

**A MUSA DESNUDA  
E  
O POETA TÍMIDO**

O PETRARQUISMO CORTESÃO  
NA ARCÁDIA BRASILEIRA

---

LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – IEL

LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO

A MUSA DESNUDA  
E  
O POETA TÍMIDO

O PETRARQUISMO CORTESÃO  
NA ARCÁDIA BRASILEIRA

*Tese de Doutorado apresentada ao Departamento  
de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem,  
da Universidade Estadual de Campinas,  
como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Doutor em Letras*

ORIENTAÇÃO  
SUZI FRANKL SPERBER

CAMPINAS-SP, 2000

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



2000/5675

UNIDADE	BC		
N.º CHAMADA:	UNICAMP		
	N352 mv		
V.	Ex.		
TOMBO BC/	42700		
PROC.	161278100		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$14,00		
DATA	17/10/00		
N.º CPD			

CM-00147186-2

~~N441~~ Nepomuceno, Luís André

A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo  
cortesão na Arcádia brasileira/ Luís André Nepomuceno.  
Campinas: UNICAMP, 2000.

229 p.

Originalmente apresentada como Tese (doutorado)  
Universidade Estadual de Campinas.

1-Literatura brasileira. 2-Arcadismo. 3-Neoclassicismo. 4-  
Petrarquismo. I. Título.

CDD B869.09

Nada se obtém, se falta uma certa potência interna,  
insuflada do céu na alma do poeta.

PETRARCA, *Collatio Laureationis*

Tem a poesia um não sei quê de divino, se dermos fé  
aos poetas; os quais, mais que os outros homens, se  
empenham em dar a esta sua Arte uma misteriosa origem.

FRANCISCO JOSÉ FREIRE, *Arte Poética*

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Luís André

Recomencio

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
15, 08, 2000.

f. l. l. l.

*Aos meus pais  
e à Nara,  
pela amizade e companheirismo*

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

## SUMÁRIO

<i>AGRADECIMENTOS</i> .....	7
<i>INTRODUÇÃO</i> .....	8
 <i>I. A LONGA TRILHA DO POETA TÍMIDO</i>	
1. Conceitos fundamentais .....	21
2. Antecedentes de Petrarca .....	26
3. A confissão lírica das <i>Rimas Esparsas</i> .....	38
4. Petrarquismo e antipetrarquismo .....	48
 <i>II. AS CONTRADIÇÕES DA CIVILIDADE DESCORTÊS</i> .....	
59	
 <i>III. CLÁUDIO: UM EXILADO EM SUA PÁTRIA</i>	
1. O cortesão peregrino .....	80
2. A cortesia culposa na “Fábula do Ribeirão do Carmo” .....	103
3. O antipetrarquismo do pastor Eulino .....	118
 <i>IV. GONZAGA: UM CORTESÃO BURGUESES</i>	
1. Introdução .....	137

2. A aprendizagem cortesã .....	143
3. “Evita o teu estrago e desdouro” .....	164

*V. A LAURA DOS TRÓPICOS: SILVA ALVARENGA E OUTROS POETAS*

1. Um beija-flor entre o amor e a saudade .....	179
2. Alvarenga Peixoto e o “tesouro caduco” .....	204
3. Caldas Barbosa: petrarquismo e pastoralismo decadentes .....	213

<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> .....	218
-----------------------------------	-----

<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	221
---------------------------	-----

## AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo auxílio indispensável, durante toda a minha pesquisa, proporcionando uma bolsa de estudos e apoio a viagens para congressos;

À Profa. Suzi Frankl Sperber, que acompanhou de forma atenciosa toda a pesquisa e elaboração do texto. Sem o seu apoio, certamente as idéias e o corpo geral da tese teriam ficado incompletos;

Ao Prof. Jorge Ruedas de La Serna, pela participação na banca examinadora, pelas conversas e críticas, e pelo intercâmbio com o programa de pós-graduação da Universidade Nacional Autônoma do México, através da tradução para o espanhol e publicação de texto de minha autoria, sobre os poetas da Arcádia;

Aos Profs. Haqira Osakabe e Adma Fadul, pelas importantes sugestões e críticas;

Aos Profs. Fábio Lucas, Melânia Silva de Aguiar, e Alcides Villaça, por terem aceito participar da banca examinadora desta tese;

Ao Prof. Ivan Teixeira, pelo envio de cópia da *Arte Poética* de Francisco José Freire, exemplar raro e fundamental para a pesquisa;

Aos Profs. Helânia Cunha de Sousa Cardoso e José Eduardo de Oliveira, pelas sugestões bibliográficas, e pelas conversas sobre Literatura e História;

A Dione Cândido Aquino, pelo acesso a bibliografia;

Aos irmãos Valério e Terezinha Nepomuceno, pela leitura de originais e auxílio no acesso a bibliografia;

Aos familiares e amigos, pelo apoio incondicional e pela amizade;

E à Nara, por estar sempre ao meu lado, nos momentos bons e nas horas difíceis.

## INTRODUÇÃO

Durante quase toda a segunda metade do séc. XVIII, os poetas árcades coloniais que conviveram principalmente com a realidade de Minas Gerais e Rio de Janeiro, edificaram um projeto de construção de valores que deveriam alterar o papel do intelectual nos limites da sociedade, bem como o sentido de convivência, comportamento e civilização dentro daquilo que consideravam o espaço da “barbárie”. O espelho era, sem dúvida, Portugal. Quando Cláudio Manuel da Costa retornava ao Brasil, por volta de 1753 ou 1754, depois dos estudos em Coimbra, seu descontentamento com o atraso intelectual e social da colônia era evidente em seus próprios versos. Nas epístolas que posteriormente incluiria dentro de suas *Obras* de 1768, fantasiava e assumia as vezes de um pastor que abandonava a companhia de um amigo, na terra das musas, e agora chorava a solidão intelectual num país de incultos. Mas a despeito de sua decepção com a ignorância da colônia, Cláudio se esforçava por um projeto que pudesse alterar esse painel cultural. No seu encomiástico *Parnaso Obsequioso*, também de 1768, e dedicado ao conde de Valadares pela posse do governo da Capitania de Minas Gerais, o poeta ergue um otimismo que vislumbra “um clarão que vinha do Oriente”, “neste País grosseiro”. Era uma tentativa de ilustrar o espaço da incultura.

A experiência de Gonzaga fora semelhante. Nas *Cartas Chilenas*, satiriza níveis de comportamento, gestos, hábitos da colônia, ao estilo de quem supostamente convivera com os requintes da corte em Portugal. Mesmo nos versos de Silva Alvarenga, que pouco registrou sobre o problema das culturas, o descontentamento com os parâmetros de civilização da colônia é perceptível. Em seu poema “As Artes”, por exemplo, louva o espírito da ilustração de seu tempo, mas concede ao povo americano o epíteto de “rude”. Alvarenga Peixoto faz constante uso do adjetivo “bárbaro” para a qualificação dos colonos.

Pode-se pensar, evidentemente, que todos eles estiveram estimulados pelo sopro da ilustração pombalina que vinha desde a década de 1760, já que quase todos eles ou conviveram de perto com o marquês de Pombal, sob sua proteção e no

espírito de sua campanha publicitária, ou lhe dedicaram versos à distância, ainda que poucos, como Cláudio, que se limitou a uma única écloga em louvor ao marquês. Os árcades brasileiros articularam um programa de construção cultural que, em tudo, devia suas bases à Europa. Os intelectuais da colônia eram “europeus”, efetivamente, sobretudo na sistematização de seus conceitos estéticos, e grande parte das discussões em torno da cultura e da poesia que foram desenvolvidas no Brasil, podem ser vistas como uma espécie de prolongamento dos debates feitos na Europa, considerando-se, evidentemente, algumas diferenças sociais não tão sensíveis, que irão, inclusive, implicar diferenças ideológicas. A expressão poética setecentista na colônia é resultado de formulações estéticas previamente discutidas, principalmente em Portugal, mas irá configurar, ao mesmo tempo, algumas nuances de diferenciação que podem, de fato, ser vistas como momentos de contestação, embora parte da crítica hoje prefira acreditar que mesmo os melhores poetas coloniais não alcançaram limites que ultrapassassem os moldes da retórica europeia.

O desejo de “civilização” da colônia parece ter estado, para muitos poetas, ligado a um conceito de comportamento e convívio social, tal como práticas de afetividade e estruturação familiar, bem como a uma noção de requinte e bom gosto. Em dois de seus rondós da *Glaura*, Silva Alvarenga, curiosamente, se compara a um cajueiro, tentando enxergar nesta árvore tropical a representação e expressão de um ser em desençaixe com seu próprio meio, à medida que a fruteira “amorosa” não encontrava espaço no meio de uma terra sem cultura e sem senhor. Pouco antes, Gonzaga se dizia assombrado com a falta de requinte afetivo do próprio governador de Minas, nas suas obscenas práticas amorosas. É que os poetas estiveram apegados a uma noção de refinamento, proveniente de exercícios literários, já que tinham como parâmetro determinadas leituras da poesia de corte, especialmente do petrarquismo renascentista e neoclássico. Houve, de fato, um desejo de importar um sistema de valores, ou um código de requinte cortesão às terras da colônia, senão mesmo a própria sociedade de corte. Pelo menos esse parece ser o anseio de Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, especialmente quando lamenta a falta de trato dos colonos nas relações sociais e afetivas; ou ainda o de Alvarenga Peixoto, em sua ode “Invisíveis Vapores”, em que, na voz de um índio, apela à rainha D. Maria I, para que fosse visitar os seus vassalos americanos, que lhe desejariam erigir uma estátua:

Vinde ver o Brasil, que vos adora.

Esse anseio pela civilização, pelo requinte, que fazia parte de um projeto mais amplo de sistematização do pombalismo ilustrado nas terras da colônia, acabou por criar uma consciência de vassalagem absolutista, típica dos modelos da Renascença, em que o poeta tinha um papel específico de divulgador das idéias ou das figuras ilustres da política, e de provedor da cultura. Tal como os intelectuais de corte, a Arcádia brasileira também criou uma forma de expressão poética de identificação entre a poesia e a expressão dos valores culturais. Em outras palavras, a poesia neoclássica se tornou um veículo de civilização, uma forma de contribuir para a

configuração de um sistema de valores. E como se sabe, esse programa de europeização da colônia abarcava as mais diversas esferas ou setores de atividade, tais como práticas de política, relações sociais, cultura, poesia e conhecimentos científicos.

Interessa-nos, para este ensaio, a poesia como construtora de um corpo de idéias que define o painel das relações afetivas e amorosas, enquanto ponto de partida para um conceito de civilização. De certa forma, essa havia sido também a trajetória da formação do código cortês na Europa, a partir do Humanismo renascentista. Ou seja, estaríamos admitindo a hipótese de Norbert Elias de que o refinamento das relações amorosas e sociais estaria associado a um nível específico de civilização. Os tratados de cortesia, escritos sobretudo ao longo do séc. XVI, cujo grande modelo fora *O Cortesão* de Castiglione, tentaram definir formas de comportamento e práticas de socialização na corte, que por um longo tempo da história, serviram como parâmetro de cultura. No Brasil colonial, funcionou o mesmo esquema, muito embora estivesse destituído de uma corte. Portanto, os poetas coloniais do Arcadismo serão considerados sob o prisma do antigo conceito da cortesia, e de todos os outros atributos que estão aí implicados. E no que diz respeito à lírica amorosa, o petrarquismo, com todo o corpo de suas fórmulas e idéias estabelecidas, foi o grande paradigma de civilização poética.

Talvez um dos poetas mais imitados da poesia humanista, Petrarca instituiu um padrão de linguagem, dentro da poesia amorosa, que acabou se transformando no ponto de partida para poetas da Renascença ao Neoclassicismo, naquilo que ficou conhecido como petrarquismo. Mas é curioso como o fenômeno poético ultrapassou o modelo original, de forma que o petrarquismo se tornou um ponto de referência mais revisitado que o próprio Petrarca, assumindo inclusive valores novos, configurações diversas, até mesmo um sentido absolutamente novo. O poeta de Laura não avaliara a fama que teriam seus versos ao longo da história. Laureado em 1341, em Roma, surpreende-se posteriormente com a rápida divulgação de sua poesia, já em vida, e chega mesmo a escrever sobre a fama e a glória do poeta, como, por exemplo, no diálogo imaginário com Santo Agostinho, *De secretu conflictu curarum mearum*, ou em sonetos esparsos. No soneto 293 das *Rimas*, talvez numa referência à láurea, diz que jamais imaginara que sua poesia seria estimada pelos leitores, e que se acaso o tivesse suposto, teria escrito em maior quantidade, e num estilo mais elevado:

S'io avesse pensato che sì care  
 Fossin le voce de' sospir miei in rima,  
 Fatte l'avrei dal sospirar mio prima  
 In numero più stesse, in stil più rare;  
 (...)  
 E certo ogni mio studio in quel tempo era  
 pur di sfogare in doloroso core  
 In qualche modo, non d'acquistar fama.

Mas apesar dessa eterna modéstia que paira nos versos de Petrarca, o poeta se tornou modelo para a Renascença e toda a poesia clássica, mesmo no Brasil do séc. XVIII. Portanto, a proposta do presente ensaio é avaliar a presença do petrarquismo nos versos líricos da Arcádia brasileira, considerando os principais elementos ideológicos ou puramente estético-formais implicados nesse fenômeno. E parece-nos que, antes de uma avaliação do petrarquismo no Setecentos brasileiro, é importante o próprio conceito que se tem do termo, cuja definição foi inúmeras vezes tentada. Até a Renascença, por exemplo, o petrarquismo era compreendido como mera imitação de algumas fórmulas estéticas e de terminologias da poesia de Petrarca, tal como fora pensado, à guisa de exemplo, por Thomas Wyatt, na Inglaterra. Era o uso de certas palavras-chave (rosa, neve, olhos, face, tranças de ouro, etc), ou de formas estéticas e figuras de linguagem (metáforas específicas, hipérboles, paradoxos), ou ainda de jogos de palavras (trocadilhos com o nome da amada) etc. Incluía-se aí dentro a exacerbação do sentimento amoroso e a dedicação espiritual a uma mesma mulher. Misturado a outras tendências do século, o petrarquismo passa a assumir feições diversas e é abusivamente trabalhado pelo pastoralismo quinhentista (novelas e dramas pastoris). Alguns poetas, entretanto, se cansam da monótona repetição do estilo, e o antipetrarquismo surge quase simultaneamente, propondo fórmulas contrárias a seu modelo original.

Ainda hoje, o petrarquismo tem sido lido sob o prisma das configurações formais, a exemplo dos primeiros modelos da Renascença. O fenômeno foi moldado, ao longo da história, às mais diversas tendências ou estilos de época antes do Romantismo, já que sua linguagem uniformizava um padrão e se adequava a modelos diferentes. Dámaso Alonso, que sempre se ocupou de estudos da poesia clássica, define o petrarquismo justamente como uma adequação da linguagem de Petrarca aos mais diversos estilos e inclinações estéticas desde a Renascença até o Setecentos neoclássico<sup>1</sup>. Assim, o crítico espanhol entende o petrarquismo como variações históricas em torno de uma mesma fórmula estética. Desta forma, ainda que os preceptores e tratadistas do séc. XVIII tenham se voltado contra o mau gosto do século anterior, ambos estiveram alicerçados na base do petrarquismo.

Mas a leitura de Alonso dá conta apenas de uma compreensão meramente formal do fenômeno literário, assim como o fez, evidentemente, toda a crítica formalista. Essas variações históricas, de fato, ocorreram (exagero dos paradoxos petrarquistas no Barroco, simplificação do mesmo estilo no Neoclassicismo), mas não abarcam uma compreensão muito extensa do fato, senão enquanto forma e

---

<sup>1</sup> “Qué es el petrarquismo? A pesar de que muchas veces se ha querido contestar a esta pregunta, hay numerosos y importantes aspectos de la huella de Petrarca en el mundo en los que no se ha reparado. (...) Manierismo es, para nosotros, el matiz que toma el petrarquismo en el siglo XVI; así como, en parte, el gongorismo aquí en España y el marinismo en Italia son los avatares del petrarquismo en el siglo XVII. Podríamos aún generalizar el cuadro diciendo que aquilánismo es el matiz del petrarquismo a fines del siglo XV. Todas éstas son artes extremadas. Pero, en realidad, la levedura que habia de yeldar en cada siglo de modo diferente estava en el arte de Petrarca” (Dámaso Alonso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 386-387, ns. 55 e 56).

estilo. Alguns críticos italianos românticos e pós-românticos, sobretudo os historiadores da literatura<sup>2</sup>, além de considerações formais já estabelecidas desde a Renascença, acrescentam alguns valores ideológicos propagados pelo petrarquismo, ao longo dos séculos, como a idéia da melancolia e do triste viver (De Sanctis), ou a questão da espiritualidade platônica, também atribuída ao petrarquismo, por iniciativa de Bembo e Marsilio Ficino (Sapegno). Mais modernamente, Ungaretti vê em Petrarca e, conseqüentemente, nos petrarquistas, a grande ruptura histórica com a noção de tempo, memória e espiritualidade, ao atribuir ao poeta de Laura a idéia revolucionária de que o homem figura o tempo, não por concepção divina, mas a partir de uma reformulação de sua própria vida e memória<sup>3</sup>. Outros críticos ao longo do período pós-romântico atribuíram ao petrarquismo inúmeras disposições ideológicas, estéticas ou meramente formais, que não analisaremos em detalhe, porque escapa aos propósitos deste ensaio. Petrarca tem diversas vertentes de reflexões, e não é objetivo nosso avaliar cada uma delas, mas apenas o reflexo de intenções específicas nos poetas da Arcádia brasileira.

Algumas observações curiosas de Marius Piéri<sup>4</sup>, no séc. XIX, a despeito da acentuada propensão romântica, consideram a intensa difusão do petrarquismo nas sociedades de corte nos séculos do classicismo, como resultado de anseios por requinte e cortesia, por parte dessas mesmas sociedades. Investigando a presença de Petrarca e do próprio fenômeno petrarquista na França renascentista, sobretudo nos poetas da Plêiade, Marius Piéri destaca algumas circunstâncias favoráveis para a difusão dessas fórmulas estéticas, que consideramos: 1) o ambiente cortesão, onde o rei demandava a etiqueta e a galanteria como princípios da vassalagem amorosa; 2) o trovadorismo de Petrarca, como herança provençal do *fin'amors* (amor cortês); e 3) o desejo, na França do séc. XVI, de restauração das letras, compatível com o espírito de Petrarca.

A identificação entre o petrarquismo e a sociedade de corte nos parece justificar não apenas certas tendências estéticas, como a galanteria das formas literárias, mas sobretudo um composto de valores ideológicos, que definem toda a sistematização de uma hegemonia da classe aristocrática. Os poetas de corte foram, em sua grande maioria, petrarquistas, não apenas enquanto seguidores de um cânone literário, mas principalmente como mantenedores de uma ordem social estabelecida. Em outros termos, o petrarquismo cortesão serviu à classe aristocrática como linguagem padrão, que definia os traços do requinte poético, bem como suporte ideológico de diferenciação no painel social. Enquanto fórmula literária, fixou os limites do poeta de corte, na tentativa de vinculá-lo a uma defesa da ordem vigente, já que oferecia um quadro de conveniências, no campo da forma e da idéia. Seu requinte estético dimensionou tendências sociais, estabeleceu níveis de

<sup>2</sup> Francesco de Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*; Natalino Sapegno, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, vols. 2 e 3; e Francesco Flora, *Storia della Letteratura Italiana*, vols. 2 e 3.

<sup>3</sup> Giuseppe Ungaretti. *Invenção da poesia moderna. Lições de literatura no Brasil*, pp. 113-119.

<sup>4</sup> Marius Piéri. *Le Pétrarquisme au XVIe siècle. Pétrarque et Ronsard, ou De L'Influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*, pp. 48-50.

comportamento, sustentou a permanência de um sistema de valores e manteve intacto o código cortesão. E mais que isso, posicionou o papel do poeta como mantenedor das regras da etiqueta no panorama da sociedade de corte, bem como o de restaurador das letras, da civilização e da cultura.

Nem tudo isso estava latente no seio da poesia e dos tratados de Petrarca. O que se percebe, já de forma madura em sua obra, é o posicionamento do poeta no centro das discussões sociais, como interlocutor ou, mais que isso, como mensageiro de uma cultura humanista. A adequação dessa mensagem humanista aos interesses da sociedade de corte é invenção posterior do petrarquismo, que facilmente viu na poesia lírica de Petrarca um ponto de identificação com a etiqueta e o código de refinamento cortesão. Este é, sem dúvida, o ponto de partida dos poetas de corte: Petrarca é cortês no gesto poético e, além de tudo, tem um estilo prontamente imitável.

A explicação mais remota, mas nem por isso menos contundente, é o projeto de Petrarca para a inserção do poeta na sociedade como restaurador da cultura, da civilização e das letras. Trata-se de um programa teórico, referido em seus tratados (e que invadiu parte de sua poesia, sobretudo aquela escrita entre 1341 e 1348), que tentava adequar o poeta a um papel mais amplo e sublime nos rumos da civilização. O estímulo parece ter vindo da sua histórica coroação como poeta laureado, em 1341, bem como de outros títulos e benefícios concedidos pela Igreja, nos anos sucessivos, pelas mãos do papa Clemente VI. Aparentemente obcecado pela idéia de glória, embora, com certa modéstia, dizendo o contrário (como no soneto que citamos anteriormente), Petrarca tenta construir uma nova concepção em torno da imagem do poeta, sobretudo na edificação de seu papel como homem ilustre. É o chamado “programa de 41”<sup>5</sup>.

Procurando apagar os traços do posicionamento de certa forma marginalizado dos trovadores medievais, o programa de 41 era um empreendimento de edificação do poeta, conferindo a ele uma nova dimensão e uma importância até então desconhecidas. O poeta deverá servir à nação, à corte e, por extensão, à posteridade, porque sua função é contra o tempo e a morte. A inspiração vinha diretamente da Antigüidade, especialmente de Virgílio e Horácio. Petrarca acreditava na revivência da glória da Antiga Roma, e ainda numa possível ressurreição da grandeza de seus poetas, e aí incluía sua própria obra. Seu programa de 41 conferia à poesia o status de participação social e, ao mesmo tempo, glória eterna. Já na sua *Collatio Laureationis* (1341), que é a oração pronunciada no dia do recebimento de sua láurea, Petrarca sutilmente lamentava a falta de prestígio dos poetas modernos, enquanto argumentava que o labor do poeta recebe estímulo divino, segundo declarações de Cícero, na oração *Pro Archia*, e de Lucano, no *Farsália*. A *Collatio Laureationis* estava sustentada num verso de Virgílio, nas *Geórgicas* (“Mas para a árdua solidão do Parnaso um doce amor me arrasta”) que pronunciava em favor da solidão do poeta (e de sua participação social, paradoxalmente) e de seu amor pelo

<sup>5</sup> Marziano Guglielminetti (cura). *Petrarca e il petrarchismo: un'ideologia della letteratura*, pp. 18-44.

supremo bem<sup>6</sup>. Enquanto Dante havia considerado a missão do poeta como mensageiro de Deus (*scriba Dei*, no *Paraíso*, X, 27), Petrarca o trazia para um envolvimento mais social, embora ainda estivesse imbuído de uma chave teologicamente utópica.

Durante os anos de 1341 a 1348, Petrarca tratou de erguer a imagem do poeta, e de realçar a sua participação social, ao mesmo tempo em que reconstruía o papel dos homens ilustres como propagadores da grandeza da pátria. Toda a sua obra do período tem compromisso com essa empresa edificadora. Já em 1341, por exemplo, retoma o poema épico *Africa*, iniciado em 1338, e que seria alterado até a velhice; inicia o tratado *De viris illustribus* (*Dos homens ilustres*), sobre a biografia dos grande nomes da Antiga Roma, acrescido de nomes bíblicos e mitológicos na década seguinte; compõe o importantíssimo *De secretu conflictu curarum mearum* (*Do conflito secreto entre minhas aspirações*), em que projeta um diálogo imaginário com Santo Agostinho, sobre a fama, a glória e o amor; e ainda o *De vita solitaria*, e o *De otio religioso*, sobre a contemplação espiritual. Do período, é também a famosa canção “Italia mia” (incluída no *Canzoniere*), em que pede paz aos partidos políticos, bem como o retorno à glória de Roma.

O programa de 41, entretanto, se viu praticamente derrotado no final da década, com a morte de alguns dos protetores políticos e religiosos do poeta (Robert D’Anjou, o cardeal Colonna); com a morte de Laura, em 1348, a amada que era fonte de inspiração poética; e com a corrupção da corte de Avignon, que havia se tornado sede do papado na França. Parece que o projeto de Petrarca havia inevitavelmente se tornado ilusão, muito embora uma certa dubiedade já estivesse latente no poeta reformador da cultura. Uma espécie de peso de consciência dominara toda a obra de Petrarca, como referência a anseios mundanos, como o desejo de glória e fama, e o inquieto amor carnal. Tudo isso já estava vivo e apreensivo, como contradiscurso, no programa de construção da imagem do poeta. Nas canções e sonetos do *Canzoniere*, tenta um ato de contrição diante dos leitores pósteros; e no *Secretum*, Santo Agostinho se transforma em sua própria consciência para acusá-lo de desejo pela glória. Mesmo na *Collatio Laureationis*, já anuncia uma certa amargura danosa na atividade do poeta.

Mesmo dúbio e periclitante, o gesto poético de Petrarca sempre registrou um anseio didascálico pelo caráter edificante, pela elevação da imagem do poeta e pela sustentação de uma ordem vigente, o que parece ter seduzido os petrarquistas. Tudo indica que, ainda que remotamente, o programa de 41 tenha sido adequado a um espaço social na política absolutista da Renascença, principalmente na tentativa de inserção do poeta como o divulgador da civilização e da cultura, como vassalo político e como restaurador das letras. O petrarquismo entra na Inglaterra, por exemplo, como o grande modelo poético para a reconstrução da língua inglesa, assim como o fizera na França, e ao mesmo tempo, como o modelo para a definição

<sup>6</sup> Francesco Petrarca. “Collatio Laureationis”, *Opere Latine*, vol. 4, p. 1265.

dos níveis de comportamento da sociedade de corte. Adequado à cortesia, o petrarquismo acaba se transformando quase num sinônimo de civilização.

E o parâmetro de civilização na Europa, durante séculos, sempre teve a sociedade de corte como espelho, que serviu ainda como uma espécie de núcleo histórico de permanência. A cortesia é um conceito antigo na história, surgiu bem antes do petrarquismo. A existência de tratados e modelos de cortesia no séc. XVI, por exemplo, se explica por uma longa trajetória de ascensão dos hábitos de corte da classe aristocrática que, de certa forma, são difíceis de datar. Peter Burke<sup>7</sup>, para explicar o prestígio de *O Cortesão* de Castiglione, no auge da Renascença, lança mão de um vasto repertório histórico de textos, desde a Grécia Antiga, até o período clássico, visitando os autores romanos e a Idade Média Latina. Não nos parece haver outra forma de elucidação dos fatos. A cortesia é produto de uma trajetória da classe aristocrática, e só por esse traçado histórico pode ser explicada. O nosso ponto de partida para a explicação da origem do amor cortês, que será a base do petrarquismo, está na essência do comportamento erótico grego, e não nos parece excessivo ou desnecessário voltar à Grécia Antiga para esclarecer fatos mais recentes. Não se trata de redundância: essas pegadas históricas são imprescindíveis para o levantamento de certas conclusões. Portanto, buscaremos a essência do petrarquismo nas fontes profundas do amor cortês, e nas reflexões de Petrarca sobre a moral e o pecado, a partir da espiritualidade agostiniana, naquilo que chamaremos de *cortesia culposa*. Terminologia que, a nosso ver, irá estabelecer o papel social de personagens no espaço da poesia lírica, a saber, a “musa desnuda” (projeção simbólica do elemento feminino, no amor cortês), e o “poeta tímido”. Para isso, incluímos um capítulo introdutório sobre a trajetória do petrarquismo na Europa, que deverá conceituar os termos com os quais trabalharemos, e sistematizar as idéias.

Pode ainda parecer singular a sustentação de um único modelo social, cultural e político, ao longo de tantos séculos, sem que se percebam as variações históricas. Também não nos parece o caso. A cortesia, ou a sistematização dos valores de corte, foi mantida como núcleo ou como código, mesmo diante das mais diversas variações ou resistências contraculturais. Sempre houve diferentes paradigmas de cortesia, assim que ela deixou os limites da sociedade cavaleiresca e militarista, para se inserir na corte propriamente, como explica Peter Burke, no livro acima citado. Há um modelo original, que encontra sua essência na *sprezzatura* castiglionesca, na evitação dos excessos, na busca da gentileza dos gestos, no refinamento espiritual e social, mas esse código vai se adequando a diversos cambiantes ou variações históricas. O petrarquismo cortesão pressupõe um estudo de permanência, ainda que se tenham resistências. A manutenção de um modelo ou de um código de valores, como a cortesia, deve compreender o contorno de paradigmas diversos, e essa parece ser a chave de nosso estudo. Principalmente na literatura, a longa sustentação de um cânone deve admitir quadros ou painéis diferenciados, que dêem conta das transformações da história, ainda que o fio condutor seja o mesmo para as várias

<sup>7</sup> Peter Burke. *As fortunas d'O Cortesão: A recepção européia a O Cortesão de Castiglione*, pp. 19-29.

etapas do processo. Dámaso Alonso está certo quando diz que o petrarquismo assume feições variadas, como gongorismo, marinismo ou maneirismo (embora estejam em tempos históricos diferentes, posteriores pelo menos 2 séculos a Petrarca) e que no centro de cada uma dessas variações existe a gênese do estilo do imitado poeta de Laura. As diversas reflexões sobre a cortesia, na esfera social, assumem configurações distintas ao longo do tempo, mas todas elas têm um compromisso com a sustentação de uma ordem hegemônica, que é a permanência da diferenciação social da classe aristocrática. O *honnête homme* de Nicolas Faret, o *discreto* de Baltazar Gracián, o cortesão de Castiglione, ou o vassalo das cortes absolutistas do Setecentos, são variações em torno de um único modelo, cuja fonte ou princípio é difícil de datar na história.

Evidentemente, alguns traços desse núcleo de permanência vão sendo apagados, à medida que novas demandas vão sendo evidenciadas no processo histórico. Em nossas pesquisas, buscamos a essência do modelo original, mas há certos níveis de diferenciação que não podem ser negligenciados. Por mais que pareça curioso ou inusitado o reflexo do sistema de valores cortesãos na colônia brasileira, os poetas da Arcádia, em suas atitudes e em seus versos, demonstram pleno conhecimento desse código, sobretudo pelo aprendizado em Portugal, e das fórmulas literárias ligadas a ele. A vassalagem cortesã absolutista e o controle dos afetos, no campo do amor cortês, são arquétipos ou formas de expressão poética largamente difundidos entre os poetas árcades brasileiros. Na poesia deles, em muitos casos, determinadas imagens do repertório lírico ou encomiástico, podem ser encontradas, com absoluta semelhança, em poetas da corte inglesa, francesa ou italiana da Renascença, por uma simples aproximação de textos. Ainda que haja variações ou resistências históricas que separam um momento do outro, o núcleo de permanência – seja no campo ideológico, com a referência da cortesia, seja no campo estético, com a referência do petrarquismo – se não é absolutamente inalterado, no mínimo admite a essência do modelo original.

As décadas de 1750 a 1770 constituíram o período de aprendizado dos poetas árcades brasileiros, em sua grande maioria em contato com a Universidade de Coimbra, ou em menor número, em convivência com a corte de D. José I, sob a tutela do marquês de Pombal, e posteriormente, com a corte de D. Maria I. Esse tempo de amadurecimento poético esteve fundado sobretudo na *Arte Poética* do padre Francisco José Freire (ou Cândido Lusitano, na Arcádia), de 1748, que já havia se tornado o ponto de partida e de referência para a restauração das letras em Portugal. O tratadista escrevera sob o estímulo de Luís Antônio Verney, que no ano anterior, no seu famoso *Verdadeiro Método de Estudar*, se queixara de que até então não havia uma arte poética escrita em língua portuguesa, que pudesse direcionar e orientar os jovens talentos da poesia lusa. Cândido Lusitano, ao que tudo indica, se deixou conduzir pelo tratado de Muratori, *Della Perfetta Poesia Italiana*, de 1706, tanto nas observações a respeito do sentido utilitarista da poesia,

quanto na distribuição e função dos gêneros poéticos. Muratori atacava os modelos franceses, especialmente Boileau e Fontenelle, e defendia com entusiasmo a renovação das letras italianas, orientando a poesia para a esfera da simplicidade neoclássica, que teria grande repercussão em Portugal. Seu padrão de linguagem era Petrarca, como referência do bom gosto. De uma forma geral, toda a concepção poética de Muratori já estava latente no “programa de 41” de Petrarca, e é possivelmente de lá que ele extrai parte de suas idéias, sobretudo o posicionamento do poeta como uma espécie de emissário da filosofia moral, ainda que seu ponto de partida seja o deleite. Muratori tem o mesmo espírito entusiasta e nacionalista de seu modelo poético Petrarca, cuja linguagem, segundo o tratadista, havia sido restaurada a partir do séc. XVI.

Francisco José Freire, que definiu os rumos da poética e da retórica no Setecentos português e brasileiro, em quase tudo segue as pegadas do padrão estético de Muratori. Preceptor rigoroso e moralista severo, condenava excessos de linguagem e desvios de normas de composição, tais como a afetação efeminada dos dramas musicais recém inventados; os abusos de tempo e espaço (o que Bakhtin chamou cronotopo) nos dramas de Calderón de la Barca; a existência da tragicomédia (“monstro da arte”), que não seguia o padrão aristotélico, e que Guarini já havia justificado, no final do séc. XVI, no seu *Compendio della Poesia Tragicomica*; e ainda evidentemente, o preciosismo do *gusto vizioso*, causa de toda a sua reflexão sobre a simplicidade neoclássica. Freire estava ainda engajado no programa de renovação do papel do poeta como propagador da cultura e da filosofia moral, à medida que também admitia o utilitarismo de Muratori, e ainda na consideração de que a poesia tem um “não sei quê” de divino. A seus olhos, filosofia e poesia são a mesma coisa, embora a última esteja “vestida com mais pompa e galhardia”<sup>8</sup>. O poeta tem um compromisso moral e um ajuste com o bom gosto e a restauração das letras e da civilização. Esse é o espírito que já pairava nos tratados de poética e retórica da época, como a *Art Poétique* de Boileau, o *Discours sur la nature de l'églogue* de Fontenelle, o *Essay on Criticism* de Pope, ou o *Della Ragion Poetica* de Gravina, e que estará também em outros textos de língua portuguesa, como a “Dissertação sobre o estilo das églogas” de Diniz, ou a curiosa “Epístola a José Basílio da Gama, Termindo Sipílio”, de Silva Alvarenga, que anuncia:

A glória da nação se eleva, e se assegura  
Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura.

Portanto, a importação do modelo petrarquista na Arcádia brasileira parece estar indissociável de um conceito de civilização, já que previamente o próprio petrarquismo já tinha vínculos com a cultura de corte. Parece-nos, entretanto, que a linguagem cortesã dos árcades coloniais veio muito mais de exercícios poéticos e imitação de clássicos, do que de convivência efetiva com a corte, como ainda

<sup>8</sup> Francisco José Freire. *Arte Poética*, tomo I, livro I, cap. 4, p. 27.

teremos a oportunidade de verificar. Salvo um ou outro, como Basílio da Gama, e em menor grau, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto, os poetas coloniais brasileiros foram, na vivência com a metrópole, bem mais acadêmicos ou universitários, do que cortesãos, a despeito de certos encontros com a corte de D. José I, ou com o próprio Pombal. A vassalagem cortesã, freqüente, por exemplo, em Alvarenga Peixoto, foi muito praticada à distância, em ambientes alheios ao requinte e ao controle dos afetos, na acepção de Norbert Elias.

É curioso que esse grupo de poetas luso-brasileiros tenha se inspirado em antigos motivos cortesãos e aristocráticos, sendo ao mesmo tempo, envolvidos pela política pombalina que, por quase 3 décadas, se viu em constante disputa com a velha nobreza de Portugal. Há nisso uma contradição difícil de explicar, e que só se justifica pelas sutilezas e complexidades da história. Mas de qualquer forma, as primeiras manifestações, em Portugal, de uma consolidação poética, retórica e crítica no séc. XVIII, foram feitas num período anterior à difusão do pombalismo. O *Método* de Verney e a 1ª edição da *Arte Poética* de Freyre foram escritos e publicados até 1748, quando Pombal ainda era diplomata português em Viena (1745-49), sob os auspícios de D. João V. É com D. José I que seus poderes sobre a cultura se evidenciam, principalmente a partir de 1755, quando foi nomeado Secretário dos Negócios do Reino (depois do terremoto de Lisboa), e mais ainda a partir de 1759, quando recebeu o título de Conde de Oeiras. Entre suas práticas, incluía-se a edição de livros importantes para a poesia e a retórica, como a 2ª edição da *Arte* de Freyre. Apesar de ter sido adequado à política pombalina, o tratado de Cândido Lusitano já tinha mais de 10 anos de preparo e existência, e como vimos, era quase um espelho do *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Muratori. Cláudio pouco se empenhou numa adesão ao mecenato de Pombal. Seus ecos de encontram em algumas éclogas das *Obras*, sobretudo as primeiras (a 3ª é dedicada ao Marquês), e no *Parnaso Obsequioso*, dedicado ao Conde de Valadares, ainda no espírito pombalino. Grande parte de sua poesia lírica se dedica à restituição dos antigos valores do classicismo petrarquista sobretudo no gesto poético, no requinte da linguagem, nos ideais do amor cortês. Gonzaga segue seus passos, em certa medida, apesar de algumas particularidades. E também os Alvarengas. Ainda que todos eles tenham tido um contato mais ou menos direto com a forte política de Pombal, confrontante com certas práticas da nobreza lusa da época, o fato é que, mesmo contrariamente a uma expectativa histórica, os poetas neoclássicos brasileiros estiveram empenhados nas reconstituição dos moldes petrarquistas e cortesãos. Em outras palavras, se o marquês de Pombal se propôs a combater as velharias da nobreza antiga, propondo o novo, e se essa própria aristocracia já está em crise no seu tempo, a questão é que a poesia lírica ainda sustentou esses valores.

É possível que, em nossos estudos, a poesia e a história se misturem, ou adquiram importâncias análogas, já que o motivo da pesquisa, o petrarquismo cortesão, é visto sob um prisma essencialmente histórico, que deverá despertar o interesse da crítica literária e da história. Já que o petrarquismo implica também um conceito de civilização – o que parece estar claro na consciência dos poetas

coloniais – nossa avaliação caminha no sentido de identificar os fenômenos poéticos em função dos fatos históricos. Incluímos, por exemplo, um capítulo sobre os níveis de comportamento e as práticas de afetividade compreendidas na América Portuguesa, no séc. XVIII, segundo pesquisas mais recentes.

Na poesia propriamente, enfocamos os poetas em separado, em detrimento de tópicos que possam eventualmente estar presentes em cada um deles. A seqüência não é cronológica. Segue, ao contrário, uma ordem de importância, considerando-se o nível de contato (aceitação ou rejeição) dos poetas com as fórmulas estabelecidas pelo petrarquismo cortesão. O ponto de partida é Cláudio Manuel da Costa, introdutor do Neoclassicismo no Brasil, e certamente um dos primeiros a pensar sobre os níveis de civilização e a restauração das letras; e o limite histórico final é Caldas Barbosa, poeta popular, que aproveitou, já no final do século, o esquema iniciado por uma primeira geração, lançando mão de um petrarquismo decadente e um pastoralismo em extinção.

O rastreamento de formulações cortesãs ou disposições petrarquistas na Arcádia brasileira é não apenas uma tarefa nova, mas sobretudo bate de frente com grande parte daquilo que foi pensado pela crítica romântica e pós-romântica, encabeçada na primeira metade do séc. XIX, por iniciativa de Norberto de Sousa, Januário da Cunha Barbosa, Varnhagen e, posteriormente, por críticos imbuídos de metodologia mais específica, como José Veríssimo, Sílvio Romero ou Ronald de Carvalho. Com exceção de estudos mais modernos, muito do que ainda se conhece ou se pensa sobre os poetas da Arcádia deriva dessa primeira configuração crítica e histórica, que propositadamente recusou os limites da retórica tratadística e os rigores do petrarquismo cortesão, tentando enxergar nos neoclássicos um princípio de sentimentalismo romântico, derivado de valores como sinceridade, individualismo e nacionalidade. Se houve contestações ou transgressões da prática petrarquista (e verificaremos que, de fato, houve), a maioria delas já estava previamente elaborada pela Renascença, na forma de antipetrarquismo, e pelo menos a princípio não poderá servir como elementos de ordem fundamentalmente romântica. Salvo algumas líras de Gonzaga, em que a ordem de valores parece de fato alterada para níveis de afetividade burguesa, a poesia do Setecentos é esquemática, retórica e reassegura a cortesia petrarquista, no campo das estratégias amorosas, o que não a impede, contudo, de admitir eventualmente certas intervenções psicológicas, como elemento de particularidade e autocrítica.

O Arcadismo no Brasil tem sido reavaliado sob inúmeros parâmetros e novas perspectivas. Há indiscutivelmente outras formas de releitura do Setecentos brasileiro, e outros véus a serem descobertos, que podem até mesmo contradizer alguns dos pressupostos deste trabalho. De qualquer forma, procuramos, no mínimo, novas abordagens da obra de poetas que, há muito, têm despertado diferentes interesses críticos e históricos ao longo do tempo. Espera-se que o presente ensaio vá conferir novas luzes à compreensão do Arcadismo brasileiro, que ainda deverá merecer outros estudos e discussões.

## I

A LONGA TRILHA  
DO  
POETA TÍMIDO

---

Conceitos fundamentais,	21
Antecedentes de Petrarca,	26
A confissão lírica das <i>Rimas Esparsas</i> ,	38
Petrarquismo e Antipetrarquismo,	48

## 1. CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Para se compreender a ascensão e a grande difusão do petrarquismo como fenômeno estético e histórico no Ocidente, deve-se identificá-lo, antes de tudo, com os valores éticos e sociais que intimamente se ligam ao seu nome. Sob uma ótica simplificada, embora bastante reveladora, diríamos que a trajetória do gosto petrarquista coincide historicamente com a ascensão e queda dos hábitos e dos códigos de refinamento da sociedade de corte, muito embora seja no mínimo perigoso discernir certos valores de classe na obra de Petrarca. Sua liberdade de criação e seu sabor “moderno” pela intimidade da vida pessoal revelam um poeta tendencioso a compartilhar com a emergente classe burguesa, um desejo de pessoalidade e individualismo que escapam à vida pública cortesã. No entanto, seus valores éticos e políticos, sua concepção de amor platônico, seu sentimento de submissão à vassalagem das paixões, sua erudição refinada, sua moral religiosa, tudo isso em resumo é nitidamente herança da já referida ascensão da sociedade de corte.

Grande parte da crítica que observou o fenômeno tem fundamentado suas idéias muito mais na busca de determinadas ordens estéticas e fórmulas literárias, que na verdade existiram com muita intensidade, do que de fato na investigação da origem dessas mesmas fórmulas. Nossa intenção é promover uma reflexão justamente contrária a essa: o pressuposto é de que a absorção da linguagem estética implica a inevitável absorção (ainda que inconsciente) das fórmulas ideológicas. No caso do petrarquismo, que recebeu sua primeira difusão histórica em fins do séc. XV (pouco mais de século depois da morte do poeta), a relação entre a idéia poética e a linguagem inerente a ela poderá ter se complicado no justo momento da difusão, já que os primeiros intelectuais responsáveis pelo fenômeno tiveram a intuição de ligá-lo ao gosto e à ética da sociedade aristocrática e absolutista que se espalhou pelo

séc. XVI. Em outras palavras, independentemente das tendências políticas do Petrarca do *trecento*, o fato é que seu nome, ou pelo menos, o seu jeito de escrever, sua linguagem e seu gosto sobretudo, estiveram vinculados ao gosto cortesão. Isso quer dizer que o uso de sua linguagem, ou seja, a imitação de seu estilo, mesmo no Brasil do séc. XVIII, tem uma íntima ligação com os ideais da corte. Só mesmo o Romantismo, com sua proposta de rejeição das imitações clássicas e com a valorização da personalidade do gênio burguês, foi capaz de destronar o estilo que, em fins de séc. XVIII, dificilmente ainda poderia insuflar arroubos de criatividade em algum poeta em dia com as novidades da época. Digamos que, durante séculos, a poesia de corte precisou de uma linguagem padrão, e o petrarquismo insurgido no quinhentismo se prestou a essa dependência.

Foi justamente a padronização da linguagem poética que fez do petrarquismo uma espécie de ponto de referência ideológico para o exercício literário de poetas. Muratori, por exemplo, inserido no academicismo tratadista do séc. XVIII, tem como referência para a padronização da língua italiana, a linguagem de Petrarca, símbolo do bom gosto, herança de um classicismo nobre e aristocrático, perfeita para a Ilustração setecentista, aliás também fundamentada em valores de corte.

Mas em síntese, o que seria então uma sociedade de corte e por que o petrarquismo tão prontamente se identificou com suas propostas morais e literárias? Antes de traçarmos uma trajetória do surgimento do petrarquismo e seus vínculos de classe, tomemos um momento da vida na corte, quando esse fenômeno literário já estava plenamente difundido na arte e na literatura, ou seja, o período do clássico ao neoclássico. O que, a rigor, caracteriza uma sociedade de corte é um código de polidez, uma espécie de *savoir-vivre* que se expressa no domínio da emoção e do pudor, uma síntese moderna dos antigos costumes dos cavaleiros medievais<sup>1</sup>. Os estudos traçados por Norbert Elias são fundamentalmente indicados a nossos propósitos: seu objeto de pesquisa é a formação de uma sociedade cortesã à luz de um código de honra e de etiqueta. Este código tem uma finalidade muito bem definida, que é a distinção do grupo de corte das demais classes que lhe são estranhas<sup>2</sup>. É como se o sujeito participante da corte estivesse inevitavelmente à mercê da opinião dessa mesma corte, não com o interesse de promoção financeira, mas simplesmente de participação na elite de nobreza. A vida de corte é pública, destituída de profissão e individualidade, e sua existência apenas se justifica pelo luxo, pela ociosidade e pelas relações sociais, em oposição à vida burguesa, marginalizada como grupo profissional e individualizado. O homem de corte está exposto à luz do dia, à publicidade, à opinião.

Assim sendo, uma das formas de controle da publicidade cortesã é o refinamento do código de polidez que, além de separar o indivíduo no grupo dos melhores, confere a ele uma manipulação de seu próprio comportamento social.

<sup>1</sup> Philippe Ariès e Georges Duby (org.). *História da Vida Privada. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes*, p. 22.

<sup>2</sup> Norbert Elias. *A sociedade de corte*, p. 78.

Trata-se de uma espécie de autocontrole das atitudes em público, incentivada pela política de manobra do comportamento alheio. A conseqüência inevitável da etiqueta, no caso da sociedade de corte, é uma racionalização e um controle dos afetos e das paixões mais violentas em função de um refinamento individual. A futura racionalidade burguês-capitalista, mais nitidamente instituída com a industrialização dos sécs. XVIII-XIX, visa o controle econômico dos afetos, ao passo que a racionalidade cortesã visa a oportunidade de prestígio e poder ao lado do soberano<sup>3</sup>. O indivíduo da corte mantém uma integridade de refinamento, cujo mecanismo confere a ele o status de participação na nobreza. A razão calculista do rígido código de polidez leva o cortesão a dominar suas paixões mais arrebatadoras, especialmente porque ele sabe que o domínio de seus afetos está sendo inflexivelmente vigiado pelo próprio grupo de que ele faz parte. A sociedade de corte, portanto, transforma o cortesão num ser pouco individual e excessivamente manobrável pelo cálculo das atitudes, da elegância, das boas maneiras e do bom gosto do indivíduo requintado.

O amor cortês, instituído por volta do séc. XII, sobre o qual falaremos nas páginas seguintes, foi certamente o mecanismo mais influenciador para o controle da paixão e da violência amorosa ligadas à aristocracia da Baixa Idade Média, até o período carolíngio. O “renascimento” do séc. XII, do qual provêm as primeiras leituras do universo clássico, foi ambiente profícuo para a invenção do amor cortês, com suas regras polidas e bem calculadas de corte amorosa, já que na sociedade dos sécs. IX-XI, assinala-se uma “desenvoltura brutal geralmente manifestada pelos machos em relação às mulheres, nomeadamente nas estratégias simultaneamente elaboradas e expeditas do casamento”<sup>4</sup>. A cortesia amorosa confere ao indivíduo da corte um comportamento rigidamente vigiado de controle sexual, em que o sujeito amante se torna um calculista de seu próprio sentimento, conhecendo os limites do domínio de si e, acima de tudo, refinando e tornando mais obsequiosas e afáveis as explosões passionais que envolvem a relação amorosa. O cortesão, através da etiqueta que também diz respeito à conduta do amor, transforma-se num ser rígido e severo com sua própria paixão. Contraria a si mesmo, finge naturalidade, encobre emoções e afetos, em função de uma racionalidade, cuja essência concede a ele a discrição, o recato, a decência e a circunspeção ditadas pelo código de polidez. A política aristocrática do “cada um vigia o outro” esboçada por Norbert Elias é um mecanismo tenso, por vezes incômodo, que garante ao indivíduo a frieza e o bom senso, e o impedem de se atolar em vícios, como a indiscrição, a curiosidade, a perversão, o arrebatamento passional e outros erros que escapam à sensatez do código.

No primeiro livro d’*O Cortesão* de Baldassare Castiglione, que em pouquíssimos anos (depois de sua primeira edição em 1528) se transformou num verdadeiro manual de boas maneiras da sociedade de corte, vemos uma cena

<sup>3</sup> Norbert Elias, *Op. Cit.*, p. 79-88.

<sup>4</sup> Marcel Bernos et alii (org.). *O fruto proibido*, p. 97.

tipicamente reveladora da racionalidade aristocrática que condena os excessos da indiscrição e da curiosidade: O chamado Único Aretino propõe que cada um diga, por sua vez, o que pensa significar a letra S que a senhora duquesa traz na frente, no véu que usa. Tomado de uma terrível curiosidade, o senhor Único diz que a duquesa mata e “enterra vivo” quem a olha ou a serve<sup>5</sup>. A senhora Emília então proíbe o jogo indiscreto, lançando mão de um discurso que condena a falta de recato no gesto de olhar. Já se havia, inclusive, referido a uma “loucura de tanto olhar”, que excede os limites do código de decência e discrição. Também Ariosto, num de seus *capitoli*, concede a fala a uma dama que se lastima e se queixa do fato de que os curiosos desejam saber o significado oculto de uma pena bordada a ouro e negro, que decora o vestido que ela usa. Insistindo em não revelar seu segredo, a dama discursa sobre o vício da curiosidade e do olhar, citando Tirésias e Acteón como símbolos da punição aos curiosos. Imbuída de um sentimento de honra e castidade, a dama encarna o espírito da racionalidade e da polidez da sociedade de corte. Avançar os limites da pudicícia é sinal de descortesia e imodéstia:

Io dirò ch'immodesti ed importuni  
voi sète, e gran discortesia è la vostra (Cap. IV)

Mais adiante, talvez por receio de transgredir os códigos do amor cortês, é o próprio poeta Ariosto que agora se sente observado e vigiado:

Che debb'io far? Che posso io far tra cento  
occhi, fra tanti usci e finestre aperte? (Cap. IX)

A contribuição do inestimável livro de Castiglione, e mais tarde o de Erasmo (*A Civilidade Pueril*) e o de Gracián (*O Discreto*), bem como de outros imitadores, é absolutamente inegável para a conscientização de um processo civilizatório por parte da sociedade de corte. O cortesão do séc. XVI passa a discutir seus próprios valores e a discernir os elementos que devem compor o seu jeito de ser e viver. Livros como estes acima citados conferem ao indivíduo da corte um conjunto de regras que deverão ser inerentes à sua vida e seu comportamento, como se valores como a graça, a discrição e a beleza fossem peculiaridades ao nobre que sabe usá-los como forma de manutenção do poder. Luís XIV acreditava que a etiqueta não era apenas um cerimonial de frivolidades, mas uma forma de conduzir e controlar o seu súdito.

O conceito fundamental de Castiglione é definido por ele como *sprezzatura* (“desprezo”, “desdém”), um tipo de comportamento meticulosamente estudado e ensaiado como teoria de polidez social, mas que deve pressupor atitudes tão naturais e espontâneas que dêem a sensação de que a etiqueta é inerente ao próprio indivíduo que a possui. A graça cortesã deve provocar a impressão de que não foi estudada, de que é quase negligente e nasceu espontaneamente lapidada pela herança natural do indivíduo de corte. Próspero, n'*A Tempestade* de Shakespeare, joga com as palavras

<sup>5</sup> Baldassare Castiglione. *O Cortesão*, I, IX, p. 22.

*nature* e *nurture*, dizendo que Calibã é ser tão primitivo que nem mesmo a educação (*nurture*) conseguirá corrigir os erros de sua natureza (*nature*). Pois assim se define o sistema de valores do cortesão: sua graça é tão natural e espontânea que dá uma sensação de que não houve uma educação prévia. Se ele toca o alaúde, por exemplo, deverá fazê-lo de uma forma que se pense que a arte em si não lhe traz dificuldade ou grandes esforços, mas flui com absoluta graça e elegância. Assim também o poeta cortês deve escrever como se sua habilidade não viesse de nenhum estudo ou conjunto de regras, mas de forma natural, aliás uma grandíssima preocupação dos petrarquistas, que na verdade tinham a consciência da cópia literária.

