UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ITALIANAS

FERNANDA ZAMBON NUNES CORRÊA

**Os senhores de seus mundos: um estudo sobre
Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de
Ludovico Ariosto**

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

Os senhores de seus mundos: Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto

VERSÃO CORRIGIDA

Fernanda Zambon Nunes Corrêa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura, e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari.

SÃO PAULO
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que seja citada a fonte.

Nome: CORRÊA, Fernanda Zambon N.

Título: Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura, e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

**Ao meu Senhor e Salvador Jesus Cristo, em
Quem estão escondidos todos os tesouros da
sabedoria e da ciência. (cf. Colossenses, 2:3)**

AGRADECIMENTOS

À minha querida Professora e orientadora Doris Nátia Cavallari, que desde o primeiro ano da Graduação em Italiano me incentivou a realizar o Mestrado, sou imensamente grata pela confiança que depositou em mim, pela atenção (mesmo quando estava tão longe), pelo auxílio, pelos empréstimos e pelas sugestões tão preciosas que me ajudaram a concluir esse estudo.

Às Professoras Adriana Iozzi Klein e Roberta Barni, que participaram de minha Qualificação, pelas considerações e críticas importantes, especialmente pelo incentivo à tradução das citações, que possibilitaram um maior acesso ao texto para os leitores de Língua Portuguesa. À Professora Letizia Zini Antunes pela revisão e pela ajuda com as traduções.

À Comissão Coordenadora do Programa e à Comissão de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, que consentiram com a prorrogação de meu prazo, sem a qual eu não poderia ter concluído minha pesquisa.

Ao meu querido Pastor Osny de Aguiar Maia e à sua esposa, Marina, que me acompanharam desde minha aprovação para a realização do Mestrado, motivando-me sempre a realizá-lo e me ajudando nos momentos mais difíceis. Também agradeço às minhas amigas e, também, colegas de faculdade Miriam Maia Nomura e Caroline Romano Fukumoto pelas importantes palavras, pela força e pelos conselhos que me deram. À amiga Maria Alice Nezinho, que lecionou em meu lugar no Curso de Língua Portuguesa e Hermenêutica durante os meses em que eu finalizava essa pesquisa.

Aos meus amados pais, Bertolomeu e Nilza, pelo amor, pelo incentivo à leitura e ao estudo desde quando eu era criança. À minha mãe, em especial, que me ensinou a pesquisar nas enciclopédias e livros que tínhamos em casa. Ao meu pai, por me incentivar nos meus estudos na Itália, por não ter medido esforços para me ajudar. À minha irmã, Renata, pela sua paciência e compreensão enquanto realizava minha pesquisa em nossa casa.

Ao Leonardo, meu marido, que esteve ao meu lado em todos os momentos desse estudo, agradeço pelo seu grande amor, por todas as palavras e atos de incentivo inimagináveis, pela paciência e pela confiança demonstrados. A ele, meu agradecimento e meu imenso amor.

*Quel che più fa che lor si inchina e cede
ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede i suoi vizii e sue virtùdi espresse,
sì che a lusinghe poi di sé non crede,
né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi prudente.*

Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, X, 59.

CORRÊA, Fernanda Zambon. N. **Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto**. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

RESUMO

Durante o Renascimento Italiano, em meio a uma situação de guerras e de incertezas, em uma sociedade cortesã permeada de relações aparentes motivadas por interesses políticos e pessoais, surge o *Orlando Furioso*, uma novela de cavalaria trabalhada durante quase trinta anos por Ludovico Ariosto, literato da corte de Ferrara que dedica seu poema a Ippolito d'Este, seu senhor e mecenas. Embora se trate de uma novela de cavalaria. Ariosto deixa nela marcas que nos ajudam a entender um pouco da sociedade em que autor e obra estavam inseridos, por meio, sobretudo, das reflexões do narrador, o qual se coloca como personagem pertencente a uma sociedade historicamente determinada. Essa mistura espaço-temporal acaba concedendo um caráter paródico ao texto ariostesco. Diante disso, nosso estudo tem como objetivo analisar o comportamento contraditório da voz narrativa (que ora se mostra onisciente, ora se compara aos cavaleiros carolíngios “errantes”) e da principal personagem feminina do *Furioso*, Angélica, buscando relacionar tal comportamento com o meio social em que se dá a composição da obra e ao qual o próprio narrador demonstra pertencer.

Palavras-chave: Renascimento Italiano, novela de cavalaria, narrador, Ariosto, Orlando Furioso.

CORRÊA, Fernanda Zambon. N. **Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto**. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

ABSTRACT

During Italian Renaissance, in the midst of a war situation and uncertainties, in a courtesan society permeated with apparent relationships motivated by political and personal interests comes *Orlando Furioso*, a novel of chivalry worked for nearly thirty years for Ludovico Ariosto, literati at the court of Ferrara, who dedicates his poem to Ippolito d'Este, his master and patron. Despite being a novel of chivalry, Ariosto leaves marks on it that help us understand a little of the society in which author and work were inserted through mainly reflections of the narrator which arises as historically determined character; this “spatiotemporal mixture” just granted a parodic character to the text of Ariosto. Before that, our study aims to analyze the ambiguous behavior of narrative voice (that either shows itself omniscient, or compares itself to Carolingian knights errant) and the main female character of the *Furioso*, Angelica, seeking to relate such behavior to the social environment in which it gives the composition of the work to which the narrator demonstrates belong.

Keywords: Italian Renaissance, chivalry novel, narrator, Ariosto, Orlando Furioso.

CORRÊA, Fernanda Zambon. N. **Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto**. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

RIASSUNTO

Durante il Rinascimento Italiano, tra guerre e incertezze, in una società cortigiana fatta di rapporti apparenti motivati da interessi politici e particolari, sorge l'*Orlando Furioso*, una novella cavalleresca creata e elaborata nel corso di quasi trent'anni da Ludovico Ariosto, un letterato della corte ferrarese che dedica il suo poema a Ippolito d'Este, il suo signore e mecenate. Nonostante sia una novella cavalleresca, il *Furioso* contiene alcuni indizi che ci fanno capire un po' la società a cui l'autore e la sua opera appartengono. L'Ariosto fa questo soprattutto attraverso le riflessioni del narratore, il quale dimostra di appartenere a una società storicamente determinata. Questa mescolanza spazio-temporale conferisce caratteristiche parodiche al testo ariostesco. In base a queste osservazioni, l'obiettivo della nostra ricerca è analizzare l'ambiguità della voce narrante (che è onnisciente, ma a volte si avvicina ai suoi personaggi e alle loro incertezze) e l'ambiguità del personaggio femminile più importante della narrativa, Angelica, in modo da stabilire un rapporto tra il loro comportamento e la società in cui l'opera è ambientata e della quale fa parte lo stesso narratore.

Parole chiavi: Rinascimento Italiano, novella cavalleresca, narratore, Ariosto, Orlando Furioso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 1 ARIOSTO E O RENASCIMENTO ITALIANO	15
1.1 O RENASCIMENTO E A SITUAÇÃO POLÍTICA “ITALIANA”	15
1.2 O INTELLECTUAL NA CORTE DOS ESTES E SUA RELAÇÃO COM O SENHOR	19
1.3 LUDOVICO ARIOSTO: UM HOMEM DE CORTE	25
1.4 <i>ORLANDO FURIOSO</i> : A OBRA-PRIMA DE ARIOSTO	30
1.4.1 Origens: as novelas de cavalaria italianas	30
1.4.2 O “Pai” do <i>Furioso</i> : <i>Orlando Innamorato</i>	34
1.4.3 O <i>Orlando Furioso</i> , de Ludovico Ariosto	36
 2 ANGÉLICA	40
2.1 ANGÉLICA, A “MULHER FATAL” DE BOIARDO	40
2.2 A OUTRA FACE DE ANGÉLICA: <i>ORLANDO FURIOSO</i>	46
2.2.1 Motor da narrativa	46
2.2.2 Da fuga ao casamento: a “emancipação” de Angélica	53
2.2.3 Angélica “moderna”: a loucura de Orlando e a destruição da cultura cavaleiresca	59
 3 O NARRADOR ARIOSTO: O COMANDANTE DO UNIVERSO FICCIONAL	68
3.1 O “INTRECCIO” COMO TÉCNICA DE CONTROLE NO <i>FURIOSO</i>	68
3.2 EPISÓDIOS	77
3.2.1 O Discurso de São João: os corvos e os cisnes	77
3.2.2 Da loucura à prudência: a prova da taça	86
3.2.3 Verdade e mentira no <i>Furioso</i> : Castelo de Atlante	91
 4 SENHORES DE SEUS MUNDOS	100
4.1 O <i>FURIOSO</i> COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO DO NARRADOR	100

4.1.1 As críticas às “Guerre d’Italia” e aos senhores de Ferrara	103
4.1.2 A contradição na questão feminina	110
4.2 ANGÉLICA, O INSTRUMENTO PARÓDICO DO <i>FURIOSO</i>.....	120
4.3 SENHORES DE SEUS MUNDOS	125
4.3.1 A aparência como instrumento de poder	125
4.3.2 O “anel da razão” de Angélica (e de Ariosto)	130
4.3.3 O triunfo do “<i>Uomo Singolare</i>”	133
 CONCLUSÃO	 136
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 140

INTRODUÇÃO

O período denominado “Renascimento Cultural” despertou nosso interesse ainda no Ensino Médio, quando, pela primeira vez, tivemos contato com a Literatura Portuguesa. Durante a Graduação, no curso de Língua e Literatura Italianas na Universidade de São Paulo, pudemos conhecer o Renascimento Italiano e, em especial, Ariosto e seu *Orlando Furioso*, a obra literária mais importante desse período na Itália¹. Estudando os episódios do “Castelo de Atlante” e das “Harpas Famintas”, impressionou-nos a capacidade de Ariosto em descrever os devaneios do pensamento humano – que se aplicam ainda aos nossos dias – e a ousadia do autor em falar dos graves problemas políticos enfrentados pelos italianos naqueles anos – as guerras devido à invasão estrangeira – utilizando uma metáfora tão forte como a figura das harpias. Desde então, procuramos sempre saber mais sobre a obra e o autor e, por isso, decidimos estudá-lo mais a fundo no Mestrado.

Diante da importância do *Orlando Furioso* e de Ariosto, pareceu-nos estranho o fato de nem essa obra nem seu autor serem conhecidos no Brasil, mesmo que não se esperasse o mesmo sucesso do *Dom Quixote*, de Cervantes, talvez pelo fato de ser escrito em versos e carente de traduções. Aliás, as várias referências ao *Furioso* feitas pelo escritor espanhol em sua obra-prima já seriam um bom motivo para que o poema ariostesco despertasse o mínimo de interesse nos leitores do *Dom Quixote*. Felizmente, hoje contamos com uma tradução premiada da primeira metade do *Furioso*, feita pelo Professor Pedro Garcez Ghirardi².

Nosso estudo partiu do princípio de que Ariosto inseriu em sua “novela de cavalaria renascentista” elementos de seu mundo contemporâneo, o que constatamos, no primeiro contato com a obra, no episódio das harpias. A leitura integral da obra proporcionou-nos reconhecer que o narrador comporta-se de maneira contraditória, pois ora mostra que tem a narrativa totalmente sob controle, ora diz que não sabe se conseguirá concluí-la, por estar quase louco como Orlando; além disso, elogia os senhores estenses, mas, em outros momentos, usa de ironia para se dirigir a eles. Percebemos, também, que Angélica, a principal

¹ Novela de cavalaria proposta como uma continuação de outra obra, o *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo, a qual não foi interrompida pela morte do autor. Ambas tinham como objetivo homenagear a família Este, dos senhores de Ferrara, dando-lhes uma ascendência real.

² ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso** – Tomo I. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia-Campinas: Atelier das Letras-Editora Unicamp, 2011. O crítico também fala da pequena fortuna crítica de Ariosto em Português através do ensaio “Razão e Loucura no *Orlando Furioso*”. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. Cantos e episódios. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia: Atelier Editorial, 2003.

personagem feminina do *Furioso*, também se comporta dessa maneira contraditória, o que nos fez pensar na possibilidade de esse comportamento de ambos estar ligado à sociedade a que o narrador estava inserido. Ademais, mediante a nossa pesquisa, percebemos que a proximidade entre o narrador e Angélica ultrapassa a questão das contradições, pois Angélica mostra um comportamento diferente de outras personagens femininas presentes tanto no *Furioso*, quanto em outras novelas de cavalaria.

Diante dessas considerações, nosso estudo tem como objetivo analisar o narrador e a personagem Angélica, buscando identificar uma possível relação entre a atuação contraditória de ambos e a sociedade historicamente marcada à qual pertence o narrador e em que a obra está inserida.

Por isso, apresentaremos no primeiro capítulo dessa pesquisa um panorama histórico da situação política italiana durante o período de composição do *Furioso*, expondo as possíveis causas de tais eventos. Em seguida, tratamos dos literatos e de sua relação com as cortes do período e expomos algumas características importantes da vida de Ariosto como homem pertencente à corte de Ferrara, sobretudo, no que diz respeito às suas funções junto aos senhores.

Ainda no primeiro capítulo, discorreremos sobre a composição do *Orlando Furioso* como “*gionta*”, ou seja, como continuação do *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo. O próprio Ariosto disse que sua obra se propunha como uma “*gionta*”; entretanto, verifica-se que existem semelhanças e diferenças fundamentais entre as duas obras. Para isso, discorreremos sobre a origem das duas obras e sobre a tradição das novelas de cavalaria italianas, pois, desde o princípio de sua recepção na Itália, os romances de cavalaria passaram por transformações de caráter paródico, operadas pelos cantores de praça pública, responsáveis pela recitação dos poemas. Destacamos, além disso, que as obras mostram a fusão dos dois ciclos da cavalaria: o das armas, carolíngio, e o dos amores, ciclo bretão ou arturiano, presentes tanto na obra de Boiardo quanto no *Furioso*.

No segundo capítulo, trataremos da personagem Angélica. Por ela ser uma criação de Boiardo e já aparecer, portanto, no *Innamorato*, realizaremos um breve estudo de suas características nessa obra, a fim de analisarmos a personagem no *Furioso* de forma mais coerente. Cabe salientar, entretanto, que o nosso trabalho não se propõe a contrapor as “duas Angélicas”.

Após observar a personagem na obra de Boiardo, dedicaremos todo o restante do capítulo à sua participação no *Furioso*. Primeiramente, verificaremos os traços remanecentes da Angélica de Boiardo na obra de Ariosto e, em seguida, trataremos de suas novas “funções”

no poema: antes de tudo, mostraremos como ela se tornou o motor da narrativa ariostesca; depois, analisaremos a importância de sua fuga e de seu casamento para o desfecho do romance e, finalmente, trataremos de suas características de personagem romanesca no interior de uma história épica.

Dedicaremos o terceiro capítulo ao estudo do narrador de modo a revelar seu posicionamento e o caráter contraditório de seu discurso, visto que, por vezes, ele se apresenta como personagem de seu próprio poema. A fim de analisar essa contradição, iniciaremos esse capítulo pelo estudo dos exórdios, que têm como primeira característica ser o espaço em que o narrador expressa a consciência de sua “*regia*” sobre o poema, ou seja, ele demonstra ao leitor que tem controle total sobre a matéria narrada.

Prosseguiremos essa análise abordando alguns episódios que revelam o “ser” e o “parecer” da poesia ariostesca: o “Discurso de São João” a Astolfo; a “Prova da taça”, feita a Rinaldo, e a descoberta de Orlando, quando ele lê os escritos que Medoro dedicou à Angélica, fato que desencadeou o processo de fúria do cavaleiro, e por fim, o “Castelo de Atlante”, considerado por muitos críticos a metáfora da poesia “enganosa” de Ariosto.

O quarto capítulo será dedicado ao estudo da relação entre o narrador e Angélica. Primeiramente, analisaremos, aqui também, os exórdios como o espaço de reflexão do narrador, pois neles, além de tecer comentários sobre a sua “*regia*”, ele manifesta suas reflexões sobre a moral e o cotidiano de sua época. Seguiremos com a análise de alguns episódios em que o narrador se posiciona de forma contraditória em relação à mulher, a fim de tentarmos relacionar tal fato com a posição do próprio narrador em relação à Angélica e com o comportamento da personagem na trama ariostesca. Então, veremos como Ariosto utiliza essa personagem feminina como instrumento de distorção paródica do mundo cavaleiresco, procurando compreender se essa escolha de Ariosto tem alguma relação com fatos histórico-sociais do período de composição da obra.

Finalmente, procuraremos estabelecer a relação entre o narrador e Angélica, tendo em vista o contexto histórico no qual a obra se insere. Para isso, analisaremos alguns aspectos da sociedade cortesã que acabam por influenciar o comportamento contraditório da personagem e do narrador.

1 ARIOSTO E O RENASCIMENTO ITALIANO

1.1 O RENASCIMENTO E A SITUAÇÃO POLÍTICA “ITALIANA”: O ENVOLVIMENTO DE FERRARA

Ao tentarmos compreender a política italiana nos séculos XV e XVI, devemos considerar algumas observações muito importantes. Em primeiro lugar, como sabiamente alertou Franco Gaeta¹, não podemos confundir o Renascimento cultural italiano com o contexto político-econômico italiano do mesmo período. Ao contrário, o esplendor renascentista nada tem a ver com a situação política italiana de então, pois os anos “renascentistas”, ao invés de representarem um período de expansão – como o foi nos dois séculos anteriores pelo desenvolvimento mercantil que proporcionou o “boom” da riqueza, foram de retrocesso. Concomitantemente, outro fator a ser considerado (inclusive como um dos responsáveis pelo citado “regresso”) é a divisão política da Itália: não podemos pensar na Península como um Estado moderno, unificado².

Durante o período em questão, o território estava dividido em reinos, repúblicas e ducados, que mantinham entre si a chamada “política do equilíbrio”, a qual consistia em um pluralismo estatal que assegurava liberdade e consentia a existência de mais centros políticos e culturais, de forma que pudessem existir autonomamente e de maneira equilibrada³. Esse equilíbrio era baseado, sobretudo, nas relações diplomáticas que os territórios mantinham entre si, por meio, também, de uma política familiar (casamentos e nepotismo). Os Estados mais importantes eram a República de Florença (liderada pela família Medici), o Ducado de Milão (da família Sforza), o Reino de Nápoles (dos Aragão, cuja origem era espanhola e que possuíam também a Sicília e a Sardenha), a República de Veneza (importantíssima pela sua privilegiada localização geográfica, na rota comercial com o Oriente) e o Estado Pontifício. Dentre os menores, destacavam-se o Ducado de Mântua (dos Montefeltro), Ferrara (da família d’Este) e Bolonha (dos Bentivoglio).

¹ GAETA, Franco. Gli intellettuali e il potere. In: ASOR ROSA [direzione]. **Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1982. v.1. p. 152-153.

² A “Unificação” da Itália ocorreu somente em 1861, com a liderança política e militar de Vittorio Emanuele e de Giuseppe Garibaldi, respectivamente.

³ Ibidem, p. 161-162.

O processo que deu início à ruína da política de equilíbrio e, conseqüentemente, de toda a Itália foi a chegada do rei francês Carlos VIII em 1494⁴, o qual pretendia tomar o Reino de Nápoles, pois, além de ser movido por forte pretensão expansionista, era descendente da família Aragão. Entretanto, outro fato foi fundamental para a decisão de Carlos VIII: o “convite” que lhe fora feito por Ludovico Sforza, conhecido como o Moro, senhor de Milão, o qual pretendia usurpar do sobrinho Galeazzo Maria Sforza o ducado milanês, instigando o rei francês a tomar o Reino de Nápoles a fim de lhe garantir a segurança do ducado⁵.

O historiador Jacob Burckhardt observa que a atitude tomada por Ludovico foi totalmente ingênua, apesar de ele ser considerado pelo próprio Burckhardt “o mais perfeito caráter principesco do período”⁶. A corroborar a afirmação historiador, Francesco Guicciardini lembra que o próprio pai de Ludovico, Francesco (considerado um príncipe prudente e de valor raro), apesar de ter sido inimigo do rei de Nápoles, preferiu ajudá-lo, em 1457, porque considerava muito perigoso para o ducado se os franceses se assenhoreassem de um Estado tão poderoso e próximo de Milão⁷. A prudência do pai não foi herdada por Ludovico: motivado pelo sogro Ercole d’Este, duque de Ferrara, incentivou Carlos VIII e, ainda, ofereceu-lhe ajuda financeira e militar.

A participação de Ercole nessa tratativa é fundamental para compreendermos a posição de Ferrara durante todo o período de guerra: Ercole queria recuperar a Polesella de Rovigo, região muito importante para a segurança ferraresa devido à sua localização geográfica (entre Ferrara e Veneza, ao longo do rio Po). A Polesella havia sido dada à Veneza dez anos antes, em função de um acordo de paz, promovido pelo próprio Ludovico Sforza, entre os Estados italianos em guerra contra a Sereníssima. Guicciardini acredita que o conselho dado por Ercole ao genro foi, na verdade, uma vingança⁸.

A partir de então, começou o período denominado “Guerre d’Italia”, que durou cerca de setenta anos. Foram oito guerras e muitas invasões da Península, por parte de Estados estrangeiros em pleno crescimento: a França, a Espanha, o Império Sacro-Romano e o Império Otomano.

A primeira investida foi do rei francês, que marchou rumo a Nápoles utilizando uma rota terrestre graças ao apoio de Ludovico Sforza. As conseqüências da passagem de Carlos

⁴ A França aparecia, nesse período, como uma grande potência europeia, pois acabara de sair vitoriosa da Guerra dos Cem Anos, o que lhe conferiu grande experiência estratégica e um aparato bélico poderoso, constituído, inclusive, de canhões com bolas de ferro.

⁵ O duque de Milão, Gian Galeazzo, era casado com Isabella de Aragão, neta do rei de Nápoles.

⁶ BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 47.

⁷ GUICCIARDINI, Francesco. **Storia d’Italia**. Bari: Laterza, 1929. Libro I, Capítulo IV.

⁸ Ibidem.

VIII por vários Estados italianos foram seríssimas. Primeiramente, a República de Florença, já abalada pela morte de Lorenzo di Medici, o Magnífico, acontecida alguns anos antes, nas mãos inábeis de Pietro de Medici, filho do Magnífico, teve de aceitar acordos de concessão de alguns territórios (entre eles, Pisa e Livorno) e dispor de uma grande quantia em dinheiro, revelando, assim, o seu despreparo militar para enfrentar as tropas francesas e, conseqüentemente, a facilidade de invasão por qualquer outra potência europeia⁹. O segundo reino a ser abatido – e enfraquecido – foi o Reino de Nápoles, tomado pelo rei Carlos sem dificuldades, em 1495. Entretanto, o rei francês abandonou Nápoles alguns meses depois porque o Estado Pontifício, liderado pelo Papa Alessandro VI¹⁰, previu o grande perigo da presença francesa na Itália e convocou uma guerra contra a França, aliando-se a Milão e Veneza.

A segunda investida francesa¹¹ na Itália, em 1499, visava a tomada do Ducado de Milão, o qual foi conquistado com a ajuda de Veneza. Ao mesmo tempo, a França aliou-se à Espanha para dividir o Reino de Nápoles, o que aconteceu em 1501; superados alguns desentendimentos, Nápoles ficou totalmente sob o domínio espanhol (1503).

Após o enfraquecimento desses dois reinos importantes, foi a vez da República de Veneza, que ainda figurava como uma forte potência italiana. Sua posição comercial era invejada por outros príncipes tiranos, que acabaram formando a “Liga de Cambrai” (Estados Italianos, França, Espanha e Império Sacro-Romano) contra Veneza¹², dessa vez convocada pelo próprio Estado Pontifício governado pelo Papa Júlio II¹³, o qual, como Ludovico de Milão, não previu as consequências da derrocada da última potência italiana: “a Liga de Cambrai logrou enfraquecer de fato aquele Estado que toda a Itália, reunindo suas forças, deveria ter amparado”¹⁴. Veneza não foi abatida, mas enfraquecida pelo impedimento de sua expansão territorial (1509).

⁹ Após a passagem de Carlos VIII por Florença, os opositores da família Medici depuseram Piero, filho de Lorenzo. O regime republicano foi reinstaurado e a República fiorentina entrava, então, em uma guerra partidária que durou quinze anos, enfraquecendo Florença ainda mais.

¹⁰ Alessandro VI (papa entre 1492 e 1503), nascido Rodrigo Borgia, pai do tirano Cesare Borgia e de Lucrezia Borgia. Este papa foi conhecido pela sua vilania e maldade, assassinando muitos opositores por envenenamento. (GUICCIARDINI, op. cit., Libro VI, capítulo IV).

¹¹ O rei de então era Luís XII, filho de Carlos VIII; por parte dos espanhóis, a tratativa foi com o rei Fernando, o Católico, da família Aragão.

¹² BURCKHARDT, op. cit., p. 82.

¹³ Júlio II, conhecido como o papa guerreiro, visava o fortalecimento do Estado Pontifício. Uma de suas primeiras ações foi a retomada de terras da Itália Central que haviam sido presenteadas a Cesare Borgia pelo pai, o Papa Alessandro VI, antecessor de Júlio II.

¹⁴ BURCKHARDT, op. cit.

Após esse período, o Estado Pontifício decidiu, mais uma vez, guerrear contra a França, a qual foi vencida pela “Liga Santa”¹⁵, em 1512, apesar de ter vencido a Batalha de Ravenna¹⁶ com a ajuda do Ducado de Ferrara, já liderado por Alfonso d’Este¹⁷. A relação de “amizade” de Ferrara com o Estado francês causou forte tensão entre o ducado e o Papa Júlio II, o que provocou, inclusive, a excomunhão do cardeal Ippolito, irmão de Alfonso.

A França invadiu a Itália outras vezes a fim de conquistar Milão, sempre auxiliada por algum Estado italiano. Depois de outras batalhas, a tomada definitiva do território italiano por forças estrangeiras aconteceu em 1527, com o Saque de Roma, considerado terrível pelos italianos¹⁸: Carlos V, imperador do Império Sacro-Romano e rei da Espanha, invadiu Roma, saqueou-a e isolou o Papa Clemente VII no Castelo de Sant’Angelo. Em consequência disso, o rei espanhol viu-se, então, coroado imperador e rei da Itália, pelo próprio papa, em 1530.

Apesar de as “Guerre d’Italia” terem acabado só na segunda metade do século, podemos perceber que a crise italiana foi resultado de um individualismo dos Estados italianos, que faziam alianças com os estrangeiros, alternadamente, colocando-se como seus escravos, esgotando as riquezas e destruindo vidas¹⁹. A maioria de seus dirigentes procurava seus próprios interesses e, por isso, nenhum deles conseguiu entender que a diplomacia e retórica não mais eram suficientes para a manutenção do Estado, o que fora constatado pelo próprio Machiavelli, na sua *Arte della Guerra*:

*Credevano i nostri principi italiani, prima che assaggiassero i colpi delle oltramontane guerre, che a uno principe bastasse sapere negli scrittoi pensare una acuta risposta, scrivere una bella lettera, mostrare ne’ detti e nelle parole arguzia e prontezza, sapere tessere una fraude, ornarsi di gemme d’oro, dormire e mangiare con maggiore splendore che gli altri [...]; né si accorgevano i meschini che si preparavano ad essere preda di qualunque gli assaltava. Di qui nacquero poi nel mille quattrocento novantaquattro i grandi spaventati, le subite fughe e le miracolose perdite; e così tre potentissimi stati che erano in Italia sono stati più volte saccheggiati e guasti.*²⁰

¹⁵ A Liga Santa era composta pelo Estado Pontifício, Inglaterra, a Confederação Suíça, Espanha, (representada pelos aragoneses) e por Veneza, contra a qual o papa havia guerreado poucos anos antes.

¹⁶ GUICCIARDINI, op. cit., Libro X, Capítulo 13.

¹⁷ Alfonso d’Este era filho de Ercole e irmão do cardeal Ippolito. Ambos foram senhores a quem Ariosto serviu.

¹⁸ GUICCIARDINI, op. cit., Libro XVIII, Capítulo 8. O exército de Carlos V possuía muitos soldados alemães e foi impulsionado a invadir Roma, sobretudo, devido aos ideais reformistas advindos da Reforma Protestante já iniciada em 1517.

¹⁹ FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milão: Mondadori, 1972. v. 2. p. 208.

²⁰ MACHIAVELLI, Niccolò, apud. FLORA, op. cit., p. 207-208. “Os nossos príncipes italianos acreditavam, antes de experimentarem os golpes das guerras de além dos Alpes, que para um príncipe bastava saber pensar em uma resposta perspicaz em seu escritório, escrever uma bela carta, mostrar perspicácia e prontidão em seus discursos, saber tecer um engano, enfeitar-se com botões de ouro, dormir e comer com um maior esplendor do que os outros [...]; os mesquinhos nem percebiam que estavam se preparando para serem presa de qualquer um que os assaltasse. Por isso, em 1494 nasceram os grandes temores, as fugas imediatas, e as perdas

Machiavelli demonstra como os Estados italianos estavam despreparados para uma ação efetiva, pelo próprio isolamento que defendiam para não perder seu poder, visto que nenhum deles nunca foi capaz de vislumbrar a Itália como um único Estado, o qual, talvez, poderia ter sido capaz de vencer as forças estrangeiras e assim manter a “política de equilíbrio” que sustentava a Península. A queda desse sistema, segundo Gaeta, gerou a perda da liberdade italiana e, consequentemente, uma profunda crise espiritual²¹, que alcançou todas as classes sociais. Os italianos só se tornariam livres novamente três séculos mais tarde.

1.2 O INTELLECTUAL NA CORTE DOS ESTES E SUA RELAÇÃO COM O SENHOR

Desde o início do Humanismo na Itália (séculos XIII-XIV), a posição do intelectual no interior das cortes era diferente; aliás, mesmo em uma única corte essa posição podia mudar em curto espaço de tempo, pois era definida pelas situações política, econômica e social em que o Estado se encontrava e, consequentemente, pela posição do senhor em relação a essa classe. Em função dessa heterogeneidade, trataremos das características que podem ser observadas na corte de Ferrara, à qual Ariosto pertencia.

Os intelectuais renascentistas ferrarezes não tinham autonomia. Em sua maior parte, desprovidos dos bens financeiros necessários à sua produção artística, eram obrigados a desenvolver suas atividades no interior da corte, o verdadeiro e único espaço de fruição da cultura, que propiciava sua participação em grupos de discussão artístico-filosóficas, além do uso da privilegiada biblioteca estense e, não menos importante, que viabilizava o contato com seu público leitor em potencial, o qual seria responsável pela difusão e sucesso, ou não, de sua obra.

No que diz respeito à relação do senhor com a cultura, o crítico Franco Gaeta observa que existiam dois tipos de corte nesse momento: primeiramente, aquela em que a cultura era verdadeiramente apreciada pelo seu dirigente, de forma a aparecer como uma exigência real; e a corte onde ela era vista como uma estratégia de obtenção e manutenção de poder, onde o mecenatismo era utilizado para aumentar a glória do príncipe, embora ele reconhecesse o valor das artes²². A corte de Ferrara identifica-se com o segundo tipo, pois,

extraordinárias; e assim, três estados italianos poderosíssimos foram tantas vezes saqueados e arruinados”. (Tradução nossa).

²¹ GAETA, op. cit., p. 167.

²² GAETA, op. cit., p. 166.

apesar de ter sido um importante centro cultural do período, sua relação com os intelectuais era de mecenatismo de ostentação.

O Casa dos Este destacou-se por possuir uma política sólida, por ser uma corte estável e duradoura²³, que se constituía no grande e único centro da vida política e cultural do ducado; por isso, tornou-se um dos grandes exemplos da corte renascentista juntamente com a corte de Urbino, antecipando, nesse aspecto, os Estados modernos, sobretudo a Espanha e a França²⁴. No contexto renascentista, a região que compreendia a Emília-Romanha foi palco de manifestações culturais de muita importância (música, arte figurativa, arquitetura), mas sobretudo da literatura, e o Ducado de Ferrara destacou-se pela presença de literatos que emergiriam posteriormente como grandes nomes da Literatura Italiana: Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto.

Foi mediante a literatura que o ducado ferrarese conseguiu se firmar e ser conhecido na Europa. A família Este voltou-se à literatura porque viu nela um espaço privilegiado de construção simbólica, usando-a com o objetivo de construir a identidade da própria corte: ainda que uma forma de entretenimento, a literatura tornou-se um veículo de comunicação para uma verdadeira propaganda política. Segundo o crítico Guido Bonino, o investimento em política cultural e de representação em relações públicas são “*momenti di un consapevole rituale di autoesaltazione, esibito calcolatamente agli attenti osservatori stranieri, per consolidare il proprio prestigio dinastico*”²⁵. Uma demonstração dessa autoexaltação são os desfiles que Borso d’Este (pai de Ercole I d’Este) promovia no ducado: em certa ocasião, ele e toda a Casa estense saíram pelas ruas usando vestimentas pomposas e adornadas de ouro, como se fossem verdadeiros deuses, para serem aclamados pelo público, como, de fato, aconteceu²⁶.

Diante de tais afirmações, podemos constatar que a corte estense funcionava de forma artificial, teatral. Ela apresenta-se como uma entidade superior porque “aparece” diante de um público, a fim de se impor, e essa “aparição” é efetivamente “aparência”, pois sua intenção era mostrar uma imagem construída, a qual se mostra um poder instável advindo de

²³ ANSELMINI, Mario et. al. Il Rinascimento Padano. In: ASOR ROSA (Dir.) **Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1982. vol. VII. p. 532.

²⁴ Ibidem. O historiador Jacob Burckhardt chegou a afirmar que a França e a Espanha “imitaram” Ferrara e outros Estados centralizados italianos, mas “em proporções colossais”. (BURCKHARDT, op. cit., p. 84).

²⁵ BONINO, Guido Davico. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Satire**. Milano: Rizzoli, 1990. p. 14: “momentos de um ritual de autoexaltação consciente, exibido calculadamente aos atentos observadores estrangeiros, para consolidar o próprio prestígio dinástico”. (Tradução nossa).

²⁶ BURCKHARDT, op. cit., p. 56.

uma situação política incerta²⁷. O crítico Giulio Ferroni observa que as novas formas classicistas

*tendono a porsi in primo luogo come modi di coscienza del presente, come strumenti per dar voce all'attuale presenza nel mondo, per affermare la piena capacità di dominare il reale, controllando ed esorcizzando le sue oscure e imprevedibili emergenze.*²⁸

Portanto, sua imagem tornou-se uma estratégia para se defender de suas próprias fraquezas e o caráter ilusório da literatura, seu fingir, foi a máscara mais adequada para essa construção.

Em função disso, podemos entender melhor por que a Literatura Clássica foi tão admirada no período renascentista: nas antigas civilizações repletas de imperadores poderosos e de pensadores sapientíssimos, havia também escritores que, além de poetarem sobre assuntos diversos, cantavam a glória de personagens mitológicos que se assemelhavam aos soberanos de então.

A Literatura Clássica prevaleceu em Ferrara em função do grande incentivo dado pela corte estense a essa modalidade artística: a literatura tornou-se o lugar simbólico em que se instituiu um “circuito” entre os mecenas, os intelectuais e o público²⁹. Enquanto a cultura clássica era objeto de análise na maioria das cortes italianas, os intelectuais ferrareses não se limitavam a analisar os clássicos: a corte incentivou a tradução e a “vulgarização” por parte dos literatos³⁰, de forma que, em lugar de manter a cultura em uma classe delimitada, a corte estense “popularizou-a”, tornando-a acessível a todos. Além disso, podemos observar que havia o desejo de se ler os clássicos e não somente saber sobre eles, o que explica a rápida difusão dessas obras e a promoção de um gosto apurado no público leitor. Além da literatura, durante o final do século XV e o início do século XVI, Ferrara incentivou todas as modalidades artísticas: pintura, dança, escultura.

As traduções dos clássicos eram encomendadas aos literatos da corte, homens inteligentes, conhecedores das línguas e literaturas clássicas, da Filosofia, da arte. A tradução das obras clássicas por esses intelectuais não era feita aleatoriamente, pois, como conviviam

²⁷ ANSELMINI, op. cit., p. 552.

²⁸ FERRONI, op. cit., p. 13. “Tendem a se posicionarem primeiramente como modo de consciência do presente, como instrumento para darem voz à atual presença no mundo, para afirmarem a plena capacidade de dominar o real, controlando e exorcizando as suas emergências obscuras e imprevisíveis”. (Tradução nossa).

²⁹ ANSELMINI, op. cit., p. 533.

³⁰ Ibidem, p. 549.

na corte e conheciam as preferências literárias dos leitores, acabavam selecionando as obras e os trechos que mais lhes agradavam. Outro aspecto importante é que, muitas vezes, as traduções já sofriam uma interferência do tradutor: as personagens mais célebres possuíam algumas características do príncipe³¹. O mesmo começou a ocorrer nas obras escritas no período, pois o apreço pelas épicas clássicas levou à produção de “épicas renascentistas”. De fato, como acena Peter Burke, nesse período começam a aparecer poemas épicos em estilo virgiliano, que tinham por objetivo retratar os príncipes, mesmo os de menor importância. Podemos citar como exemplo a família Sforza de Milão, que foi homenageada pelo escritor Fidelfo na sua *Sforziada*³², ou então uma obra menor de Ludovico Ariosto, as *Obizzeide*, que intentava homenagear Obizzo d’Este, primeiro duque de Ferrara.

A necessidade da família Este de receber homenagens literárias fez que ela fosse conhecida em toda a Europa pelo seu mecenatismo. Ercole I (1471-1505) foi um grande mecenas, inclusive na área da música³³. Com ele, o mecenatismo em função de propaganda afirmou-se e consolidou-se. Ele usava também o teatro como uma forma de difundir a imagem da dinastia Este atrelada à imagem de Ferrara, onde eram encenadas as peças³⁴. Essa política cultural, amplificada por notícias em sequência, encontrou seu centro propulsor na “Libreria Estense” e no “Studio Ferrarese”, isto é, na biblioteca – onde se realizavam empréstimos de livros e era local de trabalho de muitos intelectuais – e na universidade³⁵, o que atraiu muitos literatos para a corte.

O sucessor de Ercole I, Alfonso d’Este, assim como seu irmão, o cardeal Ippolito, também foram mecenas conhecidos não somente por essa prática, mas, sobretudo, por terem sido senhores e mecenas de Ludovico Ariosto. Entretanto, os dois irmãos não eram tão empenhados na manutenção e aperfeiçoamento da cultura, pois ambos se preocupavam mais com as questões financeiras e burocráticas da corte³⁶.

O crítico Nino Borsellino diz que, apesar de Ferrara apresentar características que a colocam no centro do Renascimento, o mecenatismo da família Este não tinha a pretensão de desempenhar uma função cultural decisiva a ponto de concorrer com Roma, outro grande centro cultural do período; ao contrário, Alfonso I revelou certa desconfiança em relação aos

³¹ O “Príncipe” da Renascença italiana é na verdade, na maior parte das vezes, um burguês enriquecido que precisa da literatura para dar vida à sua suposta ascendência nobre de modo a legitimá-lo no poder. Isso explica o motivo encomiástico do *Innamorato* e do *Furioso*, pois a família Este não tinha “sangue real”. Ou seja: inventando uma ascendência real aos Este, Boiardo e Ariosto fizeram esse papel de legitimadores do poder da casa estense.

³² BURKE, op. cit., p. 116.

³³ BURCKHARDT, op. cit., p. 113.

³⁴ MARANGONI, Marco. **Ariosto. Un amore assoluto per la narrazione**. Napoli: Liguori, 2008. p. 30.

³⁵ BONINO, op. cit.

³⁶ Ibidem, p. 15-16.

literatos e artistas, não lhes oferecendo facilidades e empregando-os em cargos burocráticos e administrativos³⁷. Começou também a tornar-se cada vez mais comum a contratação de escritores para os cargos de secretários ou historiadores da corte³⁸.

Levando em consideração as afirmações de Borsellino e de Burke, podemos constatar que a corte ferrarese, apesar de ter sido um grande centro de produção e difusão cultural, revela-se, na verdade, como um lugar difícil para o literato ou artista, que era atraído pela oportunidade de desempenhar seu trabalho artístico e ser recompensado por isso, mas acabava sendo impedido de fazer isso pelo próprio mecenas, que lhe atribuía outras funções consideradas mais importantes.

O crítico Franco Gaeta descreve esse tipo de corte como um lugar corrompido, onde aparece a verdadeira face do príncipe, que pouco tinha a ver com o “príncipe ideal”:

*La corte era il luogo della corruzione, di una sostanziale inciviltà, di una degenerazione umana (personale e collettiva) quando in essa (e ciò avveniva – stando a sentire i letterati – assai spesso, se non sempre) la cultura non trovava un suo luogo privilegiato. Il principe ideale aveva scarso riscontro con la realtà, che era una realtà di abiezione*³⁹.

A relação do homem de cultura com o poder, então, revela-se contraditória: o intelectual renascentista tinha de se estabelecer em um ambiente hostil e perigoso, pois qualquer manifestação de oposição ao senhor poderia acarretar-lhe problemas profissionais e mesmo pessoais, dada a “vileza” de alguns deles, que se revelaram verdadeiros tiranos. Ao contrário, a grande maioria dos intelectuais do período era obrigada a exercer a “adulação” a fim de obter o favor de seu príncipe, benefício disputado arduamente. A esse respeito, Franco Gaeta ainda diz que

*[...] la dimora del principe o del potente non era affatto un luogo riposante e di riposata esistenza al riparo del mecenatismo, ma un campo di battaglia nel quale il letterato doveva confrontarsi – se possibile, vittoriosamente – con una folla de inetti e di sciacalli, per vedere riconosciuto il suo merito [...]*⁴⁰.

³⁷ BORSELLINO, Nino. **Ludovico Ariosto**. Roma-Bari: Laterza, 1996. p. 9.

³⁸ BURKE, op. cit., p. 115.

³⁹ GAETA, op. cit., p. 241. "A corte era o lugar da corrupção, de uma falta de civilidade substancial, de uma degeneração humana (pessoal e coletiva) quando nela (e isso acontecia – de acordo com os literatos – frequentemente, se não sempre) a cultura não encontrava um lugar privilegiado. O príncipe ideal tinha correspondência escassa com a realidade, que era uma realidade de vilania". (Tradução nossa).

⁴⁰ Ibidem. "A residência do príncipe ou do soberano não era um lugar relaxante e de uma existência calma sob a proteção do mecenatismo, mas um campo de batalha no qual o literato tinha de lutar – se possível, com vitória – com um bando de incapazes e de chacais, para ter o seu mérito reconhecido". (Tradução nossa).

Essa disputa acabava, muitas vezes, enfraquecendo a própria classe, mas ao mesmo tempo proporcionava o surgimento de um maior número de obras literárias, já que essas eram a principal fonte de renda desses intelectuais, em Ferrara, além de lhes proporcionar um prestígio potencial.

Por isso, em Ferrara também estavam os poetas cortesãos de maior sucesso no que diz respeito à poesia lírica e às novelas de cavalaria (essas, como a épica, eram admiradas pela corte). No entanto, os literatos ferrareses experimentavam dificuldades desde o início de suas atividades, pois, ao mesmo tempo em que a corte lhes dava possibilidades de trabalho, acabava também exigindo demais desses profissionais. Gian Mario Anselmi observa que a grande produção de poesia bucólica desse período pode ser vista como um sinal de introspecção e evasão de poetas desiludidos com o ambiente em que eram obrigados a viver para conseguirem o favor do príncipe⁴¹.

Em função dessas condições precárias enfrentadas por muitos intelectuais do período, a corte podia ser um verdadeiro paraíso para alguns, mas para outros era um inferno, pois muitos conseguiam um cargo em troca de patrocínio, mas acabavam por se arrepender, porque nem sempre obtinham o favor do príncipe⁴². Alguns acabaram buscando refúgio na carreira eclesiástica – apesar de criticar a Igreja – com a esperança de encontrarem ali uma tranquilidade maior para poderem trabalhar sua arte, uma vez que esse era um ambiente mais favorável, inclusive do ponto de vista financeiro. Pietro Bembo e Baldassare Castiglione são exemplos dessas opções.

Portanto, não é possível afirmar que havia liberdade intelectual em uma corte como Ferrara que tratava a cultura como mais um instrumento de obtenção e reconhecimento de poder. Aliás, um famoso crítico da literatura renascentista, Lanfranco Caretti, considera que pensar nessa liberdade como algo possível de ser conquistado no interior da corte não passava de um “pensamento ingênuo”: “[...] *Concepire infatti, nell’ambito della vita cortigiana cinquecentesca, forme diverse di indipendenza, gesti di aperta e clamorosa rivolta, è procedimento, a dir poco, tendenzioso e antistorico, quando non addirittura ingenuo e incongruente*”⁴³. Uma carta do então literato Enea Silvio Piccolomini (depois, Papa Pio II) a

⁴¹ ANSELM, op. cit., p. 533.

⁴² BURKE, op. cit., p. 117.

⁴³ CARETTI, Lanfranco. Ariosto. In: _____. **Antichi e Moderni**: Studi di Letteratura italiana. Torino: Einaudi, 1976. p. 86. “Imaginar, no âmbito da vida na corte do século XVI, formas diversificadas de independência, gestos de uma revolta clamorosa e aberta, é um procedimento, no mínimo, tendencioso e anti-histórico, quando não ingênuo e incongruente”. (Tradução nossa). Lanfranco Caretti (1915-1995) é um crítico importante da obra de Ariosto porque considera o poeta um verdadeiro intérprete do sentimento humano, valorizando a sua

um amigo parece-nos uma ilustração bastante eficaz daquilo que Caretti afirmou. Nela, Piccolomini fala da dura realidade como artista de corte e confessa o motivo de não deixá-la, ou seja, a obtenção do reconhecimento de sua obra:

*A noi capita quel che accade agli uomini sposati. Molti, finché vive la moglie, maledicono il matrimonio e desiderano la morte della loro donna in nome dell'amore per la libertà... ma non appena hanno conquistato la libertà, subito ripigliano moglie... Molti sono le ragioni che ci costringono a continuare per la strada intrapresa, ma nessuna ragione è più forte dell'ambizione che, quasi emula della carità, ci induce a sopportare le più gravi molestie per vederci esaltati dagli onori del mondo e dagli elogi della gente.*⁴⁴

1.3 LUDOVICO ARIOSTO: UM HOMEM DE CORTE

Ludovico Ariosto nasceu em Reggio-Emilia, no centro da Itália, em 8 de setembro de 1474, sendo o mais velho dos onze filhos de Daria Malaguzzi Valeri e Niccolò Ariosto. Ambos pertenciam à nobreza: Daria era de uma família da alta nobreza de Bolonha e Niccolò era um comandante do exército ferrarese em Reggio, a serviço de Ercole I d'Este.⁴⁵ Após alguns anos, o pai de Ariosto foi transferido para Ferrara, onde desenvolveu sua carreira e chegou a ser chefe da administração comunal⁴⁶.

