

## LOUCURA E RENASCIMENTO: QUEDA E GLÓRIA DE ORLANDO<sup>1</sup>

### *MADNESS AND RENAISSANCE: ORLANDO'S FALL AND GLORY*

Sara Gabriela Simião<sup>2</sup>

Mestra em Literatura e Vida Social

Faculdade de Ciências e Letras (Universidade Estadual Paulista "Júlio de

Mesquita Filho" — UNESP)

([piccolasara.s@hotmail.com](mailto:piccolasara.s@hotmail.com))

**RESUMO:** Este artigo pretende mostrar como Ludovico Ariosto, com o seu **Orlando furioso** (1532), renovou o gênero cavaleiresco, não apenas de um ponto de vista estético, mas principalmente temático, humanizando as suas personagens, especialmente Orlando. Para esse fim, escolheu-se privilegiar a loucura, relacionando-o com o **Elogio da Loucura** (1511), de Erasmo, visto que esse elemento é fundamental dentro da obra, pois se relaciona com a complexidade e a agitação da natureza humana, sendo o responsável pelo rebaixando de Orlando a uma condição animalesca. Para ilustrar melhor esse percurso transformador do gênero, será feita uma breve comparação entre **A canção de Rolando**, o **Orlando innamorato** (1483), de Matteo Maria Boiardo, e o **Orlando furioso**.

**Palavras-chave:** Loucura. Amor e desejo. Humanização do herói. **Orlando furioso**.

**ABSTRACT:** This article aims to show how Ludovico Ariosto, with his **Orlando Furioso** (1532), renewed the chivalric genre, not only from an aesthetic point of view, but mainly thematic, humanizing his characters, especially Orlando. For this purpose, it was chosen to privilege the madness, relating it to Erasmus's **In Praise of Folly** (1511), since this element is fundamental within the work, as it relates to the complexity and agitation of human nature, being the responsible for the demotion of Orlando to an animalistic condition. To better illustrate this transformative journey of the genre, a brief comparison will be made between **The Song of Roland**, **Orlando Innamorato** (1483), by Matteo Maria Boiardo, and **Orlando Furioso**.

**Keywords:** Madness. Love and desire. Hero humanization. **Orlando Furioso**.

### Introdução

Apesar de se tratar de um romance cavaleiresco, a guerra e os feitos extraordinários não constituem o foco de Ariosto. Com o Renascimento, não veio apenas a queda da cavalaria como instituição e a superação de seus valores, mas também uma consciência sobre o homem. Antonio Fortichiari (1994, p. 149) afirma que o poeta italiano canta o coração, com as suas agitações e sentimentos instáveis, e o poder deste sobre o ânimo humano. Ariosto, ao longo de sua obra, observa e

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da dissertação de mestrado intitulada "O maravilhoso mundo das novelas de cavalaria: uma leitura de Orlando furioso", a qual recebeu financiamento CAPES.

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura e Vida Social. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) — processo número 2019/02156-4.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9684-0394>.

analisa as paixões, tornando o homem o principal foco de sua poética. Lanfranco Caretti (2001, p. 20) aponta que o interesse de Ariosto está na vida, verdadeira e tangível, e que além de ter uma consciência de mundo histórico, também estava atento para a universalidade das paixões.

De fato, as paixões são caóticas, tanto que Orlando acaba louco diante da rejeição de sua amada. Porém, ainda de acordo com Caretti (2001, p. 34), apesar de conhecer com profundidade os impulsos humanos, Ariosto está fora dessa vida agitada e desordenada, e por isso é capaz de retratá-la de modo ordenado e racional, com lúcida sabedoria, de acordo com os moldes da Renascença. Assim, o **Furioso**, apesar de ser uma obra de movimento, repleta de personagens que estão fugindo ou procurando realizações pessoais, mantém-se sempre no campo da sobriedade, do equilíbrio e do decoro expressivo. Caretti (2001, p. 39) afirma ainda que essa obra exprime magistralmente o espírito renascentista, uma vez que retrata o jogo dos afetos de modo livre e sem preconceitos, faz uma reavaliação do intelecto e da liberdade do homem, reduz a magia ao campo da natureza e mostra o amor como princípio da existência. Assim, apesar de a loucura parecer um argumento destoante dentro de uma cultura equilibrada e racional como a renascentista, o poeta a trata de modo rigoroso, respeitando os modelos da época.

A escolha da loucura como um dos temas centrais da obra, presente já no título da mesma, se deve, de acordo com Pedro Garcez Ghirardi (2002, p. 15), não apenas ao fato de estar sendo abordada pelos humanistas, mas também às discussões do cristianismo, que a colocava tanto em um plano moral quanto intelectual. Muitos escritores cristãos, inclusive, associam à discussão da loucura termos como “erro”, “mentira” e “ vaidade” — como se verá adiante, Erasmo também fez essa relação. Ghirardi (2002, p. 15 - 17) ainda afirma que o **Secretum**, de Petrarca, foi fundamental para a obra de Ariosto. Esse tratado mostra a loucura como enfermidade intelectual e moral, sendo que a cura para ela está no processo de identificação das falhas humanas. Mais do que isso, há um convívio entre a loucura-razão e a loucura-fé, que se apresentam diante da Verdade, ou melhor, a fé cristã. Assim como em Petrarca, o diálogo entre a loucura mundana e a cristã será central em Ariosto, mas no **Furioso** a verdade não aparecerá como árbitra visível, sendo que deve ser buscada arduamente. Cabe lembrar que Astolfo, antes de resgatar a razão de Orlando, passa por uma grande lição sobre os erros humanos, guiada por São

João Evangelista. Em seguida, Astolfo recupera parte de seu senso perdido, o que o faz viver sabiamente durante um tempo, até novamente cometer um erro e perder o juízo adquirido. Assim, a busca pela verdade é constante, pois as falhas, relacionadas com a loucura, assediam continuamente os humanos.

