

Rita Marnoto

A ARCADIA
DE SANNAZARO
E O BUCOLISMO

Ficha técnica:

Composição de texto: *Rita Marnoto*

Capa: *Rita Marnoto*

Depósito Legal nº 96747/96

ISBN: 972-9038-49-X

Editora: Gabinete de Publicações da FLUC, 1ª edição, 1996.

IMPRESA DE COIMBRA, LIMITADA

Rita Marnoto

A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo

Prefácio

ANÍBAL PINTO DE CASTRO

Faculdade de Letras e Teócritto e Virgílio romântico Coimbra - 1996

Prefácio

Com este volume sobre A "Arcadia" de Sannazaro e o Bucolismo, continua a Doutora Rita Marnoto os caminhos da sua investigação no campo da Literatura Italiana, onde se vem afirmando, com grande competência e excelentes resultados, nomeadamente desde que, em Dezembro de 1994, defendeu, na sala Grande dos Actos da Universidade de Coimbra, com reconhecido brilho, a sua dissertação de Doutoramento sobre O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo, a primeira que nesta especialidade se apresentou em Portugal.

Resulta este seu novo e importante trabalho de um gosto, de um saber e de uma tão vasta quanto bem assimilada gama de leituras, feitas com grande sensibilidade e acribia, não apenas do texto bucólico de Sannazaro, como da abundante bibliografia que a crítica e a historiografia literárias lhe têm consagrado desde o seu primeiro aparecimento, quando, em Junho e logo em Novembro de 1502, o impressor veneziano Bernardino da Vercelli dele publicou as duas primeiras edições em versão ainda non perfecta.

Ao analisar, porventura com excessivas demoras e minúcias de erudição, alguns dos problemas fulcrais suscitados pela elaboração da obra, pela sua estrutura e pela sua interpretação, segue a Autora uma linha de pensamento que visa essencialmente determinar a forma como ela se situa no percurso evolutivo do género bucólico a que pertence. Significa isto que o seu trabalho oferece ao leitor (e muito em especial ao leitor português) uma completa caracterização e uma pequena história desse género literário de tão feliz fortuna em todas as literaturas europeias, desde que Teócrito e Virgílio cometeram aos pastores o encargo de, através da sugestiva magia expressiva dos símbolos,

discre-tearem sobre quantos problemas vêm afligindo o Homem sujeito aos males sociais e morais da Urbe, a partir do momento em que, pelo pecado do seu orgulho, perdeu a pureza original que Deus lhe transmitira no acto sublime da criação.

Se pôde — ou quis! — assim elaborar uma síntese histórica do género, com ela traçou, ao mesmo tempo, uma sugestiva geografia cultural da Itália de Quatrocentos e da primeira metade de Quinhentos, através da qual situa e enquadra a formação literária de Sannazaro, dos seus modelos e dos seus primeiros imitadores, para concluir que "o lugar de excepção ocupado pela [Arcadia no contexto da produção pastoral italiana e europeia] decorre essencialmente das potencialidades dialógicas contidas no seu texto", como afirma no início do último capítulo.

Para além destes motivos essenciais do interesse e indiscutível proveito com que se lê o estudo de Rita Marnoto, gostaria de sublinhar, com vivo traço de louvor, dois aspectos que me parecem merecer o maior realce.

O primeiro é o facto de, na Universidade portuguesa, surgirem trabalhos que se consagram ex professo ao estudo de autores maiores de literaturas estrangeiras, com uma qualidade que pode sem favor competir com a produção crítica que sobre eles se publica nos respectivos países.

E é este um ponto que devia merecer alguma atenção aos responsáveis pela definição dos caminhos e funções da Universidade em Portugal, quando tudo e todos parecem apostados a reduzir as nossas Faculdades de Letras à tarefa mecânica e simplista de meras Escolas (ditas) Superiores de Educação, condicionando a essa finalidade estrita e tacanha a organização curricular dos seus cursos e privando-as da sua verdadeira alma humanística, porque, assim, as amputam gravemente da sua primordial dimensão científica que deve caracterizar-se pela vontade de criarem o Saber que transmitem. Se temos professores capazes de investigar sobre as matérias próprias da actividade científica da Universidade em outros países nossos parceiros numa União Europeia que não pode, como é óbvio, visar apenas a moeda única ou a livre circulação de bens materiais de consumo, poderemos e deveremos aceitar que os responsáveis pela política universitária portuguesa, com tanta frequência em nome de alegadas obrigações decorrentes dessa parceria, queiram drasticamente, ainda que de maneira ora mais explícita ora mais subreptícia, obrigar-nos a suprimir dos currículos das nossas Licenciaturas matérias como as Literaturas

Italiana ou Espanhola, só porque supostamente não se reflectem na preparação imediata e estreita das fornadas de Licenciados em cada ano lançados para uma vida profissional privada de verdadeiros interesses e horizontes culturais?

O segundo dos aspectos a que acima aludia é o fundamental interesse deste estudo da Doutora Rita Marnoto para o melhor conhecimento de um dos mais ricos filões de produção de toda a Literatura Portuguesa, desde o primeiro quartel do século XVI, quando Sá de Miranda, lá nos lazes da sua dourada mediania horaciana fruída em Terras de Basto, lia com o amigo António Pereira, de alcunha o Marramaque, as páginas de peregrina beleza em que se narravam e cantavam as ditas e desditas dos "pastores italianos / do bom velho Sannazaro", ao mesmo tempo que se deliciavam com os amores de Orlando ficcionados nas páginas das grandes epopeias ferraresas de Ariosto e de Boiardo, com a sublimação da vivência amorosa pela via neoplatonista discutida nos diálogos travados pelas damas galantes e pelos gentis homens reunidos por Bembo no Castelo de Asolo, ou com as penas de amor que, aqui mais perto, desferiam das suas sanfonas os zagais de Juan Boscán e Garcilaso de la Vega.

A Arcadia ofereceu, com efeito, à ficção narrativa pastoral e ao lirismo bucólico, géneros tão importantes ao longo da nossa produção literária anterior ao Romantismo, um dos seus mais sedutores modelos, e as dimensões da sua recepção entre nós só encontraram rival, ainda que com evidentes oscilações no grau e tipo de influência, na Diana de Jorge de Montemor, que, aliás, lera com evidente atenção e proveito o texto de Sannazaro.

Sá de Miranda, Bernardim, Camões, Diogo Bernardes e Fernão Álvares do Oriente são por certo os expoentes mais visíveis dessa caudalosa corrente de recepção. Mas não são os únicos, nem os últimos, como há anos tive ocasião de acentuar ao publicar no vol. 45-47 dos Estudos Italianos em Portugal, o soneto *Hor ecco un'altra fiata, o piaggie apriche, em versão transcrita na capa e nas folhas de guarda de umas apostilas que, sob o título de Annotationes in octo libros Physicorum Aristotelis traditae a doctissimo viro atque doctore amplissimo Ygnatio Tolosae, datadas de Março de 1563, se encontram no códice 2318 da Secção de Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.*

Ora para a investigação que dessa recepção urge fazer na Literatura Portuguesa, o estudo de Rita Marnoto agora dado a

lume constituirá uma base de trabalho indispensável. E esse interesse não será por certo um dos seus méritos menores. Ao saudar com efusivo apreço mais esta sua obra, resta-nos, pois, augurar que ela a empreenda tão depressa quanto possível, com a mesma argúcia e atenção que dedicou a Petrarca e aos Petrarquistas, à Mandragola de Machiavelli ou aos textos programáticos do Futurismo subscritos por Marinetti.

Aníbal Pinto de Castro

Índice

	Cronologia	11
I.	O bucolismo como género e como modo	15
II.	A elaboração da <i>Arcadia</i>	27
	1. As primeiras éclogas e a renovação do género bucólico	28
	2. O livro pastoril	40
	3. A obra e o público	51
III.	A estrutura da <i>Arcadia</i>	63
	1. Fontes	63
	2. Implicações referenciais	88
	3. Diegese	102
	4. Efeitos reflexos	112
	5. Temas e símbolos	125
IV.	"Altri monti"	143
	Bibliografia	145
	Índice onomástico	157

Cronologia

1. Nápoles

- 1442 Afonso de Aragão conquista Nápoles, e expulsa Renato d'Anjou.
- 1442-60 Luciano Laurana constrói o arco triunfal de Castelnuovo, em honra da nova dinastia. No período aragonês (1442-1501), a cidade atinge um esplendor artístico notável, e regista um grande desenvolvimento económico.
- 1458 Morte de Afonso de Aragão. Repartição do Reino pelos filhos Fernando, também chamado Ferrante, a quem cabe Nápoles, e Giovanni, a quem cabe a Sicília. Antonello de Petrucci é nomeado secretário de Estado e Panormita secretário real.
- 1458-62 Guerra entre Ferrante (apoiado pelo Papa Pio II e por Francesco Sforza) e Jean d'Anjou (apoiado pela aristocracia feudal conservadora, os *baroni*), que aspira ao trono de Nápoles. Ferrante, inicialmente derrotado na batalha de Sarno, e depois vitorioso em Troia, aproveita esta situação para limitar os poderes dos *baroni*.
- 1465 Vitória sobre os franceses, na batalha naval de Ischia.
- 1466 Giovanni Pontano é nomeado secretário real, e, dois anos depois, escreve o *De principe*, que dedica ao príncipe Afonso, de quem é preceptor.
- 1467 Nápoles, Milão e Florença unem-se numa liga anti-veneziana, que derrota o *condottiero* Colleoni em Riccardina.
- 1474-75 Ferrante visita o Papa.
- 1478 Ferrante envia um exército comandado pelos seus filhos Afonso, duque da Calábria, e Frederico, em apoio do Papa Sisto IV, que se defronta com os florentinos. Vitória das tropas meridionais em Poggibonsi. Lorenzo de' Medici desce até Nápoles, para estabelecer um armistício.

- 1479 O duque da Calábria entra em Siena, e domina a cidade.
- 1480 Os turcos conquistam Otranto (Apúlia). O duque é chamado ao Reino, para combater o infiel.
- 1481 Morre Maomé II, e Otranto rende-se. Primeira ampliação das muralhas da cidade de Nápoles.
- 1482 O duque ruma a Ferrara, com o seu exército, para impedir a conquista veneziana. Promulgação da *Prammatica del re Ferrante d'Aragona*.
- 1484 Paz de Bagnolo. Com a ajuda de Milão e de Florença, Ferrante domina a conjura dos *baroni*, que se haviam sublevado, face ao aumento dos impostos.
- 1485 Ferrante convida os *baroni* para um encontro em Castelnuovo, e mata-os à traição. Giuliano da Maiano constrói a porta Capuana.
- 1486 O secretário de Estado Antonello de Petrucci é feito prisioneiro, em virtude do seu envolvimento com os *baroni*, e é decapitado em Maio do ano seguinte. Pontano assume o cargo de secretário de Estado.
- 1494 Morte de Ferrante. Sucede-lhe o filho Afonso. O rei de França, Carlos VIII, entra em Itália.
- 1495 Na esperança de salvar a dinastia aragonesa, Afonso de Aragão abdica do trono, em favor do seu filho Ferrantino, mais popular. Carlos VIII domina temporariamente Nápoles.
- 1496 Segundo alargamento das muralhas.
- 1497 Ferrantino morre, com 26 anos, e sucede-lhe Frederico de Aragão, seu tio.
- 1500 Franceses e espanhóis fazem um acordo quanto à repartição do Reino de Nápoles, que será confirmado no ano seguinte: a cidade de Nápoles e as terras do norte para os primeiros, a zona sul para os segundos; aos venezianos ficam reservados alguns portos de mar, em troca da sua neutralidade.
- 1501 Conquista de Nápoles. Frederico de Aragão é exilado em França.
- 1503 Na disputa que, entretanto, passa a opor espanhóis e franceses, cabe a vitória aos primeiros, em Garigliano.
- 1504 O tratado de Leão legitima o domínio espanhol do Reino, que passa a ser governado pelo vice-rei Consalvo de Córdoba.
- 1510 Rebelião, fomentada pelos *baroni*, contra a introdução da Inquisição.

- 1528 As tropas francesas do General Lautrec cercam Nápoles, por ocasião dos conflitos que opõem Carlos V a Francisco I.
- 1532-53 Durante o governo do vice-rei Pedro Alvarez de Toledo, são feitas obras de salubridade em Nápoles, e as muralhas são novamente alargadas.

2. Jacopo Sannazaro

- 1457 Nasce J. S., em Nápoles, filho de Cola dei Sannazaro, membro de uma família nobre originária de Lomellina (Pavia) que se havia transferido para Nápoles ao tempo de Carlos III Durazzo, e de Massella da Santomango, aristocrata de Salerno.
- 1462 Morte do pai.
- 1465 O Rei Ferrante confisca à família a mina de alúmen de Agnano, o que obriga a mãe, juntamente com os dois filhos, J. e o irmão mais novo, Marcantonio, a retirarem-se para os feudos de San Cipriano Piacentino, nas proximidades de Salerno, e depois para Mondragone, propriedade paterna.
- 1465 - ? Recebe uma sólida formação humanística. É aluno de Lucio Grasso, e, já em Nápoles, estuda com Giuliano Maio, com quem aprende latim e grego. Escreve os seus primeiros *carmina*. Morte da mãe. Gabriele Atilio dirige uma elegia aos dois irmãos, lamentando o seu desaparecimento, onde J. S. é denominado Actius Syncerus, que é o pseudónimo que usa, enquanto membro da Academia Napolitana.
- 1477 - ? Termo *post quem* da composição de algumas églogas soltas. Regresso a Nápoles.
- 1481 Membro da Academia Napolitana, J. S. passa também a integrar a corte do duque Afonso de Aragão, ao lado de quem há-de combater na campanha de Ferrara e na expedição contra o Papa Inocêncio VIII, aliado dos *baroni* (aristocracia feudal conservadora). Escreve e encena, por estes anos, alguns *gliommeri* e várias farsas.
- 1484-85 Primeira redacção da *Arcadia*, romance pastoril composto por um prólogo e dez textos em prosa, que alternam com outros tantos em verso.
- 1485-86 Cultiva a poesia em vulgar.
- 1488 Recupera a posse da mina de Agnano.

- 1490 No carnaval, é representada a sua farsa *L'ambasciaria del Soldano*.
- 1491 Termo *post quem* da segunda redacção da *Arcadia*. O texto é revisto, e são-lhe acrescentadas duas prosas, duas éclogas e um epílogo.
- 1492 São recitadas as suas farsas *La presa di Granata* e o *Trionfo de la fama*, em honra de Fernando, rei de Castela.
- 1499 O rei Frederico oferece-lhe a célebre vila na Mergellina. Compõe, por estes anos, o poema mitológico *Sallices*.
- 1501 Acompanha o seu rei no exílio, em França. Nas bibliotecas da Borgonha e de Tourraine, descobre códices que contêm clássicos latinos, alguns dos quais desconhecidos, como os *Halieutica* de Ovídio e um excerto de *Cynegetica* de Grátio, que têm por única fonte o manuscrito trazido à luz por J. S.
- 1502 É editada, em Veneza, a primeira das cinco edições-pirata da *Arcadia*.
- 1504 Publicação, em Nápoles, da *princeps* da *Arcadia*, preparada por Pietro Summonte para os prelos de Sigismondo Mayr. J. S. regressa a Nápoles, depois da morte do Rei, e estabelece-se na vila da Mergellina, tendo perdido as restantes concessões que lhe haviam sido feitas por Frederico. Nos anos seguintes, escreverá quase única e exclusivamente em latim. Assim as *Elegiae* (24 composições que os editores dividiram em 3 livros), os *Epigrammata* (152 composições, vazadas em formas métricas diversas, que os editores repartiram por 3 livros) e as *Eclogae piscatoriae* (adaptação de *topoi* pastoris ao ambiente dos pescadores).
- 1515-26 Remontam a estes anos várias cartas em vulgar, únicos textos autógrafos de J. S. que hoje se conhecem.
- 1526 Face ao aparecimento de uma edição-pirata, muito incorrecta, do *De partu Virginis* (poema sobre a Natividade), autoriza a publicação em letra de forma da obra em que há tantos anos trabalha.
- 1530 Morte de J. S. Poucos meses depois, sai a edição dos *Sonetti e canzoni*, preparada por Cassandra Marchese e por alguns amigos do poeta.

I. O bucolismo como modo e como género

Ea me pridem cogitatio induxit, ut Bucolicum Carmen, poematis genus ambigui, scriberem, quod paucis intellectum plures forsitan delectaret.
(Petrarca, *Sine nomine liber*, 163)

A *Arcadia* de Jacopo Sannazaro ocupa um lugar de excepção entre as obras-primas da Literatura do Renascimento. Para o ilustrar, bastaria recordar as cerca de setenta edições que, ao longo do século XVI, dela foram dadas à estampa. Todavia, o êxito deste romance pastoril projecta-se muito para além do *Cinquecento*, através de repercussões modelares que extravasam o campo restrito do bucolismo, para se alargarem a vastas áreas da produção lírica, narrativa e dramática.

Assim explica Fernão Álvares do Oriente a génese da sua *Lusitânia transformada*:

Levado da natural inclinação de ver gentes estranhas, terras várias, e costumes diferentes, Felício pastor, que, movido das sem-rezões do tempo, e tiranias de amor e da fortuna, converteu ao Céu seus pensamentos, repastou um tempo suas ovelhas, pacífico rebanho, na fértil Arcádia, rebeiras do famoso Erimanto, desterrando da lembrança cuidados, que tão mal a mereciam. E como uma menha levasse ao campo a manada, que apacentava desejoso de cantar a Deus seus novos pensamentos, encontrou acaso aquela frauta (único depósito do celebrado Menalo) com que ornou Sincero um ramo altíssimo, depois que com ela fez, cantando, abalar os montes e deter o curso das fígitivas águas, que mereceram participar do som divino, que naquele lugar algum tempo lh' escutaram. Do tronco antigo recolheu Felício a rústica sanfonha de Sincero, e, tornando--se com ela à pátria Lusitana, canta nesta sua *Lusitânia transformada* [...]
(*Lusitânia transformada*, 21)

O pastor Felício trouxe da fértil Arcádia a flauta de Sincero, para nela entoar as suas canções, em terras lusitanas. Sincero é a personagem principal do romance pastoril de Sannazaro, e projecção autobiográfica do autor. No final do livro, pendura a sua

sanfonha nos ramos das árvores, esperando que, um dia, ela venha a "[...] essere da qualunque bocca di pastori gonfiata, insegnando le risponenti selve di risonare il nome de la tua donna [...]" (*Arc.* A la Samp. 6.) — Fernão Álvares do Oriente foi um dos muitos poetas atraídos pela sua melodia.

O retumbante êxito da *Arcadia* só poderá ser verdadeiramente compreendido, porém, em função das inovações introduzidas por esta obra no seio do percurso evolutivo descrito pelo gênero bucólico.

A crítica literária das últimas décadas não tem deixado de pôr em relevo o alcance metodológico de um sistema teórico articulado em torno das categorias de gênero (entidade de incidência histórica) e de modo (entidade de essência meta-histórica) [Silva 1982, 331-93; Reis 1995, 227-301]. À luz desta perspectiva, o texto literário é o espaço dinâmico onde se processa o cruzamento interdependente de coordenadas de tipo invariante com coordenadas de natureza histórica.

Neste sentido, as mais recentes pesquisas de índole teórica levadas a cabo no domínio dos modos e dos gêneros literários tendem, na generalidade, a superar os limites de uma especulação de natureza abstractizante, realizada em torno das possibilidades de existência de uma grelha que, quando transposta para a prática empírica, redundava num amontoado de casas vazias. Daí a pertinência da fundamentação da categoria de modo a partir de um método assente em pressupostos hipotético-dedutivos [Silva 1982, 382], e, paralelamente, a necessidade de analisar a questão do gênero a partir da integração de cada texto na dinâmica de um *corpus* literário mais vasto, considerada quer nas suas implicações diacrônicas, quer nas suas implicações sincrônicas.

As investigações que têm vindo a ser realizadas com base nesta metodologia, pela diversidade cultural das práticas literárias tomadas em consideração e pela discrepância da nomenclatura utilizada — às quais há a acrescentar, em certos casos, a extensão do campo de pesquisa aos chamados gêneros não literários —, consubstanciam-se num leque de orientações bastante variado; o que, de forma alguma, inviabiliza um acordo global, como bem o mostram as sínteses de Aguiar e Silva, de Pieter De Meijer, ou de Carlos Reis.

Em conformidade com os princípios da poética aristotélica, De Meijer não considera o modo como uma categoria monista. Segundo este crítico, o gênero literário resulta, pois, da intersecção das manifestações concretas de um modo enunciativo, de um modo semântico e da escolha de um meio expressivo (prosa ou poesia),

salvaguardada a possibilidade de sobreposições modais e expressivas [De Meijer 1985, 254]. O esquema triádico dos modos enunciativos — narrativo, lírico e dramático —, com raízes em Platão e Aristóteles, continua a oferecer muitas vantagens operativas, sobretudo quando interpretado à luz das possíveis transferências de modos de um gênero para outro, ao longo da evolução histórica. Pelo que diz respeito ao modo semântico, creio que será preferível falar de um modo semântico-pragmático, tendo em conta as implicações que lhe são próprias, ao nível da forma do conteúdo, enquanto configuração de constantes "que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio" [Silva 1982, 381].

Os gêneros literários funcionam, pois, como códigos [Corti 1976, 149-81], o que implica um conjunto de regras combinatórias e uma dimensão comunicativa. Da forma específica segundo a qual se realiza a intersecção entre este tipo de códigos e outros códigos de alcance epocal resultam os processos dinâmicos de evolução e transformação que determinam a fisionomia histórica do gênero, e que são abrangidos, no seu todo, pelo polígrafo literário de um determinado período [Even-Zohar 1990]. Um bom exemplo do alcance prático desta metodologia é o *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, recentemente publicado em Itália.

O gênero bucólico não se encontra vinculado nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma de expressão fixa. Nas églogas de Teócrito e de Virgílio, o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático intersectam-se continuamente através de complexos processos articulatórios; os *bucolica carmina* das primeiras gerações de humanistas são dominados por um distanciamento de pendor dramático; no período maneirista, Diogo Bernardes atribui aos seus pastores uma sensibilidade lírica extremamente apurada. Além disso, no que diz respeito à forma de expressão escolhida, é paradigmático o exemplo que nos é fornecido por Boccaccio, na *Commedia delle Ninfe fiorentine*, também designada como *Ameto*, onde prosa e verso se alternam, tal como na *Arcadia*.

Creio, pois, que é no plano semântico-pragmático que o bucolismo ganha, essencialmente, a sua especificidade como modo, enquanto configuração de constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio.

Este universo literário toma forma em torno da relação entre o homem e o mundo natural. As personagens em causa são, na maior parte dos casos, pastores, embora também possam ser agricultores ou pescadores, e o espaço paisagístico onde se inserem tem a ver com o tipo de actividade que lhes é própria. Mas esta constatação não basta para definir o bucolismo como modo, em âmbito semântico-pragmático. Não o distingue, além do mais, de um outro modo, que designaria, na senda de Maria Corti, como rústico [Corti 1976, 161-9].

Será esta uma das razões pela qual Michele Feo fala de um método bucólico: "[...] spazio storico e spazio mitico; avrei potuto dire spazio della finzione e metaspazio della finzione, corrispondendo il primo alla mimesi poetica della realtà storica, il secondo a una metafisica del primo. Sotto questo aspetto, mediocri e geni sono stati tutti discepoli inconsapevoli e cattivi di Dante." [Feo 1986, 323].

Não há qualquer espécie de dúvida acerca do papel decisivo que cabe ao *Bucolicum carmen*, de Petrarca, enquanto verdadeiro responsável pela difusão europeia do método arcádico [Feo 1988, 67]. Foi uma das poucas obras que deu por terminada — o que re-presenta uma situação muito particular, sabido como é que as exigências perfeccionistas do poeta de Vaucluse o levavam a empreender sucessivas revisões dos seus escritos. Mereceu um apreço imediato. Ainda ele era vivo e já Benvenuto da Imola se aplicava no seu comentário, enquanto Pietro da Moglio levava a cabo a sua leitura, em Bolonha [Billanovich 1963, 1964]. O estilo das suas doze églogas foi imitado por sucessivas gerações de humanistas.

Mas em que consiste esse método arcádico, cuja difusão europeia teve por cerne o magistério de Petrarca? É o próprio vate quem no-lo explica, no início do *Praefatio* do *Sine nomine liber*:

Cum semper odiosa fuerit, nunc capitalis est ueritas. Crescentibus nempe flagitiis hominum, creuit ueri odium, et regnum blanditiis ac mendacis datum est. Id me sepe dixisse, interdum etiam et scripsisse memini; sed dicendum sepius scribendumque est. Non ante fletus desinet quam dolor. Ea me pridem cogitatio induxit, ut *Bucolicum Carmen*, *poematis genus ambigui*, scriberem, quod paucis intellectum plures forsitan delectaret. Est enim nonnullis corruptus adeo gustus ingenii, ut eos notus sapor, quamuis idem suauius, offendat, ignota omnia, licet asperiora, permulceant. Sic, mirum dictu, difficultas rerum sepe etiam fragilibus humeris grata est. (*Sine nomine liber*, 163; apud Feo 1986, 322)

Petrarca critica firmemente a corrupção que domina os tempos: quem diz a verdade arrisca a vida, ao passo que quem adula e mente é recompensado. O choro não acabará antes da dor, diz o poeta, através de uma sugestiva imagem, cuja carga literária realça a base racionalista dos seus propósitos interventivos. Nela se condensam os motivos que o levaram a escrever o *Bucolicum carmen*, um género de poesia ambígua, entendido por poucos, mas que tal-vez agrada a muitos. O gosto literário está tão desnaturado, que um sabor já conhecido, e suave, desagrade, e, pelo contrário, tudo o que é desconhecido, mesmo sendo áspero, lisonjeia.

Poematis genus ambigui: nesta asserção, o vate resume a essência do método bucólico. O significado, no modo bucólico, é sempre complexo, isto é, é um *e* o outro, não um *ou* o outro. Utilizando a linguagem de Julia Kristeva, diria que o bucolismo é um modo que, ao nível semântico-pragmático, funciona de forma não-disjuntiva. O pastor não é *aut* rústico, *aut* personalidade pública, é os dois ao mesmo tempo. Vive na Arcádia, conhece os trabalhos usuais da pastorícia, e tem a cultura de um urbano. A própria Arcádia não é *ou* o campo, *ou* a cidade. Nela encontramos representado um ambiente campestre que simula o da cidade. Sob este ponto de vista, o texto bucólico caracteriza-se por um enriquecimento informativo. Diz Lotman que "il sistema secondario di simulazione, di tipo artistico, costruisce il proprio sistema di denotati, che risulta non copia, ma modello del mondo dei denotati nel significato linguistico comune" [Lotman 1976, 60]. Ora, de acordo com os pressupostos aqui enunciados, o modelo do mundo dos denotados do texto bucólico é, à partida, duplo, visto que o modelo do mundo dos denotados no significado linguístico comum é indis-sociável do significado "outro", o significado oculto do *poematis genus ambigui*.

Neste caso, o funcionamento semiótico do signo linguístico caracteriza-se por uma dupla referencialidade. À relação entre significante e significado que Saussure designava como não motivada, porquanto vinculada ao sistema linguístico institucionalizado, vem sobrepor-se uma outra, com uma motivação mais forte, e, como tal, simbólica. Ele funciona, pois, como signo e como símbolo, simultaneamente, sem que o significado simbólico anule o significado institucionalizado que lhe é próprio, e vice-versa — os dois significados coexistem.

De acordo com Herculano de Carvalho [Carvalho 1973, 141], o símbolo participa das características dos sinais da natureza, enquanto unido àquilo que significa por uma relação real (de

contiguidade, de mais ou menos vaga semelhança, de analogia), e das propriedades dos sinais convencionais, visto que o seu valor simbólico exige, na comunicação, um acordo entre os membros do grupo em que funcionam como sinais.

Assim, certos traços pertinentes de uma personagem da Arcádia podem servir para a identificar com uma determinada figura histórica. Nas pregas de um enredo será possível encontrar algumas semelhanças com vivências históricas ou pessoais. Por exemplo, o passo da écloga *Alexo*, de Francisco de Sá de Miranda, onde o pastor Joan recorda Ribero e o canto "[...] de lexos parte, / do buenos dias passamos" [*Alexo*, 458:9.], é frequentemente interpretado como alusão a uma viagem por terras de Itália levada a cabo por Sá de Miranda e por Bernardim Ribeiro. Todavia, para conferir valor de certeza a esta suposição, seria necessário identificar seguramente Joan com o primeiro desses poetas, Ribero com o segundo, e, além disso, "lexos parte" com a Itália. Na verdade, isso não é possível — o que não impede que a hipótese permaneça, como tal.

Independentemente do seu teor, a larga difusão de uma tal leitura interpretativa, por parte do público, faz-se sinal da aceitação prévia que, no texto bucólico, o significado linguístico primeiro coexiste com um outro significado, de cariz simbólico. Pressupondo qualquer texto literário um pacto de ficção, nesta situação específica em que o duplo significado do signo é um dado admitido à partida, poderíamos falar de um pacto bucólico.

Se, por um lado, entre símbolo e simbolizado existe uma conexão efectiva (Ribero é um pastor melancólico, à semelhança do poeta que tem o seu nome, Bernardim Ribeiro), por outro, essa conexão assenta num acordo de princípio, ao nível pragmático, entre emissor e receptor.

Ao enviar a sua primeira écloga, *Parthenias*, ao irmão Gherardo, Petrarca explica-lhe o que quiz dizer, através da quarta epístola do décimo livro das *Familiares*. Mas o significado simbólico específico de grande parte dos textos bucólicos de épocas mais recuadas escapa ao leitor de hoje, em virtude da sua descontextualização. Para compreender o outro sentido do texto é necessário possuir uma chave de leitura. Daí que Kristeva considere o significado simbólico coercivo, associando-o à linguagem do monologismo medieval.

A definição do bucolismo como *poematis genus ambigui* ganha, pois, uma abrangência muito particular, se considerarmos a sua incidência no processo comunicativo que se instaura entre emissor e receptor. O texto bucólico é, da mesma feita, um texto

fechado e um texto aberto. Na verdade, o seu fascínio deve-se, em boa parte, à atracção exercida sobre o leitor por um universo poético que, embora seja construído a partir de regras muito precisas, estimula a sua cooperação activa.

Por um lado, a dupla referencialidade do signo implica, logo à partida, um convite à participação do leitor, no sentido da interpretação do seu significado simbólico. Por outro, a sua decodificação, tal como foi concebida na *intentio auctoris*, só está ao alcance daqueles que possuam a chave do enigma — "paucis intellectum", diz Petrarca. O leitor pode não se aperceber do sentido simbólico do texto, limitando-se, por isso, a uma interpretação redutora — Petrarca ironiza, a este propósito, imaginando que o *Bucolicum carmen* há-de agradar a um vasto público de homens de Letras, que não o irá entender. Doutra forma, dando-se conta do seu duplo funcionamento semiótico, mas não possuindo uma chave de leitura, poderá elaborar conjecturas acerca das referências em causa. É delicioso, a este propósito, aquele passo onde o poeta recorda ter sido chamado à presença de eminentes personalidades, que pediram lhes explicasse o sentido do passo de uma écloga onde eram eles mesmos o alvo visado — e Petrarca, "de industria", desviou a conversa (*Liber sine nomine*, 164).

O texto bucólico é, portanto, um texto aberto, não só em virtude de a sua interpretação requerer a participação activa do leitor, como também em virtude de prever leituras diversificadas. Mas, se considerarmos como é improvável a identificação das conjecturas do leitor com a *intentio auctoris*, ou como são imperativas e restritivas as convenções próprias do universo arcádico (entre ambiente, estatuto das personagens, trabalhos e rituais que lhes são próprios), ele apresenta-se-nos como um texto fechado — senão, como diria Eco, um daqueles textos fechados que é dos mais abertos [Eco 1979, 56-8]. É precisamente esta a lição que Dante dá ao seu interlocutor, Giovanni del Virgilio (e, por extensão, a todos os seus destinatários vindouros), na segunda epístola que lhe dirige.

Giovanni del Virgilio era um mestre de retórica do *Studium* bolonhês, de seu verdadeiro nome Giovanni di Antonio, mas tão diligente leitor de Virgílio, que assim ficou conhecido para todo o sempre. Tivera a honra de conhecer Dante, em Ravenna, entre finais de 1319 e inícios de 1320, e conseguira dele a promessa que um dia lhe havia de enviar uma epístola métrica [Krautter 1983, 23-5]. Sem poder sustentar a espera, o professor de retórica ousa dirigir-se ao génio da *Commedia*, numa epístola métrica onde não se coíbe de lamentar as opções linguístico-literárias do vate, decididamente

transviado, ao vaziar uma obra de tanta erudição em vulgar. De acordo com os cânones da retórica antiga, que o mestre de Bolonha tão bem conhecia, os temas elevados deveriam ser tratados num estilo e numa linguagem também eles elevados. É por esta razão que o incita a escrever uma epopeia sobre um tema histórico em latim. Dante responde, mas, ao enviar ao advogado do *gravis stilus* uma carta em *humilis stilus*, envolve-o numa trama estética inesperada e enigmática.

Na primeira epístola bucólica que lhe dirige, cobre-se das vestes de Títiro (o nome do pastor que, na primeira égloga de Virgílio, consegue salvaguardar a posse dos seus bens graças à ajuda de um influente protector), sem indicar onde se encontra, e atribui ao seu interlocutor a máscara de Mopso (o nome do excelso cantor que, na quinta égloga do Mantuano, se faz sucessor do defunto Dafne), colocando-o no monte Ménalo (isto é, na Arcádia). Na sua resposta, Giovanni resolve especificar a localização topológica do destinatário, as margens do Adriático (quer dizer, Ravenna). Dante terá sentido esta necessidade de precisão geográfica como um elemento perturbador da convenção bucólica, e, recordando-lhe as regras do jogo, de forma inequívoca, mas com grande subtilidade, deixa claro que o bucolismo não é fruto líquido. O segundo *carmen* é, na verdade, uma obra-prima de ironia crítica [Krautter 1983, 23-59].

Dante situa Mopso nas encostas do Etna, junto do Ciclope, e Títiro nos campos do Peloro (promontório da Sicília), colocando na boca deste pastor *senex* uma observação acerca do louvor que Mo-pso lhe tecera dos prados que circundam o Etna, pensando que ele habitasse a margem direita do Pó (Ravenna):

nescius in tenera quod nos duo degimus herba
Trinacride montis, quo non fecundius alter
montibus in Siculis pecudes armenta que pavit
(*Ec.* 2. 70:2.)

Giovanni del Virgílio ignora que ambos vivem sobre a tenra erva do Monte Trinácrio (a Sicília), que melhor que nenhum outro criou gado e rebanhos. Assim, Dante lembra ao seu interlocutor, com muita elegância, é certo, que a superação da realidade geográfica através da máscara bucólica se faz estandarte da afirmação de uma verdade superior, detida por Pã e pelo universo da poesia, qual monte mais fecundo que nenhum outro. Daí o relevo que é concedido à figura do autor, no jogo perspectivado que encerra o texto.

No final da epístola, uma primeira pessoa que assume a responsabilidade do relato diz que tudo lhe foi contado por Iolla, que ouviu a conversa, escondido. Dante distancia-se da personagem de ficção com que o seu interlocutor o havia identificado (Títiro), para se apresentar como autor da ficção. Ao mesmo tempo que mostra ao mestre de retórica, descontente com as opções da *Com-media*, que é um exímio conhecedor dos *topoi* da Literatura Antiga, recusa uma identificação directa com Virgílio e com a personagem que era considerada o seu reflexo biográfico, Títiro. Entre habitar o Ménalo ou a Trinácia, entre ser personagem ou autor, não há con-tradição possível. Colocado num momento prístino e fulcral da recuperação do bucolismo antigo, este episódio adquire um significado paradigmático. O disfarce pastoril tem as suas regras, que são estabelecidas à partida, e que são dotadas de coerência própria. Quem entra no jogo deve respeitá-las — jogando com elas. Desta feita, a cena abre-se para pôr a descoberto a essência dialógica que é própria do texto bucólico — enquanto *poematis genus ambigui*.

Bachtin não deixou, aliás, de dedicar algumas páginas de *Estética e romance* ao cronotopo idílico [Bachtin 1979, 372-90].

O princípio de dialogia é inerente não só à concepção do modo semântico-pragmático bucólico, como também ao processo de evolução histórica do género [De Robertis 1980]. A própria correspondência entre Dante e Giovanni del Virgílio muito deve à tensão, tipo de composição em verso que encerra uma disputa entre dois poetas [Martellotti 1983].

Num universo que se rege por normas muito claras e pre-emptórias, e onde todos os acontecimentos giram em torno de um núcleo semântico bem definido, não é de admirar que atitudes e situações se repitam quase inalteradas em vários momentos diacrónicos da evolução do género, dando lugar a inúmeros *topoi*: o *lupus stabulis*, o pastor que procura a ovelha perdida, o repouso na hora da canícula — o que encontra a sua correspondente, ao nível textual, na prática da citação literária. A evocação de gestos milenários, que se repetem desde os primórdios da humanidade, está para a re-utilização das formas literárias através das quais esse mesmo gesto foi dito — o que faz do texto bucólico um encadeado de outros textos¹.

¹ A não confundir com o conceito de intertextualidade, considerado enquanto:

1. Texto infinito. 2. Marca específica do literário; na verdade, e à parte o plano linguístico, nem todos os textos são feitos de outros textos.

Tanto o carácter repetitivo das situações apresentadas, como as frequentes referências a outros textos, são reconduzíveis ao duplo significado do signo. As implicações simbólicas que ficam contidas no processo de comunicação criam uma relação efectiva (de contiguidade, de semelhança, de analogia) entre o símbolo e o simbolizado, conforme vimos, ligando-o indissolivelmente a uma disponibilidade significativa, tal como cada acto do protagonista se encontra indissolivelmente ligado a costumes ancestrais e tal como cada palavra que o conta se encontra indissolivelmente ligada à tradição literária que contou outros gestos semelhantes. Institui-se, pois, o culto pelo "mesmo".

Todavia, apesar de o género bucólico, ao longo da sua evolução histórica, se mostrar bastante fiel às convenções e aos *topoi*, não é redutível, de forma alguma, ao culto pelo "mesmo". Entre a abertura ao "outro" e a repetição do "mesmo" geram-se complexas relações de tensão dialéctica. A máscara arcádica coloca-nos, pois, no cerne dos fundamentos do princípio de dialogia bachtiniano.

Neste contexto, o esquema articulado mediante o qual um género literário se define a partir da intersecção das manifestações concretas de um modo enunciativo, de um modo semântico-pragmático e de uma escolha linguística, ganha toda a pertinência. Se, no plano semântico-pragmático, o modo bucólico é dotado de marcas específicas, ao nível enunciativo, o bucolismo, nas suas realizações concretas, abre-se a vários contributos modais, sem que se encontre vinculado a um tipo de expressão fixa.

Só assim podemos compreender que a máscara bucólica tenha vindo a ser utilizada, ao longo dos tempos, nas mais variadas circunstâncias: para tecer encómios, para criticar ou satirizar, para celebrar ocasiões festivas, para lamentar os que a morte leva, para dissertar sobre assuntos de interesse cívico e literário, ou para dar voz ao sentimento amoroso. A facilidade com que elementos de proveniência bucólica se intersectam não só com elementos próprios de outros modos, como também com códigos de alcance epocal, através de complexos processos de *contaminatio*, ilustra bem a sua abertura dialógica.

Tais considerações teóricas acerca da caracterização do bucolismo nas suas implicações de modo e de género poderão fornecer um contributo não aleatório para uma leitura da *Arcadia* de Sannazaro. O processo de elaboração do texto, que se estendeu por cerca de duas décadas, resume em si um importante capítulo da evolução do género bucólico, onde a intersecção com componentes de índole epocal (que têm a ver, essencialmente, com o Re-

nascimento italiano e com a história e a cultura do reino de Nápoles) assume um lugar relevante. Tudo isto se traduzirá na complexidade de uma estrutura diegética marcada por vários entalhes elaborativos aos quais se sobrepõe, contudo, a coerência do todo.

A primeira destas questões será estudada no segundo capítulo, e a segunda no terceiro capítulo.

II. A elaboração da *Arcadia*

A *Arcadia* é fruto de um processo elaborativo muito complexo, cuja cronologia suscita, ainda hoje, algumas dúvidas. Erspamer lê-a como um texto que o seu autor deixou deliberadamente inacabado [Erspamer 1993, 5-33], ao passo que Villani vê nas suas páginas um complexo laboratório de língua [Villani 1989, 30] — leituras que de forma alguma põem em causa o valor literário deste romance pastoril, mas, pelo contrário, o reafirmam.

Na verdade, trata-se de uma verdadeira *work in progress*. Atento observador da evolução do panorama literário da Itália do *Quattrocento*, Sannazaro vai maturando, gradualmente, o desenho da obra, que conhece vários estádios redaccionais.

A sua difusão em manuscrito foi imensa, e continuou, mesmo depois da publicação editorial. Embora os códices através dos quais o texto nos é transmitido sejam habitualmente agrupados em torno de três "famílias", a crítica tem vindo a interrogar-se acerca da pertinência do uso desta designação, seja pela manifesta dificuldade em estabelecer claras relações de dependência textual (como reconhece o próprio Alfredo Mauro — 1954, 295), seja porque, em certos casos, o que está em causa é uma redacção diversa, e não uma outra família de textos [Corti 1963, 94; Villani 1989, 32 e 34].

Quando, em 1504, a *princeps* saiu dos prelos, já há algum tempo circulavam no mercado quatro edições-pirata. As vicissitudes do texto da *Arcadia*, porém, não se ficam por aqui. O interesse suscitado pela sua leitura é tão grande, que as versões mais antigas são frequentemente actualizadas em função de outras mais recentes. Mas o movimento correctório também se processa, por vezes, em sentido inverso, quando um texto é "corrigido" a partir do cotejo com outro que representa um estádio elaborativo mais ancestral. Além disso, em ambos os casos se podem verificar fenómenos de interferência entre versões manuscritas e registos editoriais.

1. As primeiras élogas e a renovação do género bucólico

O interesse de Sannazaro pelo género bucólico remonta aos seus exórdios literários. Ainda muito jovem, escreveu várias élogas soltas (obviamente, em verso). Segundo Giuseppe Velli, o ano de 1477 é o *terminus post quem* da sua composição [Velli 1983, 32-3]. O poeta teria, pois, pouco mais de 20 anos.

Posteriormente, três delas vieram a ser integradas na primeira redacção da *Arcadia*. Correspondem à primeira, à segunda e à sexta élogas.

No estado actual das pesquisas, é difícil apurar se, para além destas três, outras das élogas que compõem o romance pastoril teriam sido escritas anteriormente e circulado de forma autónoma. Alfredo Mauro é de parecer que assim fosse [Mauro 1954, 303], ao passo que Maria Corti, face à inexistência de provas concretas nesse sentido, não dá crédito a tal hipótese [Corti 1954, 349]. E, de facto, nas investigações recentemente levadas a cabo por Gianni Villani com o objectivo de lançar as bases de uma nova edição da *Arcadia*, este crítico afirma não ter encontrado "il benché minimo indizio" de uma redacção remota das restantes élogas [Villani 1989, 109].

