

AS AVENTURAS DOS CAVALEIROS EM BUSCA DO AMOR: IMAGENS DA NATUREZA NA LITERATURA DAS CORTES

Giulia Crippa*
Yone de Carvalho**

Resumo

Este artigo analisa duas obras literárias produzidas em ambientes cortesãos europeus. A primeira, *Tristan*, de Bérout, foi escrita numa corte feudal em fins do século XII, e a segunda, *Orlando Furioso*, de Ariosto, numa corte italiana em pleno contexto do Renascimento do século XVI. Em ambas, a paisagem que emoldura a trama e confere sentidos ao trânsito das personagens representa os espaços vividos – explorados e/ou desconhecidos pelos sujeitos históricos – e os significados simbólicos desses lugares nas tradições culturais diversas, presentes no contexto de elaboração e circulação dessas produções.

Palavras-chave

História; literatura; natureza; cultura; Bérout; Ariosto.

Abstract

This article analyzes two literary works produced in European courts. The first one, Bérout's Tristan, was written in a feudal court at the end of the 12th century, while the second one, Ariosto's Orlando Furioso, was produced in an Italian court of the Renaissance in the 16th century. Both of them show landscapes framing the plot and offering a meaning to the errands of the characters, while representing the spaces of daily life - explored and/or unknown by the historical subjects - and the symbolical meanings of these same places in different cultural traditions, existing in the context of production and reception of these works.

Key-words

History; literature; nature; Culture; Bérout; Ariosto.

Introdução

As obras literárias são freqüentemente fontes privilegiadas para a apreensão das relações que diferentes sociedades estabelecem, em períodos históricos diversos, entre o meio social e cultural e o ambiente natural. Ao mesmo tempo, as imagens da natureza e suas funções narrativas informam a ocorrência de processos culturais significativos, notadamente continuidades e rupturas, reelaborações e circularidade de conteúdos e formas de expressão em meios sociais e históricos diversos. Neste trabalho identificamos alguns elementos que indicam relações entre as duas narrativas poéticas, o *roman Tristan*, de Béroul, e o *Orlando Furioso*, criação artística de Ariosto. Em ambas as obras, o ambiente natural está presente como categoria tanto real como espiritual, mas a contextualização histórica revela que, atrás de uma aparente repetição de temas cavaleirescos, que sugere continuidade, percebem-se os processos de ressignificação dos próprios espaços da ação narrada. Se, no caso de *Tristan*, a natureza é um tempo-espaço percorrido pela aventura humana, fundamentalmente religiosa e revela uma concepção de natureza como lugar de manifestação dos desígnios divinos (portanto, com forte carga simbólica), no caso de *Orlando* ela é alegoria da tensão neoplatônica entre o humano e o divino. Em ambas as obras, temas articulados para uma reflexão social são o amor e a loucura, mas o desfecho da narrativa leva a conclusões bastante diferentes em relação à proposição de modelos de referência para os públicos das cortes das duas épocas e regiões. O percurso da análise, portanto, apreende a especificidade formal do tratamento dos temas, na tentativa de buscar os moldes da civilização nobiliárquica anterior à constituição dos Estados Nacionais modernos.

Tristão e Isolda, ou da trajetória entre a cultura e a natureza

Espaços, lugares. Tópica e simbolismo

"(...) dificilmente o termo 'natura' se pode traduzir por 'natureza', no sentido moderno. A natureza, na acepção medieval, era a criação de Deus. A natureza personificada das alegorias filosóficas do século XII era a serva de Deus, a encarnação dos seus pensamentos e dos desígnios na matéria. Para o homem da Idade Média, a natureza era sobretudo um grande 'reservatório de símbolos'".¹

Tristão e Isolda, personagens que constavam de antigas tradições orais celtas – sobretudo irlandesas, galesas, pictas, armóricas e cornualhenses – tornaram-se centrais

de um ciclo literário escrito, composto por *romans* (em verso e prosa) e por *lais* a partir da segunda metade do século XII. A primeira versão, escrita por Béroul – um *trovère* de quem não sabemos muito além do nome –, foi produzida no âmbito da *cortesía*, expressão que designa os comportamentos e ideais desenvolvidos nas cortes feudais européias a partir do século XI.

Na obra, encontramos, articulados, dados do contexto cortesão daquele momento histórico, *topoi* literários provenientes da tradição clássica (principalmente latina), valores e símbolos caros aos imaginários céltico e cristão, além de ecos das reflexões filosóficas e teológicas. Béroul apresenta um rico painel literário de uma sociedade em rápida transformação e do grupo social que reflete sobre essas mudanças.

Béroul, como outros autores do período, escreveu sob encomenda, com finalidade de distrair e ensinar a platéia constituída pelos dependentes de um senhor. O âmbito da produção de Béroul é o das cortes anglo normandas. O castelo senhorial e nobiliárquico – até então fortaleza em que se concentravam e protegiam grupos de guerreiros – tornava-se corte, lugar de novas civilidades, centros de poder e de produção cultural. Em seus espaços internos – salões, quartos – estabeleciam-se e conviviam os dependentes do senhor, seus parentes consangüíneos e seus “pseudofilhos”, vassalos aos quais o senhor devia prover, garantir bons casamentos e, a partir desse momento, também ensinar e divertir.

Espaço de encruzilhada entre o público e o privado, o castelo é, além de lugar de defesa, refúgio para descanso e deleite, alianças e intrigas. Homens de guerra em busca de bons casamentos e mulheres da aristocracia (que saíam paulatinamente do recolhimento dos quartos para os salões de convivência) multiplicavam nesse ambiente jogos de amor e de poder. O patrocínio fomentava criações literárias em língua vulgar, clérigos produziam textos escritos que recriavam, segundo o gosto e as expectativas da aristocracia cortesã, relatos plenos de aventuras, amores e intrigas. Por isso, as cortes feudais européias tornaram-se espaços nos quais ocorriam de forma privilegiada trocas culturais e circularidade entre os vários níveis de cultura: o patrocínio criava condições para que clérigos produzissem para atender às novas demandas, misturando conteúdos orais tradicionais – como a chamada Matéria da Bretanha – a elementos clássicos e cristãos.

Sob essa ótica – a do lugar da produção e do peso da demanda –, podemos buscar analisar o *Tristan*, de Béroul. O autor está presente no texto como narrador que focaliza e julga as aventuras do herói que transita entre a cultura e a natureza. A paisagem construída pelo autor-narrador, que ambienta e significa o movimento das personagens centrais da trama, é constituída por três espaços: a *corte* – lugar dos jogos de poder,

de intrigas palacianas, das leis humanas, dos costumes e da moral cristã institucionalizada, das contradições e limites para o amor entre o homem e a mulher; a *floresta* – espaço marcado pela ambigüidade, lugar de proscricção do herói, fuga dos amantes, proteção das criaturas por Deus, revelação, marginalidade e liminaridade, solidão-encontro, purgação e sacralização (natureza-templo do amor), sonhos – e “espaços intermediários”: a *Blanche Land*, o *Gué Aventureaux*, *Mal Pas*, respectivamente o lugar do juramento, da prova e da punição. No centro da vida cortesã, o *jardim* – material e simbólico – e, no centro da floresta, a *ermida*. Ambos lugares de passagem, de aventura paradigmática do herói que realiza seu destino: viver e morrer de amor. Enclaves, respectivamente, da natureza ordenada no centro das civilidades e da cultura no meio selvagem.

A paisagem medieval e as molduras do roman

No século XII, o Ocidente cristão conheceu o ápice de um movimento de expansão iniciado por volta do ano mil. Propiciada pelo aumento populacional e pelo crescimento econômico, expressões da dinâmica do sistema,² a “revolução feudal” ampliou territórios, transformou e ressignificou todos os espaços nos quais viviam e se moviam os homens, constituindo a chamada cristandade, conceito com forte conotação espacial.³ As transformações na paisagem e o movimento de reordenamento, normatização e hierarquização desses espaços construídos são, portanto, expressões visíveis das mudanças que ocorriam naquele momento.