Assim, este artigo pretende mostrar como os romances de cavalaria foram renovados por Ariosto, que introduziu nesse gênero discussões típicas do seu tempo. Como foi dito, a loucura será o tema principal dessa análise, uma vez que permeia toda a obra, e também se faz central por assolar Orlando, protagonista do ciclo carolíngio, humanizando-o. Antes, contudo, se faz necessário traçar um breve perfil desse paladino, apontando as principais características das histórias em que aparece. Para começar, discutir-se-á sobre a sua matriz: **A canção de Rolando**.

### **‘A canção de Rolando’: entre a história e a literatura**

O historiador Jacques Le Goff (2011, p. 210) afirma que **A canção de Rolando** teria sido escrita por volta de 1100 e, retomando Jean Dufournet, atribui a autoria a Tuold, que seria um clérigo anglo-normando. Ele ainda aponta uma versão primitiva da obra:

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

Trata-se de um poema que pertence ao ciclo carolíngio, sendo que seu enredo é baseado na batalha de Roncesvales, ocorrida no dia 15 de agosto de 778. Segundo Maria do Carmo Faustino Borges (2011, p. 57 - 58), além de Carlos Magno, nessa história há outra figura importante: o cavaleiro Rolando, notoriamente conhecido por sua honra, lealdade, fé e valentia, grande representante do espírito nobre e guerreiro. Dotado de força sobre-humana, é capaz de suportar qualquer dor. Sendo portador de características admiráveis, obviamente conquistou o respeito, tanto dos companheiros como dos inimigos. Todo o poema é voltado para as batalhas e graças a essas habilidades, Rolando conseguiu conquistar muitos territórios e riquezas para os

francos. Ainda de acordo com Borges (2011, p. 61), ele também carregava o peso de estar ligado ao imperador por laços sanguíneos, sendo seu sobrinho. Dessa forma, Rolando representa a honra familiar e, se falhasse, seria uma vergonha não apenas para a sua nação e imperador, mas também para a sua família. Visto as suas responsabilidades, Rolando é retratado como um cavaleiro exemplar: honra os seus companheiros de batalha, a sua terra, o rei, a família e a fé. Mostra-se valoroso em diversos aspectos, sendo que o seu único objetivo é o de servir da melhor forma possível, mostrando-se incapaz de abandonar uma batalha para seguir os seus desejos particulares.

De acordo com Le Goff (2011, p. 212 - 213), Rolando afirma-se por meio da relação entre quatro personagens: Oliveiros, Carlos Magno, Arcebispo Turpino e Aude. Oliveiros é um amigo que o acompanha e que serve de contraste para a sua figura. Apesar de suas características honrosas, Rolando tinha alguns pequenos defeitos, como a impetuosidade e o orgulho — que serão explorados primorosamente por Ariosto. Os caracteres diferentes deles se complementavam, assim Oliveiros era o sensato da dupla, o que equilibrava o elo entre ambos. A ligação com Carlos Magno era de vassalagem, visto que a obra exprimia o espírito feudal. Por sua vez, a relação com o Arcebispo Turpino mostrava o equilíbrio e respeito que deveria existir entre os cavaleiros e a Igreja, sendo que não poderia haver irreduzibilidade do laico ao clerical e vice-versa. Por fim, tem-se a figura feminina de Aude, a amada do herói. Ainda que essa dama tenha a sua importância e o poema acabe pouco depois da morte dela, as intrigas acontecem exclusivamente entre homens: a “máscula Idade Média”, de Georges Duby.

Deve-se observar também a importância dada aos equipamentos mais significativos para os cavaleiros, ou seja, as armas (lanças, espadas, etc.) e os cavalos. De acordo com Aaron Gurevich (1997, p. 155), o equipamento é obviamente importante para o combate. Por sua vez, o cavalo é fundamental porque as armaduras e armas eram pesadas, logo, mover-se a pé era difícil, e tornava o cavaleiro um alvo mais fácil. Por sua vez, Le Goff (2011, p. 213) ressalta que os equipamentos de Rolando eram ainda mais especiais, visto que estavam impregnados por um caráter sagrado.