Alfredo Mauro, no seu *stemma codicum*, designa imprópriamente o texto primitivo, ou provisório, destas três élogas, como "família" γ [Mauro 1954]. É documentado por um único manuscrito miscelâneo, guardado na Biblioteca Nazionale Marciana, de Veneza (4752 = It. Z 60) [Villani 1989, 46-8]. Além disso, tem por testemunho fragmentário e indirecto as variantes anotadas nas margens de um exemplar da edição da *Arcadia*, publicada por Aldo Manuzio em 1514, que se encontra depositado na Biblioteca Nazionale de Nápoles (SQ XIX A 33) [Scherillo 1888, CCLXXV-VI; Villani 1989, 60-2].

Estas élogas, tal como resultam do códice veneziano, têm a particularidade de serem escritas numa linguagem que é designada *koine* — o que assume um significado muito particular, num terreno cultural como o da Itália dos séculos XV e XVI, em que as escolhas literárias são também linguísticas.

Gianfranco Folena [Folena 1952, 8-17] definiu o panorama linguístico da Itália do século XV como uma situação de crise — crise de crescimento, com a difusão do uso do toscano fora da Toscana, já a partir de finais do século XIV, crise humanística e crise dialectal, ou, se quisermos, sociolinguística. A sua incidência nunca atingiu, porém, a estrutura da língua, que, ao tempo, se encontrava já perfeitamente definida e estabilizada.

É um dado de facto que a difusão da cultura humanista vai de par com o aumento da circulação de textos escritos em vulgar, quer nas esferas administrativas, quer em muitos âmbitos da vida

prática. Nas chancelarias de Milão, Mântua, Ferrara, Urbino, Veneza, ou Nápoles, o vulgar era utilizado como língua oficial. As relações entre os vários centros de poder da Itália do *Quattrocento* criavam, porém, necessidades de comunicação que exigiam a adequação da linguagem a circunstâncias pragmáticas muito prementes. É assim que nascem as várias *koine* regionais ou supra-regionais. A *koine* é uma linguagem híbrida, formada a partir da *contaminatio* entre elementos de origem toscana, latina e regional. A componente toscana é nobilitada pelo prestígio de que goza a Língua utilizada por Dante, Petrarca e Boccaccio. O latim legitima, frequentemente, o uso de palavras dialectais cuja etimologia lhe é próxima, ou colmata a falta de designações específicas no plano do vulgar. Os vocábulos dialectais mais excêntricos, por sua vez, tendem a ser evitados.

Ao utilizar a *koine* meridional como meio expressivo, Sannazaro move-se, pois, no cerne de um campo de tensões atravessado por clivagens muito vivas. Por um lado, a afirmação dos falares locais efectua-se através de uma linguagem em que a diversidade tende a ser atenuada por uma medida comum, de forma a conquistar uma abrangência cada vez maior no sistema de comunicações inter-regional. Por outro lado, a superação dos limites provinciais do italiano faz-se através de uma linguagem de fundo dialectal. Assim se compreendem melhor as razões pelas quais Folena fala de uma crise de crescimento, de uma crise humanística e de uma crise dialectal.

Todavia, se, num primeiro momento, essa situação de ruptura é acentuada pela afirmação do Humanismo, é também no âmbito deste movimento que virão a ser posteriormente encontradas soluções fundamentais para a sua resolução. Neste sentido, a última revisão do texto da *Arcadia* resume em si um capítulo fundamental da História da Língua Italiana [infra, III. 1. b)].

Quando, do plano linguístico, passamos para o plano dos géneros, logo verificamos que o simples facto de o jovem Sannazaro, ao dar os primeiros passos no mundo das Letras, ter exercitado a sua pena na arte bucólica, assume, por si, um significado imenso. Não que possa ser considerado, nesta fase, um pioneiro da recuperação moderna da éloga — e nunca será demais repeti-lo. Mas o poeta napolitano intuiu, nos primórdios da sua carreira literária, que o bucolismo colocava à disposição do escritor um campo extremamente fértil para a germinação do projecto renascentista.

Na verdade, a éloga latina é recuperada em Itália, na primeira metade do século XIV, pela pena de Petrarca e de Boccaccio [Carrara 1909; Grant 1965]. Não se esqueça, porém, que a correspondência entre Dante e Giovanni del Virgilio remonta a finais do

século XIII. O Virgílio das *Bucólicas* era, aliás, o bê-á-bá de qualquer letrado, visto que a iniciação ao estudo do latim tinha por texto básico o primeiro *carmen* do Mantuano.

No período humanista, esse género literário goza, pois, de grande prestígio, sendo cultivado quer por notários e mestres de retórica, quer por destacados homens de chancelaria — e valha por todos o nome de Coluccio Salutati. Nestas circunstâncias, podemos compreender melhor o relevo conferido, nas suas éclogas, a temas de índole cívica.

Na primeira metade do século XV, a Academia bucólica novilatina mais destacada situa-se em Ferrara [Tissoni Benvenuti 1980]. Desde 1391 que esta cidade era sede de uma das mais prestigiadas universidades da Península. Em 1438, o Concílio que tinha por grande tema a reflexão sobre a possibilidade de uma união entre a Igreja Católica e a Igreja Grega trouxe alguns hele-nistas de primeira grandeza ao domínio d'Este.

A Academia de Ferrara desempenhou uma importante função propulsora, pelo que diz respeito à divulgação do género em várias regiões de Itália. Integram-na Titus Strozzi, Battista Guarino, Tribacò dei Trimbocchi, Matteo Maria Boiardo, ou Bonino Mombrizio, todos eles intelectuais de vasto saber, e poetas cujo estilo é dotado de grande elegância.

Fundamental, a este propósito, a presença do humanista Guarino Guarini nessa cidade, entre os anos de 1429 e de 1460. Guarini não foi, porém, o único erudito de primeira grandeza a ser atraído pelo lustro intelectual dos círculos ferrareses. Bastará lembrar, a este propósito, o grego Teodoro Gaza, que fez leituras públicas de Homero, Hesíodo e Teócrito. A actividade desta Academia forneceu um contributo fundamental não só para a difusão de Teócrito, como também para a superação da leitura alegórica de Virgílio, em prol de um estudo mais atento do seu texto, efectuado a partir de uma base filológica.

Os sete primeiros idílios do supremo bucolista grego, que era tudo o que os humanistas conheciam da sua obra, são traduzidos por Martino Filetico. Vieram a ter ampla circulação editorial. Há sinais da presença de Teócrito na terceira écloga de Battista Guarino e na *gratulatio* da terceira écloga de Titus Strozzi, ambas escritas em inícios da segunda metade do século XV. As marcas da sua influência, na produção quatrocentista italiana, são, porém, extremamente raras, excepção feita à poesia rústica [supra, 18]. Segundo Tissoni Benvenuti, isso deve-se ao facto de o seu estilo ser considerado demasiado humilde [Tissoni Benvenuti 1980, 31-2]. A

elegância do modelo virgiliano respondia melhor às exigências áulicas da sociedade cortesã.

Neste contexto, os *Pastoralia* de Boiardo, escritos entre os anos de 1463 e de 1464, além de representarem o ponto conclusivo da experiência bucólica ferraresa, prenunciam as mudanças que se irão verificar, nas décadas seguintes, no âmbito da evolução do género. Serve-lhes de cenário o novo tipo de relação que se estabelece entre intelectual e poder. Sintomático que, logo a partir do título, o poeta rejeite a designação de *egloga*, que era corrente na época, e assim se escrevia em virtude da crença numa falsa etimologia, com base em $\alpha\iota\xi$, cabra. A *egloga* seria, pois, o canto das cabras [Tissoni Benvenuti 1980, 32]. Através de uma tal recusa, o conde de Scandiano pretendia afastar dos *Pastoralia* qualquer tipo de ressonância humilde. É neste quadro que se compreende a fidelidade com que é seguido o modelo virgiliano, numa obra empenhada na exaltação política de Ercole d'Este.

Ao longo de todo o *Quattrocento*, o sentido desta evolução tende a generalizar-se. É disso exemplo o *Carmen bucolico* escrito na década de 60, em latim, por Naldo De Naldis, membro da Academia Neoplatónica de Florença. Composto em memória de Cosimo de' Medici, o poema é dedicado ao jovem Lorenzo.

A incidência desse modelo pragmático de comunicação é extensiva, como é óbvio, a muitos outros campos artísticos, assumindo particulares repercussões no âmbito da écloga em vulgar.

Tal como Ferrara foi o grande centro propulsor do bucolismo novilatino, assim as cidades de Siena e de Florença assumiram um lugar pioneiro no âmbito da produção em vulgar [De Robertis 1980]. Os grandes modelos da Literatura pastoril italiana provinham, aliás, da própria área cultural toscana, com relevo para a *Commedia delle ninfe fiorentine*, de Giovanni Boccaccio, geralmente designada como *Ameto*, obra onde ficam contidos (de forma um tanto ocasional, é certo) os ingredientes essenciais do bucolismo renascentista.

A écloga em vulgar encontra-se estritamente ligada, nos seus primórdios, ao género lírico. Este processo de *contaminatio* era legitimado pelo valor de modelo atribuído ao segundo *carmen* de Virgílio e ao episódio de Polifemo e Galateia, nas *Metamorfoses* (*Met.* 13. 750-897.) Todavia, o apreço merecido pelo seu tema — o lamento do pastor enamorado —, ao longo de todo o século XV e para além dele, não poderá ser cabalmente compreendido à margem da voga petrarquista.

É neste contexto que o papel desempenhado por um dos mais destacados poetas petrarquistas do *Quattrocento*, Giusto de'Conti, ganha o seu profundo significado. Giusto era natural de Roma, mas viveu entre Bolonha, Pádua (onde se licenciou em Direito, no ano de 1438), Rimini e as Marche. O grande arauto quatrocentista de Petrarca encontrou o seu verdadeiro público numa das poucas áreas da Itália de tradições feudais consolidadas, o designado bloco feltresco-romanholo, cuja unidade cultural tem vindo a ser reiteradamente valorizada pela crítica [Manuale 1993, 409-12].

Compôs um cancionero petrarquista, *La bella mano* (cujo mais antigo testemunho remonta a 1440, embora a *princeps* seja de 1472), onde anda, em anexo, a *lamentatio* de um pastor, "La notte torna e l'aria e'l ciel s'annerà". A diversidade das modulações emotivas que nela são expressas está para a constante alteração dos modelos métricos utilizados, que vão desde a *frottola* (série de decassílabos com rima interna, de antecedentes populares) e da rima em eco, à sucessão de estrofes com esquemas sempre diferentes, inspirados na canção petrarquista. "Una sorta di *satura* metrica" — é como De Robertis classifica, de forma muito sugestiva, tão complexo encaixe de estruturas [De Robertis 1980, 69]. Os posteriores cultores da égloga em vulgar irão apreciar imenso esta polimetria.

A *lamentatio* de Giusto de'Conti, juntamente com as duas églogas de Leon Battista Alberti, *Corimbo* e *Tyrsis*, cuja composição remonta ao mesmo período, consagram o modelo arquetípico da égloga em vulgar do *Quattrocento*. *Corimbo* é, também ela, um polímetro, onde o esquema métrico da balada alterna com séries de tercetos, ao passo que *Tyrsis* compreende um diálogo entre dois pastores vazado em tercetos, isto é, no mesmo metro em que Boccaccio escrevera as partes em verso do *Ameto*. Quando, alguns anos volvidos, Lorenzo de' Medici redige o *Corinto* (acerca de cuja cronologia há opiniões muito díspares), o jovem Príncipe utilizará, da mesma forma, o terceto.

No âmbito da divulgação da égloga em vulgar, na Toscana, foi decisiva a acção dos irmãos Luca e Bernardo Pulci. Luca Pulci com o *Driadeo* e com a *Pístola VIII. Polifemo ciclopo a Galatea*, onde usa a rima esdrúxula, consagra o polimorfismo métrico e linguístico como característica específica do bucolismo toscano. Ilustram-no, por efeito de inversão, as inúmeras ocasiões em que os cultores do género rústico parodiam essa polimetria. Bernardo Pulci, por sua vez, traduz as églogas de Virgílio, que dedica a Lorenzo.

Se a obra do Mantuano continua a ser, obviamente, uma referência basilar, é em Florença que, na segunda metade do século XV, se concentram alguns dos seus mais famosos exegetas. Em 1468, Cristoforo Landino publica o célebre comentário de Virgílio, e, já na década de oitenta, Angelo Poliziano lecciona, no *Studium* florentino, uma série de cursos sobre as *Bucólicas* que têm como prolusão o seu poema em hexâmetros intitulado *Manto*.

A mais prestigiada Academia do bucolismo em vulgar da segunda metade do século XV é, sem dúvida, a de Siena, como o atesta a publicação, por Miscomini, no ano de 1482, em Florença (segundo a cronologia florentina, 1481) das *Bucoliche elegantissime composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco Arsochi senese et da Hieronimo Benivieni fiorentino et da Jacopo Fiorino de' Buoninsegni senese* — uma coprodução senesa-florentina, chama-lhe Paolo Orvieto [Orvieto 1988, 215]. Na verdade, este título, pelo qual a obra é geralmente conhecida, resulta da segunda edição, batida em Florença no ano de 1494. Buoninsegni, notoriamente influenciado pelo neoplatonismo florentino, segue o clássico modelo virgiliano, num estilo elevado. Com Benivieni, por sua vez, a reverência perante Virgílio e Teócrito alia-se ao recurso à rima esdrúxula, também usada por Arsochi, que reafirma a polimetria de Giusto de'Conti, numa linguagem que é um híbrido de latinismos e de termos populares e dialectais. Sabe-se hoje que a circulação manuscrita destas églogas precedeu em muito a sua divulgação editorial [Velli 1983, 16].

A integração do ambiente napolitano no qual Sannazaro fez a sua formação intelectual num quadro mais vasto, que diz respeito quer à cultura italiana do século XV, quer, em particular, ao processo de evolução do género bucólico, não dispensa a menção ao nome de dois outros poetas de inspiração pastoril, naturais de Siena, Jacopo Tolomei e Filenio Gallo. Apesar de ambos terem nascido nesta cidade e de ambos se encontrarem profundamente ligados à sua vida cultural, viajaram pelas mais diversas regiões de Itália — situação típica do intelectual senês.

Como nota Dionisotti [Dionisotti 1963 a], Siena está na origem de estímulos que contribuíram, de modo fundamental, para o desenvolvimento da civilização italiana renascentista. Nos registos das suas escolas, ficaram gravados, para todo o sempre, nomes de destacadas personalidades do panorama político e cultural deste período. Todavia, de um modo geral, é fora do seu território que vêm a ganhar fama e que o seu mérito lhes é reconhecido. Para compreender esta situação, devemos ter em linha de conta a rigidez

dos princípios que pautavam a vida social da cidade. Dos grandes talentos formados à sombra dos seus muros, uns são condenados ao exílio, outros, para se afirmarem intelectualmente, devem emigrar — o que confere uma enorme força propulsiva à sua cultura.

O frade agostiniano Filenio Gallo é autor da *Safira*, uma écloga de 687 versos, precedida por um soneto dedicatório e por um longo próemio em prosa. Em 1486, Filenio está em Pádua, vindo a obter o grau de licenciado na sua Universidade, e, em 1489, encontra-se em Veneza. Paolo Orvieto valoriza tanto o seu papel de embaixador do bucolismo senês, que o considera responsável pela divulgação da écloga em vulgar no Veneto [Orvieto 1988, 219]. Além disso, Dionisotti não hesita em aceitar a existência de uma relação muito próxima entre esta misteriosa personagem e o Reino de Nápoles [Dionisotti 1963 a, 174]. De facto, Maria Corti detectou sinais da influência da *Safira* não só sobre *Piatino e Fileno*, écloga de autoria do poeta napolitano Pier Jacopo De Jennaro [Corti 1954 316; e 1969 b], como também sobre o texto da *Arcadia* [Corti 1969 b]. Todavia, o contexto em que ocorreu esta intersecção continua a ser, ainda hoje, uma incógnita.

As informações que possuímos acerca da personalidade de Jacopo Tolomei são mais precisas [Dionisotti 1963 a]. Foi autor de duas éclogas impregnadas de alusões políticas, escritas nos derradeiros anos da sua vida. Apesar da cronologia avançada dessas bucólicas (Tolomei faleceu em 1491), as vicissitudes da biografia deste político e homem de Letras assumem um papel emblemático, no âmbito das relações entre Siena e Nápoles, na segunda metade do século XV.

Com a ascensão ao papado de Enea Silvio Piccolomini em 1458, dão-se importantes mudanças não só no sistema estratégico de alianças da península itálica, como também na história do nepotismo. Piccolomini era natural de Siena, e favoreceu muitos seneses que viviam no exílio, de entre os quais se destaca um considerável número de membros das famílias Piccolomini e Tolomei. Quando, em 1462, envia ao Rei de Nápoles um exército que tem um papel decisivo na luta contra os franceses, que de há muito aspiravam ao domínio do Reame, Pio II sabe que corre sérios riscos; mas sabe também que, em caso de vitória, será largamente recompensado — e assim o quis a História. Antonio Piccolomini, sobrinho do Papa, obtém a mão da filha do Rei e o título de duque de Amalfi, passando a ser um dos maiores feudatários meridionais.

Não admira, pois, que Jacopo Tolomei (que, no tempo de Pio II, fora castelão de Castel S. Angelo), ao ser libertado dos mais recônditos calabouços desta fortaleza romana (dos quais foi inquilino entre os anos de 1464 e de 1471, isto é, durante os sete anos que durou o pontificado de Paulo II), preferisse estabelecer-se em Nápoles, a regressar às terras que o viram nascer. Levava na sua bagagem, além de contactos políticos não desprezíveis, um convívio com intelectuais da craveira de Platina, Lucido Facino, Settimuleio Campano, Agostino Maffei, ou Pomponio Leto, com os quais privara nos anos de cárcere. Apesar de manter estreitas relações com o governo de Siena, é na cidade partenopeia que termina os seus dias, em 1491.

Ficam assim esboçadas as várias etapas de um percurso geográfico-literário que se estende entre Ferrara, a zona feltresco-romanholã, a Toscana e o sul da Itália. A evolução do género processa-se, pois, através de um itinerário cuja coerência é posta em relevo pela riqueza das entalhas e das articulações que o compõem, e que só poderá ser cabalmente compreendido em função da essência dialógica que é própria do modo bucólico [supra, I.].

É nesta linha de continuidade que devem ser integrados os primeiros textos bucólicos do jovem Sannazaro. Recorde-se que, na segunda metade do século XV, Nápoles desfruta de um lugar privilegiado, enquanto ponto de cruzamento de importantes eixos de incidência política e cultural. O clima que se respira na cidade partenopeia é essencialmente composto, aberto a sugestões muito várias.

Desde 1442 que o Reino de Nápoles é governado pela casa de Aragão, de origem catalã, como é sabido [supra, "Cronologia"]. Durante o período aragonês, a cidade adquire um lugar chave no xadrez político italiano e europeu. Além disso, a nova dinastia tem por objectivo programático o desenvolvimento das Letras e das Artes.

Os canais de comunicação entre o Reame e a Itália centro-setentrional mantêm-se particularmente activos [Corti 1955, XLI - III; *Storia d'Italia* 1959, 9-182]. Na verdade, os casos de Filenio Gallo e de Jacopo Tolomei nada têm de casual. A presença de membros da família real aragonesa além-fronteiras é, aliás, uma constante, sempre determinada por objectivos estratégicos muito claros.

Em 1465, o rei Ferrante de Aragão está em Florença. Dois anos depois, Afonso de Aragão (o duque da Calábria, filho de

Ferrante, que é casado com Ipollita Maria, filha de Francesco Sforza, senhor de Milão) encontra-se na Toscana, acompanhado pela sua corte e pelos seus homens de armas. A forma como comanda as hostes, que, solidárias com Milão e com Florença, levam a melhor sobre Veneza e sobre o *condottiero* Colleoni, valer-lhe-á a fama de óptimo capitão. Em 1478, o rei Ferrante manda os seus dois filhos — o duque Afonso e Frederico —, terçar armas pelo Papa Sisto IV, na luta contra os Medici. Em Dezembro do mesmo ano, Lorenzo de' Medici desembarca em Nápoles, para estabelecer um acordo de paz, prolongando a sua estadia até finais de Fevereiro. Entretanto, em 20 de Fevereiro de 1479, com o apoio de Frederico de Urbino, o Duque entra em Siena, vitorioso. Integra-se de tal forma na vida política da cidade, que nela se fixa durante mais de um ano, isto é, até ao momento em que a ameaça turca o obriga a regressar ao *Reame*.

A diplomacia de Ferrante é tão subtil que, se por um lado negocia o casamento do seu primogénito com uma Sforza, por outro, casa três filhas com senhores cujos domínios territoriais confinam com Milão — Ercole d'Este, Filiberto di Savoia e o marquês de Monferrato —, na tentativa de conter os ansiosos expansionistas dos próprios Sforza. É assim que, em Janeiro de 1483, Afonso está em Ferrara, e daí parte para Cremona, onde é nomeado capitão supremo da liga anti-veneziana, também integrada por Roma, Florença, Milão, Mântua e Ferrara. Envolvido em duros recontros, só no ano seguinte voltará a Nápoles.

Este complexo sistema de relações políticas implicava uma constante troca de embaixadas. A figura do poeta que é também funcionário, e alterna tarefas administrativas e jurídicas com missões em zonas periféricas do *Reame*, ou com incumbências diplomáticas no centro e no norte de Itália, é típica da corte de Ferrante [Corti 1955, II-XVI]. Pier Jacopo De Jennaro é um desses intelectuais — pertencente à geração que precedeu Sannazaro, dado que nasceu em 1436 e morreu em 1508 —, cujo nome anda também associado, por sinal, aos exórdios do bucolismo napolitano.

De acordo com as pesquisas de Maria Corti [Corti 1954, 308-37], De Jennaro compõe algumas éclogas soltas em 1482, que depois vem a integrar no romance intitulado *Pastorale*. Escrito entre os anos de 1484 e de 1486, e revisto entre 1504 e 1507, é editado em 1508 — um processo elaborativo muito semelhante ao da *Arcadia*, mas cuja cronologia, a confirmarem-se estes dados, lhe é posterior. A comprovar a proximidade dos elos que ligam o bucolismo napolitano, nos seus primórdios, à zona centro-se-

tentrional da Itália, a certeza de que, em 1471 e 1472, De Jennaro se encontrava em Ferrara, onde desempenhava uma missão diplomática relacionada com o casamento de Eleonora de Aragão com Ercole d'Este. Há provas de que integrou o sumptuoso cortejo do duque d'Este, quando este se deslocou a Veneza, para agradecer à República o apoio anti-sforzesco [Corti 1955, IV-VII].

A frequente troca de embaixadas, bem como a proximidade das relações que a família real aragonesa mantinha com o centro e com o norte da Itália, quer por razões de armas, quer em virtude de alianças matrimoniais, faziam de Nápoles uma cidade muito cosmopolita, onde se respirava um franco clima de abertura às grandes renovações culturais trazidas pelo Renascimento.

O primeiro rei da dinastia de Aragão, Afonso o Magnânimo, que governa de 1442 a 1458, incarna o protótipo do Príncipe literato renascentista. Na mira, a recuperação do lustro intelectual da cidade onde, no século XIV, Petrarca havia sido examinado pelo rei Roberto d'Anjou, antes de ser coroado no Capitólio, e onde o jovem Boccaccio (atento espectador desse exame) se nutria de vasta erudição. O seu ambicioso projecto de hegemonia cultural é a outra face de um ousado projecto político de expansão.

Ainda se encontrava envolvido nas lutas que se saldaram pelo domínio do *Reame*, quando requereu a presença, em Gaeta, entre 1434 e 1435, dos humanistas Lorenzo Valla e Pietro Beccadelli, conhecido como o Panormita. Este último não abandonará as terras de Aragão durante o resto da sua vida. Quando a morte o leva, em 1471, o esplendor do Renascimento partenopeio nada deve ao brilhantismo de cidades como Florença, Roma, Milão, Ferrara, ou Urbino.

Nos anos que se seguem à conquista, Nápoles recebe alguns dos mais notáveis mestres de erudição daquela época: Poggio Bracciolini, Bartolomeo Facio, Pier Candido Decembrio, Biondo Flavio, Enea Silvio Piccolomini, Gianozzo Manetti, Vespasiano da Bisticci, ou Giovanni Pontano, que se fixa na cidade do Vesúvio, também ele, até ao fim dos seus dias (faleceu em 1503). Discípulo do Panormita, presidente da Academia desde a sua morte, e secretário de Estado a partir de 1486, Pontano é o ponto de referência máximo do Renascimento napolitano.

A magnífica biblioteca fundada pelo primeiro rei aragonês, ao mesmo tempo que atrai eruditos vindos de todas as partes da Itália, constitui um instrumento precioso para a formação das novas

gerações. A comprovar o alcance do projecto aragonês, a dedicatória ao Magnânimo da versão de Teócrito elaborada por Martino Filetico, conforme consta num manuscrito de Pádua [De Robertis 1980, 31]. Mas o sinal supremo do carácter programático que caracteriza a abertura dialógica deste ambiente intelectual é a Academia Napolitana.

Com Ferrante de Aragão, que reina de 1458 a 1494, a Corte e a Academia reforçam o seu papel de grandes centros de irradiação cultural, onde a poesia adquire uma função social áulica. A Literatura em vulgar recebe um notável incremento, que é documentado por várias antologias manuscritas [Corti 1955, XVI-XLI]. Uma das mais famosas é o *cansonero* organizado em 1468 por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popolo, em cujas páginas são reunidas composições em verso de autoria de alguns poetas aos quais se encontra ligado por laços de amizade. Ao lado de nomes que apenas conhecemos através desta compilação, são registados os de Jacopo De Jennaro ou de Francesco Galeota, ambos poetas funcionários da corte. A linguagem utilizada é uma *koine* dotada de grande vivacidade alusiva.

Entretanto, também a actividade tradutória recebe grandes incentivos. O rei Afonso mandara fazer várias versões de grego para latim — Onesandro, Eliano, Xenofonte (cuja *Ciropedia* é traduzida por Poggio), Cirilo (cujos *Tesauri* são traduzidos por Trapezunzio), Arriano, Aristóteles (Bruni traduz a *Politica*), ou Esopo (cujas fábulas são vertidas por Valla).

Mas, à medida que o século vai avançando, a simbiose entre as línguas antigas e o vulgar torna-se cada vez mais íntima. Bartolomeo Facio dedica a Ferrante um Isócrates "em língua materna". Francesco Del Tuppo, cortesão, tipógrafo e editor de certa envergadura, verte Esopo de latim para vulgar. Pier Jacopo De Jennaro dedica ao duque Afonso a tradução do *De regimine principum*, de Egidio Colonna.

Na verdade, ao mesmo tempo que incentivam os estudos clássicos, os aragoneses esforçam-se por conquistar as populações, fazendo seus os costumes que lhes são próprios, e recorrendo à *koine* meridional, mesmo em actos oficiais. Não admira, por conseguinte, que, na corte, tanto o castelhano como o dialecto napolitano fossem utilizados enquanto meios de expressão literária.

A formação intelectual de Sannazaro é, pois, um reflexo mediato, mas intenso, de todo este clima. Na sua juventude, o poeta tem por mestres, além de Lucio Grasso, Giuliano Maio (o qual, por

sua vez, fora aluno do próprio Valla), com quem aprende latim e grego.

Não são muitos os dados seguros acerca deste período da sua biografia. Na lista dos membros que integram a corte de Afonso (neto do Magnânimo), lançada em 1481, o seu nome é registado em segundo lugar, logo a seguir ao de Pontano — sinal de que já então gozava de grande prestígio. Foi também homem de armas, tendo acompanhado o Duque na guerra de Ferrara (1482-84; supra, 35-7), bem como na campanha contra o Papa Inocência VIII (1485-86), que dava cobertura à rebelião dos *baroni* (a aristocracia feudal conservadora).

O duque da Calábria era uma figura de interesses literários muito vastos, encontrando-se particularmente ligado, por motivos políticos, quer a Siena, quer a Ferrara, cidades que foram sede das duas mais proffcuas Academias bucólicas do *Quattrocento*. A 3 de Abril de 1468, quando se encontrava naquela cidade toscana, Buoninsegni dedicara-lhe quatro écloas. *Pronostico*, inspirada no quarto *carmen* de Virgílio, pode ser lida, aliás, como texto alusivo à guerra anti-veneziana, que levava Afonso de Aragão até à Itália central [Orviato 1988, 218].

Se Nápoles se encontra inserida num sistema de relações político-culturais onde se incluem os grandes centros do bucolismo quatrocentista, Sannazaro é membro da casa de uma personagem chave da diplomacia napolitana, o duque da Calábria. Assim se poderá compreender melhor não só a atracção do jovem poeta pelos caminhos do bucolismo, como também a imitação de muitas das características da produção senesa-florentina patente nos seus primeiros escritos.

De facto, conforme teremos ocasião de observar mais detalhadamente adiante [infra, III. 1. c)], as écloas da *Arcadia* que tiveram circulação autónoma, isto é, a primeira, a segunda e a sexta, são aquelas em que a herança das *Bucoliche elegantissime* [...] se mostra mais viva. A segunda segue *pari passu* o modelo polimétrico de Arsocchi.

No entanto, só em função da abertura dialógica que é marca específica do ambiente aragonês podemos compreender que um género com tão arreigados antecedentes de erudição seja vazado em metros de origem popular, numa *koine* vincadamente dialectal.

2. O livro pastoril

Se Sannazaro aspirava a ser mais do que um simples imitador do bucolismo senês e florentino, também o ambiente cultural napolitano o estimulava a ir mais além. É então que nasce a *Arcadia* e a ideia — absolutamente inovadora, note-se bem — do romance pastoril. A sua estrutura toma forma em torno da alternância de um pequeno texto em prosa e de um pequeno texto em verso, isto é, de uma égloga.

A *Arcadia*, propriamente dita, teve duas redacções. A primeira é composta por dez unidades prosa-égloga, precedidas de um prólogo. Três dessas églogas haviam já sido anteriormente escritas, como vimos [supra, 28].

Quando teria começado Sannazaro a estruturar o seu romance pastoril? O testemunho fornecido por Niccolò Liburnio tem vindo a merecer toda a credibilidade por parte de críticos da craveira de Dionisotti ou de Velli: "i nobili autori giacquero per cento e più anni come isconosciuti dalle regioni d'Italia insino al 1484 o poco più oltre, dove, con meraviglia e consolazione di tutta Italia, venne fuori la dotta e dilettevole *Arcadia* dello onorato gentiluomo napolitano Giacopo Sincero Sanazaro" [apud Velli 1983, 15].

Os problemas filológicos colocados pelos códices através dos quais o seu texto nos é transmitido são bastante complicados. Segundo Gianni Villani, destacam-se com extrema clareza duas fases de composição [Villani 1989; e 1992, 869-70]. A primeira é representada por um conjunto de manuscritos setentrionais, em grande parte venezianos. O mais antigo códice englobado neste filão é uma miscelânea da Biblioteca Estense de Modena (α 0 10 15 = It. 1797), onde são transcritas apenas as dez églogas [Villani 1989, 107]. Alfredo Mauro havia-o integrado na "família" β [Mauro 1954]. A segunda é representada por um conjunto de códices de proveniência meridional ou toscana, de entre os quais se conta o mais antigo manuscrito da *Arcadia* seguramente datável, que está guardado na Biblioteca Apostolica da Cidade do Vaticano (Barberiano Lat. 3964). É dedicado a Ippolita Sforza, esposa do duque da Calábria, falecida a 20 de Agosto de 1488 — termo *ante quem* da sua cronologia [Velli 1983, 15; Villani 1989, 30]. Alfredo Mauro havia-o integrado na "família" α [Mauro 1954]. Neste caso, o processo de harmonização entre textos escritos em verso e textos escritos em prosa encontra-se já numa fase de redacção avançada.

De facto, para a primeira, a segunda e a sexta églogas, trata-se já de uma segunda elaboração. De entre as correcções mais

evidentes, conta-se a mudança dos nomes de alguns pastores. Na primeira, Argasto passa a Ergasto. Na segunda, as referências onomásticas de Turingo e Vulsano são substituídas pelas de Montano e Uranio. Além disso, na sexta égloga, Murano e Orcano passam a chamar-se Serrano e Opico. Só numa fase redaccional ulterior serão introduzidas alterações significativas no seu texto.

Apesar de Sannazaro de forma alguma considerar a obra concluída, e de, entretanto, dela ter elaborado uma outra versão, esta primeira *Arcadia* (como é geralmente designada a redacção inicial do romance pastoril) foi vertida em letra de forma, nos inícios do século XVI, nada mais nada menos do que por cinco ocasiões [Villani 1989, 23; Caracciolo Aricò 1991]. Em 1502, em Veneza, Bernardino da Vercelli publica-a duas vezes, a curta distância de tempo: a 14 de Junho e a 22 de Novembro. Perante o êxito obtido, o impressor veneziano lança uma terceira edição, a 20 de Dezembro de 1504 — isto é, quando a *princeps* autorizada por Sannazaro circulava no mercado livreiro desde o mês de Março. Nesse mesmo ano, em Milão, a 9 de Janeiro, também Giovanni Angelo Scinzenzeler faz sair dos seus prelos a tão apreciada obra do poeta partenopeio. Acrescente-se a isto o facto de, a 26 de Janeiro de 1503, em Nápoles, Sigismondo Mayr, um tipógrafo que costuma ser considerado extremamente escrupuloso, repetir a empresa.

Estas edições-pirata remontam, *grosso modum*, ao período em que Sannazaro se encontrava afastado das terras pátrias (1501-4). Quando Luís XII invade o Reame, Frederico de Aragão prefere partir para França, na condição de exilado, a negociar com os espanhóis, por quem se sentia traído. Sannazaro acompanha voluntariamente o seu rei, e só regressa a Nápoles depois da sua morte, ocorrida a 9 de Novembro de 1504 [Vecce 1988, 178-86].

Pelo que diz respeito à segunda redacção da *Arcadia* (que é já a terceira, para três das églogas), o seu texto é constituído por mais duas unidades prosa-égloga e por uma conclusão, intitulada "A la sampogna". A obra passa a integrar, no seu todo, um prólogo, doze unidades prosa-égloga e um epílogo, e é objecto de uma revisão linguística que tende, de uma forma geral, a evitar formas dialectais, no sentido de uma toscanização.

Paradoxalmente, esta segunda redacção foi escrita cerca de uma década antes de as cinco edições-pirata da primeira *Arcadia* terem sido dadas ao prelo.

Conforme resulta das pesquisas de Giuseppe Velli [Velli 1983, 33-41], esta redacção tem por *terminus post quem* o ano de

1491 e por *terminus ante quem* o ano de 1495. Pelo que diz respeito ao epílogo "A la sampogna", alguns críticos têm-se mostrado renitentes em admitir que a sua composição remonte ao mesmo período [Folena 1952, 11-2; Villani 1992, 871]. Na origem da dúvida, a interpretação das palavras contidas no seu parágrafo inicial como alusão velada às edições que entretanto circulavam em Itália, e de que o autor tomara conhecimento quando se encontrava em França:

Tu a la mia bocca e a le mie mani sei non molto tempo stata piacevole esercizio, e ora, poi che cosí i fati vogliono, imporraí a quelle con lungo silenzio forse eterna quiete. Con ciò sia cosa che a me conviene, prima che con experte dite sappia misuratamente la tua armonia esprimere, per malvagio accidente da le mie labra disgiungerti, e, quali che elle si siano, palesare le indotte note, apte piú ad appagare semplici pecorelle per le selve che studiosi popoli per le cittadi;
(Arc. A la samp. 1:2.)

A expressão "malvaggio accidente", pela sua carga semântica, estará a significar, de facto, um acontecimento terrível, que bem poderia ser o inopinado destino editorial do texto da primeira *Arcadia*. Todavia, não há que desprezar a hipótese de que Sannazaro se estivesse a referir à ameaça da invasão franco-espanhola, que pairava iminente sobre o *Reame*, ou a qualquer dissabor relacionado com a sua vida pessoal.

Não é fácil conciliar a opinião segundo a qual a elaboração da prosa "A la sampogna" teria por termo *post quem* o ano de 1502 (visto ter sido em Junho deste ano que foi publicada a primeira edição-pirata) com as afirmações feitas por Pietro Summonte, na epístola dedicatória da *princeps* ao Cardeal Luís de Aragão, companheiro de exílio do Rei. Nas suas palavras, aquela impressão tem por matriz o autógrafo deixado por Sannazaro em Nápoles, em casa do seu irmão Marcantonio, antes de partir para França:

E per questo, senza altra sua ordinazione [di Sannazaro], anzi forse (se io mal non estimo) non senza qualche offesa de l'animo suo quando per avventura il saprà, ho pensato essere così utile come necessario darle subito in luce, facendole imprimere da quello originale medesimo quale ho trovato di sua mano correttissimo in potere del Magnifico Marco Antonio Sannazaro, suo fratello;
(Arc. Ded. 4.)

É nestas circunstâncias que a *princeps* da *Arcadia* sai dos prelos do editor Sigismondo Mayr, graças aos cuidados de Pietro Summonte, em Nápoles, no mês de Março de 1504.

Summonte encontrava-se ligado a Sannazaro por elos de amizade, e era, também ele, poeta. Celebrizou-se por ter preparado, além desta edição, a das obras de Pontano e a das *Rime* de Benedetto Gareth, chamado o Cariteo. Na dedicatória ao Cardeal aragonês, Summonte refere, aliás, o apoio e os incentivos à realização de uma tal empresa que recebeu da parte deste poeta, considerando-o uma autoridade na matéria — "movendomi ancora a questo non poco la auttorità del vostro Cariteo, dal quale non solo sono stato a ciò con ragione indutto, ma con tutte le forze de la amicizia constretto." (Arc. Ded. 4.). Cariteo era um intelectual catalão, nascido em Barcelona, que se transferiu para Nápoles em 1468, integrando-se de imediato nos círculos da intelectualidade partenopeia. O seu nome é mencionado, na *Arcadia*, em duas ocasiões [infra, 92].

Nesta carta, o amigo e admirador de Sannazaro responsabiliza os impressores venezianos pela anterior circulação de uma versão deturpada do texto do romance pastoril, fazendo tábua rasa da edição-pirata que havia saído da *bottega* do próprio Mayr, em incios do ano anterior — o que, por si só, constitui um bom indicador das circunstâncias em que se processa a divulgação da obra.

Na verdade, as informações fornecidas por Summonte acerca das formas de difusão da *Arcadia* que precederam a *princeps* suscitam, ainda hoje, algumas perplexidades. Villani apurou, ademais, que foram feitas várias tiragens da edição napolitana de 1504, como o documentam variantes tipográficas e linguísticas de vária ordem [Villani 1989, 11-5]. E, volvido algum tempo, o texto vem novamente à luz, em Nápoles, numa impressão clandestina, sem indicação de tipógrafo nem de data (certamente já depois do regresso de Sannazaro), mas tão cuidada, que esse crítico dá crédito à hipótese de que tenha sido preparada pelo próprio Summonte [Villani 1989, 15-7].

Na primeira das duas redacções que acabámos de apresentar, a obra tem por título: *Libro pastorale nominato Arcadio*. Na edição de Sigismondo Mayr de 1504, porém, é dada maior importância à correcção do texto que então é oferecido ao público: *Arcadia del Sannazaro tutta fornita et tratta emendatissima dal suo originale* — lê-se no frontispício. Apesar dessa alteração, a expressão *libro pastorale* conserva toda a pertinência. Na verdade, ela põe em relevo uma nova tipologia bucólica, cuja concepção

marca o início de um importante capítulo da evolução histórica do gênero.

Em que circunstâncias teria ocorrido, pois, a gênese do *libro pastorale*? Em termos de poética, a *Arcadia* é um produto típico da teoria da *imitatio* renascentista — inovar com profunda reverência por obras literárias consideradas de valor exemplar. Para o homem do Renascimento, o conceito de originalidade pouco tem a ver com o de espontaneidade criativa. É original o escritor que segue autores consagrados, fazendo suas as lições que deles recebe.

Sannazaro é, indubitavelmente, um mestre exímio desta arte [infra, III. 1.]. Mas, para além de todas as circunstâncias inerentes à biografia intelectual do poeta, fica o estimulante ambiente cultural que se vivia em Nápoles, nas últimas décadas do século XV, antes da chegada de Carlos VIII.

As grandes inovações introduzidas no percurso descrito pelo gênero têm por cerne a criação de uma estrutura que se organiza em torno da alternância em cadeia entre um pequeno texto em prosa e uma écloga. Graças a este processo construtivo, a obra bucólica ganha uma dimensão mais ampla, o que implica o manejo de mecanismos também eles mais complexos, em particular pelo que diz respeito à orientação e ordenação da coerência textual de longo raio de acção ("long range text coherence") [Silva 1982, 102-3] — daí a designação romance pastoril. Recorde-se, porém, que, da mesma feita, Sannazaro cria uma plataforma dotada de uma enorme abrangência, susceptível de receber e reelaborar elementos literários de proveniência diversificada.

O uso alternado de prosa e verso (tipo de escrita designado como prosím metro) encontra o seu modelo ancestral no tratado de Boécio *De consolatione philosophiae*, embora outros autores medievais (de entre os quais Martinus Capella, Alain de Lille, ou Bernard Silvestris) tivessem cultivado, igualmente, essa forma expressiva. Mas o poeta napolitano poder-se-ia fazer herdeiro de experiências que lhe eram mais próximas, quer sob o ponto de vista cultural, quer sob o ponto de vista linguístico. Assim a *Vita nuova* e o *Ameto*.

A *Vita nuova* é uma obra de essência lírica, composta em finais do século XIII, num momento em que Dante se encontrava muito próximo da poética do *stil novo*. Nas suas páginas, é relatado o percurso emocional do protagonista, num discurso registado na primeira pessoa. Os textos em verso, que vão do soneto à canção e à balada, são acompanhados por um pequeno comentário, elaborado segundo os preceitos da retórica medieval.

O *Ameto*, por sua vez, foi escrito por Boccaccio quando este regressou a Florença (entre 1340 e 1341), depois de uma estadia na cidade do Vesúvio que se prolongou por cerca de treze anos, e correspondeu a um importante período da sua formação humanis-

ta. Trata-se, como já referimos, de um romance em prosa, onde são inseridos poemas em tercetos. Esta obra apresenta um interesse muito particular, não só por associar o tratamento de temas pastoris à forma expressiva do prosím metro, como também pela posição de relevo que ocupa, na História da Língua Italiana. O seu estilo é muito trabalhado, especialmente o das partes em prosa. O célebre humanista leva a cabo um elaborado decalque de estruturas sintáticas e lexicais latinas, que são transpostas para o campo do vulgar. Daí as semelhanças entre o andamento do seu texto e o das traduções de latim para toscano que circulavam na época.

