

A Flauta do Pastor: retórica do natural, cultivo do artifício

Maya Suemi Lemos¹

Rafael Viegas²

Submetido em: 10/07/2021

Aceito em: 10/09/2021

Publicado em: 20/12/2021

Resumo

A pastoral é possivelmente o fenômeno literário e artístico mais difuso e resiliente na história da arte e da estética ocidental. Calorosamente acolhida em seu tempo, a literatura bucólica renascentista se desdobrou nas mais distintas formas de representação, num efeito cascata que perpetuou o gênero, embora sua artificialidade proposital seja em certa medida desconcertante e impermeável ao nosso gosto contemporâneo. Sublinhando algumas das etapas fundamentais da constituição do gênero, e destacando aspectos de sua estrutura modelar, buscamos apontar para os dispositivos operatórios que permitiram com que, no terreno da ficção pastoral, fossem negociadas e elaboradas dialeticamente forças conflitantes em ação na vida social da época. Vista sob este prisma, a cultura pastoral se revela em seu jogo fascinante e artificioso de ocultamentos, espelhamentos e contrabandos.

Palavras-chave: pastoral; écloga; Arcádia; artifício; cultura do Renascimento.

¹ Maya Suemi Lemos é professora associada da UERJ, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

² Rafael Viegas é pós-doutorando PNPd-Capes no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF.

Abstract

The pastoral is possibly the most pervasive and resilient artistic and literary phenomenon in the History of Western Art and Aesthetics. Warmly welcomed in its time, Renaissance bucolic literature unfolded in various forms of representation, in a ripple effect that perpetuated the genre, although its intended artificiality is, to some extent, unsettling and impervious to our contemporary taste. Pointing to some of the fundamental stages of the genre's constitution and highlighting aspects of its structure, we seek to point to the operative devices that allowed conflicting forces of the social life experienced in that period to be negotiated and elaborated dialectically in the scene of pastoral fiction. Through this viewpoint, the pastoral culture unveils its fascinating and ingenious game of concealment, mirroring and smuggling.

Key-words: pastoral; eclogue; Arcadia; Renaissance culture.

Fala-se da Arcádia, o lugar por excelência dos poetas pastores, como a mais resiliente das topografias “literárias” ocidentais. Mas a diegese do bucolismo antigo é, antes e essencialmente, recitativa e musical.

Ainda que o poeta alexandrino Teócrito possa ser invocado como o real inventor do texto pastoral como entendemos hoje, as características fundamentais do mundo pastoral herdado pelo Renascimento europeu foram, na verdade, retiradas das *Bucólicas* de Virgílio. Apesar de, a rigor, a Arcádia não representar, nas *Bucólicas*, a única região pastoral propriamente dita, as églogas virgilianas têm todas as dimensões importantes que serão, efetivamente, retomadas pelos continuadores pastorais mil e quinhentos anos depois – esses que invocaram a Arcádia como pátria. Para eles, Virgílio apresenta, de fato e para todos os efeitos, uma estrutura já modelar. Suas *Bucólicas* estão cheias de pastores, embora tenham sido sutilmente esvaziadas de agricultores e demais trabalhadores do campo – talvez por questões inerentes à desqualificação do trabalho puramente braçal, ação indigna dos homens livres na ótica da aristocracia antiga³. São ricas em ninfas e sátiros (o deus Pã seria originário da Arcádia⁴), numa conjugação de flora e fauna que expressa a intensa beleza e a pujança do mundo natural mediterrâneo. A vida pastoral, nesse quadro de juventude estática e extática, se completa com o amor simples (direto e sem rodeios); a música, que conjuga as melodias da *tibia* ou da *siringe* (a famosa flauta de tubos desiguais que uma tradição mítica faz remontar a Pã⁵) com o canto que emana dos lábios dos pastores, todos eles poetas virtuosos; uma moral direta, sem grandes volteios metafísicos, conjugada com maneiras igualmente simples; dieta frugal (diríamos hoje uma dieta “mediterrânica”: leite, queijo branco, vinho,

³ Embora muitas vezes também agricultores, os pastores das églogas nunca são retratados ocupando-se das suas lavouras (uvas e oliveiras, sobretudo). Estas parecem tão beatíficas que não precisam de maiores cuidados, numa espécie de fartura sem fim que tem mais a ver com o puro extrativismo paradisíaco que com a agricultura propriamente dita.

⁴ BORGEAUD, P. **The Cult of Pan in Ancient Greece**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

⁵ OVÍDIO. **Metamorfoses**, I, 689-713.

frutas, azeite, carnes bovina e ovina) e vestimentas sem adereços; enfim, um modo de vida pretensamente descomplicado no contraste com as inquietações e a existência nas grandes cidades e nas cortes imperiais – consideradas *corrompidas*, por comparação. Mais importante, essas latitudes pastorais (Arcádia ou Sicília, no caso de Virgílio) são terras distantes, longínquas, desconhecidas e misteriosas para a maioria de seus ouvintes romanos contemporâneos. É ficcionalmente para lá que Virgílio, na *Bucólica X*, envia seu amigo Gallus, poeta e amante infeliz, para chorar e receber o consolo das florestas e das grutas, das divindades das artes e da natureza⁶. É em reconhecimento ao virtuosismo lírico e erótico dos pastores da Arcádia que Gallus admite seu fardo e a incapacidade de lidar poeticamente com ele:

Apesar de tudo, árcades, I vós cantareis estas coisas aos vossos montes; pois só vós, I árcades, sabeis cantar. Oh quão docemente repousariam I os meus ossos, se um dia a vossa flauta dissesse os meus I amores! E oxalá tivesse eu sido um de vós ou guarda do vosso I rebanho ou vindimador da uva madura!⁷

Pastores que falam um grego helenístico altamente complexo e rico em nuances musicais e retóricas (no caso de Teócrito); pastores latinos que se expressam em hexâmetros dactílicos (no caso de Virgílio). Logo se vê que não se trata de uma representação muito *realista* da vida no campo. Mas isso, longe de ser um problema, foi incorporado à sua estrutura modelar e retomado na essência – por ironia, por ingenuidade ou por opção estética ou política – pelos continuadores pastorais. Efetivamente, o mesmo disparate se dará no bucolismo da Primeira Época Moderna, pois os pastores das Arcádias do Renascimento não falam o *patois* rústico de

⁶ Toda esta descrição em HIGHET, G. **The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1985, pp. 162-163.

⁷ VIRGÍLIO. “Bucólicas X”. In: MENDES, J.P. **Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio. Texto, tradução e notas**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997, p. 316.

suas respectivas línguas regionais ou locais. Eles se comunicam no idioma elegante das línguas cortesãs de sua época⁸.

Virgílio teve continuadores no mundo latino romano. Seus principais representantes são Calpúrnio Sículo e o último dos bucólicos pagãos, Marcus Nemesianus⁹. “Continuadores” e não exatamente “reformadores” porque, formalmente, o gênero mudou muito pouco. As *Bucólicas* de Calpúrnio, por exemplo, longe de revolucionar a logística e a temática virgilianas, situam-se no mesmo *décor* das *Bucólicas* – e seus pastores, todos com nomes helenizados (Melibeu, Córidon, Amintas), são reconhecidos como derivações diretas dos pastores de Virgílio (ainda que não sejam textualmente os mesmos personagens): a originalidade de Calpúrnio está no detalhe, não na sua concepção geral do bucolismo¹⁰. A pastoral, portanto, se torna modelar já no estágio embrionário desses textos latinos, e, muito embora alguns elementos secundários venham se somar ao conjunto, a tradição pastoral no Ocidente europeu permanece essencialmente, daí por diante, virgiliana.

⁸ “*Mais ce qui m’a fortifié davantage en l’opinion que j’ai, que mes bergers et bergères pouvaient parler de cette façon sans sortir de la bienséance des bergers, ça a été que j’ai vu ceux qui en représentent sur les théâtres, ne leur faire pas porter des habits de bureau, des sabots ni des accoutrements mal faits, comme les gens de village les portent ordinairement. Au contraire, s’ils leur donnent une houlette dans la main, elle est peinte et dorée, leurs jupes sont de taffetas, leur panetière bien troussée, et quelquefois faite de toile d’or ou d’argent*”. URFÉ, Honoré de. *L’Astrée* [1^a parte]. Paris: Toussaints du Bray, 1607, no texto preliminar ao romance pastoral, « L’Auteur à la bergère Astrée ».

⁹ Cf. MAYER, R. “Latin Pastoral after Virgil”, in: FANTUZZI ; PAPANGHELIS, eds. **Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral**. Leiden: Brill, 2006, p. 464. Para Calpúrnio, ver a tradução portuguesa de BEATO, J. (ed.), CALPÚRNIO SÍCULO. **Bucólicas**. Lisboa: Verbo, 1994.

¹⁰ Entre esses detalhes, está a reflexão sobre a preponderância imperial de Roma no Mediterrâneo, bem como adequações estilísticas para satisfazer o gosto do tempo: uma abordagem descritiva mais minuciosa e com mais colorido que a de Virgílio; a presença do *locus horridus* inserido com fins de contraste com o *locus amoenus*; o gosto por máximas e expressões sintéticas; e assim por diante. Cf. João Beato, “Introdução”, in: BEATO, J. (ed.), CALPÚRNIO SÍCULO. **Bucólicas**. Lisboa: Verbo, 1994, p. 53.

Na Idade Média ocidental, apesar de Virgílio ser altamente considerado como poeta, o gênero pastoral caiu no esquecimento, só voltando à evidência por volta do século XIV¹¹. Mas a égloga continuou sendo cultivada pelos escritores bizantinos – ainda que, neste caso, por conta do seu interesse por Teócrito, e não por Virgílio¹².

O retorno do pastor

Para o bucolismo renascentista, considera-se, pela força do sucesso, a *Arcadia* (primeira edição incompleta em 1480 e edição completa em 1505) de Jacopo Sannazaro (1458-1530) a obra seminal, apresentando de modo acabado e em vernáculo uma releitura estética, coerente e replicável, das *Bucólicas* de Virgílio ao público europeu da época. Entretanto, o universo pastoral clássico já gozava, desde meados do século XIV, de um lento e progressivo interesse da parte de alguns autores e eruditos italianos: Dante (2 églogas), Petrarca (12 églogas do *Bucolicum carmen*, 1360), Boccaccio (*Comedia delle ninfe fiorentine*, ou *Ninfale d'Ameto*, c.1341), assim como, na segunda metade do século XV, Giovanni Pontano (3 églogas e idílios), Matteo Boiardo, Angelo Poliziano e Battista Mantovano: todos escreveram obras pastorais inspiradas em modelos clássicos.