Ligia Vassallo (1988, p. 9 - 10) aponta que a fé é um fator importante dentro do poema. O foco das batalhas era o poder, a conquista e o prestígio, porém foi

mascarado pela antinomia bem (cristãos) versus mal (os árabes, chamados de pagãos). Além disso, a fé se figura entre os três motivos pelos quais o cavaleiro deveria lutar:

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

Por ser um ciclo bélico que visava uma propaganda positiva de um povo e uma fé, não há espaço para ambiguidades ou complexidades. Assim, Vassallo (1988, p. 11 - 12) aponta que as personagens são desprovidas de profundidade psicológica, sendo estereotipadas, marcadas mais pela ação do que pela fala. Como naquela época as histórias eram cantadas em locais públicos, os diálogos deviam ser suprimidos, e praticamente tudo era convertido em ação. Essas características levam ao maniqueísmo: as personagens funcionavam ou como complementariedade ou como oposição. As almas nobres, os bons, sábios e leais trabalhavam juntos contra os vis, cruéis, desonrados e traidores. Como não tinha profundidade, quase tudo se resumia à ação e o foco estava nas batalhas.

Por fim, sempre de acordo com Vassallo (1988, p. 2), esse poema é marcado ainda pela presença de apenas um ponto de vista, que evitava dar margem para a ambiguidade. Também ocorria o distanciamento temporal do narrador, pois ele contava algo que tinha acontecido séculos antes. Havia ainda a apresentação de um universo menos realista e mais lendário, tendo forte presença da fantasia e do sobrenatural, sendo que o herói era mostrado como sobre-humano e digno de admiração e respeito, praticamente desprovido de interesses individuais e materiais.

Esse herói bélico, obediente e privo de desejos, foi se transformando ao longo dos tempos, em especial graças aos cantares italianos, que trouxeram certa comicidade ao tema. Mas, será pelas mãos de Boiardo, séculos depois, que Orlando passará por uma importante mudança: o enamoramento.

---

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

### ‘Orlando Innamorato’: uma transformação significativa

O **Orlando innamorato** é um poema em oitavas escrito por Matteo Maria Boiardo (1441 - 1494). Devido à morte do autor, a história permaneceu inacabada. O núcleo narrativo é o mesmo de praticamente todas as obras do gênero, ou seja, a guerra entre cristãos e sarracenos, que eram chamados de pagãos. A grande novidade, segundo Italo Calvino (2010, p. 21 - 22), é o argumento amoroso, pois o Orlando da tradição cavaleiresca era casto e imune às tentações amorosas. Ao acrescentar essa temática, Boiardo uniu o mundo bélico da épica carolíngia, com as suas guerras e heróis, ao universo amoroso e místico do ciclo bretão. Essa união é nova dentro da literatura italiana erudita — pois as histórias orais já tinham feito isso — e, segundo Pedro Garcez Ghirardi (2002, p. 12), Boiardo se tornou conhecido mais por causa dessa fusão do que pelos seus resultados artísticos.

A personagem que incita os sentimentos amorosos nos cavaleiros é a bela Angelica, princesa do Catai. Ela aparece logo no início da história, quando o seu pai, Galafrone, envia-a a Paris junto com o seu irmão, Argalia, com o objetivo de capturar os paladinos cristãos, em especial Orlando e Rinaldo. Angelica acaba atraindo a atenção de vários cavaleiros, e Argalia a oferece como prêmio àquele que vencê-lo. Infelizmente ele acaba sendo morto, e a princesa se vê obrigada a fugir. A partir desse ponto, vários guerreiros passam a segui-la. A história se encerra no momento em que Carlos Magno, ao ver Rinaldo e Orlando duelando por causa de Angelica, promete-a como prêmio àquele que melhor lutar na guerra contra o rei africano Agramante. Também o enamoramento de Ruggiero e Bradamante encerra a obra, junto com as profecias de que ele se converteria ao cristianismo para poder desposá-la, dando origem à estirpe Estense, senhores de Ferrara — que patrocinavam tanto Boiardo, como Ariosto.

O **Orlando innamorato** é um emaranhado de episódios que se intercalam, sendo que os temas recorrentes são mais próximos do ciclo bretão, um exemplo disso é o uso da magia e a forte presença do amor. Essa preferência, segundo Calvino (2010, p. 21), pode ser explicada pela popularidade dos romances desse ciclo entre os senhores de Ferrara. Marco Santagata (2006, p. 116) afirma que o foco não está mais unicamente na guerra, mas sim, no amor de Orlando por Angelica, desse modo Boiardo transforma o paladino da fé e da monarquia em um cavaleiro romantizado. No **Innamorato**, o amor, apesar de próximo da realidade, ainda é um sentimento

nobre. Vale lembrar ainda que tanto Calvino (2010, p. 21), quanto Chiara Dini (2014, p. 13) destacam que Boiardo mostra certo fascínio pelo universo dos cavaleiros — como resultado de um descontentamento com o seu próprio tempo —, a tal ponto que ainda acreditava na possibilidade da existência desse mundo de nobres valores, olhando-o com melancolia nostálgica.

Certamente o enamoramento é um importante legado de Boiardo, mas ainda faltava algo para a transformação completa de Orlando. E se o amor pode despertar o melhor do homem, certamente também tem o poder de escancarar o seu pior. E é por meio da loucura, desencadeada pela rejeição, que Ariosto humanizará o paladino francês.