A própria ideia de um exílio bucólico, que leva o protagonista da *Arcadia* até ao mundo dos zagais, encontra algumas semelhanças na *cornice* do *Decameron*. Neste caso, as circunstâncias que permitem aos dez jovens deleitarem-se com alguns dias de descontração, durante os quais contam histórias, decorrem do seu voluntário afastamento da cidade de Florença, onde grassa a peste. Ao *locus horribilis* representado pela vida urbana, contrapõe-se o *locus amoenus* figurado pelo ambiente campestre.

Desta feita, precedentes líricos e narrativos intersectam-se num quadro sistémico dotado de grande riqueza e dinamismo.

Se, no caso do *Ameto*, a estrutura narrativa do prosím metro sustenta o desenvolvimento de vários temas bucólicos, na *Vita nuova* ela é posta ao serviço do relato da história amorosa do protagonista. A *contaminatio* entre lirismo e narração patente na *Arcadia* insere-se, pois, num filão de precedentes remotos, que passa por alguns autores medievais, por Dante e por Boccaccio, para se alargar ao bucolismo senês e florentino, ao longo de um percurso em que os *Rerum uulgarium fragmenta* de Petrarca são uma referência constante.

A integração de sugestões líricas na esfera do bucolismo não era propriamente uma novidade. Essa simbiose era característica das primeiras experiências em vulgar, de Giusto de' Conti à Academia senesa-florentina [supra, 33]. Recordem-se, além disso, as éclogas em vulgar de Boiardo, escritas entre os anos de 1482 e de 1483, onde o investimento lírico atinge uma dimensão notável.

Neste contexto, cabe a Sannazaro o mérito de ter compreendido que só o modelo petrarquista podia funcionar como força agregadora, susceptível de disciplinar os níveis narrativo, expressivo e linguístico.

Petrarca foi o primeiro poeta a conceber o cancionero como forma literária orgânica. As suas rimas não se reduzem a uma mera acumulação de textos líricos, visto que os *fragmenta* que o compõem não são agregados casualmente. Trata-se de uma cadeia textual dotada de um sentido específico — que é lírico e narrativo. Também a *Arcadia* corresponde a uma sucessão de *fragmenta*

— cuja disposição tem um sentido que é, da mesma feita, lírico e narrativo.

Observa justamente Dionisotti [Dionisotti 1974, 95] que, tendo-se encontrando Nápoles privada de estímulos culturais durante quase um século (isto é, entre a morte de Roberto d'Anjou e o advento de Afonso de Aragão), por um lado, qualquer modelo literário vindo do exterior tinha o peso árduo da novidade, mas, por outro lado, facilmente se libertava da sua autoridade originária. Nesta medida, geravam-se condições propícias para a sua adaptação a novos contextos, bem como para sua a intersecção com outros modelos. O petrarquismo napolitano ilustra bem esta constatação.

Tanto o rei Ferrante como o seu filho Frederico eram apreciadores de poesia em vulgar. Frederico foi, aliás, poeta. Quando Lorenzo de' Medici desembarca na cidade partenopeia, em 1478 [supra, 36], e lhe oferece a célebre *Raccolta aragonese*, preparada por ele próprio e por Poliziano, satisfaz um pedido anteriormente formulado pelo infante aragonês. A compilação originária perdeu-se, mas, a partir de informações indirectas, bem como do cotejo entre cópias que dela foram elaboradas, depreende-se que incluía composições de Pier della Vigna, Bonagiunta, Cavalcanti, Guinizzelli, Guittone, Dante, Petrarca e de outros autores, até Lorenzo. Nela se consubstancia a primeira tentativa de traçar um panorama coeso da produção poética italiana.

Na carta prefácio que a acompanha, cuja atribuição à pena de Poliziano é hoje consensualmente aceite, fica contida uma ilustre defesa dos poetas em vulgar e da "toscana lingua". A *Raccolta* insere-se, aliás, no projecto de hegemonia cultural mediceio, que tivera outro dos seus pontos altos, ao tempo de Cosimo, no *Certame coronario*, um concurso poético em vulgar sobre o tema da amizade, organizado em 1441 por Leon Battista Alberti. O júri era composto por dez secretários apostólicos, de entre os quais humanistas da patente de Bracciolini, Aurispa, Biondo Flavio ou Antonio Loschi. Mas a prossecução de um tal objectivo é dificultada não só pelos duros golpes sofridos pela *Signoria* em terreno político, como também pelo facto de a língua dos três grandes poetas toscanos, Dante, Petrarca e Boccaccio, ser substancialmente diferente da utilizada na Florença do século XV — municipal e dialectal [Dionisotti 1984, 40-3]. A nova Língua e a nova Literatura Italianas resultam fundamentalmente toscanas não com referência aos literatos do círculo mediceio, mas em virtude do prestígio de três escritores activos em época mais remota (Dante, 1265-1321; Petrarca, 1304-74; Boccaccio, 1313-75).

Neste contexto, a *Raccolta aragonese* exerce uma influência decisiva sobre os novos rumos da poesia napolitana. Ao estímulo do uso do vulgar que fica contido nas suas páginas, associa-se a apresentação de modelos linguístico-literários muito concretos, organizados em torno de um percurso diacrónico claro e coeso. Ademais, as circunstâncias em que ocorre a sua preparação e a dedicatória ao infante em muito teriam contribuído para a fama da antologia.

Satisfeita a curiosidade do príncipe Frederico e dos apreciadores de poesia, tornava-se necessário, contudo, vencer um considerável obstáculo — o da língua. Nem o próprio duque Afonso de Aragão, familiarizado com as terras da Toscana, se sentia preparado para levar a cabo uma leitura aprofundada de Petrarca. A grandeza do mal é-nos revelada pela grandeza do remédio, quando o grande palco do *Reame* é pisado por mais um senês, Francesco Patrizi, bispo de Gaeta. Em Siena, a cidade que o viu nascer, no ano de 1413, Patrizi fora aluno de um célebre exegeta dos *Rerum uulgarium fragmenta*, Filelfo. Homem muito próximo de Enea Silvio Piccolomini, quando as desventuras lhe tocam à porta, encontra protecção, também ele, no domínio aragonês [Dionisotti 1974, 92-4]. É então que o Duque o encarrega de comentar as rimas de Petrarca, tarefa a que põe mãos no ano de 1481. Nem este comentário, nem aquele que Francesco Acciapaccia deixou inacabado, circularam em letra de forma.

É sobre este pano de fundo que se reúne, em torno do Rei Ferrante, um grupo de poetas que escreve em vulgar composições de circunstância de tipo áulico e de influência petrarquista. Sendo a questão literária indissociável da questão linguística, compreende-se que nos seus escritos aflorem muitas formas expressivas de matriz petrarquista.

Um dos poetas mais ligado à vida cortesã é Giuliano Perleone, chamado Rustico Romano, cujos versos são editados em 1492, num volume intitulado *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*. O tema das suas composições encontra-se estritamente ligado a acontecimentos da vida social. A ordem pela qual são transcritas não merece muita atenção. O *colibetto* de Francesco Galeota também não constitui uma recolha articulada de forma unitária, apesar de nas suas páginas serem tratados temas mais profundos, sobretudo no âmbito da matéria amorosa. Serafino Cimelli, chamado o Aquilano, que residiu em Nápoles na primeira metade da década de 80, e entre os anos 1492 e de 1494, foi um dos poetas de corte mais apreciado. O seu

alheamento em relação à cultura clássica afastou-o, porém, da Academia. Tanto Perleone como o Aquilano abandonaram a cidade quando a dinastia aragonesa entrou em decadência.

Por sua vez, Giovanni Aloisio e Giovan Francesco Caracciolo, que, embora não sejam poetas cortesãos, mantêm relações muito próximas com a corte, representam um outro tipo de intelectual. Nas suas rimas, as circunstâncias da vida social, que constituem o grande tema da produção de outros autores, não merecem relevo, deixando lugar a uma série de referências biográficas intimistas, organizadas em torno de um percurso evolutivo — aquilo a que Santagata chama o cancionero como romance [Santagata 1979, 246].

Aloisio e Caracciolo são os dois únicos poetas que escrevem um cancionero ordenado segundo um percurso narrativo, à Petrarca, excepção feita, em certa medida, aos *Sonetti e canzoni* de Sannazaro, estruturados, também eles, de acordo com um itinerário vivencial [Dionisotti 1963, 173-5]. Foram impressos em 1530, alguns meses depois de o seu autor ter falecido. Dionisotti considera, porém, que a maior parte das composições que os integram foi escrita antes de 1494 ou de 1495, sendo a sua organização posterior [Dionisotti 1963, 175].

A hipótese de que Sannazaro, ao escrever a *Arcadia*, entendesse transpor para o campo do bucolismo o modelo do cancionero como romance (que é, por sinal, aquele que enforma parte da sua recolha lírica) não é, pois, de descurar.

Não quererá isto dizer, naturalmente, que os mecanismos de ordem narrativa que sustentam o livro pastoril (embora muito ténues), bem como as estratégias através das quais é suscitada a cooperação activa do leitor, não pressuponham uma convivência com a produção novelista. Recorde-se, a este propósito, além da tradição toscana, a própria tradição napolitana. Sinal da sua vitalidade, e também do apreço que o público meridional lhe dedica, é o facto de o primeiro livro em vulgar impresso em Nápoles ser o *Novellino* de Masuccio Salernitano, editado no ano de 1476 [De Robertis 1970, 716]. A essa data, já o escritor tinha falecido, mas a leitura das suas novelas continuava a deleitar a corte aragonesa.

Mas Petrarca não é tão só o sustentáculo da simbiose entre lirismo e narração que se encontra na origem do romance pastoril. Além disso, o modelo petrarquista desfruta de uma incidência fundamental no plano linguístico [infra, III. 1. b)].

Quando, no ano de 1501, safa dos prelos de Aldo Manuzio a edição dos *Rerum uulgarium fragmenta*, e, no ano seguinte, era

impressa a *Commedia*, sob o olhar vigilante de Pietro Bembo, Sannazaro encontrava-se em França, e a *Arcadia* começava a correr mundo, num estádio redaccional cuja divulgação não fora sancionada pelo seu autor.

A publicação de dois textos escritos em vulgar com um cuidado filológico que, até ao momento, só fora dispensado aos clássicos, constituía o primeiro grande passo no sentido da resolução da crise linguística do *Quattrocento* [supra, 28-9]. A impressão dos *Asolani* de Pietro Bembo, em 1505, com uma segunda edição revista, em 1530, e, finalmente, a das *Prose della volgar lingua*, em 1525, correspondem a um sucessivo aprofundamento dos postulados linguístico-literários do poeta veneziano. A eficácia desta resposta reside tanto na sua essência humanista — por fomentar o diálogo entre a língua vulgar e as línguas clássicas —, como na sua pertinência pragmática — por se basear na distinção entre *favella* (a linguagem falada, popular, sujeita a contingências evolutivas) e língua escrita (selectiva, elevada e de valor eterno, em virtude da sua base literária).

Sendo a língua literária fruto da tradição, os seus modelos serão, inevitavelmente, Petrarca, no campo da poesia, e Boccaccio, no campo da prosa. A partir do momento em que a gramática da escrita reenvia para a escrita dos autores, ela remete directamente, da mesma feita, para o seu *corpus* textual. Por consequência, Petrarca é silabário e gramática, vocabulário e tópica, rimário e poética [Quondam 1991].

Os modelos linguístico-literários da *Arcadia* identificam-se, em termos gerais e *avant la lettre*, com os advogados por Bembo — Petrarca para a poesia, Boccaccio para a prosa. Sannazaro intuiu previamente as directrizes que haviam de nortear a normalização bembesca, adoptando soluções cuja explanação teórica mais tarde viria a ser efectuada pelo poeta veneziano.

Conforme o mostram as pesquisas levadas a cabo em torno da evolução do tecido linguístico da obra, ao longo das várias fases redaccionais, as alterações introduzidas são efectuadas no sentido de um progressivo afastamento das formas de *koine*, e de uma aproximação, cada vez mais íntima, da linguagem dos grandes autores toscanos. Todavia, Sannazaro não tem uma consciência linguística susceptível de ser colocada em paralelo com a de Bembo. Além disso, não se lhe conhece uma actividade teorizadora que possa ser comparada com a do cardeal veneziano. As suas opções linguístico-literárias acompanham a evolução que se processa no âmbito dos próprios círculos literários napolitanos, entre a *Raccolta*

e os cancioneiros petrarquistas, antecipando, no âmbito dos seus limites, algumas soluções bembescas.

São muito esclarecedoras, a este propósito, as observações de Dionisotti, que afirma que o escritor partenopeio não tem ainda uma perspectiva global da esfera italiana, pois pertence a uma sociedade dividida, aventureira, mas agarrada à sua própria terra, que olha primeiro para Nápoles, para Florença, ou para Ferrara, e só depois para a Itália [Dionisotti 1963, 210].

É também sob esta óptica que melhor poderemos compreender a intimidade dos elos que ligam a actividade literária de Sannazaro ao ambiente compósito e aberto característico da Nápoles aragonesa.

No final do século XV, cultivam-se, nesta cidade, tipologias literárias muito diversas, que vão desde a poesia áulica e do teatro de corte à novela e à crónica, passando pelo bucolismo, ou pela escrita epistolar. Também a produção novilatina é muito vária.

O próprio Sannazaro, intelectual de excepcional erudição, escreveu o texto de alguns espectáculos cortesãos que depois foram encenados por ele mesmo — *gliuommeri* e algumas farsas. De entre as farsas, ficaram célebres *L'ambasciaria del Soldano esplicata per lo interprete*, *La presa di Granata* e o *Trionfo de la fama*. As duas últimas, representadas em 1492, celebram a expulsão dos mouros de Espanha. Particular atenção merece o *gliuommero*, forma napolitana de *gomitolo* (novelo), pelo seu carácter misto. Trata-se de uma pequena representação cortesã, que geralmente tem por motivo a apóstrofe de uma personagem histórica, e depois se vai "desenovelando" através de referências alusivas aos mais variados temas da vida quotidiana, vazadas em metros populares, numa linguagem acentuadamente dialectal.

A passagem do árcaico que tinha o pseudónimo de Actius Syncerus pelos bastidores do *gliuommero* mostra bem, pois, como na Nápoles do final do século a consolidação da cultura erudita de forma alguma entrava em conflito com a expansão da Literatura em língua vulgar. Os grandes centros representados pela Corte, por um lado, e pela Academia e pelo *Studium*, por outro, não eram pólos estanques, como o não eram o universo do latim e o universo do vulgar.

É significativo, aliás, o número de intelectuais que se move entre a Academia e a Corte. De entre eles, contam-se o malogrado conde de Policastro, Giovanni Antonio de Petrucci (filho do secretário de Estado, que foi feito prisioneiro em Agosto 1486, e decapitado em Novembro do mesmo ano, também sob acusação de

ter participado na conjura dos *baroni*), Cariteo, ou o próprio Sannazaro. Em comum, a certeza de que tanto o latim como o vulgar podem ser Línguas de arte, e de que uma Literatura escrita em vulgar pode ser dignificada através do exemplo das Letras Clássicas.

O supremo representante da Academia Napolitana, Giovanni Pontano, não deixa de valorizar este intercâmbio. A Cariteo, recordado pontualmente, aliás, em vários passos da sua obra, dedica o tratado *De splendore*. O autor da *Arcadia*, por sua vez, é celebrado no diálogo *Actius*, cuja personagem principal discorre sobre as qualidades da poesia, e tem por nome o pseudónimo arcádico de Sannazaro, Actius Syncerus.

3. A obra e o público

Na história da difusão do texto da *Arcadia*, o público leitor ocupa um lugar de primeiro plano. A ampla divulgação, em manuscrito, de uma versão que representava, para Sannazaro, um momento redaccional ultrapassado; as cinco impressões-pirata realizadas sem o seu consentimento, nos primeiros anos do século XVI; ou o *boom* editorial que se segue à publicação da *princeps*, em 1504, só poderão ser cabalmente entendidos em função da enorme curiosidade suscitada pela sua leitura.

Se qualquer texto consubstancia uma cadeia de artifícios expressivos que devem ser actualizados pelo destinatário [Eco 1979, 50], no caso da *Arcadia*, as implicações desse processo de cooperação exercem uma influência decisiva não só sobre o modo segundo o qual a sua transmissão se efectua, como também — o que é mais — sobre certos aspectos específicos da sua fisionomia linguístico-literária. Na verdade, o papel activo desempenhado pelo leitor resume em si um importante capítulo da história da sua difusão.

As complexas vicissitudes que lhe são inerentes encontram-se intimamente relacionadas quer com as circunstâncias em que é levada a cabo a elaboração *in progress* do livro pastoril [supra, II. 1. e 2.], quer com a própria fisionomia que o poeta entende conferir à sua obra [infra, III.]. Mas, para além disso, há a considerar os processos dinâmicos de transmissão mediante os quais o leitor intervém activamente na configuração do texto.

Um dos grandes problemas colocado pela tradição manuscrita da *Arcadia* é o que diz respeito à contaminação entre

códices. O movimento correctório mediante o qual versões pertencentes à base do *stemma codicum* são aperfeiçoadas através do cotejo com outras que representam momentos cronológicos e elaborativos mais adiantados, coexiste com um movimento de sentido inverso. De facto, constata-se que, paralelamente, toma forma um processo de correcção retroactivo, e, como tal, de hipercorreção, fruto do qual estádios de elaboração mais avançados são emendados a partir do confronto com versões que lhes são anteriores. Este tipo de interferência duplamente orientada pode abranger também o âmbito editorial.

Exemplo deste cruzamento axial é a relação que entre si mantêm o volume da edição aldina de 1514 guardado na Biblioteca Nazionale de Nápoles e o manuscrito da Biblioteca Nazionale Marciana, a que já tivemos ocasião de nos referir [supra, 28]. As postilas registadas no volume dado à luz pelos prelos de Aldo Manuzio terão sido gravadas, entre finais do século XVII ou incios do seguinte, pela mão de um intelectual culto e erudito, com preocupações filológicas, próximo dos círculos da Academia da Arcádia [Villani 1989, 60-3]. A sua fonte é o códice veneziano. Por sua vez, o mesmo punho que registou essas variantes colacionou igualmente o manuscrito com o texto da edição aldina. Assinala-se, além disso, o facto de o códice da Biblioteca Nazionale Marciana ter sido objecto de tão bastas e insistentes operações correctórias, que se torna muito difícil discriminá-las exaustivamente [Villani 1989, 73-4].

Segundo Villani, os casos em que uma lição anterior, ou primitiva, se reflecte em testemunhos textuais posteriores, são muito frequentes [Villani 1989, 91-108]. Este tipo de contaminação verifica-se, amiúde, no grupo de manuscritos que nos transmite a versão mais ancestral da primeira redacção.

Assim acontece, com particular evidência, no códice da Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença que tem a colocação Plut. 41 37, bem como no códice da Biblioteca Ambrosiana de Milão com a referência C 112 Inf.. A redacção da primeira, da segunda e da sexta éclogas apresenta semelhanças flagrantes com o manuscrito da Biblioteca Nazionale Marciana a que nos acabámos de referir. Este tipo de encaixe tem algo de surpreendente, dado que os nomes dos pastores, que haviam sido alterados, aquando da composição do romance pastoril [supra, 40-1], se mantêm os mesmos nas três éclogas, dando lugar a oscilações entre a onomástica utilizada nesses três blocos textuais e no resto da obra que em muito dificultam a interpretação. A este exemplo, acrescente-se o

que nos é dado por dois outros manuscritos da *Arcadia*, um, guardado na Biblioteca Ambrosiana, que tem a colocação Trotti 441, e outro, depositado na Biblioteca Apostolica, com a cota Cappon. 193. Em ambos os códices, ao texto das dez unidades prosa-écloga da primeira redacção é posposto o restante texto do romance pastoril, que só figura na segunda redacção, difundida em versão impressa. Foi este, aliás, o critério adoptado por Michele Scherillo, na edição comentada da *Arcadia* que publicou em 1888.

Noutras circunstâncias, a intervenção do amanuense ou do editor pode-se fazer sentir de uma forma ainda mais radical, sempre que a *Arcadia* é reduzida a uma parte do seu texto. Em algumas circunstâncias, os passos eliminados chegam a ser substituídos por outros. É esse o caso do manuscrito 3071 da Biblioteca Palatina de Parma. Segundo Villani [Villani 1989, 25], este códice foi elaborado a partir de um exemplar que continha toda a obra. No entanto, a seguir à introdução, são registadas as dez primeiras éclogas, que alternam com pequenos resumos das prosas, redigidos pela pena de um anónimo. Inversamente, na edição preparada por Claudio Varese, para o volume *Prosatori volgari del quattrocento*, publicado em 1955, são apresentados apenas os excertos em prosa.

Apesar de tais processos de contaminação e de redução se encontrarem eventualmente dependentes dos mais variados condicionais, e à margem de qualquer tipo de determinismo, a sua frequência faz-se sinal do grande interesse despertado pela leitura da obra. Só assim podemos compreender o cuidado com que tantos copistas levaram a cabo o cotejo entre vários testemunhos textuais, manuscritos ou impressos, de forma a fundamentar as suas escolhas (um dos factores que em muito dificulta a definição de um *stemma codicum*). Por via filológica, também o leitor colabora, pois, em certa medida, na feitura do texto. Esta constatação fica confirmada quando alargamos as nossas observações ao plano linguístico.

Na base do grupo de manuscritos que conserva a redacção da primeira *Arcadia*, na sua versão mais ancestral, Alfredo Mauro descortina uma lição corrompida, registada por um amanuense apressado, precipitado e pouco escrupuloso, que teria iludido a vigilância do autor [Mauro 1954, 303-8]. Esse apógrafo teria sido levado para Veneza antes de 1490. Daí a "coloritura veneta della lingua" que, segundo o mesmo crítico, domina o filão textual que dele decorre [Mauro 1954, 303]. Lembre-se que, se já em finais do século XV a cidade da Laguna é um importante centro de troca e de comércio de manuscritos e de edições, no século seguinte a sua

dinâmica virá a ser reforçada. Assim se compreende a rapidez com que esta versão se difunde por toda a Itália.

Maria Corti, por sua vez, identificou, no âmbito desse mesmo grupo, um outro filão dotado de especificidade linguística, desta feita com características típicas da zona da Emilia Romagna [Corti 1963, 94].

Também no segundo grupo de manuscritos através do qual nos é transmitido o texto da primeira *Arcadia* ficam bem patentes diferenças de *patine*, resultantes de influências ou meridionais, ou toscanas. É o caso do célebre códice da Biblioteca Nazionale de Nápoles, que corresponde ao item XIII G 37, lavrado pelo punho de uma figura histórica não menos célebre, Giovanni Francesco di Montefalcione, destacado feudatário que, em 1486, colaborou na conjura dos *baroni* contra o Rei Ferrante. Para enganar os dias de cativo, dedicou-se à transcrição de várias obras de escritores napolitanos. Tais circunstâncias, aliadas ao facto de que, até há poucos anos, se pensava que fosse esse o manuscrito mais antigo da *Arcadia* [Velli 1983, 15; supra, 40], tiveram por consequência o grande interesse suscitado pelo seu estudo. Maria Corti pôde concluir da sua análise que as soluções linguísticas napolitanas que impregnam o texto são estranhas ao original, e, como tal, só explicáveis através da intervenção do copista [Corti 1964, 587-603].

Já no caso do manuscrito Lat. 3202 da Biblioteca Apostólica, a intervenção do amanuense se efectua em direcção toscana, embora não propriamente florentina, porquanto as inflexões linguísticas registadas são características da zona meridional ou ocidental da Toscana, que é, por sinal, a da cidade de Siena [Corti 1964, 614]. E não deixe de se recordar, além disso, o manuscrito da Biblioteca Universitaria de Bolonha com a colocação 1322 = 881, que apresenta traços característicos da região da Emilia Romagna.

A amplitude da difusão da *Arcadia*, em termos geográficos (do Veneto ao Meridiano), conforme é documentada por tão larga variedade de soluções linguísticas, erige-se, pois, em sinal do grande interesse despertado pela sua leitura, em toda a Península. Mas, para além disso, a operação de adaptação implicada pela sobreposição, às opções linguísticas de Sannazaro, de soluções dialectais tão diversificadas, mostra bem que, efectivamente, o leitor sentia o texto como seu. É sintomático, a este propósito, que outras obras literárias copiadas por Montefalcione não sejam sujeitas a uma "napolitanação" tão nítida como no caso da *Arcadia* [Corti 1964, 588].

Esta tendência não se estanca com a circulação impressa do romance pastoril — apenas recebe uma nova expressão. Graças à arte tipográfica, da matriz única representada pelo manuscrito, passa-se à série uniformizada de exemplares batida pelo mesmo prelo. Neste caso, porém, o editor assume, frequentemente, um papel interveniente, enquanto mediador entre autor e público, adaptando a letra do texto quer à sua sensibilidade pessoal, quer à sensibilidade do público leitor.

O número de edições vindas à luz ao longo do século XVI fala por si — mais de setenta [Mauro 1961, 427-30]. Ademais, bastaria o facto de cerca de sessenta dessas impressões serem venezianas para conferir uma projecção de relevo à obra, tendo em conta que a cidade dos *dogi* é, então, o maior centro de produção e difusão livreiro da Itália, conforme já foi lembrado, e um dos maiores da Europa.

No circuito editorial quinhentista, Dionisotti distingue duas fases [Dionisotti 1963, 185]. As alterações que são operadas no tecido linguístico-literário da *Arcadia*, nas três primeiras décadas do século, assumem uma fisionomia tão definida, que, segundo este crítico, constituem "un capitolo a sé" da história do texto — que corre por si. As intervenções mais tardias, e não menos interessantes, feitas depois da morte de Sannazaro (ocorrida em 1530), assumem um significado muito diferente, por se encontrarem bastante distanciadas do clima cultural que serviu de pano de fundo à elaboração da obra.

No início do século, a *Arcadia* atraiu a atenção de dois dos maiores editores quinhentistas instalados fora de Nápoles: Filippo Giunta, em Florença, e Aldo Manuzio, em Veneza, que a publicaram em 1514, nos meses de Março e de Setembro, respectivamente. Através de caminhos diversos, Giunta e Manuzio chegaram a soluções convergentes. A revisão que levaram a cabo visava, em ambos os casos, uma uniformização linguística.

A tipografia dos Giunti reeditou-a duas vezes em 1519, e, em 1522, os seus prelos voltaram a batê-la. Em Veneza, por sua vez, Aldo Manuzio e, a partir de 1515, os seus herdeiros, elegem a *Arcadia* como item privilegiado do seu catálogo de livros. A partir do texto da versão aldina, são impressas, nos anos subsequentes, muitas outras edições, que perpetuam as alterações introduzidas pelo erudito livreiro.

A fidelidade da *bottega veneziana* ao *best seller* de Sannazaro é como que uma homenagem a um "clássico dos modernos". Aldo definira com muita clareza um programa editorial que visava,

em primeiro lugar, a publicação de textos gregos inéditos, e, para além disso, de grandes autores da Antiguidade, bem como de algumas obras em vulgar, escolhidas em função de critérios extremamente selectivos. Para a prossecução de tais objectivos, contou com a colaboração de intelectuais de primeira grandeza: Navagero, Erasmo, Bembo [supra, 49-50]. O primeiro livro que saiu dos seus prelos foi a gramática grega de Costantino Lascaris, à qual se viria a acrescentar, mais tarde, o dicionário de grego de Giovanni Crastone. Em vulgar, publica a *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, as *Epistole devotissime* de Santa Catarina de Siena, os *Rerum vulgarium fragmenta*, a *Commedia*, os *Asolani* e a *Arcadia*.

Sintomaticamente, este primeiro capítulo da história da difusão editorial da *Arcadia*, no século XVI, corresponde ao ápice da voga petrarquista. É possível que a regularização linguística a que o seu texto foi submetido não desagradasse a Sannazaro. O que é certo é que o último período da sua biografia intelectual é marcado por um absoluto alheamento em relação à sorte do livro. Entre o furor petrarquista que move gramáticos, estudiosos da língua, poetas e cortesãos, por um lado, e a atitude de reserva assumida pelo poeta napolitano, por outro, deixará de haver contradição, se nos ativermos à evolução do panorama cultural napolitano, a partir do momento em que o *Reame* passa a ser governado por vice-reis espanhóis.

A expulsão da dinastia aragonesa de Nápoles arrasta a decadência da corte, e, por consequência, a dissolução do sistema orgânico que fomentava o intercâmbio intelectual, tanto ao nível regional, como ao nível dos contactos entre a cidade partenopeia e outras regiões de Itália. A poesia e, de uma forma mais geral, a Literatura em vulgar, ressentem-se sobremaneira dessa mudança — o que se torna óbvio, se tivermos em linha de conta a sua função eminentemente social [supra, 47-8]. A plataforma em torno da qual se reuniam escritores e público que dominavam um mesmo código linguístico-literário, e cujos papéis se alternavam amiúde, rompe-se definitivamente, quando o sistema comunicativo perde o seu suporte institucional — a corte. Eliminada a possibilidade de estabelecer uma relação directa entre poeta e público, o escritor fica reduzido ao seu individualismo.

Não é esta, porém, a única condicionante da crise que se abate sobre a vida literária napolitana no período da viragem de século. A ruptura do processo comunicativo é incindível da perda de identidade, em âmbito linguístico-literário, que afecta o próprio

poeta [Santagata 1979, 338-9]. Com a evolução do problema linguístico, a *koine* municipal é submersa pelo caudal poderoso de uma norma literária nacional, que vem de fora, e à qual os intelectuais partenopeios têm dificuldade em se adaptar, perante o desmoronamento das instituições que constituíam o seu suporte orgânico.

Sannazaro responde a estas mudanças relegando o uso do vulgar, em chave literária, para segundo plano, e reforçando os elos que o ligavam à Academia Napolitana. Por entre todas as convulsões político-sociais que abalaram a vida da cidade e do *Reame*, a Academia conservou o seu prestígio impoluto, representando a única instituição e a única tradição de estudos capazes de conferir um estatuto social definido ao intelectual. Excepção feita aos cuidados que continua a dispensar à elaboração do seu cancionero, depois de regressar de França, dedica-se, quase única e exclusivamente à poesia novilatina — o *De partu Virginis*, as *Elegiae*, os *Epigrammata*, ou as *Eclogae piscatoriae*. Tal atitude implica escolhas de língua, de género e de nível, mas, além disso, corresponde também a uma opção institucional. Entretanto, o poeta deixa a *Arcadia* correr por si.

O diálogo que trava com o autor dos *Asolani* e das *Prose della volgar lingua*, no último período da sua vida, ilustra muito bem o significado da sua posição, no contexto da renovação linguístico-literária que se opera nas primeiras décadas do século XVI, em Itália.

É provável que Pietro Bembo já conhecesse a *Arcadia*, cuja primeira redacção circulou amplamente, em versão manuscrita, no Veneto [supra, 40], quando iniciou a composição dos *Asolani*, em finais do século XV. Com certeza que a rima esdrúxula, ou as inflexões dialectais da sua linguagem, não seriam particularmente apreciadas pelo poeta veneziano. As duas obras têm em comum, no entanto, o meio expressivo que as enforma, pois ambas são prosfmetros. Além disso, a incidência da selecção linguístico-literária petrarquista levada a cabo por Sannazaro e pelo autor dos *Asolani* muito têm em comum.

Em 1505, chega a Nápoles uma carta de Pietro Bembo, escrita num latim elegantíssimo, na qual o poeta veneziano faz saber ao autor da *Arcadia* que deseja vivamente encontrar-se com ele. Entretanto, solicita-lhe que, para o ajudar a sustentar a sua ânsia, lhe envie algum fruto do seu labor poético. A fim de vincular o seu interlocutor a este pedido, remete-lhe, juntamente com a missiva, um exemplar dos *Asolani*. O passo é dotado de toda a solenidade:

Interea tamen etiam atque etiam a te peto ut, quoniam hoc tempore in secessu illo Neapolitano tuo puto te otio mirifice habundare, mittas aliquid ad nos de tuarum Musarum penu, quo minus a nobis moleste videndi tui desiderium perferatur. Quod ut libentius facias, hoc te genere officii etiam provocabo: *Asolanos* enim meos habebis cum his litteris. (apud Sannazaro, *Opere*, 405)

Noutras circunstâncias, este episódio poderia ter uma projecção susceptível de ser colocada em paralelo com a auferida, três décadas antes, pela *Raccolta aragonese* [De Blasi 1988, 290-1]. Tudo leva a crer, porém, que Sannazaro não tivesse dado seguimento a uma tão estimulante proposta de intercâmbio literário. O poeta veio a enviar, de facto, alguns presentes ao seu correspondente, mas de outro género, pelo que se deduz da carta de agradecimento que lhe é remetida por Bembo a 24 de Dezembro de 1517 [apud Sannazaro, *Opere*, 409-10].

Nestes anos, trabalha intensamente, em estreita colaboração com Pietro Summonte, na preparação da edição das obras de Pontano, publicadas entre 1504 e 1512. Dedica-se, simultaneamente, à redacção do *De partu Virginis*, um poema latino consagrado à Anunciação e à Natividade, que será sujeito a uma longa tarefa de revisão textual. O seu método de estudo continua a ser o mesmo de sempre: adestrar-se na imitação dos bons autores, seleccionando, transcrevendo e comentando passos das suas obras. Sintomático, a este propósito, o testemunho que nos é dado por dois cadernos de apontamentos, compilados por esses anos, que se encontram guardados na Oesterreichische Nationalbibliothek de Viena, com a colocação 3503 e 9477, recentemente estudados por Angela Caracciolo Aricò [Caracciolo Aricò, 1994]. São grandes repertórios de *excerpta*, que incluem vocábulos, frases curtas, ou citações de escritores antigos e da época. O labor de que dão mostra ilustra bem o tão conhecido passo da carta que, em Abril de 1521, enviou a Antonio Seripando:

Son più di trentaotto anni che non fo altro se non questa manera di indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni scrittori, per quanto basta lo ingegno mio. (Sannazaro, *Opere*, 376)

Giuseppe Velli pôs em causa a pertinência da leitura deste excerto feita por alguns críticos que o interpretaram como testemunho da cronologia da *Arcadia* [Velli 1983, 17]. Em sua opinião, as observações nele contidas dizem respeito ao trabalho do latinista, com referência, em particular, à composição do *De partu*

Virginis. Apesar disso, revê-se, nestas palavras, a escrupulosidade que sempre caracterizou o seu método de trabalho.

Enquanto a *Arcadia* corria por si e pela mão dos seus leitores, Sannazaro continuava debruçado sobre o texto do poema latino consagrado à Natividade. A 24 de Abril de 1525, em carta datada de Pádua, Pietro Bembo incitava-o a divulgar ou imprimir a tão esperada obra [apud Sannazaro, *Opere*, 410-1]. Na verdade, a edição do *De partu Virginis* fora anunciada em 1507, mas as exigências perfectivas do seu autor levaram-no a protelá-la até ao ano de 1526.

Em Maio de 1530, o poeta veneziano enviava duas cópias das suas *Rime* para Nápoles: uma tinha por destinatário Vittoria Colonna, outra Sannazaro. O autor da *Arcadia* falecera, porém, a 24 de Abril, pelo que se supõe que esse exemplar tivesse sido entregue a Cassandra Marchese, uma dama muito culta, que o havia amparado nos últimos anos de vida, ensombrados pela destruição da sua vila na Mergellina.

No mês de Novembro do mesmo ano, também a lírica amorosa em vulgar de Jacopo Sannazaro é publicada em volume, tal como o fora a de Pietro Bembo. O livro, intitulado *Sonetti e canzoni*, é uma homenagem póstuma de Cassandra Marchese e de alguns amigos do poeta. O diálogo frutifica — mas enquanto diálogo entre leitores e admiradores de Sannazaro.

Apesar de todas as mudanças que acompanham a década de trinta, no plano editorial, a *Arcadia* continua a ser uma obra muito solicitada. O aumento dos índices de alfabetização, que se encontra directamente relacionado com o valor modelar atribuído aos *Rerum uulgarium fragmenta*, tem por consequência o crescente interesse suscitado pela leitura de textos em vulgar.

Esta é também uma das razões, e de não somenos importância, pela qual o programa editorial de Manuzio perde espaço de incidência. Os novos impressores irão acompanhar mais facilmente essa evolução, dando resposta, de modo imediato, às preferências do público. Neste contexto, a *Arcadia* é um daqueles raros livros que é apreciado quer anterior, quer posteriormente, ao ponto de viragem representado pela década de trinta. Tal como havia atraído a atenção do douto Manuzio, pelo seu substrato de erudição, o romance pastoril de Sannazaro irá estar na mira de um outro tipo de editor, fascinado por tudo o que saiba a novidade requintada.

Assim Gabriele Giolito de' Ferrari, um dos mais activos livreiros venezianos, a partir da década de trinta. Entre 1536 e 1606, saem da sua *bottega* 1019 edições. Giolito respondeu ao

desafio dos novos tempos através do lançamento de volumes antológicos e de colecções sistematizadas de livros, dirigidos, em ambos os casos, ao grande público. À impressão de textos latinos ou de traduções, prefere a de obras em vulgar. Publicou treze edições da *Arcadia*, vinte e duas dos *Rerum uulgarium fragmenta* e trinta do *Orlando furioso* (e apenas duas da *Commedia*) [Zancan 1988, 681].

A versão da *Arcadia* batida pelos seus prelos em 1553 (com uma segunda tiragem em 1562) é uma referência fundamental do segundo capítulo da difusão editorial quinhentista do seu texto. É organizada por Ludovico Dolce, um acérrimo defensor da excelência da língua vulgar, autor das *Osservazioni della lingua volgare divise in quattro libri*, publicadas em Veneza, no ano de 1550. A sua intervenção traduzir-se-á numa radical depuração de inflexões lexicais, fonéticas e morfológicas de cariz dialectal, que se estende bem para lá dos confins aflorados por Giunta e por Manuzio, fazendo tábua rasa da fisionomia estilística do original. Esta versão textual mereceu tanto apreço, que foi sendo sucessivamente reeditada até 1723 [Mauro 1961, 428].

Depois do *boom* editorial que se verifica na segunda década do século XVI, na década de quarenta os índices de procura do texto da *Arcadia* registam um decréscimo. Este fenómeno tem por contraponto a grande curiosidade que a obra desperta no estrangeiro, com a tradução francesa de 1544, por Jean Martin, e com a tradução espanhola de 1547, efectuada a três mãos: a versão das partes em prosa é elaborada por Diego Lopez de Ayala, ao passo que os excertos em verso são vazados em castelhano por Diego de Salazar e por Blasco de Garai [Scherillo 1888, CCXLVII-VIII]. O seu êxito foi tal, que, em 1578, dela foi publicada uma segunda edição.

A partir da década de sessenta, assistimos a um recrudescimento da atenção que é merecida pelo romance pastoril de Sannazaro, documentado, além do mais, pelos comentários que lhe são apostos — o de Porcacchi, impresso em 1558 (feito a partir da versão textual de Ludovico Dolce, e particularmente apreciado); o de Sansovino, em 1559; e o de Massarengo, em 1596.

Na primeira metade de Seiscentos, são feitas dezassete edições da *Arcadia*, impressas, na sua maior parte, em tamanho pequeno — o que quer dizer que se destinavam a ser manuseadas com assiduidade. O próprio comentário de Massarengo foi publicado em formato 24. Se acrescentarmos a isto o facto de muitos desses exemplares terem sido anotados e comentados sobre as mar-

gens [Villani 1992, 872], daí resultam sinais inequívocos do interesse que a sua leitura continuava a despertar.

Em consonância com a evolução do gosto estético, no século XVIII, a *Arcadia* irá cativar a atenção de um outro tipo de leitor: o intelectual atraído pelo mundo pastoril, ou o erudito que gravita na órbita da Academia Romana. Paralelamente, a proveniência geográfica das edições deixa de ser quase exclusivamente veneziana — o romance pastoril encontra impressores nas mais variadas regiões da Itália [Mauro 1961, 429].

A edição das obras em vulgar de Sannazaro dada à estampa em Pádua, no ano de 1723, por Comino, é uma empresa verdadeiramente monumental. Foi preparada pelos irmãos Volpi, que nela reúnem textos inéditos, textos já anteriormente publicados e testemunhos vários. Pelo que diz respeito ao livro pastoril, é recuada a versão da *princeps* (expurgada, porém, dos traços linguísticos mais arraigadamente dialectais), que é feita acompanhar pelos comentários de Porcacchi, de Sansovino e de Massarengo.

A condenação sumária de que a *Arcadia* foi alvo, por parte de Alessandro Manzoni — "è una scioccheria: non c'è nulla" —, emblematiza a antipatia que o movimento romântico nutriu por todo o género de convenções literárias [Miranda 1989, 31-3].

Apesar disso, Alfredo Mauro assinala dezasseis edições, ao longo dos anos que vão de 1720 a 1785, e treze, para o período que medeia entre 1803 e 1840 [Mauro 1961, 429]. Aliás, o comentário de Michele Scherillo, publicado em 1888, continua a ser, ainda hoje, um ponto de referência muito válido, não sob o ponto de vista textual, mas pelo que diz respeito ao aparato crítico.

Só no século XX é que a *princeps* de Summonte passou a ser definitivamente considerada como referência base de um método filológico assente em critérios de cientificidade — num panorama não isento de equívocos, como veremos. De entre os vários estudiosos que trabalharam na preparação de edições da *Arcadia*, Enrico Carrara foi um dos mais dinâmicos. A ele se deve a publicação de duas versões do texto de Summonte: uma impressa em 1926, com nova tiragem em 1944, e outra em 1952, novamente reproduzida em 1967. Também Alfredo Mauro e Francesco Erspamer tomam a *princeps* por matriz, nas edições de 1961 e de 1993, respectivamente.

O facto de Carrara — um filólogo muito respeitado — ter efectuado duas tentativas de estabelecimento de um texto que, supostamente, seria o mesmo, não pode deixar de nos inspirar algumas perplexidades. Além disso, a não coincidência do teor das

quatro versões enumeradas, nos mais variados passos — dado por descontado que todas seguem a *princeps* — só vem alimentar essas perplexidades. A diversidade dos critérios de transcrição adoptados justifica muito parcialmente a situação. Na verdade, o problema tem por fulcro a multiplicação das tiragens, graficamente diferenciadas, da edição napolitana de 1504 [supra, 43]. Resta agora fazer um levantamento crítico dessas variantes.

Poderá um universo literário habitado por rebanhos e pastores continuar a fascinar um público, como o da contemporaneidade, que se move entre redes informatizadas e sistemas de comunicação via satélite? Na verdade, a leitura da *Arcadia* exige, indubitavelmente, não só uma bagagem literária e um esforço de interpretação expressiva consideráveis, como também uma apurada sensibilidade à simbiose entre requinte e erudição que a enforma.

