

# ORLANDO FURIOSO

COLEÇÃO CLÁSSICOS COMENTADOS  
*Dirigida por Plínio Martins Filho e Ivan Teixeira*



Ateliê Editorial

*Editor*

Plínio Martins Filho



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

*Reitor*

Fernando Ferreira Costa

*Coordenador Geral da Universidade*

Edgar Salvadori de Decca



CONSELHO EDITORIAL

*Presidente*

Paulo Franchetti

Alcir Pécora – Christiano Lyra Filho  
José A. R. Gontijo – José Roberto Zan  
Marcelo Knobel – Marco Antonio Zago  
Sedi Hirano – Sílvia Hunold Lara

Ludovico Ariosto

# ORLANDO FURIOSO

*Tomo I*

CANTOS I-XXIII

PEDRO GARCEZ GHIRARDI

Introdução, Tradução e Notas



Ilustrações

GUSTAVE DORÉ

*Edição Bilingue*

*Æ*  
Ateliê Editorial

EDITORA UNICAMP

Copyright © 2011 by Pedro Garcez Ghirardi

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, das editoras.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Ariosto, Ludovico, 1474-1533

*Orlando Furioso: Tomo 1* / Ludovico Ariosto; Pedro Garcez Ghirardi, introdução, tradução e notas; ilustrações Gustave Doré. – Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. – (Coleção Clássicos Comentados)

ISBN 978-85-7480-529-0 (Ateliê Editorial)

ISBN 978-85-268-0914-7 (Editora da Unicamp)

Título original: Orlando Furioso.

Edição bilíngue: italiano/português

1. Ariosto, Ludovico, 1474-1533. 2. Ariosto, Ludovico, 1474-1533. Orlando Furioso – Crítica e interpretação 3. Poesia italiana I. Ghirardi, Pedro Garcez. II. Doré, Gustave. III. Título. IV. Série.

10-11790

CDD-851.2

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia: Período renascentista: Literatura italiana 851.2

*Direitos reservados à*

ATELIÊ EDITORIAL  
Estrada da Aldeia de Carapicuíba, 897  
06709-300 – Cotia – SP – Brasil  
Telefax: (11) 4612-9666  
www.atelie.com.br  
atelie@atelie.com.br

EDITORIA DA UNICAMP  
Rua Caio Graco Prado, 50  
Campus Unicamp  
13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./fax: (19) 3521-7718/7728  
www.editora.unicamp.br  
vendas@editora.unicamp.br

2011

Printed in Brazil  
Foi feito o depósito legal

# SUMÁRIO



GRAVURAS, LEITURAS, LOUCURAS: VISÕES DO ORLANDO FURIOSO. . . . . 7

*Pedro Garcez Ghirardi*

## ORLANDO FURIOSO

CANTO I . . . . . 29

*Proposição – Angélica foge do odiado Rinaldo e de outros pretendentes seus –  
Sacripante finge ajudá-la, mas reaparece Rinaldo*

CANTO II . . . . . 49

*Angélica segue em fuga e encontra um eremita – Bradamante busca Rogério e  
cai na cilada de Pinabel*

CANTO III . . . . . 69

*Uma feiticeira profetiza a descendência de Bradamante e ensina-lhe como  
libertar Rogério*

CANTO IV. . . . . 91

*Bradamante liberta Rogério, que voa no hipogrifo – Rinaldo indignado com a  
discriminação das mulheres*

CANTO V . . . . . 111

*História da dama caluniada*

CANTO VI. . . . . 135

*Rogério na ilha enfeitiçada*

CANTO VII . . . . . 155

*Rogério seduzido por Alcina e desenganado pelo anel mágico*

CANTO VIII. . . . . 177

*Fuga de Rogério – Angélica na Ilha da Orca – Orlando desertor por amor de Angélica*

CANTO IX. . . . . 203

*Orlando, em busca de Angélica, socorre Olímpia e enfrenta as armas de fogo*

CANTO X . . . . . 231

*Olímpia traída pelo amado – O exército britânico – Angélica e a Orca*

CANTO XI. . . . . 261

*Rogério segue miragens – Orlando salva Olímpia*

CANTO XII . . . . . 283

*O palácio encantado – Orlando enfrenta Ferrau – A prisioneira da caverna*

CANTO XIII. . . . .	309
<i>Orlando salva Isabel – Bradamante entra no palácio encantado, após a revelação de sua descendência feminina</i>	
CANTO XIV. . . . .	333
<i>O exército mouro – Amores de Mandricardo e Doralice – Missão de Miguel Arcanjo – Paris sitiada</i>	
CANTO XV . . . . .	367
<i>Astolfo no Oriente – Os gigantes Caligorante e Orrilo</i>	
CANTO XVI. . . . .	395
<i>Grifo enganado por Orrigila – Rodomonte devasta Paris</i>	
CANTO XVII . . . . .	417
<i>História do Ogro – O amante de Orrigila usurpa a vitória de Grifo e este é humilhado</i>	
CANTO XVIII. . . . .	453
<i>Grifo vingado – A guerreira Marfisa – Surge Medoro</i>	
CANTO XIX. . . . .	501
<i>Angélica enamorada de Medoro – A Ilha das Mulheres</i>	
CANTO XX . . . . .	531
<i>Fuga da Ilha das Mulheres – Zerbino a serviço da estranha velha</i>	
CANTO XXI. . . . .	565
<i>A vida infame da velha Gabrina</i>	
CANTO XXII . . . . .	583
<i>Rogério encontra Bradamante e vence os salteadores – Castigo e morte de Pinabel</i>	
CANTO XXIII. . . . .	607
<i>Orlando defende Zerbino e Isabel, mas descobre que Angélica se enamorou de Medoro – Loucura de Orlando</i>	
NOTAS. . . . .	639

# GRAVURAS, LEITURAS, LOUCURAS

## VISÕES DO ORLANDO FURIOSO

*Pedro Garcez Ghirardi*

*colei che tal quasi m'ha fatto*

Orlando Furioso, I, 2

*de mi seades servida*

Poema de Mio Cid, v. 284

Depois de publicados os primeiros cantos e episódios do *Orlando Furioso* de Ariosto<sup>1</sup> contaram-me que alguém, ao folhear a obra numa livraria de São Paulo, teria dito: “Pena que não estejam traduzidas todas as estrofes que Doré ilustrou!” O caso faz lembrar outro, famoso, ocorrido com Carducci. Envelhecido e quase afastado não só dos antigos alunos mas do convívio social, o poeta consentiu em receber uma desconhecida, que lhe vinha pedir apresentação aos versos de estreia. “Mas – perguntou-lhe Carducci – que sabe da obra de nossos poetas? Que conhece da *Divina Comédia*?” Ela, preparando-se para o pior, respondeu: “Professor, conheço as ilustrações de Doré...”. Foi o bastante para que o poeta soltasse uma gargalhada, que valeu à estreante a desejada apresentação: assim Annie Vivanti deu o primeiro passo para ocupar lugar próprio, embora modesto, nas letras italianas. Já se vê que as gravuras de Doré acompanham bem os clássicos italianos; em boa hora, portanto, a Editora resolveu escolher várias delas para ilustrar os primeiros resultados da tradução do *Orlando Furioso*. Nisto, aliás, não me cabe mérito, pois só quando recebi pronto o elogiado trabalho editorial pude ver a capa e as ilustrações da obra.

