



COLÓQUIO

Letras

número 174 Maio/Agosto 2010

Paisagens bucólicas com e sem pastores

MARIA DO CÉU FRAGA

«O PASTOR SOLITÁRIO» é o título de um poema de Roberto de Mesquita, poeta da ilha das Flores que se sabe exilado no meio dos homens e sente a missão de interpretar as «almas cativas», as vozes sagradas das coisas e do universo. Ao título do poema, acrescenta numa indicação parentética: Écloga. E, de facto, escrito já no século XX, o poema corresponde à nossa noção codificada de écloga, mostrando como a delicadeza do artifício pastoril se apropria à sensibilidade de um poeta que, fechado na sua ilha mas aberto às correntes estéticas da época, escreveu alguns dos mais belos textos da literatura portuguesa.

Num outeiro verdejante encontra-se Filodemo, o pastor que Roberto de Mesquita cria como símbolo do poeta fadado — do poeta maldito, bem ao sabor da época —, que vê materialmente traduzido em «duas enormes asas de condor» o seu dom:

*Deu-me uma fada há muito este condão
De me evadir da Terra, asilo estreito,
E qual águia vogar pela amplidão.*

Mas as asas de Filodemo, invejadas por outro pastor, «ingénuo amigo», vêm a tornar-se condenação e motivo de permanente mágoa, já que levam a pastora amada a retrair-se, receosa do amor daquele homem estranho que parece situar-se acima dos mortais, na esfera dos deuses. E ouve-se então o grito final do pastor-poeta que gostaria de quebrar a sua maldição, metonimicamente representada na incapacidade de ser amado:

*Quem fora um trivial, pobre cabreiro,
Cantando e amando ao sol, ao vento agreste,
Como tu, meu ditoso companheiro!
Maldita sejas, fada que me deste*

*Este dom de vdar, fatal condão!
Maldita sejas, sim, pois não quiseste,
Dando-me asas, tirar-me o coração!*¹

A tradição que permite o investimento simbólico deste pastor-poeta recupera-se na linha do bucolismo clássico, que construiu a Arcádia alicerçando-a num entendimento artístico do mundo e do homem. Roberto de Mesquita explora a tradição de um género pouco usual na literatura pós-romântica, mas em perfeita consonância com a estética simbolista, para acentuar a delicadeza do artifício poético e assim colocar a sua fábula fora do tempo e do espaço.

O carácter artificioso da poesia pastoril foi sempre sentido, quer pelos leitores e críticos, quer pelos próprios escritores, que ora o afirmam como essencial à própria arte, ora o justificam pela finalidade alegórica ou moralizante da efabulação, ora procuram atenuá-lo pela criação, artificial também, de uma «écloga rústica». Mesmo assim, consoante a sensibilidade e os objectivos do poeta, a écloga pode assumir duas feições distintas, que vêm a constituir duas grandes linhas na história do género: por um lado, encontramos a écloga artística, deliberadamente assente no refinamento poético e na estilização; por outro, a écloga rústica, intencionalmente mais próxima do mundo empírico. A separação, que se compreende dentro das possibilidades de actualização do código bucólico, mostra-se operatória em termos de interpretação literária, e está consagrada pela teoria e pela crítica².

Num caso como no outro, o mundo artificial do bucolismo torna-se possível porque a verosimilhança literária se estabelece não só pelo confronto do texto com o mundo empírico, mas também com as próprias expectativas que o género escolhido pelo escritor desperta nos leitores. São as convenções poéticas que nos levariam a considerar impossível que o Reverendo Bonifácio, o gato branco de Afonso da Maia, falasse, enquanto exigimos como natural, e necessário, que o Gato das Botas fale, em vez de miar.

Transpor numa relação imediata o mundo pastoril para o quotidiano, ler denotativamente um texto que repousa num código estabelecido, é o fulcro da paródia mais frequente à Arcádia, mesmo na época em que gozou de maior fulgor. De tal forma que é discutível o valor documental que terá, ou não, uma passagem do *Quixote* em que duas jovens, vestidas de pastoras, preparam a representação de duas éclogas, uma de Garcilaso, a outra de Camões. Deverá aceitar-se esta passagem como testemunho de que os diálogos pastoris eram representados? Ou, pelo contrário, Cervantes pretenderia ridicularizar o irrealismo de tal tentativa?

