

SARA GABRIELA SIMIÃO

**O MARAVILHOSO MUNDO DAS NOVELAS DE CAVALARIA:
uma leitura de *Orlando furioso***

**ASSIS
2017**

SARA GABRIELA SIMIÃO

**O MARAVILHOSO MUNDO DAS NOVELAS DE CAVALARIA:
uma leitura de *Orlando furioso***

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

Orientadora: Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de
Andrade

Bolsista: CAPES

ASSIS
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

S589m Simião, Sara Gabriela
O Maravilhoso mundo das novelas de cavalaria: uma leitura de Orlando furioso / Sara Gabriela Simião. Assis, 2017. 113 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr^a Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade.

1. Ludovico, Ariosto, 1474-1533. 2. Literatura italiana. 3. Romances de cavalaria. 4. Loucura na literatura. 5. Magia. I. Título.

CDD 850

SARA GABRIELA SIMIÃO

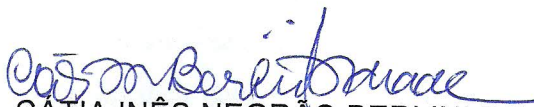
O MARAVILHOSO MUNDO DAS NOVELAS DE CAVALARIA:

Uma leitura de "Orlando furioso"

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico
em LETRAS (Área de Conhecimento:
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 10/02/2017

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: Profa. Dra. CATIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE - UNESP/ASSIS


Membros: Profa. Dra. MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS - UNESP/SÃO JOSÉ
DO RIO PRETO


Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI - UNESP/ASSIS

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida, pois, graças a esta segurança financeira, eu tive mais tempo para me dedicar a este árduo trabalho.

Também mostro a minha gratidão à equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação, que sempre se mostrou disponível para resolver qualquer questão.

Agradeço também à minha orientadora, Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, pela paciência que teve comigo, pois tenho consciência de que não sou uma pessoa fácil de lidar. Além disto, sou-lhe grata por ter me iniciado no universo da pesquisa acadêmica, tolerando-me desde 2010, quando aceitou orientar a minha iniciação científica.

Grata também sou à minha outra professora de Literatura Italiana, a Dra. Ana Maria Carlos, que, além de ter me emprestado obras importantes para esta pesquisa, deu-me o “puxão de orelha” necessário quando, por receio, pensei em desistir do seletivo de mestrado. Também me lembro dos membros da minha banca de Qualificação, a Dra. Maira Angélica Pandolfi – presente também na minha banca de Defesa – e o Dr. Antonio Roberto Esteves, que deram valiosas contribuições para esta dissertação. Também agradeço a Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos pela sua avaliação e contribuição durante a banca de Defesa.

Obviamente também agradeço aos meus pais, Osmarina Moreira da Silva Simião e Pedro Gilberto Simião, que tanto amo, respeito e admiro. Foi pelos sacrifícios que eles fizeram que pude trilhar este longo caminho. Além disto, foram eles que me ensinaram o valor da educação.

Agradeço, também, à minha irmã, Me. Camila Maria Simião, que com todo o seu amor me deu forças para concluir a minha dissertação. Nunca me esquecerei da sua máxima: “te sento a mão na cara se você desistir”.

Mostro minha gratidão ao meu cunhado, Me. Adriano Cardoso Barreto, por ter feito a formatação do meu sumário.

Lembro-me, também, das minhas duas pequenas, Fifi e Pitty, que estão comigo desde o Ensino Fundamental, aliviando o meu estresse diário.

Por fim, agradeço a Deus por ter me dado coragem e força para concluir esta dissertação.

SIMIÃO, Sara Gabriela. **O maravilhoso mundo das novelas de cavalaria: uma leitura de Orlando furioso**. 2017. 113 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

RESUMO

Este trabalho visa explorar o universo do *Orlando furioso* (1532), obra renascentista de Ludovico Ariosto, enfatizando: a reconstrução do cavaleiro, segundo um ponto de vista mais humano; a figura da mulher, que muito se destaca, exercendo diferentes funções; a questão da loucura, que se mostra presente nas personagens, em especial, no Orlando; o papel e a importância da paródia dentro do *Furioso*; e, por fim, a função da magia dentro da obra. Para tanto será feito um percurso pelas principais fontes que serviram de inspiração para Ariosto, como os *cantari* e as novelas de cavalaria, os clássicos, os autores italianos e humanistas, e principalmente *A canção de Rolando*, e o *Orlando innamorato* (1483), de Matteo Maria Boiardo. Este processo será importante para que se possa averiguar quais foram os elementos novos inseridos pelo autor e verificar o processo de releitura das novelas de cavalaria realizado por Ariosto em sua obra.

Palavras-Chave: Ludovico Ariosto, 1474-1533. Literatura italiana. Romances de Cavalaria. Loucura na literatura. Magia.

SIMIÃO, Sara Gabriela. **The wonderful world of chivalry romances: a reading of Orlando furioso**. 2017. 113 p. Dissertation (Academic Master's degree in Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

ABSTRACT

This work aims to explore the universe of the *Orlando furioso* (1532), Renaissance work by Ludovico Ariosto, emphasizing: the reconstruction of the chevalier, from a more human point of view; the figure of the woman, who stands out very much, exercising different functions; the question of the madness, which is present in the characters, especially in Orlando; the role and importance of the parody in the *Furioso*; and finally, the function of magic in the work. For this it will be done a journey through the main sources that served as inspiration for Ariosto, such as the *cantari* and chivalry romances, the classics, the Italian and humanist authors, and principally *The song of Roland*, and *Orlando innamorato* (1495), by Matteo Maria Boiardo. This process will be important to find out what the new elements inserted by the author and check the rereading process of the chivalric romances carried out by Ariosto in his work.

Keywords: Ludovico Ariosto, 1474-1533. Italian literature. Chivalric romance. Madness in literature. Magic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 - A NOVELA DE CAVALARIA, O MITO LITERÁRIO DO CAVALEIRO ANDANTE, E O RENASCIMENTO: ORIGENS DO ORLANDO FURIOSO	15
1 AS NOVELAS DE CAVALARIA: DOS CANTARI AO ORLANDO FURIOSO ...	16
1.1 OS CANTARI (CANTARES), NOVELAS, E POEMAS CAVALEIRESCOS NA ITÁLIA	16
1.1.1 AUTORES DO GÊNERO CAVALEIRESCO NA ITÁLIA	19
1.2 A CANÇÃO DE GESTA	21
1.2.1 A CANÇÃO DE ROLANDO.....	22
1.2.2 ROLANDO: A FIGURA HISTÓRICA E O MITO	25
1.3 O ORLANDO INNAMORATO	26
1.4 O ORLANDO FURIOSO.....	27
1.5 ASPECTOS EM COMUM ENTRE OS ORLANDOS.	31
2 O MITO LITERÁRIO DO CAVALEIRO ANDANTE.....	32
2.1 A ORIGEM DO GUERREIRO HISTÓRICO.....	32
2.1.1 O TERMO “CAVALEIRO”.....	36
2.1.2 OS POEMAS ÉPICOS: SURGE O MITO DO CAVALEIRO	36
3 HUMANISMO E RENASCIMENTO	38
3.1 ORIGENS DO HUMANISMO E DO RENASCIMENTO	38
3.2 A DECADÊNCIA DA CAVALARIA	41
3.3 TEMA CAVALEIRESCO	43
CAPÍTULO 2 - A LOUCURA, A VIAGEM PELA LUA, A DEFESA DA MULHER, E AS DIVERSAS FACES DA FIGURA FEMININA: OS ARGUMENTOS QUE MAIS RESSALTAM O ASPECTO PARÓDICO DE ORLANDO FURIOSO	44
1 A TEORIA DA PARÓDIA	45
1.2 A LOUCURA.....	48
1.3 A VIAGEM PELA LUA	55
1.4 A DEFESA DA MULHER.....	64
1.5 AS DIVERSAS FACES DA MULHER	73
CAPÍTULO 3 - A CONSTRUÇÃO E O PAPEL DO MARAVILHOSO NO ORLANDO FURIOSO	84
1 TEORIAS DO MARAVILHOSO E O SEU USO NO FURIOSO.....	85

1.2 ELEMENTOS COMUNS DO MARAVILHOSO	88
1.3 OS PASSOS QUE ENVOLVEM O MARAVILHOSO DENTRO DA OBRA	91
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

Ludovico Ariosto (1474 – 1533) foi um poeta e escritor italiano. Desde os seus primeiros anos de vida, teve contato com o ambiente da corte de Ferrara, na qual o seu pai trabalhava como funcionário. Começou a estudar Direito, porém sem grande vocação; ao mesmo tempo, esteve em contato com diversos literatos humanistas, foi então que começou a se interessar pela literatura. Ainda jovem, escreveu líricas, em latim e em língua vulgar; depois da morte do seu pai, passou a sustentar a sua família, o que complicou a sua situação. Por sorte, após receber algumas tarefas da corte de Ferrara, tornou-se servidor do cardeal Ippolito d'Este. Mesmo mantendo uma relação conflituosa com ele, este trabalho permitiu ao poeta que se dedicasse à literatura, sobretudo ao poema que foi a sua obra-prima, ou seja, *Orlando furioso* (GAVAGNIN, 2012, p. 101).

Para levar a sua paixão adiante, Ariosto teve que encontrar um difícil equilíbrio entre a poesia e as necessidades do dia a dia. A sua condição *servil* aparece, até mesmo, no *Furioso*, ainda que sob um olhar crítico. Todavia, nela não há uma humilhação ou rebaixamento, e o poeta mostra reconhecer em seu senhor os bens recebidos, como o trabalho e a proteção – esta gratidão era algo que fazia parte da cultura renascentista. Eis, pois, o motivo de ter dedicado a sua obra máxima ao cardeal. Além disto, um precisava do outro, pois o senhor necessitava de alguém com técnica para exaltá-lo e, de certo modo, eternizá-lo. Porém, a vida de servo estense tinha suas dores, como o mover-se constantemente em missões e circunstâncias mais diversas e o seu governo na Garfagnana, região irrequieta, habitada por uma escória que parecia controlar o local. Ariosto, em cartas, denunciava esta condição dramática, e, boa parte das vezes, via-se abandonado pelos seus senhores (SCORRANO, 2015, p. 30-45).

Ariosto escreveu durante a época renascentista. Esta corrente de pensamentos floresceu na Itália e se difundiu na Europa durante os séculos XV e XVI, visando um novo ideal de vida e uma renovação dos estudos e das artes. Neste período, a sociedade formada por feudos, baseada, sobretudo, na economia agrícola e inspirada no pensamento religioso, transformou-se em uma sociedade dominada por instituições políticas centrais, que defendiam uma economia comercial do tipo urbana e o patrocínio laico das artes e da literatura. Logo, houve uma grande mudança de pensamento e surgiu uma consciência maior do valor da cultura. O Renascimento italiano foi essencialmente um fenômeno urbano, um produto das cidades que floresciam na Itália central e setentrional, como Florença, Ferrara, Milão, Veneza e Roma. Foi exatamente a riqueza destas que sustentou as conquistas culturais do Renascimento (GARIN, 2008).

Durante a primeira metade do século XV, na Itália ainda se escreviam obras em latim. O modelo literário dos humanistas era, majoritariamente, Francesco Petrarca. O gênero

literário predominante neste período é o tratado. No entanto, também foram escritas muitas obras líricas e narrativas, e será exatamente esta última, com a difusão do poema cavaleiresco, a marcar a segunda metade do século XV e o primeiro XVI (GAVAGNI, 2012, p. 97). Durante este período, os *cantari* (cantares) ganharam espaço. Eram textos rimados, compostos por trovadores que os declamavam em praças, geralmente acompanhados por música. Seus temas tinham por base as histórias do ciclo carolíngio e bretão. Estas obras orais são certamente a origem do poema cavaleiresco, difundido nas cortes italianas, e também no resto da Europa (GAVAGNIN, 2012, p. 100).

O poema cavaleiresco é um gênero narrativo composto por versos, geralmente em oitavas – estrofes de oito decassílabos com esquema métrico ABABABCC. Os temas deste tipo de composição retomam os dos cantares, ou seja, narram as aventuras vividas pelo Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, e também as proezas de Carlos Magno e dos seus paladinos. Os autores de novelas e poemas cavaleirescos eram pessoas cultas, que viviam geralmente nas cortes e que trabalhavam, na maior parte das vezes, com a literatura para entreter os nobres, sendo que as suas obras eram feitas para serem publicadas (GAVAGNIN, 2012, p. 101).

Outra diferença entre os cantares e poemas cavaleirescos está no público alvo: os trovadores cantavam em praças, por sua vez, os poetas dirigiam-se a um público nobre ou burguês culto. Sendo assim, estes últimos trabalhavam com maior atenção a língua e a forma. Na Itália, durante o final do século XV e o começo do XVI, alguns poetas podem ser destacados, entre eles, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo e, sobretudo, Ludovico Ariosto. É importante ressaltar que Boiardo é o autor do *Orlando innamorato*, obra que será retomada por Ariosto para escrever o *Orlando furioso* (GAVAGNIN, 2012, p. 101). Este último iniciará a sua obra exatamente do ponto em que Boiardo parou.

Ariosto dedica a sua composição ao cardeal Ippolito d'Este; ela foi iniciada nos primeiros anos de 1500 e publicada em 1516. Depois desta primeira edição, o poeta ainda fará mais duas, uma em 1521, e depois, a última e definitiva, em 1532. Entre as mudanças, merece destaque a forma com que o autor trabalhou com a língua, que será adaptada ao modelo exposto por Pietro Bembo em *Prose della volgar lingua* (1525). Com Ariosto, o poema cavaleiresco atualizou-se, passando a dar ênfase nas paixões e aspirações dos homens daquele tempo (GAVAGNIN, 2012, p. 101). Os cavaleiros não são mais mostrados como exemplos de perfeição, máquinas de guerra feitas apenas para servirem os seus senhores, pelo contrário, são expostos de maneira humana, com defeitos, problemas e ambições, capazes de questionar os seus papéis dentro daquele ambiente, bem como os valores e morais pregados pelo mesmo.

A novela de cavalaria, assim, passa a ser pano de fundo de uma história que aborda uma sociedade corrompida, que estimula a loucura e que leva o homem a cometer falhas.

As tramas de *Orlando furioso* e *Orlando innamorato* são complexas e difíceis de serem resumidas, até porque, frequentemente, os episódios narrados são suspensos e depois retomados em cantos sucessivos; além disto, muitas são as histórias autônomas em relação à trama principal – isto acontece muito no *Furioso*. O protagonista é Orlando, o paladino de Carlos Magno. No poema de Boiardo a atenção concentra-se no amor de Orlando por Angelica. Assim, o tema amoroso introduz uma significativa mudança em relação ao passado: não mais somente as batalhas e as armas do ciclo carolíngio, mas também, o amor, comum no ciclo bretão (GAVAGNIN, 2012, p. 101).

A temática amorosa já era uma moda entre os escritores, e principalmente entre os artistas dos cantares, porém Boiardo vai além, fazendo com que definitivamente o mundo bélico da épica carolíngia se encontrasse com o universo amoroso da matéria bretã, tanto que foi o primeiro autor a escrever uma história contendo os temas de ambos os ciclos – a junção deles ocorria apenas nos cantares. A trama da obra de Ariosto é ainda mais complexa, sendo composta por três núcleos principais: a guerra entre os cristãos e os sarracenos; o amor de Orlando por Angelica; e o amor entre Bradamante e Ruggiero, a conversão dele ao cristianismo e o seu matrimônio com Bradamante, que dará origem à casa Este, dos senhores de Ferrara. Enquanto que o tema central da obra de Boiardo é o amor, considerado algo nobre, no poema de Ariosto este sentimento não tem mais um valor cortês, pois é a causa da loucura e consequente degradação do homem (GAVAGNIN, 2012, p. 101).

Sobre a loucura, deve se abrir um parêntese para ser observado o significado do título da obra. Na língua portuguesa, a palavra “furioso” se relaciona com: irritado, raivoso, colérico, impetuoso, violento, excessivo, extraordinário, que foge ao previsto, insólito, singular, possuído de paixões incontroláveis, arrebatado. Assim, denota um descontrole, uma violência fora do comum. No entanto, não significa propriamente “louco”. No italiano, as definições se aproximam às do português, indo, contudo, um pouco mais além: tomado por uma ira incontrolável, por um furor cego; de paixão excessiva; atroz, terrível; que se abandona aos atos violentos, ou está fora de si por causa da cólera; louco. Deste modo, o autor deseja acentuar o caráter violento, cego, impulsivo e extraordinário da loucura de Orlando, que não se trata de uma simples *pazzia*. E, de fato, quando o paladino está sem a sua razão, comete atos fora do comum, como atravessar a nado o estreito de Gibraltar ou arrancar árvores.

Recapitulando, ainda que o *Furioso* se apresente como uma continuação do *Innamorato*, a história de Ariosto se desenvolve tanto que causa a impressão de que não precisa da obra de Boiardo para existir. O próprio Italo Calvino (1995) diz que o *Furioso* pode ser lido sem que se tenha uma anterior referência a outras obras, pois é um universo particular. Por exemplo, o que liga com mais precisão as obras é o começo da de Ariosto, em que Angelica foge de Rinaldo, Ferraù e Sacripante. Calvino diz, e com razão, que isto é irrelevante, posto que os cavaleiros poderiam ter outros nomes. Além disto, nenhum deles assumirá papéis de importância dentro da obra, até mesmo Rinaldo será uma figura acessória. Ademais, novas personagens entram na história, fora outras que aparecerão com maior destaque.

Além disto, Calvino aponta que o tempo dos cavaleiros e das Cruzadas está distante. Os guerreiros pagãos não são mais assim diferentes dos cristãos, pelo contrário: são tão valorosos e civis quanto os seus inimigos, sendo praticamente desprovidos de caracterizações exóticas, tanto que os seus costumes são semelhantes aos do Ocidente. Tratam-se, também, de senhores feudais, e sequer os uniformes distinguem os mouros, visto que, no *Furioso*, frequentemente tomam posse de elmos, armas e cavalos dos inimigos – ganhados em batalhas. Deste modo, Ariosto, por meio da ironia, transforma o universo da cavalaria em algo fabular, longe do seu tempo, porém, usa das personagens para fazer reflexões sobre a natureza humana e as convenções sociais.

Outro aspecto que distancia as obras é o maravilhoso, que no *Orlando innamorato*, está ligado ao prazer da narrativa exuberante e ao jogo incandescente das próprias invenções. Logo, Boiardo deseja atrair a atenção do leitor todas as vezes que o prepara para o encontro com algo surpreendente e mágico. Ariosto, no entanto, geralmente introduz o maravilhoso de modo sutil (DINI, 2014, p. 65). Esta forma de trabalhar com meios e auxiliares mágicos faz com que este universo ariostesco aproxime-se da concepção todoroviana de maravilhoso, pois, segundo Todorov: "o maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes" (2008, p. 179-180).

Ariosto, homem racional do Renascimento, não poderia basear toda a história sobre a magia. Logo, a base do *Orlando furioso* é a guerra, a loucura e o amor, e, particularmente, os mistérios e pulsões da essência humana. Porém, este elemento ocupa grande espaço nesta obra, assumindo diversas formas – de modo mais direto, meios e auxiliares mágicos, de modo mais sutil, os sentimentos. Tomando o primeiro caso, a magia era utilizada por cavaleiros, magos, e fadas de diversas formas: com malícia, egocentrismo, honestidade, naturalidade, ou

como último recurso. Esta arma, geralmente, era útil para solucionar situações difíceis, porém, de modo sutil, o narrador também mostra que não é sempre o recurso ideal, logo, não é totalmente indispensável. Assim, deve ser usada com sabedoria e cautela, caso contrário, pode causar um efeito não desejado (OHLSSON, 2008, p. 26-28).

Tendo por base as diferenças que separam o *Innamorato* do *Furioso*, esta dissertação visa aprofundar-se no universo ariostesco, verificando o seu processo de paródia. Para tanto, serão observados os seguintes aspectos: a mudança da figura do cavaleiro, começando do histórico, passando pela formação do mito literário, até chegar ao Orlando. Dentro desta ótica, será importante a análise da loucura. Também se fará uma reflexão sobre o papel da mulher e a defesa que lhe é dirigida, sendo esta uma figura essencial em diversos momentos – haja vista que o poema começa com a fuga de Angelica, e termina com o matrimônio de Bradamante. Por fim, será feito um aprofundamento na questão do maravilhoso, elencando-se alguns episódios em que a magia assume papel de destaque. O comportamento das personagens em relação aos recursos mágicos será levado em conta – se agem com naturalidade, ou, se relutam em usar, por exemplo – bem como o modo de manipulação – se utilizam para fins benignos ou malignos –, entre outros aspectos. E para finalizar, expor-se-á a importância destas mudanças feitas por Ariosto dentro do *Furioso*.

A dissertação será dividida em três partes mais a conclusão. No primeiro capítulo, será feito um breve percurso pela história dos poemas e novelas de cavalaria, partindo dos cantares até as formas escritas, levando em consideração, principalmente, *A canção de Rolando*. Também será feita uma análise da figura do cavaleiro, começando pelo guerreiro histórico e terminando na figura do Orlando. Esta parte será importante para que se entenda melhor o processo de paródia que começou no Boiardo e culminou no Ariosto – que o fez de modo ainda mais amplo. Ainda neste capítulo, o contexto histórico do *Furioso* será abordado, visto que são muitos os temas humanistas presentes na obra. O segundo capítulo se dedicará à paródia, no qual serão analisadas passagens fundamentais que distanciam a obra de Ariosto das demais, como os cantos que abordam a loucura, a viagem à Lua e a questão da mulher. Por fim, o terceiro capítulo se concentrará na questão do maravilhoso, elencando episódios em que a magia ganhou destaque, bem como o modo que Ariosto trabalha com este argumento. Por fim, a conclusão fará um breve resumo da dissertação, apontando a importância desta pesquisa.

CAPÍTULO 1

**A NOVELA DE CAVALARIA, O MITO LITERÁRIO DO CAVALEIRO ANDANTE,
E O RENASCIMENTO: ORIGENS DO *ORLANDO FURIOSO***

1 AS NOVELAS DE CAVALARIA: DOS CANTARI AO ORLANDO FURIOSO

O *Orlando furioso* é um livro que está dentro de uma tradição literária: as novelas de cavalaria. Por este motivo é importante fazer um percurso, ainda que breve, pela história deste gênero, com o propósito de se observar quais elementos ainda estão presentes na obra de Ariosto, e quais foram as mudanças aplicadas pelo mesmo.

Na segunda metade do século XI, na França, surgem os primeiros escritos não clericais em língua vulgar; são estes a épica francesa, e tempos depois, a lírica dos trovadores. Os temas destes variavam conforme a região, sendo que ao sul prevalecia uma poesia amorosa, e ao norte, era mais popular a poesia que celebrava os feitos de guerreiros (SEGRE, 2015, p. 5).

Assim, neste universo da ficção existem duas formas de cavalaria: a das Cruzadas e a da Távola Redonda. No primeiro caso, tratava-se de um universo masculino, rude e bárbaro, das cruzadas do século XI e XII. Era vista de modo positivo, pois exaltava o valor dos franceses nas batalhas. No segundo, há um romance de aparência menos brutal e mais elegante, que fazia sonhar; apresentava uma cavalaria mais teatral (GAUTIER, 1884 apud PALUMBO, 2008, p. 9). No caso daquela das Cruzadas, o melhor representante era Rolando; para a da Távola Redonda, os nomes mais importantes eram os de Lancelot, Rei Arthur, Percival, Tristão e Gauvain (PALUMBO, 2008, p. 10).

1.1 OS CANTARI (CANTARES), NOVELAS, E POEMAS CAVALEIRESCOS NA ITÁLIA

A história do gênero cavaleiresco na Itália medieval pode ser dividida em três fases: na primeira, os textos foram importados e transcritos, tendo por consequência um público restrito, visto que para lê-los se deveria ser competente na língua original. Na segunda, aconteceu a tradução, compilação de textos e reescrituras independentes, tanto do ponto de vista linguístico como do conteúdo. Por fim, na terceira ocorreu a libertação dos modelos formais, que foram modificados e substituídos pelas formas nativas, terminando por serem obras cada vez mais originais (VILLORESI, 2005, p. 11). Esta tradução – ou no caso, vulgarização – acontece desde o século XII, sendo que as novelas do ciclo bretão eram as mais preferidas (VILLORESI, 2005, p. 13).

Grande parte dos manuscritos de cantares e de poemas era unida em uma ou duas cópias imperfeitas e anônimas – que agrupavam diversas obras de estilo modesto e em língua

vulgar – pelos próprios artistas, e serviam basicamente para a recitação. Ainda assim, o trabalho dos cantaristas foi importante, pois eles ajudaram a conservar a memória destas histórias, mantendo a matéria em circulação (VILLORESI, 2005).

[...] a função dos cantaristas [...] foi fundamental desde as origens, tanto pela transmissão dos textos, como para a expansão do tema: principalmente antes da revolução da imprensa, que em virtude do fim comercial contribuirá a recolocar estavelmente em circulação boa parte do patrimônio textual carolíngio e, em dimensão menor, bretão; são eles, como demonstrado pelo anônimo *Cantare dei Cantari* ou pela *Schiatta dei paladini di Francia*, de Michelangelo di Cristofano da Volterra, que mantêm vivas as personagens e as histórias, cultivam a memória dos títulos, e atualizam para o público dos apaixonados a biblioteca cavaleiresca (VILLORESI, 2005, p. 17, tradução nossa)¹.

Os poemas cavaleirescos de maior extensão começaram a circular durante a metade do século XIV. Foi nos últimos três decênios do mesmo que o texto deste gênero se tornou o produto mais requisitado no mercado editorial. Por sua vez, o primeiro romance cavaleiresco impresso foi *Il Guerrin Meschino*, de Andrea da Barberino, em 1473. Nesta obra, há uma introdução do mundo burguês no âmbito da literatura cavaleiresca, reinterpretando a tradição carolíngia sob a luz de uma cultura mediana (VILLORESI, 2005, p. 21-24). Neste século, o uso da língua vulgar toscana tomou o posto de protagonista, sendo elevada ao status de idioma nacional italiano, fazendo com que o francês fosse abandonado. O uso de uma língua popular colaborou para este sucesso do gênero, que saiu dos castelos para fazer parte de uma cultura popular, sendo apresentado em praças na forma de cantares. Estes se tratavam de apresentações públicas de lendas, parte cantada em versos, e parte narrada em prosa (RESSA, 2012, p. 45).

O fato é que nos séculos XIII e XIV a épica francesa na Itália começou a se transformar devido à nova realidade. Tanto os autores como o público viviam em uma situação política e social que os impediam de se identificarem com os ideais cavaleirescos e feudais que apareciam nas histórias. O herói deste gênero passou então a somar uma série de características novas. Rolando, por exemplo, na obra *Aquilon de Bavière*, além de forte e valente, passa a ser sensato também, característica que originalmente era reservada à Oliveiros, como se verá mais adiante. Rolando passa a garantir a justiça, assumindo o lugar do escolhido por Deus e do protetor da fé cristã, pois Carlos Magno é rebaixado na obra. Chega,

¹ “[...] la funzione dei canterini [...] è stata fondamentale, sin dalle origini, sia per la trasmissione dei testi che per lo sviluppo del genere: specie prima della rivoluzione della stampa, che in virtù del fine commerciale contribuirà a rimettere stabilmente in circolo buona parte del patrimonio testuale carolingio e, in misura minore, arturiano, sono loro, come dimostrato dall’anonimo *Cantare dei Cantari* o dalla *Schiatta dei paladini di Francia* di Michelangelo di Cristofano da Volterra, a mantenere in vita i personaggi e le storie, a coltivare la memoria dei titoli, ad aggiornare per il pubblico degli appassionati la biblioteca cavalleresca”.

até mesmo, a concorrer com Turpino, visto a sua grande defesa e conhecimento dos princípios cristãos (PALUMBO, 2008, p. 17).

Por outro lado, Rolando também foi sujeito e objeto de situações cômicas, assumindo características não muito honrosas. Sua antiga *desmesure* reapareceu em novas formas, como apetites incontroláveis, pequenos defeitos físicos, péssimo caráter, ou mesmo, problemas patológicos (PALUMBO, 2008, p. 17):

Célebres, por exemplo, são as violentas crises que atingem Rolando no *Aquilon de Bavière*. Geralmente sensato e ponderado, o herói reencontra todo o seu furor bélico no curso de repentinos e incontrolados *raptus*, durante os quais ele esbugalha os olhos, perde totalmente o controle de si, espuma pela boca e destrói qualquer coisa que encontre ao seu alcance: cristãos inclusive [...] (PALUMBO, 2008, p. 17-18, tradução nossa) ².

Há outro elemento deste gênero que foi modificado nas mãos italianas: o cavalo. Este passou a adquirir características cada vez mais humanas, tornando-se pronto para participar do combate de modo ainda mais ativo, sendo capaz, até mesmo, de voar. Veillantif, a montaria de Rolando, não foge destas mudanças. Em *Fatti di Spagna*, por exemplo, além de dar coices nos adversários, o cavalo levanta as patas dianteiras, as coloca sobre os ombros do cavaleiro, e o beija; isto mostra a afeição que existia entre eles (PALUMBO, 2008, p. 20).

Ironicamente, este tipo de intimidade não acontecia entre Rolando e sua prometida, e tampouco com as sarracenas que estavam ao seu redor. Em *Reali di Francia*, Andrea da Barberino deixará claro que o herói morre virgem. A castidade fazia parte da moral do cavaleiro, e era algo positivo, no entanto bastou pouco para que a falta de sexo levasse algumas histórias a mostrarem a incapacidade de Rolando em lidar com as mulheres, tornando-o objeto de escárnio dos companheiros de batalha, e dos próprios poetas (PALUMBO, 2008, p. 20-22).

Em suma, os italianos acrescentaram características novas às histórias com temática cavaleiresca, transitando entre personagens louváveis, e posteriormente, cômicas e plenas de defeitos. Esta segunda tendência aconteceu com maior força na cultura italiana. Nota-se, pois, que um Orlando humanizado, e até mesmo louco já começava a despontar antes de Ariosto.

²“Celebri, ad esempio, sono le violente crisi che colpiscono Rolando nell’*Aquilon de Bavière*. Di solito saggio e compassato, l’eroe ritrova tutto il suo furore bellico nel corso di improvvisi e incontrollati *raptus*, durante i quali egli strabuzza gli occhi, perde totalmente il controllo di sé, schiuma dalla bocca e distrugge qualsiasi cosa gli capiti a tiro: cristiani inclusi [...]”.

1.1.1 AUTORES DO GÊNERO CAVALEIRESCO NA ITÁLIA

Três são os autores italianos, anteriores à Boiardo e Ariosto, que podem ser destacados: Antonio Pucci (1310 – 1388), Andrea da Barberino (1370? – 1431?), e Luigi Pulci (1432 – 1484). O primeiro não é contaminado pelo *Stilnovo* de Dante Alighieri, tampouco pela escrita de Francesco Petrarca, e é talvez o primeiro literato italiano que não entendia suficientemente bem o latim para compor algo nesta língua. Porém, seus conhecimentos são diversos: interessava-se por bestiários; pela obra *As viagens*, de Marco Polo; pela *Eneida*, de Virgílio; histórias de Roma antiga, pelos reis da França; filósofos clássicos; astrologia; entre outros (RESSA, 2012, p. 46).

Os poemas cavaleirescos e fantásticos de Antonio Pucci que encontraram maior sucesso foram *Gismirante*, *Bruto di Bretagna* e *Historia della reina d'oriente*. Neste último, o autor consegue abordar com grande liberdade aspectos polêmicos para a época, como o erótico, e a homossexualidade feminina, referindo-se explicitamente aos órgãos sexuais e ao próprio ato em si. Todavia, foi considerado um autor moralista e conservador, com linguagem irônica. Ainda assim, tem um papel importante: de primeiro poeta cavaleiresco em vulgar italiano, e primeiro escritor italiano de *fantasy* (RESSA, 2012, p. 48-49).

Andrea da Barberino, por sua vez, foi o maior cantarista do seu tempo, muito ligado à Idade Média e à sua moral cristã-guerreira. Suas obras mais populares foram a série de romances *I reali di Francia*, e o autônomo *Il guerrin Meschino*. As tramas destas histórias se desenvolviam em vários pequenos capítulos, que possuíam um tamanho cantável, e tinham uma espécie de resumo, para que o público se recordasse dos acontecimentos anteriores. A matéria desses cantares provinha de diversas fontes, como poemas precedentes, canções de gesta, novelas francesas ou franco-lombardas e *A divina comédia*, de Dante. Há também a possibilidade de uma inspiração hispano-portuguesa. Ainda que tenha buscado matéria em diferentes composições, ele não era um simples compilador ou tradutor, mas sim, um autor, visto que buscava trabalhar com as suas obras, acrescentando cenas e personagens (RESSA, 2012, p. 49-52). Ele também inseriu novidades no gênero:

Algumas características dos romances de Andrea da Barberino são o escasso ou nenhum apelo à magia no ciclo dos Reais da França, o constante perigo do engano e da armadilha, às quais os heróis devem responder com o disfarce, a dissimulação, as falsas aparências, a falsa identidade, o penetrar com astúcia onde a força não consegue. Todas situações impensáveis na literatura cavaleiresca estrangeira,

introduzidas na épica da novelística toscana [...] (RESSA, 2012, p. 52, tradução nossa)³.

