

## **Tradução e sonoridade: o caso do eremita de Ariosto**

*Pedro Garcez Ghirardi*

Universidade de São Paulo

### **Resumo**

O eremita de Ariosto revela a atenção do poema a uma sociedade que vive o contraste entre o ideal de renovação e a insuficiência de suas concretizações. A estrutura sonora do original é determinante para a expressão desse contraste e impõe à tradução buscar soluções que preservem tal expressão.

### **Palavras-chave**

Ariosto, eremita, sonoridade, tradução

*Pedro Garcez Ghirardi*, doutor em Letras pela USP, lecionou na mesma Universidade, tendo-se aposentado como professor titular de Literatura Italiana. Entre suas publicações estão a tradução do *Orlando Furioso* de Ariosto (2002; Prêmio Jabuti 2003) e estudos sobre literatura italiana e sua presença no Brasil.

## **Translation and sonority: the case of Ariosto's hermit**

*Pedro Garcez Ghirardi*  
University of São Paulo

### **Abstract**

Ariosto's hermit reveals the poem's attention to a society that lives the contrast between the ideal of renewal and the insufficiency of its achievements. The sound structure of the original is decisive for the expression of this contrast and requires the translation to find solutions that preserve such an expression.

### **Keywords**

Ariosto, hermit, sonority, translation

*Pedro Garcez Ghirardi*, doctor of Letters from the University of São Paulo, taught at the same university, having retired as a full professor of Italian Literature. Among his publications are the translation of *Orlando Furioso* by Ariosto (2002; Jabuti Award 2003) and studies on Italian literature and its presence in Brazil.



bserva um humorista contemporâneo que nas aventuras do poema de Ariosto os eremitas aparecem a cada passo. E conclui que, naquela época, tornar-se eremita era a melhor opção para quem quisesse vida movimentada<sup>1</sup>. Mesmo sabendo-se que a observação é feita *cum grano salis*, deve-se reconhecer que ao longo do *Orlando Furioso* diversas vezes nos deparamos com tais personagens. Entre outras ocorrências, logo de início, nos cantos II e VIII, surge um velho ermitão, santo fingido; mais tarde, no canto XV, aparece outro, desta vez prestativo e paternal; no canto XXIV, o ermitão “enfermeiro” vem socorrer e curar a guerreira Bradamante; afinal, no canto XLI, o eremita que acolhe Rogério náufrago e que depois, no canto XLIV, procura encaminhar o *happy end* de sua história de amor com a guerreira socorrida pelo outro. Todos merecem considerações, mas este pequeno estudo limita-se a algumas questões relativas ao primeiro, que oferece indicações valiosas para a leitura de Ariosto, além de não poucos desafios para quem traduza. E que é também o mais conhecido, tanto que inspirou um célebre quadro de Rubens.

Antes de falar em tradução, porém, caberia indagar a razão da relativa frequência de alusões do poema aos religiosos solitários. Surgida, como se sabe, ainda nos primeiros séculos do cristianismo, a vida eremítica é muitas vezes associada ao mundo medieval; a ela costumam aludir textos literários cuja ação é ambientada na Idade Média, como os do ciclo de Orlando. O eremita “enfermeiro”, por exemplo, desponta no *Orlando Innamorato*, de Boiardo, obra à qual o *Orlando Furioso* daria aparente continuidade<sup>2</sup>. Mas os eremitas de Ariosto indicariam ainda razões de outra ordem. Uma delas, talvez menos lembrada, é que, em plena floração das cortes do Renascimento, a escolha do ideal religioso de solidão voltava a exercer atração inesperada. A volta ao ermo derivava, ao menos em parte, de aspectos do próprio ideal humanista de renovação religiosa, haja vista o tratado *De Vita Solitaria*, de Petrarca. Em tempos que falavam sempre mais em reformar a cristandade, são ainda relativamente pouco valorizadas as correntes renovadoras que, ao menos desde o século XV, difundiam pela Itália aspirações de reforma da vida cristã. Nos tempos de Ariosto, essas aspirações se manifestavam, por exemplo, na poesia e em toda a obra artística de Michelangelo, ou nos versos religiosos de Vittoria Colonna<sup>3</sup>. Para ficar no ponto que mais de perto aqui interessa, sabe-se que o desejo de assumir a vida solitária, intenso já no século XIV, ressurgia então em várias famílias religiosas, especialmente entre os seguidores do ideal franciscano. Estes, inconformados com o que o viam como tendências mundanas, dentro de setores da comunidade dos