No âmbito espacial da cristandade ocidental, matas e campos ainda eram os elementos dominantes. Aglomerados e explorações rurais, fortalezas e cidades – os espaços construídos pelos homens – apareciam como clareiras esparsas numa paisagem dominada pela natureza indomada. A transição de uma zona para a outra era bastante nítida. Para além desses aglomerados habitados, avistavam-se amplos espaços naturais ameaçadores e, ao mesmo tempo, fontes de recursos para a alimentação, percorridos como lugares de aventuras, enfrentamento do desconhecido a ser descortinado, lugares plenos de segredos e de revelações.

As relações sociais fundavam-se sobre os espaços e desenhavam os contornos da paisagem da cristandade. Camponeses desbravavam florestas e drenavam pântanos na época dos grandes arroteamentos, cavaleiros e bandos armados percorriam florestas e vales ampliando domínios e reproduzindo as condições de existência da aristocracia

fundada na unidade indissolúvel: poder sobre terras e homens.⁴ Por outro lado, o espaço era princípio fundador da condição social, seja pela inserção nas relações, seja pela negação delas. Isso é fato com os eremitas (o espaço da floresta era espaço de solidão, desprendimento do mundo e das relações gregárias), com os vagabundos e salteadores, habitantes solitários ou em grupos das florestas, com os mosteiros, enclaves de vida contemplativa, solidão, trabalho, distanciamento do mundo, que é *seculum*, que é também tempo.

O trânsito dos homens entre os espaços – habitados ou não – era constante, como resultado dos imperativos de sobrevivência e da intensa religiosidade. Esses espaços eram percebidos e representados como regiões submetidas a duas leis, duas ordens: por um lado, os espaços construídos eram lugares encravados na natureza, desenhados pelos homens, instituídos, delimitados e regrados pelas leis da intervenção e da convivência humana; por outro, a natureza era identificada com o espaço vasto, no qual a ordem natural impunha suas leis ao meio. A noção de limite era, portanto, fundada sobre uma experiência demarcadora, dicotomizadora e segmentadora.

As aventuras dos amantes: dissimular na corte, mergulhar na natureza

O conjunto de episódios do *roman Tristan*, que se desenvolvem no espaço da corte do rei Marcos, é construído a partir de referências do próprio contexto social e dos modelos literários, espelhando assim o mundo da corte real; também contém elementos cristãos (referências, valores) entrelaçados. Não há longas descrições da natureza, mas uma ambientação simbólica: os espaços são ambientes, molduras para as ações e as relações das personagens e constroem seus significados. Na narrativa de Bérout, são representações de espaços reais e materiais coloridos pela trama, e ao mesmo tempo cumprem funções significativas, ambivalentes no significado simbólico e na relação entre o espaço representado e o simbolismo da representação.

O primeiro núcleo temático, pelo qual a lenda é mais conhecida, é o do amor: o autor-narrador desenvolve o tema do amor-paixão – venturas e desventuras do amor humano, cujo emblema é a loucura, entendida como estado de torpor dos sentidos e como transgressão dos limites inscritos pela vida social. O segundo é o do poder, das tramas cortesãs, das monarquias e dos monarcas, dos casamentos e uniões transgressoras da ordem (incesto, adultério, felonía).

Tristão e Isolda no jardim – o espelho dos amantes

Nos versos entre 1 e 262, o rei Marcos está sobre uma árvore, a mais próxima da fonte situada no jardim de seu palácio. Sua imagem projeta-se na água e revela a presença real. O rei está presente para flagrar o casal de amantes, denunciados pelos barões e pelo anão-advinho Frocin, em primeiro lugar, como marido e tio, e julgá-los – como supremo juiz. Isolda, percebendo sua presença sobre a árvore através do reflexo na água, forja por meio das palavras uma verdade radicalmente oposta àquela anunciada pelos barões, julgados pelo narrador como “traidores”, embora estejam cumprindo um dever feudal. Ela é esposa de Marcos, tia de Tristão e rainha da Cornualha, e, no diálogo, coloca-se como mulher, esposa, virgem, crente, rainha, caracterizando-se como mulher magoada pela desconfiança do rei, que atende contra sua vontade ao chamado do sobrinho. O argumento que utiliza para justificar a Tristão – e também, com outra intenção, a Marcos – é que o rei pensa que ela ama Tristão “folement”. Mas Marcos está enganado: ela é leal, Deus o sabe, pois só teve sobre seu corpo aquele que a tornou mulher. Esse é, entre tantos outros, um argumento que assume o papel de juramento de fidelidade ao amante, e que funciona de forma ambígua: o rei deve interpretá-lo como homem – e identificar-se com o papel que desempenha na relação com Isolda-mulher –, e Tristão como amante.

Esse episódio é constituído por vários elementos da literatura e da vida cortesã: ocorre no jardim, às escondidas, onde um jogo se desenrola entre as três personagens do triângulo amoroso; no diálogo, as marcas são o chamado do amante, as recusas e as justificativas da dama. A causa do encontro é a delação, e o objetivo de Marcos, como marido e não como rei, é o flagrante de adultério.

O autor-narrador invoca a participação do público composto pela aristocracia cortesã, camada social que, nessa época, procura ressignificar as tradições populares para que fossem o espelho de novos comportamentos (mais abrandados, de jogo amoroso) e busca construir uma cultura razoavelmente independente da religiosa oficial. Nesse sentido, esse é um dos episódios “formadores de opinião”, que invoca a identificação real, material e emocional dos ouvintes-leitores com as personagens, dado essencial do texto.

Nesse esquema, por um lado, a versão recitada implica uma teatralização com participação ativa da platéia, permitindo a homens e mulheres a vivência simultânea de

vários ângulos da situação em que se encontram os amantes. Por outro lado, oferece aos membros da corte, a partir dos quais o autor moldou as personagens, uma referência para seus comportamentos.

Em Bérουλ, o jardim é o lugar do encontro, da dissimulação e da revelação, da mentira e da verdade, espaço da dualidade – mais que da ambigüidade. Jogo de espelhos. De fato, Tristão e Isolda reagem à presença real. Por meio das ações e das palavras, teatralizam sob os olhos do rei, representam verdades pela memória e pelos argumentos legítimos aos olhos da realeza para provar sua inocência em relação às acusações. Tristão e Isolda invocam as façanhas do herói responsáveis pela manutenção da estabilidade do reino da Cornualha: a vitória sobre Morholt, o gigante da Irlanda, tio de Isolda; a travessia do mar numa nau e a conquista de Isolda (vitória sobre o dragão que ameaçava a Irlanda). O ponto inicial deflagrador das ações das personagens é a presença do rei, vislumbrada pelos amantes como imagem refletida, que é imagem de significativo simbolismo, emblemática no jogo especulativo que a obra apresenta.

Ao focalizar todo o jogo de dissimulação da verdade entre as personagens, o autor-narrador revela simultaneamente a seu público o mecanismo da simulação e a verdade que as personagens buscam encobrir dos olhos do rei. Discurso poderoso, que em si mesmo diverte e ensina... uma dissimulação da história por meio da memória e das aparências, das palavras e dos atos, que implica uma hierarquia de graus de conhecimento das verdades cifradas e reveladas pelo relato, e de consciência das relações.

O tema do jardim apresenta diferentes sentidos: em geral, simbolicamente, o jardim é a representação da natureza submetida, ordenada, cerrada, selecionada, cercada. É no seu interior que ocorrem ações de conjugação, guardam-se tesouros, os amantes se encontram. Esse é um jardim significado pelos símbolos que o constituem especificamente e que remetem aos sentidos provenientes de matrizes culturais daquele momento. O encontro no jardim é um dos temas básicos, um *topos* da literatura cortês e fato cotidiano da vida aristocrática das cortes daquele momento.

O universo cortesão objetivo – espaços e relações – foi representado pelo autor e entrou na constituição-caracterização das personagens, articulado aos modelos literários, motivos folclóricos e princípios religiosos. Marcos é um rei que possui vassalos e vive no palácio com sua corte. Tristão é cavaleiro, um campeão a serviço do rei, de quem é também sobrinho e vassalo. Isolda é rainha da Cornualha e herdeira da Irlanda, esposa de Marcos. As ações também compõem a paisagem, constroem o espaço como lugar

(*locus*): o jardim de Marcos torna-se microcosmo da corte, lugar de dissimulação das relações, de teatralização enganadora, inversora da verdade dos sentimentos por meio das ações.