Desde a juventude, Ariosto tinha gosto pela Literatura e pelos assuntos humanistas, mas teve de ingressar nos estudos de Direito por insistência do pai, que, depois de perceber que o filho não pretendia seguir essa carreira, permitiu que Ariosto abandonasse o Direito e se dedicasse aos estudos literários.

compreensão da realidade e da experiência humana vinculada a um tempo e a uma história, mas, ao mesmo tempo, ultrapassando-os. Essa posição de Caretti supera a crítica anterior, de Benedetto Croce, que não atribuía à obra ariostesca qualquer vínculo histórico-cultural. É nessa linha que atuarão outros críticos por nós abordados neste estudo: Cesare Segre e Giulio Ferroni.

⁴⁴ PICCOLOMINI, Enea Silvio. Lettera a Johannes von Eich. Apud. GAETA, op. cit., p. 243. Piccolomini (1405 – 1464) foi um literato humanista que viveu na Toscana, tendo sido inclusive professor em Siena. Pertenceu à corte de Florença e de outros Estados, inclusive fora da Itália. Por volta dos quarenta anos aproximou-se da Igreja Católica, ingressando na ordem eclesiástica. Em 1458 foi eleito Papa sob o nome de Pio II. "Acontece conosco aquilo que acontece com os homens casados. Muitos, enquanto a mulher está viva, maldizem o casamento e desejam a morte de sua esposa em nome do amor pela liberdade... mas, assim que reconquistam a liberdade, logo casam-se novamente... São muitas as razões que nos obrigam a continuar nessa estrada que tomamos, mas nenhuma razão é mais forte do que a ambição que, quase imitando a caridade, nos induz a suportar os aborrecimentos mais graves para nos vermos exaltados pelas honras do mundo e pelo elogio das pessoas". (Tradução nossa).

⁴⁵ SEGRE, Cesare. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2008. p. XXXI

⁴⁶ BRUSCAGLI, Riccardo. Ludovico Ariosto. In: BRUSCAGLI, R, CARETTI, L, LUTI, G. **Letteratura Italiana con saggi critici**. Tomo Secondo: Dal Cinquecento al Settecento. Milano: Mursia, 1987. p. 282

O interesse do jovem Ludovico pela literatura aproximou-o de Gregorio Spoletto, um monge muito erudito e filósofo humanista, profundo conhecedor do latim, língua que Ariosto aprendeu com ele, mas seus estudos foram interrompidos pela morte do monge. Então, passou a frequentar uma famosa sociedade de humanistas, período em que começou a divulgar sua poesia lírica em latim⁴⁷.

A lírica latina de Ariosto seguia os moldes de poetas como Catulo, Horácio, Tibulo, Ovídio e Propércio, e foi ela a responsável por colocar o escritor em contato com humanistas como Pietro Bembo, líder de um grupo de poetas chamado “Compagnia degli amici”, que tinha como principal objetivo “superar o humanismo latino com novas formas de sociabilidade poética, que funcionem para a criação de uma ética e de uma política de corte com base neoplatônica”⁴⁸. Esse poetas trocavam poemas e compartilhavam pensamentos, opiniões, um verdadeiro jogo literário em meio à corte.

Ariosto revelou-se, assim, um humanista de corte, interessado em jogos literários e em discorrer sobre temas diversos. Esse jogo de corte fez com que o poeta pertencesse conscientemente a uma classe intelectual bem definida, de fundamentos humanísticos e neoplatônicos, que a colocavam no mesmo nível das classes culturais mais desenvolvidas do renascimento italiano⁴⁹.

A lírica ariostesca não tinha um caráter evasivo diante das dificuldades políticas que a Itália enfrentava naquele momento. Ao contrário, Ariosto estava inserido em uma política cultural que se baseava na glória das letras ao invés da glória das armas, e sua poesia situava-se dentro dessa lógica: “*l’obbiettivo è l’inserimento nella comunità cortigiana, che costituisce, come sosteneva Pontano, l’unica risorsa contro la violenza della guerra e della storia*”⁵⁰.

A vida de Ariosto mudou drasticamente com a morte do pai, em 1500. Como era o irmão mais velho, tornou-se o responsável pelos irmãos e pela mãe, assumindo a incumbência de administrar os bens, não tão abundantes, de sua numerosa família. Além de se dedicar à sua poesia, teve de se preocupar também em procurar emprego para os irmãos e bons maridos para as irmãs⁵¹.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ JOSSA, Stefano. **Ariosto**. Bologna: Il Mulino, 2009. p. 12. (Tradução nossa).

⁴⁹ BORSELLINO, op. cit., p. 11.

⁵⁰ JOSSA, op. cit., p.16-17. “o objetivo é a inserção da comunidade da corte, a qual se constitui, como afirmava Pontano, no único recurso contra a violência da guerra e da História”. (Tradução nossa)

⁵¹ BRUSCAGLI, op. cit.

Devido a necessidades financeiras, o poeta teve de desempenhar outras funções. Ele já havia entrado na corte em 1498 a serviço de Ercole I, mas, em 1501, aceitou ser capitão em um forte, desempenhando, assim, uma função militar por dois anos⁵².

Ariosto entrou definitivamente ao serviço dos Este com o cardeal Ippolito, filho de Ercole, em 1503 (quando nascera também o primogênito do escritor, Gianbattista). Segundo Guido Bonino, Ippolito era um cardeal mundano, com hábitos sensuais e mais interessado em política do que em arte. Ao seu lado, Ludovico desempenhou funções muito práticas e humildes, enquanto fora da cidade era incumbido de missões diplomáticas muito delicadas, sobretudo em Roma, junto à cúria pontifícia, na tentativa de melhorar a relação difícilíssima que se tinha instaurado entre o Papa Júlio II e a casa estense (1509)⁵³.

Em 1513, Ariosto foi a Roma em decorrência da morte do Papa Júlio II e para felicitar o amigo Giuliano de' Medici, o novo papa eleito, Leão X. Na verdade, o poeta também foi pedir auxílio financeiro ao Papa, mas não obteve sucesso. Foi assim, a exemplo de outros literatos da corte, que decidiu ingressar nas ordens mais baixas da carreira eclesiástica a fim de receber o auxílio financeiro que lhe garantia certa tranquilidade econômica⁵⁴.

Enquanto prestava serviço a Ippolito, Ariosto conseguia escrever no pouco tempo que lhe restava. Além da redação do *Orlando Furioso*, o poeta escreveu comédias em estilo clássico: *La Cassaria*, *I Suppositi*, *Il Negromante*, *La Lena* e *I Studenti* (as três últimas já a serviço de Alfonso d'Este). Segundo Francesco Flora:

*Le commedie dell'Ariosto hanno un loro significato nella storia del teatro italiano o forse, anzi, del teatro europeo, perché con esse il Rinascimento segna il passaggio della traduzione del teatro plautino e terenziano ad una sorta di assimilazione se non proprio a una forma di originalità.*⁵⁵

⁵² SEGRE, op. cit., xxxiii. Em 1502, ainda no forte de Canossa, Ariosto compôs uma poesia em homenagem ao casamento de Alfonso d'Este, filho de Ercole, com Lucrezia Borgia, filha do Papa Alessandro VI e irmã de Cesare Borgia.

⁵³ BONINO, op.cit., p. 19. A relação com o Papa Júlio II ficou delicada por Alfonso e Ippolito terem recusado participar da "Santa Liga" contra a França após a derrota de Veneza pela "Liga de Cambrai". Ferrara estava ao lado dos franceses, o que causou a fúria do papa.

⁵⁴ SEGRE, op. cit., p. xxxvii-xxxviii.

⁵⁵ FLORA, Francesco. **Storia della Letteratura Italiana: Il Quattrocento e il primo Cinquecento**. Milão: Mondadori, 1972. p. 224. "As comédias de Ariosto têm um significado próprio na história do teatro italiano ou talvez, aliás, do teatro europeu, porque com ele o Renascimento marca a passagem da tradução do teatro plautino e terenciano para uma espécie de assimilação, se não para uma forma original". (Tradução nossa).

Essa originalidade do teatro ariostesco é devida a algumas inovações importantes. A primeira delas, como Flora observou, é a encenação em língua corrente (“*volgare*”), o que indica que não eram feitas para um público restrito, mas sim para um público vasto e variado, uma característica moderna dessas comédias⁵⁶. Não menos importante é o fato que elas eram ambientadas em Ferrara, com personagens que representavam as figuras típicas urbanas: o comerciante, o oportunista, as famílias ducais, os servos de corte, muitas vezes denunciando a desonestidade existente no ambiente urbano e nas relações entre as classes que nele habitam⁵⁷. A comédia de Ariosto, assim, acaba sendo um espelho da vida burguesa, em que a ilusão cênica também remete à ilusão da vida urbana⁵⁸.

Esse “teatro urbano”⁵⁹, que tornou Ferrara conhecida em nível europeu, era feito de acordo com o gosto dos duques, os quais viam nas comédias um efeito publicitário bastante eficaz, já que eram encenadas em visitas de embaixadores, soberanos estrangeiros etc. Enfim, o teatro era mais um meio de manutenção do poder senhoril.

Após renunciar ao pedido de Ippolito de acompanhá-lo em viagem à Hungria (onde o cardeal pretendia se estabelecer), por motivos vários, Ariosto abandonou o serviço em 1517, mas, pouco tempo depois, entrou para a lista de empregados de Alfonso d’Este, por indicação de um conhecido próximo ao duque⁶⁰. Ariosto esperava que os compromissos junto ao duque fossem menos conturbados; entretanto, foi sob a tutela de Alfonso que o escritor passou por um período muito difícil: a divisão da herança depois da morte do primo Rinaldo, em 1519, foi conturbada porque os duques pretendiam tomar as terras da família, e Ludovico teve de recorrer aos termos legais para resolver a situação. Em uma carta ao amigo Mario Equicola, confessa que um problema o afligia de forma a atrapalhar a redação da segunda edição do *Furioso*, que sairia em 1521:

*È vero che io faccio un poco di giunta al mio Orlando Furioso, cioè l’ho cominciata; ma poi da un lato il Duca, da altro il Cardinale, avendomi l’un tolto una possessione che più già di trecent’anni era di casa nostra, l’altro un’altra possessione di valore apresso di dece mila ducati, de facto e senza pur citarmi a mostrare le ragion mie, m’hanno messo altra voglia di pensare a favole.*⁶¹

⁵⁶ BRUSCAGLI, op. cit., p. 284.

⁵⁷ BORSELLINO, op. cit., p. 29.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ BRUSCAGLI, op. cit.

⁶⁰ SEGRE, op.cit., p. xl.

⁶¹ ARIOSTO, Lettera a Mario Equicola, 15 ottobre. In: SEGRE, op. cit., p. xli. “É verdade que estou fazendo algumas adições no meu Orlando Furioso, isto é, comecei a fazê-las, mas, depois, de um lado o Duque, do outro o Cardeal, tendo um me tirado uma posse que já havia mais de trezentos anos era de nossa família, o outro uma posse de valor estimado em dez mil ducados, tudo isso foi feito sem ao menos me chamar para mostrar minhas razões, e me tiraram a vontade de pensar em fábulas”. (Tradução nossa).

Outro problema somou-se à questão das terras: em 1522, Alfonso d'Este adiou e depois cancelou o salário de Ariosto, devido às despesas com uma guerra contra o Papa Leão X, que nem viria a acontecer; na sequência, o duque nomeou Ludovico “Comissário ducal na Garfagnana”, um lugar conhecido como uma “terra sem lei”, tomada pela bandidagem, com sequestros e roubos. Ariosto teve de se afastar forçadamente de Ferrara, acompanhado pelo filho Virgílio. O poeta passou por muitas dificuldades na Garfagnana, sobretudo porque Alfonso d'Este acabava tirando sua autoridade quando inocentava bandidos condenados por Ludovico.⁶²

Ariosto foi governador por três anos, durante os quais escreveu a maioria de suas sete *Satire*, título proveniente do mesmo gênero latino que indicava uma obra de tom conversacional, conteúdo autobiográfico e estilo misto, aberta tanto ao conto quanto à confissão, tanto ao humor quanto ao ataque, escrita por Ludovico em tercetos, os quais eram mais adequados ao tom moral e sentencioso do que a oitava rima⁶³, mais fluida. Ariosto escreveu a primeira e a segunda delas em 1517, quando abandonou o serviço junto a Ippolito, sendo que as restantes foram escritas entre 1518 e 1524. As *Satire* foram destinadas a pessoas próximas do escritor e possuem um conteúdo que revela, sobretudo, as dificuldades da vida a serviço da corte, além de assuntos familiares, como a necessidade de encontrar um professor de grego para o filho⁶⁴.

Em 1525, Ariosto voltou definitivamente para Ferrara, ainda a serviço do duque, já aclamado por suas comédias e pelo “segundo” *Furioso*. Em 1527, casou-se secretamente com Alessandra Benucci (por quem era apaixonado desde 1513) porque ela, viúva, poderia perder o benefício financeiro advindo da morte do ex-marido se contraísse um novo casamento, e ele mesmo perderia o benefício financeiro que recebia da Igreja, pois era um celibatário. Depois disso, já em 1532 (após a terceira e definitiva edição do *Orlando Furioso*), o poeta ainda acompanhou Alfonso a Mântua para homenagear o então Imperador Carlo V, o qual estava indo a Roma para tentar uma aliança com o Papa Clemente VII contra a França; porém, Ariosto adoeceu depois dessa viagem e acabou morrendo em 6 de julho de 1533.

Ariosto passou os últimos anos de sua vida dedicando o seu tempo “ocioso” à revisão e edições de sua obra maior, mas sempre envolvido com o serviço na corte estense. Foi nela

⁶² ARIOSTO, Lettere. 137, 7-8. Apud. CARETTI, op. cit., p. 117-118.

⁶³ BRUSCAGLI, op. cit., p. 287.

⁶⁴ Nesses mesmos anos, alguns críticos apontam a redação dos *Cinque Canti* devido ao tom áspero usado por Ariosto nessa possível adição do *Furioso* que nunca aconteceu. A data é incerta, mas Cesare Segre situa-os entre 1521 e 1528, ou seja, entre a segunda e a terceira edições do *Orlando Furioso*.

que o autor pode exercer sua alta capacidade de observação e análise do ser humano, um conhecimento profundo do mundo histórico dos homens contemporâneos, uma sabedoria “experimentada dolorosamente”⁶⁵. Os frutos dessas experiências encontram-se em suas obras mais famosas (teatro, *Satire* e o *Furioso*), todas, deve-se salientar, escritas em versos, pois o talento narrativo de Ariosto se dava pela rima e não pela prosa narrativa.

1.4 ORLANDO FURIOSO: A OBRA-PRIMA DE ARIOSTO

1.4.1 Origens: as novelas de cavalaria italianas

Como uma obra renascentista escrita por um poeta conhecedor de latim e grego, é certo que o *Orlando Furioso* possui inúmeras fontes clássicas, como também outras fontes de importantes escritores italianos modernos, como Dante, Petrarca e Boccaccio, considerados os fundadores da tradição literária italiana. Isso pode ser comprovado pela obra monumental de Pio Rajna⁶⁶, que documentou as “fontes do *Furioso*”, em dois volumes. Entretanto, consideramos importante compreender a existência e sucesso de histórias de cavalaria em pleno século XVI, com o objetivo de esclarecer a escolha de Ariosto por esse gênero literário.

As novelas de cavalaria italianas derivam de dois “tipos” de histórias de cavalaria francesas: o ciclo carolíngio e o ciclo bretão (ou arturiano). O primeiro comporta as histórias provenientes dos tempos do imperador francês Carlos Magno, o qual, em 778, teria tentado invadir Saragossa, mas fora logo obrigado a se retirar; enquanto voltava, o exército foi atacado em Roncisvalle por uma população basca que habitava nas montanhas. Essas histórias teriam sido conhecidas a partir da *Chanson de Roland* (“Canção de Rolando”), um poema épico de autor desconhecido⁶⁷, considerado a primeira canção de gesta⁶⁸ da literatura francesa; porém, como nos lembra Ítalo Calvino, na sua Introdução a uma edição do *Furioso*

⁶⁵ CARETTI, op. cit., p. 118.

⁶⁶ A obra de Pio Rajna data 1876 e combateu a afirmação do crítico Francesco De Sanctis de que o *Furioso* era desprovido de conteúdo histórico. Rajna situou essa obra de Ariosto na cultura de seu tempo, mas, ainda assim, como o outro crítico, considerou o poeta pouco original na temática e no desenvolvimento de sua principal obra (cf. JOSSA, p. 133-134).

⁶⁷ JONIN, Pierre. Introdução. In: **A Canção de Rolando**. Tradução para o francês moderno de Pierre Jonin; tradução para o português de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. viii. A “Canção de Rolando” não possui autor certo. Acredita-se que tenha sido um Tuold, que assinou nos últimos versos, mas não se sabe se ele foi mesmo o autor, ou tradutor, transcritor etc.

⁶⁸ Gesta: “as coisas feitas e portanto dignas de serem contadas”. Ibidem.

organizada por Lanfranco Caretti, tal poema fora escrito somente três séculos depois da batalha em Roncisvalle. A contradição não advém somente desse anacronismo: as histórias narradas em verso simples na *Chanson de Roland* pouco têm a ver com os fatos históricos, pois Roland aparece como sobrinho de Carlos Magno, o qual teria conquistado toda a Espanha, menos Saragossa, e a derrota em Roncisvalle teria acontecido pela traição de Guenes, que entregou o próprio exército nas mãos do rei Marsílio. Roland, que estava à frente da retaguarda francesa, foi o último a morrer: antes disso, lutara bravamente com sua espada Durendal, que lhe fora dada por um anjo⁶⁹. Os cavaleiros foram considerados mártires cristãos.

Portanto, não se pode afirmar que as histórias contadas na *Chanson de Roland* são verdadeiras. Ao contrário, as incoerências históricas acabam conferindo ao gênero um tom fabular. Embora haja registro de um “Orlando” na época das Cruzadas, Ugo Foscolo, na *Storia della Letteratura Italiana*, também lembra que essas histórias foram divulgadas oralmente, por pessoas que acreditavam nas vitórias dos cavaleiros cristãos como milagres, e essa convicção espalhou-se, segundo o crítico, pela incapacidade de leitura do povo (que não podia ler os esclarecimentos dados pelos literatos), auxiliada pela própria Igreja Católica, pois ela mesma dizia que o exército francês era guiado por anjos. Tal instituição acabou autorizando essas histórias, e aqueles que sabiam escrever registravam-nas, até que o Papa Calisto II legitimou a existência do livro de Turpino, possível testemunha ocular que teria acompanhado o exército de Carlos Magno e registrado os fatos⁷⁰.

Por sua vez, as histórias bretãs começaram a ser mais difundidas a partir do século XII. Esse segundo ciclo também tem origem francesa, e já em 1876, Pio Rajna observa que as histórias, embora já tomadas pelo “sentimento da nação que lhes dava forma” (ou seja, já refletiam o modo de ser elegante da sociedade francesa e anglo-germânica de então), possuem traços da cultura celta como a magia, seres encantados etc⁷¹. Tal ciclo conta as histórias escritas por Chétrien de Troyes sobre os cavaleiros do Rei Artur, os quais eram movidos pelo gosto da aventura, não combatiam em guerras santas; além disso, o amor e a magia figuram como os fios condutores dessas histórias⁷².

⁶⁹ CALVINO, Italo. Presentazione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. A cura di Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1992, p. xxv-xxvi.

⁷⁰ FOSCOLO, Ugo. **Storia della Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1979. p. 203-204. Foscolo viveu entre o final do século XVIII e o início do século XIX e escreveu sobre vários aspectos da literatura italiana, inclusive sobre os romances de cavalaria da Renascença.

⁷¹ RAJNA, Pio. **Le fonti dell'Orlando Furioso**. Disponível em: <http://www.liberliber.it>>. Acesso em 04 ago. de 2012. p.11-12.

⁷² Ibidem.

Ao contrário do ciclo bretão, o ciclo carolíngio possui uma seriedade singular: seus personagens são corajosos, armados, conhecidos por todos e não demonstram outro sentimento, além da coragem e da fidelidade à Igreja; o sentimento religioso tem muita importância e, por isso, quando aparecem mulheres, essas não despertam a atenção de ninguém⁷³. Rajna destaca que essas características provinham de um sentimento nacionalista, enquanto o segundo ciclo despertava curiosidade e paixão por tudo o que houvesse de aventuroso⁷⁴.

Os romances franceses chegaram à Itália de forma natural, visto que essas histórias eram muito conhecidas na França e não demoravam a atravessar os Alpes. Em terras italianas, logo passaram a fazer parte do imaginário popular, e suas personagens tornaram-se bastante conhecidas, mas não se pode dizer que a difusão dos dois ciclos foi homogênea: desde o princípio, a literatura de cavalaria estava ligada à sociedade em que era concebida, e muitas das modificações que sofreu já em terras italianas são devidas a isso.

Em Florença, por exemplo, o ciclo carolíngio predominou sobre o arturiano devido à sua ligação com os pensamentos católicos. As personagens desses romances já eram muito respeitadas e consideradas “heróis da fé”, os *miles Christi*. Petrarca condenava o ciclo arturiano, considerando-o “*sogni d’infermi e folla di romanzi*”⁷⁵, um ataque à moralidade; Dante, por sua vez, usou esses romances de forma funcional na sua obra: no episódio de Paolo e Francesca, essa diz que estava lendo as histórias de Lancelot quando ela e Paolo se beijam, ocorrendo aí a traição, o amor proibido, a paixão que condena suas almas ao desespero eterno⁷⁶.

Entretanto, observou-se que, no século XV, sobretudo em Ferrara e Mântua, os “romances de Artur” eram muito apreciados pelo público da corte: os leitores admiravam a *cortesía*, as aventuras individuais, as histórias de amor presentes nessas histórias, pois viam nelas um espelho daquela sociedade e de si mesmos ou, ao menos, do que pensavam ser. Ou seja: para os ferrareses, a *cortesía* estava atrelada ao ciclo bretão, e não ao ciclo carolíngio⁷⁷.

De fato, Peter Burke observa que

Os heróis das *chansons de geste* [canções de gesta] eram notáveis pela coragem, mas não pelo autocontrole e pelo refinamento. Eles lembravam

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ VILLORESI, Marco. **La letteratura cavalleresca**. Roma: Carocci editore, 2002. p. 23.

⁷⁶ Ibidem, p. 20.

⁷⁷ RAJNA, op. cit., p. 19.

leões, ou a imagem medieval dos leões, fáceis de serem irritados mas difíceis de serem acalmados.⁷⁸

Foi em função disso que, entre os séculos XI e XII, começaram a aparecer manuais de comportamento destinados aos cavaleiros, “um código de conduta que lhes dizia como se comportar dentro e fora do campo de batalha e aconselhava a demonstrar clemência a um inimigo derrotado, e a tratar as mulheres com respeito”⁷⁹. Para algumas cortes, portanto, cavalaria tinha a ver com cortesia.

Modificações importantes do romance de cavalaria começaram a ocorrer no século XIII: os romances franceses eram declamados em praça pública pelos “*cantastorie*”, difusores da literatura “*canterina*”, sobretudo em Florença, os quais tinham por objetivo divertir o público heterogêneo que ali estava. Os “*cantastorie*” davam uma roupagem popular para a literatura considerada culta e de qualidade, simplificando a trama, anulando detalhes psicológicos das personagens (que eram tipificadas, tornando-se somente “boas” ou “más”), reduziam descrições e incrementavam as histórias com episódios eróticos e engraçados, a fim de chamar a atenção do público⁸⁰. Por isso, sem perceber, os cantores de praça estavam contribuindo para a modificação desse gênero literário, o qual acabaria por adquirir uma roupagem tipicamente italiana. Outra modificação fundamental foi a transposição gradual dos romances franceses para a língua corrente. No norte da Itália, o processo teve mais etapas: primeiramente foram escritos em “*lingua d’oïl*” (língua dos trovadores provençais) e posteriormente em língua franco-vêneta (uma mistura do francês com o dialeto vêneta). Na primeira, o texto não era somente traduzido, mas transformado de acordo com o gosto popular, já possuindo certa independência artística; entretanto, o romance em língua franco-vêneta marcou definitivamente o fim da importação francesa, pois, além das traduções, apareceram os primeiros romances de cavalaria compostos por italianos. Esses romances tinham como base o ciclo carolíngio, mas já invadido por empresas individuais e amorosas, mais ao gosto do ciclo bretão⁸¹.

Dentre eles, importa para nós destacar o *Entrée d’Espagne*, de Padovano, provavelmente entre 1320 e 1340. O autor afirmou que versificara a crônica de Turpino, destinando-a a um público popular; entretanto, Villoresi observa que o texto é refinado e

⁷⁸ BURKE, Peter. **As Fortunas d’O Cortesão**. Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 26.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ FOSCOLO, op. cit., p. 208.

⁸¹ VILLORESI, op. cit., p. 28, 47-48.

destinado a um público específico, a alta burguesia padana, e fora escrito para ser lido no interior das casas, não mais em praça pública. Mais importante ainda é considerar que esse romance marca o início das transformações ideológicas de Orlando, o qual se depara com Dionés, uma maga sarracena, considerada pelo crítico a primeira grande personagem feminina da épica italiana⁸².

Na sequência de Padovano, encontram-se dois romances destinados à família Este: *Guerra d'Attila*, do bolonhês Nicola da Cassola, e *L'Aquilon da Bavière*, de Raffaele da Verona. O primeiro foi escrito entre 1358 e 1368, com motivo propriamente encomiástico, contendo inclusive personagens fantasiosas para homenagear os estenses; o segundo, escrito entre 1379-1407, tinha como público-alvo a alta burguesia, visto que foi escrito em francês em uma época tardia⁸³. Essas obras destacam-se pelas figuras femininas fortes, que possuem um papel importante na trama, antecipando, assim, a Angélica de Boiardo.

Finalmente, em 1462, o florentino Luigi Pulci escreveu o *Morgante*, que tem como personagens principais o cavaleiro Orlando, que abandona a corte de Carlo Magno cheio de desdém, e o gigante Morgante, cavaleiro convertido e trapalhão que o acompanha como escudeiro. O *Morgante* também é abrigo de magia, passagens cômicas e mulheres, sendo que Orlando, mais uma vez, se apaixona por uma rival. Diferentemente dos outros que o precederam, Pulci conseguiu juntar a linguagem literária ao gosto popular, além de fazer uso da paródia para desmistificar o mundo da cavalaria, não só pela paixão de Orlando, mas também por fazer de um trapalhão um “cavaleiro”.

1.4.2 O “Pai” do *Furioso*: *Orlando Innamorato*

No final do século XV, mais precisamente entre 1476-1487, Matteo Maria Boiardo, aproveitando-se do sucesso das novelas de cavalaria na corte de Ferrara, escreveu o *Innamoramento di Orlando* – ou *Orlando Innamorato*, como é mais conhecido – no qual encontramos uma continuidade do processo de rebaixamento paródico do cavaleiro carolíngio. A história acontece com o pano de fundo das invasões pagãs de Paris e da guerra entre os pagãos e os cristãos; Orlando ainda é protagonista, mas ao seu lado aparece Ruggiero, personagem inventada por Boiardo a fim de celebrar a corte estense, dando-lhe uma linhagem

⁸² Ibidem, p. 55.

⁸³ Ibidem, p. 57.

real. Ruggiero, sarraceno, converte-se ao Cristianismo e casa-se com Bradamante, uma bela amazona filha do rei Agricane. Outra personagem criada por Boiardo, Angélica, princesa sarracena e astuta, conhecedora de magias, será a responsável pelo desvio de Orlando de suas obrigações com o exército cristão, pois, a partir de seu aparecimento, o amor passa a ser o guia desses cavaleiros. Boiardo escreveu o *Innamorato* em três livros, dividindo as histórias, mas o terceiro livro não foi concluído devido à morte do autor.

A fim de compreendermos sua importância como antecessor do *Furioso*, cabe ressaltar alguns fatores. Primeiramente, como vimos, antes do *Innamorato* começou a ocorrer uma mutação ideológica do cavaleiro carolíngio: os “heróis da fê” foram deixando, pouco a pouco, essa elevação moral e passaram a ser “meros mortais”, sujeitos às mesmas paixões que qualquer outro ser humano. Já no século XIX o extenso estudo de Pio Rajna reavalia a produção do romance de cavalaria italiano e considera que os romances anteriores ao *Innamorato* não podem ser contados porque não possuem qualidade literária, e deixa de considerar, dentre outras obras, o *Entrée d’Espagne* e mesmo o *Morgante* de Pulci como romances importantes nesses processos de transformação ideológica. Para o crítico, Boiardo foi a “mente brilhante” que entendeu a necessidade de integrar os dois ciclos, já que as personagens carolíngias e a forma de narrar da épica – a oitava rima – eram populares, mas essas personagens eram já cristalizadas, não dando espaço à imaginação, ao contrário do ciclo bretão, o qual era infestado de personagens e fatos irreais, pertencente ao mundo da magia e dos sonhos⁸⁴.

Apesar de discordarmos com a avaliação do crítico quanto às obras que precedem o *Innamorato*, é certo que, com Boiardo, acontece a fusão dos dois ciclos de forma decisiva, visto que o escritor imprimiu a mentalidade ético-cavaleiresca na essência dessas personagens, uniformizando-as ao comportamento dos heróis da Távola Redonda⁸⁵. Em suma, Boiardo quis “domesticar” definitivamente os cavaleiros de Carlos Magno fazendo que se tornassem exemplos de cortesia. Nesse sentido, ocorreu a parodização das personagens, pois Orlando, por exemplo, continua um cavaleiro valente, mas na área amorosa é ingênuo e atrapalhado. Essa mudança é muito significativa porque, antes do século XIV, era inconcebível, por exemplo, questionar a castidade de Orlando, ou então pensar que ele seria capaz de abandonar tudo por causa do amor de uma pagã⁸⁶.

⁸⁴ RAJNA, op. cit., p. 19.

⁸⁵ VILLORESI, Marco. **La Fabbrica dei Cavallieri**. Roma: Salerno Editrice, 2005. p. 332-333.

⁸⁶ Ibidem, p. 341.

A questão da escolha de Boiardo por esse gênero literário também é significativa, pois não podemos nos esquecer de que o autor escreveu o *Innamorato* como uma obra de encômio, com uma finalidade real: elogiar a família Este. Se considerarmos o que Rajna observou sobre o “sentimento nacionalista” despertado pelos romances carolíngios (porque eram genuinamente franceses) e, além disso, o fato de que a preferência dos estenses era pelos romances bretões — visto que a família d’Este apreciava tanto essas histórias que possuía uma biblioteca repleta delas, até mesmo pela *cortesía* que suscitavam—, podemos inferir que a escolha de Boiardo foi consciente: ele não poderia cantar as origens da família d’Este servindo-se somente da matéria bretã, pois essa é imaginativa e mágica por excelência e, portanto, inadequada para contar “fatos reais”; também não poderia usar somente o ciclo carolíngio, porque esse não era tão apreciado pelos estenses.

Percebemos, portanto, que Boiardo pensou sua obra com um fim comercial, não ignorando o público ao qual a destinaria. Corrado Bologna confirma essa hipótese, dizendo que o *Innamorato* apareceu desde o início como um livro produzido para ser consumido, ou seja, fruto de uma estratégia de mercado de produção “em massa” graças à imprensa⁸⁷. Bologna ainda ressalta que a duquesa de Mântua, Isabella Gonzaga, uma grande mecenas do período e amante das novelas de cavalaria, também apareceu como uma leitora do *Innamorato* e exigiu de Boiardo a leitura do Terceiro Livro da obra, em 1491⁸⁸.

1.4.3 O *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto.

O grande sucesso do *Orlando Innamorato*, bem como sua grande difusão não somente no meio elitizado, devido à sua produção em larga escala, fez que a obra suscitasse uma continuação. Já dissemos que a obra não fora concluída pelo autor, e isso fez com que muitos autores quisessem “contribuir” com a continuação do texto boiardesco, e, por isso, no início do século XVI, apareceram cinco continuações famosas⁸⁹. Porém, mais do que elencá-las de forma exaustiva, é importante compreendermos que essas continuações desempenharam um papel fundamental na “preparação” do *Furioso*, pois permitiram que

⁸⁷ BOLOGNA, Corrado. *Orlando Furioso*, di Ludovico Ariosto. In: **Letteratura Italiana Einaudi**. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1993. v. 2. p. 11. Os cantos eram destinados aos sarais e ao final de cada um percebe-se o tom folhetinesco que incita o público a voltar para escutar o resto da história.

⁸⁸ Ibidem, p. 12.

⁸⁹ BOLOGNA, op. cit., p. 13.

houvesse não somente a continuidade da história, mas, sobretudo, proporcionaram a permanência da fábula na mente dos leitores: a cada continuação, as histórias anteriormente narradas vinham à tona, consolidando, pouco a pouco, todo o universo ficcional que as continha: microtextos no interior de um megatexto, em que uma infinita rede de relações é formada e se torna uma característica fundamental da narrativa cavaleiresca italiana⁹⁰.

As primeiras notícias de que o *Furioso* estaria em fase de elaboração foram encontradas em uma carta da marquesa Isabella de Mântua ao irmão, o cardeal Ippolito d'Este, do dia 3 de fevereiro de 1507. Nessa carta, Isabella agradecia a visita que Ariosto lhe havia feito por conta do nascimento de seu filho e dizia que Ludovico lhe havia lido um trecho de sua obra em fase de elaboração, a qual proporcionara à marquesa “*un piacere grandissimo*”⁹¹.

O aparecimento de tal obra completa dar-se-ia somente em 22 de abril de 1516, no “lançamento” do *Orlando Furioso*, com quarenta cantos, em cerca de duas mil cópias, as quais circularam rapidamente pelas cortes de Ferrara e Mântua, dado o sucesso da “novidade” e a beleza” da obra⁹². Das doze edições que chegaram aos nossos dias, uma, em particular, mostra o cuidado de Ariosto com sua obra e o seu intuito de enviá-la aos destinatários mais prestigiosos da época: o exemplar enviado ao rei francês, Francisco I, possuía ornamentação feita com papel especial e com folha de ouro. Em Mântua, Ariosto entregou pessoalmente exemplares ao marquês Francesco, à marquesa Isabella e ao cardeal Gonzaga, levando ainda outras cópias a fim de que fossem vendidas⁹³.

A história pretendia-se uma “gionta” (“adição”) ao texto incompleto de Boiardo. De fato, do ponto de vista da trama, o romance ariostesco ainda mantém os três fios condutores da obra anterior: a guerra entre pagãos e cristãos em Paris e as histórias amorosas de Orlando e Angelica e Ruggiero e Bradamante, esses últimos os supostos “ancestrais” da família Este; além disso, o motivo encomiástico da obra também foi mantido.

Entretanto, a inovação suprema do *Furioso* foi a inserção da loucura no código cavaleiresco, e isso causou uma ruptura na continuidade, pois, como observa Corrado Bologna, fazer de um cavaleiro um “foribondo” (furioso) gerou uma nova obra fundadora, um novo protótipo, que só ironicamente pode ser tido como continuação do *Innamorato*⁹⁴. Além dessa diferença fundamental, o papel do narrador destaca-se pela sua dupla participação no

⁹⁰ Ibidem, p. 14.

⁹¹ JOSSA, op. cit., p. 30.

⁹² BOLOGNA, op cit., p. 18.

⁹³ FERRONI, op. cit., p. 123.

⁹⁴ BOLOGNA, op. cit., p. 16.

poema, pois participa, com frequência, como personagem e faz intervenções de juízo, dando seu parecer, muitas vezes de forma irônica, sobre o que acontece na narrativa. O poema ariostesco é considerado o poema do espaço devido à sua elasticidade geográfica, com vários “centros móveis” (o poema medieval era estático, com um só centro⁹⁵) onde os cavaleiros andam em movimentos de “zig-zag” à procura de seus objetos perdidos. Para dar fluidez ao texto, Ariosto utiliza a oitava rima, e a técnica do “*intreccio*” – narração intercalada de várias histórias, de forma que são interrompidas e retomadas posteriormente à critério do narrador – confere ao poema momentos de suspense. Tudo isso, segundo Caretti, dá ao poema um andamento romanesco e, à diferença das obras anteriores, confere-lhe características modernas⁹⁶.

Diante do sucesso da primeira edição, Ariosto começou a trabalhar uma segunda, a qual teria algumas modificações na trama (adição e retirada de alguns episódios) e uma revisão linguística, pois os debates sobre a instauração de uma “língua italiana” literária já ocorriam no meio dos intelectuais (por exemplo, Pietro Bembo, um dos principais articuladores dos debates e responsável pela redação da obra *Prose della Volgar Lingua*, de 1525, era amigo de Ariosto). A primeira edição fora escrita em língua corrente padana, mas o autor, que já a considerava provisória⁹⁷, estava atento a essas questões e interessado na difusão de sua obra. Então, começou a reelaborar seu texto.

A segunda edição do *Orlando Furioso* é de 1521, escrita no período de cinco anos anteriores a essa data. Tal período fora turbulento para Ariosto: como já dissemos, foram anos em que o autor teve problemas com os duques de Ferrara devido a questões profissionais e familiares. Por isso, essa edição surgiu com poucas modificações (adição e eliminação de alguns versos). Entretanto, Corrado Bologna afirma que o segundo *Furioso* não apresenta tantos traços padanos: o crítico observa que a edição de 1521 já se impõe como livro ‘italiano’, não se restringindo nem à cultura padana, nem mesmo àquela toscana. Apesar dessas questões universais, o crítico reforça que o *Orlando Furioso* é um “*romanzo tanto legato alle esperienze e alle situazioni ferraresi*”⁹⁸.

Em 1525, com o surgimento da obra de Bembo *Prose della Volgar Lingua*, a língua toscana estabeleceu-se como a língua literária italiana. Com isso, Ariosto fez uma revisão completa do seu *Furioso*, passando-o integralmente para a língua de Petrarca. O autor

⁹⁵ CARETTI, op. cit., p. 100.

⁹⁶ Ibidem, p. 102-103.

⁹⁷ BORSELLINO, op. cit., p. 53.

⁹⁸ BOLOGNA, op. cit., p. 26. “romance ligado tanto às experiências quanto às situações ferraresas”. (Tradução nossa).

trabalhava sempre em sua obra e fazia alterações no texto constantemente. Tais modificações eram tanto estilísticas quanto narrativas⁹⁹, mas Ariosto também revisou o conteúdo histórico do poema, atualizando-o conforme a nova situação político-econômica enfrentada pela Itália com a chegada do Imperador Carlos V.

Do ponto de vista da trama, o poeta inseriu alguns episódios que foram importantes porque resolviam algumas questões que surgiram nas duas primeiras edições, como a questão feminina, considerada por alguns como uma possível misoginia do autor¹⁰⁰.

A nova e última edição do *Furioso* saiu em outubro de 1532, com uma tiragem de três mil cópias e quarenta e seis cantos (seis a mais do que as duas primeiras). Da mesma forma que fez com as outras edições, os primeiros exemplares foram presenteados aos duques e duquesas de Ferrara e Mântua, bem como a outros importantes leitores, que seriam os responsáveis pela divulgação da obra. O novo romance, em língua toscana, foi usado para sancionar a “nova língua” nacional ao lado de dois outros romances que, como o *Furioso*, não provinham de Florença¹⁰¹.

Outra famosa “possível adição”, os *Cinque Canti*, foi encontrada somente após a morte de Ariosto e continha cinco novos cantos, os quais apresentam um universo tomado pela violência, ódio e inveja, desprovido de racionalidade, diferentemente do restante do *Furioso*. Talvez esse tenha sido o motivo pelo qual o poeta decidiu não os inserir, já que poderiam romper a unidade do poema¹⁰². Existem discussões acerca da data de composição desses cantos, mas provavelmente foram escritos durante o período que Ariosto passou na Garfagnana, entre 1520 e 1525. O filho Virgílio acabou publicando-os, após a morte do pai.

Vemos, então, que o *Orlando Furioso* é fruto de uma longa tradição literária que passou por modificações significativas até chegar à última delas: a loucura do cavaleiro cortês. Esse último “golpe”, dado por Ariosto, fechou o ciclo da literatura de cavalaria medieval, para inspirar o primeiro romance considerado moderno, o *Don Quixote de la Mancha*, do espanhol Miguel de Cervantes.

⁹⁹ JOSSA, op. cit., p. 104.

¹⁰⁰ VILLORESI, op. cit., p. 193.

¹⁰¹ BOLOGNA, op. cit., p. 28.

¹⁰² CARETTI, op. cit., p. 129.

2 ANGÉLICA

2.1 ANGÉLICA, A MULHER FATAL DE BOIARDO

No *Orlando Innamorato*, cuja primeira edição é formada pelos dois primeiros livros que compõem a obra data de 1482, Matteo Maria Boiardo celebra o amor cortês, sentido como força vital. As duas principais histórias remetem a dois casais, Bradamante e Ruggiero, e Orlando e Angélica, e têm como pano de fundo a batalha entre cristãos e muçulmanos nos tempos de Carlos Magno (note-se já aí o hiato temporal, visto que a Primeira Cruzada data de 1098 e Carlos Magno morreu em 814).

No primeiro Canto, enquanto os cavaleiros de Carlos Magno estão reunidos em Paris para participarem da “*pasqua rosata*” (festa em que se celebrava a descida do Espírito Santo jogando-se rosas¹), recebem a visita inesperada da princesa do Catai, Angélica, dotada de uma beleza singular e acompanhada por quatro gigantes e por um cavaleiro.

*Però che in capo della sala bella
Quattro gigandi grandissimi e fieri
Intrarno, e lor nel mezo una donzella,
Che era seguita da un sol cavallieri.
Essa sembrava matutina stella
E giglio d'orto e rosa de verzieri:
In somma, a dir di lei la veritate,
Non fu veduta mai tanta beltate².*

A descrição dada pelo narrador remete às damas da lírica provençal medieval, tratadas pelo *Dolce stil novo*, seres espirituais elevados, iluminados pela inteligência divina: Angélica é como estrela matutina, como um lírio dourado e como a rosa mais linda do jardim, de beleza inigualável jamais vista. É uma beleza, segundo os versos boiardescos, bucólica, quase angelical (como seu próprio nome sugere), ao estilo petrarquista de contemplação do feminino. No entanto, a beleza de Angélica não possui nada de “angelical”: é uma beleza

¹ PICCARDI, Giacomo. **La Rosa**. Preludio Storico. Vevey: Da Torchj di C- F Recordon, 1862. p. 5. Disponível em: <<http://google.books.com>>. Acesso em 31 de julho de 2012.

² BOIARDO, Matteo Maria. **Orlando Innamorato**. Milano: Garzanti, 1986. I, I, 21 (“Por isso, pela porta do salão / Quatro gigantes, enormes e altivos / entraram, e no meio deles uma donzela / que estava acompanhada por um só cavaleiro. / Ela parecia com a estrela da manhã / Com o lírio do campo e com a rosa do jardim: / Enfim, para dizer a verdade/ nunca foi vista tanta beleza” (Tradução nossa).

física, que não leva os homens à elevação espiritual, como o fizera a Beatriz de Dante, mas sim ao amor carnal, à busca obsessiva para “colher a rosa”, isto é, seduzir a dama, tema comum nas novelas de cavalaria italianas anteriores à obra de Boiardo³.

A comprovar o caráter sedutor da beleza de Angélica, temos a sequência narrativa que mostra a reação dos cavaleiros – mesmo daqueles acompanhados de suas esposas, como o próprio Orlando – diante da princesa: todos se voltam para ela e, estupefatos com sua beleza, aproximam-se daquela que tinha “*vista allegra e con un riso / Da far innamorare un cor di sasso*”⁴. Ela, então, utilizando-se de um discurso laudatório a Carlos e seus cavaleiros, convida-os para uma batalha contra o cavaleiro que a representa, Uberto da Leone (na verdade seu irmão), prometendo, como prêmio, a sua própria mão em casamento; a seguir, parte e todos os cavaleiros aceitam o desafio⁵, sem saber que a dama lhes preparava uma armadilha a mando do seu pai, o rei Galafrone.

É interessante ressaltar que a cena possui uma estrutura teatral, pois Angélica aparece triunfante ao lado de gigantes, como se estivesse entrando em um palco; além disso, discursa de modo eloquente, exaltando os paladinos que ali estão e, ao final de sua fala, ajoelha-se diante de Carlos, atuando como uma verdadeira atriz⁶. A princesa do Catai sabe usar a sua beleza a favor de seus interesses, mas também é sábia no uso das palavras. A eficácia de seu discurso, atrelada à sua beleza, pode ser observada nas reações dos cavaleiros: o duque Namo de Baviera, velho conselheiro do rei Carlos cuja dignidade é retratada pelos cabelos brancos, empalidece diante de Angélica e sente como se suas forças se esvaíssem; Ferraú, por sua vez, enrubesce; o rei Carlos demora a dar-lhe uma resposta para mantê-la um pouco mais junto a si; a ênfase, porém, é dada à reação de Orlando:

*Ma sopra tutti Orlando a lei s' accosta
Col cor tremante e con vista cangiata,
Benché la volontà tenia nascosta;
E talor gli occhi alla terra bassava,
Ché di se stesso assai si vergognava.*

³ Referimo-nos às novelas de cavalaria italianas escritas primeiramente em língua franco-vêneta em que, segundo Marco Villorresi, as personagens femininas já apareciam com grande importância na trama, como por exemplo, *Entrée d'Espagne*, escrita por um anônimo “Patavia”, entre 1320 e 1340, *Guerra d'Attila*, de Nicola Giovanni da Casola, datada entre 1358 e 1368, e *Aquilon de Bavière*, de Raffaele da Verona, entre 1379 e 1407.

⁴ Ibidem, I, I, 22, 4-8. “semblante alegre e com um sorriso / que era capaz de fazer se apaixonar até um coração de pedra”. (Tradução nossa).

⁵ Ibidem, I, I, 23-35.

⁶ Boiardo, assim como Ariosto, participou da vida teatral da corte de Ferrara, escrevendo *Timone*, uma comédia baseada em obras de Luciano (autor grego) que foi representada provavelmente após 1486, ano em que outra comédia de Boiardo, *Menechini*, teve grande sucesso. Apesar das comédias, o autor destacou-se sobretudo na composição de dramas plautinos. (CANOVA, Andrea. Introduzione. In: BOIARDO, Matteo M. **Orlando Innamorato**. 2011, s/p. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em 08 de julho de 2012.