Os indícios do interesse dispensado, neste fim de século, ao romance pastoril de Sannazaro, tanto em âmbito crítico, como editorial, são muito positivos. Os problemas filológicos suscitados pela questão textual foram objecto de um estudo há pouco elaborado por Gianni Villani, que contém em si alguns pressupostos fundamentais para a organização de uma nova edição crítica da *Arcadia* [Villani 1989]. Além disso, apesar de a edição recentemente preparada por Erspamer ser dirigida a um vasto público, a carga de erudição subjacente ao texto fica bem patente no aparato crítico que lhe é aposto.

Na discussão sobre a sociedade pós-moderna, as categorias de ambiguidade e de reflexividade são consideradas características fundamentais da sua expressão cultural [Bovone]. Neste sentido, é bem possível que o romance pastoril de Sannazaro, com os seus constantes estímulos à reflexão metaliterária e com a pluralidade dos significados que veicula, possa responder aos nossos recônditos anseios de viver profundamente a poesia, de reencontrar a nossa condição de árcades por entre os pseudónimos da pós-modernidade.

III. A estrutura da *Arcadia*

As vicissitudes que acompanharam a história da elaboração da *Arcadia* não poderiam deixar de se reflectir sobre a configuração específica do seu texto.

Segundo Maria Corti, esse conjunto de circunstâncias explica algumas das "sottili incongruenze" que o travejam [Corti 1954, 350]. Apesar de esta ser uma constatação indiscutível, as dissonâncias em causa dizem respeito a dados de pormenor, não incidindo sobre a estrutura da obra, a qual, considerada no seu todo, se caracteriza por uma grande harmonia.

O próprio sucesso do romance pastoril é indissociável da mestria com que Sannazaro domina a matéria literária. Enrico Carrara fala, a este propósito, de um "geniale disegno di opera che rimarrà celebratissima" [Carrara 1909, 187]. Eduardo Saccone, por sua vez, entende que a sua estrutura agrega de uma forma muito coerente materiais eventualmente escritos em contextos diversificados [Saccone 1974, 53]. Mais recentemente, De Robertis afirma que a obra representa o momento de máxima expansão do género bucólico, e, simultaneamente, "della sua piena presa di coscienza" [De Robertis 1981, 62].

1. Fontes

A escassa simpatia que alguns sectores da crítica oitocentista nutriam pela *Arcadia* tornou célebre o anátema que contra ela foi lançado: não há, no seu texto, uma única palavra de Sannazaro. Como todas as *boutades*, também esta tem tanto de polémico como de estimulante. Se, por um lado, o valor da obra em muito decorre da fineza com que o seu autor soube assimilar sugestões literárias de vária ordem, por outro, as suas páginas não podem ser cabalmente interpretadas à margem do jogo textual de reenvios e de citações que lhes subjaz.

O trabalho de pesquisa levado a cabo por Sannazaro, no âmbito da selecção e da tessitura de fontes, é verdadeiramente ciclópico. Conforme tive ocasião de notar, aliás, o seu alcance conceptual é indissociável da incidência desfrutada pelo princípio da *imitatio*, no âmbito da cosmovisão do homem do Renascimento [supra, 43-4]. Esse método é a pedra angular de todo o labor literário do poeta napolitano. Mas o facto de estar em causa um texto reconduzível ao modo bucólico não teria deixado de o levar a conferir um cuidado muito especial à questão das fontes. Tanto o carácter recorrente das situações apresentadas, como as frequentes remissões para outros textos, são características essenciais do funcionamento desse modo literário, ao nível semântico-pragmático, como já foi dito [supra, I.].

Por razões de clareza expositiva, estruturarei o tratamento desta questão a partir de três pontos: fontes literárias, gramática da língua e modelos métricos.

a) Fontes literárias

Na décima prosa, Sannazaro coloca na boca do pastor Enareto um pequeno historial do género bucólico — o que corresponde, na economia do livro, a uma chamada de atenção explícita para o trabalho dos seus ancestrais cultores, cuja lição se encontra bem patente no texto da *Arcadia*.

A evocação do mister dos grandes bucolistas, tal como é levada a cabo por esta personagem, insere-se numa cena profundamente ritualizada. O lugar para onde os zagais se dirigem preserva valores cuja pureza originária eles procuram fazer sua, através de ritos e cerimónias. Em peregrinação, o grupo acerca-se de um "sacro bosco", onde apenas se entra "con religione grandissima", e cujo limiar não era franqueado há muitos anos. Os seus pinheiros são os mesmos que, na idade do ouro, falavam com o homem. Guiados pelo "santo sacerdote", lavam as mãos "in un picciolo fonticello di viva acqua" para se redimirem dos seus pecados, pois ninguém pode entrar naquele local sagrado em estado de culpa. Só então penetram, com o pé direito, no "santo pineto", onde deparam com um templo rústico, consagrado ao deus dos pastores, Pã (*Arc.* 10P. 1:6.).

De entre os tesouros que nele se encontram guardados, conta-se o registo de uma verdade ancestral, "le antiche leggi e gli ammaestramenti de la pastorale vita" — isto é, todas as noções práticas necessárias à vida do campo, enunciadas através de um relato que é construído a partir da contaminação de passos das *Geórgicas*

e da *História natural* de Plínio o Antigo (*Arc.* 10P. 7:11.). Mas o que atrai, em particular, a atenção dos visitantes, é uma belíssima flauta "da divine mani composta e incerata" (*Arc.* 10P. 12.) que pende dos ramos de um enorme pinheiro situado defronte do templo. É então que o "saviò sacerdote" (*Arc.* 10P. 12.), para satisfazer a curiosidade dos circunstantes, lhes explica detalhadamente a origem desse instrumento.

Sannazaro constrói o seu relato de um modo muito subtil, através de uma complexa trama de referências e de citações. É importante notar que a flauta é apresentada, logo à partida, como um objecto sagrado, intimamente ligado à expressão do sentimento amoroso. O deus Pã foi o seu primeiro possuidor. Tocava-a muitas vezes, quando lhe vinha à lembrança o grande amor que lhe fora inspirado pela bela mas esquiva Siringa (*Arc.* 10P. 12:4.). Das suas mãos, passa para as de dois pastores, um Siracusano, isto é, Teócrito, outro Mantuano, chamado Títiro, ou seja, Virgílio. Não deixará de suscitar alguma perplexidade o facto de Enareto afirmar que, tendo-se dedicado este último ao cultivo de um tipo de poesia mais elevado (as *Geórgicas* e a *Eneida*), a tivesse pendurado naquele ancestral pinheiro, onde ficou, sem que ninguém, depois dele, fosse capaz de a tocar com perfeição:

Ma avendo costui da la natura lo ingegno a piú alte cose disposto, e non contentandosi di sí umile suono, vi cangiò quella canna che voi ora vi vedete piú grossa e piú che le altre nova, per poter meglio cantare le cose maggiori e fare le selve degne degli altissimi consuli di Roma. Il quale poi che, abandonate le capre, si diè ad ammaestrare i rustichi coltivatori de la terra, forse con isperanza di cantare appresso con piú sonora tromba le arme del troiano Enea, la appicò quivi, ove ora la vedete, in onore di questo idio che nel cantare le avea prestato favore. Appresso al quale non venne mai alcuno in queste selve che quella sonare potuto avesse compitamente, posto che molti, da volonteroso ardire spronati, tentato lo abbiano piú volte e tentino tuttavia.
(*Arc.* 10P. 19:20.)

A perplexidade desfaz-se, todavia, se tivermos em linha de conta que todo o texto é entretido através de um subtil cruzamento de referências literárias, apesar de o sábio sacerdote, no seu historial, apenas referir, sob a máscara pastoril, dois autores bucólicos, Teócrito e Virgílio.

Assim, por exemplo, as palavras mediante as quais é descrita a oferta da flauta, por parte do pastor de Siracusa, ao de Mântua:

Il quale poi, da invidiosa morte sovragiunto, fe' di quella lo ultimo dono al mantuano Tiro, e cosí col mancante spiro, porgendogliela, le disse: "Tu sarai ora di questa il secondo signore; con la quale potrai a tua posta riconciliare li discordevoli tauri, rendendo graziosissimo suono a li selvatichi idii.
(Arc. 10P. 17.)

O passo decalca alguns versos do segundo *carmen* de Virgílio —

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
et dixit moriens: "Te nunc habet ista secundum."
(Buc. 2. 36:8.)

—, remetendo, além disso, para a quarta bucólica de Calpúrnio —

Quod si tu faueas trepido mihi, forsitan illos
experiar calamos, here quos mihi doctus Iollas
donavit dixitque: "Truces haec fistula tauros
conciliat nostroque sonat dulcissima Fauno.
Tityrus hanc habuit, cecinit qui primus in istis
montibus Hyblaea modulabile carmen auena,
(Calp., 4. 58:63.)

Não me alongarei na ilustração pormenorizada de outras implicações pontuais desta complexa cadeia de intersecções, limitando-me a recordar algumas referências primordiais. A descrição da cana pastoril (Arc. 10P. 13:4.) tem por modelos Tibulo (Tib. 2. 5. 31:2.) e o Ovídio das *Metamorfozes* (Met. 8. 191:2.), que é também fonte do episódio de Pã e Siringa (Met. 1. 705:12.). O diálogo entre o deus caprino e a natureza que o rodeia (Arc. 10P. 16.) inspira-se em Virgílio (Buc. 8. 22., 6. 28. e 6. 70:1.; e *Georg.* 4. 510.) e em Calpúrnio (Calp., 4. 66:70.). A alusão à arte de Tíuro (Arc. 10P. 18.) é toda ela uma sobreposição de reminiscências textuais das bucólicas virgilianas, que são associadas às personagens que as integram: a Amarilis da primeira égloga; Alex e Córídon, da segunda; Dameta e Menalca, protagonistas da terceira; Damon e Alfesibeu, da oitava; Dafne e Silénio, em recordação da quinta e da sexta églogas, respectivamente; e Gaio Cornélio, a quem é dedicada a décima bucólica. Esta evocação cruza-se, porém, com uma outra evocação literária da arte do Mantuano, tal como foi posta em verso por um outro poeta — Propércio, no *carmen* 2. 34. 61:74. Aliás, já Pontano, na *Lepidina*,

e Poliziano, na *Manto*, haviam concebido um elogio de Virgílio em termos muito semelhantes.

Daqui se deduz que Sannazaro não entende o bucolismo como uma experiência concluída. O facto de a flauta tocada por Teócrito e por Virgílio ter sido suspensa naqueles ramos sagrados, sem que ninguém mais a tivesse sabido tocar com perfeição, corresponderá a uma estratégia através da qual é posta em relevo não só a excelência dos versos daqueles dois bucolistas, como também o carácter primordial e, por consequência, modelar, do seu magistério — daí a simbologia iniciática do episódio. Entre o enaltecimento da sua arte, por um lado, e o manejo de fontes que vão até autores contemporâneos de Sannazaro, por outro, não há qualquer espécie de contradição. Através deste processo, o poeta napolitano pretende ilustrar a força propulsora inerente ao exemplo dado pelo maior bucolista grego e pelo maior bucolista latino, bem como as possibilidades modelizantes que a sua obra deixou em aberto aos vindouros.

Só neste contexto poderemos compreender que não sejam poupados elogios às Artes e às Letras da contemporaneidade. Quando, depois de ter deixado a Arcádia, Sincero regressa a Nápoles, logo encontra Barcinio e Summonzio, "pastori tra le nostre selve notissimi" (Arc. 12P. 48.), regozijando-se

del mio cielo, che non del tutto vacue abbia voluto lasciare le sue selve; le quali in ogni tempo nobilissimi pastori han da sé prodotti, e dagli altri paesi con amorevoli accoglienze e materno amore a sé tirati.
(Arc. 12P. 51.)

Nestas palavras, fica contido o elogio de todo o círculo de intelectuais reunido em torno da Academia Napolitana. De acordo com a etimologia latina, Barcinio significa aquele que é natural de *Barcino*, ou seja, Barcelona, o que a crítica tem vindo a interpretar como uma clara alusão ao poeta Benedetto Gareth. Pelo que diz respeito a Summonzio, estaremos perante uma referência directa àquele que viria a ser o editor da *princeps* da *Arcadia*, Pietro Summonte. E muitos outros intelectuais napolitanos vão sendo mencionados, ao longo da obra, como exemplo vivo do florescimento artístico da cidade partenopeia.

Na mesma prosa onde é incluído o pequeno historial do género bucólico, a décima, o pastor Opico dirige-se a Selvaggio,

dandogli per soggetto che lodasse il nobile secolo, il quale di tanti e tali pastori si vedeva copiosamente dotato; con ciò fusse cosa che in nostra

età ne era concesso vedere e udire pastori cantare fra gli armenti, che dopo mille anni sarebbono desiati fra le selve.
(Arc. 10P. 46.)

É assim que, na décima écloga, Selvaggio tece os mais rasgados louvores do ambiente cultural napolitano (Arc. 10E. 28:45.), cujo fulgor é ilustrado pelo excepcional desenvolvimento da magia, da astrologia e da botânica, ou das artes literárias e das ciências, de um modo geral.

É particularmente importante, face ao jogo de máscaras sugerido pela *Arcadia*, que seja Opico quem encarrega o companheiro mais jovem de louvar o século em que vivem. Além de encarnar a figura do *pastor senex*, pela sua idade avançada, pela sua longa experiência e pela sabedoria que foi acumulando ao longo dos muitos anos de vida, essa personagem tem vindo a ser interpretada como uma projecção autobiográfica de Sannazaro [infra, 91]. Opico orgulha-se de ter arrebatado, na sua juventude, honrosos prémios, em certames pastoris:

Oh quanto ben fra gli altri mi avresti in questo giorno veduto adoperare, se io fusse di quella età e forza che io era quando nel sepolcro di quel gran pastore panormita furono posti i premi, sí come tu oggi facesti: ove nessuno, né paesano né forastiero, si possesse a me agguagliare. Ivi vinsi Crisaldo, figliuolo di Tirreno, ne le lotte; e nel saltare passai di gran lunga il famoso Silvio; cosí ancora nel correre mi lasciai dietro Idalogo e Ameto, i quali eran fratelli e di velocità e di scioltezza di piedi avanzavano tutti gli altri pastori. Solamente nel saettare fui superato da un pastore che avea nome Tirsi; e questo fu per cagione che colui, avendo uno arco fortissimo con le punte guarnite di corno di capra, possea con piú securtà tirarlo che non facea io, il quale, di semplice tasso avendolo, dubitava di spezzarlo; e cosí mi vinse.
(Arc. 11P. 60:2.)

Esta evocação será inspirada num passo do canto 23 da *Ilíada* (Il. 23. 626:40.). Nestes versos, o velho Nestor recorda as muitas vitórias que alcançou, quando, na força da idade, participara em vários jogos, lembrando, igualmente, a sua única derrota, que lhe foi infligida pelos filhos de Actor. Pelo que diz respeito às personagens citadas por Opico, é provável que o grande pastor Panormita seja Antonio Beccadelli, fundador da Academia Napolitana e secretário de Afonso de Aragão, o Magnânimo. Quanto aos

restantes zagais mencionados, são-lhes atribuídos nomes celebrizados pela obra de famosos bucolistas italianos. Também na primeira écloga de Francesco Arsochi intervém um pastor chamado Crisaldo. Tirreno, por sua vez, tem por precedente o protagonista da oitava bucólica de Hieronimo Benivieni. Silvius é a personagem de *Parthenias* sobre a qual Petrarca projecta a sua intimidade. Idalogo e Ameto foram consagrados por Boccaccio, no *Filocolo* e no *Ameto*, respectivamente. Pelo que diz respeito a Tirsis, as opiniões dividem-se. Saccone vê neste pastor um dos interlocutores da sétima bucólica virgiliana, que é dizer, uma personificação do seu autor [Saccone 1974, 14], ao passo que Giuseppe Velli não hesita em aproximá-lo de Leon Battista Alberti, que assim intitulou uma das suas éclogas em vulgar [Velli 1983, 7-8].

De acordo com este sistema cifrado de identidades, cuja credibilidade não é de descurar, Sannazaro situaria o seu magistério poético a um nível superior ao de Arsochi, Benivieni, Petrarca e Boccaccio. Um autor haveria, porém, cujo mérito considerava superior ao seu, talvez Alberti ou Virgílio. Neste caso, seria reiterada a homenagem ao Mantuano contida na décima prosa.

Da análise dos episódios da *Arcadia* onde ficam contidas alusões, por vezes muito explícitas, à relação que o seu autor mantém com as fontes que maneja, conclui-se serem três as áreas do bucolismo que Sannazaro toma por referência — a Antiguidade, a Literatura novilatina produzida em Itália e a Literatura em vulgar. Estes dois últimos âmbitos dizem respeito às experiências prístinas da recuperação moderna do género. Apesar do relevo concedido a autores de obras pastoris, há a considerar, igualmente, a referência a outros escritores, integrados nessa periodização, cujo labor se situa muito para além do quadro restrito do bucolismo. As relações entre os vários estratos que constituem este todo são consideradas na sua interdependência diacrónica, em consonância com os pressupostos inerentes ao modo em causa. Resta-nos verificar, sumariamente, qual a incidência efectiva desses autores e dessas obras sobre o texto da *Arcadia*.

Uma enumeração linear das referências literárias que subjazem ao romance pastoril de Sannazaro deixaria na sombra o sentido profundo do trabalho de escolha e de combinação que leva a cabo. As conjunções temáticas e estilísticas que se estabelecem entre a obra de escritores modernos e antigos, quer escrevam em vulgar, em latim, ou mesmo em grego, são sustidas por um elaborado sistema de intersecções que traveja verticalmente todo o texto

[Villani 1992, 880]. É assim que se processa o cruzamento de duas linhas projectivas orientadas em sentido diferenciado: uma, que tem por cerne o Virgílio bucólico, e se alarga a outros autores da Antiguidade e a outros géneros literários, para se prolongar pelos seus imitadores modernos; outra, que tem por centro axial a Literatura pastoril em vulgar, com destaque para Boccaccio, e se projecta retroactivamente sobre as suas fontes. Donde resulta a proeminente importância dos processos de *contaminatio*.

No âmbito das Letras antigas, Virgílio é, indubitavelmente, a grande referência. Tanto o relevo conferido à sua obra, como a função que lhe é atribuída, enquanto ponto de fuga donde decorrem outras opções imitativas, se encontram em perfeita sintonia com o pequeno historial do género bucólico patente na décima prosa.

Virgílio é a trave mestra de um itinerário bucólico que se prolonga por Calpúrnio e Nemesiano. Este percurso encontra-se intimamente ligado a um outro, de tendência elegíaca, inspirado no Ovídio dos *Amores* e das *Heróides*, em Tibulo e em Propércio, e que abrange também o lirismo de Catulo, para se alargar até um poeta mais tardio, Claudiano, com particular relevo para o *Rapto de Pro-sérpina*. Servem-lhe de suporte não só a atracção mitológico-narrativa do Ovídio das *Metamorfoses* e dos *Fastos*, e do Apuleio das *Metamorfoses*, como também a linha naturalista representada pela *História natural* de Plínio o Antigo e pelo *Da natureza das coisas* de Lucrecio.

Tais opções implicam, não raro, a contaminação de "Virgílio com Virgílio", sobretudo quando a linha naturalista toma por fonte as *Geórgicas*, ou quando a *Eneida* se erige em sustentáculo do filão mitológico-narrativo — que é, segundo Villani, uma forma de obter, através da máxima reverência perante o modelo, o máximo de autonomia em relação a ele [Villani 1992, 879].

À medida que a *Arcadia* se aproxima do fim, a presença do exemplo das *Geórgicas* e da *Eneida* vai ganhando maior importância, através de um movimento em crescendo. O conteúdo das tábuas de Pã, descritas na décima prosa (*Arc.* 10P. 7:11.), é uma súmula de excertos do primeiro e do terceiro livros das *Geórgicas*, e as magias que Enareto se propõe realizar (*Arc.* 10P. 22:44.) têm na sua base a contaminação da oitava bucólica com passos do quarto, do quinto e do sexto cantos da *Eneida*. Ademais, o exemplo do quinto canto deste poema épico reflecte-se de forma evidente na prosa seguinte, onde são descritos os jogos pastoris, intersectando-se, além do mais, com algumas recordações das *Geórgicas*. Pelo

que diz respeito à décima segunda prosa, o sonho premonitório de Sincero remete, muito particularmente, para o sonho de Eneas, no início do oitavo canto da *Eneida*, ao passo que a sua subsequente viagem pelas entranhas da terra recorda a descida de Aristeu até ao rio Peneu, em cujas águas habitava sua mãe, tal como é relatada no último livro das *Geórgicas*.

Aliás, todos os grandes temas do bucolismo de Sannazaro encontram antecedentes nos versos de Virgílio, conforme o mostrou Ulrich Töns [Töns 1977]: a paisagem campestre, o mundo pastoril, a vida gregária, a figura do pastor, as suas perspectivas de vida e as suas vivências amorosas. O tratamento a que são sujeitos implica, como é óbvio, novos significados históricos. O investimento lírico que lhes anda associado não poderá ser cabalmente compreendido nem à margem da lição de Petrarca e dos poetas petrarquistas, nem à margem do impacto da filosofia neoplatónica do amor. O processo de intersecção patente nas primeiras experiências do bucolismo italiano — entre Giusto de' Conti e Arsochi —, mediante o qual máscara pastoril e intimidade lírica se davam as mãos [supra, 31-2], constituem, pois, ao nível conceptual, o grande modelo deste tipo de mediação. Mas tanto Virgílio, como Petrarca, assumem um valor modelar canónico que até ao momento nunca lhes fora atribuído numa obra bucólica em vulgar.

Comparado com o lugar que cabe à Literatura Latina, o espaço ocupado pelo exemplo da Literatura Grega é bastante mais reduzido. Nas prosas acrescentadas na segunda redacção do livro pastoril, há a registar algumas reminiscências homéricas, em particular da *Ilíada* [Scherillo 1888, CLVI-IX]. Mas são Teócrito e os seus seguidores Bión e Mosco os nomes para os quais os comentadores da *Arcadia* têm vindo, essencialmente, a chamar a atenção.

Numa época em que Teócrito era conhecido por um escasso número de intelectuais, a imitação do supremo bucolista grego adquire um significado muito especial. Conforme já foi recordado, cabe a Teodoro Gaza e a Martino Filetico o mérito de terem sido os primeiros divulgadores da sua obra. Num dos manuscritos onde é registada a tradução de Filetico, o texto é dedicado, aliás, a Afonso de Aragão, o Magnânimo [supra, 37-8]. Todavia, na Itália do século XV, os seguidores de Teócrito não abundaram. Para além dos casos pontuais a que foi feita referência, Poliziano e Sannazaro são os dois únicos poetas do *Quattrocento* que o imitam [De Robertis 1980, 30] — sinal não só da vastíssima erudição do poeta napolitano, como também da sua apurada sensibilidade aos novos caminhos do saber renascentista.

Pelo que diz respeito à produção novilatina, cabe um lugar de destaque à correspondência entre Dante e Giovanni del Virgilio, bem como ao *Bucolicum carmen* de Petrarca, embora em nenhum dos casos estejam em causa empréstimos textuais de relevo. Também na *Arcadia* Dante e, muito em particular, Petrarca, são os grandes mediadores do regresso a Virgílio. Já as écloas de Boccaccio não parecem merecer tanta atenção. Além disso, Sannazaro encontrou profícuos motivos de inspiração nos próprios círculos intelectuais da cidade partenopeia. Muitas teriam sido as sugestões colhidas na obra de Pontano, em particular na bucólica *Meliseus*, cuja recordação está bem patente na décima segunda écloga do livro pastoril.

Se, desta área, passarmos para a do bucolismo em vulgar, logo verificamos que Sannazaro de forma alguma foi indiferente às écloas reunidas no volume *Bucoliche elegantissime composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco Arsochi senese et da Hieronimo Benivieni fiorentino et da Jacopo Fiorino de' Buoninsegni senese*. É certo que a influência da produção senesa-florentina se circunscreve a zonas muito específicas do texto. Estes autores toscanos ofereceram-lhe, porém, estímulos fundamentais no âmbito da concepção da obra. Mas a essas sugestões outras se vêm acrescentar, de forma a abranger, em termos genéricos, toda a linha evolutiva do bucolismo moderno, entre o Boccaccio do *Ninfale fiesolano* e do *Ameto*, Giusto de' Conti, Leon Battista Alberti, Filenio Gallo e o próprio Poliziano.

Neste quadro, a crítica é unânime em atribuir a Boccaccio um papel mediador de grande plano, em âmbito textual e estilístico. Scherillo compara a *Arcadia* a um pequeno bazar de aldeia, onde cada objecto pode ser apreciado pormenorizadamente, e a obra do grande autor toscano a um enorme bazar, onde, por mais que tentemos apreciar um objecto individualmente, não o conseguimos, porque os nossos olhos são ofuscados pelo fulgor dos restantes objectos que nele se avolumam. Ambos se abastecem nas mesmas fábricas, quando não é o pequeno bazar a abastecer-se directamente no grande [Scherillo 1888, CXXXV]. Villani, por sua vez, vê no Boccaccio vulgar uma espécie de lente amplificadora da herança literária clássica que supera os limites do bucolismo — a tradição elegíaca, o filão mitológico-narrativo, a linha naturalista [Villani 1992, 880].

A narrativa desse grande escritor toscano oferece a Sannazaro modelos estruturais que têm uma incidência fundamental no desenho do romance pastoril [supra, 45]. No entanto, o exemplo

da *cornice* do *Decameron* serve de suporte a um itinerário de viagem que tem os seus antecedentes na *Commedia* e na *Eneida* — pelo que é sintomático o facto de a recordação do poema de Virgílio se encontrar particularmente viva nas últimas páginas da *Arcadia* [supra, 70]. O próprio número de unidades prosa-verso que a compõem, doze, é o mesmo das écloas latinas de Petrarca e dos cantos da *Eneida*.

Este labor de sobreposição e tessitura de fontes fica bem patente logo no início do livro, que é a parte da obra literária à qual Lotman confere um valor modelizante decisivo. Assim:

Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a'riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi i selvatichi ucelli, sovra i verdi rami cantando, a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi, dentro le vezzose e ornate gabbie, non piacciono gli ammaestrati. Per la qual cosa ancora, sí come io stimo, addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de'faggi diletitino non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri; e le incerate canne de'pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono che li tersi e pregiati bossi de'musici per le pompose camere non fanno. 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 oro?

(Arc. Pr. 1:3.)

Segundo Maria Corti, a estrutura e o andamento rítmico do prólogo da *Arcadia* seguem o modelo que é oferecido a Sannazaro pela abertura do *Ameto*, ao passo que a écloga *Safira*, de Filenio Gallo, sugere os conteúdos semânticos (ou melhor, grande parte dos conteúdos semânticos) a partir dos quais irá ser desenvolvido esse esquema [Corti 1969 b, 334-5]. O prosímetro de Boccaccio abre-se com a apresentação, enquadrada num sistema de oposições, das possíveis escolhas temáticas do escritor e das possíveis preferências do público, entre temas de índole heróica e de índole amorosa. A écloga de Filenio inicia-se, por sua vez, com a contraposição entre vida urbana e vida campestre.

Se o andamento rítmico e a harmonia sonora do primeiro período, sustidos por um elegante processo de inversão sintáctica, ilustram bem a mestria de um artífice que deixa na sombra as marcas das fontes que maneja, à medida que o texto vai avançando, assim o trabalho de citação vai sendo posto a descoberto de forma mais evidente.

De facto, no segundo período, sobressai a recordação de um excerto da quinta égloga de Virgílio: "Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi [...]" (*Buc.* 5. 13:4). Mas este Virgílio projecta-se sobre Nemesiano — "[...] inciso seruans mea carmina libro" (*Nem.* 1. 29.) —, de tal forma que as duas fontes se sobrepõem. "Incerate canne" é expressão utilizada por Boccaccio, no *Ameto* (*Ameto*, 936), na forma do singular, que é decalcada a partir de um passo da terceira égloga de Virgílio, "[...] fistula / cera iuncta [...]" (*Buc.* 3. 25:6.).

No terceiro período, por sua vez, a *contaminatio* entre fontes torna-se ainda mais densa. A imagem da nascente que brota das pedras é elaborada através de uma complexa combinação de sugestões da *Eneida* — "intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo" (*Æn.* 1. 167.) —, das *Metamorfoses* — "[...] electae iurant per flumina nymphae; / factaque de uiuo pressere sedilia saxo." (*Met.* 5. 316:7.) —, do *Rapto de Prosérpina* — "[...] vivo de pumice fontes / roscida molibus lambebant gramina rivis" (*De raptu*, 2. 103:4.) — e do *Ameto* — "[...] in fonti chiare, dirivate / di viva pietra [...]" (*Ameto*, 938).

Assim ficam ilustradas, pois, as grandes tendências axiais do jogo perspéctico implicado pelo manejo das fontes que subjazem ao texto da *Arcadia* — um Virgílio que reenvia para os seus sequazes latinos e modernos; um Boccaccio que é associado ao desenvolvimento da égloga renascentista em Itália, e através do qual são projectados grandes pontos de referência da tradição literária que o precedeu, que em muito superam o âmbito restrito do bucolismo.

b) Gramática da língua

Ao referir-se ao nascimento da gramática, Amadeo Quondam distingue muito claramente a "questão da língua" da "gramática da língua", em virtude de estas expressões implicarem perspectivas de pesquisa claramente diversificadas. A primeira focaliza o confronto entre várias "ideias" de língua vulgar, ao passo que a segunda estuda a forma de acordo com a qual se processa a construção *in atto* de um sistema linguístico homogéneo e funcional [Quondam 1991, 47] — que é imagem viva do processo de elaboração da *Arcadia*.

A estruturação do nível linguístico do romance pastoril exigiu a Sannazaro um árduo e profundo trabalho de investigação, de sistematização e de uniformização vocabular. Na verdade, a *Arcadia* é a primeira prosa de arte composta fora da Toscana [Fo-

lena 1952, 1-9]. Ademais, a língua que a enforma foi "criada" *ex novo* pelo seu autor, de acordo com um cânone cuja definição suscitava muitas perplexidades. Num momento em que a dinastia dos Medici se esforçava por institucionalizar o toscano como língua literária a utilizar em toda a Itália [supra, 46-7], o aparecimento, no sul da Península, de um prosímpro em que o exemplo de Petrarca e o exemplo de Boccaccio eram referências fundamentais, constitui um episódio verdadeiramente notável.

No panorama do *Quattrocento* — um período de crise, conforme vimos [supra, 28-9] —, o romance pastoril de Sannazaro ocupa uma posição de charmeira. Por um lado, a *Arcadia* representa o ponto conclusivo da História da Língua literária do século XV, por outro, antecipa muitas das soluções que, na centúria seguinte, virão a contribuir para a resolução da crise quatrocentista.

O plano linguístico do texto é sujeito a um processo evolutivo que se encontra intimamente relacionado com a génese da obra e com as suas várias fases de composição. Nas primeiras églogas soltas que escreve, Sannazaro encontra-se ainda muito próximo do plurilinguismo e do plurimorfismo que é característico da produção senesa-florentina. As formas de *koine* ocupam, pois, um lugar destacado. Através de um persistente trabalho de revisão, porém, essa diversidade vem a ser gradualmente aplacada por via bocacesca (no caso dos passos em prosa) e por via petrarquista (no caso das églogas) [Corti 1969 a].

O resultado dessas sucessivas reelaborações foi minuciosamente estudado por Gianfranco Folena, num célebre estudo publicado nos anos cinquenta — *La crisi linguistica del quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*. São três os núcleos em torno dos quais este crítico organiza a sua pesquisa: sons e grafias; formas e construções; e vocábulos.

O estrato fonético é aquele onde a oscilação entre marcas dialectais e formas de reacção à *parlata* napolitana é mais notória, dando lugar a uma gama de fenómenos de índole muito diversificada.

Por exemplo, no caso de [e] e de [o] breves, o napolitano não distingue entre sílaba aberta e sílaba fechada, ao contrário do que acontece com o toscano, e apresenta ditongação quando a final é em [u] breve e em [i] longo. Como a ditongação é mais frequente no dialecto do que na língua, verifica-se, por vezes, a tendência literária a reagir simplificando, mesmo quando o ditongo se encontra duplamente apoiado ao nível da língua e do dialecto. É o caso do uso de "mci" (*Arc.* 9E. 110.), por "mici", ou de "contene"

(*Arc.* 4P. 27.) e "mele" (*Arc.* 5P. 35.), por "contiene" e "miele". Este fenómeno de hipercorreção é apoiado pela autoridade de Petrarca, o qual, por sua vez, se fizera herdeiro da tradição siciliana e do filão latinizante. Daí que Folena designe este processo como "petrarquismo fonético" [Folena 1952, 24-5].

Não obstante, noutras circunstâncias prevalecem tendências claramente dialectais. É neste âmbito que se inserem todos os casos em que a síncope tende a ser evitada, o que acontece reiteradamente (sobretudo no texto da primeira *Arcadia*) com verbos conjugados no futuro, no condicional e no infinito: "averà" (*Arc.* 11P. 11.), por "avrà". De outro modo, são também utilizadas, não raro, formas sincopadas características da linguagem literária: "spirto", "spirti" (*Arc.* 4P. 13.; e 10P. 17.), por "spirito", "spiriti"; ou "medesimo" (*Arc.* 3P. 20.; e 7P. 24.), por "medesimo". Ambos os vocábulos integram a linguagem poética dos stilnovistas, de Dante e de Petrarca [Folena 1952, 36-7].

Quanto à morfologia, recorde-se, antes de mais, que esta é a área mais conservadora do italiano literário. Na *Arcadia*, os desvios em relação à norma são escassos, e as aberturas dialectais são raras. A obra de Petrarca e de Boccaccio assume um valor modelar decisivo.

Apesar disso, muitas das escolhas de Sannazaro eram sentidas, na época, como estranhas. É o que acontece relativamente à atribuição, a alguns nomes, do género que tinham no idioma latino, em conformidade com o exemplo de Boccaccio e, por vezes, também com o uso dialectal, mas em contraste com a norma da língua: "le fredde noci" (*Arc.* 8P. 50.), "[...] la noce che con l'ombre frigde" (*Arc.* 10E. 177.). Em italiano, o nome desta árvore, a noqueira, é masculino, embora em latim e no dialecto napolitano seja feminino. Segundo Folena, para o público da época, era mais escabroso recorrer a um latinismo deste tipo do que introduzir uma palavra latina *ex novo* [Folena 1952, 56]. Também no que diz respeito aos plurais neutros, o latim, o dialecto e a lição de Boccaccio se mostravam concordantes; por exemplo, "le [...] latora" (*Arc.* 10P. 50.) [Folena 1952, 64].

Os plurais neutros são muito utilizados nas composições em rima esdrúxula: "fiumora" / "dumora" / "costumora" (*Arc.* 10E. 20., 22. e 24.). Há, na *Arcadia*, um número considerável de versos escritos de acordo com este modelo de acentuação, razão pela qual Sannazaro teria empreendido um grande esforço de pesquisa com o objectivo de "descobrir" vocábulos proparoxítonos. Na verdade, são essas as palavras mais bizarras utilizadas no seu texto. Recor-

dem-se, além dos casos apontados, as formas nominais do verbo construídas com o acrescento do infixio "no": "famosi" / "starnosi" / "fermarnosi" (*Arc.* 8E. 59., 61. e 63.), por "farsi", "starsi", "fermarsi". Este tipo de formação encontra-se representado em alguns escritos napolitanos de nível muito elevado [Folena 1952, 84-5].

Quando comparado com o âmbito da morfologia, o campo da sintaxe caracteriza-se por uma menor homogeneidade. A influência do latim é notória, mas coexiste com a do dialecto, e anda associada a muitas permanências arcaicas.

A sintaxe das formas nominais do verbo é quase sempre de timbre bocacesco, como é o caso da substantivação de infinitivos precedidos de artigo — "E 'l dire di queste parole e 'l convertirsi in acqua e l'aviarsi per la coverta via" (*Arc.* 12P. 43.) —, ou da separação da preposição e do infinitivo que rege — "[...] veramente da non senza compassione grandissima ascoltarsi" (*Arc.* 7P. 30.).

O carácter misto das soluções sintácticas reflecte-se igualmente na relação entre hipotaxe e parataxe, dado que nenhuma destas modalidades predomina sobre a outra, em termos inequívocos. A parataxe domina muitos textos latinos que eram considerados de valor modelar, e parece mais próxima da sensibilidade linguística de Sannazaro, ao passo que a hipotaxe é utilizada em reverência ao modelo da prosa de Boccaccio [Folena 1952, 92-4].

Pelo que diz respeito ao vocabulário, o autor da *Arcadia* leva a cabo uma notável operação de alargamento e de enriquecimento. Embora os passos em prosa sejam estruturados a partir de modelos sintácticos que se inspiram em Boccaccio, como vimos, o seu léxico é clássico. A terminologia utilizada nas formas métricas petrarquistas, por sua vez, é tomada de empréstimo aos *Rerum vulgarium fragmenta*. Mas, nas éclogas, encontramos também marcas da linguagem popular toscana, com notória influência dos bucolistas seneses-florentinos.

Sendo Sannazaro um intelectual dotado de profunda erudição, um exímio filólogo e um poeta latino de excepção, não admira, pois, que eleja o substrato latino como o grande campo de pesquisa onde leva a cabo as suas "descobertas" linguísticas. Neste contexto, distinguem-se duas grandes áreas vocabulares, a dos latinismos que encontram os seus precedentes na Literatura em vulgar dos séculos XIII e XIV e a dos latinismos retomados a partir da tradição humanista.

No primeiro grupo, incluem-se muitos latinismos utilizados por Dante — "invischiare", "inretire", "prave", "humile", "Trinacria" —, por Petrarca — "acre", "dumi", "ligustri" — e por Boccaccio —

"abominare", "blandire", "facondo", "prosapia", "vagabundi" [Folena 1952, 167-9]. O segundo grupo, por sua vez, integra vocábulos de conotação muito erudita, tais como "racemi" (cachos) (*Arc.* 5P. 31.), ou "presepi" (estábulo) (*Arc.* 3P. 10.). O vocábulo "racemi" é nobilitado por passos da obra de Virgílio — "[...] uua racemos" (*Georg.* 2. 60.) — e de Propércio — "[...] uua racemis" (Prop. 4. 2. 13.). Quanto a "presepi", a palavra encontra também precedentes em Virgílio — "[...] plena ad praesepia" (*Georg.* 3. 495.) — e, além disso, em Ovídio — "state coronati plenum ad praesepe iuveni" (*Fast.* 1. 663.) — e em Tibulo — "[...] nunc ad praesepia debent / plena coronato stare boues capite" (Tib. 2. 1. 7:8.).

Reentram também neste domínio termos ligados ao campo semântico da arte teatral cujo uso específico não é documentado por textos anteriores à *Arcadia* [Folena 1952, 127-8 e 154-5]. Assim "applaudere", que é conjugado intransitivamente — "a cui tutti con lieti gridi andammo applaudendo dintorno" (*Arc.* 5P. 5.); "A cui tutti i pastori applausono, con ammirazione lodando [...]" (*Arc.* 11P. 30.) —, e "spettacolo", com o significado colectivo de espectadores — "[...] a una voce tutto lo spettacolo chiamò vincitore Partenopeo" (*Arc.* 11P. 54.). "Applaudere" será integrado no italiano padrão, por evolução fonética, como "applaudire", e "spettacolo" será objecto de um processo de normalização linguística que passa pela diferenciação entre "spettacolo" e "spettatori".

Sannazaro cunhou, aliás, um bom número de neologismos com base na etimologia latina, tais como "dardeggiare" (*Arc.* 5P. 7.) [Folena 1952, 188], ou "tonsar" (*Arc.* 6E. 66.) [Folena 1952, 186].

Se bem que as vozes de derivação dialectal não abundem, e muitas delas vão sendo eliminadas ao longo do processo de elaboração textual, as que se mantêm levam a chancela ou da etimologia latina, ou da tradição literária, quando não das duas. Sannazaro introduz no italiano padrão, por exemplo, os vocábulos "fiscella" e "fiscina", que eram termos da *parlata*, mas haviam sido dignificados pela pena de Virgílio — "Nunc facilis rubea texatur fiscina uirga" (*Georg.* 1. 266.) — e pelo latim bíblico [Folena 1952, 171].

Algo de semelhante se passa com os vocábulos dialectais de proveniência toscana que ingressam nas páginas do romance pastoril pela mão dos bucolistas seneses e florentinos. Este fenómeno diz respeito, em particular, a palavras esdrúxulas em posição rimática. Por exemplo, "errónico" (*Arc.* 1E. 58., 8E. 4. e 9E. 9.), também usado por Arsochi, que tem o aval da etimologia latina.

Daqui se conclui que a linguagem da *Arcadia* é essencialmente compósita, pois é formada a partir de contributos múltiplos — com origem na obra dos três grandes artífices da Língua Italiana, Dante, Petrarca e Boccaccio, na obra dos mestres do bucolismo que precederam Sannazaro, dos *auctores* da época áurea, ou dos humanistas, e que passam, não raro, por algumas soluções dialectais de proveniência toscana e napolitana. Este conjunto de referências abrange não só uma área cronológica muito alargada, como também níveis de língua muito diversificados. No âmbito dessa variedade de fontes linguísticas, cabe ao latim e ao exemplo de Boccaccio e de Petrarca um papel determinante, no plano lexical, embora no plano fonético se verifiquem muitas oscilações entre traços que são próprios da língua e do dialecto.

O seu nível situa-se, pois, entre o douto e o popular. Daí resulta uma linguagem que é, fundamentalmente, um híbrido, mas que, por isso mesmo, tem como predicado mais evidente o tom áulico e refinado que lhe é próprio, resultante do rigoroso e profundo trabalho de pesquisa empreendido, anos a fio, por Sannazaro.

c) Modelos métricos

Os modelos métricos que estruturam as élogas da *Arcadia* são como que um reepílogo dos mais importantes momentos da tradição bucólica que precedeu Sannazaro, com um importante alargamento de campo à área do lirismo.

Neste contexto, Sannazaro leva a cabo uma operação profundamente inovadora, ao incluir modelos do cancionero de Petrarca numa obra pastoril. Nas páginas da *Arcadia*, são incluídas, além de duas sextinas, "Chi vuole udire i miei sospiri in rime" (*Arc.* 4E.) e "Come notturno ucel nemico al sole" (*Arc.* 7E.), duas canções petrarquistas, "Sovra una verde riva" (*Arc.* 3E.) e "Alma beata e bella" (*Arc.* 5E.).

Estas canções seguem o esquema métrico de duas composições contíguas dos *Rerum uulgarium fragmenta*, "Se 'l pensier che mi strugge" (*Canz.* 125.) e "Chiare, fresche et dolci acque" (*Canz.* 126.), respectivamente. A sua escolha não é, de forma alguma, indiferente. Trata-se das "canzoni sorelle", designação celebrizada pela leitura que Bembo — seu grande apreciador — delas levou a cabo, nas *Prose della volgar lingua* (*Prose* 2. 13.). São assim chamadas não só por se sucederem uma à outra, como também por manterem entre si algumas afinidades temáticas e formais. O seu esquema métrico é muito semelhante: abCabCdecDfF (*Canz.*

126.) e abCabCcdeeDff (*Canz.* 125.), com comiato igual aos últimos três versos da sirima. Em ambos os casos, ao invocar a canção, no final da composição, Petrarca exorta-a a que não se afaste dos bosques, em virtude do tom humilde do seu texto. "Se'l pensier che mi strugge" é mesmo classificada como rústica (*Canz.* 125. 79.).