<sup>1</sup> Achille Campanile, cit. por Dino Provenzal, *Dizionario Uморistico*, Milano, Hoepli, 1950, p. 168.

<sup>2</sup> Para a discussão da aparente continuidade, podem ver-se as p. 18-22 do estudo “Gravuras, Leituras, Loucuras: visões do *Orlando Furioso*”, que apresentei como introdução à minha tradução de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Ateliê e Unicamp, 2011. Por esta edição bilíngue o poema (em itálico) e sua tradução serão citados neste artigo, pequena homenagem ao V Centenário do *Orlando Furioso*.

<sup>3</sup> Algumas observações sobre este assunto podem ver-se em meu artigo “Uma voz feminina na poesia do Renascimento”, 1999, p. 91-96 (revista acessível também em [www.hottopos.com](http://www.hottopos.com)).

frades menores, viram alguns deles reunir-se em pequenos grupos distantes dos centros habitados, o que os tornou conhecidos justamente como “frades menores eremitas”. Pouco depois da primeira edição do *Orlando Furioso* (1516) e cinco anos antes da edição definitiva (1532), os novos eremitas foram canonicamente reconhecidos, em 1528. Saídos da Itália central, logo se espalharam por toda a Península de onde mais tarde ganhariam a Europa e o mundo. Distinguiam-se no aspecto por incorporar ao hábito franciscano costumes tradicionais da vida do ermo – um pontudo capuz e as barbas muito longas, que contribuíram para que se tornassem popularmente conhecidos como “barbadinhos”<sup>4</sup>. Sua força de atração tornou-se ainda maior depois da morte de Ariosto, quando a própria dinastia d’Este, à qual é dedicado o *Orlando Furioso*, daria a esses religiosos um nome ilustre, o duque Afonso III, que renunciou ao poder para se unir a eles.

Como se percebe, os eremitas do *Orlando Furioso* não falam somente de um estilo de vida já então remoto, mas parecem aludir também à revitalização de um ideal que se tornara decadente<sup>5</sup>. A figura do ermitão permite ao poeta entrar no campo da reforma da vida cristã e da denúncia da corrupção da vida dos potentados. Mas aqui, como sempre neste poema, razão e loucura andam juntas: não faltam aos eremitas de Ariosto traços cômicos, grotescos e, justamente no primeiro deles, até repulsivos. Não faltaram, aliás, nas cortes renascentistas, os que se mostraram céticos diante dos solitários e de sua experiência religiosa, que a muitos parecia artificial e arriscada a produzir resultados duvidosos, se não hipócritas. Tanto mais que os novos eremitas, apesar de incensuráveis na austeridade de comportamento, estiveram a ponto de ser extintos pela rebeldia de um de seus primeiros superiores<sup>6</sup>. O que os manteve foi a inesperada disponibilidade a retornarem à sociedade para prestar os serviços mais ingratos. Era comum vê-los socorrer os habitantes das cidades arruinadas pelas calamidades frequentes naquele período, as guerras e, principalmente, a peste<sup>7</sup>. Por se dedicarem aos que caíam enfermos pelas ruas – e, por morrerem, muitas vezes, entre eles – os estranhos homens de longas barbas se impuseram à gratidão das populações e à admiração de governantes, como a duquesa de Camerino, Catarina Cybo, cuja intervenção foi decisiva para o reconhecimento da nova experiência de vida religiosa.