O ambiente cultural toscano parece ter sido precursor na tradução das narrativas pastorais para o vernáculo. Com a *Ninfale d'Ameto* de Boccaccio como *avant-courière*¹³, a coletânea *Bucoliche elegantissime composte*, publicada em Florença por Bartolomeo Miscomini em 1482,

¹¹ Para a influência de Virgílio na Idade Média, ver ZIOLKOWSKI, J. ; PUTNAM, M., **The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years**. Yale: Yale University Press, 2008; no Renascimento, ver WILSON-OKAMURA, D., **Virgil in the Renaissance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Sobre a égloga na Idade Média, ver COOPER, H., **Pastoral Mediaeval into Renaissance**. Ipswich: Boydell & Brewer, 1977.

¹² Cf. BURTON, J. "The pastoral in Byzantium", in: FANTUZZI, M. and PAPANGHELIS, T., op. cit, p. 550-551.

¹³ HIGHET. **The Classical Tradition**, p. 167.

reúne as primeiras élogas escritas em italiano de que se tem notícia¹⁴. É na corte dos Este de Ferrara e na Nápoles aragonesa, porém, que o renascimento moderno da pastoral tomou seus impulsos mais inovadores.

A influência da *Arcadia* do napolitano Sannazaro sobre o bucolismo moderno é, de fato, tão importante quanto a do próprio Virgílio. Nela é descrita e narrada, em primeira pessoa, a passagem do pastor Sincero (persona do autor) pela mítica Arcádia. Fugindo à lembrança do amor não correspondido, Sincero se autoexila e acompanha a vida dos pastores árcades, seus cantos e lamentos amorosos (Écloga I; III), suas performances e disputas poéticas (Écloga II; IV), seus jogos (Prosa XI, 3-38), seus rituais (Prosa II, 6-8; Prosa X, 6-11)¹⁵. Sannazaro atualiza o cenário pastoral latino para o contexto do Renascimento italiano. Ele parte do substrato virgiliano e, embora crie um painel bem particular¹⁶, reproduz determinadas situações-tipo do bucolismo clássico (o exílio, o repouso dos pastores à sombra das árvores sob o sol quente do meio do dia, as disputas poético-musicais, a descrição minuciosa dos objetos de rica

¹⁴ Seus autores são os poetas florentinos Bernardo Pulci e Girolamo Benivieni, e os sienenses Iacopo Fiorino de' Boninsegni e Francesco Arzocchi. Junto à emblemática coleção podemos citar composições toscanas diversas, como as élogas *Apollo e Pan* e *Corinto*, assim como o idílio ovidiano *Ambra* de Lorenzo de Médici, ou as élogas *Saphyra* e *Lyllia* do sienense Filipe Gallo, conhecido então sob o pseudônimo pastoral de Filenio Gallo. Pesquisas revelaram a precedência cronológica da écloga *Saphyra* de Gallo sobre a *Arcádia* de Sannazaro, invertendo as leituras de G. Carducci e de E. Pèrcopo, que viam no prólogo de Gallo uma influência direta da prosa sannazariana. (cf. GRIGNANI, A., "Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia", in : AA. VV., **Studi di filologia e letteratura offerti a Carlo Dionisotti**. Milano-Napoli: Ricciardi, 1973, pp. 77-115; e GRIGNANI, A. (a cura di). **Rime di Filenio Gallo. Edizione critica**. Firenze: Leo Olschki, 1973).

¹⁵ "In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggere prove esercitarse; sì come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio, et in addestrarse nei lievi salti e ne le forti lotte, piene di rusticane insidie; e 'l più de le volte in cantare et in sonare le sampogne a prouva l'un de l'altro, non senza pregio e lode del vincitore." (SANNAZARO, J. **Arcadia**, Prosa 1).

¹⁶ Não poderíamos entrar no detalhe das apropriações e simbioses pastorais feitas por Sannazaro, o aspecto mitologizante de seus resultados, as delicadas superposições de vozes narrativas e as negociações (auto)biográficas presentes no texto. Para o contexto da pastoral pós-Sannazaro, ver LAVOCAT, F., **Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne**. Paris: Honoré Champion, 1998; e, sobretudo, KENNEDY, W., **Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral**. Hanover: University Press of New England, 1984.

manufatura postos como penhor nas disputas, o canto lamentoso sobre o amor perdido ou não correspondido, mas também as referências veladas a personagens e fatos políticos) tão idealizadas quanto às dos modelos originais. Seus personagens falavam um dialeto italiano, mas não o dos habitantes da *campagna*, e sim os da corte da sua Nápoles natal, ou, mais especificamente, o da *Accademia Pontaniana*, da qual fazia parte.

Arcadia is also a metaphor for the community of poets and writers belonging to the Accademia Pontaniana in Naples, most of whom were attached to the Aragonese court. Many of the shepherds are identified as court personalities in the course of the work: Sincero, for example, who signs a mournful Petrarchan sestina about night bringing him torment, not peace, is Sannazaro himself. Uranio (Pontano) is elderly and wise and has a dog which guards the flock from wolves, just as the faithful Pontano does the King and his kingdom. Ergasto's lament for Arcadia's leader Androgeo, 'Chi vedra mai nel mondo / Pastor tanto giocondo?' (Will we ever see such a pleasant shepherd again in the world?) is a tribute to Panormita, founder of the Academy. Meliseo's final lament for his dead and dearly beloved Filli is a transposition into the vernacular of a Latin eclogue by Pontano in honour of his dead wife¹⁷.

No entanto, os enredos da sua *Arcadia* eram ainda mais árcades, por assim dizer, que os de Virgílio¹⁸: é Sannazaro quem define a Arcádia (e só ela) como pátria definitiva dos pastores literários (Virgílio, como foi dito

¹⁷ PANIZZA, L., "The Quattrocento", in: BRAND, P. ; PERTILE, L. (eds.), **Cambridge History of Italian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 161.

¹⁸ MANCINI, A., "Forms of prose fiction in early Italian literature", in: BONDANELLA, P. ; CICCARELLI, A. (eds.), **The Cambridge Companion to the Italian Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 24.

acima, se dividia entre a Sicília e a Arcádia). Do ponto de vista formal, foi inovador: diferentemente de Angelo Poliziano, que, como Virgílio, escreveu suas élogas em hexâmetros dactílicos latinos (mostrando seu virtuosismo no domínio da língua e do estilo antigos), Sannazaro transformou a éloga puramente versificada de Virgílio em uma estrutura híbrida e idiossincrática, escrita em italiano e utilizando ritmos e formas provenientes do vernáculo (*terza rima*, *sestina*, *frottola*) com interpolações em prosa¹⁹: doze seções em prosa se alternam às doze élogas em verso. Deu a essa estrutura uma tonalidade especial, enchendo-a de uma melancolia lírica, em contraste com a poesia épica que é sua contemporânea.

O *gap* temporal entre o desaparecimento da tradição pastoral clássica na Idade Média (o *tema pastoril* é outra coisa, este permaneceu vivo entre os autores do período²⁰) e seu ressurgimento em Sannazaro teve também um efeito suplementar – que se soma à circunscrição exclusivamente “ficcional” da retomada do tema pastoral por Poliziano. Virgílio escrevia sobre uma época de ouro em terras distantes (Sicília ou Arcádia), mas relativamente *contemporâneas* aos seus leitores (quer dizer, nele a distância da “Arcádia” se dá essencialmente na ordem do *espaço*); Sannazaro, ao reproduzir uma época de ouro a *partir de Virgílio*, ainda que, em muitos aspectos, descrevesse a sua Nápoles contemporânea, multiplicava a sensação de distância: de tal maneira que o fundamento

¹⁹ PANIZZA, L., op. cit., pp. 161 e ss. A observar, no entanto, embora num registro distinto, de natureza filosófico-moral, o uso do prosímetro (a alternância prosa-poesia) já no poema pastoral *Comedia delle ninfe fiorentine* (ou *Il ninfale d'Ameto*), de Boccaccio (1341-1342), como lembrado por LEOPOLD, S.; FABBRI, P., “Madrigali sulle egloghe sdruciole di Iacopo Sannazaro: struttura poetica e forma musicale”, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 14, No. 1 (1979), p. 76-77.

²⁰ A *pastourelle* (ou pastorela, que descreve o romance de um cavaleiro com uma pastora), por exemplo, era uma forma poética occitana cultivada já pelos *troubadours*. Aparentemente, foi o poeta gascão Marcabru (fl. 1130-1150) seu criador, com as peças “L'autr' ier jost' una sebissa” e “L'autr' ier, a l'issida d'abriu”. Mas a *pastourelle*, obviamente, não é organizada segundo o substrato pastoral antigo: paisagem árcaica subliminar ou explícita, quase divinização da natureza e um *casting* específico de pastores que remete sempre a um remoto passado greco-romano. Logo, não poderia servir de influência decisiva na formação do regime pastoral da Primeira Modernidade. Assim também o *jeu* de Robin e Marion, de Adam de la Halle, e diversos *fabliaux* narrando aventuras camponesas, entre outros exemplos, têm muitas vezes temas *campestres*, mas não *pastorais* no sentido usado aqui.

ontológico da sua nova Arcádia se montava sobre uma noção de perda irre recuperável, tanto no *espaço* quanto no *tempo*, do substrato árcade original que Sannazaro elegeu como seu modelo. Ou seja, uma Arcádia duplicadamente árcade. Daí um tom artificialmente triste, o do “reino irremediavelmente perdido”²¹, tão característico da pastoral moderna. Ele já se faz sentir na primeira égloga, no canto em *sdrucchioli*²² do pastor Ergasto. Em sua voz melancólica, a perda amorosa se transmuta na ruína das coisas do mundo (“*perisca il mondo, e non pensar ch'io trepidi ; ma attendo sua ruina*”), e os dias primaveris em uma paisagem visual e sonora invernal onde não há mais flores, mas galhos e espinhos (“*né truovo erbe o fioretti che mi gioveno, ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono*”), onde não cantam o rouxinol e a andorinha melodiosos (“*Filomena né Progne*”), mas sim as tristes aves noturnas predadoras (“*meste strigi et importune nottole*”).

*Selvaggio mio, per queste oscure grottole
Filomena né Progne vi si vedono,
ma meste strigi et importune nottole.*

*Primavera e suoi dì per me non riedono,
né truovo erbe o fioretti che mi gioveno,
ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono.*

*Nubbi mai da quest'aria non si moveno,
e veggio, quando i dì son chiari e tepidi,
notti di verno, che tonando pioveno.*

*Perisca il mondo, e non pensar ch'io trepidi;
ma attendo sua ruina, e già considero
che 'l cor s'adempia di pensier più lepid*²³.

