



A loucura como desconstrução do herói: uma análise filosófica e psicanalítica da Pazzia di Orlando em Ariosto

Isabella Tavares Souza Moraes¹
Maria Cecilia Casini²

Resumo: Este artigo investiga a representação da loucura em Orlando Furioso (ARIOSTO, 1532), com enfoque nos cantos XXIII e XXIV, nos quais o protagonista, Orlando, sucumbe ao furor amoroso. A análise adota uma perspectiva interdisciplinar, articulando filosofia, psicanálise (FREUD, 1915) e literatura renascentista para examinar como a loucura desestabiliza a identidade cavaleiresca e revela contradições no conceito de heroísmo. A hipótese central sustenta que a pazzia di Orlando constitui uma desconstrução radical da subjetividade (DERRIDA, 1967), mediada pela escrita e pela materialidade dos signos. Metodologicamente, o estudo combina close reading (BARTHES, 1973) com teorias psicanalíticas sobre negação e desejo (FREUD, 1925), além de diálogos com a filosofia antiga (PLATÃO, 380 a.C.; ARISTÓTELES, 335 a.C.) e contemporânea (AGAMBEN, 1998). Os resultados demonstram que a loucura, em Ariosto, opera como crítica à racionalidade humanista, expondo a fragilidade dos ideais cortesãos. Conclui-se que a obra antecipa questões modernas sobre a dissolução do eu, oferecendo uma reflexão precursora sobre a relação entre amor, linguagem e violência.

Palavras-chave: Loucura, desejo, escrita, desconstrução, renascimento.

Abstract: This article examines the representation of madness in Orlando Furioso (ARIOSTO, 1532), focusing on cantos XXIII and XXIV, where the protagonist, Orlando, succumbs to amorous furor. The analysis adopts an interdisciplinary approach, combining philosophy, psychoanalysis (FREUD, 1915), and Renaissance literature to explore how madness destabilizes chivalric identity and exposes contradictions in the concept of heroism. The central hypothesis argues that Orlando's pazzia constitutes a radical deconstruction of subjectivity (DERRIDA, 1967), mediated by writing and the materiality of signs. Methodologically, the study employs close reading (BARTHES, 1973) alongside psychoanalytic theories of negation and desire (FREUD, 1925), while engaging with ancient (PLATO, 380 BCE; ARISTOTLE, 335 BCE) and contemporary philosophy (AGAMBEN, 1998). The results demonstrate that madness in Ariosto's work functions as a critique of humanist rationality, revealing the fragility of courtly ideals. The conclusion suggests that the text anticipates modern questions about the dissolution of the self, offering a pioneering reflection on the relationship between love, language, and violence.

Keywords: Madness, desire, writing, deconstruction, renaissance.

¹ Mestre em Letras, licenciada em Letras Português e Literaturas, com especializações em Gestão e Docência do Ensino Superior e em Linguística e Ensino de Línguas.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8115-0745>

E-mail: sozzaisabella@gmail.com

² Formada em Letras pela Universidade de Florença com especialização em História do Espetáculo. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, com Pós-Doutorado. É docente de Língua e Literatura Italiana no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5264-2046>

E-mail: casini@usp.br





Introdução

A pazzia di Orlando, episódio central d'Orlando Furioso (1516), constitui um dos momentos mais densos da literatura renascentista, onde Ludovico Ariosto conjuga tradição épica e inovação romanesca para subverter a figura do herói cavaleiresco. A loucura de Orlando, desencadeada pela descoberta dos escritos que testemunham o amor entre Angélica e Medoro, não é um mero acidente narrativo, mas um dispositivo crítico que expõe as fissuras do ideal humanista de racionalidade. Neste artigo, propõe-se uma leitura que ultrapassa a interpretação psicológica convencional, situando a loucura como um fenômeno ontológico e semiótico.

A justificativa para este estudo reside na necessidade de reavaliar a obra de Ariosto à luz de teorias contemporâneas que problematizam a relação entre linguagem e subjetividade. Enquanto a crítica tradicional (Caretti, 1966) enfatiza o aspecto cômico ou trágico da loucura, nossa abordagem revela sua dimensão política: a destruição de Orlando espelha a crise dos valores feudais diante de um mundo em transformação. O objetivo geral é decifrar como a loucura opera como mecanismo de desconstrução, enquanto os objetivos específicos incluem: (1) analisar a função da escrita como catalisadora da crise, (2) explorar a negação freudiana como etapa psíquica pré-loucura, e (3) discutir a animalização do herói como metáfora da falência do humanismo.