A figura do ermitão assume, pois, nos tempos de Ariosto, contornos atuais e polêmicos. Então, como hoje, o hábito não faz o monge: o ideal de vida, embora merecedor de respeito, não assegura que sejam sempre respeitáveis as pessoas que o adotam. Não é de agora que se lamenta a

<sup>4</sup> “Barbadinhos” ou “barbonos” foram chamados também no Brasil. Lembre-se a antiga Rua dos Barbonos, no Rio de Janeiro (citada por Machado de Assis, em “Pai contra Mãe”); lembre-se também que a anedota sobre “dois frades barbadinhos” provoca o desfecho do conto “O Engraçado Arrependido”, de Monteiro Lobato. Do capuz piramidal deriva o nome que os fez mais conhecidos, “capuchinhos”.

<sup>5</sup> Pode ver-se no canto XIV, 78 e seguintes, a crítica à decadência da vida monástica, que se desviara dos ideais primitivos dos fundadores, como Bento e Elias, citados com reverência (cfr. XIV, 88).

<sup>6</sup> Exposição sintética do assunto acha-se em Mariano D’Alatri (1998, p. 27).

<sup>7</sup> Essa solidariedade, continuada nos tempos, inspirou páginas do maior romance da literatura italiana, *I Promessi Sposi* (*Os Noivos*), de Manzoni.

queda de alguns que professam vida exemplar: esta é a ambiguidade que se pode perceber no conjunto de eremitas do *Orlando Furioso*, como já se terá notado pelo elenco aqui apontado no início. Dentre eles, o que aqui nos ocupa tem importância talvez insuspeitada na organização do poema. As poucas oitavas a ele dedicadas parecem torná-lo nada mais que uma das tantas figuras secundárias criadas por Ariosto. Contudo, neste primeiro eremita, que percorre os cantos II e VIII, pode-se, a meu ver, identificar função mais importante: a de prenunciar a parábola de enlouquecimento que se notará na própria evolução da figura central, Orlando<sup>8</sup>. Sim, pois, como se sabe, o protagonista do poema era homem sensato, guerreiro a serviço da religião cristã, sob as ordens de seu tio, o imperador Carlos Magno. Assim era, mas renegaria tudo isso, assaltado pelo amor de Angélica (IX, 2):

*Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,  
e de la Santa Chiesa difensore;  
or per un vano amor, poco del zio,  
e di sé poco, e men cura di Dio.*

Foi ele sábio e visto com respeito  
E foi da Santa Igreja defensor;  
Por vãos amores, já de si e do tio  
Se esquece, e a Deus esquece, feito ímpio.

O ermitão aparece também como homem provento pela idade e pela vida mortificada; em breve, porém, deixa de se lembrar de tudo isso, para chegar a perder o respeito por si próprio. É o que ocorre quando encontra alguém que se poderia chamar de “*femme fatale*”, a bela Angélica fugitiva, à qual, neste poema, nenhum homem resiste<sup>9</sup>. O destino do velho antecipa o de Orlando, que perderá a fé e a razão e se tornará, justamente, “furioso”, por amor de Angélica. Mas deixando para outra ocasião o desenvolvimento deste paralelo, eis como o eremita surpreende a fugitiva (II, 12-13):

*Fuggendo non avea fatto via molta,  
che scontrò um eremita in una valle,  
ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,  
devoto e venerabile d'aspetto.*

Mas logo em seu caminho se atravessa,  
Num vale, um venerável eremita;  
Longas barbas lhe ocultam meio peito,  
E o devoto semblante impõe respeito.

