154).

Ela tenta encontrar alguém que a ajude, mas todos temem o arcabuz. Olimpia termina o seu relato aos prantos e suspiros, e Orlando promete salvar a ambos. Martini (2016) afirma que, neste episódio, o clima de violência e de dor se reveste de vingança e engano, dado que se trai e se simula em nome de uma ideia fixa. Os valores se transformam em obsessão e pulsão mortal. E qualquer um que defenda um ideal ardorosamente está fadado a cair em uma loucura bestial ou em uma loucura lúcida do engano. Por amor, Olimpia está disposta a morrer e matar, e Orlando age de modo semelhante.

Orlando pede que um soldado transmita as suas condições a Cimosco: em um embate justo, se o paladino vencer, Bireno deve ser liberto, entretanto, se perder, promete entregar Olimpia. O rei, que não é cortês, arquiteta uma armadilha. Porém, por ser excepcional, Orlando derrota a todos que encontra, o que faz Cimosco usar a sua arma de fogo.

> A seta em fogo, que não dá perdão,
> e destrói tudo aquilo que abalroa,
> assobia, sibila, mas sem ferir
> quem o assassino queria atingir.
> Ou seja porque a pressa a mão lhe tolha,
> e a ânsia de o matar o faça errar;
> ou que o coração trema como folha,
> fazendo as mãos e braço vacilar;
> ou porque o divino querer não acolha
> a vontade de essa vida ceifar (ARIOSTO, 2007, p. 156).

Orlando, provavelmente por designação divina, tem a sua vida poupada. Afinal, dele depende o destino da guerra cristã. O paladino vai ao encalço de

Cimosco, partindo-o ao meio com sua espada. Nesse ínterim, o primo de Bireno aparece, derrotando os inimigos restantes. O que parecia ser um final feliz, no entanto, acaba em ruína para Olimpia. Após se casar com Bireno, é abandonada em uma ilha, porque ele se apaixona pela filha de Cimosco, a qual levava consigo com o objetivo de conquistar a Frísia.

Entretanto, Orlando segue o seu caminho, portando o arcabuz. Ao chegar a uma parte profunda do mar, arremessa o instrumento. Mario Santoro (1989) nota que esta atitude visa garantir a manutenção do valor cavaleiresco. Trata-se de um serviço prestado à humanidade, algo que está de acordo com Orlando, por ser herói do absoluto, das certezas, destinado à loucura diante de uma realidade muito diversa da sua.

> Ó maldito, ó engenho abominável,
> que fabricado no Tártaro fundo
> foste, à mão, por Belzebu execrável,
> que pensou por ti destruir o mundo,
> devolvo-te ao Inferno, miserável! —
> Tal disse e o atirou ao mar profundo (ARIOSTO, 2007, p. 159).

Infelizmente, a arma não permanece condenada ao esquecimento eterno. Eis o fim da glória militar, da honra e da bravura. A Itália começa a caminhar por uma selva, cada vez mais, sombria e gélida. A modernidade se insinua, e mal sabia Ariosto que, depois do arcabuz, surgiriam armas ainda mais letais. Isso se relaciona, como nota Santoro (1989), com uma das principais premissas do poema: “[...] eis como o juízo humano amiúde erra!” (ARIOSTO, 2007, p. 48). Portanto, o gesto generoso de Orlando se torna inútil, principalmente porque a arma chega às mãos não apenas de um homem, mas de toda a humanidade. Também Santoro (1989) destaca a condenação feita pelo poeta, que revela o fracasso do código cavaleiresco, e critica a devastação provocada pela guerra, especialmente na Itália.

> A máquina infernal, que mais de um cento
> de passos de água cobriu muitos anos,
> à tona veio por encantamento;
> levada foi à mão dos Alamanos,
> que fizeram um ou outro experimento,
> enquanto o demo, para nos dar mais danos,
> lhes foi espevitando mais a mente:
> seu uso descobriram finalmente.
> Itália e França, e onde quer que se ande,
> todo o mundo aprende a cruel empresa
> [...]Como pudeste, invenção aborrida,

> no humano coração ter favor?
> A glória militar foi destruída,
> das armas o ofício perdeu honor;
> foi virtude militar reduzida [...].
> Por ti foram para debaixo da terra,
> e hão-de ir, senhores e cavaleiros tantos,
> antes que acabada esteja esta guerra
> que o mundo, e mais a Itália, pôs em prantos [...] (ARIOSTO, 2007, p. 182).

Traição, ingratidão, engano e amor caminham juntos, e não apenas neste cronotopo. São sinais de uma nova era que se insinua pelo poema, sentida diretamente e relatada por Ariosto. Por isso, aparecem, em maior ou menor grau, nos próximos cronotopos. Como Santoro observa:

> [...] no episódio do arcabuz, o narrador projeta na sua história imaginária, do diabólico reencontro e do uso terrificante da arma mortal, a sua dolorosa visão da realidade política e moral do mundo contemporâneo. Não é um fato novo. A denúncia e a condenação da degradação, da desordem, da violência que marcavam a Itália e o mundo são motivos recorrentes também no primeiro *Furioso* [...] (1989, p. 315, tradução nossa)[3].

Neste caso, trata-se de um universo bastante concreto, em que Orlando sente os efeitos do inverno que retardam a sua busca e o levam a novos caminhos labirínticos. Passam-se dias e o ambiente varia entre o aberto, que o paladino percorre para levar justiça a Olimpia, e o fechado, palácio onde encontra a dama. Ainda que haja variações, esse episódio pode ser entendido como um todo, uma vez que é atravessado por sentimentos e clima igualmente negativos. Isso não ocorre apenas porque Olimpia é traída, como Orlando, mas também porque um objeto representa a derrota dos altos valores idealistas encontrados na dama e no paladino, no caso, a arma de fogo.

Como Martini (2016) aponta, Bireno e Cimosco são personagens modernas, relacionadas com os pensamentos do novo período que surge, distantes dos valores corteses pregados pela cavalaria. Assim, a desmedida insistência na lealdade amorosa, apesar de louvável, pode ser uma loucura perigosa, visto que está sujeita a seres pouco honrosos, como Cimosco e Bireno. Este é visto de modo elevado por Olimpia, quando, na realidade, é inescrupuloso e egoísta, agindo apenas de acordo

[3] "[...] nell'episodio dell'archibugio il narrante proietta nella storia immaginaria del diabolico ritrovamento e dell'uso terrificante dell'arma micidiale la sua dolorosa visione della realtà politica e morale del mondo contemporaneo. Non è un fatto nuovo. La denuncia e la condanna della degradazione, del disordine, della violenza che contrassegnavano l'Italia e il mondo sono motivi ricorrenti anche nel primo *Furioso* [...]" (SANTORO, 1989, p. 315).

com os próprios interesses. A primavera arturiana boiardesca, ou seja, o universo de nobreza, aparece em Orlando e Olimpia, porém, está desaparecendo no resto do mundo. Esta estação está abrindo espaço para outra, no caso, o inverno da guerra, da violência e dos enganos, no qual os altos valores são pulverizados. O ambiente em que essas personagens se encontram é impenetrável, atravessado por enganos, paixões desonestas e crimes, resultados de uma nova realidade de opressão, anseio e loucura. Isso também reflete o território italiano, infestado por estrangeiros desejosos de guerra. Este episódio:

> [...] parece introduzir (ou acentuar fortemente), espelhando os prementes eventos dramáticos da história contemporânea (e das experiências pessoais do poeta), a tendência a uma visão pessimista da realidade, dominada pela violência, pelos mitos corruptores da riqueza e do poder, pela incontrolável e iminente frustração dos ideais e dos valores do código cortês e humanístico (SANTORO, 1989, p. 275, tradução nossa)[4].

Martini (2016) observa que, no decorrer da obra, o inverno é a única estação que marca a guerra, a loucura e a dor, pois traz em si uma atmosfera cinzenta e violenta. Essa linguagem melancólica, fria e sombria, fortemente empregada neste cronotopo, vai se alastrando, ocupando o poema e a península italiana. Trata-se de um inverno real que se transforma em social, marcado pela fúria das guerras. A loucura do mundo, da nova sociedade, que derruba a primavera arthuriana de Boiardo e espalha o frio e a miséria, um inverno que passa pela sociedade e se torna um mal da existência. Para Martini (2016), essa metáfora da estação vai se transformando em uma reflexão moral sobre a vida e também se insinua no ânimo de Ariosto. É um inverno amplo: climático, real e social, da existência e da alma.

Diante desse clima tempestuoso, o que se deduz é que, segundo Martini (2016), Orlando e Olimpia representam um mundo que está em declive. Portanto, insistir em certos ideais de lealdade leva à loucura, à dimensão obsessiva da melancolia. Um autoengano que acaba em insucesso, uma vez que a nova era é movida por princípios mais pragmáticos — a monomania quixotesca, que leva à ilusão e à ruína. Martini (2016) também sustenta que o poema representa uma tomada de consciência de Ariosto, ocorrida devido às guerras e à experiência

[4] "[...] sembra introdurre (o accentuare fortemente), a specchio degli incalzanti drammatici eventi della storia contemporanea (e delle esperienze personali del poeta), la tendenza ad una visione pessimistica della realtà, dominata dalla violenza, dai miti corruttori della ricchezza e del potere, dalla incontrollabile incombente vanificazione degli ideali e dei valori del codice cortese e umanistico" (SANTORO, 1989, p. 275).

pessoal, como o governo da Garfagnana, que o levam a se dirigir a um inverno obscuro. Um inverno metafórico, marcado pelo engano, derrota, dor e loucura. Trata-se de uma nova era, de máscaras, traição e maldade, resumidas na figura do arcabuz, mas também encontradas em Bireno e Cimosco, que vence o ideal cavaleiresco, vivo apenas nas obsessões de Olimpia e Orlando.

Tendo em vista esse cenário de absurda violência, melancolia e quebra de ideais, talvez se possa questionar as razões pelas quais este cronotopo é definido como o de encantamento. A resposta é simples: apesar de viverem em uma realidade que está se arruinando, tanto Orlando quanto Olimpia não estão cientes disso. Presos aos altos ideais amorosos, não se importam, ou melhor, sequer notam as mudanças que estão ocorrendo em sua sociedade.

Orlando traça uma Angelica ideal, sonhando-a conforme os seus valores, de acordo com a vassalagem amorosa, e, por ela, vai atravessando os mais tortuosos e tempestuosos cenários, sem sentir os seus efeitos negativos — da mesma forma que Dom Quixote concebe a sua bela e inefável Dulcineia, que o acompanha em suas desastrosas e fracassadas aventuras, sem perceber que, na sua sociedade, não há mais espaço para os valores cavaleirescos. Afinal, Angelica é uma pobre ovelhinha chorosa que precisa mais de sua ajuda do que Carlos Magno. Deslumbrado por sua paixão, segue tateando em um mundo encantado, agindo bravamente para que possa, ao final de tantas façanhas, colher a virgindade de Angelica. Nada mais importa. Desliga-se de seus deveres como paladino cristão para ir à busca de seu anseio. Ainda que traia ao imperador e a Deus, abandonando a guerra santa, não se separa completamente de seus valores cavaleirescos, socorrendo todo aquele que pede a sua ajuda. Diferente do louco desenfreado que, completamente desencantado, ataca qualquer um que se coloca em seu caminho.

1.2 O Palácio de Atlante

Retrato ainda mais vivo do conceito de cronotopo é o Palácio de Atlante, que aparece principalmente nos cantos XI, XII e XIII. Nele, a confusão sentimental das personagens e o errar (andar sem rumo) que envolve o erro (o engano, a ilusão) se condensam na perseguição doentia de fantasmas. Um vai e vem incessante, que ocorre em um tempo e espaço infinitos. O Palácio funciona como uma espécie de depósito dos desejos das personagens, um lugar que representa as ânsias

individuais que movem o homem. Trata-se de uma construção potente, o que obriga Astolfo a usar o seu livro enciclopédico sobre encantos para, primeiro, anular os feitiços e, depois, destruir o Palácio. Sem esse instrumento, a armadilha de Atlante continuaria aprisionando e interferindo no destino das personagens, que são capturadas pelas tentadoras projeções.

Além disso, a destruição da obra máxima de Atlante implica em sua derrota definitiva. O mago faz esse Palácio em uma tentativa de manter Ruggiero a salvo de seu destino mortal. Todavia, não há magia poderosa o suficiente para interferir na fortuna humana. Como observa David Quint (1979), não é possível escapar do destino apresentado na trama épica, restando a Atlante se prender à tática feérica do atraso. Por outro lado, o homem renascentista procura controlar a sua vida, sendo alguém que deseja experimentar, aproveitar o momento. Enfrentando a Fortuna, assim, está o *carpe diem*. Do ponto de vista épico, cada personagem *deve* cumprir com um destino. De acordo com o espírito renascentista, o ser humano é *livre* para escolher, traçar a sua história. De qualquer forma, mais um idealista está fadado ao fracasso, no caso, Atlante, o mago-pai protetor que tenta usar a magia para interferir na vida alheia. Neste cronotopo, portanto, o engano e o amor são centrais. Trata-se de algo mais leve em relação ao de Olimpia, mas também apresenta os aspectos sombrios da mente obcecada.

O Palácio não é propriamente citado no canto XI, porém é neste que Ruggiero, após desistir de seguir Angelica, acaba ouvindo um estrépito, vendo mais adiante Bradamante, sua amada, sendo carregada por um gigante. O guerreiro, então, os segue por um caminho sombrio até sair do bosque. Esta narração se encerra na 21ª oitava, quando o poeta retoma a história de Orlando. No final do canto, 83ª oitava, a isca do paladino francês dá o seu primeiro sinal. Livre de seu compromisso anterior, ele volta para a sua busca: “do plano à montanha, do campo ao mar,/mortificado e dolente seguia [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 188). Sofrendo por causa de sua obsessão, ia caminhando de baixo (plano) para o alto (montanha) — o par que indica o errar e a loucura —, chegando a um bosque onde ouve um grito. Eis que o movimento circular faz o leitor voltar para o momento em que Orlando resolve ir à busca de Angelica, quando, em seu pesadelo, ouve um grito. Ocasião em que a sua jornada rumo à loucura inicia.

No canto XII, o Palácio efetivamente faz a sua aparição. O proêmio, visando enfatizar um dos principais temas deste e também de todo o poema, destaca a

busca, evocando a figura de Ceres. Orlando, se possuísse meios, procuraria Angelica da mesma forma que a deusa romana vai atrás de sua filha, Proserpina. Com isso, de acordo com Emilio Bigi (2015), mostra-se a intenção de frisar o caráter heroico e dramático do paladino. Ademais, como nota Sergio Zatti (2011), a reação de Ceres, de certo modo, antecipa o momento mais marcante do herói quando, louco, arranca as árvores que encontra.

> Voltando Ceres da mãe, do monte Ida,
> e à pressa indo àquele vale solitário
> em que a montanha do Etna trucida
> Encélado, o gigante, em seu calvário,
> a filha não achou, onde entretida
> deixou, fora de todo o itinerário;
> depois que peito, olhos, faces lesou
> e a crina, dois pinheiros arrancou;
> no fogo de Vulcano os acendeu,
> e de não se apagar lhes deu o feitiço;
> com um em cada mão, no carro seu,
> em que serpentes faziam serviço,
> selvas, campos, montes, vales correu,
> os rios, lagos, torrente ou abisso,
> terra e mar; e, corrido todo o mundo
> onde o Sol luz, foi ao tartáreo fundo.
> Tivesse Orlando tido um poder par
> ao da deusa de Elêusis, como tinha
> desejo, para Angelica encontrar
> *correria campo, selva, marinha,*
> *vale, monte ou planície, terra ou mar,*
> *o céu, e à terra do olvido vinha*;
> mas, como carro igual não possuía,
> ia-a buscando o melhor que podia (ARIOSTO, 2007, p. 191, grifos nossos).

Zatti (2011) nota que o proêmio serve para destacar o tema, e construir uma espécie de prólogo programático. Além disso, pensado na antecipação da loucura, esta aparece no delirante vai e vem pelo Palácio. Isso pode ser notado quando o poeta afirma que Ceres procurou por selvas, campos, montes, pelo plano, vales, terra e mar, que, além de resgatarem a última oitava do canto anterior (83ª) e se relacionarem com a 3ª deste, supracitada em itálico, refletem o desmedido e insistente errar em busca de algo querido. Zatti (2011) também assevera que esse ir de um ponto a outro, marca o movimento circular, *leit motiv* temático e formal da procura. Essa dinâmica espacial, de ações repetitivas que não alcançam os seus objetivos, mostra o drama da busca que nunca é satisfeita sendo, portanto, inútil.

A 4ª oitava também retoma a última (83ª) do canto anterior, em que Orlando ouve um choro vindo de uma donzela, que é levada por um cavaleiro. Esta pede que

o paladino francês a socorra, e ele não tarda, afinal acredita que se trata de Angelica. No entanto, o poeta deixa um alerta, pois não afirma que seja ela. A este respeito, Bigi (2015), destaca o uso de *parecia* (*parea*), que salienta o caráter ilusório do que Orlando vê, adiantando o tema dominante do episódio (engano). Alusão também ao vão e inevitável movimento humano atrás das igualmente vãs e inevitáveis ilusões vindas das paixões.

> Chora, debate-se, e faz um semblante
> de grande dor; e por socorro apela
> ao valoroso príncipe de Anglante;
> que, assim que olha aquela jovem bela,
> crê ser a mesma por quem toda a França
> correra, noite e dia, sem parança.
> Não digo que fosse ela, mas parecia
> Angelica gentil que ele tanto ama (ARIOSTO, 2007, p. 192-193).

Seguindo o suposto raptor pela selva, chega ao prado em que finalmente aparece o Palácio. Dentro deste, Orlando os perde de vista, começando, desse modo, a sua confusa peregrinação, marcada pelos pares: cá/lá; abaixo/acima; aqui/ali/acolá; quatro/cinco/seis vezes; uma/outra vez. Sobre estes, Nicola Bonazzi (2014) nota uma intenção. Ele, como David Quint (1979), Italo Calvino (2010) e Sergio Zatti (2011), concebe o Palácio como labirinto, onde os cavaleiros vagam e voltam para o mesmo ponto de partida. Para enfatizar esse errar vazio e circular, o poeta insiste na repetição — usando-a também em outros momentos. Isso reproduz o caráter monomaníaco da mente perdida e obcecada em uma ideia, da qual parece impossível livrar-se. Essas palavras opostas compõem um mundo sem fronteiras e sem centro. Pares que, repetidos no contexto errante, também aparecem no cronotopo da Loucura, relacionando-se com a perda de tempo e de energia que é descrita na Lua. Os dualismos, em especial abaixo/acima, servem para manter a conexão entre a Terra, que fica embaixo, e o ambiente lunar, que a imita constantemente, localizado no céu, portanto, no alto.

> Desmonta logo e, veloz como o raio,
> corre às salas que belo tecto coroa;
> para cá e para lá anda, e de soslaio
> toda a casa com o olhar aguilhoa (ARIOSTO, 2007, p. 193).

Movendo-se por caminhos vãos, seguiam outras personagens, em busca de corcéis e damas. A este respeito, Zatti (2011) sustenta que, apesar de as projeções

apresentarem diferentes formas, trata-se de uma multiplicidade virtual, dado que a substância é a mesma, ou seja, a loucura. Esta é única, mas se reflete em diversas formas, em um jogo no qual a aparência (*parecer*) triunfa. E, o desejo humano, que é variado e se fraciona em diferentes direções, se corporifica no movimento circular, marcado pelos pares supracitados. Além disso, no Palácio, a loucura se funde com o vagar, relacionado à busca dos cavaleiros. Contudo, antes do errar físico, ocorre o erro mental, relacionado com alucinações e suposições.

> Volta abaixo e acima e tudo revê,
> mas a alegria os olhos não lhe aquece:
> Angelica não vê, nem o rapace
> que lhe ocultou a delicada face.
> E enquanto aqui e ali movia o passo,
> perdido em pensamentos agoireiros,
> Ferraú, Brandimarte e o rei Gradasso,
> rei Sacripante e outros cavaleiros
> encontrou, que, correndo o mesmo espaço,
> não menos que ele eram vãos caminheiros;
> queixam-se do invisível raptor,
> o qual daquele palácio é senhor.
> Em vão procuram, e culpa lhe dão
> e acusam de algum furto que lhes fez:
> do corcel roubado, um, de ser ladrão;
> um que a dama perdeu, desfaçatez;
> outros de outras coisas, e todos são
> incapazes de sair do xadrez;
> muitos lá estão, do engano fregueses,
> alguns há semanas, outros há meses.
> Quatro ou seis vezes percorreu Orlando,
> buscando, toda a estranha moradia [...](ARIOSTO, 2007, p. 193).

Orlando segue confusamente e, quando mostra algum desânimo, ouve algo que atinge diretamente a sua maior obsessão: a defesa da virgindade de Angelica. Ele *pensa* ouvir a voz que é *semelhante* ao rogo da princesa.

> Pensa Angelica ouvir, que suplicando
> e a chorar diz: — Acode de seguida!
> Por minha virgindade estou rogando,
> mais que pela alma ou que pela própria vida.
> Pois, na presença do meu caro Orlando,
> por tal ladrão me há-de ser subtraída?
> Mais vale que tua mão me dê a morte
> que deixar-me entregue a tão triste sorte. —
> Estas palavras uma e outra vez
> o levam a fazer pela casa estança;
> com paixão e muita fadiga o fez,
> porém temperada por grande esperança.
> Para e a voz ouve, com nitidez,
> que à de Angelica tem tal semelhança;
> se ele aqui está, ela soa acolá,

e para achá-la não sabe aonde vá (ARIOSTO, 2007, p. 193).

Zatti (2011) e Bigi (2015), sobre o erro mental, recordam que este não acontece apenas no Palácio, visto que Orlando começa a sua busca por causa do pesadelo, no qual também aparece a preocupação com a virgindade de Angelica. Zatti (2011) ainda estabelece uma nova conexão entre o sonho e o encanto de Atlante. No primeiro, Angelica surge como alucinação, algo obviamente irreal. Isso começa a traçar o movimento circular relacionado com os percursos caóticos que levam Orlando até a loucura. O mesmo ocorre no Palácio, pois é uma projeção, algo imaterial e falso, que o faz desviar de seu caminho, ficando preso a uma forma de insanidade.

A loucura, como foi dito, é única, mas tem diferentes manifestações. Prova disto é que Ruggiero também acaba preso no Palácio, seguindo uma trajetória semelhante à de Orlando: pensa ver a sua dama e se envolve em um esquema repetitivo equivalente. A voz é a mesma, contudo, cada um ouve o que deseja. Zatti (2011) sustenta que a dinâmica espacial, de ações repetidas e vãs, explicita as armadilhas nas quais os cavaleiros caem, permanecendo aprisionados no labirinto em que atuam. Isso é demonstrando, entre outras formas, pela réplica do percurso dos cavaleiros que caem nos encantos de Atlante, que marca a unicidade do encanto. Zatti (2011) destaca também que a movimentação circular é típica do gênero cavaleiresco, mas que Ariosto a usa para exprimir o drama da ilusão, colocando nela a dialética entre razão e loucura.

Volta abaixo e acima e tudo revê,
mas não acontece aquilo a que aspira:
não percebe como em curto interim
gigante e dama sumiram assim.
Quatro ou cinco vezes correu asinha
todos os quartos, salões e arcadas;
vai mais uma vez, e então esquadrinha
até os espaços sob as escadas.
Pensando que estão na selva vizinha,
sai; mas uma voz chega das sacadas,
que, como a Orlando, a ele chamou;
e logo no palácio reentrou.
Uma mesma voz e a mesma pessoa
que Angelica parecera a Orlando,
qual dama de Dordonha a Ruggier soa,
que o seu coração ia devassando (ARIOSTO, 2007, p. 195).

Então, revela-se que todos estão presos no encanto de Atlante, que constrói o Palácio para prender Ruggiero, para afastá-lo do mortal destino. Também usa a armadilha para atrair outros cavaleiros, para assegurar que a sua empreitada tivesse sucesso. Deixando o Palácio, o poeta volta o seu olhar para Angelica que, visando regressar em segurança para o seu reino, cogita procurar um cavaleiro que a escolte. Entre Orlando e Sacripante fica a escolha, não porque os aprecia, mas sim, porque são confiáveis. Deve-se destacar que a princesa segue um caminho errante, semelhante ao do paladino francês, o que, mais uma vez, coloca em relevo a circularidade e a repetição que caracterizam este cronotopo em especial.

> Tanto um como o outro andou procurando,
> mas notícia ou sinal não lhe surtia,
> nem em cidades ou vilas nem quando
> bosques passava ou qualquer via (ARIOSTO, 2007, p. 195).

Ela finalmente chega ao Palácio e, graças ao anel mágico, Atlante e os cavaleiros não a perceberam. Ademais, não cai na armadilha, uma vez que esse objeto, posto na boca de uma mulher, a torna invisível, e deixa qualquer pessoa imune a encantos e feitiços desde que colocado no dedo — ou, talvez, não seja capturada pelo simples fato de que não está obcecada com algo ou alguém. Também é graças ao anel que ela percebe a magia que Atlante está usando. Zatti (2011) nota, neste momento, uma grande mudança em relação à princesa. Ela deixa de ser um objeto de desejo para se tornar quem procura, no caso, visando encontrar um cavaleiro que a acompanhasse. Não por acaso é neste canto que aparece o indício do encontro entre Angelica e Medoro, romance que causa, adiante, a loucura furiosa de Orlando.

Aproveitando a ocasião, Angelica reflete sobre a sua escolha: Orlando é o mais valoroso, entretanto, seria difícil desvencilhar-se dele quando não precisasse de seus serviços. Eleito Sacripante, a princesa tira o anel da boca e coloca-o no dedo para que pudesse vê-la, quebrando o encanto. O problema é que também Orlando e Ferraù, após tanto errarem, avistam Angelica, e se dirigem a ela. Eis que o poeta faz uma nova revelação: enquanto estão no Palácio, os cavaleiros não se reconhecem, para evitar que entrem em conflito. Voltando a Angelica, esta foge de seus pretendentes, como sempre. Ela galopa até se assegurar de que estão suficientemente longe do Palácio, colocando novamente o anel em sua boca. Diante

dessa situação, sente desdém pelos guerreiros e prefere confiar a sua segurança apenas ao seu anel. Mesmo fora do Palácio, o movimento vão se manifesta, mostrando quão potente é a loucura desses homens.

> Giram pelo bosque aqui e além, à pressa,
> ludibriados o rosto abismado;
> como se lebre ou raposa travessa
> o cão houvesse na caça enganado [...].
> Deles se ri Angelica, proterva,
> que sem ser vista seus gestos observa (ARIOSTO, 2007, p. 197).

Angelica, apesar de ser vista como mulher-objeto, mostra-se mais sagaz que os cavaleiros, rindo deles e depreciando-os. Ainda sobre a princesa, Zatti (2011) observa a importância dela neste canto, pois o aparecer e desaparecer constantes da Angelica real ao longo do poema, que controla certas personagens, reflete-se em seu espectro, o falso duplo de si, que está no domínio de Atlante. Além disso, graças a ela, alguns cavaleiros acabam presos, mas também são libertados, movimentando a história. Percebe-se, então, um jogo de espelhos neste cronotopo, visto que é repleto de simulacros e repetições que aparecem nas simetrias narrativas e estruturais marcadas pelo duplo.

Mais adiante no poema, por causa de uma disputa, Orlando tira o seu elmo para não ter vantagens sobre o seu oponente, Ferraù. Sacripante se aproveita desse litígio para continuar a procurar por Angelica que, invisível, mantém-se perto deles. Querendo se divertir um pouco, a princesa toma o elmo e se afasta. Mais uma vez, ela burla com os vaidosos guerreiros.

> [...] De fazer mais desfeitas desejosa,
> o elmo quis levar, só para ver quanto
> fariam os guerreiros, não o vendo;
> mas muito tempo tê-lo não prevendo.
> De dá-lo ao conde tem a intenção,
> mas quer primeiro algum divertimento (ARIOSTO, 2007, p. 198).

Quando está se refrescando junto a uma fonte, nota que foi seguida, o que a faz deixar o elmo e partir. Angelica regressa para recuperar o objeto, porém nada encontra, porque Ferraù o toma para si. O paladino francês não o usará mais no *Orlando furioso*. Isso pode ser interpretado como outro indício de que, em breve, por causa da princesa, o campeão cristão perderá a cabeça (razão).

> Pelo conde foi procurado a preceito,
> quando dos factos ficou inteirado;
> o elmo ao mouro nunca mais tirou,
> senão quando entre as pontes o matou (ARIOSTO, 2007, p. 200).

De acordo com Zatti (2011), neste canto, circularidade e repetição formam o movimento do tema central da obra, no caso, a loucura humana, e se materializam em uma estrutura concreta, ou seja, o Palácio. A importância deste consiste no fato de ser o epicentro da busca, conectando-se com outros lugares em que ocorrem ilusões e repetições, como a selva em que os cavaleiros erram, e a Lua. Calvino (2010), por sua vez, observa que o poema de Ariosto é um labirinto que se abre para outros labirintos, no caso, o Palácio. Trata-se de um vórtice do nada, que engole as personagens. Por usar ilusões para atrair os cavaleiros, nele há apenas quem procura, e não o objeto procurado. Para Calvino (2010), Atlante consegue dar forma à ilusão, e esta é mostrada como algo monótono, diferente da vida, que é imprevista e variada. A ilusão consiste, pois, em correr desesperadamente de um lado para o outro, sem nunca alcançar o objeto de desejo. Trata-se de um vagar alucinado que acomete a todos e atinge o nada.

> Se com Gradasso ou com outro arrazoa,
> desses que andavam pelo palácio errando,
> parece a todos que tal coisa seja
> o que cada um para si mais deseja.
> Este era um novo e desusado encanto
> composto por Atlante de Carena,
> para que Ruggiero se ocupasse tanto
> dessa busca e da sua doce pena
> que afastasse dele o cruel quebranto,
> aquele que a morrer jovem o condena (ARIOSTO, 2007, p. 195).

Calvino (2010) sustenta ainda que Atlante consegue manter todos os desejos insatisfeitos, presos em um labirinto, no entanto, o mago não tem poder sobre o espaço aberto do poema e do mundo. Por isso, a destruição de seu palácio culmina em sua morte. Se, por um lado, a construção é aniquilada no plano físico, pelo outro, o palácio, ou melhor, o labirinto dos pensamentos permanece na mente dos homens, que continuam vagando pelo mundo em busca de suas ilusões. Portanto, apenas a imagem que representa a fugacidade e os enganos das ânsias desaparece, mas elas em si continuam presentes.

O cronotopo do Palácio tem regras diferentes. Apesar de ser um espaço físico, com escadas e corredores, também é um lugar onde habita a ilusão —

recordando a litografia *Relatividade* (1953), de M. C. Escher. Trata-se de um complexo jogo: a realidade é invisível, uma vez que um cavaleiro não enxerga o outro, e, ao mesmo tempo, é palpável, dado que eles estão em um espaço físico existente, que pode ser atravessado. O ilusório, apesar de ser fugidio, torna-se real para cada cavaleiro, que passa a ver unicamente o que procura. Dentro desse complexo labirinto, o tempo parece desvanecer, pois apenas quem está fora do Palácio pode sentir a sua passagem, no caso, o poeta. Tempo e espaço, assim, estão mascarados pela magia, sendo impossível para os capturados percebê-los em sua totalidade. É como se cada personagem ficasse presa dentro de suas próprias loucuras.

Quint (1979) nota que Ariosto resgata duas fórmulas de Boiardo, ironizando-as: o domínio do momento presente e a suspensão do tempo e da morte. Ainda que os cavaleiros estejam protegidos dos efeitos da guerra, o movimento frenético deles é uma ilusão, uma vez que não pode durar para sempre. O tempo, mesmo que não seja sentido, está presente e, com ele, a morte. Simultaneamente, o Palácio representa o que é ter uma vida ativa para Ariosto: significa estar em constante busca, ainda que seja uma atitude de futilidade e ilusão.

Diante de tantas evidências, não há dúvidas de que se trata de um autêntico cronotopo, e Zatti defende essa ideia:

> o Palácio do Erro revela uma autêntica natureza de cronotopo porque entrelaça o seu tempo suspenso e a sua estrutura labiríntica dentro dos mecanismos da repetição, e assim sintetiza todas as desviâncias, as digressões do poema, materializando a dispersão das energias humanas atrás das infinitas metas do desejo (2011, p. 8, tradução nossa)[5].

Faz-se necessário pensar o porquê de um palácio ser escolhido como abrigo das ilusões humanas. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), essa imagem evoca o tesouro, é onde os soberanos moram, é um depósito de segredos. Simboliza o poder, a fortuna e a ciência, tudo que escapa aos mortais. O palácio também representa "os três níveis da psique: o inconsciente (o segredo), o consciente (o poder e a ciência) e o subconsciente (o tesouro ou ideal)" (2015, p. 679). Isto posto, o palácio pode simbolizar a própria mente humana, com as suas

[5] "Il Palazzo dell'Errore rivela la una natura autentica di cronotopo perché intreccia il suo tempo sospeso e la sua struttura labirintica dentro i meccanismi della ripetizione e così riassume tutte le devianze, le digressioni del poema materializzando la dispersione delle energie umane dietro alle infinite mete del desiderio (ZATTI, 2011, p. 8).

armadilhas e diferentes níveis. De outro ponto de vista, ilustra o jogo do mago que, com seu poder e ciência, busca manter escondidos — em segredo, de certo modo, presos dentro de suas próprias mentes — os cavaleiros, que são capturados pelos seus ideais e tesouros projetados. Essa simbologia também é fundamental para se compreender o cronotopo do Palácio dos Duques, na obra *Dom Quixote*.

Além do palácio, é importante ter em mente a imagem do labirinto, que também é fundamental para a análise de *Dom Quixote*. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o labirinto é formado por diversos caminhos que se entrecruzam, sendo que alguns são sem saída, o que os torna impasses. A essência dele é unir, no menor espaço possível, uma grande e complexa variedade de caminhos, que visam adiar a chegada do viajante ao centro que anseia atingir. No caso do Palácio de Atlante, apenas duas personagens conseguem vencê-lo: Angelica, pois usa o anel encantado, que a impede de cair em qualquer magia, e Astolfo, que, após vagar até o cansaço, percebe o feitiço. Talvez por ter aprendido valiosas lições sobre engano e magia, ele tenha adquirido certa perspicácia. Mas, também é provável que vença esse desafio por não estar buscando pela pessoa amada. Diferente de boa parte das personagens, Astolfo procura pelo seu fiel cavalo, Rabicano. O que leva a supor que quanto mais uma pessoa almeja por algo, mais deslumbrada fica, e, assim, torna-se incapaz de vencer o labirinto. Visto que Orlando enlouquece por causa de uma paixão não correspondida, é de se supor que o amor/desejo sexual é o anelo mais forte e também o mais enganador.

Este cronotopo é duplamente encantado, porque a mente, repleta de ilusões das personagens, é refletida na estrutura mágica em que estão presas. Trata-se de um ideal, de uma paixão que sai de cada uma delas, impregnando tudo ao redor. Os fantasmas que habitam os seus subconscientes se corporificam, invadindo uma estrutura labiríntica, como a mente humana, gerando um perpétuo vagar que atinge o vazio. A loucura sai das personagens, envolvendo tudo, disfarçando o espaço e tornando o tempo ilusório.

2 Os cronotopos cervantinos do encantamento

2.1 A Construção de Dulcineia

No primeiro capítulo, o leitor recebe informações fundamentais para entender como o jogo quixotesco se desenvolve no decorrer da história. Nele, aparece um Alonso que, de leitor passivo, passa a desejar se tornar uma espécie de escritor/leitor ativo, dando corpo a aventuras próprias. Nota-se, neste capítulo, o desenho de dois cronotopos, essencialmente opostos, o da realidade do fidalgo e o da imaginação quixotesca, baseada nos ideais cavaleirescos. O constante choque entre eles gera humor ao longo da obra, sendo que, algumas vezes, apenas um deles vence, e, em outras, um é invadido e ressignificado pelo outro, produzindo novos sentidos. Algo comum na dinâmica dos cronotopos, pois eles "[...] podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas" (BAKHTIN, 2010, p. 357).

Algumas informações sobre Alonso e seu modo de vida são reveladas. Ele vive em algum lugarejo em La Mancha, com sua jovem sobrinha e uma ama. O seu provável sobrenome é Quijada e as suas características físicas são áridas: "beirava o nosso fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça" (CERVANTES, 2017, p. 68). A sua vida é ociosa, contudo, um passatempo ganha o seu coração.

> Cumpre então saber que esse tal fidalgo, nas horas em que estava ocioso (que eram as mais do ano), se dava a ler livros de cavalarias com tanto empenho e gosto que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração da sua fazenda; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino, que vendeu muitos alqueires de terra de semeadura para comprar livros de cavalarias que ler [...] (CERVANTES, 2017, p. 68).

Com isso, nota-se que se trata de um homem pouco abastado, dado que precisa vender o que tem para sustentar o seu passatempo. Além disso, percebe-se que o sonho cavaleiresco ganha mais importância do que o trabalho concreto de administrar as suas posses. Outra informação destacável é relativa ao seu aspecto físico, pois desenha um homem velho e fraco, distante dos viris e joviais cavaleiros errantes. José Manuel Lucía Megías (1990), recorrendo a Ramón Llull, sustenta que Alonso funciona como a antítese do cavaleiro ideal. Este deve falar bem e ter boa armadura, sendo de porte forte, jovem e belo. Ele precisa ser instruído por outro cavaleiro, recebendo, pois, alta educação. Por ser um aristocrata, faz-se necessário ter posses, como castelos e cavalos. Alonso é um bom argumentador, como pode ser constatado no decorrer da obra, mas falha em todos os demais aspectos. Além

disso, Francisco Márquez Villanueva (2005) aponta que Alonso é mais um anônimo fidalgo, entre tantos outros. Para fugir dessa aridez, tem como válvula de escape os livros de cavalaria, que o fazem passar da ficção à loucura, permitindo que ele, finalmente, tenha uma identidade que se destaca dessa massa.

Ao tratar dos livros, o narrador faz uma observação importante, a de que o fidalgo perde o juízo ao tentar compreender certas passagens intrincadas, que até mesmo o próprio Aristóteles teria dificuldades para interpretá-las. Entre elas, está "a razão da desrazão que à minha razão se faz, de tal guisa a minha razão languesce que com razão me queixo da vossa fermosura" (CERVANTES, 2017, p. 68-69). Faz-se fundamental perceber a repetição da palavra *razão* neste trecho, e como o fidalgo perde o juízo tentando desvendar o significado. A dialética entre razão e loucura começa a ser desenhada. O interesse de Alonso pelo argumento cavaleiresco é tão intenso que costuma debatê-lo com o Padre e com Nicolás, o barbeiro — figuras que, mais tarde, se empenham em tentar recuperar o juízo dele. Junto com Sansón, personagem da segunda parte, esses homens agem como Astolfo, o incumbido divino de salvar a razão de Orlando. Contudo, utilizam métodos pouco ortodoxos, até mesmo vexaminosos e cruéis, e não sempre motivados pela bondade, especialmente no que tange a Sansón.

Prosseguindo, eis que se revela como Alonso perde o juízo, algo fundamental para o desenvolvimento de toda a história.

> Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa (CERVANTES, 2017, p. 70).

Se o erro trágico de Orlando é acreditar que as leis do amor cortês lhe garantiriam os favores amorosos de Angelica, sendo esta vista como objeto de gozo, e não como mulher independente, que possui princípios próprios, o erro tragicômico de Alonso é tomar por verdade a ficção, é acreditar que ideais livrescos podem ser aplicados na realidade. É não perceber a distância histórica que separa os ideais da Idade Média daqueles da Modernidade. Ao não fazer essas distinções, torna-se um louco com o mais excêntrico propósito.

> Então, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transes e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama. Imaginava-se o pobre homem já coroado pelo valor do seu braço, quando menos do império de Trebizonda; e assim, com tais e tão gratos pensamentos, movido pelo estranho prazer que deles tirava, se deu pressa em pôr em efeito aquilo que desejava (CERVANTES, 2017, p. 71-72).

Tendo em vista o adjetivo empregado anteriormente (pobre), torna-se difícil acreditar que teria sucesso. Márquez Villanueva (2005) lembra que, na tradição bretã, renovada por meio da ironia de Ariosto, a loucura é provocada por uma contrariedade amorosa e tem um caráter efêmero. Contudo, Dom Quixote se destaca, dado que a sua é vinda de uma motivação literária, tendo aspecto permanente. Trata-se de uma alienação racional, que não é causada pela falta de razão ou por uma mente doente. De tanto ler, Dom Quixote perde o contato com a realidade ao seu redor e consigo mesmo, sendo incapaz de se satisfazer apenas lendo ou talvez escrevendo sobre aventuras. Ele sente que precisa vivê-las, exercitando a sua liberdade.

Para colocar o seu plano em prática, limpa “[...] uma armadura dos bisavôs que, coberta de ferrugem e azinhavre, longos séculos havia que estava posta e esquecida a um canto” (CERVANTES, 2017, p. 72). O morrião espanhol — capacete que não protege face e nuca — é adaptado usando papéis, que dão a aparência de uma celada — elmo com proteção mais completa. O material usado não apenas remete à fragilidade, como também às próprias aventuras lidas. Estas, como a celada, parecem reais para Alonso. Contudo, são compostas por vulneráveis fantasias.

> É verdade que, para comprovar se era forte e podia resistir a uma cutilada, sacou da sua espada e lhe deu dois golpes, desfazendo com o primeiro e num ápice o que levara uma semana em fazer. Não deixou de o preocupar a facilidade com que a despedaçara e, para se guardar desse perigo, a refez com umas barras de ferro por dentro, de tal maneira que ficou satisfeito da sua fortaleza, e não querendo pô-la à prova outra vez, a reputou e teve por finíssima celada de encaixe (CERVANTES, 2017, p. 72).

A viseira se destroça, e, os seus sonhos terão o mesmo fim. Depois de refazê-la, não deseja colocá-la à prova, talvez porque estivesse ciente da fragilidade de todos os seus esforços. Notável é a preocupação que demonstra, como se, inconscientemente, soubesse da fraqueza do seu propósito. Além disso, a ferrugem e o esquecimento são imagens que remetem à impraticabilidade da cavalaria nos tempos de Alonso. Deve-se observar que Ariosto recorre também a imagens de corrosão e deterioração (física e mental) para tratar do Orlando louco.

Até este momento, é difícil aceitar que Alonso possa se converter em um cavaleiro. Contudo, Megías (1990) indica que, apesar dos problemas, Dom Quixote possui as sete virtudes que constituem um cavaleiro exemplar: fé, esperança, caridade, justiça, prudência, fortaleza (suportar adversidades e perigos) e temperança. Também triunfa em outro aspecto, o relacionado a características negativas que não podem aparecer em um cavaleiro, porque não é avaro, desleal, preguiçoso, luxurioso, bêbado, glutão, orgulhoso, ou sem educação. Entretanto, novamente falha em outro aspecto, o da loucura, pois o valor vem da sabedoria e cordura, que impedem o cavaleiro de agir por agir, sendo que a razão é fundamental para que se possa distinguir entre o bem e o mal. No entanto, Megías (1990) defende que a loucura de Dom Quixote é diferente da que é condenada — ou seja, falta de discrição e entendimento, e crença em processos de adivinhações —, uma vez que consiste em acreditar que são reais as aventuras ficcionais, mas age sem abandonar por completo o seu entendimento.

Terminada a armadura, chega o momento de cuidar de outra parte fundamental da constituição de um cavaleiro: a montaria.

> Logo foi ver o seu rocim e, bem que tivesse mais quartos que um real e mais tachas que o cavalo de Gonela, que "*tantum pellis et ossa fuit*", pareceu-lhe que nem Bucéfalo de Alexandre, nem Babieca, o de El Cid, a ele se igualavam. Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria; pois (segundo o que ele mesmo se dizia) não era razão que o cavalo de um cavaleiro tão famoso, e de per si tão bom, andasse sem nome conhecido; e assim procurava algum que declarasse tanto quem tinha sido antes de ser de um cavaleiro andante como o que era agora; pois estava convencido de que, mudando de estado o amo, mudasse ele também de nome, recebendo algum de fama e estrondo, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que ele já professava; e assim [...] veio por fim a chamá-lo "Rocinante", nome, a seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora [...] (CERVANTES, 2017, p. 73, grifo do autor).

Nesta passagem, há uma identificação entre Alonso e seu cavalo, visto que ambos são magros e de pouca valia, socialmente menosprezíveis. Contudo, por meio da imaginação literária, são transformados e, por isto, precisam de novos nomes. Posto dessa maneira, o rebaixamento e depreciação que acometem a montaria, também atingem a figura de Dom Quixote. Algo que também acontece na relação cavaleiro e dama, como será possível constatar. Megías (1990), ainda citando Llull, ressalta que, novamente, há uma quebra, pois a montaria de um cavaleiro precisa ser a mais bela e veloz, além de ser nobre e capaz de suportar grande carga de trabalho. E a de Dom Quixote é apenas um magro rocim.

Além do cavalo, Alonso precisa de um novo nome, tendo em vista que assumiria um novo papel no mundo. Após oito dias, escolhe se chamar Dom Quixote.

> Mas ele então se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se “Amadis”, sem mais, tendo ajuntado o nome do seu reino e pátria, para sua maior fama, chamando-se “Amadis de Gaula”, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao seu próprio o nome da sua e se chamar “D. Quixote de La Mancha”, com o qual a seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto (CERVANTES, 2017, p. 74)

Sérgio Molina (2017) explica que *Dom* é um tratamento reservado apenas a cavaleiros e pessoas de prestígio, não podendo ser usado por fidalgos, como Alonso. *Quixote* se relaciona com a parte da armadura que protege a coxa. Desse modo, alto e baixo se fundem nesse guerreiro anômalo, algo que não aparece apenas em seu nome. Se alto, em Ariosto, costuma se relacionar com a Lua (Razão) e baixo com a Terra (Loucura), e esse dualismo reflete o vaguear desordenado que leva à perdição, em Cervantes altos são os valores cavaleirescos defendidos por Dom Quixote, alta é a capacidade da ficção de criar mundos, e baixo é Sancho, representante das necessidades, ideias e ambições terrenas, baixa é a realidade pragmática. Em ambas as obras, alto e baixo dialogam, se fundem, recriam e levam à reflexão.

Dom Quixote, por fim, lembra-se de que falta algo importante, uma dama da qual se enamorar, afinal “[...] um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem fruto e corpo sem alma” (CERVANTES, 2017, p. 74). Essa personagem é essencial por fazer parte da identidade livresca do cavaleiro andante, que precisa

de alguém que o faça enfrentar os perigos (uma espécie de fé amorosa). Além disso, é a ela que renderia homenagens.

> — Se eu, por mal dos meus pecados, ou por minha boa estrela, topar por aí com algum gigante (como de ordinário acontece aos cavaleiros andantes) e o derribar de um encontro, ou partir-lhe o corpo ao meio, ou, finalmente, o vencer e render, não seria bem ter a quem o enviar em presente? E que este entrasse e caísse de joelhos aos pés da minha doce senhora [...] (CERVANTES, 2017, p. 74).

Da mesma forma que as outras fantasias suas têm uma matéria-prima bruta, vinda do cronotopo de sua realidade, ocorre o mesmo com a dama.

> [...] Num lugarejo próximo do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo (ainda que, segundo se entende, ela nunca o tivesse sabido nem suspeitado). Chamava-se Aldonza Lorenzo, e a ela houve ele por bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la "Dulcineia d'El Toboso" por ser ela natural de El Toboso: nome, a seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado (CERVANTES, 2017, p. 75).

Visando engrandecê-la, da mesma forma que rebatiza o cavalo e a si, faz o mesmo com Aldonza. Como presta tributo a sua pátria, La Mancha, também honra El Toboso. Por meio dessas construções, é possível perceber o forte elo que há entre a criatura, Dulcineia, e seu criador, Dom Quixote. Sendo a dama um elemento constitutivo dessa identidade, precisa ser defendida de rebaixamentos, para que o cavaleiro não seja atingido. Para Gonzalo Díaz Migoyo (2001) o amor que Alonso provavelmente sente por Aldonza não o leva a idealizá-la como Dulcineia. Só o faz porque a sua ficção cavaleiresca precisa ser análoga às que lia. A lavradora, como se constata no cronotopo de Serra Morena, é uma mulher distante dos ideais de beleza literários, da mesma forma que Rocinante não tem os atributos e virtudes de uma cavalgadura digna. Todavia, a realidade não é importante, visto que é transformada. Se os elementos ficcionais partem de um mesmo plano concreto, então Aldonza/Dulcineia não é mais especial do que Rocinante ou o próprio Dom Quixote. Todos estão no mesmo patamar.

Sobre o nome Dulcineia, Manuel Canga (2008) afirma que evoca características fundamentais, a doçura e a feminilidade, sendo explicável tanto pelo seu conteúdo explícito, no caso, a ligação com o terno e amável, e também pelo

implícito, que evoca a mítica Beatrice, de Dante Alighieri (1265-1321), por quem o poeta italiano está disposto a morrer, segundo a retórica do *Dolce stil novo*, em que a dama acaba convertida em anjo — por sua vez, isso condensa uma grande tradição, iniciada por Guilherme IX da Aquitânia (1071-1126 ou 1127). Vendo a necessidade de uma senhora para completar a sua construção como cavaleiro, Dom Quixote converte um adjetivo qualificativo (*dulce*) em nome próprio, parte do ideal que passa a desenhar ao longo de sua jornada, inspirado parcialmente na lavradora. Dulcineia, pintada na mente quixotesca, se converte em um paradigma de beleza imaculada, sendo praticamente impossível descrevê-la com palavras. Assim, nas vezes em que tenta exteriorizá-la, acaba resumindo os diversos atributos em “a mais bela entre todas as mulheres”.

A respeito de Dulcineia, Canga (2008) faz uma importante observação. Para este autor, a presença dela é fantasmagórica, condensando os atributos de uma beleza incomparável, servindo para confundir os sentidos e o entendimento. Na psicanálise, o fantasma é uma produção intimamente ligada ao desejo de encontrar a satisfação que não existe na realidade. Dessa forma, é possível entender que Alonso é um homem frustrado, empoeirado como as velhas armas de seus bisavôs, tendo chegado à meia-idade sem grandes realizações. Assim, precisa recorrer à fantasia, aos livros cavaleirescos para encontrar um modo de ressignificar a própria vida.

Canga (2008) completa a sua análise apontando para a identificação entre o cavaleiro e o objeto, uma vez que aquele não existe sem a dama. Ele é indissociável de Dulcineia, figura que condensa os seus desejos, ainda que ela exista apenas em sua fantasia — isto explica o motivo pelo qual a constante degradação da dama se reflete em sua identidade, tornando-o cada vez mais desencantado na segunda parte da obra. Eduardo Urbina (1998) ressalta que, nesse primeiro momento, Dulcineia aparece como suporte das aventuras e desejos do cavaleiro, atuando no campo da inspiração e proteção, estando de acordo com os modelos cavaleirescos. Sendo uma projeção imaginativa, pode ser manipulada por Dom Quixote. O problema ocorre quando a sua ausência começa a se converter em distância, porque outras personagens se apropriam dessa figura, tornando-a um perigo real para as fantasias do cavaleiro — aspecto que é tratado em outro cronotopo.

Terminadas as formalidades relacionadas à construção de sua identidade cavaleiresca, já no início do segundo capítulo, pensando na falta que o mundo sente

de alguém que desfizesse agravos e corrigisse abusos, parte em busca de aventuras. Márquez Villanueva (2005) enxerga nessa pressa uma ânsia de viver-se na projeção do seu nome. E, diferente de qualquer cavaleiro, ele tem plena consciência de si. Faz-se importante lembrar que, assim como Orlando, Dom Quixote sai sem avisar ninguém, e sem que ninguém o visse. No entanto, o fato ocorre em uma manhã quente de julho. Afinal, o seu sonho é luminoso e, em sua mente, a cavalaria ainda vive os seus áureos tempos primaveris. Diferente do pesadelo invernal/infernal enfrentado pelo perturbado paladino francês. Neste primeiro capítulo, ainda não ocorre choques entre os cronotopos, pois Dom Quixote não está se relacionando com outras personagens. Solitário, é o seu ideal que triunfa. Este início serve para entender como a mente do cavaleiro funciona, colocando a fantasia naquilo que encontra. A realidade é questionada e convertida em algo maior, com mais cores, abrindo-se para infinitas possibilidades. Ela é, pois, ficcionalizada.

2.2 O Encontro com os Mercadores Toledanos

Ainda que se trate de um episódio curto do capítulo IV, este é escolhido por explicitar o choque entre o cronotopo ideal — aquele imaginado e vivido por Dom Quixote —, com a sua lógica distinta, e o real, com os seus valores práticos — do qual as demais personagens fazem parte. Essa tensão é fundamental para se compreender a obra cervantina. Isso aparece em capítulos anteriores, mas aqui envolve diretamente a imagem de Dulcineia. Juan Diego Vila (1994) indica que essa é a única aventura em que ocorre uma batalha por causa da beleza e supremacia dessa dama. Ademais, é a primeira vez em que o cavaleiro precisa fixar uma representação estável e pictórica de Dulcineia.

Dom Quixote chega a uma estrada, onde encontra seis mercadores toledanos que iam a Múrcia, com quatro criados e três muleiros. Desejando imitar o que lera, para no caminho, esperando que cheguem aqueles que, em sua concepção, são cavaleiros. Quando estão próximos, arrogantemente, ordena: “— Detenha-se todo o mundo, se todo o mundo não confessar que não há no mundo todo donzela mais formosa que a Imperatriz de La Mancha, a sem-par Dulcineia d’El Toboso” (CERVANTES, 2017, p. 98). Os mercadores perceberam que, pelos modos e pelas

palavras, trata-se de um louco. Este é um exemplo claro, entre vários que ocorrem ao longo da obra, do que é definido como cronotopo da estrada.

> No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas *distâncias sociais*, que não superadas. Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos (BAKHTIN, 2010, p. 349-350, grifo do autor).

O próprio Bakhtin reconhece a presença deste cronotopo na obra cervantina.

> No limiar dos séculos XVI e XVII, é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Esta estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais da sua marcha, pelos indícios da época (2010, p. 350).

Neste caso, não há propriamente distâncias sociais que envolvem hierarquias, mas sim, horizontes diferentes. Dom Quixote é alguém que vive dentro do universo ficcional, em especial, o cavaleiresco, uma personagem ligada aos valores essencialmente medievais. Os mercadores, por sua vez, são pessoas do povo, guiadas pelo espírito da modernidade e pelo imediatismo das necessidades reais. Não há uma concórdia, ainda que parcial, entre eles. São visões de épocas distintas que se chocam e discordam drasticamente, sendo que o diálogo é mínimo, desembocando em um enfrentamento corporal.

Um dos mercadores, um pouco trocista, pede:

> — Senhor cavaleiro, nós não sabemos quem é essa boa senhora que dizeis. Mostrai-no-la, que, se ela for dona de tanta formosura como significais, de bom grado e sem pejo algum confessaremos a verdade que da vossa parte é-no pedida (CERVANTES, 2017, p. 98-99).

Trata-se de um pedido justo, contudo é problemático para o cavaleiro. Vila (1994) aponta que, neste ponto, começa o embate entre o amor *ex auditu* (baseado na fama, no que se ouve de bom a respeito de alguém) e a paixão *de visu* (pelo que se vê efetivamente). Ocorre, portanto, a problematização do corpóreo, que toma o

lugar da primeira forma de amar na Espanha. A poesia trovadoresca se fundamenta no *ex auditu*, e é isto que Cervantes parodia. Vila (1994) também lembra que a disputa se origina a partir desse pedido, o de se mostrar um retrato, dado que os mercadores precisam de uma prova que não vem do amor defendido por Dom Quixote, ou seja, do *ex auditu*. Um embate de cronotopos, entre aqueles que se baseiam na beleza corpórea e tangível, e o cavaleiro, que defende uma vinda da alma, das virtudes e da boa fama, logo, sublimada. Esta é cara a Dom Quixote e mais valiosa que aquela; por isso, ele se nega a oferecer um retrato. Nota-se que o seu ideal se aproxima de uma conotação religiosa, uma vez que a fé consiste em acreditar no que não é palpável e explicável.