O problema de pesquisa questiona: Como a materialidade dos signos e a estrutura narrativa do poema constroem uma loucura que é, simultaneamente, pessoal e epistemológica? A hipótese sustenta que Ariosto, ao associar a queda de Orlando à leitura e à escrita, antecipa a noção derridiana de que a linguagem é um *phármakon* — remédio e veneno. Metodologicamente, articula-se análise filológica dos cantos XXIII-XXIV com conceitos de Freud (A Negação, 1925), Derrida (Gramatologia, 1967), e Agamben (O Aberto, 2002). O arcabouço teórico inclui ainda a noção de *locus horrendus* (Curtius, 1948) e a teoria do desejo em Carson (Eros, o Doce-Amargo, 2022).

Os capítulos subsequentes desenvolvem três eixos: no primeiro, examina-se a escrita como vetor de desestabilização; no segundo, a negação e a descaracterização do herói; no terceiro, a loucura como limiar entre humano e animal. As considerações finais refletem sobre como Ariosto, ao desmontar a figura do cavaleiro, questiona os fundamentos da sociedade renascentista.





1. A Escrita como Phármakon: Materialidade e Poder nos Sinais de Angélica e Medoro

A descoberta dos escritos que celebram o amor entre Angélica e Medoro (oitavas 102-109) não é um mero plot device, mas o cerne de uma reflexão ariostesca sobre o poder performativo da linguagem. Os nomes entalhados nas árvores, os versos em árabe, e o bracelete deixado pelo pastor formam uma rede de signos que Orlando não pode ignorar. Como observa Derrida (1967), a escrita é uma tecnologia da memória que, ao fixar o sentido, também o corrompe — um paradoxo que Orlando enfrenta ao decifrar as inscrições.

Ariosto constrói uma analogia entre a escrita dos amantes e a própria composição do poema. Se Medoro grava seu amor na natureza, Ariosto o faz no texto, sugerindo que a literatura é tanto um ato de criação quanto de violência simbólica. A materialidade dos signos, como carbone, gesso e facas (oitava 106), ecoa a teoria freudiana do Wunderblock (1925): a escrita é uma superfície onde traços são inscritos e apagados, mas nunca totalmente obliterados. Orlando, ao ler e reler os versos (oitava 111), repete o gesto do psicanalista que busca interpretar um trauma irrepresentável.

A ironia ariostesca reside no fato de que Orlando, um paladino cristão, domina o árabe — língua que outrora o salvou, mas agora o condena (oitava 110). Esse detalhe revela a ambivalência da linguagem: instrumento de comunicação e armadilha. A tradução do poema de Medoro (oitavas 108-109) funciona como um espelho que reflete a própria inadequação de Orlando, incapaz de se reconhecer no triângulo amoroso. A escrita, portanto, não apenas documenta a loucura, mas a produz.

1.1. O *Locus Amoenus* como Palimpsesto

O *locus amoenus* onde Orlando encontra os escritos transforma-se em *locus horrendus* não por uma mudança física, mas pela resignificação imposta pela leitura. Curtius (1948) define o *locus amoenus* como um *topos* literário de harmonia natural, mas Ariosto o subverte ao mostrar que a percepção do espaço é mediada pela subjetividade. O mesmo rio de águas claras (oitava 100) torna-se turvo após a fúria de Orlando (oitava 131), simbolizando a contaminação do olhar pelo ciúme.

A materialização do desejo dos amantes através da escrita contrasta com a volatilidade das emoções de Orlando. Enquanto Medoro e Angélica fixam seu amor em signos permanentes, Orlando tenta, em vão, apagá-los (oitava 130), repetindo o gesto de Freud (1925): "Negar algo no juízo significa, no fundo, reprimir". A destruição do





epigrama é um ato falho que revela mais do que esconde, expondo a impotência do herói diante da linguagem.

A transformação do *locus amoenus* em *locus horrendus* nos cantos XXIII e XXIV do Orlando Furioso não é uma mera inversão topográfica, mas uma operação metafísica que expõe a fragilidade dos códigos que organizam a percepção humana. O idílio inicial — com seu rio de águas cristalinas, árvores floridas e sombras acolhedoras (oitava 100) — é desmontado por Ariosto como um palimpsesto, onde a camada visível de harmonia esconde uma escrita anterior de desejo e violência. Essa estratégia narrativa ecoa a concepção derridiana de que todo espaço é uma construção semiótica, marcada por rastros de significados suprimidos (DERRIDA, 1967). O *locus amoenus*, longe de ser um cenário neutro, é um campo de forças onde se confrontam a idealização cortês e a realidade do ciúme, a permanência da escrita e a fugacidade das emoções.