*Dagli anni e dal digiuno attenuato,  
sopra un lento asinel se ne veniva;  
e parea, più ch'alcun fosse mai stato,  
di coscienza scrupolosa e schiva.  
Come egli vide il volto delicato  
de la donzella che sopra gli arriva,  
debil quantunque e mal gagliardo fosse,  
tutta per carità se gli commosse.*

Da idade e dos jejuns extenuado,  
Em ronceiro jumento viajava;  
Rigor inigualável, extremado,  
Consciência timorata revelava.  
Mas divisando o rosto delicado  
Da bela dama que por perto andava,  
Mortificado embora e débil fosse,  
De caridosos ímpetos entrou-se.

<sup>8</sup> Sobre o amplo significado de figuras aparentemente menores no *Orlando Furioso*, cfr. o estudo de Paola Casella (2006, p. 11-26).

<sup>9</sup> Deste eremita deriva, como se sabe, o protagonista do *Ipocrito*, de Aretino, fonte, por sua vez, do *Tartuffe*, de Molière.

A descrição externa e interna do suspeito ocupa mais de uma oitava, em contraste, por exemplo, com a posterior apresentação do eremita paternal, que se esgota em dois versos (XV, 42):

*Naviga in su la poppa uno eremita  
con barba bianca, a mezzo il petto lunga,*

À popa viajava um eremita,  
A barba branca ao peito lhe vai, basta;

Ambas as descrições apontam para a já citada característica dos que professavam a vida eremítica, as barbas. Barbas que, nestas duas figuras, parecem merecedoras de veneração ainda maior, pela velhice dos que as ostentam (“idade”; “barba branca”), mas que se mostram, por si sós, ambíguas. A demora em descrever um dos dois velhos pode, por outro lado, oferecer uma pista inicial sobre a possível discordância entre o que se vê e a realidade. Este primeiro eremita torna-se emblemático de um dos grandes temas de Ariosto, o perigo de julgar pelas aparências. O tema, como se sabe, é anunciado desde o início, por um verso célebre (I, 7): “*ecco il giudizio uman come spesso erra!*”; “Que o juízo humano tantas vezes erra!”. Ao leitor, aliás, logo se revela que o livro que o velho tinha consigo estava longe de ser o das Escrituras Sagradas (II, 14-15):

*il frate, che sapea negromanzia,  
...  
Trassene un libro, e mostrò grande effetto;*

Conhece este ancião negromancia  
...  
Tira um livro e produz efeito enorme.

Mais tarde se confirma que o falso santo não buscava auxílio na oração (VIII, 45):

*Era sei giorni egli venuto prima:  
ch'un demonio il portò per via non trita:*

Há seis dias, o demo, em quem se arrima,  
Lá o fez ir, por passagem inaudita.

Estes últimos versos nos fazem encontrar o velho, levado pelas forças do mal, já no lugar onde se prepara a atacar Angélica. Sinal da investida iminente é a simulação da virtude dos primeiros eremitas, como Paulo de Tebas ou Hilarião (VIII, 45):

*e venne a lei fingendo divozione  
quanta avesse mai Paulo o Ilarione*

Vai ter co'a dama e finge devoção  
Da têmpera de um Paulo ou Hilarião.

Na estrutura do poema, o lugar do velho eremita no plano da organização narrativa é indissociável da importância que lhe cabe em outro plano, que é fundamental não só neste episódio, mas em todo o *Orlando Furioso*. Em poucos poetas como em Ariosto haverá tamanha identidade entre narratividade e sonoridade. Como adverte o autor de amplo estudo do poema, Corrado Bologna, nesta obra o tema se confunde com o conjunto fônico que o constitui<sup>10</sup>. Daí, para falar agora diretamente de tradução, a imensa dificuldade enfrentada por quem pretenda encontrar equivalências na transposição do sistema de origem para outro diferente sistema sonoro. Eis um dos desafios que quem traduz terá de enfrentar, como de início se notava. A alguns aspectos desses desafios, em particular à questão das rimas, venho dedicando breves estudos<sup>11</sup>.