- Ahi paccio Orlando! - nel suo cor dicia
 - Come te lasci a voglia trasportare!
 Non vedi tu lo error che te desvia,
 E tanto contra a Dio te fa fallare?
 Dove mi mena la fortuna mia
 Vedome preso e non mi posso aitare;
 Io, che stimavo tutto il mondo nulla,
 Senza arme vinto son da una fanciulla.⁷

Observamos, através da reação de Orlando, que Angélica provoca nele sentimentos impróprios para a sua condição de *miles Christi*⁸ e será ele quem mais errará em sua busca por Angélica. Em sua Introdução ao *Orlando Innamorato*, Andrea Canova observa que “Boiardo ironizza sull’inettitudine di Orlando che, dopo l’innamoramento per Angelica, sconta il suo troppo casto passato. Insegue inutilmente e con grave rischio la dama, che all’occorrenza sfrutta la sua forza e la sua dedizione”⁹.

De fato, desde os primeiros romances de cavalaria italianos recitados pelos cantores de praça pública (a chamada “*letteratura canterina*”), o amor e o erotismo já haviam sido identificados como uma grande ameaça à integridade dos cavaleiros de Carlos Magno e, consequentemente, como principal motivo de parodização do ciclo carolíngio antes do *Innamorato*; no entanto, segundo Marco Villoresi, Boiardo inovou porque não se limitou a repetir as piadas sobre a timidez de Orlando:

[Boiardo] descrisse gli effetti di una passione ingenuamente governata e male espressa, di una sessualità deficitaria, ma soprattutto, [...] in virtù di quell’amore dirompente trasformò radicalmente la cultura cavalleresca di Orlando, e con essa anche la tradizionale trama del romanzo carolingio, sconvolta dall’invasione “arturiana” del sentimento amoroso. [...] Offrendo ad Orlando un ruolo classicamente, teatralmente comico come quello dell’innamorato, Boiardo affondava i colpi più maliziosi e giocava con la goffa emotività del paladino [...] ¹⁰

⁷ Ibidem, I, I, 25-37. “Mas sobretudo Orlando aproxima-se dela / Com o coração palpitando e com um olhar turbado / Ainda que mantivesse escondido seu desejo; / E então baixava os olhos à terra, / Pois se envergonhava de si mesmo”. – Ai, Orlando louco! –Em seu coração dizia / - Como te deixas levar por teu desejo! / Não vês o erro que te faz desviar / E tanto contra Deus te faz falhar? / Para onde me conduz minha sorte? / Vejo-me preso e não me posso salvar; / Eu, que estimava todo o mundo como nada, / fui vencido por uma donzela desarmada”. (Tradução nossa).

⁸ Os *miles Christi* eram os cavaleiros cristãos que lutaram para defender o Cristianismo e a Igreja Católica durante a Primeira Cruzada. Eles eram submetidos a rigorosas regras de conduta e deviam total fidelidade ao rei.

⁹ CANOVA, op. cit., s/p. “Boiardo ironiza a incapacidade de Orlando, que, depois de se apaixonar por Angélica, paga o preço do seu passado extremamente casto. Persegue a dama inutilmente e com um sério risco, e ela, sempre que possível, explora de sua força e dedicação”. (Tradução nossa).

¹⁰ VILLORESI, Marco. **La Macchina dei Cavallieri**. Roma: Salerno Editrice, 2005. p. 341. “[Boiardo] descreveu os efeitos de uma paixão ingenuamente governada e mal expressada, de uma sexualidade deficiente, mas sobretudo, [...] por causa daquele amor avassalador, transformou a cultura cavaleiresca de Orlando de forma radical, e também a trama tradicional do romance carolíngio, perturbada pela invasão “arturiana” do sentimento

A real inovação de Boiardo, como se vê, foi “atacar com golpes profundos” a identidade do nobre Orlando, cavaleiro cristão, fazendo dele um homem apaixonado que não sabia lidar com seus sentimentos. Para isso, o poeta ferrarês criou uma personagem feminina “à altura” de Orlando, o que não havia ocorrido até então¹¹. Ela usa de astúcia e o seduz para alcançar seus objetivos. Podemos constatar tal astúcia por parte da personagem no episódio em que Orlando chega a Albracá e entra em um castelo, onde Angélica o aguarda. Ela havia preparado um banho para Orlando, e ele fica surpreso ao vê-la; então a princesa desarma-o, acaricia-o, mas o paladino, apesar de estar gostando da situação, fica quieto e envergonhado¹². Angélica, então, abraçada a Orlando e chorando, pede seu favor, usando mais uma vez de seu eficaz discurso:

*- D'una sol cosa, il mio conte, - dicia
 - Fammi promessa, e non me la negare,
 Se vôi che più sia tua ch'io non son mia,
 Ché a tal servizio me puoi comparare;
 Né creder che aggia tanta scortesia,
 Che da te voglia quel che non puoi fare;
 Ma sol ch'aggio da te che per mio amore
 Mostri ad un giorno tutto il tuo valore.
 [...]
 Una dama feroce, arabiata,
 Qual venne col mio padre in mia difesa,
 Senza cagione alcuna è ribellata,
 Di mal talento e di furore accesa;
 Come vedi, m'ha quivi assediata,
 E, se tu non me aiuti, io serò presa
 Da la crudel, che tanto odio mi porta
 Che con tormento e strazio serò morta¹³.*

amoroso. [...] Dando a Orlando um papel classicamente, teatralmente cômico como o do apaixonado, fincava os golpes mais maliciosos e jogava com a emotividade desengonçada do cavaleiro”. (Tradução nossa).

¹¹ Nos outros romances de cavalaria anteriores ao *Innamorato* em que Orlando teve contato com personagens femininas, essas, apesar de já provocarem sentimentos amorosos no cavaleiro, não tiveram poder suficiente para desviá-lo de forma definitiva de suas características identitárias próprias da tradição do romance carolíngio. (Ibidem, p. 338)

¹² Ibidem, I, XXV, 39.

¹³ Ibidem, I, XXV, 41, 43. “- Só de uma coisa, meu conde, - dizia / - Faze-me uma promessa, e não ma negue, / Se queres que eu seja mais tua do que sou de mim mesma, / porque com esse serviço você pode me fazer tua; / nem pense que eu tenha tanta falta de cortesia, / Que queira de ti algo que não possas fazer; Mas só peço a ti que pelo meu amor / Mostres de uma vez por todas o teu valor. / Uma dama feroz, enraivecida / Que veio em minha defesa com meu pai, / Sem razão alguma se rebelou / Por má vontade e cheia de furor; / Como vês, aqui me cercou; / E se tu não me ajudares, serei presa/ Pela cruel, que de tanto me odiar, / entre dores e sofrimentos irá me matar”. (Tradução nossa).

Podemos observar na fala de Angélica que toda a situação anterior fora arquitetada por ela a fim de seduzir Orlando, com o intuito de lhe pedir ajuda contra a “*dama feroce*” (“dama feroz”) que havia se rebelado contra o exército de seu pai. A princesa louva o nobre cavaleiro, explora os seus sentimentos amorosos, e a sequência narrativa mostra que Orlando aceitou o pedido feito por ela (“*Dama, a te servire / Mi reputo dal cel tanta gracia*”¹⁴); a paixão por Angélica acaba por ser “uma brecha maior na couraça emotiva do paladino”¹⁵, o qual se torna vítima não só dela, mas de Origile (outra personagem feminina que o seduz).

Entretanto, Angélica não é somente bela e astuta. Isso é revelado ainda no primeiro canto, após a ida da princesa ao encontro do rei Carlos, quando o mago Malagise pega seu livro mágico e invoca quatro demônios para saber o que havia realmente acontecido. O mago fica muito surpreso, pois lhe é revelada a morte de Carlos e a destruição de sua corte. Malagise diz, então, que a princesa é “*Piena de inganni e de ogni falsitade, / e sapeva tutte le incantazione*” (“Cheia de enganos e de toda falsidade / e conhecia todos os encantamentos”): havia ido à corte a mando do pai, o rei Galafrone, com o propósito de chamar os paladinos à guerra para serem aprisionados por ele e, além disso, mentiu sobre aquele que a acompanhava: era seu irmão, Argalia, e não Uberto da Leone como ela o havia apresentado aos cavaleiros de Carlos Magno¹⁶.

“Cheia de enganos e de toda falsidade”: a sentença de Malagise se manifesta nas atitudes de Angélica durante praticamente toda a narrativa boiardesca, mesmo quando ela beberá da fonte do amor¹⁷ (uma fonte mágica que fazia se apaixonar aquele que bebesse de suas águas) e usará todas as suas armas para conquistar aquele por quem se apaixona, Rinaldo, o primo de Orlando.

Cabe observar alguns elementos relevantes na afirmação de Malagise. “A mulher” de Boiardo é aquela que conduzirá os paladinos à perdição por meio de elementos mágicos, isto é, lançando mão dos elementos típicos da literatura do ciclo arturiano, como, por exemplo, um livro mágico (que Angélica rouba de Malagise e usa para fazer o mago desaparecer e não atrapalhar seus planos), uma espada e uma lança encantadas e um anel poderosíssimo, que podia fazer desaparecer quem o colocasse na boca¹⁸. No entanto, a beleza de Angélica é o seu

¹⁴ Ibidem, I, XXV, 45, 3-4. “Dama, servir-te é para mim uma graça vinda do céu”. (Tradução nossa).

¹⁵ CANOVA, 2011. s/p. (Tradução nossa).

¹⁶ ARIOSTO, op. cit., I, I, 36-37.

¹⁷ Ibidem, I, II, 40.

¹⁸ Ibidem, I, I, 39.

maior poder, capaz de encantar qualquer homem e mesmo os paladinos de Carlos, de modo a atraí-los para as mãos do inimigo¹⁹.

Sara Grieco observa que, na Idade Média, a mulher era vista como um ser demoníaco, capaz de levar os homens ao pecado para satisfazerem seus desejos:

*Per lungo tempo condannate da teologi misogini e clericali frustati sessualmente come figlie di Eva, le donne venivano rappresentate come insidiose tentatrici, con l'obbiettivo primario nella vita di sedurre uomini fiduciosi e consegnarli a Satana*²⁰.

Mesmo durante o Renascimento, graças à Inquisição, a figura feminina ainda se ligava a rituais considerados heréticos. Margareth L. King²¹ afirma que, na Itália, as bruxas não eram em grande número, mas a maioria das pessoas acusadas de praticarem crimes condenados pela Inquisição foi de mulheres. Dentre esses crimes estão a bigamia e a prática de magias ilícitas (preparação de filtros de amor, vários feitiços e curas mágicas). Como já vimos, o *Dolce Stil Novo* eleva a mulher, fazendo dela um ser celestial, divino, e Boiardo brinca com esses conceitos e apresenta Angélica como um ser com características físicas de anjo, mas com ações que contradizem a sua aparência angelical: ela é uma maga astuta, faz feitiços, engana e seduz a fim de conseguir o que quer.

Portanto, Angélica, criação de Boiardo, aparece no *Innamorato* como uma mulher fatal, cuja beleza e virgindade formam o objeto do desejo de todos os heróis e é a força motriz de grande parte do Livro I do *Innamorato*. Angélica desprezará todos os cavaleiros e se apaixonará por Rinaldo não por uma força natural, mas porque será ela mesma vítima de magia; por isso, além de fugir de seus pretendentes, buscará também, como todos os seus apaixonados, o objeto de seu desejo. É por meio das mulheres, e sobretudo de Angélica, que Boiardo parodia a imagem do cavaleiro cristão construída durante séculos de tradição, realizando, assim, mais uma ruptura no *ethos* do romance de cavalaria carolíngio²².

¹⁹ Ibidem, I, I, 40.

²⁰ GRIECO, Sara F. Mathews. Corpo, aspetto e sessualità. In: DUBY, George e PERROT, Michelle. **Storia delle donne**: dal Rinascimento all'età moderna. Traduzione di Fausta Cataldi Villari et. al. Roma – Bari: Edizioni Laterza, 2009. p. 74. “Por muito tempo condenadas como filhas de Eva por teólogos misóginos e clérigos frustrados sexualmente, as mulheres eram representadas como tentadoras insidiosas, cujo objetivo principal, na vida, era seduzir homens fieis e entregá-los a Satanás”. (Tradução nossa).

²¹ KING, Margareth L. A Mulher Renascentista. GARIN, E. **O homem renascentista**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 203.

²² Como observado no primeiro capítulo, desde a “*letteratura canterina*”, o *ethos* do romance carolíngio já sofria transformações pelo fato de os cantores de praça pública declamarem os poemas cavaleirescos de forma a fazer de seus personagens meras caricaturas, dando ênfase a traços eróticos com o objetivo de divertir e entreter os ouvintes.

2.2 A OUTRA FACE DE ANGÉLICA: *ORLANDO FURIOSO*

2.2.1 Motor da Narrativa

No *Orlando Furioso*, cuja edição definitiva é de 1532, Ludovico Ariosto retoma a obra de Boiardo, propondo criar uma “*gionta*”, ou seja, uma continuação, sobre o que já discorremos no primeiro capítulo dessa pesquisa. Italo Calvino afirma que o caráter enganoso de Angélica enfatizado por Boiardo em *Orlando Innamorato* também é um traço característico da personagem no *Orlando Furioso*:

*[Angelica] è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto [aquele de Boiardo] che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. [...] si tratta d'Angelica principessa del Catai, venuta con tutti i suoi incantesimi in mezzo ai paladini di Carlo Magno re di Francia, per farli innamorare e ingelosire e così distoglierli dalla guerra contro i Mori d'Africa e di Spagna*²³.

De fato, a afirmação de Calvino de que Angélica aparece no *Furioso* com “seus encantos”, causando paixão e ciúmes nos cavaleiros cristãos, pode ser constatada em alguns episódios. Logo no início do romance, a princesa abandona a proteção de Orlando e, a cavalo, foge de seus pretendentes, embrenhando-se na floresta. Então, encontra pelo caminho dois cavaleiros, Rinaldo e Ferraú, os quais, ao reconhecê-la, lutam para a ter como prêmio. Angélica, esperta, aproveita a ocasião e foge novamente, até encontrar um lugar calmo para repousar, de onde ouve som de galopes. É Sacripante, um cavaleiro apaixonado por Angélica, que se lamenta pelo amor que sente por ela e teme que alguém tenha colhido, antes dele, o fruto “que mais se estima”²⁴. Enquanto isso, ela observa tudo escondida, pois não consegue saber quem é o cavaleiro e quais são suas intenções; porém, começa a analisá-lo friamente:

²³ CALVINO, Italo. Angélica Inseguita. **Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino**. Torino: Einaudi, 1970. p. 3. “[Angélica] é a protagonista de um poema que não foi concluído [aquele de Boiardo] que está correndo para entrar em um poema que acabou de começar. [...] Trata-se de Angélica, princesa do Catai, que veio com todos os seus encantamentos foi até os paladinos de Carlos Magno, rei da França, para fazê-los se apaixonar e enciumar, e assim desviá-los da guerra contra os Mouros da África e da Espanha”. (Tradução nossa). Como dissemos, o *Innamorato* não chega a ser concluído por causa da morte de Boiardo e, já no início do *Furioso*, a princesa está fugindo de Orlando e Rinaldo. Por isso, Calvino diz que há um “*poema incompiuto*” e um poema “*appena cominciato*”.

²⁴ ARIOSTO, op. cit. I, 41.

*Con molta attenzion la bella donna
al pianto, alle parole, al modo attende
di colui ch'in amarla non assonna;
né questo è il primo di ch'ella l'intende:
ma dura e fredda più d'una colonna,
ad averne pietà non però scende,
come colei c'ha tutto il mondo a sdegno,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.*

*Pur tra quei boschi il ritrovarsi sola
le fa pensar di tor costui per guida;
che chi ne l'acqua sta fin alla gola
ben è ostinato se mercé non grida.
Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;
ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante²⁵.*

Assim como na passagem já analisada da obra de Boiardo, em que Angélica seduz Orlando para conseguir sua ajuda, aqui ela é apresentada da mesma forma, pois analisa a situação racionalmente: como precisa de alguém que a auxilie a voltar para o Catai, identifica em Sacripante “o mais fiel de seus amantes” e vê no cavaleiro uma possível saída para o seu problema. A sequência narrativa também pode ser equiparada àquela do *Innamorato*, pois Angélica não pensa em entregar-se ao cavaleiro; ao contrário, suas ações demonstram uma dissociação entre suas reais intenções e o papel que ela decide assumir em cena, como se ela usasse diferentes máscaras; “*con qualche finzione, con qualche inganno*”²⁶ usará o sentimento de Sacripante como um instrumento para conseguir um favor. Como na cena inicial do *Innamorato*, Angélica aparecerá “do nada”, sairá do seu esconderijo e “atuará” novamente com muita astúcia:

*E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella ed improvvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra;
e dice all'apparir: - Pace sia teco;
teco difenda Dio la fama nostra,*

²⁵ Ibidem, I, 49-50. “Tudo percebe a bela fugitiva / Que às palavras, ao pranto, ao modo atende / De quem por seu amor de paz se priva; / Nem essa vez é a primeira que ela o entende, / Mas qual coluna fria, dura e altiva / Aos rogos de piedade não se rende; / Que encara o mundo todo com desdém / Nem crê que merecê-la possa alguém. / Mas perdida na selva, inventa a traça / De conseguir que o cavaleiro a guie. / Que tenaz quem se afoga é na desgraça/ Se por alguém não brada que auxilie. / E se esta rara ocasião se passa, jamais outro achará de quem se fie, / Pois este rei já muitas vezes antes/ Se mostrara o mais fiel de seus amantes”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

²⁶ Ibidem, I, 51, 5.

*e non comporti, contra ogni ragione,
ch'abbi di me sì falsa opinione.*²⁷

Walter Moretti observa que Angélica é vista por Sacripante como uma deusa (“Diana” e “Citerea”), caracterizada como um ser sobrenatural, fato reforçado pela sua aparição triunfante diante do cavaleiro, mais uma vez fingindo como uma atriz, a fim de convencê-lo a guiá-la e protegê-la²⁸. Esse caráter “teatral” do episódio parece ser uma reminiscência na poesia da obra teatral de Ariosto, pois, quando escreveu o *Orlando Furioso*, o escritor já era famoso por suas comédias, como *La Cassaria* e *I Suppositi*, cheias de jogos de enganos, muitos deles por causa do amor. A referência ao teatro clássico torna-se inevitável, já que as comédias daquela tradição eram estruturadas exatamente sobre tramas de enganos e fingimentos entre criados e senhores; além disso, são o berço das máscaras teatrais, símbolos do “ser” e “parecer” que podem ser encontrados não só nas atuações de Angélica, mas também em outras personagens da obra, como a maga Alcina, a guerreira Bradamante (quando ela precisa fingir diante do ladrão Brunello), Polinesso e Dalinda.

A caracterização física da personagem, mais uma vez, não é revelada em detalhes. Sabemos somente que é belíssima, loira, de pele muito branca²⁹, a beleza canônica da Renascença Italiana, que tem sua origem na Idade Média³⁰. Ao comparar Angélica com uma deusa, o narrador confere-lhe uma dimensão mágica, inatingível, que a distancia do naturalismo que caracteriza os personagens do *Furioso*³¹. A princesa percebe que Sacripante a vê dessa maneira (“*Pieno di dolce e d’amoroso affetto,/alla sua donna, alla sua diva corse*”³²) e constata que essa fraqueza emotiva do cavaleiro é uma segurança para ela, pois Angélica tem uma ideia concreta da realidade, representada pelo seu anel da razão, um anel que confere ao seu possessor o poder de desaparecer e de desfazer feitiços³³.

²⁷Ibidem, I, 52. “Deixa o refúgio umbroso, e eis que ao amigo / Mui formosa se mostra de repente / Qual Diana ou Citereia que do abrigo / Selvagem saia e aos olhos se apresente. / Assim lhe fala: - Esteja a paz contigo! / Por ti nosso renome Deus sustente, / Nem permita jamais que, sem razão, Tenhas de mim tão falsa opinião”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

²⁸MORETTI, Walter. **Angélica fra Diana e Venere**: Ariosto narratore e la sua scuola. Bologna: Patron Editore, 1993. p. 12-14.

²⁹ARIOSTO, op.cit., X, 96

³⁰GRIECO, op. cit., p. 66-67.

³¹MORETTI, op. cit., p. 12.

³²ARIOSTO, op. cit., I, 54, 1-2. “A abraçar a formosa, a deusa eleita / Corre o guerreiro, cheio de carinho”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

³³Angélica conseguirá o anel da razão no canto X, quando Ruggiero, nobre cavaleiro sarraceno e amado de Bradamante, salvará a donzela de um monstro marinho e dará a Angélica o anel para que ela se proteja, enquanto ele luta para liberá-la.

A fala de Angélica a Sacripante também se assemelha ao trecho do *Innamorato* referido anteriormente. Ela “*con le braccia al collo il tenne stretto*”³⁴ e começa a lhe contar sobre como Orlando a protegeu e que se manteve casta (a virgindade era “a condição essencial da duração da atração e do desejo”³⁵, fato que o narrador, porém, coloca em dúvida), fazendo que as esperanças de Sacripante fossem conservadas e ela pudesse contar com sua ajuda.

Não obstante a primeira atuação de Angélica no *Furioso* pareça corroborar a sua imagem de “mulher fatal” que Boiardo construiu no *Innamorato*, não se pode afirmar que a personagem desempenhe a mesma função em ambos os poemas.

Pio Rajna já afirmava que “*costei presso il Boiardo è l’anima del poema; tutte le altre sono donne; essa è solo la donna. Nel Furioso la sua parte è minore d’assai*”³⁶. Entretanto, nota-se que o crítico considera que, na obra ariostesca, Angélica tenha uma função menos importante por causa de suas raras aparições (além do primeiro canto, a personagem aparece mais cinco vezes³⁷). Walter Moretti, por sua vez, vê a redução de Angélica a objeto de desejo como uma degradação da personagem e de sua beleza por parte do narrador³⁸.

Contrariando a afirmação de Rajna e Moretti, Mario Santoro diz que a princesa do Catai não tem uma função menos importante no *Furioso*, mas sim um papel diferente dentro de uma nova estrutura narrativa. Para ele, a redução de Angélica a mero objeto de desejo em função somente de sua beleza e castidade equivale, a princípio, a uma degradação da personagem: “*Angelica nel corso del poema viene considerata sistematicamente come una preda da conquistare*”³⁹, o que se pode confirmar pelo fato de Sacripante ter em mente intenções eróticas – e machistas – a respeito da donzela (“*Corrò la fresca e matutina rosa / che, tardando, stagion prender potria*”⁴⁰); além de Sacripante, outros cinco personagens a desejam: Rinaldo, Ferraú, o eremita, Ruggiero e Orlando.

Sergio Zatti, em sua obra *Il Furioso fra epos e romanzo*, explica que a identidade de um cavaleiro é constituída de uma somatória de partes. Perdê-las significa perder a própria

³⁴ Ibidem, I, 54, 3. “Acolhendo-o nos braços, ela o estreita”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

³⁵ SANTORO, Mario. *L’anello di Angelica*. Napoli: Federico & Ardia, 1982. p. 59. (Tradução nossa).

³⁶ RAJNA, Pio apud. SANTORO. Op. cit., p. 58. “Essa [Angélica] em Boiardo é a alma do poema; todas as outras são mulheres; esta só é ‘a’ mulher. No *Furioso* a sua participação é bem menor”. (Tradução nossa).

³⁷ LOMBARDI, Andrea G. A “gionta” de Ariosto: In: **A verdadeira história do narrador**. 1994. 168f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Italianas). Universidade de São Paulo: São Paulo, 1994. p. 70.

³⁸ MORETTI, op. cit., p. 21.

³⁹ SANTORO, op. cit., 58-61. “No decorrer do poema, Angélica é considerada sistematicamente uma presa a ser capturada”. (Tradução nossa).

⁴⁰ ARIOSTO, op. cit., I, 58, 1-2. “Hei de colher a matutina rosa / Que, talvez, co’ a tardança murcharia”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

identidade⁴¹. No *Furioso* todas as personagens estão à procura de algo que perderam, e a busca de cada uma delas acaba por se deparar com a busca de outra, interrompendo assim a “*inchiesta*”. Nesse processo, Angélica tem um papel fundamental:

*Angelica, per parte sua, assurge a oggetto universale di desiderio per il fatto – e alla condizione – di negarsi a qualunque possesso. L'immagine con cui inaugura il poema, di preda inseguita vanamente da una pluralità di cercatori in concorrenza fra di loro, situa fin dall'inizio l'inchiesta nei termini di una condizione esemplarmente fallimentare. Attorno al suo fantasma ruota il movimento degli altri personaggi.*⁴²

Segundo Zatti, Angélica só é “desejável” porque ainda não se tornou posse de ninguém, confirmando a observação de Mario Santoro sobre a importância da castidade da personagem. É em função disso que os cavaleiros correm pela floresta em busca da princesa e essa se transforma na força motriz da “imensa máquina”⁴³ que é o *Furioso*, ou seja, ela é responsável pela movimentação de muitas personagens durante praticamente metade do poema. Daí em diante, ocorre um fato inesperado: a fria, bela e calculista princesa do Catai apaixona-se por Medoro, um simples soldado, e casa-se com ele. Desse modo, ela perde sua função na narrativa e desaparece em seguida de modo estranho e bufonesco: cai de um cavalo de pernas para o ar.

Portanto, no *Furioso*, Angélica possui uma função diferente daquela do *Innamorato*: na obra de Ariosto, apesar de aparecer com menos frequência durante a trama, é responsável pela movimentação dos cavaleiros porque se tornou “universal objeto de desejo”.

Além disso, observamos que Ariosto dá uma vida interior à personagem. A esse respeito, Santoro diz que

[...] nella rappresentazione di lei e della sua “storia” possiamo ravvisare la disposizione del narrante non solo a sperimentare la condizione della donna veduta dall'esterno con un'ottica “maschilista” (e, possiamo dire, con l'ottica ufficiale della società contemporanea), ma anche, attraverso un

⁴¹ ZATTI, Sergio. **Il Furioso fra epos e romanzo**. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore, 1990. p. 69.

⁴² Ibidem, p. 71. “Por si mesma, Angélica eleva-se a objeto de desejo universal pelo fato – e pela condição – de se negar a qualquer posse. A imagem com a qual inicia o poema, de presa perseguida em vão por um grande número de conquistadores que concorrem entre si, desde o princípio coloca a procura nos termos de uma condição exemplarmente falível. Em torno de seu fantasma roda o movimento dos outros personagens”. (Tradução nossa).

⁴³ DE SANCTIS, Francesco. **Storia della Letteratura Italiana**. Disponível em:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de_sanctis/storia_della_letteratura_italiana/pdf/storia_p.pdf> Acesso em 04 de agosto de 2012. p. 189.

costante ambiguo confronto, esplicito o segreto, di vari “punti di vista”, a scandagliare la vita interiore del personaggio [...]”⁴⁴.

De fato, como o crítico afirma, podemos constatar que o narrador começa a mostrar uma “outra face” de Angélica: aquela que, no *Innamorato* e nos versos iniciais do *Furioso*, seduzia os cavaleiros por meio de sua beleza e de sua astúcia intencionalmente passa a ter os seus sentimentos expostos, contradizendo a visão da mulher fria e sedutora que era passada na obra de Boiardo. Podemos dizer que essa mudança sofrida pela personagem acontece já no primeiro canto do *Furioso*, quando, ao retomar Boiardo, o narrador apresenta Angélica enquanto ela foge para longe de Rinaldo⁴⁵ e Ferraú, e descreve a esperta princesa do Catai como uma jovem indefesa, insegura:

*Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,
di selva in selva dal crudel s'invola,
e di paura trema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca⁴⁶.*

O narrador compara Angélica a animais indefesos, prestes a serem engolidos pelo predador e, além disso, diz que ela “treme de medo”. O mesmo ocorre no momento em que ela, escondida, observa Sacripante, pois “*tema e speranza il dubbio cor le scuote*”⁴⁷; mais adiante, fugindo do assédio de um eremita, é levada por um cavalo endemoniado mar adentro e chora ao ver a praia se distanciando cada vez mais⁴⁸. Angélica mostra-se mais humana no episódio do lamento à Fortuna⁴⁹, quando demonstra sua dor por não ter morrido no mar e faz comentários sobre sua castidade e beleza:

⁴⁴ SANTORO, op. cit., p. 63-64. “[...] na sua representação [de Angélica] e de sua ‘história’ podemos reconhecer a disposição do narrador de não somente experimentar a condição da mulher de um ponto de vista externo, com uma ótica ‘machista’ (e, podemos dizer, com a ótica oficial da sociedade contemporânea), mas, também, através de um confronto ambíguo e constante, explícito ou secreto, de vários ‘pontos de vista’, escancarando a vida interior da personagem”. (Tradução nossa).

⁴⁵ No *Innamorato*, Angélica bebeu da fonte do desamor e deixou de amar Rinaldo, enquanto o cavaleiro tomou da outra fonte, a do amor, e apaixonou-se pela princesa.

⁴⁶ ARIOSTO, op. cit., I, 34. “Qual tímida gazela ou cabritinha / No bosque onde nasceu posta em recreio, / Ao ver que o leopardo se engalfinha / A sua mãe e lhe estraçalha o seio, / De selva em selva esconde-se, sozinha, / Trêmula de incerteza e de receio, / E a todo o abrolho que passando toca, / Da cruel fera já se crê na boca”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁴⁷ Ibidem, I, 39, 2. “Treme-lhe o peito de esperança e medo”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁴⁸ Ibidem, VIII, 31-37.

⁴⁹ O tema da “Fortuna” é muito recorrente no Renascimento e fez parte, inclusive, do *Príncipe* de Machiavelli. Por isso, o fato de Angélica se dirigir à “Fortuna” para se lamentar de seu destino nos parece bastante

*Dicea: - Fortuna, che più a far ti resta
 Acciò di me e ti disfami?
 Che dar ti posso omai più, se non questa
 Misera vita? Ma tu non la brami;
 ch'ora a trarla del mar sei stata presta,
 quando potea finir suoi giorni grami:
 perché ti parve di voler più ancora
 vedermi tormentar prima ch'io muora.*

*Ma che mi possi nuocere non veggio,
 più di quel che sin qui nociuto m'hai.
 Per te cacciata del real seggio,
 dove più ritornar non spero mai:
 ho perduto l'onor, ch'è stato peggio;
 che, se ben con effetto io non peccai,
 io do però materia ch'ognun dica
 ch'essendo vagabonda, io sia impudica.*

*Ch'aver può donna al mondo più di buono,
 a cui la castità levata sia?
 Mi nuoce, ahimè! Ch'io sono giovane, e sono
 Tenuta bella, o sia vero o bugia.
 Già non ringrazio il ciel di questo dono;
 che di qui nasce ogni ruina mia: [...]⁵⁰*

Esses versos confirmam que Angélica tem plena consciência de ser um objeto de desejo e, apesar de usar dessa arma para conseguir o que quer, também reconhece que tais virtudes são o motivo de sua infelicidade. Ela confessa que já perdeu as esperanças de voltar para o Catai e se lamenta por pensarem que ela havia perdido sua castidade, comprovando que não havia mentido para Sacripante a respeito desse assunto⁵¹ e mostrando que compartilha os ideais de honra e castidade da sociedade representada, visto que a segunda era uma qualidade importante para as mulheres consideradas dignas de respeito também no período do Renascimento, e representava um valor espiritual, ou mesmo um fardo, caso a mulher não se casasse⁵². É interessante observar, ainda, que a princesa, mesmo sendo estrangeira, reconhece

significativo: enquanto no presente episódio a personagem se vê à mercê dela, ao adquirir o anel da razão a sua “sorte” mudará.

⁵⁰ Ibidem, VIII, 40-42. “- Fortuna (diz), que mais inda me resta / Com que te fartes? Já não te sacias? / Que posso oferecer-te mais do que esta / mísera vida? E dela te desvias, / Pois foste em me tirar das ondas lesta, quando eu pudera ali findar meus dias; Mostraste, assim, que me desejas ver / Mais aflições curtir, até morrer. / Que outras penas me prepares, eu não vejo; / Nem afligir-me podes tu mais: / Do régio trono deste-me despejo, / Sem que eu espere reaver jamais; / Pior foi trocades a honra em pejo, / Pois, embora inocente, ante os demais / Sou aquela de quem já se murmura/ Que se tornou, por ser errante, impura. / À mulher, neste mundo, que sobrou de bom, / se a castidade se lhe tira? / É meu mal, ai de mim! Que jovem sou / E, dizem, bela (seja ou não mentira); / Se isto é favor, aos céus graças não dou: / É a raiz do que contra mim conspira”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁵¹ ARIOSTO, op. cit., I, 55.

⁵² KING, op. cit. p. 207.

esse valor. Além disso, diz que sua beleza e castidade lhe tiraram pessoas queridas e que, por isso, prefere morrer.

Mediante essa afirmação de Angélica, o narrador ariostesco nos apresenta uma novidade em relação à personagem: não mais a princesa sedutora do Catai, mas a *mulher* Angélica, que possui sentimentos, conflitos interiores, uma personagem que olha para dentro de si e é capaz de analisar racionalmente sua condição desprivilegiada em meio a uma sociedade patriarcal.

2.2.2 Da fuga ao casamento: a “emancipação” de Angélica

A fuga de Angélica durante, praticamente, toda a sua atuação no *Furioso* leva-nos a refletir sobre a relação da personagem com os códigos de conduta da sociedade retratada por Ariosto. Essa fuga não mostra somente que ela era o objeto universal de desejo dos cavaleiros e, portanto, perseguida por eles; revela, ainda, também segundo Santoro, que era um símbolo de repúdio ao código convencional da mulher-objeto⁵³. A princípio, Angélica foge dos cavaleiros que a veem como uma “presa”, ou, como Zatti observa, como um objeto perdido entre tantos outros, constituindo-se, assim, em o motivo de rivalidade entre seus pretendentes⁵⁴, os quais a querem mesmo contra a sua vontade, ignorando seus desejos e sua individualidade.

Dado que Angélica se vê como uma presa a ser capturada, sua fuga passa a ter um destino, um objetivo: o seu retorno para o Catai. Ela buscará alguém que a auxilie a voltar porque não se sente segura em fazê-lo sozinha. Pensa, primeiramente, em Sacripante, que considera “*fedel sopra ogni amante*”⁵⁵ (“o mais fiel dentre todos os amantes”), mas, visto que é “libertada” depois do duelo desse cavaleiro com Bradamante, fica sozinha novamente à procura de alguém que a ajude. Entretanto, só vê em Orlando e Sacripante companhia segura para acompanhá-la:

*Orlando volentieri o Sacripante
volutò avrebbe in compagnia: non ch'ella
più caro avesse l'un che l'altro amante;
anzi di par fu a' lor disii ribella:*

⁵³ SANTORO, op. cit., p. 64.

⁵⁴ ZATTI, op. cit., p. 71-73.

⁵⁵ ARIOSTO, op. cit., I, 50, 8.

*ma dovendo, per girsene in Levante,
passar tante città, tante castella,
di compagnia bisogno avea e di guida,
né potea aver con altri la più fia*⁵⁶.

Angélica já havia se deparado com um velho eremita, o qual, aparentemente, poderia ser uma companhia segura para a princesa; ele, porém, assim como os outros, ficou encantado com a beleza de Angélica e quis se aproveitar dela. Com esse objetivo, o velho deu-lhe uma poção mágica que a fez desmaiar e só não conseguiu o que queria porque já estava em idade avançada.

Após seu encontro com o eremita e sua prisão na ilha de Ébuda⁵⁷, Angélica adquire o objeto que será fundamental em sua caminhada, o anel da razão, que lhe é dado por Ruggiero no momento em que o cavaleiro a salva do monstro marinho que engole mulheres belas (a orca), e, depois, o mesmo Ruggiero a leva consigo sobre seu grifo alado⁵⁸.

A partir de então, acontece uma reviravolta na história de Angélica. Sozinha, mas com o anel da razão, chega ao Castelo de Atlante, um lugar mágico criado pelo mago para proteger Ruggiero. Neste castelo tudo é ilusório: os desejos dos cavaleiros foram transformados por Atlante em imagens, em fantasmas que aparecem e desaparecem assim que os cavaleiros se aproximam deles:

*Tutti cercan il van, tutti gli danno
colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:
del destrier che gli ha tolto, altri è infanno;
ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
altri d'altro l'accusa; e così stanno,
che non si san partir di quella gabbia;
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi*⁵⁹.

⁵⁶ ARIOSTO, op. cit. XII, 24. “Orlando por escolta, ou Sacripante, / De bom grado tomara, que a donzela / Estima por igual a um e outro amante, / Ou antes, a um e outro se rebela. / Mas por burgos, castelos, ‘té o levante / Bem sabe que a jornada há de entretê-la: / A escolta e guia que procura, pois, / Ninguém lhe prestaria que um ou dois”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁵⁷ Ébuda era uma ilha a que mulheres belas eram levadas após serem capturadas por pessoas que ali habitavam. Essas prendiam-nas em uma rocha para saciar a fome de um monstro marinho, a Orca.

⁵⁸ Ibidem, X, 109-111.

⁵⁹ Ibidem, XII, 12. “Buscam-nos todos, todos lhe dão carga / De os agravar com furto ou com rapina. / A este o roubo de um ginete amarga, / Perdeu aquele a dama, e a ira o domina. / Só pensam em queixar-se e isso é o que embarga / Saírem da prisão que os arruína. / Ficam retidos nesse engano às vezes / Por semanas inteiras, e até meses”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

Angélica encontrará no Castelo o lugar ideal para testar os poderes do seu anel. Percebendo que Orlando e Sacripante correm atrás de seu fantasma, ela coloca o anel na boca e começa a observar os cavaleiros correndo de um lado para outro à sua procura:

*Quivi entra, che veder non la può il mago,
e cerca il tutto, ascosa dal suo anello;
e trova Orlando e Sacripante vago
di lei cercare invan per quello ostello.
Vede come, fingendo la sua immago,
Atlante usa gran fraude a questo e a quello*⁶⁰,

Cabem, neste ponto, algumas considerações sobre o Castelo de Atlante. O castelo revela o caráter ilusório das buscas humanas e, por conseguinte, também mostra que o poema de Ariosto se constrói sobre o engano, remetendo ao caráter ilusório da poesia como Jossa sustenta (*“Tutto nasce da un inganno, che determina da un lato il meccanismo narrativo, dall'altro l'identità stessa del poema”*⁶¹) e, por isso, falaremos desse castelo também no próximo capítulo de nosso estudo. Por ora, cabe observar que é o lugar em que o mago cria imagens falsas do desejo dos cavaleiros, que creem que tudo aquilo seja verdade, envolvendo-se em uma busca sem fim⁶². Além disso, Walter Moretti afirma que *“il mondo evocato dal palazzo di Atlante è il ‘meraviglioso’ [...], prima ch’esso sia investito dall’ironia ariostesca, con il suo senso potente della realtà umana e con la sua lucida coscienza critica”*⁶³. Considerando que o anel de Angélica lhe consente ver a vida no seu estado real⁶⁴ e que a personagem é imune ao encanto do mago, sendo inclusive a responsável por desfazer sua magia (*“perché l’anel ch’ella si pose in mano, / fece d’Atlante ogni disegno vano”*⁶⁵), confirmam-se a racionalidade e o pragmatismo que determinam a personagem.

De fato, Angélica chega ao castelo como uma mera espectadora dos encantos de Atlante e é a única a reconhecer os cavaleiros que ali estão: *“Era così incantato quello*

⁶⁰ Ibidem, XII, 26, 1-6. “Entra depressa a esquadrinhar (ao mago / Impede o anel que a dama se desvele) / E vê, com Sacripante, Orlando pago / De a perseguir no espectro que os impele. / Vê que a sua falsa imagem faz estrago / E que Atlante enganara a este e àquele”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁶¹ JOSSA, op. cit., p. 63. “Tudo nasce de um engano, que, por um lado, determina o mecanismo narrativo e, por outro, a própria identidade do poema”. (Tradução nossa).

⁶² FERRONI, Giulio. *L’Orlando Furioso: il poema della contradizione*. In: _____. **Ariosto**. Roma: Salerno Editrice, 2008.

⁶³ MORETTI, op. cit., p. 26. “o mundo evocado pelo castelo de Atlante é o ‘maravilhoso’ [...], antes que o mesmo seja invadido pela ironia ariostesca, com seu poderoso senso da realidade humana e com a sua lúcida consciência crítica”. (Tradução nossa).

⁶⁴ SANTORO, op.cit., p. 68.

⁶⁵ ARIOSTO, op. cit., XII, 29, 7-8. “Pois a dama, ao passar o anel à mão, / O feitiço do mago tornou vão”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

albergo / ch'insieme riconoscer non poteansi”⁶⁶. A partir do momento em que constata o poder de seu anel, ela passa a controlar, mais uma vez, a movimentação dos cavaleiros, agora dentro do castelo⁶⁷, por meio de seu “aparecer e desaparecer”, e, por fim, também levará os cavaleiros para fora e os livrará dos enganos de Atlante.

Angélica, então, descobre-se detentora de um grande poder, pois percebe que o anel poderia protegê-la tanto de encantos como dos cavaleiros que a perseguiram. Desse modo, o impasse sobre quem escolher como companhia não mais existe e ela decide seguir sozinha:

*Come che fosse il suo primier disegno
di voler seco Orlando o Sacripante,
ch'a ritornar l'avessero nel regno
di Galafron ne l'ultimo Levante;
le vennero amendua subito a sdegno,
e si mutò di voglia in uno istante:
e senza più obligarsi o a questo o a quello,
pensò bastar per amendua il suo anello*⁶⁸.

Podemos notar, na personagem, um processo de amadurecimento que tem como fator principal a posse do anel, o qual a leva à decisão de seguir sozinha rumo ao Catai porque se torna a companhia mais segura para ela, substituindo tanto Orlando quanto Sacripante.

Mario Santoro comenta que essa repentina decisão pode aparentar uma iniciativa fruto de soberba e volubilidade – segundo a ótica machista vigente – mas, ao contrário, aponta o início de outro processo: o de emancipação⁶⁹. O crítico afirma ainda:

*[...] se si pensa al suo valore simbolico (l'anello della “ragione”) si può identificare nella decisione di Angelica lo scarto dalla condizione di incertezza e di provvisorietà alla piena e consapevole conquista della propria volontà e della propria responsabilità: [...] “se ne va sola, e non se degnerebbe / compagno aver qual più famoso viva; / si sdegna a rimembrar che già suo amante / abbia Orlando nomato, o Sacripante”. (XIX, 18)*⁷⁰

⁶⁶ Ibidem, XII, 32, 1-2. “Tamanho era o feitiço da morada / Que vedava aos de dentro o conhecer-se”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁶⁷ ZATTI, Sergio. La trappola romanzesca di Atlante: Lettura del Canto XII dell’*Orlando Furioso*. Disponível em: <<http://www.unisi.it/aicc/files/DALL'EPOS%20AL%20ROMANZO.pdf>>. Acesso em 20 de janeiro de 2012.

⁶⁸ Ibidem, XII, 35. “Muito embora de início pretendesse / Consigo ter a Orlando ou Sacripante / Para guiá-la ao reino que obedece / A Galafrão, no último Levante, / Eis que ambos, agora, os aborrece / E muda-se-lhe o intuito num instante: / Não mais querer obrigar-se a este ou aquele, / Por ambos vale o anel, quando a este apele”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁶⁹ SANTORO, op. cit.

⁷⁰ Ibidem. “[...] se se pensa no seu valor simbólico (o anel da “razão”), pode-se identificar na decisão de Angélica a passagem da condição de incerteza e de provisoriedade para a conquista plena e consciente da própria vontade e da própria responsabilidade: [...] ‘Vai só, e a companhia desprezara / Inda do mais famoso

A comprovar as palavras de Santoro, vemos que Angélica, desde o início de sua participação no *Furioso*, apesar de às vezes mostrar insegurança e fragilidade, é a personagem mais racional, mais prática (o fato de ter escolhido Sacripante friamente mostra seu senso concreto da realidade⁷¹), e não se deixa levar por desejos inalcançáveis, nem por enganos ou fingimentos. A destruição do castelo de Atlante realizada por ela pode confirmar isso⁷².

Ao se apaixonar por Medoro, um pobre soldado de infantaria que havia sido ferido por cavaleiros cristãos enquanto carregava o corpo de seu rei Dardinello, a princesa, que se compadece de seu estado, pois ele está quase morto, e cura suas feridas, experimenta uma nova emoção (*“Assai più larga piaga e più profonda / nel cor sentì da non veduto strale”*⁷³), pois o rapaz era “belo como um anjo”. Ela acaba adoecendo de amor por Medoro e não consegue esconder seus sentimentos por muito tempo:

[...]
*Dunque, rotto ogni freno di vergogna,
 la lingua ebbe non men che gli occhi arditi:
 e di quel colpo domandò mercede,
 che, forse non sapendo, esso le diede*⁷⁴.

Ao final, a princesa do Catai torna-se a esposa de um pobre soldado por quem se apaixonou e, como se vê, a quem ela mesma escolhe, contrapondo-se, mais uma vez, aos códigos de conduta medieval e renascentista, segundo os quais os casamentos eram feitos segundo interesses econômicos e sociais, sendo negada aos cônjuges a oportunidade de se conhecerem antes de se unirem. Somente em alguns poucos casos ocorria o “casamento romântico”⁷⁵, em que marido e mulher casavam-se em consenso e por afetividade; além disso, a afetividade, mesmo após matrimônio, era considerada inoportuna⁷⁶. Margareth King complementa dizendo que as mulheres tinham uma função importante nesse “negócio”:

O casamento era resultado de um cálculo, dado que essa instituição servia sobretudo como mecanismo de produção, conservação e transmissão da

homem que viva. / Põe-se indignada ao se lembrar que amante / Havia chamado a Orlando, a Sacripante”. (Tradução de Pedro Ghirardi – versos – e nossa).

⁷¹ MORETTI, op. cit., p. 18.

⁷² ARIOSTO, op. cit., XIX, 29.

⁷³ Ibidem XIX, 28. 1-2 “Sente no peito seta sorrateira / Abrir chaga recôndita e maior”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁷⁴ Ibidem, XIX, 30. “Rompendo os freios todos da vergonha, / Com a língua e co’os olhos atrevida, / Ao que talvez não saiba o mal que faça, / Suplica que lhe dê o golpe de graça”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁷⁵ KING, op. cit., p. 199.

⁷⁶ GRIECO, op. cit., p. 93.

propriedade. O veículo dessa passagem da propriedade da velha unidade familiar para a nova era a mulher⁷⁷.