Por fim, tem-se Luigi Pulci, nascido em uma realidade diferente dos seus antecessores. Graças ao Humanismo, os literatos redescobriram a literatura e a filosofia clássica, e o cristianismo perdeu o seu espaço. Pulci foi reflexo desta nova sociedade, pois era cético e ateu. Além disto, a nobreza tinha perdido espaço para os burgueses mercantis e bancários, que olhavam com ironia para o mundo feudal presente nas composições cavaleirescas. Sendo membro da corte de Lorenzo de' Medici, seguiu o gosto da elite pelo popularesco e rústico. Suas composições eram paródias de idílios camponeses, ou paródias dos cantares, nas quais mostrava cavaleiros completamente decadentes, como no seu *Morgante* (RESSA, 2012, p. 56):

Os cavaleiros são briguentos, presunçosos, capazes de desencadear guerras pelo fútil motivo de uma partida de xadrez, infiéis e perjuros com as mulheres, capazes de se transformarem em ladrões de estrada e roubar os indefesos [...], e desprovidos de dignidade diante da possibilidade de morrer [...] (RESSA, 2012, p. 56, tradução nossa)⁴.

Até mesmo Carlos Magno foi rebaixado, sendo mostrado como um velho idiota, sem capacidade de discernimento. Para completar, a única voz racional e moral presente no *Morgante* era a de Astarotte, um diabo. Há de se destacar ainda dois personagens, o gigante Morgante, criatura de grande força, mas de mente limitada e sentimentos infantis, e Margutte, um quase gigante muito astuto, malicioso e repleto de vícios. Estas personagens são assim importantes que servirão como modelo para a criação dos gigantes Gargantua e Pantagruel, de François Rabelais (RESSA, 2012, p. 57).

Vê-se, pois, neste último um olhar mais crítico, resultado das mudanças culturais do seu tempo. Esta mesma ironia em relação ao passado cavaleiresco aparecerá no *Orlando furioso*.

³“Alcune caratteristiche dei romanzi di Andrea da Barberino sono lo scarso o nullo ricorso alla magia nel ciclo dei Reali di Francia, il costante pericolo dell’inganno e del trabocchetto, a cui gli eroi devono rispondere con il travestimento, la dissimulazione, le mentite spoglie, la falsa identità, il penetrare con l’astuzia dove non si può la forza. Tutte situazioni impensabili nella letteratura cavalleresca estera, introdotte nell’epica dalla novellistica toscana [...]”.

⁴“I cavalieri sono rissosi, spocchiosi, capaci di scatenare guerre per il futile motivo di una partita a scacchi, infedeli e spergiuri con le donne, capaci di diventare briganti da strada e derubare gli inermi [...], e privi di dignità davanti alla possibilità di morire [...]”.

1.2 A CANÇÃO DE GESTA

Trata-se de um grupo de poemas épicos de grande extensão; recebiam este nome por se tratarem de composições cantadas (*chanson*) por um artista, possuindo como tema batalhas e feitos guerreiros (*geste*). Seus corpos possuíam versos de oito, dez ou doze sílabas; eram formados por estrofes de tamanho desigual, terminadas em vogal. Num primeiro momento eram cantados – visto que eram dirigidos ao povo, e este era analfabeto – por artistas nômades. Posteriormente passaram a ser escritos – quando chegaram à corte –, aumentando, assim, a sua propagação.

O principal argumento era os eventos lendários que tinham origem em acontecimentos ou personagens reais, transformados por meio da lenda e da oralidade, gerando, assim, várias versões diferentes (VASSALLO, 1988, p. 3-4). As histórias remontavam, geralmente, à Alta Idade Média, pois durante esse período ocorreram muitas batalhas pela conquista e/ou manutenção de territórios. Nestas, havia a presença de um herói nacional que lutava em nome de Deus, e estava a serviço de um rei. Sendo assim, relatavam um mundo masculino, formado pelo poder, pelas guerras, honra, e lealdade (VASSALLO, 1988, p. 4).

Estas histórias não possuíam uma extensão muito grande, tinham poucas digressões e concentravam-se em um único episódio, porque eram feitas para serem cantadas, logo, deveriam ser fáceis e ritmadas para uma memorização melhor. Sendo assim, o foco era exclusivo da batalha, não havendo capítulos em que as personagens se enamoravam, ou, expressavam desejos individuais. Outro argumento presente era o divino: nos momentos de maior dificuldade, as personagens recorriam a Deus. Os exemplos mais famosos deste tipo de composição são: *A canção de Rolando*, *Cantar de Mio Cid* e *Canção dos Nibelungos*. Estas têm em comum o fato de serem de autoria anônima, escritas em língua vulgar, não terem uma data exata de publicação e relatarem a formação de nações cristãs (VASSALLO, 1988, p. 5-6,).

As apresentações dos artistas aconteciam em praças, mercados e perto de igrejas ou conventos, pois eram os lugares mais frequentados pelo povo. Isto fez com que alguns heróis se tornassem muito famosos, tanto que alguns subiram ao posto de santos. Provavelmente muitas destas canções foram perdidas e a mais antiga, que foi preservada, é a *Canção de Rolando*, que continuou sendo reelaborada, assumindo as mais diversas formas, sendo espalhada pela Europa por meio de traduções e transcrições (SEGRE, 2015, p. 6-7).

1.2.1 A CANÇÃO DE ROLANDO

Existem várias versões, porém, a mais antiga e literária foi escrita em dialeto anglo-normando, e está dividida em quatro partes: *A traição*, *A batalha*, *O castigo dos pagãos* e *O castigo de Ganelão*. Sua autoria e data são incertas, mas, acredita-se que tenha sido escrita entre o final do século XI e meados do XII; não se sabe quem é o autor, ainda que exista uma menção à Tuoldus (Tuold), porém, ele poderia ter escrito, transcrito, recitado ou copiado. Esta versão encontra-se na biblioteca de Oxford (VASSALLO, 1988, p. 6-7). Le Goff, por sua vez, data a criação por volta de 1100 e, retomando Jean Dufournet, atribui a autoria a Tuold, que seria um clérigo anglo-normando. Ele ainda aponta uma versão primitiva da obra (LE GOFF, 2011, p. 210):

Guilherme de Malmesbury conta por volta de 1125 que na Batalha de Hastings, que entregou a Inglaterra a Guilherme, o Conquistador, havia um jogral que animava as tropas normandas com a melodia de uma *Cantilena Rolandi*. Sem dúvida existiu uma versão primitiva da *Canção de Rolando* refletindo o espírito nacional do reino capetiano por volta da metade do século XII, inspirado por São Dionísio. Porém, o manuscrito no qual se funda a edição moderna da *Canção* é uma versão anglizada e modernizada no meio social do rei anglo-normando Henrique II Plantageneta, conservada em um manuscrito de Oxford dos anos 1170-1180 (LE GOFF, 2011, p. 210-211).

Esta história pertence ao ciclo de Carlos Magno, sendo que seu enredo é baseado na batalha de Roncesvales, ocorrida no dia 15 de agosto de 778. Narra a ida do exército de Magno para Barcelona, na tentativa de tirar proveito de uma divergência entre os árabes, porém, a empreitada foi em vão, fazendo com que os paladinos voltassem à França. Durante o regresso, a retaguarda é dizimada pelos árabes, resultando na morte de Rolando – sobrinho de Carlos Magno – e do bispo Turpino (PAIM, 2008, p. 38-39).

Além de Carlos Magno, nesta história há outra figura importante: o cavaleiro Rolando, notoriamente conhecido por sua honra, lealdade, patriotismo, fé e valentia, grande representante do espírito nobre e guerreiro. Dotado de força sobre-humana, é capaz de suportar qualquer dor, tanto que em uma das passagens, muito ferido, conseguiu recolher os corpos de seus companheiros de batalha. Sendo portador de características admiráveis, obviamente conquistou confiança e respeito, tanto dos companheiros como dos inimigos, que o temiam (BORGES, 2011, p. 57-58).

Como exemplo deste tipo de composição, estas características devem-se ao fato de que toda esta história é voltada para as batalhas e graças a estas habilidades, Rolando conseguiu conquistar muitos territórios e riquezas para os francos, sendo que era extremamente devoto à

sua pátria (BORGES, 2011, p. 57). Como não bastasse ser um cavaleiro, ele ainda carregava o peso de estar ligado ao rei por laços sanguíneos, sendo sobrinho e, segundo fontes, filho, pois era o fruto de um relacionamento incestuoso que Carlos Magno tivera com sua irmã. Desta forma, Rolando também é o retrato da honra familiar e nestas condições, se falhasse, seria uma vergonha para o seu país, rei e família (BORGES, 2011, p. 61). Assim, a figura de Rolando é a de um típico exemplo de cavaleiro andante: honra seus companheiros de batalha, sua pátria, o rei, a família e a fé. Mostra-se valoroso em diversos aspectos: é incapaz de abandonar uma batalha para seguir as suas vontades e é extremamente forte e respeitável, sendo que seu único objetivo é servir da melhor forma possível.

Mas, Rolando não caminha sozinho: ele afirma-se por meio da relação entre quatro personagens: Oliveiros, Carlos Magno, Arcebispo Turpino e Aude. Oliveiros é um amigo que o acompanha e que serve de contraste para a sua figura. Apesar de suas características honrosas, Rolando tinha alguns pequenos defeitos, como a impetuosidade e o orgulho. Como será tratado mais tarde, no capítulo sobre os cavaleiros, os caracteres diferentes deles se complementavam, assim, Oliveiros era o sensato da dupla, o que equilibrava o elo entre ambos. A ligação com Carlos Magno era de vassalagem, visto que a obra exprimia o espírito feudal. Por sua vez, a relação com o Arcebispo Turpino mostrava o equilíbrio e respeito que deveria existir entre os cavaleiros e a Igreja, sendo que não poderia haver irredutibilidade do laico ao clerical e vice-versa. Por fim, tem-se a figura feminina de Aude, a amada do herói. Ainda que tenha a sua importância e o poema acabe pouco depois da sua morte, as intrigas acontecem exclusivamente entre homens: a “máscula Idade Média”, de Georges Duby (LE GOFF, 2011, p. 212-213).

A história narrada tem vários anacronismos e digressões; mesmo tomando por base fatos históricos, a versão contada pelo poema é fantasiosa, sendo que Carlos Magno é apresentando como tendo 200 anos de idade – segundo conta Marsílio na história –, quando, na verdade, era um homem de apenas 36. O real regresso de Carlos Magno acontece em poucas semanas, sendo que no poema dura um período de sete anos; além disso, os feitos militares são mostrados de modo exagerado (PAIM, 2008, p. 38-39). Carlos Magno aparece já sendo imperador, todavia, isto aconteceria somente no ano 800. Outra invenção é o episódio da traição de Ganelão – aliás, esta personagem não existiu. A famosa batalha entre Baligante – outra figura inventada – e Carlos Magno também é fictícia (SEGRE, 2015, p. 8).

Visto que as cruzadas não são da época de Carlos Magno, é importante observar este episódio, pois ele mostra a divisão entre duas religiões e a luta pela expansão, unificação e reestruturação política do Império Franco. Apesar de literária, esta passagem mostra a

realidade de considerável parte da Europa do século XI, que lutava contra as invasões árabes. Desta forma, a obra mostra também o espírito do tempo em que, provavelmente, foi escrita (SEGRE, 2015, p. 9).

Outra característica da *Canção* é que as personagens principais pertencem a nobres estirpes, sendo ausentes figuras plebeias (VASSALLO, 1988, p. 8). Deve-se observar também a importância dada aos equipamentos mais significativos para os cavaleiros, ou seja, as armas (lanças, espadas, etc.) e os cavalos. Assim, exatamente por serem essenciais, recebem nomes próprios. O equipamento, obviamente, é importante para o combate. Por sua vez, o cavalo é fundamental porque as armaduras e armas eram pesadas, logo, mover-se a pé era difícil, e tornava o cavaleiro um alvo mais fácil (GUREVICH, 1997, p. 155). Mas, os equipamentos de Rolando eram ainda mais especiais, visto que estavam impregnados por um caráter sagrado. Destacam-se dois em particular: a sua espada, Durandal (Durendal, Durlindana), companheira inseparável; e a trompa, que carrega na sua cintura, usada para chamados de urgência (LE GOFF, 2011, p. 213).

A fé é um fator importante na história e alguns exemplos disto são: o guerreiro que deve defender os valores pelos quais luta; a prece de Carlos Magno antes da batalha final; a presença de signos precursores do Apocalipse; entre outros. O foco das batalhas era o poder, a conquista e o prestígio, porém, obviamente, estes desejos foram mascarados pela antinomia bem (cristãos) *versus* mal (os árabes, chamados de pagãos) (VASSALLO, 1988, p. 9-10). Além disto, ela se figura entre os três motivos pelos quais o cavaleiro deveria lutar:

[...] 1) o respeito dos deveres vassaláticos em relação ao rei-senhor, pelo qual é necessário estarem prontos para repartirem todo sofrimento e ao qual é necessário permanecerem fieis até a morte; 2) a proteção da honra pessoal, para que ninguém possa compor um dia uma *male cançun*; 3) a consciência de estar combatendo em uma guerra justa e santa, que abre aos mortos as portas do paraíso [...] (PALUMBO, 2008, p. 13, tradução nossa)⁵.

A narração é em terceira pessoa, porém o narrador não se anula, ao contrário, em diversos momentos interrompe o seu relato e se dirige ao público, tecendo diversos comentários e expondo a sua opinião. Além disto, anuncia desde o início o que vai acontecer, desta forma, não cria tensão e expectativas. A história conta também com a presença de sonhos e premonições; narra a genealogia das personagens; e intercala o presente da narrativa

⁵ “[...] 1) il rispetto dei doveri vassallatici verso il re-signore, per cui bisogna essere pronti a partire ogni sofferenza e a cui bisogna restare fedeli fino alla morte; 2) la salvaguardia dell’onore personale, affinché nessuno possa comporre un giorno una *male cançun*; 3) la consapevolezza di star combattendo una guerra giusta e santa, che apre ai morti le porte del paradiso [...]”.

e o relato do passado, havendo, assim, alternância de pretérito e presente (VASSALLO, 1988, p. 10-11).

As personagens são desprovidas de profundidade psicológica, assim, eram estereotipadas e mais agiam do que falavam. Os poucos diálogos acontecem nos momentos em que deveriam dar ordens ou estabelecer estratégias. Como nesta época as histórias eram contadas, as falas deviam ser suprimidas, e praticamente tudo era convertido em ação, por isto também existia uma forte presença da simbologia e do gestual. Estas características levam ao maniqueísmo, desta forma, as personagens funcionavam ou como complementariedade ou como oposição. Assim, os bons, sábios, leais e almas nobres trabalhavam juntos contra os vis, cruéis, desonrados e traidores. Como não tinha profundidade, quase tudo se resumia à ação e o foco estava nas batalhas, ocorrendo, com frequência, descrições das cenas de guerra e das dores causadas pelos golpes (VASSALLO, 1988, p. 11-12).

Outras características relevantes desta obra são: a presença de apenas um ponto de vista, que evitava dar margem para a ambiguidade. Distanciamento temporal do narrador, pois ele contava algo que tinha ocorrido séculos antes. A apresentação de um universo menos realista e mais lendário, tendo forte presença da fantasia e do sobrenatural, sendo que o herói era mostrado como sobre-humano e digno de admiração e respeito, além disto, ele era praticamente desprovido de interesses individuais e materiais (VASSALLO, 1988, p. 2).

1.2.2 ROLANDO: A FIGURA HISTÓRICA E O MITO

Le Goff abre o capítulo dezessete, chamado *Rolando*, do livro *Heróis e maravilhas da Idade Média*, dizendo que esta é uma personagem histórica da qual não se sabe quase nada, tendo uma menção na *Vida de Carlos Magno* (século IX), de Eginhardo. Sobrinho de Carlos Magno, é um herói destemido e irrepreensível, tendo um caráter muito ligado à cultura nacional da França. O que se sabe sobre ele deve-se à *Canção de Rolando*, texto que já foi considerado como fundador da literatura, cultura e história francesa (LE GOFF, 2011, p. 210). Ainda que a história seja impregnada pelo espírito da cruzada, não foi apenas este fator que restou no imaginário popular, sendo que o seu principal legado é o Rolando em si, que se tornou o modelo do cavaleiro cristão e do cavaleiro francês (LE GOFF, 2011, p. 212).

Mas, também há outras duas obras que ajudam a propagar a figura de Rolando: o *Orlando innamorato* e o *Orlando furioso*. A segunda em especial lança um novo tipo de herói: o paladino:

Com Ariosto, Rolando torna-se o herói de um imaginário medieval radioso, um herói cavaleiresco e precioso. A posteridade de Rolando ora se mantém próxima da antiga *Canção de Rolando*, ora é marcada pelo mais moderno *Orlando furioso*. [...] O avatar italiano que criou Rolando furioso também lançou um novo tipo de herói cavaleiresco: o *paladino*. A palavra vem do francês *palatin*, que virou paladino em italiano no século XIII, ou seja, figura valorosa, cavaleiro, e que designava em especial os iguais de Carlos Magno. Este é o termo que Ariosto emprega em *Orlando furioso* e que volta daí para o francês no século XVI. A partir de então, Rolando pertence ao tipo específico de herói cavaleiresco que o paladino representa (LE GOFF, 2011, p. 215-216).

Assim, o termo paladino volta a ser usado, geralmente, sendo restrito aos pares de Carlos Magno, designando um cavaleiro valoroso.

1.3 O ORLANDO INNAMORATO

O *Orlando innamorato* (publicado pela primeira vez em 1483 e depois em 1495) trata-se de um poema em oitavas escrito por Matteo Maria Boiardo (1441 - 1494). Devido à morte do autor, a história permaneceu inacabada. O núcleo narrativo é o mesmo de praticamente todas as obras do gênero, ou seja, a guerra entre cristãos e sarracenos, que eram chamados de pagãos. Porém, a grande novidade é o argumento amoroso, pois o enamoramento – real, que envolve desejo, diferente do amor cortês – de Orlando é algo novo e contrastante na “biografia” da personagem. Ao acrescentar esta temática, Boiardo une o mundo bélico da épica carolíngia, com as suas guerras e heróis, e o universo amoroso e místico do ciclo bretão (SANTAGATA, 2006, p. 45). Esta união é nova no que tange a literatura – posto que os cantares já tinham feito isto – e, segundo Pedro Garcez Ghirardi (2002), é mais por causa desta fusão do que pelos resultados artísticos que Boiardo se torna conhecido.

A personagem que incita os sentimentos amorosos nos cavaleiros é a bela Angelica, princesa do Catai; ela aparece logo no início da história, quando Carlos Magno promove um torneio em sua corte e é neste momento que considerável parte dos cavaleiros se apaixona por ela; quando Angelica deixa este lugar, cada um deles passará a procurá-la. Os últimos episódios do *Innamorato* são quando Carlos Magno, ao ver Rinaldo e Orlando duelando por causa da bela princesa, promete Angelica como prêmio àquele que melhor lutar na guerra contra o rei africano Agramante; e o enamoramento de Ruggiero e Bradamante, junto com as profecias de que ele se converteria ao cristianismo para poder desposá-la, dando assim origem à estirpe Estense, senhores de Ferrara (SANTAGATA, 2006, p. 45-46).

O *Orlando innamorato* é um emaranhado de episódios que se intercalam, sendo que os temas recorrentes são mais próximos do ciclo bretão, um exemplo disso é o uso da magia e a

forte presença do amor. Esta preferência pode ser explicada pelo interesse da corte de Ferrara, pois, este livro reflete o tempo em que foi escrito, e também, exprime o modo de pensar destes nobres. O narrador aparece poucas vezes e a língua utilizada assemelha-se ao *padano-emiliano*, um “ferrarês”, influenciado por dialetos – vale ressaltar que, nesta época, não existia o italiano, mas sim, línguas vulgares, sendo que a considerada mais rebuscada era a toscana –, por isto alguns críticos consideram esta narrativa mecânica e pouco refinada, assim, o ofuscamento posterior da obra é resultante destes dois problemas: a língua e o estilo (SANTAGATA, 2006, p. 46). Também Ghirardi aponta este problema, afirmando que os versos: “[...] eram muitas vezes duros, além de vazados em linguagem marcada de regionalismos. Tanto que seu poema só se difundiu na Itália já perto da metade do século XVI, reescrito pelo poeta Francesco Berni” (2002, p. 12).

O foco não está mais unicamente na guerra, mas sim, no amor de Orlando por Angelica, deste modo, Boiardo transforma o paladino da fé e da monarquia, em um cavaleiro romantizado (SANTAGATA, 2006, p. 116). Nesta obra, o amor, apesar de próximo da realidade, ainda é um sentimento nobre. Outro ponto interessante é o tratamento dado ao mágico, sendo que ele é fascinante e o autor o utiliza para atrair a atenção do leitor, assim, este argumento está ligado ao prazer de narrar (DINI, 2014, p. 65). Além disto, Boiardo mostra-se deslumbrado pelo universo dos cavaleiros, a tal ponto que ainda acreditava na possibilidade da existência deste mundo de nobres valores (DINI, 2014, p. 13).

1.4 O ORLANDO FURIOSO

Ariosto começa a sua composição em 1504, aproximadamente, e dedica-se a ela por mais de dez anos, sendo que publica três edições diferentes: em 1516, com quarenta cantos; 1521, com a mesma quantia de cantos, considerável número de correções e acréscimo de algumas oitavas; e a definitiva, de 1532, com correções baseadas no tratado *Prose della volgar lingua* (1525), de Pietro Bembo, e acréscimo de seis cantos (SANTAGATA, 2006, p. 115). É construído em oitavas, estrofes de oito decassílabos: os primeiros seis possuem rimas alternadas, e os dois últimos rimam entre si (ABABABCC). Esta forma era empregada nos poemas cavaleirescos franco-italianos desde o século XIII (FORTICHIARI, 1994, p. 92). Apesar de se manter neste estilo, Ariosto persegue o embelezamento da forma:

Ariosto continua a busca formal de Boiardo, que se refaz mais diretamente, eliminando os tons popularescos e insistindo em uma articulação mais ágil do verso,

enquanto conserva a flexão lírica da oitava polizianesca⁶, essencialmente descritiva. É distante, portanto, da oitava nervosa e partida de Pulci [...]. Mas, ainda mais o modelo expressivo da prosa do século XIII de Boccaccio, do fluir sinuoso e sereno, e a lição de elegância lírica e de proporção estrutural de Petrarca, constituem os termos de referência exatos da oitava ariostesca (FORTICHIARI, 1994, p. 92, tradução nossa)⁷.

A história começa no ponto em que a narração de Boiardo tinha sido interrompida e conta com três núcleos principais: a guerra entre os cristãos e os sarracenos; o amor de Orlando por Angelica; e o amor entre Bradamante e Ruggiero, a conversão deste ao cristianismo e o matrimônio deles, que dará origem à estirpe Estense; desta forma, é policêntrico, tendo vários episódios narrados, sendo que alguns são intercalados e outros, autônomos em relação à trama principal. Assim, o narrador detém o controle deles, conduzindo, interferindo e comentando os episódios (GAVAGNIN, 2012, p. 105). Além disto, cria-se suspense, pois, a narração da trama de um episódio é interrompida – geralmente quando está em um momento crucial – dando espaço à outra história, que envolve uma personagem diversa. Assim, ocorre a técnica do *entrelacement*⁸, típica do ciclo bretão (SANTAGATA, 2006, p. 116).

Ainda que diversas histórias sejam narradas, o autor usa como ponto de referência o núcleo da guerra contra o rei Agramante. É a partir dela que os demais casos acontecem, e é para ela que o narrador volta constantemente. Os primeiros vinte e três cantos são dominados pelo amor turbulento de Orlando e pela presença e ausência de Angelica – encontros e desencontros. A princesa do Catai funciona como símbolo da agitação libidínica e da aspiração inalcançável, mostrando, também, a frágil ilusão que é o amor. O cavaleiro parece viver uma sina: Orlando, por meio dos seus atos, consegue dar alegria aos outros – reunindo casais, salvando donzelas –, porém, o paladino nunca consegue alcançar a própria felicidade (FORTICHIARI, 1994, p. 95-96).

Nesta história, ocorre a maior mudança da personagem principal, ou seja, Orlando, um cavaleiro altivo e valoroso, que acaba sofrendo uma degradação, pois conhece os tormentos da alma humana (SANTAGATA, 2006, p. 116). Se antes nada o derrotava, nesta obra, ele conhece o fracasso e não por meio de um inimigo, mas sim, pelo amor, e deste modo, passa

⁶ Relativo ao humanista e poeta Agnolo Ambrogini, conhecido como Poliziano.

⁷ “L’Ariosto prosegue la ricerca formale di Boiardo, cui si rifà più direttamente, espungendone i toni popolareschi e insistendo su un’articolazione più agile del verso, mentre conserva la flessione lirica dell’ottava polizianesca, essenzialmente descrittiva. È distante, quindi, dall’ottava nervosa e franta del Pulci [...]. Ma più ancora il modello espressivo della prosa trecentesca del Boccaccio, dal fluire sinuoso e decontratto, e la lezione di eleganza lirica e di proporzione strutturale del Petrarca, costituiscono i termini di riferimento precisi dell’ottava ariostesca”.

⁸ Técnica narrativa muito usada por autores franceses medievais do ciclo bretão. Trata-se de suspender determinada narração para posteriormente retomá-la em outros episódios, que se ligam entre si.

de apaixonado (*innamorato*) a louco (*furioso*). Talvez a maior degradação esteja no fato de Angelica ter escolhido um cavaleiro “comum”, porque Medoro não é assim glorioso e conhecido como Orlando, porém é por ele que a princesa apaixona-se. Aliás, pode-se considerar esta personagem insólita dentro de um universo em que apenas os grandes destacavam-se:

Esses poemas não têm heróis típicos como Percival, que por meio das próprias lutas se fortalecem fisicamente e moralmente, se nota ao contrário o humilde soldado de infantaria Medoro na qualidade de anti-herói. Personagem de inspiração virgiliana (de Eurialo, que aparece no livro IX da *Eneida*), só com o seu bom coração e a própria simples graça que conquista a indócil Angelica, ridicularizando todos os valorosíssimos e brasonados cavaleiros. Medoro subirá do status social de plebeu àquele de herdeiro do trono do potentíssimo e riquíssimo império poliano⁹ do Catai (RESSA, 2012, p. 60, tradução nossa)¹⁰.

Assim, há uma humanização maior nesta obra, pois as personagens não são mais maniqueístas, ao contrário, são profundas, complexas e confusas. Desta forma, o ponto alto da história é quando Orlando, ao descobrir que Angelica ama outro, enlouquece, despe-se de sua armadura e destrói a natureza que está ao seu redor. Ele não se identifica mais consigo mesmo, ou melhor, com a sua função, pois abandona tudo aquilo que o caracteriza como cavaleiro. Como se não bastasse, devasta o lugar em que a maioria das aventuras dos paladinos acontece. A natureza, vista boa parte das vezes como aprazível, que abrigou os encontros amorosos de Angelica e Medoro, assola Orlando.

Desta forma, o amor não é mais cortês, como nos modelos típicos das novelas de cavalaria, pois no *Orlando furioso* ele causa insensatez, degradação e destruição. A loucura era um tema recorrente na época de Ariosto e representava a regressão do homem ao estado de besta irracional. Mas, na literatura, o “louco amor” era apenas uma metáfora, sendo que Ariosto transforma isto em uma dolorosa realidade, que provoca reflexões no leitor (SANTAGATA, 2006, p. 116). Ainda sobre o amor, é importante ressaltar que nesta obra ele tem um aspecto um pouco mais carnal – o próprio Orlando nutre uma espécie de obsessão pela virgindade de Angelica –, porque, além da consumação do amor, há também a presença de episódios sensuais, por exemplo, quando Ruggiero é seduzido por Alcina:

⁹ Refere-se ao oriente relatado pelo explorador italiano Marco Polo.

¹⁰ “Questi poemì non hanno eroi tipici come Parzival, che attraverso le proprie lotte si irrobustiscono fisicamente e moralmente, si nota invece l’umile fante Medoro quale anti-eroe. Personaggio di ispirazione virgiliana (da Eurialo, che compare nel libro IX dell’*Eneide*), solo per il suo buon cuore e la propria semplice avvenenza conquista l’indocile Angelica, beffando tutti i valorosissimi e blasonati cavalieri. Medoro salirà dallo stato sociale di plebeo a quello di erede al trono del potentissimo e ricchissimo impero poliano del Catai”.

Abraçou-a e do manto a despojou,
 e só lhe restou o subtil brial,
 que a não cobria à frente nem atrás
 mais que a rosas e lírios vidro faz.
 Tão estreitamente não abraça a hera
 o tronco a que se agarra duma palma;
 tal o abraço dos amantes era,
 colhendo nos lábios a flor da alma,
 mais odorante que semente dera,
 da Índia ou da Sabeia, flor que açalma.
 Dizer esse prazer a eles toca,
 pois mais que uma língua tinham na boca (ARIOSTO, 2007, p. 126).

Ariosto trata, também, da natureza dos instintos humanos, pois, não apenas Orlando é dominado por eles, afinal o ponto de partida das personagens é a busca, fruto de um desejo, e esta procura é o que dá sentido à vida, sendo que a maior alegoria disto é o castelo do mago Atlante (SANTAGATA, 2006, p. 117), visto que atraía as personagens por meio de encantos, envolvendo os objetos de desejo delas.

Por mostrar com naturalidade os problemas da essência humana, este não é um poema moralista, sendo que há uma forte presença da ironia, principalmente para amenizar alguns temas mais dramáticos e expor as opiniões pessoais. Um exemplo disto é que em momentos de grande tensão, o narrador interrompe a história e faz observações cômicas (SANTAGATA, 2006, p. 116). O modo de olhar para o passado também é irônico, porque Ariosto sabe que os valores cavaleirescos não existem mais, assim, este tipo de história transforma-se para o autor em um modo leve e sorridente de falar, também, do próprio presente, da sua sociedade – que viu a decadência da cavalaria como instituição –, e da imutável natureza humana (DINI, 2014, p. 13).

Outro ponto que diferencia as obras de Boiardo e Ariosto é o mágico, pois no *Orlando furioso* ele é introduzido de modo sutil, "às escondidas"; muitas vezes o fato extraordinário é confirmado por outros absolutamente ordinários, por meio de uma história suave. Assim, o mágico é mostrado de forma mais natural, sendo parte comum daquele universo (DINI, 2014, p. 65).

Também deve ser destacado que na história não predomina apenas o ponto de vista do narrador, pois as personagens têm a liberdade de refletir, julgar e expor as suas opiniões, sendo que algumas delas são demasiadamente modernas para a época, um exemplo disto é o episódio em que Rinaldo discursa sobre os direitos da mulher – parte que será retomada mais tarde por este trabalho.

1.5 ASPECTOS EM COMUM ENTRE OS ORLANDOS

Como apontado no decorrer dos dois subcapítulos anteriores, as obras de Ariosto e Boiardo se distanciaram em alguns aspectos, como a língua, o modo de tratar o mágico, e o amor. Contudo, elas têm alguns pontos em comum, sendo destacáveis: a conduta ruim dos cavaleiros (cristãos e pagãos); a irônica divinização dos heróis; a fusão dos ciclos carolíngio e bretão; e a formulação do *eros* (RESSA, 2012, p. 58-59).

No primeiro caso, esta conduta é mostrada quando os cavaleiros colocam as suas questões e desejos antes das suas obrigações, abandonando frequentemente a guerra, sem demonstrarem culpa. Seus anseios os levam, inclusive, a combaterem contra os seus iguais. Os guerreiros, no segundo ponto, são mostrados como máquinas de batalha, capazes de enfrentarem, sozinhos, um exército inteiro, matando vários adversários com apenas um golpe. Cenas assim acabam tendo um tom humorístico, onde o impossível se torna real. Ariosto usa estes exageros justamente para quebrar com a tensão lírica (RESSA, 2012, p. 58-59).

No terceiro caso, a fusão transforma as histórias narradas em algo ainda mais épico, por causa da matéria carolíngia, e mais fantasioso e maravilhoso graças ao ciclo bretão. Estes dois últimos aspectos foram ainda mais bem trabalhados nas mãos de Ariosto. Por fim, a importância do *eros*, que se transforma no verdadeiro motivo do agir das personagens. Os dois autores desenvolvem muito bem esta questão (RESSA, 2012, p. 59).

Talvez esta seja a inovação principal de Boiardo, e, sobretudo de Ariosto em relação a todos os outros autores do gênero cavaleiresco, uma vez que se trata de um *eros* muito livre, pouco patético, mas ao contrário repleto de *humour*, tanto que às vezes resulta no cômico-sexual (por exemplo a impotência do eremita com Angelica [...]), na novela boccaccesca do rei Astolfo e Jocundo [...], ou no simples burlesco, como o brincar de esconde-esconde da Angelica, que se torna invisível, com o tolo Orlando [...] (RESSA, 2012, p. 59, tradução nossa)¹¹.