> — Se vo-la mostrara — replicou D. Quixote —, nada valeria confessardes tão notória verdade. A importância está em que, sem vê-la, haveis de crê-la, confessá-la, afirmá-la, jurá-la e defendê-la; senão, comigo estais em batalha, gente descomunal e soberba (CERVANTES, 2017, p. 99).

Vila (1994) sustenta que a resposta de Dom Quixote se baseia na percepção sensível e na sua fé militante, algo incoerente com a nova realidade. Também acrescenta que os verbos usados pelo cavaleiro (crer, confessar, afirmar, jurar e defender) estão relacionados com a manifestação da interioridade, sendo degradados ante a exigência de provas concretas. De acordo com Maria Augusta da Costa Vieira (1995), para o universo cavaleiresco de Dom Quixote, é importante jurar e acreditar sem ver, e quando os mercadores se negam a fazer isso, ele se sente ultrajado, restando provar os seus argumentos por meio da força. Ela observa, neste episódio, um conflito de mundos (cronotopos), sendo que, de um lado, está Dom Quixote, orientado pela cavalaria, que coloca nas palavras a verdade inquestionável. E, do outro, estão os mercadores, entes de uma mentalidade moderna, que se guia pelo valor do documento escrito. Por isso, estes precisam de provas que permitam a avaliação da beleza de Dulcineia.

Entrando no jogo, o mercador intitula a ele e seus companheiros de príncipes, e apela, burlescamente:

> [...] para não carregar nossa consciência confessando coisa por nós jamais vista nem ouvida, e mais sendo tão em menoscabo das imperatrizes e rainhas de Alcarria e Estremadura, seja vossa mercê servido de mostrar-nos algum retrato dessa senhora, ainda que seja do tamanho de um grão de trigo, pois pelo fio tiraremos o novelo e ficaremos assim satisfeitos e convencidos, e vossa mercê contente e pago. E acho até que já estamos

> tão da parte dela que, ainda que o seu retrato nos mostrasse ser balda de um olho e do outro verter mínio e enxofre, com tudo isso, por comprazer a vossa mercê, diremos em seu favor tudo o que quiser (CERVANTES, 2017, p. 99).

Vila (1994) afirma que o mercador age de modo mais ácido. Primeiro, recorre à consciência, citando identidades hipotéticas que podem sair prejudicadas, caso afirmem a beleza superior de Dulcineia sem a conhecerem. Ao elencar outras rainhas e imperatrizes, ele também relativiza o valor da dama quixotesca, expondo que há outras concorrentes dignas de serem lembradas. Por sua vez, a hipótese ridícula de haver um retrato tão diminuto como o que cita, é outra forma de atacar Dulcineia. Não adiantaria apresentar essa prova, afinal seria impossível ver a imagem retratada e dar um veredicto sobre ela.

Além disso, segundo Vila (1994), para aumentar a ofensa, após o mercador fazer suposições de traços grotescos, afirma que poderia, mesmo assim, dizer o que agradasse Dom Quixote. Neste ponto, além de relativizar a consciência a qual recorre anteriormente, demonstra estar ciente da loucura do cavaleiro. Para completar a burla, faz suposições sobre os olhos da dama, que tornam risível a afirmação de que é a mais bela. As palavras usadas, para Vila (1994), não poderiam ser piores, uma vez que o enxofre se relaciona com as trevas, o que a liga a uma representação luciferina, e a cor do mínio se refere às minhocas, o que sugere um estado de putrefação. A ausência de beleza, unida aos problemas nos olhos, além de ir contra os parâmetros do amor *de visu*, que faz parte da nova realidade, também implica em uma degradação moral de Dulcineia, uma vez que, naquela época, a fealdade se relacionava com a vileza.

Com isso, Dom Quixote se enfurece. Se, para Orlando, o importante é defender a castidade de Angelica contra os predadores sexuais que a cercam e desejam, para ele próprio, após mostrar-se vassalo amoroso digno, receber esse gozo como recompensa, para Dom Quixote é fundamental defender a imagem de Dulcineia, mantendo-a sublimada e elevada, o que permite blindar o seu ideal cavaleiresco dos ataques vindos da realidade. Afinal, quando um elemento que constitui a sua identidade é rebaixado, ele também sofre danos.

> — Não verte, canalha infame — respondeu D. Quixote colérico — não verte, digo, isso que dizeis, e sim âmbar e algália preciosa; e não é balda nem corcovada, e sim mais direita que um fuso de Guadarrama. Mas vós

> pagareis a grande blasfêmia que haveis dito contra tamanha beldade como é a da minha senhora (CERVANTES, 2017, p. 99).

A esse respeito, Vila (1994) faz importantes considerações. A primeira delas é que o mercador não ataca diretamente Dulcineia, apenas tece especulações. Dessa forma, o cavaleiro, por não encontrar bases em um discurso prévio, não tem motivos para construir uma defesa. Algo que pode gerar outro efeito: ao tomar as ofensas como diretas e fazer questão de rebatê-las, Dom Quixote parece assumir, indiretamente, que a sua dama não é muito bela.

Sobre os termos empregados, Vila (1994) destaca que “direita” não apenas se refere ao fato de ter um corpo sem corcundas, portanto, bonito, mas também a uma boa conduta. Trata-se de algo que vai do aspecto estético ao moral. O fuso, por sua vez, faz parte da esfera de tarefas femininas desenvolvidas, principalmente, por mulheres honestas. Ao recorrer às fiandeiras, relacionadas com a bondade (Penélope, por exemplo), ele constrói uma imagem oposta àquela maléfica insinuada pelo mercador. Cabe lembrar que essa réplica não é despropositada, porque, além de ser uma obrigação dos cavaleiros defenderem a honestidade das mulheres — algo que aparece em Serra Morena —, Dom Quixote está intimamente ligado a sua dama, fazendo com que cada rebaixamento da imagem de Dulcineia reflita diretamente nele.

O episódio termina com um colérico Dom Quixote investindo contra o mercador. No entanto, a sua figura não é mais rebaixada por palavras, mas sim, pelas próprias atitudes falhas.

> E em dizendo isso, arremeteu com a lança baixa contra aquele que o dissera, com tamanha cólera e fúria que, se a boa sorte não fizesse que no meio do caminho tropeçasse e caísse Rocinante, mau trago passara o atrevido mercador. Caiu Rocinante, e foi rodando o seu amo por um bom trecho de campo; e ao tentar se levantar jamais o conseguiu [...] (CERVANTES, 2017, p. 100).

Mesmo nesta situação humilhante, permanece orgulhoso, ordenando que os covardes não fujam. Um dos muleiros, se sentindo insultado, quebra a lança e, com um pedaço dela, bate no cavaleiro. A sua armadura pouco o protege, terminando gravemente ferido. Os mercadores seguem o seu caminho, e o cavaleiro tenta, em vão, se levantar. Mesmo diante desse infortúnio, Dom Quixote não se abala, pois é algo que acontece com cavaleiros andantes. No final, atribui a falha a Rocinante. No

começo do capítulo V, para remediar a situação, se agarra ao seu ideal, pensando, desta vez, no romance carolíngio *De Mantua sale el marqués*.

Assim como o cronotopo de Olimpia parece mais ligado ao desencanto do que ao encanto, este se comporta de modo semelhante. No entanto, apesar das ofensas, das agressões e do rebaixamento sofrido, Dom Quixote não se abate sequer por um instante, porquanto é comum que os cavaleiros, representantes do bem, sofram grandes penas. Como aponta Francisco Márquez Villanueva (2005), a vida cavaleiresca se baseia na busca pela aventura, tendo consciência de que o heroísmo não consiste em sempre sair vitorioso. Quando se trata de um ente errante, o cavaleiro reveste-se de uma espécie de santidade laica, e, às vezes, até religiosa, e a sua vida passa a ser só de obrigações, sem recompensas. Além disso, é fundamental lembrar que, na época de Alonso, a fé católica é dominante, e esta relaciona o martírio com a virtude. Por mais que o cronotopo real seja inclemente, Dom Quixote defende o seu ideal bravamente, afirmando-o por meio de argumentos que professam a sua crença inabalável. Assim, o seu cronotopo cavaleiresco permanece intacto, e ele ainda acredita no que professa. A fantasia triunfa, mantendo Dulcineia na condição de bela dama em sua mente. Neste episódio, do ponto de vista quixotesco, a vitória é do cronotopo encantado, que sequer se funde com o da realidade.

2.3 A Penitência em Serra Morena

O cronotopo de Serra Morena se aproxima de outros dois da segunda parte, a Cova e o Palácio, porque os três revelam uma estrutura labiríntica, em que o subconsciente parece emergir, fundindo sonhos, ideais, representações e realidade. De acordo com Mercedes Comellas (2004), nos episódios que envolvem a Serra, o diálogo é fundamental, visando, no capítulo XXV, à aprendizagem de Sancho a respeito de assuntos literários, voltados, especialmente, para as questões amorosas. Neste episódio, linguagem e diálogo fabricam as aventuras. Em se tratando de espaço físico, como foi mencionado, apresenta uma estrutura labiríntica, sendo intrincada e cansativa, agreste e solitária, adequada a empresas, prejuízos e exploração dos sentidos, amores e desejos.

Recorda a estrutura labiríntica que aparece em Ariosto, sendo a selva e o Palácio os principais exemplos. Trata-se de um lugar em que as agitações da mente,

repleta de armadilhas, ilusões, sonhos e vias sem saída, corporificam-se em cronotopos igualmente caóticos, marcados pelo vagar, perder-se, isolar-se, revelar-se e libertar-se. Conscientemente perdido, Dom Quixote explica-se para Sancho, ensina-o sobre as suas loucuras lúcidas. Longe da sociedade estruturalmente organizada, com as suas hierarquias, etiquetas, juízos e preconceitos, ele pode mostrar ao escudeiro outras maneiras de se experimentar a vida. Também distante disto Orlando consegue confessar as suas frustrações, dando vazão a sua loucura.

No capítulo XXIII, à noite, Sancho passa pela péssima experiência de ter o seu jumento furtado, o que faz Dom Quixote lhe prometer uma compensação. Se o escudeiro está abatido, o cavaleiro mostra outro sentimento:

> "[...] alegrou-lhe o coração, parecendo-lhe aqueles lugares perfeitos para as aventuras que buscava. Acudiam-lhe à memória os maravilhosos acontecimentos que em semelhantes solidões e asperezas tinham sucedido a cavaleiros andantes" (CERVANTES, 2017, p. 302).

Dom Quixote logo encontra o que aspira. Eles se deparam com uma maleta com escudos de ouro e um livrete de memórias. Este fica com Dom Quixote e as moedas com Sancho, afinal, se o cavaleiro busca aventuras, o escudeiro deseja recompensas financeiras. De um lado, o idealista e seu cronotopo livresco, do outro, o prático e sua realidade mais crua. Esta é a dialética entre alto e baixo discutida anteriormente.

Eis que o cavaleiro começa a tecer as tramas de sua próxima empreitada:

> [...] e logo o verás, quando levares uma carta, escrita em verso de cima a baixo, à minha senhora Dulcineia d'El Toboso. E quero que saibas, Sancho, que todos ou os mais cavaleiros andantes da passada idade eram grandes trovadores e grandes músicos, pois estas duas habilidades, ou graças, por melhor dizer, são anexas aos enamorados andantes (CERVANTES, 2017, p. 305).

Ao final, Dom Quixote conclui que os escritos achados são de um desprezado amante. Eis os elementos necessários para começar a tecer as tramas de sua aventura: a missiva amorosa, que leva Sancho a fabular uma embaixada; e os desdéns amorosos, que causam o isolamento, a loucura e a penitência. Contudo, antes de partir para uma jornada livresca, empreende uma busca mais realista, desejando conhecer o desprezado. Quem avista, muito se assemelha ao Orlando louco, sujo, nu e de pelos desgrenhados.

> [...] Viu que por sobre um monte que diante dos olhos se lhe oferecia ia saltando um homem de pedra em pedra e de moita em moita com estranha ligeireza. Cuidou que ia nu, com a barba negra e espessa, os cabelos muitos e amarrados, os pés descalços e as pernas sem reparo algum; as coxas estavam cobertas por calções, parecendo de veludo leonado, mas tão rotos que por muitas partes descobriam as carnes, e levava a cabeça descoberta (CERVANTES, 2017, p. 307).

Adiante, encontram um cabreiro, que se maravilha em vê-los em um lugar frequentado, majoritariamente, por cabras e feras. Ele narra sobre um cavaleiro que:

> [...] perguntou-nos qual parte desta serra era a mais áspera e escondida; dissemos que era esta onde agora estamos, e isto é verdade, porque se entrardes meia légua adentro, dificilmente acertareis a sair [...]. E não mais o vimos, até alguns dias depois, quando saiu ao caminho de um dos nossos pastores e, sem dizer nada, avançou contra ele e lhe deu muitas pauladas e pontapés, e depois atacou a burrica do farnel e lhe roubou todo o pão e o queijo que carregava [...] (CERVANTES, 2017, p. 310).

Alguns cabreiros encontram-no após dois dias, com o traje rasgado e com a feição desfigurada. Após observar os modos do sujeito, compreendem que está louco, o que se confirma quando os ataca furiosamente. Entretanto, a insanidade só o acomete de tempos em tempos. Nesta parte, notam-se dois pontos essenciais: o primeiro é relativo ao lugar, descrito como isolado e intrincado, sendo frequentado apenas por animais. O labirinto, como foi mencionado. O segundo se refere ao louco: da mesma forma que Dom Quixote, essa personagem tem intervalos de lucidez. Mas, diferentemente, trata-se de alguém que pode ser perigoso.

A sorte quis que o estranho aparecesse, usando de muita cortesia. Dom Quixote, então, o abraça, e o capítulo se encerra com a aproximação dessas duas figuras, por meio dos títulos que lhes são empregados. Mais uma vez, desenha-se um diálogo entre eles, como se um fosse o reflexo do outro.

> [...] Foi abraçá-lo e o teve um bom tempo estreitamente entre seus braços, como se de longos tempos o conhecesse. O outro, a quem podemos chamar “o Roto da Má Figura” (como a D. Quixote o da Triste), depois de se deixar abraçar, o apartou um pouco de si e, postas as mãos nos ombros de D. Quixote, o esteve fitando, como que querendo ver se o conhecia, talvez não menos admirado de ver a figura, o porte e as armas de D. Quixote que D. Quixote estava de vê-lo a ele (CERVANTES, 2017, p. 313).

No capítulo XXIV, Dom Quixote pede que o louco narre as razões pelas quais vive em solidão como um bruto animal, para que pudesse ajudá-lo. O homem se

apresenta, de modo semelhante ao que o cavaleiro costuma empregar: “— Meu nome é Cardenio; minha pátria, uma cidade das melhores desta Andaluzia; minha linhagem, nobre; meus pais, ricos; minha desventura, tanta [...]” (CERVANTES, 2017, p. 316). Tendo em vista o interesse do cavaleiro nessa figura, que culmina em um abraço fraterno, a maneira como Cardenio se apresenta, bem como o olhar curioso que dirige a Dom Quixote e, claro, a loucura que habita em ambos, pode-se dizer que o desdenhado amante é uma espécie de espelho do cavaleiro. Ambos insanos, um por jogo, outro por sofrimento. Um acometido pela falta de razão prazerosa, o outro pela furiosa. Essa relação é, posteriormente, intensificada.

Cardenio acaba citando no meio de sua história o *Amadis de Gaula*. Isso gera uma discussão, envolvendo a rainha Madásima, defendida arduamente pelo cavaleiro, como se ela verdadeiramente fosse sua senhora. Ofendido, Cardenio ataca Dom Quixote, e vai embora. Alison Caplan (1990) assevera que, ao trazer o *Amadis de Gaula* para a discussão, o enfoque narrativo passa às personagens desse livro, que se tornam motivo de litígio. Ademais, graças a essa referência, ocorre a antecipação da segunda demanda em Serra Morena, a de imitar a penitência de Amadis — ideia que surge por causa dessa menção —, criada porque o objetivo principal de Dom Quixote, que é encontrar e descobrir mais sobre a história de Cardenio, acaba frustrado.

No capítulo XXV, apresentam-se as informações fundamentais para se compreender este cronotopo. Dom Quixote e Sancho voltam para o lugar mais áspero da montanha, e o escudeiro revela a sua insatisfação. Proibido anteriormente de falar sem necessidade, ele não suporta mais essa condição, que é piorada pelo fato de nada ganhar. Por fim, pede para regressar à sua família. Dom Quixote, então, toma uma atitude determinante: permite que Sancho diga o que quiser, apenas durante a estadia na Serra. Comellas (2004) identifica nessa licença um marco: Sancho pode discordar e até duvidar de seu amo, ganhando uma voz ativa e poderosa. A partir disto, pode mudar as rotas traçadas por Dom Quixote, tornando-se um fabulador, um encantador, uma personagem cavaleiresca. Visto que a sua fonte é oral e folclórica, assume a função de questionar a ficção, indo contra a imaginação do cavaleiro.

A primeira dúvida do escudeiro refere-se à defesa da rainha Madásima, ao que Dom Quixote responde: “[...] sei quão honrada e principal senhora era a rainha [...]” (CERVANTES, 2017, p. 326). Também acrescenta: “e para que vejas que

Cardenio não sabia o que dizia, hás de notar que quando o disse já estava fora do seu juízo" (CERVANTES, 2017, p. 327). Eis uma grande ironia, pois, se Dom Quixote é constantemente julgado como insano, como pode estar em condições de avaliar a saúde mental de Cardenio? Aliás, a maior prova de sua loucura é defender a honra de uma personagem livresca, como se fosse uma pessoa real e de seu convívio.

Sancho replica: "[...] não tinha vossa mercê por que fazer caso das palavras de um louco [...]" (CERVANTES, 2017, p. 327). Nisso se observa outra ironia: Dom Quixote é tido por louco, e, mesmo assim, o escudeiro se importa com o que ele diz e acredita em suas promessas. Entretanto, o cavaleiro ressalta que o seu compromisso é defender a honra das mulheres, independente das circunstâncias, e encerra a discussão dizendo que tudo o que faz está de acordo com as regras da cavalaria. Ou seja, por mais absurdos que os seus comportamentos pareçam, seguem o princípio da verossimilhança, da mimese cavaleiresca. A sua loucura é, portanto, baseada em certo princípio de racionalidade. E esta guia a sua próxima empreitada. Trata-se da vontade de fazer algo grandioso, com o qual pode ganhar fama e tornar-se um marco de perfeição cavaleiresca.

Gonzalo Díaz Migoyo (2001) salienta que o afastamento de Serra Morena a converte em cenário ideal para a ficção, dado que ela está livre da realidade, habitada por personagens picarescas. De acordo com Comellas (2004), a Serra é um lugar lúdico, em que as inversões e transgressões são possíveis graças ao afastamento. Trata-se de um espaço de aventuras, perigos e desordens, que envolvem tanto a parte física como a moral. Para exemplificar e deixar clara a sua intenção, Dom Quixote apresenta uma grande lição de arte e literatura.

> Digo outrossim que, quando algum pintor quer ser famoso em sua arte, procura imitar os originais dos mais excelentes pintores que conhece, e essa mesma regra vale para todos os mais ofícios ou exercícios de monta que servem para adorno das repúblicas, e assim o há de fazer e faz quem quer ganhar renome de prudente e sofrido, imitando Ulisses, em cuja pessoa e trabalhos nos pinta Homero um retrato vivo de prudência e de sofrimento, como também nos mostrou Virgílio na pessoa de Eneias o valor de um filho piedoso e a sagacidade de um valente e atilado capitão, não o pintando aquele nem o descobrindo este como eles foram, e sim como haviam de ser para deixar aos vindouros homens o exemplo das suas virtudes. Dessa mesma sorte, Amadis foi o norte, a estrela-guia, o sol dos valentes e enamorados cavaleiros, que havemos de imitar todos aqueles que sob a bandeira do Amor e da cavalaria militamos (CERVANTES, 2017, p. 329).

Dom Quixote mostra uma sagaz racionalidade, pois entende que a literatura é representação, é um retrato, e, sendo assim, não tem compromissos com a realidade. Ideia semelhante Ariosto defende no diálogo entre São João Evangelista e Astolfo, mas com o alerta de que se deve ter cuidado com a literatura, uma vez que serve aos interesses humanos, que não sempre são nobres. Sobre a fala do cavaleiro, Díaz Migoyo (2001) nota o típico trânsito quixotesco, que passa da imitação à vida. Esta é vista como uma obra de arte, sendo que a conversão ocorre por causa da loucura, que mistura essas duas instâncias.

Amadis, para Dom Quixote, é o mais valente e enamorado cavaleiro, que mostra todo o seu valor e sofrimento quando, desdenhado por Oriana, faz penitência em Penha Pobre. Visto que é modelar, Dom Quixote quer segui-lo para alcançar as mesmas virtudes. Díaz Migoyo (2001) enfatiza que essa loucura é a “menos loucura” de todas, porque, em sua explanação — fruto da lucidez de sua insanidade —, o cavaleiro mostra saber a diferença entre ficção e realidade. Contudo, ainda se trata de loucura, pois, mesmo distinguindo os dois polos, prefere insistir na coincidência entre eles.

Segundo Díaz Migoyo (2001), o maior desejo de Dom Quixote é de, com a própria vida, imitar as personagens que conhece. Uma vontade de continuação pessoal das histórias lidas, que só pode ser satisfeita mediante a invenção de aventuras próprias. Ao exercer a sua fantasia sobre a realidade, reinventando-a, o cavaleiro age como escritor de sua vida. Díaz Migoyo (2001) vai um pouco além, defendendo que Dom Quixote não é apenas autor, mas também leitor da própria vida, dado que pretende seguir vivenciando o mundo cavaleiresco que conhecia enquanto lia, porém, convertendo-se em protagonista desse universo. Desse modo, ele vive na realidade como se esta fosse fictícia. A sua loucura consiste, portanto, em prolongar a sua vida de leitor sem ter um livro em mãos, vivendo sinceramente uma mentira.

Em seguida, Dom Quixote traz outro exemplo de enamorado que poderia imitar.

> [...] quero imitar Amadis, fazendo aqui de desesperado, de sandeu e de furioso, isto último por imitar juntamente o valente D. Roldão, quando achou numa fonte os sinais de que Angélica a Bela cometera vilania com Medoro, por cuja mágoa enlouqueceu [...] e fez outras cem mil insolências [...]. E bem que eu não pense em imitar Roldão, ou Orlando, ou Rotolando (pois todos esses três nomes tinha ele), ponto por ponto, em todas as loucuras

> que fez, disse e pensou, esboçarei como melhor puder aquelas que me parecem mais essenciais. E pode ser que venha a contentar-me com a mera imitação de Amadis, que sem fazer loucuras de dano, senão de choros e sentimentos, ganhou fama sem igual (CERVANTES, 2017, p. 330).

Neste ponto, mais uma vez, a questão do espelho é posta. De um lado, a insensatez ameaçadora, destrutiva e animalesca, no caso, a de Orlando e Cardenio. Do outro, a amorosa, feita de prantos, longe de ser perigosa, a de Amadis e Dom Quixote. Sancho não compreende o amo, pois, a seu ver, os cavaleiros citados têm razões para enlouquecer. Então, eis que revela o diferencial de seu plano, que consiste em agir sem motivos, para se destacar dos demais: “[...] o ponto está em desatinar sem ocasião e dar a entender à minha dama que, se a seco faço isto, o que não faria molhado?” (CERVANTES, 2017, p. 330-331). E completa: “louco sou, louco hei de ser até que voltes com a resposta de uma carta que contigo penso enviar à minha senhora Dulcineia [...]” (CERVANTES, 2017, p. 331).

Díaz Migoyo (2001) destaca que o cavaleiro precisa de uma aventura fictícia — tanto quanto as que ele conhece dos livros —, algo diferente da realidade. Por isso, não necessita de motivos autênticos para praticá-la. Aliás, para tornar mais pura a sua ficção, Dom Quixote se afasta de qualquer circunstância real, porque se a penitência se baseasse em razões justificáveis, seria vista como uma prática da vida, e não da arte. Contudo, ele precisa agir tendo em mente que se trata de ficção, para não vivê-la falsamente. Trata-se de uma metaloucura, uma loucura singular produzida por uma loucura maior, que está no controle. Para Díaz Migoyo (2001), uma miniloucura que segue a lógica de uma macroloucura. Não é um simples desatino, é algo teatral, feito de modo consciente para parecer grandioso.

Se feito sem motivações provoca perplexidade, seria mais assombroso caso Dom Quixote sofresse desdéns amorosos. O cronotopo do ideal é desdobrado em outro, o da loucura teatralizada. Até então, o cavaleiro é julgado como insensato pelos outros, mas, neste momento, ele assume ativamente esse papel. Contudo, trata-se de um desatino que pode ser controlado e curado, e isso depende da resposta de Dulcineia: “[...] se ela for tal qual minha fé merece, acabar-se-á a minha sandice e a minha penitência; se for ao contrário, serei louco deveras e, sendo-o, não sentirei nada” (CERVANTES, 2017, p. 331). Visto que se trata de uma insensatez ficcional, apenas um ente deste universo pode curá-lo.

Então, o cavaleiro mostra querer se despir por completo, talvez seguindo mais o exemplo de Orlando. Chegam, então, a um lugar muito agradável.

> Chegaram nessas conversas ao pé de uma alta montanha, que quase como penha talhada se erguia acima das outras muitas que a rodeavam. Corria por seu sopé um manso riacho, e medrava por todo seu contorno um prado tão verde e viçoso que dava contento aos olhos que o fitavam. Havia por ali muitas árvores silvestres e algumas plantas e flores, que faziam o local ameno (CERVANTES, 2017, p. 332).

Comellas (2004) frisa que, dentro do labirinto que Serra Morena representa, há espaço para o *locus amoenus*, onde ocorre o retorno à natureza e à simplicidade, estando relacionado com a Idade de Ouro, que condena a luxúria e o egoísmo, responsáveis pelas desordens, e também com a cavalaria, que tem a missão de reestruturar a harmonia original. Todavia, deve-se estar atento para esse espaço idílico, pois é nele que Orlando encontra as provas de que Angelica ama outro, o que culmina em sua loucura. Dessa forma, Ariosto e Cervantes parecem relacionar o *locus amoenus* literário à insensatez. Como se sugerissem que persistir no mito de que o passado é melhor, mais honroso, harmônico, simples e aprazível, é o mesmo que praticar uma sandice.

Como se estivesse sem juízo, Dom Quixote começa o seu desatino teatral.

> — Este é o lugar, oh céus!, que deputo e escolho para chorar a desventura em que vós mesmos me puseste. Esta é a paragem onde o humor dos meus olhos acrescentará as águas deste pequeno regato [...]. Oh, vós, quem quer que sejais, rústicos deuses que neste inabitável lugar tendes a vossa morada: ouvi as queixas deste desditoso amante, ao qual uma longa ausência e uns imaginados ciúmes trouxeram a lamentar-se entre estas asperezas e a queixar-se da dura natureza daquela ingrata e bela, termo e fim de toda humana formosura! (CERVANTES, 2017, p. 332-333).

Dom Quixote mostra estar ciente de sua atuação. Ele escolhe um lugar que parece ser o cenário adequado para a sua aventura, utiliza a linguagem literária, e confessa que o motivo para a sua penitência é algo imaginado, e não propriamente concreto e real. Orlando não escolhe o palco para a sua loucura de acordo com algum modelo prévio, apenas se distancia dos seus companheiros, de suas funções sociais, indo para um lugar em que possa se sentir livre de amarras e julgamentos. Por outro lado, Dom Quixote, conscientemente, vaga em busca de um cenário, que se assemelha aos seus exemplos literários, no caso, Amadis e Orlando.

Ao final, Dom Quixote pede que Sancho observe-o bem para, depois, relatar tudo a sua dama. Nisso, resolve libertar Rocinante: “vai por onde quiserdes, que à testa levas escrito que te não igualou em ligeireza o Hipogrifo de Astolfo, nem o nomeado Frontino, que tão caro custou a Bradamante” (CERVANTES, 2017, p. 333-334). Dom Quixote evoca precisamente o Hipogrifo, montaria maravilhosa que se relaciona com Astolfo, o destinado a recuperar o juízo de Orlando. Sobre o ato de libertar Rocinante, é importante fazer uma observação: nenhum cavaleiro se desfaz de seu cavalo — companheiro precioso e fundamental —, a não ser que realmente perca o juízo, como acontece com o paladino francês. Mesmo não sendo homem de grandes posses, em nome de seu teatro, Dom Quixote está disposto a abrir mão de seu cavalo, algo que é condenado por Sancho, que o toma para si.

Dom Quixote pede que o seu escudeiro espere três dias, para testemunhar suas loucuras, próximas das que são praticadas por Orlando — que são descritas no próximo capítulo —, dado que o cavaleiro pretende “[...] rasgar as vestes, dispersar as armas e dar testadas por estas rochas [...]” (CERVANTES, 2017, p. 334). O mais curioso é que Dom Quixote pretende praticar esses disparates apenas visando satisfazer a sua ficção, estando completamente preso ao seu ideal, ainda não destruído pela realidade. Por outro lado, Orlando age dessa forma por estar tomado pela loucura furiosa, desencantado, devastado pela realidade. Ele sofre com a insanidade, se deteriorando de dentro para fora. O único ponto em comum é a floresta como cenário, lugar longe da civilização, misterioso e ambivalente, relacionado com o inconsciente — símbolo que é explorado mais adiante.

Sancho, então, pede para ir logo, para que possa tirá-lo do purgatório. Dom Quixote o corrige, dizendo que se trata de inferno. Deve-se notar que o cavaleiro faz uma descida simbólica a este lugar, na segunda parte, quando desbrava a Cova de Montesinos, cronotopo que é estudado na sequência desta tese. Comellas (2004), inclusive, aponta que a Serra se comporta como capítulo gêmeo da Cova, pois em ambos ocorre a meditação solitária e o encontro com os infernos, onde os limites entre a loucura e a invenção desta são esfumaçados. Orlando também passa por uma experiência similar, vagando desnorteado e sofrendo as suas penas. E Astolfo, efetivamente, faz uma visita a esse mundo. Com isso, conclui-se que o inferno se relaciona com a loucura e o desencanto.

Outro ponto destacável é a afirmação de Sancho: “[...] com cuja resposta doce e melificada voltarei pelos ares como um bruxo e tirarei vossa mercê deste

purgatório, que parece inferno e não o é, pois há esperança de sair dele [...]" (CERVANTES, 2017, p. 336). A primeira parte se concretiza, ao menos de acordo com o cronotopo quixotesco — algo que é explorado adiante. Também é importante notar o jogo entre aparência e essência, visto em "parece e não o é", base da relação entre o amo e Sancho, que tem especial destaque neste capítulo — além de recordar o Palácio de Atlante.

Voltando à questão da carta a Dulcineia, o cavaleiro resolve escrevê-la no livrete de Cardenio, junto com a missiva sobre os jericos, sendo que o escudeiro deve pedir a um mestre-escola ou sacristão que a translade. Neste momento, Dom Quixote faz revelações fundamentais para Sancho, permitindo que ele também participe ativamente das aventuras, reescrevendo e ressignificando a imagem de Dulcineia.

> [...] Dulcineia não sabe escrever nem ler e nunca viu letra nem carta minha, uma vez que meus amores e os dela foram sempre platônicos, sem irem além de um honesto olhar. E mesmo isto tão de quando em quando, que com verdade ousarei jurar que, nos doze anos em que a venho amando mais que o lume destes olhos que a terra há de comer, não a vi nem quatro vezes, e até pode ser que nessas quatro vezes não tenha ela reparado num único olhar meu: tal é o recato e encerramento com que seu pai, Lorenzo Corchuelo, e sua mãe, Aldonza Nogales, a criaram (CERVANTES, 2017, p. 337).

Amalia Iriarte (2015) lembra que a dama, até então, aparece para desempenhar uma função convencional, relacionada com os romances cavaleirescos, sem, portanto, estar ligada a sentimentos ou emoções. Dom Quixote a evoca, a defende, envia a ela os homens derrotados em peregrinação, e resiste às supostas tentações carnais para obedecer ao jogo cavaleiresco. Contudo, a sua relação com Dulcineia começa a mudar, afastando-se dos modelos dos seus livros, ganhando maior complexidade no momento em que decide enviar Sancho a Toboso, isso porque Dom Quixote está submetendo a sua criação a um teste da realidade. Também em Serra Morena, pela última vez, explicitamente aparece a relação Aldonza/Dulcineia.

Ao descobrir que Dulcineia é, na verdade, Aldonza Lorenzo, Sancho começa a narrar tudo o que sabe a seu respeito, criando uma série de imagens dignas de riso, distantes dos ideais cavaleirescos, pois é uma mulher viril e de voz potente, cortesã e burladora, e de face gasta. Ao informar quem é a fonte de sua criação, Dom Quixote passa a perder o controle de sua fabulação, abrindo-a a uma

coautoria. Para Bakhtin (2011), o autor é o responsável pelo todo acabado da obra, que inclui as personagens, sendo um agente transgrediente. Sancho, dessa forma, traz ao público um excedente de visão que Dom Quixote procura ocultar: a vida campesina de Aldonza/Dulcineia. Ele passa a ter tanto poder quanto o seu amo, uma vez que conhece essa personagem.

> — Bem a conheço — disse Sancho —, e sei dizer que joga barra tão bem como o mais forçudo zagal do lugar. Pelo Dador, que é moça das boas, feita e benfeita e de peito forte, e que pode tirar da lama o pé de qualquer cavaleiro andante ou por andar que a tenha por senhora! Ah, fideputa, que nervo que tem, e que voz! Basta dizer que um dia subiu no campanário da aldeia e se pôs a chamar uns zagais seus que andavam numa roça de seu pai e, se bem estavam a mais de meia légua dali, assim a ouviram como se estivessem ao pé da torre. E o melhor dela é que não é nada melindrosa, pois tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz burla e graça. Agora digo, senhor Cavaleiro da Triste Figura, que vossa mercê não só pode e deve fazer loucuras por ela, mas com justo título pode desesperar e se enforcar, que ninguém que o saiba deixará de dizer que o fez por demais bem, ainda que o diabo o leve. E queria já estar a caminho, só para vê-la, pois há muito que não a vejo e já deve de estar mudada, porque gasta muito a face das mulheres andar sempre no campo, ao sol e ao vento (CERVANTES, 2017, p. 338).

Estes atributos agradam a Sancho, considerando a sua posição social, tanto que passa a compreender o amor que o cavaleiro sente. No entanto, é nítida a sua surpresa, pois pensava que era uma princesa. Aliás, para ele não faz sentido enviar os vencidos em peregrinação, visto que a camponesa acharia graça da situação. Dom Quixote, então, volta à questão da literatura, para explicar as suas escolhas e deixar evidente o espaço entre a ficção e a realidade.

> Portanto, Sancho, para o querer que tenho por Dulcineia d'El Toboso, vale ela tanto quanto a mais alta princesa da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbítrio as têm de verdade. Pensas tu que as Amarílis, as Filis, as Sílvias, as Dianas, as Galateias, as Fílidas e outras dessas que povoam os livros, os romances, as barbearias e os teatros de comédia foram verdadeiramente damas de carne e osso, e senhoras daqueles que as celebram e celebraram? Não, por certo, as mais delas são por eles fingidas para dar mote aos seus versos e para que os tenham por enamorados e por homens com valor para o serem. E assim basta-me pensar e crer que a boa Aldonza Lorenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa, pois dela ninguém há de levantar informação para dar-lhe algum hábito, e eu faço de conta de que é a mais alta princesa do mundo. Porque hás de saber, Sancho, se o não sabes, que só duas coisas incitam a amar mais que qualquer outra, que são a muita formosura e a boa fama, e estas duas coisas se acham consumadamente em Dulcineia, pois em formosura nenhuma se lhe iguala, e na boa fama poucas lhe chegam. E para concluir com tudo, imagino que tudo o que digo é assim, sem sobra nem míngua, e a pinto na minha

> imaginação tal como a desejo, assim na beleza como na principalidade [...] (CERVANTES, 2017, p. 339-340).

Ou seja, para o fim literário de suas aventuras, basta imaginar uma figura que esteja adequada a ele. Não importa como é Aldonza e qual a sua linhagem, pois, a partir do momento que a redesenha em sua mente, ela passa a ser Dulcineia. Dom Quixote, autor dessa dama, é quem dá acabamento a sua imagem, sendo ela completamente passiva.

> [...] O agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem. Esses elementos ativamente concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva em relação ao todo que abrange e lhe dá acabamento (BAKHTIN, 2011, p. 12).

Dom Quixote finalmente escreve a carta e pede que o escudeiro a escute com atenção e a memorize, caso esta seja perdida. No entanto, Sancho esclarece que tem uma má memória. Neste ponto, é possível perceber a antecipação de um jogo, dado que o cavaleiro fica com o livrete — talvez propositalmente — e, adiante, Sancho afirma que consegue se lembrar de informações importantes. Apresentam-se indícios de cumplicidade dentro desse teatro, em que Dom Quixote finge se esquecer de entregar o livro, e finge acreditar nas mentiras de Sancho, com o propósito de manter o seu jogo intacto.

Voltando à carta, não faltam elementos do amor cortês, que muito marcam a distância entre a Dulcineia idealizada e a Aldonza realista, descrita anteriormente por Sancho — embate este que é intensificado no próximo cronotopo.

> Soberana e alta senhora:
> O ferido a ponta de ausência e o chagado nos entrefolhos do coração, dulcíssima Dulcineia d'El Toboso, envia-te a saúde que ele não tem. Se a tua fermosura me despreza, se o teu valor não é em meu prol, se os teus desdéns são em meu afrontamento, bem que eu seja mui sofrido, mal poderei suportar esta coita, que, além de forte, é demais duradoura. Meu bom escudeiro Sancho dar-te-á inteira relação, oh bela ingrata, amada inimiga minha!, do modo como por tua causa fico: se gostares de acorrer-me, teu sou; se não, faze o que mais se acomode ao teu gosto, que dando cabo da minha vida satisfarei a tua crueldade e o meu desejo. Teu até a morte (CERVANTES, 2017, p. 341).

Eduardo Urbina (1998) sustenta que há uma entrega do cavaleiro à vontade de Dulcineia, vista como ingrata e desdenhosa. Mesmo diante desse cenário

desolador, ele encontra prazer em se queixar de sua ausência. Assim, ocorre uma aproximação com a figura da *belle dame sans merci* (a bela dama impiedosa), inicialmente retratada por Alain Chartier (ca. 1385-ca. 1429), e posteriormente refletida em outras obras, sendo bastante comum nas cavaleirescas, como as de Chrétien de Troyes (ca. 1135-ca. 1180), autor que define o equilíbrio entre cavalaria e amor.

No mesmo livrete, Dom Quixote escreve sobre a doação dos três burricos, o que faz alto e baixo novamente se encontrarem. De um lado, o ideal de amor e beleza, do outro, uma formalidade, uma compensação prática pelos serviços do escudeiro. Graças à última, descobre-se que o dia é vinte e dois de agosto. Se o tempo do ideal parece difícil de calcular, o do cronotopo real é bastante tangível. Em seguida, Dom Quixote pede que Sancho testemunhe algumas loucuras. O escudeiro obedece ao pedido, e acrescenta:

> [...] quero o quanto antes estar de volta, que há de ser com as novas que vossa mercê deseja e merece. E se não, que se prepare a senhora Dulcineia, pois, se ela não responder como é razão, faço a quem posso voto solene de que hei de tirar-lhe a boa resposta do estômago a pontapés e a bofetões (CERVANTES, 2017, p. 343).

Sancho, ainda que de modo rude, parece entrar em acordo com o código do amor cortês, que garante algum tipo de compensação afetiva, amorosa ou sexual ao cavaleiro que bem servir a uma dama. Assim, ele acredita que Dulcineia deve responder satisfatoriamente ao amo porque este é, a seu ver, valoroso e leal. Mesmo tipo de pensamento que leva Orlando à loucura. Essa aproximação pode ser percebida diante da constatação de Dom Quixote: “[...] ao que me parece, não estás tu mais são que eu” (CERVANTES, 2017, p. 343).

Sancho, em seguida, mostra temer não encontrar o amo em seu regresso, pois estão em um lugar muito escondido. Dom Quixote o tranquiliza, dizendo para guardar os sinais do ambiente, que ele se certificará de manter-se nos arredores.

> E o mais acertado será, para que me encontres e não te percas, que cortes algumas giestas das muitas que por aqui há e as vás deixando de trecho em trecho, até saíres ao campo, as quais te servirão de marco e sinal para que me aches quando voltares, à imitação do fio do labirinto de Perseu (CERVANTES, 2017, p. 344).

Eis os elementos que intensificam a estrutura labiríntica deste cronotopo, um ambiente em que a mente e o corpo estão propensos a se perderem. Antes de partir, Sancho presencia a perturbadora cena de seu amo, despido dos calções, dando pinotes e cabriolas. Imitação cômica da tragédia de Orlando.

No capítulo XXVI, Dom Quixote sobe uma alta penha e reflete sobre o modelo a seguir: as loucuras desaforadas de Orlando ou as melancolias de Amadis.

> [...] Vejamos sua perda de juízo, que é certo que o perdeu, pelos sinais que achou na Fontana e pelas novas que lhe deu o pastor de que Angélica dormira mais de duas sestas com Medoro [...]. Mas se ele entendeu que isto era verdade e que sua dama lhe cometera algum desaforo, tampouco fez muito em enlouquecer. E como posso eu imitá-lo nas loucuras, se o não imito na ocasião delas? Porque minha Dulcineia d'El Toboso ousarei eu jurar que em todos os dias da sua vida não viu mouro algum [...]; e far-lhe-ia agravo manifesto se, imaginando outra coisa dela, eu enlouquecesse daquele gênero de loucura de Roldão, o furioso (CERVANTES, 2017, p. 346-347).

Orlando tem motivos para perder o juízo; Dom Quixote, por sua vez, não passa por desfeita semelhante, estando impossibilitado de imitar tamanhas loucuras. Por outro lado, Amadis conquista a fama sem precisar desatinar, quando vai até Penha Pobre chorar e orar — percebe-se que os sofrimentos e loucuras são reservados a lugares afastados. A esse respeito, Alberto Sánchez (1990) nota que Dom Quixote desiste de imitar Orlando porque os seus contextos são diversos, explicando, Dulcineia não cometeu qualquer agravo. Contudo, anteriormente, Sancho usa um argumento semelhante, o de que o amo não tem motivos para a penitência, visando fazer com que desista da ideia, sem obter sucesso. E o cavaleiro age assim ou por ser louco, ou porque é muito sensato, uma vez que é próprio dos sábios mudar de opinião. Seja como for, trata-se de uma passagem cômica. Para complicar esse jogo, Dom Quixote conclui que não é desprezado ou desdenhado por Dulcineia — afirmação que parece ir contra o relatado na carta —, apenas sente a sua ausência. Urbina (1998) acredita que não se trata de uma cruel ingratidão, como o cavaleiro deseja que pareça, mas sim, de uma burlesca carência, uma ausência imaginada. Da mesma forma que a penitência, trata-se de um ato gratuito.

Para imitar Amadis, que muito ora, improvisa um rosário com o tecido de sua camisa. Além disso, Dom Quixote escreve muitos versos nas cascas das árvores — atitude semelhante à de Angelica e Medoro — e na areia, louvando Dulcineia. Sánchez (1990) indica que é nessa solidão que se faz possível a oração, a

meditação, a escrita e a tristeza amorosas. Revela que a intenção de Dom Quixote é a de imitar um cavaleiro do amor puro, dedicado a uma amada bela e honesta — por isso, prefere Amadis ao perturbado e apaixonado Orlando. Neste labirinto selvagem, é possível ver, na figura do cavaleiro, a contemplação da solidão barroca, matizada com ironia e jogo burlesco.

Dessa forma, percebe-se que é necessário haver um distanciamento social para que o cronotopo do ideal reine tranquilamente. É na selva inabitável, escabrosa e labiríntica que a fantasia e o sonho podem se encarnar, sem que haja julgamentos ou intervenções da picaresca realidade. No isolamento, torna-se possível dar vazão às paixões, liberar as amarras sociais, estabelecer novos pactos, fazer reflexões e permitir que a interioridade seja explorada sem pudores. Apenas neste tipo de cronotopo Dom Quixote consegue fazer a sua fantasia reinar absolutamente, sem interferências e sem a necessidade de explicações. A selva se converte em espaço do sonho, folha em branco pronta para ser preenchida com as mais inovadoras façanhas. Ela é o palco onde a ficção pode se corporificar. Nela, as regras sociais são suspensas. A loucura sai do coração e passa a modificar o tempo, que se converte em interioridade, e o espaço, que se torna aquilo que o cavaleiro cria com a imaginação. Nada importa, apenas o silêncio que deve ser preenchido com os lamentos vazios.

2.4 O Desfecho da Embaixada de Sancho

No final do capítulo XXX, Dom Quixote chama o seu escudeiro para ouvir sobre a embaixada, pedindo que não minta. O primeiro problema é posto, visto que Sancho não transladou a carta que estava no livrete, que ficara com o amo. Para solucionar o caso, o escudeiro diz que a tinha em memória e pediu que um sacristão a transcrevesse. Talvez buscando uma comprovação, o cavaleiro pergunta se ainda se lembra dela. Sancho sai do embaraço com maestria, afirmando que a esquecera, afinal ela já tinha sido escrita. Não é demais recordar que há pouco tempo o escudeiro afirmou não ter uma boa memória. Assim, mesmo antes de detalhar a embaixada, conta uma mentira, algo que vai contra o pedido do amo.

No capítulo XXXI, o embate de cronotopos se corporifica no diálogo estabelecido entre Dom Quixote, que se apega aos seus ideais livrescos, e Sancho, que descreve Dulcineia de acordo com o remoto referencial que tem, o de uma

lavradora. María Stoopen (2015) indica que as invenções do escudeiro baseiam-se no referente rural que ele conhece, adaptando os indícios dados por seu amo a esse universo. Isto gera uma crescente degradação da figura de Dulcineia. O cavaleiro oferece pistas do que deseja ouvir, mas o escudeiro se mantém fiel a esse imaginário mais bruto e realista. Segundo Stoopen (2015), ao descobrir que a dama é baseada em Aldonza, Sancho obtém um referente palpável para poder fazer um retrato que esteja de acordo com a realidade, ou seja, verossímil, deixando-o mais confortável em sua mentira. Dentro do diálogo, Sancho é o responsável por rebater, alimentar ou adaptar as ideias literárias sobre o amor, defendidas pelo seu amo. O escudeiro se comporta como um verdadeiro autor, porque traz uma imagem fidedigna ao universo que Aldonza/Dulcineia pertence e que ele conhece, dando-lhe um acabamento realista, que está de acordo com a sua própria visão de mundo, mas que vai de encontro ao acabamento idealista do amo. Tendo ele supostamente visto Dulcineia, serve de excedente de visão para Dom Quixote e para os leitores.

> O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2011, p. 11, grifo do autor).

Julia D'Onofrio (2018) sustenta que, apesar de haver um embate entre duas visões — uma vez que o cavaleiro não abre mão da sua personagem idealizada —, disso resulta uma criação conjunta, em que, mesmo cedendo ao universo camponês, Dom Quixote mantém viva a beleza do ideal. A comicidade consiste nessa oposição de visões, de um lado, um malicioso Sancho, que traz uma imagem pouco atraente e agradável, e, do outro, o fantasioso cavaleiro, que deseja continuar acreditando nas suas criações livrescas, ainda que à custa de ser enganado.

O jogo começa com Dom Quixote oferecendo o primeiro indício: "— Chegaste, e o que fazia aquela rainha da formosura? De certo a encontraste engranzando pérolas ou bordando alguma divisa com ouro em canutilho para este seu cativo cavaleiro" (CERVANTES, 2017, p. 423). A resposta é brutal, pois ela estava "[...] joeirando duas sacas de trigo num quintal de sua casa" (CERVANTES, 2017, p. 423), algo que está mais de acordo com a função de Aldonza. Stoopen

(2015) recorda que se trata de uma imagem grave, porque, supostamente, parte de um testemunho. Diante disso, o cavaleiro se vê obrigado a fazer ajustes para manter o belo retrato de Dulcineia intacto. Eles entram em uma espécie de competição, na qual Sancho tem a vantagem de, supostamente, ter visto a lavradora em seu espaço tipicamente rural, algo que tenta provar ao longo do diálogo. Diante dos fatos, Dom Quixote deixa nítida a sua intenção, a de que Sancho participe do seu cronotopo, do seu jogo: "— Pois faze de conta — disse D. Quixote — que os grãos daquele trigo eram grãos de pérolas, tocados por suas mãos" (CERVANTES, 2017, p. 423).

D'Onofrio (2018) percebe, nessa atitude, que o cavaleiro está agindo como alguém consciente de sua criação. Ele não foge do que o escudeiro relata, ao contrário, opta por propor um jogo de ilusão, uma espécie de pacto de leitura. Para que funcione, aceita a imagem posta por Sancho, valorando-a de acordo com o seu ideal. O problema é que encontra a resistência do escudeiro, que insiste no relato ancorado na realidade camponesa. Isto aparece logo em seguida, quando Dom Quixote pergunta sobre a qualidade do trigo, propondo duas boas opções, e, Sancho, sem ceder, responde que é de pouca qualidade. Insistente, e aceitando parcialmente aquele retrato mais rústico, o cavaleiro afirma que, se tinha sido "[...] joeirado por suas mãos, sem dúvida alguma deu pão candial" (CERVANTES, 2017, p. 423).

O cavaleiro muda o argumento, indagando sobre a reação da dama, mais uma vez, oferecendo indícios da resposta que gostaria de ouvir: "[...] quando lhe entregaste a minha carta, ela a beijou? Colocou-a sobre a cabeça? Fez alguma cerimônia digna de tal carta?" (CERVANTES, 2017, p. 423). Contudo, Sancho persiste na realidade, dizendo que Dulcineia estava ocupada peneirando, e que ele deveria deixar a missiva em cima de uma saca, que, quando terminasse o trabalho, ela a leria. Isto é reinterpretado: "— Discreta senhora! — disse D. Quixote. — Isso deve de ter sido para poder lê-la sem pressa e recrear-se com ela" (CERVANTES, 2017, p. 423). Como percebe Stoopen (2015), o desdém se converte em discrição, uma qualidade apreciável em uma dama.

O cavaleiro, então, deseja saber se Dulcineia perguntou por ele. Sancho é implacável, afirmando que ela nada indagou. Mas, diz que contou sobre a penitência e como o amo maldizia a sua fortuna. O cavaleiro o recrimina: "— Em dizer que maldizia a minha fortuna disseste mal [...], porque antes a bendigo e bendirei todos os dias da minha vida, por ter-me feito digno de merecer amar tão alta senhora

como Dulcineia d'El Toboso" (CERVANTES, 2017, p. 424). Desse modo, novamente mostra-se de acordo com os modelos do amor cortês em que, mesmo provocando dor, o amor é visto como algo prazeroso.

Talvez agindo por inocência, novamente, o escudeiro quebra com os ideais de beleza, ao entender *alta* em seu sentido literal, dizendo que a dama é maior do que ele, e percebeu isto quando se aproximou para ajudá-la. O cavaleiro, por sua vez, reinterpreta a altura elevada como *grandeza* — palavra ambígua, que está de acordo com a concepção prática e denotativa de Sancho, e com a sua ideal e conotativa —, e elogia-a: "[...] e o quanto não acompanha essa grandeza adornando-a com mil milhões de graças da alma" (CERVANTES, 2017, p. 424). Aproveitando a questão da proximidade, indaga sobre o aroma de Dulcineia, insinuando o que deseja ouvir: "[...] quando chegaste junto dela, não sentiste um olor balsâmico, uma fragrância aromática e um não sei quê de bom, que eu nem consigo nomear? Digo, uma bafagem ou um bafejo como se estivesses na loja de algum curioso luveiro?" (CERVANTES, 2017, p. 424). A resposta não poderia ser mais burlesca e cruel: "[...] senti um cheirinho um tanto macho, e devia de ser porque ela, com o muito exercício, estava suada e um tanto emborralhada" (CERVANTES, 2017, p. 424).

Apesar disso, Dom Quixote persevera no ideal, tentando aproximá-la de flores que, popularmente, designam as belezas e virtudes femininas: "— Não seria isso [...], e sim que tu devias de estar acatarrado ou deveste de cheirar a ti mesmo, pois eu sei muito bem qual o perfume daquela rosa entre espinhos daquele lírio do campo, daquele âmbar sutil" (CERVANTES, 2017, p. 425). Stoopen (2015) assinala que Dom Quixote tenta reverter a situação, sem grande sucesso, porque, ao sugerir que talvez o cheiro sentido fosse do próprio Sancho, coloca Dulcineia no mesmo patamar baixo do escudeiro.

D'Onofrio (2018), por sua vez, recorda que o *estar acatarrado* liga-se a um provérbio da época: "no huelo nada, que estoy romadizada", ou seja, "não sinto cheiro de nada, porque estou com coriza". Significa que fingir ignorância pode ser a melhor forma de se responder a situações comprometedoras. D'Onofrio (2018) pontua que o provérbio alude a uma fábula, na qual se mostra a dificuldade em contar a verdade aos poderosos e a necessidade de se dissimular para fugir do embaraço. A seu ver, isso se liga a esta cena, dado que se trata de uma situação de perguntas e respostas entre um superior, o cavaleiro, e um subalterno, o escudeiro, que envolve a necessidade de se enganar para não dizer algo que poderia ser mal

recebido. Contudo, quem cita a coriza é Dom Quixote, parecendo desejar ser enganado, como se propusesse a Sancho que falasse apenas o que ele (amo) quer ouvir, algo que se conecta com o jogo de faz de conta, tantas vezes proposto ao longo do diálogo.

O problema é que Sancho, aceitando a hipótese de que o cheiro poderia ser seu, acaba por rebaixar mais a dama, ao dizer que “[...] dois diabos se parecem” (CERVANTES, 2017, p. 425). Ou seja, ele pode ter confundido os odores porque ambos exercem o papel de lavrador, estando em um patamar baixo de igualdade. Stoopen (2015) indica que, graças a essa afirmação, Sancho quebra a hierarquia que ocupa a dama no conceito medieval e neoplatônico de amor. Nesta altura, não é possível afastar a imagem de lavradora, visto que a verossimilhança empregada por Sancho triunfa sobre os argumentos do amo. Para piorar, além de o aspecto físico ser rebaixado, também o espiritual acaba manchado, graças ao emprego de “diabo”. Sem saber, o escudeiro arquiteta uma paródia dos cânones poéticos defendidos pelo amo.

Mudando o assunto, o cavaleiro questiona sobre o que Dulcineia tinha feito após ler a carta. Valendo-se das informações que recebera, ao longo da jornada, de seu amo, sagazmente Sancho responde:

> [...] ela não leu, porque disse que não sabia ler nem escrever, antes a rasgou e a fez em miúdos pedaços, dizendo que não queria dá-la a ler a ninguém, para que ninguém no lugar soubesse dos seus segredos, e que lhe bastava o que eu tinha dito de palavra acerca do amor que vossa mercê tinha por ela e da penitência extraordinária que por sua causa ficava fazendo. E finalmente disse que dissesse a vossa mercê que lhe beijava as mãos, e que ali ficava com mais desejo de o ver que de lhe escrever, e que, sendo assim, lhe suplicava e mandava que, em vista da presente, saísse destes matagais e deixasse de fazer disparates e se pusesse logo logo a caminho de El Toboso, se outra coisa de mais importância não lhe ocorresse, pois tinha grande desejo de ver vossa mercê. [...] Perguntei-lhe se tinha aparecido por lá o biscainho aquele; disse ela que sim e que era um homem muito de bem. Também lhe perguntei pelos galeotes, mas me disse que, até então, não tinha visto nenhum (CERVANTES, 2017, p. 425).