Ariosto subverte a tradição literária descrita por Curtius (1948) ao demonstrar que a beleza do *locus amoenus* não reside em sua essência, mas na projeção subjetiva de quem o habita. Para Medoro e Angélica, o bosque é um paraíso erótico, onde seus nomes entrelaçados nas árvores (oitava 106) sacramentam um amor consumado. Para Orlando, no entanto, as mesmas inscrições são feridas abertas, provas materiais de sua exclusão. A água límpida do rio, que antes refletia a pureza do amor dos amantes, torna-se, após sua fúria, um lamaçal turvo (oitava 131), metáfora do olhar contaminado pela dor. Essa transformação não é física, mas hermenêutica: o espaço não muda, mas o significado que lhe é atribuído se decompõe, revelando sua natureza polissêmica. A escrita dos amantes, ao fixar-se no ambiente, converte o *locus* em um texto a ser decifrado — e é justamente essa decifração que desencadeia a crise de Orlando.

A materialização do desejo de Medoro e Angélica através de inscrições em árvores, rochas e grutas (oitavas 106-107) expõe uma contradição central na obra de Ariosto: a escrita, embora seja um instrumento de eternização, carrega em si uma violência intrínseca. Ao gravar seus nomes no mundo natural, os amantes não apenas celebram seu amor, mas o impõem como uma verdade irrefutável, excluindo outras interpretações. Orlando, ao deparar-se com esses sinais, vê-se diante de uma realidade que não pode apagar — e sua tentativa de destruí-los (oitava 130) é tão fútil quanto o gesto de Freud (1925) descreve na negação: um reconhecimento mascarado de que aquilo que se rejeita é, justamente, o que mais se teme.

Ariosto constrói uma ironia fina ao contrastar a permanência dos signos escritos com a instabilidade das emoções humanas. Enquanto os nomes de Medoro e Angélica resistem ao tempo, inscritos em materiais duráveis, a sanidade de Orlando desintegra-se





diante deles. O epigrama em árabe (oitavas 108-109), que Medoro compõe para louvar o *locus amoenus*, é particularmente cruel: escrito na língua que Orlando domina, ele não pode ser ignorado ou mal interpretado. A tradução, neste caso, não é um ato de mediação, mas de confronto direto com uma verdade intolerável. A escrita, portanto, opera como um *phármakon* — remédio para os amantes, que nela veem a perpetuação de seu amor, e veneno para Orlando, que nela encontra a prova de sua irrelevância.

A passagem do *locus amoenus* para o *locus horrendus* não ocorre por uma alteração física, mas por uma mudança na economia simbólica do espaço. O bosque, antes lugar de repouso e contemplação, transforma-se em um cenário de tortura psíquica porque Orlando não pode mais ignorar as marcas que testemunham a felicidade alheia. A ironia ariostesca reside no fato de que o mesmo ambiente que abrigou o amor idílico de Medoro e Angélica torna-se o palco do desespero de Orlando, evidenciando que o *locus* não tem significado em si, mas é definido pelas narrativas que o habitam.

Essa dualidade espelha a estrutura do próprio poema, que oscila entre o cômico e o trágico, entre a ordem e o caos. Ariosto, ao destruir o *locus amoenus* através da percepção de Orlando, critica a idealização renascentista da natureza como reflexo da harmonia divina. Para ele, a natureza é um espelho quebrado, capaz de refletir tanto a beleza quanto a monstrosidade — dependendo de quem a observa. A cena em que Orlando turva as águas do rio (oitava 131) é emblemática: sua fúria não suja o rio, mas revela que sua pureza era sempre uma ilusão, uma projeção da mente humana sobre um mundo indiferente.

Ariosto, ao desconstruir o *locus amoenus*, não apenas subverte um *topos* literário, mas questiona os fundamentos da percepção humana. O bosque idílico é um palimpsesto onde se sobrepõem camadas de significado — amor, ciúme, violência —, e sua transformação em *locus horrendus* revela que a realidade é sempre mediada pela subjetividade. A escrita, longe de ser um mero registro, é uma força ativa que molda o espaço e a psique, tornando-se tanto instrumento de criação quanto de destruição. Nesse sentido, a *pazzia di Orlando* não é apenas uma crise individual, mas uma metáfora do colapso de um mundo onde os signos já não podem ser controlados.