O diálogo travado aos olhos de Marcos tem por objetivo manter intacto o segredo dos amantes, é um jogo de palavras que funciona ao mesmo tempo como revelador de uma verdade aos olhos do marido traído e de outra ao amante cortês: Isolda afasta o enamorado com os argumentos que são também clássicos (a calúnia, a inveja, o julgamento das aparências, a delação de que são objeto).

A cena focalizada por Bérout é parte de uma trama cortesã. Mas, ao contrário do que o rei Marcos esperava presenciar, Tristão e Isolda não trocam juras de amor, não se tocam. Agem como vítimas de uma intriga, e o flagrante de adultério e felonía, antecipado e tramado pelos barões, não ocorre. Do ponto de vista do rei, explicam-se simultaneamente as intenções dos barões – ridicularizá-lo, culpabilizar Tristão e Isolda e instalar a desconfiança – e a inocência dos amantes.

Novas intrigas baroniais e armadilhas para o flagrante de adultério e felonía são focalizadas pelo narrador, e aquela, definitiva, preparada pelo anão que lê o futuro nas estrelas, ocorre: as evidências da traição dos amantes oferecem-se aos olhos do rei, forçado por elas, então, a se posicionar. Irado, Marcos entende as marcas do sangue de Tristão no leito real como prova do delito e, sem que o herói tivesse direito à defesa pelo combate judiciário (prática ainda corrente nesse contexto histórico entre os aristocratas, apesar de sua condenação pela Igreja da reforma gregoriana), condena-os à morte pelo fogo.

Em toda essa primeira parte do *roman*, o autor-narrador focaliza os conflitos entre vários amores. De fato, é possível encontrar representada – na forma como Bérout desenvolveu a temática do amor-paixão situada na corte real e feudal – uma taxonomia amorosa: o amor feudal, entre homens (o rei, os barões e o vassalo Tristão); o amor derivado do parentesco (entre Tristão e Marcos, Tristão e Isolda); o amor entre o homem e a mulher (Tristão e Isolda); o amor divino (de Deus pelas criaturas). É possível observar, também, que o autor-narrador hierarquiza esses amores e toma partido dos amantes, o que significa que o amor entre os sexos (aqui com forte carga subversiva, ligada à sexualidade) se sobrepõe aos amores estruturadores da sociedade. Se, por um lado, essa hierarquização remete às formulações teológicas e místicas de São Bernardo – os graus do amor do homem: amor carnal ou primeiro grau, o amor próprio como exigência necessária da natureza humana, mas que tende a degenerar em concupiscência, extravagância dos limites da necessidade; segundo grau, o do amor interessado do ho-

mem por Deus, quando reconhece sua miséria; terceiro grau, aquele derivado do conhecimento de Deus e desinteressado; quarto grau, o amor perfeito, o homem ama a si mesmo por causa de Deus –, por outro, Béroutl inverte a escala ou, dito de outra forma, coloca o amor recíproco e pulsional entre Tristão e Isolda como aquele que os torna mais próximos de Deus.

Encontramos na narrativa, portanto, uma ambigüidade construtora de sentidos: o *fole amor*, sentimento deflagrado pelo poder do filtro amoroso (poção mágica ou veneno preparado pela rainha da Irlanda, ingerido por engano e, nessa versão, com efeito temporário), com conotação sexual e fundador de relações transgressoras da ordem cortesã, é aquele que aparece como o mais elevado dos graus de amor, já que protegido por Deus. E é esse amor – condenado na corte por seu caráter desagregador da ordem política, social, religiosa instituídas – que encaminha os amantes para o mergulho na natureza, representada no texto pela floresta de Morois.

A transição entre a corte e a floresta: fuga e queda

Condenados sem direito à defesa, Tristão e Isolda, no entanto, escapam da morte na fogueira e chegam à floresta por diferentes caminhos. Tristão atravessa uma capela e salta para o abismo, é salvo por Deus e encontra Governal com suas armas e cavalo numa praia. Isolda foi entregue por Marcos aos leprosos liderados por Yvain, libertada por Tristão e Governal. A descrição do cenário não é aqui econômica: Béroutl enfatiza a beleza e a nobreza evidentes da rainha (ricas vestes, longos cabelos loiros, jóias), que desfila em meio à população que lota a região onde foi erguida a pira e chora o destino dos amantes, e a bravura e destreza de Tristão, que atravessa a capela diante dos fiéis que o assistem lançar-se sobre uma imensa falésia.

A corte de Marcos condenou-os, de fato, à morte. Se a eliminação dos amantes não se realizou na execução na fogueira – cumprimento de uma pena para o casal, ação purificadora para a sociedade –, a fuga e a estadia na floresta foi para eles uma forma de exílio e morte social, pela qual estiveram privados das relações que fundavam suas reais naturezas: uma rainha e o legítimo herdeiro do trono tornaram-se marginais, foram proscritos sem perdão e sem salvação, de acordo com o julgamento dos homens, também orquestrado pelo paradigma das paixões. Mas foi justamente ali, envolvidos e mergulhados na natureza, que os amantes realizaram um dos aspectos essenciais do amor: força desagregadora, misteriosa e perigosa na corte, o amor-paixão aprofundou os aman-

tes na experiência vital e liminar, que já se manifestava assim na corte. Se outros amores negam o lugar para o amor de Tristão e Isolda, este os leva a buscar realizá-lo noutra espaço, no mergulho na natureza. E este mergulho isola esse amor, transforma-o, e os próximos movimentos e ações dependem essencialmente da relação entre o amor humano (na forma Tristão-Isolda de amar) e o amor divino. Ali, na floresta, esse amor – e principalmente o amor de Deus – afirma-se ao transformar suas manifestações.

A floresta-deserto de Béroul: Tristão e Isolda na floresta de Morois

No período em que a versão de Béroul foi escrita, a floresta representava grande parte da paisagem européia, mas a exploração de terras anteriormente ocupadas por ela fazia recuar seu perímetro nesse momento. A floresta era o espaço liminar por excelência, lugar de experiências liminares para todos os que por ela transitassem ou nela vivessem. No entanto, para Tristão e para o casal amoroso, a própria chegada à floresta dá-se como desdobramento temporal e espacial de sua relação, por si mesma liminar na corte. Enfrentar os perigos, as possibilidades e as ambigüidades da natureza, onde o amor pulsa e se transforma para afirmar seu caráter indestrutível. Era também espaço de caça, diversão e objeto de disputa da aristocracia. E, nesse sentido, a realidade material e social (cultura) fornecia elementos para a representação desse espaço no imaginário: mundo natural, agreste, espaço de solidão, simultaneamente perigoso e acolhedor. Realidade ambivalente, como afirma Jacques Le Goff.

O narrador refere-se ao tempo longo que eles viveram na floresta, onde Tristão conheceu bem sofrimentos e provações: não se fixar, estar submetido ao tempo e privado do pão, viver da carne, tornar-se negro, magro, esfarrapado, marcado pela natureza, permanecer lá muito tempo. Mas a igualdade no sofrimento o aproxima de Isolda – é com a situação do herói que o narrador está mais preocupado. Mais que espaço natural, a floresta de Morois é lugar-tempo significativo. Espaço de perigos – para Tristão, ser aprisionado numa emboscada; para os barões, encontrar a morte – que Tristão civiliza: leva da corte a espada e o cavalo (mantendo-se ali como guerreiro e cavaleiro), as insígnias de reconhecimento (como o anel de sua estirpe, a própria rainha), o nome como signo de sua história e destino. A floresta de Morois é signo do longo tempo, regido pela ciclotimia noite-dia, marcado sobretudo por duas aventuras que levam os amantes à ermida de Ogrin, que os reconhece, acolhe, exorta ao arrependimento, prepara a reinserção da rainha na corte. De fato, para Tristão e Isolda, os perigos materiais são

menos significativos que os espirituais, pois para o herói vencedor de monstros a natureza em si mesma não oferece riscos mortais. Para outros homens, no entanto, a floresta é o reino da morte: o narrador enfatiza que todos temem a floresta, porque lá os proscritos fazem o que querem.