Marcantes, pois, as figuras de Doré, ainda que não falte quem lhes faça restrições. No que diz respeito às criadas para o *Orlando Furioso*, na edição francesa de 1879, houve quem dissesse que não estão entre as melhores do artista. Já se observou,

1. *Orlando Furioso: Cantos e Episódios*. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Ateliê, 2002, 2. ed., 2004. A partir daqui as remissões ao texto original do *Orlando Furioso* se farão simplesmente com algarismos romanos (que indicam o canto), seguidos de arábicos (que indicam a estrofe).

por exemplo, que estamos diante de poema luminoso, ilustrado por quem prefere imagens de escuridão. Nem valeria talvez responder que é possível enxergar nas sombras de Doré o avanço da loucura de Orlando, desde o despontar, no canto VIII, até a explosão, no XXIII. A isto se retrucaria que no poema a loucura nunca deixa de dialogar com a razão, graças à magistral construção da estrofe, a *ottava d'oro* e também à voz que narra as aventuras do paladino<sup>2</sup>.

Ariosto, de qualquer forma, provavelmente apreciaria o trabalho de Doré, pois sabemos que admirava os artistas plásticos<sup>3</sup>. As duas primeiras oitavas do canto XXXIII celebram alguns dos maiores, dos gregos aos renascentistas, de Parrásio àquele que é escultor e pintor (*sculpe e colora*), ou seja, Michelangelo, “*Michel...Angel divino*”. Antecipo aqui minha tradução destas estrofes:

*Timagora, Parrasio, Polignoto,  
Protogene, Timante, Apollodoro,  
Apelle, più di tutti questi noto,  
E Zeusi, e gli altri ch' a quei tempi foro;  
De' quai la fama (malgrado di Cloto,  
Che spense i corpi, e di poi l' opre loro)  
Sempre starà, finche si legga e scriva,  
Mercè degli scrittori, al mondo viva;*

Timágoras, Parrásio, Polinoto,  
Protógenes, Tinante, Apolodoro,  
Zêuxis, Apeles (mais que todos noto),  
E outros que de idos tempos são decoro,  
Cuja fama – confisque embora Cloto  
Seus corpos e obras, co' implacável foro –  
Graças aos escritores viver deve  
No mundo, enquanto houver quem lê e escreve;

*E quei che furo a' nostri dì, o sono ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,  
Duo Dossi, e quel ch' a par sculpe e colora,  
Michel, più che mortal, Angel divino;  
Bastiano, Raffael, Tizian ch' onora  
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino;  
E gli altiri di cui tal l' opra si vede  
Qual della prisca età si legge e crede;*

E os que foram há pouco, ou 'stão em flor,  
Leonardo, André Mantegna, João Bellino,  
Dossi (os dois) e quem cria em pedra e cor,  
Miguel, mais que mortal, Anjo divino,  
Sebastião, Rafael, Ticiano, honor  
De seus berços, Cador, Veneza e Urbino,  
E outros dos quais é a obra que se vê  
Qual se lê de eras priscas e se crê:

Os artistas, por sua vez, acharam na obra de Ariosto fonte constante de inspiração e muitos outros além de Doré se poderiam lembrar, alguns presentes mesmo

2. A respeito do diálogo entre razão e loucura pode ver-se o tópico “Loucura e Arte no *Orlando Furioso*”, em meu estudo “Poesia e Loucura no *Orlando Furioso*”, que é a introdução à edição acima citada.

3. Lembre-se que Lessing, no *Laocon*, chegou mesmo a apontar um caso em que a poesia de Ariosto seria demasiadamente pictórica: a descrição da formosura de Alcina, no canto VII (11-16), descrição que por isso lhe parecia inconvincente. Entretanto, como procurei expor no citado estudo, o retrato da aparente (mas falsa) beleza de Alcina é exercício de ironia, que culmina com a revelação (omitida por Lessing) da verdadeira hediondez da impostora (VII, 72-74).



em pinacotecas brasileiras. Quem for ao Museu de Arte de São Paulo poderá admirar, em belíssima tela de Ingres, uma de suas versões do famoso episódio de Angélica entregue à Orca (x, 95). No Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas-Artes, está o quadro do italiano Giovanni Lanfranco, em que se mostra a não menos famosa cena do encontro de Angélica e Medoro ferido (xix, 20). Lanfranco, aliás, como pintor do século xvii, deleita-se em explorar justamente o contraste de luzes e sombras. O mesmo contraste se observa, mas fora do Brasil, em tela de Rubens, do Kunsthistorisches Museum, de Viena onde se vê o eremita a assediar Angélica (viii, 48-49). A luminosidade, por sua vez, prevalece em outras pinturas inspiradas pelo poema. Entre estas, notemos o afresco de Tiépolo e o quadro de Blanchard (respectivamente na “Sala dell’*Orlando Furioso*”, da italiana Villa Valmarana, em Vicenza, e no Metropolitan Museum, de Nova Iorque), que retratam ambos Angélica e Medoro a gravarem seus nomes nas árvores (xix, 36).

São visões, enfim, de cada artista e é sabido que Doré em geral procura manter-se próximo do que descrevem as obras que ilustra<sup>4</sup>. Seu empenho em observar de perto os versos de Ariosto, torna, aliás, o comentário daquele anônimo leitor talvez mais lisonjeiro à presente tradução do que se poderia supor. Pois quem diz desejar mais estrofes traduzidas para poder ver mais gravuras de Doré parece reconhecer que tradução, ao menos, não traz prejuízo grave às ilustrações. E isto não é pouco, tratando-se de gravuras inspiradas a um grande artista por um poema famoso pelas descrições. Assim, é de esperar que o amigo leitor anônimo opine que as novas estrofes traduzidas tampouco desmerecem as respectivas gravuras. Não sei quais ou quantas hão de ser estas, mas é possível que não sejam poucas, pois aqui se lerão vinte e três cantos, ou seja, a metade da longa obra.