2. A Negação e a Descaracterização: Freud e a Crise do Herói

O processo de negação que precede a loucura de Orlando configura uma das mais profundas explorações literárias da mente humana antes mesmo do surgimento da psicanálise. Quando o paladino elabora hipóteses cada vez mais absurdas para explicar as inscrições que testemunham o amor entre Angélica e Medoro, Ariosto revela uma





compreensão intuitiva do que Freud posteriormente teorizaria como Verneinung. Essa negação freudiana, onde o sujeito afirma precisamente para negar um conteúdo inconsciente intolerável, manifesta-se na insistência de Orlando em acreditar que Angélica poderia ter usado um pseudônimo ou que alguém estaria falsificando sua caligrafia. O que parece à primeira vista um raciocínio delirante é, na verdade, um sofisticado mecanismo de defesa psíquica, onde o reconhecimento da verdade se dá paradoxalmente através de sua rejeição.

Esta elaborada representação da negação patológica encontra ressonâncias profundas em toda a tradição literária italiana. Em Luigi Pirandello, particularmente em *Il Fu Mattia Pascal*, encontramos um processo similar de negação progressiva da realidade que precede a crise identitária do protagonista. Como observa Guglielminetti em seu estudo sobre a loucura no romance moderno, existe uma linha de continuidade que liga a negação orlandesca à desintegração do eu nos personagens pirandellianos, ambos confrontados com verdades existenciais que desmantelam suas autoimagens cuidadosamente construídas. Essa tradição de explorar os limites entre sanidade e loucura através do mecanismo da negação revela uma preocupação constante da literatura italiana com a fragilidade das construções identitárias.

O momento crucial da descaracterização ocorre quando Orlando remove sua armadura, ato que transcende em muito o simples despojamento físico. A armadura no universo ariostesco não é meramente uma proteção corporal, mas aquilo que Ferrante denominou de "epiderme social" em seus estudos sobre a cavalaria na literatura italiana. Essa segunda pele metálica representa todo o sistema de valores, hierarquias e identidades que constituem o mundo cavaleiresco. Quando Orlando permite que lhe retirem as esporas douradas e a armadura, ele não está apenas se tornando vulnerável fisicamente, mas renunciando simbolicamente à sua posição social, à sua identidade de paladino, à própria razão de ser que o sustentava até então.

Esse despojamento ritualístico encontra paralelos significativos em toda a tradição literária italiana. Em Dante, particularmente no canto de Pier delle Vigne no Inferno, encontramos outra cena poderosa de descaracterização, onde o estadista é reduzido à sua forma mais básica, despido de todas as marcas de seu status anterior. Petrarca, em seus sonetos, frequentemente explora metaforicamente esse desnudamento do eu, enquanto Leopardi, em seus *Canti*, aborda o núcleo essencial do ser que permanece após a perda de todas as ilusões. Particularmente relevante é o diálogo intertextual com Boiardo, cujo Orlando Innamorato já apresentava cenas de despojamento cavaleiresco, embora nunca com a carga existencial que Ariosto confere ao episódio.





A descrição do corpo agora exposto - o ventre hirsuto, o peito e as costas vulneráveis - contrasta violentamente com as imagens anteriores do paladino invulnerável. Essa revelação da carne sob a armadura adquire um significado quase anômico, ecoando os estudos de Leonardo da Vinci sobre o corpo humano que circulavam nos mesmos círculos culturais que Ariosto frequentava. A imagem do herói reduzido à sua "vida nua", para usar a expressão de Agamben, não é apenas a representação de uma crise individual, mas a metáfora de uma mudança epistemológica mais ampla, onde as certezas do mundo medieval dão lugar às angústias do homem renascentista.

Ariosto não limita a negação ao plano psicológico individual, mas a incorpora na própria estrutura narrativa do poema. Orlando Furioso constantemente nega ao leitor as resoluções esperadas, criando uma tensão permanente entre o que é revelado e o que permanece oculto. Essa estratégia narrativa seria radicalizada séculos depois por autores como Carlo Emilio Gadda, cujo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* transforma a negação da solução em princípio estrutural, ou Italo Svevo, cujo *Zeno Cosini* nega sistematicamente suas próprias motivações. Até mesmo Umberto Eco, em *Il nome della rosa*, retoma esse jogo de revelação e ocultamento que tem em Ariosto um de seus mais brilhantes praticantes.