Reconhecido pelo eremita, surpreendido pelo forasteiro (guardião da floresta e dos direitos de banir do rei), seus servidores e duplos (Governal, o mestre; Husdent, o cão fiel); Tristão caça, constrói cabanas, o arco-que-nunca-falha (instrumento mágico), foge (fuga sem meta para cumprir o destino que se manifesta) e aprofunda-se no “deserto”; confessa-se sem poder se arrepender e obter penitência e perdão; sofre penas (privações, perseguição). Os amantes, banidos da corte, fugitivos e exilados, privados da vivência social que é elemento básico de sua condição, são “peregrinos no mundo”. A trajetória que descrevem é guiada pela busca de um lugar e um tempo para amar, mas revela que é impossível negar a tensão entre a cultura – representada pela corte – e a natureza – na qual mergulham na procura da plenitude.

O período de convivência dos amantes na floresta de Morois – lugar selvagem, segundo Bérout, a selva habitada pelos loucos – é um tempo de purgação, realizada por sucessivas quedas (espaciais, físicas, materiais, sociais) e pela interiorização (espacial, espiritual). A trajetória de interiorização dura até o Pentecostes, dia de São João, quando o efeito do filtro expirou. Tristão caçava e, à noite, passou a refletir sobre sua condição de penitente e a lamentar pelo que causou a Marcos, a quem ultrajou com a decadência de sua mulher; lamenta-se também por Isolda, para quem seu amor significa privação. O mesmo ocorre com a rainha. Os amantes retornam até Ogrin. É uma longa caminhada, no fim da qual os amantes encontram o eremita lendo. O eremita escuta Isolda e chora, pois o que ele presencia aumenta seu conhecimento de Deus: os amantes superaram a loucura, retornaram à razão e desejam voltar, assumir seus papéis. Para reintroduzir a rainha na corte, uma carta contendo mentiras justificáveis e legítimas foi escrita pelo eremita: foi Tristão quem a entregou a Marcos, depois de atravessar a cruz dos caminhos (referência aos limites espaciais da cristandade). O retorno de Isolda para a corte e o exílio de Tristão encerram mais um ciclo (entrar-atraversar-sair). Mas a busca do tempo-espaço do amor não termina ali: por isso o êxtase máximo – a morte, último e mais radical rito de passagem – é o momento e a única forma de superar os limites da vivência do amor pelo casal. Uma certa morte: aquela de (e por) amor. Morrem para imortalizar-se, para viverem eternamente na memória.

No Ocidente medieval, com efeito, a grande oposição não é a da cidade e do campo, como na Antiguidade (*urbs-rus* nos Romanos, com as evoluções semânticas urbanidade-rusticidade), mas “o dualismo fundamental cultura-natureza exprime-se mais pela oposição do que é construído, cultivado e habitado (cidade-castelo-vila, em conjunto) ao que é propriamente selvagem (mar, floresta, os equivalentes ocidentais do deserto oriental), do universo dos homens em grupos ao universo da solidão”.⁵

Na corte, estão os elementos essenciais da dimensão social e cultural da vida humana: a realeza e o rei, os barões, instituições e leis (o casamento, a Igreja, a corte de justiça, os padrões de moral e comportamento, as relações familiares), um conjunto de forças e sentimentos que se chocam com uma certa ordem (amor, ira, traição, ódio, vingança, trapaça, delação). As personagens têm seu comportamento determinado simultaneamente pelas situações que vivem e por seus interesses e desejos, daí a tensão e o conflito. Em outras palavras, as personagens são essencialmente contraditórias. No ambiente da corte, não há espaço para o amor: o sentimento que une Tristão e Isolda – qualificado pelas personagens e pelo narrador – não pode se realizar pelos impedimentos sociais e pelos limites que são impostos pela tensão constitutiva dos seres.

Na corte, a relação entre eles é considerada adúltera e duplamente incestuosa, dado que Isolda é tia de Tristão e, como rainha, é mãe simbólica de todos os seus súditos. As relações de parentesco funcionam, portanto, como um parâmetro significativo para dimensionar as possibilidades e os limites do amor entre os amantes, e entre eles e Marcos. Isolda discursa, nesse primeiro episódio, situando claramente a questão no conjunto da versão: seu amor por Tristão deriva do parentesco, e nada tem de culpável. Essa argumentação, que ocorre no momento em que a rainha busca inocentar-se diante do rei, pode ser interpretada como um ardis entre outros (como no episódio do “sermão ou juramento ambíguo”). Mas, considerada na trama, é expressão da reflexão sobre a verdade e a mentira, como também sobre os problemas que se relacionam à vivência simultânea de diferentes formas de amor: Isolda ama Tristão, que ama Isolda, que também ama Marcos, que ama cada um dos amantes. De fato, se pensarmos nas relações feudo-vassálicas, os barões também amam Marcos. A intensidade e a natureza do sentimento é que variam na dimensão humana das vivências. Diferentemente, Deus ama suas criaturas incondicionalmente e é apontado na versão como um juiz das essências. É o homem que é ambíguo: oscila entre a natureza e a cultura; aqui a loucura tem a ver com a transgressão social e não com a razão; tensão entre pólos que se embatem, mas que são essências do homem. Nesse sentido, o amor está relacionado com a dor, com o desespero, com a vingança, com a ira, com a injustiça e a justiça: o amor humano

se encontra no campo do que é relativo, é um cativo. É, segundo Bérout, uma experiência muito ampla: na corte e na floresta, para cada um envolvido, manifesta-se e faz mover as coisas, as personagens. O movimento em si mesmo não é passível de julgamento: mas suas implicações são.

Tristão e Isolda chegam até a floresta de Morois em fuga, para viver ali uma aventura (“purificadora” deles e de seu amor). Tristão, que foi considerado e julgado como um traidor, consegue percorrer o caminho e atingi-la pela capela; a proeza que o faz transpor a fronteira entre a corte (de onde foi proscrito) e a floresta (que o acolherá) não é sua, mas de Deus. Isolda segue uma trajetória diversa: chega à floresta depois de ser entregue deliberadamente por Marcos aos leprosos (o que tinha como objetivo fazê-la sofrer em vida – pois Marcos foi convencido que esse seria o pior castigo, pior que arder na fogueira, sofrer nas labaredas do desejo daqueles que possuem o fogo na carne). Foi introduzida e provida na floresta por Tristão, que realizou então proezas.

Ariosto e a natureza do universo neoplatônico

Orlando Furioso, poema épico cavaleiresco composto em 1516 e completado em sua versão definitiva em 1532, por Ludovico Ariosto, representa, com certeza, um dos momentos mais brilhantes da literatura de cunho humanista. Apesar de sua inserção na linhagem da literatura cavaleiresca de tradição medieval, a coexistência entre o resgate de uma classicidade inspirada em particular no modelo virgiliano e a aventura moldada na tradição cortês tornam a obra um campo privilegiado de indagação para uma história cultural.

Ariosto retoma o poema de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, do ponto em que este tinha acabado: com Carlos Magno, preocupado com as rivalidades que a bela Angélica acende entre os cavaleiros cristãos, tirando-os assim da defesa de Paris, assediada pelos muçulmanos. O rei confia a moça ao duque Namó de Baviera, para que dela tome conta, prometendo-a em prêmio àquele (entre Orlando e Rinaldo) que mais se distinguisse na batalha iminente. Mas Angélica, aproveitando a confusão que se segue à derrota dos cristãos, foge, tanto que os cavaleiros começam a procurá-la, deparando-se com inúmeras aventuras prodigiosas.

No poema, as aventuras são bastante complexas, tornando difícil resumi-las. Os temas narrativos principais são três: 1) a batalha de Paris, que em seguida se desloca

para a África e se encerra com a vitória cristã (o herói é Orlando); 2) a história de Angélica que, após fugir do duque Namo, é perseguida pelos cavaleiros, tanto cristãos quanto sarracenos, apaixonados por ela. Angélica, todavia, escolhe casar com um jovem soldado sarraceno (Medoro), ferido em batalha e por ela curado. Orlando, quando descobre o fato, enlouquece pela dor e destrói, percorrendo a França e a Espanha, tudo que encontra no caminho; até que o cavaleiro cristão Astolfo, vai com o Hipogrifo (um animal nascido do cruzamento entre uma jumenta e um grifão) até a Lua – onde se recolhem todas as coisas que os homens perdem na Terra –, toma de volta o senso de Orlando contido em uma ampola e obriga-o a inalá-la, devolvendo-lhe a razão. Assim, Orlando pode voltar a lutar contra os sarracenos, determinando sua derrota definitiva; 3) a história de Orlando é frequentemente interrompida pelo poeta com a inserção do terceiro tema narrativo: o amor de Bradamante, irmã do cavaleiro cristão Rinaldo, pelo herói mouro Ruggero. Bradamante, após uma série de aventuras, consegue se casar com ele que, entretanto, converte-se ao cristianismo. O poema se encerra com a vitória em duelo de Ruggero contra o sarraceno Rodomonte. Desse casal, tanto o Boiardo como o Ariosto originam a descendência da família d'Este.

