

Entre a *campagna* vêneta e os palácios patrícios, entre *Allegrezza* e sobriedade: O sentido da *existência* na obra do “homem de teatro” Angelo Beolco, o Ruzante

Maria de Nazareth Eichler Sant'Angelo¹

RESUMO: A proposta do presente artigo é revelar o quanto as vivências e atividades cotidianas do comediógrafo Angelo Beolco, o Ruzante (c.1494-1542), enquanto integrante da corte do patrício veneziano Alvise Cornaro (1477-1566) e frequentador da *campagna* vêneta, integram o repertório de práticas a partir do qual ele articula os sentidos de suas experiências e confere significado ao seu mundo. A disposição sensível que nos interessa conhecer, manifesta pelo autor na sua última peça, *Littera a messier Marco Alvarotto* (1536), tida pelos críticos como o seu “testamento espiritual”, compreende o sentido atribuído pelo paduano ao significado da vida e a pertinência da busca por sua longevidade.

Palavras-chave: Teatro italiano; Humanismo renascentista vêneta; História Cultural/História das Sensibilidades

Amid the *campagna veneta* and the noble palaces, amid the *Allegrezza* and the frugality: The existence meaning in the work of the “theater man” Angelo Beolco, aka Ruzante

ABSTRACT: This paper proposition consists in revealing how much the experience and daily activities of comedia writer Angelo Beolco, aka Ruzante (c.1494-1542), as a member of venetian noble's Alvise Cornaro (1477-1566) court and a regular visitor of the *campagna veneta*, are part of the practices repertoire from which he articulates his experiences meanings. The sensitive disposition that concerns us, manifested in his last play, *Littera a messier Marco Alvarotto* (1536), considered by the critics as his “spiritual testament”, comprises the meaning imputed by the paduan to the meaning of life and the search for its longevity pertinence.

Key-words: Italian theater; Venetian renaissance humanism; cultural history/sensibilities history

I - Introdução

A análise desenvolvida no presente artigo integra o estudo de um problema de pesquisa maior, qual seja, a compreensão do modo como o comediógrafo paduano Angelo Beolco, o Ruzante (c.1494-1542), responde – a partir de uma concepção particular da natureza enquanto princípio organizador do *cosmos* e referência ética e sensível da conduta humana – à questão da *existência*. Referimo-nos ao problema da “existência” no século XVI a partir de uma chave de leitura muito particular: tal como formulada pelo historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan. Segundo Argan, a importante contribuição do

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Orientação Prof. Dr. Antonio Edmilson Martins Rodrigues / CAPES / mariaieichlerfgv@gmail.com

renascimento vêneto para a concepção do mundo do século XVI foi ter “superado a distinção, isto é, a ideia de uma natureza distinta da história, e em ter intuído e fixado o valor absoluto, indivisível, da existência como experiência completa do real”.² Diferentemente do que ocorreu em Florença e em Roma na mesma época, no ambiente intelectual e artístico vêneto o sentido concreto das coisas presentes foi valorizado mais intensamente, e mesmo nas mais profundas reflexões acerca do fim último da experiência de vida produzidas em seu âmbito permanece a convicção de que “a vida é a experiência que se faz vivendo”.³

A análise da compreensão da existência de Ruzante estará centrada na *Littera a messier Marco Alvarotto*, datada em 6 de janeiro de 1536. Trata-se da última peça do comediógrafo paduano, na qual se acumula e irrompe toda sua experiência teatral. A *Littera* é considerada pelos críticos de sua obra o seu “testamento espiritual”⁴, pois nela Ruzante se determinou a descrever de modo eloquente uma acabada compreensão do mundo, construída ao longo de sua vida e carreira como comediógrafo. O estudo das questões fundamentais do pensamento a partir das imagens poéticas de um autor teatral é bastante pertinente quando a época a que nos referimos é a renascentista. Buckhardt foi quem primeiro nos indicou o quanto poderíamos conhecer das questões do espírito, caso deslocássemos nosso olhar do pensamento abstrato e conceitual para a trama dos jogos e festividades que compõem parte da vida em sociedade no Renascimento.⁵

Concentrar-nos-emos no mapeamento e no estudo das redes de interação do comediógrafo de Pádua e dos circuitos artísticos frequentados por ele, pois tanto sua poética da natureza quanto sua compreensão da existência, desenvolvidas em estreita sintonia, dependem de uma reelaboração original das estruturas de sensibilidade e dos sistemas de pensamento com os quais o paduano estabeleceu relações em sua vivência cotidiana, através dos contatos travados com outros artistas, filósofos e intelectuais, e dos lugares onde esteve. Entendemos que foi a partir das experiências comuns de vida produzidas nesses encontros e lugares que Ruzante amadureceu ideias e valores compartilhados, negociados ou rejeitados e que acabariam por orientar sua concepção a respeito do significado da vida. Assim procedemos em razão da compreensão que temos da dinâmica própria de formação de toda e qualquer cultura. Concordamos com Thompson quanto ao que há de “situacional” nas formações culturais, pois tais formações respondem a contextos específicos e são produto

² ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana. De Michelangelo ao futurismo*. 3º volume São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 77

³ Idem.

⁴ ZORZI, Ludovico. *Ruzante Teatro*. Torino: Einaudi, 1967, p. 1578

⁵ CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 124, 125

tanto da bagagem cultural quanto das experiências e vivências cotidianas dos sujeitos históricos. Assim, a cultura, para o historiador inglês, se apresenta como o resultado das ações dos indivíduos, ou como o campo simbólico produzido pelos sujeitos no momento mesmo em que agem e articulam os sentidos de suas experiências, sendo, portanto, ativamente construída por eles.⁶

O primeiro sujeito considerado foi o patricio veneziano Alvise Cornaro (1477-1566), protetor e mecenas de Ruzante. Já os lugares são, primeiramente, o palácio e a vila do patricio, e, segundo, os jardins e salas de recepção de outros patricios venezianos e os pátios das cortes de outras cidades, frequentados por Ruzante na condição de artista convidado.

Ruzante manteve durante toda a vida uma relação próxima com Alvise Cornaro: “complexa figura de humanista e homem de negócios”.⁷ Ruzante exerceu funções de procurador do patricio em negócios de aquisição de terras e se tornou o seu consultor teatral exclusivo. Cornaro amargava certos desacordos no seu trato com o grupo dirigente da aristocracia veneziana. Decidiu deixar Veneza, optando por uma espécie de “exílio voluntário” em Pádua, onde construiu para si um palácio que reproduzia, em miniatura, uma pequena “corte” renascentista. O patricio tornou o seu palácio um *locus* referencial para a cultura humanística e universitária da época, promovendo em suas dependências encontros entre estudiosos das ciências e filósofos da Universidade de Pádua, e importantes literatos e artistas, expoentes da “fina flor” do renascimento vêneto.⁸

O estudo das referências cultas de Ruzante, provenientes de um patrimônio de cultura humanista renascentista difundida em seu meio de convívio, qual seja, a corte cornariana, não dá conta de explicar a original concepção de mundo do comediógrafo paduano, concebida a partir da intrigante alegoria de *Madonna Allegrezza*, sem igual na literatura do período. Propomos a ideia de que tanto a compreensão cosmológica quanto a poética da natureza de Ruzante, fundadas em uma eloquente apreensão sensível e corporal do mundo e inscritas na referida alegoria, dependem, em grande medida, de sua leitura particular de um substrato profundo de cultura camponesa. Assim, partiremos, em primeiro lugar, para a questão de saber com que frequência Ruzante esteve presente nos campos do Vêneto, e quais atividades desempenhou nele. Importa-nos, ainda, conhecer a natureza da afetividade estabelecida com as paisagens e com os camponeses da região. Somente após responder a essas questões será possível supor uma dívida do comediógrafo de Pádua à cultura oral dos

⁶ THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 9-14

⁷ BONINO, Guido Davico. *Il teatro italiano - II. La Commedia del Cinquecento Tomo primo*. Torino: Einaudi, 1977, p. LXIII

⁸ Idem.

camponeses do Vêneto.

Na terceira e última parte do presente artigo iremos caracterizar a cena teatral veneziana do século XVI assiduamente frequentada por Ruzante, atentando especialmente para o sentido e a finalidade das práticas culturais a ela relacionadas. Em primeiro lugar, caracterizaremos as moradas patrícias, convertidas nos novos e seletivos espaços destinados à legitimação dos patrícios enquanto elite cultural urbana proveniente da nascente rica burguesia, ávida por estabelecer a supremacia do seu modo de vida e importância social e política.⁹ Em segundo, apresentaremos as bases da política territorial veneziana em relação à *campagna* vêneta, da qual suspeitamos opor-se energeticamente o comediógrafo de Pádua. A caracterização tanto dos palácios patrícios quanto da política territorial empreendida por Veneza responde ao objetivo de situar historicamente o campo de conflito social e disputa simbólica a partir do qual diferentes configurações culturais, respeitando regras e instituições bem definidas, interagiram e se constituíram mutuamente. Suspeitamos que as tensões decorrentes de um contexto histórico de estruturas sociais em mudança tenham atingido a sensibilidade do comediógrafo paduano, o qual desenvolveu uma postura crítica em relação ao estilo de vida austero e de aparato dos patrícios e ao modo como representavam para si mesmos a natureza e se relacionavam com a *campagna* vêneta, com sua paisagem rústica e habitantes locais, os camponeses.