²¹ “A Arcádia de Sannazaro é, como a de Virgílio, um reino utópico. Mas, além disso, um reino irrecuperavelmente perdido, visto através de um véu de melancolia reminiscente.” PANOFISKY, E., “*Et in Arcadia Ego*: Poussin e a tradição elegíaca” (1936), in: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 387.

²² Versos com terminação proparoxítone. Ver seção ‘*Sdrucchiolo* e *ethos* pastoral’, *infra*.

²³ SANNAZARO, J. **Arcadia**, Égloga I. Cf. também a Égloga X

Mas o lamento de um tempo idílico para sempre perdido comparece com todas as letras na voz do velho pastor Opico (*Écloga VI*), também em tercinas *sdrucchiole*:

*Allora i sommi Dii non si sdegnavano
menar le pecorelle in selva a pascere;
e, come or noi facemo, essi cantavano.*

*Non si potea l'un uom vèr l'altro irascere;
i campi eran comuni e senza termini,
e Copia i frutti suoi sempre fea nascere.*

*Non era ferro, il qual par c'oggi termini
l'umana vita; e non eran zizanie,
ond'avvien c'ogni guerra e mal si germini.*

*Non si vedean queste rabbiose insanie;
le genti litigar non si sentivano,
per che convien che 'l mondo or si dilanie.*

*I vecchi, quando al fin più non uscivano
per boschi, o si prendean la morte intrepidi,
o con erbe incantate ingiovenivano.*

*Non foschi o freddi, ma lucenti e tepidi
eran gli giorni; e non s'udivan ulule,
ma vaghi ucelli dilettoni e lepidi.*

*La terra che dal fondo par che pulule
atri aconiti e piante aspre e mortifere,
ond'oggi avvien che ciascun pianga et ulule,*

*era allor piena d'erbe salutifere,
e di balsamo e 'ncenso lacrimevole,
di mirre preziose et odorifere.*

*Ciascun mangiava all'ombra dilettevole
or latte e ghiande, et or ginebri e morole.
Oh dolce tempo, oh vita sollaccevole!*

Pensando a l'opre lor, non solo onorole

*con le parole; ancor con la memoria,
chinato a terra, come sante adoro.*

*Ov'è 'l valore, ov'è l'antica gloria?
u' son or quelle genti? Oimè, son cenere,
de le qual grida ogni famosa istoria²⁴.*

Foi Sannazaro quem inventou este tom melancólico, voltado para o passado perdido – ou, pelo menos, foi ele quem o valorizou a ponto de se constituir, ele mesmo, um objetivo poético.

Refletindo o sentimento de uma época que, pela primeira vez, compreendera que Pã morrera, Sannazaro chafurda nessas cerimônias e hinos fúnebres, nesses anelantes cânticos de amor e lembranças melancólicas que só apareciam ocasionalmente em Virgílio; e sua grande predileção por rimas triplas, conhecidas tecnicamente como *sdrucciolo*, dá a seus versos um lamento doce, melancólico. Foi por seu intermédio que este sentimento elegíaco – presente, mas, por assim dizer, periférico às *Éclogas* de Virgílio – tornou-se a qualidade essencial da esfera arcádica.²⁵

²⁴ « Os sumos deuses então não desdenhavam / conduzir as ovelhas para na selva pastar / e, como fazemos agora, cantavam. // Não podia um homem ver o outro enraivecer; / os campos eram comuns e sem limites, / e Cópia fazia sempre seus frutos nascer. // Não havia o ferro, com o qual hoje termina / a vida humana, e tampouco a cizânia, / que toda guerra e mal germina. // Não se viam raivosas insânias; as gentes brigando não se ouvia, / pelo que hoje o mundo se desfaz. // Os velhos, quando ao fim aos bosques não mais saíam, / ou bem tomavam, intrépidos, a morte, / ou com ervas encantadas rejuvenesciam. // Não escuros ou frios, mas brilhantes e tépidos / eram os dias; e não se ouviam uivos, / mas sim alegres pássaros, deleitosos e lépidos. // A terra, de cujo fundo parecem pulular / escuros acônitos, plantas agrestes e mortíferas, / que hoje fazem a muitos chorar e ulular, // estava então cheia de ervas salutíferas, / de bálsamo e incenso lacrimoso, / de mirras preciosas e odoríferas. // Todos comiam à sombra deleitável / ora leite e nozes, ora zimbro e amoras. / Ó doce tempo, ó vida adorável! // Pensando em suas obras, não apenas honrá-los / com palavras; mas ainda com a memória, / inclinado à terra, quero adorá-los. // Onde está o valor, onde a antiga glória? / Onde estão aqueles agora? Ai, são cinzas, / de onde grita toda famosa história. » (nossa tradução livre).

²⁵ PANOFSKY, op. cit., p. 387.

Outra contribuição original é a dimensão onírica, inexistente em Virgílio, e que, em diversas situações reforça o estado diáfano e algo fantasmagórico da sua Arcádia. Exemplo maior é, já ao final da jornada de Sincero (Prosa XII), a passagem do sonho²⁶ e sobretudo da alucinação premonitória da morte de sua amada:

Ma dal vicino fiume, senza avvedermi io come, in un punto mi si offerse avanti una giovane doncella ne l'aspetto bellissima, e nei gesti e ne l'andare veramente divina; la cui veste era di un drappo sottilissimo e sì rilucente che, se non che morbido il vedea, avrei per certo detto che di cristallo fusse; con una nova ravalgetura di capelli, sopra i quali una verde ghirlanda portava, et in mano un vassel di marmo bianchissimo. Costei venendo vèr me e dicendomi: "Séguita i passi miei, ch'io son Ninfa di questo luogo", tanto di venerazione e di paura mi pose insieme, che attonito, senza rispondergli e non sapendo io stesso discernere s'io pur veghiasse o veramente ancora dormisse, mi pusi a seguirla. E giunto con lei sopra al fiume, vidi subitamente le acque da l'un lato e da l'altro restringersi e dargli luogo per mezzo; cosa veramente strana a vedere, orrenda a pensare, mostrosa e forse incredibile ad udire. Dubitava io andargli appresso, e già mi era per paura fermato in su la riva; ma ella

²⁶ « Però che mi pareva, scacciato da' boschi e da' pastori, trovarmi in una solitudine da me mai più non veduta, tra deserte sepolture, senza vedere uomo che io conoscessi; onde io volendo per paura gridare, la voce mi veniva meno, né per molto che io mi sforzasse di fuggire, possea estendere i passi, ma debole e vinto mi rimaneva in mezzo di quelle. Poi pareva che stando ad ascoltare una Sirena, la quale sopra uno scoglio amaramente piangeva, una onda grande del mare mi attuffasse, e mi porgesse tanta fatica nel respirare, che di poco mancava che io non mi morisse. Ultimamente un albero bellissimo di arangio, e da me molto coltivato, mi pareva trovare tronco da le radici, con le frondi, i fiori e i frutti sparsi per terra. E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune Ninfe che quivi piangevano mi era risposto, le inique Parche con le violente secure averlo tagliato. De la qual cosa dolendomi io forte, e dicendo sopra lo amato troncone: 'Ove dunque mi riposerò io? sotto qual ombra omai canterò i miei versi?', mi era da l'un de' canti mostrato un nero funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole. » (SANNAZARO, J. *Arcadia*, prosa XII, 4).

piacevolmente dandomi animo mi prese per mano, e con somma amorevolezza guidandomi, mi condusse dentro al fiume. Ove senza bagnarmi piede seguendola, mi vedeva tutto circondato da le acque, non altrimenti che se andando per una stretta valle mi vedesse soprastare duo erti argini o due basse montagnette. Venimmo finalmente in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra, le cui volte, sì come mi parve di comprendere, eran tutte fatte di scabrose pomici; tra le quali in molti luoghi si vedevano pendere stille di congelato cristallo, e dintorno a le mura per ornamento poste alcune marine cochiglie; e 'l suolo per terra tutto coperto di una minuta e spessa verdura, con bellissimi seggi da ogni parte, e colonne di translucido vetro, che sustinevano il non alto tetto. E quivi dentro sovra verdi tappeti trovammo alcune Ninfe sorelle di lei, che con bianchi e sottilissimi cribri cernivano oro separandolo da le minute arene. Altre filando il riducevano in mollissimo stame, e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio; ma a me, per lo argomento che in sé contineva, augurio infelicissimo di future lacrime²⁷.

A inserção de certas situações subliminares (a camuflagem dos membros da *Accademia Pontaniana* como pastores, por exemplo), por sua vez, dá ao texto uma tensão hermenêutica toda especial: o projeto de uma sociedade modelar, ideal, temporalmente distendida e, ao cabo, irrealizável foi construído ironicamente com personagens reais, concretos e reconhecíveis da Nápoles sua contemporânea. Portanto, o perfil aristocrático dos “pastores poetas” da *Arcadia* segue, de certo modo, a tradição virgiliana – o que mais uma vez demonstra a força do modelo latino e será uma constante nas reconstituições árcades posteriores.

²⁷ SANNAZARO, J. *Arcadia*, prosa XII, 6-7.

O sucesso da *Arcadia* sannazariana foi imenso: 66 edições somente na Itália durante o século XVI (mais 17 até a primeira metade do século seguinte), dezenas de traduções e imitações. Um êxito editorial narrativo ao qual se acrescenta o musical: ela comparece assiduamente no repertório poético das coletâneas musicais publicadas no século XVI e, ainda, nas do primeiro quarto do século seguinte²⁸. Conta-se às centenas as transposições musicais seiscentistas de trechos extraídos de suas élogas, sobretudo na forma do madrigal polifônico, o gênero musical secular mais cultivado então nos ambientes aristocráticos²⁹.

Sdrucchiolo e ethos pastoral

Um detalhe significativo foi notado pela crítica musicológica, que diz respeito à escolha dos trechos poéticos da *Arcadia* pelos compositores, do ponto de vista da estrutura formal: durante grande parte do século XVI, a escolha dos músicos recaiu sobre élogas ou trechos de élogas em alguma medida aderentes ao modelo de Petrarca, codificado por Bembo, confirmando o vínculo fortemente estabelecido entre a cultura musical madrigalesca e o petrarquismo. Dentre a ampla variedade de configurações formais presentes na lírica bucólica sannazareana, na qual sobressai a presença de *terzine sdrucchiole* (tercetos formados por versos com terminação proparoxítona – os *sdrucchioli* – tomados como índice de

²⁸ Embora incomparável à fortuna musical da poesia de Petrarca e, posteriormente, de Guarini e Marino. Ver: LEOPOLD, S.; FABBRI, P., “Madrigali sulle egloghe sdrucchiole di Iacopo Sannazaro: struttura poetica e forma musicale”, in: **Rivista Italiana di Musicologia**, Vol. 14, No. 1 (1979), pp. 75-127. O artigo traz como anexo um recenseamento das composições musicais sobre trechos da *Arcadia* sannazariana.