Como demonstrou Ferroni em seus estudos sobre o texto e a cena na literatura italiana, essa estratégia de negação narrativa é uma das marcas distintivas da tradição literária do país, atingindo talvez seu ponto mais alto justamente na obra de Ariosto. A maneira como o poeta constrói e depois desmonta sistematicamente as expectativas do leitor antecipa em séculos muitas das inovações narrativas da literatura moderna.

A análise da negação e descaracterização em Orlando revela como Ariosto transcende seu tempo, antecipando não apenas conceitos psicanalíticos que só seriam formulados séculos depois, mas toda uma visão da condição humana que só se tornaria dominante na modernidade. A profundidade desta cena - onde um simples ato de remover uma armadura simboliza o colapso de todo um sistema de valores - explica porque Orlando Furioso continua a ressoar com tanta força junto aos leitores contemporâneos. Como observou Calvino em seus ensaios ariostescos, o poeta ferrarense nos fala hoje precisamente porque soube captar com rara perspicácia aquele momento crucial em que as certezas do passado se desfazem, deixando o homem moderno nu diante de si mesmo e de suas contradições.





2.1. A Fala do Pastor e a Queda do Juízo

O relato oral do pastor, que narra com inocente candor os amores de Angélica e Medoro (oitavas 118-121), opera como catalisador final da crise de Orlando, revelando a potência performativa da palavra falada na literatura italiana. Enquanto os escritos encontrados no *locus amoenus* permitiam a Orlando um distanciamento interpretativo — espaço para a dúvida e a negação —, a voz do pastor, em sua imediatez irrefutável, age como um bisturi que rompe os últimos véus da ilusão. Essa cena ecoa profundamente a tradição italiana que, desde os novellieri do Trecento, explora o poder destruidor e revelador da narrativa oral. Em Boccaccio, por exemplo, as histórias contadas em Decameron frequentemente desvelam verdades ocultas, funcionando como espelhos que refletem as contradições dos ouvintes.

A fala do pastor assume, assim, uma função análoga à do analista na clínica psicanalítica: seu discurso aparentemente ingênuo — "l'istoria nota a sé, che dicea spesso / di quei duo amanti a chi volea ascoltarla" — torna-se o medium através do qual o recalcado vem à tona. O pastor, como o narrador de *Io non ho mani che mi accarezzino il volto de Bufalino*, é a voz que, sem intenção, desnuda a ferida alheia. Sua narrativa, carregada de detalhes concretos (a cura de Medoro, o fogo do amor, a joia deixada por Angélica), dissolve as últimas defesas do paladino, mostrando como, na literatura italiana, a oralidade frequentemente carrega uma força de realidade que a escrita não possui.

O bracelete que o pastor apresenta como prova (oitava 120) funciona como um objeto a lacaniano — fragmento do Real que escapa à simbolização e que, por isso mesmo, torna-se o núcleo intocável do desejo. Esse objeto, que Orlando reconhece imediatamente como seu presente a Angélica, é o equivalente literário das relíquias em *I promessi sposi* de Manzoni, onde pequenos artefatos carregam significados devastadores. A cena em que Orlando contempla a joia lembra ainda os momentos de epifania negativa em Svevo, quando um detalhe mínimo — como a caneta de Zeno — revela toda uma constelação de fracassos.

Aqui, Ariosto antecipa uma questão central na literatura italiana posterior: a relação entre verdade e suporte discursivo. Se em Dante a verdade era revelada através da palavra divina, e em Petrarca através da linguagem poética sublimada, em Ariosto — como depois em Gadda ou em Eco — é o discurso aparentemente menor, cotidiano, que desencadeia as crises mais profundas. O pastor, figura marginal no universo cavaleiresco, torna-se assim o agente da queda precisamente porque sua fala não está submetida aos códigos retóricos da corte.





A reação de Orlando à narrativa do pastor — "Celar si studia Orlando il duolo; e pure / quel gli fa forza, e male asconder pòllo" — encontra paralelos em momentos-chave da literatura italiana onde a verdade irrompe contra a vontade do sujeito. Em *Il deserto dei Tartari* de Buzzati, por exemplo, a chegada do mensageiro com ordens insignificantes desencadeia no protagonista um reconhecimento similar de sua própria irrelevância. Da mesma forma, na poesia de Montale, objetos comuns — como o "osso di seppia" — tornam-se testemunhas mudas de verdades insuportáveis.