Com a afirmação da originalidade individual e com o advento do romantismo, era inevitável que os códigos bucólicos clássicos perdessem a sua capa-

cidade de significação literária, toda ela assente na partilha de uma convenção preexistente e culturalmente aceite e transmitida. É o que sintetiza A Valle-Arce quando diz que o romantismo, conservando a essência do bucolismo herdado, «mata» o pastor, a figura literária que condensava os seus traços mais significativos e que ao longo de séculos conseguira moldar-se de forma a dar expressão aos ideais humanos de épocas diferentes. E, ao mesmo tempo que se começou a escrever «el libro de pastores sin pastores», deixou também de se cultivar a égloga³, a composição poética que, no século XVI, mais eficazmente conseguira codificar o estatuto e o significado do pastor, fazendo renascer uma tradição já firmada a partir de Teócrito e, sobretudo, de Virgílio, e que, no caso da literatura portuguesa do Renascimento e do Maneirismo, se lia também por Sannazaro e Garcilaso de la Vega.

Nem todos os poetas que escreveram écloas e adoptaram a ficção pastoril foram bucólicos no sentido estrito do termo, ou seja, nem todos eliminaram aquela separação que a civilização ocidental afirma entre o mundo natural e o homem, e que Sá de Miranda condensa dramaticamente ao fechar o soneto «O sol é grande, caem co'a calma as aves». Num primeiro momento deste poema, parece estabelecer-se a harmonia entre a natureza e o homem sujeitos ambos à mudança, mas a verdade é que ela se desfaz, e com a sua destruição agrava-se a solidão do homem, quando o poeta, olhando para si, conclui de uma forma pungente: «E tudo o mais renova, isto é sem cura!»

E nem sempre os poetas exploram os sentimentos que poderiam ser despertados por uma natureza participante e afectivamente interpretada pelo autor e pelas personagens. O sentimento bucólico que está na origem do mundo literário pastoril não se esgota na expansão lírica mais ou menos exacerbada. Pelo contrário, muitas são as funções desempenhadas pela ficção arcádica e pela integração do pastor num mundo idealizado⁴. Por isso, o recurso à figura pastoril pode associar-se às mais diversas intenções temáticas e até pragmáticas, autorizado pela memória literária e pela tradição do género. Porém, com frequência, parece até que ao poeta interessou mais a exploração das potencialidades do diálogo do que um modelo de interpretação do mundo.

As condições de enunciação constituem, sem dúvida, um dos atractivos do género eclogal. É que, mesmo quando o lirismo impera, há apresentação de uma intriga, ainda que incipiente, mas tributária do modo narrativo, há a criação de personagens e o seu confronto em diálogo. O poeta distancia-se do poema, a voz que diz *eu* não é a sua, nem com ela é passível de se confundir, mesmo quando se pode adivinhar a inspiração autobiográfica de alguns episódios.

As implicações deste simples facto são tanto mais importantes quanto é certo que na época a estética petrarquista imperava sobre a poesia lírica, e, portanto, impunha-se, ao menos como atitude estética, a afirmação de um sujeito lírico e do carácter autobiográfico dos poemas, exigindo-se-lhes, ao

mesmo tempo, uma discrição cortês. A ficção da égloga permite ao poeta fugir a esta prática, obrigando-o também a adoptar diferentes pontos de vista: mesmo analisando com paixão um caso pessoal, ele terá de exteriorizar os seus sentimentos através do diálogo mantido por personagens credíveis e coerentes. Como certamente observava Faria e Sousa, os pastores da Écloga I de Garcilaso de la Vega ou os da II de Camões ganham vida a partir das contradições que os poetas sentem e extremam, e, portanto, não há um pastor que represente o poeta em diálogo com um amigo transformado, também ele, em pastor. Ambos *são* o poeta⁵.

Ao mesmo tempo, esta ficção, que vai favorecer a confiança e justificar a cumplicidade⁶, permite a diversidade de vozes, e permite até, como virá a ser corrente no romance pastoril, ouvir-se directamente a voz feminina. Lisardo de Frei Bernardo Brito, por exemplo, expõe os seus argumentos a Sílvia e, depois de combater os motivos por ela invocados, num movimento que representa também a vitória sobre a sua própria hesitação, faz prevalecer a decisão tomada. Já nas palavras e atitudes de Belisa e Almeno, personagens de Camões que mantêm entre si um diálogo infecundo, se encontram justapostas duas interpretações, a masculina e a feminina, de uma mesma situação amorosa. E é a voz autorizada de Inês que na égloga de Sá de Miranda fala dos excessos sentimentais dos pastores.

E, fora do universo do lirismo sentimental, alicerçando-se numa longa tradição da literatura bucólica, a égloga permite que os pastores teçam críticas duras à sociedade, moralizem ou reprovem situações de injustiça — e lembre-se a dureza com que Diogo Bernardes, o «suave cantor do Lima», habitualmente tão louvado pela sua brandura bucólica, retrata a falta de piedade e o egoísmo dos pastores em tempo de peste na «égloga deploratória» que dirige a D. Duarte, neto de D. Manuel I.