A selecção de Sannazaro incide, pois, sobre modelos métricos que o autor dos *Rerum uulgarium fragmenta* considera muito simples (a levar à letra as suas observações). De acordo com os preceitos consignados por Dante, no *De uulgari eloquentia*, a canção, enquanto *tragica coniugatio* (*De uulg. el.* 2. 8. 8.), deve versar temas elevados, e deve ser vazada no mais nobre dos versos, o decassílabo, apesar de o autor deste tratado admitir, igualmente, o uso do hexassílabo. Ora, tanto no esquema métrico da canção 125, como no esquema métrico da canção 126, predomina o verso de seis sílabas acentuadas.

"Sovra una verde riva" (*Arc.* 3E.) é entoada por Galicio. Depois de uma estrofe introdutiva, este árcaide passa a reproduzir, em discurso directo, o canto que ouviu a um outro pastor. O tom reflexivo de "Se 'l pensier che mi strugge" adapta-se perfeitamente à expressão dos seus anseios íntimos. Em ambos os casos, a intensidade de uma corrente meditativa ao longo da qual eventos e lembranças se sucedem, através de uma cadeia de imagens que tem tanto de breve quanto de intenso, é traduzida à perfeição pelo ritmo do verso curto, entrecortado por decassílabos que marcam momentos fundamentais na evolução da estrofe.

Ao lamento do amante, face à impossibilidade de exprimir o que lhe vai na alma, patente logo na primeira estrofe da canção de Petrarca, serve de contraponto, nas duas últimas estrofes da canção de Sannazaro que precedem o comiato, a certeza de que o nome da amada será perpetuado para todo o sempre, quer através da sua gravação epigráfica, quer através do canto amoroso. A segunda destas estrofes é um *collage* de elementos petrarquistas:

Mentre per questi monti
andran le fiere errando
e gli altri pini aran pungenti foglie,
mentre li vivi fonti
correran mormurando
ne l'alto mar che con amor gli accoglie,
mentre fra speme e doglie
vivran gli amanti in terra,
sempre fia noto il nome,
le man, gli occhi e le chiome

di quella che mi fa sí lunga guerra,
per cui quest'aspra amara
vita m'è dolce e cara.
(*Arc.* 3E. 66:78.)

Os *impossibilia* são decalcados a partir da sextina 66 dos *Rerum uulgarium fragmenta*, "L'aere gravato et l'importuna nebbia" (*Canz.* 66. 25:30.), cuja recordação se cruza, porém, com múltiplas recordações antigas, com relevo para os versos 76:8. da quinta écloga de Virgílio; o retrato feminino descrito nos versos seguintes inspira-se no de Laura; e, a rematar a estrofe, um jogo rimático entre duas palavras chave do léxico petrarquista, "amara" e "cara", cuja oposição é enfatizada pelo reforço do seu significado através de uma estratégia de desdobramento: "aspra amara" e "dolce e cara".

A indiferença feminina é compensada pelo prazer proporcionado pelo canto. Este facto, associado ao desenvolvimento do tema da idade do ouro, na terceira e na quarta estrofes, e à exaltação do dia do aniversário da amada, na quinta estrofe, corrobora o delineamento de um quadro de harmonia, ao qual não será estranho, aliás, o influxo do neoplatonismo [infra, 128].

Dáí que, ao apreciarem o canto de Galicio, no início da prosa seguinte, alguns pastores louvem as "rime leggiadre" que acabaram de ouvir (*Arc.* 4P. 1.). A expressão fora utilizada por Dante, na *Commedia* (*Purg.* 26. 99.). Petrarca também a evoca, em "Se 'l pensier che mi strugge", mas para designar as rimas que compôs quando era jovem, e foi iludido pelos engodos de amor (*Canz.* 125. 27.). Ao contrário do que acontece na terceira écloga da *Arcadia*, porém, essa é uma experiência superada. Em "Se 'l pensier che mi strugge", o poeta encontra-se desenganado, e os versos que compõe são "[...] rime aspre, et di dolcezza ignude" (*Canz.* 125. 16). Donde se conclui que o manejo de um mesmo esquema métrico anda associado a formas de tratamento diferenciadas de temas parcialmente comuns.

Estas mesmas conclusões são válidas a propósito da relação que entre si mantêm "Alma beata e bella" (*Arc.* 5E.) e "Chiare, fresche et dolci acque" (*Canz.* 126.). O tom ondulante da canção de Sannazaro resulta do recurso a meios expressivos semelhantes aos utilizados por Petrarca — a alternância de vogais anteriores e posteriores, ao longo de períodos sintácticos que se vão prolongando através da interposição de múltiplas orações dependentes, o que acaba por conferir ao seu texto um andamento lento.

Apesar de o esquema métrico de "Se 'l pensiero che mi strugge" ser muito semelhante ao de "Chiare, fresche et dolci acque", a escolha deste último, na quinta égloga, de forma alguma é indiferente. Por um lado, o facto de o último verso da estrofe ser um decassílabo confere um tom solene ao seu desfecho, por outro lado, a inspiração elegíaca do poema que, na *Arcadia*, é entoado pelo pesaroso Ergasto, encontra precedentes de vária ordem na canção de Petrarca.

Assim, o tema da morte de amor, patente na segunda estrofe da canção dos *Rerum uulgarium fragmenta*. Na estrofe seguinte, o amante imagina que Laura, ao regressar ao lugar do enamoramento, sabe da sua morte, e se enche de piedade:

Tempo verrà anchor forse
 ch'a l'usato soggiorno
 torni la fera bella et mansüeta,
 et là 'v'ella mi scorse
 nel benedetto giorno,
 volga la vista disiosa et lieta,
 cercandomi: et, o pietà!,
 già terra in fra le pietre
 vedendo, Amor l'inspiri
 in guisa che sospiri
 sí dolcemente che mercé m'impetre,
 et faccia forza al cielo,
 asciugandosi gli occhi col bel velo.
 (*Canz.* 126. 27:39.)

Ao primeiro verso transcrito, "Tempo verrà anchor forse", serve de contraponto, na canção de Sannazaro, o primeiro verso da sirima da estrofe que precede o comiato:

né verrà tempo mai
 che 'l tuo bel nome estingua,
 mentre serpenti in dumi
 saranno, e pesci in fiumi.
 Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
 ma per pastor diversi
 in mille altre sampogne e mille versi.
 (*Arc.* 5E. 59:65.)

Se as fantasias que tomam forma em torno do regresso de Laura ao local do enamoramento, em "Chiare, fresche et dolci acque", trazem à tona a ansiedade que domina o poeta, a canção entoada por Ergasto, junto da sepultura de Androgeo, consubstancia-se num quadro de paz e de beatitude sustido pela certeza de

que o pastor que a morte levou goza da plenitude divina, no mundo do Além, e de que o canto continuará a celebrar o seu nome. A inversão do sentido do *topos* dos *impossibilia* (cf. os versos 69:70., onde é posta em relevo uma certeza) reforça o jogo de paralelismos com "Sovra una verde riva" (*Arc.* 3E.) e as suas fontes.

Daí que Petrarca ponha em causa o valor de realidade do contado ("Tempo verrà anchor forse"), e que Sannazaro, pelo contrário, afirme, através de uma formulação negativa, a permanência da memória ("né verrà tempo mai").

Também a escolha da sextina adquire um significado muito particular, se tivermos em linha de conta que esta forma poética, em determinado momento da sua evolução histórica, se cruza com os caminhos do bucolismo [De Robertis 1981, 66]. Embora o seu primeiro cultor tenha sido Arnaut Daniel, foi Dante quem consagrou o seu cânone compositivo, institucionalizando o uso do verso de dez sílabas, excluindo do sistema rimático formas verbais (cujo manejo era tido por demasiado fácil; mas Dante continua a empregar o adjetivo), e conferindo um grande relevo ao quadro paisagístico. Esta forma versífica inclui-se de entre as "rimas pétreas" (*petrose*) do poeta da *Commedia* — um conjunto de textos de significado críptico, cuja elaboração exige uma considerável mestria técnica. A importância concedida aos elementos da natureza, o papel modelar tradicionalmente desempenhado pelo Virgílio das *Bucólicas*, bem como o sentido obscuro do seu texto, são algumas das características que a sextina tem em comum com a Literatura pastoril. O sistema compositivo que a enforma é, pois, bastante restritivo — seis estrofes com seis rimas diferentes, que são vocábulos, e se repetem circularmente ao longo de toda a composição, seguidas por um comiato que integra essas seis palavras rima. Petrarca virá a aperfeiçoá-lo, acentuando a sua homogeneidade semântico-formal.

As escolhas métricas operadas por Sannazaro, no âmbito dos exemplos que lhe são oferecidos pelos *Rerum uulgarium fragmenta*, repartem-se, pois, por duas áreas, uma que incide sobre o mais artificioso dos esquemas compositivos manejados pelo seu autor, a sextina, outra sobre modelos de timbre pretensamente humilde, como acontece com as "canzoni sorelle".

"Chi vuole udire i miei sospiri in rime" (*Arc.* 4E.) é uma sextina dupla. Trata-se de uma variedade formal criada por Petrarca, que nela vaza a última sextina do cancionero, "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" (*Canz.* 332.), espécie de homenagem a este modelo poético. De facto, a circularidade compositiva que a carac-

teriza faz dela um emblema existencial de Petrarca. Neste poema específico, que tem por cerne o motivo da morte, o aumento do número de estrofes mais peso confere à ideia obsessiva que o domina.

Sannazaro tira partido da extensão textual da sextina dupla para desenvolver um diálogo entre dois pastores, em que um mesmo tema é tratado em duas estrofes sucessivas, cada uma das quais é entoada por um dos interlocutores. A partir da sexta estrofe, esse tema passa a ser tratado sob uma perspectiva diferenciada por cada um deles. Elpino admite a hipótese de que as suas penas amorosas venham a receber algum conforto, ao passo que Logisto partilha de uma visão mais pessimista. O comiato encerra em si uma série de *impossibilia* de sentido obscuro.

O sistema rimático de "Chi vuole udire i miei sospiri in rime" é dotado de uma grande coesão semântica e formal. As palavras que o compõem são lexemas chave do vocabulário petrarquista: "rime", "pianto", "giorno", "campi", "sassi", "vale". As duas primeiras são sinónimos parciais, por via metafórica, e, além disso, no plano fonético, ambas compreendem um som nasal precedido de [i]. As três últimas abarcam um mesmo campo semântico, relativo ao mundo natural, e têm a tónica em [a]. "Giorno", por sua vez, integra uma esfera mais vasta, de incidência temporal. Quatro destas palavras são formadas por sons nasais, e três delas incluem consoantes fricativas.

Se a primeira sextina da *Arcadia* se inspira na última dos *Rerum uulgarium fragmenta*, a segunda (e última), "Come notturno ucel nemico al sole" (*Arc.* 7E.), tem uma estrutura muito semelhante à primeira de Petrarca, "A qualunque animal alberga in terra" (*Canz.* 22.).

Em comum, além do mais, duas palavras rima, "terra" e "sole". "Sera" e "piagge" ("piaggia") são também utilizadas na sextina 237 do cancionero. A presença do adjetivo "foschi" só pode ser entendida como liberdade poética, pois Petrarca opta pela exclusão desta categoria morfológica do sistema rimático, em virtude das facilidades oferecidas pelo seu manejo (embora acabe por a utilizar nas composições 214. e 332.). "Piagge" e "terra" são elementos geológicos, "sera" assume um valor temporal, tal como "sole", ao passo que "sonno" incide sobre a figura do pastor que fala na primeira pessoa. Sob o ponto de vista fonético, "sole", "sera", "sonno" e "foschi" têm em comum o início em consoante fricativa, que é a mesma nos três primeiros vocábulos. Ademais, no último caso, esse tipo de som repete-se em posição interna, e, nas

restantes palavras, é associado a uma consoante líquida, no início da segunda sílaba. "Sole", "foschi" e "sonno" têm a tónica em [o], e "terra" e "sera" em [e], com efeitos de aliteração pós-tónica.

A primeira estrofe de "Come notturno ucel nemico al sole" condensa o sentido das duas primeiras de "A qualunque animale alberga in terra" — o amante não encontra repouso nem de dia nem de noite, de tão profunda que é a sua dor. Os seus temas vão sendo desenvolvidos de forma paralela. Aos anseios noturnos a que Petrarca alude, na quinta estrofe, corresponde, em Sannazaro, o sonho com a amada. Todavia, os desejos de Petrarca não se vêm a realizar, nem assim poderia ser, em virtude da sua essência terrena — o que acaba por acentuar o dissídio que o consome. O sonho do pastor Sincero, pelo contrário, parece implicar repercussões bastante positivas. Domina-o, porém, uma atmosfera rarefeita, muito semelhante à dos sonetos de Bembo dedicados ao sonho com a amada, claramente influenciados pelo neoplatonismo (*Rime* 88., 89. e 90.). O verso 17. da sextina 22. dos *Rerum uulgarium fragmenta*, "et maledico il dí ch'i' vidi 'l sole", pode então ser reescrito, com alteração do seu sentido: "piú felice di me non vide il sole" (*Arc.* 7E. 36.). Mas os *impossibilia* do comiato vêm de novo desmentir a esperança.

Daqui podemos concluir, pois, que, apesar da importância concedida à rigorosa imitação dos modelos métricos petrarquistas, nas quatro églogas que analisámos, Sannazaro não se fica por um mero decalque. As estruturas compositivas cunhadas pelo poeta toscano são trabalhadas com extrema perícia técnica, ao mesmo tempo que são adaptadas ao contexto bucólico à luz de uma refinada sensibilidade literária. A *imitatio* ora tem na sua base uma relação directa entre fonte e seguidor, ora desemboca em elaborados jogos de contraposição, que podem ser de índole temática, formal, ou dialogal, conforme vimos.

Mas este gosto pela combinação de opostos resulta ainda mais evidente no plano conjuntural. Sannazaro tanto decalca refinados modelos métricos petrarquistas, como imita formas versíficas que se encontram intimamente associadas à tradição bucólica, algumas das quais de origem popular.

Note-se que, das doze églogas da *Arcadia*, três são inteiramente vazadas em tercetos esdrúxulos (um metro de antecedentes populares, ou pseudo-populares), a sexta, a oitava e a décima segunda, e que quatro delas são parcialmente escritas nesse esquema métrico, a primeira, a segunda, a nona e a décima. O autor a quem é tomado de empréstimo um maior número de rimas esdrúxulas é

Filenio Gallo [Corti 1969 b, 336-46], embora Sannazaro também tivesse colhido um bom número de exemplos na colectânea *Bucolice elegantissime composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco Arsochi senese et da Hieronimo Benivieni fiorentino et da Jacopo Fiorino de' Buoninsegni senese*.

A única écloga que segue, em toda a sua extensão, o modelo métrico consagrado por Boccaccio, no *Ameto*, e retomado por Alberti, em *Tyrsis*, é a décima primeira, escrita em tercetos graves, com rima encadeada. A primeira parte do seu texto inspira-se, sob o ponto de vista temático, no epitáfio que Mosco dedicou a Bón. Trata-se, na verdade, de um poema muito particular: o lamento fúnebre que o pastor Ergasto (ao qual são atribuídas implicações autobiográficas; infra, 90-1), dedica a sua mãe, Massilia. Tendo em conta que só conhecemos esta écloga da *Arcadia* através da segunda redacção do livro pastoril, é provável que fosse uma das últimas que Sannazaro compôs.

Inversamente, os textos em verso que se presume terem sido escritos em época mais recuada são aqueles onde a influência da polimetria senesa-florentina é mais notória. Neste âmbito, o recorde da variação métrica cabe à segunda écloga, "Itene all'ombra degli ameni faggi".

O seu esquema segue de muito perto o da primeira écloga de Francesco Arsochi, publicada nas *Bucolice elegantissime [...]*, "Dimmi Terinto, che hai zampogna et cetera", conforme já observaram Maria Corti [Corti 1969 a, 312-3] e Paolo Orvieto [Orvieto 1988, 215-6]. Arsochi, por sua vez, inspirara-se em Giusto de' Conti e no *Corimbus*, de Alberti.

Os versos 1:18. são escritos em tercetos decassilábicos de rima encadeada, em que a última palavra é grave; em Arsochi, os versos 1:40. são escritos em tercetos de rima esdrúxula. Segue-se-lhes uma série de decassílabos com rima interna (isto é, *frottolati*; supra, 32), nos versos 19:38.; o poeta senês usa este metro nos versos 41:8. O terceto esdrúxulo enforma os versos 39:56.; em "Dimmi Terinto, che hai zampogna et cetera", o terceto esdrúxulo estende-se dos versos 49. a 60. Os versos 57:80. obedecem a um esquema métrico mais variado: sextilhas de decassílabos e senários, com rima AaBBbC, de tal forma que a última rima é retomada no primeiro verso da sextilha seguinte; a confrontar com os versos 61:75. de Arsochi. Na sequência textual que lhes é posterior, relativa aos versos 81:100., Sannazaro utiliza quintilhas de senários e decassílabos, com rima AbCcB, em que o último verso de cada quintilha é o primeiro da que se lhe segue, tal como o faz o Senês

nos versos 76:95. O modelo estrófico sobre o qual incide, nos versos 101:32., a escolha do poeta da *Arcadia*, é a oitava de decassílabos e senários com esquema ABccABDD; a colocar em paralelo com as quadras encadeadas e de rima interna usadas por Arsochi nos versos 96:103. E, finalmente, os versos 133:48. são vazados em tercetos, com alternância de rimas graves e esdrúxulas, de acordo com o encadeamento rimático; também o bucolista senês escreve os versos 104:37. em tercetos, que são, porém, graves.

O manejo de cada um destes esquemas métricos, bem como as bruscas mudanças que, por vezes, são implicadas pela passagem de um a outro sistema, nunca são aleatórios. Os versos iniciais, escritos num metro consagrado pela tradição bucólica, o terceto grave, têm uma função introdutória, e correspondem a um momento de distensão. O seu ritmo pausado contrasta com a agitação da *frottola* que se lhes segue, onde fica contido um alerta, lançado por Montano, em relação ao perigo das investidas do lobo. Os tercetos esdrúxulos contêm em si uma série de advertências que são dirigidas aos pastores. O diálogo entre Montano e Uranio é vazado em estrofes onde o senário e o decassílabo se alternam, e cuja medida varia entre a sextilha, a quintilha e a oitava, em consonância com a evolução temática. No final, é retomado o metro que havia sido utilizado no início da écloga, o terceto, embora, neste caso, sejam interpolados versos graves e esdrúxulos, a marcar a emoção do canto — exemplo, entre muitos outros, de um diálogo à distância entre metros e ritmos semelhantes.

Apesar de "Itene all'ombra degli ameni faggi" ter por modelo a polimetria consagrada pelas *Bucolice elegantissime [...]*, Petrarca é o grande mestre do canto amoroso. Além disso, segundo Maria Corti [Corti 1969 a, 321], todas as variantes introduzidas no tecido lingüístico do seu texto podem ser justificadas através do exemplo dos *Rerum vulgarium fragmenta*.

Desta feita, ao mesmo tempo que segue os caminhos da polimetria praticada por seneses e florentinos, Sannazaro alarga o seu âmbito de incidência até limites nunca experimentados, ao colocar lado a lado modelos que, pela sua variedade métrica, e pelas características que lhes são próprias (rima esdrúxula, rima interna e correlatas escolhas vocabulares), têm um tom popular, ao lado de modelos tão refinados como a sextina petrarquista. A concomitante inserção de padrões pseudo-humildes, representados pelas "canzoni sorelle", desempenha, neste contexto, um papel fundamental, não só enquanto termo mediano susceptível de estabelecer um equilíbrio entre esses dois pólos, como também enquanto factor

que em muito contribui para a relativização dos parâmetros que sustentam uma tal contraposição.

Mas, além disso, esse alargamento de campo passa também por questões de modo. Na verdade, já Giusto de' Conti intersectara bucolismo e lirismo, por via petrarquista. Mas nunca, até ao momento, Petrarca e os bucolistas da Itália centro-setentrional haviam sido considerados como matriz de um trabalho literário tão directamente vinculado à questão da *imitatio*.

Daqui podemos concluir que, no jogo de fontes implicado pelo romance pastoril de Sannazaro, se reflecte toda a trajectória descrita pelo género bucólico, no seu percurso histórico, desde as suas raízes antigas à sua recuperação moderna. As fontes da *Arcadia* alargam-se, porém, a muitas outras obras que, embora não directamente integradas no domínio pastoril, constituem marcos de referência fundamentais da história das Letras. Esta complexa operação de *contaminatio* visa explorar e activar nexos que ligam autores, épocas, modos, formas de expressão e registos muito diversos, a partir de um travejamento estrutural cuja coerência inter-relaciona o plano textual, o estrato linguístico e o nível métrico. Os elaborados efeitos de sobreposição, contraste e alternância que daí decorrem são sustentados por um sistema de intersecções, onde eixos de índole paradigmática se cruzam com eixos de índole sintagmática, que se encontra solidamente implantado na própria estrutura diegética do livro, conforme teremos ocasião de constatar.

2. Implicações referenciais

Toda a obra literária pressupõe um pacto entre autor e leitor, através do qual o primeiro assume, perante o segundo, a responsabilidade daquilo que conta. Na obra bucólica, esse acordo passa, ademais, por um postulado tácito, inerente à especificidade do respectivo modo semântico-pragmático, que diz respeito ao duplo significado do signo linguístico [supra, I.].

Na *Arcadia*, esse pacto apenas em circunstâncias muito particulares é explicitado, como acontece quando o pastor Sincero assume a identidade de Sannazaro. Noutros casos, são os próprios nomes das personagens, dos lugares, ou das cidades, a remeterem para individualidades civis e para referentes históricos bem conhecidos. Mas, para além disso, os exegetas do livro pastoril têm vindo

a descortinar, por detrás da máscara bucólica, múltiplas alusões a eventos bastante precisos.

São três os domínios temáticos específicos sobre os quais irá incidir a análise das implicações referenciais da *Arcadia*, a identidade das personagens, com relevo para o âmbito da autobiografia, os acontecimentos históricos e as informações topológicas.

A assunção explícita do fundo autobiográfico da personagem Sincero fica contida num passo da sétima prosa:

Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare "Sannazaro" (quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato "Sincero", non mi sia cagione di sospirare. Né odo mai suono di sampogna alcuna né voce di qualunque pastore, che gli occhi miei non versino amare lacrime, tornandomi a la memoria i lieti tempi nei quali io, le mie rime e i versi allora fatti cantando, mi udia da lei sommamente comandare.
(Arc. 7P. 27:8.)

Este excerto corresponde a um dos momentos do livro em que esfera ficcional e universo extratextual, ou, de outra forma, plano do enunciado e plano da enunciação, mais se aproximam. Apesar disso, o desvelamento do fundo autobiográfico do pastor Sincero é recoberto por uma elaborada carga "literaturizante" de efeitos bivalentes, na medida em que dela resulta o realce do estatuto de ficção quer de Sannazaro, quer de Sincero.

Quando Sincero tira a máscara de pastor, o leitor depara-se com um Sannazaro que se encontra recoberto, afinal, por uma outra máscara, de carácter essencialmente literário. Na verdade, toda a sétima prosa (demasiado longa para ser aqui citada e analisada em pormenor) é entretecida a partir da habitual sobreposição de citações: Boccaccio, Petrarca e os autores antigos (com relevo para Virgílio, Calpúrnio, Ovídio, Tibulo, Catulo). As recordações textuais dos clássicos são inseridas num pano de fundo estruturalmente dominado por motivos da narrativa de Boccaccio. Todavia, não é o *Decameron* que lhe serve de exemplo, mas o *Filocolo*, a *Fiametta* e, muito particularmente, o *Ameto*, em cujas páginas fica contida uma sucessão de relatos autobiográficos, cada um dos quais é consagrado à história da vida de uma ninfa. Estas três últimas obras, quando integradas no conjunto da produção do escritor toscano, representam, como é sabido, os momentos em que o investimento lírico se une, de uma forma mais estreita, ao desenho narrativo do texto. Ao tomar por modelo estrutural o chamado Boccaccio menor, Sannazaro cria uma plataforma onde o intimismo das múltiplas citações dos *Rerum uulgarium fragmenta*

se funde com a matéria clássica sem necessidade do recurso a soluções de continuidade.

Confrontado com a informação de acordo com a qual, sob as vestes do pastor Sincero, se esconde o próprio Sannazaro, o leitor não pode deixar de associar o nome deste habitante da Arcádia ao pseudónimo latino do poeta, enquanto membro da Academia Napolitana — *Actius Syncerus*. "Syncerus" quererá dizer aquele que é franco e leal, qualidades que o autor do livro pastoril tinha em alto conceito, e que sempre pautaram a sua conduta cívica, como bem o mostra, um exemplo entre outros, o seu exílio voluntário em França, determinado pela profunda fidelidade com que servia o Rei aragonês. "Actius", por sua vez, quererá dizer aquele que age, em alusão à forma empenhada como se dedicava ao mundo das Letras.

Actius Syncerus é, no entanto, o nome de uma figura de papel, corresponda ela ao membro da Academia Napolitana, ao protagonista do diálogo que Giovanni Pontano intitulou, precisamente, *Actius*, ou ao pseudo-pastor que, na *Arcadia*, serve de máscara a Sannazaro. Semelhante jogo perspéctico não pode deixar de pôr em evidência o estatuto literário de Sincero.

Embora o pacto autobiográfico incida sobre a identidade entre Sincero e Sannazaro, duas outras personagens há que a crítica tem vindo a interpretar como projecção biográfica do autor: Ergasto e Opico. Na base desta leitura, uma rede de conexões secundárias, apoiada sobre a própria ficção. Mas as referências que os comentadores do livro pastoril têm vindo a fazer a este assunto, das mais remotas às mais recentes edições, representam um filão exegético assente numa tradição tão vigorosa, que não é possível ignorá-lo.

Ergasto é um pastor que, logo na primeira prosa, é apresentado à sombra de uma árvore, inerte, tais são os cuidados amorosos que o consomem, apesar de outrora ter sido uma alegre e agradável companhia:

[...] Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e de' suoi greggi, giaceva, non altrimenti che se una pietra o un tronco stato fusse, quantunque per adietro solesse oltra gli altri pastori essere dilettevole e grazioso.
(*Arc.* 1P. 8.)

E, na écloga que se segue, este zagal, em diálogo com Selvaggio, dá voz aos desgostos que lhe minam a alma.

Esta breve história corresponde, na verdade, a um resumo da existência de Sincero, tal como é descrita na sétima prosa.

Mais adiante, Ergasto entoará duas canções fúnebres, "Alma beata e bella" (*Arc.* 5E.), dedicada à morte de Androgeo, e "Poi che'l soave stile e'l dolce canto" (*Arc.* 11E.), dedicada à morte de Massilia, sua mãe. A crítica biografista reconhece em Androgeo a figura do pai de Sannazaro, Cola dei Sannazaro, e em Massilia a de sua mãe, Massella. Tal suposição coaduna-se perfeitamente com uma outra, a de que existe uma parcial identidade entre Ergasto e Sannazaro — e as duas hipóteses acabam por se apoiar mutuamente, o que não legitima nenhuma delas.

Se Ergasto é um jovem pastor, cujo nome é recordado no rol dos *impossibilia* enumerados por Logisto, na sextina da quarta écloga — "Ergasto vincerà Titiro in rime" (*Arc.* 4E. 63.) —, Opico, pelo contrário, encarna a personalidade do *senex* — "[...] era piú che gli altri vecchio e molto stimato fra' pastori" (*Arc.* 5P. 11.). No final da décima primeira prosa, Ergasto reverencia-o com a oferta de um bastão, felicitando-o pela vitória do seu filho, Partenopco, numa das provas do certame (*Arc.* 11P. 58:9.). É então que lembra as suas vitórias nos jogos organizados em honra de um pastor paletteritano, nos quais apenas Tirsi lhe levou a melhor (*Arc.* 11P. 60:3.) [supra, 68-9].

O investimento da matéria autobiográfica, na *Arcadia*, será, pois, tripartido — Sincero, Ergasto e Opico (feitas que foram as devidas ressalvas, pelo que diz respeito ao carácter hipotético dos dois últimos casos). Para justificar esta tripla fragmentação, não se torna necessário invocar a descontinuidade da elaboração do livro, como o faz Maria Corti [Corti 1954, 350]. Esse processo tem pleno cabimento num universo que se rege por normas próprias, como o é o da ficção literária — mas só neste domínio, não no universo extratextual; o que acaba por reverter a favor do carácter ficcional do contado.

Num âmbito mais lato, é muito provável que as várias personagens da *Arcadia* representem, sob veste bucólica, célebres homens de Letras e famosas personalidades da época que os contemporâneos de Sannazaro identificavam com facilidade, porque dominavam situações contextuais que hoje nos escapam. Alguns aspectos desta questão já foram explorados, a propósito das alusões literárias contidas na décima e na décima primeira prosas [supra, 64-9].

O poeta Benedetto Gareth, chamado o Cariteo, será referido duas vezes, uma na segunda prosa —

[...] io ho un bastone di noderoso mirto, le cui estremità son tutte ornate di forbito piombo e ne la sua cima è intagliata, per man di Cariteo, bifolco da la fruttifera Ispagna, una testa di ariete [...]
(Arc. 2P.8.)

—, outra no final da décima segunda, onde é apresentado um pastor chamado Barcinio (Arc. 12P. 48.).

Cariteo, palavra que tem na sua base um étimo grego, e significa 'aluno das Graças'; é o nome pelo qual é conhecido o poeta Benedetto Gareth. Foi colaborador de Pietro Summonte na preparação da *princeps* da *Arcadia*, conforme este afirma na carta dedicatória dirigida ao Cardeal Luís de Aragão (Arc. Ded. 4.). Barcinio, por sua vez, corresponde ao topónimo romano da cidade de Barcelona, a sua terra natal.

A referência a Cariteo, na segunda prosa, constitui um dos raros casos em que é dado a um pastor o nome de uma personalidade civil. Todavia, a atribuição de dotes de entalhador ao célebre poeta de origem catalã tem deixado alguns críticos perplexos. Na verdade, só à luz da máscara bucólica a poderemos entender, pois essa é uma actividade própria do ambiente pastoril.

Deparamos com uma situação semelhante na décima écloga, num passo em que não são poupados louvores a Caracciol —

Ma a guisa d'un bel sol fra tutti radia
Caracciol, che 'n sonar sampogne o cetero
non troverebbe il pari in tutta Arcadia.
Costui non imparò putare o metere,
ma curar greggi da la infetta scabbia
e passìon sanar maligne e vetere.
(Arc. 10E. 40:5.)

—, isto é, o poeta napolitano Giovan Francesco Caracciolo, ao qual Sannazaro se encontrava ligado por elos de amizade. Se os dotes de exímio cantor que são atribuídos ao habitante da Arcádia encontram perfeita correspondência na personalidade civil do intelectual com o mesmo nome, o louvor da sua experiência na cura de doenças do gado só pode ser entendido, também neste caso, no quadro do simbolismo bucólico.

Erspamer aproxima a personagem Carino — o zagal que, na sexta prosa, se vem juntar ao grupo dos pastores —, de um outro poeta napolitano cujo percurso literário mantém muitas semelhanças com o de Caracciolo, Giovanni Aloisio [Erspamer 1993, 107]. De facto, no seu cancionero, é cantada uma mulher denominada Carina [Santagata 1979, 1-23]. No entanto, o toque de

afecção patente na elegância do seu vestuário (Arc. 6P. 4:6.), bem como a arrogância com que este jovem pastor exorta o velho Opico a cantar (Arc. 6P. 10.), sugerirão, em meu entender, uma personalidade mais ambígua do que a de Aloisio.

Mas Sannazaro cobre de vestes pastoris muitos outros intelectuais napolitanos da época. A décima segunda écloga tem por intérpretes, além de Barcinio, Summonzio e Meliseo. Summonzio corresponderá ao editor da *Arcadia*, Pietro Summonte. Sob o nome de Meliseo, por sua vez, ficará contida uma homenagem ao supremo académico napolitano, Giovanni Pontano. Neste poema, é lamentada a morte de Filli, que deixa o pobre Meliseo profundamente abatido. O seu texto enche-se de reminiscências da écloga *Meliseus*, que Pontano dedicara à morte da sua mulher, Adriana Sassone, falecida em 1490.

Também o fundador da Academia Napolitana é recordado por Opico, a propósito dos jogos pastoris em que participou, quando era novo — "[...] se io fusse di quella età e forza che io era quando nel sepolcro di quel gran pastore panormita furono posti i premi [...]" (Arc. 11P. 60.). "Panormita" é, propriamente, o gentílico dos habitantes de Palermo — razão pela qual assim era denominado Antonio Beccadelli.

E recorde-se, enfim, Enareto, cujo louvor é colocado na boca do vetusto Opico:

Il quale sopra gli altri pastori dottissimo, abandonati i suoi armenti, dimora nei sacrifici di Pan nostro idio; a cui la maggior parte de le cose e divine e umane è manifesta: la terra, il cielo, il mare, lo infatigabile sole, la crescente luna, tutte le stelle di che il cielo si adorna, Pliadi, Iadi, e 'l veleno del fiero Orione, l'Orsa Maggiore e Minore; e così per conseguente i tempi de l'arare, del mettere, di piantare le viti e gli ulivi, di inestare gli alberi vestendoli di adoptive frondi; similmente di governare le mellifere api, e ristorarle nel mondo, se estinte fusseno, col putrefatto sangue degli affogati vitelli.
(Arc. 9P. 14:5.)

O passo é um *collage* de excertos do *Filocolo*, das *Metamorfoses*, das *Geórgicas* e da *História natural*. Os comentadores reconhecem em Enareto, quase unanimemente, Giuniano Maio, o grande erudito que foi mestre do jovem Sannazaro — o que explicaria os complexos processos de *contaminatio* que subjazem aos excertos do livro onde é feita a sua apresentação e onde é registado o seu discurso.

Como vemos, as implicações referenciais da *Arcadia*, pelo que diz respeito ao simbolismo de personagens que não têm impli-

cações biográficas directas, só em casos pontuais são explicitadas através de uma designação onomástica, embora a sua descrição e a sua actuação sejam sempre apresentadas através das convenções bucólicas. Mais frequentes os casos em que a identidade civil é sugerida mediante o recurso a certos elementos simbólicos, que se encontram estritamente relacionados com o carácter específico das citações literárias a partir das quais é construído o texto que as apresenta.

Ao longo deste percurso, fomos aludindo à interpretação que alguns críticos e comentadores deram a certos episódios do livro pastoril — o desaparecimento da esposa de Pontano, a morte do pai e da mãe de Sannazaro, etc. Neste âmbito, os exegetas da *Arcadia* têm vindo a conceder especial atenção às alusões veladas a circunstâncias da vida político-social napolitana que ficam contidas no seu texto, em particular pelo que diz respeito à crise provocada pela revolta dos *baroni*. A segunda, a sexta e a décima éclogas são aquelas em que esse tipo de remissões é mais evidente [Saccone 1974, 53-9; Santagata 1979, 342-74].

De entre estas, uma das mais rebuscadas é a segunda, que trabalha elementos simbólicos que andam noutros textos de índole pastoril escritos na mesma época, como é o caso da *Pastorale* de Jacopo De Jennaro. De acordo com Marco Santagata, através das advertências em relação ao perigo dos ataques dos lobos, patentes não só na segunda écloga —

Fuggite il ladro, o pecore e pastori,
ch'egli è di fuori il lupo pien d'inganni
e mille danni fa per le contrade.
Qui son due strade: or via veloci e pronti
per mezzo i monti, ché 'l camin vi squadro,
cacciate il ladro, il qual sempre s'appiatta
in questa fratta [...]
(*Arc.* 2P. 19:25.)

—, como também na primeira —

E sai ben tu che i lupi, ancor che tacciano,
fan le gran prede; e i can dormendo stannosi
però che i lor pastor non vi s'impacciano.
(*Arc.* 1E. 10:2.)

—, é expressa uma opinião polémica, que põe em causa não propriamente a actuação do Rei, mas a dos seus conselheiros, que seriam os lobos.

O domínio da revolta dos *baroni* exigiu ao poder central um considerável esforço económico, que muito enfraqueceu o tesouro público. O grupo social que suportou a crise foi a pequena aristocracia, à qual foram confiscados bens fundiários. Não possuindo este estrato nem independência económica, nem independência política, ficou, pois, extremamente vulnerabilizado. Nestes passos é criticada uma actuação que tende a exercer pressões sobre as classes menos ricas, deixando impunes os mais abastados, de forma a acentuar as assimetrias sociais.

Para fazer face a tal ameaça, alguns zagais mais avisados protegem os seus currais, e dispensam especiais cuidados ao gado (*Arc.* 2E. 42:53.). Mas aqueles que escapam à calamidade são, obviamente, os mais ricos e abastados:

Ai greggi di costor lupi non predano:
forse temen de' ricchi. Or che vuol dire
ch'a nostre mandre per usanza ledano?
(*Arc.* 2E. 54:6.)

Serve de agravante a esta situação a inveja e a desunião dos pastores, alguns dos quais se fazem passar por "falsi lupi" (*Arc.* 2E. 40.). No entanto, também um dos habitantes da Arcádia — Enareto — se disfarça de lobo, para se juntar aos verdadeiros lobos, ouvir os seus segredos, e depois ajudar os seus companheiros a defenderem-se (*Arc.* 10P. 36.).

O furto de gado que está iminente na primeira e na segunda éclogas, passa a ser um dado de facto na sexta (*Arc.* 6E. 16:54.). É perpetrado por Proteu — o deus que pode assumir múltiplas aparências —, que acaba por ficar impune. Mas o caos que domina a vida gregária é de tal ordem, que o latrocínio também chega a ser praticado pelos próprios pastores:

Oh quanti intorno a queste selve numeri
pastori, in vista buon, che tutti furano
rastri, zappe, sampogne, aratri e vomeri!
D'oltraggio o di vergogna oggi non curano
questi compagni del rapace graculo;
in sí malvagia vita i cuori indurano,
pur ch'abbian le man piene all'altrui sacco.
(*Arc.* 6E. 133:9.)

Sannazaro foi um daqueles intelectuais, pertencentes à pequena nobreza, fustigados pela crise que abalou o *Reame*. É nestas circunstâncias, aliás, que é confiscada à sua família a mina de

Agnano [supra, "Cronologia"]. Também outros escritores integrados nos círculos cortesãos se viram privados das suas posses em circunstâncias muito semelhantes — De Jennaro, a quem é tirado o feudo de Frate, ou Caracciolo, a quem são expropriadas as terras de Mondragone.

Perspectivadas sob esta luz, certas alusões à decadência da poesia podem ser entendidas como uma *deprecatio temporis*:

A dire il vero, oggi è tanta l'inopia
di pastor che cantando all'ombra seggiano,
che par che stiano in Scizia o in Etiopia.
(Arc. 1E. 25:7.)

A crise social incide também sobre as relações entre os produtores de poesia e o seu público. Na décima écloga, são colocadas na boca de Fronimo algumas considerações sobre o aviltamento do mister de poeta, directamente associadas à degradação dos costumes:

Selvaggio, oggi i pastor piú non ragionano
de l'alme Muse, e piú non pregian naccari,
per che per ben cantar non si coronano.
E sí del fango ognun s'asconde i zaccari
che tal piú pute che ebuli et abrotano,
e par che odore piú che ambrosia e baccari.
(Arc. 10E. 4:9.)

O pastor Selvaggio, que é o interlocutor de Fronimo, sustém, no entanto, uma opinião diversa, aduzindo, em sua defesa, o exemplo da cidade dos Calcídios [infra, 97] e do canto de Caracciolo [supra, 67-8]. A imagem que resulta dos versos compostos por este zagal é, todavia, muito negativa. A alusão aos vícios que corrompem a vida urbana (Arc. 10E. 117:8.) esconderá uma possível referência à acção do conselheiro real Antonello de Petrucci ou do Conde de Sarno. As "[...] genti strane, inique, inexorabili" (Arc. 10E. 69.) que invadem as terras simbolizarão os *baroni* e os seus aliados romanos. Encerra o poema um eventual apelo à intervenção do Rei aragonês (Arc. 10E. 177:85.).

Resta-nos lembrar, finalmente, algumas referências topológicas que ficam contidas nas páginas da *Arcadia*, a maior parte das quais diz respeito a lugares bem conhecidos da cidade de Nápoles. Merecem especial relevo, a este propósito, a sétima prosa, a décima écloga e a décima segunda prosa.

Na primeira destas unidades textuais, logo no início do relato autobiográfico de Sincero-Sannazaro, é feita menção, explicitamente, à sua cidade natal:

Napoli, sí come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la piú fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese e ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane. In quella dunque nacqui io [...]
(Arc. 7P. 3:4.)

A descrição da situação geográfica de Nápoles e das suas tradições contida no início do passo transcrito encerra em si referências muito directas à capital do *Reame*. Todavia, os termos em que, no período seguinte, se alude à fundação da cidade resvalam de imediato para o plano da fantasia literária. De acordo com uma lenda que remonta a Plínio e a Estrabão, Parténope era uma das sereias que tentara cativar Ulisses. Frustrados os seus intentos, suicida-se, e o seu corpo é arrastado até à costa da Península. Sobre as suas cinzas, um povo vindo da Calcídia edifica a cidade partenopeia.

Mas, além disso, ao longo da evocação da história da família de Sincero-Sannazaro compreendida nesta mesma prosa, vão sendo nomeados muitos outros lugares geográficos — Sinuessa (cidade da Campânia que foi submersa), o monte Massico, Falerno, Castelvolturmo, Linterno (Arc. 7P. 6:7.), e assim por diante.

Na décima écloga, o relato das incursões de Selvaggio na urbe abre-se com um belo quadro, onde ficam desenhadas célebres localidades da paisagem napolitana:

Amico, io fui tra Baie e 'l gran Vesuvio
nel lieto piano, ove col mar congiungesi
il bel Sebeto, accolto in picciol fluvio.
(Arc. 10E. 16:8.)

Baia é uma famosa estância termal celebrada, além do mais, por Propércio, Ovídio, Horácio e Marcial. Também Boccaccio a cantou, e Giovanni Pontano elegeu-a como cenário dos *Hendecasyllabi seu Baiae*. Se Baia marca o limite ocidental da cidade, o limite oriental é dominado pelo monte do Vesúvio. Entre os dois, corre um pequeno rio chamado Sebeto, que atravessa uma fértil planície, e é particularmente apreciado pelo poeta.

Aliás, quando o protagonista da *Arcadia* deixa a terra dos pastores, e regressa a Nápoles, logo se depara com o seu Seбето, que invoca com comoção:

— O liquidissimo fiume, o re del mio paese, o piacevole e grazioso Seбето che con le tue chiare e freddissime acque irriga la mia bella patria, Dio ti exalte!
(*Arc.* 12P. 40.)