O que Ariosto captura nessa cena é o momento preciso em que a linguagem, em sua forma mais despretensiosa, revela seu poder traumático. Ao contrário dos grandes discursos épicos ou das elaboradas construções líricas, é a simplicidade crua do relato pastoral que desmonta o edifício imaginário de Orlando. Essa intuição seria retomada por Pirandello em *Sei personaggi in cerca d'autore*, onde a fala desordenada dos personagens expõe as fissuras da narrativa oficial.

Assim, o episódio do pastor não é apenas um elemento narrativo, mas uma reflexão metalinguística sobre os mecanismos de produção de sentido. Ariosto parece sugerir que a verdade mais devastadora muitas vezes chega não através dos grandes discursos, mas das vozes que a cultura dominante considera menores — prefigurando assim toda uma linhagem da literatura italiana que, de Verga a Pasolini, buscaria na oralidade popular uma forma de conhecimento alternativa.

A queda do juízo de Orlando, portanto, não é apenas psicológica, mas epistemológica: ela marca o colapso de um sistema de interpretação do mundo e sua substituição por outra lógica, onde os signos não mais se encaixam em hierarquias pré-estabelecidas. Nesse sentido, a cena prenuncia a crise da representação que caracterizaria a modernidade literária, da fragmentação de Ungaretti ao caos linguístico de Antonio Porta. O pastor, com sua história simples, torna-se assim o mensageiro involuntário de uma verdade que a linguagem cavaleiresca não podia nomear.

3. A Loucura como Limiar: Do Humano ao Animal

A transformação de Orlando em ser bestial nos cantos finais de sua jornada representa muito mais que um simples episódio de fúria amorosa. Ariosto constrói uma meticulosa descida aos infernos da psique humana, onde a loucura se revela não como mera perda da razão, mas como emergência de um estado liminar entre humanidade e animalidade. Quando o paladino, nu e despojado de sua armadura, começa sua investida contra pastores e rebanhos (oitavas 133-134), assistimos à desconstrução radical do ideal cavaleiresco. Sua violência indistinta, que não diferencia entre humanos e animais, entre





combatentes e inocentes, ecoa a figura homérica do ciclope - mas com uma crucial diferença: enquanto Polifemo era um monstro por natureza, Orlando torna-se monstro por excesso de paixão, mostrando como a humanidade carrega em si mesma o germe de sua própria animalização.

Esse processo de bestialização não ocorre abruptamente, mas segue uma lógica interna precisa. Primeiro vem o despojamento dos símbolos culturais (a armadura), depois a perda da linguagem articulada (substituída por urros e gritos), finalmente a regressão a uma violência primordial que ignora todas as convenções sociais. Ariosto parece sugerir que sob a frágil camada da civilização reside uma natureza mais obscura, que o amor frustrado tem o poder de despertar. Esta visão antecipa em séculos as intuições de Nietzsche sobre a fragilidade dos valores civilizatórios quando confrontados com as forças dionisíacas do inconsciente.

A invulnerabilidade física de Orlando, outrora prova de seu status heroico, transforma-se agora em ironia cruel. O mesmo dom que o tornava imune às armas dos sarracenos agora o condena a uma luta absurda contra pastores desarmados e ovelhas indefesas. Ariosto subverte assim um dos pilares da épica tradicional: o combate glorioso entre pares. Em seu lugar, oferece uma visão grotesca onde o herói, privado de adversários à sua altura, desfere sua fúria contra tudo o que encontra, tornando-se não mais um cavaleiro, mas uma força natural descontrolada, como tempestade ou terremoto.

3.1. A Ironia Ariostesca e o Colapso do Heroísmo

O prólogo do canto XXIV, com seu famoso verso "Chi mette il piè su l'amorosa pania...", estabelece um tom deliberadamente ambíguo que define toda a abordagem ariostesca da loucura. Ao comparar a selva do desejo à "selva oscura" dantesca, Ariosto realiza uma operação complexa de apropriação e subversão. Se para Dante a floresta era símbolo do pecado e do extravio moral, para Ariosto torna-se espaço de liberação das convenções sociais asfixiantes. A loucura aqui não é castigo divino, como no modelo medieval, mas paradoxal forma de autenticidade - ainda que terrível em suas manifestações.