Frequentemente, a crítica considerou que o amor de Angélica por Medoro foi uma punição pelo sofrimento que ela causou aos seus apaixonados, e os versos de Ariosto parecem confirmar isso⁷⁸. Sem o uso de qualquer magia, a Fortuna – ou Destino – preparou-lhe o encontro com o belo rapaz, mas um pobre soldado, um marido aparentemente degradante. Entretanto, como observa Mario Santoro, a fidelidade e a compaixão do jovem pelos companheiros de guerra mortos eram qualidades muito importantes no código ético do poeta Ariosto⁷⁹. O amor de Angélica revela-se fruto de uma tomada de consciência⁸⁰, ou seja, de um processo, pois surge somente depois de ela conhecer a história de Medoro.

Angélica tem total consciência de sua condição como mulher e, por isso, pode-se afirmar que sua escolha por Medoro e a consequente ruptura do código ético vigente foram atitudes racionais que substituíram o antigo código por um novo, baseado em escolhas individuais⁸¹.

Ao considerarmos tal afirmação, constatamos que a função inicial de Angélica na obra – o “objeto universal de desejo”, como já afirmara Zatti – desaparece, pois a princesa do Oriente amadurece pelas suas experiências e, por isso, passa de objeto de desejo a sujeito que deseja, de virgem a ser conquistada a conquistadora, de amada a amante, de donzela a esposa, abandonando assim seu papel de “diva”⁸². Portanto, visto que um de seus principais atrativos para os cavaleiros (a castidade) não mais existe, Angélica deixa de ser o motor da narrativa do *Furioso*, ou seja, deixa de ser a responsável pela movimentação de muitos cavaleiros no poema. Esse controle por parte da personagem – revelado sobretudo no episódio do Castelo de Atlante, como já visto – demonstra que a princesa não é somente uma “mediadora”, como observou Zatti⁸³, (no sentido de ser utilizada por Ariosto como fio condutor da movimentação dos mesmos), mas que é sobretudo aquela que, como força “centrífuga”⁸⁴, desvia os cavaleiros de seus objetivos de cavaleiro cruzado, isto é, da defesa da fé cristã. Contudo, ela assume, dali em diante, outra função, que será revelada no Canto XXIII e que se configurará

⁷⁷ KING, op. cit., p. 198.

⁷⁸ Ibidem, XIX, 19, 5-8.

⁷⁹ SANTORO, op. cit., p. 76.

⁸⁰ Ibidem, p. 75.

⁸¹ SANTORO, op. cit., p. 77. O autor contrapõe Bradamante à Angélica, pois aquela, apesar de ter lutado pelo amor de Ruggiero, pagão e consequentemente oposto à sua religião e à sua cultura, prestará submissão aos pais e não ousará rebelar-se contra eles, nem contra o “sistema” (ibidem).

⁸² MORETTI, op. cit., p. 12.

⁸³ ZATTI, op. cit., p. 8.

⁸⁴ Ibidem, p. 2.

muito importante para a trama: por causa de seu casamento com Medoro, Angélica levará Orlando à loucura no canto XXIII, e é essa a grande inovação que Ariosto realiza na tradição cavaleiresca italiana. Orlando permanecerá louco durante mais de dez cantos, até que, finalmente, recuperará seu ciso graças a Astolfo, o qual viajará à Lua para ajudar o paladino.

2.2.3 Angélica “moderna”: a loucura de Orlando e a destruição da cultura cavaleiresca

Na obra de Ariosto, o Orlando boiardesco reaparece, sempre apaixonado por Angélica. Logo no início do romance, o narrador nos conta que o cavaleiro, por amor da princesa, “*in India, in Media, in Tartaria lasciato / avea infiniti ed immortal trofei*”⁸⁵ e retornava com ela ao Ocidente porque a estava protegendo, mas já no Canto I do *Furioso*, como vimos no início deste capítulo, a princesa foge da presença do paladino.

Ariosto adverte-nos de que “[...] *il giudizio umano come spesso erra!*”⁸⁶, referindo-se ao fato de que Orlando, depois de tanto esforço, acabou perdendo sua amada enquanto estava entre seus amigos. O cavaleiro retornará à cena somente no Canto VIII, enquanto está em seus aposentos, durante a noite, pensando em Angélica:

*La notte Orlando alle noiose piume
Del veloce pensier fa parte assai.
Or quinci or quinci volta, or lo rassume
Tutto in un loco, e non l'afferma mai:
[...]
Di questo Orlando avea gran doglia, e seco
Indarno a sua sciocchezza ripensava.
- Cor mio (dicea) come vilmente teco
Mi son portato! Ohimé, quanto mi grava
Che potendoti aver notte e dì meco,
quando la tua bontà non mel negava,
t'abbia lasciato in man di Namor porre,
per non sapermi a tanta ingiuria opporre!
[...]
Oh infelice! Oh misero! Che voglio
se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?
O sommo Dio, fammi sentir cordoglio
prima d'ogn'altro, che di questo danno.
Se questo è ver, con le mie man mi toglio
la vita, e l'anima disperata danno. —
Così, piangendo forte e sospirando,*

⁸⁵ ARIOSTO, op. cit., I, 5, 3-4.

⁸⁶ Ibidem., I, 7, 2. “[...] o juízo humano tantas vezes erra!”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

*seco dicea l'addolorato Orlando*⁸⁷.

Orlando está atormentado por causa de Angélica. Em suas lamentações, podemos verificar a transformação significativa pela qual a personagem passou, já que seria inconcebível para um cavaleiro cristão tal comportamento: o conde de Anglante – título de Orlando – prefere morrer ao ser privado de “colher a flor”: Orlando desejava ser o primeiro a deflorar Angélica e, sobretudo, desejava ser correspondido por ela – o que se constata desde a obra de Boiardo – e, por isso, a queria perto de si. O cavaleiro então começa a sonhar com a donzela perdida no meio da floresta, correndo perigo e gritando pelo seu nome. Ainda mais atormentado por causa do sonho, não sabendo se era uma visão ou fruto de seu desejo, Orlando acorda e decide fugir em busca da amada:

[...]
*Da mezza notte tacito si parte,
 e non saluta e non fa motto al zio;
 né al fido suo compagno Brandimarte,
 che tanto amar solea, pur dice a Dio*⁸⁸.

Orlando foge disfarçado, usando uma armadura que não era a sua, a fim de não ser reconhecido. Essa armadura pertencia a um inimigo, o que lhe facilitaria caminhar no meio do exército sarraceno procurando Angélica, sem ser reconhecido. Nessa atitude do cavaleiro, constatamos uma quebra de sua identidade épica, a qual não se caracteriza como individualidade, mas como ícone da ideologia que Orlando levava consigo, a da cultura cavaleiresca, representada pela sua armadura, pelo seu escudo, pela sua insígnia. O abandono da armadura e sua substituição por um disfarce representam, por conseguinte, mais um passo na perda de identidade, causada pelo amor que Orlando nutria pela princesa do Catai e que se completará quando ele descobrirá que Angélica não o ama.

Além do amor, entretanto, Ariosto introduz um sentimento a mais no coração do paladino, o ciúme, que figura como a real causa de sua loucura. Orlando descobre que Angélica se casou com um cavaleiro comum, Medoro, quando chega ao lugar em que o casal

⁸⁷ ARIOSTO, op. cit., VIII, 71, 1-4, 73, 78. “De Orlando as noites um cismar consume / Que entre plumas incômodas recaí. / Irriquieto cismar, que se resume / Todo num ponto e logo em mil se esvai, / [...] Dói-se Orlando, e queixando-se consigo, / Em vão de necidade se acusava. /— Meu coração (dizia), fui contigo / Baixo e vil! Ai de mim, quanto me agrava / Poderes dia e noite estar comigo, / Quando tua bondade me aceitava, / E eu ter sofrido que te fossem por / Nas mãos de Namor, sem saber-me opor! / [...] Ai de mim! Se esta bela flor não colho, / Antes a morte! Mais gravoso afano, / Sumo Deus, enviai-me, pois o acolho / Se servir de esquivar tamanho dano. / Se este vier, por minhas mãos escolho / A morte, e alma, em desespero, dano. — / Assim, entre soluços, suspirando, / Dizia consigo o atormentado Orlando”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁸⁸ Ibidem., VIII, 86, 1-4. “Tácito, à meia noite, ele se parte, / Sem dizer nada, sem saudar o tio, / Sem dar adeus ao caro Brandimarte / Companheiro leal de anos a fio”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

havia tido sua lua de mel e vê escritos em uma árvore e em uma gruta os nomes de ambos e dizeres amorosos. Orlando só sabe o que está escrito porque conhece a língua árabe⁸⁹ e tenta chegar à conclusão de que se trata de uma outra Angélica. Ele lê os escritos e fica pensativo, perturbado, tentando fugir da verdade:

*Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pera;
ed abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei [de Angélica] bene imitato⁹⁰.*

Ao chegar à estalagem onde o casal se hospedou, tem a confirmação de que era realmente a sua amada, porque o dono da estalagem lhe mostra a pulseira que ganhara da dama em agradecimento pela hospedagem, pulseira que havia sido um presente de Orlando; além disso, ironicamente, Orlando acaba por ficar exatamente no quarto em que ela e Medoro haviam tido sua noite de núpcias. Com muito ódio do lugar e do pastor da estalagem, nosso herói sai durante a noite e, quando já não há ninguém por perto, grita e chora de dor⁹¹. O cavaleiro confessa a si mesmo sua perda de identidade: “*Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra*,”⁹². Diante da verdade, Orlando enlouquece: depara-se novamente com os escritos, enfurece-se de tal modo que tira a espada e começa a destruir tudo:

*Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!*

[...]

*Afflito e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.*

⁸⁹ Ibidem, XXIII, 110.

⁹⁰ Ibidem, XXIII, 114, 1-6. “Mal o ímpeto primeiro se lhe some, / Quer negar a verdade do que lera: / Que alguém ande a infamar da amada o nome / É o que acredita, é o que deseja e espera. / Ou que ande a ver se em zelos o consome: / Se o peso o fez cair, que tanto onera”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹¹ Ibidem, XXIII, 123-125.

⁹² Ibidem, XXIII, 128, 1-2. “Eu não sou quem pareço; não, não sou: / Orlando já morreu e o cobre a terra”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

*Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.*

*Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.*⁹³

O cavaleiro perde totalmente sua razão: tira sua armadura, sai correndo nu pela floresta e começa a praticar atos irracionais⁹⁴.

Orlando deixa para trás suas obrigações de cavaleiro por amor a uma mulher. Stefano Jossa afirma que, “desde o início, a paixão de Orlando por Angélica é uma traição da fé, seja no plano ético, a obediência prometida a seu senhor, seja no plano religioso”⁹⁵, porque também trai os votos de defensor da fé feitos à Igreja Católica. De fato, o rei Carlos, quando percebe que o sobrinho fugiu, é tomado por uma grande cólera porque considera a fuga de Orlando um crime:

*Con suo gran dispiacer s'avede Carlo
che partito la notte è 'l suo nipote,
quando esser dovea seco e più aiutarlo;
e ritenere la colera non puote,
ch'a lamentarsi d'esso, ed a graverlo
non incominci di biasmevol note:
e minacciar, se non ritorna, e dire
che lo faria di tanto error pentire*⁹⁶.

⁹³ ARIOSTO, op. cit., XXXIII, 130, 1-4, 132, 133. “Fendeu o escrito e a pedra, e pelos ares / Tudo fez ir, já reduzido a lascas; / “Angélica e Medoro” em mil lugares / Indo se lia, de árvores nas cascas. / Cansado cai, e aflito, no relvado, / Fita os olhos nas nuvens, e emudece. / Sem dormir, sem comer, fica parado / Enquanto o sol três vezes sobe e desce. / A dor aguda o deixa exasperado / E tanto vai crescendo, que o enlouquece. / Ao quarto dia, o furor dele se apossa, / Couraça e malha em fúria ele destroça. / Larga aqui o elmo, larga além o escudo, / Adiante a lança, mais adiante a cota, / Devo-vos dizer, afinal, que tudo / A esmo pela mata ele rebota. / As roupas rasga, e o ventre cabeludo / Com as costas e o peito se lhe nota. / Foi este o início da loucura horrenda: / Outra não pode haver que mais se estenda”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹⁴ Ibidem., XXIII, 133-135.

⁹⁵ JOSSA, op. cit., p.54.

⁹⁶ ARIOSTO, op. cit., VIII, 87 “Desgostoso, conhece Carlos Magno / Que se partiu de noite seu sobrinho; / Cólera lhe produz crime tamanho, / Pois, quando mais devera estar vizinho / Para o ajudar, se afasta como estranho: / Põe-se a acusá-lo pelo descaminho / E ameaças lhe faz, se persistir, / De punições, que lhe fará infligir”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

Cabem aqui algumas considerações. Primeiramente, é interessante observar que a loucura de Orlando é provocada por uma suposta traição de Angélica –“*la sua donna ingrattissima l’ha ucciso; / sì, mancando di fè gli ha fatto guerra*”⁹⁷ –, mas não se pode esquecer de que ela nunca havia feito qualquer promessa ao cavaleiro; ao contrário, nem mesmo desejava prejudicá-lo, pois, quando o fez involuntariamente, lamentou-se:

[...]
 - *Per voler far quel ch’a me far non spetta
 (tra sé dicea), levato ho l’elmo al conte:
 questo, pel primo merito, è assai buono
 di quanto a lui pur ubligata sono.*

*Con buona intenzione (e sallo Idio),
 ben che diverso e tristo effetto segua,
 io levai l’elmo: e solo il pensier mio
 fu di ridur quella battaglia a triegua;
 e non che per mio mezzo il suo disio
 questo brutto Spagnuol oggi consegua.
 - Così di sé s’andava lamentando
 d’aver de l’elmo suo privato Orlando*⁹⁸

Podemos constatar, pelo texto, que a “traição” de Angélica só acontece se analisada através do olhar de Orlando, um olhar ideologicamente marcado e rígido, porque ele crê que o poder de títulos e condutas de cavaleiro sejam suficientes para garantir seu lugar nos corações femininos; entretanto, como podemos ver, Orlando se mostra completamente despreparado para atitudes que rompam com o esperado. Nesse caso, a atitude de Angélica atinge não só o herói, Orlando, mas também o narrador, que, em certo momento, parece tomar suas dores. A princesa do Catai é, sim, a causadora da loucura de Orlando, mas de forma passiva, não intencional. Na verdade, há outra traição, a do próprio paladino, que, segundo o rei Carlos, haveria de ser punida, o que de fato ocorreu: a loucura de Orlando figura como uma punição divina à sua falta de fidelidade ao rei, Sacro Romano Imperador, e a Deus, fidelidade essa que ele diz faltar em Angélica⁹⁹.

⁹⁷ Ibidem, XXIII, 128, 3-4. “Sua amada ingrattissima o matou, / Desleal, ao fazer-lhe tanta guerra”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹⁸ ARIOSTO, XII, 63, 5-8; 64. “- Meter-me em dissensão que não é minha / (Consigno diz) fez que eu ao conde afronte / E do elmo o prive; é paga das melhores / A que dou a quem devo mil favores. / Se efeito ruim causei, bem sabe Deus / Que tudo obrei com intenção amiga: / O elmo tirei, pois os cuidados meus / Eram promover tréguas nessa briga, / Não servir de instrumento por que os seus/ Baixos desígnios o espanhol consiga. / Assim vai a si mesma verberando / Por ter do elmo despojado Orlando”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹⁹ A loucura de Orlando é estudada há séculos pelos críticos do *Furioso*. Devido à extensão desse tema, não achamos conveniente discorrer sobre ele no presente trabalho; decidimos abordá-lo somente no que se refere à definição da personagem Angélica, por ela ser a “causadora” da loucura de Orlando.

Além disso, a falta de experiência no amor também se torna responsável pela insanidade dos cavaleiros de Carlos Magno, que são incapazes de “*donneare*”, isto é cortejar as damas:

I paladini di Francia sono mariti fedeli, anzi più che fedeli, incapaci di donneare fuor delle pareti domestiche, pur con lo sguardo. Ma la bionda orientale, che ha per destino di portare ovunque strage di cuori, turba con la sua presenza quei saldi petti e qualche eroe diventa fanciullo. Inesperti d'amore 'il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo' inseguono 'l'angelico semblante e quel bel volto'. Amare inganna chi non è iniziato a servirlo¹⁰⁰.

“*Amar inganna chi non è iniziato a servirlo*” é uma frase que não cabe para caracterizar Angélica, a verdadeira depositária do anel da razão, visto que o amor dela por Medoro nasce de um processo de conhecimento e, portanto, é racional, sem ilusões.

O crítico Ricardo Bruscagli¹⁰¹ chama a atenção para o fato de que a loucura de Orlando não se deve somente ao ciúme, mas, sobretudo, ao marido escolhido por Angélica. Orlando vê escrito na parede “Eu, pobre Medoro”¹⁰² e constata que é um cavaleiro qualquer o responsável por destruir todas as suas expectativas amorosas e toda a sua identidade cavaleiresca. Bruscagli pondera: “*La vittoria del 'povero Medoro' spezza infatti il nesso funzionale tra ethos cavalleresco e conquista amorosa su cui il Boiardo aveva ricostruito il suo mondo neo-arturiano e su cui anche l'Ariosto finge di muoversi ancora*”¹⁰³. A escolha de Angélica por Medoro, em detrimento de todos os outros valorosos cavaleiros que por ela se apaixonaram e deram “mil provas vãs” (e prova, no vocabulário de Boiardo, é sinônimo de ventura¹⁰⁴), eleva um simples soldado a protagonista e anula definitivamente todo o código da cultura cavaleiresca.

Bakhtin considera a personagem épica como totalmente acabada, perfeita, “desesperadamente pronta” e completamente exteriorizada, pois,

¹⁰⁰ BIANCHI, Fausto. “L’eterno femminino ariosteo. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. **L'Ottava d'oro**: La vita e l'opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte dall poeta, con due messaggi di Gabriele d'Annunzio. Milão-Verona: Mondadori, 1933. p. 317 “ Os paladinos da França são maridos fieis, aliás, mais que fieis, incapazes de cortejar fora das paredes domésticas, mesmo através de um olhar. Mas a loira oriental, que tem por destino fazer em todo lugar um massacre de corações, com sua presença atormenta aqueles peitos incorruptíveis e qualquer herói torna-se um garoto. Sem experiência no amor, o conde Orlando e o seu primo Rinaldo perseguem ‘o angélico semblante e aquela linda face’. Amar engana a quem não tem experiência em servi-lo”. (Tradução nossa).

¹⁰¹ BRUSCAGLI, Ricardo. Medoro Riconosciuto. In: _____. **Studi Cavallereschi**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003. p. 76.

¹⁰² ARIOSTO, op. cit., XXIII, 118, 7.

¹⁰³ BRUSCAGLI, op. cit. “A vitória do ‘pobre Medoro’ rompe efetivamente o nexo funcional entre o *ethos* cavaleiresco e a conquista amorosa sobre o qual Boiardo havia construído o seu mundo neoarturiano e sobre o qual Ariosto também finge se mover”. (Tradução nossa).

¹⁰⁴ Ibidem, p. 77.

entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. Todo o seu potencial e todas as suas possibilidades são realizadas até o fim, na situação do seu ambiente social, em todo o seu destino, e até mesmo na sua aparência. [...] Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor e seus ouvintes.¹⁰⁵

Se olharmos dessa perspectiva, podemos ver que a Angélica do *Furioso* não corresponde à caracterização desse tipo de personagem, diferentemente de Orlando e de outros personagens típicos da tradição cavaleiresca que são parodiados por Ariosto. Como já observamos, a criação de Boiardo dialoga com o conceito de mulher medieval e do *Dolce Stil Novo*, mas na obra ariostesca Angélica não é somente uma mulher bela, inspiradora e sedutora. Com efeito, embora continue a ser objeto de desejo dos cavaleiros e responsável pela movimentação de seus pretendentes pela selva, ela é também a personagem que começa a questionar o papel e o valor de seus pretensos heróis, ao ponto de mudar o próprio papel no enredo.

Será Angélica, orgulhosa da capacidade que o anel da razão lhe concede, a se apaixonar pelo rapaz “belo como um anjo”, loiro e de olhos escuros, como quer a tradição. Desta feita, porém, como mulher prática e determinada, ela vence seu orgulho, declara-se e conquista seu objeto do desejo. A atitude de Angélica mostra que ela não pertence ao universo de Orlando e de seus companheiros; ela é o elemento novo proposto por Boiardo, mas que se torna mais bem definido na escrita ariostesca. O narrador se serve da personagem nova e “estranha” a esse solo narrativo para propor soluções inéditas e inesperadas.

Essa reviravolta atípica do romance cavaleiresco convida-nos a pensar em Angélica não só como personagem “motor” da narrativa ariostesca, mas como personagem determinante das novas formas de narrar. De acordo com Bakhtin, em seu texto “Epos e romance”, a personagem romanesca não se encarna totalmente na substância histórica de seu tempo¹⁰⁶. Além disso, no romance “surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior”¹⁰⁷. Sob esse ponto de vista, a fuga de Angélica torna-se símbolo de repúdio e protesto e revela sua intenção de escolher seu próprio destino. A posse do “anel da razão” é fundamental para essa escolha, pois lhe possibilita passar de uma condição incerta

¹⁰⁵ BAKHTIN, Mikail. Epos e Romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC /Annablume, 2002. p. 423.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 425.

¹⁰⁷ Ibidem, p.426.

e provisória a uma conquista plena e consciente da sua própria vontade e responsabilidade¹⁰⁸: como recupera seu anel, o qual havia sido roubado por Brunello, ela recupera sua confiança e acredita que não exista ninguém melhor do que o anel para acompanhá-la; vai embora sozinha e se lembra, com desdém, de que Orlando e Sacripante já foram apaixonados por ela¹⁰⁹.

Entretanto, o amadurecimento de Angélica será colocado à prova, pois será ela a se apaixonar inesperadamente por um pobre soldado que, por sua vez, é a versão masculina do belo objeto do desejo, mas, à diferença de seus amantes, a bela Angélica declara-se e conquista o coração de seu amado. Podemos pensar que ela desaparece do texto porque esse solo narrativo não é mais adequado à sua maturidade como personagem.

Orlando, por sua vez, recuperará seu juízo e terminará epicamente o romance, sem mesmo se lembrar da amada que o desviou do seu caminho. Esse é o único final possível para essa personagem, pois Orlando não consegue existir fora do mundo cavaleiresco, visto que não é um indivíduo, mas sim um ícone, portador de uma ideologia. Sua armadura é a sua identidade e rompê-la com atos e objetivos individuais significa extinguir o cavaleiro (veja-se o episódio em que ele erra nu pela floresta: está tão fora de si que não é reconhecido por praticamente ninguém e passa por Angélica sem reconhecê-la). A loucura de Orlando torna-se motivo de riso e, portanto, símbolo da incoerência de um Orlando “não épico”, mostrando que ser um cavaleiro errante não é possível para ele: Orlando só é “Orlando” dentro da tradição épica cristã que o caracteriza.

Diante de tais considerações, fica clara, portanto, a intenção do poeta em elevar ao grau máximo a parodização da épica cavaleiresca – de que trataremos no capítulo quatro – por meio de Angélica, uma mulher inconformada com o seu tempo que, além de levar os cavaleiros a errarem por sua causa, *faz suas próprias escolhas*, deixando, assim, de ser a heroína do mundo da cavalaria (Ariosto a faz cair do cavalo de pernas para cima na praia de Taracona, quando ela e Medoro se deparam com Orlando louco, sem ao menos reconhecê-lo¹¹⁰), para ser somente uma mulher.

Como vimos, em “Epos e Romance” Bakhtin sustenta que o personagem épico é “desesperadamente pronto”. Vimos também que Orlando – e o mesmo se poderia dizer de outros personagens, como Ruggiero, Bradamante e Marfisa – não se ajusta fora do universo épico. Entretanto, o mesmo não se pode afirmar sobre Angélica, pois ela é uma personagem “estranha”, contraditória, que quer fugir daquele mundo em que estava porque se nega a

¹⁰⁸ Ibidem, p. 68.

¹⁰⁹ ARIOSTO, op. cit., XIX, 18.

¹¹⁰ Ibidem, XXIX, 59-64.

aceitar as regras que o regem, anseando voltar à sua terra. A princesa do Catai, portanto, pode ser identificada mais com a personagem romanesca, e o destino que lhe fora dado por Ariosto também confirma essa condição, já que, ainda segundo Bakhtin, “sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele [o personagem romanesco]”¹¹¹. Assim, o desaparecimento repentino de Angélica e Medoro pelo poder do anel mágico, no Canto XXIX, confere ao *Furioso* um segundo final, cômico e romanesco, aberto a continuações, como constata Ricardo Bruscagli¹¹², já que, diferentemente de Orlando, Angélica, com sua busca por identidade e autonomia, não pertence mais àquele mundo. Por meio dela, Ariosto anuncia que a literatura necessita de um novo gênero para representar indivíduos complexos e imprevisíveis, que olham para si mesmos e se veem como um e não como a parte de um todo. O autor anuncia o nascimento de outra forma de representação literária, o romance moderno.

¹¹¹ BAKHTIN, op. cit., p. 426.

¹¹² BRUSCAGLI, op. cit., p. 83.

3 O NARRADOR ARIOSTO: O COMANDANTE DO UNIVERSO FICCIONAL

3.1 O “INTRECCIO” COMO TÉCNICA DE CONTROLE NO *FURIOSO*

Como vimos no primeiro capítulo desse estudo, Ariosto escreveu o seu *Orlando Furioso* dizendo ter como objetivo dar continuidade à obra-prima de Matteo Maria Boiardo, o *Orlando Innamorato*. Vimos também que a principal novidade de Boiardo foi refundar o romance de cavalaria do ciclo carolíngio sobre uma base arturiana, isto é, sobre o amor cortês e a magia. É importante ressaltar que uma das características das novelas de cavalaria arturianas era a forma como elas eram narradas: os fatos não eram relatados de forma linear, mas sim “entrelaçados” uns aos outros, de modo que um episódio era interrompido antes de sua conclusão e retomado posteriormente, enquanto outro episódio se iniciava no momento em que aquele era interrompido, formando uma verdadeira “teia” narrativa. A essa técnica deu-se o nome de “*enjambement*”, em italiano, “*intreccio*”.

O termo “*intreccio*”¹ é definido no dicionário Zingarelli não somente como “entrelaçamento”, mas também como a disposição dos fios de amarração de uma trama têxtil, ou mesmo como a própria trama; além disso, o mesmo dicionário define o termo em seu sentido figurado como “*complesso di eventi e casi che costituiscono la trama dei romanzi, drammi, film*”². Portanto, constatamos que o “*intreccio*” se refere ao enredo romanesco, a como ele pode ser trabalhado.

Ariosto utilizou essa técnica para “tecer” o *Orlando Furioso*: uma técnica complexa de organização da narrativa que acaba por ser uma testemunha do absoluto controle do autor sobre a matéria narrada. Histórias acontecem contemporaneamente em espaços diferentes. Marco Praloran afirma que a nova organização do “*intreccio*” operada por Boiardo e depois por Ariosto acaba modificando também a relação entre o narrador e o leitor, pois, a princípio, a sobreposição de episódios acabaria interferindo no nexos temporal das histórias narradas, que não acontece de modo cronológico, sequencial. O crítico diz:

¹ Preferimos usar em nosso estudo o termo italiano em detrimento do francês “*enjambement*” e do português “encadeamento” por esse último possuir outros significados que poderiam dificultar a compreensão do texto.

² ZINGARELLI Nicola. **Lo Zingarelli Minore edizione terzo millennio**. Bologna: Zanichelli, 2001. “complexo de eventos e casos que constituem a trama dos romances, dramas, filmes”. (Tradução nossa).

*È impossibile infatti non vedere nell'intreccio dei due poemi cavallereschi [Innamoramento di Orlando e Orlando Furioso] una rappresentazione sperimentale di tipo illusionistico dei valori spazio-temporali. Un'operazione che non accettando i riferimenti temporali come dati oggettivi, li utilizza come strutture elastiche disegnando di fatto un nuovo modello di utilizzazione della temporalità narrativa.*³

Ao mesmo tempo, essa técnica narrativa medieval mostra-se um instrumento privilegiado para a representação verídica da multiplicidade do real, da variedade das ações e dos acontecimentos⁴.

Esses dois aspectos da técnica do “*intreccio*”, a representação de tipo ilusório e, ao mesmo tempo, a representação verídica da variedade de ações simultâneas do real são fundamentais para a interpretação do *Furioso*. Primeiramente, sob o ponto de vista horizontal, pois o enredo é trabalhado por Ariosto de forma unitária, coesa, mantendo relação com outros textos, sobretudo o *Orlando Innamorato*, mas também tendo como referenciais os clássicos *Lancelot, Tristão e Isolda* e *Palamedés*. Além de sua riqueza e variedade narrativas, o *Furioso* possui um aspecto vertical que parece ligá-lo à realidade. De fato, o *Innamorato* também possui referências externas e isso é constatado, sobretudo, por ele ter uma motivação encomiástica; além disso, Boiardo, no final do Livro III, refere-se às “Guerre d’Italia” que o impossibilitam de continuar a narrativa. Entretanto, a obra de Ariosto, apesar de também ter motivação encomiástica, possui complexos aspectos morais, referenciais, concernentes ao mundo contemporâneo do autor, como reflexões éticas, políticas e sociais que, ao mesmo tempo, trazem esse mundo para o interior da narrativa e também levam o enredo para fora do texto, por meio, sobretudo, das inúmeras intervenções do narrador ao longo do poema.

O narrador intervém na narrativa deixando transparecer para o leitor a técnica do “*intreccio*”, comentando qual será seu próximo passo ao narrar os vários episódios que fazem parte da obra. Esses comentários aparecem nos exórdios e, de igual modo, no interior dos cantos, com a função de avisar o leitor que o autor deixará de narrar um episódio para iniciar outro, mas sempre alertando que o episódio “deixado” será retomado posteriormente. Vejamos, já no Canto I, um exemplo dessa técnica do narrador. Angélica estava sob custódia do duque de Baviera, o qual, por ordem de Carlos Magno, a daria como prêmio a quem tivesse maior êxito nos combates contra infieis, Orlando ou Rinaldo. Logo após o início do

³ PRALORAN, Marco. **Tempo e Azione nell’Orlando Furioso**. Firenze: Olschki Editore, s/d., p. 1. “É impossível não ver no ‘*intreccio*’ dos dois poemas cavaleirescos [*Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*] uma representação experimental de tipo ilusionístico dos valores espaço-temporais. Uma operação que, não aceitando as referências temporais como dados objetivos, os utiliza como estruturas elásticas, desenhando efetivamente um novo modelo de utilização do tempo narrativo.” (Tradução nossa)

⁴ Ibidem, p. 2.

combate, Angélica sobe em um cavalo e foge; encontra Ferraú pelo caminho, que a protege de Rinaldo, o qual a persegue. Nesse ponto, a narrativa concentra-se no combate que travam os dois cavaleiros por causa da princesa, a qual foge novamente. Então, para retomar a fuga de Angélica, o narrador diz: “*Ma seguitiamo Angelica che fugge*”⁵.

Passagens como essa são comuns no *Furioso*. Em outro momento da narrativa, Ruggiero anseia falar com Bradamante (pois ela o despreza devido ao ciúme que sente de Marfisa, guerreira que acompanha o cavaleiro), que o chama para conversar longe do campo de batalha e da vista dos que estão ali. Quando o cavaleiro a alcança, o narrador interrompe a narrativa: “*Ruggier dietro il cavallo affretta e punge/ tanto, ch'al bosco e alla donzella giunge./ Ma ritorniamo a Marfisa, che s'era/ in questo mezzo in sul destrier rimessa*”⁶. O mesmo tipo de interrupção ocorre no Canto XXXI, quando Rinaldo depara-se com Gradasso, seu inimigo. O narrador ressalta que os amigos de Rinaldo temiam que a batalha acontecesse, criando, assim, uma expectativa sobre a sequência da narrativa; no entanto, mais uma vez, essa é adiada: “*Ma come poi s'andassero a ferire/ vi voglio a un'altra volta differire*”⁷. O leitor espera que o próximo Canto seja iniciado com a retomada dessa sequência; depara-se, porém, com outro adiamento:

*D'una cosa in un'altra in modo entrai,
che mal di Bradamante mi sovenne:
sovienmene ora, e vo' narrarne inanti
che di Rinaldo e di Gradasso io canti.*

*Ma bisogna, anco, prima ch'io ne parli,
che d'Agramante io vi ragioni un poco,*⁸

Com essas observações, Ariosto deixa claro que tem total controle sobre a matéria narrativa, ou, como ele próprio diz, sobre os vários fios que compõem a “tela” do seu poema:

*Ma perché varie fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo
lascio Rinaldo e l'argiata prua
e torno a dir di Bradamante sua.*⁹

⁵ ARIOSTO, op. cit., I, 38. “Mas sigamos Angélica que foge”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁶ Op. cit. XXXVI, 42-43. “Atrás, Ruggiero incita e se apressa tanto, / que alcança o bosque e a donzela. / Mas voltemos à Marfisa, / que nesse meio tempo tinha voltado / a montar no seu cavalo”. (Tradução nossa).

⁷ Ibidem, XXXI, 110. “Mas como então conseguiram ferir-se, vou contar-lhes em outro momento”. (Tradução nossa).

⁸ Ibidem, XXXII, 2-3. “Passei de um assunto ao outro, / de forma que não lembrei de Bradamante: / lembro-me dela agora, e vou contar sobre ela antes / de falar de Rinaldo e Gradasso. Mas antes de falar deles, é preciso que eu fale um pouco de Agramante”. (Tradução nossa)

⁹ Ibidem, II, 30, 5-8. “Mas vários fios requer quem determina / Várias teias urdir, qual vou fazendo: / Assim, deixo Rinaldo e o incerto lenho / E à sua Bradamante agora venho”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

O crítico americano Robert Durling, já na década de 60, observou essa conduta do narrador Ariosto como detentor absoluto dos “fios” da narrativa:

*In his comments about his conduct of the narrative, then, the Poet adopts a stance of absolute control of the material of the poem. He asserts repeatedly that the enormous richness and variety of the poem have a plan and that his narrative procedures have a rationale. He remind us repeatedly of his presence as manipulator.*¹⁰

O mesmo pode ser observado no Canto XII, em que o narrador volta a falar de Angélica quando ela já está de posse do anel da razão e está prestes a se deparar com o castelo do mago Atlante: “*Ma torniamo ad Angelica che seco/ avendo quell’annel mirabil tanto [...]*”¹¹.

Essas interrupções propositais trazidas pela técnica do “*intreccio*”, segundo Mario Santoro, além de servirem para harmonizar o desenvolvimento de tantos episódios, tornavam a narrativa mais agradável ao leitor e o mantinham sempre interessado no enredo¹². Isso demonstra a plena consciência literária do autor e sua visão também do papel mágico do seu artifício, magia essa representada no Canto XII pelo episódio do Castelo encantado de Atlante, de que falaremos posteriormente. Por ora, como exemplo dessas interrupções, podemos observar o que o narrador, no Canto XIII, diz que deixará de falar de Bradamante ocupada em encontrar Ruggiero no castelo:

*Ma lasciàn Bradamante, e non v’incresca
udir che cosí resti quello incanto;
che sarà il tempo ch’ella n’esca,
la farò uscire, e Ruggiero altrettanto.
Come raccende il gusto il mutar esca/
così mi par che la mia istoria, quanto
or qua or là variata sia,
meno a chi l’udirà noiosa fia.*

*Di molte fila esser bisogno parme
a condur la gran tela ch’io lavoro*

¹⁰ DURLING, Robert M. **The figure of the poet in Renaissance Epic**. Harvard: Harvard University Press, 1965. p. 123. “nesses comentários sobre sua condução da narrativa, então, o Poeta adota a posição de controle absoluto da matéria poética. Ele reforça repetidamente que a enorme riqueza e variedade do poema têm um plano e assim seus procedimentos narrativos possuem uma racionalidade. Ele lembra-nos repetidamente da sua presença de manipulador”. (Tradução nossa).

¹¹ Ibidem. XII, 23, 1-2. “Mas a Angélica volto, que carrega / O estranho anel, que sempre causa espanto”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹² SANTORO, op.cit., p. 12.

*e però non vi spiaccia d'ascoltarme*¹³

Esse procedimento do autor mantém-no em contato direto com o leitor, aproximando-se dele e, ao mesmo tempo, deixando claro o caráter fictício de sua poesia. Além disso, tal procedimento também já podia ser observado na literatura canterina, visto que os cantores tinham por objetivo entreter o público, mas também podiam usar técnicas que os auxiliassem a se lembrar de toda a história a ser cantada.

Esse primeiro aspecto das intervenções do narrador em seu texto demonstra o aspecto ficcional da poesia, visto que Ariosto expõe ao leitor o seu fazer poético e seu controle absoluto sobre a matéria narrada. O leitor tem total consciência de que o poema não tem uma linearidade temporal, mas esse fato, ao mesmo tempo em que coloca o poema como fictício, faz alusão à simultaneidade dos acontecimentos na vida real.

É interessante observar que, em outros episódios, Ariosto tece comentários que, de certa forma, tiram do narrador a responsabilidade pelos fatos que ele mesmo narra. Quando Angélica se encontra com Medoro, um soldado de baixo escalão, e casa-se com ele, desprezando assim todos os nobres cavaleiros que por ela eram apaixonados, o narrador coloca-se da seguinte forma:

*O Conte Orlando, o Re di Circasia,
Vostra incluta virtù, dite, che giova?
Vostro alto onor dite in che prezzo sia?
O che mercé vostro servir riotruova?
Mostratemi una sol cortesia
Che mai costei v'usasse, o vecchia, o nuova,
Di quanto avete già per lei sofferto.*

[...]

*O Ferraú, o mille altri, ch'io non scrivo,
Ch'avete fatto mille prove vane
Per questa ingrata, quanto aspro vi fôra,
S'a costu' in braccio voi la vedeste ora!*¹⁴

¹³ ARIOSTO, op. cit. XIII, 80-82 “Bradamante deixemos, entretanto, / Nem lamenteis deixá-la desta guisa; / A ela e a seu Rogério deste encanto / Hei de livrar, na ocasião precisa. / Nada, porém, ao gosto acende tanto / Como novo manjar, quando se guisa; / Creio, pois, que se a história aqui vario / A meus ouvintes menos entedio. / Diversos fios, parece, hão de ajudar-me / e para urdir o pano os entesouro / sede servido, pois, ora escutarme”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹⁴ ARIOSTO, op. cit., XIX, 31-32. “Vós, conde Orlando e Sacripante, rei, / Que val, dizei, esforço a toda a prova? Que preço, vosso honor terá? Dizei! / Vossos serviços, que mercê comprova? / Mostrai-me a cortesia (eu nada sei)/ Que ela vos haja feito, antiga ou nova, / Em prêmio, galardão e recompensa / De por ela sofrerdes pena imensa. [...] Oh, Ferraú e mil outros sem ventura / (Nem tudo escrevo), foi esforço vão/ Por essa ingrata, e que tormento fora / Verdes a quem ela se abraça agora?” (Tradução de Pedro Ghirardi).

Nesse trecho, o narrador parece se compadecer de Orlando e dos outros cavaleiros por causa da “ingratidão” de Angélica, dizendo que foi inútil tanta virtude e sofrimento por parte deles, pois a princesa nunca lhes demonstrou qualquer cortesia.

O mesmo ocorre no Canto I, quando Rinaldo e Ferraù brigam por Angélica e, ao vê-la escapar, ambos decidem que a encontrarão juntos. Sobre essa cortesia, o narrador comenta:

*Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;¹⁵*

O narrador coloca-se em uma posição de observador que sugere uma contradição na narrativa, pois, ao mesmo tempo em que demonstra controlar os fatos narrados, por vezes se abstém de deixar claro seu ato criador.

A fim de refletirmos sobre essa contradição, o Canto XXVIII parece-nos apropriado para demonstrar a técnica usada por Ariosto. No Canto XXVII, Rodomonte, rei sarraceno e rival do exército de Carlos Magno, está em conflito com Mandricardo por causa de Doralice, bela donzela que é convidada a escolher quem lhe apraz. Rodomonte estava certo de que seria o escolhido, mas ela prefere Mandricardo. O rei sarraceno revolta-se por ter se submetido à escolha de uma mulher e ter perdido; então, após tentar inutilmente iniciar uma batalha, vai embora maldizendo Doralice e todas as mulheres. Rodomonte chega a um albergue, cujo dono começará a contar-lhe uma história trazida por outro hóspede e que tem por objetivo provar que a maioria das mulheres é infiel.

Neste ponto, o narrador inicia o Canto XXVIII pedindo às leitoras que não o ouçam:

*Donne, e voi che le donne avete in pregio,
per Dio, non date a questa istoria orecchia,
a questa che l'ostier dire in dispregio
e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia;
ben che né macchia vi può dar né fregio
lingua sì vile, e sia l'usanza vecchia
che 'l volgare ignorante ognun riprenda,
e parli più di quel che meno intenda.*

*Lasciate questo canto, che senza esso
può star l'istoria, e non sarà men chiara.
Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,*

¹⁵ Ibidem. I, 22. “Como outrora eram bons os cavaleiros! / Rivals no amor, a fé os fazia diversos, / Doíam-lhes na carne inda certosos, / Duros golpes, recíprocos e adversos. / Mas vão juntos por selvas e carreiros,/ Sem temer ou nutrir planos adversos”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

*non per malivolenza né per gara.
Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso,
che mai non fu di celebrarvi avara,
n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro
ch'io son, né potrei esser se non vostro.*

*Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza
leggerne verso, e chi pur legger vuole,
gli dia quella medesima credenza
che si suol dare a finzioni e a fole.*¹⁶

O narrador diz que a história que se contará trará infâmia às mulheres, e que por isso será melhor que as leitoras pulem três ou quatro folhas sem ler os versos, e quem, mesmo assim, quiser lê-los, deve dar-lhes a mesma fé que se dá a fantasias e a loucos.

Primeiramente, observamos a colocação habitual do narrador que se dirige aos seus leitores, orientando a leitura; nesse caso, entretanto, ele direciona para a “não leitura”, pois a mesma prejudicaria o leitor, ou melhor, as leitoras. Em seguida, Ariosto cita Turpino, o arcebispo de Reims, que, segundo a tradição, foi testemunha ocular de alguns dos feitos de Orlando durante as Cruzadas, pois acompanhava o exército de Carlos Magno¹⁷ e, portanto, tornou-se a fonte “histórica” de todas as obras que narraram os feitos do cavaleiro de Anglante.

A propósito dessa e de outras referências a Turpino, Robert Durling observa que, frequentemente, o texto nos apresenta a tentativa de demonstrar uma fidelidade histórica que, por sua vez, nega o controle total do narrador sobre a matéria narrada, pois atribui a outrem a autoridade dos fatos contados¹⁸. Essa observação coloca-nos diante de uma contradição: um narrador que, durante toda a narrativa, demonstra um controle sobre o que está narrando, mas, ao mesmo tempo, abre mão dessa autoridade quando lhe convém e a atribui a outrem. Sergio Zatti confirma essa observação, adicionando que delegar a responsabilidade da narrativa é um ato irônico do narrador que acaba por enfatizar que a única coisa a ser escolhida por ele é a

¹⁶ Ibidem. XXVIII, 1-3. “Mulheres, e vós que as tendes em apreço / por Deus, não deis ouvidos a essa história / a essa que o taverneiro disse por desprezo / e serve para a vossa infâmia / embora nem mancha nem honra vos possa dar / uma língua tão vil, e seja hábito antigo / que o vulgo ignorante qualquer um pegue / e fale mais daquilo que menos entende. / Deixai esse canto, pois sem ele / a história pode ficar, e não será menos clara. / Colocando-a Turpino, eu também a coloquei, / não por vos querer mal nem por disputa. / Que eu vos amo, além da minha língua que já o mostrou, / a qual nunca foi avarenta em celebrar-vos, / já dei mil provas, e vos demonstrei / que eu sou, nem poderia não ser vosso. / Passe, quem queira, três ou quatro, sem / ler verso algum, e quem mesmo assim queira ler, / dê-lhe o mesmo crédito que só se dá a fingimentos e loucuras”. (Tradução nossa).

¹⁷ GHIRARDI, Pedro. Gravuras, leituras, loucuras: visões do Orlando Furioso. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso** – Tomo I. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia-Campinas: Atelier das Letras-Editora Unicamp, 2011, p. 18.

¹⁸ DURLING, op. cit., p. 120.

autoridade de Turpino, ou seja: narrar somente aquilo que o arcebispo de Reims já havia registrado como “fato real”¹⁹. Na passagem citada, é evidente que o narrador, se não quisesse inserir a história que traria mal-estar às leitoras do poema, tinha em sua mão a possibilidade de fazê-lo (visto que, como ele mesmo diz, a “não leitura” do episódio não interferiria na sequência narrativa). No entanto, o que constatamos é que o narrador inseriu a história e, além disso, instigou a curiosidade das leitoras em lê-la.

Ainda em relação a Turpino, Pedro Ghirardi diz que, do ponto de vista ficcional, o único texto do qual o *Furioso* seria a continuação é exatamente a crônica de Turpino²⁰. Ariosto diz continuar o *Orlando Innamorato*, de Boiardo, mas a narrativa não nos apresenta referências a esse texto, somente a Turpino; além disso, dado que o arcebispo não estava presente em todos os fatos ocorridos com Orlando, Ghirardi observa que o narrador Ariosto teria obtido acesso a outros textos que o ajudaram a compor sua obra de forma fidedigna às suas “fontes”²¹.

Zatti observa que essa recorrência a Turpino não é uma novidade apresentada por Ariosto. Já Pulci o faz no seu *Morgante*, e Boiardo, no início do *Innamorato*, diz que sua obra é uma tradução fiel aos escritos “turpinescos”; todavia, o narrador de Boiardo diz que Turpino escondeu o fato do amor de Orlando por Angélica, o que possibilita maior liberdade na criação literária e, ao mesmo tempo, retira de Turpino a autoridade absoluta diante dos fatos narrados. Dessa forma, Boiardo coloca em dúvida a credibilidade de Turpino e, ao mesmo tempo, fornece ao *Innamorato* um *status* de verdade²². Em segundo lugar, o escritor também atribui à sua fonte o motivo de seus desvios narrativos, ou seja, ao se propor traduzir fidedignamente o texto de Turpino, Boiardo o responsabiliza, inclusive, pela técnica narrativa do “*intreccio*” utilizada por ele no *Innamorato*²³.