Este é o momento em que Sincero-Sannazaro termina a viagem que o traz de regresso à cidade do Tirreno. Ao longo desse percurso, teve oportunidade de observar as nascentes do rio Don, do Danúbio, do Meandro, do Peneu, do Caistro, do Aqueloo (hoje Aspropótamo), do Eurotas (hoje Vasilipótamo), do Tevere, do Liri (hoje Garigliano) e do Volturmo (*Arc.* 12P. 22:3.), bem como as origens do vulcanismo da Trinácia (Sicília), das ilhas Lipari, de Ischia, e das fontes termais de Baia, de Pozzuoli e do Vesúvio (*Arc.* 12P. 29:30.). Mas se o relato desta viagem subterrânea é animado pela referência a vários episódios mitológicos — como a lenda segundo a qual as ilhas vulcânicas são suportadas por gigantes que expiam penas —, também a descrição da paisagem com que o protagonista irá deparar, terminada a viagem, muito tem de literário:

Per la qual cosa girandomi io da la dextra mano, vidi e riconobbi il già detto colle, famoso molto per la bellezza de l'alto tugurio che in esso si vede, denominato da quel gran bifolco Africano, rettore di tanti armenti, il quale a' suoi tempi, quasi un altro Anfione, col suono de la soave cornamusa edificò le eterne mura de la divina cittade.
(*Arc.* 12P. 47.)

Para Erspamer [Erspamer 1993, 222], essa colina é o monte Somma. Não era aí, porém, que ficava situada a vila fortificada de Cipião Africano, mas em Linternum, segundo alguns, ou na praia de Santa Lucia, junto à encosta do Vesúvio, segundo outros.

E quando, no final da décima segunda écloga, Barcinio exorta os seus companheiros a subir o "bel colle" —

Poggiamo or su, ver quella sacra edicola;
ché del bel colle e del sorgente pastino
lui solo è il sacerdote e lui lo agricola.
(*Arc.* 12E. 298:300.)

— essa mesma colina passa a fazer-se sede do pequeno templo que Pontano mandara construir, para perpetuar a memória da sua

esposa — quando, na realidade, esse monumento ficava situado junto de S. Pietro da Maiella.

Como vemos, as referências topológicas contidas na *Arcadia*, por mais directas que sejam, nunca reproduzem com fidelidade um quadro geográfico real, ou porque a fantasia subverte as relações de espaço, ou porque a sua fisionomia é modelizada à luz de convenções bucólicas e de exemplos literários que lhe alteram os contornos.

Gianfranco Folena notou, justamente, que as "coisas" não apaixonam Sannazaro, ou o apaixonam menos do que as palavras [Folena 1952, 170], enquanto que, para De Robertis, na *Arcadia*, o sentido da poesia precede a poesia, ou seja, a poesia vem antes da realidade [De Robertis 1970, 738].

Os quadros naturais representados são, de facto, de uma grande artificialidade. Mas os contemporâneos de Sannazaro apreciadores da arte da escrita muito se deveriam deleitar com a leitura de passos como este:

Ma le pecore e le capre, che piú di pascere che di riposarse erano vaghe, cominciarono ad andarsi appiccando per luoghi inaccessibili e ardui del selvatico monte, quale pascendo un rubo, quale un arboscello che allora tenero spuntava da la terra; alcuna si alzava per prendere un ramo di salce, altra andava rodendo le tenere cime di querciole e di cerretti; molte, bevendo per le chiare fontane, si rallegravano di vedersi specchiate dentro di quelle; in maniera che chi di lontano vedute le avesse, avrebbe di leggiero potuto credere che pendessero per le scoverte ripe.
(*Arc.* 5P. 18.)

O apetite dos animais é traduzido através de uma expressão que leva a chancela de Petrarca, "essere vago". Também as "clare fontane" em cujas águas ovelhas e cabras se olham ao espelho, alegremente, constituem um elemento paisagístico de ressonâncias petrarquistas. O manejo de tais fontes não deixa de ser bizarro, tendo em conta que está em causa a descrição de um rebanho. Na verdade, a paisagem literária que toma forma na mente de Sannazaro sobrepõe-se ao cenário objectual. Esta constatação é confirmada pela leitura dos seguintes versos do poema pseudo-*virgiliano Culex*,

Propulit e stabulis ad pabula laeta capellas
Pastor et excelsi montis iuga summa petivit,
Lurida qua patulos velabant gramina colles.
Iam silvis dumisque vagae, iam vallibus abdunt
Corpora, iamque omni celeres e parte vagantes
Tondebant tenero viridantia gramina morsu.

Scrupea desertas haerebant ad cava rupes,
 Pendula proiec'tis carpuntur et arbuta ramis
 Densaque virgultis avide labrusca petuntur.
 Haec suspensa rapit carpente cacumina morsu
 Vel salicis lentae vel quae nova nascitur alnus,
 Haec teneras frutum sentes rimatur, at illa
 Imminet in rivi praestantis imaginis undam.
 (Culex 47:57.)

que funcionam como grande quadro estrutural onde são posteriormente inseridas sugestões textuais tomadas de empréstimo a outros autores.

O tom burilado de passos cujas implicações referenciais são, por vezes, evidentes, passa não só pela questão das fontes literárias, como também pelo modo específico segundo o qual são trabalhados certos aspectos do plano estilístico.

As descrições paisagísticas são efectuadas com uma minúcia tal, que, por efeito de saturação, a imagem do objecto, imersa numa atmosfera delicada e rarefeita, acaba por se diluir.

A apresentação do pequeno bosque, situado no cimo da colina do Parténio, que fica contida na abertura da *Arcadia*, ilustra bem esta constatação. Apesar de se ter formado espontaneamente, nele se reúnem as mais excelsas espécies arbóreas:

Quivi senza nodo veruno si vede il drittissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare, e con più aperti rami la robusta quercia e l'alto frassino e lo amenissimo piatano vi si distendono con le loro ombre, non picciola parte del bello e copioso prato occupando. Et evi con più breve fronda l'albero di che Ercule coronar si soleva, nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate. E in un de'lati si scerne il noderoso castagno, il fronzuto bosso e con puntate foglie lo excelso pino carico di durissimi frutti; ne l' altro ombroso faggio, la incorruttibile tiglia e 'l fragile tamarisco, insieme con la orientale palma, dolce e onorato premio de' vincitori.
 (Arc. 1P. 3:4.)

De entre os processos estilísticos patentes neste passo, destacam-se três figuras de retórica, que dizem respeito à alteração de limite [Lausberg 1982, 147], aos *epitheta ornantia* [Lausberg 1982, 193-4] e à lítotes. O seu manejo é comum, aliás, às várias descrições com que vamos deparando, ao longo do livro pastoril.

Os tipos de árvores que são nomeados constituem uma espécie de elenco de arquétipos botânicos: o abeto, o carvalho, o freixo, o plátano, o choupo, o castanheiro, o buxo, o pinheiro, a faia, a tília, a tamargueira e a palmeira. Aqui ficam contidos os ele-

mentos primordiais da mata mediterrânea. Neste contexto, median-te um processo retórico que incide sobre a alteração de limite, o artigo definido tem por função, mais do que a individualização de um determinado objecto, a designação da categoria geral a que esse objecto pertence. Um quadro assim concebido, composto por referências eternas, colocadas à margem do tempo, encerra em si uma espécie de absoluto poético. Daí decorre o clima mítico-ale-górico que domina descrições que são elaboradas, afinal, a partir de referências muito concretas.

O carácter "literaturizante" deste passo é corroborado pelo valor de epíteto atribuído ao adjectivo, dado que explicita qualidades inerentes ao substantivo [Folena 1952, 161]. É sabido que o abeto se ergue verticalmente, que o carvalho é robusto, que o freixo é alto, e assim por diante. Estão em causa, pois, informações redundantes, cuja expressão, na maior parte dos casos, leva o aval de fontes literárias eruditas, assumindo efeitos ornamentais.

O terceiro processo em causa é o eufemismo. Para designar o choupo, o autor da *Arcadia* alude à árvore com a qual Hércules cobriu a sua cabeça, ao regressar dos infernos, depois de ter vencido Cérbero. Também esta figura de retórica é usada com muita frequência, ao longo das páginas do livro pastoril.

O gosto pela exploração do valor estético da palavra leva Sannazaro até um ponto limite, sempre que o poeta se deixa seduzir pelo manejo de vocábulos cujo significado preciso se perdeu, apesar de figurarem em textos antigos escritos em latim. Por exemplo "càrpino" (Arc. 3P. 17.), provavelmente uma reminiscência de Plínio (*Nat. hist.* 16. 67.) [Folena 1952, 132], que poderá designar ou uma cárpea, ou um abeto; "alni" (Arc. 3E. 28.), termo utilizado por Virgílio, nas *Geórgicas* (*Georg.* 2. 451.), que não responde a necessidades de distinção concreta de uma árvore real [Folena 1952, 126]; ou "issopo" (Arc. 10P. 37.), planta referida nos textos bíblicos, que não foi identificada, e é diversa da que hoje se usa em compostos químicos [Erspamer 1993, 175]. Note-se que algumas destas palavras vieram a assumir, mais tarde, um significado linguístico codificado.

Se, para Barthes, a descrição é um dos meios privilegiados através do qual é criado o "efeito de real", Erspamer nota que as descrições da *Arcadia*, em virtude das suas implicações retóricas, geram, pelo contrário, um "efeito de irreal" [Erspamer 1993, 10]. Na verdade, não são apenas as notações paisagísticas que põem em evidência o manto ficcional que recobre o texto. Quer as implicações referenciais sejam de ordem autobiográfica ou topológica,

quer digam respeito à identidade das personagens ou a acontecimentos históricos relevantes, a sua representação implica sempre complexos processos de mediação literária, como se se tratasse de forma e fundo de uma mesma figura. Efeito de real e efeito de irreal vivem de uma cumplicidade que tem o seu cerne na essência do modo bucólico.

3. Diegese

Da multiplicidade das fontes literárias manejadas — tal como foi analisada em III. 1. — e da complexidade das relações que se estabelecem entre implicações referenciais e pressupostos estéticos — tal como foi analisada em III. 2. — resulta a imagem de um universo literário que se caracteriza pela diversidade dos contributos que o integram. Assim se compreende o lugar de relevo que, no plano diegético da *Arcadia*, fica reservado a figuras conceptuais de contraposição.

A estrutura do romance pastoril de Sannazaro tem na sua base uma série de focos de tensão — a oscilação entre um "eu" e um "nós" (que acarreta opções diferenciadas quer ao nível da voz responsável pela narração, quer ao nível da focalização); entre intimidade lírica e representação dramatizada; entre descrição e narração; entre *telling* e *showing*; entre prosa e verso; e assim por diante. Daí que o conflito seja incindível de cada momento do texto.

Apesar disso, e de um modo só aparentemente paradoxal, a primeira impressão que se colhe da sua leitura é a de que pouco ou nada se passa no mundo dos pastores. O único momento verdadeiramente marcante do livro é aquele em que Sincero-Sannazaro deixa a Arcádia. Gianni Villani classifica a fábula como "tenuíssima" [Villani 1992, 873], e Fedi Chiapelli fala de "desinteresse per il movimento" [Chiapelli 1953, 49].

A coexistência, numa mesma obra, de um elaborado sistema de contraposições, por um lado, e de uma intriga muito simples, por outro, tem por elemento resolutivo o hábil encaixe de níveis diegéticos que sustenta o funcionamento "económico" da *Arcadia*. Desta forma, as capacidades significantes são potenciadas através da depuração dos elementos do enredo.

A estrutura do universo diegético assenta numa sucessão de níveis narrativos: extradiegético, intradiegético e hipodiegético.

O nível extradiegético, que é o primordial, pois é a partir dele que se podem construir outros níveis, diz respeito não só às

circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa, como também às entidades que nela intervêm [Reis 1987, 281-3].

É neste plano que se situa o narrador que, no prólogo, tece algumas considerações acerca da arte bucólica e dos méritos do "humilis stilus", assumindo-se como entidade responsável pelo relato:

[...] potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi e a quei pochi pastori che vi saranno, racontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, cosí di ornamento ignude esprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare; a le quali non una volta ma mille i montani idii da dolcezza vinti prestarono intente orecchie, e le tenere ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi animali, lasciarono le farette e gli archi appiè degli alti pini di Menalo e di Liceo.
(Arc. Pr. 4:5.)

Correlativamente, fica também definido o estatuto do destinatário extradiegético — "[gli] ascoltanti alberi e [...] quei pochi pastori che vi saranno" —, ao mesmo tempo que são fornecidas informações acerca da matéria do livro — "rozze ecloghe da naturale vena uscite" —, do tipo de registo que dela será feito — "di ornamento ignude esprimendole come [...] le udii cantare" — e do tempo e do espaço onde se desenrolou a acção — a Arcádia, num momento pretérito.

Desta feita, ficam lançadas as bases da estratégia através da qual será suscitada a cooperação activa do leitor. O destinatário vê-se envolvido num jogo perspectico que lhe atribui também uma máscara pastoril — ele é um dos zagais que vive entre campos e árvores. Neste sentido, Sannazaro mostra-se um exímio intérprete das *epystolae* que entre si trocaram Dante e Giovanni del Virgilio — a Arcádia é o universo da poesia, e quem entra nele tem de aceitar as suas regras [supra, I.].

Na prosa final, "A la sampogna", voltarão a ser tecidas considerações acerca da Literatura bucólica, e da relação que o narrador mantém com a matéria que trabalha.

O nível intradiegético, por sua vez, engloba uma história central que constitui um universo próprio e que se coloca no plano imediatamente seguinte ao nível extradiegético [Reis 1987, 286-8].

Na *Arcadia*, este plano abrange a matéria compreendida a partir da primeira prosa. Se atribuirmos ao tempo da narração extradiegética um papel determinante, o nível intradiegético estender-se-á até ao final da décima segunda écloga, visto que só em "A la sampogna" voltam a ser utilizados tempos verbais do presente.

Se considerarmos o espaço e a acção como factores decisivos, terminará quando Sincero-Sannazaro sai da Arcádia, na décima segunda prosa. Neste caso, o acontecimento marcante do romance pastoril corresponderia, pois, a uma transição entre níveis.

O âmbito intradieético compreende a enunciação de vários relatos que é efectuada por personagens da *Arcadia*. Cada um deles corresponde, pois, a uma pequena história de nível hipodieético [Reis 1987, 284-6]. Nele se inserem, para além das "rozze ecloghe" cantadas pelos pastores, a que é feita alusão no prólogo (*Arc. Pr. 4.*), as narrativas biográficas de Sincero, na sétima prosa, e de Carino, na oitava, ou a longa prelecção que é posta na boca de Enareto, na décima prosa.

É neste nível que o conflito entre temas, ideias, estados de espírito, ou modos de expressão, ganha proeminente relevo. Os narradores responsáveis pelos relatos hipodieéticos são personagens que vivem intensamente os problemas que as atormentam, que os verbalizam, e que confrontam frequentemente as suas opiniões com as dos seus companheiros, como acontece, de modo mais evidente, nas éclogas dialogadas.

Logo na primeira écloga, Selvaggio exorta o seu interlocutor, o melancólico Ergasto, a reagir ao estado de abatimento que o domina e a prestar uma maior atenção ao seu gado. Também na quarta écloga Elpino (nome que em grego quer dizer 'aquele que tem esperança') tenta consolar Logisto (em grego, 'o pensativo'), embora em vão. Na oitava, o ponderado Eugenio (que em grego significa 'o bem nascido') tenta alertar a consciência do desvairado Clonico (do grego agitação) para os malefícios do amor. Na seguinte, é a vez de Ofelia (que virá do grego vantagem) e Elenco (em grego, aquele que tem vergonha) se envolverem numa disputa entre pastores. O mesmo Selvaggio que, na primeira écloga, tivera uma função dissuasiva, contrapõe-se a Fronimo, na décima, ao defender o prestígio das Letras. Para ilustrar a sua opinião, relata o canto que ouviu a Caracciol, a integrar num nível dieético sucessivo. Todavia, nos versos deste poeta não deixa de ser lamentada a decadência da arte da palavra (*Arc. 10E. 109:27.*). Mas também nos passos escritos em prosa é dada voz a múltiplos conflitos. Por exemplo, apesar de as biografias de Sincero-Sannazaro (*Arc. 7P.*) e de Carino (*Arc. 8P.*) muito terem em comum, as esperanças nutridas pelo segundo contrastam com o desalento do primeiro.

Se, em determinadas circunstâncias, o conflito brota do confronto que se estabelece entre as posições defendidas por cada

um dos interlocutores, noutras, tem na sua base o fosso que separa a personagem (que é também narrador) do mundo que a rodeia. Tanto Montano como Uranio receiam pela vida gregária, conforme afirmam na segunda écloga, em virtude das ameaças que se abatem sobre os pastores. Na última écloga, Barcinio e Summonzio, aos quais se junta, no final, Meliseo, unem-se no lamento da sorte que tocou a Filli. Os monólogos de Galicio, na terceira écloga, de Ergasto, na quinta e na décima primeira, e de Sincero, na sétima, desnudam problemas íntimos, relacionados com os temas do amor e da morte.

Note-se que a pulverização de narrativas hipodieéticas não tem por consequência, em termos gerais, um efectivo avanço da acção, visto que essas narrativas funcionam autonomamente, não mantendo entre si elos de causalidade vinculados.

Por sua vez, no nível dotado de centralidade, que é o intradieético, os avanços da acção são escassos. O relato elaborado pela entidade que fala na primeira pessoa da sua estadia na Arcádia procede sem sobressaltos, pautado pelo ritmo da passagem do tempo [infra, 115-6] e pela interposição das intervenções dos vários pastores (as quais, por sua vez, são integráveis no nível subsequente), até ao momento em que abandona esse espaço delimitado. Subjazem-lhe, porém, mecanismos de índole temporal muito elaborados, intimamente relacionados com a estruturação por níveis da diegese.

De acordo com a ordem temporal da fábula (conjunto de acontecimentos que pré-existe em relação à elaboração literária da sua matéria, ou seja, a intriga), teríamos a seguinte sequência:

1. Percurso biográfico de Sannazaro e exílio na Arcádia.
2. Permanência na Arcádia.
3. Saída da Arcádia.
4. Enunciação do acontecido.

Na *Arcadia*, porém, estes acontecimentos são contados por uma ordem muito diversa, que se encontra apoiada na estrutura a vários níveis da obra. A enunciação do acontecido é tematizada no início e no final do livro, inseridos no nível extradieético (4). A descrição da vida na Arcádia é compreendida no nível intradieético, que é o central, e se estende a partir da primeira prosa (2). Só num momento mais adiantado do livro é contada a história da vida de Sincero-Sannazaro e são revelados os motivos do seu exílio

numa narrativa hipodiegética (1). Finalmente, é relatada a sua safada do Parténio (3).

Este cruzamento de níveis cria movimentos de avanço e de recuo no tempo mediante os quais é subvertida a ordem temporal da fábula. Por consequência, a intriga encontra-se intimamente ligada à alternância de níveis. As consequências deste processo são muito vastas.

O sucessivo encaixe de níveis e a mudança da ordem cronológica das acções são mecanismos de índole estrutural através dos quais é activado o conflito que subjaz a cada página de uma obra cuja fábula é muito ténue. Desta feita, o texto ganha uma vivacidade que constitui um importante estímulo à sua leitura.

Além disso, a mobilidade de uma estrutura diegética assim concebida possibilita uma fácil inserção de pausas descritivas. Recorde-se a descrição da colina do Parténio, nas duas primeiras prosas, a descrição das gravuras que ornamentam a porta do templo de Pales (*Arc.* 3P. 13:23.), ou a do conteúdo das tábuas onde ficam consignados os preceitos da vida pastoril (*Arc.* 10P. 7:11.), entre outras.

Esta estratégia compositiva ganha um significado muito particular, se considerarmos que, através dela, são introduzidas inovações fundamentais na história da evolução do género bucólico. A recuperação da Literatura pastoril, tal como é levada a cabo pelos primeiros humanistas, processa-se em textos dominados por formas de representação de forte pendor dramático. Nem Giusto de'Conti, nem seneses e florentinos põem em causa, de forma alguma, essa vertente da égloga dialogada, conquanto lhe associem componentes líricas. Neste contexto, Sannazaro recupera a descrição de uma forma extremamente hábil. O diálogo e as partes mais movimentadas situam-se no nível hipodiegético, fragmentado numa série de pequenos episódios, ao passo que o nível diegético central fica envolto num clima de estaticidade que propicia a interposição de longas pausas descritivas.

Não menos importante, e factor primordial de coerência, num universo literário que integra elementos de ordem muito diversa, é a função desempenhada pela entidade que diz "eu", a qual assume, no texto da *Arcadia*, várias funções.

O "eu" que, no prólogo, se dirige aos leitores, chamando a si a responsabilidade do acto de escrita, corresponde ao narrador extradiegético. Quando se passa ao nível sucessivo, verificamos que essa mesma pessoa gramatical representa o narrador intradiegético, domina o foco narrativo, e é também personagem actuante nesse

mesmo nível, com o pseudónimo pastoril de Sincero. Além disso, Sincero é narrador hipodiegético e personagem principal do relato autobiográfico que fica contido na sétima prosa.

A vida dos pastores é contada pela sua voz, e é vista pelos seus olhos. Donde decorre um tipo de focalização que oscila entre uma perspectiva interna e uma perspectiva externa, na medida em que a consciência observadora se encontra limitada às capacidades de apreensão próprias de um habitante da Arcádia.

De entre as funções assumidas por esta entidade que detém o domínio da focalização, avulta a de testemunha que presenciou e participou no quotidiano dos pastores. Todavia, o seu ponto de vista é sempre restritivo, pois o narrador sabe o mesmo que a personagem. Um tipo de focalização omnisciente não deixaria de pôr em causa, aliás, o intimismo do contado. Daqui decorrem não só o papel de primeiro plano atribuído à percepção sensorial, como também as restrições do valor de realidade do contado.

No âmbito do primeiro aspecto, as marcas mais evidentes dizem respeito ao campo da visão. A descrição da paisagem da Arcádia é um festival de cor, de luz e de volumes:

Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni, altri tra giallo e nero, e tali sí rilucenti per la ripercussione de' raggi che di forbito e finissimo oro pareano.
(*Arc.* 5P. 1.)

Note-se que a representação do quadro depende da forma verbal enunciada no fim do período, "pareano".

Se o juízo de valor do sujeito sensitivo é inerente a todos estes momentos, por vezes as suas impressões são mencionadas de uma forma muito directa:

Ma quel che piú intente mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascose [...]
(*Arc.* 3P. 15.)

Outra das capacidades sensoriais que deixa sinais muito vincados no texto da *Arcadia* é a da audição. Para além de todos os comentários especificamente elaborados acerca do canto dos pastores, ficam passos que correspondem a um autêntico diálogo polifónico travado entre o homem e a natureza:

Le quali cose poi che di una in una avemmo fra noi maravigliosamente comendate, e letto ne la bella sepoltura il degno epitafio, e sovra a quella offerte di molte corone, ne ponemmo insieme con Ergasto in letti di alti lentischi distesi a giacere. Ove molti olmi, molte querce e molti allori, sibilando con le tremule frondi, ne si moveano per sovra al capo; ai quali aggiungendosi ancora il mormorare de le roche onde (le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano), rendevano insieme piacevolissimo suono a udire. E per li ombrosi rami le argute cicale cantando si affatigavano sotto al gran caldo; la mesta Filomena da lunge tra folti spineti si lamentava; cantavano le merole, le upupe e le calandre; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe; le sollicite api con suave susurro volavano intorno ai fonti. (Arc. 10P. 57:9.)

Também o palato, o odor e as sensações tácteis corroboram este clima intimista:

[...] cominciammo a mangiare le carni de' sacrificati vitelli, e latte in piú maniere, e castagne mollissime, e di quei frutti che la stagione concedeva, non però senza vini generosissimi e per molta vecchiezza odoriferi e apportatori di letizia nei mesti cori. (Arc. 6P. 2.)

Essa atmosfera lírica é acentuada, igualmente, por todas as expressões através das quais a entidade responsável pelo foco narrativo manifesta dúvidas em relação ao valor de realidade do contado.

Ilustra-o o início da primeira prosa:

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta sí ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodici o quindici alberi, di tanto strana et eccessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicerebbe che la maestra Natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. (Arc. 1P. 1:2.)

A dúvida une-se de modo intrínseco à personalidade da memória: "se io non mi inganno". Já a incerteza quanto ao exacto número de árvores — "forse dodici o quindici" — é uma forma de exibir a hesitação, estendendo-a até aos limites do artificioso.

Este tipo de marcas discursivas inunda as páginas do romance pastoril: "[...] con gesti e con parole pareva che [...]" (Arc. 3P. 18.); "[...] stimai che Endimione fusse" (Arc. 3P. 21.); "E molte altre cose [...], de le quali io ora mal mi ricordo" (Arc. 3P.

23.); "Onde ella per bisogno, credo, che a ciò la astringesse [...]" (Arc. 4P. 10.); "[...] di un certo animale chiamato, se io mal non mi ricordo, iena" (Arc. 9P. 32.); "[...] quando, non so come, gli venne fallito un piede [...]" (Arc. 11P. 22.); e assim por diante.

Ao desvelar a sua presença mediadora, a entidade que detém o foco narrativo, além de envolver emocionalmente o leitor no contado, cria espaços vazios que ele é levado a preencher, através de um processo de cooperação activa.

No início do livro, o destinatário apenas sabe que a voz que fala na primeira pessoa do singular representa o narrador do nível extradiegético e do nível intradieético. Só num momento mais avançado da leitura, e através de um processo de apreensão gradual, se vai dando conta de que essa voz representa, da mesma feita, a entidade responsável pela focalização, bem como a personagem autobiográfica do plano intradieético.

Na prosa primeira, depois de descrever a paisagem arcádica, Sannazaro refere-se genericamente e de forma distanciada aos pastores, mediante o recurso a uma terceira pessoa do plural:

In questo cosí fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggiere prouve esercitarse; (Arc. 1P. 7.)

A relação entre o narrador e os habitantes da Arcádia faz-se mais próxima na segunda prosa. A primeira pessoa do plural com que se abre o texto insere-o, inequivocamente, no grupo de zagais que vivem no Parténio:

Stava ciascuno di noi non men pietoso che attonito ad ascoltare le compassionevoli parole di Ergasto [...] [...] sentendosi di vicino le tenebre de la notte, noi, non supportando che 'l misero Ergasto quivi solo rimanesse, quasi a forza alzatolo da sedere, cominciammo con lento passo [...] (Arc. 2P. 1. e 3.)

Só então sobe à ribalta a personagem que é um desses pastores, a qual é nomeada, directa ou indirectamente, através de uma série de formas pronominais da primeira pessoa:

[...] avendo io, sí come è costume de' pastori, pasciute le mie pecorelle per le rogiadose erbette, e parendomi omai per lo sopravveniente caldo ora di menarle a le piacevole ombre, ove col fresco fiato de' venticelli potesse me e loro insieme recreare, mi pusi in camino verso [...]

A cui io, vago di cotal suono, con voce assai umana dissi: — Amico [...] fa che io alquanto goda del tuo cantare [...] io ho un bastone di noderoso mirto [...]
(Arc. 2P. 5., 7. e 8.)

Se os seus gestos não se diferenciam dos dos restantes pastores, também o seu carácter não é especificamente descrito.

Todavia, à medida que o texto vai avançando, assistimos a um progressivo movimento de aproximação, que atinge o ponto culminante no sétimo bloco prosa-verso, quando Sincero conta a história da sua biografia e se identifica com Sannazaro [supra, 89-90].

Poderíamos designar este processo, metaforicamente, através do nome dado a uma técnica cinematográfica muito comum — o *zoom*. O objecto começa por aparecer ao longe, quase indistinto, para depois ser mostrado nos seus pormenores, progressivamente, graças à regulação de um sistema óptico que o traz para grande plano. Esta modalidade de focagem é muito utilizada, no discurso fílmico, para captar a atenção do espectador. Na *Arcadia*, Sannazaro maneja-a com extrema subtilidade.

Sendo o leitor emocionalmente envolvido no clima intimista inerente ao tipo de focalização em causa, quando, no ápice desse percurso gradativo, Sincero se identifica com a entidade que diz "eu", e se assume como falso pastor, ele não pode ficar emocionalmente indiferente a esta sobreposição de planos.

Aliás, já antes da sétima prosa haviam sido lançados alguns indícios dessa sobreposição de entidades susceptíveis de estimular as expectativas do leitor. Ao propor-se oferecer a Montano um bastão talhado por Cariteo, na segunda prosa, a personagem que diz "eu" está a chamar para a cena bucólica o nome de um conhecido amigo de Sannazaro, Benedetto Gareth. Na sexta prosa, por sua vez, a confissão de que a Arcádia foi o destino de um doloroso exílio aumenta o grau de probabilidades de uma tal identificação (Arc. 6P. 4.).

Esta gradual aproximação da personalidade do pastor Sincero, com todas as implicações, no âmbito da organização diegética, que lhe andam associadas, estende-se até à sétima unidade prosa-écloga do livro. Ora, segundo De Robertis [De Robertis 1981, 64], é também esta a extensão textual da *Arcadia* em que a relação entre passos em prosa e passos em verso é de ordem paradigmática. De facto, até ao relato biográfico de Sincero-Sannazaro, as prosas constituem uma espécie de introdução ou de "prégustação" das éclogas. Só a partir daí as partes em verso passam a ser importantes

para a evolução da obra, estabelecendo-se uma relação sintagmática entre excertos em prosa e em verso.

É possível que uma tal oscilação se encontre relacionada com a descontinuidade da elaboração do livro, como querem alguns estudiosos. Indubitável permanece, porém, o facto de que essa diversidade de soluções concorre para um mesmo fim — a captação do público. O *zoom* que leva o leitor até à intimidade de Sincero-Sannazaro esgota-se no sétimo bloco prosa-écloga. Torna-se necessário, pois, recorrer a novas estratégias através das quais seja suscitada a sua atenção. A funcionalidade das éclogas em relação à evolução da história, tal como surge a partir desse momento, é um dos principais meios através dos quais passa a ser despertado o seu interesse pelo texto.

O carácter ténue da fábula que se encontra na base da *Arcadia* é a contraface de uma estrutura aberta, organizada a partir da multiplicação de níveis diegéticos que se agregam em torno das funções assumidas pela entidade que diz "eu", de tal modo que a intimidade do contado se encontra estreitamente relacionada com as estratégias de captação do leitor. Uma abertura dialógica assente em tais pressupostos de forma alguma colide com a impressão de que não se verificam avanços substanciais no andamento narrativo do romance pastoril, ao mesmo tempo que se erige em plataforma susceptível de abarcar todos os focos de conflito que pairam sobre o texto, e aos quais não é fornecida uma solução inequívoca. Esse sistema de contraposições encontra o seu correlato formal directo na polimetria e no polimorfismo que caracterizam a *Arcadia*, bem como na variedade dos contributos linguísticos e literários a partir dos quais é construído o seu texto [supra, III. 1.].

Assim é criada a estrutura diegética do romance bucólico, a partir de uma sucessão de elementos funcionalmente heterogéneos, relacionados com as dominantes estruturais dos diversos níveis — que é, segundo Lotman, o princípio de composição do texto artístico [Lotman 1976, 323].

4. Efeitos reflexos

O tom pausado e o ritmo lento que caracterizam o texto da *Arcadia* têm na sua base o delicado equilíbrio que se estabelece entre um plano diegético muito complexo e a recorrência de uma série de elementos estruturantes de vária ordem, que vão sendo retomados ao longo das páginas do romance pastoril — a sucessão especular de narradores e destinatários internos, o carácter iterativo dos gestos dos pastores, intimamente associado ao andamento temporal, a repetição de certos temas bucólicos, ou a semelhança que se estabelece entre cenas e notações espaciais situadas em momentos diferenciados da narrativa. Estes processos são uma das traves mestras que sustentam o clima de lirismo reflexivo que domina a *Arcadia*. Os efeitos que deles decorrem podem funcionar quer por semelhança directa, quer por contraste. Enforma-os um princípio de constância na variedade.

Até à décima segunda prosa, o romance vai evoluindo através de um crescendo sustido pela abertura dialogal que tem na sua base o encadeamento e a intersecção de vários níveis diegéticos [supra, III. 3.]. Este encaixe de situações narrativas implica uma cadeia de narradores e de receptores cujos papéis se alternam e cujas funções se reflectem em cadeia, umas sobre as outras, entre cada nível e o que se lhe segue. Todavia, o acto de enunciação, além de ser representado através desta sucessão de narradores e de narratários integrados nos vários níveis diegéticos, é directamente tematizado.

Os cantos entoados pelos pastores do Parténio são acompanhados, geralmente, por um pequeno comentário. Aliás, Francesco Tateo tomou essas observações como ponto de partida para o estudo da poética que inspira o romance pastoril de Sannazaro [Tateo 1967].

O apreço merecido pelas églogas consubstancia-se, por vezes, na sua gravação epigráfica. Enquanto Ergasto entoava "Alma beata e bella", Fronimo regista as suas palavras no tronco de uma faia (*Arc.* 6P. 1.). No caso da décima segunda égloga, Barcinio e Summonzio lêem os versos que Meliseo escreveu nas árvores, recordando a tão amada Filli.

Pelo que diz respeito ao acto de recepção, nos comentários às églogas, ora é expresso um consensual apreço por parte do público, ora são enunciados juízos de valor que justificam, de vários modos, as razões do deleite proporcionado aos ouvintes. Recor-

dem-se, a este propósito, as observações acerca da canção de Galicio:

Piacque maravigliosamente a ciascuno il cantare di Galicio, ma per diverse maniere. Alcuni lodarano la giovenil voce piena di armonia inestimabile; altri il modo suavissimo e dolce, apto a irretire qualunque animo stato fusse piú ad amore ribello; molti comendarono le rime leggiadre e tra rustici pastori non usitate; e di quelli ancora vi furono che con piú ammirazione extolsero la acutissima sagacità del suo advedimento, il quale costretto di nominare il mese a' greggi e a' pastori dannoso, sí come saggio evitatore di sinistro augurio in sí lieto giorno, disse "il mese inanzi aprile".

(*Arc.* 4P. 1:2.)

A multiplicidade das opiniões formuladas permite que cada leitor faça seu o juízo de valor que tem por mais pertinente, tal como se fosse, também ele, um dos intervenientes na troca de impressões que é relatada neste passo.

Noutras circunstâncias, a estratégia através da qual o público leitor é levado a aproximar-se do público que se faz protagonista da representação ficcional, é montada de tal modo, que a cooperação activa dos receptores situados nesses dois planos é solicitada em unísono. É o que acontece quando, na décima égloga, Elenco e Ofelia enunciam dois enigmas cuja chave não é revelada:

(Elenco) Dimmi, qual fera è sí di mente umana
che s'inginocchia al raggio de la luna
e per purgarsi scende a la fontana?

(Ofelia) Dimmi, qual è l'ucello il qual raguna
i legni in la sua morte, e poi s'accende,
e vive al mondo senza pare alcuna?
(*Arc.* 9E. 133:8.)

O público da época, familiarizado com a leitura de Plínio o Antigo, facilmente decodificaria esta pequena charada. Os passos da *História natural* onde se conta a lenda dos elefantes africanos que descem até ao rio Amilo quando está lua nova (*Nat. hist.* 8. 2.), e onde é relatado o mito da morte e renascimento da fénix (*Nat. hist.* 10. 3. e 4.), estariam bem presentes na sua memória. Mas recorde-se, além disso, que também na terceira bucólica de Virgílio os pastores se colocam adivinhas que têm por prémio os favores daquelas que amam (*Buc.* 3. 104:7.). Sannazaro oferece ao leitor, pois, o prazer lúdico de se mover no universo da Literatura.

Desta feita, tanto a representação literária do acto de enunciação, como o jogo perspéctico envolvido pelas estratégias de

cooperação activa trazem o próprio funcionamento do texto literário para primeiro plano.

Pelo que diz respeito às acções levadas a cabo pelo grupo de zagais que vive na Arcádia, elas são substancialmente as mesmas, do início ao fim do livro. Os habitantes do Parténio cuidam do gado, cantam, organizam jogos, comem, e repousam-se. Se, por um lado, assim fica resumida a vida quotidiana de qualquer pastor, por outro lado, subjaz à sua representação uma série de *topoi* ancestrais, recorrentes em toda a Literatura bucólica.

Os gestos descritos na primeira prosa —

In questo cosí fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggieri pruove esercitarsi: sí come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio, e in addestrarse nei lievi salti e ne le forti lotte, piene di rusticane insidie; e 'l piú de le volte in cantare e in sonare le sampogne a pruova l'un de l'altro, non senza pregio e lode del vincitore.
(Arc. 1P. 7.)

— não são muito diferentes dos que irão sendo repetidos, em muitas outras circunstâncias, ao longo do livro pastoril. Por exemplo, na nona prosa:

[...] chi si diede a mungere, chi a racconciare la guasta sampogna, chi a saldare la non stagna fiasca, e chi a fare un misterio e chi un altro, insino che la desiata cena si apparecchiasse. La quale poi che con assai diletto da tutti fu compita, ciascuno, perché molta parte de la notte passata era, si andò a dormire.
(Arc. 9P. 5:6.)

O carácter repetitivo de gestos e de atitudes como os que aqui ficam descritos é estilisticamente enfatizado através do uso de verbos iterativos, ou de processos de paralelismo sintáctico. A função determinante assumida pela expressão "sogliono sovente", no primeiro excerto transcrito, mostra bem que é habitual os pastores dirigirem-se para aquela colina do Parténio com o seu gado, cantarem ao despique, e assim sucessivamente. No segundo passo citado, por sua vez, deparamos com a acumulação de segmentos frásicos, que têm por sujeito um "chi" indefinido, cuja estrutura é muito semelhante. Tais actividades, conquanto diferenciadas, são expressas através de um mesmo modelo sintáctico. Deste modo, gera-se um efeito uniformizante, decorrente tanto do paralelismo construtivo dos vários segmentos proposicionais, como da cadência iterativa que lhes anda associada. Além disso, a partir do momento em

que os pastores que levam a cabo as referidas tarefas não são apontados individualmente, todos os habitantes da Arcádia ficam colectivamente envolvidos na sua execução.

Na *Arcadia*, estes processos estilísticos desfrutam de larga incidência. A iteração fica patente logo na frase com que se abre o livro — "Sogliono il piú delle volte [...]" (Arc. Pr. 1.) —, para se estender, de forma capilar, a todas as suas páginas. Sannazaro emprega, frequentemente, o auxiliar "solere" — "[...] gli accoppiati bovi *sogliono* a la fatica usata ritornare" (Arc. 5P. 9.); "[...] tutte le acque che da' vicini monti discendono vi si *sogliono* ragunare" (Arc. 9P. 3.) —, bem como o adjectivo "usato", que adapta a contextos frásicos muito vários — "[...] le mandre *usate*" (Arc. 2P. 3.); "[...] la *usata* verga" (Arc. 2P. 5.); "[...] l'*usata* paglia" (Arc. 3P. 6.); "[...] *usati* alberghi" (Arc. 8P. 14.); "[...] le *usate* caverne" (Arc. 9P. 1.); "[...] gioveni leggerissimi e *usati* di giungere i cervi" (Arc. 11P. 19.). Acrescente-se a isto o recurso a formas adverbiais de sentido temporal — "[...] e ne faceano *sovente*" (Arc. 3P. 5.); "[...] sí come tra' boschi *spesse volte* addienci" (Arc. 5P. 8.). A medida que o livro vai avançando, porém, o uso destes modelos faz-se mais raro.

Note-se, ademais, que o quotidiano dos pastores se desenrola de acordo com a cadência dos ciclos solares, e é escandido pela alternância entre dia e noite. Se não, vejamos.

A primeira prosa é proeminentemente descritiva. Segue-se-lhe uma écloga em que Selvaggio tenta consolar Ergasto. A segunda começa quando anoitece. O número de dias que entretanto vai passando, de modo semelhante, não é especificado — "Ma passando in cotal guisa piú e piú giorni [...]" (Arc. 2P. 5.). A segunda écloga é entoada por Montano e Uranio, que repousam, no momento em que a canícula é maior. O canto acaba com o cair da noite, à semelhança do que acontece na primeira écloga de Virgílio. No início da prosa seguinte, os pastores recolhem o gado. Depois de dormirem, preparam os rituais da festa de Pales, que se prolongarão até ao pôr-do-sol. É então que, na manhã imediata, conforme é relatado na quinta prosa, se dirigem até ao túmulo de Androgeo, cuja memória será louvada por Ergasto. Enquanto o sol vai alto, o grupo come e descansa, conforme se diz na sexta prosa. Recebe, entretanto, a visita de Carino que procura uma vaca perdida — tema que é retomado da terceira bucólica de Calpúrnio —, e pede aos pastores que cantem. Na sétima prosa, Sincero-Sannazaro conta aos presentes a história da sua vida, e recita uma sextina, ao passo que, na oitava, é a vez de Carino relatar a sua biografia

sentimental. Logo depois de o forasteiro partir com a sua rês, chega Clonico, o qual, em diálogo com Eugenio, entoa a oitava écloga. A prosa seguinte começa quando anoitece e os pastores recolhem o gado. De manhã, iniciam a peregrinação que os leva até à cabana do mago Enareto, a qual terá por sequência, na décima prosa, a visita ao túmulo de Massilia. Durante a noite, é feita uma vigília para celebrar a sua memória, e, no dia subsequente, são organizados jogos em sua honra, descritos na décima primeira prosa. É então que, durante a noite, enquanto os pastores dormem, Sincero-Sannazaro se fará protagonista da viagem, relatada na décima segunda prosa, que o levará de volta a Nápoles, onde ouvirá outros pastores entoar versos dedicados à malograda Filli.

O quotidiano da Arcádia é pautado, pois, por uma cadência que obedece a um mesmo modelo estrutural. O final do dia implica a recolha do gado e o repouso nocturno (excepção feita à vigília junto do túmulo de Massilia, o que, mesmo assim, não é válido para Opico), ao passo que, quando o sol nasce, os pastores retomam as suas habituais actividades.

A passagem do tempo processa-se de acordo com um ritmo certo e pausado. Abstraindo do lapso temporal que fica contido na segunda prosa — "Ma passando in cotal guisa piú e piú giorni [...]" (*Arc.* 2P. 5.) —, a *Arcadia* abrange um período que engloba apenas seis dias e seis noites.

É sintomático, a este propósito, que Sannazaro tenda a evitar expressões que valorizam a impetuosidade da acção. Para exprimir a intenção de suicídio, Sincero-Sannazaro diz, eufemisticamente: "[...] di piú non stare in vita deliberai" (*Arc.* 7P. 15.). Mas nem esta personagem, nem Carino, conseguem levar até às suas últimas consequências o propósito de porem fim à sua vida — demasiado drástico para a delicada sensibilidade do poeta.