O poema é refinado, como condiz a uma produção de corte na Itália renascentista, sem ênfase dramática, sem busca do sublime. A variedade dos acontecimentos é notável. Alternam-se continuamente, para evitar que um dos temas tome conta da narrativa: o tom dramático convive com o idílico e com o cômico, o amoroso com o aventureiro, o realístico com o fantástico, as cenas de força com as de ternura. Não existe um lugar ou um espaço fixo para a ação, que é sempre dinâmica e em mutação.

Há um quadro extremamente variado da psicologia humana: paixões e sentimentos alternam-se continuamente, sem que um prevaleça sobre o outro (amor, heroísmo guerreiro e gosto pela aventura harmonizam-se perfeitamente). Todavia, nenhum personagem apresenta um desenvolvimento psicológico individual complexo, isto é: um contraste interior entre o bem e o mal (por exemplo, Bradamante personifica a fidelidade, e somente esta), mesmo que Ariosto evite com cuidado a figura do herói invencível. A própria mulher não é mais um anjo ou um demônio (como na Idade Média), mas sim um ser humano.

Não se encontram referências ideais particulares: o Ariosto exclui dos acontecimentos terrenos qualquer intervenção da Providência. A religião nunca é vista como fonte de dissidência interior nem como guia das ações humanas. É mais uma condição que influencia exteriormente algumas situações (por exemplo, Ruggero deve converter-se ao cristianismo para casar com Bradamante). Os personagens agem na base de seus

impulsos vitais. Os caracteres são naturais, às vezes volúveis (por exemplo, Angélica, de fria e altiva, passa a ser doce com Medoro; o herói forte e racional Orlando vira louco de amor).

É um poema cavaleiresco, enquanto a matéria narrativa é baseada na tradição épico-cavaleiresca (romance cortês, *cantàri*, *chanson de geste*: tradição, esta, já retomada por Boiardo no *Orlando Innamorato*). As fontes do poema, porém, devem também ser procuradas nos poemas clássicos (*Ilíada*, *Odisséia* e, em particular, *Eneida*: por exemplo, a loucura de Orlando lembra a ira de Aquiles).

Estão presentes também temas pessimistas: o amor desprezado e não correspondido, os desejos perseguidos com afã e tensão e nunca satisfeitos, o inútil correr dos homens atrás de suas ilusões (por exemplo, o castelo do feiticeiro Atlante, onde Ruggero é preso, para impedi-lo de casar com Bradamante. Aqui, os cavaleiros são atraídos pela falsa imagem – criada pelo mago – de um bem longamente procurado como, por exemplo, uma pessoa amada, mas, uma vez dentro do castelo, a imagem imediatamente desaparece, para reaparecer quando saem).

Os lugares do *Furioso* representam todos os espaços conhecidos na época; desloca-se do Ocidente para o Oriente, da Terra para a Lua, de castelos para selvas... De fato, as personagens estão continuamente em viagem, em busca de alguém ou de alguma coisa. Os acontecimentos se desenrolam principalmente ao ar livre, que implica um prevalecer de paisagens naturais que, todavia, não são descritas. A atenção do autor, de fato, não se concentra tanto nas sensações originadas pelos lugares, quanto no enredo dos acontecimentos.

Um lugar muito importante no poema é a selva, já presente em muitos autores anteriores, entre os quais Dante. A selva representa um lugar complexo, rico em trilhas que se entrelaçam e onde a possibilidade das personagens se encontrarem é oferecida pela intervenção da Fortuna. Ela representa um microcosmo dentro do qual várias realidades se juntam. Um outro lugar de importância crucial é a Lua, onde não se encontra a loucura, porque essa é tenazmente ligada à Terra, ao contrário da Razão, que se acredita possuir em grande quantidade, tanto que nunca se pede a Deus para obtê-la de volta quando perdida. Na Lua há uma verdadeira montanha feita de Razão perdida que, sozinha, ocupa mais espaço do que todas as outras coisas juntas. A viagem que Astolfo realiza até a Lua tem, principalmente, a finalidade prática de recuperar a razão de Orlando. Essa viagem não o deixa muito surpreso, já que a finalidade não o concerne

pessoalmente. A Lua da narrativa tem a mesma importância que a Terra, é o lugar das coisas que se perderam na Terra, e é por esse motivo que esses espaços estão tão relacionados entre si.

A loucura, a vaidade, as ilusões, portanto, residem estáveis na Terra, enquanto a Razão está na Lua. Enfim, verifica-se o prevalecer da Fortuna (o acaso) sobre a capacidade do homem de dominar seu próprio destino. Ariosto olha com ironia, isto é, com superioridade, os acontecimentos absurdos da humanidade, vítima de suas ilusões e de suas paixões: todavia, é uma ironia que compreende, e não que despreza ou condena.

A inserção do poema ariostesco em seu contexto histórico é, com certeza, uma aproximação necessária para evitarmos sua colocação na linhagem da literatura cavaleiresca sem discussão.

O poema é, sem dúvida, uma obra capaz de condensar os ideais e o ideário das cortes renascentistas italianas. Ao longo dos séculos XI e XII, assiste-se à teorização das estruturas da sociedade feudal. É necessário, porém, realçar algumas particularidades de uma área em que, em função do rumo econômico tomado e de uma tradição anterior específica, o processo de feudalização se realiza de maneira diferente do que acontece na Europa setentrional. Trata-se da península italiana, com exceção da parte meridional, de antiga dominação normanda, mais claramente associada às estruturas feudais de tradição francesa.

Desde o século XII, o ambiente urbano na Itália é devolvido à paisagem com uma força claramente enraizada no substrato latino e bizantino, implantado no território desde a Antiguidade. Apesar do evidente recuo do fenômeno urbano no território, ao longo dos primeiros séculos da Idade Média, não deve ser esquecida a presença constante, porquanto reduzida, do tecido urbano nas áreas de dominação bizantina. Essa persistência, inevitavelmente, junto ao apelo de uma cidade, Roma, mitificada como centro de um império que não é mais, influencia desde cedo uma recomposição social de tipo urbano. De fato, já no final do século XII, enquanto a sociedade feudal francesa moldava seus caminhos nos castelos, gerando uma cultura tipicamente nobiliárquica em relação ao próprio ambiente natural, na Itália surgem as experiências das comunas e das repúblicas marítimas, cuja estrutura implica, desde cedo, um desenvolvimento nas relações entre a nobreza e a cidade. A convivência, dentro do espaço urbano, entre uma burguesia mercantil e a nobreza urbana, leva a uma aproximação muito peculiar entre as duas categorias. Não é por acaso que é exatamente na Itália do século XIV que se encontram

as primeiras formulações jurídicas que fornecem definições de nobreza não mais baseadas na posse de terra, mas que permitem uma adaptação tanto em relação aos feudos rurais quanto urbanos.

O conceito-chave para definir a nobreza passa a ser a *consuetudo loci*, em função da qual era nobre aquele que, conforme o estatuto vigente no local determinado, possuísse alguma “qualidade” que o elevasse acima dos “honestos plebeus”. As qualidades eram concedidas ou reconhecidas pelos que detinham o *principato*, isto é, o imperador, os condes, os marqueses, os duques, mas também, em alguns lugares, o *populus* que tinha o poder de promulgar leis. Quanto às qualidades do nobre em si, dependiam estritamente do hábito local, tanto que, por exemplo, em Perugia, o plebeu que se tornara cavaleiro era tido como nobre, enquanto em Florença o *status* de cavaleiro não era suficiente para que ele se tornasse nobre. No século XV, os humanistas levaram esse princípio às conseqüências extremas. Por exemplo, em 1440, Poggio Bracciolini observava que, para os nobres de Nápoles, o comércio é *turpe atque obscaenum*, mas para os nobres de Veneza essa mesma atividade era tida em grande consideração. Enquanto os nobres de Florença preferiam residir nas cidades, os nobres lombardos optavam pela vida nos castelos.