II - A *Littera a messier Marco Alvarotto*: um monumento da corte cornariana

Em um primeiro momento, iremos caracterizar a disposição sensível relativa ao problema da existência manifesta por Angelo Beolco em sua *Littera*. Em seguida, buscaremos compreender o quanto as convicções do comediógrafo paduano a respeito do sentido da vida dependem de sua experiência junto à corte cornariana. Desejamos tornar claro que o movimento de atribuição de sentido por parte de Ruzante ao *significato del vivere*¹⁰ se relaciona vivamente com o terreno de suas experiências, e que são as suas vivências as responsáveis por revestir seu mundo de sentido, assim como por atualizá-lo. A cultura em si,

⁹ ALONGE, Roberto. *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Coordinato da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino. vol. I Torino: Einaudi, 2000, p. 6

¹⁰ OLIVIERI, Achille. Ruzante e i “temperamenti” dell’uomo naturale. In: *In Lengua grossa, in lengua sutile – Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 2005, p. 72

desvinculada da prática dos sujeitos, como bem sustentou Thompson, não nos explica coisa alguma.¹¹

Na introdução da *Littera*, Ruzante expõe o dilema em torno do qual gravitam suas convicções a respeito do significado da vida: a escolha entre uma vida longa ou uma vida intensamente vivida.¹² Posto o dilema, o comediógrafo paduano inicia sua reflexão, e parte disposto a buscar uma receita de longa vida. Ainda que algumas convicções de Ruzante configuradas por essa atitude inicial venham a ser abaladas, é possível dizer que o tema da *longevidade* e, principalmente, do modo como obtê-la é o problema que perpassa toda a extensão do texto. Os temas correlatos da longevidade e da *sobriedade* são caros a Alvise Cornaro. Não há dúvidas de que o principal interlocutor do comediógrafo seja o próprio patrício, a quem é feita uma discreta reverência no final, ainda que o destinatário textualmente citado seja *messier* Marco Alvarotto, seu companheiro artístico e igualmente integrante do círculo cornariano.¹³ Duas décadas após Ruzante conceber sua *Littera*, Cornaro expõe sua fixação mental pelas práticas corporais higiênico-alimentares no seu *Trattato de la vita sóbria* (1558). Nele o patrício ostensivamente recomenda uma rigorosa continência nos usos do corpo, visando em última instância à fruição de uma vida longa e feliz.¹⁴

Vejamos o seguinte trecho no qual Ruzante é tocado pelas questões fundamentais do significado da existência e da pertinência da busca pela longevidade:

“Deveis saber que eu, vendo ser essa região a mais bela do mundo, comecei um dia a querer estar nela para sempre, ou ao menos ser um dos últimos a partir. Mas sabendo que assim não podia ser, senão por meio de uma vida, tivesse eu mais vida que não possam ter os homens de bem mais do que os outros homens, a fim de encontrá-la conversei longamente com os meus *compagni libretti*¹⁵ que me afirmaram ser possível viver longo tempo, e mesmo eternamente. Mas antes precisava encontrar uma certa mulher, chamada *Madonna Sophorosina* por alguns e *Madonna Temperanza* por outros” (tradução livre)¹⁶

Nesse trecho inicial do percurso reflexivo de Ruzante, os ideais de sabedoria e temperança, transmitidos pelos livros da antiguidade clássica e reapropriados pelo programa de sobriedade cornariano, são invocados e alegorizados nas formas das madonas *Sophorosina* e *Temperanza*. Ao término de uma frustrante busca pelas duas madonas, o comediógrafo

¹¹ THOMPSON, E. P. Op. Cit., p. 9-14

¹² ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1226

¹³ DANIELE, Antonio. La *Littera* a messier Marco Alvarotto Del Ruzzante. In: *In Lengua grossa, in lengua sutile – Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 2005, p. 246, 249

¹⁴ Cornaro, Alvise. *Trattato de la vita sobria*. A cura di Rigoni Stern M. Milano: Il Polifilo, 2004.

¹⁵ Seu modo de referir-se aos livros, *compagni libretti*, um diminutivo afetuosos, indica familiaridade e apreço por eles.

¹⁶ ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1226

paduano, através dos seus *buoni compagni*, diz: “*Libri Fratelli*,¹⁷ esses são como *baie* [uma canção jocosa]. Eles são como aquela erva que possui a capacidade de fazer ir invisível aquele que leva às costas, mas que não se encontra no mundo”(tradução livre).¹⁸ Com isso Ruzante busca revelar que a sabedoria contida nos livros antigos não satisfaz a ânsia e a expectativa de conhecer as questões prementes que se debatem em torno do *significato del vivere*,¹⁹ pois o que os livros prometem aos homens, a imortalidade ou uma vida infinitamente longa, tal como aquela “erva”, não existe no mundo e, portanto, não pode ser a eles oferecida.

Imediatamente após expor suas convicções e críticas a respeito da sabedoria contida nos livros da tradição clássica, o comediógrafo de Pádua preenche com enorme exuberância dialetal a fala de seu personagem Barba Polo, para bem marcar sua conversão a *Madonna Allegrezza*, horizonte tangível de sua filosofia de vida e meta do seu percurso reflexivo na *Littera*. *Allegrezza* encarna os sentimentos de satisfação e completude existencial propiciados pela descoberta filosófica da qual é a alegoria. Diferentemente dos livros antigos, ela reduz o angustiante dilema ruzantiano entre uma vida longa e uma vida intensamente vivida à “intuição de uma elementar, mas luminosa verdade”: “a completude existencial não depende do tempo que a vida dura, mas da *coscienza della vita stessa*, e se conquista e se exalta através da prática de *Allegrezza*” (tradução livre).²⁰ Em sua elegia a *Madonna Allegrezza*, Ruzante exorta seus interlocutores a redescobrir sua *naturale armonia*, pois, de acordo com sua compreensão do sentido da vida, a verdadeira beatitude se conquista quando o homem satisfaz o corpo, gerando seu contentamento.²¹ Ora, no momento em que a exuberante soberana *Allgrezza*, vestida com seu “manto de Epicuro”, restitui aos homens o sentido da *ora vissuta*²² e os exorta a contentar o corpo e viver intensamente, as regras de mortificação corporal de Cornaro tornam-se indesejáveis e mesmo prejudiciais àqueles desejosos de reencontrar sua *naturale armonia*. O percurso reflexivo de Ruzante na *Littera*, portanto, alcança a relativização da sobriedade cornariana como fórmula adequada para se obter uma vida longa, e se conclui com a eleição de *Madonna Allegrezza*, aquela capaz de oferecer ao homem uma muito específica condição de “imortalidade”, usufruída por aquele que opta por uma vida intensamente vivida.

¹⁷ Novamente o autor demonstra familiaridade e apreço pelos livros ao chamá-los carinhosamente de “irmãos”.

¹⁸ Idem.

¹⁹ DANIELE, Antonio. p. 252

²⁰ ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1583

²¹ DANIELE, Antonio. Op. Cit, p. 260

²² OLIVIERI, Achille. Op. Cit, p. 73

Vejamos em que momento da peça é possível perceber o quanto a compreensão da existência do comediógrafo paduano, compreensão perpassada pela *coscienza della vita stessa* despertada pela prática de *Allgrezza*, deve à sua experiência de vida enquanto “*fattore cornariano*” [a serviço do patrício] e “*uomo di teatro*”.²³ Em primeiro lugar, é preciso dizer que a *Littera* fora composta por Ruzante para ser lida dramaticamente diante dos particulares de Cornaro, durante uma campanha de caça nas imediações da vila do patrício na região de Loreo, Baixo Polesine. O neto de Cornaro, Giacomo Alvise, diz em seu *Elogio* possuir o avô “uma estância de caça”, e acrescenta que “todo ano, durante muitos anos, nela esteve para praticar a caça” (tradução livre).²⁴ As campanhas de caça realizadas sob os auspícios de Cornaro ocorriam todo ano, e a Ruzante, com suas comédias e atos cênicos, era confiado o entretenimento dos homens durante a estada na vila do grande patrício.