É compreensível que quem folheie pela primeira vez o *Orlando Furioso* traduzido sinta a necessidade de pontos de referência – tanto melhor se visuais – dentro de um livro que pode hoje causar perplexidade inicial. O título mesmo por vezes provoca surpresa. Haverá talvez quem indague (o que me fizeram em classe) quê há de comum entre Ariosto e Virginia Woolf. Pergunta pertinente: não têm passado despercebidas as possíveis relações do *Orlando* woolfiano com seu homônimo renascentista<sup>5</sup>. Mas ao se abrir o livro italiano, em lugar da prosa esperada, surgirão versos, as oitavas de Ariosto. Estes versos, por sua vez, surpreenderão ainda muitos leitores de poesia, pois fazem uma narração, como a dos atuais romances (Ariosto, poeta como poucos, é também *sommo narratore*, observou Montale). É assim que este poema

4. No caso da obra de Ariosto, há exceções. Basta citar a ilustração de viii, 57, que apresenta a Orca em forma de dragão marinho, o que mal se ajusta à descrição do poema (cf. x, 100-101). Acrescente-se que quem só se guiasse pelas gravuras de Doré, onde às vezes parece prevalecer a visão sisuda de combates, perderia muito da variedade do poema e, principalmente, do sorriso de Ariosto.

5. Cf. Alessio Bologna, “L’Orlando di Virginia Woolf”, *Italianistica*, Pisa, Roma, 3/2000, pp. 425-431.

desde o início convida o leitor de hoje a rever conceitos e a ultrapassar os limites do chamado horizonte de expectativas.

Falamos do leitor de hoje, mas poderíamos acrescentar que poucas obras como o *Orlando Furioso* vêm desafiando os leitores desde que surgiram. Uma das primeiras reações, como se sabe, foi a do atônito destinatário, Cardeal d'Este, para quem este livro era feito de *corbellerie* ou disparates. O que escapou ao cardeal e a muitos outros que, no fundo, lhe fazem coro (nem sempre é fácil tomar o riso a sério) foi a sensatez desses “disparates”. Por eles é que o poeta se vincula não só ao humanismo cristão, desejoso de *renovatio*, mas à loucura de que fala o Apóstolo e às suas derivações, como o *scienter nescius* dos *Diálogos* gregorianos<sup>6</sup>.

Por muito tempo não se viu (ou não quis ver-se) a seriedade do riso ariostesco: outras questões foram trazidas à primeira plana. Lembremos o debate dos literatos, a partir de meados do século XVI, sobre o poema que resistia às classificações normativas então extraídas da *Retórica* aristotélica. Pensemos no mal-estar causado a alguns teólogos por uma obra que mal parecia ajustar-se à “verdadeira” poesia, entendida esta como edificante e encomiástica, tal como queriam tempos que celebravam as conquistas europeias e os ideais tridentinos<sup>7</sup>. Não é de hoje, como se vê, que o *Orlando Furioso* quebra as expectativas dominantes ou, como agora dizem, o “politicamente correto”. Mas bem por isto é que a poesia de Ariosto revelou grandeza raras vezes

6. Cf. I *Coríntios*, 1, 20-25; “Scienter nescius et sapienter indoctus”, diz Gregório Magno de Bento de Núrsia, na introdução aos *Diálogos*. O tema paulino da loucura foi depois desenvolvido por humanistas como Nicolau de Cues, no *De Docta Ignorantia*, Faustino Perisauli, no *De Triumpho Stultitiae* e Erasmo, no *Encomium Moriae*; é também tema cuja presença no *Furioso* não parece ter ficado despercebida de Cervantes, quando falava no “cristiano poeta Ludovico Ariosto” (*Dom Quixote*, 1, 6). Não cabe aqui aprofundar as relações de Ariosto com o pensamento humanista, desejoso de *renovatio* religiosa, tanto quanto política e cultural. Pensamento que fermentava especialmente em Ferrara, onde havia ensinado Guarino, onde nascera Savonarola e onde, no século XV, se iniciara concílio destinado a desfazer as diferenças teológicas entre a Igreja Latina e a Grega. Entre os interlocutores ideais do autor do *Orlando Furioso* no debate sobre a *renovatio* estão Dante, com suas invectivas contra o papado mundano, Petrarca, que no *Canzoniere* denunciava os abusos da cúria de Avinhão, Valla, contestador da validade da chamada doação de Constantino (cf. XXXIV, 80) e o já citado Nicolau Cusano, crítico da escolástica. É importante citar as relações de Ariosto com dois humanistas, celebrados em XLVI, 17: Pico della Mirandola *junior* (sobrinho e continuador do homônimo mais célebre, cuja obra buscava a conciliação do pensamento cristão com o platonismo e a Cabala) e Alberto Pio da Carpi, colega de estudos de Ariosto, ligado ao círculo de Aldo Manuzio e crítico de Erasmo. Quanto à possível presença do monástico *scienter nescius* em Ariosto, lembre-se que em Ferrara o Mosteiro de São Bento (filial da Abadia de Pomposa, célebre centro de cultura) havia sido fundado sob a proteção da dinastia d'Este no fim do século XV. Ariosto refere-se com reverência à figura de Bento (cf. XIV, 88), bem como a mosteiros beneditinos de vida austera, como Vallombrosa (cf. XXII, 36). Sabe-se que o poeta quis ser enterrado em São Bento de Ferrara, onde esteve seu túmulo até a época das invasões napoleônicas.

7. Este parágrafo e os seguintes retomam e em parte desenvolvem pontos tratados em “Os Debates sobre o *Orlando Furioso*”, outro tópico de minha citada introdução.

igualada: sabemos que é fazendo esboroar-se a costumeira acomodação de nossas ideias que a novidade da linguagem poética nos leva a repensar o mundo<sup>8</sup>.

Ao surpreender os leitores, o *Orlando Furioso* suscitava, pois, reações desiguais, sendo recebido quer com desconfiança, quer com entusiasmo. Levantava muitas vezes suspeitas dos que podiam criar padrões, estéticos ou outros: dos hoje chamados “formadores de opinião”. Era lido com gosto pelos que ficavam à margem desses mesmos padrões: os iletrados, as mulheres, os pensadores “subversivos”. Sabe-se que Ariosto se salvou de um assalto ao ser reconhecido por bandoleiros como criador do poema que os deleitava; sabe-se também, pelo testemunho de Montaigne, que as camponesas italianas cantavam as oitavas do *Furioso*<sup>9</sup>. Certo é que cair no agrado popular salvou o poeta da violência dos salteadores, mas não do ataque de alguns críticos, desde o século XVI. Já então dizia o literato Trissino, agradecer ao povo era a maior prova de que o poema não tinha valor.