²⁹ Levantamento feito por Silke Leopold (LEOPOLD; FABBRI, op. cit.) a partir dos incipits literários repertoriados em VOGEL; EINSTEIN, LESURE, SARTORI., **Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700** (1977), identificou mais de três centenas de madrigais. Considere-se que o que foi preservado até os dias de hoje é uma parcela somente do que foi editado na época.

rusticidade, como transposição poética de uma fala simplória), os compositores parecem ter buscado pinçar sobretudo *canzone* e *sestine* observantes do cânon e do estilo petrarquista. O verso *sdrucchiolo* parece ter sido cuidadosamente evitado no circuito do madrigal (embora fosse tomado como uma marca do estilo de Sannazaro) e só aparecerá nas coletâneas de madrigais a partir da década de 1580, por iniciativa sobretudo dos compositores Luca Marenzio e Ruggero Giovannelli, como por exemplo na composição de Marenzio sobre três tercinas da *Écloga VI*³⁰:

*I lieti amanti e le fanciulle tenere
givan di prato in prato ramentandosi
il foco e l'arco del figliuol di Venere.*

*Non era gelosia, ma sollacciandosi
movean i dolci balli a suon di cetera,
e 'n guisa di colombi ognor basciandosi.*

*Oh pura fede, oh dolce usanza vetera!
Or conosco ben io che 'l mondo instabile
tanto peggiora più, quanto più invetera*³¹.

³⁰ GERBINO, G., “The Madrigal and its Outcasts: Marenzio, Giovannelli, and the Revival of Sannazaro’s *Arcadia*”, in: **The Journal of Musicology**, Vol. 21, No. 1 (Winter 2004). E também: LEOPOLD, S.; FABBRI, P., op. cit.

³¹ “Os felizes amantes e as tenras donzelas / iam de prado a prado lembrando / o fogo e o arco do filho de Vênus. // Sem ciúme, divertindo-se // moviam-se em doces bailados ao som da cítara, / e, como pombinhos, beijavam-se. // Ó pura fé, doce e antigo costume! / Agora sei muito bem que o mundo instável / pior fica, quanto mais envelhece” (nossa tradução livre). In: MARENZIO, L. **Madrigali a quattro voci, libro primo**. Venezia: Gardano, 1584. Interpretação pelo ensemble *Concerto Italiano* (dir. Rinaldo Alessandrini, 1999, selo Opus 111) por ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=vOIN6NSZ_cc>. Ou, ainda, a gravação mais recente (2019, selo La mà de guido) pelo ensemble *Qvinta Essência*, em: <https://www.youtube.com/watch?v=uhPOM9_kasI>. Outros madrigais compostos sobre versos *sdrucchioli* comparecem em: MARENZIO, L. **Il terzo libro de’ madrigali a cinque voci**. Venezia: Gardano, 1582 e, sobretudo em GIOVANNELLI, R. **Gli sdrucchioli: il primo libro de madrigali a quattro voci**. Roma: Gardano, 1585.

Poesias em *sdrucchioli* já compareciam, porém, em composições musicais de conotação popular ou popularesca como *canzonette*, *villanelle*, *napolitane*, *vilotte*³²: peças destinadas a circular também em ambiente aristocrático, porém pseudo-rústicas, de feitura musical simples, geralmente estróficas e de textura homofônica, com mais ou menos conotação cômica. Ou seja, de caráter radicalmente distinto do sofisticado madrigal, caracterizado por uma escrita musical elaborada, engenhosa e refinada. Um exemplo é a *canzonetta* composta por Vincenzo Bellavere sobre versos em dialeto paduano-veneziano, publicada em 1570:

*Tutto il dì ti te spampoli
Che mi son un petogolo
E che paro un coruogolo
Con la coa tutta toccoli.*

*Ti se tutta spasemo
Viso della redodese
Corpo piena de tisegeo
Che magna stizza e tosego.*

*Varda mo se me dindolo
E se somegio un biscolo
Co muodo che ti frapoli
No te val petar zizole.*

³² The parodistic use of the *sdrucchiolo* is amply documented in Venetian and Paduan areas, especially in texts written in dialect. Some of these linguistic experiments found their way into musical collections, as in the first book of three-voice *lustiniane* published by Scotto in 1570. Here, four pieces by Andrea Gabrieli and Vincenzo Bellavere (the collection's editor) are settings of *canzonette* in a sort of Paduan/Venetian dialect that plays on the comical effect of *sdrucchiolo* rhymes such as "Franceschinetta béula" or "Tutto il dì di te spampoli." From the same linguistic region, we can also mention Filippo Azzaiolo's *villotta* "Sentomi la formicula." The most spectacular example of a mocking declension of the *sdrucchiolo* came from another Venetian, Andrea Calmo, well known to musical circles both for his voice and his poetry. In 1553 Calmo published a collection of six *eclogues* written entirely in *sdrucchioli*. The title is in itself a stylistic manifesto: "Playful, modern and most waggish pastoral *eclogues*...in a new *sdrucchiolo* line." GERBINO, G., op. cit., p. 28.

*No me curo de strinzole
Pur che le nò me furega
E che le nò me bisega
In tel carnier dei tondoli.*

*Porta via le to scatole
E son stoffo de zuogoli
Che no vogio per schitole
Fruar più calze e zocol³³.*

A demarcação no uso do *sdrucchiolo* entre os gêneros de música vocal secular naquele momento evidencia, assim, as ambiguidades e tensões éticas de um imaginário bucólico repartido entre personagens ora mais ora menos diferenciados entre si: pastores de uma simplicidade nobre e elevada, que se expressam num idioma de aspiração virgiliana tingida de petrarquismo, e campônios rústicos, quando não grosseiros, que se expressam em linguagem rugosa ou dialetal.

Ora, se o *sdrucchiolo* permaneceu confinado num registro mais popularesco em grande parte do século XVI musical³⁴, ele nasceu – é preciso ter em mente – nos vales férteis altamente idealizados da égloga quatrocentista, imitadora de Virgílio e Teócrito. O paradoxo parece ser constitutivo. A historiografia mostra que a recepção deste tipo de verso sofreu oscilações, como se inevitavelmente marcada pela ambivalência de seu próprio mito de origem: seu surgimento na lírica italiana da segunda metade do século XV foi explicado pela crítica literária de duas formas, em certa medida convergentes. Segundo uma delas, ele teria resultado de uma tentativa de adaptação, em vernáculo, de metros afeitos ao estilo *humilis* na poesia bucólica antiga; segundo a outra, ele resultaria de um influxo da lírica

³³ In: **Primo libro delle Iustiniane a tre voci di diversi eccellentissimi musici**. Venezia: Girolamo Scotto, 1570. Uma interpretação pelo cantor e cancionista Angelo Branduardi por ser acessada em :<<https://www.youtube.com/watch?v=MOzDOHHdGsM>>

³⁴ Existem exceções, mas são ocasionais. Ver: GERBINO, G., op. cit, p. 29.

popular na poesia culta³⁵. Tenha ele origem na verve popular ou na releitura dos clássicos, seu estatuto ético se complexifica em nuances – e ao mesmo tempo revela as implicações geopolíticas que possivelmente atravessavam as escolhas estéticas e éticas dentro mesmo do universo da cultura pastoral – quando Marenzio e Giovannelli resgatam o *sdrucchiolo* de seu confinamento no ambiente agreste das *canzonette* e o devolvem ao círculo mais erudito do madrigal nas últimas décadas dos quinhentos. Pois eles o fazem presumivelmente numa perspectiva de afirmação da identidade cultural napolitana de Sannazaro, sobre o fundo prevalente da corrente poético-linguística florentina, codificada pelo veneziano Bembo³⁶. A recuperação estética e sobretudo ética do *sdrucchiolo* parece se articular aí a imperativos políticos (se é que estética e política podem ser pensados separadamente em algum momento ou contexto que seja). A geografia das coletâneas de madrigais que empregaram *sdrucchioli*

³⁵ Cf. LEOPOLD; FABBRI, op. cit., p. 77. Nas décadas seguintes ao surgimento do *sdrucchiolo*, o poeta e crítico literário Vincenzo Calmeta afirma, sobre ele: “*conoscendo che i Latini e ancor più i Greci ne’ versi bucolici locano certi dattili a loro proprie sedi, per tenere in bassezza il bucolico verso, che dall’eroico sia differente, così fu trovato da’ volgari di mettere il dattilo nel fin del verso che volgarmente si chiama sdrucchiolo acciocché da’ grandiloqui ternari fosse lo stil dell’egloga differente*”. CALMETA, V., “Dell’antichità del bucolico verso e che circostanze all’egloga si convengono,” in: **Prose e lettere edite ed inedite**, ed. GRAYSON, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1959, citado por GERBINO, G., “The Madrigal and Its Outcasts: Marenzio, Giovannelli, and the Revival of Sannazaro’s *Arcadia*,” in: **The Journal of Musicology**, vol. 21, no. 1, 2004, p. 10. Se, para Calmeta, o *sdrucchiolo* serve à distinção do estilo humilde frente ao estilo heroico, sem que, no entanto, pese sobre ele uma conotação de verso rude ou grosseiro, abrigado que se encontra sob a égide da *auctoritas* de Virgílio e Teócrito, a situação parece ser outra algumas décadas depois. Para o humanista, linguista, poeta e dramaturgo Gian Giorgio Trissino, criador do *endecasillabo sciolto* (adaptação em vulgar do hexâmetro clássico), autor da primeira tragédia regular moderna (*Sofonisba*, 1524), considera o *sdrucchiolo* não melodioso, identificando-o a personagens ainda mais baixos que os da comédia: sátiros, pastores e “outras pessoas rústicas e estranhas à vida civil”. “*Ultimamente diremo qualche cosetta della egloga pastorale, la quale è dello istesso genere della poesia che è la comedia, cioè dei più bassi e dei peggiori. Et ancora le persone che se introducono in queste sono più umili e più bassi di quelle, perciò che si come la comedia è di cittadini mediocri, così la egloga è di contadini, cioè di bifolci, di pastori, di caprari, e di altre persone rustiche et aliene dalla vita civile (...). Et ancora quelli suoi versi [de Sannazaro], che alcuni dicono sdrucchioli, li quali esso frequentissimamente usa, non sono dai scrupolosi di questa nostra età molto laudati per non esserci né di Petrarca né da Dante molto usati*”. TRISSINO, G. G., **Poetica** [edição póstuma em 1562], La quinta e la sesta divisione della Poetica, in: WEINBERG, B. (ed.), **Trattati di poetica e retorica del Cinquecento**. Roma-Bari: Laterza, 1970. Citado por LEOPOLD; FABBRI, op. cit., p. 78-79.