Peter Burke, em seu estudo sobre o livro de Castiglione, identifica a *sprezzatura* com uma possível reminiscência do justo meio da *Ética* de Aristóteles, ou mais especificamente com a “negligência estudada” da obra *Orator* de Cícero. Trata-se de uma espécie de espontaneidade simulada, também referida por Quintiliano<sup>6</sup>.

Pois bem, uma vez estabelecido o sistema de valores éticos que compõem a sociedade de corte, vejamos em que sentido e porque eles souberam tão bem importar as fórmulas literárias de Petrarca. O poeta das *Rime Sparse* está inserido num momento histórico bem anterior à formação da moderna sociedade de corte que predominou no cenário político até fins de séc. XVIII. No entanto, Petrarca é herdeiro de um momento cultural, em que os primeiros tratados sobre o bom comportamento, antes endereçados à conduta da cavalaria medieval, transformaram o sistema de valores num mecanismo cada vez menos militarista e mais social. Petrarca, embora destituído de um código de etiqueta quinhentista que identifique a racionalidade social e o prestígio de corte, traz em sua poesia um germe histórico do que será o sistema de valores que tem como parâmetro de comportamento a vergonha, a castidade, a discrição, a gentileza e a cortesia. A diferença é que, em seu tempo, a sociedade de corte ainda não havia formulado uma consciência tão nítida a respeito de seu código de polidez. Na verdade, já existe uma antevisão acentuadamente social e literária do que será o petrarquismo, antes mesmo de Petrarca. É um processo de sistematização de valores por parte da sociedade de corte, que tem seu princípio instituído por volta do séc. XII.

Uma outra questão a ser levantada é que o petrarquismo, como fenômeno literário no período clássico-neoclássico, está muito mais voltado para uma distinção de “polidez literária” (regras de escrever conforme o gosto da etiqueta aristocrática) do que para a consolidação de uma tradição literária e filosófica que respeite a essência dos debates poéticos de Petrarca. Em outros termos, o período clássico-neoclássico tomou uso de um conjunto de fórmulas literárias que, de certa forma, se adequavam a seu sistema de valores, para justificar seu prestígio intelectual e seu poder. Os petrarquistas estavam menos preocupados em expressar um conteúdo literário do que escrever bem, conforme o código de refinamento. Portanto, voltamos à idéia de que o ideal poético e a linguagem estética de Petrarca sofreram alterações

<sup>6</sup> Peter Burke. *As Fortunas d'O Cortesão*, pp. 21-22.

com a difusão do petrarquismo, de forma que o conjunto de fórmulas literárias sobrepunha o corpo de idéias petrarquiano, em função de uma ligação de sua linguagem com o requinte do gosto clássico e aristocrático. De tal forma, o petrarquismo se transformou numa moda pegajosa, de que pouquíssimos poetas conseguiram se livrar, mesmo aqueles que se declararam antipetrarquistas. O petrarquismo será uma espécie de debate do poeta consigo mesmo, no sentido de admitir e rejeitar ao mesmo tempo as regras preestabelecidas, como veremos adiante. Mas façamos um retrocesso na história literária para que fique claro em que sentido Petrarca foi um poeta cortês, e de que forma a sua poesia foi relida sob os auspícios do código de refinamento e polidez da sociedade de corte. Só assim poderemos compreender como o debate entre a admissão e a rejeição das fórmulas preestabelecidas entraram no Brasil, influenciando a geração dos setecentistas, crescidos e formados à luz de uma sociedade de corte.

## 2. ANTECEDENTES DE PETRARCA

Como já havíamos colocado, Petrarca tem heranças fortemente acentuadas de transformações sociais que tiveram seu início por volta do séc. XII, momento em que começam a aparecer os vestígios de uma sociedade de corte e de um sistema de valores éticos ligados a ela. Fala-se até mesmo numa “renascença” do séc. XII, indissociável de um longo progresso material que se verificou na Europa desde então<sup>7</sup>.

Datam deste período, ou ainda antes, já no séc. XI, as primeiras leituras da cultura greco-latina que posteriormente contribuem para uma sistematização teológica e uma reviravolta nos valores da sociedade. Firmam-se, a princípio, dois tipos opostos de intelectualidade que são, de um lado, o humanista, ou seja, o “sábio” solitário cortesão, fundamentado na erudição poética da latinidade e com o espírito fechado para a transformação social; e de outro lado, o universitário, também nascido com o academicismo, porém disposto e aberto às relações dialógicas, voltado para a revolução social<sup>8</sup>. Duas figuras representativas dessa distinção seriam, respectivamente (de tempos históricos diferentes, é claro), Petrarca e Abelardo.

Petrarca, portanto, pertence à formação de uma intelectualidade humanista, de cunho acentuadamente cortês, que deve sua promoção a todo um refinamento da então ascendente aristocracia do séc. XII. A gentileza de seus gestos, seus valores, sua promoção da castidade feminina, tudo isso é manifestação de um código que já havia sido nitidamente estabelecido pelos trovadores franceses e pelo *Stil Novo*. O progresso monetário, a explosão filosófica, os primeiros indícios de uma revolução

<sup>7</sup> Georges Duby. *A Idade Média: uma idade do homem*, pp. 168-174. Vt. também Georges Duby, *A Europa na Idade Média*.

<sup>8</sup> Jacques Le Goff. *Os intelectuais na Idade Média*, pp. 120-123.

mercantilista, tudo isso que em suma caracteriza a “renascença” do séc. XII, provoca um desejo de distinção social por parte da aristocracia, especialmente militarista, que acaba criando um novo conceito de comportamento, uma nova forma de agir social que deverá distingui-la de outras classes. A criação da cavalaria, que data do período carolíngio, é uma herança que pressupõe um refinamento de valores, que ao mesmo tempo, civiliza e concede ao indivíduo uma submissão hierárquica a toda uma ordem estabelecida. Ela promove o fechamento de uma sociedade centrada em si mesma, cujos próprios valores organizam e fundamentam a noção de comportamento requintado. A finalidade de tal instituição é a ordem e a sujeição a um determinado corpo social, que mantém seu prestígio e seu poder por uma prática de superficialidade das aparências.

É difícil precisar as origens e razões do surgimento de uma “cortesia” no séc. XII, com a grande ascensão da cavalaria pós-carolíngia, e talvez o mais próprio e acertado seria defini-la como uma adaptação de modelos antigos, já estabelecidos, por exemplo, pelos filósofos e moralistas latinos, e posteriormente retomada no início da Idade Média, para o uso do poder eclesiástico. O recato, a discrição e outras virtudes do bom comportamento já haviam sido matéria de argumentação de monastérios e moralistas antigos, como forma de civilização e disciplina. Os objetivos, no entanto, pareciam ser bem diversos daqueles que levaram a sociedade de corte a adotar a “cortesia” como referência de valores. A “disciplina” eclesiástica, pelo menos aquela dos princípios da medievalidade, tinha uma função puramente estoica e moralista, assumindo rigores de uma finalidade religiosa, que evidentemente pouco se identifica com sua laicização na sociedade de corte, que nada visa além de prestígio e requinte de poder. O estoicismo de Sêneca e Cícero tinha como base a civilização e disciplina do indivíduo, mas não como forma de prestígio e separatismo social, sendo que um “cortesão” em Roma não tinha as funções que lhe foram atribuídas pela corte medieval e renascentista.

Portanto, ao se falar de uma “cortesia” instituída a partir de séc. XII, o melhor seria adequá-la não a uma “invenção” medieval propriamente, mas a uma “adaptação” de antigos modelos de civilização<sup>9</sup>, que passam agora a assumir significados diferentes. É no séc. XII que os primeiros tratados de comportamento anunciam que o sistema de valores deixa de ser militarista (porque antes fora de exclusivo interesse da cavalaria, como ainda antes havia sido da instituição eclesiástica), e passa para a laicidade das regras de boa conduta que se identificam com a sociedade de corte. Na França do séc. XI, *cortois* (1080, mais tarde *courtois*) especifica o indivíduo de corte como possuidor de um conjunto de atitudes sociais, diferenciado pela sua civilização. No séc. XII, a “cortesia” se distingue da “villania” rústica e impolida, especialmente naquilo que diz respeito ao amor, ao comportamento sexual e, acima de tudo, às boas maneiras. Nascia o conceito medieval e posteriormente renascentista de “cortesão”, como necessidade puramente histórica que teve a aristocracia de se definir como classe requintada. A corte

<sup>9</sup> Peter Burke, *Op. Cit.*, p. 25.

evidentemente é o espaço da cortesia, é onde acontecem os jogos de amor, as atitudes refinadas, a rejeição dos excessos, a busca de um código de polidez propriamente dito, enfim o processo civilizador.

A invenção do *roman courtois* (os romances corteses), nos sécs. XI-XII, e que teve seu grande expoente nas duas versões do *Roman de la Rose*, identificava os antigos ideais da cavalaria carolíngia com o comportamento da nova sociedade de corte. Ambientados nas cortes do rei Artur e de Carlos Magno, os romances corteses souberam criar um clima de requinte e civilização, em que o cavaleiro, e posteriormente o cortesão, se transforma numa figura altamente idealizada, portador de uma bagagem literária sólida, de uma valentia e coragem invejáveis e, além do mais, respeitador da delicadeza e da gentileza feminina. Já no séc. XII, o requinte cortês e seu estilo de conduta vira matéria de tratados sobre o bom comportamento, bem mais difundidos a partir da Renascença. Todos eles evidenciam e estabelecem a melhor forma de falar, de andar na rua, de se portar à mesa, as maneiras mais recomendadas de gesticulação, e acima de tudo, o autocontrole das emoções, dos afetos, especialmente no que diz respeito ao amor e à sexualidade. O que o código de polidez propunha ao jovem cortesão era um misto de gentileza e bravura, uma idealização de comportamento que transitava entre a energia e o vigor, de um lado, e a finura e delicadeza, de outro. Leia-se, a esse propósito, o comentário de Peter Burke: “Na Inglaterra, Sir Lancelot era descrito, em *Morte d’Arthur* de Sir Thomas Malory, como o cavaleiro mais cortês que já empunhou um escudo, ao mesmo tempo ‘o mais implacável’ cavaleiro para seus inimigos mortais e ‘o mais meigo’ que já se sentou para comer nos salões entre as damas”<sup>10</sup>.

As releituras da obra de Ovídio no séc. XII, especialmente os *Amores* e a *Arte de Amar*, contribuem inevitavelmente para que o sistema de valores conceitue novas formas de relações amorosas e sexuais, culminando naquilo que, a princípio, se denominou *fin’amors* ou, como mais tarde o séc. XIX o chamou, o amor cortês. Os *Amores* de Ovídio, escritos no 1º século a.C., antes da partida do poeta ao exílio, narram suas aventuras eróticas com Corina, mulher casada que voluvemente oscila entre a correspondência e a não correspondência amorosa, por vezes assumindo ares de mulher devassa que recebe em casa inúmeros amantes. Ovídio é poeta licencioso, e confere ao seu livro um ar de absoluta intimidade, em que os jogos amorosos e sexuais com a amante adquirem, ao mesmo tempo, requinte e vulgaridade em suas relações. Sua *Arte de Amar*, uma espécie de manual de boas maneiras no relacionamento amoroso, poderá ter influenciado a etiqueta do erotismo nos sécs. XII-XIII, particularmente em tratados que imitam o seu estilo, como o *De Amore* de André o Capelão, ou *La Clef d’Amors* de Robert de Blois. É inegável que há duas contribuições de Ovídio para o surgimento do chamado amor cortês no séc. XII: a primeira delas é a tentativa de sistematização de uma *ars erotica*, um legado ou uma verdade sexual e amorosa transmitida livremente pela iniciação e pelo conhecimento (em oposição ao silêncio e condenação sexual promovidos pela Igreja), tradição que,

<sup>10</sup> Peter Burke. *Op. Cit.*, p. 28.

no entanto, não teve força para se desenvolver nos séculos seguintes; a outra é a corte da mulher casada, sustento ideológico do amor cortês promovido por André o Capelão, e que irá determinar o drama ético de inúmeros poetas até o séc. XVI, inclusive Petrarca, cortejador de Laura casada.

Mas consideradas as circunstâncias históricas em que surgiu o amor cortês como código de relações amorosas do sistema de valores da aristocracia, a influência de Ovídio foi pouca, quase mínima. Diríamos que sua poesia foi apenas uma sustentação literária na qual se apoiou a cortesia do séc. XII. Mas o que determinou, então, a súbita promoção do amor cortês como louvor das damas casadas pelos jovens aspirantes a uma participação mais profícua e duradoura na sociedade de corte? Por que um jovem e por que uma dama casada? É a compreensão de todos esses fenômenos históricos e sociais que irão ajudar a elucidar a relação entre Petrarca (e petrarquismo) e os valores da sociedade de corte, e como os antecedentes de Petrarca determinaram seus próprios ideais.

O surgimento e a sólida difusão do amor cortês na aristocracia do séc. XII são ainda fenômenos obscuros, nebulosos, de difícil compreensão. Que a sociedade de corte tenha tido a necessidade de invenção de um código de relações amorosas, é bastante compreensível e aceitável. Mas são as circunstâncias de seu surgimento e a forma com que se estabeleceu o mecanismo que travam um esclarecimento mais amplo do fenômeno.

Mas de uma forma geral, e fundamentados numa visão bem mais ampla dos fatos, diríamos que o amor cortês, com toda a sua etiqueta de bom comportamento, com seus modos gentis e requintados, com sua espiritualidade na contemplação da beleza e das virtudes, serviu antes de mais nada, como um jogo civilizador e moralizador dos jovens de uma sociedade de corte. Contrapondo-se a uma rusticidade e violência do antigo amor carolíngio, e agora do amor das classes baixas, a cortesia ensina que o jovem deve ter gestos sutis e refinados, ao se dirigir a uma dama, deve respeitá-la como figura divinizada, ou antes, deve estar submisso a seu capricho e volubilidade na correspondência amorosa. Ainda na linha de hipótese das contraposições, o amor cortês poderá também ter respondido contra os costumes rudes e vulgarizados dos *fabliaux* luxuriosos de certos cavaleiros e laicos medievais<sup>11</sup>.

O teatro cômico medieval, as farsas e os *fabliaux*, embora de caráter acentuadamente popular, contribuíram para uma ampla difusão da vulgaridade e licenciosidade que não se limitou ao espírito burguês medieval, invadindo as cortes, os intelectuais universitários e ainda os monges. De cunho semelhante aos *fabliaux*, as farsas e o teatro cômico medieval ridicularizavam costumes sociais, através de caricaturas eschachadas, divulgando uma ampla obscenidade típica do período medieval. O amor cortês se opõe radicalmente a esses costumes e institui um refinamento de sexualidade até então desconhecido pela própria aristocracia.

<sup>11</sup> Alexandrian. *História da Literatura Erótica*, pp. 37-47.

Contrariamente a tudo isso, a cortesia amorosa poderia ainda funcionar como um tipo de contracultura, uma resposta à severidade moral da Igreja, que não somente instituiu o casamento, no séc. XII, como um dos sacramentos religiosos, mas ao mesmo tempo, também o condenou como prática de luxúria. Mal necessário, considerando-se a observação de Paulo de Tarso, de que o homem deve casar para não ser obrigado a manter acesa a chama ardente do desejo sexual. O amor cortês veio, portanto, como uma resposta, como um plano de sexualidade extraconjugal que compensasse a rigidez dos modelos de moral matrimonial da Idade Média<sup>12</sup>. O fato é que a relação entre o poder eclesiástico e o tratado de André o Capelão se torna ambígua. Proibido em 1277 pelo bispo de Paris, Etienne Tempier, por tratar de temas que escapam à fidelidade do sacramento matrimonial, o *De Amore*, entretanto, acaba favorecendo, de certa forma, a antiga condenação da lubricidade que gira em torno do casamento, porque a ela opõe um discurso de completa espiritualidade nas relações amorosas. Pois esta era a situação do casamento por volta dos sécs. XI-XII, antes que a Igreja o instituisse como sacramento: sob o ponto de vista moral, o casamento é pernicioso porque pressupõe uma espécie de “legalização” da sexualidade, forçando a própria Igreja a assumi-lo como uma de suas responsabilidades, impondo a ele uma moralização, a partir de um processo de purificação sexual, evidentemente fundamentado na repressão do prazer.

Conhecido erroneamente como *Tratado do Amor Cortês* (a expressão “amor cortês” só surgiria no séc. XIX, sob a ótica de historiadores), o texto de André o Capelão, *De amore et Amoris Remedio* (“Do amor e dos remédios ao amor”), não se dirige apenas ao amor na corte, mas às relações amorosas de uma forma geral, muito embora tenha privilegiado a cortesia da alta nobreza, e tenha sido aproveitado pelas cortes européias dos séculos posteriores. Suas fontes primárias parecem, de fato, ter sido Ovídio e a poesia árabe<sup>13</sup>. O complemento do título (*et Amoris Remedio*) se explica pelo 3º livro, no qual o autor contradiz suas próprias idéias, recusando a lubricidade do amor, e recomendando as melhores formas de se livrar do “mal” amoroso. O Capelão esclarece que o tratado só foi escrito para satisfazer a curiosidade de um certo jovem, que desejava conhecer os segredos de Vênus, mas que o sentimento mais verdadeiro é a devoção espiritual a Deus. Se o que fora exposto não é para o uso da gente correta, o autor não se compromete com suas verdades, e fecha o livro com uma terrível lição de misoginia, que ensina que o amor não vale a pena porque a mulher não sabe corresponder a ele. Mas de qualquer forma, articulando idéias em forma de oito diálogos entre amantes, o Capelão define o amor nos limites da aventura extraconjugal: os amantes se vêem pouco, são discretos, correm perigos, buscam os segredos amorosos, evitando as vistas da sociedade, como bem havia poetado o genial Ovídio. No entanto, a sua proposta de amor puro (em oposição ao que ele define como amor misto)<sup>14</sup> é de que os amantes

<sup>12</sup> Georges Duby. “A mulher, o amor e o cavaleiro”, in: A.A.V.V. *Amor e Sexualidade no Ocidente*, p. 177. Cf. do mesmo autor, *O cavaleiro, a mulher e o padre*, pp. 153 e ss.

<sup>13</sup> Vf. John Jay Parry. “Introduction” to Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, pp. 3-24.

<sup>14</sup> Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, pp. 122-3.

se vêem, se beijem e se abracem, contemplando o contato com a casta nudez do outro, mas que não cheguem ao “ato final de Vênus”. Trata-se, portanto, de um exercício de contenção amorosa, aliás tão impensável para a época, que chega a ser contestado pela dama casada do 8º diálogo, segundo nos mostra uma tradução do texto para língua inglesa: “You are saying things that no one ever heard or knew of, things that one can scarcely believe. I wonder if anyone was ever found with such continence that he could resist the promptings of passion and control the actions of his body. Everybody would think it miraculous if a man could be placed in a fire and not be burned”<sup>15</sup>.

Assim, o amor cortês, de qualquer forma que seja visto, é um fenômeno de civilização e tem uma íntima relação com a moralização da sexualidade proposta pela Igreja. A diferença é que a cortesia prega o amor adúltero, porém espiritualizado. Muito em voga no séc. XII, e gozando de enorme prestígio moral, estava o *Adversus Jovinianum*, de São Jerônimo, um texto do filósofo contemporâneo de Santo Agostinho, que ataca violentamente o casamento como instituição pecaminosa que libera a concupiscência e assume ilegítimamente a marca do pecado. Tomado numa ótica superficial, evidentemente, o texto de São Jerônimo serviu para justificar a elaboração de um novo código amoroso, extraconjugal e espiritualizado<sup>16</sup>. O amor cortês, embora dotado de outros atributos que ainda analisaremos nas páginas seguintes, não se iguala à severa política agostiniana da Igreja de sanção e rejeição do prazer, e ambos apresentam finalidades diversas: a Igreja intenta a moralização dos costumes e a proibição da libidinosidade, enquanto que o amor cortês restringe (mas não proíbe) a sexualidade, especialmente em suas formas de violência e rusticidade, em função de um refinamento e espiritualização dos gestos amorosos. Os objetivos de cada um jamais se abraçaram historicamente, e veremos que o encontro deles, na obra de Petrarca, por exemplo, causa sérios dramas de consciência para um homem medieval e teológico com um pé na modernidade.

Como postulado de comportamento sexual, o amor cortês nasceu no séc. XII exclusivamente para o uso dos jovens, somente ampliando seus horizontes nos séculos seguintes, fato aliás curioso e revelador. Antes de mais nada, deve-se estabelecer o conceito que a Idade Média tinha de juventude, para que se conheça a relação entre o jovem e a cortesia amorosa. Georges Duby mostrou que na classe aristocrática do séc. XII, o conceito de jovem estava muito mais associado à condição familiar, econômica e social, do que de fato à idade propriamente dita, de forma que o *juvenes* era aquele que havia sido ordenado cavaleiro, embora não enfeudado ou casado. Difícil estabelecer, portanto, os limites de certos termos, como *puer*, *adulescens* ou *virgo*, já que a condição familiar não era ditada pela idade. Assim sendo, Guilherme o Marechal, o célebre melhor cavaleiro do mundo, era tido como

<sup>15</sup> Idem, p. 123.

<sup>16</sup> Jacques Le Goff. *O Imaginário Medieval*, p. 163. Cf. também Jean-Claude Bologne. *História do Pudor*, pp. 59-62.

jovem até os 45 anos, porque até então ainda não havia se casado<sup>17</sup>. Grande parte dos chamados jovens, ou seja, aqueles que ainda não tinham recebido a oportunidade de obter uma condição feudal, por impedimento do próprio estado civil, estava centralizada nos filhos mais jovens da aristocracia, já que aos primogênitos eram concedidas mais prontamente a herança e a posse da terra. O jovem medieval está sempre aspirando aos privilégios que o casamento lhe proporciona, numa espécie de inveja familiar da condição dos mais velhos.

É a esse jovem que se destina o amor cortês, em primeira mão. É ele o objeto e a finalidade do cerimonial ideológico que se cria em torno do código de polidez amorosa. O primeiro intuito seria evidentemente a civilização e a educação ético-moral daqueles que aspiravam a uma posição adulta na estrutura da família feudal. Estudos recentes, especialmente dos medievalistas franceses que têm se dedicado à história das mentalidades, revelam que a formação do jovem à luz do amor cortês e, posteriormente, dos trovadores que difundiram o ideal, pode esconder mais que o simples refinamento de uma classe.

Assim se projeta, portanto, o esquema típico da cortesia amorosa que se institui no séc. XII: um jovem corteja uma bela dama casada com o senhor feudal, através de uma forma sutil, elegante e altamente refinada, porém com incríveis subterfúgios que ocultem o relacionamento ilícito entre ambos. O amor cortês é, portanto, em sua origem, um amor adúltero, porém consentido por uma necessidade. Isso quer dizer que, forçado a esconder sua paixão amorosa, o jovem se sente impelido à própria discrição, aos gestos tão forçosamente sutis que o levem a um amor distanciado do relacionamento quotidiano, numa projeção idealizada, sublimada, espiritualizada. É uma lição de amor refinado. Sua origem obscura pode remontar a ideários mais antigos. Jacques Solé aventa a hipótese de que o fenômeno pode remontar à antiga tradição do mês de maio, o princípio da primavera e momento de festividades, em que a esposa de um senhor feudal tinha, num único dia, a concessão de ter toda a familiaridade com um jovem galanteador, às vistas do próprio marido<sup>18</sup>. A “valentinagem”, como era chamada, correspondia, na verdade, a um adultério muito mais simbólico do que real. Acrescentem-se a ela a importação e propagação da poesia árabe no séc. XII, que teriam supostamente influenciado a consciência poética dos primeiros trovadores, inclusive o primeiro deles, Guilherme IX, de Aquitânia, duque de Poitiers, que como diz a história, abandonou para sempre o estilo luxurioso e devasso, depois de voltar das cruzadas, para se dedicar para sempre ao serviço amoroso cortês.

Assim estabelecido, o amor cortês mistura valores da poesia latina (Ovídio), tradições folclóricas, influência árabe (se de fato houve) com uma necessidade fremente de sistematização de um código de valores por parte da aristocracia. Há um

<sup>17</sup> G. Lévi e J.C. Schmitt (org.). *História dos Jovens*, vol. I, p. 247. Sobre a vida de Guilherme o Marechal, cf. também Georges Duby. *Guilherme Marechal, ou O melhor cavaleiro do mundo*. Ainda sobre a relação entre jovens e o amor cortês, cf. Georges Duby. “Os ‘jovens’ na sociedade aristocrática do Noroeste da França no séc. XII”, *A sociedade cavaleiresca*, pp. 119-132.

<sup>18</sup> Jacques Solé. “Os trovadores e o amor paixão”, *A.A.V.V. Amor e Sexualidade no Ocidente*, pp. 82-87.

único elemento, que é talvez o mais importante deles, o platonismo, de que falaremos mais tarde. Por enquanto, atenhamo-nos à educação moral dos jovens e suas finalidades mais íntimas.

No trio “jovem – dama casada – senhor feudal”, supõe-se que o primeiro elemento deverá estar submetido ao segundo por um tipo de “serviço vassálico”, uma dedicação de alta honra e fidelidade, muito próxima da vassalagem política e social entre o senhor e o jovem. Na verdade, a prática ritual de ambos os fenômenos tem uma identificação bastante nítida. Os rituais simbólicos que envolvem a relação senhor-vassalo revelam imagens muito semelhantes àquelas que também envolvem a erótica cortês dama-jovem, como por exemplo, o beijo da boca e das mãos, e a honra masculina fundamentada na fidelidade. Jacques Le Goff cita o uso da expressão “homens de boca e de mãos” num documento de séc. XII, referindo-se à vassalagem entre jovem e senhor feudal<sup>19</sup>. De fato, até o séc. XVI, é corrente o uso de expressões como vassalagem ou serviço, no que diz respeito ao amor. Ronsard usa constantemente o termo *service* (fazer o serviço amoroso à amada) e também Shakespeare assim introduz um de seus sonetos dedicados ao misterioso jovem, objeto de contemplação platônica, com uma linguagem de absoluta devoção ao serviço vassálico:

Lord of my love, to whom in vassalage  
Thy merit hath my duty strongly knit,  
To thee I send this written embassy,  
To witness duty, not to show my wit. (*Sonnets*, 26)

Supõe-se que a devoção vassálica do jovem à dama, que dará o formato da erótica cortês, na verdade um espelho de uma relação social mais intensa e profunda (jovem-senhor), implique uma espécie de promoção da figura feminina, já que ela é o objeto de dedicação vassálica, ainda que de forma mais simbólica e menos profícua. A promoção social e familiar da mulher existiu especialmente por causa dos novos cultos religiosos a partir do séc. XII, entre eles o mais definitivo e determinante, o culto da Virgem Maria. De uma forma ou de outra, a mulher havia sido elevada a uma posição até então inédita na aristocracia feudal. O culto mariano prontamente se identificou com o amor cortês e o trovadorismo, mistificando as novas relações entre a vassalagem e a cortesia erótica. O papel da mulher haveria de passar por uma fase histórica de ambigüidades e contradições, que se estende até o séc. XVI, expressando uma oposição entre os limites do angelical e do diabólico. Os antecedentes do Humanismo (*stilnovistas*, trovadores) desmistificaram a antiga idéia de que a mulher age irracionalmente, porque tem possessão demoníaca, de forma que, mesmo alheio à literatura, o imaginário pós-séc. XII acredita que a mulher pode seduzir e pecar, não por possessão, mas por sua vontade e concupiscência<sup>20</sup>. Progresso histórico, ainda que a passos lentos.

<sup>19</sup> Jacques Le Goff. “O ritual simbólico de vassalagem”, *Para um novo conceito de Idade Média*, p. 355.

<sup>20</sup> Mario Pilosu. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*, p. 70.

A promoção da mulher, mesmo para os iniciantes da erótica cortês, parece desvinculada de razões sociais mais convincentes, e só se justifica por imagens de cunho religioso. O medo da figura feminina ditou regras mais impiedosas na consciência do homem medieval, de forma que a cortesia, não apenas como um processo de civilização e educação do jovem, ao mesmo tempo “disfarçava” o medo provocado pelo impasse sexual entre o jovem e a casada<sup>21</sup>. Em outras palavras, a promoção da mulher foi, na verdade, muito mais simbólica e literária, do que real, e pouco contribuiu para que as transformações sociais adquirissem veracidade e força no imaginário e na vida quotidiana medieval.

Diríamos que o papel da mulher, no amor cortês, foi intermediário, considerando-se aquela relação entre a cortesia e a vassalagem. Disciplinado para a fidelidade e submissão à dama, numa relação absolutamente estéril e de pouquíssima reciprocidade, o jovem exerce um processo civilizatório e simbólico de devoção vassálica, cuja finalidade é o respeito e amor ao senhor feudal, figura de máxima centralização do poder. O mecanismo procede de um desvio que oculta a verdadeira natureza do amor cortês do jovem medieval, que vê a dama como uma espécie de metonímia do senhor. Novos pressupostos de críticos e historiadores recentes sobre o amor cortês e a poética dos trovadores têm fundamentado as mais diversas teorias sobre o fenômeno surgido no séc. XII<sup>22</sup>. O que se percebe como provável, embora ainda obscuro, é que o amor cortês parte de uma educação civilizatória muito mais social e política do que amorosa propriamente. O código de polidez que se criou em torno da cortesia pressupõe valores de respeito e devoção por uma dama que faz uma mediação entre o amor e a amizade viril estabelecida entre o jovem e o senhor feudal. Marchello-Nizia, em seu estudo citado, que parte essencialmente dos romances cortesões do séc. XII, sugere na verdade que a relação oculta é mesmo de natureza homossexual, de forma que a promoção feminina é absolutamente falsa e inconsistente.

A hipótese, sem dúvida, é atraente sob o ponto de vista histórico porque corresponde aos anseios de formação de um sistema de valores por parte da aristocracia da Alta Idade Média, já que disciplinando seus jovens para o amor refinado e galante, o senhor feudal assegurava também a proeminência de seu status

<sup>21</sup> Georges Duby. “O modelo cortês”, in: Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres. Vol. 2: A Idade Média*, p. 339. Sobre o medo em relação à figura da mulher na Idade Média, cf. também Jean Delumeau. *História do Medo no Ocidente*, pp. 310-349.

<sup>22</sup> O melhor estudo sobre a relação vassálica e erótica entre o jovem e o senhor é o de Christiane Marchello-Nizia, “Amour courtois, sociétés masculines et figures du pouvoir”, *Annales E.S.C.* Jean Charles Huchet, no seu *L'amour discourtois: La 'fin'amors' chez les premiers troubadours*, sustenta a mesma questão, porém abordando ainda um dado fundamental dos trovadores, que é o louvor da própria língua poética, à medida que a estética lúdica da linguagem substituiu o amor não realizado, compensando sua contenção. No mesmo plano da linguagem, a mulher servia como uma fonte para o amor imaginário e impossível entre dois homens. Ainda na linha da linguagem, Roger Dragonetti, em seu *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, sustenta que o grande louvor do poeta cortês, pelo menos nos princípios do surgimento do fenômeno, é a língua, disfarçada por um louvor feminino, a língua-dama surgida nos sécs. XI-XII, com o saber neolatino, dando origem ao *gay saber* ou *gaya sciensa*.

e poder irrestrito. A amizade viril, apoiada em valores como a honra e a fidelidade, mesclava em sua origem um conteúdo de amor erotizado que fixava as bases do poder e da masculinidade aristocrática e medieval. O amor cortês é uma invenção masculina que privilegia o poder masculino, ainda que tenha como formato a submissão de um homem por uma mulher. A contenção de seu desejo pela dama é uma forma de civilizar e educar o próprio corpo, consolidado e preparado para o domínio de si mesmo, já que esse autocontrole é o propósito do poder da masculinidade. Na continência de seu desejo erótico simbólico, o jovem domina sua própria natureza (suas perversidades, agressividades, violência sexual), praticando o exercício de civilização, que o educa para o controle de sua própria masculinidade e para o respeito a um poder, também masculino, agora não apenas simbolizado mas concretizado na figura varonil do senhor feudal.

É nisso que o amor cortês tem de mais de grego e legitimamente platônico, como já havíamos anunciado. Historiadores comentaram que o amor cortês não é platônico, porque admite a sexualidade como fim do relacionamento amoroso, já que ao jovem era concedido um longo ritual de iniciação erótica, como os olhares, o toque das mãos, o enamoramento, a contemplação da nudez, e finalmente a recompensa da união sexual, cujo poder de decisão estaria nas mãos da dama. Pois é exatamente isso que faz do amor cortês uma ponte entre o mundo medieval e a Antiguidade grega. Não existe a proibição da sexualidade na concepção platônica, da forma como foi desenvolvida pela ética da Cristandade, mas apenas um controle e disciplina de seus impulsos mais agressivos.

O antigo conceito popular de que o amor platônico é o amor da ausência de sexualidade, em função de um distanciamento do corpo e de uma prática pura da espiritualidade, é completamente falho, é uma visão bastante míope, se considerarmos que há entre os gregos um código de manifestações sexuais que implicam muitas maneiras de obtenção do prazer. A diferença entre os gregos e o Cristianismo é que os primeiros tendem a considerar que a força sexual deve ser mantida e usada dentro de um controle (como usá-la bem), ao passo que o Cristianismo a reprime, como manifestação de erro e pecado<sup>23</sup>. O amor cortês medieval, mais que herança da poesia árabe, da latinidade de Ovídio, e das manifestações folclóricas, é uma espécie de releitura e adaptação de determinados conceitos da cultura grega, especialmente naquilo que diz respeito ao encontro entre as práticas do amor e as relações de poder social da masculinidade.

Uma vez mais voltamos ao conceito de que o sistema de valores da aristocracia, surgido por volta dos sécs. XI-XII, é uma adaptação de antigos modelos de comportamento, muito embora a divergência de circunstâncias históricas modifique na essência cada um desses momentos de sistematização dos valores. Mas por que o amor cortês, o grande promovedor e antecedente dos ideais de Petrarca, fundou seus alicerces no ideário grego de identificação entre sexualidade e poder masculino, e até que ponto esses princípios regeram o comportamento dos

---

<sup>23</sup> Michel Foucault. *História da Sexualidade. Vol. 2: O uso dos prazeres*, p. 48.

petrarquistas posteriores? E como, na verdade, se estabelece o mecanismo das práticas de amor e das relações de poder viril?

Antes de tudo, tenhamos em mente a concepção grega de amor e sexualidade. A finalidade de seus ideais, como já colocamos, não é a repressão e condenação do prazer em si, como o fizeram Paulo de Tarso ou Santo Agostinho, mas apenas o controle prático e espiritual da sexualidade manifestada em sua força original. Para o homem grego, todo sentimento que excede os limites do justo meio da moralidade é pernicioso e precisa ser combatido. Nas práticas do amor, o “código de polidez” grego também visa a sistematização de um poder com fins políticos, fundamentado na temperança e continência amorosa, o que significa que é combatida toda e qualquer violência no amor e nas práticas sexuais. Trata-se de uma luta por um fim ético, cujo objetivo é proporcionar uma educação amorosa como forma de civilização e poder.

Assim sendo, a formação moral e sexual de um jovem era confiada às mãos de um homem adulto e maduro (a relação entre dois homens adultos era prática repulsiva), que lhe ensinava as etapas do sistema de valores da ética amorosa, como foram identificadas por Michel Foucault: *aphrodisia*, ou os atos do amor que proporcionam a forma de prazer; *chrêsis*, ou a melhor forma de se obter o prazer, um tipo de arte erótica; e finalmente, a *enkrateia*, ou o exercício da dominação de si mesmo, o combate ao excesso e à paixão violenta e avassaladora<sup>24</sup>. É com a prática da *enkrateia* que o homem grego assegura o domínio de si mesmo, não apenas sustentando o desejo em si, mas também controlando-o, sendo mais forte que o próprio desejo. Isso quer dizer que não há a proibição do desejo; antes pelo contrário, há uma sustentação e um domínio, como forma de exercício espiritual, um controle livre do prazer. A relação entre o amante e o seu desejo é metaforizada, nas obras de Platão e Xenofonte, por exemplo, por uma espécie de batalha a ser travada contra terríveis adversários armados, de forma que o indivíduo só assegura a sua força e o domínio de si, através de um exercício de autocontrole<sup>25</sup>. A *enkrateia* é, portanto, um jogo, uma batalha do amor, uma relação agonística consigo mesmo, em que o inimigo está dentro do próprio indivíduo, manifestado na forma de intemperança e violência. Ser vencido por si mesmo nessa batalha, ou seja, ceder aos abusos da incontidência e da paixão irrestrita, é sinal de absoluta fraqueza, de pouco poder e masculinidade.

É preciso ressaltar que o temperante não é aquele que não tem mais desejos, mas aquele que deseja com moderação e como convém<sup>26</sup>. Uma vez sustentada e controlada com temperança a origem do desejo, o indivíduo reafirma o controle de si mesmo e de seu próprio corpo, bem como assegura seus valores de masculinidade, seu respeito a uma ordem política estabelecida, adquirindo seu prestígio e poder na estrutura da pólis. A finalidade é uma ética de comportamento adequado, uma

<sup>24</sup> Michel Foucault. *História da Sexualidade. Vol. 2: O uso dos prazeres*, pp. 38-72.

<sup>25</sup> Idem, p. 64.

<sup>26</sup> Idem, p. 66.

submissão que se expressa ao mesmo tempo por um poder. Portanto, a ética do prazer é também um compromisso político, já que as práticas do amor (especialmente a *enkrateia*) têm uma íntima ligação com as relações de poder.

Assim também se estruturou o sistema de valores da aristocracia medieval, quando do surgimento do amor cortês no séc. XII. Partindo de uma luta pela temperança, pela “cortesias”, pelos gestos refinados, num combate à rústica violência do amor, o jovem cortês exercita a prática de um jogo educador e civilizador, em que ele aprende a amar e respeitar uma estrutura hierárquica, representada pelo senhor feudal. Mas é a partir dessa subordinação às relações de poder que o jovem encontra seu próprio domínio, sua masculinidade, seu poder viril. Na Grécia, a intemperança era sinal de fraqueza, de homem efeminado, passivo e descontrolado, e a passividade é considerada feminina. Não muito longe desse raciocínio, o jovem aristocrata do séc. XII que se deixa cair na violência sexual e na incontinência, perde definitivamente a sua qualidade de homem de classe, sua fidelidade, sua inserção no código de polidez e sua honra de masculinidade. Ambas as práticas, *enkrateia* e amor cortês, são exercícios de poder e liberdade, que partem de uma relação amorosa para um fim ético e político.

Tornam-se evidentes, portanto, as razões que levaram a Igreja a proibir em 1277 o tratado de André o Capelão, *De Amore*, sobre as receitas práticas do amor cortês. Embora negando os princípios da perniciosa sexualidade matrimonial, a favor de uma espiritualização do amor e do refinamento dos gestos, o amor cortês acenava para novas formas de sexualidade, em que se mantinha um jogo de manutenção do desejo (quando o poder eclesiástico queria na verdade expulsá-lo) e um perigoso exercício de controle do prazer. O amor cortês é uma prática de prestígio e liberdade, embora estabeleça suas bases na melancolia poética e na submissão amorosa de um homem por uma mulher. A subordinação voluntária do amante o leva, antes de tudo, a uma participação, a uma inserção no sistema de valores, porque assegura sua masculinidade e controle de si. Torna-se ele um indivíduo refinado, pouco suscetível às sanções sexuais eclesiásticas, e mantenedor de seu desejo e prazer, a partir da prática espiritualizada de seu poder viril. O amante cortês legitima-se na ordem das relações hierárquicas com a participação de um código de honra e de um sistema de valores. Belo recurso de uma sociedade de corte que queria educar os seus jovens.

Contrários à espiritualização e ao refinamento do amor, a violação, o rapto e a violência sexual sempre foram as atitudes mais repulsivas entre cavaleiros, cortesãos e trovadores da Idade Média. Numa das narrativas dos *Canterbury Tales* do séc. XIV, a chamada “The Wife of Bath’s Tale”, de Chaucer, um cavaleiro da corte de Artur viola a virgindade de uma jovem, tem sua honra masculina manchada, e só consegue se livrar da pena de morte, por comiseração de uma rainha que lhe propõe um enigma: que ele encontre a resposta para a pergunta “o que as mulheres mais desejam?” Revelada por uma velha, a resposta contrasta com a prática repugnante do cavaleiro: as mulheres desejam o respeito dos homens e o absoluto comando sobre suas atitudes, ideais da “falsa promoção” da mulher no amor cortês,

como já vimos. Inspirado na atitude indiscreta de Acteón, que observa a deusa Diana no banho, história narrada por Ovídio nas *Metamorfoses*, os poetas de corte, especialmente os petrarquistas, impõem a si mesmos uma espécie de condenação moral por causa de toda e qualquer prática que nos remete à idéia de violação da essência feminina, o que advém evidentemente de um comportamento contrário aos preceitos da cortesia.

E parece terem sido justamente a manutenção e a espiritualização do desejo as vertentes básicas do amor cortês que posteriormente se difundiu pela literatura dos séculos seguintes, vertentes que de certa forma contrastam com a instituição maciça de um sistema teológico agostiniano e, mais tarde, no séc. XIII, escolástico. A poesia que se difundiu até o séc. XIV de Petrarca, de caráter pré-humanista e pré-renascentista, desenvolvida sobretudo pelos trovadores franceses e pelo *Stil Novo*, já enxerga com muita lucidez os primeiros indícios de um contraste entre a sustentação do desejo promovida pelo amor cortês e as sanções do prazer instituídas pela Igreja. Poetas como Guido Cavalcanti e o próprio Dante já anunciam um sentimento alheio à própria concepção do amor, que é o receio da vergonha amorosa e o medo natural vinculado à idéia de amar, fontes originais que se acentuam e que darão origem à poesia de Petrarca e dos petrarquistas.

A identificação do petrarquismo com os valores da sociedade de corte pouco se preocupou com as questões teológicas levantadas pelo poeta de Laura, muito embora o debate entre a manutenção e a expulsão do desejo se torne um tema caríssimo aos petrarquistas. Petrarca, ele próprio, considera-se um poeta tímido, um conceito de homem cortesão que aos poucos se identifica ainda mais com os preceitos da sociedade de corte. Sua timidez poética (da qual falaremos mais adiante), sua discrição, sua gentileza, antes de serem valores cortesãos de uma época, expressam um impasse entre tendências diversas, entre formações díspares, a saber, uma concepção teológica de mundo e um desejo de manifestações eróticas advindas do amor cortês. Mas resta-nos ainda, depois de avaliados os antecedentes históricos e sociais de Petrarca, conhecer a sua formação filosófica e teológica, no sentido de compreender melhor por que ambas as tendências (cortesia e agostinianismo) são tão divergentes em sua obra, por que provocam no poeta um drama de existência e como todas essas questões são absorvidas ou recusadas pelos poetas que trilharam o mesmo caminho que ele, ao identificarem sua obra com a emergente sociedade de corte do séc. XVI.

### 3. A CONFISSÃO LÍRICA DAS *RIMAS ESPARSAS*

Antes de tudo, deixemos claro que não faz parte de nosso propósito tomar a obra de Petrarca, suas peculiaridades, sua estrutura de linguagem e de idéia, como objeto de estudo, mas simplesmente abordá-la como ponto de referência para a investigação do fenômeno petrarquista e sua ligação com a sociedade de corte, cujo

reflexo modifica as estruturas de pensamento poético no Brasil colonial. A crise ideológica entre a sustentação do desejo promovida pelo amor cortês e a formação teológica agostiniana, da qual falaremos agora, é típica da consciência de Petrarca, e só será abordada como ponto de partida para se entenderem outras crises ideológicas que surgem no cenário literário do séc. XVI e na formação humanista dos poetas coloniais brasileiros. Lembramos que nosso pressuposto básico, já referido na introdução do presente capítulo, é de que a absorção da linguagem e das fórmulas literárias convencionais implica inevitavelmente a absorção das fórmulas ideológicas. Isso quer dizer que a imitação do estilo da linguagem de Petrarca pressupõe a incorporação de seus valores, suas crises ideológicas, seu modo de pensar enfim, ainda que de forma extemporânea, o que certamente provoca uma incompatibilidade entre a inércia das idéias tradicionais e a resistência da liberdade de criação. É o que ainda viremos a observar oportunamente com este estudo sobre o petrarquismo na poesia neoclássica brasileira.

A formação de Petrarca foi solidamente estóica e humanista. Em 1327, segundo seus próprios relatos, então com 23 anos, o poeta conhece Laura na Igreja de Santa Clara, em Avinhão, uma figura que irá determinar para sempre o rumo de sua poesia em *volgare*. Durante as inúmeras viagens entre 1330-37 (França, Roma, Flandres, Alemanha), Petrarca descobriu e estudou, com espírito de historiador moderno, uma série de manuscritos de textos clássicos da Cristandade, em bibliotecas e mosteiros da Europa. Entre eles, as *Confissões* de Santo Agostinho, um presente do amigo Frei Dionigi de Borgo San Sepolcro, em 1333. Embora rejeitando a carreira eclesiástica, o poeta trabalhou como capelão para o cardeal Giovanni Colonna, amigo a quem dedicou posteriormente inúmeros sonetos.

A descoberta e o estudo das *Confissões* de Santo Agostinho, cujo conteúdo propõe a regeneração e a moral ascética, tiveram um destaque essencial no pensamento de Petrarca, por causa de sua revelação moral e particularmente biográfica, o que contribuiu para “alimentar um conflito insuperável entre a aspiração mundana e humanística pela glória e pelos bens terrenos, e a exigência cristã do rigor ético e da renúncia”<sup>27</sup>. Petrarca, desde então, pôs em exercício uma dúvida moderna: longe da segurança e da certeza medieval de Dante, o poeta coloca em pauta uma oscilação entre o seu mundo sensível e a espiritualidade pura do ascetismo cristão. Suas razões não são apenas particulares, mas dizem respeito a um processo histórico que culmina no séc. XIV. Não basta a referência biográfica de que o poeta louvava uma dama casada, o que certamente entra em conflito com seus princípios religiosos. Francesco Flora observa que também Beatriz era esposa de Simone Bardi, e no entanto, não há nenhum receio de amor pecaminoso na obra de Dante, mas Petrarca é sempre temeroso de que seu amor seja uma culpa<sup>28</sup>. O tema da renúncia e do rigor ético das *Confissões* entra em completa desarmonia com o amor erotizado, sensível e cortês, dedicado à jovem Laura.

<sup>27</sup> Giorgio Squarotti (org.). *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*, p. 169.

<sup>28</sup> Francesco Flora. *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, p. 126.

O livro de Santo Agostinho tem um direcionamento fortemente biográfico, diferente dos tratados filosóficos de moral até então, tanto da Antigüidade quanto da Idade Média, e aborda momentos da intimidade da vida do filósofo que viveu entre os sécs. IV-V. Trata-se de uma espécie de ato de contrição, no sentido moderno, em que Agostinho detalha as mais diversas fases de sua vida, desde a infância, numa trajetória que vai do pecado, da ignorância e das trevas à regeneração completa, ao perdão divino, passando pelo processo e desejo puro de confissão. A obra deve ter impressionado muito o espírito de Petrarca, por identificações pessoais, já que o poeta também interpretava como fase de pecado e ignorância o seu “erro juvenil”, na verdade uma referência ao que historicamente entendemos como a manutenção do desejo amoroso, que era a proposta da erótica cortês. A bem da verdade, Petrarca é o primeiro que coloca em evidência essa dúvida na poesia medieval. Do amor cortês propriamente dito, os *stilnovistas*, por exemplo, herdaram apenas o refinamento dos gestos, o requinte do louvor e o código de polidez aristocrático, optando muito mais por uma poesia religiosa, de repúdio da paixão erótica e de promoção da mulher angelizada. Enquanto a idealização trovadoresca do amor se mantém no âmbito literário do ideal cortês, os *stilnovistas* (especialmente Dante e Guinizzelli) processam a sublimação religiosa da mulher transformada em anjo, herança já encontrada na poesia siciliana e sículo-toscana<sup>29</sup>. Distanciada da proposta stilnovista, a “angelização” da mulher na poesia de Petrarca admite valores externos ao seu conteúdo original, ligando-se muito mais ao amor sensível e erotizado da cortesia do que, de fato, ao princípio religioso em si. Como bem observa De Sanctis, o que encanta o poeta de Laura não é a virtude em si, mas os atributos físicos de sua amada, exaustivamente citados e elogiados, como as tranças loiras, os olhos escuros, a face, as mãos, os lábios e acima de tudo, os tão famosos *begli occhi*, que são a expressão de um mundo sensível platônico<sup>30</sup>.

A relação de Petrarca com a obra de Santo Agostinho rendeu novas reflexões além da compilação de poesias em *lingua volgare*, que o poeta preferiu chamar de *Rerum Vulgarium Fragmenta (RVF)*. Em 1342, enquanto meditava absorto sobre “em que condições entrou nesta vida e em que condições sairá”, o poeta propõe a si mesmo uma conversa com o próprio Santo Agostinho, numa pequena obra em três livros que ele denominou *De secreto conflictu curarum mearum (Do Conflito Secreto entre minhas Aspirações)*, na verdade um tratado dialógico sobre a condição humana e seus segredos de vida. Impassível e moralmente severo, o filósofo o acusa de se ligar excessivamente às paixões mundanas, sobretudo ao desejo de glória terrena, e ao amor erotizado por Laura, exaustivamente abordados no 3º livro. Amor e glória, na visão do próprio poeta, são as correntes que o prendem à mundanidade e o afastam do estoicismo tão almejado em leituras eruditas<sup>31</sup>. Humilhado por sua

<sup>29</sup> E. Pasquini e A.E. Quaglio. *Lo Stilnovo e la Poesia Religiosa*, pp. 48-49.

<sup>30</sup> Francesco de Sanctis. *Storia della Letteratura Italiana*, p. 182.

<sup>31</sup> O desejo de amor e glória foi, de fato, um “erro” juvenil, considerando-se a estrutura supostamente cronológica das *Rimas*. É claro que a disposição dos poemas não corresponde à ordem em que foram escritos. Christian Bec, nos *Fundamentos de Literatura Italiana* (p. 82), esclarece que a coletânea de 1336-

própria razão ascética, Petrarca fez a si mesmo suas acusações na voz de Santo Agostinho, partindo de um íntimo desejo de confissão, muito embora soubesse que o perdão inerente a todo processo de confissão religiosa, especialmente em seu caso, não tinha uma definição tão nítida quanto o próprio ato de confessar. Não basta dizer de suas angústias para uma absolvição completa. O interessante de seu volume de segredos é que o último livro não conclui, ao modo dos tratados medievais, e nem ao menos defende uma concepção de valor moral, mas deixa o texto absolutamente aberto, sem qualquer discernimento ou caminho a ser seguido. No soneto introdutório das *Rimas*, diz que dos homens espera encontrar apenas piedade e perdão.

Perdão e confissão são duas palavras historicamente típicas do séc. XIV, e a descoberta do livro de Santo Agostinho poderá ter tido uma boa contribuição, principalmente para os mais eruditos. Mas muito antes que as confissões do patriarca da Igreja pudessem ter qualquer reflexo na intelectualidade medieval, tenha-se em mente que o momento histórico já cede um espaço relativamente considerável para novas preocupações como a subjetividade, a privacidade e a confissão em si. O *Vita Nuova* de Dante já é um relato de experiência pessoal que denuncia com clareza que a memória subjetiva e o desejo de confissão das intimidades da vida farão parte dos temas da poesia a partir de então. O *incipit* de sua obra, do qual se extraiu o título, reside, contrário às propostas da Escolástica, naquilo que o poeta chamou de *libro de la mia memoria*. Alguns relatos da experiência de Dante, especialmente aqueles em que a vida é adequada aos conceitos numerológicos (encontro com a menina Beatriz, de nove anos, à nona hora do nono ano de sua vida, e o reencontro aos dezoito) denunciam que pouco há de verdadeiramente biográfico em seu texto. No entanto, a linguagem em si é confessional e subjetiva, já revelando tendências que serão mais fortemente acentuadas com a lírica de Petrarca, como o sentimento de vergonha amorosa e a sustentação poética na memória<sup>32</sup>.

O desejo de confissão, ou antes, sua imposição social no séc. XIV, já havia sido também estimulada pela própria Igreja, sobretudo com a obrigatoriedade da confissão auricular anual instituída em 1215 pelo IV Concílio de Latrão. O fato tem inúmeras razões sociais e políticas que, a rigor, não nos interessam. Importa-nos, na verdade, a consciência de indivíduo confessional que se institui a partir dessa data, e as várias conseqüências morais que se verificam já nos princípios do séc. XIII. A prática da confissão auricular colocou o homem diante de seu próprio erro, num mecanismo que coagia e fabricava ao mesmo tempo uma espontaneidade inexistente, que tinha sua base fundamentada no sentimento de vergonha. A provocação da vergonha era ambígua: se de um lado, despertava no indivíduo a sensação do

---

38 abrangia a maior parte das poesias de 6 a 142 (sonetos 1 a 5 foram escritos posteriormente), e são elas em especial as que mais denunciavam o desejo de amor e glória, cedendo espaço posteriormente a uma poesia de orientação mais moral e religiosa, culminando com a morte de Laura (1348) e o poema final dedicado à Virgem.