Por fim, ambas possuem um ritmo agradável e leve, transportando para a poesia escrita a facilidade dos cantares (RESSA, 2012, p. 59). Apesar das diferenças, estas obras mostraram como era possível ir além do que já se tinha narrado ou cantado, unindo ciclos, aperfeiçoando o estilo e acrescentando questões novas. Estas mudanças são ainda mais

¹¹ “Forse questa è l’innovazione principale di Boiardo, e soprattutto di Ariosto rispetto tutti gli altri autori del genere cavalleresco, poiché si tratta di un *eros* assai libero, poco patetico, ma invece pieno di *humour*, tanto da sfociare a volte nel comico-sessuale (ad esempio l’impotenza dell’eremita con Angelica [...]), nella novella boccaccesca di re Astolfo e Iocondo [...], o nel semplice burlesco, come il giocare a rimpiattino di Angelica, resasi invisibile, con lo stolido Orlando [...]”.

visíveis na obra de Ariosto, que emprega magistralmente no *Furioso* o conhecimento que foi conquistado pelo Humanismo e Renascimento.

2 O MITO LITERÁRIO DO CAVALEIRO ANDANTE

A Europa da segunda metade do século IX era um lugar turbulento, assim grande era a preocupação em relação à sobrevivência. Muitas eram as invasões de outros povos, como os vikings, magiares, e principalmente sarracenos; como um dos meios de defesa, surgiram os castelos, sendo que estes logo se tornaram motivo de orgulho para os senhores e para aqueles que neles viviam. Naquele período, a sociedade era dividida em três níveis fundamentais: *oratores* (aqueles que rezavam); *bellatores* (combatentes); e *laboratores* (os que trabalhavam no campo) (CARDINI, 1989, p. 57). O castelo era o centro daquela sociedade, servindo como uma espécie de oficina militar, sendo que dele dependia a defesa do trabalho agrícola, industrial e comercial (LINS, 1970, p. 91). Para esta parte do trabalho, cabe uma análise do segundo tipo de atividade.

2.1 A ORIGEM DO GUERREIRO HISTÓRICO

A figura do guerreiro existe há muito tempo, porém, cabe aqui fazer o percurso daquele que originaria o cavaleiro medieval. Este teria sido fruto do período de invasões bárbaras, datadas entre os finais do século X e XI. Nesta época, havia guerreiros que se reuniam em torno de um príncipe, ou grande senhor, que é o chefe, de quem se espera, principalmente, proteção. No interior deste grupo, foi feita uma ética própria, baseada na coragem, fidelidade aos membros e afeto ao líder. Dentro desta sociedade específica, aconteciam rituais de iniciação que testavam a força, a capacidade de suportar dores e a destreza daqueles que desejavam fazer parte do grupo. O profissional da guerra, que fazia parte de uma comitiva, tinha por missão defender a morada do seu senhor e, em troca, poderia receber bens, armas, ou cavalos. Também tinha a opção de viver junto do mesmo, ou em terras próprias ou concedidas (CARDINI, 1989, p. 58).

Nos séculos X e XI eram comuns os recontros entre senhores feudais. Por causa destas disputas, os guerreiros se sentiam estimulados a se portarem como tiranos, usando a violência contra quaisquer pessoas, em especial, as mais indefesas, como viúvas, órfãos e clérigos. Tentando controlar a situação, grupos sociais – chefes de dioceses, aristocratas, leigos, e até mesmo profissionais da guerra – iniciaram um movimento de paz, que consistia em

excomungar todo aquele que usasse da violência em lugares que eram tutelados pela paz, ou seja, santuários, hospícios, baixios e estradas. A mesma punição seria aplicada para quem não respeitasse os indefesos, ou matasse alguém entre as tardes de quinta-feira e as de domingo. Assim, ainda que não fosse possível acabar com a guerra, tendo em vista as condições daquela sociedade, houve uma tentativa de limitá-la o máximo possível (CARDINI, 1989, p. 58-59).

Além disto, a Igreja tinha projetos particulares naquela época, que precisariam de forças militares para serem concretizados. Deste modo, o claustro para a reflexão e elevação do espírito, que antes era considerado uma atitude nobre, passou a ser censurado pelo papa Gregório VII, entre os anos 70 e 80 do século XI. Em contrapartida, a nova Igreja, saída da reforma, mostrava-se benévola para aqueles que pusessem as armas ao seu serviço. Nas palavras de Franco Cardini: “podia ser-se santo, mesmo servindo a Igreja por meio das armas”. O fato era que, naquele período, o Islão, depois de se espalhar pelo sul da Europa entre os séculos VII e X, enfrentava uma crise interna e tinha se estagnado. Assim, querendo se aproveitar deste momento, a Igreja desejava usar destas forças armadas para reconquistar o seu território e expandir-se (CARDINI, 1989, p. 59-60).

Deste modo, no final do século XI, a Igreja que antes desejava que os mais vulneráveis fossem protegidos, também passou a aderir à guerra santa, às Cruzadas. Assim: “combater em nome de Deus e dos fracos foi sancionado por novos ritos que impuseram aos cavaleiros uma espécie de batismo cavaleiresco, o adubamento” (LE GOFF, 2011, p. 90-91). O “adubamento”, ou também chamado “investidura”, nada mais é do que a cerimônia que arma um cavaleiro, elevando-o, e introduzindo-o aos seus novos direitos e deveres. A Igreja, dessa forma, consegue converter um meio de educação militar em um instrumento de sociabilidade (LINS, 1970, p. 93).

José Manuel Lucía Megías (2007), baseando-se no *Llibre de l'ordre de caballeria*, de Ramón Llull e no *Siete partidas*, de Alfonso X, destaca que a cerimônia de investidura era marcada, basicamente, por:

- a) Preparação física dos cavaleiros principiantes: banho, roupas lavadas, que pouco a pouco vão cair em desuso.
- b) Preparação espiritual: vigília das armas em uma igreja, que começa com a procissão do principiante até o templo.
- c) Se pergunta ao cavaleiro principiante se aceita preservar os princípios da cavalaria.
- d) Calçar as esporas, sinal característico do cavaleiro.
- e) Cingir a espada.
- f) Pescozada¹² no contraente, para lembrar o compromisso contraído com este cerimonial.

¹² A *pescozada* consiste em um golpe dado com a mão, pelo padrinho, no pescoço ou na cabeça do principiante.

g) Beijo do oficiante, e dos outros cavaleiros, no principiante em sinal de fé, paz e irmandade (2007, p.54, tradução nossa)¹³.

Além disto, geralmente, após a cerimônia eram organizados torneios e outros tipos de festejos, que serviam para celebrar o acontecimento, bem como para colocar em prova as habilidades do novo cavaleiro (MEGÍAS, 2007, p. 54).

Ivan Lins (1970) aponta que controlar o homem medieval não foi uma tarefa fácil, visto que ele era assaz bárbaro. Deste modo, a Igreja usou de seu poder para impor regras dentro desta instituição, sendo dois os princípios fundamentais: defendê-la e o amor entre os companheiros de guerra. Ademais, o cavaleiro deveria ser dotado de outras características.

Assim também disse a Igreja aos bárbaros: “*regrai vossa coragem*”. E eles a disciplinaram, transformando-a na *bravura* [...]. E todas as demais virtudes se seguiram [...]. Primeiro, a lealdade; depois, a liberalidade; em seguida essa perfeição da Cavalaria civilizada, que se chamou cortesia, virtudes coroadas e resumidas pela honra: “*antes a morte do que a vergonha*” [...] (LINS, 1970, p. 91).

Tendo em vista que deveriam enfrentar batalhas, a coragem era fundamental. Em seguida, vinha a lealdade, característica esta que combinava o devotamento e a sinceridade. O aspecto de obediência ao senhor levava o cavaleiro a agir, até mesmo, contra os seus princípios, cometendo atos que iam contra as suas vontades. Da mesma forma, era importante a palavra dada, que não poderia ser quebrada – junto, vem a condenação da mentira. A corte era o lugar em que, na condição de pajem ou escudeiro, o homem adquiria a cortesia, que consistia na delicadeza dos modos, modéstia, atenção e obsequiosidade – o cavalheiro. O cavaleiro também tinha como obrigação dividir as suas riquezas, sendo esta a característica da liberalidade. Outros dois conceitos importantes são a honra e o dever, que faziam os cavaleiros pensarem no bem conjunto, abandonando os interesses pessoais (LINS, 1970, p. 97-100).

A *honra* é o sentimento resultante da combinação do orgulho e da vaidade com os instintos sociais ou altruísticos, de modo a considerar cada indivíduo sua grandeza o

¹³ “a) Preparación física de los caballeros noveles: baño, lavado y vestidos, que poco a poco va a caer en desuso.

b) Preparación espiritual: vela de las armas en una iglesia, que comienza con la procesión del novel al templo.

c) Preguntas al caballero novel si acepta mantener los principios de la caballería.

d) Calzar las espuelas, signo distintivo del caballero.

e) Ceñir la espada.

f) Pescozada al contrayente, para que recordara el compromiso contraído con este ceremonial.

g) Beso del oficiante, y de los otros caballeros, al novel en señal de fe, paz y hermandad”.

exato cumprimento do *dever*, cuja infração produz o mal-estar moral designado pelo nome de *remorso* (LINS, 1970, p. 100).

Na mesma linha de pensamento encontra-se a defesa e amparo dos fracos e desvalidos:

Diante de uma sociedade tão grosseira quanto a feudal, em vez de intimar ao cavaleiro: “defenderás a viúva e o órfão”, começou a Igreja, como pondera Gautier, por dizer-lhe: “nenhum mal lhes farás”, e só mais tarde acrescentou: “e a ninguém permitirás ofendê-los” (LINS, 1970, p. 119).

No entanto, acima de todas estas características está uma que é imprescindível: a fé. Logo, o batismo é a primeira condição da cavalaria. Deus, durante a Idade Média, é visto como uma presença concreta e constante, encontrando-se por toda a parte – como o mal. Na primeira fase deste período, ninguém colocava em dúvida a religião cristã, bem como o valor moral que ensinava (LINS, 1970, p. 101-103).

Segundo Lins, o culto da mulher e da Virgem Maria também se tornou importante dentro da cavalaria, no entanto, surgiu de modo espontâneo, ainda que fosse consequência da cristianização. A Virgem, contudo, não é vista como uma deidade, mas sim, uma mulher de grande esplendor e de atributos louváveis. Nelly Novaes Coelho (1987), no entanto, aponta que também a cultura celta pode ter favorecido a criação deste culto, que depois culminou no amor cortês, posto que no século XIII, no âmbito da Literatura, muitas são as narrativas que exaltam a mulher-anjo que tem, por base, a fada céltica.

A imagem da mulher, dentro deste culto, é de uma amada que inspira o seu cavaleiro a ter coragem e firmeza, jamais o abandonando. Assim, nos momentos de angústia e solidão, é nela que o guerreiro pensa. Foi a partir deste amor pela mulher que surgiu o culto à Virgem. Deste modo: “era a mulher que movia os mais puros e nobres corações nesses lendários tempos medievos, a buscar o renome, o poderio e a opulência nos campos de batalha” (LINS, 1970, p. 122).

Após este refinamento e controle, o cavaleiro cristianizado passou para um plano mais importante durante a Reconquista – período em que a Igreja usou das forças militares para combater os muçulmanos que estavam na Península Ibérica –, tornando-se um modelo prestigioso para os habitantes da cristandade. Porém, não só o cavaleiro melhorou seu status, pois os reis cristãos também alcançaram o mesmo prestígio (LE GOFF, 2011, p. 91).

2.1.1 O TERMO “CAVALEIRO”

Esta designação surgiu tardiamente, sendo que para se referir a um guerreiro livre, durante a Alta Idade Média, usava-se o termo *miles*. A palavra “cavaleiro” provém de “cavalo”, pois o cavaleiro é alguém que possui ao menos um cavalo e combate sobre este animal. Este equino tinha características assaz particulares, sendo vigoroso, adequado à cavalgadas rápidas, à caça e ao combate. Era, acima de tudo, um cavalo de batalha (LE GOFF, 2011, p. 88).

A importância deste animal é justificada pelas armas do cavaleiro:

As suas principais armas são a longa espada de gume duplo, a lança com cabo de madeira de freixo ou de faia e ponta larga de ferro e o escudo de madeira revestido de couro [...]. A rígida couraça dos romanos dá lugar à brunea, um gibão de couro recoberto de escamas de metal imbricadas como as telhas de um telhado. O elmo geralmente não é mais do que uma calota de ferro, às vezes formada por uma armadura metálica revestida de couro. A principal evolução deste equipamento ao longo da Idade Média foi a substituição da brunea pela cota de malha que cobria o corpo inteiro [...], e que era aberta por baixo para permitir cavalgar [...] (LE GOFF, 2011, p. 89).

Além de serem muitas, as armas eram pesadas. Desta forma, por terra, o cavaleiro caminharia vagarosamente, tornando-se um alvo fácil.

Há de se ressaltar, contudo, que o cavaleiro não é um tipo qualquer. Ele é um soldado por excelência. Antes do uso das armas de fogo, os combates eram corpo a corpo, exigindo muito esforço e habilidade. Deste modo, para se chegar a este posto, o guerreiro passa por diversas instruções preparatórias, sendo, antes, pajem e escudeiro, até se tornar capaz de mostrar estar pronto para combater na condição de cavaleiro (LINS, 1970, p. 91).

2.1.2 OS POEMAS ÉPICOS: SURGE O MITO DO CAVALEIRO

Durante este período da reconquista, surgem e propagam-se os primeiros poemas épicos, que relatam este cristianismo de guerra e exaltam a fé por meio das batalhas vencidas pela Igreja. Comumente, aparecem, inclusive, santos e a própria Virgem lutando, incitando os cristãos e aterrorizando os infiéis. Entre estes escritos, está a *Canção de Rolando*. Nela, observa-se a questão do martírio pela fé: Rolando morre lutando por Deus, e Este, por sua vez, o recebe em seu reino, recompensando os seus serviços prestados:

O facto é que a sua morte, no século VIII, durante uma emboscada no desfiladeiro de Roncesvales, nos Pirenéus, deu, mais ou menos imediatamente, origem a uma tradição épica que, no século XI, é assumida como paradigma do martírio pela fé. O seu fim, narrado nos versos comovidos da *Chanson*, é o de um vassalo de um Deus guerreiro; antes de fechar os olhos, o paladino entoava uma autêntica canção de amor à sua espada Durandal, em cujo punho estão encerradas relíquias preciosas, e depois, num acto supremo de *fidelitas*, oferece a sua luva a Deus, erguendo-a para o céu, que imediatamente se abre para que uma legião de anjos desça e leve o herói até às portas do paraíso (CARDINI, 1989, p. 60).

Sendo o cavaleiro um combatente de Deus, não poderia ser representado de forma negativa, ou mesmo dando margem para a ambiguidade. A história de Rolando, por exemplo, se aproxima à de um santo, e com a vida do próprio Cristo – mártir que morreu pela fé e salvação do mundo. No segundo caso, há ainda a coincidência da traição: Judas traiu o Senhor e Gano fez o mesmo em relação a Rolando. Em resumo, o cavaleiro coincide com a *miles Christi* e com o *Christi martir*, e é esta imagem que entrará e permanecerá fortemente no imaginário medieval (PALUMBO, 2008, p. 15).

Além deste aspecto religioso, que será frequente nestes poemas épicos, há outro fator importante nesta obra: ela oferece um primeiro modelo de codificação do sistema ético cavaleiresco. Dentro deste, existem dois pontos importantes: a coragem e a prudência. O bom cavaleiro deve ter estas duas características e a junção delas resulta no equilíbrio. Contudo, vê-las em um só ser é raro, o que leva a outra questão: a harmonia do conjunto. Quando um cavaleiro essencialmente corajoso se une a outro que é extremamente prudente, tem-se o equilíbrio. Então:

[...] o perfeito cavaleiro [...], mais do que um indivíduo, é o resultado daquilo que tanto Cícero como S. Bernardo e Aelredo de Rielvaux definem como amor *socialis* e que coincide com a *notitia contubernii*, o espírito de grupo e de corpo (CARDINI, 1989, p. 61).

Como dito anteriormente, outro elemento que colaborou para a mitificação do cavaleiro é a cortesia, que se tratava do refinamento dos costumes, controle das pulsões, civilidade, sociabilidade e educação para com uma mulher. Tendo este comportamento, o antigo guerreiro passa a tornar-se mais nobre, sendo capaz de expressar o seu amor de modo gentil. Este tipo de amor tem uma característica fundamental para inspirar a criação dos cavaleiros que apareceram nas novelas de cavalaria: a submissão do homem à sua donzela. Assim, esta era extremamente louvada por suas virtudes e desprovida de defeitos, ao ponto de tornar-se sublime. Deste modo, o amor do cavaleiro – nascido da ideia de que este sentimento dá origem a coisas boas e belas – para com sua dama não era algo carnal, mas sim, espiritual,

pois ela funcionava como uma guia, que por meio de suas virtudes, seria capaz de salvar o seu guerreiro nos momentos de maior turbulência (OLIVEIRA, 2009, p. 5).

Em suma, será graças às composições literárias – canções, poemas e novelas – que o cavaleiro histórico entrará para o imaginário popular como símbolo de nobreza, cortesia e fé. Por esta razão, torna-se difícil definir uma linha precisa entre o fato histórico e o fabular – vide o caso do Rolando –, sendo que a imagem que permaneceu até a atualidade – pensando na ficção, como, por exemplo, filmes e séries – é a do cavaleiro representado na literatura.

3 HUMANISMO E RENASCIMENTO

Para referir-se a este período, comumente, se utilizam termos como Renascença, Humanismo e Renascimento; é importante saber que se podem distinguir duas fases deste período: o Humanismo, que caracteriza, no caso italiano, todo o século XV e cujo início, baseado no plano cultural, pode-se definir por volta do final do século XIV. E o Renascimento que ocupa, aproximadamente, os primeiros três decênios de 1500 (GAVAGNIN, 2012, p. 96).

Porém, estes dois momentos podem ser considerados como um todo, pois, mesmo tendo diferenças entre si, estão ligados por uma continuidade de postura e objetivos. O Humanismo é, sobretudo, a idade da pesquisa e do estudo dos clássicos latinos e gregos, e também a época de uma nova filosofia, de uma nova concepção de vida, fundamentada sobre a centralidade do homem. Desta forma, o Humanismo prepara o Renascimento, momento de profunda agitação da civilização italiana e europeia, época de importantes realizações no plano artístico-cultural (GAVAGNIN, 2012, p. 96). Deste modo, torna-se difícil falar exclusivamente sobre o Renascimento, visto que a sua raiz está no Humanismo. Assim, este capítulo fará uma breve explanação destes dois períodos para mostrar como os ideais desta época inspiraram a obra máxima de Ariosto.

3.1 ORIGENS DO HUMANISMO E DO RENASCIMENTO

Apesar do termo “Renascimento” aparecer em textos italianos do século XVI, ele foi consagrado e substituiu a definição *Risorgimento* graças a obras como o nono volume da *Histoire de France*, intitulado *La Renaissance* (1855), de Jules Michelet, e a monografia *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums* (1859), de Georg Voigt, sendo que a expressão “cultura do Renascimento” passou a ser usada com frequência por causa da obra *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), de Jacob Burckhardt (GARIN, 2006, p. 9).

Trata-se de um período da história europeia que não foi muito bem especificado cronologicamente, porém foi identificado graças ao seu conteúdo. Foi positivo no campo cultural: artes, letras, pensamento e educação. Nesta época, florescem a pintura, arquitetura e escultura; as produções literárias foram refinadas; e os ideais educativos eram nobres. Contudo, esta positividade do século XIV se restringe apenas a estes campos, visto que a economia não se encontrava no seu melhor momento. As indústrias perdiam a força e pareciam dar lugar a uma agricultura quase feudal; a autonomia das cidades desaparece; a Igreja parecia corromper-se cada vez mais; e por fim, os avanços turcos faziam a população temer uma nova onda de invasões bárbaras (GARIN, 2006, p. 10).

As mudanças no plano econômico aconteceram. Contudo, não foram rápidas, e, muitas vezes, também não se mostravam positivas. Este aspecto negativo aparece nas obras de artistas da época, que retratavam visões catastróficas: o desaparecimento da virtude; a invocação da morte; uma humanidade ruim, sem piedade, e cada vez mais cruel; e o senso trágico do homem e da história. Por causa desta realidade corrompida, buscaram a positividade em um mundo distante, regido por valores humanos, de progressos teóricos e morais (GARIN, 2006, p. 11-12).

A procura por este mundo ideal tem raízes no século XIII, quando a Roma abandonada pela Igreja e palco de disputas entre grandes famílias, é “redescoberta” pela mente de Francesco Petrarca, alimentada pelas fontes clássicas. Quando o poeta visita as ruínas desta cidade, ele percebe uma grandeza imponente que deveria ser renovada. No mesmo quadro, entra a figura de Cola di Rienzo, que em uma carta mostra o desejo de tornar Roma a capital do mundo; a miserável Itália voltaria a ser a sagrada Itália. A antiga civilização ressurgiria com a sua potência, graças à ação do povo, e combateria os degenerados e usurpadores (GARIN, 2006, p. 21-23).

Tanto em Petrarca como em Cola encontra-se um desejo de renovação, um renascimento espiritual da paz e da liberdade, que deve ser real, civil e político. Então, busca-se no mundo clássico greco-romano esta obra de transformação nestes âmbitos, visto que é uma fonte pura e um modelo de civilização; e o discurso de Cola, ganha um significado de apelo de despertar nacional. No final o tom nacionalista e civil cederá espaço para uma cultura simplesmente humana, que liberta os homens da obscuridade espiritual. O ponto de partida desta busca está na procura por códigos, monumentos, epígrafes, e memórias, junto ao estudo da língua latina, grega, e posteriormente, hebraica (GARIN, 2006, p. 23-25).

Petrarca foi um grande pesquisador dos clássicos e dos mestres do passado, e se empenhou na propagação do grego com o intuito de divulgar escritores que há tempos não

eram estudados, como Homero e Platão. Os principais humanistas do final do século XIII e princípios do XIV deram continuidade a este trabalho de Petrarca (GARIN, 2006, p. 25). Os empenhos eram diversos, contudo, o objetivo continuava sendo o mesmo, pois era: [...] clara a elaboração progressiva do ideal da antiguidade renascente como instrumento e programa de educação e libertação humana pública (GARIN, 2006, p. 26, tradução nossa)¹⁴.

A cultura começava a ser propagada: Poggio Bracciolini após encontrar códigos importantes em monastérios, publica-os, e difunde-os. Muitos destes textos já eram conhecidos, porém, apenas por estudiosos solitários e pequenos grupos e iniciantes. Colocase, pois, ênfase na importância da descoberta de livros (não apenas um), e do retorno aos antigos (GARIN, 2006, p. 26).

O componente fundamental do Renascimento não é apenas a descoberta, a difusão, e o estudo dos clássicos, bem como da língua grega, mas sim, a forma com que isto acontece:

[...] é o modo daquele retorno, o mito que se constrói sobre isto, a força com a qual se recolocam em circulação as ideias, as formas com que se interpretam. Os ‘studia humanitatis’ transformam as escolas de gramática em escolas de efetiva formação humana; as artes liberais transformam-se verdadeiramente em artes libertadoras, e não no sentido de uma liberdade meramente espiritual, mas civil, mas integralmente humana (GARIN, 2006, p. 26, tradução nossa)¹⁵.

Em Florença, graças à Manuele Crisolora, começou o fluxo de livros gregos e suas traduções. Em uma atmosfera agitada pelas preocupações políticas, esta nova procura pela cultura clássica começa com *A República*, de Platão. Nesta cidade, inicia-se um conflito com o papado. Acusações de corrupção, que o próprio Petrarca já fizera, tornam-se mais fortes, graças a esta nova visão política proporcionada pelos clássicos, fazendo com que a Igreja passasse a condenar estas obras. O cardeal Giovanni Dominici expõe o perigo do estudo dos pagãos; segundo ele, os modernos usavam estes saberes para corromper a política, a religião, a família e a educação (GARIN, 2006, p. 27-28).

Neste clima de acusações entre os dois lados, Poggio continuou suas buscas pelos clássicos. Na Abadia de San Gallo descobre um grupo de textos, que são levados à Costanza, onde são transcritos. Então, obras saem dos conventos e abadias, são restauradas, propagadas, e colocadas em bibliotecas públicas, tornando-se cada vez mais conhecidas – e não apenas

¹⁴ “[...] chiara l’elaborazione progressiva dell’ideale dell’antichità risorgente come strumento e programma di educazione e liberazione umana pubblica”.

¹⁵ “[...] è il modo di quel ritorno, il mito che vi si costruisce sopra, la forza con cui si rimettono in circolazione le idee, le forme con cui si interpretano. Gli ‘studia humanitatis’ trasformano le scuole di grammatica in scuole di effettiva formazione umana; le arti liberali diventano veramente arti liberatrici, e non nel senso di una libertà meramente spirituale, ma civile, ma integralmente umana”.

Poggio faz parte deste processo. Elas passaram a ser operantes, sendo discutidas, vividas, e seus ensinamentos são seguidos, imitados, e colocados nas bases das novas escolas. Esta popularização dos textos clássicos no século XIV trata-se de uma etapa importante do processo de laicização da cultura. Além disto, surgem mais estudiosos e seguidores dos clássicos, que formam cada vez mais discípulos. Por fim, estes originais clássicos trazem para este século a ciência e a técnica, o que representa um novo começo para a pesquisa científica (GARIN, 2006, p. 29-33).

3.2 A DECADÊNCIA DA CAVALARIA

Na Idade Média tardia, esta instituição começou a passar por uma crise, que resultaria na decadência do cavaleiro e a sua pouca serventia diante de novas técnicas de ataque e armas. Por fim, desta grande instituição, sobrariam apenas títulos de nobreza e uma imagem mítica deste herói medieval. Com os novos planos das monarquias feudais e por causa do novo tipo social que conquistava espaço (o burguês), a cavalaria já não encontrava a mesma força de antes.

[...] era já evidente que a cavalaria, nas suas inúmeras variantes, estava a transformar-se num estrato inferior, por vezes mesmo ínfimo, de uma aristocracia em crise, na medida em que os alicerces do seu poder e do seu prestígio – a terra e as armas – já não se mostravam à altura de um tempo dominado pelos planos cada vez mais centralizadores das monarquias feudais que se preparavam para se tornar absolutistas (ou, em Itália, para se transformarem em estados regionais) e pela economia monetária gerida por banqueiros, mercadores e empresários que gostavam da pompa cavaleiresca (e das prerrogativas civis correspondentes) e das insígnias heráldicas, mas que não sonhavam certamente fazer delas base de vida e, muito menos, combater (CARDINI, 1989, p. 76).

Neste período, os cavaleiros europeus foram perdendo espaço, salvo os franceses que, graças à guerra dos Cem Anos, obtiveram ainda uma atividade lucrativa. Mesma sorte não tiveram os germânicos, que encontraram sustento nas suas terras, não sempre assaz prósperas, e em torneios. Porém, aqueles que não tinham esta fonte de renda, acabavam se tornando salteadores, o que incomodava os mercadores das cidades, maiores vítimas destes. Visando uma vingança particular, muitos negociantes acabavam contratando cavaleiros – que, por estarem em condições penosas, acabavam se sujeitando a este serviço, ainda que isto implicasse a traição da sua classe –, para que buscassem e punissem estes salteadores (CARDINI, 1989, p. 76).

A cavalaria, como instituição, estava se transformando em algo cada vez mais insignificante, sendo:

[...] uma série de ouropéis que se podia vender e comprar, um instrumento de promoção social ou um montão desorganizado de guerreiros, orgulhosos da sua classe, mas desprovidos de meios e vivendo na procura constante de processos que lhes permitissem manter-se à superfície (CARDINI, 1989, p. 76-77).

Outro fator que prejudicou a cavalaria foi a mudança das técnicas militares. Armas que lançavam projéteis, como a besta, e o *long bow*, fizeram com que o cavaleiro tivesse que aumentar o peso do seu armamento. Como resultado, no século XV, vê-se um cavaleiro coberto de aço, dos pés à cabeça, que, fora de um cavalo, era praticamente inútil.

Estas armas de arremesso tinham obrigado os cavaleiros a aumentar sensivelmente o peso do seu armamento, acrescentando à loriga de malha de ferro (que passara a ser uma espécie de fato aderente ao corpo, deixando de ser o camisote dos séculos XI e XII) chapas de ferro recortadas nos pontos críticos: o pescoço, o tórax, o dorso, os cotovelos, os pulsos e os joelhos. Esse reforço defensivo tornava menos necessário o escudo [...]. Este lento processo conduziu, no século XV, à armadura totalmente ‘de chapa’: o cavaleiro, coberto de aço dos pés à cabeça, era um projétil imparável quando lançado na luta, mas bastava que o cercassem e desmontassem para se tornar um pobre crustáceo nas mãos da população. E foi o que aconteceu frequentes vezes, a partir da célebre ‘batalha das esporas’ que foi o recontro de Courtray, em 1302, onde as infantarias burguesas deram uma dura e solene lição aos cavaleiros (CARDINI, 1989, p. 77).

Além do peso, estas armas tinham outro problema: os altos custos. Também o cavalo foi trocado, pois o cavaleiro precisava de uma raça mais forte e resistente. Contudo, isto implicava em uma menor velocidade, deixando o guerreiro mais tempo exposto aos golpes do inimigo. Para complicar ainda mais a situação, surgiu a arma de fogo. Deste modo, a cavalaria viu a sua derrota no século XVI; o cavaleiro, por sua vez, restou no imaginário popular, graças às artes, principalmente, à literatura (CARDINI, 1989, p. 78).

Assim, Ariosto viveu em uma época em que esta instituição viu o seu declínio e derrota, e isto, obviamente, teve reflexo na sua obra, como se pode constatar na passagem em que aparece o arcabuz.

À cavalaria restavam o aparato, os torneios e os desafios para ‘combate singular’, mas a verdadeira guerra, entre os finais da Idade Média e o início da Idade Moderna, era outra coisa. A partir do século XIV, as armas de fogo deram um golpe mortal na funcionalidade militar e no prestígio moral do combatente a cavalo: Ariosto chamaria ‘maldito, máquina abominável’ ao arcabuz, dando voz ao canto do cisne da cavalaria medieval [...] (CARDINI, 1989, p. 78).

Tendo desaparecido o regime feudal – que deu origem à cavalaria –, abrindo espaço à realeza, e o aperfeiçoamento das armas de fogo substituído à força física e valentia, não teria como a cavalaria resistir.

3.3 TEMA CAVALEIRESCO

Como apontado, a cavalaria estava decadente, e, até mesmo, inutilizável, visto os custos e demais problemas. Seria, pois, mais pertinente escolher outro tema para a obra, não fosse a dependência de Ariosto em relação aos senhores de Ferrara, que tanto gostavam deste argumento.

Em Ferrara o tema era muito apreciado, isto porque nos primeiros anos do século XIV esta cidade recebia um grande fluxo de novelas francesas medievais. Além disto, outro aspecto cultural importante é a sua proximidade aos grandes centros universitários, como o de Bolonha e Padova, onde se estudava Filologia e Filosofia. A corte de Ferrara tinha grande influência, tanto que promoveu um forte trabalho de tradução dos textos clássicos para a língua vulgar, o que incrementou o interesse da população por histórias, em especial, as novelas de cavalaria (DINI, 2014, p. 10).

Além disto, na região padana, desde o século XIII, circulavam oralmente as histórias dos paladinos de Carlos Magno. Com o tempo, os artistas passaram a juntar os ciclos, unindo as novelas de aventura do ciclo bretão às épicas guerreiras do carolíngio. Contudo, será Boiardo o primeiro a reunir estas duas vertentes na literatura escrita. Com o sucesso deste autor, muitos outros passaram a imitá-lo, o que esvaiu consideravelmente o tema. Isto explica o fato de Ariosto ser assaz diverso de Boiardo em vários aspectos, até mesmo porque as visões de mundo eram diferentes. Desta maneira, o autor de *Orlando furioso* usa a ironia no seu olhar para o passado, mostrando que era consciente de viver em uma sociedade profundamente mudada e que não era possível retornar para aqueles tempos áureos da cavalaria (DINI, 2014, p. 11-13).

CAPÍTULO 2

**A LOUCURA, A VIAGEM PELA LUA, A DEFESA DA MULHER, E AS DIVERSAS
FACES DA FIGURA FEMININA: OS ARGUMENTOS QUE MAIS RESSALTAM O
ASPECTO PARÓDICO DE *ORLANDO FURIOSO*.**

1 A TEORIA DA PARÓDIA

Apesar de ocorrerem outros tipos de intertextualidade em *Orlando furioso*, deve-se ressaltar o aspecto da paródia, pois é o mais nítido e importante dentro da obra. Para tanto, será utilizada a teoria proposta por Linda Hutcheon (1985). A autora reconhece que muitos veem este tipo de construção como algo parasitário, que boa parte das vezes visa o rebaixamento, no entanto, defende que nem sempre a paródia funciona desta forma. Ela também lembra que:

Este método mais positivo de tratar o passado recorda, em muitos aspectos, as atitudes clássicas e renascentistas perante o património cultural. Para escritores como Ben Jonson, era evidente que a imitação das obras anteriores era considerada parte do labor de escrever poesia (1985, p. 15).