³⁶ A hipótese fortemente tentadora é proposta por GERBINO, op. cit.

subsequentemente parece de fato se concentrar nas latitudes centro-meridionais da península, com epicentro em Roma, ou seja, numa área cultural mais próxima de Nápoles de Sannazaro³⁷.

*Rome was geographically, and above all culturally, much closer to Naples than to Venice. And in Naples Sannazaro indeed represented the pride of the cultural past of the city. Ezio Raimondi's and Pasquale Sabbatino's studies on Petrarchism in Southern Italy have set in relief the specifically literary qualities, at times polemically shrewd, of this pride. An important segment of 16th-century Neapolitan intelligentsia re-constructed the genealogy of the new lyric poetry from a southern perspective, in which Sannazaro assumed a role analogous to that of Bembo*³⁸.

A disseminação das produções literárias e artísticas sempre se reveste de importância geopolítica, na forma de uma disputa simbólica, bem sabemos (neste caso, entre os estados da península itálica). Carlo Dionisotti aponta para a maneira pela qual Lorenzo de Medici soubera utilizar o prestígio da língua toscana e seu programa literário como instrumento político, no período mesmo do florescimento da écloga em vernáculo:

L'urgenza di una definizione dei rapporti fra la lingua e letteratura moderna e le antiche si manifestò in Italia nella seconda metà del Quattrocento, quando a capo d'uno dei principali stati venne a trovarsi un uomo, Lorenzo de' Medici, che a un'eccezionale abilità politica unendo una pure eccezionale abilità letteraria nella sua propria lingua,

³⁷ Ver LEOPOLD; FABBRI, op. cit., para o recenseamento geográfico das coletâneas.

³⁸ GERBINO, op. cit., p. 37, remetendo a RAIMONDI, E., "Il petrarchismo nell'Italia meridionale", in: **Rinascimento inquieto**. Turim: Einaudi, 1994, e SABBATINO, P., **Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento**. Nápoles: Editrice Ferraro, 1984.

della forza e prestigio di questa lingua intendeva servirsi come di uno strumento politico. Il fatto che già prima, e anche fuori di Firenze e Toscana, la pressione della letteratura cosiddetta volgare sui gusti dell'alta società e delle corti fosse cresciuta gradualmente a tal segno da smentire ormai apertamente il nome che a essa lingua e letteratura si attribuiva, non toglie che determinante sia da considerarsi, senza possibilità di dubbio, l'iniziativa assunta, sul piano insieme politico e letterario, da Lorenzo il Magnifico e da Firenze intorno al 1470³⁹.

A despeito, pois, das várias e distintas nuances éticas e políticas envolvidas na recepção do *sdrucchiolo* ao longo do século XVI, ele tenderá nos séculos seguintes a ser cristalizado como estilização de um falar rústico, tendendo ao cômico ou ao grotesco, distinto de seu emprego na écloga de inspiração clássica quatrocentista como alusão a uma pretensa simplicidade nobre característica dos habitantes da Arcádia. É desta forma fortemente conotada que ele aparecerá na virada para o século XVII, quando surgirem os primeiros experimentos de um drama inteiramente musicado, as *favole in musica* que precedem a ópera, caracterizando personagens como Pã, Polifemo, sátiros e outros caracteres bem distantes do *ethos* áulico dos pastores quatrocentistas. As vicissitudes da recepção literária e musical do verso *sdrucchiolo* – aspecto aparentemente diminuto e anedótico – reverberam, como se vê, questões de fundo do fenômeno da pastoral. Elas são uma metonímia das tensões subjacentes ao desenvolvimento de uma modalidade literária, recitativa, musical, cênica e visual⁴⁰ cujo encargo não é nada menos do que o de modelar e reenviar a imagem de uma sociedade de corte em vias de se inventar e codificar.

³⁹ DIONISOTTI, C., **Geografia e storia della letteratura italiana**, Einaudi, 1999 [1967], p. 158-159.

⁴⁰ Falando do sucesso da cena bucólica no Renascimento, e apontando para a pervasividade da pastoral nos mais distintos campos da representação, Janez Zabukovec lamentava que a história do teatro renascentista fosse explorada somente do ponto de vista literário, passando ao largo das “razões pictóricas, musicais, coreográficas que viabilizaram o triunfo da bucólica teatral”. De fato, “*Vergilio ed il*

Arcádia em ação

Se a *Arcadia* napolitana de Sannazaro pode ser considerada o principal modelo literário da bucólica moderna, é no ambiente da corte estense de Ferrara que é forjada, no amálgama de diversas polêmicas acadêmicas, a sua vertente dramática. Nos anos sessenta do *quattrocento* uma tradição bucólica pode ser identificada em Ferrara, inaugurada e estimulada por Guarino Veronese (1374 – 1460), preceptor de Leonello d'Este. Um círculo humanista se constitui em torno de Guarino, do qual participam Gaspare Tribacco e Tito Vespasiano Strozzi, autores de écloas e epigramas latinos. Caberá a Matteo Maria Boiardo, sobrinho deste último, fazer a transição desta bucólica latina ferrarense para a língua vulgar, a exemplo do círculo florentino. Sob o título *Pastoralia* são editadas, em 1500, dez écloas latinas de sua autoria dedicadas a Ercole d'Este, compostas entre 1463 e 1464⁴¹. Um segundo ciclo de dez écloas é completo em torno de 1483, mas agora já em italiano⁴².

Há registros de experiências cênicas feitas a partir de textos de écloas em datas bem anteriores à constituição de uma dramaturgia pastoral propriamente. Performances como as do célebre poeta-músico Serafino Aquilano em Roma em 1490, recitando/atuando uma écloa em *terzine sdruciole* de sua autoria acompanhado de sua lira⁴³, ou a representação

Sannazaro non bastano per spiegare il successo, se non si pensa alle mascherate, ai carri trionfali, alle canzoni a liuto di carattere idilliaco, alla gagliarda fioritura di frottole e di madrigali, all'iconografia mitologica e pastorale: sono manifestazioni d'arte parallele, che non sempre rientrano nel rigido casellario di cause e di effetti, ma vengono tenute d'occhio tutte insieme, si si vuole fare un'idea completa della moda e del successo dei bucolici carmi nel Rinascimento". ZABUKOVEC, J., **Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso**. Bologna: N. Zanichelli, 1921, Vol. II, p. 271.

⁴¹ Edição moderna por CARRAI, S., Padova: Antenore, 1996.

⁴² Edição moderna por MENEGALDO, P. V., **Opere volgari: Amorum libri, Pastorale, Lettere**. Bari: Laterza, 1962.

⁴³ Sobre a dimensão cênica da écloa italiana, ver: BORTOLETTI, F., "Per una nuova dramaturgia. L'égloga nel quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica". In: **Quaderni d'italianistica**, Volume 30, No. 1, 2009.

cênica de uma égloga de Niccolò da Correggio nas festividades de carnaval em Ferrara, em 1506, interpolada de intervenções musicais e coreográficas, são exemplos somente mais fulgurantes de uma prática presumivelmente mais difusa. Pois, na medida em que transpunha em escrita práticas de performance recitativas, musicais e coreográficas – pastores árcades dialogam, cantam, medem-se por meio do canto; ninfas dançam, correm e escapam a seus assediadores – a égloga já se predisponha a recitações mais ou menos encenadas, mais ou menos musicadas e coreografadas. Suas convenções mais estruturais, como o lamento poético-musical do pastor, ou o canto amebau – disputa poético-musical improvisada entre dois personagens diante de um espectador-juiz ou da micro-comunidade que configura uma plateia de ocasião, motor poético tão importante no universo das églogas quanto a existência do plátano⁴⁴ – convidavam quase naturalmente à performance diante de um público, mesmo que confidencial e seletivo. Convidavam também, e sobretudo, ao exercício então altamente prezado da poesia recitada por meio do canto improvisado com uso de instrumento de cordas, o *cantare ad lyram*, de ressonâncias neoplatônicas e órficas⁴⁵.

Assim, não parece um acaso que a voga pastoral tenha fluído para o campo da dramaturgia propriamente dita. A historiografia literária estabelece como marco do surgimento do drama pastoral a representação, nos festejos de carnaval de Ferrara de 1554, do *Sacrificio*, de Agostino Beccari, *favola pastorale* em 5 atos, com indicação de inserções musicais.

⁴⁴ As árvores clássicas da literatura pastoral são a faia, o plátano, a cerejeira e o pinheiro, onde frequentemente se gravavam inscrições: ora alimentando a mitologia de uma iminente época de ouro (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, IV; CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*, I, vv. 21-89; *Bucólicas*, IV, vv. 128-136); ora lembrando recados eróticos entre amantes (CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*, III, vv. 43 e ss; VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V, vv. 13 e ss). Teócrito também faz referência ao plátano ornado por uma inscrição votiva: “tomando um estilete de prata verteremos o untuoso licor gota a gota sobre um plátano umbroso. E uma inscrição será gravada sobre sua casca para ser lida pelo passante, como fazem os dórios: ‘Honrem-me, sou a árvore de Helena’.” (TEÓCRITO, *Idílios*, XVIII, v. 45-49). O tema é retomado por Sannazaro, no prólogo da sua *Arcadia*.

⁴⁵ Sobre a prática do canto *ad lyram* ou *ad lembum*, ver: WILSON, B., *Singing to the Lyre in Renaissance Italy. Memory, Performance, and Oral Poetry*. Cambridge Oxford Press, 2019.

Uma progressão de dramas compostos também no âmbito da corte de Ferrara – a *Aretusa* de Alberto Lollio, o *Sfortunato*, de Agostino Argenti e, numa direção paralela, a *Egle* de Giraldo Cinzio⁴⁶ – antecede a *Aminta* de Torquato Tasso, esta representada pela primeira vez em 1573 e publicada em 1580. O *dramma pastorale* tassiano, reconhecido imediatamente como uma obra prima e um exemplo de perfeição formal, foi alçado a modelo e inspirou uma infinidade de imitações. A escrita refinada e penetrante de Tasso, marcada por antíteses e oxímoros sofisticados, expressa e elabora uma experiência da vida e do mundo torturada pela tensão entre contrários, pela tração entre forças conflitantes e inconciliáveis, e a *Aminta* não é uma exceção⁴⁷.