Não podemos perder de vista as condições históricas a partir das quais os artistas produziam suas obras. Havia a demanda do patronato, aristocratas ou eclesiásticos. Havia o gosto da corte, dos círculos da nobreza e do patriciado burguês urbano. Os artistas deviam, sobretudo, garantir o entretenimento e a sociabilidade dos seus senhores. A imaginação do artista, portanto, a princípio e em alguma medida, bastante variável a depender dos casos, devia corresponder ao gosto do patronato do qual dependia.²⁵ Bernardino Prospero, chanceler da corte do duque Alfonso I de Ferrara, comenta, em uma carta endereçada a Isabella d’Este no ano de 1508, a encenação de *La Cassaria* de Ludovico Ariosto, no carnaval do mesmo ano, organizado pelo cardinal Ippolito d’Este, irmão do duque. Na carta, Ariosto, que nesse momento estava a serviço do cardinal, é lembrado como “*suo familiare*”. Outros informantes de Isabella nem sequer fazem referência a ele, sendo o comentário dirigido às “*commedie del cardinale*”. Não há, portanto, qualquer menção que apresente Ariosto como um comediógrafo no sentido moderno do termo. A concepção é outra: o talento e a habilidade de um *famigliolo* do senhor são atribuídos ao próprio senhor, já que a *cerchia* do mesmo (ou seja, o corpo de seus servidores e mais próximos) é considerada sua propriedade.²⁶

Uma vez que a *Littera* fora concebida por Ruzante com o intuito de entreter um público realmente *scelto*, selecionadíssimo, formado pelos amigos e servidores do patrício Cornaro, e de ser, ainda, um monumento da corte cornariana, o elogio à *Madonna Allegrezza*

²³ VESCOVO, Primário. Il villano in scena. In: *Il villano in scena. Altri Saggi su Ruzante*. Padova: Esedra, 2006, p. 30

²⁴ MILANI, Marisa. *Dalla trascrizione dell’Elogio. Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere*. Venezia: Corbo e Fiore, 1983, p. 131, 132

²⁵ ELIAS, Nobert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 17, 18, 47

²⁶ ALONGE, Roberto. *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Coordinato da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino. vol. I Torino: Einaudi, 2000, p. 14

e a uma vida repleta de prazeres não podia deixar de pautar-se pelos rituais e jogos mais estimados por esses senhores, incluindo o próprio comediógrafo.

O sonho no qual Ruzante, através do seu personagem Barba Polo, concebe o ideal de *Allegrezza* tem início em um momento de descanso de uma campanha de caça. O fundamental para nossa análise, atenta aos indícios das disposições sensíveis de um autor teatral mobilizado pelo dilema da existência, é que o mesmo faz coincidir o estado de euforia e regozijo propiciado pelo tão esperado encontro com *Allegrezza* em sonho, interrompido pelo seu despertar, com aquela vigorosa e extasiada disposição que toma conta dos homens nos instantes decisivos do desenrolar da caça. Ao evocar o paraíso no qual reina *Allegrezza*, Ruzante diz: “(...) o *Spasso* [ou seja, o divertimento, o *passatempo* prazeroso] salta em pé com um *cornio* [corneta de caça] na mão e se manda: *Tuli, tuli, tuli!*, e todos o acompanham e juntos vão caçar os inimigos da vida” (tradução livre).²⁷ Ruzante significativamente funde o ideal de vida regido por *Allegrezza* com a caça, a ocupação mais apaixonadamente praticada por ele e por seus companheiros. A descrição de uma campanha de caça real, realizada em Este pelos companheiros de Cornaro, e a descrição de uma campanha de caça alegórica em sonho, cujo prêmio é a captura de uma lepre simbólica, nada mais nada menos do que a captura da própria *Allegrezza*, se confundem a ponto de se tornarem uma mesma e única descrição, regida por um mesmo e único sentimento.²⁸ A transição da condição de sonho para aquela efetiva é quase imperceptível, uma vez que Ruzante não só a apresenta como resultado de seu estado psíquico, ou seja, na simultaneidade das suas sensações mais imediatas, como também enlaça com notável sincronia suas ainda precárias impressões do mundo exterior e suas sensações produzidas por sua alucinação:

“(...) recordava-me que o som vindo dos cães a caçar se parecia muito com a música que eu havia ouvido em sonho. Antes, pareciam ser uma mesma coisa. E aquela visão das presas a passar tantas vezes diante de mim, e os cães a segui-las, parecia ter alguma semelhança com aquela tão bela coisa com que eu sonhava, e que foi o motivo pelo qual eu abri os olhos” (tradução livre)²⁹

O instante em que o sonho com *Allegrezza* é interrompido prolonga-se, ou melhor, aprofunda-se na satisfação advinda da prática da caça. Nesse mesmo instante o personagem ruzantiano experimenta um sentimento de *pienezza di vita* (ou seja, de completude existencial) logo que atinge o *sommo del piacere* (a condição máxima de

²⁷ ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1238

²⁸ DANIELE, Antonio. Op. Cit., p. 248

²⁹ ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1242

prazer).³⁰ O comediógrafo paduano exprime uma sensação de completude existencial, ou se quisermos de “imortalidade”, que irá durar a brevidade de um instante, mas que é profundamente vivido com o mais intenso prazer. E tudo isso porque somente *Allegrezza*, enquanto prática e princípio organizador a partir do qual o personagem estrutura e realiza sua existência, é capaz de restituir-lhe o sentido do “tempo vivido”, a profundidade da *ora vissuta* com sabedoria – prática, certamente. Assim, não é o passado longínquo nem o futuro transcendente que orientam a reflexão existencial de Ruzante: o sentido da vida se esclarece quando remetido para a dimensão vivida do instante. E o paduano busca dar a ver a profundidade e a intensidade do prazer e das emoções que podem ser experienciadas e imediatamente consumadas em seu âmbito.

III - A poética ruzantiana da natureza à luz da tradição oral dos camponeses da região do Vêneto

Se quisermos conhecer a dívida de Ruzante à cultura oral dos camponeses do Vêneto, antes precisamos ter em consideração que a *campagna* da região foi para o comediógrafo de Pádua o lugar de *solazzi*, ou seja, de descanso, divertimentos, jogos e expedições de caça.³¹ Como nos lembra Primario Vescovo, Ruzante foi “homem e poeta do *teratuario* [do campo] pela sua prática do mesmo” (tradução livre).³² O comediógrafo nos remete, em suas peças, a pormenores da paisagem da *campagna* e da convivência de seus habitantes, sobretudo os das regiões de *Pernumia* e *Este*, onde se concentravam propriedades de sua família. O avô de Ruzante, Lazzaro Beolco, mercador de tecidos milaneses, se mudou para Pádua por volta da metade do século XV, e em pouco tempo tornou-se ativo nas praças das cidades do Vêneto. Conforme se estabelecem e passam a enriquecer, os Beolco começam a adquirir terras. Entrevemos nessas aquisições um dos motivos da ligação próxima e afetuosa de Ruzante por essas regiões, com as quais o comediógrafo travou um contato doméstico. O estudo da documentação referente às aquisições de terras dos Beolco nos permite “reconhecer como Ruzante, homem e artista, esteve solidamente inserido na *campagna* paduana,

³⁰ DANIELE, Antonio. Op. Cit., p. 260

³¹ FAVARETTO, Lorena. La richiesta di uguaglianza tra città e condado nell'opera di Ruzante. La storia e la rappresentazione teatrale. In: *In Lengua grossa, in lengua sutile – Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 2005, p. 40

³² VESCOVO, Primário. Op. Cit., p. 34

conquistada palmo a palmo pela infatigável atividade dos seus descendentes: avô, pai e tio” (tradução livre).³³

O comediógrafo paduano reuniu, em sua poética e fazer teatral, referências culturais provenientes tanto da alta classe artística e intelectual quanto das categorias sociais populares. Críticos da obra ruzantiana interpretaram o vigoroso sincronismo cultural presente nela a partir de uma linha progressiva de elaboração e sofisticação de temas e estilo. Tal leitura implica estabelecer uma distância arbitrária, e mesmo inexistente, entre o comediógrafo refinado e culto e aquele dos diálogos e peças em dialeto paduano, nos quais abundam elementos e referências provenientes da tradição cultural dos camponeses do Vêneto. Esse é o caso do *mariazzo*, farsa matrimonial de raízes profundas em Pádua, motivo recorrente nas peças de Ruzante.³⁴ Quando tais referências populares ganham densidade ou simplesmente os indicadores de cena apontam para uma peça despojada dos cânones de espaço e tempo estabelecidos pela *commedia moderna*, os referidos críticos apressam-se em imputar ao comediógrafo de Pádua *sensibilità retrospettiva*, supostamente cultivada pela sua remissão aos valores, sentidos e experiência teatral medievais.³⁵ Assim, as diferentes referências culturais e artísticas de Ruzante, cultas e populares, são distribuídas em um arco cronológico que forçosamente os críticos buscam fazer coincidir com a curta trajetória biográfica do comediógrafo. Tais referências, conforme se aproximam de uma experiência de vida mais comprometida ora com os valores e atitudes “medievais” ora com os “modernos”, são interpretadas como gêneros mais ou menos evoluídos no tempo. Pensamos, contudo, que esses elementos culturais, provenientes de categorias sociais diversas, devem ser considerados como eventos contemporâneos à experiência de vida do comediógrafo paduano, frequentador de espaços culturais distintos – a *campagna* vêneta e os palácios de Veneza.³⁶ Ao longo de todo o século XVI, as tradições culturais populares e os produtos artísticos da alta cultura mantiveram-se ligados por influências recíprocas e trocas subterrâneas, cujas implicações os estudos e pesquisas voltados para o período começam a revelar. Buscaremos avançar na compreensão da complexa configuração cultural resultante desse entrecruzamento de referências trazendo para nossa análise a obra do historiador italiano Carlo Ginzburg.