No *Furioso*, Ariosto usará a mesma fórmula que fora usada por Boiardo, e enriquecerá seu texto com detalhes realísticos que lhe conferirão um *status* de autoridade textual superior àquela de Turpino. Ao mesmo tempo, esses detalhes aparecem em trechos fantásticos²⁴, como no Castelo do mago Atlante e na Lua, durante a viagem de Astolfo. No primeiro caso, temos no Canto XII a descrição de um quarto no interior do castelo, onde os cavalos podem se alimentar:

¹⁹ ZATTI, Sergio. Il ruolo di Turpino: poesia e verità nel Furioso. In: _____. **Il Furioso fra epos e romanzo**. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1990. p. 184.

²⁰ GHIRARDI, op. cit., p. 18.

²¹ Ibidem, p. 18-19.

²² ZATTI, op. cit. p. 180.

²³ Ibidem, p. 181.

²⁴ Ibidem, p. 189.

*Era così incantato quello albergo,
 ch'insieme riconoscer non poteansi.
 Né notte mai né dì, spada né usbergo
 né scudo pur dal braccio removeansi.
 I lor cavalli con la sella al tergo,
 pendendo i morsi da l'arcion, pasceansi
 in una stanza, che presso all'uscita,
 d'orso e di paglia sempre era fornita.²⁵*

O castelo de Atlante, como se sabe, é um lugar mágico criado pelo mago para deter os passos de Ruggiero, por meio de imagens ilusórias de seu objeto de desejo, no caso, Bradamante, a fim de que ele não morra prematuramente. Outros cavaleiros, porém, também passam por lá e são iludidos. A estrofe 32 mostra que o castelo era tão encantado que impossibilitava os seus visitantes de se reconhecerem, seja de dia ou de noite. Ao mesmo tempo, o castelo possui um espaço que não tem nada de “mágico”: um quarto com cevada e palha para os animais dos cavaleiros que por ali passam.

Essa mistura operada por Ariosto convida-nos a pensar no “ser” e no “parecer” do seu *Furioso*. Está claro que o autor brinca com seu texto e com seu leitor, deixando-lhe, muitas vezes, a possibilidade de escolha entre aquilo que quer ler ou não – como no Canto XXVIII – e mesmo entre aquilo que quer crer ou não como verdade. O fato é que a verdade do texto ariostesco, a princípio, está atrelada a dois textos fictícios, o *Orlando Innamorato* e o texto de Turpino, textos esses que o próprio narrador manipula. No caso do *Innamorato*, a manipulação está na não citação, o que não acontece com o segundo, mas esse também é destituído de uma autoridade absoluta em função das modificações e inclusões operadas pelo narrador.

Além dos aspectos já citados, existe também o fato de que Ariosto insere em seu texto personagens que pertencem à sua realidade: o motivo encomiástico do poema, a dedicatória a Ippolito d'Este, mas também fatos históricos contemporâneos a Ariosto (a Batalha da Polesella contra Veneza, em 1504), nomes de pessoas do convívio do autor (como Ippolito, Alfonso I, filho de Ippolito, Isabella Gonzaga, Duquesa de Mântua, e a própria Alessandra Benucci, amada de Ariosto, além dos intelectuais listados no último canto).

²⁵ ARIOSTO, op. cit., XII, 32. “Tamanho era o feitiço da morada / Que vedava aos de dentro conhecer-se, / E, noite e dia de armadura, espada / Ou broquel lhes negava desfazer-se./ Se em montaria vêm, fica atrelada / Com rédeas a pender, e por manter-se / Pasta o animal, junto aos umbrais, em quarto / De palha e cevada sempre farto”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

Deparamo-nos, então, com um texto que se mostra como ficção, com personagens fictícios, mas que também é invadido por elementos históricos exteriores ao texto.

A fim de aprofundarmos nosso estudo, escolhemos quatro episódios que são capazes de exemplificar a forma como Ariosto trata a questão do ser e parecer no *Furioso*: o discurso de São João a Astolfo sobre os corvos e cisnes (Cantos XXXIV e XXXV), a leitura dos escritos de Medoro e Angélica por parte de Orlando e sua consequente loucura (Canto XXIII) em contraposição com a “Prova del nappo” (“Prova da Taça”) feita a Rinaldo (Canto XLII-XLIII) e o Castelo de Atlante (Canto XII).

3.2 EPISÓDIOS

3.2.1 O discurso de São João: os corvos e os cisnes

A viagem de Astolfo à Lua²⁶ é um dos episódios mais conhecidos do *Orlando Furioso*. Antes de analisarmos o trecho pretendido, faremos um pequeno resumo, com o objetivo de situar a personagem no contexto pretendido.

Após muitas aventuras, o cavaleiro de Carlos Magno, originário da Inglaterra, persegue as terríveis arpias até o pé dos montes lunares, onde se encontra à porta do Inferno. As arpias entram e Astolfo segue-as, deparando-se com muitos condenados à morte eterna, como Lídia, a princesa do reino de Lícia que fora condenada pela ingratidão em relação ao amante. O cavaleiro continua a caminhar até subir ao topo de uma montanha, de onde avista o Paraíso. A partir daí, terá como guia de sua viagem o Evangelista São João, que lhe explica o porquê de sua viagem à Lua: recuperar o juízo de Orlando, o qual fora punido por Deus com a fúria por ter traído os ideais cristãos apaixonando-se por uma pagã e deixando o exército de

²⁶ A viagem de Astolfo possui clara referência à viagem dantesca na *Divina Comédia*. Ariosto, entretanto, faz no *Furioso* uma versão paródica daquela descrita por Dante, a começar pelo personagem que a protagoniza, um cavaleiro estranho, vindo da Inglaterra. A história de Lícia também é paródia do célebre episódio de Paolo e Francesca, que cometeram adultério. Em Ariosto, Lícia é condenada exatamente por ter sido ingrata com o amante, o que mostra a contrariedade das passagens e, consequentemente, a ironia ariostesca. Nesse sentido, o episódio também faz alusão a outro texto clássico, o *Decameron* de Boccaccio, no qual se encontra a história de Nastagio degli Onesti. Nessa novela da Quinta Jornada, uma bela jovem aparece condenada a sofrer a pena infernal por ter desprezado o amante, o qual acabou se suicidando. Há outras semelhanças e alusões entre as duas obras no episódio a ser estudado, mas não entraremos em tal discussão devido à abrangência do tema e ao fato que, como se sabe, o texto ariostesco possui fontes inesgotáveis.

Carlos Magno para segui-la²⁷. O Evangelista, então, conduz Astolfo ao vale das coisas perdidas na terra e vê, dentre tantas coisas vãs, a ampola contendo o juízo de Orlando. Astolfo também recupera o seu juízo e dali seguem viagem, passando pelo palácio das parcas – responsáveis pela manutenção da vida humana na Terra – e, enfim, chegam a um rio, cuja descrição encontra-se no início do Canto XXXV. A função desse rio será explicada por São João na sequência da narrativa:

- *Tu déi saper che non si muove fronda
Là giù, che segno qui non se ne faccia.
Ogni effetto convien che corrisponda
in terra e in ciel, ma con diversa faccia.*²⁸

O guia de Astolfo revela-lhe uma chave de interpretação que lhe permitirá entender tudo o que ele verá na Lua e, ao mesmo tempo, fornece-nos uma chave de leitura para todo o *Furioso*. A alegoria lunar é uma espécie de espelho invertido do que acontece na Terra, e essa afirmativa possibilita entender que toda a sequência possui um caráter de ficção e, ao mesmo tempo, de verdade²⁹. A caracterização fantástica do episódio inicia-se já com o protagonista Astolfo, que, como observa Mario Santoro, comporta-se como “um turista interessado e divertido”, que pergunta, admira e interroga seu guia para obter informações, sem nenhum intuito de refletir racionalmente sobre o que está vendo. No entanto, essas características da personagem também são importantes para manter o equilíbrio da sequência entre verdade e fantasia:

*La qualità del personaggio assicura e accentua il carattere del “meraviglioso” e dell’“avventuroso” della vicenda, proprio nella parte in cui diventa più scoperta ed esplicita la disposizione del poeta a calare nel racconto la propria cognizione del reale; e nello stesso tempo, concorre in modo determinante a mantenere il racconto su un registro di comicità e di ironia, che alleggerisce, senza eluderne o vanificare il senso, la seria e spregiudicata rappresentazione della società contemporanea, di cui il poeta si fa nella sequenza interprete e coscienza.*³⁰

²⁷ ARIOSTO, op. cit., XXXIV, 62-67.

²⁸ ARIOSTO, op. cit., XXXV, 18. “Tu debes saber que nenhuma fronde se move/Lá embaixo, que não se faça sinal aqui. /Convém que todo evento corresponda/ Na terra e no céu, mas com um aspecto diferente”. (Tradução nossa).

²⁹ SANTORO, op. cit., 109.

³⁰ Ibidem, p. 108-109. “A qualidade do personagem assegura e acentua o caráter “maravilhoso” e “aventuroso” do evento, exatamente na parte em que fica mais explícita e clara a disposição do poeta em calar a própria cognição do real na narrativa; e ao mesmo tempo concorre, de modo determinante, para manter a narrativa sob um registro cômico e de irônico, dando assim mais leveza, sem eludir ou tornar vão seu sentido, à representação séria e desinibida da sociedade contemporânea, da qual, na sequência, o poeta se faz intérprete e consciência”. (Tradução nossa).

Santoro já atesta que essa correspondência “lua-terra” remete imediatamente ao mundo contemporâneo do autor, que será explicitada por meio das explicações de São João a Astolfo. Na mesma estrofe, o Evangelista revela-lhe que o Tempo (alegoricamente representado por um velho de barba branca e longa) tira a fama daqueles que já morreram e joga-a no rio do esquecimento. A sequência narrativa mostra, então, os corvos e outras aves revoando sobre esse rio:

*E come qua su i corvi e gli avoltori
e le mulacchie e gli altri varii augelli
s'affaticano tutti per trar fuori
de l'acqua i nomi che veggion più belli:
così là giù ruffiani, adulatori,
buffon, cinedi, accusatori, e quelli
che vivono alle corti e che vi sono
più grati assai che 'l virtuoso e 'l buono,

e son chiamati cortigian gentili,
perché sanno imitar l'asino e 'l ciacco;
de' lor signor, tratto che n'abbia i fili
la giusta Parca, anzi Venere e Bacco,
questi di ch'io ti dico, inertì e vili,
nati solo ad empir di cibo il sacco,
portano in bocca qualche giorno il nome;
poi ne l'oblio lascian cader le some.*³¹

São João explica que os corvos são os aduladores cortesãos – sobretudo os maus poetas – que só sabem explorar os seus senhores e, quando cantam seus feitos (“*portano in bocca qualche giorno il nome*”), não conseguem prestar-lhes memória, ao contrário, os deixam cair no esquecimento. Sergio Zatti identifica nesses versos mais do que a constatação do esquecimento dos senhores por culpa dos poetas aduladores. Segundo o crítico, os versos de Ariosto denunciam uma mudança na condição histórica da literatura: além da aceitação-denúncia do pacto cortesão (proteção do senhor em troca de encômio poético), os versos arioestescos sugerem que a poesia passa a ser usada somente como instrumento de propaganda política, ou um meio publicitário da elite emergente³². Essa constatação completa-

³¹ ARIOSTO, op. cit., XXXV, 21-22. “E como aqui em cima os corvos e abutres e gralhas e todos os outros vários pássaros / Se esforçam todos para tirar fora /da água os nomes que lhes mais bonitos: /assim, lá embaixo os alcoviteiros e aduladores, / bufões, afeminados, acusadores, e aqueles / que vivem nas cortes e que lhe são mais gratos do que o virtuoso e o bom / e são chamados gentis cortesãos / porque sabem imitar o asno e o porco, / quando a justa Parca, também Vênus e Baco, / cuidam dos fios do senhor deles, / estes de quem te digo, ociosos e vis, / levam o nome dele em sua boca por alguns dias, / depois deixam suas cargas caírem no esquecimento”. (Tradução nossa).

³² ZATTI, op. cit., p. 143.

se com a sequência narrativa, em que poucos cisnes aparecem em oposição aos corvos das estrofes anteriores:

*Ma come i cigni che cantando lieti
rendeno salve le medaglie al tempio,
così gli uomini degni da' poeti
son tolti da l'oblio, più che morte empio.
Oh bene accorti principi e discreti,
che seguite di Cesare l'esempio,
e gli scrittor vi fate amici, donde
non avete a temer di Lete l'onde!*

*Son, come i cigni, anco i poeti rari,
poeti che non sian del nome indegni;
sì perché il ciel degli uomini preclari
non pate mai che troppa copia regni,
sì per gran colpa dei signori avari
che lascian mendicare i sacri ingegni;
che le virtù premendo, ed esaltando
i vizî, caccian le buone arti in bando.*³³

O trecho contrapõe os corvos aos raros cisnes que salvam do rio do esquecimento os nomes dos senhores e príncipes dignos de serem louvados. Ariosto identifica os cisnes como os poetas raros, aqueles verdadeiros e dignos de serem chamados “poetas”, e ainda adverte que são raros porque os senhores, por avareza, não valorizam os artistas verdadeiros (“*i sacri ingegni*”), não os remuneraram de maneira adequada diante do benefício poético que recebem. Somente os poetas verdadeiros têm o poder de immortalizar o nome daquele que cantam em sua poesia³⁴. São João ainda afirma que os senhores que cometem esse erro são punidos por Deus, que os destitui de entendimento e os faz escravos dessa poesia de baixa qualidade, até que a morte lhes consuma toda a fama³⁵.

Ao mesmo tempo em que enaltece a “*vera*” poesia, que serve para tornar célebres e eternos os senhores por ela cantados, Ariosto acaba por revelar a artificialidade do fazer poético e, como Ferroni observa, coloca-a como uma espécie de “monumento e construção póstumos”, que, por sua vez, dá um status de imortalidade à realidade³⁶. Essa ligação com o

³³ ARIOSTO, op. cit., XXXV 22-23. “Mas como os cisnes que cantando alegres / salvam as medalhas do templo, / assim os homens dignos são salvos / pelos poetas do esquecimento, / mais cruel do que a morte. / Oh, príncipes tão atentos e prudentes, / Que de César seguís o exemplo, / e vos tornais amigos dos escritores, para / não ter de temer as ondas do Lete! / São raros, como os cisnes, os poetas, / os poetas que não são indignos de seu nome; / seja porque o céu dos homens ilustres / nunca padece pela abundância deles / seja pela grande culpa dos senhores avarentos / que deixam mendigarem os engenhos sagrados; / que oprimindo a virtude e exaltando / os vícios, repelem as boas artes para o exílio”. (Tradução nossa).

³⁴ Ibidem, XXXV, 16.

³⁵ Ibidem, XXXV, 24.

³⁶ FERRONI, op. cit., p. 206-207.

real, no entanto, não retira da verdadeira poesia o seu caráter enganoso. Ao contrário, os exemplos dados por São João na sequência narrativa confirmam essa característica, sobretudo a poesia heróica e encomiástica³⁷, sugerindo então que o leitor entenda a história narrada em seu “avesso”: mesmo os heróis da literatura greco-latina só tiveram seus nomes imortalizados devido à maestria dos poetas que os cantaram. Além disso – e aqui se situa o ponto crucial da passagem – o Evangelista afirma que nenhum deles era tão forte ou inteligente como aparecem na poesia, e essa fama que ganharam foi literalmente construída pelos bons escritores:

*Non sì pietoso Enea, né forte Achille
fu, come è fama, né sì fiero Ettore;
e ne son stati e mille a mille e mille
che lor si puon con verità anteporre:
ma i donati palazzi e le gran ville
dai descendentì lor, gli ha fatto porre
in questi senza fin sublimi onori
da l'onorate man degli scrittori.*

*Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
la proscrizion iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.*

*Omero Agamennòn vittorioso,
e fe' i Troian parer vili ed inerti;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.*³⁸

³⁷ Ibidem, p. 207.

³⁸ ARIOSTO, op. cit., XXXV, 25-27. “Não foi Enéias tão piedoso, nem Aquiles foi tão forte / como o são de fama, nem tão feroz Heitor; / e não foram deles mil e uma coisas que lhe foram atribuídas como verdade: / mas os palácios e mansões doados / pelos seus descendentes conseguiram que fossem atribuídas a eles / honras sem fim / pelas mãos honradas dos escritores. / Nem tão santo foi Augusto / como toca a tuba de Virgílio. / Como teve bom gosto pela poesia/ seu débito iníquo é perdoado./ Ninguém saberia que Nero era injusto, / talvez nem sua fama seria menos boa, / mesmo que ele tivesse inimigos no céu e na terra, / mas se tivesse sabido ser amigo dos escritores. / Homero fez de Agamenon um vitorioso, / e fez os troianos parecerem vis e inertes; / e mostrou que Penélope fiel ao seu esposo / tinha sofrido mil ultrajes de seus pretendentes. / E se tu queres que a verdade não te seja escondida, / converte a história toda ao contrário: / os gregos arruinados, Troia vencedora, / e que Penélope foi meretriz”. (Tradução nossa).

A declaração de São João em defesa da poesia mostra-se ambígua: ao exaltar os “cisnes” em oposição aos “corvos”, Ariosto declara que a verdadeira poesia é feita de engano; ao mesmo tempo, se a poesia de Ariosto tem motivação encomiástica, o autor indiretamente coloca-se como um “cisne”, o qual tem o poder de exaltar os feitos de seu senhor e de imortalizar-lhe o nome. Entretanto, sendo um poeta, ele pode mentir sobre a grandeza da família Este – sobretudo de Ippolito, o principal homenageado –, o que confere ao texto ariostesco uma ironia que, desmascarada, poderia ser traduzida da seguinte maneira: o príncipe que tiver o favor de um poeta autêntico, verdadeiro, sendo-lhe amigo e protegendo-o, poderá gozar de uma fama eterna, muitas vezes superior aos seus méritos efetivos, pois seu amigo poeta exaltará suas qualidades (e talvez invente mais algumas que julgue serem importantes) e esconderá suas fraquezas.

Diante da gravidade da afirmação de São João, a posição da crítica literária é controversa. Em seu *Ariosto narratore e la sua scuola*, Walter Moretti abstém-se de discutir o assunto, referindo-se a essa questão como “*asprezza polemica ariostesca*”³⁹. Mario Santoro, por sua vez, observa que essa relativização do texto poético acaba por envolver o próprio poeta-narrador e parece conferir ironia e ambiguidade ao enfático elogio a Ippolito d’Este feito no início da obra. Surgiria, então, uma imagem intencionalmente contraditória do poeta-narrador, “*l’immagine di un poeta dimidiato tra adulazione e contestamento, tra esaltazione e canzonatura, tra integrazione e denuncia, tra condizionamento sociale e libertà morale*”⁴⁰. Giulio Ferroni, por sua vez, afirma que o discurso do evangelista sugere uma “*lettura alla rovescia*”, ou seja, uma leitura às avessas” do tema encomiástico do *Furioso*, constituindo-se como uma “desvalorização irônica da intenção celebrativa do poema”:

*esso costituisce anche una svalutazione ironica dell’intento celebrativo del poema. Se ogni lode è menzogna prezzolata, allora anche la destinazione encomiastica di questo poema [...] non dovrà essere presa sul serio: le lodi degli estensi possono essere osservate anch’esse da una stranianti prospettiva lunare che le vanificherà come tutte le opere dei pazzi che abitano la terra*⁴¹.

³⁹ MORETTI, op. cit., p. 48-49.

⁴⁰ SANTORO, op. cit., p. 130-131. “a imagem de um poeta dividido entre adulação e contestação, entre exaltação e escárnio, entre integração e renúncia, entre condicionamento social e liberdade moral”. (Tradução nossa).

⁴¹ FERRONI, op. cit., p. 208. “isso também constitui uma desvalorização irônica da intenção celebrativa do poema. Se cada louvor é mentira interesseira, então nem mesmo a destinação encomiástica desse poema [...] não deverá ser levada a sério; os louvores dos estenses podem ser observados também como de uma estranha perspectiva lunar que os tornará vãos como todas as obras dos loucos que habitam na Terra”. (Tradução nossa).

No entanto, Santoro também se esquivava de assumir uma ou outra posição, afirmando que não se pode pensar que Ariosto tivesse a intenção de desmentir o elogio a Ippolito, nem pensar que o status de escritor de São João legitimiza o elogio ao senhor estense, como sugeriu Robert Durling⁴², pois, por silogismo, visto que São João é escritor⁴³, sua obra – o Evangelho, as epístolas e o livro de Apocalipse – é legítima e não mentirosa. Santoro, inclusive, separa os dois narradores: enquanto a obra do evangelista é voltada ao eterno, ao espiritual, a poesia de Ariosto é fruto de um homem e destinada aos homens e, portanto, pode conter sim afirmações mentirosas e nisso, segundo o crítico, está a principal contradição da posição de Ariosto enquanto poeta de corte:

[...] una condizione subalterna, che si articolava e si caratterizzava nelle forme e nei modi più diversi, non solo secondo il grado delle intrinseche qualità poetiche, ma soprattutto secondo il livello della coscienza morale di ognuno (la distinzione tra uccellacci e cigni è fondamentale).⁴⁴

Como Santoro e Ferroni atestam, a referência à corte e à condição do poeta no interior dela é incontestável. De outra obra do autor, as *Satire*, pode-se inferir que a relação de Ariosto com Ippolito era problemática. Observe-se, por exemplo, o que o autor diz na Sátira I. Destinada ao irmão, Alessandro, essa sátira tem como conteúdo principal o motivo pelo qual Ariosto se negou a seguir o cardeal Ippolito até a Hungria, fato que culminou em sua demissão. O texto mostra que Ariosto não estava disposto a desempenhar nenhuma atividade apreciada pela corte, nem mesmo alguns passatempos da vida mundana que os cortesãos levavam:

*che debbio far io qui, poi ch'io non vaglio
smembrar su la forcina in aria starne,
né so a sparvier, né a can metter guinzaglio?*

Non feci mai tai cose e non so farne⁴⁵

O poeta declara que não serve para adular o cardeal, nem se submeter passivamente às humilhações de seu senhor. De fato, Guido Bonino afirma que em Ferrara, junto a Ippolito,

⁴² DURLING, op. cit., p. 149.

⁴³ ARIOSTO, op. cit., XXXV, 29.

⁴⁴ SANTORO, op. cit., p. 131. “uma condição subalterna, que se articulava e se caracterizava nas formas e modos mais diferentes, não somente segundo o grau das qualidades poéticas intrínsecas, mas sobretudo segundo o nível da consciência social de cada um (a distinção entre corvos e cisnes é fundamental)”. (Tradução nossa).

⁴⁵ ARIOSTO, Ludovico. *Satire*. Milano: Rizzoli, 1990. I, 141-145. “que eu devo fazer aqui, já que não sei / matar no ar com o forçado as perdizes, nem sei colocar trela em gavião e cachorro. Nunca fiz tais coisas, nem sei fazê-las”. (Tradução nossa).

Ariosto desempenha funções muito práticas e humilhantes, enquanto fora da cidade assumia missões de cunho diplomático muito delicadas, sobretudo em Roma, pois a relação do Papa Giulio II com os Este não lhes era favorável⁴⁶.

Segundo o historiador Peter Burke, os primeiros anos do século XVI constituíram um período particularmente favorável para o mecenatismo na literatura, nos estudos e nas artes. Alguns artistas foram chamados à corte pelos príncipes, que se interessaram por seus talentos ou mesmo porque queriam ser conhecidos como mecenas soberbos e magnânimos⁴⁷. No caso das cortes italianas, já na segunda metade do século XV, elas apresentam um interesse maior pelas artes. Como já exposto no primeiro capítulo de nosso estudo, em Ferrara, Mântua e Urbino a importância da arte como fator relevante para o contexto cortesão acentua-se com o casamento de Isabella d'Este⁴⁸ com Francesco II Gonzaga, em 1490. Ercole I, antecessor de Ippolito, passou a usar o mecenatismo em função de propaganda, política essa que tinha como centro propulsor a Biblioteca Estense e o “Studio Ferrarese” (universidade)⁴⁹. Entretanto, Alfonso e Ippolito não eram voltados à arte; ao contrário, o empenho para restabelecer a ordem e a autoridade diante dos súditos era movido, sobretudo, por uma política fiscal muito rigorosa e desenvolvida. O mecenato ferrarês tornou-se famoso, mas esteve constantemente ligado ao enaltecimento da família Este e da corte⁵⁰.

Diante dessas afirmações, vemos que a posição de Ariosto na corte era verdadeiramente contraditória. A corte, que funcionava como um “teatro de si mesma”, era um espaço em que a realidade e a ficção estavam sempre presentes:

[...] (não é fácil encontrar os termos apropriados para descrever os comportamentos de corte, sempre oscilantes ao longo da linha de demarcação entre os factos e a ficção). A corte do Renascimento era o cenário extremamente estilizado daquilo que o sociólogo americano Erving Gogman definiu como a “representação de si na vida cotidiana”. Ou, como a rainha Isabel afirmava: “Digo-vos que nós, príncipes, estamos sempre num palco”.⁵¹

⁴⁶ BONINO, op. cit., p. 17.

⁴⁷ BURKE, Peter. O cortesão. In: Garin, E. *O homem Renascentista*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Editorial Presença, 1991. p. 103.

⁴⁸ Sabendo do interesse de Isabella pela poesia, Ariosto envia-lhe um exemplar do *Furioso*, e a marquesa manifesta-se a favor da obra, elogiando-a e dizendo que a leitura é muito prazerosa. V. BOLOGNA, Corrado. *Orlando Furioso*, di Ludovico Ariosto. In: **Letteratura Italiana Einaudi**. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1993. v. II.

⁴⁹ BONINO, op. cit., p. 14.

⁵⁰ BURCKHARDT, op. cit., p. 55-56.

⁵¹ BURKE, op., cit., p. 113.

O texto de Peter Burke leva-nos a inferir que a compreensão do discurso de São João sobre os corvos e os cisnes está intrinsicamente ligada a outro trecho da viagem lunar de Astolfo: o vale das coisas perdidas. O Evangelista explica-lhe que tudo o que vê são adulações:

*Ami d'oro, e d'argento appresso vede
In una massa, ch'erano quei doni
che si fan con speranza di mercede
ai re, agli avari principi, ai padroni.
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
et ode che son tutte adulazioni.
Di cicale scoppiate imagine hanno
Versi ch'in laude dei signor si fanno.*

[...]

*I mantici ch'intorno han pieni e greppi,
sono i fumi dei principi e i favori
che danno un tempo ai ganimedi suoi,
che se ne van col fior degli anni poi.⁵²*

A primeira estrofe mostra a esperança dos adulares em conseguir favor (“*speranza di mercede*”) representada por anzóis de ouro e prata (“*ami d'oro, e d'argento*”), que, em vão, são lançados para a obtenção de favores dos príncipes e senhores avaros; as adulações são representadas pelos laços escondidos nas guirlandas (“*ascosi lacci*”). Os poetas adulares são representados pelas cigarras rebentadas (“*cicale scoppiate*”). A segunda mostra que os favores prestados pelos príncipes aos seus ganimedes (termo depreciativo que se refere aos jovens galanteadores) são como um sopro de foles (“*mantici*”), que duram por pouco tempo, mas depois desaparecem (“*che se ne van col fior degli anni poi*”).

O trecho claramente se refere à vida de corte, às adulações e falsidades usadas como meio de obtenção de favores, o que confere aos versos o caráter de denúncia de um meio corrupto, ou seja, de uma corte degradada pelos defeitos de seus senhores e súditos, apontando uma posição controversa de Ariosto: ao mesmo tempo em que reprova tais comportamentos, ele acaba por compactuar com eles devido à sua condição subalterna em relação ao seu senhor.

⁵² ARIOSTO, op. cit., XXXIV, 77-78. “Anzóis de ouro e de prata vê em seguida / Em um monte, que eram os presentes / que se dão na esperança de obter recompensas / aos reis, aos príncipes avaros, aos senhores. / Vê laços escondidos em guirlandas; e pergunta, / e ouve que são todas adulações. / Têm aspecto de cigarras rebentadas / os versos que se fazem em louvor dos senhores. / [...] / As foles que têm à sua volta cheios e os precipícios / são os fumos dos príncipes e os favores / que eles dão aos seus ganimedes, / que depois se vão junto com a flor da idade”. (Tradução nossa).

Mario Santoro afirma que a identificação dos defeitos presentes na corte vai além de qualquer possibilidade moralista e sugere uma tomada de consciência desse sistema, “no qual os indivíduos permaneciam condicionados, corrompidos e incentivados a atuar de maneira tão degradante quanto inútil”⁵³. Essa corrupção do sistema cortesão expande-se e tem sérias consequências: a sequência narrativa mostra que no vale das coisas perdidas também se encontram cidades em ruínas, vítimas dos tratados feitos por esses senhores, que, muitas vezes, não foram cumpridos⁵⁴.

Vemos, portanto, que o trecho em questão possui alusões claras ao mundo contemporâneo de Ariosto, o qual é exposto pelo poeta, mas não julgado, como sustenta Robert Durling. O crítico afirma em seu texto que o narrador Ariosto assume uma posição divina no poema pelo fato de distribuir justiça entre os seus personagens⁵⁵, o que nos parece tão errôneo quanto afirmar que Machiavelli, ao escrever *Il Principe*, tenha inventado uma forma de governo opressora. O que nos parece bem óbvio é que tanto Ariosto como Machiavelli expõem fatos com uma entoação engajada, do alto, e tal exposição não lhes confere um caráter divino ou – no caso de Machiavelli – demoníaco e maléfico. A veracidade do trecho não consiste na inclusão de fatos reais; ao contrário, a poesia é como a Lua visitada por Astolfo, que não é um reflexo das coisas terrenas, e sim um “espelho às avessas”, ou seja, possui uma verdade própria que, muitas vezes, acaba se confundindo com o real, mas não é o real. Essa distinção será fundamental para a interpretação do *Furioso*.

3.2.2 Da loucura à prudência: a prova da taça

Orlando é o protagonista da obra ariostesca. Como se sabe, é o sobrinho de Carlos Magno e o cavaleiro mais valoroso da tradição carolíngia, descrito como sábio, valente, equilibrado, fiel ao código da cavalaria e à Igreja Católica⁵⁶. O que vemos no *Furioso*, no entanto, não condiz com essa caracterização original, já que, por causa do amor por Angélica, Orlando enlouquece.

A loucura de Orlando por amor é relatada pelo narrador nos primeiros versos do poema (“*Dirò d’Orlando in un medesimo tratto/ cosa non detta in prosa mai, né in rima:/ che*

⁵³ SANTORO, op. cit., p. 115.

⁵⁴ ARIOSTO, op. cit., XXXIV, 79.

⁵⁵ DURLING, op. cit., p. 128.

⁵⁶ Cfr. VILLORESI, op. cit., p. 162.

per amor venne in furore e matto”⁵⁷). Com essa observação, Ariosto direciona o leitor a entender que é realmente o amor que tirará do cavaleiro a sua sanidade e sabedoria. A narrativa, no entanto, mostra-nos que a loucura de Orlando não advém do amor por Angélica, mas depende de outros dois fatores: o ciúme e o conhecimento da verdade. O amor pela donzela não passa de um mero engano.

Já dissemos no segundo capítulo que, no *Furioso*, amor é sinônimo de engano. Em função do seu amor por Angélica, Orlando deixa para trás suas obrigações de cavaleiro⁵⁸. Ao universo do amor, então, está ligada a subversão de todos os valores; por isso, ocorre aí uma inversão: aquilo que é verdadeiro parece falso e a razão cede lugar ao erro e ao “errar”, ou seja, o vagar sem direção certa. Vimos também que Orlando continuou à procura de Angélica e passou pelo castelo de Atlante⁵⁹, construção encantada criada pelo mago, onde o cavaleiro também sofre enganos provocados pelas imagens falsas da princesa, de quem ouve a voz que clama por socorro. Depois de o encanto ter sido desfeito pela própria Angélica, Orlando seguiu procurando-a, mas deparou-se com os dizeres amorosos de Medoro à princesa, que se casou com esse soldado. Percebemos que nosso herói, inesperadamente, encontra os indícios de um fato no qual não queria crer: que Angélica não o amava e que, pior do que isso, havia se casado com outro homem. Diante dos escritos, o cavaleiro tentava esquivar-se da verdade, inventando outra que mais lhe agradasse: que alguém tivesse imitado a letra de Angélica, ou mesmo tivesse usado seu nome para difamá-la.

Como observamos no capítulo anterior, a traição de Angélica só aconteceu sob o ponto de vista de Orlando, pois ele não aceitou a verdade com a qual se deparou. Constatamos, então, que a loucura de Orlando não tem sua origem no amor do cavaleiro por Angélica, como Ariosto advertiu-nos no início do *Furioso*. Advém do ciúme provocado pelo conhecimento da verdade que ele negara até então. Portanto, para o cavaleiro, a verdade não tem um valor positivo e é vista como o motivo de sua loucura que o levou à perda de sua identidade.

O primo de Orlando, Rinaldo, passará por uma experiência diversa. Ele também era apaixonado por Angélica e por ela também abandonou o exército cristão. Ainda no *Orlando Innamorato*, o cavaleiro havia bebido de uma fonte mágica, a “fonte do amor”, que provocou o sentimento pela princesa; ela, ao contrário, havia bebido de uma outra fonte, a do “desamor” e, por isso, começou a fugir de Rinaldo.

⁵⁷ ARIOSTO, op. cit., I, 2. “De Orlando, ao mesmo tempo, direi eu / o que nunca se disse, em prosa nem em rima: / Que o amor o pôs em fúrias de sandeu”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁵⁸ v. p. 61-63.

⁵⁹ v. p. 24.

No canto XLII do *Furioso*, o primo de Orlando é curado de seu amor por Angélica porque foi conduzido por um cavaleiro chamado Sdegno (“Desdém”) à fonte do desamor⁶⁰. Depois disso, enquanto procura Orlando, depara-se com um cavaleiro cortês que lhe pergunta se é casado. Diante da resposta positiva, convida-o para passar a noite em seu palácio, onde Rinaldo encontra muita riqueza e uma fonte com oito estátuas de bronze⁶¹. A reação de Rinaldo diante das estátuas mostra que o cavaleiro possui uma “*cortese modestia*”, ou seja, um comportamento que mostra uma sabedoria no uso das palavras diante de uma situação que ainda lhe causava insegurança:

*Spesso la voce dal disio cacciata
Viene a Rinaldo sin presso alla boca
Per domandarlo; e quivi, raffrenata
Di cortese modestia, fuor non scocca.*⁶²

Durante o jantar, aparece um jovem serviçal trazendo uma taça de ouro cheia de vinho. O senhor da casa, sorrindo-lhe (mas “a quem prestasse atenção parecia um olhar de pranto”), começa a explicar a utilidade da taça de vinho: provar a fidelidade do cônjuge:

*Se vuoi saper se la tua [moglie] sia pudica
(come io credo che credi, e creder déi;
ch'altrimente far credere è fatica,
se chiaro già per prova non ne sei),
tu per te stesso, senza ch'altri il dica,
te n'avvedrai, s'in questo vaso bei;
che per altra cagion non è qui messo,
che per mostrarti quanto io t'ho promesso.*

*Se béi con questo, vedrai grande effetto;
che se porti il cimier di Cornovaglia,
il vin ti spargerai tutto sul petto,
né gocciola sarà ch'in bocca saglia:
ma s'hai moglie fedel, tu beraí netto.
Or di veder tua sorte ti travaglia.* -⁶³

⁶⁰ Ibidem, XLII, 61-63.

⁶¹ As estátuas são o retrato de personagens contemporâneos a Ariosto que têm importância dentro da corte. Há também, junto aos cortesãos, intelectuais como Castiglione e Pietro Bembo, conhecidos de Ariosto e importantes na sua formação humanística.

⁶² Ibidem, XLII, 98. “Frequentemente a voz impelida pelo desejo / vem a Rinaldo até a boca / para questioná-lo; e aí, refreada / por modéstia cortês, não escapa”. (Tradução nossa).

⁶³ Ibidem, XLII, 102-103. “Se queres saber se tua esposa é fiel / (como eu acho que tu crês, e o deves crer; / pois de outro modo fazer com que os outros acreditem / no que está claro, não precisas de alguma prova) / tu, por ti mesmo, sem que outro te diga, / perceberás, se dessa taça beberes; que por outra razão não está aqui / se não para te mostrar o que prometi. / Se o beberes, verás grande efeito; / que se levares a crista de Cornovaglia, / o vinho te cairá sobre o peito, nenhuma gota restará na sua boca. / mas se tens uma esposa fiel, beberás tudo. / Agora te aflige ver a tua sorte”. (Tradução nossa). “Cimier di Cornovaglia”: Ariosto brinca com a formação dessa palavra e o seu significado, pois se diz “andare a corneto”, ou seja, “tornar-se um corno”, “ter chifres”, ser uma vítima de

Rinaldo tem diante de si a oportunidade de saber se sua esposa, Clarice, lhe é fiel: se beber o vinho, a fidelidade é comprovada; se o vinho lhe cair sobre o peito, encontrará como resposta a traição. O cavaleiro observa a taça, encosta nela, mas começa a pensar sobre a seriedade da prova que lhe foi sugerida:

*Quasi Rinaldo di cercar suaso
quel che poi ritrovar non vorria forse,
messa la mano inanzi, e preso il vaso,
fu presso di volere in prova porse:
poi, quanto fosse periglioso il caso
a porvi i labri, col pensier discorse.*⁶⁴

O trecho mostra que Rinaldo temia talvez “encontrar o que não queria”, ou seja, a infidelidade de Clarice. A tensão do momento narrativo é acentuada pelo narrador com o fechamento do canto, e a história é retomada no canto seguinte. O cavaleiro, então, toma sua decisão de não fazer a prova e diz o motivo: as mulheres são fracas, e, por isso, prefere não saber a verdade e, além disso, afirma que seria louco aquele que procura o que não quer encontrar:

*Pensò, e poi disse: - Ben sarebbe folle
chi quel che non vorria trovar, cercasse.
Mia donna è donna, ed ogni donna è molle:
lasciàn star mia credenza come stasse.
Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova:
che poss'io megliorar per farne prova?*⁶⁵

A decisão de Rinaldo e sua observação sobre “aquele que procura o que não deseja encontrar” colocam-no em oposição a Orlando *no Furioso*, pois mostra que nem sempre é preferível saber a verdade se ela lhe pode causar algum dano. O cavaleiro mostra-se disposto a raciocinar, considerar, antes de agir, o que não acontece com o primo. No livro de Mario

infidelidade. Por isso, a crista do elmo contribui para ilustrar o jogo de palavras usado pelo poeta a fim de caracterizar a pessoa traída.

⁶⁴ Ibidem, XLII, 104. “Rinaldo quase convencido a procurar / aquilo que talvez não gostaria de encontrar, / colocou a mão para frente / e segurando a taça / esteve prestes a querer fazer a experiência: / então, quão perigosa era a situação / se encostasse os lábios na taça / percebeu com a razão”. (Tradução nossa).

⁶⁵ Ibidem, XLIII, 6. “Pensou, e depois disse: - Seria muita loucura / procurar aquilo que não gostaria de encontrar. / Minha mulher é mulher, e toda mulher é fraca: / vamos deixar minha confiança como está. / Até aqui a minha confiança me beneficiou, e beneficia: / o que posso melhorar ao conseguir uma prova disso?”. (Tradução nossa).

Santoro, *Letture ariostesche*⁶⁶, o crítico analisa outro episódio em que Rinaldo age da mesma maneira: no Canto VI, o cavaleiro defende Ginevra de uma suposta traição (a qual fora simulada por Bireno, que a amava), fazendo um discurso em favor da donzela; quando indagado pelos monges que a condenaram, Rinaldo pensa para depois responder, o que se torna um hábito do personagem durante a narrativa que tem seu momento mais exemplar no episódio da taça. A aprovação por parte do narrador do comportamento de Rinaldo, em oposição ao ciúme de Orlando, mostra-se na sequência do episódio, quando, em prantos, o dono do palácio diz:

*Perché non ti conobbi già dieci anni,
sì che io mi fossi consigliato teco,
prima che cominciassero gli affanni,
e 'l lungo pianto onde io son quasi cieco?*⁶⁷

O homem reconhece que, se tivesse feito a mesma escolha de Rinaldo, não teria sofrido tanto, pois reconhece no cavaleiro um ato sábio e prudente. Ele conta a sua história: fez a prova da taça, mas fora enganado pela maga Melissa, pois ela era apaixonada por ele. Sua esposa, ao descobrir a desconfiança do marido, desprezou-o e fugiu com o homem que ela sempre amou⁶⁸.

Nos episódios da loucura de Orlando e da prova da taça não realizada por Rinaldo, o narrador nos mostra que nem sempre saber a verdade é conveniente. O cavaleiro recusa uma prova – elemento importante no mundo da cavalaria, pois a coragem do cavaleiro está em aceitar desafios, e recusá-lo significaria covardia, característica impensável em um cavaleiro cruzado –, criando uma dissonância entre sua moral heróica e uma moral de autodefesa própria da prudência⁶⁹.

Em função disso, Giulio Ferroni observa que, quando Rinaldo recusa-se a beber, afirma a necessidade de respeitar os limites de sua própria crença⁷⁰. Isso significa exatamente não buscar a verdade efetiva das coisas, pois essa ilusão torna-se importante para a manutenção das relações pessoais. O cavaleiro mostra-se prudente, pois, como constata Santoro, talvez seja o personagem ariostesco que, dentro dos limites possíveis, tem um maior

⁶⁶ SANTORO, Mario. *Letture Ariostesche*. Napoli: Liguori, 1973. op. cit., p. 92.

⁶⁷ ARIOSTO, op. cit., XLIII, 10. “Por que não te conheci há dez anos, / assim me teria aconselhado contigo, / antes que começassem as penas / e o longo pranto pelo qual estou quase cego?” (Tradução nossa).

⁶⁸ Ibidem, XLIII, 10-43.

⁶⁹ ZATTI, op. cit., p. 56.

⁷⁰ FERRONI, op. cit., 213. Pode-se também inferir que essas ressignificações da cavalaria no Renascimento acabam gerando essas dissonâncias porque o “cronotopo”, ou seja, a posição espaço-temporal dos autores (e leitores) é completamente diversa daquele mundo de ideais da cavalaria.

controle racional diante de uma realidade que, muitas vezes, se apresenta contraditória, confusa e fugidia⁷¹. Isso representa certa dose de loucura, não a loucura patológica de Orlando, mas uma loucura necessária para o equilíbrio do homem que vive nessa realidade tão complexa e, muitas vezes, cruel (como o foi com Orlando)⁷².

Por causa da necessidade da prudência para manutenção da vida na sociedade cortesã, a loucura de Orlando proveniente do seu conhecimento (lembramos que Orlando conhece a língua árabe, que, como nos adverte o narrador, muitas vezes foi de grande valia para o cavaleiro em meio às batalhas) coloca em dúvida a utilidade da concepção humanística do saber presente na sociedade cortesã:

*[...] ciò che in una situazione può essere un valore (la conoscenza delle lingue nella civiltà umanistica), in un'altra può non esserlo (la stessa conoscenza nella civiltà cortigiana, dove può essere preferibile non sapere anziché sapere).*⁷³

Diante dessa consideração de Stefano Jossa, constatamos que Ariosto se valeu dessa utilidade da prudência para compor o seu poema, pois o *Furioso* não nos mostra a verdade efetiva das coisas. O poeta relativiza o conceito de verdade absoluta, que era o fator fundamental na composição da Chanson de Roland e na composição da personagem medieval; esse é um dos motivos da loucura de Orlando, já que o cavaleiro é uma personagem com crenças medievais a mover-se num mundo renascentista. Assim, Ariosto joga com a duplicidade, com o engano, revelando-nos uma atitude prudente adequada à sociedade em que vivia o poeta e à sua posição de homem de corte. A experiência do homem Ariosto contribui, assim, para a composição de sua obra.

3.2.3. Verdade e mentira no *Furioso*: Castelo de Atlante

⁷¹ SANTORO, op. cit., p. 192.

⁷² Em seu ensaio “Poesia e loucura no *Orlando Furioso*”, Pedro Ghirardi destaca o papel fundamental da loucura no *Furioso*. O crítico ressalta que a loucura faz parte do “jogo de forças” de que resulta o equilíbrio renascentista e ainda destaca que essa loucura tem raízes no Humanismo cristão (loucura cristã em oposição à razão grega). GHIRARDI, op. cit., p. 15.

⁷³ JOSSA, op. cit., p. 67. “[...] aquilo que em uma situação pode ser um valor (o conhecimento de línguas estrangeiras no mundo Humanista), em outra pode não ser (o próprio conhecimento no mundo cortesão, onde pode ser preferível não saber do que saber).” (Tradução nossa).

O Canto XII do *Orlando Furioso* apresenta-nos um episódio já muito estudado pela crítica ariostesca e possui numerosos aspectos dignos de análise. Nosso trabalho propõe-se a estudá-lo de forma pontual, privilegiando a relação entre o caráter ilusório do castelo e a sua dissolução pelo anel de Angélica.

O castelo encantado foi construído pelo mago Atlante para tentar livrar Ruggiero, seu protegido, da morte precoce, que ele previra por meio de magia. A construção aparece no meio da selva, no caminho usado pelos cavaleiros cristãos e sarracenos que, no *Furioso*, erram por muitas terras à procura de seus objetos perdidos⁷⁴. Quando se deparam com o castelo, os cavaleiros acabam sendo enganados pela magia e entram, pois acreditam que seus objetos de desejo ali se encontram.

A princípio, o caráter mágico do castelo não poderia ser constatado pelo “material” de sua construção: é feito de vários mármore trabalhados e em seu interior os visitantes veem camas adornadas de ouro e seda⁷⁵. Entretanto, ao mesmo tempo, o narrador nos conta que “*nulla de muri appar né de paretì; che quelle, e il suolo ove si mette il piede, son da cortine ascese e da tapeti*”⁷⁶. Temos, então, uma mistura de materiais, o mármore, o ouro e a seda, e as cortinas e tapetes que cobrem tanto o chão quanto as paredes, que dão ao castelo uma *aparência* de verdade; a não visão do material que comporia as paredes mostra a *verdade* em relação ao castelo: ele não é mais que uma ilusão, fruto de magia que simula a verdade.

Se pensarmos nos conceitos de “verdade” e “aparência” contidos somente nesse trecho, constataremos que são totalmente contraditórios. Em primeiro lugar, o que se apresenta como verdade é magia, e a aparência da verdade também o é.

Esse jogo de verdade e aparência perpassa todo o episódio e vai se tornando cada vez mais complexo, sobretudo com a chegada de Angélica ao local. A princesa entra no castelo sem ser vista, porque seu anel mágico, quando colocado na boca, permite-lhe ficar invisível. A princesa, então, consegue ver como o castelo “funciona”: “*Vede come, fingendo la sua imago, Atlante usa gran fraude a questo e a quello*”⁷⁷. A imagem de Angélica apresenta-se com o mesmo *status* aparente do mármore e da cama adornada; porém, dessa vez, Ariosto

⁷⁴ *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, de Sergio Zatti, parece-nos uma obra de referência no que diz respeito à presença do desejo no livro de Ariosto. Zatti diz que existe uma “estrutura triangular do desejo”, a qual é responsável pelos êxitos e frustrações dos personagens em relação ao objeto desejado porque estão intrinsecamente ligados e são interdependentes.