O drama é perpassado por uma dialética da experiência amorosa que coloca em tensão o desejo e a contenção, o instinto e o decoro, a liberdade e a restrição: ao pastor Aminta, jovem e inexperiente, enamorado pela ninfa Silvia e naturalmente obediente a um código de honra de tipo cortês, se contrapõe o sátiro que, igualmente enamorado por Silvia e por ela desprezado, assume sua natureza violenta e lasciva e decide não mais refrear a urgência de sua pulsão erótica. Se a dicotomia é aparentemente banal, o desenrolar e o desfecho da trama são equívocos. Eles se prestam mal a um deciframento apressado e inspiraram leituras distintas e opostas, ora de tendência moralizante, ora de cunho libertino⁴⁸. Pois a ética do decoro e da honra é abordada de forma no mínimo ambígua, suscitando interpretações da obra (ou de trechos dela) como uma poética anti-

⁴⁶ Cinzio põe em cena não pastores, mas sim sátiros e personagens do séquito de Dionísio, dentre as quais a própria bacante Egle, distinguindo-se também pelo fim trágico, distintamente da linhagem que conforma a tragicomédia pastoral de *lieto fine*.

⁴⁷ Stefano Saino, sobre a o Tasso da *Aminta*: “*Tale ricerca manieristica di corrispondenze semantiche giocate intorno alla figura retorica dell’antitesi e del concettismo, permea l’intera pastorale con un’intensità che la rende strutturale.*” SAINO, S. “**Più dolci affetti**” – Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma. Tese de doutorado, Università degli Studi di Milano, 2010-2011, p. 86.

⁴⁸ CORRADINI, M., “Lecture e riscritture dell’*Aminta* nel Cinquecento e nel Seicento”. In: **L’italianistica oggi: ricerca e didattica**, Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti, Adi editore, 2017; FENZI, E., “Il potere dell’amore e l’amore come potere – note per una rilittura dell’ *Aminta*”. In: **Italique** [Online], XXI | 2018.

cortês⁴⁹. A ambiguidade atravessa a obra como um todo, de fato, inclusive as personagens. Se o sátiro, por exemplo, encarna, a priori, a rusticidade, as forças instintivas e pulsionais a serem domesticadas no processo civilizatório, ele personaliza, igualmente, a crítica à moral corrompida da sociedade de corte, à venalidade que impera em suas trocas, inclusive amorosas,

*Non sono io brutto, no, né tu mi sprezzì
perché s'è fatto io sia, ma solamente
perché povero sono. Ahì, che le ville
seguon l'esempio de le gran cittadi!
e veramente il secol d'oro è questo,
poiché sol vince l'oro e regna l'oro⁵⁰.*

Mas a ambivalência da personagem é ainda mais complexa. Pois seu amor por Silvia é sincero e, num primeiro momento, romântico, como diríamos hoje⁵¹.

*Ohimè, che tutte piaga e tutte sangue
son le viscere mie; e mille spiedi
ha ne gli occhi di Silvia il crudo Amore.
(...)
Ohimè, quando ti porto i fior novelli,
tu li ricusi, ritrosetta, forse*

⁴⁹ FINOTTI, F., **Retorica della diffrazione – Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana**. Florença: Olschki Editore, 2004, 193-386.

⁵⁰ TASSO, T. **Aminta**, segundo ato, cena primeira, 53-58. “Não sou feio, não, nem me desprezas / porque assim eu seja feito, mas somente / porque pobre sou. Ai, as vilas / seguem o exemplo das grandes cidades! / e verdadeiramente a idade de ouro é esta, / pois nela apenas o ouro vence e reina o ouro” (nossa tradução).

⁵¹ Também a personagem do herói Aminta é perpassada de alguma ambiguidade: a despeito de sua honra natural e intrínseca, o pastor não deixa de usar de subterfúgios pouco honestos para receber os beijos curativos da inocente Silvia, fingindo uma mordida de abelha (primeiro ato, cena segunda, 151-183).

*perché fior via più belli hai nel bel volto.
Ohimè, quando io ti porgo i vaghi pomi,
tu li rifiuti, disdegnosa, forse
perché pomi più vaghi hai nel bel seno.
Lasso, quand'io t'offerisco il dolce mele,
tu lo disprezzi, dispettosa, forse
perché mel via più dolce hai ne le labra⁵².*

É após as sucessivas recusas da ninfa que o sátiro assume e se entrega à sua natureza violenta e lúbrica:

*Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno
quell'armi che gli ha date la natura
per sua salute: il cervo adopra il corso,
il leone gli artigli, ed il bavoso
cinghiale il dente; e son potenza ed armi
de la donna bellezza e leggiadria;
io, perché non per mia salute adopro
la violenza, se mi fe' natura
atto a far violenza ed a rapire?
Sforzerò, rapirò quel che costei
mi niega, ingrata, in merto de l'amore;
(...)
Qual contrasto col corso o con le braccia
potrà fare una tenera fanciulla
contra me sì veloce e sì possente?
Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo
di pietà, di bellezza: che, s'io posso*

⁵² TASSO, T. *Aminta*, segundo ato, cena primeira, 11-13; 23-31. "Ai, que de pura ferida e puro sangue / são minhas entranhas; e mil espetos / tem Amor nos olhos de Silvia. / (...) / Ai, quando te trago flores frescas, / tu as rejeita, tímida, talvez / porque flores mais bonitas tens no lindo rosto. / Ai, quando te entrego maçãs deliciosas, / tu as recusa, desdenhosa, talvez / porque maçãs mais deliciosas tens no belo seio. / quando te ofereço, cansado, o doce mel, / tu o desprezas, rancorosa, talvez / porque mel muito mais doce tens nos lábios." (nossa tradução).

*questa mano ravvogliarle nel crine,
indi non partirà, ch'io pria non tinga
l'armi mie per vendetta nel suo sangue*⁵³.

Sua crítica aos modos da sociedade encontra continuidade na fala de Mopso, narrada indiretamente pelo companheiro de Aminta, Tirsi. Na voz de Mopso, a civilização de corte é caracterizada como espaço de engano, de impostura, de intriga.

*Ciò che diamante sembra ed oro fino,
è vetro e rame; e quelle arche d'argento,
che stimeresti piene di tesoro,
sporte son piene di vesciche bugge.
Quivi le mura son fatte con arte,
che parlano e rispondono ai parlanti;
né già rispondon la parola mozza,
com'Eco suole ne le nostre selve,
ma la replican tutta intiera intiera:
con giunta anco di quel ch'altri non disse*⁵⁴.

E aquilo que seria seu apanágio ético – a honra, o decoro, e aquilo que isto significa em termos de contenção, ocultamento e sublimação dos desejos – é condenado no coro do primeiro ato (331-398): a honra, diz o

⁵³ TASSO, T. **Aminta**, atto secondo, scena prima, 72-82; 90-97. “Mas por que em vão reclamo? Usa cada um / as armas que lhe deu a natureza / para sua salvação: o cervo usa a corrida, / o leão as garras, e o baboso / javali o dente; e são poder e armas / da mulher a beleza e a graça; / e eu, porque para minha salvação não adoto / a violência, se me fez a natureza / apto a cometer violência e a raptar? / Violentarei, raptarei aquela / que me nega, ingrata, por mérito do amor / (...) / Que combate na corrida ou com os braços / poderá oferecer uma delicada jovem / contra mim, tão rápido e tão potente? / Que chore e suspire também, use de todo esforço / de piedade, de beleza: se eu puder / esta mão envolver em seus cabelos, / ela então não partirá antes de eu tingir / minhas armas, por vingança, em seu sangue. » (nossa tradução).

⁵⁴ TASSO, T. **Aminta**, primeiro ato, cena segunda, 260-269. “Aquilo que [lá] parece diamante e ouro fino, / é vidro e cobre; e aquelas arcas de prata, / que estimarias cheias de tesouro, / estão cheias de mentiras vazias. / Lá as paredes são feitas com arte, / pois falam e respondem aos falantes; / não repetem a palavra inconclusa, / como faz o Eco em nossas selvas, / mas a devolvem inteira, inteira: / com a adição daquilo que outros não disseram.» (nossa tradução).

coro, furta aquilo que foi dado por Amor (« *opra è tua sola, o Onore, / che furto sia quel che fu don d'Amore* ») e vela a fonte dos prazeres (« *Tu prima, Onor, velasti / la fonte dei diletta / negando l'onde a l'amorosa sete* »). A honra, continua, deve ser confinada ao ambiente cortês (« *Vattene, e turba il sonno / agl'illustri e potenti : / noi qui, negletta e bassa / turba, senza te lassa / viver ne l'uso de l'antiche genti* »), O gozo espontâneo dos prazeres e a entrega aos desejos naturais assumem assim valor positivo aqui, assim como na voz da experiente Dafne, que incita Silvia a se entregar ao amor de Aminta.

Após uma série de peripécias, a trama tassiana tem como desfecho, porém, o coroamento do amor cortês e decoroso de Aminta por Silvia. Mas a importância dada por Tasso à figura do sátiro no drama não é um fato anódino. Na realidade, o poeta dá continuidade a uma marca da pastoral cultivada no ambiente cultural de Ferrara – via de regra povoada de sátiros e divindades do círculo de Dionísio – e explora por meio de uma dialética sutil e complexa a dimensão transgressora deste tipo de personagem no interior da narrativa pastoral⁵⁵. De fato, sátiros, faunos, divindades como Pã e Silvano, comparecem no elenco bucólico comumente como contraparte (poderíamos dizer *contraponto* ou *contracanto*, dada a natureza performático-musical da fala das personagens pastorais) à distinção ética (também linguística e musical, como vimos naquilo que se refere ao verso *sdrucchiolo*) dos pastores e ninfas; como dispositivo que permite explorar oposições de tipo natureza e artifício, instinto e civilidade, campo e cidade, decoro e licença e tantas outras que delas podem ser declinadas. Parece se abrir, na trilha de um elenco báquico mais ou menos presente, mais ou menos conotado ou caricaturizado (segundo a época e o contexto, de maneira análoga ou talvez mesmo acompanhando a trajetória do *sdrucchiolo*), uma via de vazão instintual permeando o primado

⁵⁵ SAINO, S., 'Più dolci affetti' – Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma. Tese de doutorado, Università degli Studi di Milano, 2010-2011, p. 88.

do controle e da contenção comportamental do espaço de corte travestido de paisagem arcádica⁵⁶.