De acordo com Stoopen (2015), o relato de Sancho busca entrar em acordo com certas expectativas e propósitos, pois a reação positiva da dama agrada ao seu amo; o desejo expresso de conhecer o cavaleiro serve para tirá-lo de Serra Morena, um dos objetivos particulares do escudeiro; e o relato sobre o vencido que se reportou mostra que Sancho está atento ao que vive com Dom Quixote, e que tinha aprendido algo sobre cavalaria e amor cortês. No entanto, tudo surge de modo

adaptado, combinado com vocábulos rústicos, típicos de sua fala, e com um tom jocoso. Essa atitude mostra que Sancho orienta a sua Dulcineia de acordo com a postura ético-cognitiva dela. O escudeiro a modela e adapta seguindo o mundo do qual ela faz parte.

> De fato, a personagem vive de modo cognitivo e ético, seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento; o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência [...] (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Dom Quixote parece satisfeito, mas ainda tem uma dúvida:

> [...] dize-me, que joia te deu à despedida, pelas novas que de mim lhe levaste? Pois é usado e antigo costume entre os cavaleiros e damas andantes dar aos escudeiros, donzelas ou anões que lhes levam novas, de suas damas a eles, a elas dos seus andantes, alguma rica joia de alvíssaras, em agradecimento pelo seu recado (CERVANTES, 2017, p. 425-426).

Uma vez mais, o amo oferece ao escudeiro um caminho a seguir e, de novo, Sancho segue via oposta, afinal se não a tinha visitado, não teria como trazer provas de sua embaixada.

> — Bem pode a ser assim, e me parece boa usança, mas isso deve de ter sido no tempo antigo, que agora só se deve de costumar dar um pedaço de pão e de queijo, pois foi isto o que a minha senhora Dulcineia me deu, por cima da cerca do quintal [...] (CERVANTES, 2017, p. 426).

É notável que o escudeiro, dentro de sua mentira, traz a mudança dos tempos como justificativa para a sua paga. Como se desejasse atualizar a ficção quixotesca. Para Stoopen (2015), Sancho encontra uma escapatória cômoda ao afirmar que ganhara pão e queijo, produtos consumíveis que não durariam muito. E, para arrematar com maestria o relato, está de acordo com a realidade de uma lavradora. O cavaleiro, não desejando ceder totalmente ao cronotopo real, desenhado por Sancho, afirma que, provavelmente, não recebera joia porque Dulcineia não tinha uma por perto, mas que a paga seria resolvida quando ele a visitasse. Promessa que Sancho tinha motivos o suficiente para não acreditar.

Dom Quixote, então, faz uma observação que poderia causar problemas ao escudeiro: a de que tinha viajado rapidamente. Contudo, é o próprio cavaleiro quem oferece a solução.

> Sabes do que estou maravilhado, Sancho? De que parece que foste e voltaste pelos ares, pois pouco mais de três dias tardaste em ir e voltar daqui a El Toboso, havendo daqui até lá mais de trinta léguas. Donde entendo que aquele sábio nigromante que tem conta das minhas coisas e é meu amigo, pois é força que tal haja e tenha de haver, senão eu não seria um bom cavaleiro andante, digo que esse tal deve de ter-te ajudado a caminhar sem que sentisses; pois há sábios destes que apanham um cavaleiro andante dormindo em sua cama e, sem saber como ou de que jeito, amanhece no dia seguinte a mais de mil léguas donde anoiteceu (CERVANTES, 2017, p. 426).

O escudeiro, desta vez, simplesmente concorda, dado que, conforme Stoopen (2015), além de esse recurso estar de acordo com o que o amo acredita, também facilita a sua explicação. Assim, a invenção de Sancho acaba aceita, passando por todas as provas. Tendo em vista que é o próprio Dom Quixote quem soluciona a questão, provavelmente sabe que o escudeiro está mentindo, e, para que o seu cronotopo cavaleiresco não seja prejudicado, propõe soluções para as brechas da história sanchesca. Como se ambos se ajudassem a criar o livro de aventuras quixotescas.

Por fim, Dom Quixote faz uma reflexão, pesando vontade e dever cavaleiresco.

> [...] Que te parece que devo fazer agora quanto ao mandamento da minha senhora de que vá vê-la? Pois, bem que eu me veja obrigado a cumprir o que ela me manda, vejo-me também impossibilitado pelo dom que tenho prometido à princesa que conosco vem, e a lei da cavalaria força-me a cumprir a minha palavra antes que a minha vontade. Por um lado, me acossa e lancina o desejo de ver a minha senhora; por outro, me incita e chama a prometida fé e a glória que hei de alcançar nesta empresa. Mas o que penso fazer é caminhar depressa e logo chegar aonde está esse gigante, e, em lá chegando, cortar-lhe a cabeça e pôr a princesa pacificamente no seu estado, e num ápice darei meia-volta para ir ver a luz que os meus sentidos alumia, à qual darei tais desculpas que ela virá a ter por boa a minha tardança, pois verá que tudo redunda em aumento da sua glória e fama, pois toda a que alcancei, alcanço e alcançarei pelas armas nesta vida vem do favor que ela me dá e de eu a ela pertencer (CERVANTES, 2017, p. 427).

Apesar do conflito, Dom Quixote coloca o seu dever à frente, socorrendo, primeiro, a princesa Micomicona (Doroteia), e, depois, visitando a sua dama. Se

para conquistar os favores de sua amada, de acordo com o código do amor cortês, é necessário prestar serviços vassálicos, mostrando valor e lealdade, então, certamente, Dulcineia perdoará o seu atraso. Porque a glória de Dom Quixote é a glória dela, algo que, uma vez mais, coloca as imagens de ambos no mesmo patamar. De modo diferente age Orlando, que, para seguir a sua paixão, abandona o seu Imperador e os serviços que deveria prestar a Deus. Ainda que socorra os necessitados que encontra pelo caminho, distancia-se dos seus deveres prioritários.

Todavia, isso contraria os desejos de Sancho, já que uma visita de Dom Quixote a Dulcineia bastaria para que a sua mentira fosse descoberta, e também porque espera que o seu amo se case com Micomicona para receber logo a sua paga. Stoopen (2015) destaca que, por saber quem é Aldonza/Dulcineia, Sancho tem ciência de que não teria vantagem alguma dessa relação, o que mina a sua ambição. Por isso — apesar de contar sobre o desejo de Dulcineia em vê-lo, para que saísse de sua penitência —, insiste tanto em rebaixar, o máximo possível, a figura da dama, baseando-se no referencial camponês que conhece.

Dom Quixote encontra um caminho para satisfazer a ambos, dizendo que pediria como recompensa pelos serviços prestados parte do reino da princesa. Stoopen (2015) verifica que essa discussão parece ser fomentada por alucinações, das quais tanto amo como escudeiro fazem parte, mas com objetivos diferentes, uma vez que o imaginário de Sancho é alimentado pela ambição, e o de Dom Quixote pela fantasia livresca. O escudeiro, querendo enriquecer, exagera as vantagens do matrimônio com a princesa. Porém, neste momento, perde o controle da situação, pois a decisão de se casar cabe apenas ao seu amo, que se mantém fiel aos seus ideais, sem, contudo, destruir os sonhos de Sancho.

O diálogo, então, se encaminha para o fim quando o cavaleiro pede discrição e segredo sobre o caso, para respeitar o recato de sua dama. Algo que o escudeiro prontamente questiona, afinal, tinha visto o seu amo mandar muitos vencidos se reportarem a Dulcineia. Sem dificuldades, Dom Quixote explica a situação:

> [...] não vês, Sancho, que tudo isso redunda em seu maior elogio? Porque hás de saber que neste nosso estilo de cavalaria é grande honra para uma dama ter muitos cavaleiros andantes ao seu serviço, sem que os pensamentos destes vão além de servi-la só por ser ela quem é, sem esperar outro prêmio por seus muitos e bons desejos senão que ela se contente em aceitá-los por seus cavaleiros (CERVANTES, 2017, p. 429).

Em suma, a vassalagem amorosa. Nisso, Sancho faz uma comparação, a de que com essa forma de amor “[...] se deve amar Nosso Senhor, só por ele, sem esperança de glória nem temor de pena [...]” (CERVANTES, 2017, p. 429). Dom Quixote se maravilha com as discrições ditas, e eles encerram a conversa.

Stoopen (2015) defende que, apesar de ser analfabeto, Sancho triunfa neste embate de mundos, graças ao fato de ter a seu favor o suposto testemunho visual, e por fazer um relato verossímil e coerente. Dom Quixote, por sua vez, consegue algumas vitórias por causa de sua autoridade sobre o escudeiro, de acordo com a hierarquia cavaleiresca. Stoopen (2015) também sustenta que, apesar de Dulcineia ser desmitificada no relato de Sancho, isso não interfere na visão de Dom Quixote, que ainda é o detentor supremo desse ideal, pintando-o como convém.

Dessa forma, apesar dos conflitos entre visões diversas, o cavaleiro ainda está no cronotopo do encantamento, em que a sua fantasia supera os obstáculos impostos pela realidade, mantendo a imagem de Dulcineia, e, consequentemente, a sua, intacta, mesmo que mais conectada a um referente corpóreo. Neste episódio, o cronotopo real invade o ideal, e eles acabam fundidos, gerando a imagem de uma lavradora trabalhadora, mas de mãos preciosas, enamorada e discretíssima. As desilusões só começam a surgir na segunda parte da obra, mesmo que aqui já estejam presentes os gérmens para essa futura desconstrução.

3 O cronotopo do encantamento: divergências e convergências

A partir das análises feitas, é possível observar alguns pontos importantes. Na obra italiana, o protagonista está inserido em um ambiente cavaleiresco, sendo rodeado por companheiros de armas. Contudo, algumas personagens se portam de modo moderno, inserindo algumas rupturas no poema e gerando incômodo naquelas que ainda se baseiam em pressupostos medievais. Angelica, Bireno e Cimosco são exemplos de entes adaptáveis, que se sentem confortáveis em seguir novos valores, o que surpreende os que ainda estão presos a questões que, aos poucos, estão sendo superadas, como o valor da palavra dada e o uso de cortesia e justiça nas batalhas.

No caso da obra espanhola, ocorre o inverso, dado que, no geral, apenas Dom Quixote se mantém completamente enlaçado aos ideais medievais da cavalaria, tentando aplicá-los em uma realidade que está superando-os. A maioria

das personagens se adaptou aos novos tempos, preocupando-se com questões práticas, como a conquista de bens. A palavra dada não possui qualquer valor nesse meio, sendo substituída pela prova concreta, como o retrato de Dulcineia. No poema de Ariosto, o que se acompanha é o começo da ruína cavaleiresca, o começo tímido da modernidade. Em Cervantes, a Idade Média faz parte do passado, corroída como as armas do protagonista. Mas, a grande questão que acompanha Orlando e Dom Quixote é a mesma: a inadaptabilidade, a incapacidade de aceitar a mudança de valores.

Orlando parece não perceber que há personagens que se guiam por outros valores, vindos de novos tempos, por isso acredita que Angelica é *sua* mulher. Baseado no jogo do amor cortês em que uma dama inalcançável, após ser devidamente servida, proporciona alguma compensação ao seu vassalo amoroso, crê que a virgindade da princesa do Catai será sua, uma vez que ele é o cavaleiro mais famoso. No entanto, não nota que a fuga dela é mais do que um mero capricho, é uma resistência, uma não rendição à condição de mulher-objeto-prêmio. Em sua mente medieval, Angelica é uma pobre vítima de predadores sexuais que precisa de proteção masculina para sobreviver a esse meio hostil. Ele cria uma imagem idealizada da princesa que não condiz com a realidade, e persegue-a até as últimas consequências, negligenciando a sua missão divina de proteger a fé cristã. Por outro lado, Dom Quixote se porta de modo mais consciente, criando uma ficção verossímil, controlando os elementos cavaleirescos de acordo com o que conhece desse universo. Ele sabe que Aldonza é uma e Dulcineia é outra, e está ciente de que a sua dama é efetivamente *sua* porque ele é seu idealizador. O cavaleiro a modifica conforme o contexto, conforme as necessidades que surgem. Para ele, não importa que Sancho a pinte como camponesa, visto que os valores que ele (Dom Quixote) criou a respeito de sua musa são mais relevantes.

Em sua vida, Orlando prioriza o seu desejo, colocando-o acima do grupo social do qual faz parte. Por Angelica, deixa a guerra, os amigos, o seu compromisso com Carlos Magno e com Deus. No meio de sua jornada, continua a socorrer personagens indefesas que necessitam de seus cuidados, porém, em nenhum momento se lembra de que deve voltar a combater os sarracenos. Dom Quixote, por outro lado, visando se construir como exemplar cavaleiro, sabe quais são as prioridades desse exercício. Compreende que é uma vida de sacrifícios, tanto que abdica do conforto em prol da aventura. Todo necessitado deve ser atendido, e

isso vem antes de desejos individuais. O cavaleiro é um mártir, alguém que, para conquistar a glória, deve passar pelas mais terríveis privações e provações. Dulcineia (supostamente) quer vê-lo, mas, antes disso, ele precisa cumprir com a promessa feita a Micomicona.

Com isso, percebe-se que ambos constroem um ideal e o defendem de tudo que possa prejudicá-lo. Orlando o coloca acima de suas obrigações, porque é humano e possui desejos. Dom Quixote, por outro lado, quer seguir à risca o que conhece dos livros cavaleirescos, importando-se mais com o seu teatro do que com questões práticas. O problema do paladino francês é que idealiza algo vivo, que pode (e vai) romper com as suas expectativas. Diferente do cavaleiro espanhol, que sabe separar a mulher que idealizou da matéria-prima. Contudo, ambos são marcados pela inadaptabilidade, que os condena, um à loucura furiosa e o outro à festiva. Estas formas de insensatez se manifestam, também, nos ambientes e tempos que percorrem. Orlando parte no escuro e enfrenta o inverno porque é uma personagem angustiada, derrotada e trágica. Dom Quixote, por sua vez, começa a sua jornada durante um dia quente, dado que deseja se iludir para se realizar, sendo, portanto, mais cômico, um tolo jubiloso.

CAPÍTULO III: o amor cortês e o cronotopo do desencantamento

O sentimento mais relacionado com o cronotopo do desencantamento é a frustração, é o arruinar do ideal diante de uma realidade que segue novos e, pouco corteses, valores. Toda a movimentação de Orlando até encontrar o seu destino fatal é motivada pela busca por Angelica, sempre interrompida pelo chamar de outras aventuras, que não se relacionam com o seu maior objetivo e *dever* enquanto paladino francês, no caso, a defesa da fé cristã. Essa demora serve para entorpecer, aos poucos, o cavaleiro, preparando-o para o seu completo desatinar. Quando ele, finalmente, percebe que a *sua* Angelica, na verdade, nunca foi sua, e que, para agravar a situação, tinha preferido um jovem infante sem muito destaque, Orlando sente que foi traído, porquanto, até aquele momento, tinha sido o fiel vassalo da princesa do Catai, à espera de uma recompensa, no caso, o deleite sexual. A sua loucura, relacionada com o seu desencantamento, é motivada pela frustração das regras do amor cortês. Funciona, ainda, como punição divina, pois ele age como um ingrato quando se afasta de seu dever.

No caso quixotesco, o efeito do desencantamento leva a um caminho contrário, no caso, o da razão. Quando mais o cavaleiro percebe que os seus altos valores, ou seja, os ideais da cavalaria e do amor cortês, vindos de seus antigos livros, são impraticáveis na sua realidade, mais a loucura jocosa o abandona, dando lugar a uma sanidade perturbadora, angustiante e desencantadora. Essa recuperação da razão está fortemente relacionada com Dulcineia. Se, no primeiro livro, as palavras proferidas contra a sua dama não o abalam, no segundo, a sua imaginação fica perturbada pela imagem grotesca de uma lavradora, ou melhor, da sua senhora encantada. Isto se torna a sua maior obsessão e também o seu maior fracasso. Quando mais ele busca pela cura desse feitiço, mais burlado é, perdendo gradualmente o controle sobre o seu teatro. A dura e rude imagem se instaura em sua mente e o persegue, aparecendo, inclusive, em um mundo regido pelos sonhos. A degradada dama é a corporificação da sua realidade, ou melhor, da de Alonso. Não há mais espaço para o amor cortês, povoado por suas belas e fantasmagóricas donzelas. Não há mais espaço para o encantamento.

Para se começar a análise desses cronotopos, é necessário entender o que é o amor cortês e como a sua quebra, realizada por Ariosto e Cervantes, se relaciona

com o desencantamento das personagens, causando em Orlando a loucura destruidora, e em Dom Quixote a sanidade desoladora.

Como apontado, a cavalaria ganha destaque graças à literatura que a contempla, e ao amor cortês. De acordo com Jean Flori (2017), a nobreza, visando se distanciar das classes populares, refugia-se em obras que exaltam sociedades míticas. Dessa forma, a Antiguidade torna a assumir um lugar de prestígio, colaborando para avivar elementos da moral laica, bem como originar um ideal novo, a cortesia. Esta é compreendida como a exaltação das boas maneiras e a vassalagem amorosa, o amor dito cortesão, que, na maioria das vezes, exalta a sensualidade, a bravura desinteressada e a altivez dos aristocratas, opondo-se à moral cristã.

Segundo Flori (2017), essas tendências acabam se destacando por causa da matéria da Bretanha, impregnada pelo misticismo e pela cultura Celta. O resultado são obras arthurianas repletas de um maravilhoso pagão. Nelas, há a idealização do cavaleiro errante, de força sobrenatural, que passa a sua vida em busca de aventuras enfrentadas graças ao amor. A Igreja desaprova essas obras, mas como não consegue refrear a popularidade delas, tenta cristianizá-las. De acordo com Danielle Régnier-Bohler (2017), o *fine amor* é o amor perfeito e depurado. Este termo, sinônimo de amor cortês, refere-se à produção de poemas amorosos e, posteriormente, às intrigas romanescas, populares na França do norte. O romance cortesão, povoado por finos amantes, tem grande força até o século XV.

Régnier-Bohler (2017) lembra que, apesar de o amor cortês fazer parte do imaginário popular, visto, boa parte das vezes, como a exaltação de uma dama a qual um poeta fielmente serve, não se trata de um conceito unânime. Dentro da lírica, o amor cortês é uma relação virtualmente adúltera, na qual os poemas trazem uma súplica amorosa, baseada em um modelo feudo-vassálico. Desejando tornar-se amante de uma dama, o poeta deve ser leal e cortês, dedicando a sua atenção a ela. Na França do norte, além disso, precisa se mostrar exemplar em torneios e combates. Após bem servi-la, ele espera ter o direito a uma recompensa, que varia entre um olhar e até mesmo uma união carnal.

Contudo, Régnier-Bohler (2017) assinala que não se trata apenas de uma imitação do serviço feudal, já que a dama se converte em objeto de culto; portanto, o amor cortês também é uma religião do amor, disciplina da paixão, arte praticamente impossível de ser alcançada pelos homens. Trata-se, ainda, do domínio do desejo,

pois, para atingir a recompensa final, o amante deve passar por uma provação da castidade. A sua admiração pela dama acontece, frequentemente, de longe. Na tradição dos *trouvères*[6], há uma grande distância entre a dama e quem a corteja, sendo ela frequentemente inacessível. A vida daquele que ama depende da sua dama. O amor é loucura, é um sentimento que provoca prazer e morte. A *cortezia* dos trovadores está ligada ao *fine amor*, porque se relaciona com a *mezura*, ou seja, o controle dos desejos, a paciência e a humildade, sendo que a dama deve recompensar quem a serviu fielmente. Dentro dessa tradição, a vida sem amor não é nada, por isto o poeta se atormenta com a ideia de nunca conseguir o amor de sua dama.

De acordo com Régnier-Bohler (2017), contudo, deve-se percebe a distância existente entre as representações que aparecem na literatura e a sociedade daquele período. A mulher é superior dentro desse jogo, e o amante se comporta como um vassalo. Todavia, os donos desse jogo são os homens. Além disso, dentro da aristocracia feudal, os matrimônios são negociados. A literatura cortesã, por sua vez, é dirigida aos machos celibatários da cavalaria, funcionando como um código regulador, que poderia evitar certos descomedimentos sexuais. Segundo Régnier-Bohler: “[...] o modelo cortesão instiga a habilidade, incita à amizade, ao respeito a vínculos, ao desenvolvimento de virtudes viris [...]” (2017, p. 64-65).

Sobre os casamentos arranjados, Georges Duby (2017) assevera que estes acabam colocando uma criança à disposição de um rapaz violento e desconhecido. Assim, vê-se a necessidade de um código que refreie a brutalidade, que ritualize o desejo. Ademais, o amor delicado tem também um propósito político, o de controlar a cavalaria, realçando as suas virtudes que servem para distingui-la dos burgueses. Duby (2017) destaca que, dentro da cavalaria, o jogo do amor cortês colabora para a manutenção da ordem, funcionando como educação da medida (controle dos impulsos). Também tem a finalidade de estimular a competição, visto que um jovem deve superar os seus adversários para conseguir o prêmio desse jogo, no caso, a mulher. Duby (2017) lembra que, dentro do jogo, a dama serve para estimular e apreciar as virtudes, arbitrando as rivalidades, e elevando os melhores, no caso, aqueles que a atendem da melhor forma. O amor cortês tem esta função: a de ensinar a servir, pois esse é o dever do vassalo.

[6] Termo usado para se referir aos poetas de língua d’oïl, correspondentes aos trovadores da poesia provençal.

Como é possível perceber, por trás de histórias que exaltam feitos heroicos, realizados para conquistar uma dama, há outros interesses, condizentes com a sociedade medieval, como o de ensinar a controlar os impulsos, traçar um limite entre as classes sociais, e estimular a vassalagem. Algo que, gradualmente, perde o sentido dentro das novas formas de sociedade, que se afastam do feudalismo. Portanto, um tema que também é parodiado por Ariosto e Cervantes. O primeiro, fazendo com que o cavaleiro Orlando não seja recompensado pela sua vassalagem amorosa, o que o leva à loucura. O segundo, colocando altos ideais nos lábios de um pobre e velho fidalgo entorpecido pela leitura.

1 O cronotopo ariostesco do desencantamento: A Loucura de Orlando

Episódio crucial do poema, situando-se no meio da obra, o cronotopo da Loucura serve para expor ao paladino francês duras verdades que, até então, ele renega, por estar repleto de desejo. Como afirma Yves Bonnefoy (2014), o campeão cristão reduz Angelica a uma imagem, e ele é apaixonado por essa idealização. Orlando não sabe quem é, de verdade, a princesa do Catai, apenas segue o seu ideal de beleza. Ao agir assim, o cavaleiro cria ideias falsas, que injuriam quem realmente é Angelica:

> [...] mesmo quando as definições de segunda mão digam alguma coisa essencialmente correta sobre uma pessoa, o próprio fato de serem de segunda mão as torna, num sentido profundo, tanto falsas quanto moralmente errôneas. “A verdade sobre um homem na boca dos outros, não dirigida a ele dialogicamente e, portanto, *de segunda mão*, torna-se uma mentira que o degrada e fragiliza [...]” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 281-282, grifo dos autores).

Luca Socci (2018) lembra que, desde o princípio, Orlando se porta como se ela fosse sua mulher, e o fato de estar distante o deixa agitado — isto se reflete na sua forma de errar, no sentido amplo da palavra. Contudo, Angelica foge e também se movimenta de modo turbulento; isto deixa claro que ela não pertence ao paladino, aliás, a nenhum dos guerreiros. Algo que se choca com os ideais de Orlando, baseados no código cortês, que, supostamente, garantiriam a dama como prêmio. Com a sua fuga, Angelica se torna o motor dinâmico da trajetória do cavaleiro, conduzindo-o até a prova irrefutável de que ela não lhe pertence. Socci (2018) sinaliza que, desde o começo, Orlando é marcado pela insanidade, e que, ao fugir

do *epos* carolíngio em busca de uma dama, torna-se uma típica personagem arthuriana, que erra entre aventuras enquanto procura por algo — e, neste universo, a loucura amorosa é bastante comum.

Até este momento da história, o principal objetivo do cavaleiro é encontrar Angelica, algo que não ocorre. Ao menos, não fisicamente e tampouco do modo que ele espera. No canto XXIII, após reunir Zerbino e Isabella, um casal que representa o amor em sua forma mais pura, fiel e exemplar, mas também uma amizade e gratidão dignas de nota — e, portanto, personagens agônicas, como Olimpia e Orlando, tanto que acabam morrendo em nome da lealdade —, o paladino segue o seu caminho. Chega a um prado aparentemente agradável e colorido. Aquele *locus amoenus* citado anteriormente, que, supostamente, serve para o descanso, porém, nas mãos de Ariosto e Cervantes se converte em palco da loucura.

> Um rio cristalino estava a esperá-lo,
> em cujas margens um prado floria,
> de várias cores naturais pintado,
> por muitas árvores belas ornado.
> À hora merídia era grata a aragem
> ao forte armento e ao pastor desnudo;
> não sentia Orlando qualquer friagem,
> pois vestia couraça, elmo e escudo (ARIOSTO, 2007, p. 378).

Esta atmosfera sorridente ganha adjetivos novos, que retomam o inverno/inferno da alma. O dia infeliz de se descobrir a verdade chegou.

> Para se repousar ali fez paragem;
> mas abrigo encontrou funesto e crudo,
> e, o mais que é possível, cruel estadia,
> naquele tão malfadado e infeliz dia (ARIOSTO, 2007, p. 378).

Este cronotopo é bastante contrastante, já que, quanto mais se apresenta a alegria de Angelica, mais sombria se torna a aura de Orlando. Quando mais se descreve uma paisagem aprazível, benigna e escaldante — que envolveu os jovens amantes, um cronotopo tipicamente bucólico, pastoril —, mais soturno, angustiante e frio se torna o ambiente do cavaleiro. E quanto mais a realidade se apresenta, mais o paladino tenta enganar-se. Ao encontrar as inscrições amorosas da princesa do Catai e de Medoro, seu escolhido, o cavaleiro começa a criar justificativas. Primeiro, não se trata da *sua* Angelica.

> Quantas são as letras, quantas picadas
> com que Amor fere seu peito sem mercê.
> Procura o pensamento mil jogadas
> para não crer em quanto, mau grado, crê:
> outra Angelica (para crer se encarniça)
> seu nome escreveu naquela cortiça (ARIOSTO, 2007, p. 378).

O problema é que o próprio Orlando não crê em suas justificativas, afinal, reconhece a letra de sua amada. Seria melhor encontrar outra solução.

> Depois diz: — Mas na letra sou versado;
> quantas eu tenho delas visto e lido.
> Pode este Medoro ser inventado;
> talvez me tenha dado este apelido. —
> Com tal jogo da verdade afastado,
> que a si próprio enganava convencido,
> na esperança esteve o descontente Orlando,
> que soube ir em si mesmo alimentando (ARIOSTO, 2007, p. 378).

Medoro é um pseudônimo, é o nome que ela deu a Orlando, por não ousar declarar o seu amor ao paladino francês. Até mesmo em suas justificativas o cavaleiro se mostra egocêntrico.

Eis, então, que ele encontra, em árabe, as declarações de Medoro, e as compreende muito bem. Ironicamente, o seu saber, que diversas vezes o salvou, agora lhe causa a pior das derrotas. Segundo Raffaele Girardi (2011), o grande conhecimento de Orlando, versado em muitas línguas, é utilizado pela Fortuna contra ele. Dessa maneira, o seu saber não o leva à felicidade, mas sim, à loucura, à inadaptação ao seu tempo, ideias que se apresentam na obra de Erasmo — algo semelhante também ocorre em Cervantes, uma vez que o grande conhecimento de Dom Quixote o leva a uma felicidade enganosa, ou melhor, loucura festiva.

> Em árabe estava escrito, que o conde
> percebia tão bem como latim;
> entre muitas línguas a que responde,
> presente tinha aquela o paladim;
> evitou-lhe muitas vezes dano, onde
> foi entre os Sarracenos andarim;
> mas não se gabe se disso houve fruto;
> que ora um dano tem, que ao resto dá luto (ARIOSTO, 2007, p. 380).

Encontrar uma justificativa para o que lê é praticamente impossível. A verdade está nítida. Orlando ainda procura resistir, errando com os olhos, tentando encontrar aquilo que deseja. Movimento persistente e inútil, ressaltado pela

repetição, da mesma forma em que aparece no Palácio. Essas iterações, frequentes na obra, servem também para retratar as obsessões. “Possuídas por ideias, as personagens voltam-se para elas reiteradamente e com isso desenvolvem naturalmente certas repetições” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 266).

> Três vezes, quatro, seis leu o inscrito
> o infeliz, mas procurando em vão
> que ali não estivesse o que estava escrito;
> e cada vez via tudo mais chão,
> sentindo fria mão no peito aflito
> apertar sempre mais o coração (ARIOSTO, 2007, p. 380).

Nesta altura, parece que, aos poucos, Orlando vai congelando, a começar pelo frio que invade o seu peito. Fixando a pedra, começa a se identificar com a mesma: algo imóvel, gélido e sem vida. “Ficou por fim com os olhos e a mente/fixos na pedra, dela não diferente” (ARIOSTO, 2007, p. 380). O cronotopo — inverno (tempo) e pedra (elemento do espaço) — serve para expor o sentimento da personagem e também funciona como veículo de expressão do estado da alma.

Como Bakhtin (2011) argumenta, os elementos concludentes podem ser empregados de acordo com as intenções do autor, que se vale de características físicas, definições ético-cognitivas e plano de fundo para, ou, desmascarar, ou, paramentar a personagem. No caso, o fundo estético de Orlando é usado como meio de expressão de sua interioridade. Antes, era construído de aventuras e atos extraordinários, que refletem o excesso de confiança do cavaleiro, e a sua constituição heroica, reforçada pela sua invulnerabilidade corporal. Entretanto, aqui, revela que está se petrificando e congelando por causa da dor, tanto que não consegue resistir ou queixar-se. A angústia quer sair de seu peito de uma vez, mas não é capaz.

> Cabeça baixa, priva de alento,
> o queixo lhe tombara sobre o peito;
> nem encontrou (a dor o ocupou tanto)
> para se queixar voz, ou humor para o pranto.
> A impetuosa dor dentro se envasa,
> querendo sair com demasiada pressa (ARIOSTO, 2007, p. 380).

Orlando, todavia, insiste no erro: alguém quer difamar Angelica para atingi-lo. Não é a melhor justificativa, porém, ainda é preferível à verdade. Sequer o paladino acredita na sua suposição, e isto se nota na gradação dos verbos *crer*, *desejar* e

esperar, partindo de uma convicção a uma fraca esperança. Elisa Martini (2016) destaca que as lutas e enganos ocorrem no interior de Orlando, e o seu amor primaveril e vassálico cede lugar ao inverno da realidade. A sua mente engenhosa procura álibis para não entrar em colapso, contudo, o corpo parece não seguir esse caminho, pois começa a ficar rígido: é o frio que está se espalhando. Pedra e gelo aparecem não apenas para se referir ao inverno, mas também à morte.

> Depois recompõe-se, porque lhe assome
> cogitar que não seja a coisa vera:
> que alguém pretenda difamar o nome
> de sua dama crê, deseja e espera;
> ou fazer que tão grave peso o tome
> do fero ciúme, que o dilacera;
> e, quem quer que seja aqui haja estado,
> muito bem tenha a mão dela imitado (ARIOSTO, 2007, p. 380).

Para Socci (2018), neste ponto, o paladino se encontra diante de fatos incontestáveis que anulam qualquer possibilidade de contradições e reformulações. A princesa não lhe pertence e, por isto, não há mais como Orlando tornar a si. A imagem idealizada está quebrada para sempre. Razão e realidade não conseguem mais se encontrar. Se, até então, em nenhum momento ele expressou lúcida consciência em relação a sua missão cristã, torna-se impossível que, nessas circunstâncias, completamente ferido, pense na guerra de Carlos Magno.

Como Martini (2016) sustenta, o cavaleiro atravessa um percurso que se assemelha a uma descida aos infernos. Trata-se de seguir uma obsessão que não pode ter outro fim a não ser a loucura furiosa. Martini (2016) também recorda que a insensatez de Orlando, seguindo os traços temporais deixados ao longo do poema, deveria acontecer no verão. Mas, os efeitos apresentados são os invernais da loucura melancólica. O episódio parece um pesadelo — o que representa um retorno àquela atmosfera introdutória da saída do paladino —, em que aparecem, cada vez mais, alucinantes autoenganos, em uma tentativa desesperada de se salvar.

Mais próximo de sua derrota maior, Orlando procura um abrigo. E quis o acaso, a Fortuna, que acabasse no lugar em que o romance de Angelica e Medoro começou. De novo, volta-se para o pesadelo que aparece no canto VIII: quanto mais busca pela calma, mais encontra o tormento, porém, agora, a fonte do martírio é real. Mesmo assim, não quer que a verdade seja revelada claramente, afinal, o

engano — a loucura festiva de Erasmo, e também de Dom Quixote — é melhor do que a triste realidade.

> Deita-se Orlando, nem pensa em cear,
> de dor saciado e não de outro manjar.
> Quanto mais procura ter aquietação,
> mais o perturba o tormento e a pena:
> as paredes da odiosa inscrição,
> e cada porta e janela vê plena.
> Quer perguntar; decide depois não;
> teme que se torne coisa terrena
> e clara, aquela que ele quer nebulosa,
> pois fosca será menos dolorosa (ARIOSTO, 2007, p. 380).

O pastor que o acolhe, ao perceber o abatimento do cavaleiro, decide contar-lhe uma história que a todos causa deleite. Grande ironia: o que aos outros é motivo de prazer, a Orlando será de desgosto. E, para que não restem dúvidas sobre o romance entre a princesa e Medoro, eis que a prova final surge: o pastor mostra a Orlando o bracelete que recebera de Angelica como pagamento pela hospitalidade. Justamente o presente que o paladino tinha ofertado à princesa. De acordo com Martini (2016), não há mais como controlar a desgraça, pois o bracelete, fruto de uma aventura feita no amor primaveril, condena Orlando ao inverno/inferno da alma, à loucura.

> A história do final aproximou-se,
> quando o pastor lhe pôs a joia diante
> que à partida, pelo bom acolhimento,
> Angelica lhe dera em pagamento.
> Esta conclusão foi a machadada
> que a cabeça lhe separou do colo;
> com ela, após lhe dar tanta pancada,
> o carniceiro Amor sentiu consolo (ARIOSTO, 2007, p. 380-381).

Neste instante, a insanidade é o único caminho, visto que a conclusão dessa história é o golpe que separa Orlando de sua cabeça — ou melhor, de seu juízo. Finalmente, o carniceiro Amor para de atormentar o infeliz paladino, afinal, está morto por dentro. Em vão, ele tenta resistir. Remexe-se sobre o leito — o retorno ao pesadelo e ao movimento inútil refletido no par *cá/lá* —, que parece duro como uma pedra — a imagem da frieza e impotência do próprio cavaleiro. Segundo Socci (2018), essa agitação insistente que não leva a lugar nenhum — porque está deitado —, aparece no Palácio, no qual o paladino esgota as suas energias correndo atrás

de algo que não existe, atingindo o nada. Isso traz a ideia de um aparente movimento. Da mesma forma age a loucura, pois ela faz com que cada um persiga algo vazio, nunca alcançando os seus objetivos. É uma movimentação sem sentido, portanto, inútil.

> Tenta ocultar Orlando a dor, mas nada
> seu mal vence, e custoso é não expô-lo:
> lágrimas, suspiros, de olhos e boca,
> querendo ou não querendo, ao fim lhe desemboca
> Quando o travão à dor pôde soltar
> (estando só, não tem de guardar respeito),
> dos olhos, depois das faces banhar,
> cai-lhe um rio de lágrimas sobre o peito;
> suspira e geme, e o corpo a voltear,
> para cá, para lá, vai tenteando o leito;
> mas mais duro que pedra, e mais pungente
> que se de urtigas fora feito, o sente (ARIOSTO, 2007, p. 381).

A superioridade do cavaleiro está quebrada, uma vez que foi derrotado no campo erótico-amoroso, e isto se reflete nas suas lágrimas e suspiros. Tomado pelo ódio — sentimento importante para o último cronotopo ariostesco — e completamente desvirilizado, pois é morto pelo amor e não consegue esconder a dor, resta a Orlando se refugiar na selva — na parte mais densa, como Dom Quixote o faz —, longe de todos, como uma besta ferida que, na solidão, procura recuperar-se. Socci (2018) alega que o sofrimento do paladino é um dos elementos que colabora com a quebra da épica, colocando-o no campo da elegia. As lágrimas do pesadelo (pequena ruptura), que se repetem neste cronotopo (ruptura total), denotam que ele perdeu a razão que o mantinha vinculado ao seu dever de cavaleiro cristão. Esses elementos colaboram para mostrar um Orlando diferente da tradição, apaixonado e alienado de sua obrigação. Socci (2018) indica ainda que razão e realidade se convergem quando Orlando chora diante das provas, já que ele as entende. Ironicamente, é desse átimo de juízo, é desse momento de clara compreensão da realidade — e consequente desejo de fuga da mesma —, que o seu lamento se transforma em loucura e negação de sua existência.

> [...] Sem esperar da Lua ou do alvor
> do novo dia poder ter ornato,
> armas toma e corcel, e para o frescor
> do bosque sai, onde é mais denso o mato;
> quando vê que se encontra em solidão,
> com gritos, urros, à dor dá vazão.
> Com choros e gritos se manifesta;

> de noite ou de dia não se dá paz.
> Vilas, burgos evita; na floresta,
> sobre o chão duro e descoberto jaz (ARIOSTO, 2007, p. 381).

Martini (2016) percebe que os sintomas da loucura já aparecem cientificamente reconhecíveis, segundo os tratados médicos da época de Ariosto. As reações físicas que se manifestam no paladino estão ligadas ao caráter melancólico, conectado às estações frias, que traz um langor parecido com o perecimento de uma planta, e também uma bestialidade selvagem. De tanto chorar por causa da traição da ingrata, sua alma se esvazia, o que lembra a reação de Olimpia. No entanto, a dama se fecha, se transforma em algo sem vida, o mesmo não ocorre com Orlando, que, após morrer em um sentido metafórico, cede à furiosa loucura.

> — Não são lágrimas já, este licor
> que dos meus olhos verto em quantidade.
> Não acompanharam elas a dor:
> acabaram, ia a dor em metade.
> O fogo ora impele o vital humor,
> que pela via dos olhos escapar há-de;
> é ele que verto, e simultaneamente
> à dor e à vida dará fim urgente (ARIOSTO, 2007, p. 381).

De tanto sofrer, Orlando começa a transformar-se, dividindo-se em dois: o corpo morto, que, como um zumbi, errará pela Terra causando o caos, e a razão (alma humana), que se alojará na Lua. A partir deste momento, não é mais o valoroso conde Orlando, ou melhor, Rolando, paladino francês exemplar, defensor da fé e de Carlos Magno, que age, é o seu corpo morto, pleno de ira e furor, reduzido a uma vil condição, longe de qualquer traço de razão. De acordo com Girardi (2011), a própria rápida metamorfose do paladino se torna uma metáfora da morte, da sucessão de mudanças e distorções do ser. A sua loucura representa a desordem constitutiva, uma ética de incerteza.

Socci (2018) aponta que, diante de um amor não correspondido, e pior, de uma suposta traição, a única alternativa é dar vazão à ira e à loucura. Socci (2018) recorda que Angelica nunca fez promessas a Orlando, assim, ele parece preferir continuar a enxergar o que tinha idealizado. Por sempre ver a dama como sua, insiste que ela é uma ingrata e traidora. Ao optar em acreditar nas suas fantasias, desencadeia a loucura. Contudo, a sua crença não é infundada, uma vez que, para um cavaleiro, seguidor do amor cortês, é natural que uma mulher seja sua após ter-lhe prestado muitos serviços. Angelica, quando vai contra esse código, surpreende

Orlando, que está convicto de que esse é o único meio de se conquistar algo da realidade, e é por isso que enlouquece. Aqui, faz-se necessário recorrer ao dialogismo bakhtiniano.

> A apreensão do mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s). O sujeito vai constituindo-se discursivamente, aprendendo as vozes sociais que compõe a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico (FIORIN, 2019, p. 61).

A crença de Orlando está, pois, relacionada com o universo ao qual pertence, ou seja, com a poética medieval (Cavalaria e Amor Cortês), na qual a mulher, objeto de desejo, é disputada por cavaleiros valorosos, e aquele que melhor a servir deve ser recompensado. No entanto, Angelica é um ente de outro contexto, uma princesa oriental, uma personagem moderna que segue outros princípios. Ao negar essa nova realidade, Orlando torna-se agônico, fecha-se em si, o que o faz perder o juízo. Para o cavaleiro, o que importa são as vozes de autoridade que ele segue: “são aquelas a que se adere de modo incondicional, que são assimiladas como uma massa compacta e, por isso, são centrípetas, impermeáveis, resistentes a impregnar-se de outras vozes, a relativizar-se” (FIORIN, 2019, p. 61). São as vozes de seu grupo social medieval, que tornam a sua consciência ptolomaica. Mas, Angelica é uma personagem flexível, que se transforma conforme as necessidades, tendo uma consciência galileana:

> outras vozes são assimiladas como posições de sentido internamente persuasivas. São vistas como uma entre as outras. Por isso, são centrífugas, permeáveis à impregnação por outras vozes, à hibridização, e abrem-se incessantemente à mudança (FIORIN, 2019, p. 61).

Seguidor do amor cortês, Orlando vê Angelica como ingrata e traiçoeira, por isto, declara-se morto.

> O que no rosto pareço não sou:
> o que Orlando era, morto é, sob a terra;
> sua dama ingratíssima o matou;
> atraiçoando-o, declarou-lhe guerra.
> Sou seu espírito, que dele se soltou,
> que atormentado neste inferno erra,
> para sua sombra, que sozinha avança,
> ser exemplo a quem no Amor põe esperança (ARIOSTO, 2007, p. 381).

Não podendo vingar-se daqueles que o rebaixam, Orlando usa a sua fúria contra a natureza. Ora, se ele não é mais do que inverno, sofrimento e morte, é justo que o ambiente esteja de acordo com a sua condição. Ele age para equilibrar o cronotopo, tingindo-o com as cores de sua alma. Fabrizio Bondi (2014) destaca que a devastação do *locus amoenus* significa também a destruição do teatro da procura do paladino, uma vez que a maior parte de suas proezas ocorre na selva — espaço do errar cavaleiresco, onde é possível viver aventuras, e também símbolo da centrípeta irracional —, e isso marca a sua entrada no estado psicótico. De novo, alto e baixo aparecem, mostrando o quão vã é a reação de Orlando, bem como a divisão entre a razão, que, neste ponto, é fechada em uma ampola lunar, e o corpo bestial, que tudo destrói, sem fazer distinções.

> Cortou inscrito, pedra, e até ao céu
> fez subir voando cada fragmento.
> Pobre gruta e árvores que pareceu
> terem de Angelica e Medoro assento!
> Ficaram de modo a sombra ou aléu
> não mais darem a pastor ou armento;
> e a fonte, que fora tão clara e pura,
> contra tanta ira não foi segura;
> ramo, pedra, terra, tronco arrancou,
> nem parou de atirar para a onda funda;
> de alto a baixo tanto a água turvou
> que nunca mais foi nem clara nem munda (ARIOSTO, 2007, p. 381-382).

Exausto, cai por terra e olha para o céu. Baixo e alto entram em contato, como se Orlando soubesse onde a sua razão está. Bondi (2014) afirma que, a partir de então, o paladino perde a sua interioridade, tornando-se praticamente uma imagem, e, por sua vez, as suas ações se convertem em um espetáculo. Socci (2018) destaca que, sendo privado de sua capacidade cognitiva e rebaixado a um estado feroz, Orlando parece mostrar que, quando razão e realidade não se encontram, o homem regride à bestialidade.

> Cansado enfim, o suor o encharcou;
> resposta não dando a força iracunda
> ao desdém, ódio fundo e acesa ira,
> por terra cai, e olhando o céu suspira.
> Cansado e angustiado ao fim cai na erva,
> fixa os olhos no céu e não se move.
> Sem comer nem dormir, tal se conserva
> até que o Sol três vezes se renove.
> De crescer não parou a dor proterva,

que por fim todo o tino lhe remove (ARIOSTO, 2007, p. 382).

O sentimento que marca Orlando não é apenas dor, mas sim, indignação e inconformismo, refletidos em um profundo ódio. O mesmo ocorre quando perde o seu amigo no duelo em Lipadusa. Por Angelica, atravessa os mais diferentes lugares, realiza façanhas, provando várias vezes o seu valor para, no final, ser trocado por um desconhecido infante. Não apenas o código do amor cortês é desrespeitado, como também o seu ego é diretamente ofendido. Quando a dama age de modo inesperado, indo contra o modo como os cavaleiros enxergam a realidade, Orlando não sabe mais quem é. Se ser o mais leal vassalo amoroso e o melhor paladino não são suficientes para conquistar a mulher amada, então não há mais sentido em agir dessa forma. As armas espalhadas — aqui/além e o movimento vão — representam um Orlando fragmentado, que não se identifica mais com o seu papel cavaleiresco.

Ao quarto dia, pelo furor movido,
de chapas e malhas ficou despido.
Aqui fica o elmo, além fica o escudo,
longe os arneses, mais longe a couraça;
as suas armas, em conclusão, tudo
aqui e acolá o bosque devassa.
Rasgou os panos, e mostra desnudo
o ventre, o peito e as costas onde passa;
começa a grande insânia, e tão horrenda
que outra maior que esta se não desvenda.
De tanta raiva e furor foi tomado
que fica ofuscado todo o seu senso (ARIOSTO, 2007, p. 382).

Nicola Bonazzi (2014), recordando a fuga desenfreada de Angelica, movida pelo medo, como se estivesse fora de si, aponta que também Orlando age de forma semelhante, dado que está dividido e, no seu caso, literalmente fora de si. A selva é o seu inferno, um inferno da mente, onde cai porque a sua dama o engana. De acordo com Bonazzi (2014), não se trata de simples traição amorosa, mas da anulação de um pacto de vassalagem da alma, que se relaciona com os costumes de um mundo cortês perdido. Uma ingratidão, pecado mais grave, porque está envolvido na queda de Lúcifer. Não por acaso aparece no Inferno — argumento de outro cronotopo. Destaca-se que, mesmo estando na condição mais humana possível, nu como no dia em que nasceu, tão extraordinário é o cavaleiro que sequer precisa de armas para espalhar a destruição. Ele próprio é mais mortal que o

arcabuz. Bondi (2014) afirma que o Orlando capaz de desenraizar uma árvore é uma imagem repleta de energia, que mostra a redução do valor heroico a uma cega força da natureza. Mas também tem uma expressividade dramática, visto que traduz a gravidade da dor que sente. Bondi (2014) ainda relaciona o furor patológico do cavaleiro com a insanidade que toma todo o poema, envolvendo cada uma das personagens, bem como aquela que está no poeta e mesmo nos leitores.

> De empunhar a espada está deslembrado,
> pois coisas espantosas faria, penso.
> Mas nem dela, nem de serra ou machado
> necessitava o seu vigor imenso.
> De seus grandes feitos prova mostrou:
> um alto pinho à primeira arrancou;
> e depois deste arrancou muitos mais,
> tal fossem funchos, ébulos, anetos;
> fez o mesmo a carvalhos ancestrais,
> olmos, faias, azinheiras, abetos (ARIOSTO, 2007, p. 382-383).

Na floresta, Orlando resolve manifestar a sua fúria. Isso ocorre somente porque é nesse ambiente que os cavaleiros costumam errar? Não apenas. Esse símbolo se relaciona com a noite, descrita na saída do paladino. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015) relatam que se trata de um lugar misterioso e ambivalente, que gera angústia e serenidade, opressão e simpatia, como a própria vida em si. De acordo com a psicanálise, por ser obscura e de enraizamento profundo, a floresta representa o inconsciente. Para Angelica e Medoro, ela é acolhedora e tranquila, porém, para Orlando, é tirânica e fatal. Nela o paladino manifesta o seu lado obscuro, é nela que a sua mente perturbada se revela. Para Girardi (2011), por ser um lugar isolado, longe dos homens, é destinado aos delitos mais hediondos. A floresta, por si só, é figura da loucura, e também da vida, porque é polimórfica, irrefreável e mutável. Trata-se do lugar do errar e do erro, é um labirinto em que os caminhos se perdem na escuridão.

A destruição que segue, serve para a interioridade de Orlando, dominada pela sombra e inverno, ir harmonizando o espaço, que vai se igualando ao seu estado de espírito. Uma vez mais, o leitor se encontra diante de um cronotopo que varia entre o espaço físico aberto e fechado, sendo o primeiro o mais predominante. Contudo, o que importa é o espaço mental da frustração amorosa. Assim, o caminho de Orlando torna-se igual ao cronotopo inicial de seu pesadelo, graças a sua ação destruidora. E assim, a Itália vê descer do Norte um inverno de guerras que demoraria a acabar.

Como observa Martini (2016), a selva por onde ele vaga se tinge de tonalidades cinzentas. A sua ira é marca da guerra, do inverno social que passa pela arma de fogo de Cimosco até os conflitos italianos. Trata-se da loucura humana da História que, em Orlando, se confirma como loucura da alma. A insanidade destruidora do paladino se enriquece de todas essas vozes, pois está na mesma conotação invernal/infernal, fruto do final de uma época.

No canto XXIV, Orlando não restringe a sua ira e loucura à floresta; se antes se nega a atacar inimigos que estão dormindo, a partir deste momento mata qualquer um que encontra pelo seu caminho, incluindo inocentes pastores. Aliás, usa o corpo de um como se fosse uma maça, para derrubar os demais. Para Bondi (2014), o cavaleiro entra em um mundo rústico e pastoril — ou seja, baixo, contrastando com a função divina, portanto, alta, que o paladino tem —, cujo índice de estilo é o cômico-realista. Além disso, Bondi (2014) enxerga em Orlando a típica iconografia do louco: feroz, perturbado, nu e armado de um "bastão". Entretanto, mesmo em uma condição rebaixada, não se aproxima do povo, permanecendo um típico herói cavaleiresco que se torna insensato por causa do amor.

Aliás, de acordo com Bondi (2014), a sua patologia vem de uma melancolia causada pelo *amor hereos* (amor como doença, degradação e morte), tema da filosofia neoplatônica e dos tratadistas medievais. Isto pode ser comprovado por meio da caracterização e das atitudes de Orlando, que possui um corpo forte em um estado catatônico. Sobre a devastação espalhada, Girardi (2011) nota que a loucura do paladino não causa pena, mas sim, terror, porque a sua violência bestial é um paradoxal sinal da sua grandeza. Se não o fosse, seria incapaz de arrancar árvores inteiras.

> O louco, atrás, ao seu fugir responde:
> agarra um; a cabeça melhor
> lhe arranca do que um outro qualquer esgarça
> da árvore a maçã, ou flor à sarça.
> Por uma perna o seu tronco empunhou,
> usando-o como uma maça para o resto;
> adormecido, em terra um par deixou:
> talvez no juízo final faça um gesto (ARIOSTO, 2007, p. 387).

Essa imagem se completa quando, no canto XXIX, Orlando é descrito como alguém de olhos fundos, magro e de crina — elemento que remete à animalização

— desordenada. Semelhante à figura depreciada do seco e frágil Alonso, que se converte em Dom Quixote, e também ao louco Cardenio.

> Quase escondidos os olhos pela testa,
> a face magra e como um osso enxuta,
> a crina revolta, horrenda e funesta,
> a barba medonha, grande e hirsuta (ARIOSTO, 2007, p. 480).

Por onde passa, Orlando incute terror, e, aqueles que ousam enfrentá-lo, acabam mortos. A solução para esse caos é permanecer longe dele. Na vila abandonada, devora o que aparece diante dele, sem fazer distinção. Como uma besta, sai destroçando animais, errando de baixo para cima. Segundo Bondi (2014), os vilões que, a princípio, tentam enfrentar o louco invencível (de corpo blindado), são cômicos. Porém, o fundo dessa situação é inquietante, porquanto as atitudes de Orlando refletem não a sua superioridade em força, mas sim, atos de um animal, uma vez que elimina a distinção básica entre o cru e o cozido.

Bondi (2014) também indica que o leitor é capaz de perceber que não se trata apenas de uma loucura literária, tendo em vista as atitudes do paladino, que age sem refletir, alimentado de ações e movimentos destrutivos, e completamente alienado. Além disso, o corpo louco está presente no poema, não sendo minimizado; ele tem diversas tonalidades, sendo trágico e cômico, maravilhoso e realista. E um corpo capaz de cometer os mais potentes e terríveis atos não poderia se relacionar com outro herói que não o próprio Hércules, especialmente o retratado por Sêneca em *Hércules furioso* (século I d.C.) e *Hércules no Eta* (século I d.C.) — mito suficientemente difundido na corte estense.

> Sem discernir o que é pão e o que é glande,
> pelo jejum e pelo ímpeto levado,
> as mãos e os dentes deitou distraído
> ao que primeiro achou, cru ou cozido.
> Depois por todo aquele lugar errou,
> a homem e a fera dando canseira;
> correndo pelos bosques, também caçou
> o esbelto cabrito e a corça ligeira.
> Com muito javali e urso lutou,
> à mão lhes dando morte derradeira;
> e sua carne, com pele, pelo e osso,
> com voraz fome lhe serviu de almoço.
> Para cá, para lá, para baixo e cima corre
> a França [...] (ARIOSTO, 2007, p. 388).

Adiante, no canto XXIX, Orlando tem um encontro com o seu duplo, Rodomonte. Este deseja possuir Isabella que, para escapar, arquiteta um plano mortal. Tentando aplacar a culpa, torna uma capela o sepulcro dela e de Zerbino — morto por Mandricardo, quando defende os despojos de Orlando —, e faz construir uma torre e uma ponte estreita. Rodomonte pretende enfrentar todos que ali passem, para oferecer os despojos de suas vitórias a Isabella.

Cabe lembrar que Rodomonte é um guerreiro sarraceno primoroso, preterido por sua noiva, Doralice. Como Orlando, possui grande força e fúria. Rodomonte não reconhece o paladino, devido ao seu estado deplorável. Pensando se tratar de um vilão, se irrita porque o seu objetivo é enfrentar cavaleiros — isto reforça a perda da identidade cavaleiresca de Orlando. Nota-se, dessa forma, uma relação de dialogismo, "[...] procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim" (BEZERRA, 2005, p. 194). Orlando, para Rodomonte, é uma besta, um louco, e não mais o bravo paladino cristão.

O guerreiro sarraceno ameaça-o, chamando-o de besta estúpida, e pensa que deve castigar o louco. Todavia, acaba sendo surpreendido, tanto que os seus movimentos são vãos — o par cá/lá.

> — Como pode um louco assim resistir? —
> murmura o fero pagão entre dentes;
> para cá e para lá se volta e gira,
> pleno de desprezo, soberba e ira (ARIOSTO, 2007, p. 479).

Para aumentar a aproximação entre as duas personagens, o poeta compara Rodomonte a um urso, animal que, de acordo com Emilio Bigi (2015), na tradição didascálica e eclesiástica medieval, é símbolo da ira e da luxúria. Sarraceno e cristão são bestas repletas de paixão que, preteridos, são tomados pelo ódio. A identificação é ainda mais intensa porque o urso ataca uma árvore, como se merecesse um castigo — como Orlando arrancando o pinho.

> Lembra Rodomonte, à volta de Orlando,
> o urso casmurro que arrancar crê
> a árvore donde tombou; como se ela
> culpa tivesse, odeia-a e flagela (ARIOSTO, 2007, p. 479).

Após uma luta vigorosa, eles caem abraçados no rio. Algo que pode refletir uma fusão das personagens, pois, mesmo que de modo inconsciente, é possível que Rodomonte tenha vivenciado a sua interioridade por meio dessa batalha com Orlando: ou seja, um guerreiro que se torna patético e ainda mais louco após a rejeição amorosa.

> De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente — percebidos internamente — seja na categoria do *eu-para-mim*, seja na categoria do *outro-para-mim*, isto é, como meu vivenciamento ou como vivenciamento desse outro indivíduo único e determinado (BAKHTIN, 2011, p. 22, grifos do autor).

Orlando, por estar nu, não vê dificuldade em nadar e se afastar, e a falta de juízo faz com que não se incomode com a opinião do oponente. Para Bondi (2014), as ações do Orlando louco representam uma inversão paródica de suas grandiosas proezas, realizadas enquanto estava são. De um lado, o errar aventuroso, heroico e cortês, do outro, as agressões bestiais e mecânicas. Bondi (2014) também ressalta que, se Orlando representa a força e potência do exército cristão, o seu espelho no campo sarraceno é Rodomonte. Então, essa seria uma batalha épica e admirável não fosse o fato de o paladino francês estar louco, o que torna a situação um tanto risível.