Ginzburg em sua obra explora, de um ponto de vista histórico, a relação entre cultura popular e cultura erudita. O historiador italiano entende a cultura como um campo de

³³ SAMBIN, Paolo. *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*. Filologia Veneta – Testi e Studi. Padova: Esedra Editrice, 2002, p. 25

³⁴ BONINO, Guido Davico. Op. Cit. p. LXIII

³⁵ VESCOVO, Primario. Op. Cit., p.28

³⁶ Ibidem, p. 32; VESCOVO, Primario. Lo spazio e il tempo nel teatro di Ruzante. In: *Lengua grossa, in lengua sutile – Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*. Padova: Esedra, 2005, p. 53-56

conflito social, dando a ver como o diálogo entre diferentes culturas está permeado por tensões e conflitos. Se no livro *Andarilhos do bem* a relação cultural conflituosa analisada permanece confinada a um fosso intransponível entre as lógicas excludentes dos “*benandanti*” e dos inquisidores,³⁷ levando a cultura dos primeiros à agonia, no livro *O queijo e os vermes* a ênfase da relação recai na possibilidade de influências recíprocas entre a cultura popular e a cultura erudita no século XVI.³⁸ A referida mudança de perspectiva está fortemente relacionada à retomada por Ginzburg do conceito de circularidade de Bakhtin. A “impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano e as de grupos de intelectuais dos mais refinados”³⁹ convenceu o historiador italiano da pertinência do problema da circularidade cultural. De acordo com Ginzburg, o movimento de influências recíprocas entre cultura popular e erudita ocorre tanto de baixo para cima, como de cima para baixo. Ainda segundo o historiador italiano, a resistência dos historiadores a uma concepção circular da cultura provém da persistência de uma visão “aristocrática”, a partir da qual ideias ou crenças originais são comumente consideradas como produtos das classes superiores. E acrescenta que a difusão dessas ideias e crenças originais entre as classes inferiores seria marcada, ainda de acordo com essa visão, por um processo de “deterioração” ou “deformação”.⁴⁰

A compreensão de Ginzburg das trocas culturais nos é cara, pois caso a cultura camponesa se revele uma das referências genuínas de Ruzante, para além daquelas cultas, humanística e filosófica, é preciso estar de acordo a respeito do seu materialismo. O materialismo dos camponeses não se reduz à assimilação “deformada” e “empobrecedora” do materialismo científico ou filosófico. Somos tentados a concordar com Ginzburg, embora não seja possível provar, que os próprios camponeses já possuíam uma visão de mundo materialista que atravessou os séculos e se precipitou como tradição. E essa tradição pôde, inclusive, ter influenciado a evolução do pensamento científico ou filosófico dos eruditos. Citemos um exemplo: Em 1605 começou a circular em Pádua um texto atribuído a Galileu Galilei, conhecido por *Dialogo de 'Cecco*. Trata-se de um diálogo escrito no dialeto paduano, o mesmo de Ruzante, no qual o camponês Matteo, a partir “de exemplos tirados do incontrovertível raciocínio camponês”, busca entender a aparição de uma estrela nunca antes vista no céu. É possível supor que Galileu, tendo começado a observar a nova estrela em

³⁷ GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

³⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibidem, p. 10, 12

outubro de 1605, tenha feito circular sua descoberta no “dialeto agreste”, temendo perseguição por heresia.⁴¹ Notemos que nesses mesmos anos se concluía o processo de Giordano Bruno, em breve levado à fogueira, e, conforme nos informa Ginzburg, o papa Clemente VIII se manifestava a respeito do caso de Menocchio, recomendando sua morte.⁴²

A análise do historiador italiano a respeito das influências recíprocas entre cultura popular e cultura erudita na região do Friuli do século XVI se aprofunda de tal modo a dar a ver, a partir do exemplo de Menocchio, como diferentes manifestações culturais de diferentes grupos são vividas por um único indivíduo. Ginzburg faz incidir os conflitos decorrentes das contradições e incoerências produzidas pelos encontros culturais na dimensão individual. Menocchio desponta na análise do historiador como sujeito ativo da comunicação cultural, pois se apropria de elementos provenientes de universos culturais diversos para dar forma à sua própria visão de mundo.⁴³ Uma consequência feliz dessa ênfase na capacidade criativa do sujeito é a atenção dada por Ginzburg à “agressiva originalidade”⁴⁴ da chave de leitura do moleiro friulano. O historiador italiano sugere que Menocchio interpôs entre ele e a página impressa um “filtro”, um crivo que interferia na fruição do texto, chegando mesmo a modificá-lo. Tal filtro dizia respeito a uma cultura diversa daquela dos textos, pressupunha, antes, uma cultura oral que agia sobre a memória de Menocchio. Ginzburg remeteu essa cultura oral a um substrato de crenças populares e de “obscuras” mitologias camponesas que vieram à tona quando da ruptura da unidade religiosa precipitada pela Reforma.⁴⁵

Suspeitamos que a memória afetiva de Ruzante de suas vivências e experiências na *campagna* vêneta, nas quais é possível incluir a impressão provocada pela cultura oral dos camponeses, tenha fomentado um crivo que passou a interferir na sua fruição dos textos humanísticos e filosóficos, o que explicaria a originalidade de sua leitura e concepção de mundo, concebida a partir da alegoria de *Madonna Allegrezza*. Cabe perguntarmos se Ruzante, a exemplo de Menocchio, empregou uma terminologia conceitual de derivação humanística e filosófica para exprimir o “materialismo elementar, instintivo”⁴⁶ da cultura camponesa ou se esse substrato cultural, em algum momento, emerge com vitalidade da memória afetiva do comediógrafo. Se atentarmos, conforme faz Ginzburg em relação a Menocchio, para a densidade metafórica contida nos textos de Ruzante,

⁴¹ VANNUCCI, Alessandra. *Diálogo de Cecco de Ronchitti sobre a estrela nova*. Rio de Janeiro: Comunidade, 2005

⁴² GINZBURG, Carlo. Op. Cit., p. 191

⁴³ Ibidem, p. 72, 93

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibidem, p. 10, 19, 22, 25, 56, 72, 104

⁴⁶ Ibidem, p. 107

encontramos indícios de uma cultura oral irreduzível a terminologia culta. Na peça *Vaccària*, escrita antes da *Littera*, o personagem Truffo, um camponês, identifica o *pensare* com as unhas, os dentes e os cornos dos outros animais.⁴⁷

O comediógrafo paduano, reconhecido pelo seu personagem *contadino* em todos os pátios de corte e palácios das cidades da região do Vêneto, levou para os palcos do *cinquecento* a linguagem “gesticulada, murmurada, gritada, da cultura oral”⁴⁸ de gerações de camponeses e, assim como Menocchio, viveu pessoalmente o “salto histórico de peso incalculável”⁴⁹ que vai da linguagem da cultura oral à linguagem da cultura escrita. Vejamos os relatos presentes nos *Diarii* do cronista e homem de estado veneziano Marin Sanudo. Sanudo registra que no dia treze de fevereiro de 1520 Ruzante se encontra em Veneza, hospedado no palácio da família nobre Foscari, no Canal Grande. O comediógrafo paduano é convidado a apresentar uma “*commedia a la vilanesca*”.⁵⁰ De acordo com Sanudo: “(...) após a ceia, foi encenada outra comédia ‘*a la vilanesca*’, dessa vez por um ‘*nominato Ruzante*’, paduano, que fala muito bem no dialeto do vilão” (tradução livre).⁵¹ A expressão corporal e dialetal do personagem de Beolco, o *contadino Ruzante*, não corresponde aos modos imitativos adotados pelos jovens nobres de Veneza, quando de suas diletantes encenações de comédias “*a la vilanesca*”. Aos nobres que desejarem encenar esse gênero de espetáculo teatral, Baldassare Castiglione recomenda todo o cuidado: devem executar a imitação “de passagem e dissimuladamente, conservando sempre a dignidade do gentil-homem, sem dizer palavrões ou praticar atos pouco honestos, sem distorcer o rosto ou o corpo sem compostura”.⁵² Ruzante, ao contrário, não incorporou essas recomendações na composição de seu personagem vilão, pois, ainda de acordo com Sanudo, em duas de suas récitas, realizadas em Veneza em momentos distintos, o comediógrafo pareceu agredir o senso de moralidade dos nobres da cidade. A respeito da encenação feita no dia cinco de maio de 1523, Sanudo registra a seguinte impressão: “coisa muito indecente e indigna de se fazer diante da *Signoria*” (tradução livre).⁵³ E sobre a comédia representada no dia nove de fevereiro de 1525 comenta: “uma comédia vilanesca toda lasciva e cheia de palavras muito sujas (...)” (tradução livre).⁵⁴ É possível supor que Ruzante tenha incorporado, e mesmo expandido e potencializado, nas falas