Isto pode explicar o porquê de Ariosto tantas vezes chamar para o seu texto outras vozes, pois os poetas renascentistas procuravam no passado por obras a serem revisitadas. Deste modo, não há intenção de se fazer uma imitação ridicularizadora. Assim, o modelo de paródia abordado por Hutcheon se enquadra com perfeição no modo como Ariosto construiu o seu *Furioso*: abordando o tema da cavalaria sob outro olhar, ou, nas palavras da autora: “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1985, p. 17). Ou ainda: “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (1985, p. 19).

Desta forma, Ariosto não rebaixa as novelas de cavalaria, apenas as insere em um novo contexto, fazendo renascer um gênero então em declínio. Visto que a sociedade na qual ele se encontrava tinha sofrido mudanças profundas, não havia, pois, espaço para histórias de cavaleiros gentis que apenas serviam a um ideal, anulando-se diante de seus próprios desejos. Deste modo, usa desta tradição literária para abordar questões do seu tempo, como as incertezas políticas, os conflitos, as constantes guerras e invasões que aconteciam na Itália, bem como os problemas humanos, seja aqueles que envolvem a sua natureza, como os que englobam questões éticas e morais.

Há de se ressaltar que a diferença que marca as obras está na ironia, algo muito forte no *Furioso*. Quando o narrador louva a virtude dos antigos cavaleiros comparando-os aos atuais guerreiros – aqueles envolvidos em conflitos entre cidades italianas, por exemplo –, vistos de modo pouco digno, ele não está olhando para o passado com nostalgia, mas sim,

mostrando a sua descrença naquele mundo idealizado das novelas, em que cavaleiros inimigos eram capazes de se ajudarem, ou mesmo, dividirem uma mesma sela ou abrigo. Da mesma forma, ele usa o recurso do exagero para demonstrar a forma irreal com que os guerreiros eram retratados nas novelas de cavalaria – quando apenas um bravo é capaz de matar milhares, ou mesmo, cortar um homem ao meio, ou então, com uma única lança empalar mais de cinco pessoas ao mesmo tempo.

A ironia, segundo Hutcheon, é algo fundamental dentro da paródia, sendo a responsável por marcar a distância. Esta pode vir de diversas formas: apenas bem humorada, ou depreciativa; criticamente construtiva, ou, destrutiva. Como pode ser observado com os exemplos acima, Ariosto usa este recurso para olhar de modo sorridente para o passado, sem a intenção de destruí-lo, apenas questioná-lo. Com a sua obra, ele propõe uma nova visão em relação ao cavaleiro representado na literatura. Assim, se antes os mouros eram marcados pela desobediência, imprudência e falta de sagacidade, no *Furioso* os cavaleiros cristãos também possuem estas características. Se antes apenas os paladinos de Carlos Magno eram valorosos e valentes, com Ariosto, os do exército inimigo também o são. Assim, encontram-se em um patamar de igualdade. Sendo cavaleiros, ambos são dotados de moral, mas, posto que são humanos, estão sujeitos a fraquezas.

Para se entender esta ironia sorridente de Ariosto, que trabalha com um tempo próximo do fabular (época das batalhas de Carlos Magno), e com um presente (contexto no qual o autor estava inserido), estabelecendo comparações que demonstram a descrença diante dos antigos valores cavaleirescos apresentados nas novelas, é necessário um leitor ativo, decodificador, que: “[...] construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo” (HUTCHEON, 1985, p. 50).

Como parodista, Ariosto mostra a alteração das formas estéticas que acontecem ao longo do tempo, unindo novos argumentos às antigas novelas de cavalaria. Quando apresenta o *Orlando furioso* como uma continuação do *Innamorato* – ainda que haja uma grande diferença entre as obras –, o autor facilita o processo de decodificação do leitor, oferecendo a fonte que servirá como uma das bases de comparação.

Hutcheon, no entanto, deixa claro que há uma grande diferença entre sátira e paródia, sendo que a primeira costuma criticar pesadamente costumes sociais, diferente da segunda, que se relaciona apenas com o texto – rebaixando-o ou não. Ela nota que ambas costumam aparecer juntas. E no *Furioso* não é diferente.

Tanto a sátira como a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – “para distorcer, depreciar, ferir” (Highet 1962, 69). Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos (1985, p. 62).

Se, por um lado, Ariosto não menospreza os cavaleiros ou os retrata de modo absolutamente negativo, pelo outro, condena a decadência da sociedade na qual ele (Ariosto) está, movida pela ganância, plena de falsas morais e moralistas, corrupta e decadente. Este desencanto pelos tempos atuais fica extremamente nítido no canto da Lua, no qual as loucuras de soberanos, religiosos e bajuladores são expostas. Assim, enquanto o poeta parodia as novelas de cavalaria, ele satiriza os tempos incertos em que vivia.

Tendo em vista que Ariosto viveu em um período de importantes descobertas, no qual foram estudados diversos assuntos – alguns relacionados aos problemas humanos, como a loucura – e o conhecimento era algo valorizado, ele não poderia apenas reproduzir histórias que, por terem sido exploradas em excesso, e sem grandes novidades, já estavam desgastadas, bem como não era possível concordar com uma mentalidade ultrapassada – como Boiardo, que olhava nostalgicamente para o passado.

Deste modo, ao mostrar sua obra como se fosse uma continuação, porém, utilizando mecanismos diferentes, ele faz uma paródia do *Orlando innamorato*, bem como do gênero cavaleiresco. Ariosto não permanece no idêntico, no conhecido, ao contrário, traz mudanças significativas, diz aquilo que Boiardo e os antigos poemas e novelas de cavalaria não contaram. Ao invés de mostrar a continuação da história de um Orlando apaixonado, ele prefere ir além, transformando-o em louco. Não repousa sobre uma linguagem pouco elaborada, ao contrário, reescreve a sua obra procurando melhorar sua escrita baseando-se no tratado de Pietro Bembo. Não cala as suas personagens, como a antiga *A canção de Rolando* fez, ao contrário, torna-as complexas, problemáticas, questionadoras. Tomando Affonso Romano de Sant’Anna (2003), pode-se dizer que o *Orlando furioso* está do lado do diferente, construindo a evolução de um discurso, de uma linguagem.

Tendo em vista que o *Furioso* trata-se de uma paródia, contendo, também uma sátira, é importante destacar algumas passagens em que a sua ruptura com o *Innamorato*, bem como com as novelas de cavalaria, se torna nítida. Deste modo, serão analisados com maior cuidado os cantos que abordam a loucura de Orlando – e a humana de modo geral – e a figura da mulher, bem como a sua defesa. Certamente há outros momentos em que esta ruptura aparece, unida com a ironia do poeta, no entanto, estas passagens selecionadas trazem de modo mais nítido o pensamento de Ariosto, junto com o seu contexto histórico.

1.2 A LOUCURA

Um dos acontecimentos mais marcantes dessa obra, que a distingue da tradição cavaleiresca, sem dúvida, é quando Orlando torna-se louco. Neste momento o “enlouquecer de amor” ganha um significado totalmente literal, e, o mais importante: o cavaleiro se humaniza de um modo mais profundo. No *Furioso*, as personagens são construídas de forma mais humana, sendo que já não são mais os seres completos – extremamente fortes, imbatíveis, sagazes, verdadeiras máquinas de guerra – das antigas novelas. Na obra, é comum o erro – que boa parte das vezes traz consigo lições importantes –, a busca pela satisfação pessoal, o questionamento de valores – em especial, no que tange o universo feminino –, entre outros. Porém, foi com a loucura que o autor escancarou a alma por trás de Orlando.

A loucura, no entanto, é algo que, sutilmente, está em toda a obra, e também aparecerá no episódio da Lua. No seu *Elogio da loucura* (1511), Erasmo de Rotterdam distingue dois tipos de loucura, sendo uma mais positiva e outra negativa. A primeira seria aquela que porta alegria e satisfação para o homem – ainda que, boa parte das vezes, tenha em si o engano. Como exemplos, podem ser lembrados: o amor próprio, a adulação, o esquecimento, a falta de sabedoria e o amor. Todavia, a segunda é aquela destrutiva, que leva à guerra, à busca cega pelo ouro e poder, e ao crime.

Estes dois tipos de loucura são presentes no *Furioso*, aliás, o próprio Orlando as encarna. Quando ele, movido pela sua vaidade e amor próprio, acreditava que Angelica seria sua, encontrava-se em um estado de espírito tranquilo, uma doce loucura. Afinal, se todos o admiravam, por que a sua amada não iria querê-lo? No entanto, quando a verdade lhe é revelada, uma loucura furiosa o invade, reduzindo-o ao estado de uma besta, que vaga sem destino, espalhando destruição e caos.

Ainda lembrando Erasmo: “quem é que não vê um rei como um mortal muito rico e muito poderoso? Mas, se sua alma não é ornada de nenhuma qualidade estimável, se não está satisfeito com o que possui, não é ele, de fato, muito pobre?” (2016, p. 41). Do que adiantava ele ser o campeão dos cristãos, aquele que tinha o corpo blindado, que venciam os mais diferentes inimigos e resolvia os mais diversos casos se isto não o satisfazia? Se ser o melhor cavaleiro não o tinha auxiliado a conquistar Angelica, por que deveria continuar nesta função? Então, eis que a loucura negativa o abraça, para aliviar a sua dor. Ao despir-se da sua armadura, ele demonstra a sua insatisfação com a sua ocupação, que não lhe traz benefícios

peçoais. Ele não se reconhece mais como cavaleiro, e tampouco deseja continuar exercendo o seu papel.

A loucura o liberta da dor, pois traz consigo o esquecimento: ele não sabe mais quem é e não discerne as pessoas que o cercam, tanto que não reconhece Angelica quando a reencontra. Porém, a loucura que o alivia das tensões é a mesma que o faz destruir tudo o que encontra. Assim sendo, ele não pode continuar neste estado, ainda mais porque a sua figura de cavaleiro cristão não poderia ser manchada ao extremo. Desta forma, o narrador classifica esta insanidade negativa (ao mundo exterior) como castigo divino com prazo de validade. Da mesma forma que Deus a estabeleceu em Orlando, Ele a tiraria depois de três meses, e não apenas: com ela também viria a cura para o amor e, de novo, por meio do esquecimento. O não lembrar-se de Angelica restauraria a velha doce loucura de Orlando: a de um cavaleiro potente, admirado e estimado; isto recupera o seu gosto pela batalha. Novamente se reconhecendo como cavaleiro, ele porta conquistas fundamentais para a vitória cristã. E, até o final da história, nada torna a abalá-lo ao ponto de tornar-se louco furioso novamente, afinal, “que há de mais louco do que se comprazer em tudo o que se faz, e admirar-se a si mesmo?” (2016, p. 33).

Há de se fazer um parêntese para uma breve reflexão sobre o número três dentro deste contexto da loucura e recuperação da razão. Três foram os dias em que Orlando ficou imóvel antes de a insensatez o tomar por completo, bem como são três os meses de penitência antes da sua recuperação. Como se não bastasse, três são os arrebatados que estão no Paraíso Terrestre, onde Astolfo recebe a sua missão. De fato, este número tem um forte significado dentro da tradição cristã: a santíssima trindade; o começo, o meio e o fim; o céu, a terra e o inferno; três eram os apóstolos mais próximos de Cristo, sendo que um deles é exatamente São João Evangelista; e, o mais importante: no terceiro dia, Cristo ressuscita. Segundo Chevalier e Gheerbrant: “sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, *da União do Céu e da Terra*. [...] É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra, completa a Grande Trindade” (2015, p. 899).

Orlando, bem como Cristo, passa por uma morte e ressurreição, no caso do cavaleiro, metafórica. Depois de permanecer três dias sem se mover, ele sofre a sua primeira mutação: a loucura furiosa. Porém, depois de três meses perambulando como insensato, pagando pelo seu erro de perseguir uma pagã e não auxiliar na luta contra os sarracenos, ele recebe de volta a sua razão, tornando-se muito mais sensato do que antes, passando, assim, por uma segunda transformação. “A volta de Orlando à posse da razão é um renascimento da natureza humana”

(SCORRANO, 2015, p. 122, tradução nossa) ¹⁶. A questão da loucura e da sensatez se liga à União do Céu e da Terra, visto que a primeira encontra-se na Terra, nos homens, e a segunda no Céu, mais especificamente, na Lua.

Retomando a loucura, que se encontra nos pequenos prazeres da vida, esta se mostra muito presente na transição que Orlando faz para o estado da loucura furiosa. Quando ele se depara com os primeiros sinais de que Angelica estava com outro, começa a “justificá-los” por meio de enganos que, sequer, são capazes de convencê-lo. O cavaleiro prefere se prender às suas ilusões à aceitar a dolorosa verdade. Ainda retomando Erasmo: “vós talvez me direis: ‘é um grande mal ser enganado’. – Ah! dizei antes que é um mal enorme não o ser” (2016, p. 67). O engano era o que mantinha Orlando satisfeito, tanto que ele prefere se prender à ilusão à aceitar os fatos.

Quando encontra as declarações de amor talhadas por Angelica, destinadas a Medoro, ele começa a criar justificativas. A primeira era a de que se tratava de outra Angelica:

Angelica e Medoro em mil laçadas
juntos ligados, em cem lugares, vê.
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).

Todavia, Orlando conhece muito bem a caligrafia da amada. Então, após tentar encontrar explicações, ele cria outra: “Medoro” seria um nome que Angelica inventou para se referir a ele (Orlando). “Angelica apaixonada? E por quem? Orlando não tem dúvidas: ‘Se está apaixonada não pode estar senão por mim!’” (CALVINO, 2004, p.189, tradução nossa) ¹⁷. “Talvez, – pensa Orlando, – nas suas fantasias amorosas, Angelica me apelidou de Medoro, e escreve Medoro por todos os lugares porque não ousa escrever Orlando” (CALVINO, 2004, p.189 - 190, tradução nossa) ¹⁸:

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,

¹⁶“Il ritorno di Orlando al possesso della ragione è una rinascita all’umanità [...]”.

¹⁷“Angelica innamorata? E di chi mai? Orlando non ha dubbi: ‘Se s’innamora non può innamorarsi che di me!’”.

¹⁸“Forse, – pensa Orlando, – nelle sue fantasticherie amorose, Angelica mi ha soprannominato Medoro, e scrive Medoro dappertutto perché non osa scrivere Orlando”.

na esperança esteve o descontente Orlando,
que soube ir em si mesmo alimentando (ARIOSTO, 2007, p. 378).

Porém, isto não bastou, pois logo encontrou as declarações do próprio Medoro. Após reler os escritos diversas vezes na esperança de encontrar uma justificativa – e já tendo o coração assaz ferido, tanto que se notam os primeiros “sintomas” da loucura furiosa que estava se formando dentro dele –, o cavaleiro acha uma solução: alguém queria difamar Angelica com o intuito de atingi-lo. É importante notar que mesmo na sua explicação há algo de vaidade, afinal, o difamador tinha o propósito exclusivo de perturbar Orlando:

Cabeça baixa, privada 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 [...].
Depois recompõe-se, porque lhe assome
cogitar que não seja a coisa vera:
que alguém pretenda difamar o nome
de sua amada 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).

Não era a melhor explicação, no entanto, ainda mantinha a sua esperança viva. Assim, ele parte daquele lugar e resolve se refugiar em um alojamento. Porém, a verdade não desejava dar paz ao cavaleiro, tanto que ele, sem saber, acaba se hospedando onde o amor de Angelica e Medoro começou. Visto que ainda estava abalado com o que lera, Orlando comportava-se de modo inquieto e desgostoso. No entanto, por mais que a verdade parecesse óbvia, ele ainda optava pela “dúvida”: “teme que se torne terrena/ e clara, aquela que ele quer nebulosa,/ pois fosca será menos dolorosa” (ARIOSTO, 2007, p. 380).

O comportamento angustiado dele não passa despercebido, tanto que, para aliviar Orlando, o pastor, que era o seu anfitrião, resolveu lhe narrar uma história que sempre deleitava quem ouvia. Ironicamente tratava-se do romance que ele presenciou entre Medoro e Angelica. O que para muitos significava alívio, para o cavaleiro só traria mais desgosto. Se antes as suas mentiras eram capazes de poupá-lo, neste momento, já não são mais eficazes. O golpe final, certamente, é o bracelete que Angelica deixou como pagamento ao pastor. Orlando, ao reconhecer aquele objeto, visto que se tratava de um presente que fizera a sua amada, já não tem condições de criar justificativas:

Esta conclusão foi a machadada
 que a cabeça lhe separou do colo;
 com ela, após lhe dar tanta pancada,
 o carnicheiro Amor sentiu consolo.
 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 (ARIOSTO, 2007, p. 381).

O amor, que nas novelas de cavalaria gerava cortesia, neste episódio em especial, causa dor e tormento. Não é mais sublime, divino, mas sim, “carniceiro”. É impiedoso, cruel, e não deixa o espírito em paz. Em meio a tanta angústia Orlando percebeu que a casa em que estava tinha servido de abrigo para a “traição” de sua amada. E isto fez com que sentisse ódio daquele lugar, tanto que é tomado pela necessidade de partir. Já no bosque, toda a sua essência humana é revelada: ele, mesmo sendo o campeão dos cristãos, o blindado contra armas, sente a dor da derrota:

No meio da acre angústia lhe ocorreu
 que, nesse mesmo leito em que jazia,
 a ingrata dama com o amante seu,
 sempre que queriam, ali se estendia. [...]
 Aquele leito, a casa e o pastor,
 em tanto ódio os teve de imediato
 que, 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 (ARIOSTO, 2007, p. 381).

No entanto, uma passagem muito marcante trata-se daquela em que ele revela como o amor o transformou. Ele diz que o antigo Orlando está morto. Isto mostra a grande transformação pela qual ele vai passar, e não apenas: visto que se trata de uma personagem típica das novelas de cavalaria, em especial, aquelas do ciclo carolíngio, esta mudança marcará esta tradição literária que, naquele período, já não vivia sua época dourada. Cabe lembrar, também, que esta ruptura se mostrará muito importante para Cervantes, visto que o seu Dom Quixote dialoga com o Orlando, ambas as personagens marcadas pela loucura – teatral, no primeiro caso, e real, no segundo. De fato, o cavaleiro morre, no entanto, renasce para renovar as novelas de cavalaria, trazendo um novo significado para esta tradição.

O que no rosto pareço não sou:
 o que Orlando era, morto é, sob a terra;
 sua dama ingrátíssima o matou;
 atraíndo-o, declarou-lhe a 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).

E depois de tanto lamentar e sofrer, eis que Orlando passa a extravasar o seu ódio. Quando ele começa a destruir a natureza, que testemunhou o amor de Angelica e Medoro, nota-se que a loucura furiosa ganha espaço. O ambiente aberto, que antes lhe servia como pano de fundo para as suas aventuras como herói, neste momento o tortura e o reduz. A mesma natureza que costumava ser narrada como lugar aprazível, em especial, para os amantes, torna-se impiedosa para Orlando, que nela descarrega toda a sua raiva:

[...] desembainhou a espada.
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 (ARIOSTO, 2007, p. 381).

Depois de destruir parte daquele lugar, ele deitou-se exausto. Por três dias não se moveu, até que, no quarto, finalmente, a loucura furiosa o dominou por completo. Assim, despe-se de suas armas, abandonando-as, bem como o seu cavalo, e então começa a espalhar a destruição por onde passa. A sua força era assim extraordinária que ele sequer precisava de armas para matar animais e pessoas, ou arrancar árvores. Eis, pois que se seguem vários episódios em que ele se comporta como uma verdadeira besta selvagem, assaz diferente do cortês e respeitável conde Orlando.

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.
Ao quarto dia, pelo furor movido,
de chapas e malhas ficou despido (ARIOSTO, 2007, p. 382).

Um episódio interessante que envolve a loucura furiosa de Orlando é aquele em que o paladino se encontra com Angelica e Medoro. Por causa da sua insanidade, ele não a reconhece – a princesa do Catai também não sabe que se trata do cavaleiro francês, visto que ele estava extremamente diferente –, no entanto, quando a viu, logo a desejou. É curioso

notar, pois, o efeito que Angelica surte em Orlando. Mesmo sem se lembrar do amor que por ela sentia, o paladino torna a encantar-se pela princesa do Catai, isto pode ser visto como uma espécie de amor doentio, obsessivo. Como é um sentimento assaz poderoso, algo igualmente forte precisa curá-lo (no caso, Deus) e a dama deverá, por força, desaparecer de vez da vida do infortunado Orlando, o que, de fato, ocorrerá.

Assim que Orlando a vê, ele passa a segui-la; Medoro tenta intervir, no entanto, o corpo do paladino francês é invulnerável, assim, os seus golpes não surtem efeito. Quando o cavaleiro se livra do mouro, persegue Angelica, que acaba se recordando do seu anel mágico. Colocando-o na boca ela desaparece, não apenas da vista de Orlando, mas também da história. O narrador, depois, revela algumas informações vagas sobre ela, no entanto, a princesa do Catai não participará mais ativamente do *Furioso*. Graças à magia do anel, Angelica não mais será vista pelos seus perseguidores enamorados que poderão, finalmente, se dedicarem à guerra.

No entanto, cabe retornar à loucura no sentido geral da obra. A fé, bem como os seus rituais, também é citada por Erasmo como um tipo de loucura. Sendo uma história que conta sobre os feitos de Carlos Magno, o *Furioso* não poderia deixar de narrar sobre este argumento na obra. Além disto, a guerra, a busca pelo poder, dinheiro e glória também são vistos como loucura – do tipo negativo. O amor, o desejo e a afeição idem. Todos estes elementos estão presentes na obra, em maior ou menor grau. Sendo assim, a loucura paira sobre cada uma das personagens. Os rituais sagrados (tanto dos cristãos como dos pagãos) antes de duelos; os cavaleiros e as damas que abandonam os seus afazeres, as suas vidas e, até mesmo, as suas crenças, desobedecendo ordens ou leis, que vão em busca de seus amores (correspondidos ou não); os vaidosos combatentes que se vangloriam de suas vitórias, passando parte do tempo almejando conquistar armas e cavalos de valor – ganância esta que, algumas vezes, leva os cavaleiros a cometerem descortesias –; as buscas que empreendem atrás de amigos ou montarias; o desejo de vingança que motivou o rei Agramante a começar a guerra; em suma, as ações que as personagens tomam são impregnadas de loucura, pois esta é uma qualidade humana. Chiara Dini aponta que o errar (vagar) dos cavaleiros comumente envolve o erro deles, sendo que andam em busca de suas vãs pulsões, por exemplo, a constante procura por vitórias que move Marfisa; as perseguições à Angelica; os esforços de Bradamante para reencontrar Ruggiero; etc.:

[...] Ariosto nos oferece a chave de leitura com a qual reexaminar todos os movimentos que se entrecruzaram neste espaço homogêneo e sem direção, onde cada “errar” é sempre uma figura do “erro” no sentido de procura vã, ilusória de

falsas imagens de felicidade e de bem. Percebemos então que amplo é o mapa da loucura e o poeta o traçou com cuidado [...] (DINI, 2014, p. 75, tradução nossa)¹⁹.

Assim sendo, a loucura é o que une cada uma das histórias e personagens do *Furioso*, porém, não é posta como uma patologia (exceto no caso de Orlando), mas sim, como algo da natureza humana:

Recuperando toda a infinita variedade dos erros humanos sob a sigla da loucura, Ariosto se move sobre uma linha do pensamento renascentista que faz da loucura não uma alteração patológica do eu, mas sim uma sua natural forma de ser, o semblante da irracionalidade, da falsificação da realidade, da incapacidade de dominar as coisas. [...] Loucura e razão dividem o palco humano apresentando-se uma como limite da outra (DINI, 2014, p. 77, tradução nossa)²⁰.

E a loucura é assim importante que vai aparecer, em destaque, em três pontos principais da obra: no título; quando o narrador apresenta os principais argumentos da história – visto que todos tem algum tipo de ligação com a insensatez – e, obviamente, no canto em que Orlando enlouquece, que se encontra precisamente no meio do livro.

1.3 A VIAGEM PELA LUA

Como foi dito anteriormente, a loucura de Orlando era um castigo divino com prazo de validade, sendo que Deus escolhe Astolfo para ser aquele que leva a cura ao paladino. Não por acaso ele é o escolhido, visto que este cavaleiro era o mais habituado com a magia, tanto que ela não lhe causava nenhum incômodo ou surpresa. Por ser um *homo fortunatus*, constante instrumento do acaso e da sorte, a sua presença faz com que o episódio seja natural e crível, tanto que ele não demonstra fascínio ao se deparar com a Lua, pelo contrário, a sua reação é a de um turista curioso, que se interessa e se diverte, sem, contudo, problematizar ou fazer reflexões profundas. Isto assegura o caráter maravilhoso desta viagem (SANTORO, 1989, p. 238-240).

Após passar brevemente por uma parte do inferno, montado no hipogrifo, no cume de uma montanha, Astolfo chega ao paraíso terrestre onde é recebido pelos três arrebatados bíblicos: Enoch, Elias e São João Evangelista. O último contará sobre os planos divinos, sobre

¹⁹«[...] Ariosto ci offre la chiave di lettura con cui riandare a tutti i movimenti che si sono intrecciati in questo spazio omogeneo e adirezionale, dove ogni “errare” è sempre una figura dell’ “errore” nel senso di ricerca vava, illusoria di false immagini di felicità e di bene”.

²⁰«Recuperando tutta l’infinita varietà degli errori umani sotto la sigla della pazzia, Ariosto si muove su una linea del pensiero rinascimentale che fa della follia non un’alterazione patologica dell’io ma una sua naturale forma di essere, il volto della irrazionalità, della falsificazione della realtà, dell’incapacità di dominare le cose. [...] Follia e ragione si spartiscono la scena umana costituendo si l’una come limite dell’altra”.

como irão recuperar o juízo de Orlando e, por fim, dará a Astolfo alguns poderes que serão usados em favor dos cristãos durante a guerra. Assim, São João Evangelista e Astolfo vão até a Lua no cavalo de fogo. Eis então que começa uma passagem assaz interessante, que demonstra ponto de vista e comparação, o interesse do homem pelo universo e uma série de críticas, tudo isto sob a ironia de Ariosto.

Astolfo observa curiosamente como a Lua parecia ser maior do que a Terra no momento em que estão a sobrevoando e nisto passa a comparar constantemente os dois planetas – a Lua ainda é tida como planeta naquele período histórico, bem como a Terra ainda era colocada no centro do universo. Como na Terra, na Lua há rios, lagos, campinas, vales, montanhas, cidades e selvas, porém, não são semelhantes aos que ficam no planeta de Astolfo. Desta maneira, é construída uma nova perspectiva sob a qual o leitor renascentista poderia observar a Lua: como algo semelhante, porém, não igual.

Além disto, há a relativização, visto que a Terra já não parecia tão grandiosa vista da Lua: quando o olhar é distanciado, certas coisas perdem a grandeza e a importância, pois ele se expande, sendo capaz de enxergar para muito além do óbvio e da mera aparência. Assim, há uma espécie de convite para que se relativizem as opiniões, acontecimentos históricos e crenças humanas. As grandes dimensões dos objetos e construções que estão na Lua ajudam a demonstrar a pequenez daquelas terrestres – incluindo o homem e as suas ambições.

Eis então que o olhar do narrador torna-se mais crítico: as personagens chegam ao lugar que abriga tudo o que se perde na Terra, sendo que os culpados são os defeitos humanos, o tempo ou a Fortuna. Muita fama há neste vale, que foi consumida pelo tempo; promessas e preces que são dirigidas a Deus; lágrimas dos amantes; o tempo que se gasta com jogos ou ócio; planos e desejos vãos. Eis, pois, uma crítica às inúteis aspirações humanas, que, apesar de satisfazerem as pessoas momentaneamente, não são eternas. A fama duradoura é algo que, como será visto adiante, atinge pouquíssimas pessoas, e nem sempre por mérito próprio. As promessas e preces ironizam a falsa fé, pois, o homem costuma lembrar-se de Deus apenas nos momentos de medo ou dificuldade, ou então, para lhe pedir favores. Isto também é uma crítica à superstição, que faz as pessoas acreditarem que receberão alguma graça caso rezem ou façam promessas (como se Deus fosse subornável) – este também é um comportamento questionado por Erasmo. As lágrimas dos amantes também são vãs, como pode se notar com clareza na obra. Muitas são as personagens que se apaixonam rapidamente, e da mesma forma, deixam de amar – como é da natureza humana. O ócio e o jogo apenas servem para distrair, sem trazer qualquer benefício; tempo que poderia ser gasto com

atividades mais construtivas. E os planos e desejos que não levam ao fim esperado, também são inúteis.

No entanto, como dito anteriormente: “parece, mas não é igual”. Deste modo, tudo o que é perdido na Terra assume nova forma na Lua. Assim, as bexigas cheias de gritos são as coroas passadas; os anzóis de ouro e prata são os presentes que os reis se fazem; as grinaldas cobertas por laços tratam-se das adulações; cigarras estripadas representam os versos que homenageiam os grandes senhores; anilhas de ouro e preciosos grilhões tratam-se dos amores fracassados; as garras de águia e gaviões mostram o poder dado pelos senhores; os louva-a-deus são os favores que os príncipes dão. Nesta passagem, em especial, pode-se notar que o olhar crítico volta-se para as ilusões de poder e as inseguranças que atingem a vida na corte:

O levantamento se move das mais comuns e gerais fraquezas do homem (as penas amorosas, o tempo desperdiçado com o jogo, os vãos planos e os vãos desejos) para abranger a fugacidade do poder terreno, mesmo de célebres reinos da antiguidade, por conseguinte, a degradante vida na corte, a insegurança, a confusão e os vícios da realidade política e civil, a decadência e a corrupção da Igreja [...] (SANTORO, 1989, p. 245, tradução nossa)²¹.

Há de se observar, também, o significado dessas metáforas apresentadas. Muito tumulto e gritaria se fazem diante de um rei e de suas conquistas, porém, quando estes caem em ruína, não há mais celebração, permanecendo, na Terra, apenas o silêncio. O anzol está ligado a expressões como “morder o anzol” ou “cair no anzol”. A princípio, o peixe vê apenas uma apetitosa refeição, no entanto, quando fiska, nota que se trata de uma armadilha. Da mesma forma pode ser vista a “generosidade” de alguns soberanos, que dão presentes plenos de segundas intenções. E o ouro e a prata (riquezas) destes anzóis são uma isca propícia. Pensando no sentido figurado das duas palavras, grinalda pode significar um conjunto de poemas, e laço pode indicar uma armadilha. As adulações funcionam da mesma forma: os maus poetas – como se verá adiante – bajulam os seus senhores visando benefícios. Assim, o elogio em forma de literatura (grinalda) acaba sendo coberto pelas armadilhas (laços) da adulação.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, a cigarra está comumente relacionada aos maus poetas. Este inseto estripado simboliza o verso dirigido ao senhor, ou seja, é algo sem qualidade, que logo será morto (estripado) pelo tempo. As anilhas e grilhões, vistos como uma

²¹“La rassegna muove dalle più comuni e generali debolezze dell’uomo (le pene amorose, il tempo sprecato nel gioco, i vani disegni e i vani desideri) per toccare la caducità della potenza terrena, anche di celebri regni dell’antichità, quindi la degradante vita della corte, la insicurezza, la confusione e i vizi della realtà politica e civile, lo scadimento e la corruzione della Chiesa [...]”.

forma de acorrentar, relacionam-se ao amor falhado no sentido de uma punição ou mesmo de algo do qual é difícil se libertar. Ainda que as correntes (amor falho) causem sofrimento, o homem dificilmente consegue se livrar disto – e muitas vezes não o quer, afinal, trata-se de “anilhas de ouro” e “preciosos grilhões”, ou seja, algo de relevância e valor.

Também segundo Chevalier e Gheerbrant, a águia costuma representar os maiores deuses e heróis, por sua vez, o gavião representa a usura e rapacidade. No entanto, ambas se tratam de aves de rapina, sendo assim, esta outra simbologia também pode se aplicar à águia. As suas garras, usadas para as suas caças, são destacadas, sendo mostradas como o poder dado pelos senhores. Visando o benefício, o bajulador (gavião) exalta o seu senhor (águia), que, tendo a sua vaidade afagada, dá poderes como forma de presente. No entanto, mesmo estando em posição superior, o senhor é tão rapace quanto o seu bajulador. Por fim, há o louva-a-deus, que representa o benefício dado pelo príncipe aos seus favoritos. Tendo em vista o comportamento agressivo e voraz deste inseto, bem como sua simbologia ligada mau-olhado e azar, não se pode esperar algo de bom deste presente. Ainda mais porque funciona como uma espécie de compra de aduladores, que inflam a vaidade dos senhores.