⁷⁵ ARIOSTO, op. cit., XII, 9-10.

⁷⁶ Ibidem. “Adornos de ouro e seda ali divisa / Nos leitos, mas não vê muro ou parede; / Que cortina os recobre, e o chão que pisa / Tampouco vê, que uma alcatifa o impede”. (Tradução de Pedro G. Ghirardi).

⁷⁷ Ibidem, XII, 26. “Vê que sua falsa imagem faz estrago / E que Atlante enganara a este e aquele”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

prefere usar o termo “fingir” para se referir à imagem criada por Atlante. A sequência narrativa conclui-se com um gesto de Angélica que destrói o feitiço do mago:

[...]
*L’annell trasse di bocca, e di sua faccia
 levò dagli occhi a Sacripante il velo.
 Credette a lui sol dimostrarsi, e avvenne
 ch’Orlando e Ferrau le sopravvenne.*

[...]
*Corse di par tutti alla donna, quando
 Nessuno incantamento gli impediva:
 perché l’annel ch’ella si pose in mano,
 fece d’Atlante ogni disegno vano.⁷⁸*

Percebe-se que o castelo se apresenta como um lugar de enganos, onde existe um jogo de aparências operado pelo mago Atlante mediante a simulação imagética dos objetos desejados pelos personagens. A evanescência desses objetos (elmos, espadas, cavalos, a pessoa amada etc.), que aparecem e desaparecem diante dos que os procuram, e do castelo que, apesar de parecer feito de mármore, é fruto de magia, remetem a outro episódio analisado anteriormente: o vale das coisas perdidas avistado por Astolfo, no Canto XXXIV. Por conseguinte, podemos considerar o próprio castelo como mais um símbolo da corte, onde as relações interpessoais são marcadas pelo jogo de aparência e interesses como o próprio Ariosto nos mostrou no Canto XXXV. Os cortesãos são envolvidos nessa busca pelas coisas vãs e acabam sendo controlados pela busca de fama, prestígio e, mesmo, pela obtenção de bens materiais. Para isso, usam de adulações, consequentemente, de simulação (fingimento) para conseguirem favores. A esse respeito, em outro texto Mario Santoro observa:

L’ammissione della simulazione rifletteva il realismo della speculazione politica etica e sociale della civiltà rinascimentale dopo la svolta decisiva segnata dalla crisi del 1494. Condannata e respinta sul piano della morale assoluta, la simulazione veniva realisticamente ammessa (anzi suggerita) come una “necessità” in un contesto politico sociale segnato dalla insicurezza, dalla provvisorietà, dagli imprevedibili mutamenti della fortuna, dalla differenza e dal capriccioso arbitrio dei principi.⁷⁹ [grifo nosso]

⁷⁸ Ibidem, XII, 28-29. “Tira da boca o anel e mostra a cara / a Sacripante, sem feitiço ou véu. / Quer-se com ele a sós, mas sobreveio / Orlando, e Ferrau no encalço veio. [...] Aos pés da deusa acorrem, quando / Cessa o embarde de toda a bruxaria, / Pois a dama, ao passar o anel à mão, / O feitiço do mago tornou vão”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁷⁹ SANTORO, op. cit., p. 130-131. “A admissão da simulação refletia o realismo da especulação política, ética e social da civilização renascentista depois da reviravolta decisiva assinalada pela crise de 1494. Condenada e refutada no plano da moral absoluta, a simulação passou a ser admitida (e até sugerida) como uma “necessidade” em um contexto político-social marcado pela insegurança, pela provisoriedade, pelo arbítrio caprichoso dos príncipes”. (Tradução nossa).

O crítico mostra que a simulação – fingimento – era um comportamento comum e até necessário na corte, pois a situação política instável no período provocava insegurança na sociedade renascentista. É essa instabilidade que Ariosto deixa transparecer no castelo e mesmo na maior parte da narrativa, pois os cavaleiros andam erraticamente à procura de seus objetos de desejo, os quais lhes determinam que caminho devem seguir.

Giorgio Squarotti parece não concordar com essa visão. Em seu ensaio intitulado “Nei d’intorni del *Furioso*”, Squarotti afirma que o castelo é um símbolo perfeito da impossibilidade de sonho da vida segundo o código de cavalaria; ao mesmo tempo, no entanto, diz que esse sonho do castelo de Atlante é uma fuga da negatividade histórica de Ariosto:

*Il sogno del castello di Atlante dà bene il senso di una delle soluzioni che la cultura italiana elaborerà nel corso del Cinquecento come difesa della negatività della storia: è tirarsi fuori nella pura fantasticazione ovvero nel sogno di una società perfetta, esemplare [...].*⁸⁰

Não nos parece que essa seja a intenção de Ariosto, pois seu texto dá indícios claros de que o autor não fantasia uma sociedade ideal por meio da cavalaria, ao contrário, parodia a mesma e a adequa à realidade de seu tempo a fim de expô-la, denunciá-la, mas no interior de um universo ficcional e literário. O texto ariostesco constitui-se como texto de ficção e, ainda, como ficção maravilhosa, pois possui elementos fantásticos que só são possíveis de serem reconhecidos como “reais” e verossímeis no interior de uma obra de ficcional. O maravilhoso ariostesco acaba por situar-se em sua relação com o real, pois, quanto mais aumenta sua densidade fantástica, mais se podem constatar nela indícios da condição humana⁸¹: os fantasmas e desejos vãos que dominam o homem muitas vezes o guiam e o fazem agir de forma a conseguir alcançá-los, tornando-se assim seus objetivos de vida. No entanto, ainda assim são vãos porque, mesmo quando alcançados, podem ser perdidos novamente ou solapados pelo Tempo, como mostrou São João a Astolfo⁸².

Dado o caráter ilusório e aparente do castelo, podemos afirmar que ele não só possui relação com a realidade histórica de Ariosto, mas também possui um caráter metanarrativo

⁸⁰ BARBERI SQUAROTTI, Giorgio. Nei d’intorni del *Furioso*. In: _____. **Fine dell’idilio**. Da Dante a Marino. Genova: Il Melangolo, s/d. P. 112. “O sonho do castelo de Altante mostra bem o sentido de uma das soluções que a cultura italiana elaborará durante o século XVI como uma defesa do negativismo da História: é isolar-se no mundo da imaginação pura, ou melhor, no sonho de uma sociedade perfeita, exemplar”. (Tradução nossa).

⁸¹ FERRONI, op. cit., p. 183-184.

⁸² ARIOSTO, op. cit., XXXV, 19.

que o coloca como símbolo da poesia ariostesca. Stefano Jossa lembra-nos que tudo no poema advém de enganos que determinam o movimento errático dos personagens, e como o castelo é um encanto feito por Atlante, assim também o *Furioso* é o reino da mentira e da aparência⁸³: “*qui l’Errore si è materializzato nell’edificio che lo contiene [...] e lo promuove e lo rilancia di continuo con il suo gioco di specchi così da diventare l’equivalente del libro*”⁸⁴. Andrea Lombardi remete-se ao conhecido texto de Italo Calvino sobre a obra ariostesca⁸⁵ e confirma esse fato, pois, da mesma forma que Ariosto afirma, muitas vezes, em seu texto, que tudo é ficção, “o castelo não é senão sua expressão mais radical, aumentada”⁸⁶, e acrescenta: além de ser um espaço central no *Furioso*, é o espaço mais definido e fechado do poema, mas ainda continua sendo um espaço que não existe “de verdade”.

Como se observa, o jogo de espelhos não remete somente aos jogos de simulação cortesã. O castelo apresenta-se como uma espécie de armadilha romanesca⁸⁷, pois se constitui também como uma representação simbólica da técnica do “intreccio” usada por Ariosto para trabalhar as tramas que compõem a obra, técnica que, como vimos, deixa claro o controle do narrador sobre o material narrativo, da mesma forma que Atlante controla os cavaleiros dentro do seu encanto⁸⁸.

Diante do aspecto ilusório do castelo observado até aqui, deparamo-nos, então, com as seguintes afirmações: 1) o castelo possui características que o ligam à sociedade cortesã; 2) o castelo constitui-se como uma representação do texto ariostesco.

A dicotomia presente nessas constatações mostra-nos que o presente episódio possui níveis diversos de interpretação que, a princípio, não se relacionam entre si. No entanto, podemos afirmar que a ligação entre os dois é exatamente a suposta oposição entre verdade, mentira e engano presente nas possibilidades interpretativas acima citadas.

⁸³ JOSSA, op. cit., p. 63.

⁸⁴ ZATTI, Sergio. La trappola romanzesca di Atlante. *Lettura del Canto XII dell’Orlando Furioso*. (arquivo de internet). p. 6. “Aqui, o erro se materializou em um edifício que o contém [...] e promove-o, e lança-o continuamente com seu jogo de espelhos de forma a se transformar no equivalente do livro”. (Tradução nossa)

⁸⁵ CALVINO, Italo. **Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino**. Torino: Einaudi, 1970.

⁸⁶ LOMBARDI, Andrea. O Castelo de Atlante. In: _____. **A verdadeira história do narrador: Calvino, Ariosto e a influência poética**. Tese (Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

⁸⁷ Ibidem, p. 11.

⁸⁸ O crítico David Quint, na década de 70, equiparou Atlante a Boiardo, sugerindo uma espécie de disputa de Ariosto com seu antecessor. Segundo Quint, a destruição do encanto – que no *Orlando Innamorato* não é um castelo, mas um jardim – representaria a substituição da obra boiardesca baseada principalmente na tradição arturiana (caracterizada pelos magos, encantos e histórias amorosas) por uma nova obra voltada sobretudo às características da épica. Não trataremos dessa questão do narrador neste capítulo, pois, como ele se equipara a um personagem, o assunto será abordado no capítulo final do nosso trabalho, como indicado no sumário.

A fim de esclarecer tal fato, é oportuno recorrer à crítica Marina Mizzau⁸⁹, a qual discorre sobre esse impasse em um pequeno ensaio, chamado exatamente “Il falso e il finto”. Primeiramente, Mizzau faz uma distinção entre aquilo que é falso e o que é fingido (“*finto*”), comparando uma peruca e uma máscara carnavalesca. Ela observa que o falso não quer mostrar-se falso, mas verdadeiro, no caso, a peruca; ao passo que o fingido não tem essa pretensão, no caso, a máscara de carnaval. O “fingir” está ligado à simulação, ou seja, à exibição de um comportamento – gesto, palavra, objeto – que não denota o que denotaria em seu significado original. “*Il finto, possiamo dire, è la negazione palese di ciò che appare*”⁹⁰.

Se tentarmos aplicar esses conceitos ao episódio do castelo, teremos algumas dificuldades. Em primeiro lugar, o que se mostra declaradamente fingido no trecho são as paredes, que nem mesmo são visíveis, e o chão (“*nulla de muri appar né de paretì; che quelle, e il suolo ove si mette il piede, son da cortine ascose e da tapeti*”)⁹¹. Entretanto, essa distinção começa a se tornar complexa porque constataremos que tudo dependerá do ponto de vista de cada personagem. Assim, para os cavaleiros, tanto o castelo quanto a imagem de seus objetos de desejo são verdadeiros:

*Tutti cercando il van, tutti gli dànno
Colpa di furto alcun che lor fatt’abbia;
del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;
ch’abbia perduta altri la donna, arrabbia;
altri d’altro l’accusa: e così stanno,
che non si san partir di quella gabbia;
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.*⁹²

O trecho mostra que os cavaleiros ficam ali por muito tempo crendo que irão encontrar aquilo que procuram. Orlando ouve uma voz que “parece” a de Angélica, e também “parece” que a donzela chora chamando pelo cavaleiro⁹³, mas, quando entra e não a encontra, constata que empregaria ali em vão seu tempo e trabalho; quando Orlando consegue sair, “parece” ouvir mais uma vez a voz da amada vindo da janela e torna a entrar⁹⁴.

⁸⁹ MIZZAU, Marina. Il falso e il finto. In: BONFANTINI, M.; CASTELFRANCHI, C.; MARTONE, A.; POGGI, I.; VINCENT, J. (Orgs.), **Menzogna e simulazione**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

⁹⁰ Ibidem, p. 122.

⁹¹ ARIOSTO, op. cit., XII, 26.

⁹² Ibidem, XII, 12. “Buscam-nos todos, todos lhe dão carga / De os agravar com furto ou com rapina. / A este o roubo de um ginete amarga, / Perdeu aquele a dama, e a ira o domina. / Só pensam em queixar-se e isso é o que embarga / Saírem da prisão que os arruína. / Ficam retidos nesse engano às vezes / Por semanas inteiras, e até meses”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹³ Ibidem, XII, 5-6.

⁹⁴ Ibidem, XII, 14.

Para Angélica, no entanto, que observa “de fora”, tudo aparece como falso, ou seja, com aparência de verdade. Então, a princesa entra no castelo e se depara com o seu próprio simulacro (“*Vede come, fingendo la sua imago/ Atlante usa gran fraude a questo e a quello*”⁹⁵), mas isso só é possível porque ela está invisível devido a outro encanto, o anel mágico. Vemos aqui uma magia diante de outra magia, ou o falso diante do falso, pois a Angélica “verdadeira”, enquanto invisível, quer esconder-se e parecer-se realmente com o “nada”.

O trecho conclui-se quando a mesma Angélica decide “aparecer”: coloca o anel no dedo e torna-se “verdade” diante dos olhos de Sacripante, que a via por magia, mas para ele, tanto o simulacro quanto a Angélica verdadeira eram verdade. A princesa sabe disso por causa do anel que possui e brinca com essa mistura entre verdade e aparência até perceber que seu anel também a fez visível para todos os que ali estavam⁹⁶.

Mizzau afirma que todo comportamento humano está sujeito a ser “colocado entre vírgulas”, ou seja, a ser “de mentira”. Para ela, é fundamental considerar que é impossível compreender a complexidade da comunicação cotidiana sem se observar o discurso nos seus vários níveis de abstração: deve-se entender que há no discurso passagens constantes do “vero” ao “falso”, e do “falso” ao “finto”, e essas passagens provocam confusão e equívocos quase sempre. Eliminar essa “mistura” do discurso e, conseqüentemente, das relações humanas seria simplificá-lo de modo inaceitável⁹⁷. A ironia, segundo Mizzau, torna-se um instrumento que trabalha em favor da simulação, a fim de sobrepor o verdadeiro ao falso⁹⁸.

Giulio Ferroni diz que a ironia de Ariosto

*ha anche una forza dissolvante: tende a dissolvere con tranquilla sicurezza false certezze e falsi equilibri, a svelare con sobria urbanità (ma non senza esiti aspramente pungenti) tutte le illusioni e gli inganni sociali che escludono la coscienza del limite, che si travestono con l'abito di assoluta verità.*⁹⁹

⁹⁵ Ibidem, XII, 26. “Vê que sua falsa imagem faz estrago/ e que Atlante enganara a este e àquele”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁹⁶ Ibidem, XII, 29.

⁹⁷ MIZZAU, op. cit., p. 123.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ FERRONI, op. cit., p. 215. “[a ironia de Ariosto] tem também uma força ‘dissolvante’: tende a dissolver com segurança tranquila as certezas e equilíbrios falsos, a revelar com uma urbanidade sóbria (mas não sem êxitos amargos e agudos) todas as ilusões e enganos sociais que excluem a consciência do limite, que se disfarçam com uma roupagem de verdade absoluta”. (Tradução nossa).

A ironia ariostesca¹⁰⁰ “*dissolve*” essas certezas e equilíbrio e permite reconhecer “o outro lado” que sempre se esconde sob cada asserção, sob cada comportamento, sob cada verdade. Diante do *Furioso*, percebemos que essa “mistura” de verdadeiro e falso é constante, e no episódio do castelo ela acontece em função de Atlante, que constrói todo o simulacro. É pela intenção do mago e dos enganos simulados por ele que os cavaleiros ficam presos. O castelo, portanto, sendo a representação da poesia de Ariosto, só poderá ser compreendido em sua complexidade de sentido por meio de um elemento racional, o anel da razão¹⁰¹, que é usado por Angélica para livrá-la das dificuldades; entretanto, apesar de ser o “anel da razão”, ele também é mágico, irracional, assim como a “loucura” de Rinaldo em não provar a taça. Ao contrário, o uso da razão, da verdade efetiva, de forma imprudente, além de ter dissolvido o castelo, acabou novamente expondo a princesa ao perigo.

Não obstante mostre seu controle sobre a narrativa, como pudemos demonstrar em nosso estudo, muitas vezes Ariosto acaba delegando a responsabilidade sobre as verdades e mentiras de seu texto a outrem, a princípio a Turpino e algumas outras supostas fontes. Entretanto, não podemos nos esquecer que o autor escreveu o *Furioso* para um público culto, uma elite composta por cortesãos e intelectuais que conheciam a tradição literária da qual provinha o poema¹⁰². Aqui, devemos atentar para um fator importante: Marina Mizzau afirma que o contrato comunicativo que liga o emissor do discurso fingido ao seu destinatário é baseado em um equilíbrio instável, sujeito ao risco do não reconhecimento de suas intenções por parte daquele que recebe a mensagem¹⁰³. Em suma: Ariosto dependia de seus leitores terem “claro o lume do discurso”¹⁰⁴ a fim de não serem enganados por uma suposta falta de verossimilhança do texto.

Sabemos que a intenção de Ariosto não era usar a poesia como uma mera representação da realidade, pois isso reduziria seu *Furioso* às cinzas, como Angélica fez com o castelo de Atlante. O que queremos demonstrar é que, mesmo a poesia tendo a sua própria verdade, suas próprias “leis”, onde o impossível do mundo real pode tornar-se possível, também pode conter verdades e mentiras alheias a ela. No caso do *Furioso*, entendemos que Ariosto joga com essa sobreposição de verdades e mentiras, que acabam se misturando e se

¹⁰⁰ A ironia de Ariosto é motivo de muitos estudos importantes, a começar daquele feito por De Sanctis na sua *Storia della Letteratura Italiana*. Diante da grande variedade de definições, preferimos selecionar aquela que mais se adequa ao nosso estudo.

¹⁰¹ O anel de Angélica também pode ser considerado uma representação da prudência, que é considerada fundamental para a sobrevivência na corte e que também usa como instrumento a simulação. É estudada nesses termos por Machiavelli, em sua obra mais célebre, *Il Principe*, sendo recomendada pelo autor como uma característica vital do bom governante.

¹⁰² ARIOSTO, op. cit., XLVI, 1-19.

¹⁰³ MIZZAU, op. cit., p. 123.

¹⁰⁴ ARIOSTO, op. cit., VII, 2.

confundindo. Isso tudo está diante de um público leitor bem específico que, muitas vezes, aparece no poema, seja de forma clara, como na explicação de São João sobre os corvos e os cisnes e em passagens onde os contemporâneos de Ariosto são nomeados, seja de forma mais nebulosa, como na prova da taça, na loucura de Orlando e mesmo no episódio do castelo. Caberá ao leitor a escolha que lhe convém: penetrar no mundo ariostesco com a necessária prudência, descobrindo-lhe os segredos, ou então manter-se na sua superfície, lendo-o como o próprio Ippolito d'Este o fez: para ele, o *Furioso* não passou de uma bobagem (“corbellerie”).

4 OS SENHORES DE SEUS MUNDOS

4.1 O *FURIOSO* COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO DO NARRADOR

Como vimos no capítulo anterior, Ariosto mostra-se o comandante do universo ficcional mediante a técnica do “*intreccio*”, ligada à literatura canterina por meio da qual o narrador “pega” e “solta” os fios da narrativa, organizando de forma complexa as várias histórias, pois elas são abordadas simultaneamente e não de forma linear. Vimos também que, apesar de deixar claro o seu controle sobre a matéria do *Furioso*, Ariosto coloca em dúvida esse controle absoluto, ora fazendo comentários sobre sua suposta incapacidade de dar conta da narrativa, ora atribuindo a responsabilidade dos fatos narrados a outrem, o que confere ao texto um caráter contraditório, enganoso, ou de artifício, se preferirmos. Esse aspecto enganoso também estava presente nas relações sociais das cortes e, em especial, da corte estense, da qual Ariosto fazia parte.

A propósito dessa relação entre texto, poeta/narrador e contexto, concordamos com Walter Benjamin, quando sustenta que a arte narrativa está ligada às experiências da pessoa que narra, pois só através delas a matéria narrativa surgirá¹. O crítico também diz que essas experiências podem ser da própria pessoa que narra ou de outrem, mas também se transforma na experiência do leitor². Acreditamos que a matéria narrativa do *Orlando Furioso* esteja intrinsecamente ligada à experiência de Ariosto como homem de corte, mas isso não significa que o romance deva ser lido em chave biográfica. Sustentamos somente que a obra é fruto de um meio e da imaginação de uma pessoa que fazia parte dele e que, sobretudo, era um grande artista, pois tinha conhecimento e habilidade suficientes para trabalhar a matéria narrativa, sem que ela se tornasse um mero relato histórico ou biográfico.

Constatamos, então, que o poeta não era alheio à história de seu tempo, diferentemente do que observa o Francesco de Sanctis³, na *Storia della Letteratura Italiana*.

¹ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 63, 66.

² Ibidem.

³ DE SANCTIS, Francesco. L'*Orlando Furioso*. In: _____. **Storia della Letteratura Italiana**. Milano: Bietti, 1932. p. 60. A primeira edição da obra data 1870. Francesco De Sanctis (1817-1883) foi um importante crítico literário do século XIX, além de atuar na política italiana. O estudioso dava grande importância para o

Nessa obra, escrita em 1870, o crítico afirma que Ariosto, como artista, preocupou-se com a forma do *Furioso*, como um pintor trabalha a sua tela, e diz ainda que o escritor era indiferente ao mundo que o circundava: “*Il mondo in mezzo a cui si forma, destituito di ogni parte nobile e gentile, senza religione, senza patria, senza moralità, non ha per lui che un interesse molto mediocre*”⁴. Ao contrário, vemos em Ariosto um homem atento à sociedade, aos acontecimentos históricos determinantes que marcaram a Itália e dos quais, inclusive, participou, pois Ferrara se envolveu intensamente nos combates das “*Guerre d’Italia*”. Cesare Segre⁵ observa que o poema ariostesco apresenta, em várias de suas páginas, uma clareza de juízos políticos e uma capacidade racional de dominar os fatos contemporâneos, ratificando a afirmação de Lanfranco Caretti, quando esse diz que o poeta, como humanista que era, possuía um profundo conhecimento do mundo histórico contemporâneo, bem como do homem que pertencia a ele e com os quais ele conviveu⁶.

Desse modo, podemos afirmar que o *Orlando Furioso* constitui-se como um espaço privilegiado para a reflexão de seu narrador, especialmente os exórdios. Ele não somente expõe fatos, mas também se posiciona diante deles de forma crítica e, muitas vezes, contraditória, pelo menos a princípio, como veremos nos parágrafos seguintes. Essa presença da voz narrativa não se dá somente “do alto”: algumas vezes, o narrador compara sua existência à das personagens de sua própria obra, seguindo, assim, o movimento de “zigzague” que, como diz Edoardo Saccone⁷, se assemelha ao movimento errático dos cavaleiros: o narrador “entra” e “sai” repetidas vezes, ora comentando um evento ou uma atitude das personagens, ora igualando-se a elas, compartilhando suas experiências. Isso acontece já no proêmio⁸ do *Furioso*, quando o narrador se propõe a narrar os feitos dos

engajamento político por parte dos escritores e, embora reconhecesse no *Furioso* a excelência da arte e a ironia ligada a ela, foi incapaz de perceber a crítica ariostesca, considerando que a obra era desprovida de valores morais e políticos. Essa visão de De Sanctis, influenciada pela leitura hegeliana do poema, acabou influenciando fortemente a crítica dos anos posteriores até o *Ariosto* de Benedetto Croce (1917), que se tornou uma referência para a crítica de praticamente todo o século XX. Croce desenvolveu as ideias de De Sanctis, para realizar uma avaliação estética da obra, sem se interessar, como o crítico anterior, qualquer valor histórico ou político. Uma síntese da crítica de Ariosto encontra-se no capítulo “Il caso Ariosto”, do estudo de Stefano Jossa já citado em nossa pesquisa.

⁴ Ibidem. “O mundo em meio ao qual está, desprovido de qualquer gesto nobre e gentil, sem religião, sem pátria, sem moralidade, não suscita nele mais do que um interesse muito mediocre”. (Tradução nossa).

⁵ SEGRE, Cesare. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2008. p. xvii.

⁶ CARETTI, op. cit., p. 88.

⁷ SACCONI, op. cit., p. 244. O crítico faz uma abordagem psicológica da presença do narrador no texto, dizendo que o seu “alter-ego” é Orlando, mas não é nosso objetivo realizar uma análise psicológica de Ariosto por meio do *Furioso* e de seus personagens.

⁸ Lembramos que os primeiros versos do *Furioso* (“Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori”) remetem ao Purgatório dantesco: “le donne e’ cavalier, gli affanni e li agi”. (Purgatório, XIV, 109), no qual Dante fala com os invejosos, distanciados de Deus pelas ilusões dos bens terrenos e das coisas vãs.

cavaleiros, os amores, as mulheres, mas também a loucura de Orlando, da qual ele também sofre e que pode ser um risco para a conclusão da narrativa proposta:

*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
Cosa non detta in prosa mai, né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.*⁹

Entretanto, como humanista que era, a complacência com alguns vícios era só aparente: na verdade, exprime ou manifesta uma reprovação severa desses “maus costumes” cortesãos¹⁰. Tudo isso confere ao narrador ariostesco um “estatuto ambíguo do sujeito”¹¹, ou melhor de narrador. A participação do narrador que é personagem de uma sociedade tão distante e ao mesmo tempo tão ligada à realidade da obra, apresenta, então, uma função fundamental: é, sobretudo, através dessa participação que Ariosto introduz em sua obra a dimensão temporal do presente, pois nos faz identificar a voz e a opinião do narrador, ao declarar, explicitamente, sua visão do contexto social que o cerca, de modo particular nos exórdios:

*Soprattutto questi esordi, lungi dal ridursi ad un astratto sentenziare, rivelano la diretta partecipazione del narrante alla avventurosa vicenda della 'istoria', il suo costante impegno a misurare nella fenomenologia mitografica del racconto le proprie esperienze autobiografiche e la propria cognizione del reale. E si badi: la presenza del narrante, come personaggio appartenente ad una società storicamente determinata, introduce decisamente nel sistema narrativo una nuova dimensione di gran momento: la dimensione temporale del presente, che implica l'angolazione moderna da cui il narrante, per il suo pubblico, recupera e reinventa i miti della tradizione letteraria*¹².

⁹ ARIOSTO, op. cit., I, 2. “De Orlando, ao mesmo tempo, direi eu / O que nunca se disse, em prosa ou rima, / Que o amor o pôs em fúrias de sandeu / E lhe tirou de homem cordato a estima; / Isto, se a que igual fim quase me deu / E o pouco engenho me corrói a lima, / Assentir em poupar-me em tal medida, / Que eu possa dar a obra prometida”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹⁰ SANTORO, op. cit., p. 27.

¹¹ Ibidem.

¹² SANTORO, op. cit., p. 23. “Esses exórdios, sobretudo, longe de se reduzirem a um sentenciar abstrato, revelam a participação direta do narrador nos eventos aventureiros da ‘estória’, o seu esforço constante em equilibrar as próprias experiências autobiográficas e a própria cognição do real na fenomenologia mitográfica do conto. E atenção: a presença do narrador, como personagem de uma sociedade historicamente determinada, introduz definitivamente uma nova dimensão importante no sistema narrativo: a dimensão temporal do presente, que envolve o ponto de vista moderno por meio do qual o narrador, para o seu público, recupera e reinventa os mitos da tradição literária”. (Tradução nossa).

Observada essa dupla participação do narrador no *Furioso*, passaremos à análise de algumas de suas reflexões. Elas abarcam vários temas, desde aqueles que remetem aos acontecimentos históricos contemporâneos ao autor até assuntos referentes à subjetividade humana.

Dada essa abrangência, limitar-nos-emos a analisar alguns trechos que mais interessam ao nosso estudo: algumas reflexões históricas que mostram contradições entre o motivo encomiástico do poema e as declarações do narrador, e a possível contradição presente no tratamento da condição feminina.

4.1.1 As críticas às “*Guerre d’Italia*” e aos senhores de Ferrara

Como vimos no primeiro capítulo desse estudo, Ariosto era um homem de corte, mas não atuou nela somente como literato. Antes, a serviço de Ercole I, do Cardeal Ippolito e de Alfonso I d’Este, Ludovico desempenhou diversas funções de caráter diplomático e mesmo militar¹³, o que lhe conferiu a possibilidade de observar sob vários pontos de vista a realidade de seu tempo.

No canto XXX, o narrador conta a história do rei Senapo, da Etiópia, atormentado pelas harpias, monstros mitológicos com corpo de ave e cabeça de mulher que defecavam sobre mesas onde estavam postas refeições, sujando-as e impedindo os homens de se alimentarem. Por ordem divina, as harpias estavam saqueando o palácio do rei etíope toda vez que havia um banquete, pois Senapo, quando jovem, mandara o seu exército aos montes lunares (sede do paraíso terrestre) a fim de subjugar os habitantes do lugar. Além das harpias, o castigo de Deus sobre o rei foi a cegueira.

No exórdio do canto XXXIV, o narrador volta-se às harpias famintas e revela a ligação do episódio exposto no canto anterior com a contemporaneidade italiana: a presença estrangeira na península iniciada em 1494:

*Oh famelice, inique e fiere arpie
ch’all’accecata Italia e d’error piena,
per punir forse antique colpe rie,
in ogni mensa alto giudizio mena!
Innocenti fanciulli e madri pie
cascan di fame, e veggon ch’una cena*

¹³ SEGRE, op. cit., p. xxxi – xxxvii.

*di questi mostri rei tutti divora
ciò che del viver sostegno fôra.*

*Troppo fallò chi le spelonche aperse,
che già molt'anni erano state chiuse;
onde il fetore e l'ingordigia emerse,
ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si sommerse;
e la quïete in tal modo si escluse,
ch'in guerre, in povertà sempre e in affani
è dopo stata, et è per star molti anni.¹⁴*

Nas duas oitavas que abrem o canto XXIV, vemos uma posição bem definida do narrador em relação à questão da presença estrangeira em solo italiano. Primeiramente, Ariosto compara os invasores às harpias, chamando-os de iníquos (“*inique*”) e de “*mostri*” (“monstros”, “cruéis”), pois causaram a miséria da população, a qual foi privada do próprio sustento; mas a culpa da invasão é atribuída pelo narrador “*all’accecata Italia e d’error piena*”, ou seja, aos senhores italianos, pois, como observa Pedro Ghirardi, a invasão foi devida ao “erro e à cegueira da política dos senhores italianos, dependentes de tropas de mercenários e de onerosas alianças externas, que os deixavam à mercê de monarcas estrangeiros e de seus exércitos (as harpias)”¹⁵.

A crítica de Ariosto continua na segunda estrofe, em que o narrador alude àquele – ou àqueles – que abriu as portas da Itália para os estrangeiros, ou seja, Ludovico, dito o Mouro, de Milão (pois foi o Mouro que sugeriu ao rei francês que entrasse na Itália para tomar posse de Nápoles). Essa colocação de Ariosto estende-se indiretamente aos senhores estenses, pois, a partir de então, Ferrara aliou-se à França em várias batalhas das “*Guerre d’Italia*”. Na sequência da oitava, o narrador fala mais uma vez da situação catastrófica em que a península se encontra, em meio a guerras e pobreza, privada da tranquilidade de outrora, e afirma que essa condição se estenderá ainda por muitos anos, sugerindo uma possível falta de esperança do narrador. A terceira oitava, no entanto, mostra-nos um Ariosto que acredita em uma melhoria, o que acontecerá somente sob a condição de haver pessoas não preguiçosas

¹⁴ ARIOSTO, XXXIV, 1-2. “Ó ferozes, famélicas harpias, / Que nesta cega Itália, de erros cheia, / Talvez punindo velhas rebeldias, / O céu em torno às mesas desenfreia! / Crianças inocentes e mães pias / Desfalecem de fome, enquanto preia / Este bando cruel, que, sem demora, O sustento da vida lhes devora”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

“Muito falhou quem abriu as portas [fronteiras] / Que há muitos anos já tinham sido fechadas; / de onde emergiram o fedor e a ganância, / que para envenenar a Itália se difundiram. / O viver bem naquele momento naufragou; / e o sossego de tal forma foi eliminado, / que em guerras, em pobreza e em sofrimentos / Depois [a Itália] ficou, e ainda ficará assim por muitos anos”. (Tradução nossa).

¹⁵ GHIRARDI, Pedro. “Notas aos cantos e episódios”. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**: cantos e episódios. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia : Ateliê Editorial, 2004. p. 286.

e medrosas (“*neghittosi figli*”) que terão coragem de expulsar os estrangeiros da Itália, a qual será libertada da sujeira e voltará à pureza de outrora (“*che le mense dal puzzo e dagli artigli / liberi, e torni a lor mondizia liete*”), assim como fez Astolfo para ajudar o rei etíope¹⁶.

A mesma posição do narrador pode ser observada no episódio de Cimosco, no canto IX. Cimosco, o rei da Frísia, entra em combate com Orlando porque mantinha como prisioneiro Bireno, amante de Olímpia, filha do rei da Holanda. O rei possuía uma arma muito temida por todos, um arcabuz, motivo pelo qual nunca havia sido enfrentado por ninguém. Por ser um elemento anacrônico ao mundo da cavalaria, mas não à sociedade contemporânea de Ariosto, essa arma de fogo é descrita pelo narrador sob um olhar “cavaleiresco”: não através do nome, mas sobretudo através dos efeitos que ela causa:

*Dietro lampeggia a guisa di baleno,
dinanzi scoppia, e manda in aria il tuono.
Trieman le mura, e sotto il piè il tirreno;
il ciel rimbomba al paventoso suono.
“L’ardente stral, che spezza e venir meno,
fa ciò che incontra, e dà a nessun perdono,”¹⁷*

Vemos que o arcabuz é descrito como uma arma muito destrutiva, e Orlando, algumas oitavas à frente, dará o seu parecer sobre ela quando a joga no mar depois de derrotar Cimosco:

*O maledetto, o abominoso ordigno,
che fabricato nel tartareo fondo
fosti per man di Belzebù maligno
che ruinar per te disegnò il mondo,
all’inferno, onde uscisti, ti rasigno.”¹⁸*

Como os versos nos mostram, Ariosto faz um juízo bastante negativo da arma, ligando-a ao inferno e a Belzebu. No entanto, no Canto XI constatamos uma colocação do narrador que se assemelha bastante à posição de Orlando em relação ao arcabuz. Ao ser recuperado do fundo do mar por um negromante ajudado pelo diabo (“*nimico empio de*

¹⁶ ARIOSTO, op. cit., XXXIV, 3. “que libere as mesas do fedor e das garras [das harpias] / e [as mesas] voltem para a sua limpeza de outrora”. (Tradução nossa).

¹⁷ ARIOSTO, IX, 75. “Brilha por trás, a modo de clarão, / Na frente estoura, e tudo em volta atroa; / Tremem os muros, estremece o chão, / E co’ horrível estrondo o céu reboa. / A nada a seta ardente dá perdão, / Ao que encontra espedaça e desboroa”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹⁸ Ibidem, IX, 91. “Ó abominável máquina maldita, / Que no perverso Tártaro profundo / Fabricou por Belzebu, para desdita / de todos os que vivem neste mundo, / volta ao Inferno!” (Tradução de Pedro Ghirardi),

*l'umana natura*¹⁹), o narrador faz a relação do tempo da narrativa com a época contemporânea à obra: Ariosto diz que, para o mal de todos, a arma saiu do mar, foi levada para a Alemanha e, a partir de então, as mentes humanas da Itália, da França ou qualquer outro lugar começaram a entender o seu funcionamento. Assim, outras armas de fogo foram inventadas, e a consequência disso é uma disseminação da violência, sobretudo contra as vidas humanas:

*Per te son giti et anderan sotterra
Tanti signori e cavallieri tanti,
prima che sia finita questa guerra,
che 'l mondo, ma più l'Italia ha messo in pianti;
[...]*

*E crederò che Dio, perché vendetta
Ne sia in eterno, nel profondo chida
Del cieco abisso quella maledetta
Anima, appresso al maledetto Giuda.*²⁰

A visão crítica do narrador mostra uma preocupação particular com o valor da vida humana porque, segundo ele, as armas de fogo, com seu poder de destruição em massa, acabam também por desvalorizar mesmo a morte, tornando-a algo insignificante²¹, pois o valor humano nas batalhas, sobretudo a coragem, é subjugado pela força da máquina, o que, muitas vezes, faz que não vença o melhor combatente²².

A valorização humana diante do terror da guerra também aparece no Canto XIV, quando Ariosto se refere à Batalha de Ravena, em que Ferrara aliou-se à França e derrotou os exércitos da Espanha e do Papa Giulio II. O crítico Mario Santoro²³ observa que, a princípio, a lembrança da batalha por parte do narrador parece celebrar os estenses²⁴, mas o que percebemos é que, já na terceira estrofe, Ariosto faz a ligação do “antigo” (o combate entre os sarracenos e os paladinos de Carlos Magno narrado no texto) com o “moderno” (a Batalha de Ravena), destacando mais uma vez a violência da guerra e as perdas humanas advindas dela:

¹⁹ Ibidem, XI, 22.

²⁰ Ibidem, XI, 27. “Por ti cobriu e há de cobrir a terra / Tantos fidalgos, cavaleiros tantos, / Antes que ao fim se chegue desta guerra / Que ao mundo e mais a Itália deixa em prantos”. [...] Creio que Deus, com eternal vingança, / A castigar esta ruim alma acuda / E, maldita qual Judas, ora lança / no cego abismo, onde o penar não muda”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

²¹ JIN-KYUNG, Park. *Il lessico cavalleresco nell'Orlando Furioso, di Ludovico Ariosto*. Tese. (Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale). 2010-2011, 364 fls. Università Ca' Foscari, Venezia, 2010-2011. p. 58.

²² ARIOSTO, op. cit., IX, 26.

²³ SANTORO, op. cit., p. 36.

²⁴ ARIOSTO, op. cit., XIV, 4-5.

*Ebbon vittorie così sanguinose,
Che lor poco avanzò di che allegrarsi.*

[...]

*Quella vittoria fu più di conforto,
che d'allegrezza; perché troppo pesa
contra la gioia nostra il veder morto
Il capitan di Francia e de l'impresa:
[...]*²⁵

Podemos constatar que Ariosto se refere primeiramente às “*vittorie sanguinose*” (“vitórias sangrentas”), afirmando, na sequência, que a vitória não causou alegria e serviu somente como um conforto pela morte do capitão francês na batalha, Gastão de Foix²⁶; além disso, no excerto seguinte, o narrador mostra compadecer-se das famílias que perderam seus entes queridos na batalha, restando apenas as lágrimas e a angústia (“*lacrimose guance*” e “*l’angosce*”).

Como vimos, as reflexões ariostescas sobre as guerras italianas e sua violência estendem-se diretamente aos senhores ferrareses, apesar do motivo encomiástico do poema. Ariosto coloca-se, muitas vezes, de modo contraditório, ora louvando o senhor, sobretudo Ippolito, ora lhe dirigindo duras críticas, o que confere ao texto um caráter contraditório.

No exórdio do Canto XV temos mais um exemplo dessa contradição. O narrador inicia a estrofe louvando a vitória de Ippolito na batalha da Polesella contra Veneza, em 1509, mas já no segundo verso usa de ironia, sugerindo que, talvez, o êxito não tenha sido por “*ingegno*”, mas sim pelo favor da “*fortuna*”. A ironia continua nos versos seguintes, quando Ariosto afirma que a morte de tantas pessoas torna “*il capitan*”, ou seja, Ippolito, menos digno, pois o ideal seria expulsar os inimigos – e não matá-los – sem causar tantos danos ao próprio exército:

*Fu il vincer sempre mai laudabil cosa,
vincasi o per fortuna o per ingegno;
gli è ver che la vittoria sanguinosa
spesso far suole il capitan men degno;
e quella eternamente è gloriosa,
e dei divini onori arriva il segno,
quando, servando i suoi senza alcun danno,*

²⁵ ARIOSTO, op. cit., XIV, 2, 6. “Sangue em caudais custaram-lhe as gravosas / Vitórias que mal podem festejar-se; [...] Foi maior a vitória no conforto / Que na alegria, porque muito pesa / Contra o júbilo nosso, saber morto / O capitão de França e dessa empresa;” [...]. (Tradução de Pedro Ghirardi).

²⁶ GHIRARDI, op. cit., p. 654.

si fa che gl'inimici in rotta vanno.

La vostra, Signor mio, fu degna loda,

[...]

*Come vincer si de', ne dimostraste;
ch'uccideste i nemici, e noi salvaste.*²⁷

A contradição existente no *Furioso* entre louvor e crítica ao senhor reflete a contradição da relação dos literatos cortesãos com os seus senhores. Já dissemos, no capítulo primeiro de nosso estudo, que essa relação era problemática, visto que o literato dependia do favor do príncipe para poder realizar sua obra, o que o colocava em uma situação de dependência e de submissão. Com Ariosto não era diferente: Sergio Zatti diz que a experiência autobiográfica do poeta como cortesão lhe mostrou que a relação do literato com o senhor era degradada, pois o serviço prestado dificilmente condizia com o benefício recebido em troca²⁸. Assim, como tantos outros literatos, o escritor enfrentava dificuldades na corte, principalmente enquanto estava a serviço de Ippolito, o que fica bastante claro em outra obra ariostesca, as *Satire*, nas quais o escritor “levanta as cortinas” daquilo que no *Furioso* tratava de forma poética e metafórica. Nessa obra, por seu caráter epistolar, embora escrito em tercetos²⁹, o autor desprende-se das suas incumbências cortesãs e fala o que pensa, e a relação problemática com o cardeal é exposta, sobretudo na “Satira I”.

Essa sátira foi escrita em 1517, logo depois de Ariosto ter recusado ir para a Hungria com Ippolito. A recusa foi vista como uma ofensa pelo senhor, o qual decidiu, por isso, demitir o escritor, deixando-o sem benefícios financeiros. Ariosto, então, destina a primeira sátira ao seu irmão Alessandro e a Ludovico da Bagno, secretário do cardeal que o acompanhara a Hungria³⁰. O que o autor deixa bem patente nessa obra é a diferença entre aquilo que ele quer oferecer a Ippolito, ou seja, seu serviço como poeta, e aquilo que o cardeal quer dele, além da adulação: a realização de ofícios burocráticos e muitas vezes humilhantes, que tiram a liberdade de Ariosto e demonstram a falta de respeito do senhor para com ele:

Il qual [Ippolito] se vuol di calamo e inchiostro

²⁷ ARIOSTO, op. cit., XV, 1, 2. “Sempre o vencer se estima coisa honrosa / Seja por obra de Fortuna ou tino; / Verdade é que a vitória sanguinosa / Ao capitão indica menos digno. / Vitória eternamente gloriosa, / Que às raias chega de louvor divino / É a que ileso salvando sua gente / Os inimigos rotos afugente. [...] Cabe à vossa, Senhor, valor subido, [...] / Como se há de vencer, bem demonstrastes: / Ao inimigo matando, a nós salvastes”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

²⁸ Cf. ZATTI, p. 142.

²⁹ Graças às *Satire* de Ariosto, a “*terzina dantesca*” continuou a ser prestigiada na literatura italiana, pois, com as teorias de Bembo, que desprezavam a língua da *Comédia*, havia a possibilidade que o metro dantesco desaparecesse; porém, através de Ariosto, continuou sendo um metro de grande valor para a literatura italiana.

³⁰ BONINO, op. cit., p. 29.

Di me servirsi [...]
Digli: “Signore, mio fratello è vostro”.

Io, stando qui [Ferrara] farò con chiara tromba
Il suo nome sonar forse tanto alto
Che tanto mai non si levò colomba³¹.

[...]

Se avermi dato onde ogni quattro mesi
Ho venticinque scudi, né sî fermi
Che molte volte non mi sien contesi,

mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
ubbligarmi ch'io sudi e tremi senza
rispetto alcun, ch'io moia o ch'io me'nfermi,

non gli lasciate aver questa credenza;
ditegli che più tosto ch'esser servo
torrò la povertade in pazienza³².

Essa sinceridade de Ariosto é percebida por Giulio Ferroni como um “*contra-canto*” ao *Furioso*, pois, segundo o crítico, nas *Satire* o poeta possui mais liberdade para expor seus pareceres sobre a dura vida na corte³³. De fato, como vimos nos versos acima citados, Ariosto “*mette in scena un aggressivo rifiuto del vincolo cortigiano*”³⁴, ou seja, revela uma cisão visível entre horizonte cortesão e horizonte humanístico e as contradições internas de ambos: “*Nella satira tendeva a definirsi l’immagine della contraddittoria institutio dello scrittore e della dignità letteraria nel tempo dell’incertezza di ogni institutio*”³⁵.

Entretanto, não concordamos com o crítico quando diz que as *Satire* seriam um “*contra-canto*” ao *Orlando Furioso*: se assim fosse, não haveria tantas “incoerências” nas colocações do narrador sobre os príncipes. Ao contrário, como Marco Marangoni afirma, a relação de Ludovico com o senhor aparece nas entrelinhas do texto, pois é um narrador no

³¹ Note-se aqui a consciência e segurança de Ariosto sobre o poder de sua obra literária em elevar o nome de Ippolito, uma consciência típica dos humanistas do Renascimento, que viam na literatura e no conhecimento uma possibilidade de intervenção social (Cf. BURKHARDT, p. 113-114). Ainda, essa colocação do autor leva-nos imediatamente ao discurso de São João sobre os corvos e os cisnes no Canto XXXV, confirmando até mesmo que Ariosto, como “poeta-cisne”, fez parecer mais gloriosos os feitos de seus senhores do que eles realmente eram.

³² ARIOSTO. *Satire*, op. cit., I, 226-230; 238-246. (Se o cardeal quizer se beneficiar dos meus serviços de pena e tinta, dize-lhe que serei seu servo, e eu, estando aqui em Ferrara, farei o nome dele ressoar mais alto do que as pombas já conseguiram voar; mas, se quizer me pagar vinte e cinco escudos a cada quatro meses, sem mesmo eu ter a garantia de que serão pagos, me ter acorrentado como escravo, obrigar-me a suar e tremer sem ter para comigo nenhum respeito, fazendo com que eu morra ou fique doente, não deixe que ele acredite nisso; dize-lhe que prefiro enfrentar a pobreza com paciência do que ser escravo). (Paráfrase nossa).