⁴⁷ ZORZI, Ludovico. Op. Cit., p. 1042-1179

⁴⁸ GINZBURG, Carlo. Op. Cit., p. 104

⁴⁹ Ibidem, p. 104

⁵⁰ PACCAGNELLA, Ivano. Disponível em: http://www.maldura.unipd.it/romanistica/paccagnella/aa2006_2007, p. 1

⁵¹ Idem.

⁵² CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 140

⁵³ PACCAGNELLA, Ivano. Op. Cit., p. 2

⁵⁴ Idem.

e nos gestos de seu personagem vilão, a eloquente apreensão corporal do mundo característica da cultura oral dos camponeses. Os patrícios, embebidos daquele “platonismo fácil”⁵⁵ da obra *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo, espécie de filosofia platônica convertida em “capricho passageiro”,⁵⁶ já não detinham as categorias e os códigos sensíveis adequados para interpretar o materialismo camponês em seus termos.

A hipótese explicativa a ser desenvolvida segue, contudo, outra direção. Um caminho possível para compreendermos o motivo pelo qual a recepção da representação de vilão proposta por Ruzante tenha sido marcada por um mal-estar, sentido como uma afronta moral, abre-se se atentarmos para duas mudanças de natureza política e ideológica, responsáveis por desencadear uma reestruturação das práticas culturais dos patrícios venezianos. Uma delas diz respeito à conversão dos palácios patrícios em espaços teatrais privados, palcos de sociabilidades orientadas para a legitimação de uma ordem social em ascensão. A outra se refere à política territorial de Veneza em relação aos territórios da *campagna* vêneta.

IV – A cena teatral de Veneza na primeira metade do século XVI

A República de Veneza exercia influência considerável na cena teatral, ao distribuir concessões aos jovens nobres interessados em participar da organização de espetáculos na cidade. O efeito dessa política foi a proliferação – isolada no conjunto das cidades da península itálica – de organizações teatrais privadas dirigidas pela elite aristocrática jovem. A existência consolidada dessas organizações, conhecidas como *Compagnie Della Calza*, marcou a cena teatral veneziana da primeira metade do século XVI com um elevado padrão estético e gosto aristocráticos. Em um primeiro momento, tais companhias foram responsáveis pela realização de cerimônias, festas e recepções oficiais na cidade. Passaram, em seguida, a financiar representações de comédias, apresentadas de início no original em latim, e depois em traduções dialetizadas. Plauto e Terêncio são dois mestres latinos cujas peças foram representadas pelas *Compagnie*,⁵⁷ e também por Ruzante. *Piovana*, representada em Ferrara pelo comediógrafo paduano no dia dez de fevereiro de 1532, diante do conde Ercole d’Este, foi inspirada em *Rudens* de Plauto. E a peça *Vaccaria*, representada

⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e Anticlássico O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 358

⁵⁶ KRISTELLER Paul. *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 68

⁵⁷ BONINO, Guido Davico. Op. Cit, p. LXIII, LX

pela primeira vez no palácio de Cornaro no dia vinte e cinco de fevereiro de 1533, recupera *Asinaria* do mesmo autor romano.⁵⁸

As representações teatrais organizadas pelas *Compagnie Della Calza* ocorriam nas salas internas e jardins dos palácios dos patrícios. Ainda não havia em Veneza teatros estáveis. Ruzante frequentou assiduamente esses seletivos espaços teatrais, nos quais entrevemos uma experiência social ligada ao teatro fundamentalmente diversa daquela encontrada na Idade Média. De fato, o teatro em Veneza, durante o Renascimento, deixa em parte de atender à comunidade reunida na *piazza*, ao público *mescolato* de poderosos e humildes, e torna-se um evento privado, patrocinado por nobres senhores e senhoras e realizado em suas luxuosas dependências, às quais comparecem convidados selecionados, pertencentes, no mais, à *cerchia* íntima de nobres e leais servidores. Assim, o teatro em Veneza, nessa época, passa por uma mudança significativa em sua função social: tendo deixado de pertencer à comunidade ampla e irrestrita da cidade reunida na praça, e tornando-se evento privado, desponta como parte significativa de um projeto levado a cabo por uma elite cidadina interessada em subjugar uma aristocracia feudal decadente, e, assim, redefinir e estabelecer uma nova ordem social e um novo programa cultural, compatíveis com os seus poderes, riqueza e novas atribuições.⁵⁹

O primeiro teatro estável – o Teatro Olímpico de Vicenza – é inaugurado somente em 1585. E, em 1588, é inaugurado o Teatro Olímpico de Sabbioneta. As representações, por quase todo o século XVI e não somente em Veneza, teriam lugar nas dependências reais e nobres, e, eventualmente, em ocasiões festivas e recepções, em teatros provisórios montados exclusivamente para esses fins.⁶⁰

Tendo em consideração o monopólio da cena teatral exercida pela elite urbana, é significativa a mudança sem precedentes na cenografia do teatro renascentista. As cenas passam a indicar uma cidade indeterminada, em representação prospetiva, conforme a nova sensibilidade espacial desenvolvida no Renascimento. Na tela a servir de cena é projetado um modelo de cidade ideal, perfeitamente organizada em torno de um ponto central, que coincide com o centro do poder, ou seja, com a morada e os olhos do “príncipe”. O que a nobreza cidadina vê nessa cidade ideal das peças representadas em suas dependências é a ordem e a estabilidade da cidade real que cabe a ela dominar e reger.⁶¹ O contraponto que se pretende marcar entre essa cidade ideal, simétrica, proporcional, de inspiração geométrica, tal como

⁵⁸ Ibidem, p. LXV

⁵⁹ ALONGE, Roberto. Op. Cit, p. 6,7

⁶⁰ Ibidem, p. 10

⁶¹ Ibidem, p. 7, 8, 9

representada por Piero della Francesca (1470), e as cidades medievais, feitas de uma confusão de vielas que desembocam na Igreja com centro, é bastante evidente.

As apresentações teatrais que tiveram lugar nos palácios patrícios faziam parte de uma experiência maior, a *fiesta*. As peças eram momentos, articulações de um complexo festivo que previa, ainda, banquetes, danças, bailes, apresentações musicais, mímicas, mascaradas, torneios etc. As próprias peças, aliás, não eram representadas sem a interrupção de uma série de *intermezzi* – breves performances que ocupam os intervalos entre duas cenas e também entre duas peças. Os temas dos *intermezzi* eram variadíssimos: os *innamorati* latinos, monstros e magos, animais e caçadores etc. Neles encontramos mímicos e bufões ricamente caracterizados de mouros, turcos, divindades pagãs etc. Tais performances fantasiosas acabavam por se tornar o centro da atenção dos espectadores devido à visão espetacular que ofereciam, graças a uma capacidade icástica e cenotécnica altamente desenvolvida.⁶²

Devemos lembrar que esses seletivos espaços de convívio social que são os palácios dos patrícios venezianos podem ser amplamente caracterizados como “cortes” ou *figurações* de corte. Neles o ser social do indivíduo, a sua posição em uma hierarquia de condições, se identifica e mesmo coincide com a forma pública de sua representação. Essa “representação da posição pela forma” acaba por instituir formas de competição social fundamentadas na aparência e na ostentação. As *figurações* de corte são esses seletivos espaços permeados de uma expressividade performática mímico-gestual regulada pelo cerimonial e pelas hierarquias de etiqueta,⁶³ e nas quais as modalidades de espetáculos mencionadas são imensamente favorecidas.