<sup>32</sup> Sobre a memória na obra de Petrarca, cf. Giuseppe Ungaretti. *A Invenção da Poesia Moderna*, esp. pp. 113-147.

opróbrio, da desonra, da indignidade e a consciência de que é necessário expiá-los, de outro lado, estimulava o oposto, ou seja, a desonra humilhante, o pudor de revelar os próprios erros indecorosos, os pensamentos obscenos, a prática do pecado. Tão grande era a humilhação do ato de confessar em si (para um momento histórico ainda pouco dado aos relatos individuais) que a Igreja viu nele a expiação principal da falta. Generalizando, confessar em si já é ver-se absolvido<sup>33</sup>. Petrarca, por exemplo, tem dificuldades de encontrar o ponto de referência de sua absolvição, quando, ao falar de seu sentimento de vergonha, dirige-se a *voi ch'ascoltate in rime sparse*, ou seja, ao ser humano em si, constituído diante de suas leis e de sua moral, poucas vezes buscando a ajuda divina.

Pode-se afirmar que o século de Petrarca inventou uma nova relação com a individualidade, repensando também novas formas de inserção do sujeito na estrutura da sociedade. O próprio Petrarca propõe o indivíduo não apenas confessional, mas isolado como pessoa, dono de uma intimidade subjetiva que até então ultrapassava os limites da poesia lírica. Mais de uma vez em seus versos, insiste em dizer que as perturbações de sua alma são íntimas e suas lágrimas serão derramadas na privacidade de seu espaço doméstico ou distante das opiniões alheias, nos bosques, nos vales, onde a natureza é confidente. O leito é o espaço do sofrimento e da intimidade, e as lágrimas são sempre acompanhadas de absoluta solidão:

Tacito vo, ché le parole morte  
 Farian pianger la gente, et i' desio  
 Che le lagrime mie si spargan sole. (*RFV*, 18)

Mas tomemos a exemplo um de seus poemas mais célebres, inserido nas *Rimas* como soneto introdutório:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
 in sul mio primo giovanile errore  
 quand'era in parte alt'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono  
 fra le vane speranze e 'l van dolore,  
 ove sai chi per prova intenda amore,  
 spero trovar pietà, non che perdono.

Ma bem veggio or si come al popol tutto  
 favola fui gran tempo, onde sovente  
 di me medesimo meco mi vergogno;

<sup>33</sup> Jean Delumeau. *A Confissão e o Perdão*, p. 21. Sobre o desejo de confissão na obra de Petrarca, cf. Natalino Sapegno, "Francesco Petrarca", *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, p. 154.

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
 e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

O soneto é certamente posterior a toda a primeira parte da coletânea de poemas, já que apresenta com lucidez conclusiva a situação moral e espiritual que será descrita nos versos seguintes. Trata-se de um tipo de poema-abertura que resume os temas e valores que serão abordados a seguir, traçando uma linha divisória entre a imaturidade juvenil e a consciência moral da idade madura. Tem já a linguagem do homem saudosista, revendo momentos de uma autobiografia lírica, consciente de que hoje ele é um outro homem. Tenhamos em mente o presente soneto como referência para se compreenderem alguns pontos básicos de nosso estudo: 1) o conflito entre a sustentação do desejo promovida pela erótica cortês e a formação teológica agostiniana, questão que será revivida pelos petrarquistas posteriores, ainda que de forma histórica e ideologicamente diversa; 2) a formação da consciência do “poeta tímido”, valor forçosamente sustentado pela sociedade de corte; e finalmente 3) a noção de uma “cortesia culposa”, que por assim dizer enxuga e resume os seus debates poéticos e morais, e se identifica com um outro elemento ligado ao “poeta tímido”, que é a “musa desnuda”, um conceito de nudez simbólica e imaginária, da qual falaremos oportunamente.

O vocativo inicial do primeiro verso, em se tratando de um poema introdutório, tem um valor apelativo. É a todos nós que o poeta se dirige, como confessores de sua “obstetrícia espiritual”, para usar um termo de Jean Delumeau. Somos o seu último recurso para uma absolvição final que deverá acompanhar sua confissão lírica. O longo período de suas estrofes iniciado por *voi ch'ascoltate*, na verdade, desrespeita uma lógica sintática de formalidade, quebrando o sujeito e as informações iniciais do período, com o uso do anacoluto, e introduzindo o novo elemento essencial que irá conferir o sujeito oculto do verbo principal, *io (spero trovar...)*, de forma que se tenha duas figuras centrais, o *eu* e o *vós*, inseridos num mesmo período e numa mesma informação. O efeito moral é que se pense: estou diante de vós, e espero vosso perdão e piedade. Certamente todas as informações do poema são completamente novas e até então incompreensíveis para um leitor, digamos, despreparado, que nada conhece dos conflitos internos do poeta. Petrarca não explica o que é o seu *primo giovenile errore*, por que chora, por que pede perdão e por que se sente envergonhado. É necessário que se leiam os poemas seguintes para uma compreensão de todos esses dados. Sabemos que seu erro da juventude foi o amor por Laura e o desejo de glória, sabemos que ele pede perdão por tais erros, e que a vergonha moral (inerente a toda confissão) será a tônica de sua poesia lírica, e o que irá impulsionar o seu arrependimento. Mas tudo isso só será dito depois. O que agora importa é o apelo à absolvição, caso semelhante a um indivíduo que, ansioso pelo reconhecimento de sua sentença, acaba por pedir perdão, em ato de desespero, antes mesmo que diga a razão de seus pecados. Daí o apelo: somos forçados a uma empatia, à absolvição de um homem que nos pede piedade,

antes mesmo de dizer os motivos para tal piedade. A ligação entre os elementos *eu* e *vós* é “apressada”, atropelada pela própria necessidade de perdão, por parte de um ser que se sente arrependido e que, para nos convencer disso, afirma ser um outro homem, e acima de tudo, enxergar que no passado era motivo de riso para os outros, consciência que evidentemente o exclui de tal condição no presente. Se agora sei que *fui* motivo de pilhéria, hoje estou disposto a não sê-lo mais, o que, em linguagem de Petrarca, equivale a dizer: meu amor terreno cedeu espaço a inclinações de cunho mais ascético e espiritual.

A história do *primo giovenile errore* é bem conhecida, sobretudo na famosa canção 23, *nel dolce tempo de la prima etade*, em que o poeta fala da seqüência de suas metamorfoses morais, advindas de sua paixão por Laura. O argumento é nitidamente ovidiano: o jovem Petrarca, no princípio de sua juventude, por assim dizer armou-se contra o amor, desdenhando-o, tomando-o por uma espécie de milagre que só estaria presente na consciência dos outros. Assim provocado, o Amor, na forma de uma entidade física (Cupido com as setas), também armou-se contra ele e,

Per fare una leggiadra sua vendetta  
e punire in un di bem mille offese (RVF, 2)

atacou-o com seus recursos, tomando de seu arco e cravando-lhe a seta do sofrimento amoroso. Ovídio, na introdução de seus *Amores*, também abstém-se de uma culpa, já elucidando nos primeiros versos que armou-se contra o Amor, não o desdenhando propriamente, mas esquivando-se de sua presença, buscando cantar a guerra. Pois eis que lhe vem o menino alado, toma-lhe a frente e passa a ditar, absolutamente poderoso e soberano, os rumos dos versos do poeta. O propósito de ambos, Petrarca e Ovídio (e o argumento posteriormente virou lugar-comum), é abster-se de uma culpa mais profunda, já que o poeta havia tentado livrar-se de tal erro, com os meios de que dispunha. A razão é dizer: armei-me contra o Amor; no entanto, ele buscou vingança; assim, abstenho-me de qualquer culpa. Por vezes, também recebe sua parcela de erro e culpa o próprio objeto de desejo, como fica claro nos versos seguintes, dirigidos a Laura:

Che grave colpa fia d’ameduo noi,  
e tanto più de voi, quanto più v’ama (RVF, 21).

Uma vez esclarecido que o erro juvenil tem vínculos inequívocos com a paixão amorosa, e por extensão, com a erótica cortês, como mostra a canção 23, e que a redenção espiritual só advém de um ato de confissão na maturidade, estabelece-se uma vez mais a relação entre os dois momentos enfocados no poema, a saber, a juventude e a idade madura, evidenciada no verso 4 (sou um homem diferente daquele que eu era). A sobreposição de dois momentos de vida deixa claro que há entre eles uma crise ideológica que, a princípio, se resumiria na idéia de

diferentes estilos de comportamento entre a juventude e a maturidade. No entanto, percebe-se que, pouco imbuída de um ascetismo espiritual mais sólido, a idade madura, ao contrário, renova a chama amorosa e o desejo ardente nascidos com o jovem:

Quel foco ch'i' pensai che fosse spento  
dal freddo tempo e da l'età men fresca,  
fiamma e martir ne l'anima rinfresca (RVF, 55).

A rigor, o drama petrarquiano se fundamenta no embate, também na maturidade, entre a manutenção voluntária de um desejo amoroso e a tentativa de se agarrar a um rigor moral de expulsão desse mesmo desejo, a partir de uma inspiração agostiniana. É de Santo Agostinho que vem a vontade de confessar o erro. Nas suas *Confissões*, o filósofo sustenta a idéia de que a confissão só é necessária ao homem porque estimula o seu afeto para com Deus, porque Deus já conhece previamente o pecado antes da própria confissão, e o afeto dos outros homens que também estarão estimulados a novas confissões: “para excitar o meu afeto para convosco e o daqueles que lêem estas páginas”<sup>34</sup>. A insistência no método confessional como base da matéria poética implica a concepção de culpa vinculada ao eu lírico, uma forma de pensar que é herança dos *stilnovistas* e que se acentua com Petrarca. A culpa inerente ao amor e à estrutura poética já havia sido explorada pelos antecedentes do poeta de Laura, especialmente numa evocação do sentimento de medo.

A culpa que se manifesta pelo *primo gioveline errore*, cujo perdão é referido no soneto introdutório, transforma-se no tema central dos versos petrarquianos, assumindo as mais diferentes formas poéticas ao longo de sua coletânea. Com uma constante busca de motivos alegóricos e mitológicos, pecado e redenção são referidos, em linguagem ovidiana, em termos de rapto e metamorfose. É a sensação de que, imbuído de um amor licencioso e condenável, e incapaz de controlar os rumos de sua paixão, como manda o código de polidez da cortesia amorosa, o poeta estará violando um sistema de valores e transgredindo a intimidade da natureza feminina. É uma espécie de rapto e uma atitude de violência, sob uma ótica cortês. A narrativa de Acteón e Diana, inserida nas *Metamorfoses* de Ovídio, a princípio, parece ter sido o ponto de partida, já que estabelece os dois planos referidos por Petrarca, o erro e a redenção. Tenha-se em mente, por exemplo, o seguinte madrigal:

Non al suo amante più Diana piacque,  
quanto per tal ventura tutta ignuda  
la vide in mezzo de le gelide acque,  
ch'a me la pastorella alpestra et cruda  
posta a bagnar un leggiadretto velo,  
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,  
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,

<sup>34</sup> Santo Agostinho. *Confissões*, XI, 1.

tutto tremar d'un amoroso ghielo (RFV, 52).

A referência à narrativa de Acteón e Diana deixa clara a comparação com a sua própria experiência amorosa. Nem mesmo a nudez de Diana deleitou os olhos de Acteón tanto quanto a imagem de Laura (transmudada de cortesã para pastora), banhando um véu nas águas do rio, pôde deleitar os olhos do poeta. A recorrência a outros mitos que ilustrem o seu sentimento amoroso está distribuída ao longo dos poemas, especialmente os que dizem respeito à relação entre desejo e proibição: Dafne, Diana, Medusa, Fênix<sup>35</sup>. A busca dessa “estrutura de recusa” da erótica cortês vai, aos poucos, configurando a imagem do poeta tímido, discreto e gentil (valores da cortesia), diante da nudez simbólica de Laura. Como coloca Norbert Jonard, no ensaio referido, a nudez de Laura, no madrigal 52, não existe de fato, mas foi apenas sugerida através do mito de Acteón e Diana, como forma de evocar a intensidade do desejo amoroso, já que se estabelece uma imagem erótica de associação entre a água e a nudez.

O poeta tímido é ao mesmo tempo cortês e temeroso, por tendências díspares. A timidez, por sua vez, não tem apenas um vínculo com o pudor e a vergonha inúmeras vezes citada, mas liga-se na verdade ao temor (“tímido” vem do latim *timidus*, de *timere*, “temer”, “recear”, “ter medo de”). Mais do que propriamente discreto, como o foram os fidalgos da corte do séc. XVII, seguindo Baltazar Gracián, Petrarca é tímido e tem uma relação mais íntima com o temor em si, com o medo, com a *paura* exaustivamente referida pelos *stilnovistas*<sup>36</sup>.

Diríamos que a discrição é valor indissociável da sociedade de corte, e a timidez (temor) é sentimento mais propriamente petrarquiano, herança da poesia religiosa do *Stil Novo*, conseqüência da simbólica nudez da figura feminina. A musa desnuda é uma imagem poética que se desdobra em inúmeras outras imagens, em que a nudez poderá também ser de cunho espiritual. Está presente, por exemplo, com intensa força de imagem, na canção 126, “Chiare fresche e dolci acque”, ou na canção 359, “Quando il soave mio fido conforto”, e sobretudo nos quatro madrigais (52, 54, 106 e 121), em que paira uma linguagem pastoril e ao mesmo tempo espiritualizada, com nuanças de oposição entre a sensualidade e a “angelização” da mulher. A *nova angeletta* do madrigal 106, por exemplo, contrasta com o clima de volúpia, idealização e busca da beleza e do prazer ameno do madrigal 121:

(...) et ella in treccie e 'n gonna  
si siede e scalza in mezzo i fiori e l'erba  
ver me spietata e 'ncontra te superba.

<sup>35</sup> Norbert Jonard. “I miti dell’Eros nel ‘Canzoniere’ del Petrarca”, *Lettere Italiane*, (4):449-465, 1982.

<sup>36</sup> Guido Cavalcanti: “quel pauroso spirito d’amore”, XXII, 2; Lapo Gianni: “ch’avante voi sempre fui pauroso”, III, 9; Dino Frescobaldi: “vil di paura e di pietà pensoso”, IV, 60 (*Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Gianfranco Contini); e Dante: “tra’ miei spiriti paurosi” (*Vita Nuova*, XIV).

A musa desnuda intimida a linguagem poética, conferindo ao poeta um entrave de dizer e de pensar, que leva a uma espécie de silêncio da poesia. É o “inefável” de Dante, o objeto amoroso que, uma vez revelado, bloqueia a consciência do poeta, levando-o a uma muda contemplação, a uma admiração silenciosa, secreta. Revela-se ainda uma timidez de linguagem, refletida numa modéstia nos dizeres, deixando claro que o objeto contemplado, a musa desnuda, é maior que a própria linguagem que o expõe (soneto 20, por exemplo). Trata-se de um dos aspectos mais imitados do estilo de Petrarca, depois das antíteses e paradoxos: muito se escreveu sobre a dificuldade com as palavras que pouco poder têm para saber expressar o conteúdo do objeto amado. Quem sabe fazê-lo bem, é porque ama pouco, como explica um outro verso de Petrarca<sup>37</sup>.

Em síntese, a composição e o conjunto dos valores de Petrarca se resumem no que poderíamos chamar *cortesia culposa*, um ponto de equilíbrio entre a sustentação do desejo amoroso recomendada pelo amor cortês, e uma ética cristã de expulsão do desejo, de inspiração agostiniana, que liga a sexualidade a uma consciência culposa. O poeta tímido é cortês e temeroso, ao mesmo tempo, o que em termos de conceitos históricos, é uma contradição, já que a finalidade do amor cortês, como vimos, é a manutenção de um desejo que visa a reafirmação do autocontrole e da masculinidade, como forma de manifestação da civilidade, do poder social e da liberdade. O conceito de cortês originalmente, como desenvolvido no séc. XII, não foi criado para ter vínculos com o temor, mas com a discrição, a honra e todo o corpo do sistema de valores. Petrarca, e possivelmente antes dele, os *stilnovistas*, estão no limiar entre duas tendências, muito embora o conflito não esteja tão evidente no *Stil Novo*, já que seus poetas tendem a desprezar os impulsos da paixão carnal.

A cortesia culposa será o ponto de referência, a partir do qual adotaremos o conceito de petrarquismo. Todo o conjunto de fórmulas literárias adotado a partir do séc. XVI, que é na verdade uma linguagem de fácil imitação, exaustivamente difundida, pressupõe também um corpo de valores que o acompanha. Falar das peculiaridades da imitação petrarquista (uso de hipérboles, paradoxos, comparações previamente estabelecidas etc) já foi tema de outros ensaios críticos anteriores. Nosso propósito é buscar justamente esse sistema de valores, esse corpo de ideologias, esse conteúdo que se define como cortesia culposa, e verificar até que ponto tudo isso é condizente com o momento histórico dos petrarquistas posteriores, e até que ponto e por que houve aceitação ou recusa desses mesmos valores. Historicamente, a ascensão do petrarquismo traz consigo a sua ação contrária, o seu

<sup>37</sup> O recurso, na verdade, vem muito antes de Petrarca, e recheia a lírica clássica latina, com aquilo que Curtius chamou de “falsa modéstia”, um tipo de tópica exordial da poesia antiga que procura conquistar a “benevolência, a atenção e a docilidade de seus ouvintes” (E.R. Curtius. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 126). Essa “humildade” que, como esclarece Curtius, é termo pré-cristão, em Petrarca, tem maior identificação com a timidez (temor) do poeta diante da musa desnuda. Sobre a “falsa modéstia”, cf. também W. Theodor Elwert, “Rime e figure retoriche nelle ‘Canzoni Sorelle’ del Petrarca: ‘Chiare fresche e dolci acque’ (126) e ‘Se ’l penser che mi strugge’”, *Lettere Italiane*, (3):309-327, 1982.

movimento oposto, o antipetrarquismo, que se define na verdade como a recusa de determinados conceitos da poesia de corte, e sobretudo, da já referida cortesia culposa. Nossa pesquisa caminha justamente nesse ponto de desequilíbrio entre a aceitação e a recusa do sistema de valores. Antes de nossa análise dos poetas no Brasil colonial, vejamos como acontece o fenômeno na Europa e de que forma ele chega até nós no Brasil.

#### 4. PETRARQUISMO E ANTIPETRARQUISMO

A importação do petrarquismo pela sociedade de corte absolutista se deu em fins de séc. XV, especialmente por iniciativa de Pietro Bembo, e o interesse em Petrarca surgiu, a princípio, por duas razões: o declínio da latinidade no séc. XV e a grande ascensão do *volgare*; e as novas discussões em torno da teoria do amor platônico, já em voga também no *Quattrocento*, com a difusão das traduções e exegeses platônicas de Marsilio Ficino. As práticas de imitação literária e os estudos filológicos se transformaram, no *Cinquecento*, o ponto nevrálgico da cultura humanístico-renascentista. Na Itália, e posteriormente na França, Inglaterra e países ibéricos, o desejo de restauração da língua impulsiona a intelectualidade a uma consciência de seus próprios valores. Bembo, em especial, inicia na Itália a divulgação de um interesse especial pelo refinamento da linguagem literária, e ele próprio relê a obra de Petrarca, na tentativa de adequar o toscano a uma língua padrão da Renascença italiana. Suas *Prose della volgare lingua*, obra editada em 1525, sintetizam o novo gosto literário vigente e estabelecem os rumos de uma primeira gramática do idioma *volgare*. A preocupação de Bembo é, antes de tudo, com o exercício de imitação dos clássicos do Humanismo e com a sistematização de um código literário que se vincule ao próprio sistema de valores da sociedade de corte. Em outros termos, seu ideal é instituir uma linguagem propriamente dita, que seja a referência literária e ideológica dessa sociedade de corte. Poderíamos, portanto, dizer que Bembo é o fundador do petrarquismo, ou pelo menos é o seu primeiro grande difusor histórico, e seu filtro de linguagem é fundamental para se compreender o fenômeno a partir de então. Não seria excessivo dizer que a poesia de corte tem como base uma espécie de petrarquismo bembesco.

Sua obra mais célebre, os *Asolani*, escrita em fins de séc. XV e publicada em 1505, com uma dedicatória a Lucrecia Borgia, ao estilo de um tratado platônico (imita a estrutura do *Banquete*), traz uma síntese dos conceitos antitéticos de Petrarca sobre o amor. O texto é escrito em forma de diálogos ambientados na corte de Asolo, que acontecem depois do casamento de uma dama da Rainha de Cipro. Diante do clima refinado e cortês, *pargolette* cantam poemas amorosos ao som de violas, e já no primeiro livro, três cavalheiros e três damas se retiram para o jardim, onde dão início aos colóquios filosóficos sobre o amor. As mulheres têm papel secundário na formulação das idéias, embora participem por vezes com comentários

de certa importância. No primeiro dia, Perottino discursa sobre o sofrimento amoroso e a amargura vinculada a todo processo de amar. Sua visão é pessimista, enxerga o desejo como a raiz da dor amorosa, e associa o amor à própria busca de uma morte voluntária, exaustivamente repetindo o refrão ao longo de sua fala: *amare senza amaro non si può*<sup>38</sup>. Em seguida, compõe versos de inspiração nitidamente petrarquista, em que se alternam recursos de linguagem, como as antíteses *vivere-morire*, *dolce-amaro*, e imagens ideológicas, como a distância da amada, a melancolia e o amor solitário e silvestre. Finaliza chorando com a confissão de seu próprio amor.

Gismondo assume o discurso no dia seguinte, contrário ao moto *amare-amaro* de Perottino. O amor agora é doce, alegre, cortês, refinado, é medicina para os males e perturbações, é o caminho para as virtudes morais, para o belo e para Deus. O terceiro livro sintetiza ambas as tendências dos dois primeiros e serve como um tipo de “discurso de Sócrates” no *Banquete*, agora na voz de Lavinello. A solução é mal resolvida, carente de uma finalização mais refinada e espontânea, e acaba lançando mão de um *deus ex machina*, na verdade uma narrativa em que Lavinello afirma ter encontrado outrora um velho eremita que lhe disse coisas sábias sobre o amor. O recurso é excessivamente didático e moralista, mas fundamenta com rigor os postulados platônicos de Bembo de que o amor da razão é mais puro e sublime do que o amor dos sentidos. Assim, o amor poderá ser bom ou réu, conforme o caso, se é amor das idéias ou das sensações.

É, no entanto, com a primeira edição de suas *Rime*, em 1530, que Bembo exercita e difunde definitivamente o estilo petrarquista, já com imitadores e seguidores de grande porte, como Castiglione e Ariosto. Na sua coletânea de poesias, usa expressões do modelo petrarquiano, como *aspra guerra*, e imagens inúmeras vezes trabalhadas pelo poeta de Laura, como fogo gélido, arder em neve etc. A estrutura narrativa do todo também é idêntica: na juventude, armou-se contra o amor, mas acabou sendo ferido e vencido pelo seu poder; o platonismo é base da devoção amorosa cortês; o amor carnal do poeta é recusado pela dama, o que aos poucos se configura como o aperfeiçoamento moral do poeta; o amante é tímido, submisso à vontade e imprevisibilidade de seu objeto amado; e seus versos se tornam “silenciosos”. A grande novidade é que Bembo institui o gosto da publicidade e da vida social na corte, por vezes até mesmo banalizando certos conceitos originais de Petrarca. Ainda assim, parece compreender o conflito entre a sustentação do desejo cortês e a busca da espiritualidade, vivido por seu mestre.

Bembo revive contradições morais da vida de Petrarca: sente-se vencido pelo amor erótico, e se vê inserido numa circunstância literária e biográfica de indecisão entre o desejo e a tentativa de conquistar uma posição eclesiástica. A ambigüidade de seu sentimento se expressa com clareza, por exemplo, na divergência moral entre os sonetos 97 e 113, em que o poeta, no primeiro poema, pede salvação à Virgem Maria, por causa de seu eterno dano (o desejo) conduzido pelas sereias; e tenta

<sup>38</sup> Pietro Bembo. *Gli Asolani*, I, IX, p. 329 e ss.

adquirir uma posição na Igreja, no segundo poema, obtendo a simpatia de Giovanni Matteo Giberti, bispo de Verona, argumentando a favor de sua solidão espiritual, e negando qualquer “peso grave” por dentro. Apesar da insistência em súplicas espirituais no final da coletânea, Bembo deixa claro que, contrário a Petrarca, não pretende se arrepender, na maturidade, do erro juvenil, do *lungo error de le mie voglie ardenti*<sup>39</sup>.

Mas é sobretudo com Castiglione e Ariosto que se percebe a nítida identificação entre os elementos poéticos do petrarquismo e o sistema de valores da sociedade de corte, uma relação, de certa forma, já estabelecida por Bembo. As publicações do *Orlando Furioso* de Ariosto em 1516, e do *Cortesão* de Castiglione em 1528, evidenciam que determinadas virtudes e imagens da poesia de Petrarca haviam sido esquecidas, em função de se adequar o seu verso a um novo gosto de séc. XVI. Também as *Rimas* de Ariosto, de 1530, insistem na construção de um cenário refinado e cortesão, de forma a perceber que o petrarquismo só poderá ser a linguagem da corte. A famosa cena do enamoramento, nos versos de Petrarca, em que Laura se encontra na Igreja de Santa Clara, em Avinhão, e em que o poeta nos informa as diferentes referências sobre tempo e espaço, encontra as mais diversas imitações no séc. XVI, especialmente a de Ariosto, que anula o contexto religioso, em função de um cenário cortesão e requintado de um baile na corte:

Porte, finestre, vie, templi, teatri  
vidi piene di donne  
a giuochi, a pompe, a sacrifici intente,  
e mature ed acerbe, e figlie e matri  
ornate in varie gonne;  
altre star a conviti, altre agilmente  
danzare. (Rime, I, 78-84)

A *leggiadria* petrarquiiana se transforma na *cortesias*, inúmeras vezes citada na poesia de Ariosto. Castiglione, anos depois, prepara seu código de boas maneiras, evidentemente inspirado nos elementos que compõem o bom gosto da corte, e de forma a evidenciar que o petrarquismo tem também um compromisso com a vassalagem política. Com a queda da sociedade de corte e a instauração de um novo sistema de vida burguês no fim do séc. XVIII, caem também a linguagem petrarquista e o código de refinamento ligado a ela. Os românticos não lêem Petrarca; antes se voltam a Dante e Shakespeare, pelo seu lado trágico, sombrio e místico. O poeta das *Rimas Esparsas* já havia sido inevitavelmente ajustado a uma ética aristocrática e cortesã instituída a partir de séc. XVI.

Antes que a moda pudesse chegar na França e na Espanha, já se sente uma espécie de cansaço histórico que envolve os poetas de corte. Que o antipetrarquismo tenha surgido paralelamente ao petrarquismo é mais que evidente, como resposta de poetas que pouco se identificavam com o estilo sublime e cortesão. Pietro Aretino,

<sup>39</sup> Pietro Bembo, *Rime*, CXVI, 4.

por exemplo, ironiza o ideal cortês, buscando em seu próprio estilo uma tendência bem mais vulgarizada e erótica. Mas o antipetrarquismo não é fenômeno assim tão simples e limitado a um contraponto de seu fenômeno de origem. O que nos interessa com este estudo (e esse parece ser o ponto fundamental de nossa pesquisa) é a divergência de tendências estéticas dentro do mesmo poeta, justamente por incompatibilidade de tendências ideológicas. A discordância entre poetas com posicionamentos contrários, ainda que pertencentes a um mesmo momento histórico, é bastante compreensível. O que nos parece mais revelador de uma circunstância, como foi a inserção do petrarquismo na sociedade de corte, é o debate ideológico de tendências diversas nos versos de um mesmo poeta, como se ele mesmo divergisse de suas próprias idéias.

Sabe-se que grande parte das concepções ideológicas de Petrarca não foram avaliadas por seus seguidores. Ronsard, por exemplo, pouco se preocupou com a fidelidade a uma única amada, e seus versos são dedicados às mais diversas mulheres com que o poeta se relacionou. Marius Piéri sustenta, em fins de séc. XIX, que a contradição do petrarquismo quinhentista reside na pretensão de originalidade por parte de poetas que não tinham um amor espontâneo e verdadeiro, de modo que as fórmulas morais de Petrarca não estão adequadas ao séc. XVI, cujos poetas não têm qualquer fidelidade à amada<sup>40</sup>. Piéri parece romantizar e idealizar a figura de Petrarca, insistindo em afirmar que os quinhentistas não tinham a castidade e a contemplação platônica de seu mestre, estando muito interessados na possessão sensual. O crítico sustenta o petrarquismo clássico como uma espécie de canto poético falso, uma contradição literária em si mesma. Ainda que haja certo sentido em sua colocação, o problema na verdade não reside aí. Não é porque os poetas quinhentistas não conseguem ser fiéis às suas amadas que o petrarquismo contradiz a si mesmo, transformando-se no seu oposto.

A questão tem vínculos de natureza sobretudo ideológica e social, dizendo respeito a um tipo de enfado em relação ao código de polidez e a todo o sistema de valores da sociedade de corte identificada com o petrarquismo quinhentista. Esse é o “cansaço histórico” a que nos referimos anteriormente. Os petrarquistas do séc. XVI se sentiram como que “oprimidos” por uma espécie de ordem de imitação e submissão a uma determinada norma literária, de certa forma limitando a criatividade. Pode-se dizer que o debate acima referido entre o petrarquismo e o antipetrarquismo, nos versos de um mesmo poeta, se justifica precisamente como um conflito entre forças contrárias, a saber, o código literário, a convenção, a imitação e o petrarquismo, de um lado; e a invenção, a liberdade estética, a originalidade e a “rebeldia” social, de outro. Exemplo disso é Ronsard, que, em toda a sua obra, sugere um debate interminável entre as duas tendências. Petrarquista e platônico em sua primeira compilação do *Les Amours* (1552-53), com uma série de sonetos dedicados a Cassandre, Ronsard posteriormente se chateia com o próprio estilo,

<sup>40</sup> Marius Piéri. *Le pétrarquisme au XVI<sup>e</sup> siècle: Pétrarque et Ronsard; ou De l'influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*, p. 84.

ironiza a si mesmo, zomba do próprio Petrarca, por sua cega fidelidade, e acena para um estilo novo, no seu *Continuations des Amours* e *Nouvelles Continuations des Amours* (1555-56), agora com poemas dedicados à camponesa Marie. O novo poeta é frívolo, intemperante, mais lúdico que reflexivo, com um estilo jovem e pastoril, incapaz da discrição cortês no seu amor, por causa da louca paixão inflamada que o cerca:

Las! Pour vous trop aymer je ne vous puis aymer,  
 Car il fault en ayment avoir discretion:  
 Helas! Je ne l'ay pas: car trop d'affection  
 Me vient trop folement tout le cueur enflammer (*Nouv. Cont.*, XIX)

Nitidamente sarcástico e jovial, Ronsard debocha de seus próprios valores, caros ao código de polidez da sociedade de corte, volta-se para uma figura de origem baixa (a camponesa Marie) e confessa ter se deixado levar pela feição rústica e deselegante da camponesa, pregando um discurso de volúpia e inconstância amorosa, um estilo popular, baixo e vulgarizado, com modelos em Ovídio, Catulo e Marcial, embora seus versos estejam muito distantes do discurso pornográfico desses antigos. No genial poema de despedida de suas *Nouvelles Continuations des Amours*, o poeta brinca com o conceito de fidelidade e diz ter abandonado Cassandre, porque esta havia se tornado tirana demais. Daí a busca de outra e mais outras. A tirania petrarquista da amada se tolera no começo, porém torna-se enfadonha com o tempo. E se o seu livro acaso receber críticas de alguma dama nobre e severa, eis o conselho:

Responds luy, je te pry, que Petrarque sur moy  
 n'avoit autorité pour me donner sa loy,  
 ny à ceux qui viendroient après luy, pour les faire  
 si long temps amoureux sans s'en pouvoir deffaire (*Nouv. Cont.*, XLIV)

Os *Sonets pour Hélène*, de 1578, duas coletâneas que celebram um amor tardio da idade madura, oscilam entre elogios corteses, como a castidade, a virtude, a cortesia, e uma rejeição de modelos petrarquistas e platônicos, que insistem na monótona abstração do espírito. Sua postura em relação à corte e ao que ela representa é ambígua: ora é lugar sublime, acima do Olimpo:

Tu loges au sommet du palais de noz Rois:  
 Olympe n'avoit pas la cyme si hauteine (*S.P.H.*, II, 43)

ora é ambiente de perversão, vício e “escola de mentiras”, como nesse soneto também endereçado a Hélène:

Ny ta simplicité, ny ta bonne nature,  
 ny mesme ta vertu ne t'ont peu garantir,

que la Cour ta norrice, escole de mentir,  
n'ait degravé tes moeurs d'une fausse imposture (*S.P.H.*, II, 48)

Gregório de Matos, no Brasil, parece ter tido uma experiência semelhante à de Ronsard, pelo menos no plano da poesia lírica, embora o poeta do Recôncavo Baiano tenha atingido níveis mais extremos de oscilação. Gregório aprendeu o exercício do lirismo petrarquista, através da poesia amorosa dos seiscentistas espanhóis (Góngora e Quevedo incluídos), ou do próprio Petrarca, e o registro de sua submissão atinge os limites dos velhos chavões da antiga poesia de corte. Esse âmbito de verso petrarquista, em sua obra, encontra-se nos louvores às damas da corte portuguesa, sobretudo no período de D. Pedro II, e a figuras femininas da Bahia de seu tempo (1681-1694). É o caso de um soneto em que metaforiza a morte do poeta diante da ofuscante luz espiritual da amada, com a morte voluntária da borboleta na luz de um candeeiro, cujos quartetos assim anunciam:

Ó tu do meu amor fiel traslado  
Mariposa entre as chamas consumida,  
Pois se à força do ardor perdes a vida,  
A violência do fogo me há prostrado.

Tu de amante o teu fim hás encontrado,  
Essa flama girando apeteçada;  
Eu girando uma penha endurecida,  
No fogo, que exalou, morro abrasado. (*OP*, p. 425).

É imitação de um soneto de Petrarca, com o mesmo tema, e com o mesmo uso de imagens e metáforas:

Come talora al caldo tempo sòle  
semplicetta farfalla al lume avvezza  
volar negli occhi altrui per sua vaghezza,  
onde avven che'ella more, altri si dole;

così sempre io corro al fatal mio Sole  
de gli occhi onde mi vem tanta dolcezza,  
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,  
e chi discerne è vinto da chi vole (*RFV*, 141)

Os vãos da poesia erótica de Gregório (de certa forma, antipetrarquista) são, entretanto, bem mais ameaçadores que a recatada poesia de Ronsard. Essa sua vertente liga-se bem mais à tradição de um Aretino, ou dos latinos antigos.

Mas voltando à Renascença e a Ronsard, o príncipe dos poetas franceses consegue ser original, mesmo inserido e formado na proposta de imitação da poesia de corte. É petrarquista, mas recusa o “poeta tímido”, e propõe constantemente uma rejeição de modelos éticos convencionais, em favor de uma liberdade estética e amorosa, embora jamais atinja os limites de uma poesia rústica. Seu

antipetrarquismo é uma energia propulsora que rejeita, acima de tudo, a convenção como representativa de um ideário social. Recusando os modelos de imitação cortesã, e brincando de escrever poemas “grosseiros” a uma camponesa, Ronsard, na verdade, não está desaprovando necessariamente Petrarca e seu estilo, mas todo um sistema opressor de valores que pouco se identifica com o seu desejo de criação. Há uma recusa em aceitar o próprio mecanismo político de seu tempo, a estrutura complexa de uma sociedade de corte, com todo o seu código de polidez e sua técnica opressora de composição literária.

Esse nos parece ser o fundamento e a essência do fenômeno petrarquista, a partir de séc. XVI, pelo menos para os melhores poetas, ou seja, um debate entre a aceitação e a rejeição de valores estéticos, sociais, políticos e morais de uma sociedade cortesã tecnicamente fechada em si mesma. A grande preocupação dos poetas desde então retornará à tópica exordial “trago coisas inéditas” da poesia clássica, referida por Curtius. Alguns poetas petrarquistas rejeitam suas próprias origens, como que sentindo que a cópia, por si só, desqualifica a originalidade da poesia. É claro, entre centenas de petrarquistas, todo poeta desejará gritar que é mais criativo que os outros. É o caso, por exemplo, de Du Bellay, que no prólogo ao leitor para seu *L'Olive*, livro que inaugura o petrarquismo na França (1549), avisa ao leitor que não estará envolvido na imitação de estrangeiros<sup>41</sup>. O mesmo Du Bellay, platônico e petrarquista na sua coletânea de sonetos pouco criativa e excessivamente convencional, critica a si mesmo e aos outros, numa publicação do mesmo ano, com o seu poema “A une Dame”, incluído no *Recueil de Poésie*, em que o verso introdutório

J'ay oublié l'art de petrarquizer,

já anuncia o cansaço literário de sua poesia, a monotonia da bajulação à musa e a máscara poética do eu. A técnica dos elogios amorosos e a descrição das figuras femininas dão mais prazer aos leitores, diz Du Bellay, do que a própria beleza aos cortesãos. Em seu poema, que ficou conhecido como *Contre Les Pétrarquistes*, petrarquismo é falsidade e mascaramento de sentimentos espontâneos. Nada de elogios, diz o poeta: *sans vous flater*. Também Shakespeare, algumas décadas mais tarde, quando da plena difusão do petrarquismo na Inglaterra, se recusou a uma obediência cega aos preceitos da linguagem cortesã. Sua coletânea de sonetos, assim como a dos franceses, oscila entre imagens convencionais, expressões de uso gasto, e momentos de pura lucidez criativa, estes aliás bem mais freqüentes. A coletânea é de 1593, seguindo a fase de ciclos de sonetos inaugurada por Sir Philip Sidney, mas só foi publicada em 1609, com a enigmática dedicatória a um tal Mr. W.H., que supostamente teria sido o jovem loiro louvado nos versos de Shakespeare.

<sup>41</sup> “Je ne me suis beaucoup travaillé en mes ecriz de ressembler aultre que moymesmes: et si en quelque endroict j'ay usurpé quelques figures et façons de parler à l'imitation des estrangers, aussi n'avoit aucun loy ou privilege de le me defendre”. Joachim Du Bellay, *Oeuvres Poétiques*, tome I, p. 12.

Distribuída entre 154 sonetos, a narrativa é obscura e complicada: o elogio poético hesita entre dois amores – um jovem cortesão de beleza sublime e platônica, e uma dama pouco casta, sedutora e de pele escura – com pinceladas que falam do surgimento de uma espécie de poeta rival, que também volta seus olhos para o jovem. Tudo é estranho e pouco elucidado, sobretudo se se tenta casar os fatos da história com elementos biográficos de Shakespeare, cuja vida ainda continua um mistério. Sabe-se no entanto, que a obra data de momentos em que o poeta se introduziu na corte da rainha Elizabeth I, por volta de 1591, e certamente conheceu de perto a vida cortesã ditada pelas regras de Castiglione. A oscilação de Shakespeare entre os dois estilos, o petrarquista e o antipetrarquista, vem de razões de incompatibilidade entre a linguagem e o objeto louvado (como a camponesa Marie, de Ronsard), já que a *mistress* celebrada nos últimos sonetos está mais do que distante de uma pura e casta cortesã, desde sua aparência física (morena, olhos negros, feia) até os seus atributos morais (sensual, luxuriosa, mentirosa). Inúmeras vezes degradando-a moralmente, Shakespeare está entre o doce estilo de Petrarca (referindo-se ao jovem) e o salgado estilo de Catulo<sup>42</sup>. Pouco subserviente a fórmulas preestabelecidas da poesia de corte, Shakespeare cria uma linguagem própria e inaugura a atribuição do elogio petrarquista a um homem, no caso o jovem, justificando, num de seus constantes arroubos de misoginia (lembre-se d'*A Megera Domada*), que a natureza feminina em si é falsa (*as is false women's fashion*, no son. 20). A amizade viril cede espaço à contemplação amorosa platônica, em versos efusivos de pura servidão vassálica.

O debate entre as tendências opostas, nos sonetos de Shakespeare, entre a submissão e a rejeição dos modelos éticos convencionais, atinge maior acuidade quando da consciência de que a *mistress* muito pouco se identifica com as fórmulas literárias do sistema de valores da sociedade cortesã. Lembrando Ronsard, Shakespeare, genial e debochado, ironiza o “fantasma” do estilo afetado (o *affable-familiar ghost* do soneto 86), num pastiche superficial e ridículo, em que as comparações petrarquistas definitivamente não funcionam:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red.  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses, damasked red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak – yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;

<sup>42</sup> Veja o interessante estudo de Rosalie Colie, *Shakespeare's Living Art*, especialmente o cap. 2, “Mel and Sal: some problems in sonnet-theory”, pp. 68-134.

I grant I never saw a goddess go –  
My mistress, when she walks, treads on the ground:

And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare! (*Sonnets*, 130)

Deve-se ressaltar que o conflito entre as forças contrárias, petrarquismo e antipetrarquismo, já havia incomodado outros poetas de corte na Inglaterra, antes de Shakespeare. O nome mais evidente desse processo é Sir Philip Sidney que, por muitos anos, sempre foi tido como o modelo de cortesia da era elisabetana, o cortesão que satisfazia plenamente os severos atributos de Castiglione. Poeta, soldado, cortesão, aventureiro, viajante, nobre e tudo o mais que se admirava na sociedade de corte do séc. XVI, Sidney parece ter encarnado a personalidade ideal de seu tempo, e toda a Inglaterra ficou de luto com a sua morte prematura aos 32 anos. Sua poesia, no entanto, se estudada bem de perto, revela um indivíduo inconformado com o seu próprio estilo, chateado com o seu modo de vida, desiludido com os valores de seu tempo e, acima de tudo, ansioso por uma liberdade moral e estética que nunca veio. Frustrado numa opção de casamento com Penelope Devereux, a quem denominou literariamente Stella, o poeta compôs uma seqüência de sonetos petrarquistas que, apesar do rótulo, mais parece uma amarga agressão às convenções estéticas da sociedade de corte. Também oscilando entre a aceitação e rejeição dos modelos convencionais, Sidney é menos extravagante que Ronsard, a quem conheceu pessoalmente numa viagem a Paris. Seu inconformismo o leva a um estilo amargo, no *Astrophil and Stella*, de constante rejeição da literatura vigente, clamando inúmeras vezes que não é ladrão de estilo alheio:

I am no pick-purse of another's wit (*Astrophil and Stella*, 74)

Os mais recentes estudos sobre a enigmática vida de Philip Sidney têm mostrado um poeta pouco confortável na sociedade de corte, encontrando as mais diversas razões para fugir de seu espaço, sobretudo em viagens longas e no gosto pelas literaturas árcades. Embora tenha sido o padrão de Castiglione, Sidney foi uma espécie de *outsider*, um indivíduo à margem da corte, desejoso de uma plena liberdade estética, especialmente da tutela aristocrática e da própria rainha, e que no entanto, não consegue se desprender de sua formação<sup>43</sup>. Atacando sarcasticamente seus contemporâneos petrarquistas, Sidney sugere que os suspiros de Petrarca são assunto morto e enterrado, e buscar revivê-los agora é afetação que carece de sentimentos mais íntimos:

You that poor Petrarch's long-deceased woes,  
With new-born sighs and denizen'd wit do sing;  
You take wrong ways, those far-fet helps be such,

<sup>43</sup> Katherine Duncan-Jones. *Sir Philip Sidney: courtier poet*, esp. pp. 152-156.

As do bewray a want of inward touch (*Astrophil and Stella*, 15)

Não se trata de distinguir, de forma decisiva e maniqueísta, os métodos de composição retórica e poética como opressores, e as transgressões como única possibilidade de liberdade estética. O parâmetro de literatura, até séc. XVIII, é a fundamentação nos códigos e princípios de composição, e é neles que os poetas encontraram a sua melhor forma de expressão, e até mesmo os seus meios de originalidade. O petrarquismo é um código, e pode servir como um foco de criatividade entre aqueles que se vinculam a esse princípio.

Note-se, entretanto, que o petrarquismo como linguagem literária da sociedade de corte tem em si uma ambigüidade, que é na verdade, uma recusa de si mesmo. Mas é essa convenção estética, como modelo de letras e de moral, que deu ânimo e sentido de existência à poesia de corte. O petrarquismo pouco se desenvolveu em Portugal, por exemplo, pelo menos como padrão de linguagem cortesã, exceto em imitações filosóficas e espirituais de Camões, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, exatamente pela ausência de uma grande sociedade de corte, sobretudo na transição dos sécs. XVI-XVII. A saudade dos tempos de D. Sebastião, no período barroco, irá despertar a expressão de uma tentativa de retorno ao requinte e refinamento dos tempos dourados. Retoma-se, portanto, o cortesão discreto que reanima o espírito de cortesia e fundamenta o caráter do homem barroco português, sobretudo com a *Corte na Aldeia*, de Rodrigues Lobo<sup>44</sup>. O fato é que o petrarquismo ainda rendeu novas imitações no séc. XVII, não apenas em Portugal, mas em todos os países que desenvolveram uma poesia maneirista, pós-renascentista, barroca e afetada, em que os recursos de estilo petarquista são extremados e levados a um certo exagero, considerado de mau gosto pelo século seguinte.

Em síntese, a recuperação do petrarquismo no séc. XVI, inaugurada por Bembo, vem preencher uma necessidade do homem cortesão de uma linguagem específica que corresponda ao seu sistema de valores. O petrarquismo bembesco, refinado e polido, e de certa forma distante dos verdadeiros ideais de Petrarca, vem corresponder na verdade a um anseio de prestígio da sociedade de corte. No entanto, a absorção de sua linguagem irá implicar a conseqüente absorção de seus pressupostos ideológicos, de forma que o antigo drama de Petrarca, que se resume na sustentação do desejo erótico do amor cortês em convivência com a aspiração de uma espiritualidade agostiniana, irá pairar com força decisiva na poesia dos petarquistas posteriores. O “poeta tímido” é, ao mesmo tempo, cortês e temeroso, sua poética é uma cortesia culposa.

Os petarquistas, de forma geral, aderem à cortesia culposa, muito embora estejam desconfiados de seu valor e merecimento. Já vimos que o “poeta tímido” de

<sup>44</sup> J.G. Herculano de Carvalho. “Um tipo literário e humano do Barroco: o ‘cortesão discreto’”, *Boletim da Biblioteca de Coimbra*, (26):208-227, 1964.

Petrarca é um conceito que se vincula a um outro, o da “musa desnuda”, que se define exatamente como uma espécie de nudez simbólica da figura feminina, e que se concretiza em valores como castidade, honra e cortesia. A nudez simbólica de Laura diz respeito ao seu relacionamento com o poeta, numa referência imediata à narrativa de Acteón e Diana: a nudez é a reminiscência de um código de polidez que não deve ser transgredido, é o objeto sagradamente instituído por um sistema de valores, é a referência moral que torna o poeta tímido cortês e culposo. A musa desnuda é uma alusão imediata ao belo platônico inatingível, que transforma o amante numa espécie de Tântalo, como observa Ronsard:

Bien que Tantale soit miserable là-bas,  
je le passe en malheur (...) (*Cont. des Amours*, LI)<sup>45</sup>

É a recusa do amante-Tântalo, e de todo o código de polidez do sistema de valores instituído pela sociedade de corte, que provoca uma crise de consciência que irá dominar as novas tendências do petrarquismo bembesco. Portanto é assim que iremos definir esteticamente o fenômeno petrarquista, também no Brasil: um estilo de linguagem aristocrática que se volta contra seus próprios valores, num tipo de cansaço histórico, buscando negar suas virtudes de convenção moral e estética, e alcançar uma maior liberdade de criação. O poeta que rejeita os modelos literários do quinhentismo está, na verdade, se opondo a seus modelos formais de sociedade. Sua recusa tem um caráter fortemente ideológico e faz com que sua poesia oscile entre os limites do petrarquismo e do antipetrarquismo. Com a queda da sociedade de corte e a ascensão de um ideal burguês no final do séc. XVIII, caem também de vez os valores que se ligam ao cortesão. Petrarca não será mais um modelo a ser copiado, mas apenas uma referência histórico-literária eventualmente tida como ponto de partida para poetas modernos.

Mas tendo em vista toda essa conceituação de nosso capítulo introdutório, passemos a verificar como o fenômeno da cortesia aristocrática e da difusão do sistema de valores se desenvolveu na sociedade colonial brasileira, cujos parâmetros de civilização apresentam contradições particularmente curiosas em relação aos modelos originais vindos da metrópole.

<sup>45</sup> A idéia vem originalmente de Bembo, sobre a condição do amante: “quanto più vicina si vede la disiderata cosa e più vietata, e sentesi sciaguratamente, quasi un nuovo Tantalo, nel mezzo delle sue molte voglie consumare” (*Asolani*, I, 30).

## II

# AS CONTRADIÇÕES DA CIVILIDADE DESCORTÊS

---

Se o petrarquismo como fenômeno literário, ao longo de sua trajetória clássica e neoclássica, esteve intimamente ligado ao sistema de valores estabelecido pela sociedade de corte (como já definido no capítulo anterior), na América Portuguesa, a importação desses elementos literários contradiz sua própria origem e razão de ser, já que não existiu uma sociedade de corte, ou algo parecido que a substituísse. Essa parece ter sido, inclusive, uma das decepções de Cláudio Manuel da Costa, quando de seu retorno ao Brasil, por volta de 1754, já que anos depois, por ocasião da publicação de suas *Obras* em Portugal, teria confirmado no “Prólogo ao Leitor” que a volta à colônia (pátria) e à “grossaria (sic) dos seus gênios” seria uma espécie de sepultamento na ignorância. Não havia imprensa, cultura, biblioteca ou mesmo amizades intelectuais que ao menos justificassem esse exílio em terra pátria. Gonzaga, anos depois, já na década de 1780, anota curiosas deformidades sociais da civilização brasileira colonial nas suas *Cartas Chilenas*, esboçando as fragilidades sociais de um tempo em que a ostentação da riqueza (que na verdade não existiu)<sup>1</sup> não condizia com a absoluta ignorância e falta de cortesia de seus cidadãos.

Portanto, estamos diante de um dado histórico que, de antemão, relativiza e muito os problemas inerentes à importação do petrarquismo no Brasil: a colônia não tinha corte. E não tendo corte, não tinha cortesia. E assim, toda iniciativa de poesia cortesã pelas terras coloniais poderia soar falsa, ou no mínimo, insípida e inócua. Parece verdadeiro, mas os fatos não foram assim tão simples. Que o petrarquismo tenha soado falso no Brasil colônia, aos ouvidos de alguns, poderá ser razoável, mas é curioso notar que é justamente esse mesmo petrarquismo revestido de cores coloniais que vai dar o formato de uma realidade brasileira, numa tendência à mistura de valores, cortesia e descortesia, conferindo a exata pintura do que teria sido a condição de vida colonial. Algo parecido com aquilo que fizeram os poetas de corte renascentistas do séc. XVI, sobretudo aqueles que sentiram a necessidade de se

<sup>1</sup> Cf. por exemplo o estudo de Laura de Mello e Souza. *Os desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no séc. XVIII*, esp. cap. 1, sobre o “falso fausto”, ou seja, a ostentação do luxo, numa época já de decadência do processo minerador.

libertarem dos moldes da vassalagem cortesã (Ronsard, Philip Sidney). A diferença é que, nas cortes absolutistas, lutava-se contra o código de honra e a rigidez do sistema de valores da sociedade de corte. Na sociedade colonial, lutou-se contra os resquícios literários de tudo isso, já que sua existência social não se havia feito presente. Mas de qualquer forma, no séc. XVIII, as conseqüências literárias do petrarquismo cortesão ainda tinham influências definitivas.

Mas a ausência de uma corte na colônia não impediu que as elites portuguesas no Brasil imitassem valores cortesãos previamente conhecidos, de forma a separar estética e ideologicamente as classes sociais. A hipótese de Norbert Elias, cuja teoria sobre a sociedade de corte foi comentada páginas atrás, é de que os países coloniais assumem o processo civilizador, agora disseminado fora da aristocracia de corte, numa tendência a reduzir os grandes contrastes de comportamento das classes e dos países<sup>2</sup>. Mas é claro que a importação de uma civilização acarreta modificações essenciais, especialmente se há ausência de elementos básicos por parte do país colonizado.

Já comentamos que a etiqueta, o código de polidez e de honra, e o refinamento dos comportamentos e da linguagem literária, foram o suporte ideológico para a ascensão dos grandes valores de uma classe aristocrática, mais ou menos a partir do séc. XII. O que poderíamos questionar é o verdadeiro papel da corte nesse processo. Em outras palavras, haveria o sistema de valores e o conseqüente refinamento literário sem a existência de uma corte? Ainda tomamos por base a tese de Norbert Elias: a grande ascensão da aristocracia pressupôs uma espécie de dependência mútua entre aqueles que compunham a corte, de forma que cada um pudesse aprender a controlar os seus afetos e as suas paixões mais agressivas. O impulso inicial teria sido por razões estritamente econômicas: com o avanço da moeda e da cunhagem, e com o surgimento de novos grupos sociais (os mercadores burgueses) nos sécs. XI e XII, há uma rápida desvalorização monetária e um acúmulo de tributação ao rei. Os antigos cavaleiros da era carolíngia, agora de certa forma marginalizados nessa nova ordem econômica, acabam por se tornar mais dependentes do rei, o que os atrai para a corte, transformando-os no que a Renascença chamaria de cortesão. O cortesão é, antes de tudo, o indivíduo que habita a corte e, sendo economicamente dependente dela, aprende a se ligar aos outros indivíduos de uma forma mais refinada e respeitosa, controlando os seus impulsos e administrando suas paixões em função de uma conduta nobre e respeitável. Os cortesãos estão à mercê de uma dependência mútua: cabe a um vigiar o outro. Já não há mais a agressividade do guerreiro feudal que defende violentamente seu espaço de terra, mas sim um monopólio estável da força, com cadeias de ações que ligam os indivíduos, conferindo a eles uma comunhão de necessidades mútuas. Cria-se entre eles uma espécie de superego social, um

---

<sup>2</sup> Norbert Elias. *O processo civilizador*, vol. 2, p. 258.

autocontrole civilizador que inventa os novos rumos da etiqueta<sup>3</sup>, em que os sentimentos básicos são a vergonha e a repugnância.