A questão era se tal indefinição devia ser aceita ou, como sugere Poggio, a nobreza era tal somente em função de qualidades e virtudes pessoais. O processo político e social que se encontra na Itália tem um importante reflexo cultural: a partir da segunda metade do século XIII, a Itália das comunas elabora sua própria ideologia, distinta daquela cavaleiresco-cortês. O próprio Dante, opondo-se à idéia de uma nobreza derivada da união de riquezas antigas e tradição militar, propõe uma identificação entre os conceitos de nobreza e virtude pessoal.

A discussão a respeito da nobreza se desenvolve na Itália durante o século XVI, influenciando a cultura hegemônica cristã da Europa ao longo de pelo menos um século, envolvendo na reflexão figuras como Maquiavel e Guicciardini. Todavia, a proposta mais original sobre a nobreza não foi formulada pelos florentinos, talvez ligados pela tradição a uma visão comunal que tinha surgido exatamente em oposição à nobreza feudal rural, mas entre as cortes de Mântua e Urbino, isto é, entre as famílias Gonzaga e Montefeltro, duques que reproduzem, de certa forma, um clima comparável ao das cortes feudais baixo-medievais.

É nessas cortes que vive e trabalha Baldassarre Castiglione, e é da experiência acumulada nesse ambiente que se origina sua obra *O cortesão*, publicada em 1528, quando a decadência das cortes renascentistas está marcada. No centro de sua elabora-

ção, Castiglione propõe um cortesão que, mesmo tendo a cavalaria como atividade principal, não se identifica com o homem de armas *tout court*, tendo que possuir outras qualidades derivadas de uma tradição diferente daquela feudal, isto é, o humanismo civil.

O enredo principal do poema de Ariosto é a loucura de Orlando que está, porém, inserida em uma obra com função encomiástica, em que é colocada a origem mítica da família d'Este, governante do ducado de Ferrara desde o século XII, além de estender seus domínios sobre Módena e ter relações de parentesco com o duque Gonzaga de Mântua, com o casamento de Isabela d'Este, famosa por sua erudição e seus interesses humanistas. Os ancestrais que os poetas designam para dar origem à família são exatamente Bradamante, figura guerreira cristã, e Ruggero, cavaleiro mouro que se converte movido pelo amor. É no III canto que Bradamante descobre o destino reservado à sua descendência. Trata-se de um momento em que a tradição clássica, derivada de Virgílio, encontra uma forma atualizada: a revelação sobre o futuro, o vaticínio dos mortos, se dá por obra do espírito de Merlin, que “vive” no mundo dos mortos, não podendo realmente morrer, pelas suas origens “mágicas”. Bradamante é levada ao sepulcro do mago por Morgana, que atua como protetora e guardiã do corpo. Aparentemente, parece se tratar de um prodígio, uma invenção de Ariosto comparável à do castelo das ilusões do mago Atlante, mas debaixo dos nomes das figuras das sagas arturianas encontramos, sem dificuldade, a estrutura da viagem ao mundo dos mortos, que tem sua versão originária na *Odisséia* e está presente, como fonte primária de Ariosto, na *Eneida*, quando o herói Enéias é levado pela sibila Cumana ao encontro do espírito do pai, Anquises, que lhe revela o futuro. O lugar da revelação de Bradamante é uma gruta, uma caverna com o sepulcro do mago no meio, do qual saem as palavras. As referências clássicas são, nesse sentido, muito evidentes.

Todavia, antes de verificarmos elementos relativos a algumas passagens do poema em relação a elementos naturais presentes na tradição tanto clássica, quanto medieval, acreditamos que certas premissas devem ser colocadas na base do poema, para oferecer uma análise do seu desenvolvimento. Trata-se, na verdade, de alguns fundamentos de ordem filosófica: o poema seria, na verdade, uma elaboração neoplatônica, uma alegoria do Amor como motor de todas as coisas. Nesse sentido, os acontecimentos das várias personagens adquirem um sentido que não é mais o de simples diversão, mas de reflexão filosófica oferecida ao ambiente cortês e humanista do século XV. Existe, de fato, uma tradição evidente na produção literária da época, em termos de tratados de amor, e as cortes da Itália setentrional são os centros de propagação dessa “moda”, que transpõe

em termos sofisticados, porém não aprofundados, os principais elementos da filosofia neoplatônica, de uma forma que Panofsky define como manuais de “auto-ajuda” *ante litteram*.⁶

Como já observamos, o ambiente da corte italiana se diferencia da experiência francesa e, mais em geral, da norte-européia. A tradição literária oriunda das cortes francesas, todavia, teve seu peso na constituição de uma vertente literária na Itália tardo medieval. Basta observar a experiência do *Dolce Stil Novo*, em que há uma elaboração das temáticas cortesãs, em especial na definição do Amor e do ser inspirador desse amor superior, a “mulher angelical”. Nessa fase, que se estende ao longo dos séculos XIII e XIV, tendo sua origem no Sul normando, elabora-se a poética de Dante e, em seguida, de Petrarca e Boccaccio. Observa-se uma mudança entre o *Dolce Stil Novo* e a proposta de Boccaccio, uma revisão da figura e do papel femininos: de uma mulher “inalcançável” e inspiradora de sentimentos mais puros, como a Beatriz de Dante, capaz de levá-lo ao Paraíso, até a Fiammetta de Boccaccio, inspiradora, sim, mas humana e concreta em sua carnalidade. As mulheres de Ariosto, especialmente Angélica, continuam essa tradição, retomando inclusive sua função alegórica do Amor, que todavia não é mais divino.

Poema cavaleiresco, portanto, em que os principais tópicos da tradição estão presentes, como o dos cavaleiros errantes, tema constante e fundamental da obra. Assim como os poemas medievais propõem a busca de objetos sagrados ou de um resgate religioso, Ariosto também mostra o percurso tortuoso dos seus heróis e heroínas empenhados em uma busca que os leva pelos quatro cantos do mundo, chegando até a Lua. Orlando, Rinaldo, Ferrau, Bradamante e os outros são cavaleiros errantes em busca de algo que é, para o poeta e sua época, um elemento sagrado, fruto das elaborações do humanismo neoplatônico: o Amor, princípio supremo ao qual todo homem sábio aspira alcançar, através da Razão.

Trata-se de um amor filosófico, que aparece como fio condutor do enredo, que torna o poema não mais uma obra de diversão pura e de constituição e reiteração de modelos cavaleirescos, mas, sim, de uma visão didática e moral de uma classe, a nobreza, que na Itália procura um caminho de conhecimento humanista, de erudição e requinte. Para entendermos o porte do trabalho de Ariosto nesse sentido, propomos aqui uma revisão dos principais elementos do sistema neoplatônico da época, que definem com clareza a própria relação entre o mundo espiritual e o mundo natural, e o papel

do homem nesse sistema. Verificaremos, em seguida, a relação que se estabelece tanto com a Antiguidade, inspiradora, e a tradição medieval, em particular de Dante, que os intelectuais humanistas recolhem.

Os temas neoplatônicos presentes no poema referem-se diretamente à produção da Academia Neoplatônica de Florença e à principal obra de seu fundador, a *Theologia Platônica*, de Marsílio Ficino. A academia se funda nos pressupostos de amizade, de gosto pelo convívio e pela cultura e do culto quase religioso de Platão por seus membros, que incluem Pico della Mirandola, Ângelo Poliziano e Lourenço de Médici, entre outros. A tarefa que esses humanistas se propuseram era a de tornar acessíveis os textos de Platão e dos neoplatônicos antigos, dentro de um sistema coerente que permitisse a convivência de Virgílio e Cícero ao lado de Santo Agostinho e Dante e, acima de tudo, a harmonização entre Platão e a religião cristã.