Com estes versos, nota-se uma crítica acompanhada de uma consciência do sistema, que levava as pessoas a se comportarem de modo degradante, exercendo atividades reprováveis e inúteis:

[...] A identificação daqueles vícios mesmo implicando a reprovação daqueles meios com os quais os cortesãos tentavam conquistar o favor do senhor, na realidade além de cada moralismo, sugere uma tomada de consciência de um “sistema” no qual os indivíduos acabavam sendo condicionados, corrompidos e impelidos a operações tanto degradantes quanto inúteis. Daqui a medida da ironia que tange não tanto os aspectos mais negativos do costume cortesão quanto a vaidade e a nulidade de uma conduta marcada comumente por mentiras, humilhações, e baixeiras (SANTORO, 1989, p. 246, tradução nossa)²².

Com o passar do canto, a crítica torna-se ainda mais ácida, em especial, quando São João Evangelista começa a explicar cada um dos itens perdidos com mais detalhes. Tesouros e ruínas de castelos e cidades, resultados de tratados violados; serpentes, que representam os falsários, ladrões e donzelas; frascos partidos que se tratam da servidão nas cortes; sopas que são as esmolas dadas após a morte; flores fétidas que representam o donativo que Constantino fez a Silvestre; máscaras com seiva, que se tratam da beleza das mulheres.

²² “[...] La identificazione di quei vizi anche se implica la riprovazione di quei mezzi con i quali i cortigiani tentavano di conquistare il favore del signore, in realtà al di là di ogni moralismo, suggerisce una presa di coscienza di un “sistema” in cui i singoli risultavano condizionati, corrotti e spinti ad operazioni degradanti quanto inutili. Di qui la misura dell’ironia che tocca non tanto gli aspetti più negativi del costume cortigiano quanto la vanità e la nullità di una condotta segnata comunemente da menzogne, da umiliazioni, da bassezze”.

A imagem do tesouro e a da ruína, postos lado a lado, serve para demonstrar o passar do tempo: aquilo que antes era um império glorioso, transformou-se, no presente, em ruínas e degradação. O mesmo caso vale para a flor, visto que, um dia, tratou-se de um regalo de valor (perfumada), porém, com o tempo, perdeu a graça e tornou-se algo fétido. O presente trata-se do palácio que Constantino deu para servir de moradia aos papas, junto com a cidade de Roma e algumas outras vizinhas. Tendo em vista este contexto, nota-se que há uma crítica à corrupção que tomava a Igreja:

[...] Um presente em origem bom e útil, mas que se tornou inútil e vão, ou melhor, motivo de corrupção. Mas, é evidente que aqui o poeta sobrepõe ao esquema das “coisas perdidas” a imagem simbólica de uma realidade ainda hoje presente e operante sobre a terra: a imagem do monte de flores reflete por isso o governo da Igreja e a metamorfose das flores antes cheirosas em flores fétidas reflete a corrupção do poder eclesiástico (SANTORO, 1989, p. 246, tradução nossa)²³.

Mas, as ruínas colocadas ao lado das riquezas também representavam as guerras constantemente travadas naquela época, começadas, muitas vezes, exatamente por causa da quebra de acordos. Isto também serve para demonstrar a realidade na qual Ariosto se encontrava, marcada por incertezas, desordem e engano, tendo ele vivido isto de modo muito particular, visto que assumira muitas vezes cargos políticos, como quando fora governador da tempestuosa Garfagnana. As serpentes, que representam os falsários, ladrões e donzelas e os frascos partidos que se tratam da servidão nas cortes, mostram, ainda, algo comum da vida cortesã. As serpentes, geralmente, causavam problemas econômicos e sociais por causa dos seus enganos e rapinas. Já os frascos representam a fragilidade, instabilidade e degradação dos palacianos, que acabavam envolvidos nos problemas da corte. Quanto às sopas, novamente há uma crítica às superstições que envolviam a fé, no caso, mandar que se façam doações para que a alma do doador seja recompensada – para que ele vá ao Paraíso. Por fim, uma crítica à vaidade das mulheres, que muitas vezes usavam da beleza para obter benefícios, escondendo, boa parte das vezes, um péssimo caráter – algo que será abordado muitas vezes na obra.

Após elencar estes exemplos, eis que o narrador diz:

Tempo levará, se em verso rabisco
tudo quanto viu em todas as fossas;
pois mais de mil a descrever me arrisco,
já que ali há todas as faltas nossas;

²³“Un dono in origine buono e utile, ma divenuto inutile e vano, anzi motivo di corruzione. Ma è evidente che qui il poeta sovrappone allo schema delle “cose perdute” l’immagine simbolica di una realtà tuttora presente e operante sulla terra: l’immagine del monte di fiori rispecchia perciò il governo della Chiesa e la metamorfosi dei fiori prima odorosi in fiori puzzolenti rispecchia la corruzione del potere ecclesiastico”.

só loucura nem um pouco ali há,
pois não nos deixa e cá em baixo está (ARIOSTO, 2007, p. 562)

Desta forma, todas as faltas humanas se encontram na Lua; visto que o homem muitas vezes erra, e tem vários defeitos, seria necessário outro “planeta” para abrigar tudo. E justamente aquele que mais despertava o interesse dos pensadores e “inspirava” artistas e amantes. No entanto, a loucura não se encontrava no mesmo lugar, pois o homem não é capaz de viver sem ela – sem ambições, vaidades, pulsões, paixões, etc. E, deve se dizer, ela é a principal responsável por tudo o que as pessoas perdem. E isto leva ao próximo item que se encontra na Lua: o senso. “Se é aqui em cima (Lua) que a razão dos homens se conserva, quer dizer que sobre a Terra nada além de loucura ficou” (CALVINO, 2004, p. 240, tradução nossa) ²⁴. “A sensatez parece ser banida da Terra; pouco ou nada dela permanece” (SCORRANO, 2015, p. 122, tradução nossa) ²⁵. “[...] Não só a Orlando esta se refere, visto que a loucura é muito mais próxima a qualquer um do que se imagina” (DINI, 2014, p. 73, tradução nossa) ²⁶.

O monte de ampolas com os sentidos era maior do que os demais acumulados de coisas perdidas. A razão é descrita como sendo um licor que evapora facilmente se não estiver fechada em algum recipiente. Algumas maiores, outras menores, cada uma das ampolas tinha uma etiqueta com o nome de seu dono, e, a que mais se destacava pelo tamanho era justamente a de Orlando. Tendo em vista que as pessoas carregam em si algum tipo de loucura, é normal que o item mais perdido seja exatamente o senso. E visto que o paladino tinha se reduzido ao estado de besta irracional, completamente dominada pela loucura, era de se esperar que a sua ampola fosse a maior de todas.

Astolfo, no entanto, se surpreende ao ver que ali tinha sentidos de pessoas que ele pensava que fossem moderadas, ilustradas. Inclusive, encontra o seu também. Então, eis que se explica como as pessoas perdem o juízo:

Uns perdem-no em amor, ou em honores,
outros buscando, a navegar, riquezas;
outros em esperanças postas em senhores,
ou atrás de mágicas futilidades;
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).

²⁴“Se la ragione degli uomini è quassù che si conserva, vuol dire che sulla Terra non è rimasta che pazzia”.

²⁵“Dalla terra il senno sembra essere stato bandito; poco o niente di esso rimane”.

²⁶“[...] Non solo a Orlando ci si riferisce, giacché la pazzia è molto più vicina a chiunque di quanto non si creda”.

Este elenco faz recordar alguns tipos de loucuras citadas por Erasmo. No entanto, as mágicas futilidades e os astrólogos parecem ser mais uma crítica de Ariosto ao grande interesse das pessoas, em especial, dos nobres, pelas artes ocultas – muitas vezes, vindas de charlatões –, como será abordado mais tarde neste trabalho.

Astolfo, com o consentimento de São João Evangelista, aspirou ao conteúdo da sua ampola e, graças a isto, viveu sensato por um bom tempo, até que cometeu um deslize, e, de novo, perdeu parte do seu senso. Isto mostra que é praticamente impossível viver sem cometer os erros que são causados pela loucura humana.

No entanto, a visita à Lua continua, e, desta vez, Astolfo depara-se novamente com algo curioso. Então, São João Evangelista explica que se tratam das Parcas – observadas pela Morte e pela Natureza –, as responsáveis por fiar as vidas humanas; o tamanho de um novelo indica o quanto uma pessoa viverá, e, os mais belos eram usados para tecer ornamentos no Paraíso, enquanto que os feios se tornavam arames para os danados. Estas metáforas servem para mostrar o destino dos homens: todos vão morrer, no entanto, o que acontecerá com cada um no além-mundo vai depender de como conduziram as suas vidas, de um ponto de vista moral. E não apenas: também apontam o quão veloz é a vida, e quão voraz o tempo pode ser.

Além dos velos, havia também chapas de ferro, prata ou ouro, com nomes impressos, que eram carregadas por um velho que as jogava no rio Letes. As que não afundavam e não eram cobertas pela areia, acabavam sendo tomadas por abutres, corvos ou gralhas, que, ao final, não conseguiam carregá-las, deixando-as cair. Porém, há cisnes brancos que, entre tantas placas, salvam algumas do esquecimento, e levam-nas até uma ninfa que as consagra no Templo da Imortalidade. De novo, os valores morais mostram-se importantes, afinal, o material da chapa servia para indicar o valor da alma, no entanto, o destino parecia ser comum a todas: o esquecimento – exceto o caso daqueles nomes que são salvos pelos cisnes. Outro ponto a ser notado é o rio Letes que, em *A divina comédia*, encontrava-se no Purgatório e tinha como função fazer os homens se esquecerem dos seus pecados. No entanto, no *Furioso* ele assume um aspecto negativo, posto que condenava as pessoas ao esquecimento. Por fim, de novo as aves de rapina assumem uma função negativa, diferente do cisne, visto tradicionalmente como imaculado, “cuja brancura, cujo poder e cuja graça fazem uma viva epifania da luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 257).

Desta maneira, de novo, torna-se ao argumento: “parece, mas não é igual”. São João Evangelista explica que tudo que é feito na Terra é observado na Lua. O que o tempo faz na Terra, aquele velho faz na Lua. Quando uma vida na Terra acaba, dá-se o nome a uma chapa. O velho a mergulha no rio, enquanto que na Terra a pessoa é afundada no esquecimento. Os

aduladores bajulam os seus senhores apenas quando estes vivem, sendo que, quando morrem, acabam sendo deixados à parte, até o esquecimento completo. Na Lua este papel é assumido pelas aves de rapina que, primeiro, brigam pelas placas, vendo nelas algo de interessante, porém, depois perdem o interesse, derrubando-as no esquecimento.

Por fim, os cisnes são os poetas que, por meio dos seus escritos, imortalizam os seus senhores. Eis que se nota a principal diferença entre os bajuladores e os poetas de categoria: o primeiro, é um interesseiro, que apenas se recorda do seu senhor em vida – afinal, apenas em vida pode obter favores –, sendo que trata-se de um incompetente, visto que a sua obra é de baixa qualidade, incapaz de imortalizar. O segundo é autêntico, talentoso, cuja sua habilidade torna o seu senhor eterno.

São João Evangelista finaliza dizendo sobre a importância que tem um poeta, e como esta profissão encontrava-se marginalizada. E novamente pode-se notar uma crítica à realidade das cortes, plenas de bajuladores desprovidos de verdadeiro talento:

[...] Exprime a própria indignação diante da condição subalterna e marginal da poesia na sociedade contemporânea, estimular o interesse e o favor dos senhores em relação às letras. Já a distinção entre poetas verdadeiros e poetas falsos implica uma noção problemática da poesia, ou ao menos do exercício da poesia. Também em tal caso a denúncia da instrumentalização e da mitificação da poesia da parte dos desprezíveis aventureiros vem particularmente relacionada à concreta realidade da sociedade cortesã (SANTORO, 1989, p. 255, tradução nossa) ²⁷.

Junto a esta questão, encontram-se outros problemas: o desinteresse dos senhores em relação às verdadeiras artes, e também a avareza dos mesmos, que não apoiam os seus bons artistas. Assim, muitos poetas acabam sendo obrigados pelas circunstâncias a bajularem quem os acolhesse, movidos não pelo interesse, mas sim, pela necessidade, fazendo com que as suas poesias se transformassem em veículo de exageros, quando não, mentiras. Assim, ironiza-se sobre o fato de que quando são queridos, estes apenas elogiam as qualidades dos seus senhores, sem contar sobre os seus defeitos. “Os escritores são aqueles que têm o dom de embelezar também as histórias modestas, de elevar ao céu uma figura medíocre. A arte da palavra é ela mesma uma forma de magia [...]” (SCORRANO, 2015, p. 123, tradução nossa)

²⁸. Até mesmo porque dela depende a imortalidade dos homens dentro da sociedade.

²⁷ “[...] Esprimere la propria indignazione per la condizione subalterna e marginale della poesia nella società contemporanea, sollecitare l’interesse e il favore dei signori verso le lettere. Già la distinzione tra poeti veri e poeti falsi implica una nozione problematica della poesia, o almeno dell’esercizio della poesia. Anche in tal caso la denuncia della strumentalizzazione e della mistificazione della poesia da parte di spregevoli avventurieri viene particolarmente riferita alla concreta realtà della società cortigiana”.

²⁸ “Gli scrittori sono coloro che hanno il dono di abbellire vicende anche modeste, di elevare al cielo una figura mediocre. L’arte della parola è essa stessa una forma di magia [...]”.

Esta discussão sobre a importância da poesia não é colocada na obra por acaso, dado que, para os humanistas, ela era extremamente importante, vista como educadora e civilizadora. No entanto, tinha se corrompido por causa da atual sociedade degradada, que não parecia mais valorizá-la como antes. Provavelmente Ariosto desejasse demonstrar com esta passagem o seu descontentamento em relação à sua condição, pois os seus encargos políticos impediam que ele se dedicasse plenamente à poesia. Apesar de grato pelo trabalho dado pelos seus senhores – haja vista que deveria cuidar da sua família e precisava de dinheiro para tanto –, não o fazia por paixão, mas sim, por necessidade. No entanto, isto não quer dizer que os seus elogios à família Este sejam mentirosos, porém, esta discussão coloca o leitor em alerta, cabendo a ele verificar se realmente pode confiar plenamente no que lhe é narrado:

O mito da poesia, e, mais largamente, das letras, como condição e garantia de moralidade e de virtude, se frustrava diante da realidade: uma realidade que parecia desmentir a humanística fé no itinerário da *feritas* à *humanitas* por obra das letras, e na qual os próprios literatos pareciam sempre mais inclinados a explorar os bens e os valores da cultura para os seus interesses práticos e a sua necessidade de sobrevivência (SANTORO, 1989, p. 260, tradução nossa)²⁹.

Logo, o poeta, sendo humano, também está sujeito ao erro e condicionado ao seu ambiente, assim como as personagens do *Furioso*. Trata-se, pois, de uma poesia feita por um homem para os homens, diferente da escrita de São João Evangelista, considerada verdadeira e dirigida ao eterno, ao sagrado (SANTORO, 1989, p. 261). O interessante desta passagem sobre a imortalidade por meio da escrita é que São João Evangelista também escrevera em vida. E, como em *A divina comédia*, novamente vemos um escritor sendo guia em uma viagem para um mundo além da Terra.

Além de Erasmo, outro autor foi importante para a criação deste episódio da Lua: trata-se de Leon Battista Alberti, que em um dos seus *Intercoenales*, traz o *Somnium*. Nele, o autor discute sobre a relação entre prudência e loucura, e não apenas: apresenta também a ideia de um lugar onde ficam todas as coisas perdidas pelo homem. Também como no episódio da Lua, Alberti diz que a loucura não abandona nunca o mundo dos homens e que, entre as coisas que se perdem, está a razão (DINI, 2014, p. 77-78). Todavia, Ariosto escolhe um lugar existente – em Alberti é um mundo dos sonhos – para abrigar as perdas humanas, no caso, a Lua, sendo que os argumentos são por ele expandidos, ganhando novas metáforas, mas

²⁹“Il mito della poesia, e, più largamente, delle lettere, quali condizione e garanzia di moralità e di virtù, si vanifica di fronte alla realtà: una realtà che sembrava smentire l’umanistica fede nell’itinerario dalla *feritas* alla *humanitas* per opera delle lettere, e nella quale gli stessi letterati sembravano sempre più inclini a strumentalizzare i beni e i valori della cultura per i loro interessi pratici e il loro bisogno di sopravvivenza”.

também, se enquadram no panorama político-social no qual o poeta estava inserido. Além disto, do espaço imaginado por Alberti não se podia levar nada, diferente da Lua, visto que Astolfo aspira ao seu senso de uma ampola, e leva consigo aquela que tinha a razão de Orlando (DELL'AIA, 2013, p. 241-242).

O canto da Lua assume, pois, diferentes funções dentro da obra: uma crítica aos vícios e vãos desejos humanos, sendo que se apontam, entre tantos problemas, aqueles que envolvem os habitantes das cortes. Serve, também, para demonstrar como a linha que separa a razão da loucura é assaz tênue, tanto que o próprio Astolfo é surpreendido ao perceber que o senso de muitas pessoas consideradas sábias encontrava-se naquele lugar, mostrando, assim, a inconsciência do homem diante da insensatez. E não apenas: problematiza-se o autocontrole racional, tendo em vista as fraquezas humanas, que levam constantemente ao erro. Por fim, serve também para debater o papel da poesia dentro de uma sociedade problemática e viciosa, que condenava muitos artistas a agirem conforme as suas necessidades, deixando de lado os valores humanistas desta assaz importante forma de arte.

1.4 A DEFESA DA MULHER

Outro dos aspectos que também diferencia o *Furioso* do *Innamorato*, certamente, é o espaço que a mulher conquista dentro da obra de Ariosto. Não apenas diferentes representações da mulher são postas na história – a fada benigna e a maligna, a cavaleira, a amante fiel e a infiel – como também o narrador as elogia, as defende e as convida a assumirem papéis ativos na sociedade. Boiardo já dera espaço para a figura feminina dentro de sua obra, no entanto, ela não aparecerá com a mesma força que em Ariosto. Deve-se notar, ainda, que a defesa e o interesse pelas mulheres não é uma novidade do autor de *Furioso*, mas sim, algo que despertou o interesse dos humanistas. De *Reggimento e costumi di donne*, de Francesco da Barberino, documento do século XIII que apontava a superioridade masculina e reduzia a condição da mulher aos serviços domésticos, até a obra de Ariosto, é possível notar a significativa mudança do olhar dos intelectuais da época (SANTORO, 1989, p. 144).

No entanto, isto não significa dizer que ideias preconceituosas – a mulher frágil, enganadora, infiel – desapareceram por completo, pelo contrário. Porém, apareceram figuras importantes na defesa, ainda que, frequentemente, sob um olhar ambíguo que, algumas vezes, acusava e reafirmava ideias retrógradadas, enquanto que outras, passava a transmitir pensamentos novos e liberais. O aspecto que mais mudou trata-se daquele que limita a mulher aos afazeres domésticos (SANTORO, 1989, p. 144-145).

Há na obra de Petrarca uma disposição a reconhecer os valores das mulheres, no entanto, o seu olhar se limita àquelas figuras famosas da antiguidade ou às que pertencem a uma elite. Nota-se, pois, que ele é movido por motivos retóricos ou encomiásticos, tanto que ainda é possível notar no seu pensamento a ideia da superioridade masculina. Porém, há algo de significativo na sua *Familiari*:

Petrarca se delonga a celebrar as virtudes e os dotes da mulher, propondo uma série de exemplos de mulheres célebres, extraídas da história antiga e também da medieval até os tempos mais recentes: se compõe assim um repertório canônico que, com diversas sucessivas integrações e modificações, atravessará os numerosos tratados que proliferarão de Boccaccio em diante (SANTORO, 1989, p. 145, tradução nossa)³⁰.

Este repertório se repetiu dentro da obra de muitos escritores, como Boccaccio. A propósito deste, o seu *De claris mulieribus* trouxe uma nova visão da mulher, tendo em vista a evolução dos costumes e da sociedade toscana, mostrando não apenas um interesse exclusivamente retórico. O autor não apresenta apenas exemplos de virtude, mas também de vícios, retratando a mulher de forma autônoma, capaz de se inserir em diferentes contextos sociais, movida por palavras e ações diversas. Além disto, quando Boccaccio se depara com diferentes versões de uma história, ele tende a escolher aquela mais favorável à mulher. Por exemplo, o caso de Dido, vista por Virgílio como infiel, e por Justino como exemplo de lealdade. Esta história também aparecerá no *Furioso*, e o narrador se mostrará, como Boccaccio, favorável à versão de Justino (SANTORO, 1989, p. 146).

No entanto, Boccaccio também trouxe em si contradições típicas da sociedade, tanto que ainda mostrava a ideia de superioridade do sexo masculino. Além disto, a sua opinião sobre a educação da mulher também não era bem definida: ora defendia que deveria ficar no lar, cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos, ora exaltava o ideal de mulher corajosa, disposta a desenvolver tarefas fora de casa. Apesar disto, a sua *De claris mulieribus* contribuiu para que se proliferassem obras com louvores feitos para mulheres famosas, defesas de preconceituosas acusações, favorecendo a figura feminina durante o século XV. Com o decorrer do tempo, a mulher literata e intelectual passa a ser louvada, tendo por base figuras reais:

³⁰“Il Petrarca si diffonde a celebrare le virtù e le doti della donna, proponendo una serie di esempi di donne celebri, tratti dalla storia antica e anche da quella medievale fino ai tempi più recenti: si compone così un repertorio canonico che, con varie successive integrazioni e modifiche, passerà nei numerosi trattati che prolifereranno dal Boccaccio in poi”.

Dominante na literatura filogina do século XV a celebração dos dotes literários (especialmente a propósito das mulheres de extração aristocrática): uma norma recorrente que encontrava correspondência na realidade; na sociedade do tempo, devido à cultura humanística, se afirmava e se desenvolvia o padrão da mulher intelectual, destinada a ter uma grande fortuna na sociedade e na vida intelectual do século XVI [...] (SANTORO, 1989, p. 149, tradução nossa) ³¹.

Em Ariosto, este tipo de louvor é bastante recorrente, em especial, quando se trata das mulheres da casa Este. Há de se destacar a importância do *Liber de claris selectisque mulieribus*, de Jacopo Filippo Foresti da Bergamo, no qual mais mulheres são acrescentadas à tradicional lista daquelas que deveriam ser louvadas, no caso, por causa dos seus papéis nas artes e letras. No entanto, para se estudar a defesa da mulher no *Furioso*, é importante destacar Leonardo Montagna. Ele polemizou a relação injusta entre homens e mulheres, sendo que estes costumavam desprezá-las, ainda que sempre desejassem se aproveitar delas. Não apenas: denunciou o péssimo costume de generalizá-las (negativamente) e a vontade de dominá-las, usando insolência e palavras imperiosas (SANTORO, 1989, p. 150-151).

Também importante para Ariosto foi o anônimo *La difesa delle donne*, que tinha três motivos principais: primeiro, o autor admitia que as mulheres estavam sujeitas aos impulsos, porém, observava que os homens também se encontravam na mesma condição, e que raríssimas eram as mulheres totalmente desonestas, sendo que os homens cortejavam mais do que eram cortejados. Segundo, se as mulheres tinham uma fama limitada era porque estavam à parte das letras e das armas, pois, se tivessem o mesmo espaço que os homens, teriam acumulado muitas glórias e louvores. Por fim, o autor diz que as mulheres devem assumir as mesmas atividades que os homens (SANTORO, 1989, p. 152).

Estes três motivos são observáveis no *Furioso*, tanto nas palavras e atitudes das personagens, como nos juízos feitos pelo narrador. Assim, a seguir, serão elencados os momentos em que há louvores às ilustres mulheres do tempo de Ariosto, e as passagens da obra que se aproximam destas três ideias de *La difesa delle donne*. Ao final, será abordado o comportamento feminino dentro da obra, mostrando diferentes faces. O autor, certamente, não retratou apenas mulheres virtuosíssimas, pois elas são vistas como seres falhos, iguais aos homens, no entanto, há de se notar que há mais exemplos de fidelidade feminina do que masculina, fora as várias vezes em que as cavaleiras Marfisa e Bradamante mostram-se superiores nos embates contra os homens.

³¹“Dominante nella letteratura filogina quattrocentesca la celebrazione delle doti letterarie (per lo più a proposito di donne di estrazione aristocratica): un modulo ricorrente che trovava riscontro nella realtà; nella società del tempo, per effetto della cultura umanistica, si affermava e si sviluppava la misura della donna intellettuale, destinata ad avere un grande destino nella società e nella vita intellettuale del Cinquecento [...]”.

O canto XX começa com um elogio às antigas damas louváveis, sendo que o narrador diz que muitas outras existiram, e que, por causa da inveja masculina, permaneceram no esquecimento. Os exemplos citados são: Harpálice, que se tornou uma grande guerreira; Camila, outra guerreira de prestígio que, aliada a Turno, lutou contra Eneias; e Safo e Corina, poetisas gregas.

Já no canto XXXVII, a questão do afastamento das mulheres das artes é posta. Assim, se as virtudes delas não são espalhadas, e, pelo contrário, só as calúnias se propagam, é porque elas não estudaram as letras como os homens, sendo que estes, por inveja (de novo), ocultam os bens por elas feitos. Neste canto, em especial, novamente se problematiza o papel do poeta e a força das letras. O narrador, então, continua a provocar o leitor, afirmando que os homens se ocupam apenas em espalhar o que as mulheres têm de pior. No entanto, não houve um capaz de apagar a glória delas. E de novo as elogia: Harpálice; Tomiris, rainha da Cítia; Camila; Pentésiléia, rainha amazônica; Dido, rainha de Cartago; Zenóbia, rainha de Palmira; e Semíramis, rainha que construiu os jardins suspensos da Babilônia. E o narrador não elogia apenas os exemplos clássicos, afirmando que há mulheres louváveis por toda parte, e que, de novo, foram deixadas de lado por causa da inveja:

E fiéis, prudentes, castas, sem tortos
sempre houve, não só na Grécia e em Roma:
em toda a parte entre as Índias e os Hortos
das Hespérides, em que o Sol espalha a coma;
cujos méritos estão para os louvores mortos,
e entre cada mil só uma se assoma;
isso porque no seu tempo invejosos
foram os escritores, falsos e maldosos (ARIOSTO, 2007, p. 588).

No entanto, o narrador diz que as mulheres não devem se abater e deixar de realizar feitos louváveis apenas porque não são lembradas e honradas, pois o mal também não dura por muito tempo. Além disto, naquele tempo (de Ariosto), tinha artistas dispostos a elogiá-las. Eis então que são elencados os poetas contemporâneos de Ariosto que se dedicavam a esse trabalho, como Pietro Bembo, Michele Marullo, Tito Vespasiano Strozzi, entre outros. Mas, o narrador provoca mais, dizendo que as próprias mulheres podem exercer esta função:

E além destes e de outros que hoje haveis,
que glória vos deram e ainda dão,
vós, por vós mesmas, dar-vo-la podeis;
vós que haveis a agulha e pano aversão,
com as Musas vossa sede apagareis
na fonte de Hipocrene, e inspiração
trareis tanta que nós da obra vossa

mais precisaremos que vós da nossa (ARIOSTO, 2007, p. 589).

É de se notar que se as mulheres resolvessem se louvar, elas sequer precisariam dos homens para esta atividade, pois se bastariam. Por fim, o narrador ainda resolve eleger uma entre as mais talentosas para elogiar, capaz de ter se imortalizado por meio dos seus escritos, e imortalizado quem ela resolvesse enaltecer – novamente se volta para a questão do papel do poeta e o poder da palavra de tornar eternos certos nomes. Trata-se de Vittoria Colonna, poetisa e amiga de artistas, como, por exemplo, Michelangelo. Por fim, o narrador conclui este grande elogio novamente citando a inveja dos escritores e lembrando que as mulheres serão as responsáveis por imortalizarem-se.

No último canto, o narrador torna a lembrar mulheres ilustres, como Ippolita Sforza, Domitilla Trivulzio, Emilia Pia, e Graziosa Maggi. Fora isto, muitas são as passagens em que recorda as ilustres senhoras da casa Este, todavia, neste caso o poeta o fazia mais por causa de um dos temas centrais da obra: a união de Bradamante e Ruggiero, os ilustres antepassados desta família. Ainda assim, não deixa de ser um louvor importante, posto que o autor poderia se limitar apenas a citar os homens desta casa. Até mesmo Bradamante poderia ter sido retratada de modo menos positivo, e o que acontece é justamente o contrário: enquanto que ela é mostrada como amante fiel (apesar de ciumenta), Ruggiero viveu dois momentos de deslize: com Alcina – e apenas se separou desta quando, por meio do anel mágico, viu que se tratava de uma velha horrível – e com Angelica – quando a salvou, acabou se encantando pela sua beleza, desejando-a.

Há outros três momentos importantes para a defesa da mulher: dois envolvendo Rinaldo, e um incluindo Rodomonte. No canto IV, o cavaleiro cristão toma conhecimento da história de Ginevra, jovem que seria queimada por ter sido acusada de encontrar-se com seu amante – história que será desmentida mais tarde. Rinaldo, após refletir, resolve tomar a defesa da jovem, e não porque ela lhe parecia “inocente”, mas sim, porque considerou a lei absurda. Segundo a sua opinião, apenas pessoas cruéis devem morrer, e não uma donzela que apenas amou. Ele ainda defende que os direitos sejam iguais, tanto para homens como mulheres:

Rinaldo reflectiu, e então falou:
 – Deverá, pois, morrer uma donzela,
 só porque em seus braços desafogou
 seu terno desejo o amador dela?
 Maldito seja quem tal lei ditou;
 maldito também quem a não debela!
 Justo é que morra aquela que é cruel,

não a que vida dá a amor fiel.
 [...] Eu não digo que ela o não tenha feito;
 dizer tal sem saber seria error;
 direi é que por semelhante efeito
 não deve ela sofrer tal amargor;
 [...] Se um mesmo ardor e um igual suspirar
 inclina e atrai um e outro sexo
 àquele suave fim do doce amar
 (para o vulgo ignorante acto desconexo),
 por que punir a dama ou censurar,
 por a um ou mais dum dar esse amplexo
 que o homem pode dar a quantas quer,
 louvado sendo e sem censuras ter? (ARIOSTO, 2007, p. 93).

Esta lei, segundo Rajna, tinha sido retomada por Ariosto da tradição cavaleiresca, provavelmente baseada em algum costume medieval. No entanto, antes deste autor, ela já era considerada cruel, sendo que foi graças ao rei Arthur que ela foi revogada. Uma fonte próxima do *Furioso* seria o *Amadis de Gaula*.

Retomando o discurso de Rinaldo, ele não apenas defende uma igualdade, mas também, uma liberdade para o desafogo das paixões humanas contra uma moral hipócrita, na qual o homem era louvado pelas suas conquistas amorosas, enquanto que a mulher era recriminada, mesmo quando amava apenas um. Ele, desta forma, critica uma (falsa) moral tradicional, que mede os “erros” segundo convenções diversas. No entanto, como de costume, Ariosto introduz um argumento dentro da obra para dialogar com o seu tempo: não é a sociedade cavaleiresca a ser condenada, mas sim, aquela do poeta – haja vista que, por causa de convenções, ele teve que manter em segredo, por muito tempo, o seu relacionamento com Alessandra Benucci, viúva que poderia perder a tutela das filhas e os bens herdados do marido.

No canto XXVIII acontece outra defesa importante. Com o orgulho ferido, Rodomonte, após ter sido preterido por Doralice, o cavaleiro se hospeda em um lugar, e pergunta aos homens que ali estão se eles acreditam na fidelidade de suas mulheres. Todos afirmam que sim, menos o vendeiro que, em seguida, narra a história de Astolfo e Jocundo, homens belíssimos que acabaram sendo traídos por suas esposas. Eles, então, partem para ir testando pelos reinos a fidelidade das mulheres – nenhuma delas resiste aos dois. Após algum tempo, resolvem se casar com Fiammetta, pois, segundo a lógica deles, com dois maridos ela não sentiria a necessidade de ir buscar por um amante. No entanto, mesmo dormindo entre Astolfo e Jocundo, ela consegue traí-los com um antigo amor. Com esta história, o vendeiro quer demonstrar que não há sequer uma fiel, e tolo é aquele que acredita no contrário. Rodomonte, obviamente, está de acordo com ele. Com este parecer generalizador, estas

personagens se aproximam daquele tipo condenado por Leonardo Montagna. No entanto, o guerreiro pagão acabará presenciando o mais exemplar modelo de fidelidade do *Furioso*: Isabella. Porém, agora, será abordada a resposta dada por um ancião que escutava a história do vendeiro.

O ancião diz que quem contou esta história ao taberneiro mais opinião tinha do que experiência, pois tomava por verdades universais casos isolados. Além disto, desafia que se mostre diante dele um homem verdadeiramente fiel – segundo o velho, não há. Continua, então o seu discurso dizendo que aquelas que traíram os seus maridos, na maior parte das vezes, tiveram razão, pois se enjoaram daquilo que recebiam, e foram em busca de alguém que as amasse na medida certa. Como se não bastasse, afirma que, se fosse um legislador, criaria uma lei em que uma mulher infiel apenas seria condenada à morte caso não conseguisse provar que o seu marido também a traía – ora, se todos os homens são desleais, isto significa que nenhuma morreria. E, para finalizar, diz que o único defeito das mulheres é a incontinência – e isto não cabe a todas –, porém, os homens, além de serem incontinentes, praticavam atos muito piores, como roubos, assassinatos, usura e blasfêmia.