A ausência de uma corte no Brasil, até princípios de séc. XIX, e a existência de uma elite econômica não muito estável, contribuíram para que a imitação do processo civilizador e dos modelos literários e culturais admitissem contradições bastante curiosas. Na verdade, o primeiro conceito de civilidade (criado pelo *Ancien Régime*) teve pouquíssimo acento na precária sociedade colonial brasileira. Definitivamente, não há qualquer espaço para o requinte dos costumes, como a etiqueta, o trato social e a corte amorosa. O que se percebe é que as elites coloniais tiveram mínimas considerações pela distinção de classes sociais e pelo conforto doméstico em si, como forma de prestígio. Os viajantes estrangeiros, por exemplo, que estiveram por aqui nesse período, anotam casos em que escravos dormiam no mesmo quarto que seus senhores, ou até compartilhavam dos mesmos objetos; crianças e pré-adolescentes dividiam a mesma cama; matronas mães de famílias eram absolutamente desleixadas no vestir (às vezes de forma nada pudica); maridos se relacionavam sexualmente com escravas e escravos, e por aí segue uma interminável lista de hábitos que revelam o quão pouco as elites coloniais conheciam do refinamento social do processo civilizador aristocrático europeu. Não vamos dizer que não existia uma distinção dos papéis e das classes sociais na colônia. Essa distinção havia, no plano jurídico, no plano das relações, do trabalho, e até no nível simbólico. A distinção do espaço e do comportamento é que não estava inteiramente nítida. A insinuação gilbertiana sobre as relações amistosas entre escravos e colonos também não poderia estar aqui adequada a nossos propósitos. Ainda que haja uma certa obscuridade nas diferenciações comportamentais, a separação existe num plano profundo e rigoroso.

Mas o fato tem também explicações intermináveis. O Brasil não foi colonizado por aristocratas e homens de corte, e ainda que o tivesse sido, teria enfrentado uma corte portuguesa completamente desestruturada e deficiente, como fora, por exemplo, a corte do séc. XVII, aliás inexistente até 1640. Depois do áureo reinado de D. Sebastião, que morreu em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos, a aristocracia portuguesa, incapaz de qualquer resistência, sucumbe nas mãos da nobreza espanhola. Felipe II é rei de Portugal, mas a sua corte fica em Madri. De 1580 a 1640, Portugal vive a irreparável tristeza de não ter uma corte em pleno auge da ascensão absolutista e das explosões da cultura cortesã e renascentista<sup>4</sup>. Lisboa está abandonada nas mãos de mercadores burgueses, ávidos de emancipação econômica e pouquíssimo preocupados com a tradição aristocrática. Se não há o cortesão na colônia brasileira, igualmente não o há em Portugal, durante grande parte do séc. XVII.

Portanto, a colonização da América Portuguesa, pelo menos no que diz respeito ao processo civilizador, começa com essa “desvantagem” da ausência de

<sup>3</sup> Idem, pp. 193-274.

<sup>4</sup> Eduardo D'Oliveira França. *Portugal na época da Restauração*, pp. 95-103.

uma corte em Portugal, se é que poderíamos entender dessa forma. Durante o séc. XVII, a antiga aristocracia quinhentista portuguesa abandona Lisboa e se recolhe ao campo ou ao interior, para lamentar as saudades de uma corte legítima e seus hábitos refinados, ou ainda cria subterfúgios para a esquematização de uma corte distante da capital, um pouco mais modesta, mais ruralizada, menos faustosa que as cortes absolutistas francesas, mas não menos graciosa, como fora Vila-Viçosa, centro refratário à hispanização, uma resistência contra a política de domínio espanhol<sup>5</sup>. Tirante Vila-Viçosa, a aristocracia portuguesa não tem a opção de uma vida cortesã, e se entrega ao campo, não abandonando de vez os seus hábitos e requintes de comportamento, mas criando aquilo que Rodrigues Lobo chamou de corte na aldeia. A nobreza espera a sua restauração e, enquanto isso, continua ensaiando os gestos de sua civilidade aprendidos outrora. Ainda que esteja no campo, o cortesão não se entrega à simplicidade aldeã, e prefere reproduzir o seu universo de domínio e prestígio social em terra pouco conforme o seu gosto. *Every inch a king*, diria o Rei Lear, destituído de tudo, inclusive de sua própria razão.

Em pleno período de dominação espanhola, Rodrigues Lobo é da geração de poetas e intelectuais lusos que sentem a ausência de uma corte, numa época, como se disse, de expansão absolutista. Seu livro de 1619, *A Corte na Aldeia*, remonta à época dos tratados de civilidade inaugurada pelo *Cortesão* de Castiglione, e pela *Civilidade Pueril* de Erasmo. Articulado em forma de diálogos, como nos bons tempos das cortes renascentistas, o livro de Rodrigues Lobo é daqueles que revivem saudosamente a era das cortes, em dias de ruralização da aristocracia. Expressando uma nostalgia da corte, os personagens mais jovens aprendem com os anciãos as lições de polidez cortesã vividas por estes, outrora, em tempos áureos. A dedicatória ao Sr. D. Duarte (membro da casa de Bragança, da Vila-Viçosa) diz que “depois que faltou a Portugal a corte dos sereníssimos Reis, ascendentes de V. Excelência (da qual as nações estrangeiras tinham tão grande satisfação e as vezinhas tão igual inveja), retirados os títulos pelas vilas e lugares do Reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, vieram a fazer corte nas aldeias, renovando as saudades da passada com lembranças devidas àquela dourada idade dos portugueses”<sup>6</sup>. Imbuídos de sociabilidade e cortesia, os temas de seu livro oscilam entre o elogio da língua portuguesa, as formas de se escreverem cartas, o comportamento de embaixadores, o amor, a poesia e os exercícios de um cortesão.

Mas por mais que a saudade de velhos tempos em Portugal pudesse insuflar inspirações cortesãs na pena de Rodrigues Lobo, o fato é que a deficiência existiu por todos esses anos, até a Restauração de 1640 e a imediata coroação de D. João IV. De qualquer forma, as elites portuguesas que vieram ao Brasil nos sécs. XVI e XVII conviveram em Portugal com uma realidade de ausência de corte. Pelo menos no que se refere ao processo civilizador e à criação de um sistema de valores cortesãos, o

<sup>5</sup> Idem, pp. 105-116.

<sup>6</sup> Francisco Rodrigues Lobo. *A corte na aldeia*, p. 51.

português fidalgo sentiu uma espécie de hiato em sua trajetória<sup>7</sup>, o que possivelmente poderá ter refletido na colonização do Brasil. As elites coloniais que aqui se estabeleceram no séc. XVII e fizeram fortuna pelo século seguinte, estavam absolutamente distantes dos ideais cortesãos de Rodrigues Lobo, e de certa forma, se identificaram muito mais com aquela classe de mercadores burgueses que teriam “invadido” Lisboa durante a ausência da corte, no período de domínio político espanhol. Muita ambição e pouca civilidade.

No entanto, de qualquer forma que se veja, é claro que a precariedade da civilização colonial não se explica por esse hiato do processo civilizador aristocrático de Portugal. A realidade física da colônia em si, as condições de vivência, o ambiente enfim, tudo isso faz com que se tenha um desconforto, uma insegurança social no viver. A condição de vida colonial é regada por sentimentos como instabilidade, precariedade, provisoriedade, ambigüidade, desconforto, instabilidade, mobilidade e dispersão<sup>8</sup>. Os portugueses que vieram à colônia, até por volta de séc. XVIII, em imitação aos modelos dos mercadores burgueses, enxergaram na América uma espécie de espaço transitório, onde se enriquecia facilmente e depois se voltava para Portugal. A própria América como um todo, que ofereceu aos colonizadores visões oscilantes de Paraíso (na natureza e nos bens da terra) e Inferno (no colono, no índio), acabou por encontrar um termo intermediário entre ambos, um purgatório social e econômico, um lugar de passagem que propiciava a suficiente riqueza econômica para o bom retorno à pátria<sup>9</sup>. Entre o edênico e o demonológico, o colonizador buscou a riqueza, a ambição, num espaço físico pouquíssimo favorável aos brilhos do requinte cortesão.

As condições pouco propensas à cortesia e à civilidade já se instalaram desde os princípios da colonização, quando da própria estrutura das formações populacionais. Ainda no séc. XVIII, por exemplo, as inúmeras tentativas de se evitarem grandes dispersões da população colonial eram evidentes. Uma carta régia de julho de 1766, do governador da capitania de São Paulo, D. Luís Antônio de Sousa, determinava que os moradores se juntassem em povoações de 50 vizinhos para cima<sup>10</sup>. O grande receio do governador era de que a dispersão populacional pudesse contribuir para o escasso desenvolvimento da sociabilidade e da civilidade, que só a vida urbana pode oferecer. Lembre-se, por exemplo, que civilidade (*civitas*, cidade) e urbanidade eram o mesmo que cortesia, em oposição à vilania, a vida no campo. Só o cidadão poderia ser cortesão. Segundo o mesmo governador, a dispersão populacional “não permite a devida civilidade, nem a necessária doutrina espiritual, de que procede que esquecidos os homens das obrigações com que nasceram, seguem a desordem natural dos seus costumes, uns adormecendo-se nos

<sup>7</sup> J.G. Herculano de Carvalho. “Um tipo literário e humano do Barroco: o ‘cortesão discreto’”, *Boletim da Biblioteca de Coimbra*, (26):208-227, 1964.

<sup>8</sup> Fernando Novais (dir.). “Condições da privacidade na colônia”, *História da vida privada no Brasil*, pp. 13-39.

<sup>9</sup> Laura de Mello e Souza. *O diabo e a terra de Santa Cruz*, pp. 72 e ss.

<sup>10</sup> Maria Beatriz Nizza da Silva. *Sistema de casamento no Brasil colonial*, p. 21.

vícios, outros cometendo execrandos delitos, de que todos os dias se ouviam as tristes notícias”<sup>11</sup>. Outro receio, aliás justificável, era de que a dispersão populacional pudesse trazer consigo certos males sociais, como casamentos incestuosos, raptos, estupros e o relaxamento dos costumes, o que dificultava e muito a civilidade, especialmente o trato com o sexo feminino. “O homem deixado a si mesmo infelizmente abusa de sua razão”, como se diria no séc. XVIII.<sup>12</sup>

Junte-se a essa dispersão populacional e à ausência de centros urbanos na colônia, também uma completa mobilidade familiar e econômica, não apenas dos marginalizados, mas ainda das elites, o que contribui mais ainda para as dificuldades de um processo civilizador mais consistente. A estrutura da família colonial tem sido recentemente estudada pela nova história, de forma a esclarecer caminhos pouco percorridos pelos historiadores mais antigos, o que tem aliás revelado dados até então pouco ou nunca observados. O que agora se tem percebido é uma recusa da supremacia histórica do patriarcalismo e da família extensa, em função de novos modelos familiares, pouco convencionais, em que funciona uma absoluta mobilidade social dos componentes familiares. Se os pesquisadores da velha guarda da historiografia colonial (entre eles, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior) se detiveram no estudo do poder e da organização estática da vida familiar, em detrimento do comportamento das camadas pobres, o que hoje se compreende é um universo social-familiar bem mais desorganizado, móvel e imprevisível<sup>13</sup>.

Os trabalhos mais recentes esclarecem que apenas 26% das famílias coloniais tinham uma estrutura patriarcal e estática, à semelhança do modelo da casa-grande proposto por Gilberto Freyre. A grande maioria era representada por profissionais liberais e autônomos, mercadores, ferreiros, alfaiates etc., grande parte deles solteira ou em estado de concubinato, situação esta sempre perseguida pela Igreja. Que a mobilidade social tenha dificultado um processo de civilização e de cortesia na colônia, já carente de um núcleo econômico e cultural como a corte, é inevitável. A maioria dos portugueses que vinham ao Brasil viajava em estado de absoluta despreocupação com uma ordem familiar estável. Abandonos e viagens sem volta por parte de noivos e maridos eram uma constante. Nem mesmo o sacramento matrimonial, por vezes, conseguia deter os ciclos das atividades demográficas, sobretudo quando da descoberta de ouro e diamante nas Minas Gerais e da queda da exploração açucareira no Nordeste. Raras vezes as mulheres podiam acompanhar seus maridos em atividades aventureiras e tão pouco domésticas.

<sup>11</sup> Apud Maria Beatriz Nizza da Silva. Op. Cit., p. 20.

<sup>12</sup> Antônio Manuel de Melo Castro e Mendonça, “Memória econômico-política”, *Anais do Museu Paulista*, vol. XV, p. 98. Apud Mary del Priore, *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*, p. 110.

<sup>13</sup> Dentre os estudos mais recentes sobre a mobilidade social na colônia, citam-se: Sheila de Castro Faria, *A Colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998; e A.J.R. Russel-Wood, “Mobilidade social na Bahia colonial”, *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, UFMG, 1969, (27):175-196.

A mobilidade social, no final das contas, impedia relações sociais e familiares mais estáveis e duradouras, provocando o surgimento de uma sociedade cujos componentes tinham pouca dependência mútua, e conseqüentemente, poucas relações de sociabilidade, cortesia e refinamento cultural. O colono brasileiro, por quase três séculos, até a organização de melhores centros urbanos, não sentiu a *necessidade* de trato social, da polidez e até mesmo, aventuráramos dizer, da distinção mais rigorosa das classes sociais. As construções familiares do séc. XVIII, mesmo das famílias mais ricas, eram modestas e pequenas, “salvo uma ou outra casa de sobrado, restrita às construções das ordens religiosas de jesuítas e beneditinos”<sup>14</sup>. Não havia ostentação de poder no âmbito residencial, não por razões econômicas, mas por simples desleixo e desinteresse, o que mostra claramente a despreocupação das elites coloniais com o trato social. O colono foi descortês por acomodação.

A constante mobilidade social até o séc. XVIII, na colônia, traduz com clareza uma condição social em que a família convencional e patriarcal modelada por Gilberto Freyre é colocada em jogo, sobretudo pelo constante estado de concubinato a que estavam submetidos os colonos. Sempre ameaçado pela Igreja como uma das transgressões de natureza sexual instituídas pelo Concílio de Trento, o concubinato se tornou uma realidade excessivamente difundida na sociedade colonial, talvez um dos delitos mais punidos pelas visitas episcopais. Provavelmente não se tratasse de uma libertinagem sexual, mas quase de uma opção econômico-social, considerando-se a precariedade das relações familiares e sociais na colônia. Se houve, por parte da Igreja e do Estado, uma política de estruturação da família legal e um combate às uniões consensuais e extra-conjugais, tal atitude parece ter sido pouquíssimo eficaz ou, no mínimo, nada convincente. Antes de mais nada, o próprio clero não estava seguramente convicto dessa política de combate ao concubinato, não só porque se tratava de um clero “rebelde” na aceitação das reformas eclesiásticas, mas particularmente porque as uniões concubinárias estavam tão altamente difundidas que as próprias instituições religiosas se viram forçadas a ignorá-las<sup>15</sup>. Junte-se a isso as altas despesas cobradas pela Igreja para a realização do casamento, além das difíceis exigências burocráticas por parte do Estado, como certidões, documentos, consentimentos etc., o que, para o colono, haveria de ser complicadíssimo.

O concubinato pode ter sido a solução encontrada pelos colonos para as práticas de relacionamento familiar e sexual, especialmente diante das difíceis circunstâncias que envolviam as uniões conjugais em sua forma legal<sup>16</sup>. No entanto, é difícil aquilatar o quanto ele dificultou e/ou contribuiu para o exercício da cortesia e da civilidade nas relações amorosas. Ainda falaremos mais sobre isso nas páginas seguintes, mas de qualquer forma, tenhamos em mente o fato de que, diante de realidades pouco cortesias como os raptos, estupros, abandonos, o concubinato foi

<sup>14</sup> Sheila de Castro Faria, *A colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*, p. 358.

<sup>15</sup> Luciano Figueiredo, “Mulheres nas Minas Gerais”, in: Mary del Priore (org.), *História das mulheres no Brasil*, p. 172.

<sup>16</sup> Ronaldo Vainfas, *O trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*, pp. 77-113.

uma forma de união bem menos segura, estável e duradoura do que o casamento. Porém, era uma das únicas em que se escolhiam os parceiros por amor ou por qualquer outra razão de natureza mais passional.

Tantas formas de uniões consensuais e relacionamentos ilícitos às vezes nos seduzem à hipótese de uma colônia “sexualmente intoxicada”, como teria também considerado Gilberto Freyre, ao abordar a presença negra na sexualidade do brasileiro. É preciso antes considerar que a colonização do Brasil, em toda a extensão de seu processo, foi definida ética e religiosamente pelas decisões severas do Concílio de Trento, finalizado em 1563, estrutura básica da Contra-Reforma que ditou os parâmetros de comportamento moral e familiar, além de ter gerado a ordem inaciana da Companhia de Jesus, cujo modelo dita as rédeas da colonização até séc. XVIII. Vainfas nos fala de uma espécie de “pastoral do medo”<sup>17</sup> na difusão das ordens tridentinas, algo semelhante à primeira Inquisição medieval que caçou e puniu rigidamente as heresias cristãs. A diferença é que a “culpabilização” (no sentido empregado por Delumeau) da reforma tridentina se preocupou muito mais com questões que dizem respeito a problemas éticos, sexuais e familiares. Como se fosse uma reestruturação do casamento e da família. Se considerarmos as relações amorosas, no âmbito geral, no período colonial como um todo, não houve uma liberdade completa em relação às práticas sexuais, pelo menos não mais do que o comumente aceito pela Europa na mesma época. A concepção de ausência de pecado nas relações amorosas só existiu em relação às negras, índias e desclassificadas, o que poderia corresponder mais ou menos às práticas de prostituição na Idade Média e Moderna na Europa, uma face social até de certa forma aceita pelo próprio clero. Se pudéssemos comparar os valores morais da Inquisição da Baixa Idade Média com os do período colonial no Brasil, a equivalência seria quase a mesma, salvo evidentemente as formas mais brutas e impiedosas das visitações medievais. Os autos do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, realizados na Bahia pelo frei inquisidor Heitor Furtado de Mendonça (visitação de 1591) revelam confissões em sua maioria ligadas a questões éticas e familiares, como sodomia, homossexualidade feminina, blasfêmia, relações sexuais ilícitas, bruxaria, leitura de livros incluídos no *Index Librorum Prohibitorum*, e finalmente os sacrilégios e heresias (judeus e simpatizantes do protestantismo)<sup>18</sup>.

Salvo as grandes visitações do Santo Ofício de Lisboa (1591-5; 1618-21 e 1763-8), os três séculos de colonização portuguesa contaram com visitações diocesanas pequenas, fundamentadas sobretudo nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (concluídas em 1707), com punições mais leves, visando particularmente questões familiares, já que suas atribuições eram bem mais restritas

<sup>17</sup> Op. Cit., pp. 19-55. Sobre a “pastoral do medo” tridentina, veja-se também R. Vainfas (org.). *História e sexualidade no Brasil*, pp. 41-66.

<sup>18</sup> Ronaldo Vainfas (org.). *Santo Ofício da Inquisição de Lisboa: Confissões da Bahia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

que as do tribunal oficial. O tema mais comum eram as uniões ilícitas que impediam a constituição da família legítima<sup>19</sup>.

Em síntese, o colono brasileiro encontrou formas diversas de relações amorosas que escapam ao controle das instituições eclesiásticas, que enxergavam no matrimônio a única forma estável e oficializada de relacionamento. Como os casamentos coloniais sempre se davam em forma de compromissos civis, com absolutamente nenhuma preocupação com o exercício do amor em si, o fato é que as uniões ilícitas, sobretudo o concubinato, expressavam muito mais cortesia e amabilidade do que as uniões matrimoniais. Do pouco que se cultivou das relações cortesias na prática amorosa, quase nada envolveu de fato o casamento. Maria Beatriz Nizza da Silva, em seu clássico *Sistema de casamento no Brasil colonial*, nos revela que “a escolha do cônjuge era norteadada, no período colonial, pelo princípio de igualdade no que se refere à idade, condição, fortuna e saúde, e também por aquilo que poderíamos denominar princípio da racionalidade, que evidentemente marginalizava a paixão ou a atração física”<sup>20</sup>. Isso quer dizer que havia uma espécie de receio do casamento por amor, como também denuncia um adágio colonial recolhido e citado pela historiadora acima citada: “Quem casa por amores, maus dias, piores noites”. O casamento estava, de fato, associado a uma reafirmação da estabilidade econômico-social e não teve qualquer identificação com as práticas da cortesia e do relacionamento amoroso. É possível que todas as outras formas de relação amorosa e sexual que não o casamento, tenham dado maiores vazões a um sentimento pelo menos mais próximo do amor cortês, e aqui incluiríamos o concubinato, os afetos homossexuais e até mesmo as relações com escravos, já que todas essas formas de afetividade partiam do princípio da escolha e da paixão. Portanto, se houve algum tipo de “corte amorosa”, o que sem dúvida estaria muito distante das práticas de amabilidade apregoadas pela poesia cortês, esta esteve certamente desvinculada do casamento, pelo menos para a grande maioria dos colonos que enfrentaram as burocracias do matrimônio.

De acordo com os autos das visitações do Santo Ofício e das outras visitações episcopais menores, as confissões que denunciam um exercício mais ativo de sedução amorosa ou mesmo cortesia estiveram sempre ligadas a concubinato ou homossexualismo. São notáveis e famosos, por exemplo, os casos de Luiz Delgado, homossexual detento pela Inquisição, e que causou escândalos porque tratava seus amantes de forma romântica e cortês (nem os homens tratariam suas damas com tanto requinte)<sup>21</sup>, e ainda de Paula Siqueira, natural de Lisboa e residente na Bahia, processada por aceitar as intenções cortesias do amor de Felipa de Souza, que por dois anos, lhe enviou cartas, recados, presentes e a abordou com abraços e beijos. Paula de Siqueira seria ainda condenada por ter lido e relido (sabia de cor inúmeros trechos) uma história de amor feminino contida no proibido *Livro de Diana*, de

<sup>19</sup> Luciano Figueiredo. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*, p. 21.

<sup>20</sup> Op. Cit., p. 70.

<sup>21</sup> Luiz Mott. *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*, p. 125.

Jorge de Montemayor. Inquirida, ela disse que não sabia que o livro constava do *Index*. No que diz respeito ao concubinato e ao carinho com as parceiras, Francisco Dias Rebelo, no séc. XVIII, revela sua cortesia com Joana, mulata sua escrava “e sua comadre, a qual estima e trata trazendo-a asseada e há muitos anos que ele está amancebado (...) e que outrossim trata mal a sua mulher”. Assim, manda sua esposa “ao mato buscar lenha e socar milho e lavar a roupa e a dita mulata é tratada por ele como se fosse sua mulher e senhora da casa”<sup>22</sup>.

Que o concubinato, em especial, tenha sugerido mais noções e vestígios de amor cortês do que o casamento, não resta dúvida. Lembremos que na Europa, pelo menos nos princípios do séc. XII (e a prática se estende por todo o período clássico), também não fora o casamento a mola propulsora do amor cortês na classe aristocrática, mas o adultério e o celibato. Cabia ao jovem da nobreza cortejar a dama casada de seu senhor como forma de aprendizagem do exercício amoroso da corte. Sob esse ponto de vista, o adultério e outras práticas de amor ilícito irão despertar o sentimento da amabilidade também aqui no Brasil colônia. Assim, não seria o concubinato colonial um possível substituto do adultério medieval, como justificativa da cortesia e dos bons tratos amorosos? *Mutatis mutandi*, e na falta de um fenômeno social mais convincente, talvez sim. Não havia outra forma de expressão afetiva, justamente também por ausência de relações sociais mais cortesias, por ausência de polidez propriamente dita. Como já havíamos colocado, não existe um ambiente favorável para a consolidação definitiva de um sistema de valores na colônia. E como o casamento e a estrutura das relações familiares pré-burguesas não deixavam espaço para o afeto (e esta parece ter sido a regra), a cortesia surgiu como prática ilícita de comportamento, como forma de marginalização social, pelo menos aos olhos da Igreja. O cortês estava sempre associado a algum tipo de transgressão moral, já que sua existência só se dava fora das uniões admitidas pela Igreja. O cortês era o ilegítimo, o contraventor. Ou antes, o cortês era o imoral.

Até aqui, isso não nos parece absurdo, porque também a corte amorosa na Europa veio de ligações ilícitas, porém admitidas como necessidade social. Já havíamos deixado claro no capítulo anterior que o surgimento do amor cortês no séc. XII parece ter sido um dos estranhos fenômenos sociais do Ocidente, já que sua invenção no campo da ética amorosa pressupunha razões econômicas e sociais as mais diversas. O “consentimento” do senhor feudal diante da corte amorosa do jovem à dama só poderá ter uma explicação histórica que dê conta de compreender as reais propostas da aristocracia medieval, sobretudo na afirmação do código de valores estabelecido. Parece-nos que a aproximação ideológica entre adultério medieval e concubinato colonial só é válida uma vez que ambos despertam a

<sup>22</sup> Apud Luciano Figueiredo. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*, pp. 89-90. Sobre as relações cortesias no homossexualismo feminino, veja também Lígia Bellini. *A coisa obscura: mulher, sodomia e Inquisição no Brasil colonial*, esp. cap. 1; Emanuel Araújo. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”, in: Mary del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil*, pp. 45-77. E sobre a cortesia nos concubinatos, cf. também Mary del Priore. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*, pp. 126 e ss.

valorização das atitudes cortesias. Mas cabe aqui ressaltar que o valor da cortesia no adultério medieval (amor cortês, propriamente dito) não é espontâneo nem natural, mas nasce de uma necessidade estudada pela classe. A corte amorosa é uma aprendizagem social, uma lição de comportamento ético ditada pelas exigências de uma classe detentora do requinte e da polidez. Diríamos que o amor cortês medieval só se transforma em sentimento verdadeiramente passional nas mãos da poesia humanista e renascentista, porque antes disso é uma técnica de aprendizagem da civilização, é uma atitude fria de louvor aos comportamentos requintados da classe, é uma definição do caráter de nobreza, é a reafirmação da virilidade, como modelada pela civilização grega (se, de fato, tiver sido válida a nossa comparação). O amor cortês medieval, em sua origem, se define por muita cortesia e pouco amor.

O concubinato colonial, e quaisquer outras práticas amorosas que tenham despertado cortesia, estão muito distantes disso. Não nascem de uma necessidade de diferenciação das classes sociais. Ao contrário, são vazões mal resolvidas de casamentos arranjados sem amor, e fadados ao insucesso. Portanto, seu mecanismo e sua razão social são absolutamente distintas das razões do amor cortês. Trata-se de uma vazão sexual à estrutura do casamento do princípio “racionalista”, sugerido por Maria Beatriz Nizza da Silva, em detrimento da disciplina civilizadora da cortesia medieval.

Assim sendo, o concubinato e as demais relações ilícitas coloniais também se distanciam das propostas de espiritualização do amor sugeridas pelo sistema de valores aristocrático. Por mais afáveis que fossem as relações concubinárias, nada se sabia do amor espiritualizado apontado pelos poetas cortesias. Não raro, a cortesia concubinária também conhecia contraditoriamente as raias da sedução e da violência sexual, já que não estava fundamentada num código ético de comportamento, mas numa expressão espontânea de afeto e paixão, completamente sujeita aos impulsos mais agressivos. E essa nos parece a distinção mais definitiva em relação ao amor cortês: se este se traduz pela arte do controle das paixões e dos impulsos eróticos, numa tentativa de espiritualização dos mesmos, a cortesia concubinária, ao contrário, é como um cavalo de rédeas soltas, um exercício de amor passional, descompromissado, pouquíssimo sujeito aos controles da razão. A cortesia colonial, portanto, pode, de um momento para o outro, se transformar em descortesia, e o amante afável, em raptor agressivo. Assim de fato começavam os elementos básicos do ritual amoroso na colônia, do qual aliás se sabe muito pouco: “a sedução aparece como um desdobramento do namoro”<sup>23</sup>. E depois da sedução, o rapto, a violência, a agressão. Luciano Figueiredo, em rico material coletado e analisado sobre a família e as relações amorosas e conjugais nas Minas do séc. XVIII, observa que os limites entre o afeto e a violência eram indistintos naquela sociedade, o que também era aceito pela própria Igreja, como forma de controle do comportamento feminino. A violência andava de mãos dadas com os zelos e os cuidados amorosos. Sobre o uso

<sup>23</sup> Alzira Lobo de A. Campos. “Corte amorosa e sedução no passado colonial”, *Notícia bibliográfica e histórica*, p. 28.

da palavra “zelo”, vale citar o trecho completo de Luciano Figueiredo: “A relação entre zelo e violência, que nos parece bastante paradoxal, em verdade, é a chave desse discurso. Como conhecemos hoje em dia, “zelo” tem a acepção de cuidado, desvelo, pontualidade e diligência em qualquer serviço e, menos freqüentemente, pode significar afeição íntima e até ciúmes. Em *Novíssimo Dicionário Latino-Portuguez, etymológico, prosódico, histórico, geográfico, mythológico, biográfico etc.*, “ZELUZ”, no enquanto aparece assim definido: ‘ciúmes: hier. zelo (de Deus), cólera divina: vitr. hier. zelo emulação, porfia, ardor, amor, zelo zelatus sum pro domino. hier. estou inflamado de zelo pelo Senhor’. Como se percebe na acepção original da palavra encontra-se a transgressão que esse tipo de ação implica: cultivar o ardor fora do casamento e dedicá-lo à mulher, e não a Deus”<sup>24</sup>.

Na acepção prevista por Luciano Figueiredo, as relações que envolvem a cortesia concubinária na colônia são *zelosas*, porque envolvem o ardor amoroso fora do casamento, numa constante oscilação entre o afeto e a violência. Uma vez mais, esclarecemos que a cortesia colonial, por vezes, se vê presa aos domínios da descortesia e da agressividade, justamente por não se constituir como um sistema de valores, como uma exigência de classe, mas ao contrário, como uma expressão voluntária e espontânea de uma sociedade mal resolvida em matéria de relações matrimoniais.

Em síntese, o que expusemos acima foram as diversas razões pouco favoráveis ao surgimento da cortesia amorosa na colônia, o que inevitavelmente também pouco favorece para o surgimento da cortesia literária. Os poucos vestígios de uma sociedade mais civilizada e cortês nas relações amorosas, como foram as uniões ilícitas, acabam por apresentar contradições lastimáveis, envolvendo extremos de comportamento, como o caso do zelo amoroso oscilando entre o afeto e a violência. Mas também não fora contraditório o processo civilizador na Europa? Será que, de fato, o amor cortês e as práticas de amabilidade erótica puderam evitar arroubos de agressão e violência doméstica dos homens cortesãos? Será que, de fato, a poesia humanístico-renascentista se aproximou das condutas sociais e familiares ditas cortesãs do período clássico-neoclássico?

Há evidentemente contradições em todo e qualquer procedimento social, com os seus mais variados limites e extensões. Na sociedade colonial, as contradições explícitas se deram sobretudo quando da imitação das atitudes cortesãs por parte das elites, especialmente no campo das aparências. Não se trata somente de cortesia amorosa, mas de polidez como um todo. Na ausência de um sistema de valores e de um código de honra e de polidez que justificasse a existência de uma classe aristocrática, e principalmente na ausência de uma ambiência favorável a esses fenômenos, as elites coloniais, supostamente detentoras de maior requinte, passaram a imitar de forma parca e por vezes simplória as condutas elegantes da nobreza cortesã. Sendo as condições na colônia pouquíssimo propícias para a ascensão de

<sup>24</sup> Luciano Figueiredo. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*, p. 108 (omiti as citações de pé de página do autor).

uma sociedade de corte, seja no campo cultural ou mesmo geográfico, o fato é que houve, sim, lampejos de um processo civilizador na América Portuguesa, muito embora carregado de dissonâncias e sem maiores recursos que o alimentassem, mas o suficiente, por exemplo, para que ascendesse no quadro cultural um espaço de requinte como fora Minas Gerais, campo de desenvolvimento da música, escultura, arquitetura e poesia. E não das piores.

De fato, o requinte e a civilização existiram. E mais também vestígios de um gosto cortesão que puderam inflamar a paixão de poetas leitores de Petrarca e dos petrarquistas. É claro, grande parte deles, senão todos, conviveu com a civilidade da metrópole ou de outros países como a Itália, mas lembre-se que, se a aprendizagem aconteceu na Europa, os melhores momentos de criatividade e de intensa produção poética aconteceram diante da “turva e feia corrente destes ribeiros”, como nos avisa Cláudio, no famoso “Prólogo ao Leitor” das *Obras* de 1768. E se o requinte e a civilidade existiram, é preciso enxergá-los um pouco mais de perto.

Diríamos, antes de mais nada, que as elites coloniais se apegaram a um certo processo civilizador, semelhante ao modelo europeu, porém com diferenciações básicas em sua estrutura. Se a proposta de Norbert Elias é de que os países colonizados formam, à semelhança de seus colonizadores, uma espécie de superego, a partir do qual se orientam socialmente, no Brasil as coisas aconteceram de forma mais surpreendente. A preocupação que norteia as elites é a aparência do processo, e não de fato, a sustentação de um superego que dê conta das agressividades e paixões humanas. Sabemos que essa idéia também é questionável. Afinal, que “aparência” de civilização é essa (tomando-se o parâmetro da nobreza cortesã, é claro) que deixa os escravos partilharem os mesmos quartos de seus senhores?, que se esquece da ostentação de casas residenciais? É difícil entender a sociedade colonial e seus mecanismos, principalmente as articulações sociais de manutenção do poder.

O que prevaleceu de “cortês” na colônia (se é que o termo funciona) nas relações sociais, foram traços de sustentação do poder e do prestígio em si, em detrimento do comportamento refinado e da cortesia. No 1.º capítulo de seu clássico *Desclassificados do Ouro*, Laura de Mello e Souza levanta um fato da vida social de Minas Gerais no séc. XVIII aparentemente pouco relevante, mas que revela com perfeição o caráter de ostentação ilusionista de sua sociedade: trata-se da festa, em Vila-Rica, do traslado do Santíssimo da Igreja do Rosário para a matriz do Pilar, em 1733. Segundo se relatou, a pompa parece não ter tido limites, com suas danças, alegorias e figuras a cavalo, luxuosamente vestidas e enfeitadas com pedras preciosas. Minas vivia o furor do processo de mineração, especialmente pela recente descoberta de diamantes, anunciada em 1729. Laura enxerga nesse evento não uma celebração religiosa, mas o “êxito da empresa aurífera” que se celebra a si própria, na verdade o triunfo da grandeza, do mitológico (o ouro) sobre o cotidiano, numa explosão da grandiloquência típica de festas barrocas. No entanto, se esse momento histórico marca o apogeu da produção mineradora em Minas, é diante dela que já se começa a perceber a lenta decadência que irá denunciar a pobreza de Minas no séc. XVIII. A festa do Santíssimo foi uma expressão de luxo e ostentação de poder e

prestígio. “O verdadeiro caráter da sociedade é, aqui, *invertido*: a riqueza já começava a sumir, mas aparece como pródiga; ela era de poucos, e aparece como de todos. Por fim, a festa cria uma zona (fictícia) de convivência, proporcionando a ilusão (barroca) de que a sociedade é rica e igualitária: está criado o espaço da *neutralização* dos conflitos e diferenças (...). Mas a mensagem viria como que cifrada: o barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência”<sup>25</sup>.

Assim diríamos que foi também todo o processo de civilização na colônia: aparente, contraditório, proporcionando a ilusão de sua própria existência. O “cortês” das atitudes (amabilidade e requinte nas relações amorosas, por exemplo) esteve do lado da desclassificação social; e o “cortês” das aparências sustentou o prestígio e o poder das elites<sup>26</sup>. A aparência de cortesia conferiu aos mais fortes a ilusão de nobreza e de requinte. Quase todos os exemplos típicos são satirizados por Gonzaga nas *Cartas Chilenas*: 1) o trabalho é absolutamente desprezado, em função do ócio, que é o distintivo da aristocracia; 2) a aparência pode conferir ares de cortesão, especialmente se se alega alguma herança de fidalguia; 3) as roupas são o distintivo máximo de nobreza (casquilhismo); 4) festas e folguedos sempre conferem o ar de ócio e prestígio. Ora, tudo isso acima denuncia de fato aquilo que se denominou sociedade de corte, aquela que legitimamente teve o seu apogeu no séc. XVI, com a difusão do Absolutismo.

O nome que salta à memória como registro de práticas quotidianas da colônia é, evidentemente, Gregório de Matos, e sua posição frente aos pseudofidalgos lembra muito a de Gonzaga, seu sucessor do século seguinte. Gregório, que foi filho de um fidalgo português, senhor de dois engenhos e 130 escravos, na Bahia, conviveu de perto com a decadência dos produtores de açúcar, junto a uma ascensão dos mercadores burgueses, e grande parte de sua poesia satírica está voltada às supostas contradições do processo civilizador da colônia. Longe de uma intenção libertária ou reformista, como revela João Adolfo Hansen, Gregório intenta uma preservação da norma politicamente hegemônica de uma estrutura monárquica de hierarquias sociais, e nisso denuncia as transgressões abusivas do código ético cortês<sup>27</sup>. Seus “principais da Bahia chamados os Caramurus” são, na verdade, a ilusão e a ingênua cobertura de uma falsa fidalguia recém surgida, ainda moldada à luz das barbáries primitivas. A esse mesmo assunto, compõe a denúncia:

Só sei, que deste Adão de Massapé  
procedem os fidalgos desta terra. (*OP*, p. 641).

<sup>25</sup> Laura de Mello e Souza. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no séc. XVIII*, p. 23.

<sup>26</sup> Cf. Emanuel Araújo. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*, esp. cap. 1, “A sociedade da aparência”, pp. 83-187.

<sup>27</sup> João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Cf. também Fritz Teixeira de Salles. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*, pp. 129-153.

O que parece, na verdade, incomodar o Gregório satírico é a pretensão da fidalguia, e a aparência ridícula do falso requinte civilizatório. Quando de seu degredo para a África, ainda denunciava a ignorância da “triste Bahia” e o seu ar de vitória:

Não vêem, que os entendidos me cortejam,  
E que os nobres, é gente que me segue? (*OP*, p. 1163)

A partir de tudo isso, percebe-se que a colônia brasileira levou em conta certos elementos do processo civilizador europeu que denotam imediato poder e prestígio, ao mesmo tempo em que ignorou outras formas essenciais de civilidade, sobretudo o trato social, o requinte dos costumes e a cortesia amorosa, ou seja, aquelas que denunciam a convivência em sociedade. O colono brasileiro, pelo menos aquele representativo da elite, certamente de origem portuguesa, conhecia os distintivos da nobreza e do processo civilizador, mas preferiu usar somente aqueles que denunciavam poder e prestígio imediatos. É um mecanismo mais simples e rápido de sustentação do prestígio, ainda que pouco convincente aos olhos de muitos. É o caso, por exemplo, dos viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil, grande parte deles na transição dos sécs. XVIII e XIX – Debret, Saint-Hilaire, Lindley e outros. As anotações e os relatos de viagem de todos eles (em sua maioria grandes volumes de inestimável interesse histórico) acabaram por se transformar num retrato da sociedade brasileira vista com olhos de fora.

A colônia, por séculos, viveu uma contradição entre barbárie e civilização, típica de sua condição histórica. É claro que a opinião dos viajantes europeus poderá estar carregada de generalizações, visões distorcidas, equívocos, subjetividades e até preconceitos, o que seria aliás bastante comum e de certa forma compreensível. A periferia colonial poderia assustar por seu exotismo e por suas diferenças culturais. Não queremos muito menos generalizar que os aspectos retratados acima possam constituir um ponto de referência do comportamento do indivíduo brasileiro moderno, já que existem mudanças fundamentais com a introdução da corte e dos mecanismos da política imperial em toda a extensão do séc. XIX. A grande chave das contradições de todo processo civilizador está em enxergá-lo numa posição exterior a ele. Assim, essa polaridade metrópole-colônia tende a desaparecer, ou pelo menos a se atenuar consideravelmente, deixando claro que as contradições sociais não são apenas típicas de países coloniais. Lembremos, por exemplo, que os momentos mais culminantes do processo civilizador europeu, como as cortes absolutistas do séc. XVI (e não estamos nos referindo aos países ibéricos, mas à corte de Luís XIV ou de Elisabete I), conviveram explicitamente com contradições inacreditáveis, como intolerância e fanatismo religioso, ignorância nos costumes, guerras, violência em vários campos do comportamento, torturas, Inquisição, duelos, marginalização e discriminação social, e tudo o mais que possa causar admiração.

O discurso dos viajantes europeus que aqui estiveram, sobretudo nas primeiras décadas do séc. XIX (período em que se esboçavam os vestígios da corte)

não nos parece a fonte mais límpida de observação dos costumes e valores do Brasil naquela época, como acreditaram os primeiros historiadores que analisaram a colônia. Sua vantagem (do discurso) está no fato de serem olhos que vêm de fora, mas a desvantagem, que torna esse raciocínio inclusive suspeito, está na parcialidade da retórica hegemônica dos olhos europeus. Quem nos garante que não há uma espécie de valorização ou mesmo apreço de cultura própria, em detrimento das culturas coloniais, na fala de um Saint-Hilaire ou de um Debret? Por que se escandalizar com um determinado costume nativo da colônia, se seguramente poder-se-ia encontrar um correspondente na metrópole? Será que foi apenas o genial Montaigne, no séc. XVI, com o seu ensaio “Dos Canibais” que observou com aguda perspicácia a relatividade e até mesmo uma certa homogeneidade das culturas?

Se as colônias, a partir do séc. XVI, foram vistas pelos olhos europeus como o espaço da barbárie, lembremos que a refinada sociedade de corte petrarquista, na mesma época, tinha como código o amor, mas como prática, a violência. Na Inglaterra elisabetana, por exemplo, o épico que se destacou como elucidativo e revelador das práticas de cortesia, o *The Fairie Queene*, de Edmund Spenser, acabou também revelando muito mais que isso, ou seja, aquilo que o crítico Gary Waller chamou de “ritualized expression of violence in the service of an ideal cause”<sup>28</sup>. Em nome da nobreza e da defesa dos interesses de classe, a aristocracia cultuou o gosto pela violência, pela dominação, pelo exercício irrestrito do poder. O mesmo Spenser, que viveu 20 anos na Irlanda, certamente viu como ninguém os horrores da colonização do Império Britânico naquela terra. E no entanto, ele escreveu sobre os rituais de cortesia amorosa, não sabemos se de todo convencido de seus ideais.

Portanto, voltamos a dizer que o filtro de observação dos olhos estrangeiros não nos parece o mais límpido para a avaliação de uma determinada realidade, já que seguramente existiria aí uma retórica de distinção das culturas, de valorização do próprio e desconsideração do outro, no sentido de preservação da hegemonia. A diferença básica no código de convivência e sobrevivência entre metrópole e colônia talvez existisse meramente no campo do discurso, e não da prática social existente. É possível que Norbert Elias não tenha enxergado isso com tanta clareza, por mais que tenha tentado a sensatez de evitar a dominação das políticas de extrema direita em seu tempo. Em seus conceitos, parece ter acreditado que a civilidade se faz apenas com “gestos cortesês”. Mas o próprio Elias não teria feito uma distinção entre *civilization* (contraconceito à barbárie) e *kultur* (conceito com raízes de identidade nacionalista)? À *courtoisie* do Antigo Regime, os franceses republicanos e revolucionários opuseram a *civilité*. O que nos parece é que grande parte desses conceitos passa por um crivo de interesses classistas e nacionalistas, de forma a obscurecer o verdadeiro sentido da civilização. É possível que a lente de observação dos viajantes estrangeiros estivesse imbuída muito mais de um conceito de *kultur* (defesa e elogio do próprio), já que *civilization*, de ambos os lados, poderia não ser assim tão dissonante quanto se imaginava.

<sup>28</sup> Gary Waller. *Edmund Spenser: a literary life*, p. 31.

Poderíamos dizer que as contradições na colônia foram diversas das contradições do processo civilizador europeu original. A cortesia amorosa, por exemplo, que como já havíamos esclarecido, não funcionou muito bem entre os colonos, encontrou obstáculos que inevitavelmente contradizem a sua própria razão de ser. As mulheres coloniais tiveram uma condição de vida social muito distante das damas cortesãs, e isso poderia servir também para a própria elite do séc. XVIII, já que a família patriarcal não representou a grande maioria da sociedade. No que diz respeito ao elemento feminino, há uma diversificação econômica urbana muito grande, particularmente em Minas no séc. XVIII. As mulheres têm participação em atividades econômicas diversas, como o comércio nas ruas (tabuleiros etc), o que haveria de provocar conflitos internos com vendedores ambulantes, sobretudo porque promovia a participação direta em desordens sociais, como prostituição e até extravio de ouro<sup>29</sup>. A mulher colonial, e mesmo as brancas, se considerarmos evidentemente o modelo poético clássico, inspira pouca cortesia. Sua vida é ativa e sua existência é burguesa e cotidiana. Junte-se a isso ainda a pouca incidência de mulheres brancas até final de séc. XVIII, para uma população de minoria portuguesa que também perseguiu a “limpeza de sangue” (raça e origem cristã).

No mais, estamos também diante de uma sociedade precária sob o ponto de vista cultural, pelo menos até meados do séc. XVIII. Se o comportamento em si não é favorável à estimulação de uma poesia de corte (e não é só por causa da inexistência de uma corte, como vimos), o ambiente social é ainda um empecilho determinante. O “sepultamento na ignorância” a que se refere Cláudio parece mesmo advir de um espaço absolutamente sem cultura, salvo congregações jesuíticas que expandiram uma formação humanista nas mentalidades coloniais. Afora isso, o que se tem é uma ausência de bibliotecas públicas e particulares<sup>30</sup>, de imprensa, e acima de tudo, de interesse. Os colonos não tinham vontade de aprender, como notara Saint-Hilaire. A escola pública era uma raridade. Poetas como Cláudio, Santa Rita Durão ou Basílio da Gama se instruíram nas primeiras letras em espaço doméstico. E lembre-se que, se o colono já não tem o gosto pelas letras, a metrópole ainda proíbe os mais versados de conhecerem determinadas obras mais modernas, quando não é a Igreja

<sup>29</sup> Luciano Figueiredo. *O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no séc. XVIII*, p. 61. Cf. também sobre o mesmo tema: Luciano Figueiredo e Ana Maria Magaldi, “Negras de tabuleiro e vendeiras: a presença feminina na desordem mineira do séc. XVIII”, *Ciências sociais hoje*, São Paulo, ANPOCS, 1984, pp. 179-214. Sobre a participação da mulher na vida política e no campo ideológico, ver: Liana Maria Reis, “A mulher na Inconfidência (Minas Gerais – 1789)”, *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 1989, (9):86-95. Em oposição à atividade feminina, Leila Algranti observou o seu lado passivo, recluso, submisso e casto, em seu *Honradas e devotas: mulheres na colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822*. Rio de Janeiro/Brasília, 1993.

<sup>30</sup> A maior delas era possivelmente a do Frei inconfidente de Mariana, Luís Vieira da Silva, que contava com os maiores autores da Antiguidade latina, bem como os modernos (Voltaire, Hume, Montesquieu). Sobre seu acervo e suas idéias, veja o estudo de Eduardo Frieiro, *O diabo na livraria do Cônego + Como era Gonzaga?* Belo Horizonte, Secretaria da Educação, 1950. Sobre as leituras e bibliotecas na colônia, cf. Luís Villalta, “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura”, in: Fernando Novais (dir.). *História da vida privada no Brasil*, pp. 331-385.

que o faz. Recordemos o caso de Paula de Siqueira, condenada por ler amores femininos no *Livro de Diana*, inserido no *Index*. Mais esdrúxulo é o caso do *Pastor Fido* de Guarini, traduzido no final do séc. XVIII para o português, por um primo de Gonzaga, que teve a sua tradução proibida, porque na mesma data, o poeta de Marília estava preso por suspeitas de conspiração contra o Estado. O que certamente pesou foi o sobrenome Gonzaga. O *Pastor Fido*, que nem de longe tem a ver com os pressupostos da ideologia iluminista, entrou para o rol dos proibidos pelo Estado, e dizem que foi proibido por décadas, e só em meados do séc. XIX (!) foi de novo liberado e apreciado como tragicomédia pastoril. Bem revela o quanto foram quase incompreensíveis as proibições de leituras no período colonial.

Mas se não há dúvida de que houve contradições no processo civilizador da colônia brasileira, é preciso considerar a relatividade de momentos históricos. Em 1753, Cláudio está convicto de que faz parte de uma sociedade inculta e bárbara. Gonzaga, na década de 80, ao contrário, acredita que Marília verá “em cima da espaçosa mesa altos volumes de enredados feitos”. É verdade que o grande salto cultural de Vila Rica aconteceu na segunda metade do século, mas será que Cláudio, ao chegar ao Brasil, não teria lançado mão de uma retórica inversa à dos europeus, ou seja, depreciado a cultura própria e elogiado a civilização alheia? Não haverá em seus olhos uma espécie de preconceito dos valores coloniais, ainda que os tenha tomado como ponto de partida e inspiração para a essência de sua poesia? Ou seja, uma vez mais, a diferença no código de relações humanas entre metrópole e colônia se justifica por um discurso meramente retórico. O luso Teófilo Braga reconheceu, no século XIX, que Vila Rica fora a capital da cultura portuguesa no século das Luzes e da Inconfidência.

É possível que Cláudio estivesse muito mais imbuído de um discurso hegemônico europeu previamente assumido na Universidade de Coimbra, do que de fato de uma observação imparcial dos fatos sociais, de tal modo que não pudesse enxergar aquela relatividade das culturas proposta por Montaigne. É claro que sua atitude não é a do intelectual que despreza sua própria terra. O desgosto de Cláudio se traduz por um desejo inquietante de promover as luzes e a cultura em sua pátria, da mesma forma que vira na Europa, por iniciativa de uma nobreza ilustrada. Lembremos de novo (e nunca é excessivo considerar isso) que a explicação pode passar por uma relatividade histórica, e não somente cultural em si, já que o grande surto cultural de Vila Rica só acontece na segunda metade do séc. XVIII.

Se o processo civilizador no Brasil colônia passou por contradições inevitáveis, fato também inevitável é que sua poesia tenha registrado aspectos dessas contradições. Ainda no campo da historiografia, Mary del Priore aponta que no Brasil, a história dos sentimentos não se fez com exuberância, como por exemplo, a emergência do amor romântico e da família burguesa, mas partiu de sociabilidades concretas e tradicionais: “os sentimentos afloram diretamente de experiências concretas, como a solidão em que ficavam as mulheres quando da ausência de seus companheiros, a solidariedade na divisão das tarefas de trabalho ou o desejo sexual sem pudores. Não eram, pois, matizados em referências eruditas, embora a poesia do

período mencione ‘ternas pombas’ que se catam e beijam, ou ‘olhos que o amor acende duma suave chama’” (Caldas Barbosa e Alexandre Gusmão)<sup>31</sup>.

A idéia de que a poesia colonial nunca acompanhou os rumos da sua sociedade (já aliás difundida com os primeiros críticos românticos) merece novas considerações. Se o petrarquismo, por exemplo, de forma alguma se identificou com a realidade social da colônia pelas diversas razões que colocamos anteriormente, o que se percebe – e iremos discutir esse tópico exaustivamente nas próximas páginas – é que esse mesmo petrarquismo apresenta contradiscursos inseridos em sua própria estrutura. Se a proposta dos poetas coloniais não é de apresentar um retrato social da colônia, e nem poderia ser porque a proposta estética do séc. XVIII ainda é de imitação dos clássicos, nem por isso a sua poesia é de inteira submissão voluntária aos modelos originais. Gostaríamos justamente de pinçar momentos da poesia colonial em que transparece esse debate ideológico entre forças contrárias, o universal e o local, o petrarquismo e o antipetrarquismo, como os primeiros indícios de uma identidade cultural nascente. Também nas próprias cortes absolutistas, a história do petrarquismo só se justifica com a existência de seu oposto, ou seja, o antipetrarquismo. Trata-se de uma tentativa de questionar a convenção, em função de uma criatividade mais ampla das estruturas literárias. É disso que se aproximou o melhor de nossa poesia colonial, e é esse o caminho que perseguiremos.

---

<sup>31</sup> Mary del Priore. *Ao sul do corpo*, p. 126.