³³ FERRONI, op. cit., p. 93.

³⁴ Ibidem. “coloca em cena uma recusa agressiva ao vínculo cortesão”. (Tradução nossa).

³⁵ Ibidem, p. 94. “Na sátira tendia a se definir a imagem da contraditória instituição do escritor e da dignidade literária em um momento de incerteza de todas as instituições”. (Tradução nossa).

interior da corte e, por isso, está sujeito às suas regras³⁶. Isso significa que Ariosto era obrigado a “entrar no jogo”, na “simulação” necessária à sobrevivência em um ambiente dominado pela aparência, mesmo se não concordava com ele³⁷, e é sobre esse jogo de aparência que o poema se fundamenta³⁸, ainda que a utilização de jogos narrativos em uma obra de cunho encomiástico chegue a desmentir o próprio valor de fundamento da poesia, o ponto forte da relação entre o poeta e seu príncipe³⁹.

Se considerarmos o proêmio do *Furioso* em que Ariosto dedica a obra à “*erculeia prole*” e, em especial, a Ippolito, e o compararmos aos trechos dessa obra citados anteriormente, constataremos que a posição assumida pelo narrador em relação ao encômio é verdadeiramente contraditória, irônica, assim como em outros episódios também analisados nesse trabalho, o Castelo de Atlante e o Discurso de São João⁴⁰.

4. 1.2 A contradição na questão feminina

Vimos até aqui que a alternância entre louvor e crítica aos senhores por parte do narrador reflete a própria relação entre eles e os literatos de corte, Ariosto incluído. Entretanto, também podemos constatar no *Furioso* uma contradição do narrador no que diz respeito às mulheres, inclusive em relação a Angélica, pois, em alguns episódios, o narrador parece favorecê-las, enquanto em outros insiste em atacá-las. Por ora, abordaremos dois episódios, a fim de demonstrar essa oposição: as histórias de Orrigile e Grifone e de Olímpia e Bireno.

Nos Cantos XV-XVIII, o narrador apresenta-nos a história da traição de Orrigile ao marido, Grifone. Enquanto ele está em guerra, a esposa decide ir embora atrás de seu amante Martano, por ter se cansado de esperar pelo retorno do esposo. Aquilante, gêmeo de Grifone, já havia conversado com o irmão sobre a cunhada, mas não fora levado a sério. Então, o marido parte à procura da esposa e a encontra em Antioquia com o amante, mas ela mente dizendo que é seu irmão. Os três decidem permanecer na cidade devido a uma festa oferecida pelo rei Norandino, na qual há duelos entre cavaleiros. Grifone inscreve-se com Martano no

³⁶ MARANGONI, op. cit., p. 47.

³⁷ FERRONI, op. cit., p. 89.

³⁸ JOSSA, op. cit., p. 63.

³⁹ MARANGONI, op. cit., p. 15.

⁴⁰ Cf. cap. 3.

desafio, mas esse foge de medo; o outro fica com raiva e vergonha, porém decide ir até o fim e torna-se o vencedor. Orrigile pede-lhe que perdoe Martano e ele aceita, porém, mais uma vez, é exposto à vergonha: os dois amantes saem durante a noite, roubam a armadura de Grifone e Martano recebe as honras no lugar do marido traído, o qual só ao acordar percebe que fora enganado. Ele vai atrás dos dois; todavia, como é confundido com Martano, é preso e exposto publicamente.

Nesse episódio, podemos observar que Orrigile é uma personagem semelhante a outras personagens femininas introduzidas nas novelas de cavalaria, mulheres astutas, mesquinhas e traidoras, que enganam os cavaleiros levando-os à desgraça, como já demonstrara Marco Villoresi. O narrador posiciona-se em relação a Orrigile atribuindo-lhe adjetivos bastante depreciativos: “*iniqua e senza fede*” (“perversa e de má fê”), “*perfida sia quantunque, ingrata e ria*” (“Índa que ingrata, traíçoeira e má”), “audacissima e scaltrita” (“atrevidíssima e vivida”)⁴¹; além disso, Orrigile é contada como uma mulher mentirosa e fingida:

*s' acconcia il viso, e sì la voce aita,
che non appar in lei segno di tema.
Col drudo avendo già l'astuzia ordita,
corre, e fingendo letizia estrema,
verso Grifon l'aperte braccia tende,
lo stringe al collo, e gran prezzo ne prende.*

*Dopo, accordando affettuosi gesti
Alla suavità de le parole,
dicea piangendo: - Signor mio, son questi
debiti premii a chi t'adora e cole?*

[...]

*E seguitò la donna fraudolente,
di cui l'opere fur più che di volpe,
la sua querela così astutamente,
che riversò in Grifon tutte le colpe.*⁴²

Como podemos observar, as atitudes de Orrigile podem ser analisadas paralelamente à maga Alcina, enganadora por excelência que, dotada de extrema beleza, seduz os cavaleiros

⁴¹ ARIOSTO, op. cit., XVI 4, 6, 9. (Traduções de Pedro Ghirardi).

⁴² Ibidem, XVI, 9, 10, 13. “Mostra-lhe cara boa e voz contida / Por não lhe dar indícios de que tema. / Tendo co’ amante a traça prevenida / E a simular exultação extrema, / Corre até o Grifo e o estreita num abraço / E assim se deixa estar por largo espaço. / Juntando o meigo gesto que acarinha / À voz suave, diz, como quem chora: / - Será esta paga, meu senhor, a minha, / Desta mulher que te respeita e te adora? [...] E foi expondo esta mulher, que mente / Mais que raposa, em simular ladina, / Os seus queixumes tão astutamente / Que já o Grifo de tudo recrimina”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

a se deleitarem em sua ilha, mas depois de os ter junto de si, despreza-os e os encanta, como aconteceu com Astolfo (que fora transformado em mirto) e que por pouco não acometeu Ruggiero, pois o anel de Angélica fez com que o cavaleiro visse a verdadeira face da maga: uma mulher feia e velha⁴³. Esse aspecto enganador e fingido também pode ser observado na Angélica de Boiardo e nas primeiras aparições da personagem no *Furioso*⁴⁴.

Entretanto, vemos no episódio de Orrigile um detalhe importante: o amante Martano será colocado “à mesma altura” dela, pois ambos são fingidos:

*che l'uno e l'altro era di cor leggiero,
perfido l'uno e l'altro traditore;
e copria l'uno e l'altro il suo diffetto,
con danno altrui, sotto cortese aspetto.*⁴⁵

Diferentemente desse episódio, a história de Olímpia e Bireno apresenta um “vilão” masculino, pois é o amado da frágil donzela que a trai. No Canto X, Orlando encontra Olímpia em apuros, e esta conta-lhe a sua história: Bireno e ela apaixonaram-se, mas ele teve de ir para a guerra; a donzela é prometida ao filho do rei Cimosco, da Frigia; porém, ela recusa casar-se e o pai consente com ela. Irado, Cimosco quer vingança: com o seu arcabuz, mata todos os familiares de Olímpia, menos a princesa; o malvado também aprisiona Bireno, o qual posteriormente é salvo por Orlando. No entanto, o amado de Olímpia apaixona-se pela filha adolescente de Cimosco quando a vê chorando pelo pai e, por isso, ao ser resgatado, leva-a consigo sob a desculpa de salvá-la da tirania de Cimosco. Na sequência, Bireno e Olímpia e a princesa da Frigia partem juntos em uma embarcação, mas depois de três dias em uma ilha, devido a uma forte tempestade, a princesa acorda e vê Bireno fugindo com a filha de Cimosco. Então, Orlando vinga-a: após tirar as terras do traidor, mata-o e Olímpia se casa com o rei Oberto, que ajudou o paladino.

Olímpia é defendida pelo narrador Ariosto desde o exórdio do presente canto, como se preparasse o leitor para a história trágica que será contada nas oitavas seguintes. A princesa é considerada a mais fiel dentre todas as amantes do mundo e de todos os tempos:

*Fra quanti amor, fra quante fede al mondo
Mai si trovâr, fra quanti cor costanti,
fra quante, o per dolente o per iocondo
stato, fêr prove mai famosi amanti;*

⁴³ ARIOSTO, op. cit., VII.

⁴⁴ Cf. cap. 2.

⁴⁵ ARIOSTO, op. cit., XVI, 6. “Tem ele e ela coração ligeiro / Se é pérfida a mulher, ele é traidor; / Encobrem ambos o malvado peito / (Por mal alheio) com gentil aspeito”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

*più tosto il primo loco ch'il secondo
darò ad Olimpia: e se pur non va ananti,
ben voglio dir che fra gli antichi e nuovi
maggior de l'amor suo non si ritruovi.*⁴⁶

O narrador considera-a constante, e diz na segunda e terceira estrofes que merece ser muito amada por Bireno, mais do que o amor que ele tem por si mesmo⁴⁷ devido ao grande amor que a princesa demonstrou sentir. No entanto, ao caráter de Olímpia, Ariosto contrapõe o de Bireno: “Il falso amante” (“O tredo amante”) finge ainda gostar dela, mas na verdade não conseguia vê-la: o que lhe interessava era ter consigo a menina, senão morreria. Além de traidor, o narrador acaba por ressaltar o comportamento pedófilo do amante de Olímpia:

*E se accarezza l'altra (che non puote
Far che non l'accarezzi più del dritto),
non è chi questo in mala parte note;
anzi a pietade, anzi a bontà gli è ascritto:*

[...]

*Oh sommo Dio, come i giudicci umani
Spesso offuscati son da un nembo oscuro!
I modi di Bireno empîi e profani,
pietosi e santi reputati furo.*⁴⁸

Vemos, no trecho acima, que o narrador se reporta a Deus não só pela atitude reprovável da personagem, mas demonstrando indignação por um engano tão grande do “juízo humano”, que tinha por piedade os gestos “ímpios e profanos” de Bireno.

Olímpia e Orrigille são somente duas dentre as inúmeras personagens femininas do *Furioso*: Bradamante, Isabella, Marfisa, Ginevra, Alcina, Dalinda, as mulheres homicidas, a velha Gabrina e, logicamente, Angélica. Não é nossa intenção analisar cada uma delas no presente estudo; o que nos importa é compreender por que Ariosto, o narrador, se coloca de forma contraditória também em relação a elas.

A questão feminina, na presente obra ariostesca, já fora tratada por muitos críticos, os quais também se dividem na opinião sobre o assunto. A posição de Giovanni Titta Rosa

⁴⁶ ARIOSTO, op. cit., X, 1. “Dos amores mais fieis que houve no mundo, / Dos corações tidos por mais constantes, / Das que em viver triste ou jucundo / Mais deram provas de leais amantes, / O primeiro lugar, mais que o segundo, / A Olímpia eu dou, e se esta não vem antes / De qualquer outro amor, moderno e antigo, / maior amor que o seu não houve, eu digo”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁴⁷ Ibidem, 2, 3.

⁴⁸ Ibidem, X, 14, 15. “E se a afagar a menina ele açoda / (A excessivos afagos já se atreve) / Não lho estranha ninguém, ninguém o apoda: / A piedade (assim creem) tanto prescreve. [...] Ó sumo Deus, nosso juízo humano / Cobre-se muita vez de névoa escura! / Os gestos de Bireno, ímpio e profano, / Passam por vir de índole santa e pura!”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

está exposta no título de seu artigo: “L’Ariosto misogino”⁴⁹. O crítico sustenta a misoginia ariostesca analisando alguns episódios e uma passagem da Sátira VII, na qual o poeta aconselha o sobrinho que está prestes a se casar. Além disso, diz que o modelo feminino da lírica é aquele da mulher angelical, figuras divinas e elevadas espiritualmente, como a Laura de Petrarca ou a Beatriz de Dante, e as personagens que fogem desse modelo sofrem a perseguição misógina da Idade Média⁵⁰, como seres demoníacos, ligados à Eva bíblica que levou Adão a pecar. No entanto, Paul Renucci⁵¹, apesar de tecer críticas a Ariosto comparando-o a Guicciardini e Machiavelli no tocante às “preocupações políticas” do autor, observa que a questão feminina é mais simples: para Renucci, o poeta coloca homens e mulheres como iguais, possuidores das mesmas fragilidades e paixões⁵², manifestando uma opinião análoga à de Mario Santoro⁵³ da qual também compartilhamos.

Em outro estudo, as *Lecture Ariostesche*⁵⁴, Santoro trata da questão feminina de modo mais detalhado e, por isso, acreditamos ser conveniente expormos algumas colocações do crítico que consideramos importantes para a nossa pesquisa.

A paridade entre os sexos é estudada com base em dois episódios: o discurso de Rinaldo em favor de Ginevra (Canto IV) e o discurso do velho a Rodomonte (Canto XXVIII). Rinaldo, primo de Orlando, defende Ginevra, do reino da Escócia, de uma acusação mentirosa: a princesa teria recebido um amante em seus aposentos. Trata-se, na verdade, de Polinesso, um homem malvado que a amava e que, por isso, queria impedir seu casamento com Ariodante⁵⁵. Ao saber da lei que condena à morte as mulheres que recebem amantes em seus quartos, Rinaldo “pensa” e diz:

- *Una donzella dunque de' morire
Perché lasciò sfogar ne l'amorose
Sue baccia al suo amator tanto desire?
Sia maledetto chi tal legge pose,
e maledetto chi la può patire!
Debitamente muore una crudele,*

⁴⁹ TITTA ROSA, Giovanni. L’Ariosto Misogino. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. **L’Ottava d’oro**: La vita e l’opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte del poeta, con due messaggi di Gabriele d’Annunzio. Milano-Verona: Mondadori, 1933.

⁵⁰ Ibidem, p. 372.

⁵¹ RINUCCI, Paul. Il Cinquecento: Il secolo dei precettori. In: **Storia d’Italia**. Torino: Einaudi, 1974. v. II.

⁵² Ibidem, p. 2.391. Como já dissemos, essa visão de paridade remete à obra maior de Boccaccio.

⁵³ SANTORO, op. cit., p. 35.

⁵⁴ SANTOROb, Mario. **Lecture Ariostesche**. Napoli: Liguori, 1973. (Usaremos “SANTOROb” para as posteriores referências a esse título).

⁵⁵ “Ariodante” parece-nos um nome bastante sugestivo (“Ariosto + Dante”), pois representa uma vítima de injustiças e de falta de reconhecimento de seu valor. Sabemos que Ariosto admirava muito seu compatriota toscano e sentimos os “rumores” da Comédia dantesca em vários versos ariostescos do *Furioso*, a começar pelo próêmio.

non chi dà vita al suo amator fedele.

[...]

*S'un medesimo ardor, s'un disir pare
Inchina l'uno e l'altro sesso
A quel suave fin d'amor, che pare
All'ignorante vulgo grave eccesso;
perché si de' punir donna o biasmare,
quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
e lodato ne va, non che impunito?*

*Son fatti in questa legge disuguale
Veramente alle donne espressi torti;
e spero in Dio mostrar che gli è gran male
che tanto lungamente si comporti.*⁵⁶

Podemos observar, na passagem acima, que Rinaldo defende uma mudança na lei que trata as mulheres de forma diversa dos homens, mesmo que ambos tenham cometido o mesmo “delito”, que, para a personagem, não é mais do que proporcionar prazer ao amante e, mais do que isso, gozar da liberdade de amar e estar com quem quisesse⁵⁷. O cavaleiro não está interessado em saber se Ginevra recebeu um amante em seu quarto: para ele, o mais importante é defendê-la pela injustiça da lei que a faz diferente de tantos homens que recebem tantas mulheres e são louvados por isso.

Segundo Santoro, o discurso de Rinaldo foi usado por Ariosto como uma tradução e experimentação de sua própria consciência da realidade: o reconhecimento dos direitos femininos e da paridade entre os sexos na vida social⁵⁸, fazendo-se assim intérprete e consciência de um “processo de libertação e de emancipação da mulher”, que foi favorecido pela cultura humanista e, por isso, desenvolveu-se e amadureceu durante os anos do Renascimento⁵⁹. Esse processo aconteceu de modo irregular, pois foi determinado pelas características sociais e políticas de diferentes lugares.

Isso explica o interesse da literatura do século XV pelas mulheres, pois nesse século observou-se uma participação feminina crescente nas áreas intelectuais, mas também na

⁵⁶ ARIOSTO, op. cit., IV, 63, 66, 67. “E disse: - Uma donzela há de morrer / Só porque entre seus braços, com amor, / Soube ao enamorado receber? / Maldito seja tal legislador! / Maldito é o que a tal ler obedecer! / Merece antes morrer mulher cruel, / Não quem dá vida ao amator fiel. [...] / Qualquer dos sexos que a inclinar se leve, / Co' igual desejo, o oposto a procurar, / Busca o prazer que o vulgo não se atreve, / Ignaro, facilmente desculpar. / Mas por que só a mulher é a que se deve, / Quando se entrega aos homens condenar, / Se ao varão, tendo as damas que deseja, / Louvares, não castigo, isso lhe enseja? / É claro que tal lei, por desigual, / Só as mulheres agrava, entre os humanos. Espero em Deus mostrar ser grande mal / Continuar a tolerar tais danos. -” (Tradução de Pedro Ghirardi).

⁵⁷ SANTOROb, op. cit., p. 96.

⁵⁸ Ibidem, p. 98.

⁵⁹ Ibidem.

política e na vida social, situação bem diversa daquela relatada por um “*Reggimento e costumi di donna*”⁶⁰ do século XIII, que mostra a superioridade masculina e limita a vida da mulher ao ambiente doméstico; além disso, o “*Reggimento*” acusa as mulheres chamando-as de fracas, infiéis e enganadoras⁶¹, acusações essas que, durante os dois séculos seguintes, são encontradas em obras do mesmo tipo.

Mario Santoro traça uma “evolução” das mulheres favorecida pela cultura humanista. O crítico lembra que Petrarca e Boccaccio⁶² já haviam homenageado mulheres ilustres (*Le Familiari* e *De Claris Mulieribus*, respectivamente). Apesar de o segundo ainda estar contaminado pelo “*pregiudizio medievale*”, ou seja, permeado de contradições, Santoro afirma que foi exatamente por meio delas que se abriram as discussões sobre os direitos sociais e morais da mulher⁶³. O crítico cita “Madonna Filippa”, a sétima novela da sexta jornada do *Decameron* boccacciano, em que a personagem é pega em adultério e, diante da autoridade da cidade, diz que é injusta a lei que a condena à morte, pois o mesmo não acontece com os homens: “*Le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costringe*”⁶⁴ [...]”.

É importante ressaltar que o *Decameron* foi escrito em *volgare*, não em latim, e que essa escolha linguística é colocada, desde Dante, como uma língua possível de ser compreendida pelas mulheres, às quais se dedica um discurso amoroso. O *volgare* é a língua comum, acessível a todos. Além disso, Boccaccio dedica o *Decameron* às mulheres e cria “narradoras” para suas novelas, fato inédito até então⁶⁵. Em contrapartida, Santoro observa, também, que as honestas narradoras de Boccaccio ocupam essa posição devido à sua própria natureza enganadora, astuta, da palavra ambígua, da polissemia do discurso, da pluralidade de vozes do texto⁶⁶, o que poderia ser entendido como misoginia.

Em seu ensaio “La Fondazione del Laico”, Asor Rosa⁶⁷ observa que a questão da centralidade do “eros” na literatura, além de estar ligada ao uso do *volgare* como língua

⁶⁰ BARBERINO, Francesco, apud. SANTOROb, Ibidem, p. 99.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Boccaccio defendeu as qualidades das mulheres em *De claris mulieribus* através de exemplos bíblicos, mas o elogio é às tradicionais virtudes da castidade, silêncio e obediência. Cf. KING, op. cit., p. 226.

⁶³ Ibidem, p. 103-104.

⁶⁴ BOCCACCIO, Giovanni. Apud. SANTOROb, op. cit., p. 104. “As leis devem ser comuns e feitas com o consentimento daqueles que são atingidos por ela. Mas isso não acontece, porque ela só se aplica às pobrezinhas das mulheres”. (Tradução nossa).

⁶⁵ BÉRARD, Claude Cazalé. Filoginia/Misoginia. In: BRAGANTINI, Renzo; FORNI, Pier Massimo. **Lessico critico decameroniano**. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 123-124.

⁶⁶ Ibidem,

⁶⁷ ASOR ROSA, Alberto. La Fondazione del Laico. In: **Genius Italicum**. Saggi di letteratura italiana nel corso del tempo. Torino: Einaudi, 1997. O crítico observa também que o posicionamento de Boccaccio em relação à

própria para tratar de assuntos menos “elevados”, liga-se também à desvalorização da mulher; porém, isso acontece em Petrarca e Boccaccio porque as mulheres deixam de ser criaturas totalmente angelicais, espirituais, não sujeitas à corrupção, como acontece com a Beatriz de Dante. Segundo o crítico, a misoginia em Boccaccio se apresenta como “a outra face” do amor, pois a força com que as mulheres “dominam” os homens, quando exercitada de maneira cruel, torna-se digna da “vingança” masculina: eles atacam para justificar um comportamento luxurioso provocado pela mulher, o qual é considerado baixo, porque reduz o homem a um mero animal⁶⁸. Apesar disso, Claude Bérard não considera Boccaccio nem misógino, nem filógino: para ele, o Decameron coloca homens e mulheres como seres iguais, tanto em seus vícios quanto em sua capacidade de serem “*savi uomini*” e “*savie donne*”, narradores e narradoras⁶⁹.

Diante dessas observações, é inevitável perceber a semelhança do discurso de “Madonna Filippa” com o de Rinaldo no *Furioso*; porém, a maior importância dessa novela decameroniana – tendo sido ou não intenção de Boccaccio – é que ela antecipa uma “revolta contra o preconceito secular da inferioridade da mulher”⁷⁰, a qual se desenvolveu no plano de uma consciência cada vez mais aberta e madura diante dessa questão.

Assim, a literatura começou a tratar de temas concernentes à mulher, sendo que no século XIV, como vimos, as aristocratas e “*dotte letterarie*” (“cultas”, “doutoras literatas”) começaram a ser celebradas nas obras literárias por efeito da cultura humanista. No meio da sociedade intelectual quinhentista, já apareciam mulheres importantes no âmbito cultural⁷¹: Isabella d’Este e Lucrezia Borgia, por exemplo, foram importantes mecenas e divulgadoras das artes. Enquanto os homens da dinastia Este usavam os intelectuais somente para fazer propaganda da própria grandeza, elas eram verdadeiras intelectuais⁷².

Portanto, a literatura quinhentista de cunho humanista foi um dos principais meios de “defesa” e exaltação das mulheres e de seus direitos, disposta a reconhecer as virtudes femininas e celebrá-las⁷³.

Pelas observações de Mario Santoro, entendemos que Ariosto, como participante da sociedade intelectual e humanista, introduziu no *Furioso* esses ideais, defendendo essa

mulher está ligado à experiência autobiográfica do autor: a filoginia marca sua juventude e se transforma em misoginia à medida que Boccaccio envelhece, o que pode ser percebido nas suas últimas obras (p.50).

⁶⁸ Ibidem, p. 50-51.

⁶⁹ BÉRARD, op. cit., p. 139-141.

⁷⁰ SANTOROb, op. cit., p. 106.

⁷¹ Ibidem, p. 107.

⁷² Há de se ressaltar que Isabella foi a única da família Este a apreciar realmente o *Furioso* mesmo antes de ter lido a obra totalmente concluída.

⁷³ Ibidem, p. 119.

igualdade entre homens e mulheres que já havia sido anunciada por Boccaccio no *Decameron*. Por isso, não consideramos a defesa de Ginevra um favorecimento feminino; cremos que o poeta defende essa paridade, o que pode ser observado no Canto XXVIII, quando o taverneiro que ouve a história de Rodomonte⁷⁴ começa a contar uma outra história para explicar que a infidelidade faz parte da natureza feminina. Um velho ouve a história e diz que não deve ser levada a sério, pois quem a contou provavelmente teve uma experiência negativa e acabou generalizando a culpa de uma única mulher. Diz, ainda, que quem acreditou na história não se baseou na “*esperienza ch'abbia di donne*”, mas sim na “*opinione*”⁷⁵. Assim como Rinaldo, o velho também defende a igualdade “civil” entre os homens e mulheres: diz que, se pudesse, faria uma lei que só condenaria à morte a mulher pega em adultério se fosse provado que o marido nunca cometera o mesmo que ela, e, ainda, usa um versículo bíblico para sustentar sua posição:

*Cristo ha lasciato nei precetti suoi:
non far altrui quel che patir non vuoi.*⁷⁶

É importante perceber que o narrador se refere ao velho como “sincero” e “justo”⁷⁷, e a idade lhe confere uma “sabedoria superior”, que, somada à “experiência” e não à “opinião”, conferem ao discurso do velho maior autoridade em relação à fala das outras personagens; com isso, Ariosto contrapõe o saber humanista, baseado na experiência, ao saber teórico dos filósofos.⁷⁸

Assim, podemos compreender a posição do narrador no exórdio do Canto XXXVII, quando ele condena os poetas que não elogiam as obras femininas porque o coração deles está cheio de inveja⁷⁹; diz, ainda, que muitos estudam meios para mostrar as “imundícias” cometidas por elas⁸⁰. É clara a contradição do narrador nessa afirmação, visto que em sua obra também aparecem mulheres más e traidoras, mas, como já dissemos, essa contradição está presente em toda a obra e só mostra que, sejam mulheres, sejam homens, todos estão sujeitos às mesmas paixões e enganos.

⁷⁴ Rodomonte é um forte cavaleiro sarraceno que foi desdenhado pela amada Doralice, quando deram a ela a possibilidade de escolher com quem queria ficar. Rodomonte fica revoltado com o desdém da amada e chega a uma taverna maldizendo todas as mulheres, chamando-as de infiéis.

⁷⁵ ARIOSTO, op. cit., XXVIII, 76.

⁷⁶ ARIOSTO, op. cit., XXVIII, 82. “Cristo deixou escritos em seus mandamentos: / Não faça com os outros o que não queres para ti mesmo”. (Tradução nossa).

⁷⁷ Ibidem, XXVIII, 84.

⁷⁸ SANTOROb, op. cit., p. 121.

⁷⁹ ARIOSTO, op. cit., XXXVII, 2.

⁸⁰ Ibidem, XXXVII, 3.

Com as colocações do narrador no Canto XXXVII, Ariosto parece referir-se à questão que Margareth King esclarece em seu texto “A mulher renascentista”, em que podemos compreender como aconteciam os debates sobre a mulher no campo literário:

Os autores masculinos responderam à agressão feminina no reino da cultura. Uma já longa tradição da literatura misógina foi perpetuada no Renascimento, naquela espécie de competição agonístico-cultural que em França é mais conhecida por *querelle des femmes*. As defesas da excelência feminina (escritas por homens e mulheres) provocavam novos ataques, a que se seguiam novas defesas. A intensidade com que esta discussão sobre o valor essencial das mulheres condicionou todos os debates literários indica quão profundo era o mal-estar dos homens não tanto em relação à presença das mulheres mas em relação ao seu explícito pedido de atenção.⁸¹

Ariosto defende, no presente Canto, a paridade na literatura, pois convida as mulheres a deixarem “as agulhas e tecidos”⁸² e se ocuparem da obra literária. O narrador elenca uma série de escritoras e poetisas desde a Antiguidade até os tempos modernos, quando aparecem escritoras importantes, as chamadas “*cortigiane oneste*”, como Gaspara Stampa e Veronica Gambara, mas, especialmente, a poetisa Vitória Colonna, Marquesa de Pescara, a qual é elogiada pelo narrador e considerada uma grande defensora das mulheres, ativa na vida política e religiosa da Itália no século XVI⁸³.

Portanto, analisadas tais observações, discordamos de uma suposta misoginia de Ariosto; cremos que o autor, como outros literatos humanistas, defendia a igualdade entre homens e mulheres, e as contradições presentes em seu discurso sobre essa questão nada mais são do que a exposição de pontos de vista diferentes⁸⁴, os quais permeavam os debates sobre as mulheres na contemporaneidade do poeta.

⁸¹ KING, op. cit., p. 225.

⁸² Podemos observar uma clara alusão de Ariosto ao prêmio do *Decameron*, quando Boccaccio dedica sua narrativa às mulheres, citando aquelas que “amam” e podem entender seu texto, enquanto as outras contentam-se com “*l’ago e ’l fuso e l’arcolaio*”.

⁸³ KING, op. cit, p. 224-225.

⁸⁴ CASTIGLIONE, Baldassare. **Il libro del Cortegiano**. Milano: Garzanti, 2001. Sobre tudo no Livro III, Castiglione aborda o assunto das mulheres cortesãs: a Marquesa, como mulher, e Il Magnifico defendem a figura feminina das acusações de Gaspare, responsável por expor a visão comum e tradicional da mulher vista como “filha de Eva”. Mediante esse diálogo, Castiglione consegue demonstrar como ocorria essa discussão no interior da corte.

4.2 ANGÉLICA, O INSTRUMENTO PARÓDICO DO *FURIOSO*

Diante das considerações que fizemos até o presente capítulo desse estudo, cabe aqui retomar a análise que nos propusemos a fazer da importância da personagem Angélica no *Orlando Furioso*. No segundo capítulo de nossa pesquisa, vimos que a princesa do Catai tem características diversas da Angélica boiardesca. Na obra de Ariosto, ela passa por uma metamorfose: de “mulher fatal”, astuta e dissimulada, a personagem se transforma em uma mulher com sentimentos, que se lamenta do próprio destino, mas que no final consegue mudar as coisas a seu favor porque, depois de recuperar seu anel da razão, escolhe o próprio destino e se casa com Medoro, um simples soldado, mas belo e honrado. É esse o motivo que leva Orlando à loucura e, conseqüentemente, que destrói o nexo amor-armas construído por Boiardo no *Innamorato*: é por meio da ação de Angélica que a paródia do mundo cavaleiresco é levada às últimas conseqüências.

Cremos ser necessário analisarmos mais atentamente a questão da paródia para entendermos como Ariosto utiliza a personagem de Angélica para realizá-la no *Furioso*.

A paródia é caracterizada por ser um rebaixamento de um texto e de sua autoridade⁸⁵, aparecendo, muitas vezes, como literatura de vulgarização religiosa⁸⁶. Segundo Raul Fiker:

A paródia, modalidade ou procedimento antes do que gênero – como o é a sátira – cumpre um duplo papel: revela e anula a partir da revelação. [...] Essa revelação do texto visado se dá por exacerbação ou deslocamento dos elementos mais característicos (e vulneráveis), seguindo-se o mesmo resultado: levado a seu extremo ou retirado de seu contexto [...].⁸⁷

Vemos que a construção paródica se concretiza por meio de um diálogo entre dois textos, sendo que o segundo se caracteriza por deformar, deslocar os elementos constitutivos do primeiro (o texto a ser parodiado). Outro fator importante que deve ser observado é que esse deslocamento de que fala Raul Fiker acontece ou pela sua descontextualização, ou pela exacerbação de suas características mais marcantes.

⁸⁵ BAKHTIN, Mikail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 2002. p. 379.

⁸⁶ DELCORNIO, Carlo. **Lessico decameroniano**. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 174.

⁸⁷ FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FLC/ Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. p. 95-96.

Se pensarmos na afirmação de Aristóteles⁸⁸ de que, na Antiguidade, as épicas e as tragédias eram gêneros mais elevados em comparação a outros gêneros – sobretudo a comédia –, poderemos compreender o motivo pelo qual esses textos “consagrados” estavam mais propensos a sofrer um rebaixamento. Segundo Mikail Bakhtin, a épica caracteriza-se por uma ser uma idealização do passado⁸⁹, um passado absoluto que “não permite pontos de vista e apreciações pessoais”⁹⁰, pois o mundo representado e dos personagens “situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível”⁹¹. Em suma, a épica é um gênero distante, que nada tem a ver com a contemporaneidade: “o mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos ouvintes-leitores) pela distância épica absoluta”⁹².

Ainda em relação à épica, Bakhtin afirma que a existência do gênero depende totalmente desse isolamento temporal, e destruir esse limite significa “destruir a forma épica enquanto gênero”⁹³. Michel Zink também observa que a “a literatura narrativa da Idade Média está, em suas formas mais antigas, inteiramente projetada no passado”⁹⁴. Somente no final do século XII, começaram a aparecer narrativas curtas que contavam o presente, como as novelas, mas o faziam de forma satírica a crítica. Elas se opunham ao romance, que “justifica e exalta os valores do presente projetando-os no passado”⁹⁵.

Já dissemos, no primeiro capítulo dessa pesquisa, que as novelas de cavalaria carolíngias originaram-se de uma *chanson de geste* intitulada *Chanson de Roland*, com histórias que contavam os feitos dos cavaleiros de Carlos Magno, verdadeiros *miles Christi*, defensores do rei e da fé, caracterizando-se como épica. Segundo Erick Auerbach:

Os cavaleiros que nela cavalgam [nas *chansons de geste*] têm um encargo e se encontram num contexto político-histórico. Este contexto está, inegavelmente, simplificado e deformado, mas está conservado na medida em que as personagens que se encontram em ação têm uma função no mundo real, a saber, a defesa do reino de Carlos contra os infiéis, a subjugação e a conversão dos infiéis, e coisas semelhantes. O *ethos* da classe

⁸⁸ ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 95.

⁸⁹ BAKHTIN, op. cit., p. 411.

⁹⁰ Ibidem, p. 408.

⁹¹ Ibidem, p. 406.

⁹² Ibidem, p. 405.

⁹³ Ibidem, p. 407.

⁹⁴ ZINK, Michel. In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (verbete Literatura). v. II. p. 85.

⁹⁵ Ibidem, p. 85-86. Se considerarmos as observações de Michel Zink sobre a novela e o romance, veremos que Ariosto faz uma “mistura” desses dois gêneros, pois o *Furioso* é uma narrativa em versos que traz em si tanto o elemento do passado quanto do presente; porém, a projeção do presente no passado não tem por objetivo exaltar os valores contemporâneos, como o quer o romance, mas sim visa criticá-los comicamente, como se fazia nas novelas e nas narrativas curtas. Zink diz, ainda, que o romance moderno tem sua origem nessas novelas.

feudal, isto é, o ethos bélico, o qual os cavaleiros reconhecem e aceitam, serve para tais fins político-históricos.⁹⁶

Segundo a afirmação de Auerbach, a conservação do contexto épico-cavaleiresco depende da ação de seus personagens, os quais necessariamente devem agir de acordo com o que se espera, sem espaço para atitudes surpreendentes. Se os cavaleiros se desviarem desse objetivo, o “*ethos* bélico” perde seu sentido, comprometendo, assim, a própria existência da épica.

Podemos, então, compreender Bakhtin quando define a paródia como “dessacralização”. Ele afirma que ela consiste “na retirada do objeto do plano distante, na destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral”⁹⁷, na “aproximação” da épica e de seus heróis ao tempo do autor e de seus ouvintes⁹⁸, retirando-lhes suas características originais e impondo-lhes outras que lhes são estranhas⁹⁹. É em função dessa aproximação que ocorre a paródia e, por conseguinte, o riso¹⁰⁰.

Nesse sentido, compreendemos por que Angélica se torna um instrumento paródico no *Orlando Furioso* (e também no *Innamorato*), pois uma das formas mais comuns de “dessacralização” é a introdução das mulheres – cuja beleza é vista como perigosa, por ser constituída de um poder negativo¹⁰¹ – em contextos que até então não lhes eram comuns, como aquele das *chanson de geste*. Dessa forma, são as personagens femininas, como vimos no primeiro capítulo desse estudo, as principais responsáveis pela descaracterização dos cavaleiros carolíngios, que passam a se desviar do seu objetivo para seguirem suas amadas.

O problema é que esses paladinos não estão habituados a aventuras amorosas e, por isso, começam a vivenciar situações constrangedoras, que os expõem ao ridículo. Dessa forma, todo o universo épico do qual fazem parte é ridicularizado, dessacralizado, rebaixado. É o que acontece com Orlando, o mais valente cavaleiro de Carlos Magno, que, perdidamente apaixonado por Angélica, fato que motiva o texto já no *Innamorato*, abandona o exército do tio em busca da princesa do Catai.

⁹⁶ AUERBACH, Erich. A saída do cavaleiro cortês. In: _____. *Mimesis*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 116.

⁹⁷ BAKHTIN, op. cit., p. 414.

⁹⁸ Ibidem, p. 416-417.

⁹⁹ Mauro Souza Ventura observa que a praça pública, onde começaram os rebaixamentos dos romances de cavalaria, era um lugar por excelência da cultura não oficial. Nela, tudo era legalizado: grosserias, difamações e “todos os ingredientes da linguagem popular”. Cf. VENTURA, M. S. *A corte e a cidade*: estudos de literatura e história. São Paulo: Ática, 1997. p. 29.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 412-413. Bakhtin situa no século XIII a primeira paródia de um romance de cavalaria. p. 400.

¹⁰¹ DELCORNIO, op. cit., p. 182.

“Orlando apaixonado” já é uma incoerência; mas Ariosto, não satisfeito, introduz o ciúme no coração do paladino e o leva à loucura por causa do casamento de Angélica com Medoro, uma loucura tal que o leva ao “surto psicótico” que o faz correr nu pela floresta, assustando pessoas, arrancando árvores e comendo animais, ou seja, Orlando tornou-se fera, sem humanidade alguma, sem razão, o oposto do que deveria ser um bom cristão e um defensor da fé, e, por isso, uma personagem absolutamente caricatural¹⁰². Ariosto, aliás, pela desconstrução total da identidade de Orlando, eleva ao ponto máximo as transformações paródicas que essa personagem sofreu em séculos de exposição na praça pública, pela ação dos “*giullari*” e “*cantastorie*”. Orlando é rebaixado a situações que o fazem ser definitivamente ridículo. Depois disso, resta-lhe apenas o “*rinsavimento*” e o retorno ao lugar original de *miles Christi*, obstinado na defesa da fé e do Império Sacro Romano.

Entretanto, é fundamental observar que a Angélica de Ariosto não é a mesma Angélica de Boiardo, ou seja, uma “mulher fatal”, “*piena d’inganni e ogni falsità*”¹⁰³. Diferentemente do que Edoardo Saccone afirma¹⁰⁴, a princesa do Catai não é igual às outras personagens femininas do *Furioso*, pois é ela que assume uma posição de independência advinda de um processo de consciência racional e individual, indo contra o código de conduta que lhe era imposto: apesar de ser mulher, deixou sua condição incerta, de dependência e submissão e tornou-se responsável por sua própria vida, escolhendo até mesmo o marido, o homem por quem se apaixona e a quem se declara, sendo essa a verdadeira razão pela qual Orlando enlouquece. O amor de Angélica por Medoro não foi baseado na aparência do rapaz, pois, quando a princesa o conheceu, ele estava quase morto por ter sido ferido por um dos cavaleiros cristãos de Zerbino¹⁰⁵. Ao contrário, seu coração “amolece” ainda mais ao ouvir a história de Medoro:

*Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
più che del proprio mal si dolea forte;
insolita pietade in mezzo al petto
si sentì entrar per disusate porte,
che le fe’ il duro cor tenero e molle,*

¹⁰² Em seu ensaio “O Humorismo”, Luigi Pirandello afirma que a tragédia pessoal de Orlando sobrepõe-se ao caráter cômico da situação e o compara ao Dom Quixote, de Cervantes, dizendo que, enquanto a tragicidade da loucura de Orlando tem algo de cômico, a de Quixote, sendo cômica, possui também algo de trágico. Cf. PIRANDELLO, L. O Humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.), **Pirandello do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. P. 120-121.

¹⁰³ BOIARDO, op. cit., I, I, 36.

¹⁰⁴ SACCONI, op. cit., p. 227.

¹⁰⁵ ARIOSTO, op cit, XIX, 14.

*e più, quando il suo caso narrolle.*¹⁰⁶

Medoro estava mais preocupado com a falta de um lugar para sepultar seu rei do que com a própria vida, e, como podemos ver na oitava acima, a honra que o cavaleiro tinha pelo seu rei fez com que a piedade entrasse no peito de Angélica. Na sequência, a princesa usa a “arte da cirurgia” aprendida nas Índias para curá-lo (ela prepara um suco de ervas para tentar estancar o sangue e reanimá-lo), ação esta que a distingue significativamente da Angélica “maga” boiardesca, que usava seus encantos para enganar os cavaleiros.

Segundo Mario Santoro, a honra, para Ariosto e para os maiores nomes do Renascimento, como Guicciardini, era considerada “*la dignità più alta e inalienabile dell'uomo, fondata non sul 'parere' ma sull' 'essere'*”¹⁰⁷, o que podemos confirmar na “Satira III”, em que o poeta diz:

*Il vero onore è ch' uom da ben te tenga
ciascuno, e che tu sia; che, non essendo,
forza è che la bugia tosto si spenga.*¹⁰⁸

Constatamos essa honra como uma característica de Medoro, a qual foi reconhecida e admirada por Angélica e mais considerada do que a nobreza de sangue. Não nos esqueçamos de que, quando se lamenta à Fortuna, a princesa também diz que o pior para ela foi ter perdido a honra, pois, mesmo sem ter “pecado”, todos pensavam o contrário¹⁰⁹.

Liparini¹¹⁰ considera Medoro o mais heroico dos cavaleiros devido à fidelidade que a personagem demonstrou ao seu rei. Além disso, observa que Angélica se apaixona por um verdadeiro poeta, dado o poema de Medoro ser “culto e refinado”¹¹¹ (embora tenha sido destruído por Orlando, que o considerou uma mentira).

Em função dessa valorização do “ser” ao invés da aparência, do triunfo da “nobreza interior” sobre a nobreza de sangue que, muitas vezes, não coincide com a “nobreza da alma”,

¹⁰⁶ Ibidem, XIX, 20. “Vendo Angélica ao lânguido rapaz, / Malferido, já próximo da morte, / Pois de seu rei, que sem abrigo jaz, / Mais se condói que de sua própria sorte, / Sente que a porta insólita lhe traz / Insólita piedade ao peito forte; / E mais do caso ouvindo a narração / Que lhe abrande e amolece o coração”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹⁰⁷ SANTORO, op. cit., p. 28. “a dignidade mais elevada e incorruptível do homem, baseada não no ‘parecer’, mas no ‘ser’”. (Tradução nossa).

¹⁰⁸ ARIOSTO, *Satire*. III, 258-260. A verdadeira honra é ser tido como honesto por todos, e sê-lo realmente, pois, se não o for, com certeza a mentira será descoberta sem demora. (Paráfrase minha).

¹⁰⁹ ARIOSTO, op. cit., VIII, 41.

¹¹⁰ LIPARINI, Giuseppe. Angelica e Medoro. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. *L'Ottava d'oro: La vita e l'opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte dall poeta, con due messaggi di Gabriele d'Annunzio*. Milano-Verona: Mondadori, 1933. p. 396.

¹¹¹ Ibidem, p. 407.

podemos inferir que o casamento de Angélica com Medoro pode ser visto como autoparódia, um “contra-canto” ao próprio motivo encomiástico do poema: tendo como objetivo mostrar uma descendência nobre dos estenses (pois os Este, como tantos outros príncipes italianos do período, eram quase todos burgueses e não nobres), Ariosto deixa escrito, nas entrelinhas, que não é essa a verdadeira nobreza.

Se considerarmos, ainda, que a paródia destrói o discurso oficial e esvazia a realidade pelo fato de dessacralizar um texto institucionalizado, que de alguma forma se encontra no poder¹¹² – como é o caso do mito da cavalaria presente na mentalidade da sociedade contemporânea a Ariosto –, o fato de que a corte possa ser identificada em vários episódios com os cavaleiros e suas buscas vãs (e o maior exemplo disso é o Castelo de Atlante) leva-nos a concluir que a escolha consciente de Angélica por Medoro, em detrimento de Orlando, funciona não somente como instrumento paródico da cultura cavaleiresca, mas também, indiretamente, como um contracanto à própria corte, pois essa, como já vimos, é definida pelo seu caráter ilusório, pelos jogos de aparência, pelo engano, pela dissimulação, e nem mesmo os senhores conseguem distinguir a verdade da mentira, como nos mostra o exórdio do Canto XIX (e significativo é o fato de estar imediatamente antes de Medoro, o qual amou verdadeiramente seu rei):

*Se, come il viso, si mostrasse il core
Tal ne la corte è grande e gli altri preme,
e tal è in poca grazia al suo signore,
che la lor sorte muteriano insieme.
Questo umil diverrà tosto il maggiore:
staria quel grande infra le turbe estreme.*¹¹³

4.3 SENHORES DE SEUS MUNDOS

4.3.1 A aparência como instrumento de poder

¹¹² FIKER, op. cit., p. 123, 124.

¹¹³ ARIOSTO, op. cit., XIX, 2. “Se a cara desse a ver o interior, / Quem na corte espezinha e predomina / e Quem anda em desgraça do senhor / Teriam de mudar talvez a sina: / Este a grande viria; o opositor / Se igualaria à plebe pequenina”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

O casamento de Angélica com Medoro e a consequente loucura de Orlando são o resultado de uma escolha individual e consciente, pois a princesa do Catai passou por um processo de amadurecimento, de “emancipação”, o que faz da personagem um elemento estranho, tanto à épica cavaleiresca quanto ao contexto histórico-social em que a obra foi composta.

Como vimos no início desse capítulo, ainda no século XVI havia “regimentos” que limitavam a vida social da mulher às quatro paredes de sua residência. Existia nessa sociedade uma “*doppia morale*”¹¹⁴ (“moral dupla”), que diferenciava os homens das mulheres, privilegiando os primeiros e destinando o “sexo frágil” ao total domínio masculino: “*le donne erano considerate proprietà sessuale degli uomini, il loro valore sarebbe quindi diminuito se esse fossero state disponibili per chiunque altro, oltre al legittimo proprietario*”¹¹⁵. Por isso, uma mulher independente era vista como algo “não natural e detestável”¹¹⁶.

A historiadora Sara Grieco faz observações importantes a respeito da posição da mulher em meio às cortes europeias. Primeiramente, Grieco lembra que a sociedade da corte é o lugar da aparência, sendo que essa se torna um signo espetacular do poder¹¹⁷: “*questa soppravalutazione dell'apparenza nella storia delle istituzioni politiche europee [...] è caratteristica del rapporto occidentale con il potere che si realizza in quest'epoca*”¹¹⁸. A beleza, então, começa a figurar como um dom, assim como a educação e a “fortuna” funcionam como parte da identidade do ser. É por isso que, nessa época, a identidade feminina manifesta-se por meio de sua beleza¹¹⁹ e os homens, muitas vezes, usavam a beleza de suas esposas como um instrumento de manutenção e “propaganda” do próprio poder.