Embora em registro um pouco distinto, essa parcela dionisiaca do elenco encontra ressonância ética, é importante notar, no *villano*, o camponês de modos brancos que anima o repertório das *canzonette*, *villanelle* e afins, e que também, ocasionalmente, pode habitar as franjas da paisagem arcádica. Sua rusticidade ora ingênua ora abertamente maliciosa e sarcástica encarna instintos naturais ou arcaicos, num reverso irônico que pode tanto querer realçar o brilho da civilidade cortesã quanto ironizá-lo numa perspectiva transgressora. É fundamental citar, neste sentido, o caso da produção e a atuação cômica de Angelo Beolco ou Ruzante, ativo em Pádua. Sua comédia *La Pastoral* (c. 1518), em linguagem dialetal, parodia e subverte a ética bucólica de matriz clássica da *Arcadia* de Sanazzaro. No centro do elenco, que inclui nomes antiquizantes como os dos pastores Milesio e Mopso, e o da ninfa Siringa, evolui o camponês Ruzante, de ethos anti-áulico, sórdido e interessado, que age a partir de suas necessidades imediatas e biológicas, num realismo cru de ressonâncias políticas e sociais evidentes⁵⁷.

⁵⁶ Sobre a função e a trajetória do sátiro na cultura literária do Renascimento italiano, ver sobretudo: FINOTTI, F., op. cit., p.193-386. Para uma perspectiva transnacional, LAVOCAT, F., **La syrinx au bûcher – Pan et les satyres à la Renaissance et à l’âge baroque**. Genève: Droz, 2005.

⁵⁷ Cite-se, ainda a cena cômica rústica da anti-acadêmica *Congrega dei Rozzi* de Siena, assim como outras manifestações literárias e cênicas no ambiente de Pádua e de Siena. “*Mi pare comunque significativo che la commedia rusticana si affermi parallelamente in due città, Padova e Siena, che hanno perso o stanno perdendo la loro autonomia politica e culturale e sentono la loro identità linguistica minacciata dalle metropoli regionali, Venezia e Firenze*”. FOLENA, G., (1991). **Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale**. Torino: Bollati Boringhieri, 1991, p. 132-133, citado por SCANNAPIECO, A., “Così lontani, così vicini Villani a teatro da Ruzante a Fumoso (primi appunti)”, in: **Quaderni Veneti** [online] ISSN 1724-188X, Vol. 6 – Num. 1 – Giugno 2017. Ver: PIERI, M., “Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione”. In: **Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male – Teatro e lingua in Ruzante. Atti del Convegno**. Pádua: Libreria Editrice Università di Padova, 2012; VESCOVO, P., **Il villano in scena. Altri Saggi su Ruzante**. Padova: Esedra, 2006; FAVARETTO, L., **Lengua grossa, in língua sutile – Studi su Angelo Beolco, il Ruzante**. Padova: Esedra, 2005.

Uma vez definidas as personagens desse elenco ao mesmo tempo codificado e flexível, cabe a cada um dos criadores das inumeráveis figurações bucólicas manejá-lo, enfrentando a dialética natureza-artifício e suas derivações à sua maneira e, em maior ou menor grau, sua complexidade e ambivalência.

O fundamentalmente moderno drama pastoral se consolida do ponto de vista teórico com a “tragicomédia pastoral” *O Pastor Fido*, de Giovanni Battista Guarini, publicado em 1590, uma das materializações mais célebres do gênero, junto à *Aminta*. Assumida como invenção moderna, a tragicomédia é compreendida (ou justificada) por Guarini como uma fusão lícita, numa só forma dramática, de elementos trágicos e cômicos⁵⁸. Estranha, portanto, à codificação aristotélica, ela suscita fortes invectivas, e uma intensa polêmica transcorre naquele fim de século, com o acadêmico aristotélico Giason de Nores como figura contestatária⁵⁹. Nada disso é obstáculo para seu sucesso estrondoso e internacional, inclusive na música. Assim como a *Aminta*, o *Pastor Fido* serviu de repositório poético para incontáveis compositores, dando origem a uma avalanche de madrigais polifônicos, mas também na forma da monodia, então em forte ascensão, na virada para o século XVII.

A prosperidade musical da poesia pastoral parece menos um acaso da fortuna do que um jogo de cartas marcadas. Pois, como vimos, a música é intrínseca à constituição tanto formal e estrutural quanto semântica da narrativa pastoral: na estrutura modelar da écloga a performance musical ficcional escande a linha narrativa, determina a métrica, comparece como prática de interação e de comunicação social e (o que nos interessa aqui)

⁵⁸ “Dall’una [tragédia] prende le persone grandi e non l’azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall’altra [comédia] il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l’ordine comico”. GUARINI, G. B., **Il Compendio della poesia tragicomica** (1602.), in: BROGNOLIGO, G. (ed.); **Il Pastor Fido e Il Compendio della poesia tragicomica**. Bari: Laterza, 1914, p. 231.

⁵⁹ A querela vem à tona sobretudo por meio uma sequência de publicações bastante conhecida pela crítica onde, aos ataques de Giason Denores se seguem defesas por parte de Guarini.

constitui o dispositivo por excelência de expurgo das emoções. Por meio dela, o sentimento nostálgico e melancólico da perda, o sofrimento, as urgências e as angústias amorosas são comunicadas e extravasadas, mas principalmente amplificadas.

Ora, no momento histórico em que a experimentação musical, aclimatando-se à estação humanista, se reorienta justamente para o cultivo das possibilidades comunicacionais, expressivas e emotivas da música – numa vertente, poderíamos dizer, imanentista, nos antípodas da estética precedente, centrada numa beleza musical abstrata e resultante de razões transcendent⁶⁰ – a pastoral oferece um terreno fértil e notavelmente oportuno de experiência. Da convergência quase natural entre ficção pastoral e música no século XVI, por meio da qual a performance comunicativa dos sentimentos do e pelo indivíduo (o solilóquio do pastor) é amplificada pelas virtudes emotivas da música, se configura um novo objeto estético que é a própria emoção, superlativada e expressionisticamente dada a conhecer, por meio de uma performance essencialmente dramática. Estão dadas ao menos algumas das condições essenciais para o estilo representativo, para o drama musical, para a ópera e a cantata que ocuparão a cena musical secular no século seguinte.

De fato, os temas pastorais sobreviveram, no meio musical, muito depois dos cânones formais do Renascimento terem sido totalmente suplantados pela estética barroca, e esta pelos ditames sucessivos do classicismo, do romantismo, do modernismo, e assim até hoje. O *décor* pastoral ultrapassou as fronteiras italianas, produzindo uma grande quantidade de *best-sellers* em vernáculo, seja no campo poético, seja no campo da prosa

⁶⁰ Passagens de tratados teórico-musicais como o *Compendium musices* (1552), de Adrian Petit Coclicot, ou *Le istituzioni Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, são representativas desta inflexão estética paulatina, que conduz de uma correlação dogmática entre beleza sonora e proporção numérica (derivada de uma matriz pitagórica que encontra continuidade na tradição platônica e neoplatônica) a uma concepção de beleza musical vinculada à capacidade expressiva e emotiva do conteúdo textual.

e do drama⁶¹. A produção pastoral avança por todo o século XVII, até chegar à segunda metade do século XVIII (o Arcadismo mineiro da Inconfidência é um dos frutos da temática pastoral do Renascimento⁶²), a Rousseau⁶³, ao “cultivar nosso jardim” do *Candide* de Voltaire⁶⁴, e mesmo, por caminhos tortuosos, aos dias de hoje. Podemos até desconfiar se certas comodidades modernas, altamente industriais e urbanas, a princípio totalmente alheias a questões de ordem poética, não negociam, paradoxalmente, com ecos pastorais...⁶⁵

*

O que dizer desse cenário? Harmonia do homem com a natureza? A pastoral é, no fundo, uma mitologia da ordem e do equilíbrio, na continuidade dos cânones formais imputados aos antigos por estetas

⁶¹ Entre os ibéricos, *Menina e Moça* (1554), do português Bernardim Ribeiro (1482-1552); *Los sete libros de la Diana* (1559), do português escrevendo em espanhol Jorge de Montemayor (1520-1561); *Arcadia* (1598), de Lope de Vega. Entre os ingleses, as *Eclogues* (1515), de Alexander Barclay; *Arcadia* (1577), de Philip Sidney; *The Shepherdes Calender* (1579), de Edmund Spenser; *Endimion* (1579), de John Lyly, entre dezenas e dezenas de outros exemplos.

⁶² Em 1768, saem as *Obras Poéticas*, de Glauceste Saturnio (i.e., Cláudio Manuel da Costa), marco do Arcadismo brasileiro.

⁶³ No que se refere ao próprio mundo natural, Rousseau estava entre aqueles que instigaram a mudança na sensibilidade do desejo de ‘domesticar’ a natureza e fazê-la ostentar a marca do plano do homem, para apreciação do rústico, do simples, do intacto e aterrador na natureza, que é característico do Romantismo. Esse aspecto da sensibilidade de Rousseau é mais visível no sétimo passeio de *Os devaneios de um viandante solitário*. Aí escreve uma de suas exposições botânicas: “Abri caminho até perto das fendas dos rochedos (...) e cheguei finalmente a um recanto tão profundamente escondido que não penso ter visto alguma vez um local mais agreste e primitivo (ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade I, pp. 1070-1071)”. DENT, N. J., **Dicionário Rousseau**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 172.

⁶⁴ A frase pode ser tomada de modo irônico, mas Voltaire adquiriu sua propriedade rural de Ferney em 1759, ano da publicação de *Candide*.

⁶⁵ Parece existir algo de pastoral, por exemplo, na disseminação dos produtos plásticos da década de 1950. Sua pressuposição de ordem, de limpeza e de simplicidade condiz com o ambiente neutro do *décor* pastoral mais imediato, embora filtrado por dinâmicas diversas – como bem viu Barthes: “Apesar dos seus nomes de pastores gregos (Polistirene, Fenoplaste, Polivinile, Polietilene), o plástico, cujos produtos foram recentemente concentrados numa exposição, é essencialmente uma substância alquímica.” BARTHES, R., **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001, p. 111.

neoclássicos como Winckelmann⁶⁶ ? Certamente não. Pois mesmo à sombra das árvores, nas delícias do extrativismo sem fim, ao frescor suave dos zéfiros, sob o sol das latitudes meridionais da velha Europa, esses pastores têm consciência do inverno. O bucolismo lida sutilmente com a noção de perda e uma angústia permeia, de certa forma, a vida fácil do verão e da primavera – as estações por excelência do universo pastoral⁶⁷. A paisagem idílica – máscara auto-referencial da vida nas cortes e nos círculos acadêmicos – camufla um substrato menos sereno. De certo modo como na *sprezzatura* descrita por Castiglione ou na “dissimulação honesta” de Torquato Accetto⁶⁸, nas quais uma aparente desenvoltura despreocupada encobre as dificuldades da arte, da arte de viver e de manobrar em meio às atribuições do mundo, o jogo teatral pastoral mascara (mas ao mesmo tempo deixa entrever, por um jogo de alusões) embates, tensões.