## III

CLÁUDIO:  
UM EXILADO EM SUA PÁTRIA

---

O cortesão peregrino, 80  
A cortesã culposa na  
"Fábula do Ribeirão do Carmo", 103  
O antipetrarquismo do pastor Eulino, 118

## 1. O CORTESÃO PEREGRINO

Parece bastante improvável que Cláudio Manuel da Costa tenha sido, de fato, um poeta de corte, no mais amplo sentido da palavra. Durante sua estada de cinco anos em Portugal (1749-53/4), é possível que tenha existido o contato com a corte de D. José I, que ascendeu ao trono em 1750, mas a notícia que se tem do poeta é apenas a freqüência assídua à Universidade de Coimbra, onde cursou Cânones e fez amizades com intelectuais do Brasil e da Europa, aprendendo o ofício de poeta barroco. Sabe-se também que, durante este período da juventude, pensou seriamente em seguir a carreira eclesiástica, não apenas para servir a Deus, mas ainda “para amparo de uma mãe viúva e de suas irmãs”<sup>1</sup>. Depreende-se tal notícia sobretudo da sua literatura produzida no momento. Os três poemas de maior extensão escritos ainda em Portugal incluem o *Culto Métrico* (1749), o *Munúsculo Métrico* (1751) e o *Epicédio* (1753), só encontrados 200 anos depois. Tem-se ainda a informação de um certo *Labirinto de Amor*, e dos *Números Harmônicos*, ambos de 1753, e excluídos pelo autor de suas *Obras* de 1768, certamente por causa das fortes inclinações seiscentistas, pouco condizentes com o novo gosto do século. Há ainda uma série de outros textos perdidos que comentaremos oportunamente.

O *Culto Métrico* é dedicado a uma certa D. Teresa Clara de Jesus Evangelista, “religiosíssima”, “na ocasião de ser dignamente eleita e elevada ao emprego de Abadessa no Mosteiro Seráfico de Figueiró”. O *Munúsculo Métrico*, romance hendecassílabo, tem como dedicatória o Sr. D. Francisco da Anunciação, prior geral da Congregação Reformadora dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho e Reitor da Universidade de Coimbra. Também o *Epicédio* se refere ao

<sup>1</sup> Sérgio Buarque de Holanda. “Cláudio Manuel da Costa”, *Capítulos de Literatura Colonial*, p. 233.

mesmo D. Francisco da Anunciação, quando de sua mágoa pela morte de Frei Gaspar da Encarnação. As três dedicatórias religiosas revelam o quanto Cláudio estava imbuído de intenção eclesiástica, e o quão pouco o poeta se ligou à corte durante a permanência em Portugal. Grande parte de sua poesia encomiástica, sobretudo os poemas incluídos nas *Obras*, se refere a um período de vivência em terras brasileiras, e faz saudações a D. José I (Écloga II), D. Maria I (Écloga I) e ao Marquês de Pombal (Écloga III). Em carta de 1759 à Academia Brasílica dos Renascidos da Bahia, de que o poeta foi sócio supranumerário, Cláudio menciona os poemas acima referidos, bem como outros, e nomeia-se *Aluno da Academia Conimbricense*. Lembremos que 1759 é o ano da expulsão dos jesuítas no Brasil, quando se iniciou a reforma do ensino, e quando Pombal já havia atingido o ápice de seu despotismo no reino e na colônia.

Portanto, a experiência de Cláudio com a corte é tímida e só se justifica por uma submissão inevitável à literatura de encômios do século. Basílio da Gama, sim, conquistou de perto as simpatias do Pombal, apagando de vez a mancha que carregava de ser partidário dos jesuítas, e escrevendo um epitalâmio para as núpcias da filha do marquês. Conseguiu com isso, e é claro, com a publicação de *O Uruguay*, nada menos que um cargo de oficial da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino.

Mas se o espaço de vivência de Cláudio em Portugal é a universidade, e se a sua propensão espiritual é o caminho eclesiástico, frustrado embora, nem por isso ele deixa de ser um poeta cortesão. Não seria propriamente um poeta de corte, como os havia nos séculos do classicismo, mas um poeta que escreve com os olhos voltados à ética do refinamento cortesão. Sem dúvida, um poeta de inspiração petrarquista, no sentido bembesco que este assume no séc. XVI. É que a forte tendência de Cláudio a uma poesia amorosa cortês vem muito mais de suas leituras eruditas dos clássicos, do que de experiência de vida. O elogio que ele faz à corte tem um apelo de maior sensibilidade literária, como se aquela tivesse uma íntima identificação com a cultura, com o saber. Em outras palavras, a corte, em sua visão, é uma espécie de sinônimo de refinamento literário, e com ele se identifica muito mais do que com o refinamento dos costumes em si. A selvageria e a ignorância a que o poeta se refere no “Prólogo ao Leitor” de suas *Obras* são o retrato de um povo inculto, sem história, sem cultura e sem letras. Veja-se, por exemplo, um de seus sonetos em que fala de sua distância em Portugal e de seu regresso ao Brasil:

Torno a ver-vos, ó montes; o destino  
Aqui me toma a pôr nestes oiteiros,  
Onde um tempo os gabões deixei grosseiros  
Pelo traje da Corte, rico e fino. (*Son.* 62)

Em linguagem claudiana, os “gabões grosseiros” são metáfora para o mundo rústico, bem como para a vida no campo, ideal arcádico perseguido por seus contemporâneos; e o “traje da Corte, rico e fino” aludem ao mundo civilizado e culto

do reino, bem como à vida na cidade, em oposição ao campo. Mas não é apenas a antítese campo x cidade, freqüentíssima na lírica pastoril, o que anima a poesia de Cláudio. Sua preocupação é, antes, de substância mais remota e profunda, e está dimensionada no conceito de civilidade, o mesmo proposto por Norbert Elias. A oposição entre as roupas (gabões x trajes de corte) se refere, na verdade, a um estágio de civilidade indicativo da cultura literária. Pelo menos, é o que se pode apreender de sua obra como um todo. Na concepção do poeta, vestir os “trajes da corte” no reino não é exatamente participar da vida e dos costumes na corte, mas usufruir de seu refinamento literário, participar de seu estágio de civilidade cultural, ou enfim, vestir as “roupas” do requinte estético. Ao contrário, o traje de pastor, o “gabão grosseiro” é o referente para o mundo inculto, ignorante, sepultado no primitivismo literário. Para Cláudio, era possível trazer o mundo da corte ao Brasil, supondo-se que, para ele, esse mundo se identificava com o requinte literário, muito mais do que com os hábitos sociais. Caberia a ele, numa missão desbravadora, requintar a realidade mineira e torná-la literária, do ponto de vista da civilidade cortesã.

Ao fim de suas *Obras* de 1768, e posteriormente nas *Obras Poéticas* do mesmo ano, o poeta deixa transparecer a idéia de que sua paisagem natal (ribeirão, montanhas) já havia sido “civilizada”, porque mereceu de um poeta um tipo de mitificação literária. A morte da “grosseria inculta” é decretada sobretudo quando da criação da Academia Ultramarina, erguida sob os esforços de Basílio da Gama, espelhando a Arcádia Romana de 1690, da qual ele também fez parte, como Termindo Sipílio. Num discurso de saudação à Arcádia, também de 1768, Cláudio auspiciava as melhores projeções para o futuro de sua pátria: “Acabou o feio e desgrenhado inverno que fazia o horror destes campos”<sup>2</sup>. A civilização havia chegado ao Brasil, quando da introdução da poesia mais culta. Difícil é determinar a idéia que Cláudio tinha de civilização. Justamente no séc. XVIII, a reforma no conceito de “cortesia” leva a uma estruturação de tudo aquilo que se compreendia como requinte. A *courtoisie* do Antigo Regime, idéia que se contrapõe à barbárie, à vilania rústica, cede espaço à *civilité*, proposta pelos ilustrados burgueses, uma concepção que se preocupa menos com o requinte de fachada, e mais com a ampliação a outros conceitos, como a constituição, a educação, o comércio e os direitos humanos<sup>3</sup>. Sabe-se que, quando Cláudio veio ao Brasil, desejava ilustrá-lo, requintá-lo, torná-lo mais digno dos moldes europeus, especialmente pelo caminho literário. Tudo isso fazia parte de um programa mais extenso, de importação da vassalagem cortesã e do pombalismo ilustrado às terras da colônia. Mas que tipo de “civilização” o mineiro de Mariana queria trazer aos incultos? À primeira vista, o requinte cortesão, que era o parâmetro da literatura clássica, já que apenas a poesia era capaz de pôr fim ao “inverno que fazia o horror destes campos”. É possível que sua concepção de civilidade tenha se modificado ao longo dos anos, assim como

<sup>2</sup> *A Poesia dos Inconfidentes*, p. 340.

<sup>3</sup> Norbert Elias. *O Processo Civilizador. Vol. 1: Uma História dos Costumes*, p. 83.

também a de seus contemporâneos e amigos, à medida que se desinteressavam pelos assuntos do reino e se estimulavam mais com uma proposta de separatismo, auspicioso de boas novas, como a educação, o comércio e os direitos humanos.

Mas parece que a civilidade a que se refere Cláudio em suas *Obras* é o requinte cortesão, único capaz de destronar a selvageria inculta dos colonos. Lembra o entusiasmo de Bembo e seus contemporâneos, desejosos de introduzir em sua pátria a reforma da civilização e do requinte, com o uso da literatura cortês e da linguagem toscana, espelhada nas boas canções de Petrarca. É como se a poesia fosse responsável pelo refinamento do indivíduo, até mesmo como se lhe ensinasse a cortesia. Em síntese, na visão de Cláudio, o doce canto das musas é indissociável dos moldes cortesões e a eles deve sua existência.

De fato, sua intensa produção poética até 1768, volta-se sobretudo aos valores da ética e da estética cortês e petrarquista: suas amadas musas, pastoras e ninfas de nomes italianos povoam um universo mítico, imbuídas de uma beleza espiritualizada, porém quase nunca correspondem ao amor do poeta. As alusões de imagem são também de nítida filiação em Petrarca: olhos de estrelas, cabelos com tranças de ouro, faces de neve etc, o que bem seduziu os críticos a uma recusa da brasilidade de Cláudio. A melancolia amorosa é o traço principal de sua poética, especialmente o “doce mal” que assola a sua consciência. Sua coletânea de sonetos, bem como a *Glaura* de Silva Alvarenga, fecha com a morte da pastora Nise, e as saudades eternas do poeta, numa referência à morte das musas clássicas (Beatriz, Laura).

O magistério em Petrarca, bem como no quinhentismo português e no Arcadismo italiano (ambos igualmente petrarquistas) deve ter deixado o poeta desejoso de um espírito literário que pudesse ser semelhante para a sua própria terra. Sua história biográfica, embora revele simpatias pela Ilustração francesa no fim da vida, está recheada de uma formação solidamente humanista, caracterizada pela leitura dos clássicos. Traduziu Metastasio e escreveu em língua italiana, louvando o pastoralismo da Arcádia Romana, ou ainda as melhores passagens de Sannazaro, Guarini, Ariosto e Tasso.

Nascido em 1729, no bispado de Mariana, no distrito da Vargem, Cláudio Manuel de Costa tinha ascendência portuguesa e paulista<sup>4</sup>. As primeiras letras, que incluíam os estudos de gramática e latinidade clássica, vieram sob os auspícios do tio, Frei Francisco Vieira, procurador geral da Santíssima Trindade no estado do Brasil. Estudou, na juventude, em Vila Rica, e posteriormente no Rio de Janeiro, em colégio de jesuítas, onde conquistou o título de mestre em artes. É em 1749, portanto com 20 anos de idade, que ele parte para Coimbra, a fim de cursar a Faculdade de Cânones, e só voltando a Vila Rica em 1753 ou 54, completando uma trajetória que

<sup>4</sup> Para uma biografia do poeta, veja-se Wilson Louzada. *Para conhecer melhor Cláudio Manuel da Costa*; Sérgio Buarque de Holanda. “Cláudio Manuel da Costa”, *Capítulos de Literatura Colonial*, pp. 227-405; e “Cronologia da vida e obra de Cláudio Manuel da Costa”, in: Domicio Proença Filho (org.). *A poesia dos Inconfidentes*, pp. LVII-LIX. Sobre a obra de Cláudio, consultar: Melânia Silva de Aguiar, *O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa* (Tese de Doutorado). Belo Horizonte, UFMG, 1973.

seria definitiva para os rumos de sua vida literária. No Brasil, participou de cargos políticos, como o secretariado do governo de Minas, entre 1761-65, e de academias literárias, como a dos Renascidos, na Bahia, em 1759, e a Ultramarina em Minas, em 1768. Até esta última data, ano da impressão de suas *Obras* em Coimbra, na oficina de Luis Seco Ferreira, Cláudio parece ter produzido muito, tanto em Portugal quanto no Brasil. Grande parte de sua obra anterior a 1768 foi arrolada por Alberto Lamego na sua “Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa”, na *Revista da Academia de Letras* (1912), sobretudo baseado em carta do poeta enviada à Academia dos Renascidos em 1759. Ali tem-se notícia das *Rimas* líricas e épicas em língua latina, italiana, portuguesa, castelhana e francesa, em dois tomos; da *Musa Bucólica* que, segundo Sérgio Buarque sugere, seria parte das éclogas e das cantatas das *Obras* de 1768; da *Centúria Sacra*, em oitavas, ao parto da virgem; da *Cataneida*, poema joco-sério; da *Mafalda Triunfante*, ao bispo de Mariana; e de outras peças conservadas em manuscrito (*Ciro ou A Liberdade de Camboides*, *Circe e Ulisses*, *Orlando Furioso*, *Siques* (Psiquê?) e *Cupido*, e *Calipso*); bem como ainda de uma série de traduções de peças de Pietro Metastasio, do italiano para o português. Curioso notar que Cláudio só dá notícia das “rimas e obras que se acham limadas, em termos de se darem ao prelo se convier ao autor, sendo muitos os papéis de que não fez menção”<sup>5</sup>.

Muitas dessas poesias, sobretudo as mais “limadas”, seriam anexadas às *Obras* de 1768, e difícil é avaliar quais. A forte tendência barroquista dos primeiros poemas certamente o levara a abandonar muitos de seus antigos manuscritos. É possível que as traduções de Metastasio tenham ajudado Cláudio a se libertar de seu seiscentismo e dos poetas espanhóis, como também sugere Sérgio Buarque. A “lima” a que se refere o poeta diz respeito ao polimento estético da simplicidade neoclássica do Arcadismo, tendo em vista a eliminação dos excessos da retórica do século anterior.

De qualquer forma, é bastante compreensível que poucos poetas no Brasil até 1760 pudessem ostentar um currículo como esse. A preocupação de Cláudio, no entanto, não era com as vantagens de ser poeta maior no meio dos incultos, mas com a terrível sensação de estar só. Se as suas 20 éclogas compõem o quadro de um poeta com perfil petrarquista e cortesão, as 6 epístolas denunciam o inconformismo pessimista de um pastor exilado numa terra de ignorantes, condenado a chorar por sua lira agora decadente, por sua “musa tristemente enrouquecida”, vítima de saudades do Tejo e do Mondego. Entorpeceu-se o seu canto. Ora, esse pessimismo é meramente retórico. A melhor produção do poeta (os sonetos, grande parte das éclogas, a “Fábula do Ribeirão do Carmo”) foi escrita em terras brasileiras. Seu inconformismo talvez gire em torno de uma recepção literária. Como vimos no capítulo anterior, Cláudio está decepcionado com a falta de cortesia dos colonos. Mas como também já analisamos, a *cortesia* é sinônimo de *refinamento literário*, e este, na sua concepção, vem da civilidade cortesã, expressa, em termos literários,

<sup>5</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Op. Cit.*, p. 250.

pelo petrarquismo. Estamos entendendo por petrarquismo a própria linguagem da sociedade de corte. O pastoralismo cortesão, as novelas quinhentistas, a lírica amorosa renascentista, são todos eles petrarquistas, já que formam o grande *corpus* da literatura de corte. Este é o desejo de Cláudio: civilizar a colônia, através do refinamento literário cortesão e petrarquista.

Trata-se de um projeto de reforma literária, intelectual e social, certamente de inspiração pombalina, para o qual ele se sente só, já que o outro mentor, Basílio da Gama, se encontrava em Portugal. Cláudio está, de certa forma, diante de um mal-estar pessoal, como se se sentisse um exilado em sua própria terra. Sente saudades de Portugal, qual fosse sua pátria, porque lá o requinte das letras sobrevive em função da cortesia. Cláudio é como Rodrigues Lobo, poeta cortesão sem corte, ensaia versos de refinamento literário na colônia que vive as contradições da civilidade descortês. Mas em síntese, seu descontentamento, ao que tudo indica, não se refere aos costumes descorteses em si, muito embora pudessem contribuir, mas apenas à ausência de um espaço geográfico, mitologizado e tornado literário. O Ribeirão do Carmo, até então, diferentemente do Tejo e do Mondego, ainda não havia sido cantado em forma de literatura cortês e refinada.

Embora “falso cortesão”, Cláudio Manuel da Costa assume para si a literatura de corte como verdade estética e é por isso que se sente exilado em sua própria terra. É em função dessa particularidade biográfica que extraímos um dos versos mais sintomáticos e significativos de sua obra, em que afirma que o pastor Alcino, seu alter-ego, saúda o amigo Fileno e, dizendo de seu “bárbaro destino”,

Chora na própria terra peregrino (*Ep. I*)

A Epístola VI, no entanto, é mais explícita em termos de autobiografia, pelo menos no que se refere à sensação de exílio: a pedido de Algano, Sílvio lhe relata a história de seu amor e destino. Habitava uma pobre choça amada, até que um dia uma ovelha perdida o leva às margens do Mondego. Lá encontra o ambiente propício para o amor e a poesia. O rio, no entanto, era guardado por Corebo, pastor nomeado e rico, que a todos os pastores controlava, e diante do qual, silenciavam sua propensão amorosa. O triste Sílvio apaixona-se por Galatéia, mas o amor é descoberto por Corebo, que os castiga e condena Sílvio ao desterro. A Epístola é portanto uma narrativa dedicada ao amigo-pastor Algano e diz respeito à vida de tormentos no exílio. Lembra trechos da “Fábula do Ribeirão do Carmo” (que analisaremos em páginas seguintes), em lances de inspiração petrarquista, e acima de tudo, revê os conflitos biográficos que atormentavam o poeta naquela momento. Sílvio ao amigo desabafa:

Um desterro duríssimo me ordena.

Que a sensação de estrangeirismo percorria a veia poética de Cláudio é indiscutível. O falso cortesão, de formação petrarquista e clássica, peregrina por terras que, naquele momento, lhe parecem estranhas,

Pois louco e delirante  
Vivo sempre em tormento (*Ep. VI*)

O soneto introdutório de suas *Obras*, que invoca a paisagem mineira como cúmplice de suas confidências amorosas, elege o canto como digno também de fama,

Porque ao menos o entoa um peregrino.

O tema do pastor exilado não parece novo na história da literatura pastoril. O próprio Cláudio, no “Prólogo” que escreveu às *Obras*, adianta ao leitor que sabe avaliar “as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sannazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo e Camões”. É curioso que muitos deles, bem como outros igualmente lidos pelo poeta de Mariana, enveredaram-se pelo tema do pastor exilado, também por motivos biográficos. Cláudio poderá ter retomado em suas obras, exaustivamente diga-se, o tema da *peregrinatio*<sup>6</sup> como forma de expressar a sua condição de cortesão petrarquista em terra de incultos, justificando assim a sensação de exilado em terra pátria.

A peregrinação, como assunto literário, tem raízes na própria condição humana, sob o ponto de vista histórico ou metafísico, já que exprime a situação do ser destituído de sua antiga morada divina e, portanto, exilado em sua própria terra. O tema teria sido iniciado pelos hebreus exilados e cativos de inúmeros povos (egípcios, babilônios, romanos), referindo-se tanto à condição de exílio histórico, justificado pelo cativo, quando à condição de exílio metafísico, justificado pela situação da alma humana, desvinculada de Deus. A epopéia clássica também abordou o tema da peregrinação dos heróis, como as andanças de Ulisses ou Enéias. O pastoralismo, sobretudo nas novelas pastoris quinhentistas, adota o mesmo tema como referência à vida dos pastores, por vezes exilados, peregrinando pelo mundo, como consequência de amores malsucedidos. A *peregrinatio vitae*, que expõe toda a vida humana como uma espécie de grande exílio e peregrinação, acaba se modificando, na literatura pastoril, para uma *peregrinatio amoris*, que exclui o sentido literalmente metafísico e revela o estado de inconstância em que se encontra o amante, que busca lugares remotos como forma de vida, tornando-se um expatriado. Essa é uma temática inúmeras vezes revisitada pelas novelas pastoris e quinhentistas.

É possível que uma das referências imediatas de Cláudio tenha sido o quinhentismo português, contrariando as palavras de Sérgio Buarque de Holanda:

<sup>6</sup> *Peregrinatio* (s.f.). 1. Longa viagem; grande viagem; viagem em país estrangeiro (sic), peregrinação. 2. Exílio” (Francisco Torrinha. *Dicionário Latino-Português*, p. 627). Note-se que ambos os sentidos podem se referir à situação de Cláudio.

“Excluído Camões, os demais quinhentistas portugueses não apresentam contribuição notável, tanto quanto nos é dado apurar com certeza”<sup>7</sup>. É nos quinhentistas que se encontra o tema da *peregrinatio amoris*, abordada principalmente pelas novelas portuguesas, que na obra de Cláudio, poderá ter assumido valores diversos. Pelo menos é o que nos sugere a referida Epístola VI, sobre a vida do pastor Sílvio, desterrado por motivos amorosos.

A narrativa dessa epístola lembra também passagens da *Arcadia*, de Sannazaro, poeta mencionado pelo próprio Cláudio, no “Prólogo” das *Obras*, já que ambas se referem a um pastor peregrino em terras distantes, como consequência de amor malsucedido. Diga-se a propósito que a *Arcadia* de Sannazaro, publicada em Nápoles em 1504, deve ter sido a primeira novela pastoril a tratar do tema do pastor exilado. O tom da narrativa tem um cunho fortemente biográfico, porém dissimulado em fantasia poética e trajes pastoris. A história conta a trajetória do pastor Sincero, o próprio Sannazaro na alcunha literária, que se vê exilado de sua Nápoles, por motivos políticos envolvendo a família “non da oscuro sangue”, e mais particularmente por motivos amorosos, já que havia se apaixonado por uma “picciola fanciulla”, bela e graciosa, que de forma alguma correspondeu ao seu amor. Vê-se o mísero, portanto, desterrado, e acaba buscando as terras da Arcádia, aprendendo os costumes dos pastores, o ócio, o canto, a guarda do rebanho, pensando nos dias passados na juventude: “massimamente ricordandomi in questa fervida adolescenzia de’ piaceri de la delicioza patria”<sup>8</sup>. Tudo isso está narrado na 7ª prosa da *Arcadia*, a primeira novela pastoril do quinhentismo, que lançou a moda da narrativa romanesca entremeada de élogas e sonetos.

Mas a história de Sincero, bem como a do Sílvio da Epístola VI, não parecem definir com precisão as bases do problema biográfico de Cláudio, que enxerga no exílio em terra pátria um ponto de desequilíbrio ideológico bem mais complexo do que o disfarce pastoril da *peregrinatio amoris*. Sua questão era mais abrangente, dizia respeito a um inconformismo no plano das idéias e da cultura. Mas também Sannazaro parece ter fundamentado as bases de um problema parecido, ou seja, a sensação de uma personalidade fora do eixo, fora de seu espaço natural. O disfarce amoroso seria, portanto, meramente retórico, sugestivo de uma condição mais ampla e mais complexa. A peregrinação do amante volta em sua obra, nas élogas piscatórias, na figura do pescador Licon, que deseja a peregrinação em terras estrangeiras, por causa de uma desilusão amorosa com Galatéia.

Mas é na Écloga III, “Mopso”<sup>9</sup>, que o tema do exílio assume um caráter mais contundente e definitivamente biográfico na obra de Sannazaro. A pedido de Celadon, Mopso conta como os pescadores Cromi e Iola narraram suas aventuras, dizendo de um navio que os levou ao exílio e a lugares desconhecidos, e de como se adaptaram aos costumes do povo, às cidades e aos lugares. A écloga faz referência

<sup>7</sup> *Op. Cit.*, p. 280.

<sup>8</sup> Jacopo Sannazaro. “Arcadia”, VII, *Opere*, p. 111.

<sup>9</sup> Jacopo Sannazaro. *Le Ecloghe Pescatorie*, III, p. 29-37.

ao exílio de Frederico de Aragão, privado de seu reino pelo exército francês de Luís XII. Sannazaro foi protegido do rei Frederico, que o presenteou com terras na Villa Mergellina. O poeta se viu de certa forma forçado a seguir seu benfeitor à França, para onde partiram em 1501, e onde Frederico morreria em 1504, período em que o rei foi obrigado a abandonar o reino de Nápoles e se desterrar. Os dois pastores da écloga “Mopso” parecem espelhar, de fato, a circunstância biográfica do poeta e seu protetor no exílio.

Mas Sannazaro teria dado contribuições mais decisivas do que apenas uma influência em Cláudio. É dele que surgem as novelas pastoris, misto de prosa e poesia, do quinhentismo português, cujo expoente máximo são os *Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, escrito em espanhol e publicado por volta de 1559. Mas de qualquer forma, a poesia italiana e latina de Sannazaro, tendo definido o tema do pastor exilado no bucolismo, parece servir de apoio, já no séc. XVI, para os cristãos novos portugueses ansiosos por transcrever, em disfarce pastoril, a sua condição política de exilados. Sem dúvida, é a fonte literária de onde bebe a inspiração claudiana. No rol de suas leituras, pelo menos aquelas mencionadas pelo poeta no “Prólogo”, está o judeu Francisco Rodrigues Lobo, cristão novo, também um cortesão sem corte, cuja trilogia de novelas pastoris tem por tema a peregrinação de um pastor desiludido no amor.

A obra de Sannazaro, que tem origens no pastoralismo grego de Longo, e que dificilmente esconde intenções judaizantes, acabou servindo como referência para a visita de judeus e cristãos novos, cuja situação política era delicadíssima em Portugal no séc. XVI. Uma vez mais, o disfarce pastoril escondendo propostas ideológicas. O quanto Cláudio sabia de tudo isso? Dificil precisar, ou mesmo, desnecessário. Não há vestígios de simpatia judaica nos poemas de Cláudio, excluindo-se o tema da *peregrinatio* que, em sua obra, revela intenções completamente diversas. O exemplo de Antônio José da Silva, o Judeu, o dramaturgo luso-brasileiro que morreu torturado e queimado em Lisboa quando Cláudio contava com 10 anos, bem revela a bárbara perseguição que ainda se fazia aos judeus no séc. XVIII. Ainda não deve ser a obra de Sannazaro a única a inspirar em Cláudio o tema do exílio ideológico e da peregrinação.

Bernardim Ribeiro, que não era judeu, mas teve simpatia pela Comunidade de Israel em Portugal, consolidou na literatura quinhentista o tema do exilado, especialmente com sua novela *Menina e Moça*, escrita por volta de 1530-40, e publicada somente em 1554, em Ferrara, pelo judeu português exilado Abrão Usque. Diz a história que Bernardim Ribeiro manteve uma relação amorosa com uma moça judaica e viu sua vida caída em desgraça na corte. Como se sabe pouco de sua vida, conjectura-se que sua viagem à Itália, entre 1521-6, acompanhando Sá de Miranda (que, inclusive, traria o Renascimento a Portugal), tem ligação com seu amor frustrado. É na Itália que o novelista deverá se sentir um exilado, muito embora suas éclogas se refiram a Coimbra e Alentejo como “terras estranhas”<sup>10</sup>. A frase

<sup>10</sup> Helder Macedo. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, p. 119.

introdutória de sua novela, “Menina e moça me levaram de casa de meu pai para longes terras”<sup>11</sup>, deixa claro o tema da *peregrinatio vitae*, como alusão ao exílio histórico dos judeus e à peregrinação metafísica da alma humana, também um conceito judaico, que posteriormente se desdobra para uma *peregrinatio amoris*, quando os personagens se sentem exilados por motivos amorosos. É o caso do cavaleiro Narbindel, devedor de obrigações cortesias a uma certa Cruécia, mas que se apaixona por Aônia. Como tentativa de se livrar da promessa cortesã, Narbindel foge, muda seu nome para Bimarder (um anagrama de Bernardim?) e passa a viver exilado no meio dos pastores, adotando seus hábitos e forma de vida. Sua história bem lembra a do poeta Cláudio: um cortesão vivendo no meio do mundo rústico. Narrativas como esta, aliadas aos romances helênicos de peregrinação, inspirariam os dramas romanescos de Shakespeare (*Winter’s Tale*, *The Tempest*) ou Calderón de la Barca (*La vida es sueño*), em que um cortesão enfrenta a rusticidade do mundo pastoril.

O tema do exílio, aliás recorrente em outras obras de Bernardim Ribeiro, apresenta diversos níveis de significação, segundo análise de Helder Macedo: trata-se do exílio metafísico da alma em relação a Deus, como vida de peregrinação; do exílio histórico da Comunidade de Israel; e do exílio individual dos personagens, disfarce literário que engloba todos os outros sentidos<sup>12</sup>.

É a partir de Bernardim Ribeiro que as novelas pastoris projetam definitivamente o tema da peregrinação no quinhentismo, metaforizando propostas judaizantes em enredos bucólicos de inspiração sannazariana. Fernão Álvares do Oriente, judeu, de uma geração posterior à de Bernardim, faz alusões aos autos-de-fé existentes em Portugal no séc. XVI, e às suas experiências de viagem e desterro, na sua *Lusitânia Transformada*. Também Gaspar Frutuoso, com o seu *Saudades da Terra*<sup>13</sup>.

Mesmo Jorge de Montemayor, cujo pai fora acusado de judaizante em versos satíricos de Juan de Alcalá, não deixou de registrar nos *Siete Libros de la Diana* o tema da *peregrinatio amoris* como nítida representação de um exílio mais amplo, de cunho histórico e biográfico. O próprio Montemayor, português de nascimento, natural de Montemôr o Velho, nas proximidades de Coimbra (de onde vem portanto a alcunha castelhana), foi um exilado em vida, já que passou quase toda a existência nas terras da Espanha. Pouco de sua vida também é conhecido, mas supõe-se que teria acompanhado à Espanha a comitiva da infanta D<sup>a</sup> Maria, filha do rei de Portugal João III, como músico da capela. Curioso notar que, numa edição portuguesa da *Diana* (Lisboa, 1624), seu impressor Pedro Craesbeeck, em dedicatória a Dom João D’Almeida, “do conselho del Rey nosso Senhor”, insere em carta uma nota explicativa, justificando sua edição, já que os livros de Montemayor estavam proibidos em Portugal, porque o autor era um exilado voluntário, filho

<sup>11</sup> Bernardim Ribeiro. *Obras Completas*, p. 1

<sup>12</sup> Helder Macedo. *Do significado oculto da Menina e Moça*, p. 117.

<sup>13</sup> Cf. A. José Saraiva e O. Lopes. *História da Literatura Portuguesa*, pp. 433 e ss.

ingrato de sua pátria. Basta lembrar que Portugal está sob o domínio de Felipe II da Espanha até 1640. Daí o ódio à “ingratidão” de Montemayor, que escreveu praticamente toda a sua obra em espanhol. Craesbeeck esclarece, tomando palavras do próprio poeta, que Portugal também já tinha sido ingrato a muitos de seus filhos, e que o poeta e novelista intentara em vida escrever sobre o descobrimento das Índias e a glória de Vasco da Gama, mas não o fizera porque a morte o acolheu prematuramente, e porque a empresa já havia sido conquistada com tanto êxito pelo grande Camões<sup>14</sup>. Montemayor morreu aos 41 anos, na Itália, por causa de um duelo por motivos amorosos. De qualquer forma, o romance foi proibido pelo *Index* da Igreja, porque sugeria relações de homossexualismo feminino entre as pastoras.

Mas o lindo livro de Montemayor, de prosa e poesia fluentes, escritas com mão de mestre da Renascença cortesã, consegue projetar questões biográficas do autor na vida pastoril de seus personagens, de forma a dar consistência poética a uma espécie de autobiografia lírica. O tema de sua peregrinação à Espanha, e igualmente do exílio histórico judaico, se projeta, ao princípio do livro, na figura do pastor Sireno, durante anos peregrino e exilado, por causa de seu amor à pastora Diana, que agora se encontra casada com Délio, pastor rico e poderoso, mas sem qualquer sensibilidade para o canto. O primeiro livro introduz Sireno, quando de seu retorno à pátria, lamentando a perda de sua pastora amada, e reconhecendo a natureza de sua terra como a antiga confidente de suas aventuras amorosas. Seu ponto de partida, assim como o de Cláudio Manuel da Costa nos sonetos, é a memória (a palavra se repete oito vezes nas três primeiras páginas): “Ay memoria, memoria, destruydora de mi descanso”. De fato, parece ter sido uma referência para Cláudio, ao construir, em seus sonetos, a imagem do retorno do pastor à pátria (que para ele agora inversamente é o exílio) e a reconstituição da memória, a partir dos elementos da natureza, como rios, troncos, rochedos. É o que nos revela o célebre soneto VIII:

Este é o rio, a montanha é esta,  
Estes os troncos, estes os rochedos;  
São estes inda os mesmos arvoredos,  
Esta é a mesma rústica floresta.  
(...)  
Tudo me está a memória retratando.

Eco das palavras do pastor Sireno: “¿Qué dezis memoria? Que en este prado vi a mi señora Diana. Que en él comencé a sentir lo que no acabaré de llorar”. Ou ainda, numa proporção de maior particularidade e semelhança poética, a canção de Diana, recantada por Silvano:

Aquella es la ribera, éste es el prado;  
De allí parece el soto y valle umbroso,

<sup>14</sup> Julian Arribas. “Introducción”, in Jorge de Montemayor. *Los Siete Libros de la Diana*, pp. 57-58.

Que yo com mi rebaño repastava<sup>15</sup>.

Mas do pastor Sireno, que a princípio conduzia a trama central do livro, juntamente com a bela e celebrada Diana, Montemayor vai desviando o foco de sua narrativa, até se concentrar na história de Felismena, pastora que vestira trajes masculinos para ir em busca de seu amado Felis na corte (típico enredo das comédias shakespearianas). Felismena é uma espécie de versão da menina e moça bernardiniana, que passa a vida peregrinando. Primeiro exilada à casa da avó, a pastora foge e vai em busca do amado, disfarçada de pajem, passando pelas mais diversas aventuras. Mas é no último livro da *Diana* que a sedução autobiográfica se revela com maior intensidade. Felismena se separa dos companheiros e passa a peregrinar por terras desconhecidas, até que se vê diante de uma cidade populosa banhada por um grande rio. A visão lhe remete à memória de sua terra Soldina, na região de Vandalia, em que teve amores com Felis, antes do desterro. A revelação, no entanto, é mais surpreendente: Felismena descobre, conversando com duas outras pastoras, que a cidade em que está é Coimbra, que o rio é o Mondego, e que o lugar em que se encontram é Montemôr o Velho. É o reencontro do poeta Montemayor consigo mesmo, depois de seu próprio exílio. E se de fato a pastora, nessa circunstância, for uma projeção do alter-ego de Montemayor (e parece não haver dúvida), o poeta lança a idéia do exílio em terra pátria. Felismena ouve as pastoras falar em língua portuguesa, como fosse língua estrangeira. É o desconhecimento do poeta em face de sua pátria, é a sensação da personalidade fora do eixo, fora dos limites de seu próprio espaço. Autor e leitor se sentem, de certa forma, emocionados com o reencontro de Montemôr o Velho, nas proximidades de Coimbra, como se de fato representasse a volta do exílio, o reencontro da terra e de si mesmo, ou mais que isso, um reencontro da alma com sua morada original, num sentido judaico e metafísico. Mas para a personagem Felismena, Coimbra ainda é o exílio e português é língua estrangeira. Se Felismena fosse portuguesa e identificasse Coimbra como a pátria, a sutileza de Jorge de Montemayor não seria tão genial. Seu desejo é a expressão do “peregrino em sua própria terra”, embora ele não use o termo, nem faça qualquer menção a ele. Assim, voltamos mais uma vez ao reflexo da *Diana* nos sonetos de Cláudio, quando por exemplo, de seu reencontro com a terra, e de sua sensação de estrangeirismo:

Onde estou? Este sítio desconheço:  
Quem fez tão diferente aquele prado? (*Son. VII*)

<sup>15</sup> Jorge de Montemayor. *Los Siete libros de la Diana*, I, pp. 126-7, e posteriormente p. 136. Há um longo estudo de Sérgio Buarque de Holanda sobre o mesmo soneto VIII, identificando-o também com a canção citada do livro I da *Diana*, embora o crítico tenha preferido dar a filiação do soneto aos seiscentistas espanhóis, como Lope de Vega e Góngora (*Capítulos de Literatura Colonial*, p. 293 e ss). Sobre a questão da memória na poesia de Cláudio, consultar: Melânia Silva de Aguiar, “A Trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa”, in D. Proença Filho (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*, pp. 27-39.

Cláudio, projetando-se na figura do pastor Alcino (Ep. I), também “chora na própria terra peregrino”. De uma tópica freqüente, sobretudo para o quinhentismo luso-espanhol (a Península Ibérica fora lugar de conflito entre as comunidades judaicas e os cristãos velhos), Cláudio reconstrói um *corpus* poético de caráter lírico e biográfico, revelando ao leitor as particularidades distintas dentro da linguagem convencional, de modo a dizer que o texto clássico é, ao mesmo tempo, comum e pessoal, universal e particularizado.

Se é válida a nossa hipótese de que Cláudio expressou o desconforto pessoal de um cortesão petrarquista exilado no mundo da rusticidade, através da tópica quinhentista da *peregrinatio amoris*, sua herança em Rodrigues Lobo poderá se tornar mais nítida e, de certa forma, mais definitiva para a compreensão de sua obra. É do autor da *Corte na Aldeia* que vem uma distinção mais problemática entre a civilização cortesã e a selvageria, da mesma forma como perceberia Cláudio no século seguinte. O caso da vida pessoal de Rodrigues Lobo lembra passagens do Sincero da *Arcadia*: cogita-se que o poeta teria se enamorado de uma dama da corte de Vila Real, acabando evidentemente malsucedido por sua condição social e por ser cristão novo. O caso poderá ter rendido o enredo de exílio e peregrinação do pastor Lereno, retratado na sua trilogia de romances pastoris: *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608) e *Desenganado* (1614). Lobo viveu como proprietário rural e se tornou angustiado com a situação política de Portugal, que durante 60 anos viveu sob o domínio da Espanha, e portanto destituído de uma corte, como comentamos, aliás, no capítulo anterior. A situação do pastor é curiosa, porque viveu a contradição entre o mundo rústico e a ética cortesã. Ele mesmo compreende os paradoxos de seu caráter, inclusive aqueles que determinam a estrutura da *Corte na Aldeia*, quando assim se define, numa de suas éclogas:

Aldeão no tratar, e experimentado  
Dos enganos e enleios da Cidade.<sup>16</sup>

É complicada essa relação entre campo e cidade para os poetas cortesãos. Toda a fundamentação de Rodrigues Lobo, tanto na poesia quanto na prosa ensaística, é o modo de viver do cortesão, seus hábitos, sua linguagem, seu código de polidez, sua honra e seu sistema de valores, solidificado por Castiglione. É na corte que Lobo parece se sentir bem. É lá que encontra o refinamento literário que alimenta sua poesia. É lá que se sente em casa. Uma verdade, contudo, aparente. Esse “aldeão no tratar”, que não possuiu origem nobre, tinha poucos motivos para se sentir confortável no ambiente cortesão, bem como todos os intelectuais que aderiram a ela. Foi na corte, ou na pseudo-corte de Vila Real, que Lobo passou pela experiência amorosa malsucedida por causa de suas origens étnicas. A corte, na sua concepção, estava muito mais identificada com os “enganos e enleios” da cidade, mencionados na écloga acima referida, do que com o sistema de valores aristocrático

<sup>16</sup> “Prefácio” de Afonso L. Vieira às *Poesias* de Francisco Rodrigues Lobo, p. XIV.

tão celebrado pelo poeta como seu ideal. A percepção que se tem é que Lobo, assim como Cláudio no Brasil, via na corte um parâmetro meramente estético, um ponto de sustentação e de referência para um ideal que se justificava pela poesia em si, e não pelo requinte social. É o que a corte poderá oferecer ao poeta.

Como já havíamos comentado em páginas anteriores, a sociedade de corte, segundo modelo proposto por Norbert Elias, estrutura seus membros numa forma de interdependência que visava um esquema de vida voltado ao “cada um vigia o outro”. É apenas a vigília alheia que sustenta o código de polidez. O pastoralismo cortesão, extremamente difundido pelos poetas de corte dos sécs. XVI e XVII, parece ser uma espécie de fuga dessa realidade de interdependência social que se estabeleceu pelo sistema de valores. É o casamento entre o código de polidez e a vida de simplicidade. Na *Diana* de Montemayor, por exemplo, os pastores, embora pastores, se comportam com graça, elegância e cortesia, como se a natureza dos riachos e das montanhas fosse um palco teatral da corte, em que a distinção da classe social não combina com a rusticidade das roupas pastoris. Mas esta é a tese de Norbert Elias: a de que foi a “simplicidade relativa da vida de campo que inspirou aos cortesãos a nostalgia do campo, da vida natural, que os levou a idealizar uma vida rural que, precisamente porque era uma visão onírica, estava muitas vezes sintonizada com o desprezo pela nobreza rural e pela vida no campo tal como era na vida real”<sup>17</sup>.

O cenário pastoril da literatura cortesã é apenas um sonho, uma fantasia que nega o palco da corte. Mas em primeiro plano, vem a obrigação cortesã. Embora situados no campo, idealizado diga-se, os pastores são cortesões. Diante de tudo isso, o tema do pastor, que como vimos, se identificava historicamente com a perseguição e o exílio dos cristãos novos na Península Ibérica, pode tomar novos rumos, e se justificar também como um tipo de desconforto do poeta em relação ao código de polidez da sociedade de corte. Se o cenário pastoril é a projeção do sonho do cortesão, há um momento em que esse cenário revela o quanto há de exílio dentro dele. O pastor peregrino, ou mais sistematicamente o tema da *peregrinatio* no quinhentismo, é aquela mesma sensação do ser fora de seu espaço, é a posição do poeta frente o universo da corte. Afinal, embora tomando os valores da vida cidadina como referência para a sua literatura, Rodrigues Lobo tem consciência de que a corte é falsa e dissimulada e que a vida na cidade é cheia de enganos. Também é essa a mesma percepção de Cláudio, em seus sonetos:

Que bem é ver nos campos, trasladado  
 No gênio do pastor, o da inocência!  
 E que mal é no trato, e na aparência  
 Ver sempre o cortesão dissimulado! (*Son. XIV*)

Cláudio fizera inúmeras outras críticas à sociedade de corte, sobretudo, à sua linguagem literária e seus artificialismos. Na interessante *Écloga III*, dedicada ao

<sup>17</sup> Norbert Elias. *A sociedade de corte*, p. 205.

marquês de Pombal, parece desmentir o próprio discurso encomiástico aristocrático. No diálogo, estão Salício e Alcino, este último um pastor que esteve na corte. Entusiasmado com o progresso moderno, Alcino já não crê que são maus os cortesãos, porque entre eles se encontra o maioral Albano (o próprio Pombal), que salvou os pastores da miséria. Os dois cantam o amebau, louvando as glórias de Albano e dos tempos melhores. Melibeu, um outro pastor, que surge depois, desaprova o canto dos dois amigos, numa nítida rejeição dos elogios cortesãos, dizendo que a linguagem da corte não passa de uma “frase inchada” e de inspiração estrangeira”:

MEL. Não eu; que não me entendo co’ ruído  
De vozes estrangeiras; mas vá feito;  
Sempre para escutar aplico o ouvido.  
(...)  
Tem mão, Salício, atenta:  
Bem que se escute há uma hora, não me agrada  
Essa vossa cantiga, tão violenta.

Alguém há de cuidar que é frase inchada  
Daquela que lá se usa entre essa gente,  
Que julga que diz muito, e não diz nada.

Talvez tenha sido uma das críticas mais mordazes de Cláudio à sociedade de corte, ao seu modo de vida e à sua linguagem. Ora, parece uma grande contradição a do poeta, quando assume a cortesia como projeto literário e a critica ao mesmo tempo. A contradição é aparente. A cortesia, ou mesmo o código de valores da sociedade de corte, é um fundamento meramente mítico e literário, e não se sustenta como experiência de vida. A *vida* na corte é dissimulação; a *literatura* de corte é a pátria. Portanto, a terra desmitificada, sem cultura, sem letras, sem poesia, é como a prisão na ignorância, é o exílio dos cultos.

A sugestão de Cláudio está assentada no paradoxo do “peregrino em sua pátria” que, na sua linguagem, se refere ao cortesão mítico (ou falso cortesão) vivendo numa terra desmitificada, inculta, rústica e selvagem. Seu petrarquismo soa como melodia estranha, assim como o canto de Orfeu no meio das feras do Inferno. É uma comparação sua, no pronunciamento à Academia Ultramarina, em 1768: “Uns gênios educados em um tão bárbaro país, em um país acostumado mais a ouvir os rugidos das feras que a harmonia das Musas, como poderiam produzir cadência que fossem dignas de chegar a uns ouvidos que se criaram entre a delicadeza, ao concerto?”<sup>18</sup>

É possível que esse paradoxo da *peregrinatio domi* (a peregrinação em suas terras, em sua pátria) tenha sido sugerido a Cláudio diretamente de Lope de Vega, em seu romance *El peregrino en su patria* (1604), e não de Montemayor, na *Diana*.

<sup>18</sup> *A Poesia dos Inconfidentes*, p. 340.

É com ele que o tema do exílio assume essa contradição abordada pelo poeta de Mariana, no século seguinte. As razões de ambos foram também diversas. Lope de Vega foi, no verdadeiro sentido da palavra, um peregrino e exilado em sua própria terra, não apenas no âmbito literário, mas meramente biográfico. A sugestão do título de seu livro, em si um paradoxo, revela uma consolidação definitiva da tópica na literatura. O verso de Cláudio, na Epístola I,

Chora na própria terra peregrino,

ecoa o paradoxo definido por Lope de Vega. Pouco pastoril e renascentista, e muito religioso e tridentino (chega a insinuar elogios à Inquisição católica e críticas à perdida Alemanha protestante), *El peregrino en su patria* reflete, de certa forma, a peregrinação de Vega em sua própria pátria. Os amores com Helena Osorio e as sátiras mordazes dirigidas ao marido desta, aliados a outras confusões, lhe valeram a má fama de baderneiro e o exílio a Valência e outros exílios posteriores por também outros motivos. O exílio em seu próprio país, acompanhado de suas andanças, deram a ele o próprio motivo da *peregrinatio domi*. Seu romance, não entremeado de élogos pastoris, mas de autos sacramentais (o novelista se gaba de ter arrolado no prólogo de seu romance nada menos que 448 comédias por ele escritas!), alude também a uma peregrinação da vida, ou mesmo exílio, com o detalhe, evidentemente, de ser no próprio país.

O paradoxo da *peregrinatio domi*, nitidamente recuperado por Cláudio, sobretudo nos sonetos e nas epístolas, contraria ironicamente o próprio conceito que se tinha de “peregrinação”, associado naturalmente ao fato de se estar fora da pátria. O termo, até o séc. XVII, teria apenas duas acepções: andar em romaria, como bem compreendera Chaucer na Idade Média, em seus *Canterbury Tales*, quando afirma, por exemplo, que no mês de abril, às vésperas da primavera,

Then do folk long to go on pilgrimage,<sup>19</sup>

ou, na segunda acepção, andar fora de sua pátria. Tais conceitos haviam sido, também na Idade Média, conferidos por Dante, quando afirma que a palavra “peregrino” pode ser entendida de duas formas, uma ampla (*in largo*) e outra restrita (*stretto*): “in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto non s’intende peregrino se non chi va verso la casa di Sa’ Iacopo o riede”<sup>20</sup>. Também atesta os dois sentidos Sebastián de Covarrubias Horozco, no seu *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611): peregrinar “es andar en romería o fuera de su tierra”<sup>21</sup>. Portanto, era inequívoca a ligação entre o peregrino e

<sup>19</sup> Geoffrey Chaucer. “The Prologue” to *Canterbury Tales*, em inglês moderno por J.U. Nicolson, p. 159.

<sup>20</sup> *Vita Nuova*, XL. Sa’ (San) Iacopo é referência a São Tiago de Compostela, lugar santo onde peregrinos ostentam sua devoção, assim como Cantuária na Inglaterra medieval.

<sup>21</sup> A informação nos foi dada por Juan Bautista Avallé-Arce, na sua introdução a *El peregrino en su patria*, de Vega (Madri, 1973, p. 32).

o fato de estar fora de sua pátria, concepção esta ironicamente contestada por Lope de Vega, que propõe o paradoxo do peregrino em sua própria terra. A Valle-Arce<sup>22</sup> sugere que o paradoxo viria originalmente da novela picaresca espanhola, gênero comum dos sécs. XVI e XVII, que trabalhou a imagem do pícaro (personagem bufa e ardilosa que vive de trapaças com várias classes sociais) como um andante em sua pátria, em busca de ardis para alimentar seus vícios. Se o texto de Lope de Vega esconde ou não tais origens, o fato é que a tópica da *peregrinatio domi* do novelista e dramaturgo espanhol poderá ter seduzido Cláudio Manuel da Costa a reconstruir o mito do pastor exilado em terra pátria, como forma de expressar a inadequação de sua poética cortesã e petrarquista em terras tropicais, e o seu profundo desgosto pelo sentimento de estrangeirismo.

Além dos sentidos acima comentados, o *Dicionário de Língua Portuguesa*, de Antônio de Moraes Silva, na edição de 1813, também registra para “peregrino”, o sentido de “raro, singular, extraordinário”, ainda hoje corrente em português. O conceito parece se adequar àquilo que Cláudio pensou sobre a sua própria condição, ou seja, a do estranho que não encontra seu espaço numa determinada terra, ou ainda, à idéia de excelência.

É possível que do mesmo Lope de Vega viesse também o próprio conceito de pátria, relativizado por uma espécie de sensação de bem-estar. Ou seja, ao final das contas, pátria não é a origem, mas onde se sente bem, de forma que a terra natal pode também ser um exílio, se há motivos que justifiquem isso. É essa a confirmação do dramaturgo espanhol, ilustrada pela sua narrativa e pelas referências aos filósofos antigos. Como a de Sêneca, por exemplo: nenhuma terra é desterro, mas apenas uma pátria diferente. Ou a de Cícero: o desterro é terrível aos que têm lugar determinado para viver e não àqueles para quem todo o âmbito da terra é uma cidade só. E fundamentalmente a que mais determina o paradoxo da *peregrinatio domi*: Onde quer que se esteja bem é a pátria, segundo Apuleio e Cícero<sup>23</sup>.

Para Rodrigues Lobo, a corte talvez não significasse a pátria, no amplo sentido da palavra, já que, para ele, a cidade era o espaço da dissimulação, muito embora sua obra esteja alicerçada na ética e na estética cortesã. Na obra de Cláudio, esses valores e essas percepções assumem uma relação mais sutil e complexa, porque seu discurso tende a certas digressões que confundem o leitor. Se o poeta se sente estrangeiro em sua própria terra, como nos informam as epístolas, mas ao mesmo tempo, afirma que o berço em que nasceu foram os penhascos da natureza de Minas (Son. 98), onde estaria afinal a sua pátria? Onde estaria a sensação de bem-estar associada à própria terra? Em ambos os lugares, reino e colônia, dependendo do momento lírico que vive o poeta.

O retorno à pátria, e todos os choques que advêm dessa experiência, conferem ao eu lírico dos sonetos uma súbita sensação de desconforto e um súbito desconhecimento de seu próprio espaço, de sua natureza íntima e da própria

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, pp. 32-33.

<sup>23</sup> Lope de Vega. *El peregrino en su patria*, III, pp. 236-7.

natureza exterior. O primeiro impacto é a sensação de estranhamento, quando o poeta, acreditando ter mudado a natureza, acaba descobrindo que a mudança havia sido dentro de si mesmo. Trata-se de um embate de proporções nitidamente culturais, como nos esclarecem depois as seis epístolas. É a cultura das musas diante do mundo do primitivo. Mas a partir de então, fará parte da experiência lírica do poeta a fusão entre os dois mundos, numa tentativa de civilizar o mundo inculto, adotando os padrões petrarquistas da poética cortesã, e ao mesmo tempo, reconhecendo a natureza dos penhascos que habitam a pátria da alma do poeta. Os sonetos de Cláudio, lidos na sua cronologia por ele determinada, nos remetem a uma narrativa, quase a uma estrutura cronotópica de enredo, na acepção de Bakhtin. Juntos, formam um todo romanesco, uma história que distancia tempos e espaços, como possível alusão às novelas pastoris do quinhentismo. Quase diríamos que os 100 sonetos se estruturam como uma novela pastoril, cuja tópica é a do pastor exilado redescobrando a sua terra, sentindo-se nela exilado e buscando reconhecer os motivos que animam o seu sentimento de identificação com a pátria. Das ruínas da memória, o poeta reconstrói o seu ser, fragmentado por uma cultura diversa, cujos parâmetros ele considerara como verdade estética. Cláudio parece, de fato, um poeta reconstrutor do ser fragmentado<sup>24</sup>, um poeta da memória, para quem o passado é um sonho e o presente, uma desventura, o que em linguagem de sua poética, quer dizer: o passado experimentado diante das musas, em Portugal, no suposto mundo cortês (no sentido literário), é o bem literário, o universo da civilização; e o presente vivido no meio do rugir das feras é responsável pelos destroços da memória, pela inadequação do ser aos limites de sua natureza um dia tida como pátria, e hoje sentida como exílio. O penhasco da sua intimidade é o seu outro ser que se perdeu e que se relaciona com a sua identidade cultural perdida. Veja-se, por exemplo, o soneto 50 que, na cronologia do poeta, se insere como ponto central da “narrativa”:

Memórias do presente, e do passado  
Fazem guerra cruel dentro de meu peito,  
E bem que ao sofrimento ando já feito,  
Mais que nunca desperta o cuidado.