Tais condenações não impediram que o *Orlando Furioso* continuasse a ser lido com agrado. Entre seus mais antigos leitores está quem lançou os fundamentos do pensamento político moderno. A ele devemos o primeiro reconhecimento da beleza que está presente em todo o *Orlando Furioso*: “Il poema è bello tutto”, escrevia Maquiavel<sup>10</sup>. Como Ariosto, o secretário florentino se entendia bem com o povo (é o que nos conta na famosa “Carta a Vettori”, que anuncia a composição de *O Príncipe*, tanto que passava horas a conversar e jogar com os trabalhadores da aldeia onde andava desterrado). Grande admirador do poema foi, mais tarde, Galileu Galilei, pensador que também passou por agruras e que, como Maquiavel, fez uso da língua popular para tratar de temas antes reservados ao latim dos literatos.

Mais calorosa ainda que a dos leitores do *Orlando Furioso* foi talvez a recepção de suas leitoras. Em Isabel, irmã do Cardeal d’Este e duquesa de Mântua, temos a primeira mulher a elogiar a obra de Ariosto, que Montaigne ouviria depois recitada pelas camponesas. Nem é de espantar a afinidade feminina com o poema. O motivo da demanda, da *quête*, presente nos cantares medievais, expressa-se no *Orlando Furioso*, antes de mais nada, como busca da mulher. É em torno dela que tudo aqui gira. Temos um homem que se faz louco furioso porque a mulher que ele ama não renuncia à liberdade de escolher seu próprio amor e de conduzir sua própria vida. A protago-

8. “proprio distruggendo le nostre certezze assodate, richiamandoci a considerare le cose da un punto di vista inconsueto, invitandoci all’urto con il concreto, all’impatto di un individuale in cui si sfarina la fragile impalcatura dei nostri universali, attraverso questa continua reinvenzione del linguaggio, i Poeti ci invitano a riprendere a ogni istante il lavoro dell’interrogazione e di ricostruzione del mondo, dell’orizzonte degli enti in cui credevamo continuamente e tranquillamente di vivere senza ansie, senza riserve, senza che più ci apparissero (come avrebbe detto Peirce) fatti curiosi e non riconducibili alle leggi note” (Umberto Eco, *Kant e l’Ornitotrinco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 23-24).

9. Montaigne, *Journal de Voyage en Italie*, 1v.

10. Maquiavel, “Lettera a Lodovico Alamanni”, 17.12.1517.

nista, além disso, revela várias facetas do feminino. Se há em Angélica alguém que não permite que o homem lhe dite rumos, se há mesmo alguém que sabe escarnecer do mundo masculino e de seus desejos (basta lembrar o estratagema com que frustra o ardoroso Rogério em XI, 3-6), nela há também a mulher posta diante do poder masculino, representado quer por seus pretendentes, quer por inimigos, como os que a condenam a ser devorada pela Orca (cf. VIII, 58).

O que se diz de Angélica vale, guardadas as proporções, para outras mulheres do poema. Sua força estará também em Bradamante, que inverte o motivo da *quête*, ao lutar vitoriosamente por se unir a um adversário. Estará ainda em Olímpia, que não hesita em matar o noivo na noite das núpcias forçadas (IX, 40-42); ou em Marfisa, que enfrenta os mais valorosos cavaleiros (XVIII, 99); ou ainda na perversa Gabrina, que escraviza o guerreiro Zerbino, após matar dois maridos e o médico que lhe servira de cúmplice (XXII, 58-65). A capacidade de burlar os homens observa-se na embusteira Orrigila, que, passeando com o amante, consegue convencer o noivo, que a surpreende, de que se acha em companhia do irmão (XVI, 14). Quanto à fragilidade (mas, ainda aqui, unida à força), voltamos a achá-la, por exemplo, em Genebra caluniada (V e VI), ou na própria Olímpia, traída pelo amado a quem salvara a vida (X, 19 e ss.). Entre muitos outros exemplos, que o leitor descobrirá, convém chamar a atenção para o famoso episódio da Ilha das Mulheres e de seu “mundo às avessas” (XIX, 57 e ss.; XX, 10 e ss.). Episódio que parece ter deixado marcas na *Città delle Donne* de um conterrâneo do poeta, o grande Fellini.

É central neste poema o lugar da mulher, e Ariosto não deixa que o esqueçamos. Depois de recordados os descendentes de Rogério, lendário fundador da Casa d’Este (III, 20 e ss.), celebra-se também o valor das mulheres nascidas ou casadas naquela dinastia (XIII, 57 e ss.). Entre estas note-se uma figura feminina até hoje mais difamada que conhecida: Lucrecia Bórgia (cf. XIII, 69-71 e a nota a essas estrofes). O poema nos lembra, aliás, que se as mulheres não são tratadas com a justiça que merecem, isto se dá porque estão muitas vezes silenciadas (XX, 1-3). São exemplos que ajudam a entender por que uma das mais famosas mulheres da história europeia, Isabel da Inglaterra, depois de ler o *Orlando Furioso* no original, quis que fosse rapidamente traduzido para o inglês, dando assim origem à célebre tradução de John Harington, publicada em 1591.

Há que reconhecer, contudo, que talvez o poema agradasse à rainha anglicana também por outras considerações. É que Ariosto se mostra receptivo a diferentes manifestações religiosas. Bem conhecido é o episódio que exalta a camaradagem do cristão e do mouro (I, 22); pode-se acrescentar, por exemplo, que os céus recebem com igual favor a prece que Medoro dirige à Lua (XVIII, 184-185), e a que Carlos Magno dirige a Deus (XIV, 69-72). Eis por que alguns, como Voltaire, equipararam o riso de Ariosto ao riso descrente dos libertinos da Ilustração. Conclusão atraente, mas anacrônica, pois o que se afigura presente no poeta é antes o mencionado desejo de *renovatio* cristã, tão frequente na Itália dos séculos XV e XVI. Se se aponta a hipot-

crisia do eremita lascivo, precursor do Tartufo de Molière (VIII, 45 e ss.), ou a falta da observância em tantos mosteiros (XIV, 79-89) – falta, aliás, testemunhada pelo *Itinerarium* do monge e humanista Ambrogio Traversari – nem por isso se omite o louvor a figuras e instituições que se mantêm fiéis à pureza do ideal religioso, como o eremita paternal (XV, 42-48) ou a respeitada abadia de Vallombrosa (XXII, 36).