### **‘Orlando furioso’: o amor profano**

Santagata (2006, p. 115) aponta que Ariosto começa a sua composição aproximadamente em 1504 e dedica-se a ela por mais de dez anos, sendo que publica três edições diferentes: em 1516, com quarenta cantos; 1521, com a mesma quantidade de cantos, mas considerável número de correções e acréscimo de algumas oitavas; e a definitiva, de 1532, com correções baseadas no tratado **Prose della volgar lingua** (1525), de Pietro Bembo, e acréscimo de seis cantos. O **Furioso** é construído em oitavas, estrofes de oito decassílabos: os primeiros seis possuem rimas alternadas, e os dois últimos rimam entre si (ABABABCC).

A história do **Furioso** começa no ponto em que a narração de Boiardo tinha sido interrompida e conta, como nota Ghirardi (2002, p. 13), com três núcleos principais: o amor de Orlando por Angelica e a conseqüente loucura do paladino; o amor entre Bradamante e Ruggiero, a conversão deste ao cristianismo e o matrimônio deles, que dará origem à estirpe Estense; e a guerra entre os cristãos e os muçulmanos. Assim, é policêntrico, tendo vários episódios narrados, sendo que alguns são intercalados, e outros autônomos em relação à trama principal. O narrador detém o controle de todo o poema, conduzindo, comentando, interrompendo e retomando os episódios, algo que gera uma constante atmosfera de suspense. Não são raros os momentos em que a narração de uma trama é interrompida —

geralmente quando está em um momento crucial — dando espaço à outra história, envolvendo outras personagens. Ocorre, dessa forma, a técnica do *entrelacement* <sup>4</sup>.

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

Nessa história, ocorre a maior mudança de Orlando, pois de cavaleiro altivo, valoroso e invulnerável passa a um animalesco louco, completamente rebaixado, ao conhecer os tormentos da alma. Se antes nada o derrotava, nessa obra ele conhece o fracasso, e não por meio de um inimigo, mas sim, pelo amor, passando de apaixonado (**innamorato**) a louco (**furioso**). Talvez a maior degradação esteja no fato de Angelica ter escolhido um cavaleiro “comum”, porque Medoro não é assim glorioso e conhecido como Orlando, porém é por ele que a princesa se apaixona. Aliás, pode-se considerar o humilde infante uma personagem insólita dentro de um universo em que apenas os grandes destacavam-se.

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

---

<sup>4</sup> Técnica narrativa muito usada por autores franceses medievais do ciclo bretão. Trata-se de suspender determinada narração para posteriormente retomá-la em outros episódios, que se ligam entre si.



O amor não é mais cortês, como nos modelos típicos dos romances de cavalaria, pois causa insensatez, degradação e destruição. Santagata (2006, p. 116) afirma que a loucura era um tema recorrente na época de Ariosto e representava a regressão do homem ao estado de besta irracional. Mas, na literatura, o “louco amor” era apenas uma metáfora, sendo que Ariosto transforma isso em uma dolorosa realidade, que provoca reflexões no leitor. Ainda sobre o amor, é importante ressaltar que nessa obra ele tem um aspecto um pouco mais carnal — o próprio Orlando nutre uma espécie de obsessão pela virgindade de Angelica —, pois além da consumação do desejo, como é o caso de Angelica e Medoro (canto XIX), e Doralice e Mandricardo (canto XIV), há também a presença de episódios sensuais, por exemplo, quando Ruggiero é seduzido por Alcina (canto VII).

Para além do amor, como nota Santagata (2006, p. 117), Ariosto trata de modo amplo da natureza dos instintos humanos, pois não apenas Orlando é dominado por eles, afinal o ponto de partida das personagens é a busca, fruto de um desejo, e essa procura é o que dá sentido à vida. Dini (2014, p. 13) afirma que, por mostrar com naturalidade os problemas da essência humana, o **Furioso** não é um poema moralista, sendo que há uma forte presença da ironia, principalmente para amenizar alguns temas mais dramáticos e expor opiniões pessoais. O modo de olhar para o passado também é irônico, porque Ariosto sabe que os valores cavaleirescos não existem mais. Essa matéria transforma-se para o autor em um modo leve e sorridente de falar sobre o próprio presente, da sua sociedade — que viu a decadência da cavalaria como instituição —, e da imutável natureza humana. Também deve ser destacado que na história não predomina apenas o ponto de vista do narrador, pois as personagens têm a liberdade de refletir, julgar e expor as suas opiniões, sendo que algumas delas são bastante modernas para a época, por exemplo, quando Rinaldo discursa sobre os direitos da mulher (canto IV).

Apesar de se distanciarem em alguns aspectos, tanto o **Innamorato** como o **Furioso**, compartilham de algumas características importantes, que as distinguem da **Canção de Rolando**. Como aponta Franco Ressa (2012, p. 58 - 59), elas têm em comum: a conduta nem sempre louvável dos cavaleiros (cristãos e pagãos); a irônica divinização dos heróis; a fusão dos ciclos carolíngio e bretão; e a formulação do *eros*. No primeiro caso, essa conduta é mostrada quando os cavaleiros colocam as suas questões e desejos antes das suas obrigações, abandonando frequentemente a

guerra, sem demonstrarem culpa. Os seus anseios os levam, inclusive, a combaterem contra os seus iguais. Os guerreiros, no segundo ponto, são mostrados como máquinas de batalha, capazes de enfrentarem, sozinhos, um exército inteiro, matando vários adversários com apenas um golpe. Cenas assim acabam tendo um tom humorístico, em que o impossível se torna real. Ariosto usa estes exageros justamente para quebrar com a tensão lírica. No terceiro caso, a fusão transforma as histórias narradas em algo ainda mais épico, por causa da matéria carolíngia, e mais fantasioso e maravilhoso graças ao ciclo bretão. Esses dois últimos aspectos foram ainda mais bem trabalhados nas mãos de Ariosto. Por fim, a importância do *eros*, que se transforma no verdadeiro motivo do agir das personagens. Os dois autores desenvolvem muito bem esta questão, em especial Ariosto, que retrata um *eros* livre, repleto de *humour*.