A obra de Ficino propõe uma intermediação entre a Escolástica, que coloca Deus como criador do universo e a ele externo, e as teorias panteístas, nas quais Deus coincide com o universo: Deus é criador, é maior do que o universo, mas este último seria uma parte do próprio Deus. Dentro do universo, existem quatro hierarquias descendentes:

1 – a Mente Cósmica (o *Nóus*, ou *Intellectus Divinus sive Angelicus*), o Reino inteligível e supraceleste, imóvel e imutável;

2 – a Alma Cósmica (*Fisé*, ou *Anima Mundana*), incorruptível, porém não mais estável, reino não das formas puras, mas das causas puras; coincide com o mundo celeste ou translunar, e é dividido nas tradicionais nove esferas celestes;

3 – o Reino da Natureza, que corresponde ao mundo sublunar ou terreno, corruptível porque composto tanto de forma como de matéria, podendo se desintegrar; não possui moto próprio, mas se movimenta em relação à Alma Cósmica, à qual está relacionado pelo *Espírito Mundano* ou *Nodus*;

4 – o Reino da Matéria, sem forma ou vida própria. Esse último tem movimento só quando se une à forma para contribuir com ao Reino da natureza.

O universo é definido como *Divinum Animal*, isto é, cheio de vida, e suas hierarquias são interligadas por influência divina, que penetra os céus e desce pelos elementos, acabando na matéria, como corrente ininterrupta de energia supranatural que flui de cima para baixo e volta para cima, em um *Circulum Spiritualis*. A mente cósmica contempla e ama Deus e, ao mesmo tempo, solicita a alma cósmica, que tem o poder de transformar as idéias e as inteligências estáticas da mente cósmica em causas dinâmicas, capazes de movimentar o reino da natureza, estimulando-o a produzir os elementos visíveis. Dessa forma, apesar de sua corruptibilidade, o mundo sublunar se

resgata, participando da vida eterna e da Beleza divina. Essa última, como esplendor da bondade divina, em seu caminho quebrou-se em tantos raios quantas são as esferas celestes, e é por isso que não há beleza perfeita na terra.

No universo neoplatônico, não há lugar para o inferno, pois o mundo da matéria, mesmo com seu caráter negativo, não pode ser considerado malvado, já que sem matéria não haveria Natureza. Todavia, ele causa o mal, já que existe de forma passiva, resistindo ao *Sumo Bem*. Tende, de fato, a ficar sem forma. É aqui que se explica a imperfeição do mundo sublunar. Enquanto as formas celestes são incorruptíveis, as coisas sublunares são destinadas a perecer, são parciais, ineficazes, sujeitas às paixões infinitas e, quando ativas, forçadas a lutar uma contra a outra até se extinguir. Portanto, o reino da Natureza, tão cheio de vigor e beleza como manifestação da influência divina, quando colocado em oposição à falta de forma e de vida da matéria pura, é ao mesmo tempo *lugar de conflito infinito, de feiúra, de angústia*, quando em oposição ao mundo celeste. Como reflexo do esplendor da bondade divina, a vida na terra participa da pureza, mas, ao mesmo tempo, tem sua existência ligada à matéria, compartilha da escuridão do *tártaro*, isto é, da perturbação.

Os neoplatônicos vêm uma relação profunda entre o macrocosmo e o microcosmo, transpondo assim a interpretação do Universo para o homem. Assim como o primeiro é formado pelo mundo imaterial e, abaixo do céu da Lua, pela matéria, no homem encontra-se uma divisão paralela, e é composto pelo corpo e pela alma, o primeiro inerente à matéria e a segunda à forma. Assim como no Universo o elemento de interligação entre o mundo sublunar e supralunar é o espírito mundano, no ser humano é o espírito humano que liga o corpo à alma. Essa, por sua vez, é dividida em *anima prima* e *anima secunda*, inferior, que compreende as faculdades de geração, a percepção externa e a percepção interior. Não é portanto livre, mas é determinada pelo acaso. A *Anima Prima*, superior, possui a Razão e a Mente. A primeira está envolvida com as experiências, os desejos e as necessidades do corpo, organizando as imagens da alma inferior de maneira lógica. A Mente, pelo contrário, comunica-se com o intelecto divino, portanto com as esferas superiores. A Razão, todavia, é livre, podendo optar entre ser levada pelas sensações ou superá-las. A Mente, mesmo não se posicionando, “sente” os conflitos, pois é sua função iluminar a Razão. É essa última que força a Mente a olhar para um nível inferior, na medida em que experimenta os impulsos da matéria. A Razão é, portanto, o elemento que distingue o homem, é sua faculdade exclusiva,

pois é o elemento de união entre o mundo da matéria e o intelecto divino. Como se expressa Ficino: “O homem ascende aos reinos superiores sem abandonar o mundo inferior, e pode descer ao mundo inferior sem abandonar o superior”.

O elemento de base que sustenta o sistema neoplatônico é a idéia de Amor que, para Ficino, nada mais é do que aquela corrente espiritual que volta a si mesma, inseparando assim aquele que ama dentro de um circuito místico. O Amor é sempre desejo, mas também todo desejo é sempre amor, que, quando não busca o conhecimento, se reduz à necessidade natural.

Os neoplatônicos designam, para isso, duas figuras alegóricas, a Vênus Celeste e a Vênus Vulgaris, nas quais podemos enxergar a continuação do debate medieval entre Vida Ativa e Vida Contemplativa, ou seja: as duas são positivas em graus diferentes, ambas são dignas, pois perseguem a Beleza. Todavia, a Vênus Celeste ascende do visível e particular para o universal, enquanto a segunda expressa uma forma de amor “visível”, que é todavia o primeiro passo para o aprimoramento. O problema surge quando o ser humano não utiliza a Razão para se voltar à Beleza, mas se abandona aos prazeres puramente físicos, transformando o amor em *Amor Ferinus*, amor animal, que todavia é uma doença, é loucura, não um pecado.

A loucura, para Ariosto, está sempre presente, e é o único elemento que não se encontra na Lua, já que também se encontra entre os homens mais sábios. Ariosto conhece, portanto, o esquema neoplatônico, e coloca a Razão como “lugar” de conflito infinito, quando em oposição ao mundo celeste.

Com essas premissas, a leitura da obra adquire um novo enfoque. Os cavaleiros que entram no castelo do mago Atlante, atrás de imagens ilusórias, perdem-se em um labirinto do qual conseguem sair na medida em que renunciam à sua busca sem sentido. Saindo do castelo, porém, as imagens ilusórias das pessoas ou objetos amados os atraem novamente para dentro. O castelo também é uma ilusão, e somente um cavaleiro, nesse caso uma mulher – Bradamante –, em busca de um amor verdadeiro, é capaz de derrubar todas as ilusões. Um labirinto, representado como um palácio, deserto daquilo que se procura, e povoado somente daqueles que buscam. A realidade é, no fundo, um labirinto: pode ser conhecida conforme uma pluralidade de percursos; nosso mundo interior de sentimentos e de emoções é, talvez, um labirinto ainda mais complexo, em cujo âmago é cada vez mais difícil se orientar.

Praticamente todas as personagens do enredo parecem estar em busca do Amor. Orlando, Rinaldo, Ferrau, Bradamante, Astolfo, os amantes trágicos Flor-de-Lis e Brandimarte, o próprio espírito de Merlin, todos eles encontram em seu caminho, as ilusões

que determinam a opção da Razão. E cada um deles, em grau maior ou menor, depara-se com a fragilidade de seus desejos humanos. Verifica-se, também, que a todos é concedida a possibilidade de resgate, de encontrar novamente o caminho do amor superior.

Queremos analisar aqui a relação entre o mundo natural e a natureza humana como definidos pelos neoplatônicos, em particular, pela história de Astolfo e de Orlando, por apresentar algumas características específicas.