Que diferente, que diverso estado  
É este, em que somente o triste efeito  
Da pena, a que meu mal me tem sujeito,  
Me acompanha entre aflito e magoado!

Tristes lembranças! e que em vão componho  
A memória da vossa sombra escura!  
Que néscio em vós a ponderar me ponho!

Ide-vos; que em tão mísera loucura

<sup>24</sup> Sobre a relação de Cláudio com a poesia da ruína, do fragmento e da memória, veja-se Edward Lopes, *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*, p. 137 e ss.

Todo o passado bem tenho por sonho;  
Só é certa a presente desventura.

Depois do choque inicial, já referido como um grande embate entre culturas, em que o poeta desconhece a natureza de sua pátria (leia-se, evidentemente, sua cultura), a narrativa vai aos poucos se configurando com uma sensação de mágoa, de perda da identidade na relação presente/passado, já antes anunciada pela pergunta “Onde estou?” do soneto 7. O sentimento de mágoa se concretiza com essa já referida fragmentação do ser. Sua terra já não é mais a sua pátria, como afirmara Lope de Vega, com referências clássicas, no seu *El peregrino en su patria*. Sua civilidade se tornou estranha à rústica natureza de sua terra. E o que o fará mudar de idéia nos sonetos seguintes? Justamente a introdução da civilidade no “país grosseiro” e o reconhecimento de si, ao projetar sua alma nos limites da natureza rústica. Um dos grandes momentos de reconstrução do ser fragmentado, de descoberta do poeta e sua natureza é o já comentado soneto 62, “Torno a ver-vos, ó montes”, em que a amargura de ver a natureza inculta se transforma em “afetos de alegria”:

Se o bem desta choupana pode tanto,  
Que chega a ter mais preço, e mais valia  
Que a cidade o lisonjeiro encanto,

Aqui descansa a louca fantasia,  
E o que té agora se tornava em pranto  
Se converta em afetos de alegria.

Mas o conforto na alegria, para Cláudio, se alimenta muito mais de uma projeção da civilidade na terra inculta, do que de uma introjeção do “país grosseiro” na alma civilizada. Sua alegria só existe porque os ribeiros e as penhas de sua terra natal se tornaram matéria de poesia, e portanto, são agora o espaço da civilidade. O que Cláudio mais desejava é ilustrar a sua pátria, torná-la culta, assim como o fizera o Marquês de Pombal no reino. O Ribeirão do Carmo, enquanto não é matéria de poesia, tem turvas e feias águas. É curioso notar como Cláudio metaforiza os níveis de civilidade pelos parâmetros da natureza. A poesia é uma espécie de mitologização do espaço natural. Tudo isso fica nitidamente perceptível, por exemplo, numa écloga encomiástica inserida num pequeno volume, também de 1768, chamado *O Parnaso Obsequioso e Obras Poéticas*, que inclui um drama, uma écloga e sonetos. Diz o poeta:

Tristes de nós neste País grosseiro!  
Mas ou é isto sonho, ou vai mudando  
De repente o seu jeito aquele oiteiro?

Eu estava também já reparado  
Em um clarão que vinha do Oriente,

Por entre aqueles troncos rebentando.

Tudo parece novo já no monte,  
De nova gala as árvores vestidas,  
Risonha a flor, risonha a clara fonte!

Que alegres, que formosas, que luzidas,  
Vêm descendo umas ninfas; elas chegam  
De mil amantes sátiros seguidas!<sup>25</sup>

À medida que chegam à colônia as notícias da civilização, a natureza (entenda-se cultura) vai tomando outra forma, outro jeito, outra aparência diante dos olhos do poeta. Agora já existem ninfas habitando as margens dos rios, as árvores são vestidas “de nova gala”. Portanto, fica claro que o espaço da natureza, mítico e rústico, é uma projeção dos limites da civilidade. Os pastores são cortesões, têm a graça de um verdadeiro código de polidez. Cláudio deixa transparecer um entusiasmo provinciano e, como bem observa Antonio Candido, deseja apagar os traços do primitivismo colonial com as lições aprendidas na cidade<sup>26</sup>. Sua euforia tem também um caráter de certa forma nacionalista, prevendo o abandono do sentimento de estrangeirismo e a admissão da idéia de estar em sua verdadeira pátria. A pátria é onde se sente bem.

Essa eterna oposição entre o bárbaro e o civilizado assume, de forma contundente, na obra de Cláudio, um sentido literário e mítico, talvez mais do que social, muito embora este último não esteja ausente nas preocupações do poeta. Como vimos, em sua poesia (e nunca é excessivo repetir essa idéia decisiva), o civilizado, no âmbito literário, tem uma expressão fundamentada na ética cortesã e petrarquista, no mesmo sentido bembesco que lhe conferiu o quinhentismo italiano; e o bárbaro, também no âmbito literário, é a ausência das letras. Mas todas essas reflexões, pelo menos no plano político-social, fizeram parte da geração de Cláudio, e Basílio da Gama aqui se define, sem dúvida, como um dos expoentes máximos nesse embate ideológico. Nisso ele se posiciona como um irmão espiritual de Cláudio, de quem era, sabe-se, muito admirado. A década de 1760 pode ter se configurado como o ápice de um momento de reflexões profundas sobre o sentido da brasilidade frente às imposições culturais vindas da metrópole. As *Obras* de Cláudio, de 1768, e *O Uruguaçu* de Basílio da Gama, de 1769, são dois pontos de referência fundamentais para se compreender a penetração de valores europeus nas terras da colônia. São dois momentos em que digladiam forças contrárias, como o bárbaro e o civilizado, o rústico e o cortesão, e por extensão, o petrarquismo e o antipetrarquismo.

Este seria, por exemplo, o ponto de apoio no qual se sustenta o canto II de *O Uruguaçu*, ou seja, o choque de culturas<sup>27</sup>, embora o plano geral da obra

<sup>25</sup> *A Poesia dos Inconfidentes*, p. 326.

<sup>26</sup> Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 88.

<sup>27</sup> Antonio Candido. “A dois séculos d’*O Uruguaçu*”, *Vários escritos*, p. 176.

possivelmente não previsse esse discurso com tamanha nitidez. Segundo se sabe, o poema de Basílio da Gama teve um intuito de certa forma interesseiro, e visava degradar a imagem jesuítica, no sentido de se adquirir a simpatia do despotismo pombalismo. O choque entre o bárbaro e o civilizado estaria no plano das entrelinhas, simbolizando respectivamente o mundo jesuítico e o pombalino.

Curiosa a forma como Basílio expõe em seu texto, sobretudo no canto II, o conflito bélico entre a civilização e a grosseria. É lá que se encontra o famoso diálogo entre, de um lado, Gomes Freire de Andrada, com sua tropa dos aliados, e de outro, os índios Sepé e Cacambo. Na articulação de sua linguagem, Basílio parece denunciar uma oscilação na estrutura de seu pensamento, um impasse que dificilmente se define por um único lado. Na visão de Candido, no ensaio referido, se o poeta escreve para louvar a civilização da Europa das Luzes, é o indígena que toma o primeiro plano de seu poema e o transforma quase num panfleto de denúncia contra as terríveis conseqüências do domínio civilizador do europeu, baseado na destruição física e cultural dos dominados. O discurso de Cacambo, no canto II, denuncia o quanto ao personagem é atribuído um nível de consciência com alto grau de sofisticação, já que sua fala, pela complexidade de estrutura lingüística e retórica, lembra um lance de argumentação socrática<sup>28</sup>. Cacambo tem uma clara noção de seu papel, conhece a sua condição de colonizado e sabe inclusive criticá-la, com argumentos decisivos. O poema de Basílio, considerando-se esses atributos, apresenta uma rica polifonia de vozes, de valores e culturas diferentes, em que mais importante do que a vitória de um dos lados é o embate entre ambos. Lembra ainda o melhor de Shakespeare, n' *A Tempestade*, por exemplo, quando do discurso de Calibã, no 1.º ato, contra a colonização de Próspero, denunciando uma clara consciência da luta entre o civilizado e o grosseiro.

O recente livro de Ivan Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, tenta fechar definitivamente a polêmica. De certa forma receptivo ao ensaio de Candido, o contradiz, entretanto, enxergando em Basílio apenas o lado de defesa do pombalismo. O Uruguay estaria inserido numa campanha publicitária instituída pelo Marquês de Pombal, em torno de seu próprio nome, em louvor do despotismo esclarecido, da monarquia, da ciência, da reforma e do progresso. Assim sendo, o índio não apresenta o menor relevo em seu poema, senão como simples antagonista da civilização lusa pombalina. Daí, a rejeição do suposto "indianismo" basiliano por parte de Ivan Teixeira. O assunto transcende um pouco os objetivos de nosso ensaio, mas vale a pena tocar em alguns pontos interessantes. Ivan Teixeira parece sustentar uma tese excessivamente definitiva. Propõe que a campanha pombalina não pressupunha a mera bajulação interesseira de artistas a uma figura política e poderosa, mas antes, uma adesão à idéia de virtude cívica e de bom governo (ainda que despótico), defendida por conceitos de filosofia moral e de direito natural da época. Aquilo que entendemos hoje como anti-ético (no caso, o encômio), segundo o ensaísta, não corresponde, no Setecentos, a uma disposição psicológica ou a um

<sup>28</sup> Ivan Teixeira. *Obras Poéticas de Basílio da Gama*, p. 51.

conflito de consciência (noções prematuras para a época, segundo ele), já que ainda não existia a noção pessoal do indivíduo na inserção do Estado. Isso invalida qualquer tipo de “drama” pessoal de Basílio, que pudesse levá-lo à compreensão dos absurdos da colonização portuguesa. Parece-nos monocórdio demais, como se Basílio não enxergasse outro valor, senão a campanha pombalina. A noção pessoal de indivíduo e a consciência de autocrítica sempre existiram na história, como nos confirma Norbert Elias, e o séc. XVIII neoclássico não apagou esse traço atemporal. Está claro que Basílio partiu da ética do egoísmo e da autoproteção ao escrever, por exemplo, o Epitalâmio à filha do marquês, e o próprio *O Uruguay*, quando saía a sentença de degredo do poeta à África, por acusações de jesuitismo. Justificar isso como a ética de defesa das virtudes cívicas, amparada pela filosofia moral, parece-nos estranhíssimo. Pode ser boa arte, mas não deixa de ser, antes, um jogo de manipulações, com também boa dose de autocrítica.

E só a autocrítica pode nos conceder a hipótese de Basílio enxergar também o lado do colonizado bárbaro. Não resta dúvida de que o poeta de *O Uruguay* estava inserido na propaganda pombalina, mas isso não invalida a compreensão de um universo mais extenso. É o que sempre acontece com intelectuais e artistas que se reúnem em torno de uma grande figura política. Os elisabetanos, por exemplo, estiveram sujeitos ao princípio do Absolutismo cortesão, mas nem por isso deixaram de registrar uma autocrítica em relação à colonização, às falsidades da moral e da afetividade cortesã e aos abusos da violência absolutista. Do contrário, parece arte menor sim.

Basílio se posiciona do lado da civilização pombalina, mas parece compreender uma maior extensão do problema das culturas, e pelo menos concede a seus personagens a oportunidade do discurso. Se Cláudio deseja civilizar a paisagem inculta, nem por isso deixa de considerar que sua alma reside na dureza primitiva das penhas. No caso de Basílio, o engenho de sua crítica está justamente no fato de conceder a seus personagens o direito de voz, numa espécie de transferência da responsabilidade da narração para um terceiro. A autocrítica textual surge em forma de disfarces. Veja-se a este respeito a opinião de Vânia Chaves: “Pode-se ainda atribuir ao autor textual de *O Uruguay* quer a organização e apresentação externas da obra – incluídos o seu título e a sua estrutura formal –, quer os discursos paralelos que introduzem ou acompanham o poema épico – a epígrafe, o soneto ao Conde de Oeiras, as notas de rodapé –, quer ainda certos enunciados não-narrativos da própria composição épica”<sup>29</sup>. Mas os versos finais da fala de Cacambo poderiam servir de exemplo ilustre para a discreta tendência de Basílio, disfarçada embora, de evidenciar o papel vitimado da barbárie, da mitologização da gente inculta e de recusar certos níveis da colonização. Seu discurso é humanizado demais, sensível demais, e não soa apenas como máquina da epopéia clássica, ou seja, a intervenção do “monstro maravilhoso” antagonista na aventura do herói português. Veja-se:

<sup>29</sup> Vânia Pinheiro Chaves. *O Uruguay e a Fundação da Literatura Brasileira*, p. 33.

“Gentes de Europa, nunca vos trouxera  
 O mar e o vento a nós. Ah! não de balde  
 Estendeu entre nós a natureza  
 Todo esse plano espaço imenso de águas” (III, 171-4)

Difícil discernir versos de tão clara consciência na obra de Cláudio, que prefere disfarçar o seu discurso com matéria pastoril, e metaforizar os níveis de civilização pelos limites da paisagem e da natureza, e mais porque prefere utilizar recurso semelhante à narrativa romanesca pastoril das novelas quinhentistas, como forma de exprimir a sua insatisfação cultural com as Minas da década de 1760. Se Basílio tem uma visão mais aguda, mais especificamente política do choque das culturas, Cláudio não chega a relativizar o fenômeno, mas humaniza-o, numa forma de projeção no eu lírico. Toma um assunto de proeminência nacional e o configura, a partir de sua experiência de indivíduo. Desvia um conflito de ordem político-social para o âmbito da vivência humana e puramente literária. No texto de Cláudio, tudo é poesia, tudo é a sensação própria da estética. Seus debates ideológicos se resolvem nas margens do texto poético.

Mas Cláudio não é um conciliador, e por isso sua poesia não é menos conflituosa. O tema de sua *peregrinatio domi* reflete uma inquietação semelhante à de Basílio da Gama, e ambos se identificam como a gênese das reflexões que envolvem o conceito da brasilidade. Cláudio está envolvido com a esfera meramente literária das questões que envolvem civilização e barbárie, e sua preocupação será conciliar os valores da cultura alheia, definidos pelo petrarquismo cortesão, com os rumos da poesia brasileira.

Um dos textos básicos para a compreensão do fenômeno petrarquista na poesia de Cláudio será a “Fábula do Ribeirão do Carmo”, poema narrativo que registra as diretrizes do amor cortesão, cujo alicerce são as *Rimas* de Petrarca, ao mesmo tempo em que tende a uma mitologização do espaço natural (o Ribeirão do Carmo), tornando a paisagem literária e fundando-a, culturalmente. A “Fábula”, portanto, investe na cortesia amorosa como fundadora de uma cultura que irá apagar os vestígios da incultura, do “sepultamento na ignorância”. A “Fábula” será nosso ponto de referência para a avaliação do petrarquismo na obra de Cláudio, e não nos parece uma decisão arbitrária. O texto pretender ter, nitidamente, uma submissão aos cânones clássicos, reconstrói temas abordados pelos petrarquistas do quinhentismo português e se filia conscientemente à sua ética e aos seus valores, tendo como ponto de partida a “cortesia culposa”, referida no 1.º capítulo.

Ao contrário, como resposta negativa a essa subserviência cortesã e seus pressupostos, está a Écloga VI (Eulino), das *Obras* de 1768. Nela o pastor se queixa de certas formas estabelecidas pela cortesia culposa, numa clara contestação dos preceitos da sociedade de corte, louvados pela “Fábula do Ribeirão do Carmo”. Postos lado a lado, bem revelam o quanto a consciência de Cláudio estava dividida entre a civilidade das musas e a rusticidade de sua paisagem natal, o que em

linguagem claudiana quer dizer, entre a sólida formação humanista do literato cortesão e a identidade nativa que por toda a vida o prendeu aos laços de origem. Será esse o nosso ponto de largada para se avaliar o embate entre petrarquismo e antipetrarquismo nos versos do poeta de Mariana.

## 2. A CORTESIA CULPOSA NA “FÁBULA DO RIBEIRÃO DO CARMO”

A forte tendência de Cláudio a uma literatura de corte, aparentemente pouco sintonizada com os problemas da colônia e da brasilidade em si, levou grande parte da crítica mais antiga do poeta a tomá-lo por um europeu sem verdade nativista. Seu petrarquismo era subserviente, estampava nos versos a paisagem européia, numa forma poética completamente destituída de elementos naturais que pudessem projetar os novos rumos de uma literatura nascente. E, além de tudo, chorava saudades do Mondego. O fato é que os primeiros críticos no Brasil ou participaram da escola romântica (Norberto de Sousa, Varnhagen) ou da escola realista (Sílvio Romero, José Veríssimo), ambas de cunho fortemente nacionalista, buscando sempre nos poetas do passado vestígios de aversão aos cânones do classicismo europeu, que pudessem justificá-los como pátrios. Nisso encontraram uma série de elementos tropicais na poesia de Silva Alvarenga, o romantismo e a paixão sincera de Gonzaga, ou o indianismo de Basílio da Gama. Os versos de Cláudio, carregados de ninfas, driades, rosas e neves, em élogos de inspiração metastasiana e conteúdo petrarquista, acabaram não entusiasmando muito a geração que os sucedeu.

Verdade também é que sua poesia é mais erudita, de mais difícil acesso, mais canônica, o que seduziu a crítica a acusações de obscuridade em plena era de domínio da Arcádia Ulissiponense, além do excesso de metáforas, redundância, arreesamento. A antiga formação seiscentista em Portugal que, na época, apenas começava a se arrastar pelo bom gosto do século, teria perseguido o poeta por toda a vida. Se Cláudio estava longe da simplicidade de um Gonzaga ou de um Silva Alvarenga, é porque não havia aprendido as lições do Neoclassicismo então iniciado nas letras portuguesas e tornado obrigatoriedade.

Mas esse conceito de nativismo ou nacionalismo, como queria a crítica do séc. XIX, ou mesmo dos princípios do séc. XX, tinha uma implicação supostamente estética e muito pouco ideológica. Bastava o registro da cor local – nomes de árvores, plantas, passarinhos – para o vínculo nativista. A busca desses críticos carecia de uma reflexão ideológica mais profunda que pudesse dar conta de certos níveis internos de compreensão da poesia.

Basta uma pequena revisão crítica para se entender o problema. Sílvio Romero, por exemplo, rendeu a Cláudio algumas apologias discretas, mas preferiu acreditar que, inserido em seu momento histórico, o poeta não entusiasma muito, porque a “boa alma” melancólica e o “coração afável” sobrepujavam seu talento. O

crítico, entretanto, não é severo quanto às acusações de estrangeirismo e tem sensibilidade para compreender a ironia do poeta quanto à ignorância de seu país e que isso não significava necessariamente uma prova de desamor: “Cláudio era rude e não dissimulava a *grosseria de seus conterrâneos*”<sup>30</sup>. A defesa de Sílvio Romero, pelo menos no que diz respeito ao nativismo x estrangeirismo, é a de que se o poeta suspirava pela vida de Portugal, nem por isso deixou de escrever “sobre a história da Capitania de Minas, e que no *Vila Rica* ocupou-se de assunto pátrio”. “Brasileiro na maneira de sentir e dizer”, o Cláudio de Sílvio Romero é inferior a Alvarenga Peixoto, justamente porque não se faz admirar, porque seus pastores não entusiasmam e isso vem de seu excesso de melancolia, maior que a capacidade poética.

José Veríssimo, que enxerga em Cláudio o “menos brasileiro do grupo” da chamada Plêiade Mineira, parece acentuar as críticas de Sílvio Romero (embora não seja simpático ao mestre realista), sobretudo no que diz respeito aos artificialismos da linguagem rococó, e ao desconhecimento dos valores pátrios. O Cláudio de José Veríssimo, menos “nacionalista” que o de Sílvio Romero, “não tem alguma emoção grande ou profunda, poetiza por poetizar, academicamente, seguindo de perto a escola na inspiração, nos temas preferidos, nas formas métricas”<sup>31</sup>. A sua “Fábula do Ribeirão do Carmo” e seu épico *Vila Rica* carecem de talento e de uma paixão forte, como a de Gonzaga, por exemplo, já que não consegue transcender os limites da “cansada poesia pastoril portuguesa”.

Ronald de Carvalho é talvez o mais severo. Na sua forma de ver, a ingenuidade de Cláudio é “postiça, não nos comove; seus pastores são, geralmente, vazios, sem alma, são talvez, como aquela cigarra da ode anacreôntica, iguais aos deuses inatingíveis do Olimpo, pois o que lhes falta justamente é sangue vermelho, sangue humano”. Quanto aos sonetos: “são, entretanto, de uma semelhança, absurda, poucas vezes se lhes percebe uma nota profunda porque seu coração raramente se interessava pela poesia”<sup>32</sup>. Os pastores de Cláudio, certamente os das églogas e dos sonetos, são bonecos vestidos à francesa ou à italiana, como pastiches retocados de Petrarca e Metastasio.

O historiador e crítico luso-brasileiro Oliveira Lima, que escrevera seu *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira* em 1896, pouco depois da aclamada *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero (1888), parece ter sido um pouco mais entusiasta da poesia de Cláudio. Embora imbuído de equívocos grosseiros comuns para a época – como a aplicação da teoria do evolucionismo de Darwin à história literária, em que os gêneros superiores vão superando os decadentes gêneros inferiores –, Oliveira Lima aborda as manifestações literárias da colônia com um método e uma visão histórica raros para o seu tempo, enxergando com clareza as relações econômicas e políticas como interventoras de um processo literário. Seu

<sup>30</sup> Sílvio Romero. *História da Literatura Brasileira*, vol. II, p. 450.

<sup>31</sup> José Veríssimo. *História da Literatura Brasileira*, p. 107.

<sup>32</sup> Ronald de Carvalho. *Pequena História da Literatura Brasileira*, pp. 143-4.

louvor a Cláudio gira em torno da destreza e do manejo da tinta poética neoclássica mas, para ele, as composições do poeta de Mariana estão “privadas de pinturesco, destituídas de grande vigor e sofrendo de uma certa timidez da imaginação”<sup>33</sup>. Oliveira Lima, em unanimidade com críticos nacionais e estrangeiros, de quem é herdeiro (Costa e Silva, Norberto de Sousa, Sílvio Romero), concede apenas a Silva Alvarenga o caráter de retratista do cenário colonial.

A *História da Literatura Brasileira* (1938) de Nelson Werneck Sodré, cujas implicações são os “fundamentos econômicos”, vê no estrangeirismo de Cláudio, bem como no retorno clássico em si em pleno séc. XVIII, tanto na colônia quanto na metrópole, uma “falsidade evidente”. Seu conceito parece definir, ou pelo menos aludir àquela hipótese de Nibert Elias de que o pastoralismo é a visão onírica dos cortesãos intimidados pelo código de polidez de seu sistema de valores. Por isso, o Cláudio de Werneck Sodré tem “mais técnica do que imaginação”<sup>34</sup>, o que teria relegado sua obra, de certa forma, ao desconhecimento popular.

Cláudio só foi apreciado e principalmente compreendido, a partir da década de 1950, sob o auxílio e a iniciativa de Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Mesmo Rodrigues Lapa e Afonso Pena Jr. tendem a ver os “defeitos” do poeta, julgando-o, respectivamente, “arresado e obscuro”, e “confuso” e “redundante”. Também Waltensir Dutra, nos anos 50, em *A Literatura no Brasil*, sob a direção de Afrânio Coutinho, aponta uma pobreza temática em Cláudio, e afirma que todas as vezes em que o poeta assumiu o papel de pastor, por obediência à moda, perdeu em qualidade a sua poesia, transformada em lugar comum<sup>35</sup>. Péricles Eugênio, com formação na crítica de Candido, bem define a sua posição em relação ao poeta Cláudio: “circula mais Brasil em sua obra do que na de muitos poetas posteriores; e foi por sua terra, afinal, que ele deu a vida”<sup>36</sup>.

Alfredo Bosi é um dos primeiros que identificaram com clareza a vertente petrarquista de Cláudio, vazada na oscilação e na impossibilidade de conciliação entre os ideais ascéticos e religiosos e o “inquieto desejo do homem cidadão”<sup>37</sup>. Bosi distingue o poeta de Mariana como o “nosso primeiro e mais acabado poeta neoclássico”, mas acredita que a “Fábula do Ribeirão do Carmo”, bem como o épico *Vila Rica*, foram tentativas de menor êxito.

A poesia de Cláudio foi bem dissecada na compilação *A poesia dos Inconfidentes* (1996), junto da obra de seus contemporâneos e amigos, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. A recém-lançada *História da Literatura Brasileira* (1997) da italiana brasilianista Luciana Stegagno-Picchio, compreende a formação humanista e petrarquista de Cláudio, mas ao mesmo tempo aponta para a sua tendência inata para cantar a terra pátria: “o sentimento nativista de que era

<sup>33</sup> Oliveira Lima. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*, p. 250.

<sup>34</sup> Nelson Werneck Sodré. *História da Literatura Brasileira*, p. 112.

<sup>35</sup> Waltensir Dutra. “O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica”, in: Afrânio Coutinho (dir.). *A Literatura no Brasil*, p. 227.

<sup>36</sup> Péricles E. da Silva Ramos. “Cláudio Manuel da Costa”, *Do Barroco ao Modernismo*, p. 57.

<sup>37</sup> Alfredo Bosi. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 70.

portador (...) condicionara em todos os momentos a sua musa, atenta à lição das canoras ninfas do Mondego, mas incapaz de cantar outros sítios que não as áridas serras da pátria”<sup>38</sup>. O também recém-lançado *Metamorfoses: A poesia de Cláudio de Manuel da Costa*, de Edward Lopes, coloca as mesmas questões e, num plano absolutamente oposto ao dos primeiros críticos do poeta, eleva Cláudio à importância de introdutor do Neoclassicismo em Portugal. Edward Lopes faz ao poeta um elogio, de certa forma, desmedido e acaba propondo hipóteses polêmicas, como dizer, por exemplo, que é a poesia mineira do séc. XVIII que influencia a portuguesa e a “salva do clichê sovado e retorcido”<sup>39</sup>, porque Cláudio e Gonzaga antecedem os poetas da Arcádia Lusitana que, embora fundada em 1756, só viu seus poetas publicados no fim de século. Ora, sabemos perfeitamente que a obra de Gonzaga, escrita na década de 1780, tem ecos inequívocos da poesia de Correia Garção, postumamente publicada em 1778. Não é final de século. Cláudio só passa a poetizar em estilo neoclássico quando está no Brasil e, embora a Arcádia Ulissiponense seja datada de 1756, é provável que os poemas de seus membros já circulassem em manuscritos muito antes dessa data.

Mas de qualquer forma, uma breve resenha crítico-bibliográfica da obra de Cláudio sugere uma preocupação constante com o tema já comentado na parte introdutória deste capítulo, isto é, a contradição que se expressa na convivência entre matutos e letrados e que, na sua obra, assume uma discussão ideológica que abordamos como civilidade cortesã x rusticidade colonial, ou ainda, por extensão petrarquismo x antipetrarquismo. Como a poesia de Cláudio está recheada de uma aparência estética cortesã e petrarquista, a crítica, especialmente a mais antiga, também se deixou levar por uma concepção de estrangeirismo do poeta, da mesma forma como ele próprio se definia. O uso de metáforas emprestadas da natureza europeia era forte evidência de que o “peregrino em terra pátria” tinha, de fato, uma razão de ser. Mas a crítica romântica e realista não teria sido arrastada e seduzida pelas próprias palavras de Cláudio, ao se nomear estrangeiro? Não haveria aí uma espécie de juízo de valor formado precocemente, sem uma leitura mais atenta e abrangente de sua obra? Em síntese, não haveria aí também um preconceito de que a formação intelectual na metrópole não era capaz de se sensibilizar com os problemas da colônia? Ou ainda, apegados a uma “verdade nativista” (conceito arbitrário de Ronald de Carvalho), a crítica romântico-realista não estaria muito mais prontamente disposta a enxergar o retrato estampado da natureza brasileira, do que o complicado debate sobre o drama pessoal que se define como o encontro conflituoso entre duas culturas? Tudo leva a crer que há uma ironia amarga nas palavras de Cláudio ao se definir como estrangeiro ou “peregrino em terra pátria”, uma vez que, estranhamente, é a conflituosa absorção das fórmulas petrarquistas e cortesãs que o torna mais apegado ao sentimento da terra e à paisagem localista. Parece haver um jogo retórico na auto-acusação de estrangeirismo por parte de Cláudio. Afinal, o que

<sup>38</sup> Luciana Stegagno-Picchio. *História da Literatura Brasileira*, pp. 128-9.

<sup>39</sup> Edward Lopes. *Metamorfoses: A poesia de Cláudio Manuel da Costa*, p. 195.

estaria passando pela sua cabeça ao acusar a si próprio, antes que seus leitores e contemporâneos o fizessem? Parece mesmo que o seu artifício nos remete a uma espécie de malandragem, porém oculta por uma confissão semelhante à religiosa: sei que sou culpado disso, mas minha confissão e meu arrependimento me absolverão. Lembra, por exemplo, os versos iniciais das *Rimas* de Petrarca: “perdoai-me vós que me escutais em rima esparsa”. Se ambos os poetas confessam um determinado erro, é porque existe um suposto arrependimento que os levará à absolvição.

O lamento de estrangeirismo de Cláudio tem um ar de retórica velhaca. Se acaso for acusado, pelo seu leitor, de cortesão europeu, estará absolvido porque já fez previamente sua confissão. Mas se existe uma auto-acusação, existe também uma autodefesa: a de que se, por acaso, sente saudades do Mondego e do Tejo, nem por isso os louva aqui no Brasil; ao contrário, exalta exclusivamente o “pátrio ribeirão”. Só que com dificuldades admite isso. A rigor, sua poesia é clássica e cortesã, porque assim ele deseja que o Brasil se torne. Mas se o seu jogo poético é cortesão, o sentimento vem da terra, como ele mesmo diz.

A começar pela natureza. Esta, na poesia de Cláudio, não é um mero elemento decorativo, mas faz parte da composição da essência humana, como se fosse o próprio espelho do homem. Ao trazer certas referências da paisagem mineira à sua poesia (como o sol, o ribeirão e o penhasco), o poeta as traduz como o retrato e a metáfora de si. Longe de ser cenário, a natureza se mistura com o ser para, juntos, formarem uma relação dialógica e especular. A terra é o homem. Por vezes, semblante de si mesmo, ou ainda da mulher amada, os lugares pastoris vão configurando uma espécie de teia das relações humanas. O sol poderá ser a espiritualidade dos olhos da amada, e a montanha de Minas, o seu peito, que é duro porque não ama o poeta:

Mas ai! a que delírios me sujeito!  
Se quando no sol vejo o seu semblante,  
Em vós descubro ó penhas o seu peito? (*Son. 58*)

A montanha é sempre o espaço endurecido, insensível, rochoso e áspero, do qual nasce o homem e, paradoxalmente, o seu sentimento:

Deste penhasco fez a natureza  
O berço em que nasci! Oh quem cuidara,  
Que entre penhas tão duras se criara  
Uma alma terna, um peito sem dureza. (*Son. 98*)

E, na maioria das vezes, o penhasco de ferro de duro sentimento do poeta se transforma na fonte, a metáfora das lágrimas e na natureza humana:

Se até deste penhasco endurecido  
O meu pranto brotar fez uma fonte (*Son. 81*)

Assim, a fonte que nasce do penhasco é o tema-metáfora da “Fábula do Ribeirão do Carmo”, e desde já apontamos a sua filiação em Petrarca. A idéia da fonte que jorra de uma penha, como alusão às contradições entre o duro sentimento amoroso e a sensibilidade das lágrimas, tem origem nos versos do poeta de Laura. É com os versos de Petrarca que a metáfora antitética água-penhasco ganha forma de expressão como símbolo de uma condição humana do poeta, metáfora que, na sua experiência, se definia como a visão de Vacluse (*sasso*: “pedra”, “rocha”) e do rio Sorga (*fontana*: “água”, “fonte”), palco da morte de Laura. É o que nos sugerem, por exemplo, os versos seguintes:

Chiara fontana in quel medesimo bosco  
 Sorgea d'un sasso, ed acque fresche e dolci  
 Spargea soavemente mormorando (*CCCXXIII*, 37-39),

que também ecoam no verso:

Mira 'l gran sasso donde Sorga nasce (*CCCV*, 9),

imagem que pode se desdobrar em outros elementos naturais que implicam a mesma antítese água (rios, fontes, praia, mar) e pedra (vales, montanhas, colinas):

Valli chiuse, alti colli e piagge apriche (*CCCIII*, 6).

A alegoria parece ter rendido uma imagem semelhante a outros poetas, mas sempre na relação sensibilidade x dureza, como por exemplo, nos versos da “Fábula do Mondego” de Sá de Miranda, fonte direta inequívoca para a “Fábula” de Cláudio, apesar da filiação petrarquista:

Una fuente manava en peña viva,  
 Escondida a los hombres y al ganado.

Ou ainda em Rodrigues Lobo, na trilogia pastoril:

Nas cristalinas águas desta fonte,  
 Neste prado de flores sempre ameno,  
 Nas plantas e penedos destes vales.

Tudo indica que a absorção de uma imagem clássica, um *tópus* representado por uma alegoria da natureza, tenha levado Cláudio a identificá-la com a paisagem mineira, possivelmente modificando-a, adaptando-a, para torná-la mais próxima de sua realidade pessoal. A “Fábula” é narrada pela voz do próprio ribeirão, refletido evidentemente num eu lírico, que conta ter nascido de uma penha, mas que se transformou numa fonte. Tem certo cunho autobiográfico, já que aponta para a idéia do ser que nasceu da “região inculta”, do “parto da terra”, mas que, por uma

experiência amorosa (e poética) se viu metamorfoseado em sensibilidade pura, representada pelo ribeirão.

Escrita já nas terras de Minas, e possivelmente no final dos anos de 1750, e somente publicada nas *Obras* de 1768, a “Fábula do Ribeirão do Carmo” é um poema narrativo, precedido de um soneto introdutório, que denota o triste desgosto da vítima estrangeira na terra inculta. O enredo lembra as metamorfoses ovidianas, ou a transformação de Ácis retomada por Góngora, na *Fábula de Polifemo e Galatéia*, a partir de questões morais abordadas por Petrarca. O enredo diz o seguinte: o narrador (ribeirão) conta o seu nascimento, que vem do gigante Itamonte, “parto da terra”, com uma penha, sua esposa. A juventude amena, bordada por uma “gentil vaidade”, vivida por um ser completamente desligado dos motivos amorosos, só é atormentada por uma súbita paixão pela ninfa Eulina. O infeliz desenrolar desse acontecimento culmina com a sua metamorfose em rio, na verdade, o pátrio ribeirão do Carmo. Eulina tinha sua beleza consagrada a Apolo, já que o pai da ninfa, Auco, dedicara “ritos não profanos” ao brilhante deus. O narrador, ao contemplá-la banhando-se nas correntes de uma fonte, é subitamente tomado de paixão, e deseja raptá-la, não sem antes recolher todo o ouro roubado de seu próprio pai, para melhor realizar o seu plano de fuga. Só que uma vez descoberto o seu intento, no momento do rapto, surge Apolo para tomar nos braços a bela ninfa e castigar o malsucedido raptor. Buscando a morte como única solução, o narrador se extermina com um punhal e o sangue jorrado entre as flores, Apolo transforma-o numa corrente, que ainda hoje conserva a cor original (o ribeirão do Carmo tem cor avermelhada). E o ouro roubado do pai, abandonado e acumulado nas profundezas do ribeirão, se transformou posteriormente no motivo de discórdia entre os homens, por causa do processo de mineração e construção civil que trouxe a civilização.

A narrativa poética tem, evidentemente, uma série de implicações, das quais o ponto central é a questão do rapto, tanto no sentido moral quanto literário. O rapto instigado pelo motivo da paixão, como no caso do poema, é uma violência descortês, porque foge a toda constituição do sistema de valores de uma sociedade civilizada. É bastante notável que Cláudio tenha usado essa idéia como forma de expressar uma espécie de transgressão do código cortês, base ideológica de seu poema. Portanto, antes de qualquer sentido identificável, a “Fábula” traduz uma circunstância de transgressão e redenção, expressas por uma ruptura com o código de honra e por uma metamorfose simbólica, uma admissão da culpa, seguida pelo ato de confessar e redimir-se. O poema tem, assim, um caráter nitidamente moral. Sua preocupação é distinguir valores humanos, estabelecidos por uma relação com o objeto amado, e definidos pelas bases do petrarquismo cortesão, porém avaliando as conseqüências de uma quebra desonrosa com o código de polidez e com toda a ordenação do sistema de valores.

Se Cláudio acreditava que, com a “Fábula”, bem como com suas obras poéticas de um modo geral, estava conferindo um caráter literário às terras de Minas, é curioso como escolhe um tema de pendor moral e mitológico. A “Fábula”, ao retrabalhar os antigos temas clássicos da desilusão amorosa e da punição por causa

do rapto, acaba assumindo ares de uma narrativa quase épica, no sentido mais moderno, já que a sustentação de seu conjunto é a fundação de uma terra, de um povo, de uma cultura. A civilização mineira moderna, representada pela mineração e pela construção civil, é um fato histórico que miticamente, segundo o poema, vem de uma experiência amorosa do narrador (eu lírico) e sobretudo de uma culpa sua, que é a transgressão dos valores da alma feminina.

A forma como Cláudio aborda o rapto, ou a violência sexual, enquanto ponto de transgressão de um código de polidez, tem resquícios de uma ética antiga, medieval, sustentada por valores religiosos e aristocráticos. Na relação entre o raptor e o objeto raptado, o enfoque está na culpa quase religiosa do raptor, como se as conseqüências morais para o raptado não fossem consideradas, como se o rapto fosse um desvio sexual igual a qualquer outro (homossexualismo, adultério, bestialidade). Pelo menos era assim que se pensava do rapto e do estupro até o fim do *Ancien Régime*: a falta moral era mais determinante e fundamental que o próprio ferimento físico da vítima, negligenciada até mesmo sob o ponto de vista jurídico. Isso quer dizer que, segundo o código de polidez da sociedade de corte, e até certo ponto, a moral religiosa que se impõe a ela, o rapto ou o estupro são atitudes que se definem por uma ruptura com o código, em que muito mais importante do que a mágoa da vítima violentada, é a gravidade do erro, do crime moral, como se a violência contra uma criança, uma mulher ou um animal correspondessem ao mesmo nível de desvio do sistema de valores<sup>40</sup>. Em linguagem literária, trata-se de uma visão até certo ponto petrarquista, guardadas as devidas proporções. O respeito pela figura feminina, na sociedade cortesã, possivelmente desde a Idade Média, só se justifica por uma preocupação com o controle e com a retidão das atitudes masculinas. Já havíamos, inclusive, considerado que, embora a sociedade de corte tivesse o amor como solidez ideológica, era a violência permitida que, de fato, imperava. A polidez era um requinte de aparência. O próprio Petrarca conviveu com o desejo da transgressão, no limite entre a violência e a cortesia, como ficou claro, por exemplo, em nossa análise do madrigal 52 (“Non al suo amante più Diana piacque”), feita no capítulo I, revelando uma correspondência com o mito ovidiano de Acteón e Diana. Negligenciado o sofrimento do objeto raptado, a cortesia culposa é um desvio que implica apenas culpa e redenção do raptor.

Tudo leva a crer que Cláudio tenha adotado, também desta forma, o tema do rapto, possivelmente denunciando uma forma de vida na colônia, um tipo de vida descortês – pelo menos na sua visão. Mas o problema do rapto e do estupro no Brasil colonial não foi diferente da postura assumida pelo Antigo Regime europeu. Inseridos nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707, o estupro e o rapto estão entre quaisquer outros crimes de sexualidade e transgressão moral, sendo o primeiro o ato que “se comete na defloração das mulheres donzelas”,

<sup>40</sup> Georges Vigarello. *História do Estupro: violência sexual nos sécs. XVI-XX*, p. 63.

enquanto o último “se faz quando se roubam e tiram por força ou engano’ a donzela ‘da casa de seu pai ou mãe, ou outra pessoa que a tenha em sua guarda e amparo”<sup>41</sup>. As *Constituições Primeiras*, como se sabe, têm uma conduta pouco moderna, quase nada voltada à ética burguesa, já que sua base tem vínculos de estrutura medieval e tridentina. O procedimento moral da colônia está subordinado a uma forma de pensar contra-reformista, jesuítica. O rapto, seja por sedução ou violência, além de implicar uma transgressão de códigos religiosos, estava muito mais determinado pelo desrespeito às normas de propriedade masculina do que à feminilidade em si, quase como numa relação de violação dos direitos de posse da família. Era a honra feminina, como valor de propriedade conjugal masculina, que estava em jogo. É o que se nota, por exemplo, do seguinte comentário: “em todas os casos de rapto ocorridos na capitania de São Paulo, notamos a exigência por parte do pai de que a filha raptada fosse *dotada* pelo raptor, como forma de reparar o mal ocasionado à sua honra”<sup>42</sup> (grifo nosso).

O rapto, na “Fábula do Ribeirão do Carmo” tem, evidentemente, uma implicação bem mais moral-religiosa do que ético-jurídica, diferente de um conceito moderno do mesmo tema. A mentalidade de Cláudio aqui é subserviente a modelos antigos, medievais e, em linguagem literária, a modelos petrarquistas, em que a falta sexual tem um cunho de natureza religiosa, englobando sentimentos de culpa, confissão e redenção. Quando Petrarca pede o perdão dos homens, em seu soneto introdutório, é porque já tem em mente uma falta que, aos poucos, se desvenda como de caráter sexual. Mas essa *hamartia* (erro trágico) sexual no caráter do cortesão pode admitir sutilezas bem mais difíceis de enxergar do que a violência do rapto. Nos petrarquistas do quinhentismo, a transgressão poderia estar apenas no olhar e no desejo. É o caso do próprio Petrarca, no já referido madrigal ovidiano. Aqui não existe o rapto propriamente dito, mas o “furto” do olhar, como na narrativa de Acteón e Diana. Também não há a metamorfose como punição, mas sim uma autopunição que é referida como um estado de consciência.

Bem mais nítida que o madrigal 52, nessa relação de rapto e metamorfose, é a célebre canção 23, “Nel dolce tempo de la prima etade”, também de tendência fortemente ovidiana. Parece ter sido ela a referência imediata, além de Ovídio, é claro, para as fábulas de metamorfose de poetas quinhentistas e seiscentistas. Interessante como Petrarca, nessa canção, assume aspectos diversos da poesia lírica e narrativa de Ovídio, poeta latino licencioso, para solidificar uma imagística amorosa e espiritual, com valores estruturados em Santo Agostinho. E o modelo de sentimento amoroso proposto por Petrarca, todo ele ovidiano, fundamentou-se sobretudo nos *Amores*, livro de poemas luxuriosos do poeta das *Metamorfoses*. Já nos primeiros versos do primeiro livro, o jovem Ovídio define que seu intuito era cantar a guerra, mas Cupido o seduziu a um motivo estranho à poesia. Na tentativa de resistir à paixão amorosa, o poeta torna-se um “guerreiro” armado contra o amor,

<sup>41</sup> Apud Emanuel Araújo. *O Teatro dos Vícios*, p. 235.

<sup>42</sup> Maria Beatriz Nizza da Silva. *Sistema de casamento no Brasil Colonial*, p. 75.

mas acaba cedendo e se tornando uma presa deste. No despertar da paixão, contempla o belo e, vendo-se enlaçado nas amarras sociais (o amor pela dama casada), confessa um sentimento de angústia e inquietação diante desse mesmo amor: “não amo aquilo que não me faz também sofrer”. No entanto, longe do arrependimento, o poeta vive as aventuras dessa paixão ilícita.

A canção 23 de Petrarca, da qual vieram as fábulas de raptó e metamorfose da poesia clássica posterior, repete o mesmo esquema ovidiano: a juventude (*prima etate*) que resiste ao amor (*Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe*); o súbito despertar da paixão, a partir da contemplação do belo; o sentimento de angústia e inquietação diante do amor; e finalmente, tomando o outro lado de Ovídio, as metamorfoses como autopunição. Muito embora o poeta se torne “fábula” (motivo de riso) aos olhos sociais, é a proibição de um amor ilícito, aventureiro, extra-conjugal, que mais provoca o ardor de seu desejo, e ao mesmo tempo, o sentimento de vergonha. Mas não seriam esses os ideais que compõem a formação do amor cortês na Idade Média?

A fórmula petrarquista aplicada à “Fábula do Ribeirão do Carmo” revela, de fato, a essência de seus valores mais imediatos: juventude (“florente idade”) resistente ao amor; paixão e contemplação do belo; angústia e vergonha no sentimento amoroso; e a metamorfose como punição. Em seu todo, a estrutura sugere os pontos centrais do petrarquismo, segundo nossa ótica: a idéia da musa desnuda e do poeta tímido, a partir de conceitos extraídos de um modo de vida da sociedade de corte. Mas é possível que esse petrarquismo de Cláudio tenha vindo muito mais de leituras dos quinhentistas e seiscentistas, do que, na verdade, da própria fonte original petrarquista, e especialmente que tenha vindo de erudição bem mais do que de vivência com a sociedade de corte. É o que propõe a nossa hipótese exposta no início deste capítulo: que Cláudio foi poeta cortesão sem ser poeta de corte.

Rodrigues Lobo, uma de suas referências de bom gosto no “Prólogo” das *Obras*, também refletiu sobre a metamorfose como punidora de desvios de conduta cortês, quando, por exemplo, da história de Sileno, inserida na sua trilogia pastoril. A comparação mitológica é a mesma de Petrarca, no madrigal 52:

Qual vista de Acteón outra Diana  
A vi, com desusado sobressalto<sup>43</sup>.

A metamorfose em rio, a mesma do ribeirão de Cláudio, decorre de um gesto descortês do pastor que, tomado de amor ao ver numa corrente uma ninfa “vergonhosa”, toca-lhe o “peito delicado”, sem que possa controlar sua moral. Mas o texto de Lobo não parece ter sido tão determinante para Cláudio quanto a “Fábula do Mondego” de Sá de Miranda, escrita em espanhol, inequivocamente a referência imediata para o poeta do ribeirão do Carmo. A “Fábula” do quinhentista português

<sup>43</sup> Francisco Rodrigues Lobo. *Poesias*, p. 49.

segue o mesmo modelo ovidiano e petrarquista exposto acima e, no caso de seu poema, a transformação é substituída pela morte de Diego que, de qualquer forma, se mistura com as águas do Munda, para dar origem ao Mondego. No caso de Sá de Miranda, é a distinção entre a suposta baixa natureza do poeta e a divindade da musa que traz a ele o sentimento de culpa, como se sua percepção amorosa e a linguagem poética não fossem suficientes para a contemplação do belo. A culpa, evidentemente, já existia nos versos de Petrarca, transformada naquela “timidez” que lhe caracteriza a personalidade. E na relação entre amante e objeto amado, Cláudio preferiu seguir a linha do petrarquismo barroco, acentuando com rigor a monstruosidade do primeiro e a divindade celeste do segundo, de forma a distanciá-los ainda mais. Trata-se de uma aprendizagem ao gosto de Góngora. Dámaso Alonso já havia percebido esse jogo de oposições tipicamente barroquista entre a monstruosidade e a beleza nos versos do seiscentista espanhol, especialmente na “Fábula de Polifemo e Galatéia”<sup>44</sup>.

Ácis e Galatéia formam o lado do platonismo amoroso, com a sensualidade e o bem ligados ao belo. O Polifemo, por sua vez, é o barroco propriamente dito, o telúrico, o monstruoso. É como se a divindade fosse ameaçada pelo corpo mortal, ou numa linguagem gongorista, como se o belo platônico fosse ameaçado pelo monstruoso barroco, que deseja violá-lo. Pela mesma razão, o Adamastor de Camões fora transformado em monte. Só que no “Polifemo”, quem é metamorfoseado em rio é Ácis, por vingança do monstro.

A violência do narrador da “Fábula do Ribeirão do Carmo” de Cláudio tipifica um caráter, de certa forma, barroco, telúrico, nascido da terra e da penha, desejoso de transgredir o belo platônico e a sutil natureza divina. É uma espécie de deformação, de excesso do sentimento petrarquista de culpa, do ser que invade e transgride a natureza feminina, objeto de sua poesia. Cláudio parece, contudo, humanizar o seu Polifemo, a despeito de sua natureza monstruosa, na Écloga VIII, por exemplo, em que o monstro tem a sensibilidade arcádica de um pastor apaixonado, revelando a pura sintonia com a delicada natureza:

Vem, ó ninfa, a meus braços;  
Que neles tece Amor mais temos laços.

Nesse sentido, ultrapassa os limites de sensibilidade propostos por Teócrito (idílio XI) e Ovídio (*Met.*, XIII), em que o ciclope tenta comprar as simpatias da ninfa, com auto-elogios, uma autopromoção de seu talento musical e até de sua aparência. Mas em síntese, o Polifemo da Écloga VIII de Cláudio, bem como o narrador da “Fábula do Ribeirão do Carmo”, representam o ser privado do amor e da beleza, destituído de recursos que o levem à graça celestial, revelando a incorrespondência amorosa, tema petrarquista freqüentíssimo na lírica do poeta de Mariana. O Polifemo, curiosamente, é mais sentimental e amoroso, enquanto que ao

<sup>44</sup> Dámaso Alonso. “Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora”, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp. 237-295.

amante da ninfa Eulina só restou o rapto como forma de conquista, aliás malsucedido.

O rapto que, no mesmo poema, não chega a se concretizar, tem o seu intuito prontamente percebido pelo deus Apolo, que castiga o narrador, transformando-o. É evidente que o poeta se refere a um rapto simbólico, um tipo qualquer de furto da natureza divina, como o fizera Prometeu, também castigado. A contemplação do belo divino é, em geral, compreendida na literatura clássica como um roubo dessa mesma essência do belo. E nos poemas do pastoralismo, a natureza pura e idílica, enquanto cenário da visão celestial e edênica (é o caso da “Fábula”), se nos revela como o intransponível. A transgressão desse *locus amoenus*, envolvido pela suave beleza das ninfas ou da mulher amada, acarreta o grave dano das punições dos deuses. O êxtase da visão simbólica em si já é um rapto, como comentamos. O caso de Acteón é sugestivo: o olhar transgride, rouba, é como um rapto, sobretudo o olhar extático. Pelo menos é o que nos sugere a evolução filológica dos termos. O *raptus* (latim clássico), com o sentido de “rapto”, “furto” ou mesmo “rapto de uma mulher”, que vem de *rapere* (“agarrar”, “tomar a força”) dá origem a um novo termo com outro significado, que é *raptura* (latim medieval), com o sentido de “arrebato”, “êxtase”, “enlevo”, ambas as formas derivadas de uma única raiz. Ainda hoje o “rapto” admite os dois sentidos.

As histórias de rapto e estupro foram muito comuns na mitologia e na poesia clássica: o rapto das sabinas, de Prosérpina, de Europa, de Dânae. Em muitas delas, estava implicada a figura do raptor como um deus. No poema de Cláudio, trata-se de um figura humana moralmente deformada, e sabemos que o poeta mineiro tinha simpatia e identificação com o monstro Polifemo<sup>45</sup>, típica figura barroca, lembrada por Góngora e Marino. Muitas dessas histórias acabaram rendendo sátiras, já no séc. XVIII, como é o caso de Alexander Pope, que ironizou as narrativas de rapto, no seu poema herói-cômico *The Rape of the Lock*, cujo enredo (verídico, segundo o autor) revela a história do barão que, sem controle de sua moral cortesã, rouba arrebatadamente uma mecha dourada dos cabelos da belíssima Mrs. Arabella Fermor que, inconsolável, cai vítima de uma profunda melancolia. Ao final, a madeixa se transforma numa constelação, desfecho que perfuma o poema com ares ovidianos. Há muito de misticismo no texto de Pope (uso de deidades rusicrucianas, por exemplo), mas o que prevalece de joco-sério é a idéia, exposta na introdução, de que a poesia é como as donzelas modernas: nunca deixa uma ação se tornar trivial, mas faz com que ela pareça da maior importância. É divertida a forma como Pope satiriza valores cortesãos, principalmente no que diz respeito às transgressões como o rapto, sempre referido nas mitologias:

Say what strange motive, Goddess! could compel  
A well-bred Lord t'assault a gentle Belle?  
Oh say what stranger cause, yet unexplor'd,

<sup>45</sup> Para uma identificação do poeta com Polifemo, veja-se Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, vol. I, p. 98.

Could make a gentle Belle reject a Lord? (I, 7-10)

Cláudio certamente não conhecia o poema, mas o roubo de uma mecha de cabelo poderá ser identificado com o roubo da visão de uma mulher amada, e ambos os casos denotam que o significado oculto do rapto é uma determinação da consciência do raptor.