Mesmo em passos narrativos, a dinâmica dos avanços da acção tende a ser atenuada. Recordem-se as palavras através das quais Opico explica a origem dos poderes de Enareto:

Oltra di ciò (quel che piú meraviglioso è a dire e a credersi), dormendo egli in mezzo de le sue vacche ne la oscura notte, duo dragoni gli leccarono le orecchie; onde egli, subitamente per paura destatosi, intese presso all'alba chiaramente tutti i linguaggi degli ucelli. E fra gli altri udette un luscignuolo che, cantando o piú tosto piangendo sovra i rami d'un folto corbezzolo, si lamentava del suo amore, dimandando a le circostanti selve aita.

(*Arc.* 9P. 16:7.)

O excerto compreende uma cadeia de momentos narrativos. Mas apenas o facto de duas serpentes ("dragoni") terem lambido as orelhas do mago, e de este ter passado a compreender a linguagem das aves, são colocados em primeiro plano. Para além disso, ficam várias proposições dependentes, por de entre as quais a acção se vai diluindo: a oração intercalada que surge logo no início do texto — "(quel che piú meraviglioso è a dire e a credersi)" — introduz uma apreciação subjectiva; as quatro gerundivas corroboram a lentidão do contado; a construção latinizante em ablativo é o cenário distanciado de uma acção que se desenrola na boca de cena — "subitamente per paura destatosi, intese presso all'alba chiaramente" —, de tal forma que a impetuosidade do primeiro advérbio, "subitamente", é aplacada pelo efeito de eco que o liga ao segundo, "chiaramente".

Na verdade, a função cardinal verdadeiramente marcante do romance pastoril corresponde ao abandono da Arcádia, por parte de Sincero-Sannazaro, quando o livro está prestes a terminar. Note-se, porém, que, sob o ponto de vista da organização diegética, estará em causa uma mudança de nível, e, sob o ponto de vista actancial, a viagem que é levada a cabo não decorre de uma opção conscientemente assumida pelo protagonista.

Apesar de Sannazaro ser muito atraído por soluções esteticistas, o texto nunca fica submerso num estatismo atrofiante, pois o seu funcionamento dialógico imprime-lhe um constante dinamismo, a que os efeitos especulares que se estabelecem entre temas e situações conferem, muito particularmente, uma dimensão interiorista.

As várias unidades textuais que compõem a *Arcadia* têm muitos temas em comum, que podem ser desenvolvidos de forma semelhante, ou contrastivamente. Neste âmbito, as circunstâncias que propiciam o canto são susceptíveis de serem colocadas em paralelo no caso da segunda e da sexta éclogas, entoadas nas horas de mais intenso calor, enquanto os pastores se repousam, em consonância com um *topos* que remonta ao primeiro idílio de Teócrito. Ambas encerram alusões à vida política do *Reame*, apesar de a segunda não se fazer exemplo da variedade métrica que caracteriza a primeira. Noutros casos, é o intuito de cantar ao desafio que leva os zagais a entoarem os seus versos, como acontece com Logisto e Elpino, na quarta écloga, ou com Ofelia e Elenco, na nona. Mas se Logisto e Elpino são membros de uma mesma comunidade gregária, Elenco é um pastor desconhecido, deliberadamente invectivado por Ofelia, numa situação muito

semelhante à que encontramos no quarto idílio de Teócrito e na terceira bucólica de Virgílio. Na primeira égloga, é apresentado o mundo interior do triste Ergasto, tal como na sétima é explorado o estado de espírito de Sincero-Sannazaro, ambos amantes inconsoláveis e ambos personagens com implicações autobiográficas. Mas se a primeira prosa é essencialmente descritiva, a sétima contém em si o relato da vida de Sincero, e se Ergasto dialoga com Selvaggio, o cantor da sétima égloga não tem interlocutores directos. À narrativa biográfica de Sincero, segue-se a de Carino, na oitava prosa, também ele vítima da asperza da mulher por quem se apaixonou, mas que, ao contrário de Sincero, logrou despertar a piedade da amada. Conforme já foi mencionado, esta sequência de relatos biográficos terá por fonte o *Ameto*, onde cada uma das ninfas conta a sua história pessoal. Recorde-se, além disso, que a novela de Boccaccio é referência fundamental da descrição não só das duas figuras femininas louvadas por estes zagais, como também da da pastora cujos dotes são enaltecidos na quarta prosa. Ademais, não é apenas Sincero a escolher a forma métrica da sextina para dar voz aos desgostos que o invadem. Também Logisto e Elpino, na quarta égloga, vazam as suas mágoas numa sextina, que, porém, é dupla. Quanto aos esquemas da canção petrarquista que enformam a terceira e a quinta églogas, apesar de apresentarem algumas semelhanças entre si, encerram temas que oscilam entre amor e morte. Aliás, Ergasto interpreta quer o poema elegíaco da quinta égloga, quer o louvor da memória de Massilia contido na décima primeira. Na décima, Selvaggio conta a sua incursão na cidade de Nápoles, percurso inverso ao que havia sido descrito por Sincero-Sannazaro. Por sua vez, a décima segunda, que é a última da *Arcadia*, tem um tema lutuoso, sendo dedicada à celebração da memória de Filli. Paralelamente, as quatro últimas prosas tratam temas transcendentais, relacionados com a morte, com a magia e com a face oculta da natureza.

Muitos dos momentos que integram o itinerário vivencial descrito por Sincero-Sannazaro são anteriormente referidos, sob a forma de indícios ou de prenúncios. Este efeito de repetição é frequentemente associado a um jogo de alusões que implica o manejo de fontes literárias comuns. Trata-se, geralmente, de menções vagas e expressas de modo sibilino. Se, por um lado, a sua capacidade de sugestão estimula o leitor a cooperar activamente na interpretação do texto, por outro, o tom enigmático que lhes é característico deixa em aberto um leque de possibilidades de evolução muito alargado.

É sobretudo a partir da sexta prosa, quando os acontecimentos relatados começam a evoluir de um modo mais decisivo, que esse tipo de sinais se faz mais frequente. Logo no início deste bloco textual, a entidade que diz "eu" recorda a sua condição de exilado:

Finalmente io (al quale e per allontananza de la cara patria e per altri giusti accidenti ogni allegrezza era cagione di infinito dolore) mi era gittato appiè d'un albero [...]
(*Arc.* 6P. 4.)

As informações contidas na proposição intercalada descobrem uma ponta do véu que cobre essa primeira pessoa, deixando entrever, através de traços ainda indistintos, a personagem que, na prosa seguinte, se assumirá como habitante da Arcádia.

Depois de ouvir o relato biográfico de Sincero-Sannazaro, Carino comenta:

—Rallegrati — mi disse — napolitano pastore, e la turbidezza de l'animo, quanto puoi, da te discaccia, rasserenando omai la malinconica fronte; ché veramente e a la dolce patria e a la donna che piú che quella desideri in brevissimo tempo ritornerai, se 'l manifesto e lieto segnale che gli dii ti mostrano non mi inganna. [...] e degli auguri e de le promesse degli dii non si deve alcuno sconfortare giamai, però che certissime e infallibili tutte sono. Adunque confortati e prendi speranza di futura letizia, che certo io spero che 'l tuo sperare non fia vano. Non vedi tu il nostro Ursacchio tutto festivo da man dextra venime con la ritrovata giovenca, rallegrando le propinque selve col suono de la suave sampogna?
(*Arc.* 8P. 1:4.)

O forasteiro prevê um desfecho positivo para a história sentimental de Sincero-Sannazaro, considerando um prenúncio muito favorável o facto de Ursacchio se dirigir para o grupo de pastores vindo do lado direito, a tocar flauta, com a vaca que Carino havia perdido.

À cadeia de efeitos especulares criados ao nível diegético, anda associado um elaborado jogo de fontes. Tal como as circunstâncias que levam Carino a aproximar-se do grupo de pastores são decalcadas a partir da terceira bucólica de Calpúrnio, assim a chegada de Ursacchio encontra o seu correspondente na mesma égloga (Calp. 3. 96:8.). Mais adiante, esse pastor conta como, quando estava prestes a levar até às últimas consequências os seus propósitos suicidas, vê as suas esperanças renascer, ao observar duas pombas que voam do lado direito, e pousam diante dos seus

olhos (*Arc.* 8P. 53.). Neste caso, porém, a cena tem por fonte os versos 190:2. do sexto canto da *Eneida*.

A interpretação que Carino dá ao prenúncio é muito clara — Sincero-Sannazaro regressará à pátria, onde encontrará a mulher amada. Trata-se, aliás, de uma das mais afirmativas, senão da mais afirmativa, das premunições contidas na *Arcadia*. Todavia, o reencontro com a mulher não virá a ocorrer. Através deste jogo com o horizonte de espera do leitor, Sannazaro pretenderá conferir um particular impacto ao infeliz desaparecimento da dita *donna*.

Já na sextina que, na écloga imediatamente anterior, havia sido recitada por Sincero-Sannazaro, fora descrito um sonho em que a mulher amada o convidava a aproximar-se dela:

Madonna, sua mercé, pur una sera
gioiosa e bella assai m'apparve in sonno,
e rallegrò il mio cor, sí come il sole
suol dopo pioggia disgombrar la terra,
dicendo a me: — Vien, cogli a le mie piagge
qualche fioretto, e lascia gli antri foschi. —
(*Arc.* 7E. 25:30.)

Considerado em correlação com o augúrio de Carino, este sonho poderá ser lido como presságio de um reencontro feliz, no reino do Além. Mas tais expectativas são postas em causa quando, na décima segunda prosa, o protagonista tem um segundo sonho (*Arc.* 12P. 4:9.) que é dominado por motivos fúnebres e terrificantes. De facto, quando está prestes a terminar o seu percurso subterrâneo, a ninfa que lhe serve de guia mostra-lhe o sepulcro da sua "singolare fenice" (*Arc.* 12P. 43.). Além disso, se, ao aproximar-se de Nápoles, ouve Barcinio, Summonzio e Meliseo lamentarem a morte de Filli, na prosa conclusiva recomenda à sua flauta que ensine "[...] le rispondenti selve di risonare il nome de la tua donna e di piangere amaramente con teco il duro e inopinato caso de la sua immatura morte" (*Arc.* A la samp. 6.).

Na viagem subterrânea de Sincero-Sannazaro são retomados vários elementos simbólicos aos quais já anteriormente havia sido feita referência [infra, 136 ss.]. Recordem-se, de entre eles, os que se encontram relacionados com a lenda de Aretusa.

Aretusa era uma ninfa da Acaia, a parte setentrional do Peloponeso, que, ao ver-se perseguida pelo rio Alfeu, pede a Diana que a ajude a escapar dos seus ímpetos. Então, junto dela, a terra abre-se, e surge um caminho. A ninfa entranha-se nas suas

cavernas profundas, até que, ao levantar a cabeça, divisa os astros que há tanto não via — conforme conta Ovídio, nas *Metamorfoses*:

[...] Mihi peruia tellus
praebet iter subterque imas ablata cauernas
hic caput attollo desuetaque sidera cerno.
(*Met.* 5. 501:3.)

Quando regressa à superfície da terra, encontra-se em Ortúgia, que corresponde a uma parte da cidade siciliana de Siracusa. Como o rio Alfeu a perseguiu, ao longo do percurso que descreveu, entre a Grécia e a Sicília, dá lugar a uma fonte.

O autor da *Arcadia* devia ter bem presente quer este passo de Ovídio, quer o episódio compreendido entre os versos 5. 577. e 5. 641. das *Metamorfoses*, para além da alusão que lhe é feita por Virgílio, no terceiro canto da *Eneida* (3. 692:8.). É o que resulta dos passos em que se refere, directa ou indirectamente, à lenda da ninfa.

O percurso de Aretusa liga duas regiões do globo consagradas pelos versos dos primeiros poetas bucólicos, a Grécia e a Sicília. Não admira, pois, que, no episódio em que Enareto descreve as origens do canto pastoril, o seu nome seja recordado:

Inde pervenne, e non so come, ne le mani d'un pastore siracusano, il quale,
prima che alcuno altro, ebbe ardire di sonarla, senza paura di Pan o d'altro
idio, sovra le chiare onde de la compatriota Aretusa.
(*Arc.* 10P. 15.)

Enareto prossegue o seu discurso, dissertando acerca do modo como poderia curar Clonico, o pastor enamorado. Desta feita, começa por apresentar o lugar para onde o levaria, cuja descrição se inspira em muitas das notações espaciais que encontramos nos versos das *Metamorfoses* e da *Eneida* dedicados à história de Aretusa:

Non molto lunge di qui, fra deserti monti, giace una profundissima
valle, cinta d'ognintorno di solinghe selve e risonanti di non udita
selvatichezza; sí bella, sí meravigliosa e strana, che di primo aspetto
spaventa con inusitato terrore gli animi di coloro che vi entrano; i quali,
poi che in quella per alquanto spazio rassicurati si sono, non si possono
saziare di contemplarla. Ove per un solo luogo, e quello strettissimo e
aspro, si conviene passare, e quanto piú basso si scende, tanto vi si trova
la via piú ampia e la luce diventa minore, con ciò sia cosa che da la sua
sommità insino a la piú infima parte è da opache ombre di gioveni alberi
quasi tutta occupata. Ma poi che al fondo di quella si perviene, una grotta

oscurissima e grande vi si vede incontanente aprire di sotto ai piedi, ne la quale arrivando si sentono subito strepiti orribilissimi, fatti divinamente in quel luogo da non veduti spirti, come se mille milia naccari vi si sonassono. E quivi dentro, in quella oscurità, nasce un terribilissimo fiume, e per breve spazio contrastando ne la gran voragine e non possendo di fuora uscire, si mostra solamente al mondo, e in quel medesimo luogo si sommerge, e così nascoso per occolta via corre nel mare, né di lui più si sa novella alcuna sovra de la terra.

(Arc. 10P. 22:5.)

O processo de *contaminatio* que subjaz a este excerto passa, porém, por uma outra célebre descrição da *Arcadia*, o já citado começo da primeira prosa [supra, 108].

A construção sintáctica do período inicial dos dois textos é muito semelhante: "Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano [...]" (Arc. 1P. 1.); "Non molto lunge di qui, fra deserti monti, giace una profundissima valle, cinta d'ognintorno di solinghe selve" (Arc. 10P. 22.). O verbo é o mesmo, e encontra-se conjugado no mesmo tempo, no mesmo modo e na mesma pessoa — "giace". Além disso, a paisagem apresentada é constituída, em ambos os casos, por um acidente de relevo que é recoberto por uma profusa vegetação. Mas se, no primeiro passo, está em causa uma aprazível colina, habitada por pastores, no segundo, deparamos com um vale solitário, que acaba por se prolongar através de uma gruta escura e tenebrosa, cuja descrição mantém muitas semelhanças com a da passagem subterrânea que Aretusa percorre, para chegar à Sicília. A inversão da forma dos acidentes de relevo está, pois, para a diversidade das sensações subjectivas que cada um dos quadros inspira. A beleza do pequeno monte é tranquilizante, ao passo que o aspecto selvático do vale inspira inquietude, e a fenda que se abre na terra suscita terror.

Ademais, o percurso subterrâneo através do qual Enareto se propõe conduzir Clonico antecipa aquele que, na décima segunda prosa, será descrito por Sincero-Sannazaro. A ninfa que o acompanha não deixa de lhe recordar, através de palavras onde ressoam os referidos versos da *Eneida*, que o seu itinerário é o mesmo de Alfeu e Aretusa:

Per tutto ciò i passi nostri non si allentarono, ma continuando il camino andavamo per quel gran vacuo, il quale alcuna volta si restringea in angustissime vie, alcuna altra si diffundea in aperte e larghe pianure; e dove monti e dove valli trovavamo, non altrimenti che qui sovra la terra essere vedemo. — Maraviglieresti tu — disse la ninfa — se io ti dicesse che sovra la testa tua ora sta il mare? E che per qui lo innamorato Alfeo,

senza mescolarsi con quello, per occolta via ne va a trovare i soavi abbracciamenti de la siciliana Aretusa? —
(Arc. 12P. 25:6.)

O sentido desta repetição de notações espaciais e do jogo de fontes que lhe anda associado não poderá deixar de ser interpretado, como é óbvio, em consonância com a evolução da narrativa. Da viagem literária percorrida pela flauta pastoril (Arc. 10P. 15.), passa-se ao itinerário projectivo descrito por Enareto, que se enche de significados medonhos (Arc. 10P. 22:5.). É então que o mesmo percurso pode ser descrito por aquele "eu" que é autor, narrador e personagem (Arc. 12P. 25:6.).

No último passo transcrito, Sincero-Sannazaro observa que a paisagem terrestre é semelhante àquela que o rodeia — "[...] monti e [...] valli trovavamo, non altrimenti che qui sovra la terra essere vedemo" (Arc. 12P. 25.). Este comentário traz para primeiro plano uma importante característica da figuração paisagística da *Arcadia*, que diz respeito à identidade entre espaços que se integram em níveis diegéticos diferenciados.

As duas primeiras prosas contêm em si a descrição de quadros compostos por montes, árvores e águas que fluem. É este o ambiente natural que rodeia os habitantes da Arcádia, tal como é representado no nível intradiegético. Mas se passarmos a considerar a forma como é descrito o cenário integrado nos níveis diegéticos sucessivos, logo verificamos que o modelo é substancialmente o mesmo.

Muito bela a forma como, na quinta écloga, Ergasto figura a vida pós-morte:

altri monti, altri piani,
altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;
altri fauni e silvani
per luoghi dolci estivi
seguir le ninfe in più felici amori.
(Arc. 5E. 14:9.)

O pastor Androgeo repousa no Além, por entre montes, planícies, bosques e regatos que, por serem *outros*, são, e não são, da mesma feita, como os que se encontram à face da terra.

Além disso, na sétima prosa, a evocação da cidade de Nápoles — local onde Sincero-Sannazaro passou os anos da sua juventude, "[...] tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi" (Arc. 7P. 32.) — é elaborada em termos

muito semelhantes. O mesmo se poderia dizer a propósito do relato da incursão na urbe que, na décima égloga, é levado a cabo por Selvaggio. E quando o protagonista da *Arcadia* conclui o seu percurso subterrâneo, regressando ao solo pátrio, depara, de imediato, com uma outra colina, dominada pelo casebre de um outro pastor, também ele guardador de um enorme rebanho e exímio cultor da arte musical:

[...] vidi e riconobbi il già detto colle, famoso molto per la bellezza de l'alto tugurio che in esso si vede, denominato da quel gran bifolco Africano, rettore di tanti armenti, il quale a' suoi tempi, quasi un altro Anfione, col suono de la soave cornamusa edificò le eterne mura de la divina cittade.
(*Arc.* 12P. 47.)

Entretanto, os dois zagais que divisa, Barcinio e Summonzio, aos quais se virá juntar, de seguida, Meliseo, começam a entoar melodias susceptíveis de serem colocadas em paralelo com as que ouvira durante o seu exílio arcádico.

Além disso, é este, igualmente, o ambiente que serve de cenário às observações feitas pelo narrador, no início e no final da obra, a integrar no nível extradiegético.

No prólogo da *Arcadia*, a entidade que se propõe narrar a vida no Parténio situa-se entre "deserte piagge" e "alberi" (*Arc.* Pr. 4.), elementos paisagísticos que voltarão a ser referidos na prosa conclusiva. A flauta pastoril acabará por ser pendurada, aliás, numa dessas árvores.

A repetição de notações paisagísticas, a sucessão de narradores e de destinatários internos e a iteração de situações e temas pastoris, tal como foram aqui analisados, inserem-se num processo mais vasto, que é inerente ao próprio funcionamento da máscara bucólica, com todo o conjunto de convenções que lhe é próprio. Na verdade, este jogo de efeitos reflexos que sustém o andamento lírico do romance pastoril de Sannazaro acaba por funcionar como uma lente de convergência que incide sobre o carácter literário de um universo povoado por rústicos zagais, e, simultaneamente, sobre o seu sentido não-disjuntivo [supra, I.].

5. Temas e símbolos

A Arcádia corresponde, sob o ponto de vista geográfico, à região que ocupa a área central da península do Peloponeso, prolongando-se para nordeste. Nas estruturas antropológicas do imagi-nário [Durand 1960], o seu nome simboliza o lugar mítico onde o homem vive em plena harmonia com a natureza. A mitologia e a tradição literária, por sua vez, associam-na a Pã e ao canto bucólico.

Teócrito havia colocado os seus pastores na Sicília, ou na parte meridional da Itália, como acontece no quarto e no quinto idílios. No sétimo, as referências espaciais são deliberadamente apresentadas de forma descontínua [Segal 1981, 216]. A cena ocorre na ilha de Cós (Teocr. 7. 1.), mas o seu texto contém referências a Acarnas e a uma localidade da Etólia (7. 71:2.); ao Hímera, rio da Sicília (7. 75.); às montanhas do norte da Grécia, à Arcádia, à Trácia, à Etiópia e ao Nilo (7. 103:14.); e, além disso, ao Pamasso (7. 148.). Na opinião de Jachmann, a aproximação entre a Arcádia e o canto dos pastores foi consagrada pela poesia *post* teocriteia, sendo provável que Virgílio tivesse sido o primeiro "scopritore e valorizzatore di questa regione poetica" [Jachmann 1952, 169].

Apesar disso, nem todas as élogas deste bucolista têm por cenário a sua paisagem. A segunda decorre na Sicília (*Buc.* 2. 21.), e, na sétima, os pastores Córion e Melibeus, que são explicitamente apresentados como dois exímios cantores oriundos da Arcádia — "[...] Arcades ambo, / et cantare pares et respondere parati" (*Buc.* 7. 4:5.) —, entoam as suas melodias nas margens do Mincio (*Buc.* 7. 13.), rio da Gália Cisalpina que passa próximo da cidade natal de Virgílio, Mântua. Sintomático, a este propósito, que a última bucólica se abra com uma invocação de Aretusa — "Extremum hunc, Aretusa, mihi concedere laborem" (*Buc.* 10. 1.) —, a ninfa que fez uma viagem por debaixo da terra, entre o Peloponeso e a Sicília [supra, 120-3].

No centro do Peloponeso, na Gália Cisalpina, ou na Sicília, a Arcádia é sempre o universo da poesia, a "paisagem espiritual" de que fala Bruno Snell [Snell 1992]. Foi esta, aliás, a grande lição dada por Dante a um mestre de retórica que, por ironia do destino, se chamava Giovanni del Virgilio [supra, I.].

O significado mítico que é genericamente atribuído à terra dos pastores, enquanto paraíso de felicidade, contrasta, porém, com a representação que dela é feita pelos mais ancestrais cultores do

gênero bucólico. Se as páginas de Teócrito são ensombradas pela consciência de que a idade em que o convívio entre os deuses e o homem era franco se encontra irremediavelmente superada [Segal 1981], em Virgílio, a paz idílica é posta em causa pela incursão da História [Marx 1967, I. 4.].

Mas a primeira grande obra da modernidade centrada sobre este motivo é a *Arcadia* de Sannazaro — ou o *Libro pastorale nominato Arcadio*, título que, sintomaticamente, coloca lado a lado o mundo dos pastores e o universo das Letras.

Para o poeta napolitano, a Arcádia não é, tal como já não o fora para Teócrito e para Virgílio, o país da harmonia. A felicidade é uma aspiração que é sempre projectada sobre um outro plano.

Androgeo alcança-a quando se liberta da lei da morte:

Alma beata e bella,
che da' legami sciolta
nuda salisti nei superni chiostri,
ove con la tua stella
ti godi in seme accolta,
e lieta ivi, schermendo i pensier nostri,
quasi un bel sol ti mostri
tra li piú chiari spirti,
e coi vestigi santi
calchi le stelle erranti;
(Arc. 5E. 1:10.)

Para Galício, só o regresso à idade do ouro lhe poderia proporcionar a idílica existência com que sonha:

ma torni il mondo a quelle usanze prime.
Fioriscan per le cime
i cerri in bianche rose,
e per le spine dure
pendan l'uve mature;
suden di mel le querce alte e nodose,
e le fontane intatte
corran di puro latte.
Nascan erbette e fiori,
e li fieri animali
lassen le lor asprezze e i petti crudi;
vegnan li vaghi amori
senza fiamelle o strali,
scherzando in seme, pargoletti egnudi;
poi con tutti lor studi
canten le bianche ninfe,
e con abiti strani
salten fauni e silvani;

ridan li prati e le correnti linfe,
e non si vedan oggi
nuvoli intorno ai poggi.
(Arc. 3E. 32:52.)

Opico, o pastor *senex*, recorda que o seu pai, enquanto o ensinava a tratar do gado,

Talvolta nel parlar soleva inducere
i tempi antichi, quando i buoi parlavano,
ché 'l ciel piú grazie allor solea produrre.
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 ver l'altro irascere;
i campi eran comuni e senza termini,
e Copia i frutti suoi sempre fea nascere.
Non era ferro, il qual par ch'oggi termini
l'umana vita, e non eran zizanïe,
ond'advien ch'ogni guerra e mal si germini.
Non si vedean queste rabbiose insanïe;
le genti litigar non si sentivano,
per che convien che 'l mondo or si dilanïe.
I vecchi, quando al fin piú 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 advien che ciascun pianga e 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!
(Arc. 6E. 67:96.)

E, a esta longa evocação, segue-se o lamento do "ubi sunt?" (Arc. 6E. 100:ss.).

Em ambos os passos, e em consonância com o *topos* literário em causa, a idade do ouro é representada como uma época em que as condições da natureza se mostravam sempre favoráveis (Arc. 3E. 50:2.; 6E. 85:7.), e abundavam os mais delicados alimentos — "l'uve mature" (3E. 36.), o mel (3E. 37.), "fontane intatte [...] di puro latte" (3E. 38:9.), "ghiande", "ginebri e morole" (6E. 95.). A

morte ou a doença não constituíam uma ameaça (6E. 82:4.; 6E. 91.). Os valores morais prevaleciam, vivia-se em segurança (6E. 73:81.), e a boa compreensão reinava não só entre os homens, como também entre os homens e os animais (3E. 40:5.; 6E. 68:9.). Nesse tempo em que também os deuses eram pastores, e entoavam cantos (6E. 70:2.), os zagais podiam-se entregar a divertimentos tais como o convívio com ninfas, faunos e silvanos, em cujas festas participavam alegremente (3E. 46:9.; 6E. 70:2.). De entre os prazeres que lhes era dado fruírem, contam-se os do olfacto (6E. 88:93.), que, nas estruturas antropológicas do imaginário, representa o mais requintado dos sentidos.

Note-se, além disso, que também a vida Além-túmulo, tal como é apresentada por Ergasto, se caracteriza pela harmonia das relações que se estabelecem quer entre o homem e a natureza, quer entre os vários membros da comunidade gregária (*Arc.* 5E. 1:10.). O amor proporciona felicidade (5E. 19.), a poesia e o canto merecem o maior apreço, e também os prazeres do odor são exaltados (5E. 20:6.).

Estas projecções edénicas muito deverão ao ideário neoplatónico [supra, 81]. Todo o quadro evocado na quinta écloga tem por fulcro poderes que são próprios da figura feminina, visto que a aprazível visão que nele é descrita corresponde à forma através da qual a natureza celebra a passagem do aniversário do seu nascimento. Ora, essa corrente do pensamento confere especificamente à mulher um papel de intermediária entre o mundo material e o mundo ideal da felicidade.

Sintomático, pois, que tanto o quadro descrito na terceira écloga, como o que é apresentado na quinta, sejam vazados em formas métricas tomadas de empréstimo aos *Rerum uulgarium fragmenta*, tendo em linha de conta que, no Renascimento, a filosofia neoplatónica do amor tem por veículo literário privilegiado a expressão petrarquista.

Todavia, os elementos integrados por qualquer um destes sonhos de harmonia põem a descoberto, pela negativa, as efectivas preocupações dos habitantes da Arcádia, através de um efeito reflexo que se desenha em contraluz. As razões da felicidade do homem primitivo são susceptíveis de ser colocadas em paralelo com os fundamentais motivos da infelicidade dos pastores que nela vivem.

O texto da canção que Ergasto dedica a Androgeo é dominado por expressões superlativas, através das quais é posta em evidência a superioridade da vida no Além, relativamente à existên-

cia de quem mora sobre a face da terra. À evocação da idade do ouro levada a cabo por Opico, na sexta écloga, segue-se o lamento da felicidade perdida. E a *deprecatio temporis* posta na boca de Caracciolo é expressamente apresentada como imagem invertida desses longínquos tempos em que reinava a paz:

I bifolci e i pastor lascian Esperia,
le selve usate e le fontane amabili;
ché 'l duro tempo gliene dà materia.
Erran per alpe incolte, inabitabili,
per non veder oppresso il lor peculio
da genti strane, inique, inexorabili.
Le qua' per povertà d'ogni altro edulio,
non già per aurea età, ghiande pascevano
per le lor grotte da l'agosto al giulio.
(*Arc.* 10E. 64:72.)

A Arcádia é o país da tranquilidade perdida. As condições da natureza mostram-se, frequentemente, adversas, e, por consequência, as contrariedades a enfrentar são muitas. A morte colhe os melhores. Os valores morais não são respeitados, o mérito dos artistas não é reconhecido, e a harmonia da vida gregária vê-se ensombrada por invejas e latrocínios, enquanto que o amor, na maior parte dos casos, redundava em fonte de padecimento. Nesta sequência de imagens que se imbricam como forma e fundo de uma mesma figura, ficam desenhados, pois, os grandes temas do livro pastoril — o amor (numa acepção genérica, de forma a englobar também a amizade e a harmonia da vida gregária), a morte e a poesia.

No romance bucólico de Sannazaro, é concedida uma grande importância à procura da felicidade. Os pastores anseiam poder viver em harmonia com a natureza, consigo próprios, e com aqueles que os rodeiam. A paisagem arcádica é constituída por elementos míticos, primordiais — montes, árvores, cursos de água —, e as personagens executam gestos ancestrais, milenários — conduzir o gado, descansar à sombra, entoar canções. Os seus actos não têm por consequência, conforme já notámos [supra, III. 4.], avanços óbvios na evolução da fábula. Desta feita, a matéria narrativa assume, no seu todo, um significado interiorista, que tem tanto de profundo como de sibilino.

Conforme observa Mircea Eliade, no mundo arcaico qualquer acção com uma finalidade definida — caça, pesca, agricultura, jogos — participa, de certo modo, no sagrado, sendo, por isso, um ritual [Eliade 1978, 42]. No clima rarefeito da *Arcadia*, notações

espaciais, comentários e gestos não podem deixar de adquirir um significado simbólico muito vincado. Este significado encontra-se intimamente relacionado com o duplo funcionamento do signo linguístico que é característico do modo bucólico, embora diga respeito, em particular, aos processos de modelização secundária que são próprios do texto artístico, tal como foram analisados por Lotman.

Vejam, pois, quais as linhas mestras da estrutura simbólica que enforma a *Arcadia*.

As notações espaciais patentes nas primeiras páginas do livro são associadas, como é óbvio, a uma valorização positiva. A árvore ou a colina são símbolos ascensionais, que representam a perfectibilidade. A limpidez das fontes e a clareza das águas põem em evidência o carácter impoluto desse ambiente natural.

A direcção descendente, pelo contrário, encerra em si sentidos disfóricos. Quando as trevas nocturnas estão prestes a cair, abrem-se na terra fendas através das quais se propaga o desagradável estridor dos grilos:

Indi, veggendo che 'l sole era per dechinarse verso l'occidente e che i fastidiosi grilli incominciavano a stridere per le fisure de la terra, sentendosi di vicino le tenebre de la notte, noi, non supportando che 'l misero Ergasto quivi solo rimanesse [...]
(*Arc.* 2P. 3.)

Também Opico, num passo já citado, lamenta que dos interstícios da terra brotem plantas mortais (*Arc.* 6E. 88:90.).

O animal que representa, por excelência, a corrupção dos costumes e a depravação dos hábitos de vida é o lobo. A entidade que diz "eu", ao dar as boas vindas a Montano, saúda-o, num gesto de cortesia, com os votos de que nunca o seu gado seja vítima da violência dessa fera.

— Amico, se le benivole ninfe prestino intente orecchie al tuo cantare, e i dannosi lupi non possano predare nei tuoi agnelli, ma quelli intatti e di bianchissime lane coverti ti rendano grazioso guadagno; [...]
(*Arc.* 2P. 7.)

As suas presas simbolizam um dos mais dóceis e indefesos animais, o cordeiro. Na segunda e na terceira éclogas, o lobo é de novo referido como uma das ameaças que os pastores mais receiam.

Todavia, alguns deles são capazes de lhe fazer frente [supra, 95]. Uma das provas que integra os jogos realizados em honra de

Massilia (que, não por acaso, é a última, a prova de fogo) consiste em matar, com uma físga, um lobo que se encontra atado a uma árvore (*Arc.* 11P. 46:54.). O vencedor ganhará como prémio, além do mais, a pele do próprio animal. Também a Montano é oferecido, em sinal do apreço merecido pelos seus versos, um bastão onde se encontra esculpido um carneiro, dotado de imponentes chifres (outro sinal do poder), mais valioso do que um cão capaz de dizimar qualquer lobo:

[...] un bastone di noderoso mirto, le cui extremità son tutte ornate di forbito piombo e ne la sua cima è intagliata, per man di Cariteo, bifolco venuto de la fruttifera Ispagna, una testa di ariete, con le corna sí maestrevolmente lavorate che Toribio, pastore oltra gli altri ricchissimo, mi volse per quello dare un cane, animoso strangulatore di lupi, né per lusinghe o patti che mi offerisse il poteo egli da me giamai impetrare.
(*Arc.* 2P. 8.)

Para fazer face aos problemas que assolam o seu quotidiano, os pastores recorrem à arte da palavra, ou à magia. Todo o simbolismo da *Arcadia* se estrutura a partir da concepção de que o mundo é habitado por forças que se escondem por detrás das aparências. A crítica tem-se referido, a este propósito, ao mito órfico [Tateo 1967, 57-70; Villani 1992, 877-8].

Os rituais que vão sendo realizados, ao longo do livro, têm por objectivo estabelecer um contacto mais profundo com domínios que transcendem o plano do humano, seja através do culto dos mortos, seja através da celebração de deuses que protegem os zagaís. É esse o caso da festa de Pales, da celebração da memória de Androgeo e de Massilia, ou das magias de Enareto, para nos mantermos no espaço restrito do Parténio.

A palavra e, em particular, a palavra poética, assume, neste contexto, uma função de primeiro plano. Se as canções entoadas pelos pastores podem constituir uma forma de mitigar os cuidados em que andam absorvidos, subjaz ao texto da *Arcadia* a concepção de que existe uma linguagem secreta susceptível de pôr o homem em contacto com o que fica para além das aparências. É o que diz Selvaggio a Fronimo:

Non son, Fronimo mio, del tutto mutole,
com' uom crede, le selve; anzi risonano,
tal che quasi all' antiche equal riputole.
(*Arc.* 10E. 1:3.)

Aliás, já a écloga imediatamente anterior fora acompanhada pelo som das selvas:

Le selve che al cantare de' duo pastori, mentre quello durato era, aveano dolcissimamente rimbombato, si tacevano già, quasi contente, [...] (Arc. 10P. 1.)

Enareto é, a este propósito, uma figura de excepção, por ilustrar a intimidade dos elos que ligam o mundo da poesia ao domínio do oculto. Além de ser o guardião do templo consagrado a Pã, onde se encontra depositada a flauta que pertenceu ao deus dos pastores (Arc. 10P. 12:20. e supra, 64-6), é também conhecedor da linguagem dos animais, que lhe revelaram muitos dos segredos que usa nas suas magias (Arc. 9P. 16:9. e supra, 116-7).

O culto dos mortos é, igualmente, uma forma através da qual humano e supra-humano comunicam entre si, conforme o mostram os rituais dedicados a Androgeo:

— Godi, godi, Androgeo, e se dopo la morte a le quiete anime è concesso il sentire, ascolta le parole nostre; e i solenni onori, i quali ora i tuoi bifolci ti rendono, ovunque felicemente dimori benigno prendi e accetta. [...] versi ti donano le Muse; e noi con le nostre sampogne ti cantamo e cantaremo sempre, mentre gli armenti pasceranno per questi boschi. E questi pini e questi cerri e questi piatani che dintorno ti stanno, mentre il mondo sarà susurreranno il nome tuo; e i tori parimenti con tutte le paesane torme in ogni stagione avranno riverenza a la tua ombra, e con alte voci muggendo ti chiameranno per le rispondenti selve. (Arc. 5P. 22. e 34.)

É na boca do vetusto Opico que é colocada uma observação peremptória acerca da influência dos mortos sobre a existência dos vivos:

— Andiamo colà, pastori; ché se dopo le exequie le felici anime curano de le mondane cose, la nostra Massilia ne avrà grazia nel cielo del nostro cantare (Arc. 10P. 48.)

São estas, sumariamente, as linhas axiológicas que enformam a estrutura simbólica da *Arcadia* — por um lado, um sistema semântico que opõe valores negativos a valores positivos; por outro, a tentativa de superação do negativo através de práticas ritualizadas. É em torno deste modelo que se articulam não só os vários níveis da diegese, como também todo o percurso descrito

pela personagem Sincero-Sannazaro, de forma a criar elos de coerência direccionados quer paradigmática quer sintagmaticamente. Vejamos, pois, qual o sentido desse percurso.

A sexta prosa costuma ser interpretada pela crítica como o momento em que o texto adquire uma dimensão mais marcadamente narrativa. De facto, na parte inicial do romance pastoril concentram-se elementos simbólicos aos quais irá ser posteriormente atribuído um papel decisivo na evolução da obra.

O acontecimento mais relevante que é relatado nesse bloco textual é a chegada de Carino. É sintomático que a introdução de uma nova personagem, vinda de fora, corresponda à estratégia diegética que se encontra na base do avanço da intriga que se irá processar de seguida — a revelação da biografia de Sincero-Sannazaro. O forasteiro usa um chapéu de pele de lobo, que sugere a sua capacidade de dominar esta fera, e traz na mão um bastão, símbolo de poder (Arc. 6P. 5.). A sua aparência desenvolta tem por correlato a segurança que caracteriza a sua maneira de ser e de actuar, e que faz dele uma personagem capaz de imprimir uma nova dinâmica à vida gregária. Carino ousa dirigir-se ao velho e respeitado Opico, pedindo-lhe que cante (Arc. 6P. 10:6.), e, de seguida, pergunta à entidade que diz "eu" quem é e por que razão habita na Arcádia.

Conforme já tivemos ocasião de notar, a identificação entre autor, narrador e personagem é um elo de ligação fundamental entre os vários planos diegéticos [supra, II. 3.]. Mas o leitor apenas toma conhecimento dela, em termos inequívocos, na sétima prosa, onde fica contido o referido relato autobiográfico. O lugar fulcral assumido por este episódio, na estrutura da obra, está para a importância de que desfruta, no âmbito do percurso existencial descrito por Sincero-Sannazaro — corresponde ao momento da consciencialização das determinantes da sua vida interior, que assim são traduzidas através da linguagem, e partilhadas com quantos o ouvem.

Das as sensações contraditórias de aflição e de alívio que o invadem:

— Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de' passati tempi; li quali, avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal' saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure. (Arc. 7P. 2.)

Se a recordação de tão dolorosos acontecimentos o faz sofrer, o facto de assumir a sua história perante os outros proporciona-lhe algum conforto, podendo ser um primeiro passo no sentido da sua resolução. Depois de ouvir o relato, Carino tenta libertá-lo do estado depressivo que o domina, convencendo-o de que no futuro será mais feliz (*Arc.* 8P. 1.), e apresentando o seu próprio caso pessoal como exemplo da evolução favorável de uma situação amorosa muito semelhante. Na base de tais convicções, a certeza de que os deuses olham por quem sofre (*Arc.* 8P. 57:8.).

A partida de Carino, no final da oitava prosa, coincide com a chegada de Clonico, que é um outro amante desconsolado, e representa, em parte, um desdobramento de Sincero-Sannazaro. O grupo de pastores, sob sugestão do respeitado Opico, leva-o até Enareto.

O lobo é uma figura simbólica que também é utilizada na caracterização do mago. Se Carino usa um chapéu feito com a pele dessa fera, Enareto, por sua vez, além de conhecer certas artes mágicas que lhe permitem transformar-se em lobo, para depois se juntar aos lobos verdadeiros e ouvir os seus segredos (*Arc.* 10P. 36.), traz a sua figura esculpida no bastão que detém:

e nell'una de le mani avea di genebro un bastone bellissimo quanto alcuno mai ne vedesse a pastore, con la punta ritorta un poco, da la quale usciva un lupo che ne portava uno agnello, fatto di tanto artificio che gli avresti i cani irritati appresso.
(*Arc.* 9P. 36.)

Os poderes que possui são de tal ordem, que lhe é possível tirar partido da ferocidade do lobo, fazendo-se passar por esse animal e usando-o como emblema.

Algo de semelhante se passa no âmbito da figuração espacial que opõe o sentido ascendente ao sentido descendente. Através das suas magias, Enareto é capaz de dominar as profundezas do universo.

As alusões aos nexos que o ligam à intimidade da terra são recorrentes. O templo de Pã é escavado num duro monte (*Arc.* 10P. 5.). Os sacrifícios que se propõe realizar são dedicados à "Madre Terra" (*Arc.* 10P. 32.). O local para onde conduziria Clonico é um vale, que se prolonga através de uma gruta (*Arc.* 10P. 22:6.), cuja descrição é feita a partir da inversão de muitos dos elementos figurativos patentes nas páginas iniciais da *Arcadia*, numa antevisão da viagem final de Sincero-Sannazaro, conforme já observámos [supra, 124-6].

Enareto é, pois, uma entidade intermediária por excelência, que se move entre o mundo dos pastores e a esfera do oculto, como o sugere o sistema simbólico que subjaz à sua representação. A oposição entre planos e valores é superada através da mediação.

É à luz desta concepção que podemos compreender, além do mais, que o universo da magia inspire sensações de índole contraditória. Lembrem-se o vale e a gruta, caracterizados por uma beleza deslumbrante, mas despertam, da mesma feita, medo e horror.

Os encantamentos que poderia realizar, para pôr fim ao sofrimento amoroso de Clonico, são descritos na sua virtualidade. Porém, não são efectuados. O episódio é uma encenação que tem por protagonistas a poesia, as forças secretas da natureza e o poder do homem. Aliás, sendo libertado dos seus cuidados através de uma operação de magia, Clonico passaria a ocupar um lugar de primeiro plano, o que introduziria um desequilíbrio na estrutura da diegese.

Se, no percurso existencial de Sincero-Sannazaro, a chegada de Carino desencadeia a tomada de consciência dos seus problemas íntimos, o encontro com Enareto representa um primeiro (e, como tal, ainda distanciado) contacto com as forças ocultas que dominam o universo, em consonância com a concepção órfica que subjaz ao texto da *Arcadia*. Essa personagem é ainda um simples espectador, e é como tal que "antevê" a viagem que ela mesma fará, no final do livro.

Todavia, antes de estar preparado para deixar a colina do Parténio, Sincero-Sannazaro deverá ainda participar na romagem até ao túmulo de Massilia, mãe de Ergasto, e assistir aos jogos organizados em honra da sua memória.