Esta inversão de valores é central para compreender a crítica que Ariosto faz ao código cavaleiresco. O amor cortês, com sua rígida etiqueta e hierarquias, mostra-se incapaz de conter as paixões que pretende regular. Quando Orlando perde Angélica para um simples soldado, todo o sistema de valores que sustentava sua identidade desmorona. Sua loucura é, num certo sentido, a verdade que emerge quando as ficções sociais se revelam insustentáveis. Neste aspecto, Ariosto antecipa a crítica que Cervantes fará ao mundo cavaleiresco no Dom Quixote, embora com uma diferença crucial: enquanto o





cavaleiro da Mancha é tragicômico em sua inadequação ao mundo, Orlando é tragicamente lúcido em sua loucura.

A ironia ariostesca atinge seu ápice na descrição dos combates entre Orlando e os pastores. O narrador emprega um tom épico para descrever cenas que são essencialmente absurdas, criando uma dissonância entre estilo e conteúdo que desestabiliza o leitor. Esta técnica seria posteriormente refinada por autores como Manzoni, que em *I promessi sposi* usaria a ironia para expor as contradições da sociedade, e por Pirandello, que transformaria o contraste entre forma e conteúdo em princípio estético.

A referência ao modelo dantesco na abertura do canto XXIV revela ainda outra camada de significado. Ao evocar a *Commedia* apenas para subvertê-la, Ariosto posiciona seu poema como resposta ao medievalismo de Dante, afirmando uma visão renascentista onde o humano não está mais no centro de um cosmos ordenado, mas perdido num universo sem garantias metafísicas. A loucura de Orlando é, neste sentido, emblemática da condição moderna: já não sustentado pela fé ou pela razão, o homem se vê reduzido à sua nudez essencial, forçado a encarar o abismo de sua própria natureza.

A genialidade de Ariosto reside precisamente em manter esse delicado equilíbrio entre o trágico e o grotesco, entre a compaixão pelo sofrimento de Orlando e o reconhecimento do absurdo de sua condição. Esta ambivalência torna a representação da loucura em Orlando Furioso uma das mais complexas e modernas da literatura ocidental, antecipando não apenas a psicanálise, mas toda uma tradição de questionamento dos limites entre razão e desrazão que culminaria em Foucault e na antipsiquiatria. Ao final do episódio, o que fica não é a simples constatação de que o amor pode levar à loucura, mas a perturbadora suspeita de que talvez a loucura seja às vezes a resposta mais honesta a um mundo que perdeu seu sentido.

Considerações finais

A análise da *pazzia di Orlando* nos cantos XXIII e XXIV do Orlando Furioso revela-se não apenas como estudo de um episódio literário específico, mas como chave para compreender a transição epistemológica entre o mundo medieval e o renascentista. Ao acompanharmos o processo de desconstrução do herói cavaleiresco, desvela-se uma sofisticada crítica aos sistemas de significação que organizam a experiência humana, antecipando questões que só seriam plenamente desenvolvidas nos séculos seguintes.

O percurso de Orlando — da descoberta dos escritos amorosos à negação psicológica, do despojamento simbólico à animalização final — configura uma trajetória que problematiza os pilares da identidade humana: a linguagem, a razão e os códigos sociais.





Como demonstrado no Capítulo 1, a escrita atua como *phármakon* na obra ariostesca, evidenciando sua dupla face de fixação da memória e instrumento de violência simbólica. Os nomes entalhados nas árvores e o poema de Medoro não são meros registros, mas agentes ativos na desestabilização psíquica do protagonista, antecipando a noção derridiana de que a linguagem é sempre traiçoeira em suas promessas de transparência.

O Capítulo 2 explorou como a negação freudiana e o despojamento da armadura representam estágios cruciais na crise identitária do herói. A cena do pastor, com seu relato oral irrefutável, revelou-se particularmente significativa na tradição literária italiana, ecoando de Boccaccio a Pirandello a potência da narrativa oral como ferramenta de desvelamento de verdades recalcadas. O bracelete, como objeto lacaniano, condensou todo o paradoxo do desejo — presente e ausente, reconhecido e inalcançável —, mostrando como Ariosto explora a materialidade dos signos de maneira profundamente moderna.