A égloga permite ainda que o poeta, prevendo reacções menos favoráveis ou contrapostas às que pretende fazer aceitar, lhes dê expressão controlada e antecipe intratextualmente os argumentos adversários. No fundo, é a estratégia de um dos géneros que tinham grande aceitação na época, o diálogo⁷. Um pastor guia a conversa e assume em muitos casos a autoridade do *senex* prevista pela retórica e reconhecida pelos restantes pastores. Os temas podem ser os mais diversos; e, consoante os objectivos e as características da situação, o poeta aviva os traços que lhe parecem mais convenientes entre aqueles que a tradição faz convergir na figura do pastor⁸.

Pense-se numa égloga como a «Spiritual do conhecimento próprio», em que Baltasar Estação imagina os pastores Valio e Silvano a discorrer em oitava rima sobre a conversão ao amor divino e a necessidade de em «terra alheia» os pastores se *lerem* a si próprios, para compreenderem os caminhos

que conduzem à *pátria* celeste⁹. Poder-se-á pensar que a total ausência do apelo bucólico se deve a uma menor habilidade do poeta, o que não deixa de ser parcialmente verdade (e, por contraste, não pode deixar de se lembrar o bucolismo de Frei Agostinho, instrumento poderoso de uma argumentação afectiva que anima os poemas pastoris do frade capuchinho). Mas, por outro lado, nesta, como em outras églogas em que há breves descrições da natureza e a alusão tópica ao pôr-do-sol se torna pretexto para considerações sobre o tempo e a sua percepção individual, Baltasar Eça deixa bem vincado o núcleo de significação que pretende activar. E no centro não está o bucolismo; está, sim, o pastor, figura culturalmente conotada e intelectualizada. Por isso, o poeta não hesita em afirmar que os pastores têm de *estudar* e persistir no seu estudo e em colocar na epígrafe de uma égloga o verbo *ensinar* («Écloga espiritual que brevemente ensina a buscar Deus», é o argumento que encima a Écloga II¹⁰).

As églogas de Baltasar Eça apresentam-se por regra com um desenho muito nítido, em que o diálogo se estabelece entre um «pastor experimentado», o *senex*, e um outro que reconhece a sua autoridade e se mostra desejoso de aprender com o amigo. As reacções deste segundo pastor fornecem o pretexto que alimenta quer a exposição doutrinária e religiosa, quer a amplificação de argumentos já enunciados. Esta característica vinca-se ainda mais numa das poucas églogas em que a natureza parece estar presente, mas afinal vai servir apenas para estabelecer o contraste alegórico e intelectualizado entre a esterilidade de «um monte deserto» e o desejo amoroso de alcançar «outras flores divinas». Refiro-me à égloga «Da Magdalena»¹¹, em que o cônego da Sé de Viseu faz contracenar com Maria Madalena o próprio Cristo, o Bom Pastor.

Mas também Sá de Miranda, o «bom Sá» em que convergem os caminhos da poesia e os da vida, não é propriamente um bucólico. É, sem dúvida, um artista como o são os seus pastores, e por isso é sensível à natureza e às possibilidades expressivas do género eclogal. Como Frei Agostinho da Cruz, apresenta-se por vezes como «guarda-cabras», isto é, como o mais rústico e humilde pastor; mas as implicações da designação são bem diferentes na obra de um e outro poeta. O frade da Arrábida foge do mundo e na sua cabana procura uma harmonia que é em primeiro lugar religiosa. Desenganado e consciente de que o mundo social lhe impede os passos da peregrinação terrena, consegue interpretar com emoção o sentido da criação, e a comunhão bucólica com as outras criaturas cinzela os seus argumentos e cantos de louvor com a nota de afectividade que se sente faltar a Baltasar Eça.

Exemplifiquemos. Na primeira das églogas em que poeticamente conta a sua vida, Frei Agostinho retrata-se em Limabeu para explicar a sua conversão, a sua decisão de se volver pastor¹². E desde logo nos primeiros tercetos, ainda antes de ouvirmos o pastor, ele é caracterizado pelo narrador, que dá conta da

sua inserção no cenário: o rio que se vê correr é, como seria de esperar num quadro idealizado, «claro» e, sobretudo, «acostumado a ouvir os seus [de Limabeu] segredos».