Apesar das diferenças, essas obras mostraram como era possível ir além do que já tinha sido narrado ou cantado, unindo ciclos, aperfeiçoando o estilo, tornando as personagens complexas e humanas, e acrescentando questões novas. Essas mudanças são ainda mais visíveis na obra de Ariosto, que emprega magistralmente no **Furioso** o conhecimento que foi conquistado pelo Renascimento. Cabe, assim, finalmente discutir um dos temas mais importantes abordados por Ariosto, no caso, a loucura, que está presente de diferentes formas, servindo para humanizar os cavaleiros, que abandonam as suas obrigações e partem em busca de vãos desejos.

### **A loucura: a morte e o renascimento de um herói**

No **Furioso**, as personagens são construídas de forma mais humana, sendo que já não são mais os seres completos — extremamente fortes, imbatíveis, sagazes, verdadeiras máquinas de guerra — dos antigos romances de cavalaria. O erro torna-se algo comum, e boa parte das vezes traz consigo lições importantes. Além disso, cada personagem se move livremente, buscando a sua satisfação pessoal e questionando valores. Foi com a loucura, porém, que o autor escancarou a alma por trás de Orlando. O “enlouquecer de amor” ganhou um significado totalmente literal, humanizando profundamente o cavaleiro.

A loucura é algo que sutilmente está em todo o **Furioso**. No seu **Elogio da Loucura** (1511), Erasmo distingue dois tipos de loucura, sendo uma mais positiva e outra negativa. A primeira seria aquela que porta alegria e satisfação para o homem

— ainda que, boa parte das vezes, tenha em si o engano. Os fiéis companheiros da loucura são: o amor-próprio, a adulação, o esquecimento, a falta de sabedoria e o amor. Todavia, a segunda é aquela destrutiva, que leva à guerra, à busca cega pelo ouro e poder, e ao crime. Como recorda Ghirardi (2002, p. 14), a guerra presente no poema de Ariosto é mostrada como fruto da fúria do rei Agramante, que buscava por vingança. Assim, é nítido que esses dois tipos de loucura estão presentes no **Furioso**, aliás, o próprio Orlando as encarna. Quando, movido pela sua vaidade e amor-próprio, acreditava que Angelica seria sua, encontrava-se em um estado de espírito tranquilo, uma doce loucura. Afinal, se todos o admiravam, por que a sua amada não iria querê-lo? No entanto, quando a verdade lhe é revelada, uma loucura furiosa o invade, reduzindo-o ao estado de uma besta, que vaga sem destino, espalhando destruição e caos.

O juízo humano erra muitas vezes, sobretudo quando quer interromper o diálogo entre razão e loucura. Orlando enlouquece porque só quer ver as razões que tem para ser amado por Angélica (pois ele é sincero, fiel e corajoso), recusando-se a admitir as boas razões que tem a “loucura” de Angélica para lhe preferir Medoro (também valoroso, além de jovem e bonito) (GHIRARDI, 2002, p. 14).

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

A loucura o liberta da dor, pois traz consigo o esquecimento: ele não sabe mais quem é e não discerne as pessoas que o cercam, tanto que não reconhece Angelica quando a reencontra. Porém, a loucura que o alivia das tensões é a mesma que o faz destruir tudo o que encontra. Assim sendo, ele não pode continuar nesse

estado, ainda mais porque a sua figura de cavaleiro cristão não poderia ser manchada ao extremo. Dessa forma, o narrador classifica essa insanidade negativa (ao mundo exterior) como castigo divino com prazo de validade. Da mesma forma que Deus a estabeleceu em Orlando, Ele a tiraria depois de três meses, e não apenas: com ela também viria a cura para o amor e, de novo, por meio do esquecimento. O não se lembrar de Angelica restauraria a velha doce loucura de Orlando: a de um cavaleiro potente, admirado e estimado, e isso recuperaria o seu gosto pela batalha. Novamente se reconhecendo como cavaleiro, ele porta conquistas fundamentais para a vitória cristã. E, até o final da história, nada torna a abalá-lo ao ponto de tornar-se louco furioso novamente, afinal, segundo Erasmo (2016, p. 33): “que há de mais louco do que se comprazer em tudo o que se faz, e admirar-se a si mesmo?”.