A característica principal das festas dos palácios cujo padrão de interação é aquele da figuração de corte é a mais exigente exibição de todo o luxo possível, ou seja, do “desperdício”, da afirmação da “potência de dissipação”.⁶⁴ Marcel Mauss depara com uma atitude semelhante ao estudar o *potlach*, uma das formas do sistema de prestações totais, praticado por duas tribos – Tlingit e Haïda – da região do noroeste americano. As prestações totais são um sistema de prestações e contraprestações de regalos e presentes. Apesar de possuírem um aspecto de ato voluntário, são rigorosamente obrigatórias. Através do sistema de prestações e de contraprestações são produzidas e reproduzidas relações sociais, tais como vínculos de dependência, e laços de outra natureza. Segundo Mauss, no *potlach*, que significa “nutrir”, “consumir”, as riquezas acumuladas são suntuariamente destruídas pelo chefe. O

⁶² Ibidem, p, 8, 14, 15

⁶³ ELIAS, Nobert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 21

⁶⁴ ALONGE, Roberto. Op. Cit, p. 16

ritual assume um forte caráter agonístico, pois é através da destruição das riquezas que os chefes em disputa medem-se e estabelecem uma hierarquia entre eles.⁶⁵ Os patrícios, tendo por objetivo manter suas prerrogativas de *status*, agiam de acordo com a mesma lógica. A festa era convertida em lugar social privilegiado, no qual se buscava consumir ostensiva e dignamente de acordo com a sua classe.⁶⁶

A descrição das moradas patrícias, espaços culturais exclusivos marcados por um gosto e estilo acentuadamente aristocrático-cortesãos, nos ajuda a perceber o quanto a sensibilidade daqueles que neles circulavam havia se tornado pouco receptiva às comédias “*a la vilanesca*”. O princípio cômico desse gênero de comédia se funda na cultura popular e no riso da praça pública carnavalesca. Tal cultura e riso fizeram parte da vida cotidiana de homens e mulheres ao longo de toda a Idade Média, e de tal modo que as imagens, símbolos e valores que evocam estão intimamente relacionados à cosmologia e ordem social medievais. No século XVI essa cultura e esse riso podiam ainda ser encontrados com uma vivacidade incomum nas metáforas rabelaisianas.⁶⁷

Bakhtin foi imensamente responsável pela consagração do francês François Rabelais como o autor erudito do século XVI a trazer para sua obra a cultura cômica e o riso popular da praça pública. Tal cultura e riso, segundo o crítico russo, se nutriam da visão carnavalesca do mundo, una e indivisível. A paródia carnavalesca contém o princípio da renovação. O riso carnavalesco é ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.⁶⁸ A cultura cômica e o riso popular se manifestavam em uma diversidade de formas: as festas públicas carnavalescas, a atuação dos bufões, a literatura paródica etc. Bakhtin sustenta que os ritos e espetáculos organizados de acordo com essa cultura cômica das ruas ofereciam uma visão do homem e do mundo deliberadamente não oficial. Nesses momentos festivos os indivíduos estavam autorizados a viver uma “segunda vida”. Diferentemente do que ocorria nas festas oficiais, onde as distinções hierárquicas eram intencionalmente destacadas, aos indivíduos era permitido abolir provisoriamente todas as hierarquias, privilégios, regras e tabus.⁶⁹

⁶⁵ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 185-294

⁶⁶ ALONGE, Roberto. Op. Cit, p. 16

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10

⁶⁹ *Ibidem*, p. 4

Devemos estar atentos para as condições de possibilidade do riso ambivalente e da visão carnavalesca do mundo nesses novos e seletivos espaços teatrais renascentistas que são as moradas dos patrícios de Veneza. A presença constante do comediógrafo de Pádua nas salas de recepção e jardins dos palácios da cidade, e mesmo a estreita relação de amizade e patronato com o patrício Cornaro, são elementos que tornam um desafio a identificação desse mesmo riso em suas metáforas. Afinal, a comicidade do tipo de vilão ruzantiano despertou, no público para o qual fora destinado, a visão alegre e festiva da renovação desse corpo social uno, carnavalesco?

Bakhtin chama atenção para a diferença entre a natureza específica do riso carnavalesco, ligado à experiência de vida medieval, e a cultura e estética burguesas dos tempos modernos. A paródia carnavalesca contém o princípio da renovação e da ambivalência. Já a paródia moderna e seu riso são puramente formais e negativos. De acordo com Bakhtin, o riso popular, quando vem à tona, inclui todos os que riem, pois o princípio ao qual se está ligado, o princípio carnavalesco do mundo, é uno e indivisível. Já aquele que faz uso do riso puramente negativo da época moderna se coloca à parte do objeto aludido, e mesmo se opõe a ele. Tal atitude corrompe a integridade do aspecto carnavalesco do mundo, e o riso negativo incide senão sobre um fenômeno particular, circunscrito.⁷⁰

Os patrícios de Veneza eram orgulhosos de sua cultura urbana e burguesa altamente desenvolvida e particularizada, e estavam conscientes da diferença, e mesmo da superioridade de sua cultura em relação àquela dos enfraquecidos nobres de ascendência feudal que ainda detinham algum poder na *campagna veneta*.⁷¹ As cidades-Estado do norte da península itálica superaram mais rapidamente do que toda a Europa ocidental a crise do sistema feudal, e sustaram das suas regiões tentativas de reagrupamento territorial de base feudal-rural.⁷² Em finais do século XIII boa parte da península sucumbiu ao domínio de pequenos senhores e chefes militares. Gênova e Veneza, as duas repúblicas marítimas, resistiram. Já nas primeiras décadas do século XV, essas cidades-Estado setentrionais, dotadas de uma economia urbana flexível e desenvolvida, recuperaram sua atividade econômica. Ainda assim, para os anos que se seguiram ao incremento econômico, observamos um maior direcionamento de capitais e investimentos para a terra. O século XVI, para a Europa ocidental como um todo, foi um século de crise, despovoamento e depressão econômica. O refluxo comercial e a falência dos bancos reduzem o ritmo da produção manufatureira, sendo

⁷⁰ Ibidem, p. 30, 45, 53, 54

⁷¹ GINZBURG, Carlo. Op. Cit., p. 46

⁷² ANDERSON, Perry. *Linhagens do estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 148, 149

perceptível a fuga de capitais para a terra e gastos suntuários.⁷³ Nesse mesmo século, a vida cultural nas cortes e palácios das cidades do norte e centro da península, conforme vimos para o caso veneziano, esteve marcada pelo luxo e por gastos dispendiosos. Os nobres e patrícios se esforçavam por manter, apesar da crise, suas prerrogativas de *status*, sendo a festa eleita espaço social privilegiado para esses fins. Devemos, contudo, atentar para a delicada e especial situação econômica de Veneza no século XVI. Apesar da crise que afetou as trocas comerciais e transferiu os investimentos para a terra, o número de patrícios venezianos ocupados no comércio e na marinha não deixou de ser preponderante. Veneza adentra o século com uma sofisticada produção manufatureira voltada para o mercado dos produtos de elite. No que diz respeito à produção de lã, por exemplo, Veneza desenvolve na época a mais competitiva indústria, abarcando os mercados de Florença e Milão.⁷⁴ É preciso relativizar o declínio de sua liderança econômica ao longo do século, apesar das enormes perdas infligidas pelas mais variadas adversidades.

O ímpeto com que se investe em propriedades no campo a partir do século XV assume, para o caso de Veneza, contornos diferenciados, quando da formação dos Estados Regionais, extensas faixas territoriais da *campagna* vêneta sob jurisdição da cidade lagunar. Havíamos anunciado que a política territorial veneziana para a região do Vêneto seria o segundo eixo de nossa análise histórica do campo de conflito social e disputa simbólica no qual esteve inserida a produção do comediógrafo Ruzante. Tal campo importa na medida em que oferece o espaço de experiência em que diferentes representações dos vilões foram formuladas.

V - A política territorial de Veneza na *campagna* vêneta

O argumento a ser desenvolvido se divide em duas partes. Em primeiro lugar, nos interessa compreender de que modo o “conflito estrutural” entre cidade e campo no Vêneto, ao atingir um ponto crítico na primeira metade do século XVI, levou inesperadamente à aproximação e ao apoio mútuo entre patrícios de Veneza e camponeses dos territórios sob jurisdição da cidade lagunar.⁷⁵ Uma vez compreendido o processo histórico que gerou essa inusitada colaboração, o passo seguinte será conhecer, mediante o estudo de um quadro consagrado a essa mesma colaboração, os valores e sentimentos que deram corpo às representações dos vilões da região. A lógica a ser primeiramente conhecida é a dos patrícios

⁷³ Ibidem, p. 156, 157

⁷⁴ SPINI, Giorgio. *Storia dell'età moderna*. Torino: Einaudi, 1965, p. 41, 42

⁷⁵ FAVARETTO, Lorena. Op. Cit., p. 46, 48

venezianos, com os quais Ruzante mantinha relações de patronagem. O entendimento do sentimento de natureza e representação do vilão dos patrícios nos permite conhecer, mais a fundo e em sua devida proporção, a enérgica reação do paduano ao sistema de imagens dominante nos palácios de Veneza.