Ligada ao roubo, e não menos importante, vem a metamorfose. É a partir dela que Cláudio faz sua autocrítica, já que a transformação em rio decorre de seu suicídio por amor (“busco a morte impia”). E é por ela que o poeta faz uma íntima ligação com a natureza que o gerou, além de transformar o seu ser num outro, diverso do primeiro. Apesar de o tema da metamorfose assumir um caráter definitivo em Ovídio, foi a própria Arcádia, principalmente a de Virgílio, que evidenciou a transformação de um homem em outro, por efeito de amor, não de forma mágica, mas por uma simples modificação da consciência. É interessante, por exemplo, como o pastor Menalcas, nas écloas III e V de Virgílio, amadurece em relação ao amor e ao canto, sendo quase agressivo e rústico na *Écloga III*, e maduro e ponderado na *Écloga V*, ao fazer o louvor da glória de Dáfnis. Tanto o próprio personagem é consciente disso que, ao entregar ao companheiro Mopso uma flauta como presente, diz que com ela disputara com Dametas no canto amebou. A mesma modificação acontece com Córion, nas *Écloas II e VII*.

Mas a idéia da modificação do homem ligada à punição vem também da literatura latina. Apuleio mostra que Lúcio se transformou em burro, n’*O Asno de Ouro*, como punição pela sua curiosidade juvenil de se envolver com feitiçaria. Ácis é transformado em rio, como punição pela sua ousadia de se envolver com Galatéia. Assim também acontece com a metamorfose do narrador da “Fábula” de Cláudio, que é uma punição pela tentativa de rapto. Mas para o poeta de Mariana, a sua modificação por amor não é uma alienação punitiva, mas leva ao conhecimento de si, à ligação com a natureza e à própria identidade. O amor e a contemplação do belo, mesmo que através de castigo, o levaram à reflexão de sua condição humana, como espelho da natureza:

Enfim sou, qual te digo,  
O Ribeirão prezado,  
De meus engenhos a fortuna sigo.

Como mostra Bakhtin, nos seus estudos sobre a evolução do romance, a respeito d’*O Asno de Ouro* de Apuleio: “a transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem”<sup>46</sup>. É com a transformação por amor e a maturidade que dela advém, que o Córion de Virgílio consegue compreender a sua identidade. Não é inútil também evidenciar que o Menalcas da *Écloga V* é agora mais velho e mais hábil em dizer versos. O amor e a identidade o

<sup>46</sup> Mikhail Bakhtin. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, p. 235.

transformaram, conduzidos pelo erro juvenil. Cláudio tem consciência de seu erro da imaturidade quando diz:

Fui da florente idade  
Pela cândida estrada  
Os pés movendo em gentil vaidade,

relembrando o *dolce tempo de la prima etade* ou o *giovenil aspetto* de Petrarca, que leva o poeta a considerar o seu *giovenile errore*.

Mas a conseqüência do erro do narrador da “Fábula”, no que diz respeito à imaturidade do espírito, não é somente a metamorfose em si. De posse do ouro do pai, e agora transformado em ribeirão, a “gentil vaidade” desse personagem é condenada a ter as “miseras entranhas” rasgadas pela ambição dos homens, que iniciam o processo de mineração. Cláudio parece sentir um rancor ao denunciar a natureza corrompida do ribeirão do Carmo, em contraste com a mansidão do “cristalino Tejo”. A mágoa pode vir de dois lados: o pátrio ribeirão está desgastado pela corrupção e ambição humanas, assim como não pode também oferecer o emprego da lira, tão caro às musas do Mondego. Parece trata-se do tão comentado sentimento de “vítima estrangeira” do poeta que, ao mesmo tempo em que coloca a mão poética nas margens do Mondego, confessa que tem o coração atado à corrente turva de sangue do ribeirão do Carmo. Essa oscilação entre o letrado e o matuto, na sua obra, de fato, não se resolve por completo e se define como um conflito eterno, que segundo Alfredo Bosi, não é característico apenas de Cláudio: “contraste que divide a inteligência de toda colônia: a matéria “bruta” que a paisagem oferece aos sentidos do poeta só é aceita quando vazada nas formas da metrópole”<sup>47</sup>.

Ao mesmo tempo em que Cláudio condena a si mesmo, desaprova também a ambição dos homens que buscam a guerra por causa do ouro. O erro juvenil e a imaturidade espiritual são também os míseros sentimentos dos mineradores, que rompem as entranhas da terra e corrompem a sua essência. Sérgio Buarque de Holanda, comentando essa condenação por parte de Cláudio, associa-a às disposições afetivas de Plínio, o Velho, que também censura os que rasgam as entranhas da terra, para tirar dela o ouro e a prata que trarão o desconcerto entre os homens: “Só uma coisa pode aplacar a cólera da deusa, e é o pensamento de que as fontes de riqueza que em seu seio se produzem irão alimentar o crime, o homicídio, a guerra, com que os homens a regarão afinal de seu sangue e a cobrirão dos seus ossos insepultos”<sup>48</sup>. Vários outros árcades tiveram uma preocupação semelhante, especialmente na colônia, como mostram os versos seguintes de Gonzaga, que na crítica de Rodrigues Lapa, opõem uma vida burguesa e sedentária “ao ideal industrialista da vida burguesa, a mineração (...)”:

<sup>47</sup> Alfredo Bosi. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 71.

<sup>48</sup> Sérgio Buarque de Holanda. *Capítulos de Literatura Colonial*, pp. 272-273, com referência a Plínio, *História Natural*, liv. II, § LXIII.

Tu não verás, Marília, cem cativos  
tirarem o cascalho e a rica terra,  
ou dos cercos dos rios caudalosos  
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
do pesado esmeril a grossa areia,  
e já brilharem os granetes de oiro  
no fundo da bateia. (*Marília de Dirceu*, III, 5)

Cláudio identifica a transgressão da natureza feminina (o rapto) e da sua essência divinizada, com a violação da terra. Ambas são na verdade um roubo simbólico, um desrespeito à incorruptibilidade da íntima substância de cada uma. A punição divina certamente se dirige ao poeta e aos homens, pela imaturidade espiritual e pelo erro juvenil de tentar transpor os limites da divindade. O vermelho do ribeirão é o sangue do que se suicidou por amor, e dos que lutaram e morreram pela profanação da terra. Juntos, lamentam a sua sorte:

Eu choro o meu despenho; eles sem cura  
Choram também a sua desventura.

O fato de Cláudio celebrar, em sua poesia, o “pátrio ribeirão” é significativo para o conteúdo de sua obra. Embora sempre associado aos motivos literários que o inspiraram na vida em Portugal, o poeta mineiro nunca deixa de estar ligado aos sentimentos que o identificam com a terra. Celebrar o ribeirão do Carmo, em poema narrativo, significava mitologizar o espaço geográfico de Minas e torná-lo literário, pronto para a dignidade das musas. O enredo da “Fábula”, cujas implicações são de natureza mitológica, tem algo de épico, num sentido mais extenso da palavra, porque se refere à fundação de uma cultura, de um povo. Suas diretrizes têm um certo ar de início de civilização, em que Apolo, como figura mítica (deus da poesia) é o patrono e punidor. O uso da mitologia, na “Fábula”, não é meramente decorativo ou explicativo, como fora grande parte dos poemas árcades produzidos no período. O mito, em seu poema, tem o significado da civilização, da fundação dos alicerces de uma cultura, assim como Ulisses ou Enéias haviam fundado cidades e civilizações. Em Cláudio, esse conceito de civilização irá assumir o sentido análogo de civilidade, o “valor estrangeiro” que o poeta desejava introduzir em sua terra. A experiência amorosa malsucedida, bem como a indevida exploração da terra, irão despertar a ira do deus, e desencadear a punição que, longe de ser apenas destrutiva, irá construir e dar sentido a um povo, a uma cultura. O poema tem algo quase disciplinar, apresentando um certo nível de processo civilizador.

O caráter lendário da narrativa, em que se explica uma peculiaridade da natureza (as águas turvas e avermelhadas do ribeirão) por fatos e sentimentos humanos, reforça a concepção do mito como fundador de uma cultura e da identidade, meio ao gosto de narrativas indígenas, como a explicação dos ciclos do

dia e da noite, ou das águas do rio Amazonas. Como bem coloca Edward Lopes: “Cláudio percebera, já – na verdade, é esse o sentido maior de seu “Prólogo ao Leitor” –, que é impossível fundar uma arte, uma literatura, sem uma mitologia”<sup>49</sup>. O que se percebe, então, é a transformação do ribeirão do Carmo de espaço geográfico a espaço mítico-literário.

Curioso que Cláudio tenha absorvido uma fórmula inteiramente petrarquista, ao se referir à experiência amorosa como metáfora de um princípio de vida, de um início de civilização. Sinal de que ele enxergava na estética petrarquista um modelo de civilidade a ser assimilado e aprendido, aliás possibilidade única para quem se formou à luz de uma poesia cortesã. De fato, o padrão de linguagem da literatura de Cláudio terá sempre a marca de uma filiação nos poetas de corte e essa será a linha mestra de sua obras.

Petrarquista e cortesão no estilo e na linguagem, Cláudio não o foi, entretanto, de coração. Grande parte de sua poesia irá mostrar, na verdade, não uma aceitação passiva da cultura alheia, mas um debate, um confronto entre a absorção desses cânones estrangeiros e o sentimento poético de ligação com seu espaço natural. Aquilo que chamamos de antipetrarquismo – que em certos poetas do quinhentismo se definiu como a recusa do código de polidez da sociedade de corte – na poesia de Cláudio, irá se definir como a rejeição do modelo estético e moral cortesão, para a descoberta de um novo sentido e de uma nova expressão cultural, aliás difícil de ser encontrada, já que então engatinhávamos no sentido de uma identidade pátria. Esse embate é o que tentaremos explicar com a análise da *Écloga VI* das *Obras* editadas em 1768.

### 3. O ANTIPETRARQUISMO DO PASTOR EULINO

Das 20 *éclogas* inseridas nas *Obras* editadas em Coimbra, em 1768, quando Cláudio já fixara residência em Vila Rica, a *Écloga VI* (“Eulino”) aparentemente não se destaca das outras, porque trata de assunto comuníssimo na lírica do poeta, que é o lamento do pastor rejeitado pela pastora que não o ama. Sem falar nos sonetos e nos romances, nada menos que 9 das 20 *éclogas*, das quais algumas podem ter sido escritas ainda em Portugal, abordam, de uma forma ou de outra, o tema do desengano amoroso. O assunto, que lembra as constantes decepções da lírica portuguesa, desde os trovadores, é uma preferência claudiana: em três das *éclogas*, um pastor lamenta ter sido trocado por um outro mais rico; em duas, a queixa existe por causa do desprezo amoroso (inclui-se aqui a “Eulino”); em uma, o pastor se suicida por amor (tradição inaugurada por Virgílio na *Bucólica VIII*); em outra, um pastor se torna louco por causa de uma paixão (referência a *éclogas* de Camões e Garcilaso de la Vega); em outra, a causa é o abandono por parte da pastora; e

<sup>49</sup> Edward Lopes. *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*, p. 103.

finalmente, numa última, o pastor morre porque é impedido de ficar com a sua pastora amada, por decisão do pai da moça. É a longa *Écloga XII*, quase um drama em miniatura, na disposição estética.

Em todas elas, a queixa do pastor se dissolve nas amarguras da tirania de sua amada, de forma que o que lhe resta é o conformismo. A imagem que nos vem à mente é a de um Cláudio Manuel da Costa se debruçando sobre livros da lírica portuguesa, em busca de tópicos, principalmente em Camões, para quem o tema era uma constante, e para quem Petrarca e Garcilaso devem ter servido como modelo. Portanto, a *écloga* “Eulino” poderia estar situada aí, nesse freqüente apelo ao tema clássico da desilusão amorosa, não fosse o discurso mais agressivo de Eulino e a consciência de seu papel social. O pastorzinho não é propriamente diferente dos outros, que reclamam da incorrespondência amorosa e que choram lágrimas porque a pastora os abandonou por um outro. Ele é isso também. Inserido nessa linha, ele passa por um outro qualquer. Visto de perto, no entanto, Eulino tem noção de seu tempo e de seu espaço, e sua fala decisiva chega às raias de um discurso duramente antipetrarquista, daquele proposto por um Ronsard ou pelos elisabetanos.

A história da *écloga* diz o seguinte: num cenário bem pouco idealizado para o bucolismo, porque carregado de duras penhas, um grupo de pastores moradores do Ebro fazem uma festa, com danças e cantos, para celebrar a honra da pastora Tirce, que vivera séculos atrás e que teria sido amada por Alcemo. Tirce é cantada em festa pelos pastores porque outrora fora conhecida como a pastora que mais soube desprezar os bens do amor carnal, tornando-se guerreira contra o amor e, em linguagem camoniana e petrarquista, uma cruel tirana daqueles que a cortejavam. Transformada praticamente em deusa, Tirce mereceu a glória de ter até mesmo “um templo para culto” erigido pelos pastores. Dizia a lenda, tornada célebre pelas festividades, que a casta e cruel pastora, amada por Alcemo, desprezou o pobre pastorzinho que, desiludido, viu-se transformado em penedo. No templo em homenagem à pastora, a lembrança de casos semelhantes está estampada nas paredes, como exemplo da virtude moral e da castidade. No dia da festa, pastores cantam e disputam jogos com prêmios para os melhores músicos. No meio deles, bailando, belíssima, está Antandra, pastora que segue a tradição moral da antiga Tirce: tem o coração ingrato e “só em matar de amores se entretinha”. À parte, “recostado sobre uma penha, aflito e descontente”, está Eulino, o desgraçado pastor que ama Antandra e que se vê por ela desprezado, porque a jovem segue valores tradicionalistas. Observando com tristeza a pastora dançar, Eulino, revoltado contra a crueldade amorosa dela, faz um longo discurso (27 estrofes em terça rima), em que condena valores passados, a tirania das que se recusam à paixão amorosa, e acima de tudo, a insensatez das homenagens à cruel Tirce. Profético, o pastor avisa que o tempo das musas tiranas irá acabar. Segundo suas práticas morais, o que se valoriza agora é a sujeição amorosa, a correspondência, o amor mútuo. Termina, contudo, frustrado, questionando a validade de suas próprias palavras, já que a pastora, impassível, ri-se de tudo aquilo que ele diz.

A história da écloga “Eulino” volta no Romance II (“Antandra”), que começa com o verso “Pastora do branco arminho”, também nas *Obras* de 1768. Quem aqui assume o discurso, uma vez mais, é certamente Eulino que torna a expor o seu protesto contra a pastora que “só em matar de amores se entretinha”. O tom agressivo é o mesmo da écloga e, ao final, parece até extrapolar limites de acusação:

Tenras ovelhas,  
Fui de Antandra;  
Que é flor fingida,  
Que áspides cria, que venenos guarda.

Mas o que a écloga tem de diferente é o fato de que Eulino tem consciência das variedades do amor e suas conseqüências. Sabe, por exemplo, que a terrível incorrespondência amorosa é atitude cortesã e falsa, digna de tempos antigos e, portanto, incompatível com o moderno modo de viver. É o que fica claro nas suas palavras:

Entre nós hoje amor se não ignora,  
Como naquela mais ingrata idade,  
Que a mais tirana era a melhor Pastora.

A forma como Eulino se refere ao tempo histórico da prática do amor cortesão é sugestiva de uma consciência, de certa forma, moderna. Diz ele “noutra idade”, “aquela mais ingrata idade”, “aquele século”. O uso constante de pronomes como “outro” e “aquele” distancia o objeto de que se fala, tornando-o como que estranho ao seu tempo e espaço. O amor cortês, de herança medieval e petrarquista, em que o objeto amado subjuga o amante com o mais absoluto desprezo, é prática antiga e inviável aos olhos de Eulino. Fantasioso, o pastor chega a idealizar momentos de felicidade conjugal, alegorizando-os com linguagem pastoril, como render à amada o cordeirinho, oferecer-lhe leite, mel, fruta saborosa e cestinha de rosas, tecer-lhe a coroa, ornar-lhe o cajado e pregoar o seu amor em hinos pastoris. A proposta de amor conjugal fora melhor pensada por Gonzaga, que abandona imagens clássicas e pastoris em favor de uma ambientação citadina e burguesa, em que os cônjuges compõem o lar feliz ao lado de filhos e netos. Cláudio muito pouco, senão quase nunca, construiu cenários de inspiração tão nitidamente moderna e burguesa. Mas Gonzaga escreve quase 30 anos depois, quando a efervescência intelectual da classe média já é inevitável, mesmo no Brasil.

Mas o que para nós agora interessa é que o Eulino de Cláudio se revolta contra aquele sentimento que definimos como “cortesia culposa”. O personagem toma vida, tem opinião, assume seu próprio discurso, tem seu próprio sangue – para contrariar as palavras de Ronald de Carvalho, para quem Cláudio só constrói “bonecos à francesa”. A recusa da cortesia culposa, se já era tema gasto por outros clássicos, assume aqui, parece que pela primeira vez, a consciência das distinções

históricas: o cortês já não é mais moderno. As formas de amar e poetizar são hoje diferentes.

O próprio Petrarca faz terríveis acusações contra sua Laura, quando das absurdas atitudes tirânicas de sua amada, tratando-a por *nemica mia, fera gentil, fera bella e mansueta* e outros termos. Chega a ser divertida a forma como a tradição da “fera tirânica” passou pelo cânone petrarquista, sobretudo no séc. XVI. Spenser chega a ironizá-la, exagerando os limites da crueldade da amada, sugerindo que o excesso e a hipérbole estavam se tornando motivo de banalização entre os petrarquistas. Sua *cruell warrior* é comparada a um leão ou leoa, porém mais selvagem e mais cruel que as referidas feras:

But she more cruell and more salvage wylde,  
Then either Lyon or the Lyonesse. (*Amoretti*, XX).

A hipérbole, comicizada no exagero de crueldade da amada, é usada, segundo uma crítica inglesa, para se criar uma distância entre a percepção da persona poética a respeito de sua própria situação e a percepção do leitor<sup>50</sup>. Segundo Donna Gibbs, Spenser cria uma persona, um eu lírico diferente do próprio caráter do poeta, conferindo a esta persona o sujeito dos sonetos que compõem os *Amoretti*. E um dos métodos que o poeta usa para criar uma distância entre ele mesmo e sua persona é a hipérbole na linguagem amorosa. O exagero leva à irrealidade, à sensação irônica de que só o autor e o leitor, por uma visão mais aguçada, enxergam aquilo que o amante, ou a persona poética, não entende.

É claro que Spenser não serve como modelo de comparação para a poesia de Cláudio, que ao menos lia em língua inglesa (e ainda voltaremos a falar de Spenser em páginas seguintes), mas o efeito em ambos os poetas tem certa semelhança. Cláudio também cria uma persona poética, que é seu pastor Eulino, que parece não enxergar os absurdos a que é levado pelo amor. Só que Eulino tem mais requintes de inteligência (embora é possível que a persona de Spenser também o tenha em sonetos seguintes) e sabe que a tirania de sua amada é incoerente e incompatível com seus ideais.

Ao acusar Antandra de “descontextualizada” no amor, Eulino recusa-lhe um papel de proeminência nas relações cortesias, quase no sentido de igualar as personagens que compõem o vínculo amoroso. Se não chega a negar-lhe a espiritualidade (valor petrarquista), pelo menos diminui sua posição mitificada. Mas surpreende como até o próprio Petrarca chega a negar o caráter da espiritualidade à mulher:

Femina è cosa mobil per natura;  
Ond'io so ben ch'un amoroso stato  
In cor di donna picciol tempo dura (*RVF*, 183)

<sup>50</sup> Donna Gibbs. *Spenser's Amoretti: a critical study*, p. 66.

O lírico Camões, por exemplo, de filiação petrarquista, tem uma seqüência de redondilhas, estruturadas em cantigas, motes e voltas, dedicadas a uma certa “menina dos olhos verdes”, o que tem originado uma série de especulações biográficas. Se as redondilhas que lhe são atribuídas têm de fato sua autoria (e as autorias camonianas são bastantes discutíveis), o que se sabe é que a menina era de extrema juventude, uma criança que mal conhecia a vida. Curioso que Camões a tenha escolhido como forma de negar a conduta espiritualizada da mulher, já que a menina, pela idade, é a figura da inconstância e da instabilidade moral. Mas as atitudes dessa damazinha petrarquista são também dignas da crueldade das pastoras do quinhentismo, já que personalidades como a dela

São mulheres no matar,  
E meninas no querer.

Mas é possível que o Eulino de Cláudio não deseje necessariamente a diminuição da espiritualidade de sua Antandra. O ponto de sua reflexão é a recusa absoluta da cortesia culposa, no sentido de negar tanto a fria castidade da amada, quanto a própria timidez e cortesia de si mesmo. É portanto a negação do tipo humano do “discreto”, valor cortesão idealizado pelo quinhentismo e seiscentismo, sob os auspícios da poesia de Petrarca. Cláudio aqui se liga a uma longa tradição estética, definida como antipetrarquismo, que pode ter vertentes as mais diversas, desde a absorção da vulgaridade poética meramente retórica, por Ronsard, por exemplo, até a admissão da vulgaridade absoluta, como Bocage, Gregório, passando pela recusa de determinados elementos da linguagem e dos cânones estéticos, como é o caso da amada morena e moralmente degradada dos sonetos de Shakespeare. O antipetrarquismo tem diversos níveis de possibilidade, desde a contestação de meros recursos de linguagem (refinamento, estruturas rítmicas), até a repulsa pelos falsos valores morais da cortesia. Vale lembrar que o antipetrarquismo surge no contexto histórico-social muito mais como negação do petrarquismo exacerbado pela prática rotineira da poesia, do que como negação da poesia original de Petrarca, com toda a sua fundamentação estética.

Há que se ter uma razão muito especial para o desejo da recusa. O antipetrarquismo não existe por si mesmo, ele só é inspirado em função de se contrapor a uma ordem vigente, a um determinado comando social e estético. Ele surge, portanto, fundamentalmente como transgressão, como desejo do novo, em geral identificado com a liberdade de criação, com a originalidade e, sobretudo, com o “bem-estar” de uma poesia destituída de cânones rigorosos ligados a uma prescrição social. No caso do petrarquismo, como sabemos, essa regra estabelecida é a cortesia, que pouco significado teve no Brasil setecentista. E se na Europa teve um significado real, o desejo de sua transgressão, pelo menos para os poetas maiores, parece ter sido maior que a própria submissão.

Um dos pontos de maior conquista do antipetrarquismo é o que chamaríamos de “convite ao amor”. Cansado da ética cortesã, impaciente com a continência

sexual e a dominação de si (*enkrateia*), e principalmente atemorizado pelo rápido decurso da vida e da juventude, o poeta deseja a relação amorosa imediata, destituída de falsidades cortesias e agonísticas contra seu próprio desejo. Desrespeita também a culpa da sexualidade agostiniana: numa linguagem retórica, advoga à sua amada que a contenção amorosa é antinatural, que todas as espécies de animais na natureza se entregam aos prazeres do amor, e ela seria uma exceção absurda. O poeta que segue essa vertente não apenas lamenta a rigidez moral de sua amada, mas convida-a ao amor. Basta tomarmos, por exemplo, dois sonetos como modelos, respectivamente, do poeta que apenas lamenta o rigor moral e ascético da amada, bem como sua continência sexual advinda da severidade da ética cortesã, e do poeta que, enxergando essa mesma condição, revolta-se contra ela, desrespeitando os limites da cortesia e da culpa petrarquista, e propondo uma nova ética amorosa, de cumplicidade sexual e mutualidade de sentimentos. Trata-se dos célebres sonetos XII, das *Rimas* de Petrarca, (“Se la mia vita da l’aspro tormento”), e XXIV, dos *Sonets pour Hélène* de Ronsard, imitação de Petrarca. Diz o primeiro:

Se la mia vita da l’aspro tormento  
 si può tanto schermire, e dagli affani,  
 ch’i’ veggia per virtù degli ultimi anni,  
 Donna, de’ be’ vostr’occhi il lume spento,

e i’ cape’ d’oro fin farsi d’argento,  
 e lassar le ghirlande e i verdi panni,  
 e ’l viso scolorir, che ne’ miei danni  
 al lamentar mi far pauroso e lento;

pur mi darà tanta baldanza Amore,  
 ch’i’ vi discovrirò de’ miei martiri  
 qua’ sono stati gli anni e i giorni e l’ore,

e se ’l tempo è contrario ai be’ desiri,  
 non fia ch’almen non giunga al mio dolore  
 alcun soccorso de tardi sospiri. (*RVF*, XII)

Já o texto de Ronsard diz o seguinte:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,  
 Assise aupres du feu, devidant et filant,  
 Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant,  
 Ronsard me celebroit du temps que j’estois belle.

Lors vous n’aurez servante oyant telle nouvelle,  
 Desja sous le labeur à demy sommeillant,  
 Qui au bruit de Ronsard ne s’aille resveillant,  
 Benissant vostre nome de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantôme sans os  
 Par les ombres Myrtheux je prenday mon repos.  
 Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour, et votre fier desdain.  
 Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:  
 Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie (*SPH II, 24*)

O poema de Petrarca é a expressão absoluta da ternura amorosa de um poeta que, conformado com a impossibilidade de seu amor no presente, por motivos morais, projeta no futuro um sonho idealizado, em que a dama francesa de Avignon ao menos irá, na velhice, reconhecer que foi amada. A famosa imagem de Laura velha, cujas tranças de ouro se tornaram argêntas (imitadíssima na literatura) dará ao poeta, no futuro, a sensação de um amor ameno, assexualizado, destituído do terrível desejo que tanto assola sua consciência. Só então, na paz da velhice, poderá o poeta mostrar a ela como foram carregados de agonia os anos e os dias do amor. Só então o novo amor, ausente da vontade, dará ao poeta o vigor para falar a ela de seus tormentos, do que foi o sofrimento de sua paixão. Mas a sugestão do poeta não é a de ser amado e retribuído na velhice, mas apenas que ela, compreendendo o verdadeiro significado de seu amor, ao menos o retribua com um suspiro de compaixão tardia. Longe de acreditar no amor dela como possibilidade, mesmo na velhice, o poeta espera pelo menos o abrandamento do coração de sua amada Laura. Em síntese, espera que ela sinta compaixão por ele, de que foi supostamente incapaz na juventude. O soneto, submisso aos valores que Petrarca admitiria por toda a sua poética, como a doçura do amor cortês e o temor agostiniano da sexualidade, faz também um apelo ao seu objeto amado: que seja perdoado, ainda que na velhice. Parece ser o mesmo tema do soneto introdutório (“Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”), só que aqui, a confissão é feita não ao leitor, mas à amada. Apesar disso, a solução ideológica é a mesma: esperar o perdão.

Ao contrário, o soneto de Ronsard, que certamente é releitura do soneto de Petrarca, enxerga as coisas de forma diversa. Usando uma imagem poética semelhante à de Petrarca, em que a amada se lembrará na velhice de sua corte amorosa, Ronsard é nitidamente mais agressivo e impositivo: quando chegar a velhice, ela irá suspirar não de compaixão, mas de arrependimento por não ter oferecido seu amor ao poeta. A agressividade impulsiva de Ronsard faz com que ele seja evidente em seu recado: deseja o amor de Helena já, antes que seja tarde. Sua linguagem, longe do saudosismo e da ternura petrarquiana, é argumentativa, retórica, usa seu próprio nome duas vezes, para convencer a amada de sua identidade, de seu vigor e de sua peremptoriedade. Os argumentos têm um caráter persuasivo e sedutor, criam a imagem de uma Helena velha e acocorada ao lar, como que abandonada, ao mesmo tempo em que pintam a própria morte do poeta, então enterrado e tornado fantasma. Essa série de imagens negativas da velhice, de tom provocador e horrendo, advoga em favor das rosas da vida, contrapostas ao final do poema, como que

remetendo ao velho tema horaciano do *carpe diem*. O verso final é um protesto contra a conduta do amor cortês, contra a continência sexual imposta pelo sistema de valores. Dois sonetos depois, o mesmo Ronsard volta a assustar e ameaçar Helena com a imagem da velhice hedionda, propondo a idéia já pensada: “cueillez vostre jeunesse”.

Mas o soneto XXIV não é tudo. A posição de Ronsard frente a Helena é dúbia, e se caracteriza justamente por uma indecisão no que diz respeito à ética cortês. Uma de suas últimas compilações poéticas (1578), os *Sonets pour Hélène*, supostamente de submissão petrarquista, estão no limiar de dois estilos, em que se debate com a dama uma questão puramente platônica: ela deseja que ele a ame pelo espírito tão somente, mas o poeta justifica que o corpo é que é o fundamento das sensações do espírito e este, por si, é apenas sonho e vento. É a recusa do platonismo:

Lecteur, je ne veux estre escolier de Platon,  
Qui la vertu nous presche, et ne fait pas de mesme (SPH II, 1)

Mas o verso final do soneto de Ronsard, “cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie”, que teve ecos profundos em poetas quinhentistas e seiscentistas, pode ter sido diretamente inspirado de Garcilaso, apesar da referência em Petrarca. O renascentista espanhol, que escreveu o melhor de sua poesia entre 1526-34, só teve a primeira edição de suas obras publicadas em 1574, por iniciativa de Francisco Sanchez, seguida da famosa edição de 1580, publicada por Fernando de Herrera, em Sevilha. É possível que Ronsard conhecesse o soneto XXIII, o original de Garcilaso, ao escrever o seu próprio soneto a Helena, que em quase tudo segue o modelo. A filiação petrarquista em ambos é nítida e indiscutível, muito embora também ambos abandonem a medievá moral de Petrarca de que o amante deve se submeter à absoluta continência sexual em favor de uma cortesia culposa. Nos dois poetas, o que prevalece é a contestação da ética cortês. Diz Garcilaso:

En tanto que de rosa y d'azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
com clara luz da tempestad serena;

y en tanto que'l cabello, que'n la vena  
del oro s'escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto antes que'l tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,

todo lo mudará la edad ligera  
por no hacer mudanza en su costumbre. (*Son. XXIII*)

Garcilaso não cria uma narrativa semelhante à de Petrarca e Ronsard, como a idéia de que a amada ficará velha e suspirará pelo passado. Seu soneto é ainda mais direto que o de Ronsard: pouco adepto da retórica argumentativa, seu poema apela diretamente à amada para que corresponda ao seu amor, antes que sua juventude se dissipe com o tempo. A idéia do 1.º terceto, o mais decisivo na influência em Ronsard, parece ter sido durante décadas o *motto* maior dos barroquistas no século seguinte, que se agarraram com volúpia ao pressuposto de que o amor deve ser vivido na imediatez absoluta, porque a temporalidade horrenda das coisas mundanas não permitirá o prazer na velhice e na morte. E não seria essa, por exemplo, a idéia de Góngora com o terceto seguinte, retirado de um soneto de 1583?

Antes que lo que hoy es rubio tesoro  
Venza a la blanca nieve su blancura,  
Goza, goza en color, la luz, el oro<sup>51</sup>.

Os exemplos tomados do barroco seriam infinitos, dos espanhóis a Gregório de Matos, porque o tema foi comuníssimo na lírica do séc. XVII. Não haveria, portanto, uma grande distância temática entre os seiscentistas e aquilo que já haviam proposto os quinhentistas clássicos. Insistimos em dizer que, pelo menos para os poetas de corte, as definições do estilo antipetrarquista têm um vínculo bem mais histórico-social do que meramente estético. Não se trata de uma recusa de figuras de linguagem, de fórmulas estilísticas, de um modelo e um jeito de escrever. Ainda que pesem de certa forma esses fatores, o que está por trás disso é uma ruptura puramente ideológica com um sistema de valores rigoroso proposto pela sociedade de corte. É o poeta de corte que escreve a poesia descortês, é ele que investe contra suas próprias considerações. Mas assim como o petrarquismo se torna lugar-comum e exercício de poetas no meio cortesão, também o antipetrarquismo, como fórmula poética, acaba sendo, de uma forma ou de outra, banalizado ao longo dos séculos para virar igualmente uma tópica gasta da poesia. O referido “convite ao amor”, que, no séc. XVI, passa a se identificar com a descortesia antipetrarquista, tornou-se uma forma de compor versos que, no séc. XVIII, por exemplo, pouco tinha de tão contestador.

O pastor Eulino de Cláudio, embora imbuído de um discurso agressivo e aparentemente novo, traz a marca de uma tópica já pensada por outros clássicos. Mas não resta dúvida de que a introdução do tema poético nas décadas de 1750-60, no Brasil, sobretudo para a colônia formada à luz da metrópole, é motivo de ineditismo. E mais ainda o será, se considerarmos a capacidade crítica do pastor Eulino, a figura literária projetada da própria alma do poeta. Eulino não é apenas o pastor que ameaça retoricamente sua amada com imagens aterrorizadoras da velhice,

<sup>51</sup> *Poemas de Góngora*. Ed. bilíngue, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 42.

e seu convite ao amor é discreto e contestador ao mesmo tempo. Difícil compreender se aquele seu longo solilóquio é, de fato, uma conversa consigo mesmo, ou se é dirigida à amada, para que ela ouça sua voz. Embora haja um endereço em seu discurso, em forma de vocativo – “ingrata ninfa” – e toda a estrutura sintática esteja na segunda pessoa, parece improvável definir a resolução final de sua fala. Estaria Eulino conversando diretamente com a pastora, criticando-a e fazendo-se ouvir, ou será o seu discurso uma espécie de solilóquio, daqueles que se endereçam a uma personalidade, mas sem ser ouvido, como os de Hamlet, por exemplo? A narrativa adverte que Eulino estava “ao longe”, “recostado sobre uma penha”. Nada nos sugere que o pastor tenha abordado Antandra no meio da festa, porque ao momento de seu discurso, estava “vendo bailar a cândida pastora”. No entanto, ao final de sua fala, queixa-se de que a pastora se ri de tudo aquilo que ele diz. Seria de fato um riso acontecido e verdadeiramente um ato de deboche da pastora, ou estaria ele tendo a magoada sensação de seu riso, já que a pastora dançava e se divertia, enquanto as palavras do mísero enamorado se dissipavam no vento? Curioso que, independente da circunstância, não há uma réplica da pastora, nem na écloga e nem no Romance II, em que volta a fala de Eulino. Cláudio raramente dá voz a suas amadas na poesia: conformado ou inconformado com a desilusão amorosa, não existe a possibilidade do diálogo nos seus versos. Sua obra, nesse sentido, é unilateral, monocorde, a rigor, enfocando com certa miopia apenas o lado do amante. A amada se torna objeto de prazeres e desgostos, mas apenas porque é inserida arbitrariamente na concepção passional do poeta, e nunca por si mesma, por suas próprias idéias<sup>52</sup>.

Embora Eulino não faça eventualmente o “convite ao amor”, é claro que o sugere nas entrelinhas, quando da acusação da castidade inatingível de Antandra. Pouco retórico e articulado, seu discurso é apelativo, carregado de muita paixão e de mágoa. Se lembra o melhor de Ronsard, diferencia-se deste por uma consciência crítica e historicista mais depurada, que se instala justamente naquelas definições de tempo como “aquele século”, “aquela mais ingrata idade”. Mesmo os poetas mineiros que tomaram uso do tema do “convite ao amor”, como Gonzaga à Marília, por exemplo, fizeram-no de forma mais submissa, mais equilibrada com as fórmulas anticônônicas do quinhentismo e seiscentismo. É o caso da famosa lira VIII, da 1ª parte da *Marília de Dirceu*, que apela para a tópica do exemplo da natureza, cujo estribilho diz

Todos amam: só Marília  
 Desta lei da Natureza  
 Queria ter isenção?

A retórica, de sabor quase didaticamente infantil, embora racionalista e ilustrado, em dia com os argumentos do século, deduz que, se todos os animais da

<sup>52</sup> Para uma análise da “voz” da amada na poesia pastoril, veja-se o livro de Jorge Ruedas de la Serna, *Arcádia: tradição e mudança*, p. 98 e ss., a partir do estudo de um soneto de Correia Garção. Ruedas também concorda que a obra de Cláudio seja destituída de uma relação dialógica amada-amante.

natureza amam, dos mais ferozes aos mais serenos e domesticados, também Marília deverá obedecer os preceitos desta verdade tão natural. É releitura da écloga de Camões “A quem darei queixumes namorados”, também ela um longo monólogo de apelo do pastor à correspondência amorosa da pastora. O argumento é o mesmo:

Bem vês que por Amor se move tudo,  
 E não há quem de Amor se veja isento:  
 O animal mais simples, baixo e rudo;  
 O de mais levantado pensamento;  
 Até debaixo d’água o peixe mudo,  
 Lá tem d’Amor também seu movimento;  
 A ave, que no ar cantando voa  
 Também por outra ave se afeiçoa.  
 (...)  
 A fera que é mais fera, e o leão  
 Sempre acha outro leão, e outra fera (...)

Camões e Rodrigues Lobo devem ter sido os modelos diretos para Cláudio sustentar, em seus versos, uma linha de ruptura com a cortesia culposa, em nítida contestação ao padrão clássico do petrarquismo cortesão. Uma endecha de Rodrigues Lobo, “Esquiva serrana”, da trilogia pastoril, nos faz notar que Cláudio ecoa a ideologia de seus versos, com jeito de quem se debruçou sobre o poema:

Inda que fermosa,  
 Não sejas isenta,  
 Que ser mais esquiva  
 É ser menos bela.

São linhas que têm ecos ideológicos nos versos de Cláudio:

Então o ser ingrata era inocência,  
 E ao laço de Hímeneu se sujeitava  
 Uma alma, sem de amor sentir violência. (*Éc. VI*)

É aqui que definimos a tão anunciada consciência crítica e historicista do pastor Eulino. Diferente de seus modelos, mesmo Ronsard, Garcilaso, Camões e Lobo, Cláudio praticamente opõe momentos históricos, discerne éticas diversas, clareia os limites de compreensão do seu leitor e, acima de tudo, define, pelo menos neste texto em questão, o lado a que adere. Nos modelos originais, o tema do “convite ao amor” não se apegava a uma fórmula tão reveladora de inferências históricas, como na écloga de Cláudio. Eulino dá mostras de que deseja denunciar a incompatibilidade entre a castidade cortesã de Antandra e a realidade moral da colônia. É curioso que, em seu poema, por mais que tente idealizar o *locus amœnus* da Arcádia clássica, o que é caracterizado é a paisagem mineira, de penedos e pesadas ribeiras escuras. Contrário à claridade pastoril, a história da Écloga VI se

passa à noite. Cláudio o sugere quando de um cão “latindo ao resplendor da lua errante”, na 2ª estrofe, e quando de uma referência, na 3ª estrofe, à “sombra feia do gesto melancólico, e pesado”, feita pelos fogos dos pastores que iluminavam o sítio. Eulino e Antandra estão em Minas, são indivíduos de uma sociedade caracterizadamente turva e pesada, como enxergava Cláudio.

O que se percebe é que, no poema em questão, a destruição de modelos convencionais da ética cortesã dá espaço a uma retratação da realidade, a uma representação de uma experiência vivida, bem inserida em seu momento histórico. A apreensão do real se dá pela referência às práticas de moralidade, em que o amor parece admitir relações de reciprocidade mais próximas do quotidiano. Sente-se que, aos poucos, desaparece a figura de Eulino, ou a persona poética, e surge com novo sentido a voz do próprio Cláudio, o falso cortesão inserido na rusticidade da terra colonial, o peregrino em sua pátria, o amante que sofreu o “desterro duríssimo”. Quase toda a obra de Cláudio pode ser lida sob uma ótica autobiográfica, como releitura de vida, à medida que projeta em seus pastores determinadas concepções e observações suas a respeito do mundo, principalmente nas relações de espaços mitificados, como colônia e metrópole. Da voz de Eulino, surge nitidamente a observação atenta de Cláudio a respeito de uma visão de moralidade da colônia. É a desconstrução do discurso platônico-petrarquista, de viés mítico e literário, em função de uma invenção poética do real, fundamentada numa concepção de sua própria existência e de seus valores, que é o amor imediatista, rústico, carnal. Se a fachada estética de seus versos – e aí se incluíam as imagens que compõem o cenário europeu – é toda ela de submissão aos cânones clássicos, suas entrelinhas, no entanto, acenam para a negação desses mesmos cânones.

O primo espiritual do pastor Eulino da *Écloga VI* de Cláudio, a despeito das inúmeras referências quinhentistas portuguesas, talvez seja o Spenser dos *Amoretti* e do *Epitalâmio*, porque ambos rejeitavam a cortesia culposa petrarquista, visando um amor realizado, pleno de uma relação afetiva, quase nada preocupada com o objeto amado inatingível dos petrarquistas convencionais. Spenser foi o único dos poetas de corte da Inglaterra, cuja seqüência de sonetos leva o amante ao estágio de realização do amor e ao próprio casamento. O sofrimento de um amante platônico, na primeira metade da seqüência dos sonetos, leva-o à lenta conquista de seu objeto amado, à realização amorosa absoluta e, finalmente, ao casamento. É um enredo petrarquista de final feliz, em que a concretização carnal do amor, destituída de qualquer vínculo com a culpa agostiniana, remete à plena satisfação espiritual. Mas a rejeição de Spenser à cortesia culposa tinha um cunho fortemente ideológico, sobretudo no âmbito religioso: a sustentação e a repressão do desejo, que leva a um sentimento de culpa, que é de fato a essência do petrarquismo (o amor cortês pincelado pela moral agostiniana), tinha para o autor dos *Amoretti* uma espécie de vínculo com o catolicismo e sua ética degenerada. Spenser, que antes já havia erguido a bandeira do protestantismo e do nacionalismo inglês (em textos como *The Shepherdes Calendar*), faz aqui o mesmo em sua seqüência de sonetos, e defende a relação entre amor erótico e amor espiritual, suprimindo conceitos de culpa e repressão impostos

por Santo Agostinho. A sua máscara poética, no início dos *Amoretti*, é uma persona fabricada, instituída pelos modelos convencionais, é o disfarce no amante petrarquista, que brinca ironicamente com as hipérboles da incorrespondência amorosa. Aos poucos, a convenção dá espaço à transgressão absoluta, e o amante atemorizado se transforma no ser poeticamente realizador de seu jogo erótico.

A intenção de Cláudio parece ser outra, de ordem puramente social: rejeitando os valores cortesãos de tempos passados e a estrutura estética dos clássicos, o poeta cria uma nova imagem social, bem mais próxima de um retrato da sociedade brasileira do Setecentos. Já comentamos o quanto foram diferentes as formas de cortesia amorosa na Europa clássica e no Brasil colonial, representados, respectivamente, pelo amor cortês e pelo concubinato, sendo o primeiro um exercício de civilidade e requinte de classe, com vias a uma manutenção do status, e o segundo, uma livre demonstração de amor passional, que pode conduzir às raias da violência. Não seria excessivo supor que essa súbita rejeição de Cláudio às formas cortesãs de amar, levaria a um tipo qualquer de admissão de novas estratégias afetivas, que se identificariam muito mais com o seu próprio modo de vida. Evidentemente, não é o caso de sustentar que a *Écloga VI* defende a absorção do concubinato como possibilidade de relação amorosa, mas defende uma correspondência afetiva que não seja cortês, mesmo no âmbito literário, podendo suprimir os jogos cortesãs de repressão do desejo e a culpa religiosa.

Bastante sugestivo que Eulino tenha se referido à violência no amor em seu discurso: “sem de amor sentir violência” é a acusação que faz à castíssima Antandra:

Então o ser ingrata *era* inocência,  
E ao laço de Himeneu se sujeitava  
Uma alma, sem de amor sentir *violência*. (grifos nossos)

“Sujeitar-se ao laço de Himeneu”, em linguagem mitológica, é casar-se, já que Himeneu era o deus do matrimônio. Uma vez mais, há uma denúncia de Cláudio referente a práticas de amor e casamento na colônia, a grande maioria destes feita sob o “princípio da igualdade e da racionalidade”, como nos informa Maria Beatriz Nizza da Silva<sup>53</sup>. Essa sujeição arbitrária ao casamento, cujo alicerce era a exclusão da paixão física e do amor, pressupunha também uma absoluta ausência da cortesia e da afetividade, que eram naturalmente desviadas para outras formas de relação amorosa. Eulino preocupa-se com a violência do amor, aliás num rasgo de inspiração romântica. Esse “zelo” amoroso, que implica paixão e erotismo, evidentemente excluídos do casamento como instituição social na colônia, parece ser a base do sentimento de Eulino. Nossa hipótese, argumentada no capítulo II, segundo estudos recentes de historiadores, é de que a canalização da afetividade, ausente no casamento colonial como instituição, foi deslocada para outras formas de relação amorosa, e o concubinato parece ter sido a opção mais sedutora entre os colonos,

<sup>53</sup> Maria Beatriz Nizza da Silva. *Sistema de casamento no Brasil Colonial*, p. 70.

embora perseguida pela Igreja como prática ilícita. Chegamos mesmo a comparar o amor cortês medieval-renascentista e o concubinato colonial como as únicas formas de dedicação amorosa, embora diversas em suas intenções. Se não estava na imaginação de Eulino-Cláudio uma forma específica de relação amorosa, pelo menos sabemos que esta não seria cortês, e tinha como prática a *violência*. Seria o caso de pesquisar um pouco melhor o sentido desse termo. A violência não é apenas, no sentido descortês, o arrebatamento, a veemência, a ferocidade nas práticas de relação afetiva, mas parece ter um vínculo intenso, embora mais remoto, com a *violação*<sup>54</sup>, com a transgressão de uma determinada natureza. O rapto, a sedução ou o zelo amoroso (intensa paixão amorosa) são violências para o séc. XVIII. A atitude do eu lírico da “Fábula do Ribeirão do Carmo” contra a ninfa Eulina foi uma violência amorosa, punida no plano moral-religioso. A postura assumida por Eulino pode ser a mesma, porém com o desejo de reciprocidade da pastora Antandra, e com a ausência de culpa e de punição. A violência amorosa proposta por ele é o contraponto do poeta tímido. Seu “convite ao amor” é a transgressão e a violação da essência da musa desnuda, numa linguagem ovidiano-petrarquista.

Nessa desconstrução do discurso platônico-petrarquista, a persona poética, mesmo a de Eulino, aos poucos vai dando espaço à própria fala de Cláudio, que parece ele próprio assumir o discurso. Essa idéia de desconstruir um plano de conceitos, ou mesmo de aprovar uma proposta e assumir outra na execução, já havia sido explicitada pelo poeta no tão referido “Prólogo” das *Obras* de 1768, quando, naquela ocasião, ele confessara o pendor pelo sublime e a absorção do preciosismo seiscentista, muito embora aprovasse o melhor do quinhentismo pastoril: “É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução”. A justificativa do poeta é de que, quando escreveu suas obras poéticas em Portugal, este país “apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras”. Soa meio falso e um pouco retórico, sem dúvida, como alguém que justifica seu erro. Parece mesmo que Cláudio teria escrito sua obra poética quase toda no Brasil. Mas de qualquer forma, aprovar um discurso e assumir outro na execução foi uma constante na obra de Cláudio, que por anos colocou em pauta, nos seus versos, uma disputa de questões ideológicas. O “aprovar o melhor e seguir o pior”, que originalmente vem de Ovídio, como o próprio Cláudio cita<sup>55</sup>, teve também referência imediata em Petrarca, no verso

E veggio ‘l meglio et al peggior m’appiglio (*RVF*, CCLXIV, 136),

<sup>54</sup> “violo, avi, atum. 1. violar; fazer violência a; ultrajar (...). 3. violentar, forçar, atentar contra a honra de (uma mulher). 4. profanar. 5. *Fig.* violar; transgredir; infringir. 6. prejudicar, ofender (a honra ou a reputação). (...) v. *amicitiam*: trair a amizade || v.  *pudorem*: atentar contra a castidade” (Francisco Torrinha. *Dicionário Latino-português*, p.935).

<sup>55</sup> “*Video meliora, proboque; deteriora sequor*”. Ovídio, *Metam.*, VII, 20-21.

como já havia percebido Sérgio Buarque de Holanda<sup>56</sup>. No caso do poeta de Laura, que sem dúvida também se remete a Ovídio, a questão tem uma implicação literária: aprova os clássicos latinos, mas prefere seguir o *volgare* toscano, incapaz de transmitir em forma de poesia o conteúdo inefável de seu objeto amado. O Garcilaso, que comentamos há pouco, também dá interpretação do verso ovidiano-petrarquista, como forma de expressar o perigo das relações amorosas que levam à morte, ao dizer:

Y conozco el mejor y el peor apruebo,  
o por costumbre mala o por mi hado (*Son. 6*).

Que Cláudio aprova o classicismo petrarquista, mas segue por vezes o contrário na execução, é um fato nítido em sua poesia. A rejeição de uma determinada forma de amar por parte do pastor Eulino, tem implicações estéticas e sobretudo morais, de maneira que ele pareça menos um cortesão pastoril e quinhentista e mais um colono brasileiro do séc. XVIII. Prefere o amor violento e passionai aos jogos cortesios de erotismo platônico. Como Ronsard, em sonetos a Helena e Marie, prefere a carne ao espírito. Mas Eulino é rústico? Tem a vulgaridade do amor camponês? Não. A imagem que o pastor nos passa é a de um amante inconformado, severamente crítico, porém mais dado às palavras do que às atitudes. Seu discurso nos faz supor que se trata de um solilóquio hamletiano e, como seu semelhante, sofre de uma espécie de *thought-sickness* no que se refere às decisões fundamentais da vida, ou seja, é muito dado à reflexão, mas incapaz de atitudes agressivas. Não é como o eu lírico da “Fábula do Ribeirão do Carmo” que, de fato, tentou o rapto de sua ninfa amada. Eulino, embora violento e rústico nas palavras, não o é nas atitudes. Seu gesto é contido.

É possível que Cláudio, ao criar seu personagem, tivesse em mente o problema da representação da realidade na poesia pastoril, um ponto de eterna discussão entre teóricos e tratadistas do século. Como representar nas églogas um pastor? Fino, retórico e delicado, como um cortesão? Ou rústico e violento, como os camponeses? Se lembrarmos a representação pictórica da época, seja num Watteau ou num Fragonard, a mistura entre pastor e cortesão é visível. Inseridos no meio dos bosques, diante das ribeiras, os personagens da pintura neoclássica vestem trajes de seda e tocam instrumentos musicais eruditos. Também os pastores do quinhentismo – lembre-se Guarini ou Montemayor, por exemplo – têm graça, cortesia e seus gestos são refinados como mandava a *sprezzatura* de Castiglione. É bem provável, contudo, que Cláudio estivesse seguindo o preceito de um dos mestres tratadistas da Arcádia Lusitana, Francisco José Freyre, ou Cândido Lusitano na sua alcunha pastoril, com quem inclusive deve ter aprendido rudimentos da poesia. No caso da égloga, em que não fala o poeta, mas um personagem seu, o princípio ideal é o da verossimilhança na linguagem. O pastor deve ser rústico, porém não de forma a

<sup>56</sup> *Capítulos de Literatura Colonial*, p. 275.

imitar a natureza com todas as suas imperfeições. O poeta deve “aperfeiçoar” as rusticidades de seu pastor, como Virgílio o fizera com os rústicos pastores de Teócrito<sup>57</sup>. O princípio de Cândido Lusitano, abordado em sua *Arte Poética* de 1748, é o de que a poesia deve estar sempre fundada na verdade. Em tudo deve ter o tratadista português seguido as normas já estabelecidas na língua italiana por Muratori, na sua *Della Perfetta Poesia Italiana*, de 1706. É dele que vem essa preocupação com a verdade natural da poesia pastoril. Fundamentado num conceito que ele chama de *verisimile*, o poeta não retrata exatamente aquilo que existe, mas o que pode ou poderia existir, segundo as forças da natureza. Não é possível que exista, ou pelo menos não é natural, um pastor com os maiores requintes da linguagem cortesã. Portanto, não é *verisimile*. Muratori, de certa forma, confere liberdade ao poeta para representar seus pastores da forma como são, desde que os transforme em matéria de poesia<sup>58</sup>.

Cláudio sempre foi adepto de uma poesia fundada nas regras da arte poética de seu tempo, e deve ter aprendido os modelos de manuais antes de criar seus personagens. Mas se seu estilo tem heranças nos preceitos de Cândido Lusitano e Muratori, nem por isso deixa de acenar para outros rumos mais convencionais de poesia pastoril. A polêmica da representação da realidade da vida dos pastores parece ter surgido no cenário tratadista, quando Fontenelle argumenta que não se pode jamais expressar a baixeza e as misérias da vida pastoril, por se tratar de um objeto indigno e antipoético. Seu *Discours sur la nature de l'églogue* (1688), de fato, pretende que os pastores sejam mais polidos e agradáveis, como os de Virgílio, que teria “corrigido” o original de Teócrito, mas não admite também que sejam eles como cortesãos refinados, já que pastoralismo é tranqüilidade e não galanteria<sup>59</sup>. Critica os pastores de Honoré D’Urfé, por serem como gente de corte, e os de Batista Mantuano, por serem rústicos demais. Muratori retruca, 60 anos depois, que se não pudessem falar de misérias e baixeiras da vida pastoril, também não se poderia falar de batalhas, fomes e tempestades<sup>60</sup>. O italiano ataca ainda os partidários de Fontenelle, como o padre Rapin, que acreditava que o poeta não podia representar o personagem fora do recomendado pela filosofia moral.