Para Bondi (2014), esse encontro não é por acaso, porquanto insinua que o furor e a sede de vitórias de Rodomonte não diferem muito da insensatez patológica de seu oponente. Até mesmo porque, se Orlando assassina pastores indefesos, o guerreiro sarraceno provoca a morte da inocente Isabella, por causa de sua paixão violenta. E o modo que encontra para se redimir também envolve uma agressividade maníaca, já que se trata de atacar qualquer cavaleiro que deseje atravessar a ponte. Ou seja, uma luta sem motivo plausível. O que ocorre, pois, é um duelo bestial.

Para finalizar a análise deste cronotopo do inverno destruidor, cabe ir a um ponto crucial da loucura de Orlando: o seu encontro com Angelica, que ocorre também no canto XXIX. Perto de Barcelona, o paladino se esconde na areia, e o acaso faz com que, naquele lugar, a princesa chegue. Devido ao fato de estar nu e modificado por causa do seu errar (sujo, magro, cabeludo e queimado) — um corpo baixo e distorcido pela loucura, que pratica atos baixos que deformam o ambiente — , Angelica não o reconhece. Para Girardi (2011), essa aberração na qual Orlando se

transforma, que deixa a sua imagem, e, consequentemente o seu valor, irreconhecível, serve para revelar as monstruosidades da mente humana.

> [...] E, seguindo a loucura que o norteia,
> morada quis fazer naquela areia,
> onde do sol um pouco se proteja,
> tendo-se na areia fina envolvido.
> Assim estava, quando o acaso enseja
> que Angelica ali chegue, e seu marido,
> que, como em outra parte se coteja,
> desceram do monte ao hispano lido.
> A menos de um braço a ele se chegou,
> porque a sua presença não notou.
> Que Orlando era, não lho sugere nada:
> muito difere do que ser soía (ARIOSTO, 2007, p. 480)

Com medo, Angelica se aproxima de Medoro. Orlando não se recorda de, um dia, ter sido apaixonado por ela, mas o seu belo rosto o atiça de forma animalesca, tanto que a caça como um cão — mais uma vez, o paladino é rebaixado. Se, antes, a princesa tem pelo cavaleiro certo desprezo e medo, e Orlando a deseja sexualmente, esses sentimentos aparecem de modo intensificado, rebaixado, e, até mesmo, tragicômico. Bondi (2014) sustenta que, nesta ocasião, a imagem que prevalece do Orlando louco é a de um animal. Isso porque, na cultura de Ariosto, é popular a ideia do homem como criatura mediana, que pode tanto elevar-se a condições semidivinas, como também rebaixar-se a uma bestialidade. Girardi (2011) destaca que Orlando é ninguém, é uma figura de morte. Visto que a regressão ao estado primitivo está baseada na ferocidade do desejo que domina Orlando, ele não enxerga mais Angelica como um ser adorado, ao contrário, ela se torna apenas uma presa sem valor, anônima, pronta para ser atacada.

> Assim que o viu, Angelica foi lesta
> a afastar-se, pelo terror induta;
> toda a tremer e em grande gritaria,
> protecção procurou junto ao seu guia.
> Quando dela deu conta, Orlando, estulto,
> para lhe chegar ergueu-se de repente;
> tanto gostou do delicado vulto,
> tanto o desejou imediatamente.
> De por ela ter tido amor e culto,
> nenhuma lembrança tinha na mente.
> Foi atrás dela, da mesma maneira
> que o cão seguiria a caça matreira (ARIOSTO, 2007, p. 480-481).

Medoro tenta defendê-la, mas o corpo do paladino é blindado. Lembrando-se de seu anel, Angelica o coloca em sua boca. Contudo, antes de desaparecer, a princesa cai de sua jumenta. Essa queda faz com que os últimos momentos da princesa no poema sejam os mais baixos e cômicos possíveis, e em muito lembra o tombo da Dulcineia encantada, próximo cronotopo analisado. Com isso, o poder sedutor de Angelica, que tanto movimenta os cavaleiros, é relativizado.

> Nisto, ao anel que tem no dedo atenta,
> e que a pode salvar, mete-o na boca:
> e o anel, que não perde o seu costume,
> dá-lhe sumiço, como um sopro ao lume.
> Ou fosse o medo, ou fosse que tomasse
> desequilíbrio ao mudar o anel,
> ou então, que a jumenta tropeçasse,
> pois não posso afirmar este ou aquele,
> no mesmo momento em que faz o passe
> do anel que a desaparecer compele,
> levanta as pernas e cai do arção,
> e dá por si estendida no areão (ARIOSTO, 2007, p. 481).

De alta princesa do Catai e musa desejada por vários cavaleiros, Angelica passa à baixa condição de mulher de um infante, que precisa praticar furtos para poder voltar ao seu reino: “de novo ao furto será compelida,/como fizera, para ter montaria [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 481). Orlando, por causa da paixão, é rebaixado à besta furiosa e destrutiva. E a “sua” dama, pela mesma razão, também se humaniza. Yves Bonnefoy (2014) lembra que, quando Angelica é movida pela compaixão por Medoro, que está correndo risco de morrer, a princesa desce do seu pedestal de nobre e inalcançável. Ela passa a viver com simples pastores e se esforça para curar um desconhecido, movida pela piedade, e também por um desejo sexual quase inconsciente. Diferente da princesa orgulhosa e plena de paixão por si própria, que vivia em constante fuga e negação aos cavaleiros. Orlando se modifica por causa de sua relação frustrada com Angelica, e esta se transforma ao longo desse percurso, motivada por diferentes sentimentos, como orgulho, vaidade, frustração, medo, desprezo e amor. Essa relação lembra a de Dom Quixote com Dulcineia, pois cada vez que esta é rebaixada e modificada, também o cavaleiro passa por transformações, trazendo fragmentação e comicidade à sua imagem.

Com raiva de tê-la perdido, Orlando novamente desafoga a sua frustração em algo inocente.

> A besta seguia pela nua areia,
> indo-se sempre mais aproximando:
> já nela toca, já lhe agarra a crina,
> e já o freio, e por fim a domina.
> Apanha-a com festa descomedida,
> como outro que apanhasse uma donzela;
> ajeita-lhe bem as rédeas e a brida,
> dá um salto e fica em cima da sela;
> e muitas milhas lhe dá de corrida,
> sem repousar nesta parte ou naquela;
> sempre a sela e o freio lhe conserva,
> não a deixa provar feno nem erva (ARIOSTO, 2007, p. 481).

Sem cessar, cavalga por um longo tempo, depois arrasta a jumenta, que vai se arruinando até a morte. Antes de encerrar este canto, o poeta faz uma observação importante: “coisa igual ou pouco menos faria/à sua dama, se não se ocultava [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 482). Se Angelica não tivesse desaparecido, o seu destino seria igual ao da jumenta. O rebaixamento, agora, recebe cores grotescas. Segundo Bondi (2014), a jumenta pode ser relacionada com a morte psíquica do cavaleiro, e ser um símbolo de sua degradação progressiva, dado que, a princípio, é vítima de seu desejo, depois passa à meio de transporte e, por fim, torna-se algo morto. Orlando atravessa um percurso similar, sendo um paladino respeitável e de ações louváveis, transformando-se em mero corpo impulsivo e chegando, por fim, a uma morte simbólica — morte da cavalaria, do amor cortês, dos altos ideais, da razão e da gloriosa Itália Renascentista.

Para Girardi (2011), a jumenta está relacionada com o *eros* e com a fúria, uma vez que é a substituta de Angelica. E o que Orlando faz com esse animal sai de do âmbito grotesco ao macabro. Neste ponto, o *eros* se relaciona com a morte. Girardi (2011) ainda associa o desenfrear da bestialidade e da alienação com o sonho de Orlando, porquanto nele ocorre uma espécie de aviso da desfeita erótico-sentimental e do principal argumento da obra, ou seja, a loucura. Além disso, o pesadelo está de acordo com a própria natureza do poema, que parece um grande sonho.

Diante desse cenário, a desolação, acarretada pelo desencantamento da imagem da dama almejada, é transmutada em um comportamento agressivo, que traduz em atos hediondos o estado perturbado de Orlando. Por causa da loucura, ele é incapaz de distinguir o certo do errado, o amigo do inimigo. Torna-se uma besta feroz, que não sente mais os efeitos do mundo humano. Alienado, perde as noções de tempo e espaço, pois eles são completamente interiores. O seu estado

patético e penoso é traduzido em imagens dramáticas e grotescas. A sua fúria interior escapa, transformando-se em caos exterior. Trata-se de um cronotopo da confusão, distorção, frustação, rebaixamento, loucura e, claro, do completo desencantamento.

2 Os cronotopos cervantinos do desencantamento

2.1 O Encontro com a Dulcineia Encantada

Seleciona-se este porque marca a mudança de comportamento de Dom Quixote, que vai perdendo o controle de sua criação. A realidade passa a penetrar, cada vez mais, na sua fantasia, algo que, futuramente, culmina no seu desencanto. Segundo John J. Allen (1990), conforme o cavaleiro transforma-se, junto com ele também se metamorfoseiam outros elementos de sua imaginação, como Dulcineia. Esta é manipulada conforme as suas motivações. Allen (1990) destaca que, na segunda parte, de modo geral, há um esforço para fundir as imagens de Aldonza e Dulcineia, como se verifica, principalmente, neste cronotopo e no da Cova. Também há outro movimento: quanto mais o cavaleiro percebe a realidade, estando próximo de sua retomada da razão, menos corpórea se torna a sua dama.

No capítulo VIII, amo e escudeiro partem novamente — ao anoitecer, o que pode indicar uma atmosfera de pesadelo, como a de Orlando em sua fuga —, mas, antes de enfrentar novas aventuras, Dom Quixote quer a bênção de sua dama. Os gases do ruço são um sinal auspicioso — ainda que grotesco, cômico e baixo — e ambas as personagens parecem estar satisfeitas e entusiasmadas. Recordando-se da sua falsa embaixada, Sancho faz uma colocação, uma vez mais contextualizando Dulcineia no universo camponês: “[...] — mas tenho por dificultoso que vossa mercê possa falar ou se ver com ela, ao menos em parte que possa receber sua bênção, como não seja por cima da cerca do curral, onde eu a vi da vez primeira [...]” (CERVANTES, 2019, p. 120). Como de costume, o cavaleiro embeleza a realidade, participando da construção da dama:

> — Cercas de curral se te afiguram aquelas, Sancho [...], donde ou por onde viste aquela nunca bastantemente louvada gentileza e formosura? Não deviam de ser senão galerias, ou corredores, ou varandas ou como as chamem, de ricos e reais palácios (CERVANTES, 2019, p. 120-121).

Contudo, Dom Quixote parece mais consciente e cauteloso na segunda parte, pois, diante da possibilidade de realmente se deparar com uma Aldonza camponesa, desvia a importância para o encontro, e não para o contexto do mesmo:

> [...] como eu a veja, pouco se me dá que seja por cercas ou por janelas, ou por frestas ou grades de jardins, pois qualquer raio que do sol da sua beleza chegar aos meus olhos iluminará meu entendimento e fortalecerá meu coração, de modo que fique único e sem igual na discrição e na valentia (CERVANTES, 2019, p. 121).

Sancho, de novo, rebaixa a cena, trazendo-a para o contexto camponês, como no cronotopo da embaixada, jogando com a luminosidade (alto e ideal) e a escuridão (baixo e real):

> [...] quando eu vi esse sol da senhora Dulcineia d'El Toboso não estava ele tão claro que lançasse de si raio algum, e deve de haver sido que, como sua mercê estava peneirando aquele trigo que eu disse, a muita poeira que levantava parou como nuvem diante do seu rosto e o escureceu (CERVANTES, 2019, p. 121).

Dom Quixote parece se aborrecer com a insistência do escudeiro nessa imagem cotidiana, novamente recorrendo à fonte literária — guia que constitui a si e ao seu cronotopo — e ressignificando a realidade para salvar o ideal. Também oferece um importante elemento para a próxima ficção sanchesca: os encantadores.

> — Ainda continuas, Sancho [...], a dizer, a pensar, a crer e a teimar que minha senhora Dulcineia peneirava trigo, sendo esse um mister e exercício em tudo desviado daquilo que fazem e devem fazer as pessoas principais, que estão constituídas e guardadas para outros exercícios e entretenimentos, mostrando sua principalidade a tiro de balestra? Quão mal te lembras, oh Sancho, daqueles versos do nosso poeta em que nos pinta os lavores que lá em suas moradas de cristal faziam aquelas quatro ninfas que do Tejo amado apontaram as cabeças e se sentaram a bordar no verde prado aqueles ricos panos [...]. E dessa maneira deviam de ser os da minha senhora quando tu a viste, se não é que algum mau encantador, pela inveja que deve de ter das minhas coisas, muda e torna as que me hão de dar gosto em figuras diferentes das que elas têm [...] (CERVANTES, 2019, p. 121-122).

Encerrada a questão, Dom Quixote passa a discutir sobre a fama, criticando as vaidades humanas, que podem ser relacionadas com as características que um cavaleiro deve ter, retratadas no primeiro cronotopo cervantino analisado, e com as loucuras encontradas na Lua ariostesca e as críticas feitas no Templo da

Imortalidade. Ideias que, provavelmente, esses autores encontraram nos escritos de Erasmo.

> [...] obras da fama, que os mortais desejam como prêmios e quinhão da imortalidade merecidos por seus favores feitos, posto que os cristãos, católicos e andantes cavaleiros mais hajamos de atentar à glória dos séculos vindouros, eterna nas regiões etéreas e celestes, que à vaidade da fama que neste presente e acabável século se alcança, a qual fama, por muito que dure, finalmente se há de acabar com o mesmo mundo [...]. Havemos de matar nos gigantes a soberba; a inveja, na generosidade e bom peito; a ira, na sossegada compostura e na quietude do ânimo; a gula e o sono, no pouco comer que comemos e no muito velar que velamos; a luxúria e a lascívia, na lealdade que guardamos àquelas que fizemos senhoras dos nossos pensamentos; a preguiça, em andar por todas as partes do mundo, buscando as ocasiões que nos possam fazer e façam, sobre cristãos, famosos cavaleiros (CERVANTES, 2019, p. 125-126).

Ao anoitecer — faz-se necessário relembrar a simbologia da noite, como filha do Caos, relacionada com a morte, as angústias e os pesadelos, ou seja, pode aparecer como indício do fracasso quixotesco —, descobrem El Toboso. Sancho, está triste, porque não tinha visto Dulcineia e não sabe como agir, e, Dom Quixote, alegre, pela possibilidade de encontrá-la. No capítulo IX, as personagens veem El Toboso silenciosa, por volta de meia-noite. “A noite era quase clara, por mais que Sancho quisesse que fosse de todo escura, por achar na sua escuridão desculpa para a sua sandice” (CERVANTES, 2019, p. 130). Claro (alto) e escuro (baixo) convivem nessa atmosfera, traço comum do Barroco, sendo, a primeira, marcada pela realidade e lucidez, e, a segunda, pela mentira e fantasia. A ambientação toma, aos poucos, uma forma sombria, como um presságio de morte, metafórica e literal, de Dom Quixote. Afinal, o desencantamento é praticamente predominante na segunda parte, começando a partir do encontro com a Dulcineia encantada.

> Não se ouvia em todo o povoado mais que latido de cães, que atroavam os ouvidos de D. Quixote e inquietavam o coração de Sancho. De quando em quando zurrava um jumento, grunhiam porcos, miavam gatos, cujas vozes, de diferentes sons, aumentavam com o silêncio da noite, as quais coisas todas teve o enamorado cavaleiro por mau agouro [...] (CERVANTES, 2019, p. 130).

Amalia Iriarte (2015) observa que, a partir dessa visita a Toboso, Dom Quixote passa a externar estados emocionais e de espírito mais complexos, dado que, até então, o que se via eram momentâneos acessos de raiva. Isso é perceptível quando ele demonstra certo desconcerto e inquietude logo quando começa a entrar

na cidade. O próprio silêncio do lugar e o rumor de animais de simbologia negativa servem para demonstrar o abalo emocional em que está. Assim, Iriarte (2015) defende que os estados de humor de Dom Quixote estão intimamente ligados a Dulcineia, que se torna uma personagem cada vez mais problemática.

Os cronotopos tornam a se chocar: enquanto Dom Quixote engrandece a moradia de Dulcineia, Sancho a descreve de acordo com a realidade do povoado.

> — Sancho, filho, guia para o palácio de Dulcineia, quem sabe a podemos achar acordada.
> — A que palácio tenho de guiar, corpo do sol — respondeu Sancho —, se onde eu vi sua grandeza não era senão uma casa muito pequena?
> — Então devia de estar recolhida — respondeu D. Quixote — nalgum retirado aposento do seu alcácer, em solitário solaz com suas donzelas, como é uso e costume das altas senhoras e princesas (CERVANTES, 2019, p. 130-131).

Durante a procura, Dom Quixote se confunde com a sombra da torre da igreja, fazendo com que Sancho o alerte:

> [...] e praza a Deus que não topemos com a nossa sepultura, pois não é bom sinal andar pelos cimitérios a estas horas, e mais tendo eu dito a vossa mercê, se mal me lembro, que a casa desta senhora há de estar num beco sem saída (CERVANTES, 2019, p. 131-132).

É como se o escudeiro estivesse ciente dos perigos (nossa sepultura) e da impossibilidade (beco sem saída) de se procurar, na realidade, por personagens da fantasia. Mais uma vez se anuncia que o final das aventuras é a morte.

Após uma discussão, Dom Quixote faz uma revelação significativa:

> [...] vem cá, herege, eu já não te disse mil vezes que em todos os dias da minha vida nunca vi a sem-par Dulcineia, nem jamais cruzei os umbrais do seu palácio, e que só estou enamorado de ouvida e da grande fama que ela tem de formosa e discreta? (CERVANTES, 2019, p. 132).

Segundo Domingo Ynduráin (2012), nesta passagem, ocorre uma mudança de modelo literário, porquanto o cavaleiro começa a seguir mais fielmente a convenção amorosa popular na poesia provençal e também em alguns livros de cavalaria. O amor *ex auditu*, que aparece insinuado no cronotopo dos Mercadores, e ganha força no segundo *Dom Quixote*, tornando-se o único modelo seguido. Este tipo de amor, de acordo com Ynduráin (2012), funciona como requinte sentimental, pois a fama positiva da dama tem tanta força que se torna um elemento capaz de

despertar o amor, mesmo no peito daqueles que nunca a viram, e isso destaca também a sensibilidade do cavaleiro. Trata-se de um tema típico da poesia cortesã, que mostra uma atração amorosa que supera a distância imposta entre a dama e o seu amante. Para Ynduráin (2012), esse tipo de sentimento é sustentado pela autoridade estabelecida, ou seja, pelo que os outros dizem comumente. A audição é colocada acima de todos os sentidos, se tornando um meio privilegiado de conhecimento e veículo do amor. Ao escolher esse caminho, Cervantes situa Dom Quixote entre os cavaleiros espirituais. Quando ouve a resposta do amo, Sancho decide seguir pela mesma linha, caindo em contradição.

> — Pois só agora é que o escuto — respondeu Sancho. — E digo que, se vossa mercê a não viu, eu muito menos.
> — Isso não pode ser — replicou D. Quixote —, que pelo menos me disseste que a viste peneirando trigo, quando me trouxeste a resposta da carta que lhe mandei contigo.
> — Não se atenha a isso, senhor — respondeu Sancho —, pois lhe faço saber que também foi de ouvida a vista e a resposta que eu lhe trouxe, pois tanto sei quem é a senhora Dulcineia como posso voar pelos céus (CERVANTES, 2019, p. 132-133).

Ynduráin (2012) ressalta que, por meio da resposta de Sancho, Cervantes vincula a sua ironia. Este crítico também lembra que, no período barroco, o enamorar-se pela fama é um tópico comum, junto com a valoração da audição. Isto ocorre por causa da preocupação com o engano dos olhos, e com questões como o jogo das aparências e os paradoxos, que servem para questionar o pensamento lógico. Outro ponto notável nesse diálogo é que Sancho assume as suas mentiras, contudo, Dom Quixote insiste que são verdades. E ambos revelam não conhecerem Aldonza/Dulcineia, indo contra o que relatam no cronotopo da Serra Morena. Aqui também ocorre o jogo entre alto (verdade) e baixo (mentira), em que ambas as esferas se tornam complexas e ambíguas. Por outro lado, se o cavaleiro é resistente ao que o escudeiro relata na Embaixada, neste diálogo, admite a presença do cronotopo real, ao lembrar a imagem da Dulcineia peneirando trigo.

Eis que surge um lavrador, cantando algo com um tom agourento, e o cavaleiro mostra um mau pressentimento. Ao ser questionado sobre a princesa Dulcineia, essa personagem garante que não há nenhuma pessoa dessa linhagem no povoado, e acrescenta: “muitas senhoras, sim, e principais, pois cada uma na sua casa pode ser princesa” (CERVANTES, 2019, p. 134). O lavrador traz o realismo ao cronotopo quixotesco, como Sancho faz frequentemente, uma vez que, dentro de

um pequeno povoado, uma mulher só pode ser principal (reinar, ordenar) em sua casa. Quando Dom Quixote diz que, entre elas, deve estar Dulcineia, parece concordar, inconscientemente, que a sua senhora se encaixa nessa realidade, ou seja, a de uma dona de casa.

Com o raiar do dia, o cavaleiro parece insatisfeito; o escudeiro, então, propõe que o amo se embosque em uma floresta, enquanto ele procura pela dama. Dom Quixote aceita a proposta, para o alívio de Sancho, que não quer ter a sua mentira descoberta. No capítulo X, o cavaleiro faz um pedido a respeito de Dulcineia, semelhante à solicitação que faz quando Sancho volta de sua suposta embaixada. E como nesse cronotopo, mais uma vez detalha o que espera ouvir de seu escudeiro. Contudo, em suas últimas palavras, é visível a preocupação de Dom Quixote, como se soubesse o quão perigoso é colocar as fantasias à prova.

> [...] Guarda memória e que dela não te escape como te recebe: se mudam suas cores no tempo em que lhe estiveres dando a minha embaixada; se se desassossega e embaraça ouvindo meu nome; se não cabe na almofada, se acaso a encontrares sentada no rico estrado da sua autoridade [...]; se a muda de branda em áspera, de azeda em amorosa; se leva a mão ao cabelo para o ajeitar, ainda quando não está desarrumado. Enfim, filho, olha todas as suas ações e movimentos, porque, se tu mos relatares como eles foram, eu descobrirei o que ela tem escondido no secreto do coração acerca do que ao feito dos meus amores toca [...]. Vai, amigo, e que te leve outra melhor ventura que a minha, e te traga outro melhor sucesso que o que eu fico temendo e esperando nesta amarga soledade em que me deixas (CERVANTES, 2019, p. 137).

O escudeiro pede calma, pois pensa que encontrará a morada de Dulcineia: “[...] se esta noite não achamos os palácios ou alcáceres da minha senhora, agora que é dia os penso achar quando menos esperar; e uma vez achados, *deixe por minha conta*” (CERVANTES, 2019, p. 137, grifo nosso). É como se Sancho adiantasse as suas intenções de fabular uma história que seja do agrado do cavaleiro, seguindo as convenções que tinha aprendido. Quando o escudeiro parte, Dom Quixote permanece repleto de tristes e confusas imaginações — como se soubesse que a sua aventura não teria um belo fim.

Da sua parte, o escudeiro começa a refletir sobre a sua missão, pontuando o maior dos problemas, no caso, que nenhum dos dois vira Dulcineia. Esse solilóquio parece ser circulado por duas vozes, uma quixotesca e a outra do próprio Sancho, em que a primeira aponta para a missão, e a segunda para os problemas e possíveis desfechos catastróficos dessa embaixada.

> — Vou procurar nada mais, nada menos que uma princesa, e nela o sol da formosura e todo o céu junto. [...] — Muito bem, e da parte de quem buscais? — Da parte do famoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, que desfaz os tortos e dá de comer a quem tem sede e de beber a quem tem fome. — Tudo isso está muito bem. Mas conheceis a casa dela, Sancho? — Diz meu amo que hão de ser uns reais palácios ou uns soberbos alcáceres. — E porventura a viste algum dia? — Nem eu, nem meu amo a vimos jamais. — E vos parece que seria acertado e bem feito que, se a gente de El Toboso soubesse que estais vós aqui com a intenção de ir furtar suas princesas e desassossegar suas damas, viessem e vos moessem as costelas a puras pauladas e não vos deixassem um osso inteiro? (CERVANTES, 2019, p. 138).

Após muito refletir, ele chega a uma conclusão relevante: a de que o seu amo é louco, e ele também, pois o segue. Ou seja, não seria difícil construir uma nova ficção.

> Esse meu amo por mil sinais me tem mostrado ser louco de pedras, e eu também não lhe fico atrás, que sou mais mentecapto do que ele, pois o sigo e o sirvo, se é verdadeiro o dito que diz “diz-me com quem andas, e te direi quem és”, e aquele outro de “não com quem nasces, senão com quem pasces”. Sendo, então, louco como é, e de loucura que as mais vezes toma umas coisas por outras, [...] como quando disse que os moinhos de vento eram gigantes [...], não será muito difícil fazer ele crer que uma lavradora, a primeira que eu topar por aqui, é a senhora Dulcineia; e se ele não crer, jurarei eu, e se ele jurar, tornarei eu a jurar, e se ele teimar, teimarei eu mais [...]. Talvez com essa teima eu consiga que não me torne a mandar a semelhantes recados, vendo as resultas que lhe trago, ou talvez pense, como imagino, que algum mau encantador desses que ele diz que lhe querem mal a terá mudado de figura, para lhe fazer mal e dano (CERVANTES, 2019, p. 139-140).

Sancho resolve arquitetar toda a história para o seu amo, tirando-lhe o papel de diretor e concedendo o de personagem, ou até mesmo, mero espectador. Essa transformação de Dom Quixote em títere de peças alheias é comum na segunda parte, colaborando para a recuperação de sua sanidade, e o seu desencantamento.

O escudeiro espera a tarde chegar, e, quando está prestes a voltar, avista três lavradoras montadas em jericos, ou jericas, “[...] coisa que o autor não declara, bem que mais se possa crer fossem burricas, por ser *ordinária cavalgadura das aldeãs* [...]” (CERVANTES, 2019, p. 140, grifo nosso). Pode-se observar que o rebaixamento começa antes mesmo de Dom Quixote encontrar-se com a sua suposta dama. Sancho vai ao encontro de seu amo, afirmando ter boas-novas — é importante ressaltar que o escudeiro não faz essa fabulação com a intenção de prejudicar o seu companheiro. Como ocorre no cronotopo da Embaixada, Dom

Quixote faz um pedido, o de não ser enganado, “[...] nem com falsas alegrias alegrar as minhas verdadeiras tristezas” (CERVANTES, 2019, p. 141). Verdade e mentira são relativizadas, já que o cavaleiro não sofre deveras, mas sim, tenta viver um amargor verossímil com as histórias que conhece. E a felicidade que Sancho traz também tem uma origem parecida, a da fabulação, que aprendera com o amo.

Tentando emular o discurso quixotesco, Sancho oferece uma imagem burlesca da riqueza das damas:

> suas donzelas e ela são todas um ouro em brasa, todas maçarocas de pérolas, todas são diamantes, todas rubis, todas panos de brocado de mais de dez altos; os cabelos, soltos às costas, são outros tantos raios do sol [...]” (CERVANTES, 2019, p. 141).

Ainda que retrate uma imagem de riqueza distorcida — afinal, Sancho é um homem do povo, e a sua aprendizagem livresca e acesso à cultura ocorrem apenas por meio dos diálogos com o seu amo —, o cavaleiro parece entusiasmado com o encontro. Entretanto, eis que começa o desencantamento dele: “alongou D. Quixote os olhos por toda a estrada de El Toboso e, como não viu senão as três lavradoras, turbou-se todo e perguntou a Sancho se as deixara fora da cidade” (CERVANTES, 2019, p. 142). Apesar de Sancho garantir que essas três são as damas sobre as quais tinha narrado, o cavaleiro insiste que vê apenas lavradoras sobre burricos. Os papéis do cronotopo da Embaixada são trocados: agora, é o escudeiro que insiste em uma beleza idealizada e, portanto, inexistente; e o amo permanece preso a uma realidade rústica. O cavaleiro ainda faz uma cômica observação: “[...] é tão verdade que são burricos, ou burricas, como que eu sou D. Quixote e tu Sancho Pança; ao menos assim me parecem” (CERVANTES, 2019, p. 142). Realidade (baixo), e ficção e fantasia (alto) são relativizadas, pois dependem do ponto de vista.

O que se segue é uma complexa quixotização do escudeiro, ainda que às avessas. Ele toma o cabresto de um dos jumentos e se ajoelha, dizendo:

> — Rainha e princesa e duquesa da formosura, seja vossa altivez e grandeza servida de receber em sua graça e bom ânimo o cativo cavaleiro vosso, que aí está feito pedra mármore, todo turbado e sem pulso, por se ver ante a vossa magnífica presença. Eu sou Sancho Pança, seu escudeiro, e ele é o traquejado cavaleiro D. Quixote de La Mancha, por outro nome chamado o Cavaleiro da Triste Figura (CERVANTES, 2019, p. 143).

A idealização da realidade e a apresentação das personagens, desta vez, ficam sob a responsabilidade do escudeiro, uma vez que Dom Quixote sequer sabe como agir, estando igual a pedra mármore. O cavaleiro encontra-se em um estado parecido com o de Orlando, quando este se depara com os escritos amorosos de Angelica e Medoro. Diante de uma realidade crua, que vai contra as expectativas, o idealizador não consegue encontrar meios de ressignificá-la. Resta contemplar, estaticamente, os fatos que se apresentam. Orlando se aventura em busca de Angelica, e o encontro com ela (por meio dos escritos), ocorre de modo catastrófico. O mesmo acontece com Dom Quixote que, quando decide ver Dulcineia, acaba se deparando com uma rude lavradora, que rompe com os seus ideais de beleza.

Assim, o encontro com a dama (Angelica e Dulcineia) leva ao desencantamento de seu enamorado (Orlando e Dom Quixote). Marilia Amorim (2006) lembra que, para Bakhtin, um retratista situa o retratado em um ambiente, que é uma delimitação que serve para dar sentido, oferecendo-lhe uma visão inacessível. O problema ocorre quando Angelica e Dulcineia fogem do controle de seus cavaleiros, rompendo com o sentido gerado por eles. A princesa do Catai é uma mulher viva, não é criação de Orlando, portanto, não se resume apenas a uma musa, a uma mulher-objeto, prêmio do melhor cavaleiro, recorte feito pelo paladino, que a delimitou, exclusivamente, nesta esfera. A segunda dama, por outro lado, é inventada por Dom Quixote, mas, com o tempo, ele deixa de ser o seu único autor, o que transforma a imagem dela drasticamente. Essa tensão revela a presença do outro, daquele que não se identifica totalmente com os cavaleiros (figuras medievais), no caso, Angelica e Sancho, representantes de um novo tempo: a modernidade.

> Nisto já estava D. Quixote ajoelhado junto a Sancho, fitando os olhos arregalados e a vista turvada naquela que Sancho chamava rainha e senhora, e como nela não descobria senão uma moça aldeã, e não de muito bom rosto, antes muito redondo e chato, estava suspenso e admirado, sem despregar os lábios (CERVANTES, 2019, p. 143).

As lavradoras estão atônitas, “mas, rompendo o silêncio a detida, toda enfezada e desairosa, disse: — Arredem, muitieramá! Despejem o caminho, que vamos de muita pressa” (CERVANTES, 2019, p. 143). Aparência e modos vão de encontro às expectativas de beleza e cortesia desenhadas pelo cavaleiro. Entretanto, Sancho faz um apelo, dizendo que não compreende como ela é capaz

de não ter o coração enternecido diante do cavaleiro. Súplica que piora a situação, levando outra aldeã a responder: “— Hui, mana minha! Olha como vêm agora os senhorinhos fazer burla das moças, como se nós aqui não soubéssemos jogar pulhas como eles!” (CERVANTES, 2019, p. 143). Após a estagnação, finalmente Dom Quixote encontra forças para uma nova emulação. Contudo, a imagem da rude lavradora, a partir deste ponto, passa a atormentá-lo até o fim.

> [...] — Pois já vejo que a fortuna, do meu mal não farta, tem tomados os caminhos todos por onde algum contento possa vir a esta alma mesquinha que trago nas carnes. E tu, oh extremo do valor que se pode desejar, termo da humana gentileza, único remédio deste aflito coração que te adora, já que o maligno encantador me persegue e pôs nuvens e cataratas nos meus olhos, e só para eles e não para outros mudou e transformou tua sem igual formosura e teu rosto no de uma lavradora pobre, se é que também não mudou o meu no de algum monstro para o fazer detestável aos teus olhos, não me deixes de olhar branda e amorosamente, notando nesta submissão e ajoelhamento que à tua contrafeita formosura faço a humildade com que a minha alma te adora (CERVANTES, 2019, p. 144).

Para Erich Auerbach (1971), ao presenciar uma realidade excessivamente crua, ou seja, uma rude camponesa, de carne e osso, apresentada como se fosse a sua perfeita Dulcineia, o cavaleiro poderia chocar-se tanto ao ponto de, ou, tornar-se ainda mais louco, ou então, desiludir-se por completo, abandonando o seu ideal. No entanto, após a desagradável surpresa, Dom Quixote encontra uma explicação dentro do seu próprio ideal, povoado pela magia: Dulcineia está encantada. Apesar de ser uma situação quase insuportável, porquanto a imagem da rude camponesa atormenta a sua mente, ela pode ser enfrentada pela ilusão. O cavaleiro tem um novo objetivo: desencantar a sua amada. Depois de reinterpretar a situação por meio de sua fantasia, a imagem ideal de Dulcineia torna a ser salva — ainda que de modo frágil. Até mesmo Sancho, autor da mentira, parece convencido pelo amo. E, se não o é agora, mais tarde o será, graças aos ardis da Duquesa.

A lavradora está irredutível: “— Pesar do meu avô torto! — respondeu a lavradora. — Lá sou amiguinha de ouvir requebradeiras?! Arredem e nos deixem ir, que gradecidas iremos” (CERVANTES, 2019, p. 144). Sancho acaba liberando a passagem, contente porque o seu teatro foi convincente. Aquela que, supostamente, é Dulcineia cavalga prado afora, mostrando certa violência em seus modos. Aqui, aparece uma imagem ágil e potente (o alto em uma figura baixa), que contrasta com a decadência física de Dom Quixote (o baixo em uma figura alta).

> Apenas se viu livre a aldeã que fizera a figura de Dulcineia, deu a correr pelo prado afora, picando sua cananeia com um aguilhão que numa vara trazia. E como a burrica sentia a ponta do aguilhão mais forte que de ordinário, começou a corcovear, de maneira que deu com a senhora Dulcineia por terra; o qual visto por D. Quixote, acudiu a levantá-la, e Sancho a compor e cinchar a albarda, que também desceu à barriga da jerica. Ajeitada a albarda, e querendo D. Quixote erguer sua encantada senhora nos braços sobre a jumenta, a senhora, levantando-se do chão, escusou-lhe aquele trabalho, pois, recuando-se algum tanto, tomou uma carreirinha e, postas ambas as mãos nas ancas da jerica, mais ligeira que um falcão deu com seu corpo sobre a albarda e se encavalgou como homem (CERVANTES, 2019, p. 144-145).

Uma vez mais a dama é rebaixada, pois é comparada a um animal, e, no final, ainda é masculinizada — como o retrato que Sancho oferece em Serra Morena. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), o falcão é um símbolo másculo e diurno, e, quando encapuzado, representa a esperança na luz de quem está nas trevas, imagem popular no Renascimento. Isto posto, pode-se notar que Dulcineia traz em si uma masculinidade que, muitas vezes, está ausente no próprio Dom Quixote, um sujeito decadente, que não raramente encontra dificuldades em se levantar após uma queda brusca, indo de encontro à virilidade cavaleiresca. Além disso, antes que entrassem no vilarejo, o escuro, e as imagens que o acentuam, bem como trazem uma atmosfera de trevas, é evidente. Diante de uma figura real e degradada, espera-se que haja a recuperação da razão, a luz em meio à escuridão. Talvez por isso a questão dos olhos se apresente de modo insistente neste episódio. Outro fato que não se pode esquecer é que a última aparição de Angelica, no *Orlando furioso*, é marcada pela queda de sua jumenta, algo que traz uma humanidade cômica para a elevada princesa. E o tombo da suposta Dulcineia ressalta a degradação do ideal amoroso quixotesco.

Dom Quixote segue com a vista as lavradoras e, quando desaparecem, diz para o seu companheiro:

> — Sancho, vês quão malquisto sou de encantadores? E olha até onde se estende a malícia e a ojeriza que eles têm por mim, pois me quiseram privar do contentamento que me pudera dar a visão da minha senhora no seu ser. Com efeito, eu nasci para exemplo de infelizes e para ser alvo e terreiro onde se mirem e assestem as setas da má fortuna. E também hás de notar, Sancho, que não se contentaram esses traidores em mudar e transformar a minha Dulcineia, senão que a transformaram e mudaram numa figura tão baixa e tão feia como a daquela aldeã, e juntamente lhe tiraram o que é tão próprio das principais senhoras, que é o bom cheiro, por andarem sempre entre âmbares e flores. Porque te faço saber, Sancho, que quando me acheguei para subir Dulcineia sobre sua hacaneia, como tu dizes, que a

> mim me pareceu burrica, senti um cheiro de alho cru que me sufocou e envenenou até a alma (CERVANTES, 2019, p. 145).

Estas observações remetem o leitor a dois momentos: ao embate com os mercadores, pois é típico do bom cavaleiro sofrer desventuras, sendo até mesmo um mártir, e à embaixada, em que se discute sobre a vida camponesa da suposta lavradora Dulcineia, e suas consequências, como o mau cheiro. Auerbach (1971), por outro lado, afirma que, quando as lavradoras saem, Dom Quixote mostra-se ainda mais satisfeito, visto que se torna vítima de encantadores, o que lhe dá a oportunidade de se sentir único — é tão valoroso e famoso que seres mais potentes desejam combatê-lo — e também se encaixa com a convenção cavaleiresca da busca por aventuras. Diante do cenário posto pelo amo, Sancho emula indignação, novamente se valendo do discurso quixotesco, porém, de modo distorcido, acrescentando elementos que enfatizam a bruta imagem da lavradora:

> bastar-vos-ia, velhacos, mudar as pérolas dos olhos de minha senhora e bugalhos de sobreiro, e seus cabelos de ouro puríssimo em cerdas de rabo de boi barroso, e, enfim, todas as suas feições de boas em más, sem que lhe tocásseis o cheiro, pois dele pelo menos tiraríamos o que estava encoberto sob aquela feia casca, bem que, se se vai dizer a verdade, eu nunca vi sua fealdade, senão sua formosura, a qual aumentava e aquilatava uma pinta que tinha sobre o lábio direito, ao jeito de bigode, com sete ou oito cabelos loiros como fios de ouro e com mais de um palmo de comprido (CERVANTES, 2019, p. 146).

O que acentua o grau cômico dessa fala é que ele não poupa, em nenhum momento, a imagem que descreve no cronotopo da Embaixada, inclusive o odor. Por outro lado, é difícil julgá-lo como maldoso, pois é bem provável que o seu ideal de beleza seja uma lavradora masculinizada, como aparece no seu discurso de Serra Morena. Alicia de Colombí-Monguió (1983) observa que os “cabelos de ouro” são os mesmos que Petrarca coloca em seus versos. Sancho utiliza-os porque absorve boa parte do que ouve de seu amo, provável leitor do poeta italiano, visto que a *doce inimiga* é um tópico típico deste. Claro que, vindo do escudeiro, não há como esses temas permanecerem sérios. Dom Quixote é um especialista na linguagem literária, em seus mais diversos gêneros. Sancho, por sua vez, acessa esse universo por meio da oralidade, ou seja, ouvindo e imitando o seu amo, mostrando erros típicos do processo de transmissão, compreensão e uso. Portanto, acaba se tornando um petrarquista ruim.

No entanto, Colombí-Monguió (1983) afirma que, sem perceber, Sancho não se porta apenas como um petrarquista ruim, pois os “olhos de pérola” estão presentes em Francesco Berni (1497 ou 1498-1535), mestre do antipetrarquismo. Para Colombí-Monguió (1983), isso não é apenas uma coincidência, porquanto Baltasar del Alcázar (1530- 1606), cujos sonetos certamente Cervantes lia, seguia essa mesma linha literária. Assim, ao utilizar os olhos de pérola, abre-se a perspectiva para a formulação de um antirretrato de Dulcineia, completado pelos fios de cabelo comparáveis aos pelos de um rabo de boi, pela pinta que se assemelha a um bigode — mais um elemento que a masculiniza — e arrematado com o cheiro de alho, sentido por Dom Quixote. Colombí-Monguió (1983) aponta ainda que, se, de um lado, a imagem formulada pelo cavaleiro é signo do Renascimento petrarquista, pelo outro, o retrato de Sancho se comporta como um contrarrenascimento. Esta autora sustenta que, ao se fazer uma justaposição dessas duas construções, gera-se um efeito barroco, no qual interagem diversas visões e estilos.

Dando prosseguimento ao diálogo, apesar do estado inicialmente suspenso em que fica, Dom Quixote ainda se mostra disposto a proteger a imagem de Dulcineia, mesmo que a sua fala deixe entrever que está muito consciente do que avistou. Pensando no cronotopo da Embaixada, é nítida a inversão de papéis, em que o escudeiro se encarrega de embelezar a realidade, enquanto o amo a vê de modo desencantado.

> — Bem te creio, amigo — replicou D. Quixote —, porque nenhuma coisa pôs a natureza em Dulcineia que não fosse perfeita e bem-acabada, e assim, se tivesse cem pintas como a que dizes, nela não seriam pintas, senão primorosas pinturas celestiais. Mas diz-me, Sancho, aquela que a mim me pareceu albarda e que tu endireitaste, era sela rasa ou silhão?
> — Não era — respondeu Sancho — senão sela à gineta, com um xairel que, de tão rico, vale meio reino.
> — Ai de mim, Sancho, que não vi nada disso! — disse D. Quixote. — Agora torno a dizer e direi mil vezes que sou o mais desditoso dos homens (CERVANTES, 2019, p. 146).

No capítulo XI, é possível ver um Dom Quixote pensativo, obcecado com a questão dos encantadores, que transformaram a sua dama em uma aldeã de má figura. Para piorar, não consegue encontrar um remédio que solucione o caso. Vendo que o amo parece deprimido, Sancho tenta animá-lo, e, na sua fala, é possível ver elementos que remetem a Cardenio, enlouquecido por causa de uma

suposta desfeita de sua dama, e ao próprio Orlando insensato, que devora animais sem lhes tirar as peles e ossos.

> — Senhor, as tristezas não foram feitas para as bestas, senão para os homens, mas quando os homens as ruminam por demais, se fazem bestas. Vossa mercê tome tento e torne em si, e colha as rédeas de Rocinante, e avive e desperte, e mostre aquela galhardia que é bem que tenham os cavaleiros andantes. [...] E Satanás que leve quantas Dulcineias há no mundo, pois mais vale a saúde de um só cavaleiro andante que todos os encantos e transformações da terra (CERVANTES, 2019, p. 148).

Dom Quixote ordena que pare de blasfemar contra Dulcineia, pois a culpa de estar encantada e desventurada é sua (do cavaleiro), sendo fruto da inveja que sentem dele. E continua o seu discurso, desta vez, fazendo uma observação digna de riso, já que Dom Quixote acredita que o seu escudeiro viu a inteira beleza da dama. Além disso, corrige a retórica utilizada por Sancho, sem deixar de acrescentar, ainda que involuntariamente, um elemento que ajuda a rebaixar mais a sua dama encantada. Colombí-Monguió (1983) assevera que o péssimo petrarquismo, visível nos “olhos de pérolas”, permanece em Dom Quixote, fazendo-o sentir a necessidade de corrigi-lo, posicionando essas joias em seu devido lugar, de acordo com os modelos canônicos da lírica que conhece.

> [...] É que me pintaste mal sua formosura, pois, se mal não me lembro, disseste que tinha os olhos de pérolas, e os olhos que parecem de pérolas são antes de peixe que de dama, e, segundo eu creio, os de Dulcineia devem ser de verdes esmeraldas, amendoados, com dois celestiais arcos a lhes servir de sobrancelhas. Portanto tira-lhe essas pérolas dos olhos e coloca-os nos dentes, que sem dúvida te confundiste, Sancho, tomando os olhos pelos dentes (CERVANTES, 2019, p. 149).

Diante desse cenário, apresenta-se um cavaleiro que ainda tenta se manter preso ao seu cronotopo do ideal, mesmo que a realidade se mostre mais nua diante de seus olhos. Ao encontrar a sua dama, a corporificação das descrições feitas por Sancho, no momento da Embaixada, torna-se insuportável, fazendo com que Dom Quixote fique entorpecido. De acordo com Colombí-Monguió (1983), a beleza indescritível de Dulcineia não suporta uma realidade plástica, pois isso implica na sua aniquilação. O ideal pode elevar-se na metáfora exagerada, mas não é capaz de ganhar forma física, mesmo que em uma pintura. Ademais, esta autora enxerga que o problema maior ocorre quando o antirretrato de Sancho se corporifica na Cova. O

dano da visão é irreparável, porque o ideal é algo que não pode ser relativizado. Quando isto ocorre, ele acaba desfeito.

A partir deste ponto, Dom Quixote não consegue mais se desfazer do antirretrato perturbador. O seu cronotopo é invadido pela realidade, e, mesmo tentando explicar a situação por meio dos encantadores, é nítido que está abalado — triste situação que é anunciada desde o começo. A fantasia é cada vez mais maculada, desencantando o seu cronotopo do ideal. Isto pode ser percebido na Cova, uma vez que, até mesmo em sonho, a realidade parece mais presente.

2.2 A Cova de Montesinos

Este cronotopo, como os demais, é marcado pela visão quixotesca que entra em confronto com a realidade. Contudo, há alguns elementos complicadores que fazem o leitor suspeitar, ainda mais, da narrativa do cavaleiro. Até o momento, o(s) narrador(es) age(m) para desmistificar as loucuras de Dom Quixote, ou então, alguma personagem traz o aspecto da realidade. Tendo em vista que apenas o cavaleiro entra na Cova, torna-se difícil entender o que de fato ocorre — graças às incertezas apresentadas por Cide Hamete Benengeli —, mesmo que os indícios apontem para um sonho de uma mente abalada e enfraquecida, porque, até mesmo nessa fantasia, o que parece prevalecer é a realidade. Ele encontra a rude lavradora em uma situação ainda mais rebaixada, Durandarte não está convicto sobre o potencial de Dom Quixote, e, principalmente, trata-se de um ambiente deprimente, semelhante ao inferno, no caso, o inferno da mente.

Antes de começar a análise do episódio, cabe fazer uma breve reflexão sobre o número três, que se repete com alguma constância na obra. De modo geral, na narrativa, há três saídas, e três companheiros de viagem: Sancho e o amo, que é um duplo (Alonso e Dom Quixote). No cronotopo analisado anteriormente, encontram três lavradoras, uma delas a “Dulcineia encantada” — personagens que aparecem na Cova. O cavaleiro crê permanecer neste lugar por três dias. Por fim, três são as personagens que discutem no mundo exterior, Dom Quixote, o escudeiro e o guia Primo. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), este número reflete a união do Céu e da Terra, ou seja, na Cova, o cavaleiro experimenta algo que se situa entre o plano físico e o espiritual. Além disto, para os cristãos, representa a unidade divina (Pai, Filho, Espírito Santo). Pode-se pensar, pois, na

tríade cavaleiresca — um cavaleiro (Dom Quixote) precisa, essencialmente, de um escudeiro (Sancho) e uma dama (Dulcineia). A Cova, desse modo, pode ser uma representação do próprio Alonso, ou melhor, de sua mente, povoada por essas personagens. Também segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o tempo é triplo, formado por passado, presente e futuro. Eles parecem se fundir nesse lugar: em ordem, as personagens da tradição livresca, o encontro de Dom Quixote com elas, e o prelúdio do fracasso de sua missão. Por fim, três são as fases da vida: aparecimento (nascimento), evolução (crescimento), destruição/transformação (morte). O brotar do ideal; o seu evoluir, conforme o cavaleiro erra com o seu escudeiro; e a derrota do mesmo, que acontece quando o louco se converte em são.

No capítulo XXII, Dom Quixote pede ao licenciado um guia para ir até a Cova de Montesinos, porque deseja verificar se são verdadeiras as maravilhas que circulam a seu respeito. Então, ele diz ter um Primo, leitor de histórias cavaleirescas e que sabe fazer livros para imprimir. Durante o caminho, Sancho aproveita para fazer perguntas descabidas ao Primo, algo que parece sugerir um caráter tolo e fracassado dessa nova personagem. Às duas da tarde do dia seguinte, chegam à Cova, e eis que indícios negativos reaparecem: “[...] chegaram à gruta, cuja boca é espaçosa e larga, mas cheia de espinheiros e figueiras-bravas, de sarças e matos tão espessos e enredados que de todo em todo a cegam e encobrem” (CERVANTES, 2019, p. 265). Além disso, Sancho faz um pedido: “não se queira sepultar em vida nem se meta onde mais parecerá frasco posto a esfriar num poço” (CERVANTES, 2019, p. 265).

Dom Quixote, no entanto, ordena: “— Amarra e cala [...], que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mim era guardada” (CERVANTES, 2019, p. 265). Em nota, nesta mesma página, Sérgio Molina (2019) observa que isso evoca um tópico cavaleiresco, em que o destino reserva uma aventura para cada herói. Primo faz um pedido diverso, que Dom Quixote olhe e especule bem o que há na Cova, dado que talvez haja algo útil para ele colocar no seu livro *Transformações* — anteriormente, diz estar trabalhando em um *Metamorfóseos* ou *Ovídio espanhol*.

Neste momento, cabem algumas observações preliminares. Primeiro, a dialética verdade e maravilha, que é o fruto da discussão das personagens, sendo a fronteira que as separa bastante tênue neste episódio. Segundo, o Primo, como duplo de Dom Quixote, pois ambos se dedicam às letras. Terceiro, o fato de essa personagem escrever sobre metamorfoses, temática presente na Cova, já que, após

as visões, o cavaleiro sai transformado dessa experiência. Quarto, o percurso até a recuperação da razão como algo destinado. Afinal, a partir desta ocasião, Dom Quixote se torna cada vez mais lúcido. Quinto, as tonalidades sombrias desse lugar, como espécie de aviso sobre o fim trágico da personagem. Por fim, o tempo e o espaço, que são desdobrados e complicados segundo um embate de perspectivas. Aliás, também a experiência está dividida, porque é algo real para o cavaleiro, que, contudo, parece um sonho. Trata-se de um lugar aprazível, luminoso, e, até mesmo, cômico, mas também é invadido por elementos sombrios, que indicam o prelúdio do fim da aventura quixotesca. Apesar de ser um lugar palpável, traz certo tom de além-mundo. Acaba, de alguma forma, se duplicando, mostrando uma face real e outra imaginária, e isto também ocorre com o tempo.

Sobre o Primo, Antonio Bernat Vistarini (2001) indica que é escolhido como guia por estar apartado da realidade cotidiana, e por conhecer a Cova. Contudo, há outro ponto de convergência, porquanto essa personagem possui uma espécie de erudição antiquária, na qual reúne os mais diversos tipos de conhecimento. E o lugar que Dom Quixote visita também funciona como uma espécie de museu, reunindo maravilhas e fetiches, em especial, os do mundo cavaleiresco de sua mente.

Antes de descer, Dom Quixote retoma o seu ritual cavaleiresco:

> — Oh senhora de minhas ações e movimentos, claríssima e sem-par Dulcineia d'El Toboso! Se é possível que cheguem a teus ouvidos as preces e rogativas deste teu virtuoso amante, por tua inaudita beleza te rogo que as escutes, pois não são outras senão rogar-te que me não negues teu favor e amparo agora que tanto dele hei mister. Eu me vou despenhar, encovar e afundar no abismo que aqui se me apresenta, só porque o mundo conheça que, se tu me favoreces, não há impossível que eu não acometa e acabe (CERVANTES, 2019, p. 266).

A entrada do lugar, no entanto, está coberta. Eis que novos indícios negativos aparecem:

> [...] começou a derrubar e a cortar daqueles matos que à boca da gruta estavam, cujo ruído e estrondo fez sair por ela uma infinidade de grandíssimos corvos e gralhas, tão espessos e com tanta bulha que deram com D. Quixote no chão. E se ele fosse tão agoureiro como católico cristão, teria tomado aquilo por mau sinal e se escusaria de se meter em semelhante lugar (CERVANTES, 2019, p. 266).

Também saem morcegos; quando tudo se acalma, Dom Quixote pode começar o percurso pela medonha caverna, enterrando-se na escuridão. Após meia-hora, começam a puxar a corda.

> Mas D. Quixote não respondia palavra, e tirando-o de todo, viram que trazia os olhos fechados, com mostras de estar adormecido. Logo o deitaram no chão e o desamarraram, mas nem assim acordava. Porém tanto o viraram e reviraram, sacudiram e chacoalharam, que ao cabo de um bom espaço de tempo tornou em si, espreguiçando-se como se de algum grave e profundo sono acordasse (CERVANTES, 2019, p. 268).

Olhando ao redor, espantado, diz que o tiraram da mais agradável vida e vista. E completa: “[...] agora acabo de conhecer que todos os prazeres desta vida passam como sombra e sonho ou murcham como a flor do campo” (CERVANTES, 2019, p. 268). Sancho e Primo sentem que as palavras do cavaleiro parecem vindas das entranhas, com imensa dor, e suplicam que conte o que viu naquele inferno. No capítulo XXIII, começa, às quatro da tarde, a narração sobre o que Dom Quixote presenciou dentro da Cova. Este procura convencer os seus ouvintes de que estava acordado, e que era ele mesmo.

> E estando nesse pensamento e confusão, de repente e sem o procurar me assaltou um sono profundíssimo, e quando menos o esperava, sem saber como nem como não, acordei dele e me achei em meio ao mais belo, ameno e deleitoso prado que pode criar a natureza nem imaginar a mais discreta imaginação humana. Arregalei os olhos, limpei-os e vi que não dormia, senão que estava realmente desperto. Ainda assim apalpei a cabeça e o peito, para me certificar se era eu mesmo quem lá estava ou algum fantasma vão e contrafeito [...] (CERVANTES, 2019, p. 270).

Contudo, Dom Quixote aparenta não ter consciência de que não tinha despertado deveras, e, o fato de parecer viver um devaneio dentro de outro, recorda uma *matrioska*. Segundo Lilia Boscán de Lombardi (2001), o sonho é sentido como algo experimentado, sendo que este e a recordação geram uma nova linha narrativa, que aborda a ideia de mistério da vida. Cria-se uma dúvida sobre a veracidade do que foi vivido e a confusão entre realidade e sonho. Também de acordo com Boscán de Lombardi (2001), a própria ação cavaleiresca de Dom Quixote é um sonho de Alonso, que desperta no fim, recuperando a razão e morrendo, porque a sua vida para de ter sentido — por isso a experiência na Cova é um devaneio dentro de outro. Neste ponto, pode ser resgatada a simbologia do número três. Mercedes Juliá (1990), por sua vez, sustenta que este episódio sugere não haver muita diferença

entre a vida imaginada e a vivida, sendo ambas, faces diferentes da mesma realidade.

De volta à narrativa, Dom Quixote encontra um palácio — vale recordar sua simbologia, discutida anteriormente —, que parece de cristal; de seus portões, sai um ancião. Este anuncia que há muito tempo, encantados, esperam por Dom Quixote para que traga notícias do mundo exterior. Em seguida, descobre-se que se trata de Montesinos, encarregado de mostrar as maravilhas do lugar. O cavaleiro aproveita a ocasião para averiguar se é verdade a história que envolve Durandarte e Belerma, o que é confirmado — dificilmente faria uma pergunta dessa natureza na primeira parte da obra. Então, Montesinos conduz Dom Quixote até uma sala do palácio, onde há um sepulcro, sobre o qual Durandarte, primo do ancião, está deitado. Eles estão naquele lugar por causa de um encantamento de Merlim. O guia das profundezas revela que, a pedido de seu primo, tirou-lhe o coração, depois de morto, para entregá-lo a Belerma.