Há de se notar a importância deste discurso, pois o ancião reconhece que a natureza da mulher é fraca, bem como a do homem, no entanto, acusa o sexo masculino de crimes muito piores que, na maior parte das vezes, não eram mencionados. Se, por um lado, a moral era implacável com as infiéis ou com aquelas que se entregavam ao amor sem serem casadas, pelo outro, além de não condenar os homens pelos mesmos erros, ainda não os punia por crimes graves. Se se pensar no contexto da obra, a maioria dos cavaleiros não era fiel às suas esposas ou prometidas. Por exemplo, Orlando que, mesmo casado, tinha obsessão pela virgindade de Angelica.

No discurso do ancião é possível notar argumentos fundamentais da literatura filogina do século XV repropostos segundo uma lúcida consciência moral e civil, sendo que para a composição desta passagem, além do *La difesaione dele donne*, já citado, foi também de muita importância o livro III do *Cortegiano*, de Baldassare Castiglione, no que diz respeito ao modo como a defesa é construída (SANTORO, 1989, p. 161-162). O narrador, quando compara os homens e as mulheres, aborda a desigualdade dos sexos em um plano moral, falando sobre as obrigações conjugais masculinas – afinal, não apenas as esposas deveriam seguir estas normas. Além disto, se comparados os erros, os das mulheres são perdoáveis, ainda mais porque elas os cometem por causa de uma fraqueza da natureza humana – motivados por pulsões sexuais. Enquanto que os homens são movidos por motivos mais sórdidos – vale lembrar as recriminações feitas no canto da Lua.

O último momento a ser destacado em que homens e mulheres são colocados lado a lado no quesito fraquezas trata-se da prova do cálice e as histórias que se seguem após este episódio. Acontece que Rinaldo acaba passando a noite no palácio de um senhor que lhe propõe um desafio: beber de um cálice para testar a fidelidade da sua esposa – se era fiel, era possível beber o vinho, caso contrário, a bebida cairia sobre o peito. O cavaleiro cristão, a princípio, pensa em fazer o teste, porém, após refletir, muda de ideia – talvez porque ele mesmo não fosse fiel (logo, era fraco), pois seguia Angelica.

Ele então diz que não se deve procurar aquilo que não se deseja achar, reconhecendo que a natureza humana é fraca. Após ouvir este discurso, o senhor revela o porquê de sempre oferecer aquele cálice aos que ali se hospedavam. Acontece que ele reconfortava a sua dor ao ver que mais homens compartilhavam da sua sorte, pois, tentado por Melissa, que o desejava para si, resolver testar a fidelidade da sua mulher. Assumindo a forma de um jovem que tinha cortejado sua esposa há algum tempo – ela o refutara, apesar de ter se sentido tentada –, o senhor a seduz, com promessas de riquezas. Ao descobrir que se tratava do marido, enfurecida, ela parte e vai ao encontro do verdadeiro cavaleiro que tinha se interessado por ela, abandonando, definitivamente, o seu esposo.

Ao ouvir a história, Rinaldo dá o seu parecer: errado foi o senhor ao testar a fidelidade da mulher propondo-lhe em troca riquezas, pois não há ninguém que resista ao poder do dinheiro. Diz, inclusive, que se o senhor estivesse no lugar de sua esposa, certamente teria agido da mesma forma. Assim, novamente homens e mulheres são colocados lado a lado: ambos são fracos, assim como são corruptíveis, até mesmo aqueles que possuem uma natureza gentil, visto que a mulher do senhor tinha sido criada isolada em um castelo, rodeada por histórias de damas castas e louváveis.

Mais tarde, um barqueiro conta para Rinaldo uma história envolvendo traição e ganância. E esta torna ainda mais nítido o argumento de que ambos os sexos são falhos e corruptíveis. Conta-se sobre Anselmo, um homem muito ciumento que, quando precisa partir por causa do seu trabalho, pede a um amigo astrólogo que veja se Argia irá traí-lo. Com a confirmação, Anselmo roga a sua mulher que se mantenha fiel, oferecendo-lhe todas as suas riquezas. Apesar disto, movida pela beleza de Adonio e pela promessa de receber um cachorro bailarino que gera objetos preciosos, ela acaba sucumbindo à tentação. Quando regressa, Anselmo vai até o seu amigo e descobre que ela realmente o traiu. Acontece que o cachorro se tratava da fada Manto, que ajuda Argia a fugir e a revidar o comportamento do marido.

Assim, um dia, o seu marido encontra um belíssimo palácio, e descobre que o dono é um feíssimo etíope, que lhe propõe dar o seu castelo caso Anselmo deite-se com ele. Após muito resistir, ele acaba cedendo. Nisto Argia surge e dá uma lição de moral no esposo, dizendo que o seu comportamento foi muito pior, visto que era apenas movido pela ganância – afinal, teria que passar a noite com um homem feio. Ao fim, propõe que ambos reatem e se perdoem, o que Anselmo aceita.

Novamente o erro da mulher se mostra menor do que o do homem, pois ela, ao menos, usufruíra uma noite com um belo rapaz e conquistara o cachorro, enquanto que o marido deveria passar por uma situação mais complicada. A proposta de Argia não é apenas para Anselmo: ela se estende à sociedade, que deve enxergar os erros dos homens, e não acusar apenas as mulheres, e, ao mesmo tempo, devem ser perdoadas todas as falhas, pois fazem parte da natureza humana. Tanto Anselmo quanto Argia são mostrados como pessoas virtuosas, porém, isto não se trata de uma garantia de perfeição. Errar, portanto, não torna uma pessoa iníqua. Deste modo, tanto a história do senhor que tem o cálice mágico, como a de Anselmo e Argia servem como:

[...] Uma exemplar lição de tolerância, de moderação, de comedimento, à luz da cognição da condição humana, fundada sobre a consciência das possibilidades, mas também pela extrema problematidade do controle da “razão” em relação a uma realidade marcada pelas paixões perturbadoras, pelos impulsos imprevisíveis, por eventos inesperados e desconcertantes, no labiríntico e confuso agônico viver (SANTORO, 1989, p. 184, tradução nossa) ³².

Se todos estão sujeitos a errar – visto que o erro faz parte da natureza humana –, não se pode julgar determinadas falhas, ou mesmo, restringir certos deslizes apenas às mulheres. Afinal, por mais virtuoso ou são que alguém seja, isto não o impede de se deparar com alguma situação que o faça perder o controle. Como exemplo disto pode-se citar o próprio Rinaldo que, apesar de ter errado ao perseguir Angelica, abandonando, assim, as suas obrigações, não deixa de ser um homem prudente, reflexivo. Errar não torna alguém vil, apenas o faz mais humano.

Por fim, cabe elencar as figuras femininas mais marcantes dentro do *Furioso*, para que se possa observar a variedade de papéis que as mulheres assumem (positiva ou negativamente), bem como o enriquecimento que oferecem para a obra.

³² “[...] Una esemplare lezione di tolleranza, di moderazione, di misura, a specchio della cognizione della condizione umana, fondata sulla coscienza delle possibilità ma anche della estrema problematicità del controllo della “ragione” nei confronti di una realtà segnata da passioni sconvolgenti, da impulsi imprevedibili, da eventi inopinati e sconcertanti, nel labirintico e confuso agone del vivere”.

1.5 AS DIVERSAS FACES DA MULHER

No *Orlando furioso*, pode-se dizer que há, basicamente, cinco tipos de mulheres destacáveis, sendo estas: a guerreira, a beldade, a leal, a maligna e a humana. Isto, contudo, não significa que uma personagem não reúna em si mais de uma característica notável, até mesmo porque o modelo de fidelidade necessariamente aparece ligado ao de virtuosidade. Esta variedade implica dizer que a mulher aparece na história no mesmo patamar que o homem, pois ele também pode se enquadrar nestas categorias. Além disto, variedade significa espaço, sendo a personagem feminina uma presença constante, o que reflete o caráter aberto da sociedade renascentista, em que a mulher conquistou uma espécie de emancipação, sendo muito ativa no campo das artes. Implica, por fim, mostrar as diversas faces que a mulher pode assumir, não sendo apenas aquela figura frágil, típica das novelas de cavalaria, ou então um modelo de perversidade, típico do começo da Idade Média.

No quesito guerreira são enquadradas Bradamante e Marfisa. Mostradas sob uma ótica positiva, não perdem em valentia, honra, força e habilidade para os homens, sendo que os próprios cavaleiros mostram conhecer a fama delas. No entanto, como a guerra ainda se trata de um território predominantemente masculino, muitos derrotados por elas se sentem humilhados, exatamente porque perderam para uma mulher. Bradamante e Marfisa, já existentes no *Innamorato*, ganham mais espaço no *Furioso*, sendo que, por trás delas, podem-se ver traços da Camila, heroína da *Eneida*.

Contudo, suas motivações são diversas: Bradamante, na maior parte das vezes, envolve-se em conflitos e aventuras por causa da sua constante busca por Ruggiero, seu amado, encarnando também a figura da mulher apaixonada, que luta, na medida do possível, pelo seu amor. Na medida do possível porque, ao final, acaba tendo que se submeter, de certo modo, à autoridade dos pais – ainda que depois desenvolva estratégias para conseguir o que deseja, sem desobedecê-los –, que eram contra a sua união com Ruggiero, posto que este não tinha grandes títulos ou riquezas. Assim, apesar de encarnar uma figura forte e independente, ela também carrega em si a marca de uma sociedade preconceituosa, em que a mulher, mais cedo ou mais tarde, acaba se submetendo. Não apenas: ela é vítima de um pensamento retrógrado que enxergava apenas o valor do dinheiro e do título, sem se importar com qualidades como nobreza de espírito e valentia. Ela também tem em si a figura da amante fiel, que sofre com a distância de Ruggiero, tendo, inclusive um grande ataque de ciúme ao saber que o seu amado usufruía muito da companhia de Marfisa. Movida pela cegueira do sentimento, ela acaba se embatendo com os dois, até descobrirem a verdade: Ruggiero e

Marfisa são irmãos. Desta maneira, pode-se dizer que ela experimenta um pouco da loucura de Orlando, com a diferença de que não perde a razão por completo – apenas uma pequena parcela, que, certamente foi parar na Lua.

Marfisa, por outro lado, encarna a mais perfeita cavaleira errante, pois, antes de saber sobre a sua história, vagava pelo mundo em busca de aventuras, desejando aumentar a sua glória. Desde cedo revela o seu caráter de inconformismo: tendo sido raptada por árabes e vendida como escrava, mata o rei que a tinha comprado quando este tenta desonrá-la, bem como assassina as pessoas da sua corte, tomando o reino do seu antigo dono e conquistando outros sete. Intratável, tempestuosa e selvagem, não tinha um posicionamento certo, combatendo ao lado daqueles que considerava valorosos, tanto que estava junto aos cavaleiros cristãos durante o episódio das mulheres homicidas, e, mais tarde, lutou ao lado dos sarracenos, ajudando-os a adquirir uma significativa vitória sobre as tropas de Carlos Magno. Porém, após a sua conversão ao cristianismo, o seu caráter errante é amenizado, sem perder, contudo, a sua impetuosidade e vaidade. Antes do seu batismo, ela encarna um exemplo de individualidade.

Pode se considerar simbólico o episódio em que vencem Marganorre, um senhor que tinha estabelecido uma lei misógina no seu reino. Após ser derrotado por Ruggiero, Bradamante e Marfisa, as cavaleiras dizem à população local que uma nova lei será estabelecida, e será a própria Marfisa a ir conferir, de tempos em tempos, se o povo a estava obedecendo.

Em suma, o que é do homem noutro lado
 ser da mulher aqui é deliberado.
 Fizeram também prometer que a quantos
 aqui viessem não acolheriam,
 a cavalo ou a pé, doutros recantos,
 nem sob o seu tecto os receberiam,
 se por Deus não jurassem, e pelos santos,
 ou melhores juramentos, se os sabiam,
 que das mulheres seriam sempre amigos,
 e inimigos dos seus inimigos;
 e se a tiverem, ou se acaso estão,
 mais tarde ou mais cedo, para ter mulher,
 que delas sempre súbditos serão,
 devendo-lhes em tudo obedecer (ARIOSTO, 2007, p. 600-601).

Esta lei é ordenada por mulheres em um lugar repleto de homens – eles viviam apartados do sexo feminino por causa do decreto de Marganorre – e, como se não bastasse, Marfisa a escreve na coluna onde estava inscrita a antiga lei, sendo que as duas penduram sobre a mesma as armas do tirano derrotado. Esta passagem é importante para destacar que as

guerreiras lutam pela igualdade, sendo que Marfisa, ao gravar o novo decreto, deixa um recado nítido ao público masculino: ela não aceita a condição de submissa. Tanto o seu espírito é livre que para si não quer um marido.

Por outro lado, outro tipo feminino também é de suma importância para a história: a beldade. Ainda que muitas sejam as belas damas da obra, aquela que certamente encarna melhor esta figura é Angelica. No entanto, seria superficial analisá-la apenas sob esta ótica. De fato, a sua beleza é o que movimenta a maior parte dos cavaleiros errantes, até mesmo Ruggiero acaba se sentindo atraído por ela – e vendo-a de modo ingrato, quando esta desaparece após ser salva, acaba por revelar o pensamento preconceituoso da época, em que uma mulher deveria ser grata ao seu salvador, oferecendo-lhe o que desejasse –, encarnando, assim, uma espécie de Eva. Esta concepção de mulher que tem em si o pecado e a tentação pode ser percebida na passagem em que São João Evangelista fala sobre o descontentamento de Deus diante da atitude de Orlando: ao invés de usar os seus dotes divinos a favor do exército cristão, cego de amor, seguiu uma pagã chegando ao ponto de quase matar o seu primo Rinaldo – também enamorado por ela.

Angelica também carrega em si a marca da mulher-objeto: o seu valor, diante dos cavaleiros, se resume à sua beleza. Não a caso a história começa quando Carlos Magno, cansado de ver litígio entre os seus campeões (Orlando e Rinaldo), a promete àquele que melhor combater. No entanto, a princesa do Catai não se conforma com a sua condição de prêmio, assim, foge. A evasão é certamente a sua melhor marca: fugindo, ela se depara com situações perigosas, bem como provoca desordem. É também enquanto debanda que encontra o seu verdadeiro amor. No entanto, este seu caráter de movimento revela o seu inconformismo. Não desejava ser prêmio, tampouco mulher-objeto, ao contrário, esta condição provoca-lhe dor.

De fato, a sua virgindade desperta o desejo de muitos cavaleiros – isto demonstra que a pulsão deles era puramente sexual, parecendo ser desprovida de verdadeiros sentimentos amorosos. Orlando, por exemplo, se tortura ao pensar que este “bem” poderia ser colhido por outrem. Em outra passagem, até mesmo um eremita deseja ter este prazer – intuito que falha comicamente, visto que a avançada idade do mesmo causa-lhe uma impotência. E Angelica, sendo vítima de um mundo machista e violento, acaba por revelar a sua revolta:

“[...] Minha honra perdi, perda fatal,
pois, não tendo na verdade pecado,
dou motivo à fama que a mim se aplica:
que ao ser vagabunda sou impudica.
Que mais pode uma mulher ter de bom,

depois de perder sua castidade?
 Mal que à minha beleza traz destom,
 quer seja mentira ou seja verdade.
 Não agradeço já ao Céu tal dom,
 do qual só me veio infelicidade [...] (ARIOSTO, 2007, p. 138).

Angelica reconhece que, apesar de casta, os outros a viam como uma impudica, posto a sua beleza e o seu caráter errante. Vendo todo o mal que a cerca, revolta-se contra o fato de ser bela, afinal, nisto mora a sua desgraça: a mulher-objeto, aquela que serve apenas para o deleite, perdendo qualquer valor após ter a sua castidade colhida. Esta fama que se consegue por causa do falho juízo alheio é um tema, como pode se observar, muito atual, principalmente no que tange os casos de violência expostos pela mídia.

Porém, Angelica não é uma ingênua e frágil vítima, pelo contrário: ao invés de sucumbir aos desejos dos seus poderosos amantes, ela continua fugindo, movida pela sua constante vontade de regressar ao seu país – ou seja, voltar a sua condição anterior de tranquilidade e segurança. No entanto, ela tem consciência de que aquele era um mundo cruel e que não sabia lidar com armas, por isto, sagazmente, resolve eleger um cavaleiro para usar como guarda-costas. Pensando nos seus fieis seguidores, entre dois fica a escolha: Orlando e Sacripante. O paladino francês certamente lhe serviria muito bem, posto o seu valor, no entanto, não saberia como se livrar dele quando já estivesse em segurança. Assim, opta pelo segundo. O seu plano falha, porém, é importante ressaltar esta seleção consciente que faz, pois esta revela o seu caráter sagaz. Em outros momentos, inclusive, nota-se que ela sabe usar de manipulação quando lhe convém. No entanto, isto não a torna uma pessoa ruim, pelo contrário, apenas mostra que Angelica tem consciência dos seus limites e tenta, de diversas formas, manter-se salva em um mundo predominantemente machista e perigoso.

Mas, um amor puro a fará se livrar de todos os artifícios. Medoro, diferente dos outros apaixonados, não é valoroso no sentido de ter muita glória e poder, no entanto, o seu caráter gentil bastará para conquistá-la. Aliás, o seu valor é de outra natureza: ao buscar pelo cadáver do seu senhor, com o intuito de dar-lhe um enterro digno, fica nítida a lealdade de Medoro, algo que é louvado pelo narrador. Afinal, em uma sociedade movida por bajuladores interesseiros que se esquecem dos seus senhores após a morte, alguém como o cavaleiro mouro merece ser reconhecido. Assim, a sua lealdade é recompensada: ele conquista o amor da beldade, daquela que parece inalcançável. E Angelica, após sofrer tanto em um universo violento e machista, tem como prêmio o amor de uma alma pura e tranquila. Em Medoro ela encontra a segurança que precisava para voltar ao Catai. No entanto, dele a princesa não deseja se livrar. Nem o pode, visto o amor que a arrebatou. Tendo causado a loucura em

Orlando – uma lição não apenas divina, mas real: o amor não escolhe o mais glorioso – e encontrado o amor que lhe protege e livra da condição de mulher-objeto, Angelica não tem mais função no poema. Assim, magicamente desaparece.

Há, no entanto, outro tipo de mulher que se destaca na obra: a leal. Não se trata apenas de uma fidelidade matrimonial durante a vida, mas sim, uma que a transcende. Duas são as figuras mais emblemáticas que encarnam esta virtude: Isabella e Fiordiligi. A primeira dama trata-se de uma criação de Ariosto, sendo, pois, reflexo do tipo de mulher que ele idealizava e admirava – ainda que, em diversas passagens da obra, seja possível notar que o poeta não acreditava na existência de um perfeito ideal como este. Ela era amante de Zerbino – personagem que também não aparece no *Innamorato* –, que lhe dedicava o mesmo afeto puro. Mais do que isto: o príncipe da Escócia era parte dela, tanto que sua vida não será mais a mesma após a morte do seu adorado.

Isabella carrega em si também a marca da mulher que busca pelo que deseja, tanto que ela foge em um navio, enviado por Zerbino, para poderem ficar juntos. Isto se deve ao fato de serem de religiões diversas: pagã ela, cristão ele. Deve se notar que, novamente, Ariosto insere um modelo extremamente positivo no meio sarraceno – Medoro também era mouro – o que demonstra a visão livre de preconceitos do poeta, assaz diferente das novelas de cavalaria, nas quais as qualidades positivas sempre eram dadas aos cristãos. A positividade desta personagem é constantemente ressaltada por descrições: a mais bela, gentil, de alma sublime. Uma beleza que sai do interior para o exterior.

Movida unicamente pelo seu amor, abdica da sua nobre condição, da sua família, e das pessoas do seu reino. Mesmo quando a tempestade no mar tira-lhe o pouco que sobrara, a sua felicidade não é tolhida, pois ela se baseava no fato de estar viva e poder ir à busca do seu amado. E, ainda que fosse uma frágil donzela, lutou bravamente para se livrar dos desejos do pérfido Odorico, o que mostra a sua coragem. No entanto, acaba presa em uma gruta por um grupo que desejava vendê-la, posto que era virgem. Novamente, mostra-se a condição reduzida da mulher naqueles tempos da cavalaria: o seu valor consistia na sua castidade.

Porém, a sua luta é recompensada: graças a Orlando, ela reencontra o seu amado, e, deste momento em diante, não se separam. A lealdade de Isabella, bem como a de Zerbino, não se resume apenas no sentimento amoroso, pois ambos serão extremamente fieis a Orlando – que os salvou e os reuniu. Tanto que, por causa das armas abandonadas do paladino francês, quando estava dominado pela loucura, Zerbino morre. O que também causa uma ferida mortal em Isabella, pois o sangue que ele perde, também é o dela. O príncipe escocês, enquanto morria, mostra a mesma devoção, tanto que não se preocupa com a sua morte, mas sim, com o

fato de deixá-la desprotegida. Nesta passagem já é possível ver o seu destino trágico quanto louvável:

Disso, meu coração, teu medo afasta;
que eu vou seguir-te no Céu ou no Inferno.
Nossos espíritos, um o outro arrasta,
juntos convém que estejam no eterno.
Ver que se fecham teus olhos me basta:
ou me há-de matar o tormento interno,
ou, prometo, se não der esse efeito,
passar hoje com esta espada o peito (ARIOSTO, 2007, p. 395).

Assim, ou ela morre de desgosto, ou ela se mata, intuito este que é impedido por Zerbino. Aqui, novamente a sua coragem ganha ênfase: não tanto pelo desejo de sacrifício, mas sim, porque irá segui-lo em qualquer circunstância, ainda que seja no Inferno. Esta passagem faz recordar o amor de Paolo e Francesca, que aparece na *Divina comédia*, pois, mesmo estando no inferno, os amantes se mostravam felizes por estarem juntos. Após Isabella tanto sofrer e se martirizar com a sua morte, por intermédio de um eremita, resolve que dedicará a sua vida a Deus. No entanto, não se separa do cadáver de Zerbino, que carrega sobre um cavalo. Desta forma, o destino de união na morte parece ser atrasado – ela ainda não será enterrada ao lado do amado.

E este atraso não parece despropositado: Rodomante, após tanto maldizer as mulheres, tomado pelo desgosto de perder Doralice para outro, acaba encontrando Isabella, e vendo-a assim graciosa, logo se interessa. Encontrando-se em perigo, ela sagazmente elabora um plano para se manter intacta e, ao mesmo tempo, cumprir o seu destino de seguir Zerbino, onde quer que ele estivesse. Assim, diz ser capaz de fazer um elixir que torna o corpo invulnerável por um mês e, em seguida, prepara uma mistura, passa pelo corpo e convida Rodomonte a testá-la. Após a sua cabeça ser separada do corpo pelo golpe de espada, o mouro ouve-a dizer o nome de Zerbino. Rodomonte, conseqüentemente, presencia um exemplo de máxima lealdade, que não o deixa de comover, tanto que a ele cabe o papel de unir os corpos em uma sepultura. E este ato de extrema lealdade foi compensado por Deus, que a elevou ao terceiro céu, unindo-a, finalmente, ao seu Zerbino. No entanto, esta que tem no seu nome a marca da beleza (*bella*), mas, principalmente, a de Deus (*Isabella* significa “consagrada a Deus”), permanece sendo apenas algo imaginário, se comparado aos tempos de Ariosto, o que se nota em:

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. 476).

Certamente não se trata de julgar apenas as falhas femininas, visto que também Medoro se enquadra no caso de uma virtude idealizada, se comparado aos tempos de Ariosto.

Cabe agora, no entanto, falar sobre o outro modelo de lealdade: Fiordiligi. Como Isabella, igualmente fiel, no entanto, trata-se de uma figura menos trágica, posto que já era casada, logo, tinha desfrutado por mais tempo da companhia do seu amado. Personagem que aparece no *Innamorato*, muda parte do seu caráter no *Furioso*: ainda que passe ambas as histórias em busca de Brandimarte, com o qual se casa, no livro de Boiardo ela tem um aspecto mais volúvel, sendo que Rinaldo não lhe passa despercebido. No entanto, o seu sentido de lealdade se torna sua característica fundamental e se expande na obra de Ariosto, visto que ela é uma peça importante no episódio da loucura de Orlando. Sendo a testemunha viva do que acontecera, além de procurar por seu marido, também busca por ajuda para Orlando, movida por uma sincera pena. Também se mostra uma figura corajosa, visto que o seu caráter errante apenas cessa quando finalmente se encontra com Brandimarte. No entanto, esta união é breve, visto que ele acabará morto em um duelo. Então, eis que o caráter trágico de sacrifício em nome do amor une esta figura a de Isabella. Tomada por uma extrema dor, faz com que construam uma cela no sepulcro de seu amado, na qual morou pelo resto da sua pouca vida, entre orações e penitências. Ainda que suas aparições na obra de Ariosto sejam mais escassas, o poeta lhe deu destaque por meio das ações positivas. Assim como Astolfo, ela é transformada em uma figura mais valorosa dentro do *Furioso*.

Se por um lado Isabella e Fiordiligi são personagens virtuosas, modelos unicamente positivos, pelo outro, na obra também tem destaque as mulheres malignas. E não se trata apenas de uma volubilidade, ou pequenos desvios de conduta: Alcina e Gabrina tem em si uma sexualidade destruidora, que se vale de enganos para conquistar o objeto de desejo. Estes dois extremos podem se tratar de resquícios do maniqueísmo das novelas de cavalaria, em que só há ou o bem ou o mal. Porém, estes lados opostos são apenas uma pequena parcela dentro da obra, dominada por figuras muito mais humanas e problemáticas.

Alcina, Gabrina e também Orrigille – a qual não se dará destaque, visto o seu papel pequeno dentro da obra – são personagens tipicamente traiçoeiras, sendo que a primeira sintetiza com maestria a figura iníqua presente nas outras duas. Como se não bastasse, trata-se de uma fada, ou seja, o seu poder de engano é ainda maior. Movida apenas pelo desejo, sem sentimentos mais profundos, cortesias, ou virtudes, seduz e se desfaz dos seus amantes com a

mesma facilidade, sendo, portanto, movida apenas pelos impulsos sexuais. Apresenta-se como a mais bela, sendo que, sua aparência é toda ficção: na verdade, trata-se de uma velha baixa, desdentada, decrepita e horrível.

No entanto, a figura audaz e maligna acaba por se encantar deveras por Ruggiero – contudo, deve se fazer uma ressalva: Atlante faz com que o guerreiro pagão vá para aquela ilha, no intuito de afastá-lo de Bradamante, assim, talvez o amor de Alcina seja uma obra do mago – que, ao abandoná-la, faz com que sinta o orgulho ferido e as frustrações amorosas que não experimentara nunca, afinal, sempre era ela a se cansar dos amantes. Ao perder o seu equilíbrio, ela de fada passa a ser uma mulher, posto os sentimentos que prova. Porém, é neste momento que ela desaparece da trama. Assim, a maligna tem o seu castigo: a rejeição. E não apenas: movida pelo cego amor, acaba perdendo também o seu reino e, para piorar, sequer pode encontrar um alívio na morte, posto que ela é imortal. E por se tratar de uma aparição breve, isto reforça a ideia de que o narrador se centra nos exemplos positivos das mulheres, sem, contudo, deixar de mencionar sobre as pérfidas.

Mas, a sua figura é emblemática por causa de outro significado que assume na obra: tanto ela como o seu reino representam os perigos de se viver apenas em função dos prazeres. E isto é visível porque tanto a sua beleza, como as suas posses, são construções mágicas. O fascínio que causam é baseado, pois, na ilusão. Novamente, trata-se do perigo da loucura, aquela que tolhe totalmente a razão. Não por acaso a irmã de Alcina, Logistilla, é marcada pela sabedoria, seu completo oposto.

E como não se fascinar pela ilha? Um cavaleiro, acostumado à bruteza das batalhas, às dores da vida, de repente se depara com um lugar em que tudo se resume a prazer e beleza. É um convite assaz tentador, como o fruto que a serpente convence Eva a provar. No entanto, este deleite tem um preço: Adão e Eva são expulsos do Paraíso. No caso dos antigos amantes de Alcina, estes são condenados a viver eternamente naquele lugar, sem, contudo, desfrutar dos prazeres oferecidos. Como Astolfo, que é transformado em Mirto. O amor carnal, portanto, tem um preço: primeiro, a cegueira, depois, a punição. De novo pode se estabelecer um diálogo com Orlando, pois o mesmo sentimento o leva a se afastar de suas funções. Cego, segue Tateando por um caminho incerto até encontrar o seu castigo: a loucura furiosa.

Distante de feitiços, mas próxima dos impulsos carnis cegos, está Gabrina, personagem que, apesar de pouco aparecer, se mostra tão maléfica quanto Alcina. Porém, ela é mais mortal que a fada, posto que, para obter o que deseja, ela usa de enganos muito mais sórdidos. Se a figura de Alcina é marcada pelos feitiços, a de Gabrina é marcada pelas mortes. Mesmo sendo casada com Argeo, apaixona-se por Filandro, amigo do seu marido, que a

rejeita veementemente. Tomada por despeito e pelo cego desejo, acusa-o de tê-la violentado, fazendo com que seu cônjuge o prenda em uma torre. Mesmo assim não consegue o que pretendia. Então, arma para que Filandro, sem saber, mate Argeo, chantageando-o até que este a tome por companheira. Desgostoso, vai definhando, e isto causa a ira de Gabrina, pois ela não consegue fazê-lo amá-la. Por isto, livra-se dele também.

Se Alcina se desembaraça dos amantes por meio de feitiços, Gabrina o faz por meio da morte. E a sua figura torna-se cada vez mais negativa dentro da obra, posto que passa a atormentar quem fica muito tempo perto dela – Zerbino, por exemplo, acaba sendo condenado à morte por causa de um embuste tramado por ela. E, diferente da fada que se mostra diversa ao perder Ruggiero, Gabrina não demonstra arrependimentos. Porém, ela também acaba sendo punida: é enforcada por Odorico. Assim, de um modo ou de outro, quem se deixa levar apenas pelas cegas pulsões, termina em uma situação desagradável.

Por fim, deve-se falar da mulher humana na obra. Certamente Bradamante se enquadra neste caso, afinal, o seu ciúme quase a leva a cometer uma atrocidade. Também Angelica é uma personagem que se encaixa neste caso, pois não se resume a um papel unicamente positivo ou negativo dentro da obra. No entanto, há duas mulheres que parecem exercer melhor esta função: Argia e Doralice. Visto que a primeira trata-se de uma personagem sem influência direta no *Furioso*, a atenção será voltada para a segunda. Ainda que seja uma dama de doces sentimentos, também se mostra volúvel no que diz respeito aos seus amantes.

Noiva de Rodomonte – todas as três personagens deste triângulo amoroso já aparecem no *Innamorato*, no entanto, esta história não é desenvolvida por Boiardo –, dirige-se ao seu encontro, acompanhada por um grupo de guerreiros. Mandricardo, após se livrar daqueles que lhe faziam guarda, vai até Doralice verificar a sua beleza – pois ela tinha fama de ser muito atraente. Logo que a vê, se enamora, e o seu comportamento agressivo e arrogante se converte em gentileza, pois desejava lhe tirar o pranto e conquistar o seu coração. Ainda que, a princípio, demonstre medo, não demora muito para que Doralice ceda aos cortejos: de fato, em poucos versos o comportamento dela se converte do pranto (50) ao amor (63). Inclusive fica subentendido que eles passaram a noite juntos:

O que depois fosse feito no escuro
por Doralice e o filho de Agrican
para vos contar não me sinto seguro:
dê cada um a seu juízo afã.
Que se acharam de acordo é o que eu apuro,
pois estavam mais alegres de manhã [...] (ARIOSTO, 2007, p. 226).

O seu horror a Mandricardo logo se transforma em amor ao notar que ele não é inferior em valor se comparado ao seu noivo Rodomonte e, também, ao perceber que o guerreiro realmente estava apaixonado. Apesar de ter mudado de ideia rapidamente, isto não anula o fato de que Doralice realmente ama Mandricardo, no entanto, o seu sentimento não transcende a vida, como o de Isabella e Fiordiligi. Longe disto. Enquanto que Isabella, em circunstâncias parecidas (desamparada) não cede aos caprichos de Rodomonte – mesmo este tentando se mostrar cortês –, chegando ao ponto de se sacrificar, Doralice age de modo muito mais interesseiro: aprecia e ama Mandricardo por ser valoroso. No entanto, este apenas lhe serve vivo, tanto que, quando é derrotado por Ruggiero, não é tomada por uma dor inconsolável, pelo contrário, admira o vencedor. Apesar de muito ter suplicado para que o seu amado não participasse do duelo, e de ter se preocupado durante toda a luta, logo que Mandricardo morre, ela começa a pensar em encontrar outro amante. No entanto, há de se notar que talvez agisse desta forma pensando, de modo prático, na sua segurança e sobrevivência naquele mundo violento. Em todo caso, não agia por maldade, apenas por impulso.