Esta aspiração à *renovatio* é outro ponto que aproxima o poema do público feminino, de que se vinha falando. Eram muitas na Itália as mulheres favoráveis a uma renovação que purificasse a vida dos cristãos, sem os desunir. Nisso se empenharam damas como Caterina Cybo, Vittoria Colonna e Giulia Gonzaga (estas duas, aliás, celebradas por Ariosto: cf. XXXVII, 18-20 e XLVI, 8). Como cristãs ou, simplesmente, como mulheres, aristocratas e camponesas faziam-se, enfim, leitoras do *Orlando Furioso*.

Já se disse que igual recepção não teve a obra de Ariosto entre muitos literatos do *establishment* intelectual e social de fins do século XVI. Isto explica que poema, para se ver reconhecido, tivesse de pagar alto preço: nada menos que a gradual neutralização de sua loucura, ou seja, de sua carga contestadora. É o que se dá a partir dos debates quinhentistas (a que já se aludiu ao falar de Tríssino) concentrados na questão formal da regularidade do gênero épico. Debates que se travavam quando recrudesciam exemplos de censura inquisitorial, ditada por concepções amesquinhas do valor moral da poesia. Até mesmo os que pretendiam enaltecer a arte de Ariosto vieram a contribuir para que se neutralizasse a loucura do poema. Isto por lhes parecer que a melhor estratégia de defesa seria minimizar o que na obra pudesse haver de irregular ou de “subversivo”. Quebrando-se o grande equilíbrio do poema entre razão e loucura, passou-se ressaltar ora só a beleza de seus versos, ora só a exuberância de sua fantasia, ora o possível valor moral de alguns de seus trechos, se entendidos como alegorias. O resultado foi que aos poucos se voltou ao juízo obtuso do Cardeal d’Este: *corbellerie*. Ariosto passou quase sempre a ser visto como alheio à vida política e social, como “alienado” – no sentido amplo da palavra. Promoveu-se, por assim dizer, o “sequestro” de sua sábia loucura e silenciou-se o *scienter nescius*. Começou-se a falar do *Orlando Furioso* somente como exemplo incomparável de versificação a serviço de narrativas irrelevantes. Por outras palavras: passou-se a apresentar o *Orlando Furioso* como exemplo de genialidade mal empregada, como *divertissement*, ainda que brilhante. O poema que agradava a leitores marginalizados acaba por ser tão marginalizado quanto seus primeiros admiradores<sup>11</sup>.

11. Cf. meu citado estudo introdutório, “Poesia e Loucura no *Orlando Furioso*”. Não me parece, como entende Daniel Javitch, que a afirmação do poema se teria dado porque “some individuals [os críticos favoráveis] persuaded the readers of their time that it deserved to be there [no cânone] by proclaiming the poem’s aristocratic status and lineage”. Tal persuasão, segue Javitch, estaria fundada no desejo de se contar, em meados do século XVI, com “a modern heroic poem comparable to the epics of antiquity” (*Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 9). Se assim fosse, não se entende por que os críticos não teriam persuadido os leitores de

Ficou, assim, quase esquecido tudo o que no poema é herança do humanismo renovador, a começar pela consciência da precariedade de tantos projetos individuais e sociais, da instabilidade de supostas “certezas”, numa palavra, da loucura da condição humana (cf. xxxiv, 72-85). Pouca atenção receberam também as críticas do poema às ambiguidades das conquistas de seus tempos. Pense-se no repúdio às armas de destruição coletiva (cf. ix, 91, xi, 21-28). Lembre-se a apóstrofe à Europa cristã que se digladiava (cf. xvii, 74-79) – apóstrofe que ecoa em Camões (cf. *Os Lusíadas*, vii, 74-79). Todo o início do canto xxxiii é uma exposição das invasões estrangeiras na Itália. Quase não há canto que não contenha referências à infeliz situação política italiana: note-se, aliás, que os “francos” e os “hispanos” que se defrontam no poema evocam analogias com os franceses e espanhóis que disputam a Itália do século xvi.

O que prevaleceu, entretanto, foi a visão convencional e neutralizadora. Predominante ainda em nossos dias, essa visão tem contribuído para que se faça do *Orlando Furioso* leitura desfigurada ou, pior, para que se deixe de o ler, principalmente em tradução. Neste caso, além do mais, o poema se torna quase sempre sinônimo de prosificação, o que impede aos leitores até mesmo o acesso ao mérito que mais vezes lhe é reconhecido: a beleza da *ottava d'oro*. Isto sem dizer que prosificação faz perder uma das chaves da obra: o contraponto estrutural entre razão e loucura.

Para agravar o caso, os leitores de Ariosto traduzido, quando se sintam perplexos, raramente encontrarão ajuda em estudos críticos, principalmente se os consultarem também em traduções. Estas, com não muitas ressalvas, quase sempre difundem nas principais línguas a imagem de um Ariosto alheio às figuras e situações que cria, ou, quando muito, benevolmente superior a elas. Tal visão redutora, muito difundida em estudos traduzidos, deriva de estudiosos italianos e, particularmente, de um grande mestre da crítica e admirador do poema: Benedetto Croce. Sabe-se que, para Croce, Ariosto, chamado de “poeta dell’Armonia”, ao criar seu grande poema estaria fora da linha do humanismo que lhe havia inspirado as obras menores (“nel *Furioso* [...] egli è essenzialmente fuori di quella linea d’ispirazione”). O autor do *Orlando Furioso* seria o avesso do pensador, “l’opposto del filosofo”, limitando-se à perspectiva de quem contemplatesse o mundo de uma janela sideral. Imensamente afastado da obra que plasmou, o poeta observaria

que o poema buscado seria antes o de Boiardo. Nem se entende bem como argumentos que apresentassem a obra como dotada de “aristocratic status and lineage” poderiam convidar à leitura até as camponesas e os salteadores. Mas deixando questões que não cabem aqui, noto somente que o próprio Javitch é obrigado a reconhecer que nas disputas dos críticos quinhentistas havia mais de uma “technique to domesticate the *Furioso*” (p. 6). Vem de longe, portanto, a “domesticação”, que talvez se possa chamar de “sequestro da loucura”.

complacente suas criaturas, metidas em desencontros que só a tal distância se mostrariam harmoniosos. Seu olhar, diz Croce, é como “l’occhio di Dio”<sup>12</sup>.