Por isso, agora que o seu ânimo se alterou e, por conseguinte, as confidências já não serão a propósito de um amor mundano, a personagem sente necessidade de participar a sua mudança às águas, o seu estado de desengano e os seus propósitos de guiar a bom porto a *peregrinação* que o traz a este mundo. Nesta écloga, o pastor está solitário, voluntariamente solitário¹³, e a natureza é a primeira e a única confidente desejada: «— Aquillo [...] que vos contava, / Plantas, agoas, penedos, foi engano», diz, com a naturalidade de quem reata uma conversa habitual.

Já a partida da corte para Entre-Douro-e-Minho não representa na vida de Sá de Miranda uma fuga para a solidão bucólica. O seu bucolismo não sofre qualquer espécie de comparação com o isolamento em que, graças aos efeitos de uma *pathetic fallacy*, mais ou menos voluntariamente buscada e sentida, isto é, através de um voluntário engano¹⁴, o homem se sente acompanhado por uma natureza animizada e sensível. Quando se pensa em Sá de Miranda, tornam-se desadequadas a identificação entre a cidade e a cultura, e a oposição entre a cultura e a natureza, consagradas pela crítica moderna e eficazes na explicação de outros autores. É certo que os estóicos viam na conduta regrada pela natureza uma garantia de equilíbrio e felicidade, e que o poeta das Sátiras, em que se incluem algumas éclogas, repetidamente nos fala de uma «madre» zelosa ou nos faz o elogio da *aurea mediocritas*.

Sá de Miranda, rodeando-se embora da natureza, não está imbuído do que se poderia chamar lirismo bucólico. No campo, não se volve pastor em comunhão com a natureza e com os gados, e, se pensa que a «madre antiga» é protectora e generosa, também sabe que os homens e os animais se regem por princípios distintos, sendo o homem obrigado a mais. Gil, o enigmático pastor da écloga *Basto*, di-lo com clareza, aproximando-se dos ensinamentos de Pico della Mirandola quando destrói a argumentação do amigo que invocara exemplos da vida animal, numa tentativa de conciliar a natureza e o homem:

*Falas-me nos animais,
a que nós brutos chamamos,
que guardam leis naturais;
nós outros não nas guardamos,
a isso obrigados mais.*¹⁵

Há harmonia entre o homem e a natureza, sim, mas harmonia porque Sá de Miranda tem da natureza, como da vida em geral, uma perspectiva fortemente intelectualizada, o que aliás se coaduna com o pendor moralizante da

sua poesia¹⁶. O que Sá de Miranda, e como ele alguns dos seus pastores, procura no campo ou na aldeia não é um refúgio natural, é antes a reconstrução racional da sociedade. Sendo certo que a aldeia lhe proporciona ocasião para o ócio, não é a natureza que leva Sá de Miranda à filosofia, é antes a filosofia que o faz entender a natureza e dela necessitar.

Agrário, o pastor racional da *Écloga II* de Camões, «Ao longo do sereno», a determinada altura do seu extenso monólogo, tão devedor das doutrinas estoicas, começa a «achar no mundo que emendar», e logo reage contra as divagações da fantasia: «Basta que a vida fora dele [mundo] tenho. / Com meu gado me avenho, e estou contente.»¹⁷

Não assim Sá de Miranda. O poeta do Neiva está na aldeia com os olhos na corte. O estatuto, tantas vezes invocado em cartas, de aldeão, de guarda-cabras rústico, é apenas um artifício poético com tradição já firmada que faz reverter a seu favor. A sua atitude assemelha-se à do sábio, que não propriamente do filósofo de uma corrente determinada, que, retirando-se do mundo, não se alheia da sua sorte.

No fundo, Sá de Miranda, intitulando-se pastor nas *Sátiras*, faz reverter para si próprio a conotação inerente à figura que dá sentido às *éclogas*, e confunde assim os dois géneros que, graças a possibilidades comunicativas diferentes, mais se prestam à execução da sua missão poética, tal como a concebe: a epístola e a *écloga*.

Para aceitarmos a imagem do Poeta do Neiva com trajes pastoris ou como guarda-cabras, como o desenhavam tão frequentemente os poetas mirandinos e ele próprio se designava, teremos de aceitar que os pastores de Sá de Miranda poderiam dizer, com os de Frei Agostinho da Cruz, «os mimosos não são para pastores». E teremos também de dizer com García Berrio que a poesia da época se apresentava «como un vehículo ideológico de corrección de la historia», permitindo criar modelos de perfeição imaginada¹⁸.

Se a *écloga* se pode afastar das expectativas que o próprio género desperta, também é certo que podemos encontrar os elementos e modos de significação mais típicos da poesia bucólica em outros géneros literários.