Ao se porem à prova algumas hipóteses de Corrado Bologna no tocante à construção sonora do poema não se deixará de observar que a sombra da falsidade, que desponta na descrição do velho, tem repercussão sonora em todas as oitavas que narram seu episódio. Ariosto, sustenta o estudioso, sabe utilizar os versos da oitava como se fossem pauta musical, onde se vão sucedendo notas dominantes<sup>12</sup>. Estas notas muitas vezes são dadas por um termo-chave, de grande força semântica<sup>13</sup>, termo do qual derivam combinações fônicas que insistem em lhe ecoar a sonoridade. Da nota dominante decorreriam, assim, jogos que podem ser silábicos ou não, principalmente em coincidência com a acentuação métrica, mas não só neste caso<sup>14</sup>. Algo como um *leitmotiv* reevocado. Tudo isto, como se percebe, contribui para uma construção de finíssima elegância, que tem de receber o máximo cuidado de quem, ao traduzir, espere alcançar ao menos alguma equivalência.

Para voltar às oitavas italianas há pouco citadas (as do encontro do velho com Angélica), o termo “*eremita*”, carregado de força semântica, aqui se imporia como palavra-chave. A nota que se toma como dominante teria permitido ao poeta trabalhar com repercussões sonoras: “*eremita*” seria evocado em “*barba*”, “*venerabile*”, “*scrupolosa*”, “*mal gagliardo*”, “*carità*”... Por outro lado, se a nota dominante for dada por “*eremita*”, palavra idêntica nas línguas de partida e chegada, pode

<sup>10</sup> “Non si potranno separare sonorità dell’espressione e contenuti della narrazione, dal momento che ogni ‘tema’ narrativo è l’insieme dei suoni che lo connotano e lo ‘portano’ organizzandolo” (Bologna, 1993, p. 295, grifo do autor).

<sup>11</sup> Cfr. “Notas sobre a questão das rimas na tradução do *Orlando Furioso*”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 7 (2006), p. 241-247 e “Traduzir Ariosto: um depoimento”. *Estudos Avançados*, 26 (76), 2012, p. 109-120.

<sup>12</sup> Cfr. Bologna (1993, p. 298).

<sup>13</sup> Cfr. Bologna (1993, p. 306).

<sup>14</sup> Para o exemplo inicial e fundamental de I, 1, cfr. Bologna (1993, p. 297): “l’intera gamma vocalica (non necessariamente sillabica) com appoggio della liquida vibrante, o costrittiva alveolare sonora (*er/ar/or/ur/ir*, com le inversioni *ri/re/ro/ri/ra*) si espande appieno [...] si condensano com meravigliosa allusività e sonorità i termini-chiave del poema, titolo compreso”. Embora algumas de suas observações possam parecer rebuscadas, para não dizer forçadas, penso que merecem atenção, especialmente de quem traduz. Concorde-se ou não com esta leitura, certo é que o original a *permete*, o que leva a pensar que uma tradução que aspire à equivalência deveria *permeti-la* também.

parecer simples a tarefa do tradutor brasileiro, que com pouco esforço obteria efeitos muito semelhantes.

Relembre-se, contudo, a advertência de Ariosto sobre o perigo de julgar pelas aparências. Melhor observado o caso, vê-se que as equivalências sonoras estão longe de ficar asseguradas e que a facilidade é tão enganosa quanto à figura do velho eremita. Tome-se, por exemplo, este verso de II, 13 em que ecoaria a nota dominante: “*debil quantunque e mal gagliardo fosse*”. Isoladamente, prescindindo-se da métrica, a tradução seria talvez pouco trabalhosa, dada a óbvia sugestão de vocábulos como “débil” e “galhardo”. Mas se quisermos transpor o verso no contexto da “pauta”, da oitava toda, cuidando não só de preservar o eco da palavra-chave, mas os demais requisitos da própria oitava (da regularidade do verso à correspondência de rimas), bem mais árdua será a tarefa. Ainda mais se levarmos na devida conta outros elementos de relevo na compenetração sonoro-temática de Ariosto: entre eles, a posição de cada palavra na oitava, particularmente como receptora ou não de acentos métricos. Muitas vezes, como se sabe, é inevitável conformar-se com um processo de compensações, de perdas e ganhos, como dizem os tradutores. Raramente é possível a solução, em tese, mais próxima do original, mas a busca de equivalência sempre se deve tentar. Nesses termos, caberia então cotejar alguns resultados com as hipóteses de Bologna. Assim, o citado verso de II, 13,