A autoridade do mestre da *Estetica* foi decisiva para que se impusesse tal juízo, ainda hoje aceito quase sem restrições, na Itália e fora dela. Divulgou-se a imagem do autor do *Orlando Furioso* como *bon vivant* ou, como em apreciável estudo o chamou o escritor Riccardo Bacchelli, “Ludovico della tranquillità”. Contudo, para emprestar ao poeta o olhar de deus olímpico, foi preciso neutralizar ou marginalizar sua própria voz. Sim, pois do começo ao fim da obra, Ariosto nos diz que está no meio de suas criaturas, ou melhor, que é uma delas. Desde os primeiros versos o poeta se confessa quase tão louco quanto Orlando (“che tal quasi m’ha fatto” I, 2). A analogia inicial entre a loucura de ambos é a primeira de outras semelhanças explicitamente afirmadas (cf., por exemplo, IX, 2 ou XXIII, 112). Não podia ser mais clara a advertência inicial de que é ao lado de Orlando que se põe seu cantor, que mais de uma vez o apresenta como *alter ego*: esta loucura compartilhada, aliás, é uma das marcas da genialidade do *Orlando Furioso* e de seu diálogo com o pensamento humanista<sup>13</sup>.

A falta de atenção a este ponto fundamental parece ter sido raiz de uma aporia de interpretação certamente observada por Araripe Júnior, ao notar o contraste entre a “razão equilibrada” do homem que escreveu o *Orlando Furioso* e a “loucura versegada” que dela derivaria<sup>14</sup>. Aporia que só é dado superar relembando que o Ariosto que canta Orlando é uma *persona*: o narrador do poema é também personagem, é figura de ficção. Figura livremente criada, por meio da reunião de traços do autor e de traços de seu Orlando. Note-se, aliás, que, ao começar a enlouquecer, Orlando recorre também à criação de um *alter ego*, ou melhor, atribui a um escrito amoroso de Angélica a criação de um imaginário Medoro, que outro não seria senão ele próprio, Orlando (cf. XXIII, 104).

Estaria, assim, equivocado quem confundisse o homem Ariosto com a voz que diz “eu” ao narrar as aventuras de Orlando. Este narrador é personagem e homônimo do autor, tal qual é Dante, na *Divina Comédia*. Não só em Dante, aliás, mas em Petrarca talvez se possa achar o precedente imediato desta criação de Ariosto. Lembremos o primeiro soneto do *Canzoniere*, em que o poeta de Laura, olhando

12. “Si direbbe, l’ironia dell’Ariosto, simile all’occhio di Dio che guarda il moversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male [...] perché tutta l’ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l’eterna dialettica, il ritmo e l’armonia” (Benedetto Croce, “Ludovico Ariosto”, *La Critica*, xv/1917, p.65-112. Trechos citados, pp. 79, 84, 95. O artigo foi depois incluído, com outros estudos, em *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920).

13. Sobre o tema cf. o tópico “Centralidade da Loucura no *Orlando Furioso*”, em minha introdução citada. Sabe-se que o humanismo cristão, formador de Ariosto, propunha a imagem de um Deus próximo da criatura, de um “Deus conosco”, ao contrário da divindade imaginada por Croce.

14. Cf. Araripe Junior, *Obra Crítica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura e Casa de Rui Barbosa, 1958, vol. III, p. 221.

à distância o tempo juvenil de seus desvarios amorosos (“primo giovenile errore”), declara-se em parte diferente daquele que havia sido (“quando era in parte altr’uom da quel ch’i’sono”). O cantor do Furioso é também “in parte altr’uom”, “outro”. Já houve quem observasse que Ariosto petrarquiza a linguagem dos poemas de cavalaria, quando Bembo fazia do *Canzoniere* o modelo da lírica. O que talvez se possa acrescentar é que Ariosto vai buscar em Petrarca também este narrador, para transformá-lo, pelo riso, no avesso da gravidade assumida pelo “eu-lírico” dos petrarquistas à moda de Bembo.

O cantor do poema confessa-se, pois, em processo de loucura semelhante ao de Orlando. Temos um narrador a ensandecer, tal qual o paladino, e graças a esta criação genial, o enlouquecimento de Orlando nos é mostrado pelas palavras de quem também se sente invadido pela loucura. Talvez só o peso da autoridade de Croce possa explicar por que ponto tão claro tem sido deixado em quase absoluto silêncio. É o enlouquecimento a mais marcante das características comuns a Orlando e ao narrador. Este é quem confessa não saber se lhe sobrará juízo bastante para concluir o poema (1, 2). Este mesmo narrador revela desconhecer quem voará para lhe trazer de volta o juízo perdido, tal como Astolfo voou à lua para buscar o juízo de Orlando (xxxv, 1). Este narrador, logo depois de narrar o enlouquecimento de Orlando, também se confessará inteiramente louco, condição de que só se dá conta quando lhe sobrevêm intervalos de lucidez. Leiam-se as primeiras três estrofes do canto xxiv (volto a antecipar minha tradução):

*Chi mette il piè nell'amorosa pania  
Cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'ale;  
Che non è insomma Amor se non insania,  
A giudizio dei savi univérale:  
E sebben come Orlando ognun non smania,  
Suo furor mostra a qualch'altro segnale.  
E quale è di pazzia segno più espresso,  
Che per altri voler,perder sé stesso?*

Quem no visgo amoroso meteu pé,  
Não prenda as asas a este lodaçal,  
Que Amor é insensatez, nada mais é,  
Diz dos sábios sentença universal.  
Se há doidos que não são como se vê  
Orlando, seu furor dá outro sinal:  
E que maior sinal de enlouquecer  
Que, por amar a alguém, a si perder?

*Vari gli effetti son, ma la pazzia  
È tutt'una però, chi li fa uscire.  
Gli è come una gran selva, ove la via  
Convieni a forza, a chi vi va, fallire:  
Chi su chi giù, chi qua chi là travia,  
Per concludere in somma, io vi vo' dire:  
A chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena  
Si convengono i ceppi e la catena.*

Vários efeitos há, mas é a mania  
Sempre a mesma que os logra produzir.  
É como quem no matagal se enfia  
E erra sempre o caminho de sair,  
Pois quanto mais andar, mais se desvia.  
Em resumo, direi por concluir,  
Que pelourinho e tratos bem merece  
Aquele que em amores envelhece.