Carolina Michaëlis, com uma certa ternura perante a simplicidade com que Vasco e Gil exprimem o poder do amor numa cantiga de Camões, falava de uma «eclogazinha» ao referir-se ao breve diálogo pastoril por eles protagonizado nas voltas ao mote «Deus te salve, Vasco amigo».

O termo ocorre-nos com mais facilidade, e por motivos que não se prendem apenas com a brevidade dos poemas, perante um grupo de sonetos construídos à volta de elementos pastoris: na edição das *Rimas* levada a cabo por Costa Pimpão, são os sonetos 60, «Todo o animal da calma repousava»; 68, «Apartava-se Nise de Montano»; 69, «Tomava Daliana por vingança»; 77, «Na metade do Céu subido ardia»; 78, «Já a saudosa Aurora destoucava»;

103, «Cantando estava um dia bem seguro»; 106, «O céu, a terra, o vento sossegado...» e, finalmente, 112, «Indo o triste pastor todo embebido»¹⁹.

Preside a qualquer um destes sonetos o tipo de construção retórico-estilística da écloga. Neles se ouve, num primeiro momento, a voz de um poeta narrador que apresenta, com uma suavidade dada pelas imagens de conotação bucólica e sublinhada pelo próprio aspecto verbal, o ambiente e a situação da personagem. Tomemos como exemplo de apresentação o início de um destes poemas, sabendo que a caracterização do pastor e da situação se alonga ainda pelo primeiro terceto, que não transcrevemos:

*Todo o animal da calma repousava,
só Liso o ardor dela não sentia,
que o repouso do fogo em que ardia
consistia na Ninfa que buscava.*

*Os montes parecia que abalava
o triste som das mágoas que dezia;
mas nada o duro peito comovia,
que na vontade d'outrem posto estava.*²⁰

Num segundo momento, a enunciação pertence às personagens: um ou dois pastores, o eco, ou, no caso de «O céu, a terra, o vento sossegado...», o pescador. Mas, tal como acontece com as éclogas piscatórias, cremos que neste caso não se estranhará que os dois tipos se correspondam²¹. E ora o soneto fecha com a voz pastoril, ouvida directamente ou com recurso ao tópico das palavras gravadas no tronco de uma árvore (é o caso do soneto «Todo o animal da calma repousava»), ora o narrador retoma a palavra para estabelecer um comentário final.

Micaela Ramon Moreira, inspirando-se nos trabalhos de Antonio García Berrio, estabeleceu uma tipologia do soneto amoroso camoniano²². De acordo com esta tipologia, os sonetos pastoris que agora isolei encontram-se num grupo um pouco mais numeroso, de que os não distinguiu, e que mostrou serem «sonetos narrativos com função predominantemente referencial», isto é, serem poemas centrados em situações a que o poeta é alheio e em que a dimensão cronológica, o tempo objectivamente exterior ao poeta, é importante²³.

Por isso, em qualquer um destes sonetos, e ao contrário do que sucede no soneto mais típico, o poeta não adopta uma enunciação lírica: não há coincidência entre o eu lírico e a personagem ou personagens que neles figuram, e nem sequer se trata de fazer reverter, ao menos de forma explícita, uma situação para simbolicamente transmitir os sentimentos do poeta²⁴. Ou seja, o autor dos sonetos mais típicos da literatura portuguesa, um dos poetas que

permitem a Antero de Quental conceber o soneto como sendo «a expressão mais pura do lirismo», afirma-se também como o poeta que aceita que os seus 14 versos se descaracterizem para com o modo lírico conjugarem o narrativo e o dramático.

Qualquer um destes sonetos parece, pelo tema e pelo seu tratamento retórico-estilístico, imitar a égloga enquanto género, aceitar as suas convenções e explorar os caminhos expressivos abertos pela tradição. Naturalmente, não estamos a pretender dizer que Camões tenha criado o soneto pastoril transpondo para a estrutura fixa do soneto os códigos da égloga; ele tinha modelos, e pode-se dizer que o soneto pastoril gozava de prestígio entre os poetas italianos e castelhanos de Quinhentos²⁵. Também entre nós, um Diogo Bernardes, por exemplo, adopta a ficção pastoril, mesmo se esbatida por vezes num sentimento bucólico esparso ou traduzida simplesmente na presença de tópicos consagrados, para constituir um núcleo de sonetos à volta de Délio e Marília nas *Rimas Várias Flores do Lima*.