Montesinos pede que seu primo pare de se sentir triste e melancólico, pois Dom Quixote é o cavaleiro destinado a livrá-los do encantamento. Contudo, Durandarte não está convicto. E, para tornar esse ambiente ainda mais negativo, aparecem damas enlutadas.

> “E quando assim não seja”, respondeu o lastimado Durandarte com voz desmaiada e baixa, “quando assim não seja, digo, oh primo!, paciência e baralhar”. E virando-se de lado tornou ao seu costumado silêncio, sem falar mais palavra. Ouviram-se então grandes alaridos e prantos, acompanhados de profundos gemidos e angustiados soluços. Virei a cabeça e vi pelas paredes de cristal que por outra sala passava uma procissão de duas fileiras de formosíssimas donzelas, todas vestidas de luto [...] (CERVANTES, 2019, p. 275).

Entre elas, está uma senhora, um tanto malparecida, que segura um coração amumiado. Trata-se de Belerma, que (re)vive pensando na desgraça do amante:

> “[...] se ela me parecera algum tanto feia, ou não tão formosa como era fama, devia-se às más noites e piores dias que naquele encantamento passava, como o podia ver em suas grandes olheiras e em sua cor deslavada” (CERVANTES, 2019, p. 276).

Se não fosse pelo sofrimento, “[...] apenas a igualaria em formosura, donaire e brio a grande Dulcineia d’El Toboso, tão celebrada em todos estes contornos, e até em todo o mundo” (CERVANTES, 2019, p. 276). Dom Quixote protesta,

porquanto não gosta da comparação. Digo de nota é que, se as personagens estão encantadas, poderiam permanecer belas, apesar do sofrimento. E a aproximação entre a desgastada Belerma e Dulcineia não parece despropositada, visto que o encantamento da segunda consiste em deixá-la malparecida. É como se o cavaleiro não acreditasse mais em magia e ficção, ainda que esteja relutante.

Diante disso, é perceptível que, apesar de ser uma personagem bastante livre, capaz de contornar e adaptar, boa parte das vezes, os retratos burlescos de Dulcineia e as afrontas vindas da realidade, Dom Quixote tem alguns limites, desenhados pela estrutura da obra que, ao final, visa à recuperação da razão. Isto posto, percebe-se que a narrativa é polifônica.

> A polifonia requer que as personagens sejam capazes de responder inesperadamente e de mudar alguma coisa importante nelas mesmas, mas não que sejam totalmente livres e capazes de mudar todas as coisas (MORSON & EMERSON, 2008, p. 278).

Nesta ocasião, há um desvio, e o cavaleiro começa a responder às perguntas de seus interlocutores. Eis que surge o primeiro problema, novamente solucionado por Sancho, cada vez mais quixotizado.

> — Quanto faz que eu desci? — perguntou D. Quixote.
> — Pouco mais de uma hora — respondeu Sancho.
> — Não pode ser — replicou D. Quixote —, porque lá me anoiteceu e amanheceu e voltou a anoitecer e amanhecer três vezes, de modo que, na minha conta, três dias estive naquelas partes remotas e escondidas da nossa vista.
> — Verdade deve dizer meu senhor — disse Sancho —, pois, como todas as coisas que lhe aconteceram são por encantamento, talvez o que nos parece uma hora lá pareçam três dias com suas noites (CERVANTES, 2019, p. 277).

Apesar de ser quem encontra a solução para as incongruências, Sancho não acredita que o amo viveu essa aventura, diferente de Primo, o qual sustenta que Dom Quixote não teve tempo e ocasião para elaborar essa história. Desse modo, observa-se mais uma vez, de acordo com Gary Saul Morson e Caryl Emerson, uma percepção dialógica da verdade, pois esta:

> [...] manifesta não-finalizabilidade ao existir “limiar” (*poróg*) de várias consciências em interação, uma “pluralidade” de “vozes não-fundidas”. [...] Essas vozes não podem ser contidas numa consciência singular, num monologismo; sua separação é essencial para o diálogo. Mesmo quando

> concordam, como podem fazê-lo, fazem-no em perspectivas diferentes e em diferentes percepções do mundo (2008, p. 252-253, grifo dos autores).

Recapitulando, o protagonista acredita ter permanecido na Cova durante três dias e três noites — Orlando, cabe relembrar, se torturou pela mesma quantidade de tempo antes de desatinar —, no entanto, Sancho e Primo sustentam que se passou apenas uma hora e, para complicar ainda mais esse jogo, o narrador afirma que o cavaleiro ficou na Cova por meia-hora. Além do tempo, também o espaço é complexo, pois, como aponta Juliá (1990), ele se desdobra em três: o da Cova, o de fora dela, e o da imaginação, no qual o cavaleiro vê Dulcineia e fala com Montesinos. Três tempos, três espaços, três realidades distintas. Entende-se, portanto, que realidade e tempo são relativizados; são subjetivos, e dependem de quem os experimenta.

Para finalizar, o cavaleiro narra sobre o encontro com as figuras vistas no cronotopo anterior. Apesar dessa faceta realista e um tanto deprimente, deve-se atentar para o caráter absurdo do episódio. Segundo E. C. Riley (2000), essa característica é adequada ao sonho, contudo, também traz outro significado. O ridículo serve para deteriorar a imagem perfeita da cavalaria livresca idealizada, como se o subconsciente zombasse dela, de sua incoerência. Isso adianta a futura rejeição da ficção cavaleiresca e a consequente recuperação da sanidade. Para Riley (2000), deve-se atentar à metamorfose que ocorre no sonho: Montesinos surge como um velho sábio, Durandarte está morto e, ao mesmo tempo, vivo, e Balerma perde a sua beleza. Dulcineia, ao invés de aparecer idealizada, é mostrada como uma lavradora, imagem que parece atormentar o cavaleiro, pois representa a dessacralização do ideal. De acordo com Jesús G. Maestro (1990), as metamorfoses que ocorrem neste episódio são fundamentais para compreendê-lo, visto que mostram a contínua transformação da identidade do homem. Conclui-se, portanto, que a visão de Dom Quixote está mudando, ou melhor, desencantando.

> E que dirás quando eu te disser como, [...] [Montesinos] me mostrou três lavradoras que por aqueles ameníssimos campos iam pulando e saltitando como cabras, e apenas as vi conheci ser uma delas a sem-par Dulcineia d'El Toboso, e as outras duas aquelas mesmas lavradoras que a acompanhavam, que achamos à saída de El Toboso? Perguntei a Montesinos se as conhecia; respondeu-me que não, mas que ele imaginava que deviam de ser algumas senhoras principais encantadas que havia poucos dias naqueles prados apareceram, e que me não maravilhasse disso, porque lá havia outras muitas senhoras dos passados e presentes

> séculos encantadas em diversas e estranhas figuras [...] (CERVANTES, 2019, p. 278-279).

Dom Quixote faz este relato na tentativa de provar que não inventou a aventura. Contudo, o efeito surtido é outro, pois Sancho concebe-o como confirmação da loucura do amo. Ele diz que o cavaleiro, antes de descer, estava com o seu inteiro juízo, agora, ao contrário, só disparata. Após uma rápida discussão, Dom Quixote conta que reconheceu Dulcineia porque usava as mesmas roupas de quando a encontraram. No entanto, ela nada diz e foge. Em seguida, uma das companheiras de Dulcineia se aproxima.

> Mas o que mais pena me deu dentre todas as que lá vi e notei foi que, enquanto Montesinos me dizia essas razões, chegou-se a mim por um lado, sem que eu a visse vir, uma das duas companheiras da sem ventura Dulcineia e, cheios seus olhos de lágrimas, com voz baixa e embargada me disse: “Minha senhora Dulcineia d’El Toboso beija as mãos de vossa mercê e suplica a vossa mercê que lhe faça a de comunicar-lhe como está, e, por estar ela numa grande necessidade, assim suplica a vossa mercê quão encarecidamente pode que seja servido de lhe emprestar, sob penhor desta vasquinha de cotim novo que aqui trago, meia dúzia de reais ou quantos vossa mercê tiver, que ela dá sua palavra de os devolver com muita brevidade” (CERVANTES, 2019, p. 280).

Este pedido surpreende Dom Quixote, que pergunta a Montesinos se é possível que encantados passem por dificuldades. Ao que responde afirmativamente, pois é um problema que aparece em qualquer lugar e alcança a todos. O cavaleiro tenta, mas não é capaz de ajudar.

> “Prenda não tomarei — respondi —, nem menos lhe darei o que me pede, pois não tenho mais do que quatro reais”. Os quais lhe dei, que eram aqueles que tu, Sancho, me deste há alguns dias para dar esmola aos pobres que topasse pelos caminhos, e lhe disse: “Dizei a vossa senhora, amiga minha, que seus trabalhos muito me pesam na alma e que eu quisera ser um Fúcar para os remediar, e fazei-lhe saber que eu não posso nem devo ter saúde carecendo de sua grata vista e discreta conversação, e que lhe suplico quão encarecidamente posso seja sua mercê servida de se deixar ver e tratar deste seu cativo servidor e traquejado cavaleiro. [...] E assim farei eu, de não sossegar e de andar as sete partidas do mundo com mais pontualidade que o infante D. Pedro de Portugal, até desencantá-la”. “Tudo isso e mais deve vossa mercê a minha senhora”, respondeu-me a donzela. E, apanhando os quatro reais, em vez de fazer uma reverência, deu uma cabriola, levantando-se duas varas pelos ares (CERVANTES, 2019, p. 281-282).

Nesta passagem, além da animalização das damas ser reforçada, a condição de Dulcineia é comparável a de alguém que precisa de esmolas para sobreviver. Se

ela é rebaixada, o mesmo ocorre com o cavaleiro, igualmente pobre e incapaz de socorrer sua senhora. Boscán de Lombardi (2001) sustenta que Cervantes penetra nas profundezas do ser humano, revelando as suas debilidades e grandezas em uma mistura de realidade e ficção. Desse modo, o cronotopo da Cova serve não apenas para mostrar os impasses do cavaleiro, como também as incertezas do homem. Segundo Boscán de Lombardi (2001), Cervantes, criticamente, enfrenta a realidade, vendo-a de modo objetivo. Então, este cronotopo reflete, inclusive, a passagem para os novos tempos, nos quais os ideais cavaleirescos são substituídos por valores mais mundanos, como a busca pelo dinheiro. Isto pode ser sentido quando Dulcineia, que deveria representar o ideal, aparece como uma lavradora rude, pedindo dinheiro.

Riley (2000), sobre as personagens, relata que Montesinos, Durandarte e Belerma são vindas de romances espanhóis, do ciclo carolíngio, populares na região de La Mancha, o que explicaria a aparição delas no sonho. Estão relacionadas à Dulcineia, e, uma vez que o desencantamento da dama se torna a nova obsessão de Dom Quixote — porque a imagem da rude camponesa é intolerável —, não é de se estranhar que o cavaleiro sonhe em redimi-la, junto com os habitantes da Cova. Riley (2000) também recorda que todo sonho fala sobre o sonhador. Assim, de acordo com Boscán de Lombardi (2001), o cavaleiro desce às profundezas do seu subconsciente, indo ao encontro do seu próprio eu. Ele chega aos cantos escuros de sua mente, onde se encontram as suas obsessões, amores, ideais e fantasmas, que habitam a sua imaginação e inflam os seus desejos.

Retornando ao episódio, o foco volta para Sancho e Primo, o primeiro, convicto da loucura do amo. Dom Quixote, então, replica: “[...] por não seres experimentado nas coisas do mundo todas as que têm alguma dificuldade te parecem impossíveis” (CERVANTES, 2019, p. 282). Em seguida, no capítulo XXIV, aparece uma grande nota de Cide Hamete Benengeli sobre este episódio.

> “Não me posso convencer nem persuadir que ao valoroso D. Quixote tenha sucedido pontualmente tudo o que no capítulo anterior fica escrito. A razão é que todas as aventuras até aqui sucedidas foram factíveis e verissímeis, mas nesta desta gruta não acho brecha alguma para tomá-la por verdadeira, por ir tão desviada dos termos razoáveis. Porque pensar que D. Quixote mentiu, sendo o mais verdadeiro fidalgo e o mais nobre cavaleiro do seu tempo, não me é possível, pois nem que o asseteassem diria ele uma mentira. Por outra parte, considero que ele a contou e disse com todas as circunstâncias ditas, e que em tão breve espaço não pôde fabricar tamanha máquina de disparates, e se esta aventura parece apócrifa, eu não

> tenho culpa, e assim sem afirmá-la por falsa nem por verdadeira a escrevo. Tu, leitor, como és prudente, julga o que te parecer, que eu não devo nem posso mais, ainda que se tenha por certo que ao tempo do seu fim e morte dizem que se retratou dela e disse que a inventara, por lhe parecer que convinha e quadrava bem com as aventuras que tinha lido em suas histórias" (CERVANTES, 2019, p. 283).

Percebe-se que a ambiguidade não é resolvida, porque Benengeli não emite parecer definitivo, deixando nas mãos do leitor a tarefa de julgar o que aconteceu. Juliá (1990) aponta que Cervantes vê a realidade como algo incerto e complexo, por isto, prefere mostrá-la complicada e profunda, ao invés de oferecer soluções. Desse modo, a ficção do cavaleiro chega a ser parte da realidade. Riley (2000), sobre o episódio, assevera que quatro são as possibilidades: o que viu dentro da Cova realmente aconteceu; alguém representou o ocorrido; Dom Quixote inventou tudo; ou o cavaleiro simplesmente teve um sonho, sendo esta a mais provável.

Diante disso, pode-se recorrer ao que Morson e Emerson dizem sobre a polifonia para Bakhtin; trata-se de "[...] uma percepção dialógica da verdade e uma posição especial do autor necessária para a visualização e a transmissão dessa percepção da verdade" (2008, p. 250). Percebe-se que Cervantes coloca em xeque concepções prontas sobre o que é real e o que é fictício, utilizando o jogo com os narradores e as diferentes perspectivas das personagens, deixando que o leitor assuma a função de árbitro. Todos discutem, entretanto, não se chega a um único e inquestionável veredicto. Dessa maneira, tanto Cervantes quanto os narradores não controlam as personagens e os conteúdos.

> Já numa obra polifônica a própria ideologia modeladora de formas *exige* que o autor deixe de exercer o controle monológico. [...] A polifonia requer uma obra na qual várias consciências se encontram como iguais e entram num diálogo que em princípio é não-finalizável. [...] O poder direto de significar, que numa obra monológica pertence exclusivamente ao autor, pertence a várias vozes numa obra polifônica (MORSON & EMERSON, 2008, p. 254-255, grifo dos autores).

Assim, Sancho, Primo, os narradores e também os leitores e o próprio Cervantes podem contestar o que está sendo dito por Dom Quixote, sem que nenhum assuma um lugar privilegiado.

> O autor polifônico, em suma, desempenha necessariamente dois papéis na obra: cria um mundo no qual muitos pontos de vista díspares entram em diálogo e, num papel muito distinto, ele próprio participa desse diálogo. É um dos interlocutores no "grande diálogo" que ele próprio criou (MORSON & EMERSON, 2008, p. 255).

Maestro (1990) vê outra tendência. Ao fechar as possibilidades de se averiguar e chegar a um veredicto definitivo sobre a veracidade, ou não, dos acontecimentos, o leitor é posto diante de um episódio fantástico. Outro ponto que sustenta este argumento é o questionamento feito, diante do cavaleiro e dos leitores, sobre os limites entre o físico e o mental. A linha que separa esses polos já não é mais objetiva e precisa, tornando os limites entre o natural e o sobrenatural imperceptíveis. Maestro (1990), para sustentar essa hipótese de episódio fantástico, cita ainda o fato de existirem seres sobrenaturais na Cova, que também representam o sonho de poder, uma constante dos livros cavaleirescos. Contribui, ainda, o fato de Dulcineia aparecer no lugar como a rude lavradora vista anteriormente, tornando realidade o seu falso encantamento. Maestro (1990) também destaca algo que, para esta tese, muito interessa: a transformação do tempo e do espaço. Isto revela o caráter fantástico do episódio, pois serve para distorcer as circunstâncias habituais do mundo físico e espiritual, o que marca a necessária diferença em relação ao tempo e espaço da vida cotidiana.

Voltando às três personagens, Primo se surpreende com o atrevimento de Sancho, e com a benevolência de Dom Quixote, fazendo um julgamento bastante pertinente: “[...] do contentamento que trazia de ter visto sua senhora Dulcineia d’El Toboso, se bem encantada, é que lhe nascia aquela brandura que então mostrava” (CERVANTES, 2019, p. 284). O cavaleiro, por sua vez, parece duvidar que Primo consiga imprimir seu livro. E, mesmo que alcance o seu objetivo, seria difícil encontrar alguém a dedicar, dado que os senhores e grandes da Espanha não estão muito dispostos a aceitar esse tipo de serviço “[...] para não se obrigarem à satisfação que parece dever-se ao trabalho e cortesia de seus autores” (CERVANTES, 2019, p. 285). Esta colocação, além de se assemelhar às críticas feitas na Lua, também aproxima Ariosto e Cervantes de outra forma: ambos escreveram obras grandiosas e receberam desdém de seus senhores.

Tendo em vista o comportamento de Primo, cabe destacar algumas observações feitas por Bernat Vistarini (2001). Esta personagem se relaciona com a loucura e os livros, pois, se, de um lado, Dom Quixote perde o juízo enquanto receptor dessas obras, pelo outro, Primo parece refletir a insensatez da publicação, que exige o esforço de composição. Ademais, ambos se aproximam porque

acreditam na palavra escrita, colocando o livro acima da realidade, e se fascinam com as obras cavaleirescas.

Sobre a experiência na Cova, tendo em vista que o desejo de Dom Quixote é ressuscitar a cavalaria, é natural que veja as personagens que estão relacionadas a ela. Se a sua obsessão é recuperar a imagem do seu ideal, no caso, Dulcineia, também é plausível que a encontre nesse ambiente. Mas, mesmo em sonho, o cavaleiro não consegue realizar as suas vontades. Ainda que seja visto como um libertador messiânico, não consegue cumprir o seu destino, sendo puxado para a realidade (o despertar) por Sancho e o guia. O próprio Durandarte mostra-se cético em relação a Dom Quixote. Ele, sequer, consegue ajudar a sua dama financeiramente, uma tarefa mais simples se comparada ao seu desencantamento. A partir de então, a sua mente começa a dar sinais de que está mais próxima da lucidez do que do sonho: o ideal está se esvaindo.

Sobre a Cova, Bernat Vistarini (2001) destaca que há uma introspecção, exploração arqueológica da mente, algo que revela os fantasmas quixotescos. A partir dessa experiência, o cavaleiro começa a perceber que as suas adoradas histórias, que tanto deseja (re)viver, na verdade, fazem parte de um passado difícil de ser recuperado. Ele nota que não há mais o que percorrer, não é mais possível realizar as suas fantasias, e a missão de desencantar Dulcineia se torna algo impossível — ainda que ele tente resistir a essa triste realidade —, porque a Cova, como um museu, apresenta apenas o que é imutável e fixo. Então, a ele resta apenas caminhar entre as relíquias.

Este cronotopo, por ser envolvido pelo mistério, e por representar a tomada de consciência de Dom Quixote, pode, de algum modo, se relacionar com a Lua ariostesca, que, magicamente, conserva a razão de Orlando. Visitar lugares mágicos requer a ajuda de um guia. Astolfo é conduzido por São João Evangelista, e Dom Quixote, por sua vez, é guiado por Primo — um homem das letras, apaixonado pela tradição clássica, algo que remete à viagem dantesca, conduzida por Virgílio —, e, dentro da Cova, por Montesinos, que usa um capelo de estudante, podendo ser relacionado a Primo. Torna-se perceptível que os guias, de algum modo, estão ligados à literatura e à leitura.

Além disso, Bernat Vistarini (2001) lembra que o acúmulo dos objetos nessa Cova aponta para a *vanitas* (a vaidade, a insignificância da vida) barroca. Tendo em vista essa miscelânea querida pelos homens, mas no fundo um tanto inútil,

novamente é possível a aproximação com a Lua ariostesca, onde também se amontoam futilidades. Esses dois cronotopos expõem a complexidade da natureza humana, ainda que de modos diversos. Por fim, deve ser ressaltado que Bradamante cai em uma cova, onde está o sepulcro de Merlin — corpo morto, porém, espírito vivo —, e a maga Melissa lhe revela o futuro de sua prole. Dom Quixote, na Cova, encontra personagens que foram encantadas pelo mago Merlim; se depara com Durandarte, que está em um sepulcro, mas mantém viva a sua voz; e o cavaleiro vai ao encontro do seu destino, ainda que este seja mais prosaico e amargo.

2.3 O Palácio dos Duques

Antes de se começar a análise, devem ser feitas algumas ressalvas. Diferente do que se viu até o momento, os duques criam jogos que estão de acordo com a mentalidade quixotesca, com o objetivo de se divertirem, assim quase não há discussões a respeito do que é real. Praticamente tudo se converte em teatro, em loucura lúdica e festiva. Ainda que exista o cronotopo da realidade física, é o da fantasia que se sobressai. Inclusive, segundo Patricia Lucas Alonso (2014), é difícil saber o que Dom Quixote pensa quando vê o Palácio pela primeira vez, pois, antes de notá-lo, encontra a Duquesa ao ar livre e ela já faz fabulações sobre o mesmo. Alonso (2014) também recorda que entradas triunfais, festas e procissões fazem parte da vida barroca. Assim, a exibição cênica se integra aos espaços públicos. A vida adquire uma dimensão dramática, que se torna explícita nessas ocasiões.

Desta forma, Cervantes, neste cronotopo, traz também um retrato de sua época. Aqui, é necessário lembrar os temas mais comuns da literatura barroca, elencados no primeiro capítulo, entre eles, a vida como teatro. Outra ressalva que deve ser feita é que se trata de uma longa pausa feita pelo cavaleiro, durando do capítulo XXX, momento em que encontra com a Duquesa, até o LVII, quando parte. E a sua estadia no Palácio é intercalada pelo governo de Sancho. Devido à longa extensão, esta análise, diferente das outras, não segue uma linearidade, centrando-se especialmente nos XXXIV e XXXV, que tratam do desencanto de Dulcineia, e XL e XLI, que abordam a aventura de Cravilenho.

Anteriormente, discutiu-se a simbologia do palácio para retratar o lugar em que as personagens do *Orlando furioso* ficam presas. No poema de Ariosto, trata-se

de um espaço enfeitiçado, uma armadilha que usa projeções para atrair os cavaleiros, e representa os vãos e incontroláveis anseios humanos. Na obra de Cervantes, o Palácio, apesar de não ser construído por um mago, tem algo de encantado e enganador. Embora a tradução “castelo” seja a mais comum, nesta análise opta-se por “palácio”, visto que essa palavra tem sentidos mais amplos, que podem ser explorados. Maria Augusta da Costa Vieira (2015), recorrendo a Américo Castro (1885-1972), explica que “palacio” equivale a “alcácer” (palácio ou castelo), mas também tem o sentido de algo fechado em si, recluído, obstinado nas próprias ideias. O Palácio, então, como no caso ariostesco, pode representar a mente, especificamente a de Dom Quixote, que está obstinado em seguir o ideal cavaleiresco.

O Palácio também serve para mostrar a vida reclusa e tediosa dos duques, que estão presos a um passado glorioso, enquanto a sua realidade está cercada de falsas aparências. Ironicamente, apesar de representar um espaço fechado, é a partir do Palácio que ocorre a propagação das mentiras dos duques, que enviam Sancho a uma falsa ilha, e cartas a Teresa Pança. Aliás, Alonso (2014) aponta que, desde o começo, esses nobres conseguem estabelecer um equilíbrio entre o interior e o exterior. Há uma alternância de cenários, ora dentro do Palácio, ora no jardim, ora na floresta. Também ocorrem cenas noturnas e diurnas, cenários naturais e artificiais. Todavia, essa variedade se relaciona primordialmente com a unidade arquitetônica do Palácio.

Voltando ao protagonista, Dom Quixote, quando deseja explicar a realidade segundo o seu ideal, normalmente culpa os encantadores, inimigos seus. No caso do Palácio, os duques, sem que o cavaleiro suspeite, assumem o papel de feiticeiros. Não se trata de magia real, mas sim, teatral. Usando os criados para interpretarem papéis específicos, os duques articulam armadilhas para desmascarar o cavaleiro. Por meio da credibilidade, tentam rebaixá-lo. Transformam mentiras em verdades. Com isso, o jogo cervantino, que busca relativizar a realidade, chega ao seu ápice. Os duques também colaboram com a polifonia da obra, dado que, como se vê em Morson e Emerson (2008), provocam Dom Quixote, o idealista, com o objetivo de se divertirem com as (re)ações do cavaleiro. “Assim, os leitores veem como ideologias particulares, com as quais estão familiarizados, poderiam levar (mas não teriam de levar) a novos conceitos nunca antes expressos” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 262).

Diferente do que se vê em Ariosto, este Palácio não possui qualquer tipo de feitiço. Trata-se de um espaço físico real, no qual as personagens podem sentir o passar do tempo. Aliás, vinte e um dias o cavaleiro permanece no local. Mas, se torna uma armadilha, que, gradualmente, vai paralisando e rebaixando Dom Quixote, até que as invenções saem do controle dos duques, momento que redime o cavaleiro, libertando-o do teatro labiríntico. Essa ideia também é defendida por Alonso (2014) ao dizer que, fascinados pela literatura, talvez até mais do que o próprio Dom Quixote, convertem a própria residência em teatro. Como consequência, paisagem e arquitetura aparentemente reais se convertem em tramoia — artifício que ilude e também maquinismo teatral.

Segundo Alonso (2014), os duques se esforçam ao máximo, utilizando todos os seus recursos para teatralizarem as suas vidas, tornando a sua moradia uma espécie de palácio encantado, que serve para capturar os protagonistas. Mais um diálogo com Ariosto pode ser estabelecido, porque, em ambas as obras, faz-se necessário se livrar do palácio para que a história flua. No caso italiano, há outras personagens que dão prosseguimento a tramas paralelas, todavia, a libertação de Orlando para o desfecho final é fundamental, para que ocorra a vitória cristã. No espanhol, o núcleo está em Dom Quixote e Sancho que, de certa forma, ficam presos em uma espécie de códigos paralisadores. A vida na corte, diferente do que pensavam, é tediosa e saturada de regras, que a tornam quase intolerável; além disso, impede a prática cavaleiresca.

> Quando D. Quixote se viu em campo raso, livre e desembaraçado dos requebros de Altisidora, lhe pareceu que estava nos seus eixos e que os espíritos se lhe renovavam para prosseguir de novo o cometimento das suas cavalarias [...] (CERVANTES, 2019, p. 601).

A princípio, cavaleiro e escudeiro são atraídos pela possibilidade de servirem à nobreza, o que lhes proporcionaria uma vida mais confortável e estável. Talvez Dom Quixote perceba nisso um meio de manter Sancho ao seu lado, dado que este demonstra estar insatisfeito com andanças que não levam a uma vida melhor. Contudo, os duques são conhecedores de romances de cavalaria, especialmente do primeiro livro que narra a trajetória de Dom Quixote. Com essas informações em mente, quando se deparam com os aventureiros, não perdem a oportunidade de jogar com eles. Visando desconstruir aquelas personagens excêntricas, eles atacam

diferentes pontos, incluindo a dama Dulcineia, que é uma das iscas que mantém o cavaleiro preso ao Palácio, diante da possibilidade de seu desejável desencanto.

Os duques brincam com amo e escudeiros, todas, personagens cervantinas. É um diálogo, uma paródia do primeiro livro. Um jogo complexo, repleto de paradoxos. Segundo Vieira (2015), um dos primeiros pontos assaltados pelos duques é a aparência, por isso estimulam o falatório do escudeiro, para desespero do amo. A preocupação do cavaleiro é tão intensa, que ele próprio acaba maculando a sua imagem, como quando cai de seu cavalo. Em seguida, tentam desestabilizar a relação com Dulcineia, e, por fim, separam-no de seu escudeiro. Para Vieira (2015), após a partida de Sancho, os ataques se tornam cada vez mais perigosos, uma vez que a dama de Dom Quixote está encantada, e, ele próprio, sozinho e enclausurado, ou seja, de certo modo, incompleto como cavaleiro. Poderia ser o fim dele, não fosse o fato de os duques não terem domínio total sobre os seus "encantamentos". Se, no começo, esses nobres conseguem externar alguns aspectos íntimos de Dom Quixote, como os seus desejos recalcados em relação às mulheres, no final, quando perdem o controle da representação, os próprios duques acabam expostos.

Trata-se, pois, de um cronotopo revelador, do qual amo e escudeiro conseguem se libertar. Diferente da maioria das personagens do *Orlando furioso*, eles vencem o labirinto, saindo dele com uma nova visão de mundo, passando a valorizar mais a amizade e a liberdade, e, no caso de Sancho, perdendo a ambição de querer algo que está além das suas capacidades. Mas, como as personagens de Ariosto, eles também saem desse palácio de maravilhas de mãos vazias. E caminham, cada vez mais, em direção ao fatal desencantamento de Dom Quixote, que culmina na sua retomada da razão.

Ao fingir que acreditam em Dom Quixote e Sancho, os duques passam a impressão de que são benfeitores. Ao criarem um ambiente em que eles podem realizar feitos heroicos, típicos de romances de cavalaria, na verdade, esses nobres desejam testar amo e escudeiro, mostrando as suas debilidades e quão distantes eles estão dos protótipos louváveis que se apresentam nos livros do gênero. O fato de os duques agirem dessa forma é explicado por Vieira (2015). O espaço ocupado por essas personagens é semelhante ao da aristocracia dos séculos XVI e XVII, quando esta tinha perdido o seu poder político e militar, mergulhando em uma vida de luxo, que acaba gerando dívidas. Ociosa, procura, nos romances de cavalaria,

pelas aventuras que não encontram na vida real. Os duques estão em uma situação semelhante:

> com efeito, não sei como nem como não, eles se juntaram, e com a palavra de ser seu esposo abusou da minha filha, e agora não a quer cumprir, e apesar de o duque meu senhor saber disso, porque a ele me queixei [...], faz orelhas de mercador e mal me quer ouvir, e a causa disso é que, como o pai do burlador é muito rico e lhe empresta dinheiro e de contínuo sai por fiador de suas dívidas, não o quer descontentar nem contrariar em nenhum modo (CERVANTES, 2019, p. 510-511).

Além disso, segundo Vieira (2015), os duques não têm projetos, buscando o deleite no momento presente. Ao se depararem com Dom Quixote, uma personagem que se alimenta de ideais, tendo, portanto, um plano de vida, eles se dedicam a destruí-lo, para que fique preso à mesma monotonia a qual estavam condenados. Por tentarem controlar o destino de Dom Quixote, e cercear a sua liberdade, condenando-o ao ócio, eles podem ser vistos como inimigos do cavaleiro, equiparando-se aos famosos encantadores. Assim, aproximam-se do mago Atlante, que, por meio de feitiços, deseja evitar o destino trágico de Ruggiero, prendendo os cavaleiros e tirando-lhes o que mais apreciam: a vida livre e plena de peripécias. Tanto os duques quanto o feiticeiro usam recursos semelhantes, no caso, o jogo de aparências e ilusões, sustentado por (loucos) desejos particulares.

Esta análise defende que os duques comportam-se como os encantadores que perseguem Dom Quixote, e Mercedes Juliá (1990) aponta para um caminho semelhante. Para ela, esses nobres, em um nível paródico, representam o poder divino, um Ser Supremo que coordena as ações humanas. No entanto, a reação das personagens é algo que escapa aos planos dos duques. Da mesma forma, o homem pode exercer a sua vontade, apesar das circunstâncias. Ora, e Deus também não seria uma espécie de mago que, por meio do poder de suas palavras, cria, em um passe de mágica, o mundo?

Retornando ao teatro desses nobres, de acordo com Vieira (2015), a Duquesa tem formas específicas de jogar. Quando está com Sancho, age de dois modos, primeiro, desmascara a mentira do escudeiro, e, em seguida, reafirma-a. Brinca, portanto, com a contradição.

> Porque real e verdadeiramente eu sei de boa fonte que a vilã que deu o salto sobre a jerica era e é Dulcineia d'El Toboso, e que o bom Sancho, pensando ser o enganador, é o enganado, e não se há de por mais dúvida

> nesta verdade que nas coisas que nunca vimos; e saiba o senhor Sancho Pança que aqui também temos encantadores que nos querem bem e nos dizem o que se passa pelo mundo pura e simplesmente, sem enredos nem maquinações, e creia-me Sancho que a vilã saltadora era e é Dulcineia d'El Toboso, que está encantada como a mãe que a pariu, e quando menos esperarmos havemos de vê-la em sua própria figura, e então Sancho sairá do engano em que vive (CERVANTES, 2019, p. 377).

E, depois, assevera Vieira (2015), para conseguir persuadi-lo, usa o seu poder, afinal, ela possui a ilha que Sancho deseja governar. Se quiser realizar o seu sonho, precisa entrar no jogo da Duquesa. Trata-se de um plano bem estruturado, afinal, ao assegurar a existência de Dulcineia, garante um tema para a peça que pretende orquestrar: o desencantamento da dama. Contudo, o escudeiro está habituado às fabulações do amo, então, é possível que estivesse fingindo acreditar na Duquesa, unicamente para conseguir o seu sonhado governo.

Faz-se necessário destacar o papel que a figura de Dulcineia exerce neste cronotopo. Diferente de Orlando, que cai no Palácio encantado em busca de Angelica, Dom Quixote não tem em mente a sua dama quando passa a fazer parte da corte dos duques. Entretanto, esses nobres usam Dulcineia em uma de suas peças, além de colocar à prova a fidelidade do cavaleiro, usando a sedutora Altisidora. Mas, apesar de esta o abalar, Dom Quixote permanece fiel ao seu ideal.

> Nisto se ouviu tocar uma harpa suavissimamente. Escutando o qual, abismou-se D. Quixote, porque no mesmo instante lhe vieram à memória as infinitas aventuras semelhantes àquela, de janelas, grades e jardins, músicas, requestas e desvarios que nos seus desvairados livros de cavalarias tinha lido. Logo imaginou que alguma donzela da duquesa estava dele enamorada e que a honestidade a forçava a manter sua vontade em segredo; temeu que o rendesse e se propôs em pensamento a não se deixar vencer; e encomendando-se de todo bom ânimo e bom talante a sua senhora Dulcineia d'El Toboso, determinou de escutar a música, e para dar a entender que lá estava deu um fingido espirro, o qual não pouco alegrou as donzelas, pois outra coisa não desejavam senão que D. Quixote as ouvisse (CERVANTES, 2019, p. 471).

Quando está sozinho, a Duquesa oferece-lhe um escudeiro e donzelas para que o sirvam. Esse regalo busca, por um lado, abalar a relação com Sancho, e, pelo outro, principalmente, testar a lealdade para com Dulcineia. Porém, Dom Quixote não cede.

> Percebeu a duquesa a sua melancolia e perguntou-lhe que era que o entristecia, pois se fosse a ausência de Sancho, escudeiros, duenhas e donzelas havia na sua casa que o serviriam muito em satisfação do seu desejo.

> — É verdade, senhora minha — respondeu D. Quixote —, que sinto a falta de Sancho, mas não é essa a causa principal que me faz parecer que estou triste. Dos muitos oferecimentos que Vossa Excelência me faz, somente aceito e escolho o da vontade com que mos fazem, e no mais suplico a Vossa Excelência que dentro do meu aposento consista e permita que só eu seja quem me serve.
> — Em verdade, senhor D. Quixote — disse a duquesa —, que não há de ser assim, pois hão de servi-lo quatro donzelas das minhas, formosas como flores.
> — Para mim — respondeu D. Quixote — não serão elas como flores, senão como espinhos que me pungem a alma. [...] Se é que vossa grandeza quer levar avante o me fazer mercê sem eu merecer, deixe que das minhas portas adentro só eu cuide de mim e me sirva, pondo uma muralha entre os meus desejos e a minha honestidade [...] (CERVANTES, 2019, p. 466).

A recusa de Dom Quixote, no entanto, acaba potencializando o desejo da Duquesa de tentá-lo. Mas, também essa encenação acaba fugindo do controle dos nobres, uma vez que, como defende Vieira (2015), outras personagens acabam tomando gosto pelo teatro, incluindo Altisidora. Quando Dom Quixote está de partida, ele e os duques são surpreendidos por ela, que o acusa de lhe furtar objetos íntimos. Novamente o cavaleiro é degradado, visto como ladrão, e tem a sua fidelidade posta em xeque. Contudo, também os duques mostram-se desconfortáveis com a situação, por terem perdido o domínio. Para Morson e Emerson (2008), isso ocorre porque o autor polifônico torna a surpresa parte de seu projeto, o que faz a sua obra ter um senso de imprevisibilidade. Isto é fruto da concepção de personagens traçadas como não-finalizáveis.

> Ficou a duquesa admirada da desenvoltura de Altisidora, pois ainda que a tivesse por atrevida, graciosa e desenvolta, não em grau que se atrevesse a semelhantes desenvolturas; e como não estava advertida dessa burla, maior foi sua admiração (CERVANTES, 2019, p. 599).

Retornando à oferta da Duquesa, é importante ressaltar que, apesar de se manter fiel, Dom Quixote revela algum receio em relação aos seus desejos pelas mulheres, algo que aparece no episódio de Maritornes, e também se replica quando Dona Rodriguez entra em seu quarto. Uma mescla cômica que envolve, ao mesmo tempo, o medo e a vontade de ser tentado — o que nunca ocorre deveras.

> Seis dias esteve sem sair em público, numa de cujas noites, estando desperto e desvelado, pensando nas suas desgraças e na perseguição de Altisidora, ouviu que com uma chave abriram a porta do seu aposento e logo imaginou que a enamorada donzela vinha sobressaltar sua honestidade e pô-lo em risco de faltar à fé que guardar devia à sua senhora Dulcineia d'El Toboso.

> — Não! — disse ele, acreditando sua imaginação e com voz que pudesse ser ouvida. — Não há de ter força a maior formosura da terra para que eu deixe de adorar a que tenho gravada e estampada no meio do coração e no mais escondido das entranhas, ora estejas, senhora minha, transformada em repolhuda lavradora, ora em ninfa do dourado Tejo, tecendo panos de ouro e seda compostos, ora te tenha Merlim ou Montesinos onde eles quiserem: pois onde quer que seja és minha e onde quer que seja eu fui e hei de ser teu (CERVANTES, 2019, p. 503).

Vieira (2015), inclusive, aponta que o cavaleiro sente terror pelas mulheres, mas também tem uma energia erótica acentuada. Sobre essa questão, Gonzalo Torrente Ballester (1975) sustenta que Dulcineia, além de ter uma função retórica, pode ser um pretexto que Dom Quixote usa para afastar as mulheres que, supostamente, o desejam. Por um lado, isso serve para reforçar a imagem de um cavaleiro fiel, construção típica desse gênero. Pelo outro, ele deseja combater qualquer realidade que ameace a sua ficção. Por sua vez, José Ángel Ascunce Arrieta (2001) argumenta que é muito provável que Dom Quixote não tenha conhecido nenhuma mulher em sua vida, por isto escolhe para ser base de sua dama ideal uma vinda de um passado distante, por quem sentira algo, mas que, por excesso de timidez, não tivera coragem de se confessar.

Carente de experiências físicas e afetivas, é compreensível esse desejo oculto de ser seduzido, de provar algo desconhecido, ao mesmo tempo em que sente medo das mulheres que se aproximam dele — afinal, não saberia como reagir. Talvez por isso tenha permanecido tanto tempo no Palácio, pois neste cronotopo é apresentada uma mulher que supostamente o quer. Por outro lado, é importante destacar que o medo das mulheres também se relaciona com o seu jogo, dado que, se traísse Dulcineia, estaria se afastando dos modelos cavaleirescos que busca imitar. Estando Sancho longe, e, sentindo-se tentado, Dom Quixote encontra-se em uma situação delicada o suficiente. Por isso, nos momentos em que se sente mais ameaçado, prende-se mais à figura de sua donzela.

> Pintura sobre pintura
> nem se mostra nem sinala:
> é dom da prima beleza
> à segunda não dar vaza.
> Dulcineia d'El Toboso
> da alma na tábua rasa
> tenho pintada de modo
> que ninguém pode apagá-la.
> A firmeza nos amantes
> é a prenda mais prezada,
> por quem faz amor milagres

> e a si mesmo os alevanta (CERVANTES, 2019, p. 489).

Permanecer no Palácio torna-se, pois, uma forma de levar a sua fidelidade até os limites, provando para si o quão cavaleiresco ele é. Afinal, é ao arriscar-se que um cavaleiro prova o seu valor, e, fazendo a dama parte dessa identidade, também o amor cortês precisa ser testado até as últimas consequências.

Antes de Altisidora entrar em ação, os duques se valem do jogo argumentativo para investigar a fidelidade do cavaleiro. Por saberem que Dulcineia é uma imagem problemática, insistem que Dom Quixote a descreva. Talvez por estar abalado diante de um contexto com o qual não está habituado — a credibilidade que lhe conferem, e também a riqueza —, o cavaleiro opta por um caminho mais simples: descrever o que viu.

> Pois hão de saber vossas grandezas que, indo dias atrás beijar-lhe as mãos e receber sua bênção, beneplácito e licença para esta terceira saída, achei outra em lugar da que buscava: achei-a encantada e transformada de princesa em lavradora, de formosa em feia, de anjo em diabo, de perfumosa em pestilenta, de bem-falante em rústica, de repousada em saltadora, de luz em trevas e, enfim, de Dulcineia d'El Toboso numa vilã saiaguesa.
> [...] Encantadores me têm perseguido, encantadores me perseguem, e encantadores me perseguirão até darem comigo e com minhas altas cavalarias no profundo abismo do esquecimento, e eles me danam e ferem naquela parte onde veem que mais o sinto; porque privar um cavaleiro andante de sua dama é privá-lo dos olhos com que vê, e do sol que lhe dá a luz, e do nutrimento que o conserva. Outras muitas vezes eu já o disse, e agora o torno a dizer: o cavaleiro andante sem dama é como árvore sem folhas, como edifício sem alicerces e como sombra sem corpo do qual provenha (CERVANTES, 2019, p. 363-364).

Obviamente, Dom Quixote afirma se tratar de um encantamento, o que torna a problematizar a imagem da dama, já que, como afirma Vieira (2015), de um lado está o que Dulcineia é, e, do outro, como ela está. Trata-se de uma construção livresca irretocável que, ao se concretizar no mundo, torna-se real e grotesca. Inseguro dentro do seu próprio jogo, quando a Duquesa insiste que a dama não existe, o cavaleiro procura escapar pela tangente, pois, apesar de negar as acusações, ele deixa entrever essa possibilidade.

> [...] Se mal não me lembro, que vossa mercê nunca viu a senhora Dulcineia e que essa tal senhora não existe no mundo, mas é dama fantástica, que vossa mercê engendrou e pariu em seu entendimento e pintou com todas aquelas graças e perfeições que quis.
> — Nisso há muito que dizer — respondeu D. Quixote. — Deus sabe se há Dulcineia ou não no mundo, se é fantástica ou não é fantástica; e essas não são coisas cuja averiguação se possa levar até o fim. Nem eu engendrei

> nem pari minha senhora, porquanto a contemplo como convém a uma dama que em si contém os dotes e partes que a possam fazer famosa em todas as do mundo [...] (CERVANTES, 2019, p. 364).

Tendo em vista que o cavaleiro é excelente com argumentos, faz-se necessário investir em outro meio para desconstruir Dulcineia, no caso, a representação. O aspecto de ilusão dentro do Palácio é multiplicado, uma vez que cada membro da corte acaba acumulando funções dentro do teatro. Os criados, além de cumprirem com suas obrigações corriqueiras, acabam interpretando diferentes personagens. Ademais, também a imagem de Dulcineia sofre outro desdobramento, pois é vivida por um homem: “tinha o duque um mordomo de engenho muito burlesco e desenvolto, o qual havia feito a figura de Merlim e dirigido todo o aparato da aventura passada, compôs os versos e pôs um pajem para fazer de Dulcineia” (CERVANTES, 2019, p. 402). Isto, de alguma forma, reforça a masculinização da dama, já apresentada em outros momentos.

Como visto nos dois cronotopos anteriores, uma atmosfera de pesadelo, morte e mau pressentimento é instaurada; aqui, isto não é diferente, dado que o encontro com a dama encantada é marcado por um aspecto sombrio.

> [...] Mas um certo claro-escuro que trouxe consigo ajudou muito a intenção dos duques, e assim como começou a anoitecer um pouco mais adiante do crepúsculo, a desoras pareceu que todo o bosque por todas as quatro partes ardia, e logo se ouviram por aqui e por ali, e por cá e acolá, infinitas cornetas e outros instrumentos de guerra, como de muitas tropas de cavalaria que pelo bosque passassem. A luz do fogo, o som dos bélicos instrumentos quase cegaram e atordoaram os olhos e ouvidos dos circunstantes, e ainda de todos os que no bosque estavam (CERVANTES, 2019, p. 387).

Para completar, há ainda elementos mais negativos: “com o temor os assaltou o silêncio e um postilhão que em trajes de demônio lhes passou por diante, tocando, em voz de corneta, um oco e desmensurado corno, que um rouco e pavoroso som desprendia” (CERVANTES, 2019, p. 387). Além disso, há a aparência de Merlim:

> [...] mostrou patentemente ser a mesma figura de morte, descarnada e feia, do que D. Quixote recebeu grande pesar e Sancho medo, e os duques afetaram um certo temor. Erguida e posta em pé essa morte viva, com voz um tanto dormente e com língua não muito desperta [...] (CERVANTES, 2019, p. 393).

Isto, unido aos cronotopos anteriores, parece construir um prelúdio fatal das façanhas do cavaleiro. Anthony Close (1991) assevera que a inspiração para o anúncio do possível desencantamento de Dulcineia não vem propriamente dos romances de cavalaria, mas sim, das festas palacianas, repletas de máscaras, torneios, comédias e batalhas simuladas. Elas, muitas vezes, inspiram-se em temas cavaleirescos, sendo que um dos mais populares é o desencantamento de uma dama, destinada a ser libertada por um cavaleiro que enfrenta diversos perigos. Contudo, essa função é conferida a Sancho, que não está disposto a cumpri-la, pois, para isso, deve se açoitar. Eis um novo indício de que Dom Quixote não conseguirá alcançar o seu objetivo, restando desistir de seu ideal.

> — Voto a tal! — disse então Sancho. — Assim me darei, nem digo três mil, mas três açoites como três punhaladas. Valha-te o diabo por modo de desencantar! Eu não sei que é que os meus quartos têm que ver com os encantamentos! Pardeus que, se o senhor Merlim não achou outra maneira de desencantar a senhora Dulcineia d'El Toboso, encantada poderá ela descer à sepultura! (CERVANTES, 2019, p. 395).

Dentro deste cronotopo há uma multiplicação de ilusões, e Vieira (2015) cita como exemplo o caso do Pajem, que, além de representar Dulcineia no espetáculo infernal, também se torna um veículo que amplia o alcance da mentira, ao levar as cartas de Sancho e da Duquesa a Teresa Pança. Ao conduzir a teatralidade para fora das paredes do Palácio, esses nobres acabam confundindo, até mesmo, aqueles que tinham plena consciência da loucura de Dom Quixote, e da incapacidade de governar de Sancho. Dessa maneira, a ilusão ganha tanta força que acaba se espalhando, atingindo não apenas o escudeiro, que acredita estar governando uma ilha, mas também aqueles que estão alheios às aventuras do cavaleiro.

Ademais, o jogo dos duques funciona de modo paradoxal. Como argumenta Vieira (2015), ao mesmo tempo em que dão elementos asseguradores da existência de Dom Quixote como cavaleiro, também os usam para expô-lo ao ridículo. Dessa forma, cada parte do teatro funciona de modo dual. Elementos que parecem enganosos não são percebidos, ou são encobertos por uma vasta gama de explicações, dadas por diferentes vozes. Como exemplo, Vieira (2015) cita o nome da Condessa Trifaldi, que se refere a Truffaldino, personagem ridícula e baixa da *Commedia dell'arte* (século XVI- XVIII) italiana, relacionada também ao verbo *truffare*

(enganar). Assim, forma-se um jogo que finge revelar, porém oculta, ainda mais, a verdade. Além disso, a personagem da Condessa é representada pelo Mordomo. Um jogo complexo, pois é um homem, que interpreta uma mulher amaldiçoada por um encantador, tendo sua feição convertida na de um homem. O elemento masculino, no caso a barba, que poderia revelar a verdade, acaba, comicamente, confirmando a história do encantamento da Condessa.

Neste cronotopo, ocorre outro episódio que deve ser visto com mais atenção. Trata-se da viagem que Dom Quixote e Sancho fazem sobre Cravilenho. Se, por um lado, os duques e boa parte de seus criados utilizam máscaras, trocando de papéis para construir uma peça teatral verossímil, pelo outro, é neste momento que também cavaleiro e escudeiro agem de forma semelhante. Durante a maior parte da obra, o inventor de fantasias é Dom Quixote, e o incrédulo que precisa ser convencido é Sancho. No Palácio, contudo, são os duques que assumem o papel quixotesco da inversão da realidade, entregando ao cavaleiro e ao escudeiro uma vasta gama de maravilhas prontas, sem que Dom Quixote precise reinterpretá-las para encaixá-las no cronotopo que ele tem em mente.

Talvez seja esse o problema. Livre do compromisso de reinventar a realidade, Dom Quixote precisa encontrar outro papel nessa trama. Se os duques arquitetam certo boicote à mente criativa do cavaleiro, fazem o contrário com Sancho, que passa a ser estimulado a contar histórias e emitir a sua opinião. Assim, de algum modo, cria-se um ambiente propício para que ocorra a inversão de papéis entre Sancho e Dom Quixote, tornando-se, o primeiro, um sonhador, e, o segundo, um contestador. Isto acontece pontualmente, dado que o escudeiro, antes de libertar a sua mente durante a viagem, ainda mostra desconfiança em relação à experiência.

Também é notável que Sancho parece ter aprendido certas lições ao longo de suas andanças, pois, de novo, age como fabulador, função que é ocupada por seu amo no primeiro livro. Paulo Bezerra (2005) aponta que, para Bakhtin, o dialogismo e a polifonia se vinculam a uma natureza multifacetada, em que as personagens aparecem em um processo de evolução que nunca se esgota, já que os seres são retratados em sua riqueza e variedade de vozes sociais, culturais e ideológicas. Ademais, “[...] como está sempre em relação com o outro, o mundo interior não está nunca acabado, fechado, mas em constante vir a ser, porque o conteúdo discursivo da consciência vai alterando-se” (FIORIN, 2019, p. 61). Por isto o discurso de

Sancho passa a ser cada vez mais permeado pelas vozes vindas da ideologia de Dom Quixote.

Para que a viagem funcione, enquanto estiverem sobre Cravilenho, não podem retirar as vendas. Ambos obedecem, mas Sancho mente, dizendo que acabou espiando.

> Mas eu, que tenho não sei que pontas de curioso e de querer saber tudo o que me impedem e estorvam, de manso e sem ninguém o ver, rente às ventas afastei um pouco o lencinho que me tapava os olhos e por ali espiei para a terra, e me pareceu que toda ela não era maior que um grão de mostarda, e os homens que andavam sobre ela, pouco maiores que avelãs, para que se veja a quantas alturas devíamos de ir então (CERVANTES, 2019, p. 445).

De acordo com Vieira (2015), esse desrespeito à regra serve como forma de dar credibilidade às suas visões durante a viagem. O escudeiro narra que tanto a Terra como os homens parecem diminutos vistos de cima do cavalo. Mais uma vez, retorna-se à questão da relativização do olhar, que aparece em Ariosto, também durante uma viagem pelos ares. Contudo, a visão de Sancho é incongruente, o que gera desconfiança. Ele acredita na realidade de sua fantasia, mas Dom Quixote duvida. Como bom aprendiz, encontra uma forma de resolver a questão: o mesmo encantamento que relativiza as vivências do amo aparece, servindo para explicar as fabulações de Sancho. Aqui também há um jogo com o tempo, que é alongado em relação à duração real do fato.

> — Só sei que será bem vossa senhoria entender que, como voávamos por encantamento, por encantamento eu bem podia ver a terra toda e todos os homens por onde quer que os olhasse. [...] Sem dizer nada a ninguém, nem a meu senhor, de manso e pé ante pé desci de Cravilenho e fui brincar com as cabrinhas, que são mimosas como flores, por quase três quartos de hora, e Cravilenho não saiu do lugar nem passou adiante (CERVANTES, 2019, p. 446).

O impasse só é resolvido quando o cavaleiro propõe acreditar nos relatos do escudeiro, desde que este também dê credibilidade à aventura vivida na Cova de Montesinos — outro momento de voo livre da fantasia, quando sonho e realidade parecem combinados. Sobre este episódio, Alonso (2014) assevera que a viagem é feita de modo verbal, sendo que, dentro do espaço físico, onde as personagens efetivamente estão, cria-se o fingido, ou seja, o aéreo, o do voo. Por meio do que escutam, Dom Quixote e Sancho acreditam estar voando. Alonso (2014) destaca

ainda que é comum a literatura barroca trazer mitos distorcidos (cavalo de Troia), colocados em um nível mais terreno, e Cervantes age da mesma forma, não apenas por burla, mas, principalmente, convidando à imaginação e ao jogo.

Segundo Alonso (2014), para que o teatro se torne verossímil e os protagonistas acreditem que houve uma mudança, há uma transformação do cenário e da postura dos atores. Da mesma forma que acontece nas comédias que não respeitam a unidade de tempo, ocorre um salto na história, marcado por recursos verbais e objetos cênicos. Por meio do jogo e da farsa, em que o possível se mescla com o imaginário, é notável o humor cervantino. Ele parece rir da tentativa de tornar real o que não passa de fantasia. Graças ao imaginário posto em termos de realidade os protagonistas são enganados.

Ainda sobre o Cravilenho, Juliá (1990) aponta a grande complexidade deste episódio, pois, ao despertarem, a realidade em que Sancho está com seu amo é, na verdade, outra ficção, inventada pelos duques.

> Nesse tempo já desapareceram do jardim todo o barbado esquadrão das duenhas, com a Trifaldi e tudo, e os que estavam no jardim ficaram como desmaiados, estirados pelo chão. D. Quixote e Sancho se levantaram alquebrados e, olhando por toda a parte, ficaram atônitos por se verem no mesmo jardim donde haviam partido e de verem deitado por terra tanto número de gente. E mais cresceu sua admiração quando num canto do jardim viram fincada no chão uma grande lança, e pendente dela e de dois cadarços de seda verde um pergaminho [...] (CERVANTES, 2019, p. 443-444).

De acordo com Juliá (1990), a segunda parte do Quixote, de modo geral, traz uma visão múltipla da realidade, na qual diferentes mundos coexistem. Assim, a divisão entre ficção e fato não é mais nítida, já que a fabulação dos duques tem a aparência de verdade para Dom Quixote e Sancho. E esses nobres, que pensam serem os burladores, no final, também são burlados, porquanto acabam tendo as suas intimidades reveladas. Ademais, as atitudes do cavaleiro e do escudeiro mostram-se positivamente surpreendentes: Sancho se comporta como um governador justo e perspicaz; e, Dom Quixote, mesmo tendo fama de louco, em diversos momentos expressa-se com sensatez, por exemplo, quando aconselha o seu escudeiro antes que assuma o seu novo cargo. Isso também ocorre porque, para Morson e Emerson (2008), o autor polifônico pode traçar possibilidades, ocasiões, encontros, mas não deve decidir antecipadamente sobre o destino das personagens.

> [...] D. Quixote no mesmo dia em que dera os conselhos a Sancho, à tarde lhos deu por escrito, para que ele depois procurasse quem os lesse. Mas apenas Sancho os recebeu, caíram das suas mãos e chegaram às do duque, que os mostrou à duquesa, e os dois de novo se admiraram da loucura e do engenho de D. Quixote (CERVANTES, 2019, p. 464).