Ela, pelo que já vimos no pretérito,
de pensamento mudava bastante;
e, para não se ver privada de amor,
em Ruggier a ideia podia pôr.
Para ela era bom vivo Mandricardo,
mas de que lhe servia após a morte?
Convém-lhe arranjar outro que galhardo
noite e dia a assista, e seja forte (ARIOSTO, 2007, p. 494).

Portanto, ela reflete um comportamento mais próximo da realidade: nem a virginal Isabella, tampouco a pérfida Gabrina. Ela demonstra bons sentimentos em várias passagens, inclusive, quando a própria Isabella lhe roga que intervenha no duelo de Zerbino e Mandricardo, porém, caminha livremente entre as suas vontades, mudando de ideia conforme lhe convém. Contudo, deve-se notar que ela, assim como Angelica, escolhe o seu amante, o que reflete uma emancipação da mulher.

Após este pequeno elenco – visto a grande quantidade de personagens femininas que habitam o *Furioso* –, percebe-se o valor e espaço que a mulher conquista dentro desta obra. Com novas funções e liberdades, ela parece assaz diversa daquelas representadas pelas novelas de cavalaria, em especial, aquelas do ciclo carolíngio, na qual a mulher era vista como uma virginal musa, que inspirava o seu cavaleiro. E, ao retomar personagens do *Innamorato*, transformando-as ou ampliando as possibilidades, Ariosto não apenas reconhece

o espaço que a mulher ganhou na sociedade renascentista, mas também, acentua o seu caráter paródico. Isabella, por exemplo, é um exemplo irreal de valor – próximo do conceito pregado pela novela de cavalaria tradicional –, tanto que o narrador não demonstra acreditar na existência de modelo similar, no entanto, ele não deprecia esta figura feminina, pelo contrário, admira, acentuando o que Hutcheon define como paródia: uma “combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico” (1985, p. 49).

CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO E O PAPEL DO MARAVILHOSO NO *ORLANDO FURIOSO*

1 TEORIAS DO MARAVILHOSO E O SEU USO NO *FURIOSO*

Muitos são os estudiosos que criaram conceitos acerca do fantástico e maravilhoso. Tomando por base alguns deles, este capítulo pretende mostrar como a magia age no *Orlando furioso*, e de quais conceitos se aproxima mais. Um dos teóricos mais conhecidos por estudar o tema, sem dúvida, é Tzvetan Todorov (2004); para ele, obras com elementos sobrenaturais que não provocam nenhuma reação nas personagens – e também não causam hesitação no leitor – são consideradas como maravilhosas, assim, aquilo que seria extraordinário acaba sendo visto como se fosse natural ou normal naquele universo específico.

No entanto, esta teoria não basta para que seja explicado o vasto conteúdo mágico do *Furioso*. Assim, também serão utilizados outros pesquisadores, como Jacques Le Goff, e David Roas. No sentido geral, esta obra de Ariosto está enquadrada dentro dos estudos do maravilhoso, tanto que a maioria dos críticos italianos usa apenas este termo, porém, esta classificação simples não basta, pois muitas formas do maravilhoso podem ser encontradas neste livro. De um modo geral, há três tipos essenciais de maravilhoso dentro da obra: o maravilhoso, o maravilhoso cristão e o realismo maravilhoso. Segundo Roas:

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural* (2013, p. 34).

Assim, a ilha de Alcina pode ser caracterizada como um lugar maravilhoso, visto que muito se distancia de uma realidade reconhecível pelo leitor. No entanto, dentro da obra, é mostrada como um ambiente qualquer, que não causa espanto, apenas admiração, não pelo caráter mágico, mas sim, pela pura beleza.

Porém, esta é uma parcela muito pequena se comparada aos outros tipos de classificação que virão a seguir. Sendo uma novela de cavalaria baseada nas histórias do ciclo carolíngio, o *Furioso* não poderia deixar de fazer alusões ao “mundo real”, citando cidades, continentes e regiões que os leitores podem identificar – afinal, um dos argumentos principais é a luta entre mouros e cristãos. Assim, a Europa e a África passam a ser palco de acontecimentos sobrenaturais. Contudo, a ideia de naturalidade ainda é presente, cabendo, portanto, uma nova classificação:

O “realismo maravilhoso” propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso [...]. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural [...] (ROAS, 2013, p. 36).

Exatamente por ser uma história que aborda os feitos de cavaleiros cristãos, também não poderia deixar de citar acontecimentos maravilhosos que são baseados na fé. Por exemplo, os momentos em que Deus e os arcanjos interferem na história, seja para castigar comportamentos inadequados, como para auxiliar o exército de Carlos Magno. Assim:

[...] “maravilhoso cristão”, aquele tipo de narração de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina). Nesse tipo de narrativa, o aparentemente fantástico deixaria de ser percebido como tal uma vez que se refere a uma ordem já codificada (neste caso, o cristianismo), o que elimina toda possibilidade de transgressão (os fenômenos sobrenaturais entram no domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis). Isso explica outra das características fundamentais dessas narrativas: a ausência de espanto no narrador e nos personagens (ROAS, 2013, p. 37-38).

Ao lado das teorias de Roas, caminha também Le Goff (1983) que propõe classificações parecidas, contudo, com nomes diversos. Para ele, nos séculos XII e XIII, o sobrenatural ocidental era formado por: *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. O que é conhecido comumente por maravilhoso, o medievalista francês chama de *mirabilis*, tendo origens pré-cristãs. No entanto, faz uma ressalva: “o termo que melhor corresponde ao significado actual do maravilhoso é o plural *mirabilia*” (1983, p. 31). O que Roas classifica como maravilhoso cristão é o *miraculosus*, que se cristaliza no milagre. Por fim, o *magicus* está ligado às magias, no entanto, com o tempo, passou a designar apenas uma magia negra, um sobrenatural maléfico, satânico. Contudo, Le Goff afirma que o maravilhoso medieval é diverso daquele definido por Todorov, posto que na definição deste linguista havia a necessidade de um leitor implícito, sendo este o responsável por definir se o que lê é natural ou sobrenatural. O maravilhoso medieval, pelo contrário, é objetivo, mostrado por meio de textos “impessoais”.

Assim, poderia se classificar os feitiços de Alcina, bem como a ilusão da sua ilha, como *magicus*, visto que ela usava dos seus poderes para benefício próprio, não se importando em prejudicar os antigos amantes. Também as artimanhas de Atlante se encaixam nesta categoria, afinal, foram os demônios invocados por ele que construíram o seu castelo. Malagigi, apesar de ser um herói típico das canções de gesta, se vale de uma magia ambígua: por um lado, não tem o intuito de usá-la unicamente para o engano e para o mal, pelo outro,

ele invoca demônios. Portanto, de certo modo, o cavaleiro cristão também se vale de uma magia negra, enquadrando-se, pois, nesta categoria.

Le Goff também ressalta que o maravilhoso foi um elemento fundamental para a cultura oral, e muito importante para a cavalaria, tendo grande papel nos romances de corte. A explicação decorre da busca pela identidade do cavaleiro:

O maravilhoso está profundamente ligado a esta procura da identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado. O facto de as provas do cavaleiro passarem por toda uma série de maravilhas – maravilhas que ajudam (como certos objectos mágicos) ou maravilhas que é preciso combater (como os monstros) – levou Erich Köhler a escrever que a própria aventura, representada pela valentia, pela procura da identidade por parte do cavaleiro no mundo da corte, é em última análise ela própria uma maravilha (1983, p. 23).

Isto seria uma herança das narrativas míticas e epopeias que divinizavam os heróis e suas conquistas. Mas, para enfrentar estas provações e grandes obstáculos, como monstros, os cavaleiros necessitavam de armas igualmente poderosas, eis, então, a importância dos auxiliares e meios mágicos. De fato, muitas são as passagens no *Furioso* que mostram esta busca do cavaleiro pela aventura – resultadas, claro, da tradição cavaleiresca. Orlando, Ruggiero e Astolfo foram os que se embateram contra monstros dentro da obra, no entanto, Rinaldo é aquele em que se vê melhor a vontade de combater para acumular glórias e reconhecimento.

Le Goff aponta ainda que no ocidente medieval o maravilhoso teve: “[...] a tendência para organizar-se numa espécie de universo virado ao contrário. Os temas principais são: a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio” (1983, p. 26). Afirma também que é no século XIII que o tema da terra da Cocanha aparece. Pensando nestas características de prazeres desmedidos em uma terra aprazível, novamente deve-se retomar a ilha de Alcina como exemplo.

O medievalista francês também aponta que o maravilhoso foi muito usado para meios políticos, visto que dinastias, famílias nobres e cidades procuravam forjar origens míticas. Calvino, de fato, aponta que uma genealogia, ainda que imaginária, era muito importante, tanto que Boiardo, ao escrever sobre Ruggiero e Bradamante – ascendência de Heitor de Troia –, tinha como objetivo reparar as mentiras espalhadas pelos inimigos da casa Este, que diziam serem estes ascendentes do traidor Ganelão, vilão da *Canção de Rolando*.

Portanto, a presença do maravilhoso no *Orlando furioso* é consequência de diversos fatos. Para começar, a opção pelas histórias vindas das novelas de cavalaria é resultada da corte de Ferrara, na qual o poeta estava inserido, visto que este tipo de história muito agradava

aos nobres desta cidade. Assim, há a presença do maravilhoso por causa desta tradição literária, que aborda o sobrenatural de diversas formas – há de se ressaltar que muito impregnado pela magia é o ciclo bretão, com as suas raízes célticas. Outro ponto que colabora para a aparição do maravilhoso no *Furioso* é o fato de Ariosto continuar o intuito de Boiardo de narrar sobre a origem mítica da casa Este, estando, desta forma, ligado ao maravilhoso político. Por fim, o período histórico também é importante, pois o homem renascentista buscava entender e explicar fenômenos por meio da razão, logo, naquela época era comum o estudo da necromancia, e fenômenos relacionados à magia eram encontrados no pensamento filosófico, e nas manifestações artísticas. Neste período, a astrologia e os horóscopos ganharam destaque, sendo muito comuns nas cortes – vale lembrar a popularidade que Nostradamus alcançou.

Sobre o último aspecto é importante salientar a visão cética de Ariosto. Apesar de no *Furioso* a magia não aparecer ligada apenas a uma ótica negativa, no canto da Lua, entre as mais diversas razões para se perder a razão, estão as “mágicas futilidades” e os “astrólogos”. Assim, a magia se revela apenas como um recurso literário, usada em forma de metáforas, ou em modo de acelerar os acontecimentos da história, sem, no entanto, ser algo que fascina Ariosto. Deste modo, o poeta se aproveita do canto da Lua para ironizar aqueles que perdiam tempo com práticas pouco frutíferas que, muitas vezes, estavam ligadas ao charlatanismo. Mais direta será a sua crítica no *Il negromante*, no qual o protagonista Lachelino, um astrólogo, é muito requisitado para resolver diversos problemas, sendo que, na verdade, ele não passa de um mero trapaceiro.

1.2 ELEMENTOS COMUNS DO MARAVILHOSO

Antes de se começar a abordar de modo mais direto a magia dentro da obra, será feito um breve levantamento de elementos e temas típicos do maravilhoso. É de se destacar que será usada a terminologia de Propp para se classificar os animais e objetos dotados de poderes especiais, sendo denominados: “os seres vivos de *auxiliares mágicos*, e os objetos e as qualidades de *meios mágicos*, embora uns e outros funcionem do mesmo modo” (1984, p. 75). Os meios mágicos – talismãs, amuletos e armas, por exemplo –, e os auxiliares mágicos – como os animais –, podem ser encontrados em histórias populares, fábulas, mitologia e em textos religiosos, como o Alcorão e a Bíblia, tendo, portanto, diversas fontes.

Em seu *Inventário do maravilhoso medieval*, Le Goff elenca alguns elementos que são comuns em histórias que abordam o mágico; aqui serão listados os que são encontrados no

Furioso. Segundo o autor, em *terras e lugares*, é comum notar a presença de ilhas (construções naturais); castelos e túmulos (frutos da ação humana). Como exemplos, podem ser tomados, em sequência, a ilha de Alcina, o castelo de Atlante e os túmulos de Merlin e Atlante. No que diz respeito aos *seres humanos e antropomórficos*, nota-se a presença de gigantes e fadas, como Caligorante, e Alcina, Morgana, e Logistilla, bem como de homens com particularidades físicas, no caso, Orlando, que tem o seu corpo blindado por Deus.

Na parte que trata dos *animais*, têm-se os *naturais*, como cavalos, e os *imaginários*, como grifos. Por exemplo, Rabicano e Baiardo, e o famoso hipogrifo. No *mischwesen*, há a presença dos seres metade homens metade animais, que aparecem no poema na forma das harpias. Em *objetos*, há os *protetores* e os *fortalecedores*. No *Furioso* aparecem, por exemplo, o anel mágico, a lança de ouro e as espadas, com especial destaque para a Durandal.

A espada, sem dúvida, é um elemento fundamental para as novelas de cavalaria, tanto que em algumas canções de gesta elas aparecem em primeiro plano, sendo mais protagonistas do que os cavaleiros que as usam. Os poetas atribuíam a elas características particulares, como se tivessem vidas próprias, como se fossem indivíduos: tinham nomes e história, e passavam de uma geração à outra. Cada herói é responsável pela própria espada, a mesma por toda a vida; muitos, inclusive, conversam com este objeto do mesmo modo que se fala com um companheiro dotado de inteligência. A ligação deles é forte, sendo que um não existe sem o outro (FLASCHAR, 1989 apud RESSA, 2012, p. 186-188).

Esta ligação especial aparece na *Canção de Rolando*, quando o protagonista Rolando, mortalmente ferido, tenta, em vão, quebrar a sua Durandal para que não caísse em mãos inimigas. Esta espada seria obra do ferreiro Galano, e foi Carlos Magno que a presenteou ao seu sobrinho, quando:

[...] um anjo descido do céu lhe diz da parte de Deus de dá-la ao melhor entre os seus capitães. Segundo a ‘Karlsmagnus Saga’, esta fora presenteadada ao imperador por Malakin d’Ivon pelo resgate do seu pai Abraham. Outros textos fazem-na propriedade do emir Brabante de quem Carlos Magno, vencedor na Espanha, a teria tirado (FLASCHAR, 1989 apud RESSA, 2012, p. 191, tradução nossa)³³.

Voltando a Le Goff, o medievalista passa a citar as fontes do maravilhoso. Do *maravilhoso bíblico* saem diversas referências, em especial, São João Evangelista, autor do livro do *Apocalipse*. O *maravilhoso antigo* é caracterizado pelas personagens *mitológicas*. Como exemplo, citam-se as Parcas (que aparecem de modo direto no poema) e Vulcano –

³³ “[...] un angelo sceso dal cielo gli dice da parte di Dio di darla al migliore dei suoi capitani. Secondo la ‘Karlsmagnus Saga’, essa fu regalata all’imperatore da Malakin d’Ivon per il riscatto di suo padre Abraham. Altri testi la fanno proprietà dell’emiro Brabante a cui Carlo Magno, vincitore in Spagna, l’avrebbe tolta”.

rápida alusão, quando se fala sobre a rede por ele criada, aliás, muitas são as referências mitológicas presentes na obra. No *material da Bretanha*, os exemplos são o mago Merlin e as fadas, em especial, Morgana.

Por sua vez, no *Glossario di elementi e caratteristiche del Fantasy*, do livro *Il Fantasy in Italia*, de Franco Ressa, o autor chama a atenção para outros fatores, entre eles, a alegoria. Quando uma obra retoma um tema antigo – a cavalaria, no caso de Ariosto –, esta deseja mostrar uma crítica ao mundo atual (RESSA, 2012, p. 173).

Um valor alegórico sempre é presente na narrativa *fantasy*. Como significado geral a escolha de mundos paralelos, de ambientes bárbaros, frequentemente reflete a crítica ao mundo ou ao ambiente atual como opressivo, desumanizante e autodestrutivo (RESSA, 2012, p. 173, tradução nossa) ³⁴.

Esta alegoria, que pode se apresentar também de outras formas, seria o castelo de Atlante, visto que este é o depósito dos desejos das personagens. Este lugar representa as ânsias individuais que movem o homem. Pensando, porém, no sentido crítico que Ressa ressalta, podem ser citados os episódios pelos quais Ariosto passou. O poeta viveu em ambientes hostis, chegando a presenciar guerras, como a batalha da Polesella (1509), e a de Ravenna (1512), sendo que na última testemunhou o uso de novas armas e técnicas – representadas, depois, na figura do arcabuz, no *Orlando furioso* (SCORRANO, 2015, p. 12). Como funcionário da corte, também viu conflitos entre grandes senhores, e problemas relacionados ao papado. Dividido entre a vocação, e o trabalho que deveria fazer para sobreviver, em muitas cartas mostrou sua insatisfação, sentimento este que também poderia facilmente justificar esta alegoria do mundo bárbaro atual retratado por um ambiente pleno de guerras, como aquele da cavalaria.

Ressa também destaca a presença da mulher em narrativas *fantasy*. Segundo o autor, há algumas tendências: mostrar a mulher anjo; a mulher do bordel; a eliminação da figura feminina; e a presença da heroína. Nos ciclos cavaleirescos, geralmente, a mulher é frágil e delicada, sem personalidade e iniciativa, sempre dependente de alguém, e o seu maior valor é a virgindade (RESSA, 2012, p. 176). No *Orlando furioso*, como foi visto, não há uma personagem que encarne perfeitamente todas estas características. Certamente, muitas são aquelas que tentam se resguardar de investidas mais violentas; também não são poucas as que não dominam armas, e acabam dependendo de homens; e considerável parte também mostra

³⁴“Un valore allegorico è sempre presente nella narrativa *fantasy*. Come significato generale la scelta di mondi paralleli, di ambienti barbarici, spesso rispecchia la critica al mondo o all’ambiente attuale come oppressivo, disumanizzante e autodistruttivo”.

uma extrema fidelidade ao amante, contudo, quando amam, na maior parte das vezes, entregam-se aos seus desejos, fogem de lugares para buscarem o que querem, mostrando que são humanas, e como tais, têm suas pulsões e anseios. Isto expressa uma ruptura em relação à *Canção de Rolando*.

O segundo tipo se mostra rude e agressivo, não há sequer um ponto positivo no seu caráter, e tem um grande apetite sexual, colecionando amantes (RESSA, 2012, p. 176). Esta personagem, como também já foi visto, não é a de maior destaque na obra, contudo, pode ser exemplificada pelas figuras de Alcina e Gabrina. A terceira tendência não aparece no *Furioso*, visto que a história é repleta de personagens femininas. As heroínas, típica de autoras *fantasy*, são disponíveis ao sentimento amoroso, e inseridas na epopeia de modo ativo e positivo (RESSA, 2012, p. 176). Este tipo certamente tem destaque no livro de Ariosto, visto que duas são as guerreiras de grande fama: Bradamante – que inclusive se mostra mais astuta que o seu parceiro Ruggiero, homem volúvel, dotado de alguma teimosia, chegando a ser tolo em algumas situações – e Marfisa. A mulher guerreira certamente derivou de obras como *As viagens*, e *Aspromonte* (RESSA, 2012, p. 61).

1.3 OS PASSOS QUE ENVOLVEM O MARAVILHOSO DENTRO DA OBRA

Muitos são os momentos em que os auxiliares mágicos e, em especial, os meios mágicos são utilizados na obra. Deve-se notar que cada personagem estabelecerá um tipo de relação com a magia, sendo esta usada indiscriminadamente, com ressalvas, ou contra a vontade. O primeiro meio mágico a ser abordado foi de suma importância para Angelica, visto que, sem ele, a sua fuga constante seria perigosa e, até mesmo, inviável.

Anéis mágicos, como se pode notar no *inventário do maravilhoso medieval*, são objetos que aparecem com frequência nas histórias, desde a cultura greco-romana até a moderna. O anel mágico é presente, principalmente, na literatura fabular e na épica medieval. Segundo poetas-menestréis escandinavos, este objeto é um símbolo de poder real, até mais significativo do que a coroa e o cetro. Na *Canção dos Nibelungos*, por exemplo, o ouro do Reno estava ligado à posse de um anel (RESSA, 2012, p. 175). Este meio mágico, no *Furioso*, torna qualquer pessoa imune a feitiços quando está no dedo, e quando uma mulher o coloca em sua boca, esta se torna invisível. Trata-se de uma das armas que Galafrone dá aos filhos, Angelica e Argalia, no *Innamorato*. Apesar de ser roubado de Angelica, este volta a sua posse no momento de maior conveniência.

Bradamante, durante algum tempo, tem a posse do anel e o usa para ficar imune aos feitiços de Atlante, assim, ela o derrota, e liberta Ruggiero. Visto que se tratava de um mago, que tinha por armas um livro e um escudo mágicos (meios mágicos), bem como o hipogrifo (auxiliar mágico), Bradamante, apesar de todo o seu valor, não conseguiria derrotá-lo sem uma arma igualmente poderosa. Logo, neste passo a magia se faz importante para estabelecer um equilíbrio na luta, dando condições para a cavaleira vencer. E ela a usa sem receios, visto que o mais importante era salvar o seu amado.

Porém, o hipogrifo, seguindo as ordens do mago, conduz Ruggiero à ilha de Alcina; esta se mostra bela e o encanta, fazendo com que se apaixone por ela. Então, novamente o anel será usado, e graças a ele, Ruggiero se torna livre da magia maléfica e vê como Alcina realmente é. Neste passo, o meio mágico é fundamental: o cavaleiro estava envolvido em uma rede de encantos, sendo que não se importava mais com o seu destino, tampouco se lembrava do amor que sentia por Bradamante. Tratava-se de outra pessoa, restando-lhe apenas o nome. Desta maneira, argumentos e batalhas seriam vãos para que ele não acreditasse mais em Alcina, restando apenas a opção de se usar um meio mágico. De novo: para se combater a magia, deve-se usar a magia.

Mais adiante, o anel servirá para salvar Angelica que estava presa para servir de sacrifício a uma orca. Ruggiero coloca o anel no dedo da jovem para que ela não fosse enfeitiçada pelo escudo de Atlante. Então, ele usa o mesmo contra a orca, deixando-a neutralizada. Reconhecendo o anel, Angelica o coloca na boca, para não ser cortejada pelo seu salvador; ao tornar-se invisível, ela foge. A partir de então o objeto volta às mãos da sua dona, que a ajudará até a sua última aparição na história. A orca, sendo um monstro, tem forças e poderes muito maiores do que os de um mero humano, desta maneira, ainda que Ruggiero não gostasse de utilizar a magia em combate, teve que ceder.

Neste meio tempo, o guerreiro se interessou pela beleza de Angelica, desejando-a ardentemente. Se a princesa do Catai não desaparecesse, certamente o prometido de Bradamante cometeria outro deslize. De fato, ele caiu nas artimanhas de Alcina porque ela tinha poderes sobrenaturais – e porque ele não foi muito sagaz ao não confiar no exemplo de Astolfo –, ou seja, foi uma traição “explicável”. No entanto, não seria perdoável uma infidelidade movida apenas pelo desejo. Assim, o anel poupa a imagem, já um pouco manchada, de Ruggiero. E, ao mesmo tempo, salva a princesa do Catai de mais um perseguidor indesejado.

A partir de então, Angelica usa o anel em diferentes circunstâncias, e geralmente, se vale desta magia para fugir de seus vários pretendentes. A jovem, de certa forma, é solitária, e

quando se deixa acompanhar é para ter alguma proteção. Não sendo exímia no uso das armas, e tendo vários homens no seu encalço, este meio mágico era uma forma de se resguardar das investidas inconvenientes e tentar voltar salva para a sua terra. Ele era o seu guarda-costas mais seguro e fiel. Se tivesse que se valer da companhia de um dos seus pretendentes para se proteger daquele mundo selvagem, Angelica não teria a garantia de que o seu escolhido sempre lhe seria respeitoso. O anel, pelo contrário, não lhe fazia exigências. Era a sua única forma de sobrevivência em um mundo dominado pela guerra e pelos impulsos violentos masculinos.

No entanto, na figura tranquila e valorosa de Medoro, ela encontrará a segurança que procura, deixando, assim, de se valer deste artifício. Salvo quando Orlando os persegue, tomado pela loucura. Se um Orlando são já causava muita destruição, imagine um insensato. Tendo o corpo blindado e uma força descomunal, junto com uma loucura animalesca que o levava a cometer os atos mais bárbaros, não restava outro meio a não ser o mágico para se livrar desta ameaça. Medoro até tenta causar algum dano no paladino francês, mas não consegue, ainda mais porque, como dito anteriormente, o seu valor consiste mais na lealdade e na pureza da alma. Desta maneira, Angelica não tem outra escolha a não ser usar o anel, que magicamente a salva e a faz desaparecer da história.

Outro meio mágico que tem algum destaque na obra é o escudo de Atlante; esta arma neutraliza o oponente devido a sua luz, por isto, permanece coberta até o momento de ser usada. Trata-se de uma novidade introduzida por Ariosto. Como dito anteriormente, Bradamante usa o anel para combater o feitiço do escudo e derrotar Atlante, fazendo-o perder a sua arma para sempre. E é neste momento que o mago sofre uma significativa derrota: com os seus encantos, ele é praticamente imbatível, sem eles, no entanto, Atlante é reduzido a sua condição humana: a de um inofensivo velho de setenta anos. Era por meio dos seus poderes que ele tentava salvaguardar Ruggiero, visto que de outro modo não conseguiria afastar o guerreiro dos campos de batalha e da sua donzela. Portanto, a magia é o que protege Ruggiero, e mais: é a magia que mantém vivo Atlante, pois quando ele percebe que os seus encantos foram derrotados, deixando, assim, Ruggiero cada vez mais próximo do seu fatal destino, o mago morre de desgosto.

Todavia, este equipamento valioso acabará nas mãos de Ruggiero, que não vê com bons olhos a magia, por isto, poucas vezes irá utilizá-lo. Em uma das ocasiões, fará uso porque não desejava atacar com a espada um oponente sem armas. Em outro momento, para salvar Angelica da orca, porém, só usa depois de se cansar de lutar e ver que esta era a única solução. Durante uma batalha, Ruggiero utiliza o escudo como proteção (coberto), mas, a

capa cai, atordoando os cavaleiros; quando ele percebe o que aconteceu, resolve se livrar do objeto, jogando-o em um fundo poço.

O seu receio diante da magia vem do fato de muito se importar com a sua honra. Usar artifícios mágicos contra alguém que não dispunha do mesmo recurso lhe parecia injusto. Ruggiero gostava de provar o seu valor unicamente por meio de uma batalha com armas convencionais, pois só deste modo, a seu ver, era possível se testar a destreza de um guerreiro. Se por um lado esta personagem se manchou no quesito lealdade, o seu valor foi recuperado por meio da importância que dava para a honra. Aliás, será esta que o impedirá de se converter rapidamente ao cristianismo, pois tinha medo de ser julgado como traidor pelos companheiros de batalha. E como ele era muito grato ao seu senhor, não poderia deixá-lo, ainda mais se estivesse em situação perigosa.

Se o escudo é uma criação de Ariosto, a lança mágica é uma invenção de Boiardo. Trata-se, também, de uma arma que Galafrone dá aos seus filhos, sendo ele conhecedor dos seus poderes mágicos. No entanto, o destino quis que nenhum dos protagonistas descobrisse os poderes desta, e isto foi bom, porque os cavaleiros usavam-na sem entrar em conflito – visto que a maior parte não apreciava a utilização de meios mágicos em combates. A lança aparece no *Orlando furioso* quando Melissa a encontra no palácio de Alcina, onde estava escondida. Quando a devolve a Astolfo, seu dono, ele utiliza esta arma em um torneio. Depois que o palácio de Atlante é destruído, ele monta no hipogrifo, porém, para ficar mais leve, prefere levar o corno mágico e um livro sobre feitiços, deixando a lança sob a custódia de sua prima, Bradamante. Se Astolfo soubesse dos poderes da lança, certamente a usaria sem receios, no entanto, a cavaleira cristã não agiria do mesmo modo. E para ela este meio mágico será muito mais importante do que para o seu primo.

Bradamante é uma cavaleira assaz valorosa, portanto, não lhe seria necessário um meio mágico para se defender, até mesmo porque os inimigos que enfrenta estão em uma posição de igualdade (pessoas). Porém, diversos são os episódios em que esta arma servirá como recurso de aceleração dos acontecimentos. Por exemplo, quando ela precisa enfrentar três adversários para conseguir uma estadia em um castelo. Por serem três reis muito valorosos, a batalha teria uma duração muito maior, o que poderia desgastar a protagonista que tinha lutas mais importantes para travar.

Acontece o mesmo efeito quando ela, movida pelo ciúme, deseja desafiar Ruggiero. Muitos são os cavaleiros que aparecem antes do seu amado, desafiando-a. E a aceleração, neste caso, é essencial para que logo se apresente um episódio muito importante: a revelação de que Marfisa e Ruggiero são irmãos. Há também a ocasião em que ela se embate com

Rodomonte, cavaleiro extremamente forte, que tinha armas perfeitas – armadura feita de couraça de dragão, que pertencera ao seu avô Nemrod. Seria, certamente, uma batalha muito violenta e longa, ainda mais porque foi sobre a ponte que o pagão construiu, sendo ele o único habituado a esta construção perigosa. Desta maneira, a lança se mostra fundamental para acelerar o passo, bem como ajudar Bradamante naquela difícil empreitada. Esta batalha tem uma consequência muito importante para o desfecho vitorioso das tropas de Carlos Magno, pois, ao derrotar Rodomonte, ela consegue libertar vários valorosos cavaleiros cristãos.

Com esta lança, além disto, ela conquista muitas vitórias para os cristãos. Como este objeto nunca mata – apenas arremessa para longe quem é tocado por ele –, Bradamante derrotou vários cavaleiros sem o derramamento de sangue; isto reforça a sensação de que ela deve ser brava, sem parecer cruel, afinal, ela dará origem à dinastia Estense, família para qual Ariosto trabalhava (OHLSSON, 2008, p. 15-17). Assim, além de acelerar alguns episódios, e ajudá-la a enfrentar circunstâncias perigosas, a lança também reforça um caráter positivo, ao amenizar a violência de suas batalhas.

A história também conta com um tipo especial de meio mágico: livros. São cinco no total: quatro de encantos e um que combate magias. Atlante, Melissa, Malagigi e o eremita são os que têm o primeiro tipo. O segundo, trata-se de um presente de Logistilla para Astolfo. O que pertencia ao mago Atlante, quando era lido, trazia coisas para a vida. A magia desta personagem representa uma fuga ilusória da realidade, visto que ele praticava seus feitiços numa tentativa de evitar o destino trágico de Ruggiero: a morte. Uma profecia dizia que o cavaleiro morreria depois de se casar com Bradamante, por isto, o mago tentava impedir este matrimônio; todavia, a morte é o destino certo do homem, logo, isto aconteceria com Ruggiero, independente de estar ou não com Bradamante, e Atlante não consiga enxergar isto.

Os livros de magia são associados àqueles que os possuem, assim, alguns fazem bom uso e outros não. O eremita se aproveita deste instrumento para tentar possuir Angelica. Atlante usa para construir seus enganos na tentativa de manter Ruggiero por perto. Malagigi, ainda que invoque demônios, se mune da sua magia para fins positivos, no entanto, algumas vezes acaba por prejudicar as pessoas que ele tenta socorrer. Por exemplo, quando invoca um monstro alado, que se parecia com um morcego, para interromper a luta entre Rinaldo e Gradasso. No final, o monstro faz Baiardo, o cavalo de Rinaldo, fugir e, depois, acabar nas mãos do cavaleiro mouro. Isto mostra que a magia é um caminho de mão dupla: ainda que seja útil, é preciso tomar cuidado com ela. O que pertencia a Melissa foi usado apenas uma vez, para invocar e controlar espíritos que foram mostrados a Bradamante, no momento em

que ela deseja mostrar a cavaleira cristã os valorosos frutos da sua descendência, o que ressalta o conceito de maravilhoso político exposto por Le Goff.

Para destruir o castelo de Atlante, Astolfo usa seu livro para quebrar este encanto, pois basta consultá-lo para saber o que fazer em cada situação. Esta foi a passagem mais importante em que ele usou este meio mágico, visto a potência daquela construção. Sem este livro, o castelo continuaria aprisionando e interferindo no destino das personagens por ele capturadas. Além disto, a destruição a obra máxima de Atlante implica em sua derrota definitiva. Astolfo também utiliza este objeto para derrotar Orrilo. Graças ao livro, ele descobre como derrotar o gigante: arrancando-lhe um fio de cabelo específico. Então, corta a cabeça de Orrilo e cavalga em disparada. Sem saber qual era o pelo vital, raspa-lhe todos, derrotando-o por completo. Sem a ajuda deste meio mágico, ninguém saberia como vencer o gigante e qualquer luta seria vã, pois mesmo que o esquartejassem, ele continuaria vivo, porque os seus membros se remontavam magicamente. Novamente a magia se faz importante para vencer um adversário incomum, sendo o único recurso válido.