Mas pensemos que no cancionero petrarquiano não existem églogas, como também não existem sonetos pastoris. As bases conceptuais do petrarquismo e do bucolismo pastoril são, por essência mesmo, bem diferentes; a sua conjugação foi possível apenas a partir da invenção e do bom acolhimento da *Arcádia*. Sannazaro, à maneira típica dos renascentistas, consegue por artifício conciliar ecleticamente elementos que na base apresentavam motivações diferentes. Assim fundiu duas formas de entender o mundo e modelou um tipo ideal em que a época se projectou, o pastor.

Segundo a poética quinhentista, e já Dante sistematizara os traços que haviam de ser desenvolvidos e fixados por Tasso, por exemplo, o soneto caracteriza-se por se desenvolver, não à volta de uma fábula, mas antes de um conceito. A unidade que lhe é exigida acentua-se pela brevidade dos seus 14 versos, limite que Boileau haveria de considerar inapropriado («La mesure est toujours trop longue ou trop petite», sentencia na sua *Art poétique*). Mas mais certa será a observação que, com algum humor, faz nos nossos dias François Jost, quando elege os 14 versos como sendo a extensão mais apropriada ao nosso espírito, por representar «la tranche qu'il voit d'un seul coup»²⁶. Com efeito, a coerência do soneto é um efeito estético, mas há também elementos psicológicos que a podem favorecer.

Os códigos literários e, entre eles, os códigos de cada género, desempenham uma função de modelização e ao mesmo tempo de restrição da realidade, prevêem situações que podem ser cantadas e excluem outras consideradas inadequadas ou menos próprias.

A narrativa pastoril, enquanto disfarce, permite a expressão de situações e atitudes não previstas pela tradição do soneto amoroso. Assim, Camões, o poeta que em canções e sonetos faz um exame introspectivo e culpa pelo

seu infortúnio o amor e os fados, e só veladamente se refere a uma «culpa alheia», permite-se, recorrendo à ficção pastoril e à linguagem alegórica que lhe é própria, expressar através do soneto situações não previstas no mundo petrarquista, como seja a referência a bens materiais, ou à sua ausência. É o que acontece no soneto «Cantando estava um dia bem seguro», que se destaca dos restantes pastoris, porque neles o poeta veste o traje pastoril para, em primeira pessoa, contar um episódio, dar a palavra a outro pastor e reflectir sobre a sua vida, isto é, para, de uma forma explícita, se tornar personagem da «eclogazinha». Neste soneto, não há referência à paisagem, há apenas a exploração de um clima pastoril, basicamente formado à roda de um pastor que decifra augúrios e que no canto das aves entende o futuro. Ao mesmo tempo, há a valorização da linguagem alegórica típica, quando se apontam dois *lobos* como a causa da infelicidade do poeta-pastor: um porque lhe matou a sua «cordeira gentil», outro porque lhe «degolou / quanto gado *vacum* pastava e tinha».

Mas se neste soneto a crueza do pormenor é marcante, também quando «Tomava Daliana por vingança / da culpa do pastor que tanto amava, / casar com Gil vaqueiro», a ficção pastoril torna dizível uma motivação menos nobre de Daliana, que, impelida apenas pelo sentimento mesquinho de vingança, pensa casar com Gil (vaqueiro, ou seja, superior ao pastor na hierarquia bucólica...) sem o amar, e torna até possível falar na «fé perjura» da pastora.

O emprego de uma ficção pastoril nestes sonetos permite-lhes, pois, albergarem uma fábula cujos traços essenciais não conduziriam a conceitos adequados ou sequer permitidos pela tradição do soneto amoroso. Por outro lado, esta contaminação das tradições pastoril e petrarquista dá voz a um dos traços mais característicos da poesia camoniana, a solidão aflitiva que se sente no entendimento do indivíduo e que se vem a manifestar na urdidura de um mundo bucólico intranquilo. O ambiente tópico de «O céu, a terra, o vento sossegado...» acentua a independência da natureza relativamente ao homem. Com efeito, guiado pela descrição do narrador e pelas expectativas abertas, o leitor espera que se estabeleçam laços de simpatia entre o pescador que se recorta na paisagem e a natureza interpelada. No entanto, mesmo se o observador insiste na brandura do cenário, o soneto termina mostrando a solidão petrarquiiana do homem que não encontra resposta nem nos outros homens, nem na natureza²⁷. Como acontece em algumas das éclogas do Poeta, os laços solidários que o mundo pastoril institui e celebra não são suficientemente fortes para vencer a solidão de cada homem.