Dessa forma, se ficção e realidade se fundem, também é difícil perceber o que separa a loucura da lucidez. O riso e a burla cervantina, tão presentes na segunda parte, são levados aos extremos no Palácio dos Duques, cronotopo que acaba servindo para mostrar quão complexa e repleta de camadas é a realidade.

No cronotopo do Palácio, ao se deparar com uma realidade prontamente encantada, Dom Quixote parece se sentir impotente, mostrando-se deslocado em muitos momentos, ademais, passa a perceber mais nitidamente as suas carências. A sua falta de poder é acentuada quando o desencantamento de Dulcineia fica a cargo de Sancho. Dom Quixote precisa que o escudeiro se flagele para conseguir alcançar o seu objetivo. E, conhecendo muito bem o seu companheiro, certamente sabe que não cumprirá com essa tarefa. O fracasso é inteligível, porém, a derrota definitiva ainda está por vir.

3 O cronotopo do desencantamento: divergências e convergências

Orlando, após percorrer longos caminhos, encontra a prova cabal de que estava completamente enganado. Ele tenta resistir, tenta encontrar formas de acreditar que a *sua* dama ainda é sua, mas os seus esforços são vãos. Perdera parte da razão pelo trajeto, contudo, ainda havia espaço para ela em sua mente. O desdém amoroso e a quebra com o jogo do amor cortês representam uma traição insuportável, que leva a uma ruptura total, não havendo mais espaço para a loucura festiva e a razão dialogarem. A virgindade, bem que desejava proteger para usufruir, fora corrompida: a imagem da dama está danificada para sempre. O ideal está quebrado e isso se reflete em Orlando. Ao se desnudar, ele mostra não se reconhecer mais. Se as suas crenças e valores estavam errados, então ele não sabe mais quem é.

A sua incapacidade de aceitar que Angelica é uma mulher livre para escolher o amante que desejasse, a sua inadaptabilidade aos novos tempos, com os seus novos princípios, faz com que desatine. Ele é reduzido a um estado bestial,

provocando o caos por onde passa. A última aparição da princesa, que tomba de uma jumenta que tinha furtado, ressalta o aspecto risível de Orlando. O cavaleiro idealizou algo que nunca existiu. Angelica adaptou-se, aceitou a sua nova condição e desenvolveu estratégias para sobreviver sozinha, não sendo ferida ou enganada, e só se entregando sexualmente para quem ela desejava. Orlando, diante do engano, é emasculado, chora, torna-se uma figura penosa, e também perigosa. Torna-se uma máquina de destruição que precisa ser contida.

Dom Quixote, por sua vez, nunca rompe totalmente com a razão. Todo o seu teatro tem uma explicação lógica. O que, para os outros, é loucura, para ele, é mimese. O seu modo de agir e falar e a sua conduta moral estão ancorados nos livros de cavalaria. Na verdade, em sua jornada, tudo é relativo, dependendo do ponto de vista. A sua desgraça é uma provação. A sua derrota é uma vitória. Diferente de Orlando, o seu desencantamento não é completo. Dulcineia é degradada, e isto se reflete em seu comportamento. Apático e desconcertado, precisa salvá-la para salvar a si, pois cavaleiro e dama estão intrinsicamente conectados. A tragédia de um é a tragédia do outro. A imagem que Orlando defendia é impossível de ser salva, porquanto é corpórea, é uma idealização ao redor de uma mulher viva e independente. Dulcineia é uma criação quixotesca que não precisa de uma existência física. Eis o problema: quando ela ganha corpo, e justamente um malparecido, uma nova missão deve ser estabelecida. A visão de Dom Quixote está turva, os seus sentimentos estão afetados. Da mesma forma que Cervantes precisa salvar o seu livro da corrupção causada por Alonso Fernández de Avellaneda, o cavaleiro precisa salvar a dama dos encantadores que a degradaram. O seu ideal estético deve voltar a ser puro e belo. Contudo, aquela visão perturbadora o persegue e é usada por outras personagens, causando-lhe cada vez mais desconforto. Dom Quixote, diferente de Orlando, desde o começo é emasculado, pois está em uma condição física decadente. É fraco são, é fraco louco. Sendo cada vez mais confrontado pela realidade, acaba cansado, mas ainda assim resiste.

Dessa forma, percebe-se que, desde o princípio, há um diálogo entre loucura festiva (ego, idealização da amada) e razão em Orlando, e isto não causa propriamente grandes atribulações, visto que continua sendo alguém cortês, que ajuda os necessitados e é incapaz de atacar um inocente. O problema ocorre quando a verdade se revela, tornando-se algo intolerável, que causa uma dor profunda que o leva às lágrimas. Neste momento, ocorre uma ruptura completa:

loucura festiva e razão deixam de dialogar, abrindo espaço unicamente para a loucura furiosa. Completamente rebaixado, passa a cometer crimes, pois não tem consciência de si. Ele precisa ser curado.

Por outro lado, Dom Quixote não se deixa dominar, em nenhum momento, pela loucura furiosa, sendo, portanto, inofensivo. Um insensato que gera alegria e burla por onde passa. Não é prejudicial aos outros, ainda que ele próprio se coloque em situações pouco confortáveis. Entretanto, o faz de modo consciente, porque o seu teatro é a sua razão de viver. Desde o começo, é apresentado de modo rebaixado e frágil, mas isso não o impede de seguir a sua jornada. O seu problema começa quando outras personagens passam a intervir na sua criação, burlando-a por completo. A figura odiosa de Dulcineia encantada é intolerável, porém, contornável. Por isto, apesar de desencantado, não se deixa abater. Ainda que cansado e transtornado, segue procurando meios para lutar. Orlando não pode salvar a virgindade de Angelica, mas Dom Quixote pode tentar recuperar a beleza de seu ideal. Por esse motivo, Orlando é furioso, e Dom Quixote é a Triste Figura.

CAPÍTULO IV: a loucura e o cronotopo da razão

> "Os amantes e os loucos são de cérebro tão quente, neles a fantasia é tão criadora, que enxergam o que o frio entendimento jamais pode entender. O namorado, o lunático e o poeta são compostos só de imaginação" — William Shakespeare

Talvez, a princípio, pareça insólito, ou até mesmo equívoco, que se aborde o tema da loucura no cronotopo da razão. No entanto, ambas se tratam de faces diferentes da mesma moeda, e, muitas vezes, estas instâncias se confundem, se tornando uma tarefa árdua distinguir um comportamento insensato de um racional. Ariosto, por exemplo, elenca as diversas formas que a loucura pode assumir e os erros que nela estão envolvidos. Ao contrário do que se possa imaginar, não sempre são atos graves que levam à insensatez. Muitas vezes, um tolo passatempo pode afastar o homem da razão. O próprio Astolfo constata isto ao encontrar na Lua o senso de pessoas que ele acreditava serem sábias. E, Orlando, após ser curado, age de modo questionável, sendo dominado por uma ira vingativa.

Cervantes, ainda que de modo mais implícito, também mostra como a insensatez pode assumir diversas formas, sendo difícil escapar dela. É sensato ou é louco o Cura que, ao invés de se ocupar com os seus deveres, persegue o cavaleiro disposto a recuperá-lo, ainda que talvez seja necessário ele, um religioso, se travestir de mulher para atingir esse propósito? É sensato ou é louco Sancho que, mesmo sendo avisado constantemente de que está seguindo um fidalgo insano, ainda continua ao lado de Dom Quixote, na expectativa de melhorar as suas condições financeiras? É sensato ou é louco Sansón, figura relacionada tanto com a esfera dos estudos quanto a religiosa, que quebra uma promessa e se afasta de seus deveres com o intuito inicial de cura, e, posteriormente, o pouco nobre de vingança? Como é possível perceber, em ambas as obras, é difícil distinguir, com precisão, o que é a loucura e o que é a razão. Assim, uma é necessária para que se possa compreender a outra. Para começar a discussão, cabe recorrer a um teólogo humanista que certamente não passou despercebido aos olhos de Ariosto e aos de Cervantes.

Como apontado brevemente no primeiro capítulo, Erasmo de Rotterdam em seu *Elogio da Loucura* (*Moriae Encomium*), de 1509, traz uma nova forma de enxergar esta, antes vista como algo indesejável. Não é apenas uma doença, é um

mecanismo que permite a existência e manutenção das sociedades. Por isso, está em toda parte, assumindo as mais diversas formas. Ao agir assim, Erasmo, apesar de crítico dos vícios, mostra grande compaixão aos homens, algo que é possível encontrar em Ariosto e Cervantes. Para Erasmo (2016), a Loucura é responsável por espalhar a alegria, dissipando as inquietações. Ela é genuína e forte, e, por este motivo, o tolo, por não recear as reações da sociedade, age sinceramente. Desse modo, o próprio Sancho, colocado como personagem prática, ligada ao material e à vida terrena, simples e sem ideais, pode ser considerado um louco.

Segundo Erasmo (2016), os retóricos usam a loucura com frequência, valendo-se de línguas antigas e jogos de palavras complicados. Por sua vez, os leitores, quando os compreendem, se comprazem com a própria erudição. Ora, isso lembra o fidalgo Alonso, no primeiro capítulo, tentando desvendar as passagens intrincadas, encontrando prazer, e, perdendo a razão, nesta atividade. Estendendo um pouco, poderia se pensar que escrever e ler são atividades dos insensatos. Ariosto, Cervantes e seus respectivos leitores, todos, no fundo, são loucos.

Voltando ao discurso, Erasmo (2016) explica que o pai da Loucura é Pluto (riqueza) e a mãe é Neotetes (juventude). Por meio de uma deliciosa relação, ela nasce nas ilhas Afortunadas, terra de encantos. As suas amas de leite são Mete (embriaguez) e Apédia (ignorância). Depreende-se, pois, em quais lugares é possível encontrar a loucura. Erasmo (2016) indica que ela é seguida pela Adulação, Preguiça, Volúpia, Demência, pela deusa das Delícias, pelo Amor-próprio, Esquecimento, pelo deus Como e Morfeu. Por meio destes seguidores a Loucura governa os poderosos. Depois dessa apresentação, a Loucura elenca as vantagens que proporciona: origina a vida; oferta os prazeres; encanta as crianças, para que sejam adoradas; afasta dos jovens a sabedoria importuna; e dá aos velhos o poder de se esquecerem das misérias.

Inclusive, Erasmo (2016) compara os da primeira era com os da última, pois disparatam, se tornam repetitivos e deliram, e a carência de razão distrai e diverte aos outros. Nessa perspectiva erasmiana, não é demais recordar que Orlando se esquece de seus deveres como paladino, afastando-se da sabedoria para ir à busca dos prazeres sexuais que poderia experimentar com Angelica, e isso porque a sua vaidade, o seu amor-próprio o fazem acreditar que ela é sua dama. Por sua vez, Dom Quixote se torna louco beirando os cinquenta anos, idade que, naquela época, correspondia à velhice. E, no que consiste essa falta de razão? Na repetição

constante dos ideais da cavalaria andante que o fazem se esquecer dos males de sua tediosa vida de fidalgo, e, delirar, vivendo aventuras imaginárias. Por fim, em seu errar, torna-se objeto de burla, divertindo especialmente os duques.

Para Erasmo (2016), a Loucura está em Baco (jogos, festas, prazeres, extravagância, alegria e jovialidade), Cupido (brincadeiras e gozação) e Vênus (encantos e prazeres). Em seguida, o filósofo cita Momo (a crítica sarcástica) que, por importunar os deuses com a sua sabedoria, é lançada à Terra, onde vaga sem destino, longe de ser admitida nas cortes, dado que nelas impera a Adulação. Essas extravagâncias e prazeres são criticados por Ariosto no cronotopo da Lua, especialmente quando possuem uma ligação com a vida cortesã. Aliás, esta é a mais denunciada. Em Cervantes é possível identificar uma atitude semelhante, pois, Dom Quixote, querendo se assemelhar ao modelo cavaleiresco dos livros, procura renunciar aos prazeres, como aparece no cronotopo da Dulcineia Encantada. Também os maus hábitos da corte são denunciados, quando expõe os duques em absoluto tédio, preocupados com o próprio bem-estar e em manter as aparências.

De acordo com Erasmo (2016), a felicidade e o prazer são gerados pela Loucura, e, ser insensato, é deixar levar-se pelas paixões. Nesse ínterim, Júpiter, para amenizar os problemas, dá ao homem apenas uma quantidade minúscula de razão, que fica em um pequeno canto da cabeça, enquanto denega ao resto do corpo as agitações contínuas das paixões. Como se não bastasse, opôs à razão a cólera, que se manifesta no coração, e a concupiscência, que se estende até o púbis. Sozinha, a razão acaba consentindo aos seus opositores. Diante desse problema, Júpiter consulta a Loucura, que o aconselha a criar a mulher, por ser divertida, graciosa e atrativa, capaz de domar os homens tiranos.

Ainda sobre a mulher, Erasmo (2016) sustenta que esta se preocupa com a beleza, enquanto o homem faz loucuras esperando obter os prazeres dela. Além disso, a volúpia, a boa refeição, as festas e as cantorias são todas invenções da Loucura, que prolonga a vida humana por meio da alegria. Ora, qual personagem é mais colérica do que Orlando? E justamente porque é rejeitado pela mulher que deseja. Sem amor e sexo, é abatido pela tristeza, pela selvageria e por uma forma diversa de loucura. E qual personagem encontra maior satisfação em frivolidades terrenas que não Sancho, com sua glutonia e ganância? Ademais, é possível verificar outros elementos que são denegados ao cronotopo lunar, como a beleza e os passatempos.

Erasmo (2016), assevera que a amizade também é mantida pela Loucura, tornando possível ignorar os defeitos dos amigos, imitando-os e amando os seus vícios. Eis aqui a prova de que Sancho é insensato como o seu amo, copiando-o não poucas vezes. Sabendo que é um velho disparatado, o segue e o defende, e o faz mesmo que, no fundo, saiba ser praticamente impossível alcançar a sonhada riqueza. Esse laço também é o responsável por fazer Orlando cometer a sua última grandiosa loucura, vingando a morte de seu amigo Brandimarte. Aliás, é essa forte relação que está nos fundamentos da Cavalaria.

Retornando a Erasmo (2016), a Loucura se foca no casamento, que é mantido graças à adulação, aos jogos e à complacência. E, completa, dizendo ser melhor se manter preso a um doce engano do que se deixar levar pelos tormentos e inquietudes do ciúme, semeando confusão e desordem por meio de cenas violentas e trágicas. Essa passagem faz recordar Orlando, que se entrega ao caos quando para de se enganar a respeito de Angelica, no momento em que encontra as provas de que ela está com outro homem. Para Erasmo (2016), o Amor-próprio é essencial, pois, sem este, não se é capaz de apreciar os outros. Por sua vez, viver em sociedade é algo importante, dado que, longe de tudo e sem amar a si, o homem se torna objeto de ódio, aversão e horror. Assim, é louco quem se compraz com tudo o que faz e se admira em excesso. Na guerra também está a Loucura, de acordo com Erasmo (2016), já que os homens se envolvem em disputas que são mais prejudiciais do que benéficas, em busca de glória. Contrários à Loucura e, portanto, infelizes e ineptos, são os filósofos, porque a sua sabedoria os distancia da vida social.

Certamente, o amor-próprio é marca tanto de Orlando quanto de Dom Quixote, porque este encontra satisfação em suas andanças, transforma derrotas em vitórias, enxerga na vida ordinária fabulosas aventuras e, graças a essas doces ilusões, se admira como cavaleiro. E, aquele sente prazer em socorrer os menos afortunados e propagar a justiça em seu errar, até que a realidade destrói o seu orgulho e amor-próprio, o que o faz fugir para a selva e se tornar uma figura odiosa. Igualmente loucos são o exército sarraceno e o cristão, envolvidos em uma guerra que traz dor. Diferente de Erasmo, Ariosto aponta que os filósofos são lunáticos, que também há insensatez na sabedoria.

Então, Erasmo (2016) foca-se na adulação, apreciada por heróis e governantes. Eles bajulam o povo em busca de benquerença e homenagens —

ainda que não as mereçam. E, conversando com a ideia deste capítulo, que consiste em apontar a linha tênue entre razão e insensatez, a Loucura busca provar que nela também há prudência. Se esta consiste na experiência, então, um louco que, por não ter medo ou vergonha, realiza muitos feitos, é mais prudente que um sábio, este, ofuscado pelo excesso de temor. Vale recordar que muitas personagens admiram a prudência de Dom Quixote, surpresas por agir assim um louco. Graças ao desatino, o cavaleiro se permite experimentar as mais fascinantes facetas da vida cotidiana. No seu errar, encontra a experiência necessária para atingir certa prudência. Por outro lado, Ariosto, em seu canto lunar, traz críticas que atingem a arte poética atrelada à bajulação, que acaba glorificando quem, muitas vezes, deveria ser esquecido.

Voltando a Erasmo (2016), para este, a vida é uma comédia contínua, na qual os homens atuam, disfarçados, desempenhando variados papéis, até que são forçados a saírem do palco. O filósofo também sustenta que é imprudente ter uma prudência perniciosa, e que é necessário adaptar-se aos tempos e circunstâncias. Continuando, assevera que não há homem sem paixões, e que estas não devem ser proibidas, pois podem servir para seguir o caminho da virtude. E, quem se abstém delas, torna-se um ser imaginário, que nunca existiu. Sobre a primeira parte, cabe lembrar o modo como o Barroco concebe o mundo, ou seja, como um grande teatro. Isto aparece em ambas as partes do Quixote, especialmente na segunda, ganhando destaque no cronotopo do Palácio. A questão do adaptar-se está fortemente presente tanto em Ariosto como em Cervantes, uma vez que ambos mostram o embate de personagens idealistas contra uma realidade prática e sem valores morais elevados. Por fim, é importante lembrar que Rolando, figura tradicional do ciclo carolíngio, aproxima-se desse ídolo imaginário, inexistente, bem como outras personagens cavaleirescas. E, por meio da paródia desses dois autores, esses seres bélicos ganham humanidade, de formas distintas.

Erasmo (2016), contudo, faz um alerta. Há dois tipos de demência, uma que o próprio Platão louva, ou seja, a dos poetas, profetas e amantes, responsável pela ilusão deliciosa. Esta é a propiciada pela Loucura. E, outra, funesta, filha dos Infernos, espalhada sobre a Terra pelas Fúrias, que causa o envenenamento do coração humano, levando-o à guerra, à busca insaciável pelo ouro, ao amor criminoso e ao assassinato. Em seguida, Erasmo (2016) traz a história de um grego, curado por médicos; ele reclama: “cruéis amigos! em vez de me fazer o bem, vós me

tirais a vida, arrancando-me de meus prazeres, privando-me de uma ilusão que fazia minha felicidade" (ROTTERDAM, 2016, p. 56). Por fim, o filósofo duvida que possa existir um homem que tenha sido sábio em todos os momentos.

Ou seja, Orlando e diversos guerreiros, como Rodomonte, são acometidos pelas duas formas de loucura, a positiva e a negativa. O paladino francês, quando está desencantado, deixa a ira se apossar de seu coração, tornando-se um insensato funesto, que espalha a fúria e assassina quem encontra pelo caminho. A própria guerra, dita como santa, é relativizada, pois, por meio da História, é possível saber que a defesa da fé não é o único interesse da Igreja. Quanto ao grego curado, ele se assemelha a Dom Quixote que, diante da destruição de seus ideais, mergulha em uma melancolia mortal.

Está claro que a insensatez, tanto a forma perversa, como, e, principalmente, a alegre e festiva, está em toda a parte. Assume diversas facetas, como elenca Erasmo (2016): alquimistas que seguem quimeras; jogadores que amam essa atividade; religiosos que ludibriam os ouvintes em busca de lucro; os que compram indulgências e oferecem esmolas; os que fazem preces e seguem rituais esperando algum benefício ou redenção; os nobres que se vangloriam de seus títulos, mas são vis e estúpidos; os senhores vaidosos que creem nas qualidades atribuídas pelos seus servidores; o amante que, quanto mais desdenhado, mais ama e morre de ciúmes; os que mantêm as aparências por meio de empréstimos; os poetas que cantam frivolidades e histórias ridículas, e, mesmo assim, aspiram à imortalidade; escritores de bagatelas que desejam ser imortais, e acabam conseguindo, pois outros loucos os aplaudem; escritores sérios que dedicam anos às suas obras, aprimorando-as, recebendo, em troca, apenas o reconhecimento de poucos leitores; e governantes e religiosos, que mergulham no luxo, cercando-se de aduladores, deixando os seus deveres de lado. Esses mais variados loucos têm um lugar na Lua, e também aparecem, em maior ou menor grau, espalhados pela obra de Cervantes.

Como é possível perceber, a loucura está, até mesmo, em atividades consideradas nobres, como na literatura. Ela assume diferentes formas, ocupando o coração dos homens que, graças a isso, podem ter uma vida um pouco mais despreocupada e doce. Dessa forma, torna-se difícil distinguir o que realmente é racional e o que é apenas disparate. Essa linha tênue, que separa as duas

instâncias, ocupa a obra de Ariosto e de Cervantes, recebendo, neste capítulo, especial atenção.

1 Os cronotopos ariostescos da razão

1.1 A Lua das Paixões

Entre todos os cronotopos ariostescos, este é o mais simbólico e sintético. Trata-se de um ambiente repleto de objetos que, à primeira vista, parecem um amontoado disforme e sem sentido, mas, quando analisados, transmitem mensagens ácidas que, apesar de denunciarem uma sociedade específica, se ampliam e se tornam atemporais. Deve-se destacar o percurso que leva Astolfo até a Lua, pois nele um significativo tema é debatido, no caso, a ingratidão. Se a jornada desse peculiar cavaleiro traz aspectos sombrios, como a morte e as penas, a sua chegada ao cronotopo lunar representa uma quebra sutil. Esse ambiente está relacionado com o sonho e com as falhas humanas, porém, trata-se de uma atmosfera maravilhosa, porque Astolfo é uma personagem distante do inverno. Ele aprende com os seus erros, parecendo o mais solto entre os cavaleiros e o menos obcecado. Esse seu brilho se irradia pelo canto lunar.

A primeira aparição de Astolfo ocorre no canto VI, em que tenta alertar Ruggiero sobre a malícia de Alcina. Eles eram amantes até que a feiticeira transforma-o em mirto. Depois de liberto, sua trajetória é de aprendizagem, sendo auxiliado por Logistilla, figura alegórica da Razão; expulsa de grande parte do seu reino, a maga vive em um lugar pequenino — enquanto a loucura se espalha por toda a parte, a razão parece estar banida, escondida. Entre erros e acertos, Astolfo trilha um caminho de astúcia, desfazendo encantos, e sendo o portador do senso do paladino francês. Neste ponto, tendo em vista a proposta da tese, talvez pareça estranho que Orlando e Angelica não apareçam fisicamente neste cronotopo. Mas, é importante lembrar que Astolfo viaja à Lua porque o companheiro de guerra perde o senso por causa de sua paixão. Dessa forma, indiretamente, a princesa do Catai também impulsiona essa aventura. E, ainda que sutilmente, Angelica e Orlando aparecem na Lua, visto que os erros fazem parte da natureza humana, e a Lua está repleta deles.

Começando a análise, no canto XXXIII, Astolfo chega à Etiópia e liberta Senapo das Harpias. Montado no Hipogrifo, toca o corno mágico para espantar esses monstros, que se refugiam em uma gruta profunda, a qual é a porta do Inferno. O proêmio do canto XXXIV estabelece uma significativa comparação: as Harpias representam os horrores aos quais a Itália estava sucumbindo — trata-se da menção feita no primeiro capítulo desta tese. Elas baniram o sossego, trazendo guerras e pobreza. De novo, cria-se uma atmosfera de inverno, adequada ao que Astolfo encontra no Inferno: "à entrada o ouvido atento teve,/e chegou-lhe pelo ar grande labuta/de pranto, gritos e lamento eterno [...]" (ARIOSTO, 2007, p. 552).

Ele continua a jornada, apesar das condições desfavoráveis: "pouco avançara, quando lhe ofendeu/nariz e olhos um fumo empestado,/mais pesado que o de enxofre e o de pez [...]" (ARIOSTO, 2007, p. 552). A fumaça se torna mais densa, detendo-o. Então, encontra Lidia, que foi condenada por ter sido ingrata a um cavaleiro fiel. No Inferno, há outras pagando pelo mesmo pecado. Também há muitos homens ingratos, que são punidos em um lugar pior. Neste ambiente, começam a germinar as críticas que aparecem na Lua. Lidia, por exemplo, reúne alguns atributos criticados por Erasmo e Ariosto, como beleza e orgulho.

> [...] Bela e orgulhosa em vida fui, sim;
> não sei se alguma a mim se comparasse;
> sei dizer-te qual dos dois, enfim,
> orgulho e beleza, o outro passasse;
> contudo, orgulho e altivez nasceu
> da beleza, que a todos prazer deu (ARIOSTO, 2007, p. 553).

Alceste se enamora dela, tornando-se um bravo e leal vassalo do pai da jovem. Afinal, como Orlando, é seguidor do amor cortês, e acredita ser este o único meio de se conquistar a mulher amada. Em nota, Emilio Bigi (2015) observa que este episódio serve para retratar a irracionalidade das relações amorosas, a cegueira dos apaixonados, e a ingratidão e crueldade dirigidas aos afetos mais nobres e fieis.

> Panfília, Cária e o reino de Cilícia
> por obra dele o meu pai conquistou;
> pois contra os inimigos a milícia,
> meu pai, só quando esse quis, enviou.
> Julgando merecer pela sua perícia
> tal prémio, um dia do rei se abeirou,
> pedindo-lhe, como compensação
> de tantas conquistas, a minha mão (ARIOSTO, 2007, p. 553).

O rei se recusa a ceder a mão da filha, pois é avaro e repleto de vícios. Mais uma vez, os defeitos criticados na Lua e por Erasmo.

> [...] E o meu pai, que ao interesse é muito dado,
> e avareza e todo o vício partilha,
> tanto costumes e virtude admira
> como aprecia o burro o som da lira (ARIOSTO, 2007, p. 553).

Sentindo-se lesado, Alceste se alia ao rei da Armênia e declara guerra ao pai de Lidia. Diante dessa situação, este oferece a filha ao cavaleiro. A jovem, ao encontrá-lo ardendo de amor, resolve censurá-lo, porque tem poder sobre ele. Alceste está disposto a fazer o que ela desejasse para merecer o seu amor. Ela impõe a condição de restituir tudo ao seu pai. O cavaleiro, que já traíra o pai de Lidia, desta vez, trai o rei da Armênia. O desvario amoroso também o torna condenável: “cresceu tanto a ira que os impeliu/a passar das más palavras aos actos./Contra o rei, Alceste a espada brandiu [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 554).

Em pouco tempo, Alceste coloca à disposição do pai de Lidia vários reinos. Ela finge amá-lo, mas o envia a empreitadas perigosas, das quais sai vencedor. Então, muda de tática, incitando-o contra amigos. Por fim, descobre um modo de liquidá-lo: com a ingratidão.

> A vê-lo e falar-lhe me recusei,
> e nem mensageiro ou carta aceitei.
> Nele a minha ingratidão provocou
> tal martírio que ao fim, pela dor vencido,
> depois que tanto perdão implorou,
> caiu doente e acabou falecido (ARIOSTO, 2007, p. 555).

Lidia cessa o seu relato e Astolfo sai, vedando a entrada do Inferno. Ele não precisa continuar por aquele percurso perigoso, visto que a jovem, em apenas uma história, resume o que encontrará condenado na Lua: beleza, orgulho, vaidade, tempo perdido com amores e conquistas vãs, avareza, ambição, quebra de promessas, vingança, guerra, traição, fingimento e, principalmente, ingratidão.

Além disso, Nicola Bonazzi (2014) sustenta que não é por acaso que Astolfo alcança unicamente a parte do Inferno onde ficam mulheres e homens ingratos dentro de um contexto erótico-amoroso, afinal, esse tipo de traição é retratada ao longo do poema, em diversas personagens, como no caso de Bireno e Olimpia, e

especialmente Orlando e Angelica. O único pecado mostrado no Inferno, sendo o mais grave, até mesmo porque se relaciona com o próprio Satanás, aparece em outros desdobramentos que não o amoroso. Por exemplo, na Lua são mencionados os cortesões que enganam os seus senhores, e os próprios senhores que quebram pactos. Orlando, como Alceste, falta com a palavra dada aos seus superiores, o Imperador e Deus, por causa de uma mulher que se mostra ingrata — do ponto de vista dele. Isto posto, pode-se dizer que, mesmo fisicamente ausentes, Orlando e Angelica estão no Inferno, porque são ingratos e desleais.

Italo Calvino (2010), a esse propósito, recorda que a viagem ao mundo dos mortos é um tópico da literatura, especialmente a épica. Todavia, diferente do comportamento de Dante, Astolfo não mostra uma participação emotiva e um profundo questionamento metafísico, apenas ouvindo o relato de Lidia. A sua pressa consiste em fechar a entrada do Inferno para conter as Harpias, mas talvez, secretamente, faça isto com a intenção de que mais ninguém entre nesse lugar horrendo. Essa viagem ao além, a um lugar misterioso e de pessoas que, apesar de mortas, continuam vivas, graças a forças místicas, relaciona-se muito bem com a exploração empreendida por Dom Quixote na Cova de Montesinos.

Faz-se necessário notar que o Inferno e a Lua se encaixam no que Bakhtin denomina cronotopo do limiar. Este se relaciona com as crises e rupturas, presentes ao longo do poema, que tece, não poucas vezes, críticas aos novos valores em ascensão. Trata-se de um cronotopo em que os medos e a indecisão se manifestam. Estes sentimentos são mais fortes no Inferno, tanto que Astolfo decide até que ponto deve ir, bem como faz questão de fechar a passagem para esse mundo.

> Bakhtin também encarece o tipo de tempo sugerido pelo “cronótopo do limiar” e áreas correlatas (escadarias, vestíbulos, corredores) [...] A aura do limiar, adquirida evidentemente tanto na vida quanto na literatura, é uma das “*crises e rupturas* na vida” (DiN, p.248); é aí que as decisões são tomadas ou a indecisão se torna crucial, é aí que a ousadia ou o medo de “transpor o limiar” assume significados profundos. O limiar parece estar ligado a um tempo de crise. Em contraste com o tempo nos motivos idílicos, por exemplo, “nesse cronótopo o tempo é essencialmente instantâneo; é como se não tivesse nenhuma duração” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 392, grifo dos autores).

Ainda no mesmo canto, Astolfo resolve se lavar em uma fonte, pois a fumaça o tinha infectado — Orlando também é limpo das marcas de sua loucura antes de

ser curado. Em seguida, monta o Hipogrifo com o intuito de atingir o cume de uma montanha. Quando o alcança, encontra um *locus amoenus* e em seguida um palácio — recapitulando suscintamente, este se relaciona com o poder, a fortuna e a ciência, tudo que escapa aos mortais — resplandecente, que parecia estar além de qualquer costume humano. Novamente a dinâmica do ziguezague, do espelho, é reestabelecida, visto que ele vaga e faz comparações.

> Astolfo o seu corcel para aquele paço,
> que por mais de trinta milhas se estira,
> deixa ir à vontade, em lento passo,
> e aqui e ali o lindo sítio admira;
> e julga, ao pé daquele, feio e devasso,
> e do Céu e Natura alvo de ira,
> este, em que estamos nós, fétido mundo:
> tão suave é aquele, claro e jucundo (ARIOSTO, 2007, p. 556).

Deve-se observar que a principal característica do palácio é a luminosidade. Também é digno de nota que Dom Quixote, na Cova, encontra um palácio maravilhoso e luzente, mas as personagens deste lugar se mostram desgraçadas.

No Paraíso Terrestre, como em outras partes do poema, é perceptível a dinâmica Lua-Terra, pois a base é a comparativa. Após sair de um lugar marcado pela ingratidão, pranto e escuridão, ele atinge um aprazível e claro. Deve-se destacar que o Inferno não está em um plano ultraterreno, mas sim, na Terra. Manchada pela ira, pela guerra, pela ingratidão, e como se verá, pela loucura, esta *é* o próprio inferno.

Assim como Dom Quixote é recebido por um venerável ancião na Cova, Astolfo também o é no Paraíso Terrestre; trata-se de São João Evangelista. O cavaleiro é informado sobre Orlando.

> Sabe que Orlando, que não satisfez
> as insígnias que deveria honrar,
> é punido por Deus, que mais contende
> contra quem mais ama, quando se ofende.
> [...] Tanto o cegara o imprudente amor
> duma pagã, que já estivera perto,
> antes, de se tornar ímpio e cruel,
> e a morte dar a seu primo fiel.
> Por isso Deus quis, e louco ele gira,
> e mostra nu o ventre, o peito e o lado;
> e tanto o juízo lhe ofusca e tira
> que outros ignora, de si mesmo alheado (ARIOSTO, 2007, p. 558-559).

É o sair das obrigações, é o sair do caminho direito — no original, “[...] perché torse/dal camin dritto le commesse isegne [...]” (ARIOSTO, 2015, p. 1129) —, ou melhor, errar em busca de uma paixão, que leva Orlando à loucura. Isso faz recordar a metáfora do caminho da vida.

> A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, desempenha um papel importante em todos os tipos de folclore. Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico; [...] os signos da estrada são os signos do destino [...] (BAKHTIN, 2010, p. 242).

A única obrigação do paladino é servir ao Senhor, e para isto tinha sido forjado praticamente invicto, repleto de benefícios. E quando o povo de Cristo mais precisa dele, Orlando o abandona.

> O vosso Orlando, a quem ao nascer deu
> enorme força Deus e sumo agir,
> e, além do que é humano, concedeu
> que ferro algum jamais o possa ferir,
> pois para a defesa da fé o proveu
> e seu protector o quis constituir [...]
> quando devia tê-lo a seu favor,
> o povo fiel dele ficou deserto (ARIOSTO, 2007, p. 559).

E deixou sua obrigação por causa de uma pagã — esse sentimento parece duplamente insensato, dado que se relaciona com a loucura alegre, do Cupido cego, e a negativa, do amor criminoso. Este, grave erro, aparece no momento em que ele enfrenta o primo Rinaldo (*Orlando innamorato*). Deus, como fez a Nabucodonosor, pune Orlando com a loucura que o torna alheio de si — na Terra está o corpo bruto e animalesco, e na Lua o que o torna humano, a razão, a Alma; assim, Orlando é um duplo, que reflete essa dialética entre os dois mundos. Porém, visto que o erro do paladino é menor, sua pena é de três meses. Por isso, poderiam restituir-lhe a razão, e esta é a missão de Astolfo. Sobre os erros humanos, vale recorrer a Calvino (2010), que recorda a função simbólica de Nabucodonosor: representar o homem potente e soberbo que desafia a Deus. Orlando se porta de modo semelhante, mesmo não tendo agido com o propósito de provocar a ira divina.

Nesta parte do poema, é possível notar como Orlando pode ser aproximado do cronotopo que Bakhtin (2010) dedica a *O asno de ouro* (século II d.C.), de Lúcio Apuleio (ca. 125 d.C.-ca. 180). O acaso tem força nesse tipo de construção, mas de

modo limitado. Isso porque o que gera a loucura parte de uma escolha do herói, ao preferir perseguir Angelica a cuidar da guerra cristã. Com isso, chega às provas indesejáveis, que desencadeiam a sua insensatez, um castigo divino. Contudo, neste cronotopo, há uma possibilidade de regeneração, sendo que Deus deseja a cura do paladino. Ao final, tem-se a imagem de um cavaleiro consciente de seu papel social, mas que ainda alimenta o seu lado humano, repleto de paixões.

> Desse modo, o primeiro e o último nó da cadeia de aventuras estão fora do poder do acaso; em consequência disso, o caráter de toda a cadeia se modifica. Ela se torna eficaz, altera o próprio herói e o seu destino. A série de aventuras vividas pelo herói conduz não à simples confirmação de sua identidade, mas à construção de uma nova imagem do herói purificado e regenerado (BAKHTIN, 2010, p. 239-240).

Assim, há uma sequência formada pela culpa (responsabilidade do herói), pelo castigo (que gera o aperfeiçoamento do homem), e este desencadeia a purificação. Entretanto, diferente do que ocorre em Apuleio, na obra de Ariosto não se trata de um indivíduo privado e isolado. Orlando é agente indispensável para o bem do exército de Carlos Magno e, consequentemente, para a vitória da fé cristã. O percurso de purificação é privado, mas os efeitos do castigo são sentidos por todo um grupo. Por isso, ainda que, enquanto louco, Orlando não tenha consciência de seus erros, e, portanto, não tenha como se arrepender, é salvo por Deus, em nome de um propósito maior. Porque, para cada herói épico, há um propósito específico.

> Já um herói épico *é* o seu destino e não existe nada mais que ele possa ser. Fora desse destino, o herói épico ou trágico "não é; ele é, portanto, uma função do enredo que o destino lhe atribui; não pode tornar-se herói de outro destino ou de outro enredo" [...] (MORSON & EMERSON, 2008, p. 441).

Sobre a excursão lunar, Rita Marnoto (2003) recorda que Ariosto se relaciona com a tradição, com a *imitatio* renascentista, dialogando com outros, em especial Dante, seguindo o seu modelo de tripartição topológica (Inferno, Purgatório e Paraíso), e também elege um guia para a visita lunar, no caso, São João Evangelista, que evoca uma memória literária de fundo religioso, deslocada para o profano, com eventual alcance paródico. Marnoto (2003), também cita outras duas viagens importantes para a criação ariostesca: *Icaromenipo* (século II d.C.), de Luciano de Samósata, e o "Somnium" (*Intercoenales*), de Leon Battista Alberti. As

contraposições deste ganham novo significado e são ampliadas por Ariosto, que destaca o confronto entre a sabedoria e a loucura.

Bonazzi (2014) também concorda que Ariosto reescreve de modo crítico as ideias do sonho de Alberti, ampliando a metáfora, cantando sobre uma paisagem que se assemelha à terrestre. Aponta também que, em ambos, a loucura não se encontra em outro plano (Terra dos Sonhos/Lua), uma vez que toda atividade humana é marcada pela irracionalidade: “[...] já que ali há todas as faltas nossas;/só loucura nem um pouco ali há,/pois não nos deixa e cá em baixo está” (ARIOSTO, 2007, p. 562). Bonazzi (2014) lembra que o poeta encontra, em outros autores, uma ideia de Lua como correspondente negativo da Terra, como no *Comentário ao Sonho de Cipião* (430), de Ambrósio Teodósio Macróbio (séculos IV-V d.C.). Sobre a paródia de Dante, Bonazzi (2014) aponta para o fato de que a Lua se apresenta como uma espécie de Paraíso, contudo, ao invés de abrigar virtudes e bons valores, nela só se encontram os vãos desejos humanos.

> [...] Onde estava por milagre reunido
> o que se perde, ou por nosso defeito,
> ou por culpa do tempo ou da Fortuna:
> tudo o que aqui se perde, lá se aduna (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Ainda abordando os autores e ideias importantes para Ariosto, Marnoto (2003) destaca os papéis fundamentais da Literatura Antiga e do Neoplatonismo:

> Na literatura antiga, Ariosto colhe a sugestão do tema da viagem à Lua, ao mesmo tempo que recupera uma dimensão satírica ampliada pelos escritores do Humanismo renascentista que o precederam. Com a novela de cavalaria, deixa-se fascinar pela esfera do fantástico, pautando a narrativa por um ritmo empolgante, que é animado pelo objectivo de procura que constantemente motiva a actuação das personagens, mas que desta feita se estende ao mundo supralunar. Contudo, é à luz de um prisma de inspiração neoplatónica que a modelização dessas referências ganha consistência, no que toca à concepção de um universo ideado como uma imensa malha sistémica, em cujos enlaces fica sustida a relação entre o homem e o cosmos. [...] Por consequência, numa tela onde tudo é simultaneamente estranho e familiar, um dos mais complexos temas que entretece o poema será o da loucura. Sustido por mecanismos de paralelismo e de recomposição que se reflectem sucessivamente, desagua no ápice de uma inquietante ironia (2003, p. 79-80).

Sobre a loucura, Marnoto (2003) assevera ser preocupante porque aumenta a força de Orlando e o faz vagar longe da guerra. A sua alienação é uma superação dos limites impostos, um afastamento do caminho certo, como informado no poema,

e também uma digressão. Após essa punição, é necessário que volte à razão, para ser possível vencer os sarracenos definitivamente. Outra observação deve ser feita, pois são três lugares visitados, três arrebatados e três meses de punição. Voltando à simbologia desse número, ele representa a união do Céu e da Terra — Lua e Terra, Razão e Loucura.

Segundo Marnoto (2003), no *Orlando furioso* o poeta usa o elemento cavaleiresco para analisar a pluralidade e diversidade do mundo, frutos das ações humanas. Assim, aparecem as metas do homem e as suas ilusões. Tudo isto é abordado, de modo claro e condensado, no cronotopo lunar.

> Muita fama há lá, que, como um ralo,
> o tempo aqui vai roendo e devora;
> quantas preces e promessas lá estão,
> que de nós, pecadores, para Deus vão.
> Lágrimas e suspiros dos amantes,
> o tempo inútil que se perde ao jogo,
> o longo ócio dos homens ignorantes,
> planos vãos que não têm desafogo,
> e os desejos vãos são tão abundantes
> que o local quase todo ocupam logo;
> tudo o que aqui em baixo se sumir,
> para o achar basta lá acima ir (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Faz-se necessário estabelecer um paralelo entre Astolfo e Orlando, porque, apaixonado e enganado por Alcina, aquele perde a sua forma humana ao ser transformado em mirto. Este, por sua vez, desencantado eroticamente, converte-se em uma besta feroz, alienando-se de tudo o que o torna homem. Desse modo, a consequência de se agir impulsiva e descontroladamente, movendo-se unicamente pelas paixões, é deixar de ser humano. Entre eles, claro, há uma grande diferença, pois Astolfo ainda se mostra racional, mesmo em forma de árvore, e tenta alertar os outros sobre os enganos da maga. Por sua vez, Orlando se torna um completo e destrutivo inconsequente. Isto posto, Astolfo se aproxima da concepção bakhtiniana do romance do devir, uma vez que é testado, e, como consequência, aprende e se torna uma cavaleiro mais consciente e cauteloso, na medida do possível.

> Os romances de devir usam com frequência os recursos fornecidos pelos romances de teste para novos propósitos. Essencialmente, o que acontece é que os eventos testam o herói e, em resposta, o herói aprende, adquire experiência e *torna-se* (MORSON & EMERSON, 2008, p. 399, grifo dos autores).

Sobre a metamorfose, é importante destacar que Bakhtin a concebe como um:

> [...] tipo de representação de toda a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma em outro. São dadas imagens radicalmente diferentes de um único homem, nele reunidas conforme as diferentes épocas, as diferentes etapas de sua existência. Não há aqui um "devir" em sentido estrito, mas sim crise e transformação (2010, p. 237-238).

Esta ideia não se relaciona com a transformação de Astolfo, posto que aprende com os erros, busca corrigi-los e ouve com atenção os seus mentores. Contudo, se associa com o que ocorre com Orlando. A sua cura é mágica e instantânea, portanto, não há espaço para aprendizagem e efetiva mudança.

Voltado ao poema, ao avistar a Lua, Astolfo faz algumas constatações:

> Na maior parte que era, viram logo,
> como de aço que mancha não pontua;
> [...] de perto aquele planeta era tão grande,
> quando a pequena esfera se assemelha
> a quem com o olhar da Terra o demande;
> e teve de franzir a sobrancelha,
> para a terra e o mar que em torno se expande
> dali distinguir [...]
> Outros rios e lagos, campinas estranhas
> há lá, como não os há entre nós [...] (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Com isso, relativiza-se o tamanho da Terra e da Lua, bem como volta a ser estabelecida a comparação entre uma e outra. Marnoto (2003) aponta que Ariosto contraria o senso comum da época ao descrever a Lua com um tamanho próximo ao da Terra, e livre de manchas na superfície. Indica, além disso, que, para a concepção aristotélica, regularidade e imutabilidade são características ideais de algo de qualidade e perfeito. Ariosto vai contra esta imagem, apresentando um "planeta" imperfeito. Também o *locus amoenus* é relativizado mais uma vez, como no cronotopo da loucura.

> Se a superfície do astro onde Astolfo desembarca é formada por acidentes de relevo que põem em causa essa homogeneidade física, assim também os valores que ficam contidos nesse outro mundo podem assumir quer um sentido positivo, quer um sentido negativo. Inicialmente, os viajantes deparam com um "locus amoenus" maravilhoso. Todavia, logo de seguida, passa perante os seus olhos uma sequência de cenas, verdadeiramente cinematográfica, carregada de negatividade. Todos os desperdícios e todas as faltas do género humano se acumulam no enigmático planeta que reluz

> no firmamento nocturno. A imagem de alteridade que faz da Lua um espelho invertido da Terra reitera a heterogeneidade do mundo lunar [...] (MARNOTO, 2003, p. 77).

Voltando ao poema, a lista de defeitos humanos aumenta: o ócio dos ignorantes; os planos e desejos vãos; as coroas antigas; os presentes dados aos poderosos com a esperança de se obter mercê; as adulações, versos laudatórios feitos aos senhores; os amores que falham; a autoridade dada pelos senhores; os favores ofertados pelos príncipes aos seus favoritos; conjuras de tratados violados; falsários e ladrões; o serviço prestado a míseras cortes; esmolas que alguns encarregam seus herdeiros de fazerem; o donativo de Constantino a Silvestre — referência à crença (falsa) de que o imperador Constantino I ofertou um território de Roma ao papa Silvestre I —; e a beleza das mulheres. Mas, cada um desses itens assume formas diferentes na Lua.

Marnoto (2003) assevera que, neste lugar, os elementos encontrados parecem idênticos aos que estão na Terra, quando na verdade são outros, isto porque a maioria funciona como símbolos. Assim, nesse vale de ilusões, é inserida a alteridade, pois a Lua age como espelho invertido da Terra. Ariosto, como Cervantes, joga com as aparências e relativiza os valores.

> Anzóis de ouro e de prata perto vê
> numa massa, que eram aqueles presentes
> que a reis se dão com esperança de mercê,
> e a príncipes, e a patronos clientes.
> Grinaldas que laços escondem, para quê?
> Ouve que são adulações mordentes.
> De cigarras esventradas têm imagem
> versos que são de senhores homenagem (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Por sua vez, Bonazzi (2014) ressalta que, desde o princípio do canto lunar, Ariosto vai elencando críticas aos senhores, que parecem estar mais preocupados em arrancar os bens dos seus súditos do que em combater os invasores estrangeiros, visão próxima a de Machiavelli, que vê o homem como uma criatura insaciável. Isso também faz lembrar os duques cervantinos, mais envolvidos em passatempos do que em suas obrigações.

> Havia garras de águias e gaviões:
> era poder dado aos seus pelos senhores.
> Os louva-a-deus, que ocupam os fundões,
> são de príncipes apreço e favores

> que dão aos ganimedes palacianos,
> e se vão depois com a flor dos anos.
> De cidades e castelos mazelas,
> com seus tesouros, viu amalgamados.
> Dizem-lhe que são conjuras daquelas
> mal ocultas, e violados tratados (ARIOSTO, 2007, p. 560).

Para Luigi Scorrano (2015), o elenco de objetos alegóricos é variado e curioso, divertido e inquietante, refletindo aquilo que na Terra é considerado desejável e precioso. Por eles, o homem gasta tempo e fôlego, sem refletir de modo sábio e equilibrado, o que levaria a uma conclusão mais ponderada sobre o real valor deles.

Há milhares de objetos perdidos, afinal, todos os acidentes humanos estão na Lua. Então, chegam a um amontoado de sensos perdidos.

> E chegou ao que achamos tanto grasse
> em nós que a Deus por ele não é pedido;
> falo do senso, de que havia um monte
> (embora a muito mais que o resto amonte).
> Era como um licor ténue e subtil,
> que evaporava não estando fechado;
> estava recolhido em ampolas mil,
> maior, menor, ao conteúdo adequado.
> Maior de todas a que do gentil
> senhor de Aglante o senso tem guardado;
> das outras bem se distinguia, quando
> por fora se lia: “Senso de Orlando” (ARIOSTO, 2007, p. 562-563).

Por evaporar facilmente, pode-se entender que o senso é delicado e frágil. Astolfo encontra o seu também, mas surpreende-se mais ao se deparar com ampolas de pessoas que considerava sábias. Eis que se explica como a razão é perdida:

> uns perdem-no em amor, ou em honores,
> outros buscando, a navegar, riquezas;
> outros em esperanças postas em senhores,
> ou atrás de mágicas futilezas;
> outros em gemas, obras de pintores,
> ou coisas que julgue grandes finezas.
> De sofistas, astrólogos, poetas,
> muito havia recolhido em bocetas (ARIOSTO, 2007, p. 563).

Também sofistas, astrólogos e poetas perdem os seus sensos — ou seja, como Erasmo, Ariosto parece crer que escrever é ofício dos loucos. Com a permissão de seu guia, Astolfo aspira o seu frasco, vivendo sabiamente por um

longo tempo, até cometer um novo erro, que o faz perder a razão — o mesmo ocorre com Orlando. De acordo com Calvino (2010), se não há loucura na Lua, isso significa que ela só se relaciona com a Terra, diferente da razão, que, aparentemente, foi banida desta. E o homem não percebe isso, pois nunca pede a Deus que lhe restitua o seu senso perdido. O grande amontoado de ampolas que ocupa a maior parte da Lua denuncia mais essa falha humana.

Sobre a magia, Scorrano (2015) recorda que Ariosto não é muito favorável a ela, usando-a apenas como recurso literário, para resolver situações intrincadas e de difícil solução. Para o poeta, a autêntica magia vem da natureza do homem, de sua inteligência e razão. Por isso, ironiza quem é muito adepto às artes mágicas, fiando-se completamente nelas para remediar problemas cotidianos. Bonazzi (2014), por sua vez, destaca que a Lua é uma oposição à selva da Terra, na qual se perde a razão e se perde a si. É onde se torna possível encontrar as soluções para os danos sofridos pela loucura. Esse recuperar das qualidades humanas acontece em um grande jogo metafórico, graças à poesia, à invenção fantasiosa. O inferno da perda é remediado pela utopia da literatura. Bonazzi (2014) assevera ainda que a viagem à Lua é utópica, posto que se desliga da vida terrena, obscura e irracional.

De volta ao poema, Astolfo toma em mãos a pesada ampola de Orlando, e, com São João Evangelista, vai a um palácio. Neste, há muitos novelos, de vários tipos e belezas. Mais uma vez, a técnica do espelhamento é utilizada, pois na Lua os novelos são as vidas humanas.

> — As velhas são as Parcas, que com tais
> estames fiam vidas para vós, mortais.
> Quanto dura um dos velos tanto dura
> a humana vida, e nem mais um momento.
> De olho estão aqui a Morte e a Natura,
> para ver quando da vida se é isento.
> A fios belos escolher uma se apura,
> para que deles se teça o ornamento
> do paraíso; e, dos mais feios estames,
> para os danados fazem ásperos arames. — (ARIOSTO, 2007, p. 563).

Os estames (fios de tecer e decursos da vida) prontos são marcados por placas de ferro, prata ou ouro, que têm nomes. Em seguida, são carregados por um velho, expedito e rápido, que nunca se mostra cansado — personagem paradoxal, pois une em uma aparência antiga as qualidades de quem é jovem.

No proêmio do canto XXV, se ainda restam dúvidas sobre a relação entre a arte de escrever, o amor e a loucura, elas são dissipadas, porque o próprio poeta, enamorado como está, aponta para a possibilidade de perder o juízo, da mesma forma que Orlando. Todavia, diferente do paladino, não o recupera por meio de uma viagem maravilhosa, mas sim, de forma simples. Para Bigi (2015), essa aproximação entre poeta e criatura, neste caso, apresenta mais leveza e humor e, ao mesmo tempo, marca a cura sobrenatural como algo inaplicável aos homens reais e comuns.

> Nem muito me queixo do desaire meu,
> se mais não crescer e assim o contenho;
> receio, se mais se for desgastando,
> de ficar tal como escrevi de Orlando.
> Para o engenho reaver, não é preciso
> que pelos ares eu me eleve em passeio
> ao globo lunar ou ao paraíso;
> pois que tão alto se aloje não creio.
> Pelos vossos serenos olhos e viso,
> pelo vosso alabastrino e firme seio
> erra; hei-de com os lábios sorvê-lo,
> se vos parecer que devo reavê-lo (ARIOSTO, 2007, p. 565).

Retornando ao poema, o imitador de Cristo — os próprios trajes de São João Evangelista estabelecem essa semelhança; é importante observar que a imitação é algo muito presente neste cronotopo — segue explicando, até chegarem ao rio Letes, que tinha águas turvas. À margem está o velho, jogando as placas nele, e perto estão aves de rapina, gritando e tomando-as. Como não conseguem voar com elas, acabam soltando-as no Letes, sendo condenadas ao esquecimento. Mas, há dois cisnes brancos que levam alguns nomes até o Templo da Imortalidade, onde a Fama os acolhe e consagra eternamente. Eis que a imitação e o espelho aparecem mais uma vez.

> — Sabe, então, que não se move uma fronda
> lá em baixo que aqui não dê sinal.
> Cada efeito é mister que corresponda
> na Terra e Céu, com face desigual.
> O velho a quem no peito a barba avonda,
> tão expedito no contínuo ritual,
> tudo o que lá em baixo o Tempo ultima,
> efeito igual faz ele aqui em cima.
> Assim que pelo fuso todo o fio passe,
> findam na Terra das vidas as sinas.
> Lá, fama; aqui, o nome à chapa dá-se;
> ambas mortais seriam e divinas,

> porém, aqui, o da hirsuta face,
> e na Terra o Tempo, fazem rapinas.
> Estes, bem vês, no rio lhes dá assento;
> o outro mergulha-as no esquecimento.
> E tal como os abutres, corvos, gralhas
> e outras aves aqui, em atropelos,
> todas se esforçam para roubar às malhas
> da água os nomes que vêem mais belos,
> também na Terra aduladores, canalhas,
> intriguistas, bufos e paralelos
> que vivem nas cortes, e nelas são
> mais estimados que o virtuoso e o são,
> e a quem se chama cortesãos gentis,
> porque o asno e porco imitam, qual macaco,
> de seus senhores, logo que os fios subtis
> a Parca lhes corta, ou Vénus ou Baco,
> estes de quem falo, inertes e vis,
> nados para encher de comida o saco,
> na boca seus nomes uns dias trazem;
> depois, no olvido a fama cair fazem (ARIOSTO, 2007, p. 568).

Quando os senhores morrem por causa da luxúria e da gula, os cortesãos logo se esquecem deles. Segundo Bonazzi (2014), a corte é alvo de grande indignação e ressentimento. Ao elencar as personagens típicas desse ambiente, Ariosto faz uma referência ao panorama ético-político da sua experiência concreta. E, no final, usa a imagem da corte como uma espécie de síntese da sociedade — de tudo o que há de pior nela. Essa crítica é completada pela imagem dos poetas negligenciados.

> São tal qual os cisnes, os poetas raros,
> os poetas não indignos de tal nome;
> assim é porque o Céu, de homens preclaros,
> não deixa que grande cópia se some,
> e inda por culpa dos senhores avaros,
> que os grandes engenhos deixam à fome;
> virtudes banindo e vícios louvando,
> as belas artes escorraçam em bando (ARIOSTO, 2007, p. 569).

Bonazzi (2014) lembra que a Lua se relaciona com as autobiográficas *Satire* (1534), nas quais aparece um poeta negligenciado, que serve um senhor por longos anos, e que, porém, logo será esquecido por este. Um soberano que está pronto a repudiá-lo no momento em que não seguir mais as suas vontades. Ou seja, gastar tempo servindo a um senhor na corte é também um vagar vazio, sem sentido, como os cavaleiros presos no Palácio. Bonazzi (2014) também destaca que a Lua funciona como um teatro metafórico, no qual a escória cortesã é representada pelas

mais diversas aves de rapina, e os bons poetas pelos cisnes, que imortalizam os seus senhores, ainda que, muitas vezes, sejam indignos de louvores.