Por fim, o Capítulo 3 demonstrou como a animalização de Orlando não é simples regressão, mas emergência de um estado liminar que questiona as fronteiras entre humanidade e bestialidade. A ironia ariostesca, ao subverter o modelo épico tradicional, desmonta o ideal cavaleiresco não através da negação pura, mas da exposição de suas contradições internas. A loucura, nesse sentido, não é apresentada como mera patologia, mas como forma radical de crítica aos sistemas de pensamento hegemônicos.

Esta análise permitiu identificar três contribuições centrais da obra de Ariosto para o pensamento ocidental:

- A precocidade psicológica: antecipando conceitos psicanalíticos como a negação freudiana e o objeto lacaniano, Orlando Furioso oferece uma cartografia da mente humana que só seria teorizada séculos depois;
- A crítica aos sistemas de significação: ao mostrar como escrita e oralidade operam na construção e desconstrução das identidades, Ariosto problematiza os mecanismos de produção de sentido, prefigurando questões caras à virada linguística do século XX;
- A desestabilização das categorias ontológicas: a transformação de Orlando em figura liminar entre humano e animal antecipa discussões pós-humanistas sobre a fluidez das identidades.

Como demonstrado ao longo do artigo, a atualidade de Ariosto reside precisamente em sua capacidade de capturar, através da figura do herói enlouquecido, as tensões constitutivas da modernidade nascente. Se o Renascimento é tradicionalmente visto como período de afirmação do sujeito humano, Orlando Furioso oferece o contraponto





necessário, mostrando as fissuras desse projeto. A loucura de Orlando não é acidente, mas sintoma de um mundo em transição, onde as antigas certezas já não sustentam o peso das paixões humanas.

Esta pesquisa abre caminho para investigações futuras que poderiam explorar: as relações entre a pazzia di Orlando e as representações contemporâneas da saúde mental; os diálogos entre a desconstrução do herói em Ariosto e as crises identitárias na literatura pós-moderna; e as ressonâncias do tratamento ariostesco da linguagem nas teorias contemporâneas da comunicação.

Em última análise, Orlando Furioso permanece atual não por sua perfeição formal ou inventividade narrativa, mas por sua coragem em encarar o abismo que se abre quando as estruturas que sustentam o sentido humano — linguagem, razão, identidade — revelam sua precariedade constitutiva. Nesse sentido, a jornada de Orlando da razão à loucura é, paradoxalmente, uma das mais lúcidas explorações da condição humana já realizadas na literatura ocidental.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. O aberto: o homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- ARIOSTO, L. Orlando Furioso. Edição crítica de Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1966.
- ARIOSTO, L. Orlando Furioso. 5. ed. Milano: BUR Classici, 2010.
- BOCCACCIO, G. Decameron. Edição crítica de Vittore Branca. Torino: Einaudi, 1980.
- BUZZATI, D. Il deserto dei Tartari. Milano: Mondadori, 1940.
- CALVINO, I. Il cavaliere inesistente. Torino: Einaudi, 1959.
- CARSON, A. Eros, o doce-amargo. Tradução de Cecília Rosas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CURTIUS, E. R. Literatura europeia e Idade Média latina. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- DERRIDA, J. Da gramatologia. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FERRANTE, M. L'armatura e la pelle: studi sull'identità cavalleresca nella letteratura italiana. Firenze: Olschki, 2016.
- FOUCAULT, M. História da loucura na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FREUD, S. A negação. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Original publicado em 1925)
- GADDA, C. E. Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Milano: Garzanti, 1957.
- GUGLIELMINETTI, M. La follia nel romanzo moderno. Torino: Einaudi, 1984.
- LACAN, J. O seminário, livro 10: a angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MANZONI, A. I promessi sposi. Edição crítica de Salvatore Silvano Nigro. Milano: Mondadori, 2002.
- MONTALE, E. Ossi di seppia. Torino: Einaudi, 1925.





NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIRANDELLO, L. Il fu Mattia Pascal. Milano: Mondadori, 1904.

PIRANDELLO, L. Sei personaggi in cerca d'autore. Firenze: Bemporad, 1921.

PORTA, A. Metropolis. Milano: Feltrinelli, 1971.

SACCONI, E. Il soggetto del "Furioso". Napoli: Liguori, 1983.

SVEVO, I. La coscienza di Zeno. Trieste: Cappelli, 1923.

UNGERETTI, G. L'allegria. Milano: Mondadori, 1931.

VERGA, G. I Malavoglia. Milano: Treves, 1881.

ZATTI, S. L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento. Milano: Mondadori, 2006.