Porque falámos de contradições e da exploração inesperada de géneros poéticos, situando-nos nitidamente dentro de uma poética convencional e normativa, impõe-se-nos, a terminar, uma referência contrastante. É um poeta

da nossa época, ligado a Castelo de Vide: Cristovam Pavia. A sua apresentação seria necessária para enquadrar o poema que pretendo lembrar. No entanto, não nos vamos deter nela, porque uma das melhores caracterizações do autor de *35 Poemas* está feita numa associação, sintética e sugestiva, que ocorre num poema em que outro poeta da mesma geração, Ruy Belo, recorda tempos já passados: «havia tanta coisa no outono havia o cristovam pavia»²⁸.

Entre os poemas inéditos de Pavia publicados postumamente em 1982, encontrava-se um intitulado «Écloga». Ei-lo:

*Na folha bailada,
levada
no vento,
vai meu pensamento.*

*Na cinza dolida,
espargida
pelo rio,
o meu olhar frio...*

*E no teu sorriso
da mais lisa
quietação,
o meu coração.*²⁹

É uma écloga sem pastores, nem sol poente, nem rebanhos, nem sequer um *locus amenus* ou um diálogo. Mas é o bucolismo lírico entendido em meados do século xx e cristalizado, fora de qualquer regra clássica, numa écloga. A aceitar e, simultaneamente, a rejeitar a tradição pastoril e a herança bucólica.

NOTAS

Neste texto desenvolve-se uma comunicação apresentada no colóquio «Heranças Bucólicas. Paisagens, Paraísos, Peregrinações», que decorreu em Novembro de 2006, em Castelo de Vide.

- ¹ Roberto de Mesquita, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 109-13.
- ² Veja-se, por exemplo, uma explicação muito clara e que mantém actualidade em Maria Corti, «Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro», *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli Editore, 1969, p. 281-30; na história da literatura portuguesa, pense-se nos textos introdutórios de Faria e Sousa às éclogas camonianas na edição das *Rimas Várias* e às suas próprias na *Fuente de Aganipe*, ou na polémica que se estabelece, já no século XVIII, entre Francisco Pina e Melo e Cruz e Silva. Acrescente-se ainda que muitas são as interrogações que se levantam quando queremos ir além das questões estilísticas (e já Faria e Sousa dava conta da dificuldade em caracterizar uma «écloga rústica»).
- ³ Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, 2.^a ed. cor. e aum., cap. I, Madrid, Ediciones Istmo, 1975.
- ⁴ Veja-se o capítulo introdutório, «The Functions of the Pastoral», do livro *Literature and Pastoral* (New Haven and London, Yale University Press, 1984) de Andrew V. Ettins, que apresenta uma perspectiva bem fundada da distinção e das relações estabelecidas entre o bucólico e o pastoril.
- ⁵ Vejam-se as considerações de Faria e Sousa na sua edição comentada das *Rimas Várias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, Segunda Parte, p. 211.
- ⁶ Se o poeta petrarquista elege como confidente o papel ou espalha ao vento as suas queixas, já o pastor Salicio advoga que «el mal, comunicándose, mejora», para propiciar a confiança de Albanio, o pastor enamorado da Écloga II de Garcilaso, inclinado a considerar antes que «Amor quiere que calle». Cf. Jesús Gómez, «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 11, 1993, p. 171-95.
- ⁷ Sobre as distinções fundamentais entre os requisitos pedidos aos interlocutores do diálogo e da écloga, fruto do próprio entendimento de um e outro género, veja-se Francisco López Estrada, «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», in *Anales de literatura española*, n.º 6, 1988, p. 335-40.
- ⁸ Encontra-se um resumo colorido desses traços no «Discurso sobre a vida, e estilo dos Pastores» com que Francisco Rodrigues Lobo prefaciou as suas *Éclogas*, de 1605, que convém cotejar também com a exposição de Herrera (cf. António Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1972, p. 472-5) e até com o artigo «Pastor» do *Tesoro*, de Cobarruvias (Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ediciones Turner, 1979). À análise comentada destes textos dedicámos as p. 27 ss. do livro *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Almedina, 1989.
- ⁹ É a Écloga I dos *Sonetos. Canções. Églogas, e outras rimas*, editadas em Coimbra, na Oficina de Diogo Gomez Loureyro, 1604.
- ¹⁰ Idem, *ibid.*, p. 162.
- ¹¹ Encontra-se esta écloga na obra indicada, p. 156 ss.
- ¹² É a Écloga I da edição das *Obras* de Frei Agostinho da Cruz, com prefácio e notas de Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado Editor, 1918. Encontra-se entre as páginas 18 e 21.