Há de se fazer um parêntese para uma breve reflexão sobre o número três dentro desse contexto da loucura e recuperação da razão. Três foram os dias em que Orlando ficou imóvel antes de a insensatez o tomar por completo, bem como são três os meses de penitência antes de sua recuperação. Como se não bastasse, três são os arrebatados que estão no Paraíso Terrestre, onde Astolfo recebe a missão de recuperar a razão perdida de Orlando. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 899 - 902), para os chineses esse é um número perfeito, que expressa a totalidade, a conclusão, sendo que não há nada mais que possa ser acrescentado a ele. Para os iranianos, por sua vez, é dotado de um caráter mágico-religioso. Além disso, três são as fases da vida: aparecimento (nascimento), evolução (crescimento), destruição/transformação (morte). É também um número que tem um forte significado dentro da tradição cristã: a santíssima trindade; o começo, o meio e o fim; o céu, a terra e o inferno; os apóstolos mais próximos de Cristo, sendo que um deles era exatamente São João Evangelista; os Reis Magos; e, o mais importante: no terceiro dia, Cristo ressuscita. Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 899): “sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, **da União do Céu e da Terra**. [...] É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra, completa a Grande Trindade”.

Orlando, bem como Cristo, passa por uma morte e ressurreição, no caso do cavaleiro, metafórica. Depois de permanecer três dias sem se mover, ele sofre a sua primeira mutação: a loucura furiosa. Porém, depois de três meses perambulando como insensato, pagando pelo seu erro de perseguir uma pagã e não auxiliar na luta

contra os mouros, ele recebe de volta a sua razão, tornando-se muito mais sensato do que antes, passando, assim, por uma segunda transformação. Nas palavras de Luigi Scorrano (2015, p. 122, tradução nossa)<sup>5</sup>: “a volta de Orlando à posse da razão é um renascimento da natureza humana”. A questão da loucura e da sensatez se liga à União do Céu e da Terra, visto que a primeira se encontra na Terra, nos homens, e a segunda no Céu, mais especificamente, na Lua. De um ponto de vista literato, Orlando passou por um processo de transformação, levando à morte de uma visão do mito — Rolando, o fiel guerreiro de Cristo, que nunca se afastava de suas obrigações —, para o posterior renascimento de outra, de um cavaleiro lapidado, mais completo e perfeito — o Orlando homem, complexo, ainda um herói, porém repleto de vivacidade, de paixões, uma figura com a qual o leitor pode se identificar.

Retomando a loucura, que se encontra nos pequenos prazeres da vida, ela se mostra muito presente na transição que Orlando faz para o estado da loucura furiosa. Quando ele se depara com os primeiros sinais de que Angelica estava com outro, começa a “justificá-los” por meio de enganos que sequer são capazes de convencê-lo. O cavaleiro prefere se prender às suas ilusões a aceitar a dolorosa verdade. Ainda retomando Erasmo (2016, p. 67): “vós talvez me direis: ‘é um grande mal ser enganado’. — Ah! Dizei antes que é um mal enorme não o ser”. O engano era o que mantinha Orlando satisfeito, por isso prefere-o. Quando encontra as declarações de amor talhadas pela princesa do Catai, destinadas a Medoro, ele começa a criar justificativas. A primeira era a de que se tratava de outra Angelica:

Angelica e Medoro em mil laçadas  
juntos ligados, em cem lugares, vê.  
Quantas são as letras, quantas picadas  
com que Amor fere seu peito sem mercê.  
Procura o pensamento mil jogadas  
para não crer em quanto, mau grado, crê:  
outra Angelica (para crer se encarnaça)  
seu nome escreveu naquela cortiça.  
(ARIOSTO, 2007, p. 378).

Todavia, Orlando conhece muito bem a caligrafia da amada. E após tentar encontrar explicações, ele cria outra hipótese: “Medoro” seria um nome que Angelica inventou para se referir a ele (Orlando). Nas palavras de Calvino: “Angelica apaixonada? E por quem? Orlando não tem dúvidas: ‘Se está apaixonada não pode

<sup>5</sup>“Il ritorno di Orlando al possesso della ragione è una rinascita all’umanità [...]”.

estar senão por mim!” (2010, p. 126, tradução nossa)<sup>6</sup>. “Talvez, — pensa Orlando, — nas suas fantasias amorosas, Angelica me apelidou de Medoro, e escreve Medoro por todos os lugares porque não ousa escrever Orlando” (2010, p. 126, tradução nossa)<sup>7</sup>. Porém, isso não bastou, pois logo encontrou as declarações do próprio Medoro. Após reler os escritos diversas vezes na esperança de encontrar uma justificativa — e já tendo o coração assaz ferido, tanto que se notam os primeiros “sintomas” da loucura furiosa que estava se formando dentro dele —, o cavaleiro acha uma solução: alguém queria difamar Angelica com o intuito de atingi-lo. É importante notar que mesmo na sua explicação há algo de vaidade, afinal o difamador tinha o propósito exclusivo de perturbar Orlando:

Cabeça baixa, priva de alento,  
o queixo lhe tombara sobre o peito;  
nem encontrou (a dor o ocupou tanto)  
para se queixar voz, ou humor para o pranto.  
A impetuosa dor dentro se envasa,  
querendo sair com demasiada pressa.  
Assim uma vasilha de água rasa,  
que tem largo o ventre e estreita a cabeça,  
quando ao invés se vira não extravasa:  
o líquido a sair tanto se apressa,  
e na angusta saída engarrota,  
que só a custo sai e gota a gota.  
Depois recompõe-se, porque lhe assome  
cogitar que não seja coisa vera:  
que alguém pretenda difamar o nome  
de sua amada crê, deseja e espera;  
ou fazer que tão grave peso o tome  
do fero ciúme, que o dilacera;  
e, quem quer que seja aqui haja estado,  
muito bem tenha a mão dela imitado.  
(ARIOSTO, 2007, p. 380)

Fortichiari (1994, p. 96 - 97) aponta que nos versos acima a razão e a dor de Orlando estão ligadas, apresentadas como um líquido que tenta desesperadamente sair por uma pequena abertura. Desse modo, o cavaleiro parece estar desesperado para colocar a sua angústia para fora, junto com a sua ira e a sua loucura. Importante destacar que Ariosto repete o verbo “sair” não apenas para se referir ao sentimento

<sup>6</sup>“Angelica innamorata? E di chi mai? Orlando non ha dubbi: ‘Se s’innamora non può innamorarsi che di me!’”.

<sup>7</sup>“Forse, — pensa Orlando, — nelle sue fantasticherie amorese, Angelica mi ha soprannominato Medoro, e scrive Medoro dappertutto perché non osa scrivere Orlando”.

de Orlando, pois o próprio cavaleiro parece sair do poema, para finalmente errar pelo mundo livre de qualquer obrigação, graças ao poder da loucura.

Retomando os sentimentos do cavaleiro, apesar de não ter conseguido explicar aquelas escrituras de modo satisfatório, ainda mantinha um pouco de esperança. Desanimado, parte daquele lugar e resolve se refugiar em um alojamento. A verdade, porém, não desejava dar paz ao cavaleiro, tanto que ele, sem saber, acaba se hospedando onde o amor de Angelica e Medoro começou. Visto que ainda estava abalado com o que lera, Orlando comportava-se de modo inquieto e desgostoso. No entanto, por mais que a verdade parecesse óbvia, ele ainda optava pela “dúvida”: “teme que se torne terrena/ e clara, aquela que ele quer nebulosa,/pois fosca será menos dolorosa” (ARIOSTO, 2007, p. 380).

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

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

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

Uma passagem muito marcante trata-se daquela em que ele revela como o amor o transformou. Ele diz que o antigo Orlando está morto. Isso mostra a grande

transformação pela qual ele vai passar, e não apenas: visto que se trata de uma personagem típica dos romances de cavalaria, em especial, aqueles do ciclo carolíngio, essa mudança marcará essa tradição literária que, naquele período, já não vivia sua época dourada. De fato, o cavaleiro morre, no entanto, renasce para renovar a tradição cavaleiresca, trazendo-lhe um novo significado.

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

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

[...] desembainhou a espada.  
Cortou inscrito, pedra, e até ao céu  
fez subir voando cada fragmento.  
pobre gruta e árvores que pareceu  
terem de Angelica e Medoro assento!  
Ficaram de modo a sombra ou aléu  
não mais darem a pastor ou armento;  
e a fonte, que fora tão clara e pura,  
contra tanta ira não foi segura.  
(ARIOSTO, 2007, p. 381)

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



Um episódio interessante que envolve a loucura furiosa de Orlando é aquele em que o paladino se encontra com Angelica e Medoro. Por causa de sua insanidade, ele não a reconhece — a princesa do Catai também não sabe que se trata do cavaleiro francês, visto que ele estava extremamente sujo e deformado —, no entanto, quando a viu, logo a desejou. É curioso notar o efeito que Angelica surte em Orlando. Mesmo sem se lembrar da paixão que por ela sentia, o paladino torna a encantar-se pela princesa do Catai. Isso pode ser visto como uma espécie de amor doentio, obsessivo. Como é um sentimento assaz poderoso, algo igualmente forte precisa curá-lo (no caso, Deus) e a dama deverá, por força, desaparecer de vez da vida do infeliz Orlando, o que de fato acontece.

Assim que Orlando a vê, passa a segui-la. Medoro tenta intervir, mas o corpo do paladino francês é invulnerável, tanto que os seus golpes não surtem efeito. Quando o cavaleiro se livra do mouro, persegue Angelica, que acaba se recordando do seu anel mágico. Colocando-o na boca ela desaparece, não apenas da vista de Orlando, mas também da história. O narrador, depois, revela algumas informações vagas sobre ela, porém a princesa do Catai não participará mais ativamente do **Furioso**. Graças à magia do anel, Angelica não mais será vista pelos seus perseguidores enamorados que poderão, finalmente, se dedicar à guerra.