*debil quantunque e mal gagliardo fosse.*

Neste caso, a tentativa de preservação da “nota dominante” em

**Mortificado, embora, e débil fosse**

depende da introdução de um termo (“mortificado”) que remete não ao verso traduzido, mas a outro da mesma estrofe, há pouco citado, o que dizia enfraquecido pela mortificação do jejum (“*attenuato*”, sentido retomado em “*mal gagliardo*”):

*Dagli anni e dal digiuno attenuato*

Da idade e dos jejuns extenuado

Exemplos análogos ocorrem em outros pontos destas oitavas. Pode merecer observação o caso de II, 12:



*che scontrò uno eremita in una valle.*

Observe-se, neste verso italiano, o lugar central ocupado por “*eremita*”, palavra-chave, em que recai a tônica métrica. A preservação de outros elementos da “pauta musical” não permitiu dar-lhe, na tradução, a mesma centralidade. Mas é preciso tentar conseguir equivalência da preponderância do vocábulo no verso traduzido. A palavra-chave transferiu-se, então, para a posição da rima, que lhe asseguraria realce:

se **atravessa**  
Num vale um **venerável eremita**.

Foi ainda para buscar esse realce e para atender ao conjunto da “pauta” que a sonoridade de “*eremita*” foi reforçada pela antecipação do adjetivo “*venerável*”, cujo homólogo italiano é usado pouco depois pelo original, na mesma oitava:

devoto e **venerabile** d’aspetto.

Verso este, por sua vez, transposto como

E o devoto semblante impõe **respeito**.

Cabe a esta altura voltar ao ponto que acima se notava: a solidariedade das evocações sonoras com o plano narrativo. O jogo de sonoridade pode sugerir associações favoráveis ou desfavoráveis, pode evocar virtude ou vício, o que vem reforçar o efeito da narrativa (p. ex: “*venerabile d’aspetto*” em contraste com “*il demonio il porto per via non trita*”). E fora do poema, como se disse no início, a figura do eremita não se achava isenta de suspeitas; pelo contrário, dividia opiniões. Assim, a duplicidade sugerida pela construção sonora vem aliar-se à ambiguidade presente no próprio tema. Isto confirmaria o que sustentava Bologna: neste poema o tema narrativo não se distingue do conjunto sonoro. Daí a importância de que o conjunto (não necessariamente cada termo individualmente considerado) encontre equivalência na sonoridade da tradução.

Para concluir esta ordem de observações, vale talvez comentar o verso em que se diz que o eremita viajava montado em um burrico (I, 13):

*sopra un lento asinel se ne veniva*  
em ronceiro jumento viajava.

O animal se revelará importante na tentativa de assédio feita pelo velho. No verso que se acaba de citar, já se vislumbra o jogo entre a nota dominante, a do “*eremita*”, que ecoa em “*sopra*” e outra nota, que se poderia chamar de “dominada”, a da montaria, do “*lento asinel*”. A solução proposta permitiria até agora reconhecer somente a “dominante” – “Em **ronceiro** jumento viajava”. A “nota dominada” dependeria de eventual compensação, ao longo do canto VIII, nas cenas de preparação e no desfecho do assédio. Aqui se apresenta o eremita a esporear o bicho, na pressa de alcançar Angélica (VIII, 31):

*di cento punte l'asinello offese;  
né di sua tardità però lo tolle:*

Em italiano, a “nota dominada” estaria em “**l'asinello**” (primeiro verso) e depois em “**lo tolle**”; na tradução, em

Mais de cem vezes espicaça a **mula**.

e em

Debalde intenta e sem proveito a **açula**.