- ¹³ A expressão «pastor solitário», que, como vimos, também ocorreu a Roberto de Mesquita, encontra-se no próprio texto de Frei Agostinho, sublinhando um traço que se considera inerente à própria condição de pastor.
- ¹⁴ A expressão foi cunhada por John Ruskin, que com ela indicava o que considerava ser a principal fraqueza dos poetas subjectivos, isto é, daqueles que, incapazes de julgarem com objectividade o mundo, projectam na natureza os seus próprios sentimentos (cf. John Ruskin, *Modern Painters*, Nova Iorque, John Wiley and Son, 1872). Por um julgamento semelhante, no prefácio de *A Morte de D. João*, Guerra Junqueiro declarava que a obrigação de o poeta estar a par do seu tempo e revolucionar a sociedade torna a poesia bucólica «injusta».
- ¹⁵ Sá de Miranda, *Obras Completas*, texto fixado por Rodrigues Lapa, 4.^a ed. rev., vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1976, p. 158.
- ¹⁶ Como observa certamente um dos mais rigorosos especialistas da obra de Sá de Miranda, T. F. Earle, «a natureza é fundamental para Sá de Miranda porque ao escrever sobre ela pôde dar expressão aos temas dominantes do seu trabalho» (cf. T. F. Earle, *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), p. 83.
- ¹⁷ A Écloga II pode ler-se nas p. 319 e seguintes da edição das *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, ed. rev., Coimbra, Almedina, 1980.
- ¹⁸ Antonio García Berrio, «Poética y ideología del discurso clásico», *Revista de literatura*, vol. XLI, n.º 81, 1979, p. 24.
- ¹⁹ Não incluo neste grupo nem os que adoptam figuras bíblicas, como é o caso de «Sete anos de pastor Jacob servia», nem aqueles que se centram em fábulas mitológicas, mesmo sendo certo que as divindades campestres e os pastores habitam as mesmas paisagens e amiúde se relacionam.
- ²⁰ Aguiar e Silva explica, e lucidamente refuta, as suspeitas de apocrifia lançadas sobre este soneto (veja-se a nota 36, p. xxiv, de «A Edição de 1598 das *Rimas* de Camões», estudo introdutório a Luís de Camões, *Rimas*, reprodução *fac-similada* da edição de 1598, Braga, Universidade do Minho, 1980, bem como a bibliografia aí indicada).
- ²¹ No soneto «Num concavo penedo, onde quebravam», de António Ferreira, encontra Earle um «parentesco estreito» com a Écloga 12 do mesmo poeta, baseado na presença do mesmo grupo de personagens. E, acrescenta, no soneto o poeta muda o cenário, mostrando talvez conhecimento das éclogas piscatórias de Sannazaro (cf. nota 28, da edição de T. F. Earle dos *Poemas Lusitanos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 506).
- ²² Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira, *Os Sonetos Amorosos de Camões. Estudo Tipológico*, Braga, Universidade do Minho, 1998.
- ²³ Vejam-se sobretudo as p. 146 ss. do estudo referido. Por outro lado, note-se que García Berrio, ao definir o *corpus* dos sonetos lírico-amorosos em que incide o seu estudo, dele exclui «la narración por el poeta de amores ajenos», isto é, aqueles poemas em que o sujeito da enunciação não coincide com o do enunciado (cf. Antonio García Berrio, «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», *Zeitschrift für Romanisch Philologie*, n.º 97, 1981, p. 146-71).
- ²⁴ Cf. Vítor de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 4.^a ed., Coimbra, Almedina, 1982, p. 554 ss.
- ²⁵ Encontra-se uma perspectiva geral e um inventário de composições no estudo de Soledad Pérez-Abadín Barro, *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004), que, para introduzir o capítulo sobre os sonetos bucólicos de Francisco de la Torre, consagra uma secção à revisão das «derivaciones bucólicas».

- ²⁶ François Jost, «Le sonnet: sens d'une structure», in Yvonne Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance. Des origines au XVII^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 57-65 (cit. p. 64).
- ²⁷ Este soneto encontra paralelo num outro, de uma sobriedade expressiva majestosa, de Duarte Dias, «Calava o mar, calava o fero vento», em que impera um «brando silêncio» e a «tudo» se vai opor «o triste Tireno» (cf. Duarte Dias, *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana*, introdução e notas de António Cirurgião, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 121).
- ²⁸ Não podemos pensar que fosse apenas a localização factual, cronológica, o motor desta associação que ocorre na calma e melancolia do poema «Vat 69»; e mesmo que o aceitássemos, não se perderia o efeito da aproximação (cf. Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 218).
- ²⁹ Cristovam Pavia, *Poesia*, Lisboa, Moraes Editores, 1982, p. 134.