Nesse contexto, a beleza se torna uma tática de intervenção social para a mulher porque produz um “efeito de beleza” plástico, o qual gera um espaço “em branco” no instante em que os olhares se cruzam¹²⁰. Grieco afirma que essa tática, mais do que sedução, é uma forma eficaz de intervir na sociedade devido à possibilidade de a ação social por meio de outras formas (culturais, econômicas e políticas) ser limitada ou quase inacessível às

¹¹⁴ GRIECO, op. cit., p. 93.

¹¹⁵ Ibidem, p. 94. “as mulheres eram consideradas propriedade sexual dos homens, o valor deles seria assim diminuído se elas estivessem disponíveis a qualquer outro além de seu legítimo proprietário” (Tradução nossa).

¹¹⁶ HUFTON, Olwen. Donne, lavoro e famiglia. In: DUBY, George e PERROT, Michelle. **Storia delle Donne**: dal Rinascimento all'età moderna. Trad. Fausta Cataldi Villari [et. al]. Roma – Bari: Edizioni Laterza, 2009. p. 16.

¹¹⁷ GRIECO, op. cit., p. 103.

¹¹⁸ Ibidem. “Essa supervalorização da aparência na história das instituições políticas europeias [...] é característica da relação ocidental com o poder que se realiza nessa época”. (Tradução nossa).

¹¹⁹ Ibidem, p. 104-106.

¹²⁰ Ibidem, p. 111.

mulheres¹²¹. O efeito de beleza, segundo Grieco, deve ser entendido dentro de um contexto social, a corte:

*In un mondo sociale in cui il ruolo effettivo dei favori, delle calunnie, delle disgrazie ha il potere reale di rovinare o di salvare delle vite [...] o anche di perdere o di ottenere un lavoro intellettuale (grazie al favore di un ministro, di un potente di cui si è dovuto attirare lo sguardo nell'anticamera...), voler produrre "effetto di bellezza" non è né futile, né segno perverso di seduzione letale, ma è invece un precario espediente per cavarcela, e questo vale, pur se in modo ineguale, per entrambi i sessi.*¹²²

Sob esse aspecto, podemos constatar uma semelhança entre os literatos de corte e essa condição precária da mulher na sociedade cortesã, pois ambos tentam produzir “efeitos de beleza”, ela através de sua aparência e eles através da literatura, da arte, a qual, ainda segundo Grieco, “*opposta alla scienza e lontana dalla “politica” – è sempre ancorata a un coefficiente di femminilità e quindi di possibile decadenza perversa, che un’estetica del corpo può allora interpretare*”.¹²³

Além disso, verificamos que, assim como a mulher, os literatos não possuem autonomia e liberdade: dependem da corte e dos favores dos senhores para poderem realizar suas obras, e a afirmação de Lanfranco Caretti de que era impensável qualquer forma de independência ou de manifestação aberta no interior das cortes¹²⁴ corrobora essa observação. No caso particular de Ariosto, sobretudo por meio das *Satire*, sabemos que a corte era um lugar que não agradava ao poeta, pois ele afirma que só está na corte para servir, diferentemente da maioria, que a frequenta em busca de obter grandeza mediante a adulação dos senhores, cardeais e papas¹²⁵, e, mesmo após ter deixado o serviço de Ippolito d’Este, confessa que não teve muitas vantagens em passar a servir Alfonso, ao contrário, preferia não servir a ninguém¹²⁶.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem, p. 114-115. “Em um mundo social em que o papel efetivo dos favores, das calúnias, das desgraças tem o poder real de arruinar ou salvar algumas vidas [...] ou, também, de perder ou obter um trabalho intelectual (graças ao favor de um ministro, de um poderoso do qual se teve de atrair o olhar nos bastidores...), querer produzir o “efeito de beleza” não é nem fútil, nem sinal perverso de uma sedução letal, mas, ao contrário, é um expediente precário de tentar “se virar”, e isso vale, mesmo se de forma desigual, para ambos os sexos”. (Tradução nossa).

¹²³ Ibidem, p. 108. “a arte – oposta à ciência e distante da “política – é sempre ancorada a um coeficiente de feminilidade e, por isso, de uma possível decadência perversa, que uma estética do corpo pode então interpretar”. (Tradução nossa).

¹²⁴ CARETTI, op. cit., p. 86.

¹²⁵ ARIOSTO. *Satire*, op. cit., III, 28-30, 40-42.

¹²⁶ Ibidem, III, 8-9.

Entretanto, apesar de a literatura ser usada como “*sopporto pubblicitario*” (“suporte publicitário”) das cortes¹²⁷, os literatos humanistas têm consciência do poder dela. Jacob Burkhardt afirma que, na Itália, “o poeta-filólogo dispõe também de uma plena consciência de ser ele quem confere a glória, a imortalidade e, da mesma forma, o esquecimento”.¹²⁸ No *Orlando Furioso*, podemos ver essa afirmação no Canto XXXV, no discurso de São João a Astolfo quando o evangelista faz a distinção entre os poetas “corvo” e os poetas “cisne”, sendo esses os únicos capazes de conferir a eternidade ao nome de seus senhores, como vimos no terceiro capítulo desse estudo, e mesmo na Sátira I, em que o poeta diz ao irmão que, se Ippolito quisesse, faria seu nome ressoar mais alto do que as pombas já voaram¹²⁹.

O poder de alcance da literatura vai além do enaltecimento dos príncipes e poderosos: é através dela que o literato humanista vê a possibilidade de atuar na sociedade. De fato, como observa, Stefano Jossa, a nova comunidade humanista que se encontrava no interior de algumas cortes (como a de Ferrara) acreditava que a literatura poderia ser uma saída não violenta diante de um contexto social conturbado e incerto¹³⁰, o que não significa fazer do mundo literário um refúgio apartado da realidade. Assim, a posição de Ariosto diante da questão feminina parece-nos um grande exemplo dessa possibilidade de ação social da literatura, pois, ao abarcar o debate sobre a igualdade entre homens e mulheres em sua obra, a discussão pode ser expandida e continuada, independentemente da opinião pessoal do próprio autor. Mario Santoro afirma que

*L'indicazione di una responsabilità degli scrittori nella vita sociale e nella formazione e nella guida della pubblica opinione riflette un'altro motivo costante dell'ideologia dell'Ariosto e che, al di là del solo problema della donna, investe il concetto stesso della “letteratura”, della sua “funzione”, delle possibilità e dei modi della sua incidenza nella realtà.*¹³¹

A amplidão e os efeitos da “arma”¹³² são conhecidos pelo literato, o qual encontra uma forma de atuar na sociedade, de manifestar suas opiniões e conceitos por meio de uma linguagem artística, metafórica, enganosa, a qual acaba por lhe dar uma liberdade de expressão que ele não possui, como literato, no interior da sociedade cortesã.

¹²⁷ RENUCCI, op. cit., p. 1290.

¹²⁸ BURKHARDT, op. cit., p. 123-124.

¹²⁹ ARIOSTO. *Satire*, op. cit., I, 228-230.

¹³⁰ JOSSA, op. cit., p. 13.

¹³¹ SANTOROb, op. cit., p. 114. “A indicação de uma responsabilidade dos escritores na vida social e na formação e na orientação da opinião pública reflete um outro tema constante da ideologia de Ariosto e que, além do problema da mulher, investe o próprio conceito da ‘literatura’, da sua ‘função’, das possibilidades e dos modos de sua incidência na realidade”. (Tradução nossa).

¹³² RENUCCI, op. cit., p. 1290.

O intelectual de corte, então, em função de sua relação de troca com o senhor (salário e proteção em troca de exaltação poética), situa-se em uma situação contraditória, pois, ao mesmo tempo em que se encontra em uma condição subalterna, pode desfrutar de um privilégio, a saber, o poder da palavra por meio da literatura, o qual, por sua vez, está subordinado à vontade do poder político¹³³, mas, mesmo assim, tem poder de expressar as verdades do seu autor.

Diante dessas observações, podemos inferir que Ariosto, como literato de corte “digno de ser chamado poeta”, como os cisnes citados no discurso de São João, foi capaz de eternizar seus senhores; no entanto, mais do que isso, utilizou no *Furioso*, ironicamente, dois instrumentos de manutenção de poder da sociedade cortesã: a literatura e a mulher bela, como forma de expressar a identidade da própria corte, pois a poesia, enquanto texto ficcional, e a figura feminina, enquanto beleza (aparência), demonstram exatamente o caráter ilusório, evanescente que a corte representa. Marangoni afirma que Ariosto não quer denunciar o caráter ilusório do poder; na verdade, o que o poeta faz é “*eludere giocosamente a questo orizzonte di rappresentazioni, plasmarne i vuoti per dimostrarne le perpetue ‘smontabilità’ e ‘rimontabilità’*”¹³⁴; ou, como Corrado Bologna afirma, Ariosto alcança um lugar a que Boiardo não ousou chegar:

[...] *all’azzeramento, di fatto, della realtà storica della corte (di quella estense, di quella gonzaghesca) ed alla sua riproporzione in termini di realtà virtuale, come astratto riferimento onirico, pura categoria spazio-temporale proiettata fuori della storia.*¹³⁵

Dessa forma, constatamos que o texto ariostesco está longe de ser um “disparate”, como o definiu Ippolito d’Este. Como ocorreu na história de Ginevra, quando Lurcânio, irmão de Ariodante, interpretou erroneamente a “cena” que Polinesso havia planejado (Lurcânio viu um homem subir ao quarto de Ginevra), assim também o poema ariostesco pode ser lido somente como um mundo fantástico, cheio de histórias insanas e sem sentido. No entanto, como vimos até aqui, essa é só a *aparência* do *Furioso*, o qual, devido à maestria de Ariosto, comporta em si mesmo a capacidade de “esvaziar a realidade histórica da corte”, “reduzi-la a nada”, transformando-a em um castelo encantado que pode desaparecer a qualquer momento.

¹³³ ZATTI, op. cit., p. 147.

¹³⁴ MARANGONI, op. cit., p. 38. “subtrair-se jocosamente a esse horizonte de representações, modelar seus ‘vazios’ para demonstrar suas perpétuas possibilidades de ‘montagens’ e ‘desmontagens’”. (Tradução nossa).

¹³⁵ BOLOGNA, op. cit., p. 40. Ariosto “reduz a nada, efetivamente, a realidade histórica da corte (da estense, da gonzaguesca) e a reproduz em termos de *realidade virtual*, como referência abstrata e onírica, pura categoria espaço-temporal projetada fora da história”. (Tradução nossa).

Por isso, o *Furioso* pode ser definido como o “feitiço que virou contra o feiticeiro”, uma arma de propaganda política da corte que a revela como pura aparência.

4.3.2 O anel da razão de Angélica (e de Ariosto)

O anel de Angélica mostrou-se o elemento fundamental para a conquista da liberdade da princesa do Catai: foi após o episódio do “Lamento à Fortuna” que a personagem o recuperou em meio a uma situação de perigo (diante da Orca), do qual o anel a salvou. Além disso, a posse do anel propiciou à Angélica uma autonomia que a levou até Medoro.

Segundo o estudo de Jin-Kyung, os elementos mágicos do *Furioso* têm a função de ajudar a regular o fluxo narrativo em que os personagens estão inseridos, pois, por meio deles, Ariosto consegue “encaixar” uma história na outra sem perder o fio narrativo¹³⁶. No caso específico do anel, ele permite a conclusão de uma aventura ou a continuidade da narrativa: se é colocado no dedo, os encantos são desfeitos, mas, se for colocado na boca, permite que seu usuário fique invisível¹³⁷. Um exemplo de ambos os casos pode ser observado no episódio do Castelo de Atlante, pois Angélica desfaz o feitiço do mago porque coloca o anel no dedo, possibilitando, assim, o fechamento do episódio, e, ao mesmo tempo, quando o coloca na boca, livra-se de seus amantes¹³⁸ e pode continuar sua peregrinação rumo ao Catai.

A importância do anel da razão vai além dessas funções mostradas por Jin-Kyung: é o anel que mostra *a verdade*. Usando o exórdio do Canto VIII do próprio *Furioso*, sabemos que

*Chi l'anello d'Angelica, o piuttosto
chi avesse quel della ragion, potria
verder a tutti il viso, che nascosto
da finzione e arte non saria.
Tal ci par bello e buono, che, deposto
il liscio, brutto o rio forse parria.*¹³⁹

¹³⁶ JIN-KYUNG, op. cit., p. 67.

¹³⁷ Ibidem, p. 68.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ ARIOSTO, op. cit., VIII, 2. “Quem de Angélica o anel houvesse posto, / Antes, o da razão, conseguiria / Enxergar, sem rebuscos, qualquer rosto, / Nem arte ou fingimento o encobriria. / Belo e bom nos parece algo que, exposto / Sem arrebiques, feio e ruim seria”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

O narrador refere-se à ventura de Ruggiero, uma vez que o anel lhe possibilitou conhecer a verdade sobre Alcina e seu reino, pois ambos tinham uma bela aparência que, através do anel, revelou-se pura mentira. Entretanto, na oitava anterior, Ariosto transporta a utilidade do anel “para fora” do texto: os enganos situam-se também “entre nós”, ou seja, na sociedade cortesã:

*Oh quante sono incantatrici, o quanti
incantator tra noi non si sanno,
che con lor arti uomini e donne amanti
di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno!
Non com spirti costretti tali incanti,
né con osservazion di stelle fanno;
ma con simulazion, menzogne e frodi
legano i cor d'indissolubil nodi.*¹⁴⁰

O anel da razão, assim, tornar-se-ia um instrumento eficaz na corte, pois possibilitaria conhecer a verdade diante de um mundo baseado na aparência, no engano, e, portanto, instável.

Além disso, pudemos compreender através de algumas passagens de nosso estudo que a situação italiana durante os anos de elaboração do *Orlando Furioso* era também permeada de incertezas e instabilidade. A presença de estrangeiros na península gerou transformações profundas, seja em âmbito político, seja em âmbito social, pois, de um dia para outro, uma cidade voltava-se contra outra, depois se aliava à sua inimiga, desestabilizando, assim, a “política de equilíbrio”, que funcionou durante anos, mas que se mostrou insuficiente diante de um novo momento histórico, em que Estados como França e Espanha se unificavam, tornando-se potências político-militares, o que não ocorreu na Itália.

Assim como ocorreu com Angélica, o “anel da razão” mostra-se, talvez, como a única arma diante da ação da “fortuna”, que se mostra imprevisível e ameaçadora. Sobre essa força já discorreu Niccolò Machiavelli no *Príncipe* e, por isso, não cremos ser conveniente analisá-la em nosso estudo; o que importa para nós é saber que Ariosto sugere um remédio para “sobreviver” à imprevisibilidade da “fortuna” e não para “domá-la”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ibidem, VIII, 1. “Oh, quantas são as feiticeiras, quantos / Os feiticeiros que entre nós se ignoram! / As caras mudam, a poder de encantos, / E homens, mulheres deles se enamoram! / Do conjuro de espíritos seus quebrantos / Prescindem, e as estrelas não exploram; / O cego nó que nos corações enlaça / Todo é simulação, fraude, trapaça”. (Tradução de Pedro Ghirardi).

¹⁴¹ No *Príncipe*, Machiavelli utiliza a metáfora da força da água em um rio para representar a “fortuna”, considerada a “ação das forças externas”, ou seja, o que não depende do homem. O bom governante, através da “virtù”, seria capaz de moldar o curso do rio nos tempos de quietude, impedindo um potencial desastre que a água pudesse provocar. Cf. XXV. In: _____. *Il Príncipe*. Milano: Garzanti, 1976. Em Português: _____. **O Príncipe**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Se considerarmos a história de Angélica, poderemos compreender como o anel da razão pode ser “utilizado” fora da obra. Foi por meio dele que a personagem adquiriu uma consciência das circunstâncias em que se encontrava e de si mesma, conseguindo, assim, aquilo que desejava: sua liberdade e independência. É nesse sentido que, por meio do anel

*[...] l'uomo ha la possibilità di acquistare la coscienza del proprio destino, della propria condizione, dei propri limiti, di riconoscere, al di là di fallaci simulacri, la provvisorietà e la labilità di beni quali il potere, le ricchezze, la gloria, di mantenere un rapporto razionale, pur sempre difficile e rischioso, con la realtà (con la realtà esterna e con quella, molto più insidiosa, degli impulsi e delle passioni), di discernere, nelle scelte e nella condotta del vivere, il carattere caduco e provvisorio dei beni esterni e il carattere autonomo e fermo dei beni inalienabili della dimora interiore.*¹⁴²

O trecho acima mostra que a razão sugerida por Ariosto é aquela do “discernimento”, da “tomada de consciência” diante das incertezas da vida. Como Pedro Ghirardi afirma em seu ensaio “Razão e Loucura”, essa razão se opõe ao racionalismo absoluto: “Ariosto assim expressa a direção constante da cultura do Renascimento, que busca *“la verità effettuale”*, como diria Maquiavel, isto é, a verdade da experiência”¹⁴³. Por isso, no *Furioso*, Angélica é mais feliz em sua ação do que Orlando¹⁴⁴: retomando a oposição entre “opinião” e “experiência” do Canto XXVIII, as atitudes da personagem não são baseadas em “achismos”, pois esse *“giudizio umano”* que *“spesso erra!”*¹⁴⁵ é baseado em uma *opinião* e não na *experiência individual*, como ocorreu com a princesa do Catai. Foi esse processo de tomada de consciência, racional, que fez Angélica triunfar.

¹⁴² SANTORO, op. cit., p. 43. “[...] o homem tem a possibilidade de adquirir a consciência do próprio destino, da própria condição, dos próprios limites, de reconhecer, mais além de simulacros enganosos, o caráter provisório e a instabilidade de bens como o poder, as riquezas, a glória, de manter uma relação racional, mesmo que difícil e arriscado, com a realidade (com a realidade externa e com aquela, muito mais traiçoeira, dos impulsos e das paixões), de discernir, nas escolhas e no modo de viver, o caráter efêmero e provisório dos bens externos e o caráter autônomo e estável dos bens incorruptíveis que residem no interior do homem”. (Tradução nossa).

¹⁴³ GHIRARDI, op. cit., p. 18. Em seu ensaio, o crítico afirma existir uma semelhança considerável entre as concepções de Machiavelli e Ariosto sobre *“la verità effettuale”*, a *“virtù”* e a *“fortuna”*. Essa semelhança, no nosso entendimento, poderia ser o motivo de o poeta ter excluído, ironicamente, o secretário florentino do elenco dos humanistas ilustres no exórdio do Canto XLVI.

¹⁴⁴ Doris Cavallari, referindo-se a Bakhtin, afirma que “O herói épico, ‘desesperadamente pronto’, não questiona a autoridade, antes, reforça a ideologia do mundo oficial, retratado como modelo perfeito cuja ordem, perturbada de alguma forma, deve ser restabelecida pelo herói”. CAVALLARI, D. N. Bakhtin e as formas do discurso narrativo. In: MICHELETTI, Guaraciaba; ANDRADE, Carlos Augusto B. de. (Org.). *Discursos: olhares múltiplos*. São Paulo: Andross, 2005, p. 15-29. Em suma, o herói épico age e restabelece a ordem que foi perturbada, pois acredita naquela sociedade “ideal” em que vive. Já no caso do *Furioso*, os “heróis” correm atrás de seus desejos, mas não conseguem alcançá-los. Além disso, seus desejos entram em contraste, muitas vezes, com suas crenças e seus valores fixos, cristalizados no mundo antigo, mas retratados pela visão de um humanista que vive numa sociedade em que o homem culto começa a ter diferentes interesses e crises, daí esse ir e vir inútil, essa não ação, essa *“inettitudine”* que torna extremamente paródicos os heróis ariostescos.

¹⁴⁵ ARIOSTO, op. cit., I, 7.

4.3.3 O triunfo do “*Uomo singolare*”¹⁴⁶

Já dissemos, no segundo capítulo desse estudo, que Angélica, devido às suas escolhas individuais, às suas atitudes inesperadas, aproxima-se da personagem romanesca que Bakhtin caracteriza em seu *Epos e Romance*¹⁴⁷. O comportamento da princesa é contrário aos códigos de conduta convencionais que colocavam a mulher como um ser inferior, perigoso e, portanto, desprovido de liberdade. Orlando, ao contrário, enlouqueceu porque não sabia agir diante de uma atitude inesperada como o amor e o ciúme, porque, afinal, era um cavaleiro cruzado, portador de uma ideologia, ícone de uma sociedade da qual não poderia se desprender.

Essa diferença entre Angélica e Orlando extrapola os limites do texto, pois, como observa Jacob Burckhardt ao afirmar que, na Idade Média, “o homem reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família, ou sob qualquer outra das formas do coletivo”¹⁴⁸. Esse é Orlando: a representação de um mundo antigo, uma forma estática de ver o mundo, uma inexistência do homem como um indivíduo. Ao mesmo tempo, Burckhardt observa que foi na Itália renascentista, diante da situação político-histórica singular em que a península se encontrava, que, pela primeira vez, surgiu o “subjetivo”: o homem tornou-se indivíduo espiritual e se reconheceu como tal”¹⁴⁹. O crítico diz que esse desenvolvimento do indivíduo foi favorecido pelo despotismo e atingiu todas as camadas sociais, começando do líder (tirano), mas chegando, posteriormente, também aos seus súditos:

[...] o despotismo desenvolve em alto grau a individualidade do tirano, do próprio condottiere [e de suas esposas]; em seguida, porém, desenvolve também aquela do talento que é objeto não só de sua proteção, mas igualmente de sua inescrupulosa exploração: a do secretário particular, do funcionário, do poeta, daquele que priva de sua companhia. Premido pela necessidade, o espírito dessas pessoas aprende a conhecer todos os seus mananciais interiores, os perenes e os momentâneos; do mesmo modo, sua forma de gozar a vida torna-se, por meios espirituais, mais elevada e

¹⁴⁶ BURCKHARDT, op. cit., p. 111. O historiador utiliza o termo em italiano para definir o homem moderno como um indivíduo, um ser único.

¹⁴⁷ De acordo com Bakhtin, “o personagem do romance não deve ser ‘heroico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra; ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto cômicos, quanto sérios. O personagem deve ser apresentado não como acabado, e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida. p. 402-403.

¹⁴⁸ BURCKHARDT, op. cit., p. 111.

¹⁴⁹ Ibidem.

*concentrada, a fim de que possam obter o máximo possível da provável brevidade de seu poder e influência.*¹⁵⁰

Diante de tais considerações, podemos inferir que Angélica, a princesa do Catai, encaixa-se não somente na definição de Bakhtin de personagem moderno, mas também na concepção de indivíduo descrita por Burckhardt: um ser que, em meio a situações adversas, passou por um processo de consciência de si mesmo; além disso, o historiador também diz que o fato de ser estrangeiro é um fator fundamental para o desenvolvimento do indivíduo: “é sobretudo o banimento que possui a qualidade de desgastar o homem ou desenvolvê-lo ao máximo”¹⁵¹.

Entretanto, a afirmação de Burckhardt mostra também que as pessoas próximas aos tiranos tiveram sua individualidade desenvolvida, devido às situações difíceis advindas do meio dominado pelo príncipe. Nesse meio, vive também o poeta, que nele deveria encontrar uma forma de “gozar a vida”, uma forma que deveria ser “mais elevada e concentrada”, pois os momentos de poder e influência do poeta eram quase sempre muito breves.

Encontramos, assim, tanto em Angélica como no literato de corte – e, logicamente, em Ariosto – a representação desse “uomo singolare”, do indivíduo moderno que estava nascendo na Itália. Já pudemos conhecer as dificuldades que os literatos encontravam para desempenhar suas funções na corte, da falta de liberdade que tinham; porém, por meio da literatura, esses literatos adquiriram uma liberdade, ainda que breve e fugidia, para manifestar suas próprias opiniões.

No caso particular de Ariosto e do *Furioso*, pudemos perceber que as colocações contraditórias do narrador, inclusive no caso particular da questão feminina, na verdade, podem retratar a contradição da relação do literato com seu senhor¹⁵²; no entanto, o domínio da matéria narrativa demonstrado pelo narrador também mostra que, no *Furioso*, Ariosto tinha o poder e a liberdade de agir no texto e por meio dele, fazendo de sua obra um instrumento de ação social, ainda que ela, como o próprio escritor, fosse usada pelo senhor como instrumento de poder. Assim como Dante, como Lorenzo, o Magnífico, Ariosto já é considerado por Burckhardt um indivíduo moderno, que sabe equilibrar o “homem” e o “poeta”¹⁵³.

No mundo cavaleiresco, que é o mundo do coletivo, da épica, não há espaço para Angélica: por isso ela desaparece quando cai do cavalo, na praia de Taracona. Ela deixa de ser

¹⁵⁰ Ibidem, p. 112-113.

¹⁵¹ Ibidem, p. 114.

¹⁵² ZATTI, op. cit., p. 159.

¹⁵³ Ibidem, p. 115.

uma heroína e se torna uma mulher “comum”: não tem mais “a rosa a ser colhida” e, por isso, deixa de ser objeto de desejo dos cavaleiros, mas, em contrapartida, é a única personagem do texto a apresentar traços de personalidade¹⁵⁴, o que faz dela um indivíduo, uma personagem em vestes modernas. No caso do literato, por mais que deseje “desaparecer”, ou seja, deixar a corte para viver sua “própria vida” por meio da sua arte, isso não é possível: a corte lhe é necessária, tanto para seu sustento quanto para a fruição de sua obra. Portanto, o *Furioso* torna-se para Angélica e para Ariosto esse espaço de expressão do indivíduo, onde ambos podem, finalmente, tornar-se “senhores de seus mundos”.

¹⁵⁴ BAKHTIN, op. cit., p. 402-403.

CONCLUSÃO

O *Orlando Furioso* figura entre as grandes obras literárias não só da literatura italiana, mas também da literatura mundial. A obra surgiu durante as “Guerre d’Italia”, período marcado por transformações profundas no cenário político, econômico e social da Península. Como vimos no primeiro capítulo, o déspota Ludovico, chamado O Mouro, do ducado de Milão, consentiu e incentivou a invasão francesa do Reino de Nápoles, em 1494, com o objetivo de proteger o próprio território de uma possível guerra contra os napolitanos. A chegada do exército francês à Itália marcou o fim da “política de equilíbrio” que havia entre as cidades-Estado italianas, pois, movidos pelos próprios interesses, os príncipes aliavam-se ora aos estrangeiros, ora ao exército papal, e declaravam guerra uns contra os outros, gerando assim um enfraquecimento contínuo das mais importantes potências italianas, a República de Florença, o Reino de Nápoles e a República de Veneza, e, em contrapartida, o fortalecimento dos exércitos francês e espanhol no território italiano. O golpe final dessas guerras foi o Saque de Roma, em 1527, o que levou à coroação de Carlos V, rei espanhol, como rei da Itália, em 1530.

As transformações provocadas por tantas guerras durante um período tão longo gerou muitas incertezas, pois nunca se sabia quando e como a violência terminaria, nem quem seria “o próximo” a atacar. Por isso, as cidades-Estado menores, entre elas Ferrara, se aliavam aos mais fortes, inclusive aos estrangeiros, para se proteger. Em suma, a Itália demonstrou-se totalmente despreparada para enfrentar as potências militares de além dos Alpes que estavam surgindo como grandes Estados unificados.

Em meio a essa instabilidade política, algumas cortes, como a de Ferrara, adotaram uma política baseada na “aparência”: incentivaram a arte criando estúdios, escolas, promovendo exposições em público, atraindo, assim, muitos artistas e literatos, os quais passaram a trabalhar nas cortes em cargos burocráticos que nada tinham de “artísticos”. Os artistas aceitavam desempenhar tais funções junto aos senhores porque se encontravam em situação de dependência do poder para terem condição de divulgar suas obras, as quais também eram utilizadas para enaltecimento do próprio senhor. Essa relação de submissão entre cortesãos e senhores somada à grave situação política que se instaurou na Itália fez das cortes um ambiente hostil, pois a competição pelo “favor” fazia que a corte fosse permeada de relações instáveis e baseadas na aparência.

É nesse contexto que o *Orlando Furioso* é composto por Ludovico Ariosto, um literato cortesão que dependia da corte não só financeiramente, mas também para poder divulgar sua obra, a qual surge como “continuação” do *Orlando Innamorato*, obra inacabada de Matteo Maria Boiardo, para enaltecer a família Este, dos senhores de Ferrara, dando-lhes uma descendência nobre, real. Ariosto, aproveitando-se da grande tradição das novelas de cavalaria (as quais agradavam muito aos estenses) e do sucesso do *Innamorato*, escreveu o *Furioso* como uma “*gionta*” (acréscimo, finalização) ao texto boiardesco que fora interrompido pela morte do autor, justamente durante a redação do terceiro livro que se destinava ao encômio da dinastia Este.

Entretanto, Ariosto era um homem atento à realidade de seu tempo, às necessidades humanas e, por isso, seria incoerente afirmar que um literato como ele fosse capaz de compor uma obra totalmente alheia ao contexto histórico, político e social em que estava inserida. A produção literária sempre será fruto da experiência de um autor pertencente a uma sociedade, e o mesmo autor comandará sua imaginação e criatividade como respostas ao seu próprio meio, por mais fantástica que sua obra possa parecer.

Dessa forma, observamos que o *Furioso*, apesar de se propor como uma celebração dos senhores de Ferrara, contém muitas informações e reflexões que nos ajudam a compreender não só o seu contexto de fruição, mas também a forma como seu autor, literato cortesão, compreendia a realidade que o cercava.

Vimos no capítulo destinado à análise do narrador que ele se comporta de maneira contraditória e irônica: mostra-se frequentemente como “comandante” do universo ficcional, aquele que tece a sua própria tela e escolhe o que e quando falar sobre um determinado episódio, ou seja, é onisciente. No entanto, esse mesmo narrador coloca em dúvida sua autoridade narrativa, ora atribuindo essa responsabilidade a outras “fontes”, ora compartilhando das fraquezas e sentimentos de suas próprias personagens.

Além disso, o narrador do *Furioso* também é um “pensador”, pois como personagem inserida em uma sociedade historicamente determinada, ele comenta não só os comportamentos e aventuras de suas personagens, mas fatos ligados à sua própria realidade, posicionando-se diante deles e relacionando-os com os eventos narrativos, como vimos no quarto capítulo. Em suma, por meio dessa dupla participação do narrador, Ariosto “mistura” o passado absoluto, próprio da épica cavaleiresca, ao tempo presente, e isso faz que as personagens se deparem com situações estranhas, inesperadas e, por isso, cômicas. Orlando, o maior exemplo disso, passa de *miles Christi*, nobre cavaleiro de Carlos Magno, a desvairado por amor e ciúme, mostrando sua incapacidade de sobreviver fora do mundo cavaleiresco,

para o qual foi criado. Em contrapartida, vimos no segundo capítulo que Angélica, a “mulher fatal” criada por Boiardo, passa por um processo de amadurecimento diante das situações adversas em que se encontra no *Furioso*: adquire consciência de si mesma em virtude do “anel da razão” e torna-se livre, independente, inclusive para se abrir ao amor e escolher o próprio marido, o que a impede de permanecer no mundo cavaleiresco, já que se torna uma protagonista contrária às regras desse universo narrativo: torna-se indivíduo, uma personagem moderna.

Assim como aconteceu com Angélica, através do narrador ariostesco vemos essa manifestação do indivíduo, como demonstrado na última parte de nosso estudo. O literato de corte era obrigado a conviver em uma sociedade baseada em aparência, engano, na qual ele não tinha liberdade de se expressar abertamente, nem de fazer o que realmente gostaria. Entretanto, em meio a um contexto adverso, desenvolveu-se o “*uomo singolare*”, esse indivíduo que, movido por uma consciência de si e do mundo que o cercava, encontrou na literatura uma forma “elevada” de exercer sua liberdade, de exprimir suas reflexões e de influenciar a sociedade, como bem observa Jacob Burckhardt, em seu livro *A cultura do Renascimento na Itália*.

A ironia demonstrada através das contradições do narrador deixa transparecer o tipo de relação que existia entre o senhor e seus cortesãos, pois, como já observamos, ao mesmo tempo em que almeja sua liberdade, sua independência de ser literato, precisa da corte para poder escrever, tendo sua obra literária também utilizada como “propaganda” para enaltecer o senhor. Ariosto resolve esse impasse porque é um homem dotado de “*ingegno*”: utiliza sua própria poesia para parodiar não só o mundo da cavalaria, mas a própria corte estense, que, buscando coisas vãs como a glória e a riqueza, tem uma identidade aparente, sem conteúdo e destinada a desaparecer, de modo que sua memória está nas mãos habilidosas do poeta que a deixa registrada na história. Entretanto, a glória dessa sociedade, baseada em aparência, é tão ilusória quanto a poesia pode ser.

Além disso, o posicionamento demonstrado pelo narrador em relação à questão feminina também se mostra como uma crítica irônica à sociedade cortesã, uma vez que as mulheres são, apesar de terem sua beleza usada pelos homens como instrumento de manutenção do poder senhoril, as verdadeiras mecenas e conhecedoras da arte e as principais destinatárias do *Furioso* ao lado dos literatos, destacando-se entre elas Isabella d’Este e Lucrecia Borgia. Mais uma vez, Ariosto faz a corte tomar de seu próprio veneno: o poeta faz Angélica casar-se com um soldado “sem nome” e levar Orlando à loucura, mostrando, por meio de uma mulher, que nem a nobreza de sangue nem a aparência têm valor algum.

Dessa maneira, vemos que a maestria de Ariosto no *Furioso* vai além da forma perfeita e da harmonia apontadas inicialmente por De Sanctis e Croce. Em meio a tantas aventuras de cavaleiros, magias e a tantos “devaneios”, podemos ver um homem consciente de si mesmo e de seu tempo, um conhecedor das almas humanas que, por meio de sua obra, anunciaria um novo tempo e um novo homem, tanto para a sociedade quanto para a literatura: o “*singolo*” em meio a tantos outros, aquele que olha para dentro de si mesmo, encontra seus vícios e virtudes, se reconhece como “um”. O homem moderno anunciado por Ariosto cinco séculos atrás ainda vive em nossos dias, somos todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2008.
 _____. **Orlando Furioso** – Tomo I. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia-Campinas: Atelier das Letras-Editora Unicamp, 2011.

Bibliografia Crítica

AGUIAR e SILVA. Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 6.ed. Coimbra: Almedina, 1984.
 ANSELMi, [et. Al] Il Rinascimento Padano. In: ASOR ROSA [direzione] **Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1982. v. VII.
 ARIOSTO, Ludovico. **Satire**. Milano: Rizzoli, 1990.
 ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
 AUERBACH, Erich. A saída do cavaleiro cortês, In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.
 ASOR ROSA, Alberto. La Fondazione del Laico. In: **Genius Italicum. Saggi di letteratura italiana nel corso del tempo**. Torino: Einaudi, 1997.
 BAKHTIN, Mikail. Epos e Romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC /Annablume, 2002.
 _____. **Problemas da Estética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
 BARBERI SQUAROTTI, Giorgio. Nei d'intorni del Furioso. In: **Fine dell'Idillio**. Genova: Il Melangolo, 1978.
 BARBERIS, Walter. Uomini di corte nel Cinquecento tra il primato della famiglia e il governo dello Stato. In: VIVANTI, Corrado [org.]. **Storia D'Italia**. Intellettualli e potere. Torino: Einaudi, 1981. v. II.
 BATTAGLIA, Salvatore. **La Mitografia del Personaggio**. Milano: Rizzoli Editore, 1968.
 BÉRARD, Claude Cazalé. Filoginia/Misoginia. In: BRAGANTINI, Renzo; FORNI, Pier Massimo. **Lessico critico decameroniano**. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Walter Benjamin. Tradução Sérgio Paulo Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BIANCHI, Fausto. L'eterno femminile ariosteo. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. **L'Ottava d'oro: La vita e l'opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte del poeta, con due messaggi di Gabriele d'Annunzio**. Milano-Verona: Mondadori, 1933.
- BOIARDO, Matteo Maria. **Orlando Innamorato**. Milano: Garzanti, 1986.
- BOLOGNA, Corrado. **La macchina del Furioso**: lettura dell'Orlando e delle Satire. Torino: Einaudi, 1970.
- _____. *Orlando Furioso*, di Ludovico Ariosto. In: **Letteratura Italiana Einaudi**. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1993. v. VII.
- BONINO, Guido. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Satire**. Milano: Rizzoli, 1990.
- BORSELLINO, Nino. **Ludovico Ariosto**. Roma-Bari: Laterza, 1973.
- BREVINI, Franco. Amore, guerra e mando agrario. In: **La Letteratura degli Italiani**. Milano: Feltrinelli, 2010.
- BRUSCAGLI, Ricardo. **Studi Cavallereschi**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003.
- _____. Ludovico Ariosto. In: BRUSCAGLI, R, CARETTI, L, LUTI, G. **Letteratura Italiana con saggi critici**. Tomo Secondo: Dal Cinquecento al Settecento. Milano: Mursia, 1987.
- BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: Um Ensaio**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BURKE, Peter. **As Fortunas d'O Cortesão**. Tradução Álvaro Hattner. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- _____. O cortesão. In: Garin, E. **O homem Renascentista**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- CALVINO, Italo. **Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino**. Torino: Einaudi, 1970.
- _____. A estrutura de Orlando. In: **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANOVA, Andrea. Introduzione. In: BOIARDO, Matteo M. **Orlando Innamorato**. 2011.

CARETTI, Lanfranco. **Ariosto e Tasso**. Torino: Einaudi, 1970.

_____. Ariosto. In: **Antichi e Moderni**. Studio di Letteratura Italiana. Torino: Einaudi, 1976.

CASTIGLIONE, Baldassare. **Il libro del Cortegiano**. Milano: Garzanti, 2001.

CAVALLARI, Doris N. Bakhtin e as formas do discurso narrativo. In: Guaraciaba Micheletti; Carlos Augusto B. de Andrade. (Org.). **Discursos: olhares múltiplos**. São Paulo: Andross, 2005, p. 15-29.

CELATI, Gianni. **Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando Furioso**. Disponível em: <<http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/celati-angelica-lettura-dell-orlando-furioso-2.html>>. Acesso em 22 abr. 2011.

CESERANI, Remo. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. Torino: Unione, s/d.

COSENTINO, Paola. **Simulazione e Dissimulazione**. Disponível em: <http://www.italica.rai.it/rinascimento/categorie/simulazione_dissimulazione.htm>. Acesso em: 16 abr. 2010.

CROCE, Francesco. **Il sommo amore: l'armonia**. Disponível em: <<http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/7450/7432>>. Acesso em 02 ago. 2012.

DE CAPITANI, Patrizia. **Angelica da Ariosto a Boiardo: Um percurso a ritroso**. Proposta di lettura di Orlando Furioso XIX, 18-33. Disponível em: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/DeCapitani.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2012.

DELCORNO, Carlo. Ironia e Parodia. In: BRAGANTINI, Renzo e FORNI, Pier Massimo (orgs.) **Lessico Critico Decameroniano**. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

DE SANCTIS, Francesco. L'Orlando Furioso. In: **Storia della Letteratura Italiana**. Milano: Bietti, 1932.

_____. O Riso de Ariosto. In: **Ensaio Críticos**. Tradução J. L. Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DURLING, Robert M. **The figure of the poet in Renaissance Epic**. Harvard: Harvard University Press, 1965.

ECO, Umberto. Dire il contrario. In: M. Bonfantini/ C. Castelfranchi/ A. Martone/ I. Poggi/ J. Vincent (eds). **Menzogna e simulazione**. Edizioni Scientifiche Italiane: Napoli 1997.

FERRONI, Giulio. **Ariosto**. Roma: Salerno Editrice, 2008.

FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FLC/ Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

- FLORA, Francesco. **Storia della Letteratura Italiana**. Milão: Mondadori, 1972, p. 208. v. II
- FORNI, Giorgio. “Armi” e “ali”. Ironia e illusione nel IV canto del *Furioso*. **Lettere Italiane**, Ano LXII, numero 2, 2010.
- FOSCOLO, Ugo. Ludovico Ariosto: l’*Orlando Furioso*. In: **Storia della Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1979.
- GAETA, Franco. Gli intellettuali e il potere. In: ASOR ROSA (Dir.). **Letteratura Italiana**. Torino: Einaudi, 1982. v. I.
- GAREFFI, Andrea. **Ludovico Ariosto**. Firenze: Giunti, 1995.
- GARIN, Eugenio. **O homem Renascentista**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- GHIRARDI, Pedro Garcez. Poesia e Loucura no *Orlando Furioso*. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso** : cantos e episódios. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. Gravuras, leituras, loucuras: visões do *Orlando Furioso*. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso** – Tomo I. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ilustrações de Gustave Doré. Cotia-Campinas: Atelier das Letras-Editora Unicamp, 2011.
- GRIECO, Sara F M. Corpo, aspetto e sessualità. In: DUBY, George e PERROT, Michelle. **Storia delle donne**: dal Rinascimento all’età moderna. Traduzione di Fausta Cataldi Villari et. al. Roma – Bari: Edizioni Laterza, 2009.
- HUFTON, Olwen. Donne, lavoro e famiglia. In: DUBY, George e PERROT, Michelle. **Storia delle Donne**. Dal Rinascimento all’età moderna. Trad. Fausta Cataldi Villari [et. al]. Roma – Bari: Edizioni Laterza, 2009
- JIN-KYUNG, Park. **Il lessico cavalleresco nell’Orlando Furioso, di Ludovico Ariosto**. Tese. (Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia classico-medievale). 2010-2011, 364 fls. Università Ca’ Foscari, Venezia, 2010-2011.
- JONIN, Pierre. Introdução. In: **A Canção de Rolando**. Tradução para o francês moderno de Pierre Jonin; tradução para o português de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JOSSA, Stefano. **Ariosto**. Bologna: Il Mulino, 2009.
- KING, Margareth L. A Mulher Renascentista. In: GARIN, Eugene. **O homem Renascentista**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- LE GOFF, J. & SCHMITT, J-C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. II.

LIPARINI, Giuseppe. Angelica e Medoro. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. **L'Ottava d'oro**: La vita e l'opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte dall poeta, con due messaggi di Gabriele d'Annunzio. Milano-Verona: Mondadori, 1933.

LOMBARDI, Andrea G. O Castelo de Atlante. In: **A Verdadeira história do narrador. Calvino, Ariosto e a influência poética**. Tese (Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

LO MONACO, Giulia. **Geometrie Letterarie: Calvino – Ariosto – Cervantes**. Disponível em:

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/15762/1/GIULIALOMONACO_MasterThesis.pdf>. Acesso em 04 ago. 2012.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. **O Romance como epopeia burguesa**. Tradução Letizia Zini Antunes. 1988. (Cópia datilografada).

MACHIAVELLI, Nicolò. **Il Principe**. Milano: Garzanti, 1976.

_____. **O Príncipe**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANGANELLI, GIORGIO, **La letteratura come menzogna**. Milano: Adelphi, 1985.

MARANGONI, Marco. **Ariosto**: Um amore assoluto per la narrazione. Napoli: Liguori, 2008.

MIZZAU, Marina. Il falso e il finto. In: M. Bonfantini / C. Castelfranchi / A. Martone / I. Poggi / J. Vincent (eds.), **Menzogna e simulazione**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

MORETTI, Franco (org). **A cultura do Romance**. Tradução de Denise Bottmann. 4.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTI, Walter. **Ariosto narratore e la sua scuola**. Bologna: Pàtron Editore: 1993.

PICCARDI, Giacomo. **La Rosa**. Preludio Storico. Vevey: Da Torchj di C- F Recordon, 1862. P. 5. Disponível em: <<http://google.books.com>>. Acesso em 31 jul. 2012.

PIRANDELLO, Luigi. L'Umoreismo. In: **L'Umoreismo e altri saggi**. Firenze: Giunti, 1994.

_____. O Humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.), **Pirandello do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRALORAN, Marco. **Le lingue del racconto**. Studi su Boiardo e Ariosto. Roma: Bulzoni Editore: 2009.

_____. **Tempo e Azione nell'Orlando Furioso**. Firenze: Olschki Editore, s/d.

RAJNA, Pio. **Le fonti dell'Orlando Furioso**. Disponível em: <<http://www.liberliber.it>>. Acesso em 04 ago. 2012.

- RENUCCI, Paul. Il Cinquecento: Il secolo dei precettori. In: **Storia d'Italia**. Torino: Einaudi, 1974. v. II.
- RIBEIRO, Renato Janine. Os Amantes contra o poder. In: NOVAES, Adauto [et. al.]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROWBOTHAM, Sheila. **Donne, Resistenza e Rivoluzione**. Tradução de Laura Comoglio. Torino: Einaudi, 1976.
- SALINARI, Carlo e RICCI, Carlo. **Storia della Letteratura Italiana**. Roma-Bari: Laterza Edizioni, 1992. 3 ed.
- SANTORO, Mario. **L'Anello di Angelica**: nuovi saggi ariosteschi. Napoli: Federico & Ardia, 1983.
- _____. **Lecture Ariostesche**. Napoli: Liguori, 1973.
- SACCONE, Eduardo. Il soggetto del Furioso. In: **Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento**. Napoli, Liguori, 1974.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SEGRE, Cesare. **Esperienze Ariostesche**. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.
- _____. Introduzione. In: ARIOSTO, Ludovico. **Orlando Furioso**. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2008.
- SETTIS, Salvatore. Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento. In: VIVANTI, Corrado [org.]. **Storia D'Italia**. Intellettualli e potere. Torino: Einaudi, 1981. v. II.
- TACCA, Oscar. **As vozes do Romance**. Madri: Editorial Gredos, 1978.
- TITTA ROSA, Giovanni. L'Ariosto Misogino. In: BALDINI, Paolo e ROCCA, Antonio. **L'Ottava d'oro**: La vita e l'opera di Ludovico Ariosto; letture tenute in Ferrara per il quarto centenario dalla morte dall poeta, con due messaggi di Gabriele d'Annunzio. Milano-Verona: Mondadori, 1933.
- VENTURA, Mauro Souza. **A Corte e a Cidade**. Estudos de Literatura e História. São Paulo: Ática, 1997
- VILLORESI, Marco. **La Letteratura Cavalleresca**. Roma: Carocci editore, 2002.
- _____. **La Fabbrica dei Cavallieri**. Roma: Salerno Editrice, 2005.
- ZATTI, Sergio. **Il Furioso fra epos e romanzo**. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1990.
- _____. **La trappola romanzesca di Atlante**: Lettura del Canto XII dell'*Orlando Furioso*. Disponível em: <<http://www.unisi.it/aicc/files/DALL'EPOS%20AL%20ROMANZO.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2012.