<i>Ben mi si potria dir: Frate, tu vai</i>	Dir-me-ão: vês o erro, mano, que outrem faz
<i>L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo.</i>	Mas o teu, não consegues enxergá-lo.
<i>Io vi rispondo che comprendo assai</i>	Respondo que ando agora bem capaz
<i>Or che di mente ho lucido intervallo;</i>	De o enxergar, em lúcido intervalo;
<i>Ed ho gran cura (e spero farlo ormai)</i>	Quero ir-me deste baile e espero paz
<i>Di riposarmi, e d'uscir fuor di ballo:</i>	E sossego, depois de tanto abalo.
<i>Ma tosto far, come vorrei, non posso;</i>	Tomara já estar fora, mas não posso,
<i>Che 'l male è penetrato infin nell'osso.</i>	Que o mal de amor se me pegou ao osso.

É um louco a contar a história de outro louco, ambos enlouquecidos por amor. Não sei se Barthes pensaria em Ariosto ao escrever: “Je suis fou d'être amoureux, je ne le suis pas de pouvoir le dire, je dédouble mon image: insensé a mes propres yeux (je connais mon délire), simplement déraisonnable aux yeux d'autrui, à qui je raconte très sagement ma folie: conscient de cette folie, tenant discours sur elle”<sup>15</sup>. Longe de atitude olímpicamente superior, temos no poeta do *Orlando Furioso* o olhar do louco entre loucos, de quem se sabe tomado pela loucura *infin nell'osso* – e assim o confessa em *lucido intervallo*.

Pode-se, pois, concluir que uma das mais graves desventuras do *Orlando Furioso* foi a neutralização da carga subversiva do *scienter nescius*, foi o que se poderia chamar de sequestro de sua loucura. Ao se enfatizar a imagem biográfica do homem sereno e equilibrado, amordaçou-se o narrador. O louco que se confessa dentro de matagal inextricável, que diz querer em vão sair da dança, foi apresentado como alguém que se põe *au-dessus de la mêlée* e contempla como espetáculo de harmonia cósmica a dança frenética dos que neste mundo não encontram caminho de saída.

O sequestro da loucura do narrador teve consequências graves também para a fruição da narrativa. Entre elas, a desatenção para com suas fontes. Uma vez mais, não se trata aqui das fontes consultadas pelo homem Ludovico Ariosto, as obras clássicas e medievais que evoca, esmiuçadas no século XIX por famoso estudo de Pio Rajna. Destas fontes, como se sabe, a principal é o poema inacabado de Boiardo: o *Orlando Innamorato*, que o *Orlando Furioso* viria retomar. O próprio Ariosto afirma ao Marquês de Mântua que começou a escrever “continuando la invenzione del conte Matteo Maria Boiardo”<sup>16</sup>. Também para Torquato Tasso, nos *Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico*, os textos de Boiardo e Ariosto constituiriam, no fundo, um só poema. E é como obra unitária que ambos se apresentam na edição londrina feita pelo exilado italiano Antonio Panizzi, nas primeiras décadas do século XIX. Mas repita-se, não é

15. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 141.

16. “Lettera 3 (x)”, em Ludovico Ariosto, *Opere Minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1954, p. 759.

agora de Boiardo que se trata, nem de outras fontes, como Virgílio, Horácio e Ovídio, ou Dante, Petrarca e Poliziano, todos presentes na formação do homem Ariosto.

Vale insistir: o narrador do poema não se identifica exatamente com o autor, nem as fontes de um podem identificar-se pura e simplesmente com as de outro. Sabe-se, pelo narrador, que é inédito o canto do enlouquecimento de Orlando (I, 1-4); sabe-se também que a “história” registra ao menos algumas das aventuras narradas no poema (VIII, 90). É ainda o narrador quem diz que uma das grandes fontes de sua “história” é Turpim, o arcebispo de Reims e suposto redator de uma crônica latina sobre os feitos de Carlos Magno. Turpim é muitas vezes invocado no *Orlando Furioso* como expositor dos acontecimentos (cf. XIII, 40; XVIII, 175; XXIII, 38, 62) e até como testemunha ocular e participante de alguns (cf. XVIII, 10, 155), o que, além do mais, favorece efeitos cômicos. Ora, a esta grande fonte, a crônica latina atribuída a Turpim, também se referem outros poemas, como se sabe, e nomeadamente o de Boiardo. Assim, embora o autor Ariosto se dissesse continuador do *Orlando Innamorato*, não é bem isto o que afirma o narrador. Se este não menciona o nome de Boiardo (o que muitos já notaram com estranheza), é que o *Orlando Furioso* nos remete, não ao *Orlando Innamorato*, mas, diretamente, a Turpim. Ao contrário do Ariosto real, autor, o narrador do poema só se reconhece continuador, ou melhor, expositor da crônica do arcebispo. Assim, as alusões a episódios já conhecidos do auditório (alusões que os intérpretes explicam como remissões a Boiardo e que, no plano histórico, efetivamente o são), na perspectiva da organização ficcional se hão de entender somente como alusões à crônica latina de Turpim, texto de domínio comum.

O narrador criado por Ariosto, ademais, parece ter haurido notícias também em outras fontes. Ao contrário do que ocorre em Boiardo, que menciona Turpim logo nas primeiras estrofes, no *Orlando Furioso* a menção do lendário cronista se adia até XIII, 40. Ao tratar do início da loucura de Orlando, o narrador, como já se disse, limita-se a falar genericamente em “história”, ou registro dos casos decantados (VIII, 90). Por outro lado, segundo o mesmo narrador, o que se conta de Orlando deriva de testemunhas dos vários acontecimentos de sua vida (XI, 81). Isto permitiria supor que, além de Turpim, a “história” terá sido registrada em outros escritos conhecidos do narrador, já que nem todos os acontecimentos relatados no poema podiam ser testemunhados pelo suposto cronista. Lembremos que o arcebispo acompanhava o exército de Carlos Magno, ao passo que Orlando desertara das forças cristãs (VIII, 84-87; IX, 1). Por outras palavras: parece que Turpim não poderá ter testemunhado grande parte das aventuras do paladino desertor; se delas teve notícia, terá sido por depoimento do próprio Orlando ou de terceiros (cf., por exemplo, XXII, 94).

Teríamos, portanto, no plano da criação literária, esta situação singular: um narrador em processo de enlouquecimento dispõe-se a narrar o processo de enlouquecimento de Orlando segundo a “história” registrada pela crônica de Turpim e por outras fontes não determinadas. Construção literária das mais complexas, como se

vê. E o que lhe dá ainda maior complexidade é a discrepância linguística entre a narrativa e as fontes em que se funda. O narrador transcreve em italiano não só o que teria lido no texto latino da crônica de Turpim, mas também em textos de outras línguas, haja vista a poesia árabe de Medoro, à qual o narrador parece ter tido acesso indireto (XXIII, 107 e 110). Isto leva a crer que o narrador louco terá sido ainda, em maior ou menor medida, tradutor louco.