Vimos acima que o artifício de camuflagem pode encobrir e veicular ao mesmo tempo intuítos contestatórios, não raro implicando em situações de questionamento indireto da ordem estabelecida. Uma dimensão eminentemente política sobressai, portanto, desses jogos de mimese. Vimos, igualmente, que a paleta ética do elenco pastoral permite retratar as tensões internas ao processo de conformação do “mundo da honra e de

⁶⁶ “Nobre simplicidade” e “calma grandeza” são os conceitos-chave de sua análise da escultura clássica, expostos nas *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

⁶⁷ “Assim, no bucolismo virgiliano, o contraste se dá entre os prazeres da vida rural e a ameaça da perda e da evicção. Esse contraste, por sua vez, vai desenvolver-se como um outro contraste, já presente na literatura anterior, em tempo de guerra ou convulsão cívica, em que a paz da vida campestre se contrapõe às perturbações ocasionadas pelas guerras, a guerra civil e o caos político da cidade. Tudo depende do modo como esse contraste é estabelecido. Pode ser um fato presente, como nas *Bucólicas* I e IX [de Virgílio]. Pode ser uma retrospectiva vivida, como nas tristes recordações de Melibeu. Ou pode dar margem ao esboço de um sistema de ideias mais amplo: uma visão do passado ou do futuro.” WILLIAMS, R., op. cit., p. 35.

⁶⁸ ACCETTO, T. *Della dissimulazione onesta*. 1641. “La dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è” (Cap. VIII).

suas leis e limitações⁶⁹, em outras palavras, do modelamento ético do homem de corte, ora reprimindo, ora dando vazão e negociando com as forças instintuais em vias de domesticação. O universo árcade contrabandeia essas tensões, e ao mesmo tempo as elabora dialeticamente, por meio de duplicidades que lhe são programáticas: as oposições dialéticas campo-cidade, natureza-artifício, instinto-civilidade, e assim sucessivamente, animam a poética pastoral e põe em jogo as forças que animam a vida social. O prólogo da *Arcadia*, neste aspecto, funciona como um verdadeiro programa intelectual, redefinindo o princípio de dualidade naturalmente invocado como próprio ao universo árcade: o campo *versus* a cidade. A partir desse prefácio, Sannazaro obtém um denso efeito de contraste ao trabalhar seu bucolismo dentro de uma oposição entre *natural* e *artificial* – no que se diferencia sensivelmente das *Bucólicas* clássicas:

Sogliono il più de volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti de la natura prodotti, più che le coltivate piante, da dotte mani espurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi i selvaticchi ucelli, sopra i verdi rami cantando, a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi, dentro le vezzose et ornate gabbie, non piacciono gli ammaestrati. (...) E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro⁷⁰?

⁶⁹ FENZI, E., op. cit., p. 258.

⁷⁰ “Frequentemente, as grandes e copiosas árvores que a *natureza produz* nas rudes montanhas dão mais prazer aos que as contemplam do que as *plantas cultivadas*, talhadas pelas mãos expertas nos jardins ornamentados. E, nos bosques solitários, os pássaros selvagens que cantam sobre os verdes ramos dão mais prazer a quem os escuta que aqueles, nos formigueiros das cidades, presos em gaiolas douradas. (...) E quem duvida que, para o espírito humano, uma fonte em meio às plantas verdes, correndo *naturalmente* da rocha viva, não seja de prazer maior que todas aquelas que são, por

Essa dialética *natural-artificial* é muito mais profunda e radical que a oposição *campo-cidade* de Virgílio, porque, no final das contas, desenraiza a noção de *pastoral* da noção de *campestre*, permitindo a transferência da pastoral para situações a rigor não-bucólicas: em última análise, mesmo na mais sofisticada das redes de relações urbanas, seremos capazes de reificar um universo pastoral, pois o *natural* poderá sempre ser considerado um *way of life* fechado em si mesmo e ativo em qualquer esquema sócio-histórico – em vez de somente uma situação de ordem topográfica. Efetivamente, esta nova oposição terá longa vida na pastoral posterior: o próprio Sannazaro fez a adaptação do bucolismo pastoral para um *milieu* não-campestre em outra obra, substituindo os *pastores* pelos *pescadores* da região de Nápoles⁷¹.

Percebe-se que a dialética se complexifica. O engenho desse *modus operandi* configura a pastoral como um discurso paradoxal, uma espécie de oxímoro cruzado – figura retórica tão cara à expressão estética maneirista. Como vimos, o ambiente bucólico de suas materializações literárias, dramáticas e musicais é tão civilizado quanto a corte urbana: pastores dialogam, ou melhor performam seus diálogos e seus lamentos de maneira altamente estilizada, por meio da poesia/música, signo de uma nobreza ética indubitável. Inversamente, a urbe ou a *villa* cortesã se faz tão (artificiosamente) rústica quanto o ambiente campestre: seus habitantes nobres ou acadêmicos, travestidos de simples pastores e ninfas transitam num *décor* (cênico ou propriamente decorativo) pseudo-rústico, mais ou menos infiltrado de personagens populares ou intuituais (também estilizados, contrabandeados em situações de tensão entre a ordem estabelecida e forças de alguma forma subversivas, políticas ou éticas). Está mais do que claro, assim, que a narrativa pastoral passa ao largo da

artificio, feitas de mármore alvíssimo, e resplandecentes de tanto ouro?” Sannazaro (ERSPAMER, F. ed.). **Arcadia-L’Arcadie**. Paris: Les Belles Lettres, 2004, p. 9.

⁷¹ Suas *Eclogae piscatoriae* foram publicadas em 1526. Ver SANNAZARO, J. **Piscatory Eclogues in Latin Poetry** (ed. PUTNAN, M.). Harvard University Press, 2009.

realidade concreta da vida rural: o mundo efetivamente camponês não é em absoluto reconhecível na *artificiosa elegántia del rusticano antro*⁷².

Uma considerável distância temporal e cultural nos separa da ficção bucólica renascentista e o gozo estético desse paraíso artificial e artificioso parece inatingível. Nossa leitura atual desses textos beira, de fato, os estertores do tédio absoluto e da pura obrigação técnica e prosopográfica. No entanto, nossas formas contemporâneas e burguesas de fruir do mundo rural talvez não sejam tão diferentes. No cenário distópico de pandemia viral (dentro do qual escrevemos essas linhas), os olhares nos centros urbanos se voltam para a paisagem do campo e seus irresistíveis apelos sensoriais: ar puro e água corrente, sol e convívio ao ar livre, alimentos frescos, uma vida mais afeita aos prazeres simples e descomplicados⁷³. O paraíso bucólico para onde evadem os exilados de

⁷² PULCI, B., in: **Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino e da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni fiorentino et da Iacopo Fiorino de' Boninsegni senese**. Florença: Miscomini, 1482. "Mosso dalla dolcezza de' pastorali canti e d'altri sensi che assai meravigliosi in esse si legono, feci pensiero per mio exercitio quella di latini versi in vulgari traducere...per fare experientia se l'*artificiosa elegántia del rusticano antro* in materno idioma per modo alcuno si potesse esprimere". Citado por GERBINO, G. **Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy**. op. cit., p. 27. Quanto à abstração da realidade da paisagem rural, imputada à pastoral, Ken Hilter faz, na direção contrária, uma leitura surpreendente e original acerca do que a pastoral possa ter significado em termos de atenção efetiva ao ambiente natural concreto. Embora tenha foco no caso da pastoral inglesa, argumentos remontam ao modelo virgiliano; "an ecocritical reading of Virgil's first Eclogue in order to show the important role that cities, in this case Rome, have had in the development of pastoral literature. My argument is that, as Virgil's Rome sprawled into its surrounding environs, the endangered countryside began to appear as if for the first time to its citizens and artists, who as a consequence, developed an environmental consciousness". HILTNER, K. **What else is pastoral – Renaissance literature and the environment**. Ithaca: Cornell University Press, 2016.

⁷³ Vide matérias informativas veiculadas na *web*, que apontam tendências comportamentais, como: "Com as transformações sociais causadas pela pandemia de coronavírus e a apreensão em relação ao surto da doença, diversas metrópoles ao redor do mundo têm visto um esvaziamento, mesmo que temporário, da sua população. Em Nova York, uma das cidades mais atingidas pelo novo coronavírus, várias notícias já mencionaram uma tendência de êxodo urbano, saída de pessoas para outras cidades mais baratas e consideradas mais seguras, já que o vírus torna os grandes centros urbanos mais vulneráveis por conta da maior densidade populacional. As migrações em massa também foram vistas no Peru, Índia e em países africanos, como Madagascar, Quênia e Costa do Marfim, que obrigou os governos locais a isolar as grandes cidades e pedir para a população evitar os deslocamentos. No Brasil, embora alguns especialistas e representantes do setor imobiliário afirmem que ainda é cedo para indicar a existência de um êxodo urbano, dados do Grupo ZAP, responsável por marcas como ZAP, Viva Real e Conecta Imobi, indicam um aumento expressivo na busca por imóveis no interior de

hoje – casas de campo equipadas de confortos urbanos, fortemente providas de recursos tecnológicos, dos dispositivos palpáveis às impalpáveis redes de conexão wifi – não parece muito menos artificioso do que o dos modernos de ontem e, coincidência agravante e embaraçosa, tampouco menos esvaziado de seus verdadeiros habitantes, mais uma vez confinados às margens do cenário.

São Paulo (estado mais populoso do país) nos cinco primeiros meses de 2020”. SANTANA. “Como a pandemia de coronavírus pode impulsionar o êxodo urbano no futuro”. **Infomoney**. Jun 2020. Website especializado em mercados, investimentos e negócios no Brasil. Disponível em: <<https://www.infomoney.com.br/economia/como-a-pandemia-de-coronavirus-pode-impulsionar-o-exodo-urbano-no-futuro/>>. Consultado em jul 2021. Ou: “Os mercados que permaneceram atraentes para os hóspedes durante a pandemia, estão localizados, principalmente, nas pequenas cidades, áreas rurais e regiões que sediam resorts.” MACIEL. “Número de imóveis ativos do Airbnb supera as maiores redes de hotéis combinadas”. **Canaltech**. Mar 2021. Disponível em: <https://canaltech.com.br/mercado/numero-de-imoveis-ativos-do-airbnb-supera-as-maiores-redes-de-hoteis-combinadas-181472/>. Consultado em julho 2021.