Começemos por revelar o quão terrível era a condição dos condados da *terraferma*⁷⁶ sob jurisdição das cidades-Estado do Vêneto. As cidades da região faziam recair pesadamente sobre os aldeões duas medidas jurídicas: as leis *annorarie* e os privilégios fiscais. As leis *annorarie* obrigavam os camponeses a direcionar a produção agrícola para os mercados da cidade, garantindo assim o seu abastecimento. Havia poucos mercados no distrito, sendo rigidamente controlados, e a cidade impunha medidas restritivas ao estabelecimento de novos. Os privilégios fiscais, por sua vez, protegiam os direitos dos cidadãos proprietários de terras no condado.⁷⁷

Nos anos vinte do século XVI os condados sob jurisdição de Pádua conquistam uma autonomia sem precedentes. Vejamos a dinâmica política e institucional por trás desse ganho de autonomia. A extensão do domínio das cidades sobre o campo enfraquece sensivelmente a partir da formação dos estados regionais do século XV: no momento em que a jurisdição de Veneza sobre a *terraferma* alcança maior estabilidade, os condados afastam-se da esfera de influência do *capoluogo* de Pádua, e conquistam um peso crescente no diálogo direto com o poder central veneziano.⁷⁸ Em termos institucionais, o diálogo entre Veneza e os condados paduanos se estruturava em torno de dois eixos principais. Por um lado, havia a figura do *podestà*, patrício veneziano eleito pelo *Maggior Consiglio*, cuja incumbência era presidir as atividades das assembleias do condado. Por outro, havia os *Corpi Territoriali*, instituições rurais com funções de administração e representação. A contrapartida do empreendimento veneziano de se consolidar na *terraferma* foi o protagonismo dos componentes mais ativos e dinâmicos do território rural.⁷⁹ Tendo sido aberto um canal viável de mediação e diálogo entre os *Corpi Territoriali* e os *podestà*, os aldeões avançaram em inúmeras requisições: maior ou plena autonomia jurisdicional, deliberação nos registros das listas das taxas fiscais, reformas nas repartições de impostos e participação no recolhimento dos mesmos etc.⁸⁰ É interessante observar que os patrícios venezianos, ao se posicionarem como mediadores entre os camponeses e os proprietários de terra da *terraferma* – parte

⁷⁶ A *terraferma* vêneta compreende a faixa de território continental mais próxima de Veneza

⁷⁷ FAVARETTO, Lorena. Op. Cit., p. 46

⁷⁸ Ibidem, p. 47

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem.

constituída pela nobreza feudal decadente –, acabaram por mostrar-se aos primeiros como “os portadores da ordem, da justiça imparcial e da proteção”⁸¹ quando buscavam impor aos segundos o domínio do Estado veneziano. Não podemos perder de vista o objetivo fundamental da política veneziana de apoio aos camponeses da *terraferma*: manter um equilíbrio de forças no Vêneto favorável à manutenção de sua dominação⁸²

A referida conjuntura política do Vêneto, com seu delicado equilíbrio de poderes, favoreceu o arranjo de uma relação de fato singular entre patriciado veneziano e campesinato da região, sem igual nas outras cidades da península itálica. Desse arranjo político complexo se destaca a *Contadinanza*,⁸³ aparelhada à rede institucional formada por *Corpi Territoriali e podestà*. À *Contadinanza* era permitido organizar milícias camponesas. Enquanto Florença e Milão não ousam pôr armas nas mãos dos seus súditos dos condados para que os defendam, Veneza assiste à “fidelidade” dos camponeses da *terraferma* que lutam pelo Estado veneziano contra a Liga de Cambraia.⁸⁴ Buckhardt, por sua vez, traduz essa “fidelidade” como uma preferência dos camponeses da região pela “branda” dominação veneziana.⁸⁵

A complexa rede de alianças que aproximou patrícios e aldeões na primeira metade do século XVI nos fornece ao menos parte das condições históricas implicadas nos contatos culturais travados entre esses dois segmentos da sociedade. Trazemos essa rede de alianças *sui generis* para o centro de nossa análise com o intuito de lançar uma luz sobre a representação presente no *Concerto Campestre*, misterioso quadro atribuído a Giorgione, que o deixou inacabado em 1510. Supõe-se que Ticiano o tenha concluído em 1511. Luis Marques chama atenção para a interpretação que “enxerga nos dois personagens masculinos, o cidadão e o camponês, um elogio de Veneza, iniciando no mundo das Musas o homem rústico dos territórios do ‘retroterra’, sob seu domínio (...)”.⁸⁶ Vejamos como irrompe nesse quadro, mediante a invocação de uma paisagem, o desejo de expressar as virtudes de uma comunidade política.

⁸¹ SPINI, Giorgio. Op. Cit., p. 40

⁸² GINZBURG, Carlo. Op. Cit., p. 46

⁸³ Ibidem, p. 47

⁸⁴ Liga firmada em 10 de dezembro de 1508 sob os auspícios do papa Julio II. O objetivo principal era reunir forças contra a ânsia expansionista de Veneza. Aderiram à liga, além do pontífice, o rei Luís XII da França, Maximiliano I do Sacro Império Romano, Fernando II d’Aragão, rei de Nápoles e Sicília, e Alfonso I d’Este, duque de Ferrara.

⁸⁵ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 93

⁸⁶ Luis Marques é professor da Unicamp e organizou a revista – da qual o trecho foi retirado – *História Viva. O tempo do Renascimento – 1500 a 1520. A idade de ouro*. Volume 4. São Paulo: Duetto Editorial, 2010.

A provável referência clássica presente no quadro é Virgílio e sua Arcádia “drasticamente reinventada”⁸⁷, na qual as notas rudes da siringe, que ressoavam na Arcádia original, deram lugar à melodia da flauta. Tal referência se sustenta tendo sido o seu pintor Giorgione ou Ticiano, pois ambos pertenceram aquele campo cultural renascentista vêneta no qual irrompe com vitalidade a poesia dos antigos, principalmente de Virgílio e Lucrécio⁸⁸.

A paisagem concebida aproxima-se, assim, do ideal da Arcádia idílica virgiliana, cujo signo indelével de pertencimento ao imaginário urbano repousa no som sofisticado e melodioso da flauta. As paisagens pastoris do Renascimento, e a invocada no *Concerto* é um exemplo eloqüente, devem muito às *Éclogas* e às *Geórgicas* de Virgílio, as quais pressupõem a presença vigilante do Estado e da cidade⁸⁹, assim como do seu ideal de organização social, gosto e padrão de conduta. Se nas *Éclogas* Virgílio saúda o retorno da “idade de ouro” e anuncia uma época de “prosperidade rural sem esforço algum”, nas *Geórgicas* a visão do poeta é mais “austera e realista”, conforme as descrições dos diferentes solos e dos cultivos adequados a cada um, e das estações propícias a cada etapa do trabalho agrícola⁹⁰. Ainda que as imagens do campo oferecidas por Virgílio sejam diversas, ocioso, no caso das *Éclogas*, e árduo, no caso das *Geórgicas*, em ambas as representações o poeta rompeu definitivamente com quaisquer traços de “bestialidade”⁹¹ e “primitivismo”⁹², característicos da Arcádia original, na qual compareciam sem provocar repulsa. Pã é a divindade maior dessa Arcádia de tradição arcaica, copulava não apenas com cabras, mas “com tudo que lhe aparecesse pela frente”⁹³, sendo a sua imagem associada à fecundidade da natureza. Já os árcades, seus habitantes, viviam em choupanas rudes e, de acordo com a antiga tradição, brotaram da terra⁹⁴.