A descrição da sepultura da veneranda pastora é elaborada a partir de elementos ligados à simbologia ascensional. O monumento é formado por uma pequena pirâmide, junto de uma fonte, que se eleva num monte não muito alto, por entre uma abundante vegetação (*Arc.* 10P. 50.). Mas o túmulo representa também o espaço restrito e profundo da protecção maternal. O tranquilo barco de velas enfunadas que o adorna (*Arc.* 10P. 52.), feito de vimes e de hera, reenvia não só para a viagem até ao mundo dos mortos, como também para a segurança primordial, no seio das águas maternas [Durand 1960, 251-73].

Da conjugação destes elementos resulta um efeito alquímico [Durand 1960, 234-5], mediante o qual céu, terra, flores

e estrelas se interpenetram, numa paleta que contém em si todas as cores:

A queste bellezze se ne aggiungeva una non meno da comendare che qualsivoglia de le altre; con ciò sia cosa che tutta la terra si potea vedere coverta di fiori, anzi di terrene stelle, e di tanti collori dipinta quanti ne la pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale arco, quando a' mortali denunzia pioggia, se ne vedeno variare.
(Arc. 10P. 54.)

O significado da vigília, enquanto ritual de aproximação do domínio da morte, é por demais evidente. A cena dos jogos descrita na décima primeira prosa, por sua vez, corresponde a um cerimonial gregário onde participam todos os pastores, inclusivamente Carino e o filho de Opico. Todavia, Sincero-Sannazaro continua a ser um simples espectador.

O sonho da noite seguinte é o seu primeiro contacto directo com o domínio das profundezas (Arc. 12P. 4:9.). As sensações horrorosas que experimenta decorrem do isolamento em que se acha, sem que lhe seja possível gritar ou mover-se. A morte encontra-se omnipresente. A destruição de que é alvo "un albero bellissimo di arangio, e da me molto coltivato" (Arc. 12P. 7.) coloca-o num deplorável estado de abatimento. Michele Scherillo, contrariando os comentadores que o precederam — os quais interpretavam este desfortúnio como presságio da morte da amada —, vê na laranjeira um símbolo da casa de Aragão [Scherillo 1888, LXXIII]. De facto, se os Aragoneses eram possuidores de enormes propriedades onde se cultivavam citrinos, "arangio" poderá corresponder a um anagrama de "aragoni".

Neste íncubo, revêem-se os grandes motivos de preocupação que, ao longo do livro, haviam dominado não só a existência do grupo de pastores, como também a biografia pessoal de Sincero-Sannazaro. O plano pessoal intersecta-se com o plano colectivo. Daí que esta personagem evoque a sua situação de exilado, recordando o salmo de David "Super flumina Babylonis" (o mesmo que inspirou a Camões as redondilhas de "Sóbolos rios"), em cujos versos fica condensada a tragédia de um povo — "Ove dunque mi riposerò io? Sotto qual ombra omai canterò i miei versi?" (Arc. 12P. 8.). Só depois dessa experiência aterradora, onde se revêem os grandes problemas que afectam a vida dos habitantes da Arcádia, e os principais temas da obra, é que o seu protagonista está preparado para iniciar a viagem que lhe permitirá regressar a Nápoles.

O percurso descrito leva-o até ao reino das profundezas do ser. A guia feminina que o conduz dá-lhe segurança, além de lhe abrir os caminhos do conhecimento. Nesta viagem, condensam-se todos os elementos míticos que integram qualquer itinerário iniciático. Recorde-se que, nas estruturas antropológicas do imaginário, a água e o fogo são dois elementos genesíacos por excelência. Ora, a ninfa mostra a Sincero-Sannazaro as nascentes dos grandes rios (Arc. 12P. 22:3.), bem como a base de famosos vulcões (27:33.). Conforme ela mesma observa, para além dos nomes das coisas, que o viajante já conhece, fica a experiência de um contacto directo com as origens:

— Lascia — mi disse — cotesti pensieri, e ogni timore da te discaccia, ché non senza volontà del cielo fai ora questo camino. I fiumi che tante fiate uditi hai nominare, voglio che ora vedi da che principio nascano.
(Arc. 12P. 22.)

Desta feita, a viagem representa o momento em que o protagonista da *Arcadia* assume quer uma realidade exterior, quer uma realidade interior que até aí permanecera oculta. A superação de planos e de valores não é feita, como no caso de Enareto, através de uma mediação, mas através de um contacto directo com o mundo das profundezas. Utilizando a terminologia de Durand, este é um percurso "involutivo" [Durand 1960, 212], que anda associado a uma simbologia maternal (a ninfa, as águas, a gruta), e corresponde a uma exploração dos segredos do tempo. A redenção do devir faz-se através da força interior. Aliás, este tipo de itinerário é sempre dificultoso, pelo que requer a ajuda de outrem.

Também Orfeu penetrou no mundo das trevas para recuperar Eurídice, que morrera, vítima da mordedura de uma serpente. Através da sua viagem, o deus da lira pretendia perpetuar o tempo de felicidade que vivera no passado. Na décima segunda prosa, é feita uma alusão directa a este mito. Sincero-Sannazaro depara com um grupo de ninfas que bordam uma tela onde são representados

i miserabili casi de la deplorata Euridice: sí come nel bianco piede punta dal velenoso aspide fu costretta di exalare la bella anima, e come poi per ricoprarla discese a l'inferno, e ricoprata la perdé la seconda volta lo smemorato marito.
(Arc. 12P. 17.)

Já na écloga anterior Ergasto dera por feliz o deus a quem fora permitido penetrar no reino dos mortos:

Felice Orfeo che, inanzi l'ore extreme,
 per ricoprar colei che pianse tanto
 securo andò dove piú andar si teme!
 Vinse Megera, vinse Radamanto,
 a pietà mosse il re del crudo regno.
 (Arc. 11E. 64:8.)

Nino Borsellino, num ensaio dedicado ao simbolismo da pastoral, observou precisamente que, no bucolismo renascentista, Orfeu e Pã se encontram estritamente ligados, embora a relação que entre si mantêm possa ser interpretada de modos muito diversos [Borsellino 1986]. Segundo este crítico, a teogonia não deixa lugar a qualquer espécie de dúvida: o primado de Orfeu em relação a Pã é incontestável — é o "inventor" da poesia. Com a sua lira, encanta o mundo animado e o mundo inanimado, e, além disso, possui o poder da revelação. Pã, por sua vez, é o primeiro cultor da poesia bucólica. No universo pastoril, a sua presença é essencial, ao passo que a passagem do amante de Eurídice pela terra dos zagais parece ser fugaz e misteriosa. Orfeu teria vivido nas montanhas durante o período que medeia entre a perda de Eurídice (por ter olhado para trás, quando a trazia de volta do reino dos mortos) e a sua própria morte (depois da qual viverá eternamente com a amada), embora os fragmentos do seu corpo, dilacerado pelas Bacantes, se espalhem pelos campos. O seu estatuto divino é secreto, e o seu culto, o Orfismo [Pereira 1988, 299-302], acerca do qual pouco se sabe de preciso, é feito por iniciados.

De facto, a sombra deste deus incide sobre o texto do romance bucólico de Sannazaro através de projecções que têm tanto de intenso como de sibilino. Pã, pelo contrário, sobe reiteradamente à boca de cena. Enareto, que o venera, apresenta-o como primeiro cultor da poesia bucólica. Os pastores nomeiam-no frequentemente. Os quadros gravados nas portas do Templo de Pales (Arc. 3P. 13:23.), os desenhos que ornamentam a taça detida por Elpino (4P. 25:6.), bem como a cena pintada por Mantegna no vaso de madeira (11P. 35:8.), todos eles exuberantes e perturbadores, são representações de clara inspiração pânica. Mas é a viagem de Sincero-Sannazaro que confere à relação entre os dois deuses o seu verdadeiro significado.

Já foi observado repetidas vezes que a décima segunda prosa tem por fonte o episódio final das *Geórgicas* (Georg. 4. 280:558.). Nesses versos, é contada a história de Aristeu, o Arcade pioneiro da apicultura — "Arcadii memoranda inuenta magistri"

(Georg. 4. 283.). Quando, um dia, todas as suas abelhas morrem, dirige-se, muito triste, até ao rio Peneu, no qual habitava sua mãe, Cirene. É então que as águas fluviais se afastam, para que possa descer até ao palácio de cristal onde mora a ninfa. Entretanto, tem oportunidade de observar as nascentes dos grandes rios, e de participar num ritual ígneo. A mãe aconselha-o a procurar Proteu, e a obrigá-lo, pela força, a dizer tudo o que sabe sobre tal caso. Nestas circunstâncias, o deus cerúleo explica-lhe que a ira de Orfeu se abateu sobre ele por o considerar culpado pela morte da amada. Segundo a versão virgiliana do mito, Eurídice fora mordida pela serpente quando tentava escapar a Aristeu, que a perseguia. De acordo com as instruções de Cirene, o apicultor consagra às Napeias, a Orfeu e a Eurídice vários animais. Feito o ritual, de imediato saem dos interstícios das reses sacrificadas nuvens de abelhas.

De facto, a viagem de Aristeu ao palácio de Cirene tem muito em comum com a que é feita por Sincero-Sannazaro, no final da *Arcadia*. Ambas são percursos "involutivos", que andam associados quer a uma simbologia maternal (a ninfa, as águas, a gruta), quer a uma simbologia genesíaca (a água e o fogo) muito semelhantes, e que se consubstanciam numa exploração dos segredos do tempo.

Aristeu encontra-se ligado a Orfeu, de cuja ira foi vítima, e a Pã, que habita, da mesma forma, um cenário campestre. Paralelamente, a viagem realizada por Sincero-Sannazaro coroa um itinerário cujo significado simbólico se encontra estritamente relacionado com Orfeu e com Pã. O seu sentido é não só existencial, como também literário.

Se o protagonista da *Arcadia*, juntamente com o grupo de pastores onde se integra, executam os mesmos actos milenários de todos os zagais, que são, afinal, aqueles que o deus bucólico executava, o autor do romance pastoril maneja temas e *topoi* comuns a toda a Literatura que o precedeu. Este era o método ditado pela teoria da *imitatio*, que, no período do Renascimento, se encontrava intimamente relacionada com os princípios da filosofia neoplatónica. A exuberância das práticas do deus caprino de forma alguma se coadunaria, pois, com a necessidade de harmonia inerente à cosmovisão epocal. Desta feita, o mundo de Pã é inundado pelo lirismo de Orfeu — pelo jogo entre texto e matriz, entre essência e aparência; pelo carácter cíclico de uma existência onde vida e morte se sucedem.

A *Arcadia* é, na verdade, um grande ritual, onde práticas e situações se repetem. Sincero-Sannazaro entra na terra dos pastores

a pensar na morte (*Arc.* 7P. 15:6.), e, mal regressa à sua terra natal, a mesma ideia volta a dominar o seu espírito (*Arc.* 12P. 43., 12E. e A la samp. 6.). Quando vai viver para o Parténio, vê-se submerso num estado de depressão que o leva a isolar-se (*Arc.* 6P. 4.), e, depois de o abandonar, prefere não ser reconhecido pelos pastores que avista (*Arc.* 12P. 50.). As colinas com que se depara são iguais às da Arcádia, as melodias que ouve têm por tema o amor, a morte e a poesia, tal como as que eram entoadas na pátria dos zagais. O canto concede algum conforto ao triste Meliseo, conforme ele próprio confessa, no final da última écloga, num passo que se enche de ressonâncias órficas:

I tuoi capelli, o Filli, in una cistula
serbati tegno, e spesso, quand'io volgoli,
il cor mi passa una pungente aristula.
Spesso gli lego e spesso, ohimè, disciolgoli,
e lascio sopra lor quest'occhi piovere;
poi con sospir gli asciugo, e insieme accolgoli.
Basse son queste rime, exili e povere,
ma se 'l pianger in cielo ha qualche merito,
dovrebbe tanta fé Morte commovere.
Io piango, o Filli, il tuo spietato intèrito,
e 'l mondo del mio mal tutto rinverdesi;
deh pensa, prego, al bel viver pretèrito,
se nel passar di Lete amor non perdesi.
(*Arc.* 12E. 313:25.)

Mas, na prosa que encerra o livro, a notícia da "imatura morte" da sua "donna" (*Arc.* A la samp. 6.) imerge Sincero-Sannazaro numa profunda dor. A sua flauta ficará pendurada nos ramos das árvores, esperando que outros pastores dela venham a extrair outras melodias.

Enfim, a cidade onde se encontra é também aquela onde Virgílio se situa, nos últimos versos das *Geórgicas*, Nápoles. Ao terminar a obra que consagra aos trabalhos do campo, o Mantuano diz fruir um agradável período de ócio nas terras de Parténope, durante o qual recorda Títyro e a sua poesia bucólica — que considera, porém, enquanto experiência superada:

Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.
(*Georg.* 4. 563:6.)

No desfecho circular da *Arcadia* reflecte-se o modelo de organização semântico-formal que enforma todo o seu texto. Desta feita, a própria concepção estrutural da obra pode também ser interpretada como rito através do qual é instituída uma ordem, a do eterno retorno. Os gestos lentos e repetitivos dos pastores, os elementos primordiais constitutivos de uma paisagem que não se altera, os efeitos reflexos que se estabelecem entre os vários níveis da diegese, ou a sobreposição de história e ficção, erigem-se em elementos de um ritual que organiza o tempo, através de ciclos sucessivos que instauram a certeza do devir. Entre temas, símbolos, fontes e plano diegético estabelecem-se, pois, elos de coerência perfeitos.

Sannazaro deixou a flauta pastoril naqueles montes. A sua melodia, porém, ficou gravada para todo o sempre na memória dos seus leitores.

Muitos foram os poetas que partiram em busca dessa sanfona, e que experimentam as suas sonoridades — Tasso, Giraldo Cinzio, Spenser, Sidney, Belleau, Ronsard, Jorge de Montemor, Gil Polo, Gálvez de Montalvo, Cervantes, Sá de Miranda, António Ferreira, Camões, ou Frei Álvares do Oriente, entre muitos outros. O ciclo prolongou-se a partir das páginas da *Arcadia* — mas para além delas.

IV. "Altri monti"

Depus a máscara, e tornei-a a pô-la.
Assim é melhor,
assim sem a máscara.
(Álvaro de Campos, *Poesias*, 61)

Retomando a questão colocada no início deste trabalho — relativa à forma como esta obra-prima de Sannazaro se insere no percurso evolutivo descrito pelo género bucólico —, conclui-se, pois, que o lugar de excepção ocupado pela *Arcadia*, decorre, essencialmente, das potencialidades dialógicas contidas no seu texto.

Pelo que diz respeito ao modo enunciativo, a obra consolida uma abertura à esfera do lirismo, que, tomada por si, não constitui novidade, mas, porque associada a um plano narrativo, marca o nascimento do romance pastoril. Porém, esse alargamento de campo é concebido no sentido da recuperação do grande motivo inerente à génese histórica do bucolismo — o lamento de um herósmo perdido. Orfeu, o herói trágico, morreu, e os excessos pânticos não se coadunam com os requisitos da História. O convívio franco entre deuses e homens terminou com o fim da idade do ouro. Apesar disso — ou por isso mesmo —, é reafirmada a crença nos poderes da poesia, em particular de um tipo de poesia empenhada em explorar os fundamentos da relação íntima que liga o homem ao mundo que o rodeia. Os efeitos reflexos que dominam o livro mimam, pois, um jogo entre essência e aparência cujos precedentes órficos são reafirmados pela filosofia neoplatónica e pela teoria da *imitatio* renascentista.

Ao nível semântico-pragmático, as alusões que ficam contidas na *Arcadia* reenviam para áreas muito diversificadas, que têm a ver com o plano da História, com acontecimentos da vida cultural napolitana e com a própria biografia do autor. Mas o carácter primordial da paisagem, o andamento pausado da narrativa e a iteratividade de actos e situações imergem o romance pastoril numa atmosfera ritualizada e rarefeita, que enfatiza a matriz literária do contado. A coexistência destas duas vertentes acaba por pôr em

evidência o funcionamento não dijunto do signo. Por sua vez, a multiplicação dos níveis diegéticos, juntamente com a cadeia de efeitos especulares que estrutura o texto, criam processos de intersecção que ampliam a sua polissemia. Neste quadro, a cooperação activa do leitor é estimulada graças a mecanismos que são inerentes ao próprio funcionamento semiótico da diegese, traduzindo-se, não raro, na apropriação e reformulação da fisionomia linguística da obra.

Mas talvez seja no plano expressivo que a variedade dos contributos que enformam o romance pastoril de Sannazaro se torna mais evidente, com a alternância entre prosa e verso, entre formas linguísticas latinizantes e regionais, entre esquemas métricos populares e petrarquistas.

As próprias circunstâncias em que a obra foi concebida, escrita e tornada pública, em muito condicionaram a forma como se processou a sua divulgação. A articulação em blocos onde prosa e poesia se alternam, ao mesmo tempo que se erige em pedra angular da sua elaboração *in progress*, proporcionou aos leitores a oportunidade de operar escolhas textuais em consonância com o seu gosto pessoal.

Neste âmbito, é fundamental o papel desempenhado pelo clima cultural aragonês, e pela sua abertura a géneros literários e a contributos culturais muito variados. O dialogismo que lhe é próprio encontra o seu reflexo directo no carácter composto e polimórfico do livro pastoril.

Todavia, apesar de todo o trabalho de erudição que pressupõe, a *Arcadia* não é uma suma. O manejo de tão vastas fontes consubstancia-se numa exploração das próprias capacidades "literaturizantes" do bucolismo. Sannazaro retoma os grandes momentos da tradição que o precedeu, para os projectar sobre os vindouros, que é dizer, para os colocar ao serviço da própria essência dialógica do bucolismo.

A Arcádia é posta ao serviço da *Arcadia*, tal como o modo bucólico é posto ao serviço do género bucólico. A Arcádia reflecte-se na Arcádia, e o bucolismo reflecte-se no bucolismo, auto-celebrando-se. Deste desdobramento de máscaras, resulta a certeza de uma essência que fica para além de todas as aparências — conquanto se apresente, também ela, como uma outra máscara:

altri monti, altri piani,
altri boschetti e rivi
(Arc. 5E. 14:5.)

Bibliografia

1. Textos literários

a) *Arcadia*

Um dos mais detalhados comentários da *Arcadia* é o de Michele Scherillo, publicado em 1888 (Torino, Ermanno Loescher). O texto do prólogo e das dez primeiras unidades prosa-écloga segue a primeira redacção, ao passo que o das duas últimas unidades prosa-écloga e do epílogo é estabelecido a partir da *princeps* (1504). Representa o ápice de uma tradição exegética que se estende, ininterrupta, desde o século XVI, com os comentários de Porcacchi (1558), de Sansovino (1559), de Massarengo (1596), e com a monumental edição dos irmãos Volpi (1723). Ao longo deste percurso, as novas referências efectuadas por cada comentador são acrescentadas às remissões para fontes feitas pelos anteriores, através de um caudal de anotações cada vez mais volumoso.

Todas as posteriores edições são baseadas na *princeps*. Enrico Carrara estabeleceu o seu texto por duas vezes, uma em 1926, outra em 1952, fazendo-o acompanhar de alguns comentários; estas edições tiveram uma segunda tiragem em 1944 e em 1967, respectivamente (Torino, U. T. E. T., em todos os casos). No volume *Prosatori volgari del quattrocento* (Milano, Napoli, Ricciardi, 1955), Claudio Varese apenas reproduz os excertos em prosa. Alfredo Mauro, por seu lado, quando publica as *Opere volgari* de Sannazaro, em 1961 (Bari, Laterza), prepara uma nova versão, que não é comentada, em consonância com os critérios que norteiam a colecção onde o volume se integra, mas apenas acompanhada por uma nota crítica.

Seguimos a mais recente edição da *Arcadia*, organizada por Francesco Erspamer (Milano, Mursia, 1993), onde o texto é comentado e transcrito em versão actualizada, precedida por uma introdução, bem como por uma nota biobibliográfica.

b) Autores e contextos*

- ALIGHIERI, Dante, *Opere*, a cura di Fredi Chiappelli. Milano, Mursia, 1965, 2ª ed.
- ÁLVARES DO ORIENTE, Fernão, *Lusitânia transformada*, introdução e actualização do texto de António Cirurgião. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- BEMBO, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, U. T. E. T., 1966, 2ª ed. accresciuta.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, a cura di Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno. Milano, Napoli, Ricciardi, 1952.
- CALPURNIUS SICULUS, *Bucoliques. Pseudo-Calpurnius, Eloge de Pison*. Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- CAMPOS, Álvaro de, *Poesias*. Lisboa, Ática, 1978.
- CLAUDIAN, with an english translation by M. Platnauer. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, William Heinemann Ltd, 1956.
- HOMÈRE, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1955-57.
- LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, Carolina Michaëlis de Vasconcelos [ed.], *Novos estudos sobre Sá de Miranda*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1911.
- NÉMÉSIAN, *Œuvres*, texte établi et traduit par Pierre Volpilhac. Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- OVID, *Fasti*, with an english translation by James George Frazer, second edition revised by G. P. Gold. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, William Heinemann Ltd., 1989.

* Pelo que diz respeito aos textos dos autores antigos, foram utilizadas, de entre as edições consagradas, as que se encontram disponíveis.

- *Les métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres, 1985-89.
- PETRARCA, Francesco, Domenico De Venuto [ed.], *Il bucolicum carmen*, edizione diplomatica dell'autografo Vat. Lat. 3358. ETS, Pisa, 1990.
- *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1985, 10ª ed.
- *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, vol. 4 per cura di Umberto Bosco. Firenze, Sansone, 1968.
- Paul Piur [ed.], *Petrarcas "Buch ohne Nahmen" und die päpstliche Kurie*. Halle, Saale, Max Niemeyer, 1925 [*Sine nomine liber*].
- PLINY, *Natural history*, with an english translation by H. Rackham (1-19 e 33-5), W. H. S. Jones (20-32), D. E. Eichholz. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, William Heinemann Ltd, 1971-79.
- Poeti latini del quattrocento*, a cura di Francesco Araldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia. Milano, Napoli, Ricciardi, 1964.
- PROPERCE, *Elégies*, texte établi et traduit par D. Paganelli. Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- POLIZIANO, Angelo, *Fabula di Orfeo: Opera omnia*, a cura di Ida Maier. *Tomus tertius. Opera miscellanea et epistulae*. Torino, Bottega d'Erasmus, 1971.
- THÉOCRITE, *Bucoliques grecs*. Tome I, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- PSEUDO-THÉOCRITE, MOSCHOS, BION, divers, *Bucoliques grecs*. Tome II, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- TIBULLE et les auteurs du corpus tibullianum, texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, nouvelle édition augmentée d'un commentaire. Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- *Culex: Appendix vergiliana*, a cura di Remo Giomini. Firenze, La Nuova Italia, 1962, 2ª ed.

- *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2^e tirage revu et corrigé.
 — *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris, Les Belles Lettres, 1982.

2. Estudos

ANACLETO, Marta Teixeira

- 1994 *Aspectos da recepção de "Los siete libros de la Diana" em França. As traduções de Nicolas Colin (1578) e S. Pavillon (1603)*. Coimbra, Faculdade de Letras.

BACHTIN, Michail

- 1979 *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic. Torino, Einaudi.

BERNARDES, José Augusto Cardoso

- 1988 *O bucolismo português. A écloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra, Almedina.

BILLANOVICH, Giuseppe

- 1963, 1964 "Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano": *Italia medioevale e umanistica*, 6, 203-34; 7, 279-324.

BORSELLINO, Nino

- 1986 *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*. Parma, Zara.

BOVONE, Laura

- "No centro da cultura pós-moderna: os novos intermediários culturais": *Culturas urbanas e estilos de vida*, organizado por Carlos Fortuna. Oeiras, Celta [no prelo].

CARACCILO ARICÒ, Angela

- 1991 "Critica e testo. L'avventura della prima edizione dell'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro": *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di Giampaolo Borghello, Manlio Cortelazzo e Giorgio Padoan. Padova, Antenor, 507-22.
 1994 "Lo scrittoio del Sannazaro. Spogli verbali preparatori della produzione latina posteriore all'*Arcadia*": *Lettere italiane*, 3, 280-314.

CARRARA, Enrico

- 1909 *La poesia pastorale*. Milano, Vallardi.

CARVALHO, José G. Herculano de

- 1973 *Teoria da linguagem. Natureza do fenómeno linguístico e análise das línguas*. Coimbra, Atlântida, 3^a ed.

CASTRO, Aníbal Pinto de

- 1982-83-84 "Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal": *Estudos italianos em Portugal*, 45-6-7, 185-206.

CHIAPPELLI, Fredi

- 1953 "Sul linguaggio del Sannazaro": *Vox romanica*, 13, 1, 40-50.

CORTI, Maria

- 1954 "Le tre redazioni della *Pastorale* di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'*Arcadia*": *Giornale storico della letteratura italiana*, 395, 3, 305-51.
 1955 "Introduzione": Pier Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di M. C. Bologna, Commissione per i testi di lingua.
 1963 "Un nuovo codice dell'*Arcadia* di J. Sannazaro e della *Deifira* di L. B. Alberti": *Giornale storico della letteratura italiana*, 429, 1, 92-8.
 1964 "L'impasto linguistico dell'*Arcadia* alla luce della tradizione manoscritta": *Studi di filologia italiana*, 22, 587-619.
 1969 "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro": *Metodi e fantasmi*. Milano, Feltrinelli, 281-304.
 1969a "Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro": *Metodi e fantasmi*. Milano, Feltrinelli, 305-23.
 1969b "Per un fantasma di meno": *Metodi e fantasmi*. Milano, Feltrinelli, 325-67.
 1976 *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano, Bompiani.

CROCE, Benedetto

- 1925 *Storia del Regno di Napoli*. Bari, Laterza.

DE BLASI, Nicola, Alberto Varvaro

- 1988 "Napoli e l'Italia meridionale": *Letteratura italiana. Storia e geografia. Volume secondo. L'età moderna. I*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 235-326.

DE MEIJER, Pieter

1985 "La questione dei generi": *Letteratura italiana. Volume quarto. L'interpretazione*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 245-82.

DE ROBERTIS, Domenico

1970 "La letteratura aragonese": *Storia della letteratura italiana. Volume terzo. Il quattrocento e l'Ariosto*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Milano, Garzanti, 2^a ed., 648-756.

1980 "Aspects de la formation du genre pastoral en Italie au XV^e siècle": *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle [...]*, 7-14.

1981 "L'ecloga volgare come segno di contraddizione": *La metrica*, 2, 61-80.

DIONISOTTI, Carlo

1963 "Appunti sulle rime del Sannazaro": *Giornale storico della letteratura italiana*, 430, 2, 161-211.

1963a "Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori": *Italia medioevale e umanistica*, 6, 137-76.

1974 "Fortuna del Petrarca nel quattrocento": *Italia medioevale e umanistica*, 17, 61-113.

1984 *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 4^a ed.

Dizionario biografico degli italiani.

1960 - Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

DURAND, Gilbert

1960 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Grenoble, Allier.

ECO, Umberto

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.

ELIADE, Mircea

1978 *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70.

ERSPAMER, Francesco [a cura di]

1993 *Iacopo Sannazaro, Arcadia*. Milano, Mursia.

EVEN-ZOHAR, Itamar

1990 "Polysystem theory": *Poetics today*, 11, 1, 7-94.

FEO, Michele

1986 "Tradizione latina": *Letteratura italiana. Volume quinto. Le questioni*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 311-78.

1988 "Petrarca, Francesco": *Enciclopedia virgiliana*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 53-78.

FOLENA, Gianfranco

1952 *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di Sannazaro*, con una premessa di Bruno Migliorini. Firenze, Olschki.

FRAGA, Maria do Céu

1989 *Camões: um bucolismo intranquilo*. Coimbra, Almedina.

Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle.

1980 *Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*. Publications de l'Université de Saint-Etienne.

GRANT, W. Leonard

1965 *Neo-latin literature and the pastoral*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

GRIMAL, Pierre

[s. d.] *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa, Rio de Janeiro, Difel, Bertrand Brasil.

JACHMANN, Günther

1952 "L'Arcadia come paesaggio bucolico": *Maia*, 5, 3-4, 161-74.

KRAUTTER, Konrad

1983 *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*. München, Wilhelm Fink.

KRISTEVA, Julia

1970 *Le texte du roman*. La Haye, Mouton.

LAUSBERG, Heinrich

1982 *Elementos de retórica literária* (3^a ed.), tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES, Ana Cristina M., vd. Carlos Reis.

- LOTMAN, Jurij M.
1976 *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli. Milano, Mursia, 2^a ed.
- Manuale di letteratura italiana.*
1993 *Storia per generi e problemi. I. Dalle origini alla fine del quattrocento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Torino, Bollati Boringhieri.
- MARTELOTTI, Guido
1988 "Dalla tenzone al carne bucolico": *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, con una premessa di Umberto Bosco. Firenze, Olschki, 71-89.
- MARX, Leo
1967 *The machine in the garden. Technology and the pastoral ideal in America*. Oxford University Press, 2^a ed.
- MAURO, Alfredo
1954 "I manoscritti della prima redazione dell'*Arcadia* del Sannazaro": *Giornale italiano di filologia*, 7, 4, 289-308.
1961 "Nota sul testo": Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. M. Bari, Laterza, 414-35.
- MENGALDO, Pier Vicenzo
1962 "Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare": *Giornale storico della letteratura italiana*, 426, 3, 219-45.
1962a "La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale": *La rassegna della letteratura italiana*, 66, 3, 436-82.
- MIRANDA, José da Costa
1989 "A *Arcadia*, de Sannazaro, no bailado da crítica italiana. Condenação e reabilitação de uma obra paradigmática do bucolismo europeu. De Manzoni a Folea e alguns mais": *Revista da Faculdade de Letras*, 5^a s., 11, 31-41.
- ORVIETO, Paolo
1988 "Siena e la Toscana": *Letteratura italiana. Storia e geografia. Volume secondo. L'età moderna. I*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 203-34.
- PANOFSKY, Erwin
1989 "Et in *Arcadia* ego: Poussin e a tradição elegíaca": *O significado nas artes visuais*. Lisboa, Presença, 185-99.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha
1988 *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 6^a ed.
- POGGIOLI, Renato
1975 *The oaten flute. Essays on the pastoral poetry and the pastoral ideal*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- PONTE, Giovanni
1980 "Perspectives de la Littérature de sujet pastoral au XV^e siècle en Italie": *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle [...]*, 15-23.
- QUONDAM, Amadeo
1991 *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*. Modena, Panini.
- REIS, Carlos
1995 *O conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos, Ana Cristina M. Lopes
1987 *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina.
- SACCONE, Eduardo
1974 "L'*Arcadia*: storia e delineamento di una struttura": *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*. Napoli, Liguori, 9-69.
- SANTAGATA, Marco
1979 *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*. Padova, Antenore.
- SAUSSURE, Ferdinand de
1972 *Cours de linguistique générale, édition critique préparée par Tulio de Mauro*. Paris, Payot.
- SCHERILLO, Michele [note e introduzione]
1888 *Arcadia* di Iacobo Sannazaro, secondo i manoscritti e le prime stampe. Torino, Ermano Loescher.

SEGAL, Charles

1981 *Poetry and myth in ancient pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1982 *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 4ª ed.

SNELL, Bruno

1992 "Arcádia. A descoberta de uma paisagem espiritual": *A descoberta do espírito*. Lisboa, Edições 70, 359-83.

Storia d'Italia

1959 coordinata da Nino Valeri, volume secondo, *Dalla crisi della libertà agli albori dell'Illuminismo*, a cura di Franco Catalano, Gennaro Sasso, Vittorio De Caprariis, Guido Quazza, Torino, U. T. E. T.

TATEO, Francesco

1967 "La crisi culturale di I. Sannazaro": *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*. Bari, Dedalo, 11-109.

1981 *L'umanesimo meridionale*. Bari, Laterza, 2ª ed., 2ª ristampa.

TISSONI BENVENUTI, Antonia

1980 "La restauration de l'églogue: l'églogue guarinienne à Ferrare": *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle [...]*, 25-33.

TÖNS, Ulrich

1977 "Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge": *Antike und Abendland*, 23, 2, 143-61.

TORRACA, Francesco

1882 *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*. Roma, Ermano Loescher e C., 2ª ed. accresciuta.

VARVARO, Alberto, vd. Nicola De Blasi.

VECCE, Carlo

1988 *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*. Padova, Antenore.

VELLI, Giuseppe

1983 "Sannazaro e le *Partheniae myricae*: forma e significato dell'*Arcadia*": *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*. Padova, Antenore, 1-56.

VILLANI, Gianni

1989 *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*. Roma, Salerno.

1992 "*Arcadia* di Iacobo Sannazaro": *Letteratura italiana. Le opere. Volume primo. Dalle origini al cinquecento*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 869-87.

ZANCAN, Marina

1988 "Venezia e il Veneto": *Letteratura italiana. Storia e geografia. Volume secondo. L'età moderna. I*, direzione Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 619-741.

Índice onomástico

- Acciapaccia, Francesco 47
 Actius Syncerus 13 50-1 90
 Afonso I de Aragão (o Magnânimo)
 11 37-8 46 68 71
 Afonso II de Aragão (duque da
 Calábria) 11-3 35-6 38-9 47
 Alain de Lille 44
 Alberti, Leon Battista 32 46 69 72 86
 Alighieri, Dante 18 21-3 29 44-6 72
 76-7 79-81 83 103 125
 Aloisio, Giovanni 48 92-3
 Álvares do Oriente, Fernão 15-6 141
 Alvarez de Toledo, Pedro 12
 Apuleio 70
 Aquilano 47-8
 Aristóteles 17 38
 Arnaut Daniel 83
 Arriano 38
 Arsochi, Francesco 33 39 69 71-2 78
 86-7
 Atilio, Gabriele 13
 Aurispa, Giovanni 46
 Bachtin, Michail 23
 Barthes, Roland 101
 Beccadelli, Pietro vd. Panormita
 Belleau, Rémy 141
 Bembo, Pietro 49 56-9 79 85
 Benivieni, Hieronimo 33 69 72 86
 Benvenuto da Imola 18
 Bernard Silvestris 44
 Bernardes, Diogo 17
 Bernardino da Vercelli 41
 Billanovich, Giuseppe 18
 Bión 71 86
 Boccaccio, Giovanni 17 29 31-2 37
 44-6 49 69-70 72-9 86 89 97 118
 Boécio 44
 Boiardo, Matteo Maria 30-1 45
 Borsellino, Nino 138
 Bovone, Laura 62
 Bracciolini, Poggio 37-8 46
 Bruni, Leonardo 38
 Buoninsegni (de'), Jacopo Fiorino 33
 39 72 86
 Calpúrnio 66 70 89 115 119
 Camões, Luís de 136 141
 Campano, Settimuleio 35
 Campos, Álvaro de 143
 Cantelmo, Giovanni 38
 Caracciolo Aricò, Angela 41 58
 Caracciolo, Giovan Francesco 48 92
 96
 Cariteo 43 51 67 91-2 110
 Carlos III Durazzo 13
 Carlos V 13
 Carlos VIII 12 44
 Carrara, Enrico 29 61 63
 Carvalho, José G. Herculano de 19
 Castrone, Giovanni 56
 Catarina de Siena (Santa) 56
 Catulo 70 89
 Cavalcanti, Guido 46
 Cervantes, Miguel de 141
 Chiapelli, Fedi 102
 Cimelli, Serafino vd. Aquilano
 Cinzio, Giraldo 141
 Cipião Africano 98
 Cirilo 38
 Claudiano 70
 Colleoni 11 36
 Colonna, Egidio 38
 Colonna, Francesco 56
 Colonna, Vittoria 59
 Comino, Giuseppe 61
 Conti (de'), Giusto 32-3 45 71-2 86
 88 106
 Corti, Maria 17-8 27-8 34-8 54 63 73
 75 86-7 91
 Cosimo de' Medici 31 46
 Córdoba, Consalvo de 12
 Dante vd. Alighieri, Dante
 De Blasi, Nicola 58
 De Jennaro, Pier Jacopo 34 36-8 94
 96
 De Meijer, Pieter 16-7
 De Naldis, Naldo 31
 De Robertis, Domenico 23 31-2 38
 48 63 71 83 99 110
 Decembrio, Pier Candido 37
 Del Tuppo, Francesco 38
 Dionisotti, Carlo 33-4 40 46-8 50 55
 Dolce, Ludovico 60
 Durand, Gilbert 125 135 137
 Eco, Umberto 21 51

Eleonora de Aragão 37
 Eliade, Mircea 129
 Eliano 38
 Erasmo de Roterdão 56
 Ercole d'Este 31 36-7
 Erspamer, Francesco 27 61-2 92 98 101
 Esopo 38
 Estrabão 97
 Even-Zohar, Itamar 17
 Facino, Lucido 35
 Facio, Bartolomeo 37-8
 Feo, Michele 18
 Fernando de Castela 14
 Ferrante (ou Fernando) de Aragão 11-3 35-6 38 46-47
 Ferrantino de Aragão 12
 Ferreira, António 141
 Filelfo, Francesco 47
 Filetico, Martino 30 37-8 71
 Filiberto di Savoia 36
 Flavio, Biondo 37 46
 Folena, Gianfranco 28-9 42 74-8 99 101
 Francisco I 13
 Frederico de Aragão 11-4 36 41 46-7
 Frederico de Urbino 36
 Galeota, Francesco 38 47
 Gallo, Filenio 33-5 72-3 86
 Gálvez de Montalvo, Luis 141
 Garai, Blasco de 60
 Gareth, Benedetto vd. Cariteo
 Gaza, Teodoro 30 71
 Gherardo Petracco 20
 Giolito de' Ferrari, Gabriele 60
 Giovanni de Aragão 11
 Giovanni del Virgilio 21-3 29 72 103 125
 Giunta, Filippo 55 60
 Giunti (irmãos) 55
 Grant, W. Leonard 29
 Grasso, Lucio 13 39
 Grátio 14
 Guarini, Guarino 30
 Guarino, Battista 30
 Guinizzelli, Guido 46
 Guittone d'Arezzo 46
 Hesíodo 30
 Homero 30
 Horácio 97
 Inocêncio VIII 13 39

Isócrates 38
 Jachman, Günther 125
 Jean d'Anjou 11
 Krautter, Konrad 21-2
 Kristeva, Julia 19-20
 Landino, Cristoforo 33
 Lascaris, Costantino 56
 Lausberg, Heinrich 100
 Laurana, Luciano 11
 Lautrec 13
 Leto, Pomponio 35
 Liburnio, Niccolò 40
 Lopez de Ayala, Diego 60
 Lorenzo de' Medici 11 31-2 36 46
 Loschi, Antonio 46
 Lotman, Jurij M. 19 73 111
 Lucrécio 70
 Luís de Aragão 42 92
 Luís XII 41
 Maffei, Agostino 35
 Maiano, Giuliano da 12
 Maio, Giuliano 13 39 93
 Manetti, Gianozzo 37
 Manuzio, Aldo 28 48 52 55 59-60
 Manzoni, Alessandro 61
 Maomé II 12
 Marchese, Cassandra 14 59
 Marcial 97
 Martellotti, Guido 23
 Martin, Jean 60
 Martinus Capella 44
 Marx, Leo 126
 Massarengo, Giovanni Battista 60-1
 Mauro, Alfredo 27-8 40 53 55 60-1
 Mayr, Sigismondo 14 41 43
 Miranda, Francisco de Sá de 20 141
 Miranda, José da Costa Miranda 61
 Mombrizio, Bonino 30
 Montefalcione, Giovanni Francesco di 54
 Montemor, Jorge de 141
 Mosco 71 86
 Navagero, Andrea 56
 Nemesiano 70 74
 Onesandro 38
 Orbicciani, Bonagiunta 46
 Orvieto, Paolo 33-4 39 86
 Ovídio 14 66 70 78 89 97 121
 Panormita 11 37 68 93
 Patrizi, Francesco 47
 Pereira, Maria Helena da Rocha 138

Perleone, Giuliano 47-8
 Petrarca, Francesco 15 18 20-1 29 32 37 45-9 69 71-3 75-6 79-85 87-9 99
 Petrucci, Antonello de 11-2 96
 Petrucci, Giovanni Antonio de 50
 Piccolomini, Enea Silvio 34 37 47 (e vd. Pio II)
 Pier della Vigna 46
 Pietro da Moglio 18
 Pio II 11 35
 Platão 17
 Platina 35
 Plínio o Antigo 64 70 97 101 113
 Poliziano, Angelo 33 46 67 71-2
 Polo, Gil 141
 Pontano, Giovanni 11-2 37 39 43 51 58 66 72 90 93-4 97-8
 Porcacchi, Tomaso 60-1
 Propércio 66 70 78 97
 Pulci, Bernardo 32-3 72 86
 Pulci, Luca 32
 Quondam, Amadeo 49 74
 Reis, Carlos 16 103-4
 Ribeiro, Bernardim 20
 Roberto d'Anjou 37 46
 Romano, Rustico vd. Perleone, Giuliano
 Ronsard, Pierre de 141
 Saccone, Eduardo 63 69 94
 Salazar, Diego de 60
 Salernitano, Masuccio 48
 Salutati, Coluccio 30
 Sannazaro, Cola dei 13 91
 Sannazaro, Jacopo 13-5 27-8 33 35-6 38-45 48-51 54-9 61-5 67-9 71-95 97-9 101-5 109-10 112-3 115-20 123-4 126 129 133-4 136-41 143-4 (e vd. Actius Syncerus)
 Sannazaro, Marcantonio 13 42
 Sansovino, Francesco 60-1
 Santagata, Marco 48 57 92 94
 Santomango, Massella da 13 91
 Sassone, Adriana 93
 Scherillo, Michele 28 53 60-1 71-2 136
 Scinzenzeler, Giovanni Angelo 41
 Segal, Charles 125-6
 Seripando, Antonio 58
 Sforza, Francesco 11 36
 Sforza, Ippolita Maria 36
 Sidney, Philip 141

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e 16-7 44
 Sisto IV 11 36
 Snell, Bruno 125
 Spenser, Edmond 141
 Strozzi, Titus 30
 Summonte, Pietro 14 42-3 58 61 67 92-3
 Tasso, Torquato 141
 Tateo, Francesco 112 131
 Teócrito 17 30 33 38 65 67 71 117 125-6
 Tibulo 66 70 78 89
 Tissoni Benvenuti, Antonia 30
 Tolomei, Jacopo 33-5
 Töns, Ulrich 71
 Trapezunzio 38
 Trimbrocchi, Triburco dei 30
 Valla, Lorenzo 37-9
 Varese, Claudio 53
 Vecce, Carlo 41
 Velli, Giuseppe 28 40-1 58 69
 Vespasiano da Bisticci 37
 Villani, Gianni 27-8 40-3 52-3 61-2 67 69-70 72-3 102 131
 Virgílio 17 21-3 30-2 39 65 70-2 74 78 81 83 89 101 113 115 118 121 125-6 140
 Volpi (irmãos) 61
 Xenofonte 38
 Zancan, Marina 60