Deixando esse episódio, cabe retornar à loucura no sentido geral da obra. A fé, bem como os seus rituais, também é citada por Erasmo como um tipo de loucura. Sendo uma história que conta sobre os feitos de Carlos Magno, o **Furioso** não poderia deixar de narrar sobre esse argumento na obra. Além disso, a guerra e a busca pelo poder, dinheiro e glória também são vistas como loucura, do tipo negativo. Já o amor, o desejo e a afeição pertencem ao grupo da insensatez positiva. Todos esses elementos estão presentes na obra, em maior ou menor grau. Sendo assim, a loucura paira sobre cada uma das personagens. Os rituais sagrados, tanto dos cristãos como dos pagãos, antes dos duelos; os cavaleiros e as damas — que abandonam os seus afazeres, as suas vidas e, até mesmo, as suas crenças, desobedecendo a ordens ou leis — que vão à busca de seus amores (correspondidos ou não); os vaidosos combatentes que se vangloriam de suas vitórias, passando boa parte do tempo almejando conquistar armas e cavalos de valor — ganância esta que, algumas vezes, leva os cavaleiros a cometerem descortesias —; as buscas que empreendem atrás de amigos ou montarias; o desejo de vingança que motivou o rei Agramante a começar

a guerra; em suma, as ações que as personagens tomam são impregnadas de loucura, pois esta faz parte da natureza humana. Chiara Dini aponta que o errar (vagar) dos cavaleiros comumente envolve o erro, porque andam em busca de suas vãs pulsões, por exemplo, a constante procura por vitórias que move Marfisa; as perseguições à Angelica; os esforços de Bradamante para reencontrar Ruggiero; etc.:

[...] Ariosto nos oferece a chave de leitura com a qual reexaminar todos os movimentos que se entrecruzaram neste espaço homogêneo e sem direção, onde cada “errar” é sempre uma figura do “erro” no sentido de procura vã, ilusória de falsas imagens de felicidade e de bem. Percebemos então que amplo é o mapa da loucura e o poeta o traçou com cuidado [...] (DINI, 2014, p. 75. Tradução nossa)<sup>8</sup>.

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

Recuperando toda a infinita variedade dos erros humanos sob a sigla da loucura, Ariosto se move sobre uma linha do pensamento renascentista que faz da loucura não uma alteração patológica do eu, mas sim uma sua natural forma de ser, o semblante da irracionalidade, da falsificação da realidade, da incapacidade de dominar as coisas. [...] Loucura e razão dividem o palco humano apresentando-se uma como limite da outra (DINI, 2014, p. 77. Tradução nossa)<sup>9</sup>.

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

### Considerações finais

Como foi possível perceber, no **Furioso** o argumento bélico deixou de ser central, abrindo espaço para o pulsar humano, os seus anseios, as suas pequenas e alegres loucuras cotidianas, algo que definitivamente não aparece na **Canção de**

<sup>8</sup>[...] Ariosto ci offre la chiave di lettura con cui riandare a tutti i movimenti che si sono intrecciati in questo spazio omogeneo e adirezionale, dove ogni “errare” è sempre una figura dell’ “errore” nel senso di ricerca vava, illusoria di false immagini di felicità e di bene”.

<sup>9</sup>“Recuperando tutta l’infinita varietà degli errori umani sotto la sigla della pazzia, Ariosto si muove su una linea del pensiero rinascimentale che fa della follia non un’alterazione patologica dell’io ma una sua naturale forma di essere, il volto della irrazionalità, della falsificazione della realtà, dell’incapacità di dominare le cose. [...] Follia e ragione si spartiscono la scena umana costituendo si l’una come limite dell’altra”.

**Rolando.** Ariosto transformou o romance de cavalaria em um modo sorridente de discutir sobre os homens, não apenas aqueles de seu tempo. Com a sua obra, mostrou a importância da razão, mas também alertou para o fato de que a loucura sempre caminha junto desta, sendo que o limite que as separa é muito tênue. Dialogando com Erasmo, por meio de suas personagens agitadas e inconstantes, trouxe ao leitor uma imagem viva da loucura, não apenas a patológica, destrutiva e **furiosa** de Orlando, mas principalmente aquela tola e quase imperceptível, presente no cotidiano. Afinal, tudo o que se perde na Terra vai parar no mundo da Lua, com uma única exceção: a loucura, pois ela nunca abandona o homem.

Certamente o momento que Orlando enlouquece **furiosamente** é central, pois não apenas traz uma nova característica a esse mito literário, como também serve de alerta para o leitor: se até o invulnerável cavaleiro pode perder a razão, quem dirá um pobre mortal. Cabe, assim, aprender a conviver com a loucura e o juízo, estando alerta a qualquer sinal de desequilíbrio.

## Referências

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

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

\_\_\_\_\_. **Orlando furioso.** Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Orlando furioso.** ZAMPESE, Cristina (org.). Milano: BUR, 2015.

BOIARDO, M. M. **Orlando innamorato.** SCAGLIONE, Aldo (org.). Torino: Utet, 1974. E-book. Disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_3/320.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/320.pdf). Acesso em: nov. 2013.

BORGES, M. do C. F. **O Maravilhoso em A Canção de Rolando.** 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

CALVINO, I. **Italo Calvino racconta l'Orlando furioso.** 3. ed. Milano: Einaudi Scuola, 2010.

CARETTI, L. **Ariosto e Tasso.** 6. ed. Torino: Einaudi, 2001.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva;

Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

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

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

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

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

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

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

RESSA, F. **Il fantasy in Italia**. Apresentação de Paolo Gulisano. Chieti: Solfanelli, 2012.

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

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

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

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

Recebido em 30 de agosto de 2020  
Aprovado em 23 de outubro de 2020