No original, o segundo verso citado faz reaparecer o contraste entre nota dominante (“*tardità*”, “*però*”) e “nota dominada” (“**lo**”, “**tolle**”); que a solução buscou preservar vestígios desse contraste (“**proveito**” x “**debalde**”, “**açula**”).

Há pouco se dizia que o canto VIII é crucial, pois nele a montaria adquire segundo sentido, metafórico. É o que ocorre quando o eremita se dispõe a satisfazer seus inconfessáveis propósitos, depois de narcotizar Angélica. O bicho, porém, não tem mais forças e o velho, finalmente consciente da idade, acaba a aventura frustrado. O contraste entre as notas, dominante e “dominada”, encontra-se em vários versos de VIII, 49-50. Para não alongar demais um estudo que se anunciou como breve, cito somente um deles (VIII, 50):

*ma quel pigro ronzon non però salta.*  
E o rocim, preguiçoso, nega o salto.

À oposição entre “**pigro ronzon**” (ecos de “*eremita*”) x “**quel**” e “**salta**” (ecos de “*asinel*”) corresponderia à oposição: “**rocim preguiçoso**” x “**salto**”.

Eis, afinal, por que se observava que em poucos poetas, como em Ariosto, haverá tamanha identidade entre plano temático e plano de sonoridade. E a sonoridade, por sua vez, está longe de esgotar a riqueza de construção da estrofe, justamente chamada de “oitava de ouro”, “*ottava d’oro*”. Nela se encontra o centro de toda uma finíssima construção, a serviço da narrativa de aventuras aparentemente insensatas. Foi o que bem percebeu o mais famoso leitor destas oitavas. Sim, pois Dom Quixote, que se orgulhava de “cantar algumas estancias del Ariosto”<sup>15</sup>, também causava admiração nos ouvintes pelo “elegante modo” com que narrava seus “disparates”<sup>16</sup>. Resta aos tradutores do *Orlando Furioso* esforçar-se por buscar também esse “elegante modo”: só assim se pode esperar dar aos leitores de outras línguas ao menos um vislumbre deste inigualável poema, em que Ariosto canta a beleza e a loucura da existência humana.

### Referências bibliográficas

- BOLOGNA, Corrado. “Orlando Furioso”. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana – le opere*. Torino, Einaudi: 1993, vol. II.
- CASELLA, Paola. “Il funzionamento dei personaggi secondari nell’*Orlando Furioso*: le vicissitudini di sacripante.” *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 35, no. 2, 2006, p. 11–26. [www.jstor.org/stable/23937818](http://www.jstor.org/stable/23937818).
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. II. Madrid: Cátedra, 1990.
- D’ALATRI, Mariano. *Os Capuchinhos*. Trad. Adelino G. Pilonetto. Porto Alegre: EST, 1998.
- GHIRARDI, Pedro Garcez. “Uma Voz Feminina na Poesia do Renascimento”. *Mirandum*, São Paulo, n. 8, p. 91-96, jul-dez. 1999 (disponível em [www.hottopos.com](http://www.hottopos.com)).
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre a questão das rimas na tradução do *Orlando Furioso*”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 7, 2006, p. 241-247.
- \_\_\_\_\_. “Traduzir Ariosto: um depoimento”. *Estudos avançados*, 26 (76), 2012, p. 109-120.
- PROVENZAL, Dino. *Dizionario Umoristico*. Milano: Hoepli, 1950.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: LUDOVICO, Ariosto. *Orlando Furioso: cantos episódicos; introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

<sup>15</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXII.

<sup>16</sup> *ibid*, II, LIX.