O cavaleiro cristão Astolfo aparece, pela primeira vez, no VI canto do poema. Ruggero, raptado pelo hipogrifo, é transportado até a longínqua Índia, em um jardim arcádico:

*Come sì presso é l'ippogrifo a terra
ch'esser ne può men periglioso il salto,
Ruggier con fretta de l'arcion si sferra,
e si ritruova in su l'erbosio smalto;
tuttavia in man le redine si serra,
che non vuol che 'l destrier più vada in alto:
poi lo lega nel margine marino
a un verde mirto in mezzo un lauro e un pino.*

*E quivi appresso, ove surgea una fonte
cinta di cedri e di feconde palme,
pose lo scudo, e l'elmo da la fronte
si trasse, e disarmossi ambe le palme;
ed ora alla marina ed ora al monte
volgea la faccia all'aure fresche ed alme,
che l'alte cime con mormorii lieti
fan tremolar dei faggi e degli abeti.⁷*

O hipogrifo, aterrissando, pisa em um galho de mirto, que suspira e expressa sua dor. Interpelado por Ruggero, a árvore revela sua identidade: trata-se de Astolfo, que se encontra transformado pelo feitiço da maga Alcina. Na narração de Astolfo, em que inúmeros prodígios são narrados, realçamos que o cavaleiro, enfeitiçado pelas belezas (ilusórias, como será revelado em seguida) de Alcina, apaixonou-se perdidamente, esquecendo todos seus deveres e suas responsabilidades de cavaleiro cristão. Todavia, a maga, cansada do amante, transforma-o na árvore. Para ser resgatado e adquirir novamente suas feições humanas, será necessária a intervenção de Logistilla, irmã de Alcina. Podemos observar com clareza os temas neoplatônicos trabalhados pelo autor.

Em primeiro lugar, Alcina representa a loucura, a des-razão, que arrasta os homens para a matéria. Na medida em que isso acontece, o homem perde o direito à sua própria humanidade. Para entendermos isso, é necessário voltar às fontes de Ariosto, Virgílio e Dante. O poeta latino desenvolve o tema da metamorfose em mirto no III livro da *Eneida*, quando os troianos desembarcam na Trácia. Quebrando um galho de um mirto, esse começa a sangrar. Trata-se de Polidoro, confiado por Príamo aos cuidados do rei de Trácia que, traiçoeiramente, mata-o. A transformação é a imagem do sofrimento, e leva os troianos a partir de novo. No XIII canto do inferno de Dante, encontramos a floresta dos suicidas: pessoas que, voluntariamente, tiram a vida dada por Deus, não são dignos de manter seu semblante humano. Eles são transformados em árvores, constantemente quebradas por uma matilha de cadelas, e sangram pelos galhos. Estabelecida essa tradição, verificamos que Astolfo perdeu o semblante humano. Todavia, não existe inferno, portanto, o homem pode se resgatar, voltar às suas qualidades superiores, na medida em que recupera o que foi perdido, a Razão. Nesse caso, ela é representada por Logistilla. A relação de parentesco com Alcina revela a duplicidade do homem, sua participação nas duas esferas, da matéria e do espírito: Alcina é Matéria, enquanto Logistilla (cuja raiz é *logos*) é Razão. Fisicamente, vêm-se a metamorfose do Homem para a Natureza (uma árvore) e sua volta à Humanidade.

Percurso paralelo é aquele que envolve Orlando. No canto XXII do poema, o herói descobre o amor de Angélica por Medoro. Sua reação é extremamente violenta: ele se despe, fica nu (o homem natural) e destrói tudo que encontra em seu caminho, que cobre a França e a Espanha: árvores gigantescas, pontes, homens, sem se importar com o sol, a chuva ou o vento. Ele é parte do mundo natural, é tomado de *Amor Ferinus*. Mas ele também tem direito ao resgate: o próprio Astolfo, que conheceu a mesma experiência e obteve de volta sua humanidade, encarrega-se da tarefa, que leva a termo no canto XXXIV do poema. Transportado pelo hipogrifo, chega ao Paraíso Terrestre, onde é acolhido por santos e profetas, e, em seguida, em uma carruagem conduzida por São João Evangelista, alcança a Lua:

*Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.*⁸

Aqui Astolfo encontra tudo que o homem perdeu na terra: a fama.

*Le lacrime i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desiderii sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.*⁹

Todas as riquezas, todos os poderes humanos, as belezas passageiras das mulheres estão aqui reunidas. Enfim, Astolfo chega a um lugar onde se encontram ampulhetas cheias de um líquido: é a Razão. Astolfo vê que ali se encontra a Razão perdida da humanidade inteira, em parte maior o menor, inclusive parte da sua. Razão perdida nas ilusões humanas: amor, honras, riquezas. Com a permissão de São João, Astolfo recupera a própria Razão, integralmente, e se apossa da de Orlando, voltando em seguida para a Terra. Novamente, podemos estabelecer várias relações em termos neoplatônicos: o lugar em que a Razão se encontra é, no macrocosmo, a fronteira entre a Alma Cósmica e o Reino da Natureza, onde é o Céu da Lua. No microcosmo, estamos entre a Alma Prima e a Alma Secunda. Assim como existe um elemento de união no Universo, o Espírito Mundano, e no Homem, o Espírito Humano, o poeta assegura essa presença no animal que não existe na Natureza, mas que em vários momentos do enredo está presente para transportar os heróis entre a ilusão e a verdade: o hipogrifo. Só pelo movimento de busca da Verdade e do Conhecimento, ascendente, alcançam-se as esferas superiores. E só com a vontade de alcançar com a Mente o Intelecto Divino, o homem alcança o verdadeiro Amor. Mas, no caso de Orlando, a Razão está perdida: é necessário solicitar a Mente, onde ela ainda se encontra (o ser humano participa sempre dos dois mundos), no poema encarnada por São João Evangelista, que o homem se eleva do estado da matéria, da Natureza perturbadora.

Poema de busca filosófica, portanto, e não mais poema de aventura de cavalaria. Pela inserção das temáticas neoplatônicas, Ariosto compõe imagens que, inevitavelmente, levam à construção de uma Natureza que reflete o Universo divino e humano. Ao mesmo tempo, poema de diversão para um público culto e refinado das cortes, para o

qual não é mais suficiente o canto das gestas heróicas dos cavaleiros cristãos: os nobres italianos procuram ser humanistas. Portanto, a visão de um Amor sublime, mas que ao mesmo tempo permita desfrutar do mundo material, parece satisfazer suas exigências.

Conclusões

Com certeza, nossa análise é incompleta, já que todas as personagens e os elementos momentos do enredo de cada uma das obras permitiriam uma indagação no sentido de observarmos as diferentes formas de resgate ou ressignificação das tradições que informaram sua elaboração. No caso de Bérout, seria possível aprofundar as indicações sobre a tradição oral e escrita de origem céltica, bem como as cristãs, orientais e clássicas. No caso de Ariosto, seria também possível pensar na reelaboração das temáticas mais estritamente medievais: afinal, há uma relação visível entre a mulher angelical de Dante e Angélica, assim como Bradamante revela traços dessa mesma evolução. Todavia, enfocamos aspectos das obras que revelam a relação que a cortesia e o humanismo renascentista procuraram estabelecer entre os domínios da Natureza e da Cultura.

*Artigo recebido em maio de 2001 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em junho de 2001.*

Fontes

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Milão, Hoepli, s.d.

Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Florença, Sansoni, 1974.

Marone, P. Virgílio. *Eneide*. Sansoni, Florença, s.d.

Poirion, D. (ed.). "Bérout: Tristan et Yseut". In: *Tristan et Yseut*. Paris, Gallimard, 1995, pp. 3-121.

Ripa, Cesare. *Iconologia*. Milão, Tea Arte, 1992.

Notas

* Doutora em História Social pela USP. Professora substituta do Departamento de História da PUC-SP e professor da Fundação Santo André.

** Professora do Departamento de História da PUC-SP.

- ¹ Gurevitch, A. *As categorias da cultura medieval*. Lisboa, Caminho, 1991, p. 75.
- ² Franco Jr., H. A primeira manifestação do crescimento econômico ocidental. A Europa feudal do século XI-XIII. *Revista de História*. São Paulo, janeiro/junho de 1984.
- ³ Comunidade cristã submetida à autoridade papal, principalmente após a reforma gregoriana.
- ⁴ Guerreau, A. *Feudalismo. Um horizonte teórico*. Lisboa, Estampa, s/d.
- ⁵ Le Goff, J. "O deserto floresta no Ocidente medieval". In: *O imaginário medieval*. Lisboa, Estampa, 1994, p. 98.
- ⁶ Panofsky, E. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Trad. de Guy Ballangé. Prefácio de Marisa Emiliani. Paris, Éditions de Minuit, pp. 199-200.
- ⁷ *Orlando Furioso*, VI, pp. 23-24.
- ⁸ Idem, XXXVI, p. 72.
- ⁹ Idem, XXXVI, p. 76.