De volta ao poema, se os senhores fizessem dos poetas seus amigos, por mais iníquos que fossem, seriam imortalizados.

> Quando na morte inda seriam vivos,
> mesmo tendo todos os maus costumes,
> se amigos se houvessem feito de Cirra:
> melhor odoravam que nardo ou mirra (ARIOSTO, 2007, p. 569).

Marnoto (2003) indica que, nesta parte, Ariosto discute a função encomiástica dos poetas, relacionando-a com as ações humanas. Em nota, Bigi (2015) sustenta que essa digressão serve para admoestar, de modo sério e também jocoso, os soberanos, talvez incluindo o próprio Ippolito d'Este, para que não deixem os seus primorosos poetas, capazes de imortalizá-los, vivendo em condições indignas. Entretanto, também indica que pode haver um significado mais profundo, que reflete, de modo paradoxal, a complexa concepção que Ariosto tem da poesia, instrumento de civilidade, que tem a responsabilidade de selecionar e imortalizar certos feitos e nomes. Segundo Bigi (2015), com isso, aparece também uma dupla problemática, a de encontrar as raras pessoas que merecem ser elogiadas e lembradas, por um lado, e a da ética dos poetas que, por necessidade ou por tentação, podem acabar obrigados a se descomprometerem com a própria consciência, pelo outro. Bonazzi (2014) está de acordo, pois lembra que, na Lua, um dos mais significativos modos vãos de se ocupar é com o serviço prestado nas cortes, com os louvores que os poetas dedicam aos senhores.

Eis que a problemática da poesia ganha um novo desdobramento, no caso, o modo como as personagens são relatadas e a correspondência, ou não, com a verdade dos fatos — algo que Dom Quixote sugere no cronotopo de Serra Morena.

> Não tão pio Eneias e Aquiles forte
> foi como a fama, ou tão feroz Heitor;
> milhares de homens houve que, pelo seu porte,
> àqueles bem se podem sobrepor;
> mas os palácios e vilas, que em sorte
> houveram de sua prole, fez compor
> a esses grandes, sublimes honores,
> pelas agraciadas mãos dos escritores.
> Não foi tão santo nem benigno Augusto,
> como a tuba de Vergílio o entoa.
> O ter por poesia um gosto robusto

> as proscrições injustas lhe perdoa.
> Ninguém sabia se foi Nero injusto,
> nem dele seria a fama pouco boa,
> embora Terra e Céu seus inimigos,
> se houvesse feito dos escritores amigos.
> Homero Agamémnon fez vitorioso,
> e Tróia fez parecer vil e inerte;
> fez Penélope fiel a seu esposo,
> e afrontas sofrer do bando solerte.
> Se de saber a verdade és curioso,
> a história toda ao oposto converte:
> os Gregos vencidos foram, feliz
> foi Tróia, e Penélope meretriz.
> Vê, ao invés, que reputação deixa
> Dido, que ao pudor soube dar abrigo;
> pois com fama ficou de ser releixa,
> só porque Marão não foi seu amigo (ARIOSTO, 2007, p. 569).

Como percebe Bonazzi (2014), estas especulações funcionam como uma brincadeira com as qualidades estabelecidas dessas personagens mitológicas (*oppinio communis*). Ou seja, é feito um convite para que o leitor reflita sobre as "verdades" que são propagadas; é uma relativização dos cânones. Disso se tira também a ideia de que a poesia é substancialmente mentirosa, mas não necessariamente digna de crítica. Ademais, ao citar Nero e Dido, Ariosto sustenta que a poesia é uma garantia de imortalidade, no entanto, esta não é sempre positiva. Ao utilizar a antífrase, o poeta joga com a impossibilidade de obter uma afirmação unívoca de duas afirmações contrárias. O resultado disso é uma verdade móvel — o que lembra o jogo de narradores, feito por Cervantes.

Com isso também concorda Scorrano (2015), pois, a seu ver, os escritores são mostrados como aqueles que possuem o dom de engrandecer acontecimentos ordinários, de embelezar e elevar, até mesmo, as criaturas mais medíocres. Assim, a palavra é magia. Entretanto, também destaca que a ironia empregada nesses exemplos não é vinda apenas da literatura, estando presente no próprio curso da história, no seu poder de transformar e ressignificar episódios importantes. Dessa forma, tudo é redimensionado e ganha novas cores nessa leitura, sendo que até mesmo os eventos que, um dia, foram considerados ilustres podem se tornar crônicas ridículas.

Voltando ao poema, São João Evangelista recorda que também foi escritor e ama essa classe. E, por ter tornado Cristo memorável, recebeu a sua recompensa. Mas, lamenta a sorte de outros companheiros de ofício.

> Lamento quem vive em tempo malquisto,
> que a cortesia entrada lhes aborte;
> à porta, com rosto pálido e enxuto,
> lhe batem noite e dia sem ter fruto.
> Mas, continuando o meu primeiro dito,
> são poucos os estudiosos e poetas,
> pois, onde não há pasto e há atrito,
> até as feras buscam outras metas (ARIOSTO, 2007, p. 569).

De acordo com Marnoto (2003), Ariosto, assim como a cultura renascentista, preocupa-se com a função da poesia, sendo elemento capaz de harmonizar o espaço conturbado que há entre o homem e a ordem do universo. Para Bonazzi (2014), a viagem à Lua é, na verdade, em direção ao sonho da poesia, que não deixa de ser paradoxal, porquanto mostra a precária e subalterna situação dos poetas, da qual só conseguem sair de modo provisório e parasitário. Nesse universo, a frenética e vazia busca pelo reconhecimento pessoal e econômico é muito comum, tanto que sequer Ariosto escapa dessa situação penosa. Apesar dessa sombra negativa, Bonazzi (2014) acredita que, na Lua, a perda e o perder-se podem ser solucionados de modo equilibrado e harmônico graças à poesia. Trata-se, pois, da vitória da virtude cavaleiresca sobre a fúria bestial. Conquista que só é possível por meio da poesia, que exerce uma tensão pacificadora, resolvendo, até mesmo, as situações mais complicadas.

Trata-se de um cronotopo ornado pelo maravilhoso, visitado por uma personagem maravilhosa — vale lembrar que Astolfo é o cavaleiro que melhor lida com a magia, possuindo diferentes objetos encantados — em que se relativizam opiniões e concepções e se questionam os tempos de Ariosto. A começar, o Inferno é posto na Terra, o Paraíso no meio, e a Lua, talvez uma espécie de Purgatório, de limbo humano, no Céu. Marnoto (2003), a esse respeito, destaca que o poeta subverte um sistema medieval de valores, que relaciona o plano superior com a perfeição, e o inferior com a imperfeição. Ela recorda que a relatividade também pode ser encontrada no Tempo, pois é apresentado como um velho, mas a sua agilidade e repetitividade são marcas de quem é jovem, assim, nele, concentram-se anterioridade e posterioridade, indo contra a imutabilidade eterna e o carácter unidirecional da evolução cronológica. A arte de escrever também é problematizada ao lado de questões como “quem deve ser louvado?” e “realmente essa personagem foi benigna/maligna como aponta a literatura?”. A imagem da Lua ganha novas cores ao ser descrita como se fosse a Terra, porém, não sendo igual.

Em cada uma das viagens de Astolfo é possível identificar alegorias, fazer reflexões e aprender a utilizar um olhar mais crítico. E, em cada uma, as falhas humanas são evidenciadas, sem poupar ninguém, afinal, todos são loucos, até mesmo poetas e cientistas. Contudo, Bonazzi (2014) faz uma observação revelante, a de que o fundo moral de Ariosto se dissolve na ironia. Isso não impede que, em seus versos, apareçam notas doloridas e cômicas. Se tudo é vaidade e aparência, também os objetos lunares se portam assim, pois escondem significados profundos. A teatralidade, a mesquinhez e a miséria das cortes são exploradas, aliás, trata-se de um lugar onde os erros humanos mais se acumulam — algo que também é perceptível nos duques cervantinos.

De um lado, senhores que se chafurdam na gula e luxúria, do outro, os pálidos e secos poetas que mendigam. De um lado, os senhores zurram a sua ignorância, recebendo como resposta o doce zurro de seus bajuladores, do outro, os sacros poetas são diminuídos a subservientes, que aceitam essa condição para não enfrentarem portas fechadas. Aqui, tempo e espaço não importam, são suspensos e suprimidos, afinal, trata-se de uma crítica que atinge toda a humanidade, porquanto os erros humanos, apesar de ganharem novas formas com o correr dos séculos, vão se repetindo *ad nauseam*, deixando a Lua cada vez mais entulhada, e a Terra mergulhada em uma loucura infinita, tanto a festiva como a infernal.

1.2 A Cura de Orlando

Este cronotopo é fundamental para o desfecho do poema, pois apenas quando Orlando recebe de volta o seu juízo, os cristãos conseguem derrotar os inimigos. No canto XXXIX, diversos cavaleiros, entre eles Oliviero, Brandimarte e Sansonetto se encontram com Astolfo. Pouco depois, um rumor crescente coloca a todos em alerta. Trata-se do furioso Orlando, que fere inocentes e desarmados, e os próprios companheiros. Usando um bastão, de novo, se apresenta como a típica figura do louco. Se, são, é imponente, no estado atual é praticamente irrefreável. Imagem oposta ao do magro e risível Dom Quixote, que facilmente é derrubado e atacado.

> O duque Astolfo e a companhia bela,
> que juntos tanto tempo conversaram,
> num instante armados e sobre sela,

> donde o grito vinha e ir se apressaram,
> tentando ver se a razão se revela
> de tal rumor; e a um lugar chegaram
> onde viram um homem tão feroz
> que à tropa, só e nu, dá trato atroz.
> Um bastão de pau em torno girava,
> que era tão duro, pesado e potente
> que, ao baixar, de cada vez derrubava
> um, que ficava pior que doente (ARIOSTO, 2007, p. 621).

Dudone, Astolfo, Brandimarte e Oliviero ficam admirados diante da grande força do sujeito. Neste momento, Fiordiligi chega ao local — ela passa o poema em busca de Brandimarte, que, por sua vez, procura Orlando. O reencontro logo é interrompido, visto que o exército foge em desordem. Fiordiligi e Astolfo, por diversas razões, reconhem o paladino. Contudo, a aparência animalesca faz com que os demais não saibam quem é.

> Mas aos outros presentes não restava
> conhecimento do senhor cortês;
> por tanto desleixar-se, louco que era,
> mais que de homem, tinha aspecto de fera (ARIOSTO, 2007, p. 622).

Cheio de piedade, Astolfo informa a Dudone e Oliviero que aquele é Orlando. Ele logo se recupera e alerta que devem curá-lo. Italo Calvino (2010), com bom humor, diz que, após identificado o paladino, bastaria aplicar a ampola ao seu nariz, e o problema estaria resolvido. Todavia, é necessária a força de cinco guerreiros unidos para dominar o energúmeno e finalizar a missão.

> Orlando, ao ver que o cerco se formava,
> girou o pau em desespero louco;
> e a Dudone, que a cabeça abrigava
> com o escudo, enquanto avançava um pouco,
> fez sentir como aquele bastão pesava [...].
> Vibrou Sansonetto a um tempo a espada,
> e duas braças da vara lhe aferra
> com tal força que em duas foi cortada.
> Brandimarte, que em cima se lhe cerra,
> com os braços os flancos bem lhe aperta,
> e Astolfo as pernas tem e não liberta.
> Mas Orlando sacode, e a dez passos
> dali o inglês faz cair reverso [...].
> Fazendo Olivier de avançar ameaços,
> um murro lhe deu tão duro e perverso
> que ao chão o levou, pálido e exangue,
> dos olhos e nariz deitando sangue (ARIOSTO, 2007, p. 622).

Dudone, Sansonetto e Astolfo tentam atacá-lo, mas falham. O poeta faz uma comparação, envolvendo um touro e cães. Não poucas vezes o aspecto animal é destacado, rebaixando mais a figura do paladino e ressaltando a sua insanidade. Neste caso, serve como alívio cômico, afinal também os companheiros de Orlando, todos bravos cavaleiros, se tornam figuras risíveis.

> Quem já viu um touro a que se dá caça,
> com feras nas orelhas a adentá-lo,
> correr mugindo, e consigo arrastar
> os cães, que de si não pode afastar,
> imagine que Orlando fosse tal,
> pois todo o grupo consigo impelia (ARIOSTO, 2007, p. 622).

Recuperado, Oliviero pensa em um modo de deter o paladino. Mais uma vez, o poeta traz um retrato cômico e animalesco para colorir a imagem do Orlando contido.

> Várias cordas ali trazer mandou,
> e nós corredios nelas fez lesto;
> às pernas e braços do conde atou,
> e através do corpo amarrou o resto.
> Repartiu as pontas, e entregou
> uma a cada um, que a agarrou presto.
> Da maneira que um ferrador aterra
> cavalo ou boi, Orlando foi a terra (ARIOSTO, 2007, p. 622).

Dudone carrega o paladino até a praia: é o momento de preparar Orlando para a cura. Luigi Scorrano (2015) acredita serem o retorno de Astolfo da Lua e a recuperação do paladino elementos fundamentais para a conclusão do poema. Este autor vê, na limpeza de Orlando, um ritual solene e quase litúrgico, que marca a purificação, o iluminar-se da alma e da razão.

> Manda-o Astolfo lavar sete vezes,
> e sete vezes na água o mergulha,
> para que do rosto e membros tão soezes
> saia a crosta de esterco que o embrulha;
> com ervas próprias, de sete jaezes,
> a boca, que sopra e bufa, lhe atulha;
> pois inspirar doutro modo não quis
> que ele pudesse, a não ser pelo nariz.
> Tinha Astolfo a ampola preparado,
> em que o senso de Orlando se encerrava;
> e tendo-a do nariz aproximado
> no momento em que o ar ele inspirava,
> toda vazou; espantoso resultado! (ARIOSTO, 2007, p. 622-623).

Abandonado, descuidado e louco, Orlando não poderia apresentar outro aspecto que não o de algo estragado. Sobre a quantidade de vezes em que é lavado, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015) indicam que o sete representa um ciclo completo, uma perfeição dinâmica e total. Além disso, cada período lunar dura esse mesmo número. Também se relaciona com a mudança, com uma renovação positiva, com o universo em movimento. Está ligado à vida moral, em que é constituída por três virtudes teologais (fé, esperança e caridade) e quatro cardeais (prudência, temperança, justiça e força). Na religião, este número é a chave do Apocalipse, e representa os Sete Vigilantes de Enoc. Ademais, após mergulhar sete vezes no Jordão, um leproso é curado. Por sua vez, o justo, depois de cair sete vezes, é perdoado. O sete é mágico e poderoso, inaugura uma transformação.

Portanto, a lavagem é o rito inicial do processo de cura de Orlando que, como um leproso, também tinha manchas pelo corpo (e pela alma). E ele, como o justo, é perdoado por suas falhas morais. Ao recuperar a razão, passa por uma renovação positiva e fecha com o ciclo anterior, marcado pela aventura amorosa em busca de Angelica. Aparentemente, ele deixa de ser lunático, e, dessa forma, recupera as suas virtudes cavaleirescas, baseadas principalmente na fé, justiça e força. E, vale lembrar, o Apocalipse é um livro atribuído a São João Evangelista que, assim como Enoc, está no Paraíso Terrestre. Também é importante ter em mente que Deus pune Nabucodonosor com a loucura, que dura sete anos. Após o castigo divino, vem a redenção de Orlando, que desperta para cumprir com a sua missão.

> Ao estado antigo a mente regressava;
> ao seu pensamento a inteligência
> voltou, mais lúcida que em precedência.
> Como quem de enfadonho e grave sono,
> em que monstro execrável e disforme,
> que não tem da verdade algum abono,
> creu ver, ou fez coisa estranha e enorme,
> muito se maravilha, quando o dono
> é já de seus sentidos e não dorme:
> assim Orlando, de novo sensato,
> ficou maravilhado e estupefacto (ARIOSTO, 2007, p. 623).

Para Scorrano (2015), a recuperação da sanidade representa o reestabelecimento daquilo que caracteriza Orlando como homem, é um renascimento da humanidade. Como uma criança que acaba de descobrir as maravilhas do mundo, com estupor, o paladino olha ao seu redor, observando curiosamente tudo que o circunda.

> Para aqui, para ali, o olhar gira em vão,
> pois de onde se encontra está arredio.
> Espantado está, pois nu ali se vê,
> e as cordas preso dos ombros ao pé.
> Depois disse, como disse Sileno
> aos que o ataram dentro da espelunca:
> — *Solvite me* —, com rosto tão sereno,
> e o olhar com expressão tão pouco adunca
> que o soltaram; deram-lhe traje ameno,
> com panos que dos seus cada um trunca,
> e consolaram-no todos da dor
> que o oprimia, pelo passado error (ARIOSTO, 2007, p. 623, grifo do autor).

Calvino (2010) explica que o “Solvite me” (soltem-me) remete às *Éclogas* (ou *Bucólicas*) (42 ou 41-39 a.C.), de Virgílio, ao episódio em que Sileno, encontrado dormindo bêbado, é amarrado por dois pastores e pela ninfa Egle (*Écloga VI*). Esta referência serve para enfatizar o estado entorpecido em que o paladino está, sem consciência de seus atos. Para Scorrano (2015), Ariosto recorda o “Solvite me”, como se ele próprio pedisse para ser libertado dos nós de sua obra, destacando a necessidade de conclusão. Isso fica nítido no primeiro desejo que o são Orlando demonstra: o de retornar à sua obrigação de defensor/pastor da fé cristã. Com ele recuperado, a guerra pode chegar ao fim, concluindo o poema. Angelica, nesta altura, é uma lembrança distante e detestável. Se a suposta recuperação da razão leva Orlando a odiar a sua dama — o que marca o desaparecimento da mesma, e a reorganização e reunião dos cavaleiros —, o mesmo não acontece com Dom Quixote, que, em nenhum momento, renega Dulcineia, mantendo-a encantada em sua mente.

> Depois de ao eu antigo regressado,
> Orlando, inda mais prudente e viril,
> de amor se encontrou também libertado;
> e assim, a que tão formosa e gentil
> antes achou, e tanto tinha amado,
> apenas tem hoje por coisa vil.
> É todo o seu intento e seu desejo
> ter o que por amor não houve ensejo (ARIOSTO, 2007, p. 623).

Luca Socci (2018) sustenta que a recuperação da razão de Orlando reflete na consciência da identidade e da missão. Trata-se do resgate de um olhar lúcido sobre os fatos. Por isso, curado, deseja partir de imediato para a guerra, para cumprir com a sua tarefa. Assim, Bizerta é assediada, e a partir deste momento, a razão parece ser cada vez mais questionável. Faz-se necessário lembrar que as loucuras tolas

também podem desencadear uma guerra. Neste caso, o motivo é provar que uma religião — baseada em crenças, e não na racionalidade — é melhor do que outra. No entanto, os horrores, as mortes e as dores que envolvem essa disputa, são frutos da loucura furiosa. É esta que parece se manifestar frequentemente, em atitudes pouco corteses, por exemplo, Bradamante e Marfisa que desejam matar Agramante, não apenas por ser o inimigo cristão, mas por quererem vingança — como Sansón, que deseja uma revanche com Dom Quixote.

> Rabicano atrás dele corre porém,
> que Bradamante esporeia e alenta:
> desejo de o matar alimentava,
> pois tanta vez de Ruggier a privava.
> Igual desejo Marfisa sentia,
> para do pai fazer vingança atrasada [...] (ARIOSTO, 2007, p. 624).

Mesmo aparentando sanidade, elas se comportam como feras, como Orlando insensato: “quais bravas caçadoras leopardas,/ao mesmo tempo da trela eximidas [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 624). Enquanto Agramante, o soberano dos mouros, está em segurança, os seus homens padecem, por não serem dignos de resgate — e, de novo, volta-se para a questão do tempo desperdiçado em vassalagem que não recebe apreço ou recompensa. Uma multidão é dizimada enquanto Agramante foge, acreditando que o seu povo ainda lhe guarda amor e devoção, quando, na verdade, está tomado pela raiva. Isso acontece porque o soberano apenas escuta adulações, mentiras e enganos — eis as imagens lunáticas se manifestando novamente. Nesse ínterim, Agramante é surpreendido pela frota preparada por Astolfo. O que se segue é uma sequência de cenas turbulentas dos mouros tentando fugir ao ataque. Muito semelhante às desordens que Orlando provocava enquanto louco.

No canto XL, as imagens relacionadas ao ataque a Agramante continuam sendo marcadas por um tom negativo, em que, até mesmo o que parece claro, vem acompanhado de destruição. Escuridão, falta de lume; enxofre, betume; voraz chama; trevas; condições amargas; estes são alguns dos termos utilizados. Antes de atacarem Bizerta, os cristãos devem orar e jejuar. Apenas ao terceiro dia esse lugar será expugnado e saqueado. De um lado, rituais ligados ao sagrado, à loucura festiva, do outro, imagens de destruição, causadas pela guerra, pela loucura furiosa. No fundo, também a fé pode ser marcada pela insensatez perigosa. Dentro de

Bizerta, essa imagem se duplica, pois os sacerdotes do exército mouro clamam por Maomé, fazendo vigílias e ofertas.

Quando o ataque começa, novamente o clima se torna sombrio. E o ardor da guerra apaga a razão, visto que os homens se deixam levar pela batalha, estando pouco atentos aos perigos:

> vem Brandimarte, encosta a escada aos muros
> e sobe, e a subir outros encoraja;
> muitos sobem, afoitos e seguros:
> nada receia quem por guia o haja.
> Ninguém olha ou faz cálculos e apuros
> se tanto peso a escada não ultraja.
> [...] Mas nesse instante eis que a escada se esgarra,
> por de excessivo peso estar carregada;
> excepto Brandimarte, ao fosso vão
> de pés para o ar, em sobreposição.
> Por tal não perde o cavaleiro o ardor,
> e que para trás deva voltar não crê,
> embora vendo não ter seguidor,
> e que a cidade como alvo o vê.
> Pedem-lhe (mas ignorou o clamor),
> que regresse [...] (ARIOSTO, 2007, p. 630).

Em meio à guerra, a Fama segue vagando — outro elemento lunático. Adiante, homicídio, rapina e violência levam à ruína aquela que, um dia, fora uma cidade rica e triunfante. Como resultado, um horrendo e escuro lago de sangue, como o que tinha em Dite, cidade do Inferno dantesco. Os vencedores saem com ricas vestes e prata, e também se praticaram atos injustos, que não são impedidos por Orlando e Astolfo. Ou seja, não há guerra santa, no fundo, é movida pela vaidade, a loucura festiva, e pela ganância e sede de vingança, a loucura furiosa. Como se não bastasse, o poeta compara esses conflitos a outros, e aos que aconteciam na Itália. Dessa forma, todos os soberanos, de qualquer época, que incitam batalhas, são desvairados inconsequentes. E, por agirem assim, levam à ruína cidades que, um dia, foram esplendorosas.

Agramante se refugia em uma ilha, onde se encontra com Gradasso, que se oferece para lutar contra Orlando em um duelo. O primeiro deseja enfrentar o inimigo conjuntamente e também Sobrino quer participar. Um mensageiro envia o desafio a Orlando, que deve aparecer em Lipadusa. O paladino aceita-o, pois deseja reaver o que é seu. Para acompanhá-lo, escolhe Brandimarte e Oliviero. Sem opções, manda reunir tudo o que fosse encontrado, sejam armas enferrujadas ou polidas, visto que os três estavam sem os equipamentos costumeiros. Por um lado,

também o que está corrompido pode ter um valor, ainda que questionável, vide o bolorento e destrutivo Orlando. Por outro, sendo blindado, não precisa dos melhores equipamentos para vencer. De acordo com Calvino (2010), o paladino consciente deseja recuperar todos os outros pedaços de si, que foram espalhados e perdidos durante o seu louco errar. Vale lembrar que o cavalo, as armas e armaduras são elementos da identidade cavaleiresca.

No canto XLI, os três encontram o navio onde esteve Ruggiero, que abandonara o seu equipamento. Reconhecendo a espada Balisarda, Orlando toma-a para si. A armadura fica com Oliviero e o cavalo Frontino com Brandimarte. Este, prefere usar uma sobreveste negra, em honra ao pai, morto há pouco. Quem se encarrega desse trabalho é Fiordiligi, sentindo temor e tormento, que congelam o seu sangue. Apesar de já ter visto o seu marido em batalhas, esse sentimento de terror é novo. Aqui, aparecem os indícios do final que teria Brandimarte. Aliás, se pela primeira vez Fiordiligi treme diante de uma hipótese que, mais tarde, se concretizará, também Gradasso agirá da mesma forma. Trata-se de um pequeno resquício de razão entre tanta violência e fúria. Os cavaleiros parecem enxergar apenas a possível vitória e a honra, esquecendo-se dos perigos que uma batalha reserva. Também é destacável que Fiordiligi é mais uma personagem trágica, que morre por amor. Mais uma louca leal, como Olimpia, Isabella e Orlando, em meio a um mundo bélico e em transição.

Socci (2018) alerta que se, antes, Ariosto pincela de comicidade alguns momentos, aqui o tom se eleva até culminar no choro de Orlando. O que se busca ressaltar é a dura missão de servir a Deus e a Carlos Magno. Trata-se de destacar o sacrifício humano. Aparentemente, com a saída de Angelica, recupera-se a estabilidade necessária para a cura da insensatez e a manutenção da razão. No entanto, no poema de Ariosto, as aparências enganam. Sabrina Stroppa (2006) assevera que esse duelo é duvidosamente glorioso, sendo marcado pela desmedida. Ela também concorda que os tons coloridos da aventura saem de cena, deixando que o épico e o trágico se apoderem do episódio. A princípio, trata-se de um duelo de guerra, que, contudo, termina abarcando a vingança. Para Stroppa (2006), no início, ambos os lados empreendem a disputa de modo virtuoso, relacionado com o heroísmo, algo típico da épica. Todavia, o duelo se transforma graças à desmedida, que viola o código de honra cavaleiresco. Então, o que se vê é uma sequência de guerreiros grosseiros, usufruindo de cada momento de vantagem.

Segundo Stroppa (2006), os paladinos cristãos, que deveriam ser exemplares, são mostrados no limite, quase abandonando o que é lícito e honrado. Essa mácula faz com que o leitor se questione até que ponto os cristãos são os “donos da razão” — superiores, defensores da fé correta, completamente racionais.

Pela manhã, estão armados e a cavalo, quando o embate começa. O diálogo com o lugar superior se repete com frequência, o que, mais uma vez, reflete a dialética entre Terra e Lua, entre loucura e razão, presente nos cronotopos anteriores: “[...] e em pedaços voa ao *céu* cada lança [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 650, grifo nosso). Orlando enfrenta Gradasso: “[...] podia equilibrar-se esta balança,/se não fosse a vantagem de Baiardo,/que fez parecer Gradasso mais galhardo” (ARIOSTO, 2007, p. 650). Por não estar em boa montaria, o paladino francês cai: “*três, quatro vezes*, Orlando o abalroa,/esporeia-o forte e puxa-o com a mão;/por fim, ele não se erguendo, desmontou [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 650, grifo nosso). A repetição, uma vez mais, retrata o esforço sem resultados, que aparece no Palácio.

Também de igual valor são Oliviero e Agramante, que se enfrentam. Brandimarte faz Sobrino ficar sem cavalo, algo insólito, pois raramente caía em batalha. Stroppa (2006) indica que o equilíbrio das forças, ressaltado com alguma frequência, logo se transforma, graças a movimentos estranhos que rapidamente derrubam os guerreiros de seus cavalos. Assim, a disparidade começa a ser instaurada, com alguns homens a pé, e outros montados. Isso insinua o desequilíbrio da disputa, o que impõe obstáculos ao confronto valoroso que deveria acontecer.

Brandimarte, por não desejar atacar alguém desmontado, investe contra Gradasso. Orlando, por sua vez, avança em Sobrino: “para ele se aventa, e, ao ir para diante,/faz tremer o céu seu fero semblante” (ARIOSTO, 2007, p. 651). O paladino parece recuperar algo da fúria irracional, mas de modo dosado. Digno de nota é que o céu (alto) treme, como se a razão (alto) estivesse ameaçada. Sobrino, em vão, investe contra o paladino francês, falhando, porque este tem a pele impenetrável. Nesse ínterim, Orlando o acerta: “foi de chapa o golpe, mas forte e ponto/de o elmo lhe amolgar e o deixar tonto./Do feroz golpe cai Sobrin por *terra* [...]” (ARIOSTO, 2007, p. 651, grifo nosso). Acreditando que está morto, o paladino vai até Gradasso, para que Brandimarte não seja levado a mau porto. Estando montado em Frontino, e sendo audaz, enfrenta muito bem o desafio, mesmo o oponente estando em posse de Durindana — a espada que Orlando abandona quando

enlouquece. Apesar de estar lutando com maestria, o anúncio da morte de Brandimarte já aparece nos movimentos vãos (aqui/ali).

> Não há cavalo que melhor entenda
> que Frontino do cavaleiro sinal:
> parece que onde Durindana fenda,
> para aqui, para ali, para esquivá-la resvale (ARIOSTO, 2007, p. 651).

Agramante e Olivier se enfrentam, igualmente experientes. Deve-se observar que, por terem igual valor, e por estarem com armas e cavalos trocados, parece não haver distinção entre os guerreiros de ambos os lados. É como se fosse uma luta entre meros humanos, igualmente frágeis e desvairados, e não mais entre bravos e corteses cavaleiros. Da mesma forma que todos agem com valentia, também estão vulneráveis ao mesmo destino mortal e aos mesmos sentimentos de amizade, lealdade, tristeza, medo e vingança.

Com nova montaria, Orlando é chamado ao combate por Gradasso, desejoso de fazer com que os três cristãos vissem a noite (matá-los). O mouro deixa o duelo com Brandimarte para se concentrar em Orlando, mas não consegue atingi-lo. Por outro lado, o paladino lhe fere em diversas partes.

> Orlando com Balisarda rechaça:
> nada vale encanto quando ela avança.
> O elmo, o escudo, a couraça e o arnês,
> em tudo quanto apanhou talho fez;
> e no semblante, na coxa e no peito
> ferido deixou o rei de Sericana,
> que nunca sangrara desde que efeito
> tem de tais armas; acha coisa arcana
> que aquela espada (sente ódio e despeito)
> lhas corte assim, e sem ser Durindana.
> [...] Nas armas fazer fé já não prevê
> como antes fazia; a prova é exacta.
> De mais cautela e senso se provê
> agora, e mais a defender se adapta (ARIOSTO, 2007, p. 652).

Esta surpresa diante da vulnerabilidade e o cuidado redobrado reforçam a humanidade do guerreiro, pois há muito tempo não experimentava essas sensações. Stroppa (2006) aponta para o aspecto estranho, que abala Gradasso. O olhar para as diversas feridas, e a constatação de que a sua armadura não é mais impenetrável, causa horror. A partir deste ponto é como se ele ficasse à parte do duelo, pressagiando o seu fim. Segundo Stroppa (2006), a armadura, maior garantia de Gradasso, ao mostrar-se frágil, denuncia a destrutibilidade do seu próprio corpo.

Diante dos fatos, ao guerreiro resta ser cauteloso, procurando defender-se. A visão do sangue e, portanto, a consciência de sua mortalidade o retira do fantasioso mundo cavaleiresco e o traz para o real, dominado pela cautela e astúcia. Aliás, espantar-se é algo que se repete nessa disputa, o que marca os fatos inéditos que ocorrem.

De volta ao poema, Sobrino, apesar de sentir dor no ombro e na face, levanta os olhos e procura por seu senhor, Agramante, indo à sua direção, sem que ninguém o perceba. Surge atrás de Oliviero, ferindo os joelhos de seu cavalo, que cai, derrubando e deixando preso o cavaleiro. Tenta atingir o cristão, mas a sua armadura o protege. Brandimarte vê o perigo, e corre para ajudar, ferindo o mouro na cabeça. Apesar da posição desfavorável, Oliviero "[...] *daqui*, *dali* tanto lhe bate e o punge/que em longueza de Sobrino o disjunge" (ARIOSTO, 2007, p. 652, grifo nosso). Está banhado em sangue, fraco demais para ficar em pé, porém, ainda tenta se livrar do cavalo. Brandimarte torna a duelar com Agramante; ambos têm montarias de igual valor, já que o mouro está com Brigliadoro — que é de Orlando. A armadura do cristão o coloca em desvantagem, entretanto, a sua animosidade o faz acreditar que conquistaria a do inimigo.

Gradasso consegue deixar Orlando um pouco desarmado, mas de corpo intacto. Por outro lado, o mouro está extremamente ferido.

> Mas pelo paladim foi ele mais punido:
> na face, no pescoço e ao meio do peito
> o feriu, e o mais que eu disse tinha feito.
> Gradasso desesperado, pois se vê
> pelo próprio sangue encharcado e corrupto,
> enquanto Orlando, da cabeça ao pé,
> depois de tantos golpes está enxuto,
> ergue a espada a duas mãos, e bem crê
> ao ventre abri-lo desde o cocuruto [...].
> Outro fosse e não Orlando, e de facto
> tê-lo-ia fendido até a sela;
> mas como se desse com o lado chato,
> a espada regressou brilhante e bela.
> Com a pancada Orlando, estupefacto,
> olhando o chão viu uma ou outra estrela (ARIOSTO, 2007, p. 652-653).

A estrela (alto) que Orlando vê no chão (baixo) traz a dialética Lua/Terra. Eis que Gradasso vê Agramante em perigo, indo até essa luta. Stroppa (2006) recorda que, graças à consciência de Gradasso sobre a necessidade de proteger o próprio corpo, percebe que Agramante necessita de ajuda. Retomando a sua confiança na

espada, empunha-a com toda a força possível. Contudo, esse sentimento renovado logo será quebrado. Incauto, Brandimarte está com a arma na garganta do oponente quando, de repente, Gradasso desce a espada — ironicamente a Durindana de Orlando — sobre o seu elmo, ferindo-o mortalmente.

> De Brandimarte a face se amesquinha,
> e seu corpo cai do cavalo abaixo;
> da cabeça jorra, de larga veia,
> um rio de sangue que escorre na areia.
> Recobra-se o conde e seus olhos gira,
> e em Brandimarte no chão os pousou;
> debruçado o sericano inda o mira,
> e assim fica a saber quem lho matou.
> Não sei se nele mais pôde dor ou ira,
> mas o tempo de chorar refreou,
> guardando a dor; a ira não conteve (ARIOSTO, 2007, p. 653).

De acordo com Socci (2018), Orlando é capaz de matar os melhores guerreiros, contudo, em um momento de desatenção — erro que também Brandimarte comete —, acaba deixando o amigo à mercê de Gradasso. Trata-se do não se ater, o não estar atento à missão, marca frequente do paladino francês, que o leva a cometer um novo erro, com grave consequência. Da mesma forma que, no começo do poema, não soube vigiar Angelica, deixando-a fugir, o que marcaria sua separação definitiva, aqui também acaba perdendo o amigo fatalmente, por culpa da mesma falha. Stroppa (2006), por sua vez, percebe que o principal fato dessa disputa acontece em um instante, desacelerado, mas também frenético. A partir daqui, o que incita Orlando sobre os inimigos é a ira, sentimento desmedido que nasce da quebra da amizade entre companheiros de guerra.

O proêmio do canto XLII é dedicado ao poder da ira, sentimento que se apodera de Orlando.

> Qual rijo freio ou qual férreo nó cego,
> qual, se a houver, corrente de diamante
> fará que a ira à ordem tenha apego,
> e além do prescrito não passe adiante,
> quando pessoa que com forte prego
> Amor no peito te fixou, constante,
> tu vejas, com violência ou com engano,
> ser alvo de desonra ou mortal dano?
> E se cruel, se a desumano efeito
> essa paixão o coração desvia,
> merece escusa, porque então no peito
> não tem razão império ou senhoria (ARIOSTO, 2007, p. 655).

Ou seja, se a ira leva a cometer barbáries, deve ser desculpada, porque no peito não reina a razão — esta se encontra em uma pequenina parte da cabeça, como indica Erasmo. Aliás, o poeta afirma que nenhuma ira se compara aquela causada quando um senhor, parente ou amigo é injuriado. Dessa maneira, é compreensível que Orlando sinta o coração ferido por esse ímpeto depois de ter presenciado o horrível golpe que matou o companheiro. Novamente dominado pela paixão, o paladino pratica atos questionáveis. A figura do pastor ressurge, apertando um bastão com cólera — é importante recapitular que esse objeto está presente na representação do louco —, da mesma forma que Orlando, com ódio, segura a espada.

> Qual nómada pastor que relanceia,
> rastejando em fuga, a cruel serpente
> que o seu filho, que brincava na areia,
> lhe matou com seu venenoso dente,
> e o bastão com raiva e fúria maneia,
> tal a espada, que as outras mais pungente,
> maneia em ira o cavaleiro de Anglante [...] (ARIOSTO, 2007, p. 656).

Por sua vez, Stroppa (2006) enfatiza a imagem da serpente. Orlando e Brandimarte possuem uma relação quase parental, por isto este se afasta dos campos de batalha em busca daquele. Assim, a imagem do pastor com um bastão é a do paladino francês — dominado pela loucura furiosa em busca de vingança, mas, usando uma espada como objeto de agressão — e o filho que brinca na areia representa Brandimarte, porquanto o duelo ocorre em uma praia. Especificamente, o poeta busca mostrar a inocência traída, relacionando-se com a história de *Eneida* (19 a.C.), de Virgílio. O que se reflete na escolha ariostesca é quando Androgeu chega a um lugar que pensa estar povoado por amigos. Isso porque, nesse duelo triplo, os cavaleiros abandonam parcialmente a virtude ao fazerem escolhas marcadas pela crueldade.

Aliás, o paladino francês não se satisfaz apenas desafogando a ira naquele que mata o seu amigo. Stroppa (2006) assinala que a falta de escolha racional de Orlando, obscurecido pela paixão, explicita a *immanitas* (atrocidade que parte do instinto), um traço que já deveria ter sido extinto com o retorno da razão. Se novamente Orlando mostra-se incapaz de raciocinar, de avaliar a situação em sua plenitude, o seu poder de dominar as paixões parece questionável. E, junto a isso,

insinua-se a ira como elemento que coloca a lucidez em xeque, colocando-a na fronteira entre a Terra e a Lua.

> [...] Quem primeiro encontrou foi Agramante,
> que, sangrando e sem ferro defensivo,
> com meio escudo e o elmo deslaçado,
> e feridas que a descrever eu me esquivo [...] (ARIOSTO, 2007, p. 656).

Ele desafoga a ira no primeiro que encontra. Stroppa (2006) destaca a importância do olhar, pelo qual se toma conhecimento dos fatos reais, e que impulsiona Orlando a precipitar-se contra Agramante, o primeiro que vê em sua frente. É por meio dele que se conhece a crua e triste verdade sobre a morte. Parece, inclusive, que o mal se relaciona com o olhar ao longo do poema, pois é vendo as projeções mágicas que as personagens acabam presas no Palácio. É vendo os escritos de Angelica e Medoro que Orlando tem a prova cabal da "traição", que o leva à loucura. É vendo as ampolas lunares que Astolfo toma consciência da fragilidade da razão humana. É vendo o amigo morto que, novamente, Orlando se entrega à loucura da vingança. E é vendo o assassinato de Agramante que Gradasso toma consciência de seu fúnebre final.

O poeta, para destacar o péssimo estado de Agramante, o que ressalta a crueldade de Orlando, que ataca alguém sem condições de se defender, traz outra imagem importante:

> [...] tinha às mãos de Brandimarte escapado,
> como a garra de açor gavião mal vivo,
> solto atrás dele por caçador estouvado.
> Chegou Orlando, e o golpe deu sem custo
> onde a cabeça confina com o busto (ARIOSTO, 2007, p. 656).

Segundo Stroppa (2006), ao se deparar com o óbito, Orlando deixa a paixão o dominar, investindo contra alguém que está quase morto, afastando-se das leis cavaleirescas. Sobre as aves de rapina, esta autora indica que, na caça, são consideradas como uma imagem dos nobres. Ou seja, Brandimarte é o açor e Agramante o gavião. Stroppa (2006) explica que estes aparecem nas práticas de falcoaria por serem semelhantes, por isto, apenas um nobre irracional e descortês poderia lançar um açor contra um gavião, transformando a prática em um massacre fratricida. Assim, apesar das religiões diferentes, há uma identidade substancial entre Brandimarte e Agramante, e a aliança fraterna que é estabelecida, uma vez

que seguem os códigos de conduta cavaleirescos e se mostram guerreiros valorosos, é quebrada nessa batalha irracional. Isso é acentuado diante da confusão de imagens que é instaurada no duelo, relacionando os piores atos com a descortesia do falcoeiro.

Se, no cronotopo do Palácio, Orlando tira o elmo antes de enfrentar Ferraù para não ter vantagens, aqui age de modo diferente. Stroppa (2006) assinala que, segundo os tratados de cavalaria, a igualdade de condições é uma das garantiras de prova do duelo. Contudo, esse litígio em Lipadusa está distante do tempo em que imperava a gentileza cavaleiresca. Stroppa (2006) percebe que a imagem do açor atacado pelo gavião também funciona como emblema da crueldade gratuita, da perversão da ordem, e da cólera que leva à vingança. Como se, por meio de descortesias, Ariosto marcasse o fim de uma era, pois também os cavaleiros estão começando a agir de acordo com outras regras de outros tempos. Conforme a nova sociedade que se estabelecia. E, simultaneamente, indica que, quando se trata de uma guerra, nenhum dos envolvidos é totalmente inocente e valoroso.

Não satisfeito em desafogar a sua ira no primeiro que encontrou, Orlando finalmente se vinga, investindo contra Gradasso:

> conforme viu Gradasso de Agramante
> cair o tronco do crânio diviso,
> o que nunca sentira ora é flagrante:
> o coração tremeu, turvou-se o viso;
> e, ao ver-lhe perto o cavaleiro de Anglante,
> pareceu, a seu mal aceitar, deciso.
> Para se defender gesto nem esboçou
> quando o mortal golpe sobre ele tombou (ARIOSTO, 2007, p. 656).

Gradasso, ao ver a cabeça de Agramante cair, pela primeira vez sente medo — a manifestação da humanidade e da efemeridade. Stroppa (2006) assevera que, ao ver seu último feito cavaleiresco ser destruído e acompanhar os passos de Orlando em sua direção, Gradasso não prevê mais uma possível reparação. Como se estivesse contemplando a face da própria Morte. Sem escolhas, impotente, sequer tenta defender-se. Ao se entregar, mostra estar oprimido, sem expectativas. Por sua vez, em pouco tempo, Orlando comete uma nova descortesia, matando um inimigo que não reage.

Stroppa (2006) assinala que o comportamento de Orlando, supostamente são, gera uma nova crueldade, que não se relaciona com a desejável ferocidade

guerreira, mas sim, com uma brutalidade lúcida. Isso se reflete no olhar temeroso de Gradasso que, desconhecendo aquela postura pouco cavaleiresca, sente medo. Esta autora ainda relembra que a espetacularização da morte é tema frequente na epopeia latina. Contudo, Ariosto a utiliza com outro propósito, o de marcar a excepcionalidade desse duelo, em que ocorre o abandono da cortesia. Por isso, há uma suspenção da ironia; aqui, os cavaleiros são obrigados a olharem diretamente para a morte de um companheiro de armas.

A reação de Orlando, quando, finalmente, se aproxima do amigo quase morto, mostra esse sentimento novo. A sua virilidade e fúria são quebradas pelo pranto. A separação desses companheiros de armas lembra os momentos finais de Dom Quixote, já que Sancho fielmente permanece o assistindo, ainda tentando reavivá-lo com fantasias. Cabe lembrar que Brandimarte partiu em busca de Orlando, da mesma forma que o escudeiro cervantino segue o seu amo.

> Com a vitória pouco jubiloso,
> da sela o paladino se arremessa
> e, com rosto turbado e lacrimoso,
> para o seu Brandimarte corre com pressa [...]
> Orlando o elmo lhe tirou do viso,
> e viu que do crânio até o nariz,
> entre um e outro olho, estava diviso;
> mas espírito inda resta ao infeliz,
> que dos erros, ao Rei do Paraíso,
> antes do ocaso, pedir perdão diz [...]
> e a dizer-lhe: — Orlando, não esqueça a ti
> a Deus recordar-me em tua oração;
> e recomendo-te a minha Fiordi... —,
> de dizer: —... ligi — não tendo ocasião.
> Vozes e sons de anjos ouviu-se ali,
> do ar vindo, e a alma o deixou então;
> a qual, despida do corpóreo véu,
> subiu, com doce melodia, ao Céu (ARIOSTO, 2007, p. 657).

Orlando, sabendo que o amigo está no Paraíso, deveria se alegrar, mas a sua humana vontade sofre ao ver que tinham lhe tirado aquele que, para ele, é mais que um irmão. Neste ponto, duas observações devem ser feitas, a primeira, em relação à cabeça partida. Durante a batalha, esse foi um dos membros mais atingidos, o que parece sugerir que a razão está sendo constantemente golpeada, enxotada da arena. Além disso, faz recordar a imagem do cavaleiro louco, pois também estava dividido ao meio. Na Lua, a razão (alta), na Terra, o corpo (baixo). No céu, a alma (alta), na Terra, os restos mortais (baixos). A segunda, refere-se às últimas palavras de Brandimarte que, morrendo, recupera os motivos cavaleirescos, em ordem de

importância: o serviço a Deus, a amizade guerreira — dois fundamentos que Orlando abandona ao se apaixonar — e o amor a uma dama. Calvino (2010) destaca que o poema, em especial essa passagem, ensina a como contemplar as perdas e martírios, mostrados como acontecimentos comuns da vida, sendo que, mesmo para Orlando, é possível ceder à dor, uma vez que esta faz parte da experiência humana.

No poema, Sobrino perde muito sangue e Oliviero permanece caído, preso ao cavalo. Orlando socorre este, e faz com que cuidem daquele, confortando-o, como se fosse um parente seu, pois a ira maligna passou. Momentaneamente, a razão é recuperada. Mas, por quanto tempo? Difícil saber. Socci (2018) assinala que a restauração da razão não apazigua as contradições da realidade, tanto que, para cumprir com o dever, Orlando não é poupado de presenciar o sacrifício do amigo. E o seu pranto, diferente das outras vezes, é consciente e verdadeiro, é o de alguém que, apesar de ser um famoso herói, enfrenta todos os sofrimentos aos quais o homem mais comum está vulnerável. Desta vez, está diante de uma perda real, a morte de um amigo leal, e não uma imaginária, baseada em sua obsessão por Angelica. Sendo humano, chora por não querer se separar do companheiro querido. Trata-se, portanto, de um lamento de alguém feito de carne e osso, e as suas lágrimas confirmam a sua humanidade e amizade. Ele está consciente de sua realidade, de sua missão e consequências, e das facetas da experiência humana.

Stroppa (2006), relembrando a cena em que o paladino é contido por cordas, e também o proêmio sobre a ira, aponta que talvez seja difícil controlar a raiva que leva a atos atrozes, como a vingança. Assim, Orlando não é apresentado, neste duelo, com uma racionalidade plena. E, se a marca de sua loucura é agir de modo desenfreado, aqui, mostra-se próximo de, novamente, superar o freio da razão. Diante disso, Ariosto parece sugerir a decadência dos valores modernos, principalmente aqueles que tangem a aristocracia, já criticada no cronotopo lunar. Junto com o obscurecimento da razão, caminha o acinzentar do paladino e do universo que o circunda. Orlando, louco furioso solto pela selva, ou furioso de ira no ambiente bélico, tinge o que toca com as cores do massacre e do caos. Ele, melancólico invernal/infernal, vítima do desejo sexual e do ciúme, controlado por suas pulsões, abre o poema espalhando a nevasca por onde passa. E depois, mais uma vez dominado pela paixão, tomado pela ira, fecha a sua participação trazendo a morte que congela os corpos. Com isso, questionamentos são propostos. Qual o

limite entre a razão e a loucura? Agindo dessa forma, realmente Orlando está curado? A guerra e a vingança são racionais? O que é ser *efetivamente* racional?

Como é possível notar, este é um cronotopo marcado por contrastes e transições. As ações ocorrem, majoritariamente, em espaços abertos e o tempo parece importar apenas no momento em que a luta deve ocorrer, pois a noite atrapalharia o seu desenvolvimento. A atmosfera inicial é de furor e agitação, uma vez que Orlando aparece espalhando o terror. Se se permite fazer essa comparação, o seu movimento se assemelha a de uma bola prestes a atingir e espalhar os pinos de boliche, ou mesmo, um touro furioso que faz todos correrem. Aliás, Ariosto introduz uma imagem cômica para amenizar esse clima tempestuoso, de novo, rebaixando o campeão cristão — e também os seus companheiros — a um animal, no caso, o boi que arrasta consigo os cães que o mordem. Com a volta da razão, Orlando e os cavaleiros se apaziguam, sendo recuperado o clima ameno. Contudo, isto logo é quebrado, aparecendo as loucuras bélicas empreendidas, culminando na ira furiosa durante o duelo triplo em Lipadusa. Com isso, nitidamente se questiona o poder da razão e se ela realmente pode ser recuperada por completo, ainda mais durante uma guerra, em que tudo se resume a furor e vaidade, ou seja, à loucura.

Marilia Amorim (2006) afirma que, para Bakhtin, o campo do tempo é o das transformações e acontecimentos, sendo a dimensão do movimento e das metamorfoses do herói, relacionando-se com alterações e identidade. Ao longo dos cronotopos ariostescos, o que se acompanha são as mutações de Orlando, que refletem a transição da Itália para a modernidade, sendo ambas marcadas pelo desconforto gerado diante da ruína dos ideais — cavaleirescos, para Orlando, e renascentistas, para Ariosto e os seus contemporâneos. O arcabuz, o inverno e a loucura são marcas dessa marcha em direção a um novo tempo. O heroico paladino, cortês e leal vassalo amoroso, que aparece no começo do poema, muito próximo do ideal medieval, se converte em uma besta destrutiva, que nada respeita e tudo destrói, e depois, com a suposta recuperação da razão, passa a agir de acordo com princípios próprios, movido pelo ímpeto da vingança. Após se encontrar com os outros (tempos, personagens, concepções de mundo) no espaço aberto da selva, da aventura cavaleiresca, ele transforma-se. Eis a história da Itália que, junto ao sonho renascentista que permeia a ciência e as artes, vê a península entrar em guerras e

segue a decadência moral da Igreja. Orlando, acompanhando as forças sociais e históricas transformadoras, modifica-se.

A vida do campeão cristão, no poema, se resume a três imagens: o homem apaixonado e distante das obrigações, o louco furioso e o paladino consciente, mas que ainda se deixa levar pelos seus sentimentos. A insensatez representa o seu momento de crise, e, a sua cura, a regeneração, necessária para o desfecho da obra. Assim, o que se oferece, ao final, é uma imagem possivelmente definitiva do cavaleiro, consciente de sua missão, sem deixar de ser um homem com paixões. Isso faz com que Orlando se aproxime do cronotopo no qual Bakthin (2010) encaixa *O asno de ouro*. Trata-se de algo que está entre o tempo de aventura e o biográfico, trazendo um recorte de momentos excepcionais de uma vida, que, em algum momento, é modificada e marcada para sempre, que também é atravessada por acontecimentos que são fora do comum.

A questionável recuperação da sensatez é visível nos vocábulos utilizados pelo poeta, como o dualismo *daqui/dali* e as suas variantes, que remontam ao vagar confuso e vão que é marca da primeira parte da obra, e, especialmente, dos cronotopos do Palácio e da Loucura. Também são destacáveis o bastão, item do insensato, e os sentimentos que dominam os cavaleiros, impulsionando-os ao risco, à vingança e à descortesia. Não por acaso as batalhas são tingidas pela escuridão e pelo sangue, e por outras palavras relacionadas com a morte, tristeza e todo tipo de negatividade, uma vez que estas apareceram abundantemente no cronotopo da Loucura. Talvez Ariosto tenha colocado este canto violento depois da passagem pela Lua para que o leitor, com um olhar mais relativizado, atento, crítico e lúcido — após refletir sobre a sua própria loucura exposta detalhadamente — enxergue os horrores da guerra. Não se trata de uma batalha cortês e fantasiosa de um livro de cavalaria, mas de uma guerra cruel e real que ameaça e infesta toda a Itália. Aliás, a volta à razão é marcada pela maravilha e pelo sonho, ou seja, uma aspiração que parece impossível de ser atingida. Apenas no poema ela pode ser magicamente resgatada, e, mesmo no mundo da fantasia, continua tendo um aspecto sutil e fluido, rapidamente evaporando-se em meio às mais turbulentas paixões.

2 Os cronotopos cervantinos da razão

2.1 A Derrota para o Cavaleiro da Branca Lua

No capítulo LXIV, em uma manhã, Dom Quixote sai para passear na praia, com as suas armas, como sempre, pois elas o representam e via na cavalaria andante o sentido para a sua vida: “[...] como muitas vezes dizia, elas eram seus arreios, e seu descanso o pelejar, e em nenhum ponto se achava sem elas [...]” (CERVANTES, 2019, p. 678). Então, eis que avista um cavaleiro todo de branco, portando uma lua pintada no escudo.

> — Insigne cavaleiro e nunca devidamente louvado D. Quixote de La Mancha, eu sou o Cavaleiro da Branca Lua, cujas inauditas façanhas quiçá o hajam trazido à tua memória. Venho a contender contigo e a provar a força de teus braços, em razão de fazer-te conhecer e confessar que minha dama, seja ela quem for, é sem comparação mais formosa que tua Dulcineia d'El Toboso, com a qual verdade, se tu a confessares de plano, escusarás tua morte e a mim o trabalho que teria em dar-ta, e se tu lutares e eu te vencer, não quero outra satisfação mais que, deixando as armas e abstendo-te de buscar aventuras, te recolhas e retires ao teu lugar por tempo de um ano, onde hás de viver sem meter mão à espada, em paz tranquila e proveitoso sossego, porque assim convém ao aumento de tua fazenda e à salvação de tua alma; e se tu me venceres, ficará minha cabeça à tua discrição e serão teus os despojos de minhas armas e cavalo, passando à tua a fama de minhas façanhas (CERVANTES, 2019, p. 678-679).

Luis Quintana Tejera (2005), a propósito desta fala, faz algumas constatações. Sansón, a personagem por trás do Cavaleiro da Branca Lua, ao contrário do que afirma, não tem fama, já que não realizara nenhum feito até aquele momento, carregando, ainda, a mácula da derrota para Dom Quixote, quando usara outro disfarce. Em seu discurso, procura ser convincente, mas se trata de uma retórica vazia. O duelo que pretende empreender não é, portanto, inédito. Além disso, Sansón é mais uma personagem contagiada pelo louco e festivo espírito quixotesco, que o transforma e o faz sentir os resultados disto. Não é apenas uma tentativa de curar o protagonista, é desagravo pessoal. Orlando vinga a perda do amigo, Sansón, a perda da honra.

Dom Quixote, diante da arrogância e da causa do cavaleiro, fica atônito, respondendo-o de modo severo. Apesar disto, Quintana Tejera (2005) percebe que as palavras de Dom Quixote o mostram de modo mais tranquilo, diferente do tempestuoso cavaleiro da primeira parte.

> — Cavaleiro da Branca Lua, cujas façanhas até agora não haviam chegado à minha notícia, eu ousarei jurar que jamais vistes a ilustre Dulcineia, pois,

> se visto a houvésseis, sei que procuraríeis não vos pôr nesta demanda, porque sua vista vos desenganaria de que não houve nem pode haver beleza que com a sua comparar-se possa. E assim, não vos dizendo que mentis, senão que não acertais na proposição, aceito vosso desafio [...], e daquelas condições só enjeito a de que se passe a mim a fama de vossas façanhas, porque não sei quais nem como sejam: com as minhas me contento, tais quais elas são (CERVANTES, 2019, p. 679).

A mudança de comportamento apresentada por Dom Quixote é explicável porque, de acordo com Gary Saul Morson e Caryl Emerson (2008), para Bakhtin, no romance, a imagem de uma determinada personagem modifica-se ao longo do tempo. Ela pode e se torna diferente, morrendo velhos potenciais e vindo à tona novos, o que acaba gerando um homem que "não-coincide" consigo próprio.