A *campagna* vêneta do século XVI, com suas aldeias e vilas, foi um território invadido. Ao invocar o “estado pastoral perfeito”⁹⁵ da Arcádia idílica virgiliana, o pintor do *Concerto Campestre* banuiu da representação quaisquer comportamentos tidos pelos patrícios comitentes da cidade como “bestial” ou “selvagem”, atribuídos às “hordas” de aldeões que

⁸⁷ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 523

⁸⁸ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., 1999, p. 358-372; ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., 2003, p. 77-87

⁸⁹ SCHAMA, Simon. Op. Cit., p. 523

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Ibidem, p. 521

⁹² Ibidem, p. 522

⁹³ Ibidem, p. 521

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Ibidem, p. 523

brigam, bebem e fornicam pela charneca, “sem alaúde nem lira”.⁹⁶ Nas *Geórgicas* entrevemos com maior clareza e determinação os sentidos de ordem e organização social tão caros aos patrícios, empenhados em estabelecer e aprofundar o domínio do Estado veneziano sobre a *campagna* vêneta. O cenário geórgico louvado por Virgílio é povoado de diligentes lavradores que se submetem às horas ingratas no campo esperando, ao final do dia, a recompensa na forma da felicidade doméstica. Ainda em um dos livros das *Geórgicas*, Virgílio elogia a vaca e a abelha como criaturas rústicas ideais: se a primeira é mencionada por ser tranquila e obediente, a última, por sua vez, comparece na condição de modelo de virtude social e política por excelência.⁹⁷

Devemos nos perguntar se as representações da *campagna* vêneta e de seus habitantes presentes na obra teatral de Ruzante compartilham do ideal arcádico idílico de inspiração virgiliana, recuperado e reinventado pelos patrícios venezianos. Temos bons motivos para crer que não. Vejamos quais são eles. Já comentamos que o patrício Alvise Cornaro, protetor do comediógrafo, resolveu mudar-se para Pádua justamente porque amargava relações conflituosas com a elite política da cidade lagunar. Há outro elemento digno de atenção: Battista Castagnola, o intérprete para o qual foi criada o personagem *Bilora*, esteve preso em Veneza de 1509 a 1515, quando da reconquista de Pádua pelos venezianos, após o assalto da cidade empreendido pela Liga de Cambraia. E Battista, assim como Ruzante, frequentava o palácio de Cornaro.⁹⁸ *Bilora* (1530), o diálogo ruzantiano inspirado no personagem homônimo, significa, no dialeto paduano, “deslealdade”, “intriga fatal”. Nesse diálogo, o camponês Bilora empreende uma trágica tentativa de regatar sua esposa, fugida para Veneza, onde vivia com um velho e rico mercador. O desfecho da estória sugere a impossibilidade de entendimento entre os rivais: Bilora assassina o mercador veneziano. Bonino diz que esse pode ter sido o único homicídio ocorrido nas comédias do século XVI.⁹⁹

Ruzante produziu outro diálogo no qual as referências à política de dominação territorial de Veneza sobre a *terraferma* são revestidas de um tom crítico bastante contundente. Em *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, um vilão dos arredores de Pádua, tornado soldado, regressa assolado da guerra na qual esteve disposto a prestar auxílio a Veneza, a cuja jurisdição seu condado estava submetido. O diálogo se baseia no *falatório* do

⁹⁶ Ibidem, p. 519. Devo o argumento contido nessa passagem às sugestões presentes na análise de Schama dos conflitos e disputas entre nobres e aldeões que dividiam as terras de Hampstead. Schama leva em consideração o estado dessas relações ao analisar, nos quadros da época, representações da arcádica Hampstead.

⁹⁷ Ibidem, p. 524

⁹⁸ VESCOVO, Primário. Op. Cit., p. 31

⁹⁹ BONINO, Guido Davico. Op. Cit, p. LXV

vilão a respeito de sua trágica experiência no campo de batalha.¹⁰⁰ Ruzante se inspirou deliberadamente no colóquio *Confessio militis* de Erasmo de Rotterdam, no qual o personagem Trasimaco, esgotado, abatido e reduzido a trapos, testemunha a Annone a tensão e a desordem que invadem o campo de batalha. Identificamos no dilacerado vilão ruzantiano tornado soldado o Trasimaco de Erasmo.¹⁰¹ *Parlamento*, seguramente representado pelo comediógrafo na vila do patricio Cornaro em Fosson,¹⁰² no ano de 1528, traz referências à dolorosa experiência do cerco e tomada de Pádua pela Liga de Cambraia, em 1508.¹⁰³ Ruzante não deixa dúvidas quanto ao propósito manifesto no *Parlamento*: expressar, mediante uma linguagem intensa e explosiva, a experiência limite, de dilaceramento moral, espiritual e psicológico, sofrida por aqueles camponeses do Vêneto envolvidos na sequência de guerras territoriais entre a República veneziana e a Liga, cujo balanço final pendeu desfavoravelmente para a cidade lagunar. O comediógrafo paduano atira contra a plateia com uma *feroce obiettività* os estilhaços do que resta de um cotidiano de fome, epidemias e humilhações tirânicas, ao qual o camponês retornado da guerra deve fazer frente.¹⁰⁴

Críticos da obra teatral de Ruzante argumentam que os dois diálogos maiores, *Parlamento* e *Bilora*, teriam sido encenados em Veneza para um seletor e refinado público. Uma eventual récita em um palácio veneziano de dois diálogos como esses, repletos de elementos “antivenezianos”, poderia suscitar hostilidades e ressentimentos, o que abre a possibilidade de haver neles um efetivo conteúdo político a ser considerado.¹⁰⁵

VI – Considerações finais

Mediante o estudo do horizonte sensível e do conjunto de experiências que integram o fazer teatral de Ruzante, o presente artigo se esforçou em alertar para a importância de se considerar criticamente a especificidade e o alcance da natureza na construção das visões de mundo de artistas e intelectuais do Renascimento. Tais sujeitos, no Vêneto, evocaram, na imediatez de um presente ainda em aberto, a poesia dos antigos e seu sentimento de natureza movidos pelo desejo de problematizar os fundamentos da existência não de um homem abstrato, mas do homem real de seu tempo, para quem, segundo E. Garin, “a natureza, as coisas, as estrelas e o mundo inteiro convertem-se em algo vivo, pessoal e

¹⁰⁰ Ibidem, p. LXIV

¹⁰¹ VESCOVO, Primário. Op. Cit, p. 31

¹⁰² SEMENZATO, Camillo. La teatralità dell'architettura e da Loggia Cornaro. In *Convegno Internazionale di Studi sul Ruzante*. Venezia: Corbo e Fiore, 1987, p. 15-19

¹⁰³ BONINO, Guido Davico. Op. Cit, p. LXIV

¹⁰⁴ VANNUCCI, Alessandra. *Rustici & Buffoni : Il teatro de Ruzante*. Comunità Italiana, v. 19, 2002, p. 21-21

¹⁰⁵ VESCOVO, Primário. Op. Cit., p. 30, 31

humano”.¹⁰⁶ A intuição direta e profunda da natureza que esses artistas e intelectuais acreditaram ter encontrado nos textos dos antigos foi mobilizada contra o “averroísmo, logicismo e filologismo gramatical da Universidade paduana”,¹⁰⁷ ou, dito de outro modo, a natureza poética dos antigos assumiu para eles o lugar da filosofia natural. Tais mudanças de tomada de posição convulsionavam não apenas o ambiente intelectual e cultural vêneta, pois o fenômeno descrito é, na verdade, apenas um exemplo da vigorosa crise de transformação da cultura e do pensamento verificada em finais do século XV e início do XVI. Tratou-se de uma crise motivada principalmente pelo questionamento sistemático dos paradigmas e modelos de interpretação do mundo derivados dos sistemas fechados do pensamento escolástico, levando a cultura e o pensamento a uma crise em seus fundamentos. Popkin a considera uma “crise cética” – o que explicaria a vigorosa retomada do “ceticismo antigo” no período moderno. Sendo uma crise de natureza cética, o problema é o do critério, ou melhor, de sua ausência.¹⁰⁸ A mesma crise, no entanto, fomentou uma busca por novos critérios, e pode ser indicada como uma laboriosa transposição do dogmatismo para a *problematização*, da obediência aos princípios da autoridade para a vontade de *experiência direta*.¹⁰⁹ O humanismo renascentista é considerado por Popkin um dos fatores que precipitaram a referida crise.¹¹⁰

É interessante observar que a “aflição contida e permanente”¹¹¹ e o “presságio lutuoso da vida e da arte”¹¹² percebidos por Zorzi no estado de ânimo manifesto pelo comediógrafo na *Littera* em nenhum momento entram em contradição com o “alegórico hino à alegria”¹¹³ que é *Allegrezza*, disposição conquistada por aquele que reencontra sua *naturale armonia*. O mesmo “inequívoco acento fúnebre”¹¹⁴ presente na *Littera* se manifestou, com diferentes intensidades, nas obras de outros artistas e intelectuais que viveram a referida crise cética. É possível dizer que ao buscar, ou melhor, “caçar” – para sermos fiéis à terminologia do nosso autor – um novo critério, movido pela vontade de experiência direta, e elegê-lo o fundamento de sua cultura e visão de mundo, Ruzante encontrou pela frente o horizonte rústico da *campagna* vêneta e a cultura oral de seus camponeses.

¹⁰⁶ GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 42

¹⁰⁷ ARGAN, Giulio Carlo, 1999. Op. Cit., p. 359

¹⁰⁸ POPKIN, Richard. *História do ceticismo, de Erasmo a Spinoza*. Rio de Janeiro: F. Alves, 2000, p. 13-24

¹⁰⁹ ARGAN, Giulio Carlo, 2003. Op. Cit., p. 77-87

¹¹⁰ POPKIN, Richard. Op. Cit., p. 13-24

¹¹¹ ZORZI, Ludovico. Op. Cit, p. 1583

¹¹² Idem

¹¹³ Idem

¹¹⁴ Idem