Neste jogo de fontes fictícias, como se percebe, está um dos eixos do humorismo do poema. Isto porque a imagem convencional de Orlando era a de homem sensato (*saggio*, 1, 2), superior às fraquezas de seus semelhantes, defensor da fé, quase santo, em alguns casos. Esta imagem, presente nos poemas anteriores a Ariosto, derivaria, em última análise, de Turpim. Daí a alusão inicial do poema de Boiardo à possível surpresa do auditório diante do enamoramento de Orlando. O próprio cronista o teria escondido de quase todos, como talvez desabonador do valoroso conde. Leia-se o *Orlando Innamorato*, 1, 2 (a tradução é minha):

<i>Questa novella è nota a poca gente,</i>	Desta notícia sabe pouca gente,
<i>Perché Turpino istesso la nascose,</i>	Porque foi Turpim mesmo que a escondeu,
<i>Credendo forse a quel conte valente</i>	Crendo talvez que ao conde, tão valente,
<i>Esser le sue scritte dispettose.</i>	Faria agravo com o escrito seu.

O narrador do *Furioso*, por sua vez, tem acesso tanto a Turpim quanto a fontes alternativas. Estas dariam notícia de aventuras capazes não só de arranhar a figura tradicional de Orlando, mas até mesmo de a destruir. Em Boiardo, afinal, o enamoramento do paladino, embora inédito, não era tão estranho às expectativas de uma cultura que fazia do amor seu tema central. Basta lembrar, além de toda a lírica petrarquista, as páginas do português Leão Hebreu, seguidas por tantas outras, como as de Pietro Bembo e Castiglione. São escritos que fazem do amor o ápice do humano. Um Orlando enamorado é, afinal, um Orlando cuja humanidade se sublima pelo amor. O que se ouviria com consternação, neste *Orlando Furioso*, é que testemunhos talvez desconhecidos até mesmo de Turpim apresentassem um Orlando que por amor se torna aviltado, sub-humano, dominado pela *matta bestialidade*, já lembrada por Dante (cf. *Inferno*, XI, 82-83), entregue, enfim, à degradação da loucura furiosa. Este é o Orlando rebaixado à condição de fera. Este é quem se vê no final do canto XXIII e nos cantos seguintes: Orlando transformado no anti-Orlando.

Essa transformação (ou metamorfose, digamos com o já lembrado Ovídio) inicia-se com a deserção do exército cristão (VIII, 87), passa pela deserção da fé cristã (IX, 1), e culmina com a explosão da fúria, após a leitura dos escritos de Angélica e Medoro, (XXIII, 100-136). O Orlando cristão fiel, guerreiro leal, homem sensato, torna-se descrente, desleal e louco furioso. Ele próprio confessará que não é mais que uma sombra do que havia sido (XXIII, 128).

As fontes ficcionais, portanto, permitem que o narrador empreenda a crítica radical da figura convencional de Orlando. Crítica que atinge o momento culminante com a metamorfose, a explosão do efurecimento, que se lê no final do canto xxiii. Nessas oitavas se mostra que a fúria de Orlando é diretamente provocada pela leitura de dois textos. No primeiro, gravado em troncos de árvores, há poucas palavras (“Angélica e Medoro”) que bastam para que ele reconheça a letra da amada (xxiii, 102). Buscando defender-se, o paladino quer convencer-se de que a figura de Medoro há de ser pura invenção de Angélica; quer acreditar que talvez seja este o nome sob o qual ela se refere ao próprio Orlando (xxiii, 104). Pouco adiante, contudo, eis o segundo texto, bem mais longo e complexo, escrito em árabe, língua que o cavaleiro domina (xxiii, 110; cf. ix, 5). Desta vez é uma poesia em que Medoro celebra a ventura de quem recebeu todos os favores de Angélica (xxiii, 108-109).

Empenhado em encontrar soluções hermenêuticas que o ajudem a não ler o que leu, Orlando várias vezes percorre com os olhos esses versos (xxiii, 111). À medida que aparecem a este leitor os “limites da interpretação” ou de sua própria capacidade de produzir *différance*, a loucura é iminente. Resta-lhe um último esforço para afastá-la: imaginar que tudo seja embuste, que alguém queira deixá-lo tomado de ciúmes ou infamar o nome de sua amada (xxiii, 114). O golpe de misericórdia é dado por um pastor, que lhe conta haver hospedado o casal e lhe mostra a lembrança que a dama lhe deixara ao despedir-se: a joia que Orlando havia dado a Angélica (xxiii, 118-120). Pouco depois o furioso se porá a destruir com as próprias mãos os textos que não consegue “desconstruir” (xxiii, 130-131). Este o famosíssimo *crescendo* que leva Orlando à loucura furiosa: tudo começa e acaba pelo texto escrito.

Note-se, de passagem, que, se as inscrições em árvores associam Orlando Furioso ao Orlando shakespeariano de *As You Like It*<sup>17</sup>, a crise provocada pela leitura associa-o sobretudo a Dom Quixote. Não seria difícil apontar, neste poema, exemplos do poder transformador do texto escrito (cf. ii, 15; iv, 17 e 38; xv, 13 e 14). Mas basta aqui dizer que, por letras gravadas em árvores e pedras, ou por letras impressas em livros, certo é que os protagonistas de Ariosto e de Cervantes enlouquecem porque leem: vão da leitura à loucura. Em Orlando, como no fidalgo, é a leitura que gera a nova identidade: “Orlando Furioso”, “Dom Quixote”. Ainda mais: a escrita de Angélica e a poesia de Medoro terão sido lidas também (não em árvores ou pedras, mas no próprio poema) pelo cavaleiro manchego, que se diz leitor do *Orlando Furioso*: “Yo – dijo don Quijote – sé algún tanto de el toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto”<sup>18</sup>. Causas

17. “O Rosalind! These trees shall be my books, / And in their barks, my thoughts I’ll character”, diz o Orlando de Shakespeare, em *As You Like It* (iii, 2).

18. Cervantes, *Don Quijote*, Parte II, 42. Sobre Cervantes, leitor de Ariosto e pioneiro do reconhecimento de “Orlando Furioso” como personagem distinto do Orlando tradicional, esbocei ideias em “*Iguales en Amor con Mal Suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso*”, *Revista USP* 67/2005, pp. 304-308.