Neste momento, cabem algumas observações. Primeiro, o duelo acontece em uma praia, mesmo local em que Orlando se coloca em situação semelhante. A recuperação da razão do paladino francês, nessa circunstância, é questionável, pois é tomado pelo furor. Dom Quixote, por meio dessa batalha, é obrigado a recobrar a sua sensatez. Isso não quer dizer, necessariamente, que se trata de uma razão plena, uma vez que é imposta como condição diante de sua derrota. Portanto, também é questionável. Segundo, pode ser estabelecido um paralelismo com o cronotopo dos Mercadores, dado que Dom Quixote pede para que, sem verem Dulcineia, professem ser a mais bela. E isto o faz com a mesma arrogância do Cavaleiro da Branca Lua. Aqui, ele se mostra surpreso com o comportamento de seu oponente, mesmo já tendo agido de modo semelhante.

Terceiro, Dom Quixote afirma que o oponente nunca viu Dulcineia, por isso desconhece a grandeza de sua beleza. Ora, o próprio protagonista chega a afirmar que nunca a viu, sendo defensor do amor *ex auditu*. Assim, o seu comportamento é cômico, porque vai precisamente contra o seu próprio modo de agir e o seu discurso. Quintana Tejera (2005) também percebe essa proximidade com o cronotopo dos Mercadores, pois, quando Dom Quixote tenta impor as suas verdades, vangloriando-se da beleza de sua dama, acaba sendo burlado e atacado. Sansón age de modo parecido, enaltecendo a sua amada, independente do aspecto físico dela. São, portanto, lutas em nome da confissão de uma suposta beleza. Mas, Sansón consegue a vitória que Dom Quixote não alcançou diante dos mercadores. E este, uma vez mais, acaba derrotado. Desta vez, sem possibilidade de reparação.

De volta ao embate, após a intervenção e aprovação do vice-rei, os cavaleiros se prepararam. Dom Quixote, "[...] encomendando-se ao céu de todo coração, e à

sua Dulcineia (como tinha por costume ao principiar das batalhas que se lhe ofereciam), tornou a tomar mais outro pouco de campo [...]" (CERVANTES, 2019, p. 680). Trata-se de um momento crucial da história, que acontece com uma velocidade desconcertante. Estando em cavalo ágil, o Cavaleiro da Branca Lua facilmente derrota o oponente. Quintana Tejera (2005) nota a importância da rapidez deste episódio: o que Dom Quixote leva anos para construir, é perdido em poucos segundos. Em pouco tempo perde tudo, enquanto o Cavaleiro da Branca Lua nada conquista para si. Apenas gera um futuro lamento.

> [...] E como o da Branca Lua era mais ligeiro, alcançou D. Quixote a dois terços da sua carreira, e ali o encontrou com tão poderosa força que, sem o tocar com a lança (pois a levantou, ao parecer de propósito), deu com Rocinante e D. Quixote por terra numa perigosa queda (CERVANTES, 2019, p. 680-681).

Após derrubar Rocinante e Dom Quixote, coloca a lança na viseira deste, e o ameaça de morte caso não cumpra o acordo. Contudo, apesar de derrotado, o protagonista parece querer defender, com a vida, os seus ideais de beleza, honra e aventura. Defender o grande Ideal, o da cavalaria, da literatura e da poesia. Ademais, percebe-se que Dulcineia ainda resiste em sua mente, sendo exaltada até o fim. Apesar disso, o preço da derrota física já se insinua, dado que aparece a imagem da doença e da morte. Quintana Tejera (2005), a esse propósito, indica que a convicção do cavaleiro ainda permanece firme, até mesmo porque a beleza de Dulcineia não é afetada, estando acima das circunstâncias humanas. Todavia, Dom Quixote sente o peso da derrota das suas forças físicas, pois, enquanto homem, tem limitações.

> — Vencido sois, cavaleiro, e morto sereis se não confessardes as condições de nosso desafio.
> D. Quixote, moído e aturdido, sem erguer a viseira, como se falasse dentro de um túmulo, com voz debilitada e doente, disse:
> — *Dulcineia d'El Toboso é a mais formosa mulher do mundo e eu o mais desditoso cavaleiro da terra, e não é bem que minha fraqueza defraude esta verdade. Finca tua lança, cavaleiro, e tira-me a vida, pois já me tiraste a honra* (CERVANTES, 2019, p. 681, grifo nosso).

Quintana Tejera (2005) observa que Dom Quixote se comporta de acordo com as circunstâncias, deixando aparecer, em sua fala, uma triste canção para Dulcineia, em que louva a sua beleza, apesar de ser indigno da mesma, porquanto é

derrotado e está incapacitado de continuar lutando por ela. O seu hino ao amor neoplatônico é destemido, estando disposto a consagrar, por meio da morte, o seu ideal de beleza. Trata-se de um sacrifício que pode valer a pena. O corpo perece, o espírito não. Quintana Tejera (2005) ainda percebe que dois temas aparecem conectados nessa fala, no caso, vida e honra. Sem esta, aquela não faz sentido. Por isso, o cavaleiro prefere morrer diante da dignidade perdida e de um possível dano à imagem do ideal. O amor pela criação, pela arte, pela liberdade de se viver as próprias fantasias é superior ao medo de morrer. Isto posto, Dom Quixote, enquanto autor/ator de suas aventuras, aproxima-se do cronotopo do romance de emergência histórica.

> As pessoas devem criar o novo por seus próprios esforços e não se limitar ao papel de veículo passivo através do qual se dá a inovação. O cronótopo do romance de emergência histórica, com sua rica compreensão da "liberdade", da "iniciativa" e do "potencial humano", tornou-se para Bakhtin exatamente esse modelo das pessoas empenhadas num trabalho criativo (MORSON & EMERSON, 2008, p. 428).

Apesar de sobreviver, neste episódio começa a agonia da personagem, que culmina em sua morte. O Cavaleiro da Branca Lua, por sua vez, o poupa, afirmando que se contenta apenas com o afastamento de Dom Quixote das armas. Este "[...] como não lhe pedisse coisa que fosse em prejuízo de Dulcineia, tudo o mais cumpriria como cavaleiro pontual e verdadeiro" (CERVANTES, 2019, p. 681). Quintana Tejera (2005) indica a importância desse embate dentro do desenvolvimento heroico de Dom Quixote, uma vez que, após atingir o ponto mais alto de sua história, acaba caindo no vazio que o destino coloca diante dele. O Cavaleiro da Branca Lua não apenas representa uma derrota pontual, mas sim, a sua completa desgraça, portando-se como um mensageiro da morte. Inclusive a lua de seu escudo pode ser uma representação do ocaso do derrotado. A primeira saída, como apontado, ocorre em uma manhã luminosa, sendo que o sol guia a sua trajetória. Essa lua, assim, é o seu contrário, representando o fim, a morte. Isso porque Dom Quixote é um homem de ação, que está sempre em busca de aventuras. Quando isto lhe é tirado, a sua vida volta a se tornar vazia.

De volta à narrativa, o vice-rei e D. Antonio veem tudo, e o segundo é incumbido de descobrir quem é o cavaleiro vencedor, que partiu para a cidade. Dom

Quixote é socorrido, porém, o seu estado lamentável anuncia o pior. Nota-se um tom sombrio, de paralisia, doença, luto e fim inevitável.

> Levaram D. Quixote, lhe descobriram o rosto e o acharam sem cor e tressuando. Rocinante, de puro malparado, não se podia mover. Sancho, todo triste, todo apesarado, não sabia que dizer nem que fazer: parecia-lhe que todo aquele caso se passava em sonhos e que toda aquela cena era coisa de encantamento. Via o seu senhor rendido e obrigado a não tomar armas por um ano; imaginava a luz da glória das suas façanhas escurecida, as esperanças das suas novas promessas desfeitas, como se desfaz o fumo ao vento. Temia que Rocinante ficasse estropiado, ou deslocado seu amo, e não seria pouca ventura se saísse menos lesado (CERVANTES, 2019, p. 681-682).

As descrições que se apresentam são de uma antecipação da morte quixotesca. Ele próprio parece falar de dentro de um túmulo. Os elementos que compõem um cavaleiro estão quase todos arruinados: ele é derrotado, o seu cavalo está extremamente ferido, e, o escudeiro, triste e pessimista. Apenas a dama se salva. O ideal de beleza e bondade, que tanto move um cavaleiro, continua intacto na mente quixotesca. Se mesmo diante da ameaça de morte ele prefere defendê-la, isto significa que a sua loucura não está completamente destruída.

No capítulo LXV, em uma hospedaria, D. Antonio conhece quem é o Cavaleiro da Branca Lua. Trata-se de Sansón Carrasco, que afirma sentir dó da condição insana de Dom Quixote. Por isso, desejando a saúde e repouso deste, em três meses — de novo esse número aparece — traçou um plano. Primeiro, chamou-se o Cavaleiro dos Espelhos, tendo por intenção duelar e vencer, para obrigar que o conterrâneo voltasse para os seus afazeres. O seu plano falhou, porque foi vencido na disputa, mas ainda persistiu. Ao final, pede que não seja revelado nada a Dom Quixote, para que cumpra com o acordo. D. Antonio promete guardar o segredo, contudo, não mostra estar de acordo. Aqui se pode retomar o que Erasmo afirma sobre a loucura como parte da natureza humana, bem como o prazer que causa nas pessoas, em especial, o caso do velho que se esquece de sua triste condição e a anedota sobre o grego curado.

> — Oh, senhor — disse D. Antonio —, Deus vos perdoe o agravo que fizeste a todo o mundo por querer tornar em sisudo o mais engraçado louco que há nele! Não vedes, senhor, que nunca chegará o proveito que o siso de D. Quixote possa causar ao ponto que chega o gosto que ele dá com seus desvarios? Mas imagino que toda a indústria do senhor bacharel não há de ser bastante para tornar em sisudo um homem tão rematadamente louco; e se não fosse contra a caridade eu diria que nunca sare D. Quixote, porque

> com sua saúde perderemos não somente suas graças, mas também as de Sancho Pança seu escudeiro, qualquer das quais pode tornar a alegrar a própria melancolia (CERVANTES, 2019, p. 684).

Após a conversa, Sansón parte, e D. Antonio conta tudo ao vice-rei, que não se mostra contente com a situação, pois se divertia com aquelas sandices. Com a razão, não apenas Dom Quixote ficaria mais amargo e melancólico, mas também todos aqueles que riam de suas “façanhas”. O cavaleiro era um entretenimento, algo que é indispensável para a humanidade.

Sobre o comportamento de Sansón, é importante relembrar a questão da teatralidade da vida, tópico do Barroco, amplamente explorado na segunda parte. A esse respeito, Quintana Tejera (2005) sustenta que, no teatro grego, as máscaras servem para representar estados de espírito, e que Sansón se vale de duas para o mesmo fim, no caso, o Cavaleiro dos Espelhos que, vencido, procura por vingança, e o Cavaleiro da Branca Lua, que atinge o objetivo inicial, o de recuperar a razão de Alonso e levá-lo de volta ao seu lugarejo. Todavia, Sansón não tem dimensão das consequências de seu ato. Assim, se um dos seus motivos é a revanche, ele o atinge com sucesso. Mais do que poderia imaginar. Como dito, a princípio, a intenção dessa personagem era boa, a de supostamente ajudar um conterrâneo, mas a consequência é inesperada e catastrófica, já que, ao perder o interesse pela cavalaria, a vida deixa de fazer sentido, sendo a morte a única alternativa.

Isto se reflete no comportamento do cavaleiro: “seis dias esteve D. Quixote no leito, esmarrido, triste, pensativo e desgostoso, indo e vindo com a imaginação no infeliz sucesso do seu vencimento” (CERVANTES, 2019, p. 685). Sancho tenta consolá-lo, dizendo para se contentar por não ter quebrado uma costela e que ele também tinha sido prejudicado com essa derrota, pois, se o amo não se tornasse rei, ele não seria conde. Contudo, o cavaleiro ainda mostra insistir no seu ideal: “— Cala-te, Sancho, e cuida que a minha reclusão e retirada não há de passar de um ano, depois do qual voltarei aos meus honrados exercícios, e então não me faltará reino para ganhar nem algum condado para te dar” (CERVANTES, 2019, p. 685).

Dom Quixote está condenado ao ostracismo, entretanto, persevera que voltará ao seu errar. A razão está sendo imposta, mas não completamente aceita. Ela aparece na forma de desânimo, desgosto e tristeza, que tomam o coração do cavaleiro. Porém, ainda há esperança, pois Dulcineia está salva. Há uma dialética entre a amarga razão, que parece ocupar cada vez mais espaço, e a deleitosa

loucura, que é perseverante, apesar dos golpes que recebe. Entretanto, a primeira parece mais manifesta, uma vez que o próprio Sancho está descrente.

2.2 A Morte de Dom Quixote

No final do capítulo LXXII, após Sancho fingir terminar de se flagelar — condição para livrar Dulcineia do encantamento —, mediante um acordo monetário firmado com o amo, este se encontra contente, e, pelo caminho, procura por sua dama curada, até que avistam a aldeia deles. Contudo, essa atmosfera de satisfação logo se quebra, pois no capítulo LXXIII, na entrada, recebe alguns sinais tidos por negativos.

> [...] Viu D. Quixote que nas eiras do lugar estavam brigando dois rapazes, e um disse ao outro:
> — Não te canses, Perico, que não a verás em todos os dias da tua vida.
> Ouviu-o D. Quixote e disse a Sancho:
> — Percebeste, amigo, o que aquele rapaz acaba de dizer: "não a verás em todos os dias da tua vida"?
> — Pois bem, que importa — respondeu Sancho — que o rapaz tenha dito isso?
> — Como quê? — replicou D. Quixote — Não vês que aplicando aquela palavra à minha intenção quer significar que não mais hei de ver Dulcineia?
> Estava Sancho para responder, quando lho estorvou ver que por aquela campanha vinha fugindo uma lebre, seguida de muitos cães e caçadores, a qual, temerosa, foi-se esconder e alapar embaixo do ruço. Apanhou-a Sancho sem susto e a ofereceu a D. Quixote, que ia dizendo:
> — *Malum signum! Malum signum!* Lebre foge, cães a seguem: Dulcineia não aparece! (CERVANTES, 2019, p. 739, grifo do autor).

Em nota, Sérgio Molina (2019) explica que era sinal de mau agouro encontrar uma lebre de modo inesperado. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), esse animal se relaciona com a Lua, porquanto morre para renascer, sendo, por isto, relacionado com a imortalidade no taoísmo. Também está ligado à renovação perpétua da vida em que, por meio da morte, a vida se refaz. Indo além do mau presságio, pode-se pensar na ideia de uma eternidade alcançada, no caso, a do ideal. Dom Quixote, por causa da derrota para o Cavaleiro da Branca *Lua*, morre, mas Dulcineia, e, consequentemente, o que ela representa, permanece.

Entretanto, Jordi Aladro (2005) sustenta que o cavaleiro tem um futuro sombrio diante de si, pois não encontra a sua dama desencantada e, pior, entende a fala do rapaz como presságio de que nunca a veria. Além disso, está sem a sua biblioteca e com os seus sonhos destroçados, impossibilitado de continuar as suas

aventuras. Diante disso, só resta deixar-se morrer, pois não encontra mais prazer na vida. Está completamente dominado pela *taedium vitae* (vazio; tédio da vida). É uma melancolia incurável, que aparece outras vezes na obra. Um renunciar à vida porque não se conseguiu alcançar o objeto de seu anseio. Contudo, Aladro (2005) faz um alerta, o de que, mesmo diante desse cenário, não se pode perder de vista o tom festivo e irônico que atravessa toda a história. Portanto, é necessário olhar com cautela para a suposta recuperação da sanidade que ocorre antes da morte.

Visando melhorar a situação, o escudeiro levanta a hipótese de que, se a lebre fosse Dulcineia encantada, e os cães os encantadores, e ela conseguiu chegar a salvo até eles, isso não poderia ser mau sinal. Então, compra a gaiola de grilos, objeto disputado pelos rapazes, como forma de quebrar os agouros, acrescentando que um padre dissera não ser de bom cristão se atentar a crendices. Deve-se destacar que o grilo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015), para os chineses, é símbolo da vida, morte e ressureição. Assim, pode-se relacioná-lo com o que foi dito a respeito da lebre: a morte do corpo, mas a permanência das ideias.

De volta à narrativa, Dom Quixote entrega a lebre aos caçadores, chegando ao local em que o Padre está com Sansón, sendo acolhido. Alguns rapazes reparam que Rocinante está mais magro do que nunca — miserável como o seu dono —, enquanto o asno, que pertence a Sancho, está galante. Todos seguem rumo à casa de Dom Quixote, na qual esperam a ama, a sobrinha, Teresa Pança e Sanchica. Em particular, o cavaleiro conta ao Padre e a Sansón sobre os motivos que o traziam de volta, e revela sua nova elaboração literária, enquanto não podia voltar à antiga maquinação cavaleiresca.

> [...] E que vinha pensando em naquele ano se fazer pastor e se entreter na solidão dos campos, onde a rédea solta poderia dar vau a seus amorosos pensamentos, exercitando-se no pastoral e virtuoso exercício; e lhes suplicou, se não tinham muito que fazer e não estavam impedidos por negócios mais importantes, quisessem ser seus companheiros, que ele compraria ovelhas e gado bastante para lhes dar nome de pastores, e lhes fazia saber que o mais principal daquele negócio estava feito, porque já lhes escolhera os nomes que lhes cairiam como luva (CERVANTES, 2019, p. 742).

Com isso, é perceptível que Dom Quixote resiste, tentando não cair em sua angustiante e mortal realidade. Como se voltasse para o começo da obra, em que recria a sua realidade, renomeando os elementos da mesma.

O Padre e Sansón se mostram pasmos diante do novo desatino, porém o aceitam a fim de que ele não volte à cavalaria. O segundo, então, se lembra da necessidade de se escolher nomes de pastoras que sejam imortalizados em versos e cascas de árvores. Mesmo nessa nova jornada, a escolhida continua a mesma. Percebe-se que o amor pelo ideal permanece, ainda que o cavaleiro tenha sido vencido em combate. De acordo com Aladro (2005), Dulcineia, além de ser a mulher ideal que deve ser louvada para seguir os padrões literários, é a própria encarnação dos sonhos cavaleirescos. Ela simboliza a sua missão que, mesmo absurda e extrema, é seu motivo de viver, é o que justifica a sua existência. Porém, quando a concebe, Dom Quixote não pensa nas limitações do seu projeto, que culmina no desencanto.

> — Isso vem de encomenda — respondeu D. Quixote —, bem que eu esteja livre de buscar nome de pastora fingida, pois aí está a sem-par Dulcineia d'El Toboso, glória destas ribeiras, adorno destes prados, pilar da formosura, nata dos donaires e, em suma, sujeito sobre o qual assenta bem todo louvor, por hipérbole que seja (CERVANTES, 2019, p. 743).

A sobrinha e a ama, que tinham ouvido a conversa, censuram Dom Quixote. A segunda, inclusive, aponta os problemas da empreitada que, no caso, são os mesmos da anterior, agravados com o tempo transcorrido: idade e condições físicas.

> — E acaso poderá vossa mercê sofrer no campo as sestas do verão, os serenos do inferno, os uivos dos lobos? Não, por certo, pois esse é exercício e ofício de homens robustos, curtidos e criados para tal ministério quase desde o berço e os cueiros (CERVANTES, 2019, p. 744).

Isto posto, Alonso não poderia ser cavaleiro e tampouco pastor, ou seja, as decisões que tomava pareciam destinadas ao fracasso. Dom Quixote pede que se calem e que o levem à cama, já que parecia não se sentir muito bem. E acrescenta que, cavaleiro ou pastor, nunca deixará de acudir quem necessitar.

O capítulo LXXIV se abre com o anúncio do fim iminente:

> como as coisas humanas não são eternas, indo sempre em declinação desde os seus princípios até chegar ao seu último fim, especialmente as vidas dos homens, e como a de D. Quixote não tivesse privilégio do céu para deter o curso da sua, chegou seu fim e acabamento quando ele menos pensava; porque, ou já fosse da melancolia que lhe causava o ver-se vencido, ou já pela disposição do céu, que assim o ordenava, foi tomado de umas febres que o tiveram por seis dias de cama [...] (CERVANTES, 2019, p. 745).

O enfraquecimento da personagem e a sua consequente morte ocorrem porque se trata de alguém de ação. É por meio desta que conhece melhor e pratica os seus ideais. É com ela que se constitui, porque se deixa impregnar por outros modos de pensar, mais ancorados na realidade. Graças a esse movimento, o ideal vai perdendo força. Com isso, pode-se pensar em uma espécie de biografia de tipo enérgico, cuja base está nos atos, na força ativa e na expressão. O homem depende destes para existir e ter uma essência.

> Encontra-se em sua base o conceito aristotélico de energia. A existência e a essência total do homem não constituem um estado, mas uma ação, uma força ativa ("energia"). Essa "energia" é a manifestação do caráter nos atos e nas expressões. Além disso, as ações, as palavras e as outras expressões do homem não se constituem somente numa manifestação exterior (para os outros, para um terceiro) de uma certa essência interior do seu caráter, que existira além dessas manifestações, antes delas e fora delas. Essas manifestações são justamente a essência do próprio caráter que, absolutamente, não existe fora da sua "energia". Sem sua exteriorização, sua expressividade, maturidade e audibilidade, o caráter não possui a plenitude da realidade, a plenitude da vida. Quanto mais ampla é a sua expressividade, mais ampla é a sua essência (BAKHTIN, 2010, p. 258).

Quando essa personagem é obrigada a sair da ação, dos ofícios cavaleirescos, resta apenas a morte. Assim, Alonso/Dom Quixote, mostra, ao longo de sua trajetória, um dos temas importantes para o romance, de acordo com Bakhtin. Morson e Emerson (2008) indicam que se trata da inadequação do herói, diante de seu destino ou situação.

De volta à narrativa, o Padre, o barbeiro e Sansón visitam o protagonista com frequência, e Sancho não o abandona. Eles acreditam que está doente porque não conseguiu desencantar Dulcineia. Então, procuram alegrá-lo discutindo sobre a vida pastoril. Deve-se destacar a ironia dessa atitude, pois, quando Dom Quixote estava feliz, queriam curá-lo da loucura a todo custo. Porém, agora que está acamado, querem restaurá-la.

Dom Quixote ouve a sentença do médico de modo sossegado. Ao contrário, a ama, sobrinha e escudeiro choram como se ele já estivesse morto. A saúde tinha sido comprometida por causa da derrocada de seus sonhos: "foi o parecer do médico que melancolia e desolações o acabavam" (CERVANTES, 2019, p. 746). Após muito dormir, o fidalgo desperta, bendizendo a Deus porque tinha recuperado o juízo. Em seguida, maldiz os livros de cavalaria. Faz-se necessário notar que o

arrependimento dele parece se concentrar no tempo que gastou com leituras disparatadas. Ou melhor, em tomá-las como verdades, como algo que pode ser praticado na vida ordinária. Ele não renega Dulcineia, e, aparentemente, não acredita que são execráveis os ideais de amor, beleza — vindos do amor cortês —, virtude, amizade, caridade, justiça — relacionados à cavalaria. Estes parecem inaplicáveis em sua sociedade e, por isto, assemelham-se a disparates.

> [...] Eu tenho juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros de cavalarias. Já conheço seus disparates e seus engodos, e só me pesa que este desengano tenha chegado tão tarde, que me não deixa tempo para fazer alguma compensação lendo outros que sejam luz da alma. Eu me sinto, sobrinha, na hora da morte: quisera arrumá-la de tal modo que desse a entender que não foi minha vida tão má para me deixar renome de louco; pois, posto que o fui, não quisera confirmar esta verdade na minha morte. Chama-se, amiga, meus bons amigos, o padre, o bacharel Sansón Carrasco e o mestre Nicolás, o barbeiro, que me quero confessar e fazer meu testamento (CERVANTES, 2019, p. 746-747).

Sobre Dulcineia, para Aladro (2005), é na segunda parte que passa a representar uma missão. A começar, Dom Quixote busca a sua aprovação antes de partir para novas aventuras. Apesar de, em relação à primeira parte, perder a certeza de que ela existe, o que afeta a sua autoconfiança, ele ainda erra na expectativa de encontrá-la. Esse abalo fica nítido quando, mesmo na Cova, um mundo de sonho, mostra-se cansando e nada heroico em um cronotopo marcado pela melancolia. E o seu ideal é destruído quando ele é incapaz de ajudar Dulcineia com uma mísera quantia de dinheiro. Após uma longa trajetória de fracassos, ele se deita para assim permanecer eternamente. O amor ideal é vital, mas não passa de uma ilusão. Dessa forma, não resta nada a não ser a morte. Mas, vale lembrar: se a dama encarna os ideais, o fato de não renegá-la significa que não está rejeitando, por completo, o seu sonho cavaleiresco. O ideal pode estar danificado, pode ter fracassado, mas continua sendo algo nobre.

Então, eis que o cavaleiro surpreende os amigos com as suas declarações:

> — Dai-me alvíssaras, bons senhores, de que eu já não sou D. Quixote de La Mancha, senão Alonso Quijano, a quem meus costumes deram renome de “bom”. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infinita caterva da sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas da andante cavalaria; já conheço minha necedade e o perigo em que me pôs a lição delas; já, por misericórdia de Deus escarmentado em cabeça própria, as abomino (CERVANTES, 2019, p. 747).

Eles duvidam de sua postura, por isto Sansón resolve fazer um teste, do qual Dom Quixote escapa pela tangente. Mais uma vez, ele se mantém em silêncio sobre Dulcineia. Pode-se notar uma ironia quando Sansón pede que o conterrâneo torne a si, mesmo este afirmando ter recuperado a razão. Neste caso, o tornar a si, na verdade, é um tornar a ser louco.

> — Agora, senhor D. Quixote, que temos nova que está a senhora Dulcineia desencantada, sai vossa mercê com essa? E agora que estamos tão a pique de ser pastores, para passarmos a vida cantando como príncipes, quer vossa mercê fazer-se ermitão? Cale-se, por vida sua, torne em si e deixe de histórias.
> — As que até aqui passei — replicou D. Quixote —, que foram verdadeiras em meu dano, há de torná-las minha morte, com a ajuda do céu, em meu proveito. Eu, senhores, sinto que vou morrendo a toda pressa: deixem as burlas de parte e tragam-me um confessor que me confesse e um escrivão que faça meu testamento, pois em tais transes como este o homem não se há de burlar da alma; e assim suplico que, enquanto o senhor padre me confessa, vão chamar o escrivão (CERVANTES, 2019, p. 747-748).

Diante da morte e das razões que Alonso demonstra, os amigos acabam acreditando que deixou de ser louco. Aladro (2005), diferente das personagens, não crê ser possível que, de repente, o entusiasmo pela cavalaria, alimentado por anos, tenha se convertido em rejeição. Para o autor, isso não passa de pantomima, e aponta que o fidalgo não renuncia ter sido Dom Quixote, apenas diz que já não o é mais. Assim, enxerga a morte do cavaleiro como uma representação, sendo a sua morte literária, da mesma forma que foi a sua vida. Dessa maneira, a sua última grande imitação está pautada em livros, mais especificamente, em *Tirante o Branco* (1490), de Joanot Martorell (1413 ou 1414- 1468) — continuado, após a morte deste, por Martí Joan de Galba (século XV). Para Aladro (2005), Alonso, antes de morrer, submete-se às vontades daqueles que fazem parte de sua vida, organizando as questões espirituais com a Igreja, e resolvendo as terrenas com o Estado, agindo como Tirante antes de sua morte.

Após a confissão, o padre confirma que Alonso está são e morrendo, fazendo com que todos lamentem. Em seu testamento, garante que Sancho receba uma merecida paga, por sua fidelidade. Como se o compensasse pelos serviços prestados, em uma relação que ainda se parece muito com a de um cavaleiro com o seu escudeiro.

> [...] E se, como estando eu louco fui capaz de lhe dar o governo da ínsula, pudesse eu agora, estando são, dar-lhe o de um reino, sem dúvida lho

> daria, porque a singeleza da sua condição e fidelidade do seu trato bem o faz merecer (CERVANTES, 2019, p. 749).

Em seguida, Alonso pede: "— Perdoa-me, amigo, da ocasião que te dei de parecer louco como eu, fazendo-te cair no erro em que eu caí de que houve e há cavaleiros andantes no mundo" (CERVANTES, 2019, p. 749). Sancho tenta reanimá-lo, e lhe dá ordens, quase como se o convidasse a recuperar a loucura, e, portanto, a razão de viver.

> [...] porque a maior loucura que pode um homem fazer nesta vida é deixar-se morrer sem mais nem mais, sem que ninguém o mate nem outras mãos o acabem senão as da melancolia. Deixe de preguiça e levante dessa cama, e vamos para o campo vestidos de pastores, como já temos concertado; quem sabe atrás de uma moita achamos a senhora Dª Dulcineia desencantada, linda que só vendo (CERVANTES, 2019, p. 749).

Entretanto, o amo está irredutível, reafirmando a recuperação de seu juízo e se silenciando sobre Dulcineia: "eu fui louco e já sou são, fui D. Quixote de La Mancha e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom" (CERVANTES, 2019, p. 750). Dando continuidade ao testamento, faz um importante pedido. De novo, o que se condena são os livros de cavalaria, e tão somente eles.

> *Item*: é minha vontade que, se Antonia Quijana, minha sobrinha, se quiser casar, se case com homem de quem primeiro se tome informação que não sabe que coisa sejam livros de cavalarias, e caso se averigue que o sabe e, ainda assim, minha sobrinha se quiser casar com ele e se casar, que perca tudo quanto lhe deixei [...] (CERVANTES, 2019, p. 750-751).

Após finalizar as suas vontades, Alonso desmaia. Ao longo dos três dias em que ainda vive, desfalece frequentemente. Enquanto isto, "andava a casa alvoroçada, mas, contudo, comia a sobrinha, brindava a ama e se regozijava Sancho Pança, pois isso do herdar algo apaga ou abranda no herdeiro a memória da pena que é razão que o morto deixe" (CERVANTES, 2019, p. 751). Finalmente, de modo sossegado e cristão, Dom Quixote morre. Então, o Padre pede ao escrivão que declare esse falecimento, "[...] para evitar a ocasião de que algum outro autor senão Cide Hamete Benengeli o ressuscitasse falsamente e fizesse intermináveis histórias das suas façanhas" (CERVANTES, 2019, p. 751-752). Com isso, Cervantes parece reivindicar as histórias de Dom Quixote para si, encontrando uma forma que impedisse outros autores de se apropriarem delas. Segundo Aladro (2005),

Cervantes sabe que não há como voltar do mundo da ficção, dessa forma, a personagem que morre e é liberta não é apenas Alonso, mas sim, uma fusão deste com Dom Quixote.

Pensando em todo o percurso do cavaleiro, é visível que se trata de uma personagem de um romance do *devir*, no qual ocorre um crescimento genuíno, fruto de uma identidade gerada de modo pessoal e íntimo, e também histórico, relacionado com as forças sociais. Isto porque Dom Quixote desenvolve a sua identidade por meio dos diálogos travados, em especial, com Sancho, e através das suas aventuras, que deixam lições e marcas (metafóricas e literais). Os seus ideais que, antes, invadiam a realidade, acabam destinados ao mundo das ideias, uma vez que as demais personagens, na maioria dos casos, conscientes das necessidades e valores dos novos tempos, esforçam-se para destruir as fantasias quixotescas. Com isso, Alonso aparece, ao final, ainda como idealista, mas sem forças para tentar resgatar a cavalaria. A realidade e o tempo histórico venceram.

> Para Bakhtin, tal percepção envolve pelo menos os três elementos seguintes: (1) os indivíduos devem crescer genuinamente: sua identidade deve desenvolver-se e eles devem ser capazes de desenvolvê-la. Assim concebida, a identidade não se limita a desdobrar ou revelar o que de certo modo sempre esteve presente; (2) o mesmo vale para a história: presente, passado e futuro devem estar ligados por um processo de crescimento genuíno (não é apenas algo que pode acontecer). O crescimento genuíno significa também que os processos podem ser explicados exaustivamente pela atuação de forças impessoais automáticas, e não por leis causais mecânicas, nem por qualquer outra sequência determinista. [...] (3) Os dois processos — devir individual e histórico — nem são versões um do outro, nem são independentes. O crescimento individual é moldado decisivamente, mas não totalmente, pela história e pelas forças sociais, que não são um mero plano de fundo. [...] Ao mesmo tempo, os indivíduos não são, em sentido algum, redutíveis a “produtos de sua época”; conservam a capacidade de surpreender, e esse tipo de surpresa é, na verdade, o que em última análise produz a mudança histórica. O homem interior, as esferas privada e íntima, têm uma integridade própria relativa (MORSON & EMERSON, 2008, p. 422).

Aqui terminam as aventuras de Dom Quixote, cavaleiro idealizado e posto em cena por Alonso, que sai do teatro da vida juntamente com a sua dama, as suas aventuras e os seus sonhos. E todas essas entidades se fundem no corpo estirado na cama. E, se a obra é uma combinação de tragédia e comédia, o seu final não poderia ser diferente, pois, de um lado, está o cadáver, que encenou uma morte trágica e nobre, e, do outro, estão os satisfeitos herdeiros, que seguem com as suas vidas normalmente, sem prantear. Uma vez que foi imposta; que Dulcineia, parte do

devaneio quixotesco, não foi renegada; e que surge num piscar de olhos (em sentido literal e metafórico), a razão não parece ser real. Como se, para acalmar os seus amigos, Dom Quixote emulasse racionalidade antes de partir.

3 O cronotopo da razão: divergências e convergências

Orlando é peça fundamental na guerra dos cristãos, por isto, precisa ser salvo. A sua loucura é prejudicial a ele e ao seu grupo social. Acima de tudo, é um castigo divino com prazo de validade. Uma força maior o pune, mas quer resgatá-lo para um bem maior. No estado em que está, Orlando seria incapaz de procurar por ajuda, cabendo aos outros recuperarem a razão dele. Astolfo, personagem acostumada aos meios mágicos, é o encarregado da missão. Com a ampola lunar, contendo o senso do campeão cristão, e com o auxílio de outros companheiros de armas, consegue recuperar Orlando. Este fica satisfeito com a sanidade restaurada, e se prontifica a voltar ao seu compromisso divino, esquecendo-se por completo de Angelica que, a esta altura, está muito longe de seus antigos perseguidores, completamente ausente no poema.

Dom Quixote também não pede por ajuda, mas isto porque ele *quer* continuar dialogando com a sua loucura festiva, a satisfação de sua vida. Contudo, outras personagens acabam se incumbindo dessa missão, no caso, o Padre, Nicolás e Sansón. Os dois primeiros conseguem conter o fidalgo por algum tempo, mas é o último que, com alguma crueldade, consegue forçar Dom Quixote a regressar ao seu vilarejo. O cavaleiro, por causa do encantamento de Dulcineia, está abalado e cansado, porém, continua a sua peregrinação. Talvez morresse na estrada em busca de uma solução, não fosse a derrota para o Cavaleiro da Branca Lua, que lhe impõe a condição de se afastar das armas por um ano. Mesmo caído, prefere a morte a abdicar do seu ideal. Por seguir o código de conduta dos cavaleiros, ele precisa aceitar as condições de seu vencedor. Regressa, não por deixar de acreditar nas suas fantasias, mas sim, porque é isso que deve fazer, de acordo com os seus princípios. A razão lhe é imposta, no entanto, não a aceita por completo, já que a loucura festiva lhe é cara.

Orlando, supostamente são, atravessa uma batalha sangrenta, e não impede que injustiças sejam cometidas, após a vitória cristã. Como não bastasse, demonstra muita descortesia no duelo decisivo em Lipadusa. A dor de perder Angelica, que o

levou à ira, que desencadeou a sua loucura, novamente se manifesta. Ao ver a morte do amigo Brandimarte, sente uma profunda tristeza que desperta em seu peito a fúria, fazendo-o desafogar a frustração em alguém que não é culpado e, pior, está sem condições de se defender, e também mata um completo rendido. Conclui-se, pois, que a loucura não o abandonou integralmente. A razão nunca ocupará, por completo, a mente de Orlando, bem como a de qualquer ser humano. O percurso de Dom Quixote é semelhante, visto que aparenta uma suposta recuperação da razão antes de morrer. De fato, condena os livros de cavalaria, mas talvez por ter se cansado dessa leitura. Contudo, aparentemente, não renega quem ele foi e as aventuras que empreendeu, também mantendo a imagem de Dulcineia a salvo em sua mente. Por isso, é muito provável que não tenha morrido completamente são, talvez fingindo sê-lo, apenas para sossegar o coração de seus entes queridos.

Com isso, percebe-se que razão e loucura, em ambas as obras, aparecem de modo dialético e dialógico, sendo que a primeira nunca ocupa integralmente o ser humano. A segunda, por sua vez, costuma ser combatida, ainda que não sempre seja um verdadeiro malefício. A prova disto é que Orlando, enquanto acometido pela loucura festiva, não pratica atos hediondos porque, no fundo, os seus enganos o fazem um homem feliz. Da mesma forma, Dom Quixote, enquanto segue a sua mimese, sente-se satisfeito, ainda que se envolva em infortúnios. Apesar de parecer detestável, no fundo, a loucura nunca deixa o homem totalmente, por isto, mesmo supostamente curados, Orlando e Dom Quixote continuam praticando atos questionáveis.

CONCLUSÃO

Por meio desta análise comparativa, é possível perceber algumas conexões relevantes entre Ariosto e Cervantes. A primeira é a questão do dever cavaleiresco. Enquanto que, para Orlando, isto parece se tornar um peso, afinal prefere buscar por Angelica a servir a Carlos Magno e a Deus, para Dom Quixote é um prazer, mesmo quando é atacado violentamente. Orlando aparenta desejar mais do que apenas ser um cavaleiro, mais do que ficar preso a uma guerra interminável entre cristãos e sarracenos. Ele ambiciona enfrentar o labirinto da vida, se embrenhar na selva em busca das mais maravilhosas aventuras, mas, principalmente, quer ter os seus desejos individuais atendidos. A sua busca é por satisfação. A sua busca é por Angelica, resumo de todas as suas pulsações humanas.

Alonso também anseia algo significativo, que lhe proporcione prazer, e encontra um sentido para a sua vida no errar cavaleiresco. Para ele, não basta ler em isolamento, aceitando a decadência de sua sociedade e do seu próprio corpo; é necessário trazer a literatura, a fantasia, para a realidade. É preciso ser ator e autor de sua própria aventura extraordinária. Assim, por trás desse primeiro movimento de Orlando e de Alonso/Dom Quixote, existe uma questão de identidade. Trata-se de uma jornada em busca pelo sentido da vida. Uma busca por prazer, diversão, por novas possibilidades. Um questionamento do que se é e do que se poderia ser. Do que se tem e do que se poderia conquistar. Uma procura que envolve a loucura festiva.

Esta procura envolve a figura feminina. Orlando vê Angelica como o seu troféu pelos serviços prestados e está convencido de que ela é *sua*. Com essa ilusão em mente, acredita que precisa encontrá-la, de qualquer maneira, para mantê-la a salvo dos predadores que ameaçam a sua pureza, no caso, os vários cavaleiros que também a enxergam como mulher-objeto. No entanto, a história de Orlando começa com diversos elementos que pressagiam a sua falha. Trata-se de um cronotopo de pesadelo, trevas e inverno/inferno. São outros tempos, são novos valores. Angelica tem o poder de escolha e não se guia pelo antiquado código cavaleiresco. Ela quer um homem de verdade, não um serviçal de soberanos soberbos, que repetem as mesmas ações violentas destes. Ela opta pela beleza, serenidade, gentileza e lealdade de Medoro. De orgulho ferido, Orlando não aceita a realidade, deixando que a furiosa loucura se apodere de si. Esses sentimentos

negativos se refletem em seu percurso, marcado por tempos e espaços distorcidos, angustiantes e delirantes.

Dom Quixote, por outro lado, está seguro de que a sua dama é realmente sua. Dulcineia é o que ele deseja que seja. Ela o acompanha por toda parte e está em suas ações. E, a princípio, não encontra dificuldades em remodelá-la e adaptá-la quando se faz necessário. Que seja princesa ou camponesa, que borde ou peneire trigo, o importante é o seu valor. Tudo o que toca se torna especial porque ela é a mais perfeita entre todas. A sua relevância está em resumir os altos ideais cavaleirescos. Ela é bravura, lealdade, fé, esperança, caridade, justiça, prudência, amor, fortaleza, temperança e vassalagem. Perfeição moral e espiritual. E, claro, fantasia, poesia. Mas, para que seja tudo isso, precisa permanecer no plano literário, no imaginário, na mente quixotesca. Enquanto Sancho a descreve como masculina lavradora malcheirosa, isto não causa tormento, já que o discurso pode ser (re)construído e (re)elaborado. Contudo, quando se corporifica na rude camponesa, o problema começa. Mesmo que estivesse encarnada em uma bela dama, ainda assim significaria um obstáculo, pois o cavaleiro não conseguiria mais dominar a sua criação. E quanto mais ele perde o poder sobre as suas fabulações, mais triste e miserável ele se torna. Tempo e espaço, antes, marcados pela insensatez jocosa e festiva e pelo brilho do sol e do ideal, passam a anoitecer, trazendo vestígios de uma realidade decadente e em agonia.

Há também um movimento em comum nessas obras, que parte da loucura festiva, responsável pelo encantamento e pelas altas idealizações, passando pelo desencantamento, quando a realidade começa a tomar o espaço da fantasia, levando os protagonistas a um estado deprimente, chegando a uma suposta razão. Deve-se destacar que a maior loucura dessas personagens consiste em não aceitar a realidade multifacetada, povoada por pessoas autônomas que não raramente se comportam de modo questionável, priorizando necessidades mais pragmáticas, e, principalmente, seguindo vontades e princípios próprios, que vão de encontro às expectativas e altas idealizações que se criam sobre elas.

Orlando não compreende que Angelica é uma mulher livre e que nunca lhe fez promessas amorosas. Não percebe que os tempos são outros, e que os antigos códigos do amor cortês não são mais aplicáveis a questões sentimentais. E, principalmente, não aceita ser preterido. Nessa resistência habita o seu maior erro, que o torna alheio de si. Um louco furioso descontrolado. Alonso também não

consegue perceber que a sua sociedade já superou, praticamente todos, os valores cavaleirescos. Não consegue distinguir a fantasia da realidade, acreditando que, se nos livros os ideais dessa instituição funcionam perfeitamente, gerando uma sociedade justa e igualitária, então se forem aplicados ao seu contexto devem ter o mesmo resultado. E, por mais que seja acusado de louco, por mais que seja apedrejado, insiste em se manter preso às suas fantasias. Porque é melhor tentar iluminar a realidade com um pouco de imaginação do que aceitá-la com todos os seus problemas.

Uma vez que se está discutindo sobre ideais e fantasias, deve-se pensar em uma das grandes temáticas que une essas obras, no caso, os limites que separam a loucura da sensatez. Como foi dito, o movimento delas leva a uma recuperação da razão. Mas, isto é bastante questionável. Quando Astolfo restitui o senso a Orlando, espera-se que este aprenda a controlar as suas paixões, agindo de modo ponderado e sábio. No entanto, pouco tempo depois, é descortês, deixando a ira se apoderar de si, praticando uma turbulenta vingança. Dom Quixote, por sua vez, mostra-se disposto a perder a vida defendendo Dulcineia, o seu mais belo e forte ideal. E, no leito de morte, apesar de renegar os livros de cavalaria, não condena os seus valores. Como se não bastasse, os seus últimos atos se assemelham aos apresentados na obra *Tirante o Branco*, sugerindo que, mesmo antes de seu último suspiro, ele persiste no seu teatro mimético.

Outro ponto em comum entre essas obras é o apreço pela estrutura labiríntica. Em *Orlando furioso* é possível perceber que o errar dos cavaleiros, muitas vezes, costuma se converter em erros, que os afastam da guerra e de suas missões principais. No caso do paladino francês, quanto mais se desvia de seu caminho, mais vai se perdendo e perdendo a si. Quanto mais busca por sua dama, mais acaba envolvido em aventuras alheias, que o mantém fatalmente afastado de Angelica. Isso aparece também em outras personagens que, seguindo buscas próprias, acabam chegando aos mais diferentes lugares, que não se relacionam com os seus desejos individuais. Essa estrutura repleta de armadilhas ganha uma corporificação explícita no Palácio de Atlante, em que todos os movimentos são vãos, atingindo o nada. Cada qual segue preso a obsessões, sem perceber que está agindo como louco. Este cronotopo parece resumir as paixões humanas que levam a perder o juízo, estando fortemente relacionado com a Lua.

Em *Dom Quixote*, por outro lado, a estrutura labiríntica aparece mais pontualmente, porém com grande força significativa. Em Serra Morena, lugar intrincado em que Sancho precisa deixar sinais para poder encontrar o caminho de volta, o cavaleiro se aproveita do isolamento, da solidão absoluta para empreender um jogo ambicioso. Se é no ambiente natural que Orlando e Amadis conseguem dar vazão aos seus sentimentos e praticarem os seus atos mais humanos, atitudes que não seriam possíveis em sociedade, então Dom Quixote, buscando imitá-los, em especial ao segundo, precisa de um lugar semelhante para realizar um teatro o mais verossímil possível. Ele vê nessa estrutura labiríntica o palco ideal para as suas façanhas. Escolhe detalhadamente cada atitude que deve empreender. Ele transforma o perder-se e o errar cavaleirescos em mimese burlesca. É seu desejo perder-se.

No entanto, na segunda parte, torna-se vítima do Palácio dos Duques, ficando preso não apenas física, como também psicologicamente. Parado, com a mente aquietada, acaba se afastando da fantasia, o que o leva a refletir sobre as suas misérias e a se enxergar do modo mais triste e real possível. Longe de seu escudeiro e com a sua dama encantada, a sua identidade cavaleiresca é ameaçada de várias formas. Esse ambiente parece remeter ao começo de tudo, quando Alonso, um fidalgo pobre e entediado, não parecia ter outro caminho a não ser viver em absoluta miséria espiritual, dia após dia, experimentando uma vida sem sentido. Neste cronotopo, torna-se temporariamente uma marionete nas mãos dos soberanos, quase perdendo completamente o controle sobre as suas aventuras.

Aliás, se os cronotopos dessas obras podem ser divididos tematicamente em três grandes grupos, isto não impede que, estruturalmente, dialoguem entre si. Serra Morena, presente na primeira parte, marcada pelo encantamento, se relaciona com o Palácio dos Duques, da segunda, definido como desencantamento. Isto porque compartilham a estrutura labiríntica e servem como ambiente teatral. Da mesma forma, o Palácio de Atlante, localizado na primeira parte do poema, pertencente ao grupo do encantamento, comunica-se com a Lua, da segunda, definida tematicamente como cronotopo da razão. Isto porque aquele é um retrato do vagar inútil, da perda de tempo, das obsessões que levam os humanos à loucura. E, graças a esta, o que se perde na Terra, encontra abrigo na Lua. Também podem ser feitos paralelos entre o Palácio de Ariosto e o de Cervantes, e entre a Cova de

Montesinos e a Lua, cronotopos maravilhosos em que se abrigam vaidades e objetos de tempos remotos.

Estas são apenas algumas considerações que podem ser feitas a respeito dessas obras, tendo em vista os recortes selecionados. São histórias amplas e densas, portanto, inesgotáveis. São poderosas, atemporais, complexas e repletas de significados, exatamente como as paixões humanas que buscam representar. E, principalmente, loucas, pois refletem um trabalho incansável que consome boa parte da vida de Ariosto e de Cervantes, que também experimentam o desprazer do desapreço de seus senhores. O *Orlando furioso* e o *Dom Quixote* são o canto dos cisnes em meio ao crocitar de infinitos escritores de rapina.

REFERÊNCIAS

ALADRO, Jordi. La muerte de Alonso Quijano, La última imitación de Don Quijote. In: PARK, Chul (ed.). *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seul: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005.

ALLEN, John J. El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, v. 38, n. 2, p. 849-856, 1 jul. 1990.

ALONSO, Patricia Lucas. Imágenes y teatros en el palacio de los duques. In: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Comentarios a Cervantes* (Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas). Astúrias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014.

AMORIM, Marilia. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Trad. Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. ZAMPESE, Cristina (org.). Milano: BUR, 2015.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso. Historia de un amor imposible. In: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.

AUERBACH, Erich. A Dulcinéia encantada. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Ozíris Borges Filho. In: BEMONG, Nele; et al (org.). *Bakhtin e o cronotopo*: reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Ozíris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola, 2015.

BERNAT VISTARINI, Antonio. “Componer libros para dar a la estampa” y las maravillas de la Cueva de Montesinos. In: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

BIGI, Emilio. Notas. In: ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. ZAMPESE, Cristina (org.). Milano: BUR, 2015.

BONAZZI, Nicola. Dall'inferno del reale all'utopia della letteratura. Il Furioso tra la terra e la luna. *Griseldaonline*, [S. l.], v. 14, n. 1, 2014. DOI: 10.6092/issn.1721-4777/9181. Disponível em: https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9181. Acesso em: 8 out. 2020.

BONDI, Fabrizio. "In furore e matto". Rappresentazione della follia nelle immagini del *Furioso*. *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2014.

BONNEFOY, Yves. *Orlando furioso guarito*. Dall'Ariosto a Shakespeare. Trad. Fabio Scotto. Palermo: Sellerio, 2014.

BOSCÁN DE LOMBARDI, Lilia. Visiones y encantamientos en la cueva de Montesinos. In: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.

CALVINO, Italo. *Italo Calvino racconta l'Orlando furioso*. 3. ed. Milão: Einaudi Scuola, 2010.

CANGA, Manuel. La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*. In: BRAVO, Alexia Dotras (ed.), et al. *Tus obras los rincones de la tierra descubren* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

CAPLAN, Alison. La Sierra Morena y la narrativa medieval. In: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 1990.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. *Alicante*: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-6/html/05f86699-4b53-4d9b-8ab8-b40ab63fb0b3.html. Acesso em: 8 fev. 2018.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote I*. Trad. Sérgio Molina 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote II*. Trad. Sérgio Molina. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CLOSE, Anthony. Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de. Los “ojos de perlas” de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros). *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, v. 32, n. 2, p. 389-402, 1 jul. 1983.

COMELLAS, Mercedes. *Quijote* I, XXV o de la dimensión real de las palabras. *Philologia Hispalensis*, [S. l.], v. 18, n. 2, 2004. DOI: 10.12795/PH.2004.v18.i02.08. Disponível em: https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/1579. Acesso em: 1 jan. 2021.

D’ONOFRIO, Julia. “La voluntad del engaño: Don Quijote y Sancho construyen la embajada a Dulcinea (con una vuelta sobre el legado de Sebastián Horozco)”. *Artifara*: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas, n. 18, p. 7-14, 2018.

DÍAZ MIGOYO, Gonzalo. La locura de leer: Don Quijote en Sierra Morena. In: STROSETZKI, Christoph (ed.). *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*. Do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. 1. Reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FLORI, Jean. Cavalaria. Trad. Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Trad. Hilário Franco Júnior (coord.). São Paulo: UNESP, 2017. Vol. I.

GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*. Dietro il mito dell’età nuova. Milão: Il Saggiatore, 2006.

GIRARDI, Raffaele. Orlando imbestiato e la sindrome dello specchio concavo. In: GIGLIO, Raffaele (org.). *Critica letteraria*: v. 151, n. 2, 2011. Nápoles: Loffredo, p. 211-244, 2011.

GONZÁLEZ, Mario. *Leituras de literatura espanhola*: da Idade Média ao século XVII. São Paulo: Letraviva: FAPESP, 2010.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005.

GUREVICH, Aaron. *Los orígenes del individualismo europeo*. Barcelona: Crítica, 1997.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

IRIARTE, Amalia. La duquesa y Altisidora: dos enemigas de Dulcinea. *Hipogrifo*, v. 3, n. 2, p. 253-261, 2015.

JULIÁ. Mercedes. Ficción y realidad en Don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño). In: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 1990.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Lutar com moinhos de vento. In: TROUCHE, André; REIS, Livia (org.). *Dom Quixote*: utopias. Niterói: EdUFF, 2005.

LINS, Ivan. *A Idade Média, a cavalaria e as Cruzadas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MAESTRO. Jesús G. Introducción al Quijote. Nueve criterios para interpretar el Quijote de Cervantes. Youtube, 26 maio 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vh2_pM04KNM. Acesso em: 25 ago. 2020.

MAESTRO. Jesús G. Lo Fantástico y lo Maravilloso en la aventura de la Cueva de Montesinos. In: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 1990.

MARAVALL. José Antonio. *La cultura del Barroco*. Análisis de una estructura histórica. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1975.

MARNOTO, Rita. Fronteiras entre a terra e a lua. Ariosto e Galileu. *Biblos*: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. 1, p. 61-85, 2003.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. Don Quijote: Cara y cruz de caballero andante. In: PARK, Chul (ed.). *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seul: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005.

MARTINI, Elisa. Gli “inverni” di Ludovico Ariosto. La stagione della sconfitta tra follia ed inganno. In: FERRONI, Giovanni. *Il professore innamorato*. Studi offerti dagli allievi a Riccardo Bruscagli. Pisa: Edizioni ETS, 2016.

MEGÍAS, José Manuel Lucía. Don Quijote de La Mancha y el caballero medieval. In: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990.

MOLINA, Sérgio. Notas. In: CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote I*. Trad. Sérgio Molina. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

MOLINA, Sérgio. Notas. In: CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote II*. Trad. Sérgio Molina. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: criação de uma prosaística. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

PADOAN, Giorgio. *L'Orlando furioso* e la crisi del Rinascimento. *Lettere Italiane*, v. 27, n. 3, p. 286-307, jul./set. 1975.

QUINT, David. The figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's poem. *MLN*, v. 94, n. 1, p. 77-91, jan. 1979.

QUINTANA TEJERA, Luis. El caballero de la Blanca Luna: La máscara de Sansón Carrasco. Capítulo LXIV. *Espéculo*: Revista de Estudios Literarios, n. 31, 2005.

RAJNA, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso*. MAZZONI, Francesco (org.). 2. ed. Florença: Sansoni, 1975.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. Trad. Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Trad. Hilário Franco Júnior (coord.). São Paulo: UNESP, 2017. Vol. I.

RENFREW, Alastair. *Mikhail Bakhtin*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.

RILEY, E. C. *Introducción al "Quijote"*. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona: Crítica, 2000.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SÁNCHEZ, Alberto. Sobre la penitencia de Don Quijote (I, 26). In: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990.

SANTORO, Mario. *Ariosto e il Rinascimento*. 9. ed. Liguori: Nápoles, 1989.

SCORRANO, Luigi. *Ludovico Ariosto*. Roma: Ediesse, 2015.

SOCCI, Luca. I tre pianti di Orlando: note ariostee. *Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte*: v.3, n. 45-46, p. 22-26, 2018, maio-dez. 2017. Florença: LoGisma.

STOOPEN, María. Don Quijote y Sancho Panza: duelo hiperbólico. *Acta Poetica*, v. 36, n. 2, p. 45-59, 2015.

STROPPA, Sabrina. L'ira di Orlando. Orlando Furioso XLI 95-XLII 10. *Per Leggere*. I generi della Lettura, v. 6, n. 11, p. 49-72, 2006.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

URBINA, Eduardo. In: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito*: paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: EDUSP, 2015.

VIEIRA. Maria Augusta da Costa. Autorreferencialidad textual y construcción del personaje Don Quijote. In: GRILLI, Giuseppe (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995.

VILA, Juan Diego. La poética del retrato: Don Quijote y los mercaderes toledanos. In: *Anales Cervantinos*, [S. l.], v. 32, p. 157–168, 1994. DOI: 10.3989/anacervantinos.1994.285. Disponível em: http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/285. Acesso em: 5 set. 2020.

YNDURÁIN, Domingo. Enamorarse de oídas. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enamorarse-de-oidas/html/b405b154-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html. Acesso em: 13 dez. 2019.

ZATTI, Sergio. La trappola romanzesca di Atlante: lettura del canto XII *dell'Orlando Furioso*. *Chroniques italiennes web19*, v. 1, n. 19, 2011. Disponível em: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Zattiweb19.pdf. Acesso em: 5 jan. 2020.