No entanto, neste caso a magia ganha um novo significado: a palavra torna-se mágica. Assim, a literatura tem o poder de criar, destruir, reinventar e, principalmente, enfeitiçar. Note-se, pois, o significado da palavra dentro da obra: a promessa feita que não pode ser quebrada; o que pode se alcançar por meio de uma prece; a escrita que revela a verdade a Orlando e o enlouquece; a fofoca, que tem a capacidade de despertar o ciúme de Bradamante; as pequenas histórias narradas por personagens com o intuito de convencer os ouvintes a aceitarem certas “verdades”, ou mesmo, a intenção de se passar uma lição. A palavra pode tanto ser uma magia benigna como maligna, dependendo da forma com que é usada. De novo, volta-se a questão dos bons e maus poetas, visto que eles têm o poder de condenar ou consagrar os seus senhores por meio do trabalho que realizam.

Visto que o assunto está em Astolfo, cabe recordar outro meio mágico importante: o corno (berrante). Trata-se de um instrumento que o cavaleiro aprecia muito, mantendo-o sempre próximo. Além do seu caráter mágico, trata-se de algo versátil e prático, pois pode ser utilizado em diversas situações e é um objeto pequeno e leve. Um dos episódios que envolve este assistente mágico é o do gigante Caligorante, que tem uma armadilha poderosa: uma rede feita pelo deus Vulcano. Em seu cavalo Rabicano – que também tem seu toque de magia, pois é tão leve que quando anda não deixa rastros –, cavalga pelos arredores, fazendo com que Caligorante saísse de seu esconderijo, pensando ter capturado alguém. Então, Astolfo toca o corno, e o som atordoa o gigante, que cai na rede. Mais uma vez reforça-se que, contra uma magia poderosa apenas outra igualmente forte pode combater.

Mais tarde, quando ele e seus companheiros estão cercados e, em absoluta minoria, Astolfo toca o corno, porém, o que ele não sabia é que espantaria também os seus aliados. Neste momento, ele aprende a usar isto com mais cautela, tanto que em outra ocasião, quando deve expulsar as harpias, ele diz para todos taparem os seus ouvidos. Astolfo, deste modo, parece ser o mais humano entre os cavaleiros: reconhece as suas fraquezas, tentando repará-las da melhor forma possível, bem como aprende com os seus erros. O corno, junto com o livro, também será importante para destruir os enganos criados pelo mago Atlante. Esta personagem é a que mais se vale da magia e a usa sem temores. Apesar disto, o seu valor não é reduzido, sendo que o narrador costuma passar uma imagem positiva do cavaleiro. Tanto é virtuoso que justamente ele será incumbido da missão de restituir o juízo de Orlando, bem como receberá os dons necessários para auxiliar o exército cristão. Sendo ele o mais acostumado a usar a magia, torna-se a personagem ideal para estas empresas.

Há de se destacar, ainda, dois objetos de espaço menor na obra: a fonte do amor e do desamor. No *Innamorato* ambas tem papel de maior destaque, sendo responsáveis pelo amor/ódio que há entre Rinaldo e Angelica. A princípio, a princesa do Catai é quem persegue o cavaleiro cristão, situação esta que se inverte. No *Furioso* são feitas menções às duas fontes, no entanto, apenas a do desamor aparece, curando Rinaldo. Ainda que seja uma breve aparição, não deixa de ser importante, pois o cavaleiro poderia acabar louco como Orlando, visto que, mesmo ao descobrir que Angelica estava com Medoro, Rinaldo começa a ir atrás dela, novamente, abandonando Carlos Magno. Portanto, o mesmo mal que a magia causou, a magia também curou. Não fosse por ela, o cavaleiro continuaria cego pelo amor, mandando mais e mais gotas de senso para a sua ampola lunar.

Outro objeto menor é o cálice, que não interfere de modo direto na trama. Rajna indica que a fonte desta criação está na tradição cavaleiresca, ainda que todo o episódio em si recolha inspirações clássicas. O objeto foi feito pela fada Morgana com o intuito de revelar ao seu irmão, o rei Arthur, os enganos de Guinevere – personagens da matéria bretã. O homem que faz a prova desta taça descobre sobre a fidelidade de sua mulher: se o vinho é derramado sobre o peito sem que a pessoa consiga beber, significa que a esposa é infiel. A função deste objeto é restrita ao contexto da história narrada, servindo apenas para falar sobre as fraquezas e fragilidades da condição humana, bem como a relatividade das virtudes. Também serve como dura lição para quem lhe prova: “achar o que não se estava procurando”. Desta maneira, a curiosidade do homem é punida com uma dose de vergonha e frustração, e com uma mancha que não sairá do seu peito tão facilmente.

Ainda sobre os meios mágicos, devem ser ressaltadas duas personagens: Orlando e Astolfo. O primeiro tem características particulares, sendo elas dons divinos. O segundo, recebe poderes temporários, também de mesma origem. Segundo São João Evangelista:

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 [...] (ARIOSTO, 2007, p. 559).

No episódio em que Orlando ataca Angelica e Medoro também há uma passagem que comprova a força sobre-humana que tinha:

Que a cabeça arranca dos ombros crê;
mas a pele achou dura como o osso,
mais que o aço até; Orlando, maciço,
invulnerável era por feitiço (ARIOSTO, 2007, p. 481).

Esta invulnerabilidade é muito interessante em diversos aspectos. Ela é conveniente para o Orlando louco, visto que, mesmo desarmado, ele continua sendo um guerreiro potente. Assim, ainda que não se lembre de como manejar a espada e não tenha uma nítida noção do que pode lhe representar perigo, o paladino está protegido, e não se trata de uma proteção qualquer, pois é divina. Além disto, sendo ele um meio mágico, não precisa usar objetos com dons sobrenaturais, estando, assim, livre de uma dependência, diferente de Angelica ou Astolfo. Por outro lado, esta sua característica colabora para ressaltar o seu valor e importância para o exército cristão, e exatamente por isto ele não pode continuar louco para sempre. É importante notar, por fim, que a blindagem do seu corpo não o protege das dores humanas, pois ela não impede que as setas do amor firam a sua alma e orgulho.

Astolfo, contudo, é munido de dons diversos: ele recebe momentaneamente poderes especiais, porém, os fins destes são bem definidos, não podendo o cavaleiro usar isto a seu bel prazer. Esta passagem é uma das que mais se relaciona com o maravilhoso cristão. Para começar, São João Evangelista dá a Astolfo uma erva para que ele use em Senapo – outra personagem que recebe um castigo divino –, curando-lhe a cegueira. Não se trata apenas de uma construção maravilhosa, mas sim, de um diálogo com a Bíblia, posto que Jesus também curava cegos. No entanto, esta intertextualidade vai além, pois mais tarde Astolfo usa os poderes para transformar objetos, algo que Cristo também fez, basta se lembrar da passagem em que converte água em vinho.

Estes poderes além de terem uma ligação com a fé, também servem para mantê-la, pois graças a isto as tropas de Carlos Magno recebem um reforço valiosíssimo, que auxiliará na vitória cristã. Para começar, Senapo, grato pela cura, cede os seus homens para que ataquem Bizerta. No entanto, havia um problema: eram necessários cavalos. Eis então que novamente Astolfo entra em ação:

Depois, pondo-se de joelhos, tece
ao santo que é seu mestre uma oração;
certo de que ele ouviu a sua prece,
cópia de pedras faz cair para o chão.
Oh, quanto a quem crê em Cristo se oferece!
As pedras, fora de toda a razão
crescendo, para baixo abriam caminho,
com ventre, pernas, pescoço e focinho:
com vibrantes nitridos, pelas descidas
vêm saltando, e chegadas ao plano
dão à grupa, em cavalos convertidas,
um baio, outro rodado, outro ruano (ARIOSTO, 2007, p. 608).

É importante ressaltar, pois, que novamente Astolfo é um meio divino: Deus o usa para que aquela metamorfose aconteça, e isto pode ser verificado na passagem em que, antes da transformação, ele reza. Ele é um instrumento do milagre.

Mas, eles também precisavam de embarcações, assim, novamente Deus provê. Astolfo recolhe folhas, como fora instruído por São João Evangelista, e estas também se transformam. A escolha desta “matéria-prima” torna esta passagem ainda mais poética: por um lado, a folha vem da árvore, que oferece a madeira para se construir navios, pelo outro, tem em si a ideia da leveza, do flutuar, exatamente como a embarcação faz no mar: apesar do peso, desliza suavemente.

[...] E, recordando como foi instado
pelo velho santo a cumprir a empresa
[...] E tendo repletas ambas as palmas
de folhas várias, quantas agarrou,
de louros, cedros, oliveiras, palmas,
ao mar foi, e às ondas as atirou.
Ó felizes, do Céu dilectas almas!
Graça que aos mortais Deus raro doou!
Que sublime o milagre produzido,
mal as folhas no mar tinham caído!
Em quantidade incontável cresceram,
ficando curvas, grossas, longas, graves;
as veias que anteriormente tiveram
formaram duras tábuas, grossas traves;
nas pontas, agudas permaneceram,
e de repente tornaram-se naves [...] (ARIOSTO, 2007, p. 619).

O aspecto milagroso é ressaltado outras diversas vezes pelo narrador e, novamente, Astolfo serve como meio, visto que é Deus aquele que transforma as folhas em navios. No entanto, isto não diminui a importância do cavaleiro, visto que raramente um mortal é escolhido para um fim semelhante.

Feito este breve percurso pelos principais meios mágicos, é chegado o momento de se falar sobre os auxiliares mágicos. São dois os tipos que aparecem no *Furioso*: o hipogrifo e o cavalo. Pelo que consta, o primeiro foi idealizado por Ariosto, e boa parte dos críticos aceita isto, como Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (1981) e Pio Rajna (1975). O poeta teria se inspirado na mitologia greco-romana e nas literaturas orientais, clássicas e medievais para construir esta criatura, tendo como principal fonte o grifo, ave fabulosa da antiguidade. Na obra, o narrador explica que é um animal natural, gerado de uma égua e um grifo; assim, quer que o leitor entenda que não há nada de sobrenatural no hipogrifo, tratando-se, simplesmente, de um resultado de um cruzamento incomum. De fato, o fascínio que este animal causa nas personagens é gerado pela sua beleza, e não por ser algo anormal.

Como foi dito, a fonte principal do hipogrifo é o grifo. Para os gregos, esta criatura, com bico e asas de águia e corpo de leão, é como um monstro que guarda tesouros, sendo esta besta responsável pelas riquezas no país dos Hiperbóreos. Também vigia a cratera plena de vinho do deus Dionísio, e serve de animal de sela para Apolo. Os hebreus, por sua vez, veem o grifo como o símbolo da Pérsia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 478). Sobre o hipogrifo, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero dizem:

Para significar impossibilidade ou incongruência, Virgílio falou de acasalar cavalos com grifos. Quatro séculos depois, o comentador Sêrvio afirmou serem os grifos animais que da metade do corpo para cima são águias e da metade para baixo, leões. Para dar maior força ao texto, acrescentou que eles abominam cavalos... Com o tempo, a locução *jungentur jam grypes equis* chegou a ser proverbial; no início do século XVI, Ludovico Ariosto lembrou-se dela e inventou o hipogrifo. Águia e leão convivem no grifo dos antigos; cavalo e grifo no hipogrifo ariostiano [...] (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 86).

Assim, o que antes era impossível, torna-se real no universo criado por Ariosto, o que prova o poder da literatura. Ela é uma necromante, que combina elementos improváveis, gerando as mais diversas formas de vida.

Mas, voltando ao papel que o hipogrifo exerce dentro da obra: será ele o responsável por levar Ruggiero até a ilha de Alcina; o cavaleiro acredita que conseguiu capturar o animal, todavia, ele se deixa montar obedecendo aos comandos de Atlante, que, de fato, trabalhou muito para aprender a cavalgá-lo e é um dos poucos que realmente consegue comandá-lo, pois

o hipogrifo não obedece a qualquer um. Entra-se, pois, na questão do engano humano: Ruggiero acredita ser o domador quando, na verdade, é o domado. Desta forma, a magia se mostra superior ao homem, sendo muito mais sagaz e forte do que este imagina. Novamente alerta-se sobre o perigo de se acreditar cegamente nas artes mágicas.

Este animal também será usado por Ruggiero, quando ele salva Angelica – apesar de não ser muito habilidoso com a criatura. Por fim, acabará nas mãos de Astolfo, aquele que melhor conseguirá geri-lo, e graças a esta besta, viajará por diversos lugares do mundo, espantará as harpias que atormentavam Senapo, e chegará ao Paraíso Terrestre e conhecerá a sua missão. Quando os cristãos finalmente vencem a guerra, seguindo a recomendação de São João Evangelista, Astolfo liberta o animal. E as pedras, por ele transformadas cavalos, bem como as folhas, voltam ao seu estado original. Mas, não apenas isto: na Lua, o som do corno já tinha sido tirado. Fecha-se, pois, o ciclo das magias.

Graças aos meios e auxiliares mágicos, Astolfo cumpriu missões importantes, o que ressaltou nele um caráter positivo, diferente da figura mais patética que apresentava no *Innamorato*. Pode-se dizer que esta libertação tem relação com a confiança que o cavaleiro adquire, com o seu crescimento. Ele evolui assim significativamente que não precisará mais se valer da magia para afrontar os seus inimigos. Também se pode ver de outra maneira: as aventuras maravilhosas pelas quais passou, faziam parte do seu destino, daquele escolhido por Deus. O paladino as viveu como forma de treino para que, quando chegasse a hora de cumprir as suas missões importantes, estivesse apto. Tendo feito o seu papel, já não precisava mais da magia. Ao menos, não até que Deus o escolhesse novamente.

Deve-se também falar sobre os cavalos no *Furioso*. Como dito anteriormente, a montaria é algo fundamental para o cavaleiro, mas, nesta obra, assume particularidades especiais. O equino que pertence a Rinaldo, Baiardo, não tem poderes mágicos, no entanto, é dotado de uma inteligência incomum. Isto pode se provar logo no início no poema, enquanto ele foge do seu dono. Todavia, esta não é uma ação despropositada, pois o cavalo vai de encontro a Angelica e, visto que o seu dono corria atrás dele, também o cavaleiro se vê diante da sua amada dama. E Baiardo, ao ver Angelica, a reconhece, deixando que se aproxime. Assim, nas palavras do próprio narrador, vê-se um ser humanizado:

Fez-se o corcel, que humano senso tinha,
não por birra seguir-se tanta milha,
mas para guiar, para onde a dama ia,
o seu senhor, que nomeá-la ouvia (ARIOSTO, 2007, p. 62).

Fora isto, o cavalo era muito forte, capaz de estilhaçar um monte de metal com um coice. Tanto era incomum aquele equino que a cobiça despertava em Gradasso e, quando este guerreiro toma posse dele, vê-se em grande vantagem.

Mais especial é Rabicano – já presente no *Innamorato* –, cavalo de Astolfo, pois nele as características mágicas são visíveis. E isto não era de se surpreender, afinal, este é o cavaleiro que mais lida com a magia dentro do *Furioso*. Extremamente leve e rápido, não deixa marcas sobre o chão, e isto se relaciona com a sua origem incomum:

Ao longo do rio Trajano cavalga
no corcel que não tem no mundo par,
que com tal ligeireza corre e galga
que na areia não grava o seu pisar;
erva não calca, neve não amalga,
com os pés enxutos passaria o mar;
e tanto é veloz e vai com tal mecha
que ultrapassa o vento, o raio e a flecha.
É este o corcel que foi de Argalia;
pela chama e pelo vento foi concebido;
sem feno e sem cevada, se nutria
do ar; por Rabicano é conhecido (ARIOSTO, 2007, p. 244).

Esta montaria é essencial nos episódios em que Astolfo enfrenta os gigantes Caligorante e Orrilo. No primeiro caso, porque o seu cavalgar engana Caligorante, fazendo-o cair na própria armadilha. No segundo, porque ele precisava de tempo para conseguir se livrar do cabelo que mantinha Orrilo vivo, tempo este que consegue graças ao cavalgar rápido de Rabicano. É de se ressaltar que Astolfo tinha por ele um afeto muito particular, tanto que acaba sendo atraído pela ilusão de Atlante. E quando precisa montar o hipogrifo, mostra-se preocupado, pois não queria deixá-lo com qualquer pessoa. Por incumbência divina, encontra a sua prima Bradamante, a quem confia a guarda de Rabicano. Também para ela será importante esta montaria, em especial no episódio em que luta contra Rodomonte sobre a ponte do mouro, no qual, novamente, pode-se ver o caráter diferenciado do corcel:

Ao cruzarem-se, a custo espaço achou
para passar com o cavalo a guerreira;
em risco esteve, e bem pouco faltou
para que ela mergulhasse na ribeira;
mas foi o vento e o fogo que engendrou
Rabicano, e ágil é de tal maneira
que no extremo rebordo encontrou estrada;
passaria até sobre um fio de espada (ARIOSTO, 2007, p. 572).

Portanto, de toda a magia presente na obra, a que aparece de modo mais positivo e confiável é o cavalo. Sobre ele não há perigo, e o seu senhor não precisa temer que este lhe

seja desleal. Entre todos os auxiliares e meios mágicos este é o único que atrai certo sentimento de posse, não pelos dons mágicos, mas sim, pela relação de afeto que há entre os cavaleiros e os cavalos, visto que o guerreiro não poderia existir sem o equino.

Ariosto era um homem do Renascimento, racional, assim, não poderia basear toda a história sobre feitiços e criaturas extraordinárias. Por isto a base é a guerra, a loucura e o amor, porém, a magia ocupa grande espaço na obra, tomando diversas formas, sendo utilizada pelas mais diferentes personagens, e com diversos fins. A magia, em *Orlando furioso*, surge para: desbloquear situações difíceis de resolver; acelerar o ritmo de alguns acontecimentos; equilibrar as forças; ensinar lições às personagens; e ajudar na defesa daqueles que são mais frágeis. Deste modo, o narrador mostra que a necromancia nem sempre é a solução ideal, sendo que, algumas vezes, pode ser dispensável, e, acima de tudo, deve ser usada com juízo, cautela. A magia se faz necessária em casos como quando se luta contra monstros que, além de não combatem segundo o código cavaleiresco, possuem poderes mágicos que os transformam em adversários praticamente imbatíveis (OHLSSON, 2008, p. 26-28).

No geral, os objetos mágicos não parecem gerar algum tipo de inveja ou possessão: circulam de uma personagem a outra, sem conflitos. São considerados instrumentos úteis, não valiosos, especiais ou que causam espanto naqueles que provam o seu poder. A única personagem que mostra um amor maior pelo auxiliar mágico é Angelica, contudo esta se apega ao que lhe convém, e a sua ligação é baseada na necessidade, pois não era forte ou hábil com armas (OHLSSON, 2008, p. 26-28). O hipogrifo, por sua vez, não tem dono; ele foi dominado, em parte, por Atlante, mas é essencialmente selvagem, e sofre com o cativeiro, assim, deve ser libertado. Ele é um empréstimo feito a poucos eleitos. E, quando este é solto, tem-se o anúncio de que o fim do poema está próximo. Não apenas, pois ele pode representar uma metáfora: a de que a magia não deve ser dominada, mas sim, circular livremente pelo mundo, assumindo diversas formas.

Graças à técnica refinada do autor, até mesmo a magia se torna algo plausível; deformando a realidade, torna-se difícil saber os limites entre o verdadeiro, o verossímil e o irreal. O hipogrifo é um exemplo disto, pois ele é uma mistura do mundo natural (o cavalo) com o mágico (grifo). Em episódios mais excepcionais, Ariosto intervém com a sua razão, minimizando o tom extraordinário do fato narrado por meio de uma descrição realista, com grande objetividade. Além disto, o uso da ironia também colabora para a desconstrução do supostamente absurdo, tornando-o algo normal (FORTICHIARI, 1994, p. 141-143):

Na criação do maravilhoso se acrescenta, como se vê, outro dos motivos dominantes na poesia de Ariosto: a ironia. Também contribuindo para dissolver os mitos e as construções ilusórias da fantasia com a sua lúcida racionalidade, esta se torna significativa expressão da consciência do autor, o qual mostra aceitar serenamente a variedade heterogênea e irracional da existência humana na qual se alternam sabedoria e loucura, dúvidas, angústias e certezas (FORTICHIARI, 1994, p. 143-144, tradução nossa)³⁵.

Deste modo, as personagens do *Furioso* se movimentam entre o sonho e a realidade, universo no qual todas as criaturas, até mesmo aquelas mais extraordinárias, possuem uma razão de ser (FORTICHIARI, 1994, p. 96). Além disto, pensando em sentidos mais profundos, fatos e sentimentos cotidianos têm essências mágicas: o curso e o final de uma vida – são usados os novos das Parcas para se falar sobre isto – e os componentes irracionais do homem, como: o amor; as ilusões da mente; o acaso; as contradições da existência; entre outros (FORTICHIARI, 1994, p. 98-99).

Desta forma, a magia no *Orlando furioso* serve, em primeiro lugar, para levar adiante a trama e o destino dos protagonistas, desbloqueando situações extremamente difíceis, e também para conhecer um pouco mais dos pensamentos e vontades de algumas personagens do poema (OHLSSON, 2008, p. 26-28). Assim, a magia não existe só para pasmar ou adicionar um toque extravagante ao poema, aliás, é vista como algo natural e normal. Além disto, o narrador também demonstra que a magia faz parte do cotidiano, se se pensar em elementos irracionais, como o amor e a fé. Ora, se o mágico está na essência do homem, por que deveria impressionar? Afinal, o amor, sentimento inexplicável, que cega e enlouquece é mais extraordinário do que um hipogrifo, mero fruto de um cruzamento incomum.

³⁵“Alla creazione del meraviglioso s’aggiunge, come si vede, un altro dei motivi dominanti nella poesia dell’Ariosto: l’ironia. Pur contribuendo a dissolvere i miti e le costruzioni illusorie della fantasia con la sua lucida razionalità, essa resta significativa espressione della coscienza dell’autore, il quale mostra d’accettare serenamente la varietà composita e irrazionale della esistenza umana in cui si alternano sapienza e pazzia, dubbi angosce e certezze”.

CONCLUSÃO

Esta dissertação de mestrado teve como principal objetivo analisar alguns passos importantes do *Orlando furioso*, como a questão da humanização do herói dos ciclos cavaleirescos, a paródia e o uso do maravilhoso, visando trazer um novo olhar crítico para esta obra de Ariosto. O valor deste trabalho consiste no fato de que este livro é pouco estudado no Brasil, tanto que ainda não há uma tradução brasileira completa do mesmo. Cabe ressaltar o precioso trabalho realizado pelo professor Pedro Garcez Ghirardi, estudioso de Ariosto e tradutor do primeiro tomo do *Furioso*. Na língua portuguesa, de modo geral, também não há muitas pesquisas que abordem este autor renascentista, mesmo ele tendo sido uma fonte importante para a composição dos *Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, isto para citar apenas um exemplo. A única tradução completa foi realizada por Margarida Periquito, sendo esta utilizada nas citações feitas neste trabalho. Mesmo na Itália, poucas são as pesquisas que envolvem a obra de Ariosto, sendo este autor ofuscado por Dante Alighieri – responsável pela “criação” da língua italiana –, Francesco Petrarca – difusor da forma do soneto – e Giovanni Boccaccio – propagador da forma novela. No entanto, Ariosto é abordado em estudos que envolvem a construção de *O cavaleiro inexistente* (1959), de Italo Calvino e *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Assim, espera-se que com esta dissertação novas pesquisas surjam sobre o *Furioso*, visto não apenas a sua importância, como também o seu caráter extremamente interessante.

Infelizmente uma dissertação não basta para abordar todas as complexidades desta obra assaz densa, assim, focalizaram-se apenas alguns dos pontos de maior destaque. O primeiro deles trata da figura do cavaleiro, que aparece humanizada no *Furioso*. Se nas canções de gesta e nas novelas o herói era uma máquina de guerra, privo de pulsões, imbatível, em suma, uma figura divina, na obra de Ariosto ele aparece problematizado, sendo desobediente, mentiroso, cheio de desejos e ambições pessoais e, principalmente, falho como qualquer pessoa. O exemplo mais claro desta mudança é Orlando que, mesmo tendo o corpo blindado por Deus, tem a alma frágil de um ser humano. Sendo o seu valor insuficiente para conquistar o amor de Angelica, ele já não vê mais utilidade na sua função de cavaleiro. Assim, o paladino se revolta diante da sua frustração amorosa, culminando na sua loucura. Ao despir-se de suas armaduras ele rompe com os protocolos da cavalaria e se mostra homem. Trata-se, pois, do despertar de uma individualidade, de uma consciência que não deseja ser reduzida a um papel social. Eis, pois, uma das principais rupturas feitas por Ariosto.

Aliás, não apenas a loucura de Orlando é exposta: trata-se, como foi visto, de um tema-chave para se compreender a obra. Ela caminha sempre próxima da razão, separadas por um fio tênue. E muitas são as insensatezes no poema: a ambição, a vingança, o amor, o

encanto, a fé. A loucura não é apenas uma doença, é também uma condição do homem. Como foi visto, Erasmo a aponta como sendo a principal causa da alegria humana, bem como da sua desgraça, e este pensamento é visível no *Furioso*. Até mesmo o sensato Rinaldo não ficou isento ao poderoso efeito da loucura. Ao abordar um tema que estava em destaque no Renascimento, Ariosto atualiza os heróis cavaleirescos, transformando-os, e destacando o seu aspecto paródico.

Aliás, esta característica, como foi visto, também é importante para se conhecer melhor o *Furioso*. Ao fazer das histórias cavaleirescas um contraponto da sua realidade, da sua sociedade, sob o seu olhar irônico, o autor coloca em xeque valores ultrapassados, mostrando não acreditar na possibilidade de retorno daqueles tempos de gentilezas, visto a corrupção e a decadência moral que se alastraram sobre a Itália, que vivia enfrentando conflitos, sejam guerras internas entre as cidades, problemas com o papado, ou invasões estrangeiras. Ariosto não ridiculariza os valores da cavalaria, mas também não os olha com nostalgia, como fazia Boiardo.

Também importante para a sua ruptura com o passado é a abordagem da mulher. Influenciado pelo destaque que esta tem na sociedade renascentista, Ariosto traz para a sua obra diversas personagens femininas. Ao mostrar uma Angelica em constante fuga e uma Marfisa errante, valorosa e inconformada com a lei misógina de Marganorre, o autor apresenta ao leitor a figura da mulher insatisfeita com o seu papel de coadjuvante, que sofre com aquela realidade dominada pela selvageria masculina, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de lutar, mostrando ser tão valorosa quanto qualquer homem. Ao louvar exemplos de fidelidade, como Isabella, o poeta tenta amenizar os ataques machistas e a visão simplista que define o sexo feminino como perverso e desleal. No entanto, trata-se apenas de um recurso retórico, visto que Ariosto não crê na perfeição da mulher, todavia, também não a reduz a uma figura maligna: ela é humana e, como o homem, tem falhas.

Deste modo, o autor coloca ambos os sexos em um mesmo patamar, sem julgá-los ou condená-los, apresentando-os apenas como são: vulneráveis, errantes e loucos, que gota a gota vão enchendo as ampolas da razão que estão na Lua. Aliás, este “planeta” assume um significado muito importante na obra: recolher as falhas humanas. Assim, o poeta se utiliza deste artifício para novamente ressaltar os problemas da sua sociedade, bem como falar sobre a fragilidade da vida: ela é breve, e se não for feito dela algo útil, acabará se tornando uma placa sem valor, afundada no lago do esquecimento.

Por fim, esta dissertação também fez uma breve análise do maravilhoso dentro da obra, sendo subdividido em diferentes categorias que se complementam. Como foi visto,

trata-se de um recurso retórico, usado para acelerar episódios, igualar as condições de determinadas personagens, mas também para criticar os homens da sua sociedade, visto que muitas vezes eram enganados por charlatões que diziam possuir poderes mágicos. Além disto, ao colocar o mágico ao lado da “realidade”, o autor mostra que a vida é algo maravilhoso, um mistério inexplicável. O amor tem forças sobrenaturais, bem como a fé, capaz de transformar pedras em cavalos. Maravilhosa também é a palavra, que tem em si diversos poderes.

Ariosto, assim, não apenas parodiou as novelas de cavalaria e o *Orlando innamorato*, de Boiardo, mas foi além: criou um universo particular, que não precisa de anteriores referências para ser compreendido, visto que assumiu um significado muito particular. Neste mundo onde loucura e razão cavalgam sobre a mesma garupa e a magia se revela em diversos aspectos da vida, o ser humano se torna o protagonista absoluto, sendo ele o principal foco de Ariosto. Todavia, não se trata de cantar sobre um homem completo, mas sim, sobre aquele que está em construção, que vai errando pelas selvas da vida, mandando constantes lembranças à Lua.

REFERÊNCIAS

A canção de Rolando. Trad. Ligia Vassallo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso.** Trad. Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso.** Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso.** ZAMPESE, Cristina (org.). Milano: BUR, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BELLINI, Giovanna; MAZZONI, Giovanni. **Ariosto e la letteratura cavalleresca.** Bari: Laterza, 1996.

BOIARDO, Matteo Maria. **Orlando innamorato.** SCAGLIONE, Aldo (org.). Torino: Utet, 1974. E-book. Disponível em: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t320.pdf. Acesso em: nov. 2013.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários.** Trad. Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1981.

BORGES, Maria Do Carmo Faustino. **O Maravilhoso em A Canção de Rolando.** 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade de Maringá. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/mcfborges.pdf>. Acesso em: jan. 2014.

CALVINO, Italo. **Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino.** 15 ed. Milano: Mondadori, 2004.

CARDINI, Franco. O guerreiro e o cavaleiro. In: LE GOFF, Jacques (org.). **O homem medieval.** Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CESERANI, Remo. **Il fantastico.** Bologna: Mulino, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. **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.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

DELL'AIA, Lucia. Il platonismo di Ariosto. **Enthymema**, Milano, n. 9, p. 241-256, 2003.

DINI, Chiara. **Ariosto: guida all'Orlando furioso**. 5 ed. Roma: Carocci, 2014.

FORTICHIARI, Antonio. **Invito alla lettura di Ariosto**. Milano: Mursia, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FRANCIOLLI, Edoardo. Le figure femminili nell'Orlando Furioso. **Quaderni grigionitaliani**, Coira, v. 29, p. 98-107 e 211-225, 1959-1960.

GARIN, Eugenio. **La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova**. Milano: Il Saggiatore, 2006.

GARIN, Eugenio. **L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento**. 11 ed. Roma-Bari: Laterza, 2008.

GAVAGNIN, Cristina. L'Umanesimo e il Rinascimento. In: BALBONI, Paolo E.; BIGUZZI, Anna (org.). **Letteratura italiana per stranieri**. Guerra: Perugia, 2011-2012.

GHIRARDI, Pedro Garcez. Introdução. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

GUREVICH, Aaron. **Los orígenes del individualismo europeo**. Barcelona: Crítica, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Trad. Stephania Matousek. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1983.

LINS, Ivan. **A Idade Média, a cavalaria e as Cruzadas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

MEGÍAS, José Manuel Lucía. Don Quijote de La Mancha, caballero andante: el acto de investidura a partir de sus imágenes. **Revista de historia militar**, Madrid, n. 1, p. 129-188, 2007.

OHLSSON, Lena. **Oggetti e aiutanti magici nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto**. 2008. School of Languages and Media Studies, Italian, Dalarna University. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:518618/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: out. 2013.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. **O amor cortês em clave quixotesca**. In: XIII SEMINÁRIO NACIONAL E IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 2009, Natal. 2009.

PAIM, Antonio. **Dicionário das obras básicas da cultura ocidental**. Brasília: Vide Editorial, 2008. Disponível em: <http://videeditorial.com.br/dicionario-obras-basicas-da-cultura-ocidental/descricao-geral/sobre-o-dicionario.html>. Acesso em: 28. jan.2014.

PALUMBO, Giovanni. Le eterne fortune dell'eroe Orlando. Armi, cavalleria e amore nella tradizione della *Chanson de Roland*. In: PICONE, Michelangelo (org.). **Letteratura cavalleresca dalle "Chansons de geste" alla "Gerusalemme Liberata"**. Pisa: Pacini Editore, 2008.

PROPP, V.I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAJNA, Pio. **Le fonti dell'Orlando furioso**. A cura e con presentazione di Francesco Mazzoni. 2 ed. Firenze : Sansoni, 1975.

RESSA, Franco. **Il fantasy in Italia**. Presentazione di Paolo Gulisano. Chieti: Solfanelli, 2012.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTAGATA, Marco et al. **Il filo rosso antologia e storia della letteratura italiana ed europea**. Volume I. Quattrocento e Cinquecento. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006.

SANTORO, Mario. **Ariosto e il Rinascimento**. 9 ed. Liguori: Napoli, 1995.

SCORRANO, Luigi. **Ludovico Ariosto**. Roma: Ediesse, 2015.

SEGRE, Cesare. Introduzione. In: **La chanson de Roland**. BENSI, Mario (org.). Milano: BUR, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria C. C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASSALLO, Ligia. A canção de gesta e o épico medieval. In: **A canção de Rolando**. Trad. Ligia Vassallo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VILLORESI, Marco. **La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra medioevo e rinascimento**. Roma: Salerno Editrice, 2005.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 2005. E-book. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html>. Acesso em: dez. 2015.