A rigor, o séc. XVIII optou por uma linha semelhante à de Cândido Lusitano: o pastor deve ser singelo, mas sua linguagem pode ser aperfeiçoada pela fineza estética do poeta. É o que recomenda, por exemplo, Gravina (discípulo de Muratori), que em 1708 prega a singeleza pastoril e não exatamente a rusticidade e a vulgaridade. Critica Guarini porque levou a corte ao campo, no seu clássico *Il Pastor Fido*<sup>61</sup>. Também Antônio Diniz da Cruz e Silva prega a simplicidade pastoril, e não a rusticidade, dizendo ainda que a linguagem da écloga não deve exceder os limites do conhecimento do pastor. O debate esmoreceu ao final do século e um

<sup>57</sup> Francisco José Freyre (Cândido Lusitano). *Arte Poética*, p. 177 e ss.

<sup>58</sup> L.A. Muratori. *Della Perfetta Poesia Italiana*, I, 9, p. 125 e ss.

<sup>59</sup> Fontenelle. *Discours sur la nature de l'églogue*, pp. 388-395.

<sup>60</sup> Muratori, *Op. cit.*, p. 332.

<sup>61</sup> Gian Vincenzo Gravina. *Della Ragion Poetica*, livro II, XXII, p. 125.

crítico da época, Juan Pablo Forner, acreditou decidir a questão, dizendo que a representação do pastor na égloga deve seguir o *justo-meio* aristotélico, não sendo assim nem muito rústica, nem muito refinada<sup>62</sup>.

Rústico, singelo ou cortesão, o pastor dos tratadistas pouco contribuiu para a determinação dos poetas. Em regra, o pastor da poesia clássica se mistura ao cortesão e assume seus valores morais, ou pelo menos seu comportamento. Cláudio, como vimos, é sectário de Cândido Lusitano, e prefere aperfeiçoar e corrigir a rusticidade de seus modelos naturais, certamente temeroso de que sua linguagem possa denotar a barbárie de pastores verdadeiros. O Eulino da Écloga VI mistura tendências: se, de um lado, critica as antipáticas galanterias do platonismo cortesão, do outro, comporta-se contraditoriamente de forma polida e contida. Não é rústico. Também não chega a ser cortês, evidentemente, porque não há espaço para isso em seu discurso, mas se ele postula a violência no amor, não a pratica, como o pastor da “Fábula do Ribeirão do Carmo”. Este é transgressor, e é punido por isso, assumindo convencionalmente sua cortesia culposa. Eulino, que não aceita o petrarquismo, acaba não sendo propriamente um violador (profanador) do santuário das musas, porque suas palavras inúteis se esvaem com o vento.

O “aprovar o melhor e seguir o pior” assumido por Cláudio no “Prólogo” tem aqui certas inferências curiosas. Supondo-se que, neste caso, o “melhor” seja o cânone clássico de subserviência cortesã, e o “pior”, as transgressões estéticas e morais que dele advêm (e esta parece ser a definição de Cláudio), o “seguir o pior”, que a nosso ver tanto poderia ser uma transgressão barroca quanto antipetrarquista, é uma questão meramente retórica e ilustrativa de uma condição poética. Seu pastor Eulino é fino e requintado, e apenas insinua e ameaça, agressivo embora, uma rusticidade que não cumpre.

Não existe, na poesia de Cláudio, uma definição de seguir, recusar ou aprovar este ou aquele preceito literário. Mas o poeta faz a auto-acusação de “seguir o pior” (como anteriormente se acusara de peregrino em terra pátria), apenas como forma de justificar um possível desgosto de um leitor excessivamente afeito aos convencionalismos da época. É interessante notar que Cláudio estava atento para as possibilidades de sua poesia. Na verdade, trata-se de uma auto-acusação de quem está no limiar de duas tendências, e receia não ser entendido ou aceito. Esse limiar pode ser visto como a margem que separa e, ao mesmo tempo, une um cortesão petrarquista e platônico seduzido por novas fórmulas morais de amar, compreendidas na experiência de vida na colônia.

No que diz respeito à presença do petrarquismo na Arcádia brasileira, a história de Cláudio será a do poeta que absorveu a cortesia culposa, mas ameaçou abandoná-la, em função de novas práticas de moralidade. Não o fez, contudo, de forma absoluta. Mas apesar disso, o pastor da “Fábula do Ribeirão do Carmo” e o Eulino da Écloga VI devem ser vistos como representativos de sua trajetória poética,

<sup>62</sup> Juan Pablo Forner. *Cotejo de las églogas que há premiado la Real Academia*, 1780. Apud Waltensir Dutra. “A Era Neoclássica”, in: Afrânio Coutinho (org.). *A Literatura no Brasil*, vol. II, p. 227.

não exatamente como extremos contrários, mas como personagens inseridos no limiar de uma condição poética, ambos definidos pela ambigüidade, colocados no espaço da poesia, onde cabe o gládio infinito de experiências plurissignificativas. Coimbra ou Vila Rica, em seus versos, tudo é poesia.

## IV

**GONZAGA:  
UM CORTESÃO BURGUEZ**

---

Introdução, 137  
A aprendizagem cortesã, 143  
“Evita o teu estrago e desdouro”, 164

## 1. INTRODUÇÃO

Parece difícil estabelecer os limites de leitura e formação dos poetas árcades brasileiros, muito embora algumas obviedades saltem à vista. Tomás Antônio Gonzaga teve uma sólida leitura humanista, talvez menos erudita e vasta que a de Cláudio, e mais difícil de ser identificada. Porém, algumas vertentes de suas influências são oferecidas por ele mesmo. Nas *Cartas Chilenas*, por exemplo, numa espécie de estratégia de disfarce, fala de si, na terceira pessoa, fazendo alusões às suas próprias leituras:

O nosso bom Dirceu talvez que esteja  
Com os pés escondidos no capacho  
Metido no capote a ler gostoso  
O seu Virgílio, o seu Camões e Tasso (III, 19-22)

Numa outra referência, na *Marília de Dirceu*, e aproximando-se de uma linguagem retórica, sempre comum em sua poesia, dá novos sinais de suas leituras, ao se comparar com grandes mestres do passado:

Se não houvesse Tasso, nem Petrarca,  
Por mais que qualquer delas fosse linda,  
Já não sabia o mundo se existiram  
Nem Laura, nem Clorinda (I, 22)

De fato, as indicações acima sinalizam para um gosto vigente da época, balizado pelas literaturas latina, italiana e portuguesa. Gonzaga, excluindo-se as leituras jurídicas e filosóficas, não dá muitas pistas, em outras passagens de textos seus, de que tenha ido muito além daquilo que ele próprio tinha delimitado, salvo autores franceses da Renascença e do Iluminismo e traduções latinas ou francesas de poetas gregos, como Anacreonte, Teócrito, Mosco e outros clássicos. Nas duas citações acima, temos Petrarca, Camões e Tasso dimensionando o corpo de leituras

do código cortesão, o que novamente, reitera a hipótese que já havíamos avaliado, no estudo sobre Cláudio, ou seja, a de que a fachada cortesã dos versos de nossos poetas setecentistas deriva muito mais de erudição e pesquisa literária do que de convívio com o requinte da corte propriamente.

Gonzaga, entretanto, era português, a despeito de certas tentativas de críticos românticos de lhe atribuírem uma identidade colonial definidamente abasileirada. Não há dúvida de que sua poesia chega, por vezes, a pincelar imagens de cor local (raras) em Minas, mas também não há como negar-lhe a herança lusa e, sobretudo, a aprendizagem poética na terra de Correia Garção. Temos notícias de suas atividades acadêmicas e cargos burocráticos em Portugal, até antes de 1782, quando é nomeado ouvidor geral em Vila Rica, e também de atividades literárias, como o poema laudatório em honra à ascensão de D. Maria I, em 1777. Alguns anos antes, em 1768, o seu *Tratado de Direito Natural* louvava o poder pombalino, enquanto pleiteava a cátedra de direito na Universidade de Coimbra. Mas a aprendizagem poética propriamente dita, aquela que iria desencadear as líras de Marília anos depois, parece ter sido escassa. Sabemos de um ou outro poema lírico e amoroso, escrito antes da fase ouro-pretana. Se Portugal, nas *Cartas Chilenas*, é entendido como a “Corte”, parece mesmo que o laureado em direito poetou muito pouco nessa corte, se de fato podemos confiar na ausência de documentação desse período. A hipótese de Antonio Candido é a de que o estranho surgimento de Gonzaga no cenário poético em 1782, já quase aos 40 anos de idade e com “mão de mestre”, só se justifica por uma hipotética fase portuguesa, da qual os poemas remanescentes advertem para um estilo de “metro curto e corte anacreônico”, com versos “saltitantes e amaneirados”<sup>1</sup>. Em síntese, uma poesia de jogos cortesões, de inspiração convencional, com fórmulas gastas por toda uma geração de líricos.

Mas assim veio Gonzaga ao Brasil: um poeta de exercícios pastoris e cortesãos, algo diferente do retórico que argumentava pela sua liberdade, no cárcere, na segunda parte da *Marília*. E assim também foi avaliado pela crítica romântica posterior à sua geração: como um sonhador, afetado no vestir-se, e incapaz de grandes vôos de reflexão. Essa imagem de languidez e apatia atribuída a Gonzaga persistiu durante décadas, mesmo depois dos românticos, e acabou se transformando num rótulo de sua personalidade, ainda em críticos mais recentes. O caso da atribuição das *Cartas Chilenas*, por exemplo, deixou de pender para o lado do poeta de Marília, porque inúmeros críticos viam nele uma tendência inata para uma espécie de apatia política, corroborada por um inevitável desejo de evasão árcade e superficialidade cortesã. E parece que a imagem do poeta, salvo uma ou outra exceção, não mereceria novas considerações e alterações definitivas senão na década de 1950, quando toda a crítica romântico-realista já havia determinado suas impressões sobre o Arcadismo.

O caso de Martins de Oliveira (na década de 50, membro da Academia Mineira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais), na sua

<sup>1</sup> Antonio Candido. “Entre Pastores”, *O Observador Literário*, p. 12.

*História da Literatura Mineira*, é bastante curioso. A 1ª edição de seu volume, de 1958, era rigorosa e imperdoável com os versos de Gonzaga, tido como um mero plagiário, um *pasticheur* de idéias alheias, enquanto Cláudio foi visto como “ponto alto da lírica universal”, igualado a Dante, Petrarca e Camões. O método de Martins de Oliveira, embora em meados do século, ainda tinha um direcionamento positivista e determinista, e a introdução de seu livro tinha como ponto de partida a questão da terra, do “tipo” humano mineiro que se formou, da miscigenação (não houve ódio de raças), dando relevo especial à oralidade – folclore, lendas, versinhos, cancionero popular etc. O fato é que o crítico mineiro está imbuído de um certo sentimento de louvor à sua gente, o que obscurece sua imparcialidade no que diz respeito a julgamentos. O elogio a Cláudio parece estar solidificado pela simpatia da mineiridade. Gonzaga é português, e só por essa razão se justificaria a grande disparidade de apreciação do crítico sobre os dois poetas do ciclo árcade mineiro, sobretudo se lembrarmos que a crítica anterior estivera relutante em aceitar a capacidade criativa de Cláudio.

Em 1963, com a 2ª edição de sua *História da Literatura Mineira*, Martins de Oliveira modifica sensivelmente suas opiniões sobre Gonzaga. Incapaz de atribuir a autoria das *Cartas Chilenas* ao poeta luso-brasileiro, na 1ª edição, o crítico revê agora suas hipóteses anteriores e redimensiona o papel de Gonzaga na literatura mineira, sobretudo em seu pendor para a sátira. Mas o que fica bastante claro nas notas de Martins de Oliveira é a estranha “angústia” (palavra sua) com que ele reavalia o papel dos poetas no cenário setecentista. Na reestrutura do texto para a 2ª edição de sua *História*, o crítico cita, entre aspas, o trecho de sua 1ª edição (aproximadamente 3 páginas), em que advogava a favor de Cláudio para a autoria das *Cartas*, e acusava Gonzaga de “menor propensão para a sátira” e de “plágio constante”<sup>2</sup>. Trata-se de gesto humilde, de quem mostra e desnuda o próprio erro aos olhos da crítica, até mesmo referindo-se a seus estudos como “livrinho”, “trabalhinho” ou “paupérrimas notas”, em oposição aos “brilhantes estudos” de Vital Pacífico Passos e Rodrigues Lapa, sobre o mesmo assunto. É evidente que Martins de Oliveira se redimia diante dos novos estudos sobre a obra de Gonzaga, feitos no final da década de 50. A dubiedade e confusão de Oliveira, entretanto, são inequívocas. Afirma, na 2ª edição, que apesar das considerações negativas sobre o poeta de Marília, admitia já na edição anterior, “em nota final sob a epígrafe *Postila*”, a autoria de Gonzaga para as *Cartas*, repudiando a de Cláudio. E como forma de provar ao leitor sua razão anterior, cita *ipsis litteris* uma carta sua a Vital Pacífico Passos, em que expõe sua tendência prévia a acreditar na autoria de Gonzaga. Mas trata-se aqui, evidentemente, de um novo Martins de Oliveira que, sintomaticamente, também anuncia uma nova forma de apreciação da obra de Gonzaga, no final da década de 1950. Na modesta carta a Pacífico Passos, o crítico mineiro relativiza a participação de Cláudio em correções de poemas da *Marília*, e principalmente se redime das críticas ao poeta “português”. Assim ele diz: “Poupe-

<sup>2</sup> Cf. o trecho de Martins de Oliveira, *História da Literatura Mineira*, 2ª ed., pp. 95-98.

me Deus o juízo, que suponho temerário, de atribuir ao primoroso *Dirceu* a índole de parafraseador, ou a tendência irrefreável para o *pastiche*, recurso que, em verdade, corria à larga entre os poetas do tempo”<sup>3</sup>.

Mas o que mais incomoda nos apontamentos da 2ª edição do livro de Martins de Oliveira é a estranha agonia com que ele aceita a proeminência e a distinção criativa de Gonzaga, se pelo fato de ser o poeta um português, ou pela razão de se ver forçado a negar suas convicções anteriores. Na referida carta a Pacífico Passos, ele ainda comenta: “Não é sem grande sacrifício que me abalanco a propender pela responsabilidade autoral do cantor de *Marília*, e o sacrifício valeria pela renúncia total a convicções que fincaram profundas raízes em meu espírito”. E mais ainda, comentando o conteúdo de sua própria carta: “O longo trecho da carta dá a medida das angústias e dos temores do autor na admissão da autoria”<sup>4</sup>. E só para insistir um pouco, de forma incômoda talvez, nesse problema tão curiosamente angustiante, Martins de Oliveira fecha sua carta, citada na 2ª edição de sua *História*, lamentando a indiferença total com que seus trabalhos têm sido recebidos, já que tem sido “vítima nos meios literários do país”. A bem da verdade, anos depois, em 1978, Raimundo Menezes não o cita no *Dicionário Literário Brasileiro*.

A razão pela qual Martins de Oliveira fez um pré-julgamento da obra de Gonzaga como plagiário de idéias alheias, em oposição à universalidade lírica de Cláudio, parece ter sido mesmo a tendência simpatizante pela mineiridade, levando-se em conta o conteúdo global de seu ensaio. E esse pode ter sido o grande ponto de desequilíbrio da crítica romântico-realista. Também Camilo Castelo Branco, o notável romancista romântico português (e bastaria esse exemplo), fizera terríveis julgamentos aos árcades brasileiros, de Santa Rita Durão a Alvarenga Peixoto. A *Marília de Dirceu*, na sua visão, é um “raminho seco de frivolidades”, em que paira uma “graça vulgar, monotonia, falta de originalidade e de matiz americano, subjetividade apagada do ideal, rimas pobres como em trovas improvisadas”<sup>5</sup>. Difícil encontrar crítica tão severa a um texto tão apreciado e tão repetidas vezes editado.

De qualquer forma, as modificações no ponto de vista de Martins de Oliveira, no final da década de 50, são sintomáticas de uma nova concepção nos estudos da obra de Gonzaga. Se há um corte no campo do conhecimento e das teorias sobre o poeta de Marília, esse corte acontece por volta de 1958 e 1963, data das edições da *História da Literatura Mineira*. Uma nova abordagem, com novos pressupostos epistemológicos, da obra de Gonzaga estaria sendo definida, justamente nesse

<sup>3</sup> Idem, p. 101. Oliveira também argumenta, no seu *O Mascarado de Vila Rica*, novela sua publicada em folhetins em São João Del-Rei, e só editada em volume em 1964, que a inclinação para a autoria de Cláudio nas *Cartas* acontecera de maneira implícita, com citação de coincidências trágicas. Esse seu romance histórico, de pouca qualidade literária e habilidade narrativa, define, de forma bastante maniqueísta, a inocência ideológica de Cláudio, assassinado na cadeia, e a maldosa indiferença política do Visconde de Barbacena, visto como o vilão que mandou matar os inconfidentes e, depois, em 1808, foi servir como embaixador de Portugal a Napoleão (quando fugiram os Bragança), sem preocupação com a liberdade de seu país.

<sup>4</sup> Idem, pp. 101 e 102.

<sup>5</sup> Camilo Castelo Branco. *Curso de Literatura Portuguesa*, p. 250.

período, por iniciativa de Rodrigues Lapa, Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda. A começar pela própria tentativa de fixação do texto. Em 1942, Rodrigues Lapa editara em 1 volume as *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*, pela Companhia Editora Nacional que, entretanto, não incluía a “Carta sobre a Usura”, as minutas, a correspondência e outros documentos, apenas incorporados à edição em 2 volumes de 1957, do INL. Em 1958, aparece novo estudo de Lapa sobre Gonzaga, agora estabelecendo definitivamente a autoria das *Cartas Chilenas* e o papel decisivo do poeta de Marília na literatura colonial. Com a edição de grande parte do corpus poético gonzaguiano até então inédito (embora ainda incompleto), o poeta assim conhece o lugar de sua obra. É possível que Martins de Oliveira tenha se intimidado diante dessas novas prerrogativas. Afora os textos esparsos de Sérgio Buarque, a 1ª edição da *Formação da Literatura Brasileira* de Candido também se tornou um marco nas novas pesquisas sobre o poeta.

Mas se insistimos num detalhe tão irrelevante para a crítica brasileira, como o problema da correção de Oliveira Martins, é porque nos parece curiosamente significativo. Primeiramente, porque define o momento histórico em que a obra de Gonzaga encontra o devido espaço crítico em nossa cultura, e segundo, porque revela alguns equívocos da crítica romântico-realista, que também nos parecem preciosos para a compreensão de outros fenômenos. Se a crítica mais antiga no Brasil se deixou arrastar por disposições simpatizantes, não o foi necessariamente por ausência de um método crítico formal que pudesse evitá-lo, tendo em vista, por exemplo, o método positivista e determinista instituído por Sílvio Romero no séc. XIX, do qual participou toda uma geração posterior. A despeito de uma formalidade metodológica, a crítica foi inequivocamente romântica em seu julgamento, sobretudo por se tratar de uma personalidade aparentemente também “romântica”, como a de Tomás Antônio Gonzaga.

Mas é que grande parte daquilo que se escreveu sobre Dirceu e Marília até metade do séc. XX, teve raízes em considerações críticas de estudiosos românticos do séc. XIX, a primeira geração a ler e avaliar formalmente a obra de Gonzaga. É a geração que precede Sílvio Romero e José Veríssimo, os dois grandes marcos da crítica realista no final do século. Uma coleção de textos literários do Arcadismo foi fixada, já no séc. XIX, por Adolfo Varnhagen, que editou o seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, na década de 1850. O subtítulo de sua compilação dizia: *Coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil*. O texto foi reeditado no Rio em 1946. Trata-se de um dos pontos de partida para o conhecimento da obra de Gonzaga, não apenas na definição e escolha de textos poéticos, mas também no direcionamento crítico e ideológico. A inclinação de Varnhagen, assim como a de outros estudiosos da época, como Ferdinand Denis e Norberto de Sousa, é voltada para uma espécie de romantização do caráter e da própria poesia de Gonzaga, deslocando os focos originais de suas reflexões a um gosto de época. É possível que o panorama geral da biografia do poeta tenha contribuído e muito para esse processo. É o “amor desditoso” o que moveu os

críticos românticos a uma preferência por Gonzaga, em detrimento de Cláudio, menos apaixonado e pouco conforme os padrões burgueses. É o caso, por exemplo, da declaração de Ferdinand Denis, escritor francês que esteve no Brasil para estudar costumes e literaturas, numa introdução ao estudo de 1826 sobre a *Marília de Dirceu*: “o amor desditoso produziu celebridades poéticas em todas as partes do mundo, e a mais tocante paixão, após haver inspirado doridos cantos, faz com que sejam eles repetidos por todos aqueles para quem exprimem uma realidade funesta”<sup>6</sup>.

Varnhagen contribuiu para formar uma imagem de idealização romântica sobre o poeta de Marília, certamente incompatível com o seu verdadeiro caráter, e que parece ter sido arraigada na consciência crítica posterior. Varnhagen não parece estar apenas fazendo o elogio de uma figura poética, mas acima de tudo, erguendo a bandeira das virtudes burguesas e valores românticos, com os quais ele deseja identificar as líras da *Marília*, tais como a nobreza de caráter, a verdade da paixão e do amor, o martírio e o heroísmo: “Gonzaga tinha uma alma nobre, que pensava mais na glória imortal que nas vaidades do mundo”<sup>7</sup>. De Varnhagen também parece ter vindo a lenda, apenas desmentida décadas depois, de que Gonzaga morrera louco em Moçambique, com acessos de furor, por causa das frustrações amorosas. Sem mencionar o fato de que o crítico recusa a participação do poeta no levante de 1789, do qual este estivera supostamente alheio, já que suas preocupações eram sempre de ordem amorosa. Norberto de Sousa, em 1840, tem a mesma convicção, porém bem mais carregada de patriotismo e exaltação. Seu “apaixonado Gonzaga” é da geração dos poetas que antecedem a “glória literária que vem raiando”, ou seja, o romantismo<sup>8</sup>.

A romantização de Gonzaga tornou-se o ponto de referência para qualquer análise de sua obra, em textos ensaísticos e literários. O romance-ensaio *A Triste Aventura do Mavioso Dirceu* (1938), de A.C. D’Araújo Guimarães, por exemplo, tenta insistentemente adequar certas virtudes românticas ao caráter do poeta, escondendo muitas de suas atitudes incompatíveis com o sentimentalismo e a verdade da alma. Se admite a existência de uma amante de Gonzaga, na fase de Marília, mostra que o verdadeiro amor espiritual só fora dedicado a esta última. Na visão sempre pura e idealizada do poeta, nega-lhe a participação na Inconfidência Mineira, ou a bajulação ao Visconde de Barbacena, no cárcere, e até mesmo o fato de que Juliana de Sousa Mascarenhas, com quem Gonzaga se casou no exílio africano, pudesse ser mulata ou negra, já que o poeta não estaria tão louco, e o fato lhe teria sido repugnante<sup>9</sup>. Araripe Jr., no final do século, defendeu um Gonzaga

<sup>6</sup> Ferdinand Denis. *Resumo de História Literária do Brasil*, p. 77.

<sup>7</sup> F.A. de Varnhagen. *Florilégio da Poesia Brasileira*, p. 69.

<sup>8</sup> Cf. Joaquim Norberto de Sousa Silva. *Bosquejo de História da Poesia Brasileira*, pp. 45 e 63.

<sup>9</sup> A.C. D’Araújo Guimarães. *A Triste Aventura do Mavioso Dirceu*, p. 185.

apático e alheio a tudo, devido a enfermidades: apatia política, apatia filosófica e até apatia amorosa, já que seus versos estariam destituídos de violência erótica<sup>10</sup>.

A atribuição a Gonzaga de uma tendência à apatia e à evasão sentimentalista, por toda uma geração de críticos românticos e seguidores, conferiu a ele um perfil poético que pouco tem de identificação ideológica com suas líras. Na tentativa de nacionalizá-lo ou romantizá-lo, o tempo se encarregou de transformá-lo numa espécie de herói literário, cujo martírio foi responsável pela ternura de sua alma. Acima de tudo, a romantização do árcade Dirceu não apenas o envolveu numa fachada de atributos alheios, mas sobretudo encobriu algumas de suas peculiaridades essencialmente cortesãs e petrarquistas, descaracterizando parte da essência de sua poesia. Se existem propriedades românticas em seus versos – e veremos em páginas adiante que elas de fato existem – estas não se caracterizam da forma como a crítica avaliou. Não foi pela apatia política nem pela evasão do espírito que Gonzaga se definiu como um tipo de pré-romântico, por mais que essa definição comporte divergências e polêmicas. É o que tentaremos determinar em nosso estudo sobre o poeta, tendo como hipótese a idéia de que Tomás Antônio Gonzaga aprendeu o ofício poético em exercícios de literatura cortesã e petrarquista, mas criou paralelamente uma consciência burguesa de rejeição a esses princípios do amor cortês. A trajetória lembra a de Cláudio Manuel da Costa, se pensarmos nas divergências de poemas previamente analisados, como a “Fábula do Ribeirão do Carmo” e a Écloga VI, “Eulino”. O problema de Gonzaga, no entanto, parece ter sido posto de forma mais explícita, certamente porque está a uma geração na frente de Cláudio, e porque sua própria vida burguesa esteve sempre refletida nos seus versos.

O abandono do biografismo romantizado, por parte da crítica, na década de 1950, possibilitou novas formas de reflexão sobre a obra de Gonzaga. Essa modificação de conceito crítico não invalida, evidentemente, a colocação de aspectos biográficos, sobretudo se bem utilizados para a compreensão da obra. Há detalhes da vida do poeta de Marília que nos parecem bastante elucidativos de sua poesia.

## 2. A APRENDIZAGEM CORTESÃ

Gonzaga é da mesma geração de Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga. Nasceu em 1744, na cidade do Porto, Portugal, e morreu em Moçambique, em 1810. Nada disso, porém, estava completamente esclarecido até meados do séc. XIX. Norberto de Sousa, por exemplo, comentando a polêmica do

<sup>10</sup> T.A. Araripe Jr. “Dirceu”, *Obra Crítica*, pp. 265-282. Alguns outros textos que contribuem para a romantização da vida ou da obra de Gonzaga, podem ser citados: Mario Casassanta, “Notas acerca de Gonzaga e Marília”, *Cadernos da Hora Presente*, pp. 16-24; Eugênio Gomes, “Tomás Antônio Gonzaga e o tempo”, *Visões e Revisões*, pp. 46-63; Haroldo Paranhos, “Tomás Antônio Gonzaga”, *História do Romantismo Brasileiro*, vol. 1, pp. 186-219; e Theophilo Braga, *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia: a Arcádia Brasileira*, para quem Gonzaga era “ingênuo” e tinha “caráter brando e cheio de ternura”.

nascimento de Dirceu, garante que o poeta nasceu em Pernambuco, segundo “asseveram íntimos parentes seus”<sup>11</sup>. Outros fatos de sua vida também suscitariam discussões e desentendimentos entre biógrafos. De qualquer forma, parece bastante provável que parte da infância do poeta tenha de fato ocorrido em Pernambuco, já que o pai havia sido designado ouvidor geral da capitania em 1750. Gonzaga teria logo se mudado para a Bahia e estudado alguns anos em colégio de jesuítas, certamente até 1759, ano de expulsão dos membros da ordem no Brasil, por decreto do marquês de Pombal. E com eles, é possível que tenha aprendido grande parte de sua formação humanista e erudita. Os demais poetas de seu círculo, em Vila Rica, também tiveram a mesma formação e o mesmo direcionamento de leituras, o que os teria formado à luz de uma concepção clássica, teológica e humanista. Gonzaga, como ele mesmo revela, esteve imbuído de versos cortesãos, sobretudo dos autores italianos e portugueses.

Nos 21 anos seguintes a 1761, data de seu retorno a Portugal, o futuro Dirceu tem uma vida dedicada a atividades acadêmicas, principalmente na Universidade de Coimbra, onde manteve amizades como a de Alvarenga Peixoto, e onde elaborou uma tese, o *Tratado de Direito Natural* (1768), dedicada ao marquês de Pombal, e com a qual quis pleitear uma vaga como professor de direito. É desse período vivido em Coimbra que datam as suas primeiras manifestações poéticas, sonetos, líras e odes que, até certo ponto, já denunciam a mão e o talento de Dirceu. Seu ponto de partida foi, certamente, a literatura árcade e cortesã produzida na época, especialmente por nomes como o de Correia Garção. Mas também vieram, sem dúvida, os encômios a figuras ilustres da política – e essa foi a regra do momento histórico. O poema laudatório a D. Maria I, em 1777, denuncia o quanto de inconsistência havia em sua adesão e bajulação a Pombal, e também em suas pretensões ao magistério superior.

A partir de 1779, Gonzaga passa a assumir cargos públicos e o poeta passa a conviver discretamente com o magistrado. São esses momentos anteriores a Vila Rica um mistério ainda pouco estudado de sua formação. É possível que nesse período tenha aprendido o ofício de poeta, imitando versos de inspiração mais amaneirada, ao gosto do século, muito mais por exigência da época, do que por entusiasmo poético. Era o papel dos universitários ou daqueles que tinham passado pela academia. Afora a leitura dos clássicos, lembremos de novo Correia Garção, que irá determinar o tom exato de sua poesia.

Não se sabe ao certo o quanto a magistratura poderá ter conferido a ele a oportunidade de convívio com a corte de D. Maria I, ou a de D. José I, antes de 1777. Sabe-se que muitas das poesias laudatórias eram feitas à distância. Cláudio, por exemplo, dedicou sua *Écloga I* às núpcias de D. Maria I, e seu tio infante D. Pedro, que aconteceram em 1760, ano que o poeta já se encontrava em Vila Rica. O

<sup>11</sup> J. Norberto de Sousa Silva. *Bosquejo de História da Poesia Brasileira*, p. 45. Para uma biografia sucinta do poeta, cf. Rodrigues Lapa, “Prefácio” às *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*. A recente edição de Adolfo Gonçalves, *Gonzaga: um poeta do Iluminismo*, embora pouco voltada à poesia em si e à vida amorosa do poeta, é a biografia mais completa e certamente o melhor trabalho biográfico sobre Gonzaga.

convívio coimbrão de Gonzaga é essencialmente universitário, acadêmico. E de Coimbra, ele segue para Beja, para servir de juiz-de-fora, até 1781. E no ano seguinte, vai a Vila Rica, nomeado ouvidor geral. Não esquecendo a aprendizagem com Correia Garção, alguma coisa de sua poesia estaria agora sob os olhos críticos do amigo Cláudio Manuel da Costa.

Gonzaga viveu 7 anos em Minas Gerais, o que nem de longe chega a definir um longo tempo de sua vida, mas possivelmente define os anos mais importantes, pelo menos para o poeta, senão também para o homem. É nesses 7 anos (acrescidos de 3 anos vividos no cárcere) que surgem as 3 partes da *Marília de Dirceu*, inspiradas pelo amor a Maria Dorotéia de Seixas Brandão e as *Cartas Chilenas*, excluindo-se apenas alguns versos de circunstância, na fase portuguesa, e o poema épico *A Conceição*, na fase africana. O ponto nevrálgico de sua obra está contido nessa década. E é possível que ele mesmo tenha consciência disso, ao dividir curiosamente a sua obra em antes e depois de sua chegada a Vila Rica e de seu amor por Marília. A justificativa vem da lira 32 da 1ª parte da *Marília de Dirceu*, em que o poeta cria uma pequena narrativa de caráter retórico, freqüentíssimo em seus versos, como forma de mostrar a divisão histórica de sua poesia. O enredo da lira diz que o poeta, “numa noite, sossegado”, revolve papéis antigos e topou com versos de sua mocidade, compostos a seus diversos amores. Vendo a sem-razão que os havia inspirado, deseja queimá-los todos, já que perderam o sentido ao longo de sua vida, sobretudo porque não dizem respeito a Marília. Súbito, vem-lhe às vistas o próprio Cupido e o recrimina por esse gesto, porque afinal, tais versos tinham sido inspirados pelo deus alado. Num de seus constantes arroubos de fina argumentação retórica, o poeta o convence de que, se deseja tocar fogo em seus antigos amores, somente o faz porque o próprio Cupido o inspira e o incita a fazê-lo. É o novo amor a Marília que o faz abandonar e esquecer os antigos amores da fase portuguesa:

E que importa, Amor, que importa  
 Que a estes papéis destrua?  
 Se é tua esta mão, que os rasga,  
 Se a chama, que os queima, é tua?

Mas se tudo isso tem ares de profunda dedicação amorosa, Dirceu parece, contudo, intentar revelações que escapam ao conteúdo do amor propriamente. Dividindo sua obra em duas partes, tem-se a sensação de uma espécie de corte no campo do conhecimento, para um poeta que teve duas visões de mundo diferentes. E essa foi a experiência biográfica e literária de todos os nossos poetas árcades: a convivência com dois momentos diferentes, a rigor, definidos por espaços culturais diferentes – a colônia inculta e o reino civilizado –, como fora definido por Cláudio, por exemplo. Gonzaga, que na fase adulta, viveu 20 anos em Portugal e 10 no Brasil, teve uma consciência profunda das diferenças e semelhanças entre esses dois universos culturais, e mostrou ter optado mais pela crença nas relações de

diferenças, também como Cláudio<sup>12</sup>. Em seu modo de ver, a barbárie colonial é incompatível com o “requisite” da civilização da corte portuguesa. É um detalhe que analisaremos em páginas seguintes. Por hora, tenhamos em mente que o poeta divide sua percepção de mundo em dois momentos, informalmente definidos por suas relações amorosas. O atear fogo em poemas antigos é sintomático de uma recusa do estilo antigo, dos sentimentos passados, dos amores idos, e principalmente, dos antigos valores de sua fase mais imatura. Mas que valores seriam esses e por que razão seriam agora recusados? A princípio, muito da poesia da *Marília* segue as mesmas vertentes poéticas que a antiga fase portuguesa. É o que Candido caracteriza como “versos curtos, anacreônticos, de sabor saltitante e amaneirado”. E é, em outras palavras, o estilo cortesão.

A hipótese é de que, na época de composição dessa lira, alguns dos ideais de sua antiga fase, ou mesmo de sua primeira fase ouro-pretana, antes do cárcere, já não diziam muito ao poeta. Se aceitarmos a distribuição cronológica das liras por Rodrigues Lapa (*Obras Completas* de 1957), o problema pode ser mais facilmente compreendido. Das 94 poesias atribuídas a Gonzaga (excluindo-se as *Cartas Chilenas* e as poesias de atribuição duvidosa), Lapa insere a lira “Numa noite, sossegado” como a de n.º 50, escrita pouco antes, por exemplo, do soneto “Obrei quanto o discurso me guiava”, que é de 1787. Logo vem a famosíssima “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro”, supostamente escrita antes da data marcada para o casamento. O pedido de licença à rainha para casar com Maria Dorotéia é de 1788, e a data para as núpcias fora fixada para maio de 1789. Portanto, se vale a cronologia de Rodrigues Lapa (claro, às vezes, discutível), a lira “Numa noite, sossegado” teria sido escrita por volta de 1787 ou 1788. Isso equivale à fase final da 1ª parte da *Marília*, já que em 1789, o poeta é preso e passa a escrever, no cárcere, a 2ª parte de seus versos. Lapa recomenda não se acreditar no testemunho do poeta: é improvável que ele tenha queimado sua poesia da fase portuguesa, mesmo porque uma parte dela fora anexada à 3ª parte da *Marília de Dirceu*. E ainda que a tenha queimado, haveria cópias em mãos de amigos, como era o costume da época.

Parece-nos que a história de queimar papéis, criada pelo poeta, é menos biográfica, menos verdadeira, se assim podemos dizer, e mais ilustrativa, mais retórica, como se o poeta desejasse advogar a favor de uma causa. Mas não se trata apenas de uma bajulação às simpatias de Marília, senão de uma redimensão ideológica do próprio poeta. Se a lira, de fato, pertence à fase final de seu momento mais cortesão e de maior subordinação clássica e petrarquista, é porque o queimar papéis é simbólico de uma nova fase, de uma nova Marília, de uma nova percepção de mundo. Esse seu segundo momento, ou pelo menos o vestígio dele, denuncia o quanto o poeta já havia percebido o cansaço de seu verso não só pelo desgaste da quantidade poética em si, mas sobretudo porque sua vida dava indícios de mudança, com a forte possibilidade ou certeza do casamento.

<sup>12</sup> Cf. L.A. Nepomuceno. “La doble visión de mundo en la Arcadia Brasileña”, in: J. Ruedas de la Serna (coord.). *De la Perfecta Expresión*, pp. 102-124.

Trata-se de um momento decisivo para a obra de Gonzaga, em que o poeta se divide entre a mais completa convenção e inércia de pensamento, e a resistência metodológica. É, como dissemos, uma trajetória semelhante à de Cláudio. O primeiro momento de sua poesia, quando de um poeta recém chegado de Portugal, é tão convencional quanto alguns dos textos mais antigos de Cláudio. Aborda aspectos do pastoralismo e do petrarquismo, nitidamente como poeta que exercita temáticas estabelecidas pelo clássico. Tome-se, a exemplo dessa fase (toda ela anterior ao “queimar papéis”), uma pequena lira (XX), de linguagem simples, de poucos recursos, e com evidências de um parâmetro estético rococó:

Em uma frondosa  
Roseira se abria  
Um negro botão.  
Marília adorada  
O pé lhe torcia  
Com a branca mão.

Nas folhas viçosas  
A abelha enraivada  
O corpo escondeu.  
Tocou-lhe Marília,  
Na mão descuidada  
A fera mordeu.

Apenas lhe morde,  
Marília, gritando,  
C’o dedo fugiu.  
Amor, que no bosque  
Estava brincando  
Aos ais acudiu.

Mal viu a rotura  
E o sangue espargido,  
Que a Deusa mostrou,  
Risonho, beijando  
O dedo ofendido,  
Assim lhe falou:

Se tu por tão pouco  
O pranto desatas,  
Ah! dá-me atenção:  
E como daquele  
Que feres e matas  
Não tens compaixão?

O recurso é dos mais simples na poesia pastoril e clássica, e segue o esquema anacreôntico no estilo e na temática. Em redondilhas menores, ao gosto popular,

descreve a cena de Marília picada por uma abelha e, posteriormente, em pranto. Daí o argumento: se a amada chora por tão pouco, por que não sente compaixão daquele que a ama? Apesar de recurso já desenvolvido por outros, o esquema tem um cunho ilustrativo e retórico, já que compara situações para argumentar em favor de uma causa. Até Spenser, nas pequenas odes anacreônticas inseridas entre os sonetos de *Amoretti* e o *Epitalâmio*, fez uso do tema clássico, em que Cupido é que se defronta com a abelhinha e é comparado a ela, porque tira o sono daqueles que amam. Outro motivo anacreôntico coincidente nas obras de Gonzaga e Spenser é o da confusão de Cupido, que toma Marília por sua mãe Venus (lira XXX), e se sente envergonhado pelo erro. São temas típicos de pequenas odes líricas e pastoris renascentistas<sup>13</sup>.

A lira XX abre com um verso típico da imagística bucólica, cujo cenário paradisíaco dá a sensação de atemporalidade e ausência de espacialidade: “Em uma fronsosa roseira..” É o caso de outras liras vizinhas da XX: “Num sítio ameno...” (XXIII); “Um dia...” (XXV; XXVI); “Junto a uma clara fonte...” (XXX); “Enquanto pasta alegre o manso gado...” (XIX), etc. Nesse sítio ameno, temos a amada que conhece a dor do amor, por uma via indireta: comparando-a a uma picada de abelha. Ao fim de sua descoberta, conhece também o seu gênio, ou seja, a tirania amorosa, acusada pelo próprio Cupido. O tom geral do poema tem um certo ar de vingança: se o poeta sentiu, por longo tempo, a dor amorosa, agora sua amada sente na pele o gosto do mesmo sofrimento, ainda que de forma simbólica. Há um tipo de prazer advindo dessa dor alheia, já que dela se tira um conteúdo moral, sentenciado pelo próprio Cupido, como se ele dissesse a Marília: veja quais são os estragos que o amor provoca, por culpa sua.

O poema em questão faz parte de um grupo de liras de Gonzaga, de sabor cortesão, idílico e anacreôntico, todas inseridas na 1ª parte da *Marília*, e que têm uma lembrança com os quatro madrigais de Petrarca (*RVF*, 52, 54, 106, 121). A maioria delas está inserida entre as liras 12 e 29 da 1ª parte. Tanto em Petrarca quanto em Gonzaga, esses versos estão situados num cenário bucólico, onde se passa a cena, e em geral, são sentenciosos e alegóricos, sempre contendo, ao mesmo tempo, uma linguagem argumentativa. Conta-se ao leitor uma historinha, para se

<sup>13</sup> Os versos de Spenser chamados anacreônticos ligam, sem título, os sonetos de *Amoretti* ao *Epitalâmio*. Os primeiros editores rotularam os versos de “anacreônticos”, porque foram escritos aparentemente ao estilo de Anacreonte, poeta grego do séc. VI a.C. A verdade é que Spenser esteve possivelmente traduzindo poemas de Ronsard, Belleau e de Baïf, poetas franceses da Plêiade que, por sua vez, estiveram influenciados pela publicação de uma coleção de odes anacreônticas de origem desconhecida, em Paris (1554). Um estudo mais aproximado das fontes dos versos de Spenser mostram que eles têm pouco a ver com os poemas de Anacreonte, colocando em pauta a imitação do poeta grego (Donna Gibbs, *Spenser's Amoretti: a critical study*, p. 29, n. 7). A coincidência com os temas das liras XX e XXX de Gonzaga é curiosa: é possível que o poeta de Marília tenha buscado uma fonte semelhante, ou seja, os versos “anacreônticos” da Plêiade Francesa, e não o original do poeta, e nem Spenser, já que certamente não lia em inglês. Péricles Eugênio da Silva Ramos, entretanto, aponta que, no auto de seqüestro dos bens de Cláudio, havia um *Anacrior Safue hum tomo*, possivelmente Anacreonte e Safo. É possível que Gonzaga tenha tido acesso ao volume, e lá tenha buscado inspiração para as liras anacreônticas. A história da abelhinha está também numa ode de Cláudio, “Aos anos da Ilma. e Exma. Sra. D. Maria José Ferreira D’Essa e Bourbon” (*A Poesia dos Inconfidentes*, p. 492), e no rondó XXIX, “O Amor mudado em abelha”, de Silva Alvarenga.

chegar a um efeito moral. As de Gonzaga são carregadas de graça e elegância rococó, com um acento mais narrativo e com a presença de diálogos, enquanto as de Petrarca são míticas e alegóricas, menos preocupadas com a narração em si.

A sentença da lira XX, como também a da lira XXVIII, por exemplo, em que Marília rouba as setas de Cupido, é a revelação da tirania amorosa. A pastora é acusada de não ter compaixão daquele a quem ela fere e mata, conferindo ao poema os sentimentos convencionais da relação entre sujeito amante e objeto amado, na erótica cortês. Trata-se de um Gonzaga tendencioso a compartilhar com a literatura cortesã os papéis que cabem a cada personagem na relação amorosa. Exemplo típico de sua produção poética até por volta de 1787, incluída por Rodrigues Lapa na seqüência anterior à lira “Numa noite, sossegado”, que parece, de fato, dividir períodos literários. A lira XX é convencional, e ao mesmo tempo, já define a luta erótica dos jogos cortesões cantada por outros. É um pouco a guerra dos sexos, em que a dama cortês vai estabelecendo os limites de comportamento do amante, que por sua vez, encontra recursos para dela se vingar. Se na lira XX, a dama sai de certa forma, “desmoralizada” por sua tirania e descompaixão, na lira XXVIII, volta à cena, mas agora, ela é que é vingativa. Rouba as armas de Cupido, no momento em que o deus dormia, reclinado na relva do Prado. Os faunos que por ali estavam riem do menino alado que, distraído, perdera suas poderosas armas. Ele, no entanto, arremessa uma sentença mais dura:

*Temíeis as setas  
Nas minhas mãos cruas?  
Vereis o que podem  
Agora nas suas.*

Na lira XXX, Vênus entra como personagem desse pequeno drama pastoril. Tomando-a por Marília, Cupido beija sua face e, envergonhado, reconhece sua mãe e, conseqüentemente, o seu erro. Trata-se da anacreôntica utilizada por Spenser, já referida. E assim vai o jogo das atitudes cortesões na relação amorosa. Não impressiona, portanto, o fato de Dirceu “vingar-se” de sua tirana Marília, com uma picada de abelha. Diante do tom superficialmente moralista (“Tem compaixão de teu amado”), acaba assumindo a identidade de vítima amorosa, do indivíduo que serve sua amada e não é correspondido, e que um dia tem a oportunidade de mostrar a ela, ainda que de forma lúdica e puramente literária, o que é o sofrimento amoroso. Há, portanto, um certo toque humorístico de desforra, diferente do tom mais alegórico usado por Spenser, em que Cupido “descobre” subitamente a sua própria natureza, ou seja, o incômodo da paixão, que não deixa os amantes dormirem, qual zum-zum de abelhinha. Nesse jogo de simulações e teatralização erótica, típicos das relações cortesões, Dirceu, didaticamente, se vitima e ao mesmo tempo transfere sua dor para a pessoa amada, como única forma de mostrar a ela o que ele sente.

A dor da amada traz a possibilidade de inversão dos papéis, já que a dama se torna capaz de sentir o que não sentiria em condições normais. O tradicional

masoquismo petrarquista<sup>14</sup> se inverte para uma sensação de prazer no sofrimento do outro. Há fortes vestígios de tudo isso no próprio Petrarca, nos quatro sonetos sobre o pranto de Laura, cuja razão não se conhece. O grupo dos poemas, colocados em ordem seqüencial pelo próprio poeta (sons. 155 a 158), traz um complexo de sentimentos pouco definidos, que oscilam entre a dor e o desejo do sujeito amante. As notas de Ferdinando Neri (*Rime e Trionfi*, p. 253) explicam que o deleite do poeta vem da beleza da imagem que vê, e sua dor vem da aflição de Laura. No entanto, o soneto 155, o primeiro da série, traduz idéias mais contraditórias de dor e desejo:

Pingea Madonna, e 'l mio Signor ch' i' fossi  
 Volse a vederla e suoi lamenti e udire,  
 Per colmarmi di doglia e di desire  
 E ricercarmi le medolle e gli ossi.

Não existe, nesses versos, o “toque humorístico de desforra”, com que caracterizamos a lira de Gonzaga. Ao contrário, o tom é grave e solene. Mas ainda assim, há algo que aproxima os versos de Dirceu e Petrarca, que é um certo deleite no pranto da amada, o que, em ambos os poetas, assume razões sensivelmente diferentes. Melhor seria, aliás, tons diferentes. Nos dois casos, o pranto da amada (o *dolce pianto*) tem uma conseqüência positiva, possivelmente porque ensina a ela a natureza do sofrimento do amante, o que, em Gonzaga, parece estar bem mais evidenciado. No entanto, apesar da maior sutileza com que Petrarca aborda o problema, seus sonetos evidenciam uma idéia semelhante. Tudo faz parte do jogo amoroso nas primícias cortesês. Embora tenha um ar de “vingança” do amante, o pranto da amada é também um arremesso de sedução. Algumas dezenas de sonetos atrás (sons. 108-111; e 115-116), Laura o surpreenderia com uma saudação (*dolce saluto*) inesperada, o que lhe traz ainda mais um sentimento de angústia, pela impossibilidade da posse de seu objeto amado. Num campo de representações simbólicas, a saudação de Laura não seria muito diferente daquela história em que Marília rouba as setas de Cupido, que agora serão usadas com maior perigo.

Trata-se de um conjunto de simulações poéticas do amor cortês, aprendidas por Gonzaga em leituras e exercícios literários. Esse jogo de avanço e recuo, típico da cortesia, é o que define a sustentação do desejo por parte do amante. Gonzaga sustenta esse estímulo erótico por inúmeras liras, ora pincelando a tirania amorosa, ora a beleza celestial, ora a saudação de sua amada, ora a sua dor – motivos já exaustivamente gastos pelo petrarquismo cortesão, ainda que, por vezes, desenhados com o saltitante estilo anacreôntico.

Diante de tudo isso, poderíamos definir um poeta de formação cortesã, escrevendo parte de seus versos entre 1782-87, caracterizadamente de forma

<sup>14</sup> Conceito discutível, é claro, e aqui só usado de forma genérica e imprecisa. O que o petrarquismo busca, bem como o amor cortês em geral, não é o sofrimento, a dor, mas a permanência inevitável de um desejo erótico como forma de expressão espiritual – como já discutimos na 1º. capítulo deste ensaio.

ocasional e de circunstância, como estratégia e exercício poético. Muito pouco se vê de personalidade nessa 1ª fase. Mas a despeito das líras de estilo anacreôntico e temática petrarquista e cortesã, Gonzaga conseguiu conduzir seu próprio estilo e imprimir em seus versos detalhes de sua percepção de mundo, e pormenores de sua vida. Excluindo-se as referidas líras de inspiração clássica, o poeta vai aos poucos adquirindo uma consciência mais forte de seu objeto amado, de seu próprio sentimento e do processo literário implicado aí dentro. Mesmo diante de referências básicas do classicismo pastoril, consegue identificar seus próprios conflitos. O caso da ironia da líra 53 (edição de Rodrigues Lapa), por exemplo, é curioso. O famoso verso “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro” está carregado de precedentes clássicos, mas ao mesmo tempo, é o desabafo de um indivíduo que precisa convencer a família de sua noiva a respeito de seus dotes, seu dinheiro e seu talento. Como bem observa a nota de Rodrigues Lapa: “Aí refuta a idéia exagerada da sua pobreza e da sua decadência física”<sup>15</sup>. Nessa líra, Gonzaga faz um discurso de autopromoção, elogiando sua própria posição social, sobretudo os bens materiais e o talento poético. Apesar de coincidente com sua situação biográfica, toda a estrutura desses versos foi espelhada na Bucólica II de Virgílio, em que Córídon tenta comprar as simpatias de seu amado Aléxis, com louvores à sua própria condição. O tema, originalmente tirado de um idílio de Teócrito, seria, aliás, inúmeras vezes repetido na literatura pastoril.

Assim sendo, oscilando entre rasgos de inspiração subjetiva e referências a modelos clássicos da poesia cortesã, o pastor Dirceu da 1ª fase, anterior à poesia do cárcere, pode ser definido como um poeta de recursos petrarquistas e cortesãos, com base na poesia de Petrarca, Tasso, Virgílio e Camões.

O papel de cortesão na colônia parece ter estimulado em Gonzaga um sentimento de desencanaixe, semelhante àquele de Cláudio, porém por razões diferentes. Cláudio, quando veio ao Brasil em 1754, não encontrou ambiente intelectual profícuo para o desenvolvimento daquilo que seria o requinte poético cortesão. Diante de bárbaros incultos, ao poeta só restava a sensação de exílio em sua própria terra. Mas em obras posteriores, no *Parnaso Obsequioso* de 1768, por exemplo, o Glauceste Satúrnio dos sonetos e das éclogas já não tem mais o tom lamentoso que caracteriza o poeta das *Obras*. A razão de seu otimismo é a melhoria das letras nas terras de Minas Gerais, especialmente com referência à formação da Academia Ultramarina. O problema de Cláudio era uma espécie de solidão literária. Na década de 1780, as reflexões de Gonzaga têm uma natureza diferente, embora caíam nas mesmas dificuldades.

E aqui colocamos um problema: apesar de ter um grupo seleta de amigos literários, com quem dividia os requintes da civilização portuguesa, é possível que Gonzaga tenha tido ainda maiores dificuldades de conviver com a “barbárie” colonial do que o próprio Cláudio. É o que revela a maioria de seus registros e impressões pessoais, quando estes interferem na sua poesia. Não há dúvida de que

<sup>15</sup> *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*, vol. I, p. 94.

Gonzaga também esteve imbuído de um certo preconceito em relação à colônia, sobretudo porque era português e já havia estabelecido laços no reino por duas décadas. Sua grande inquietação esteve fundamentada principalmente nos desmandos e horrores da administração pública, típicos de governos coloniais ou nações periféricas, e na falta de requinte das pessoas no trato social e nas relações afetivas. Há passagens nas *Cartas Chilenas* retratando o próprio governador em absoluta vulgaridade de gestos sexuais.

Não cabe aqui questionarmos de novo o quanto, de fato, foram diferenciadas as práticas de convivência e as relações de afetividade e corte amorosa, no reino e na colônia. Tudo leva a crer que grande parte dessas diferenciações aconteceram muito mais no campo do discurso de hegemonia e sustentação dos preconceitos sociais, do que no campo das práticas reais. Mas esta não parece ter sido a reflexão de Gonzaga, que certamente se deixou arrastar por um ideário de barbárie ligado ao próprio conceito de colônia.

A história das *Cartas Chilenas* não é apenas o registro do cidadão magistrado em revolta com os absurdos da administração pública, mas é a denúncia, acima de tudo, de um conceito de civilização, ainda que não tenha sido o seu propósito consciente. Nos versos de Gonzaga, há uma nítida distinção entre as realidades do reino e da colônia, advindas logicamente desse mesmo conceito de civilização por ele estabelecido. A relação entre Europa culta e colônia primitiva, já formulada por Cláudio, merece agora a mesma atenção de Gonzaga, também formado à luz dos mesmos conceitos. Um claro exemplo disso é a denúncia que Critilo (seu pseudônimo nas *Cartas Chilenas*) faz da pompa e dos gastos excessivos do governador para comemorar, em 1786, as festas de núpcias de D. João e a infanta Carlota Joaquina. O fato está narrado na 5ª carta. Em primeiro plano, a revolta de Gonzaga é com o despotismo absoluto do governador Luís da Cunha Menezes (o fanfarrão Minésio, nas *Cartas*), ao tentar arrancar do povo o dinheiro com que faria as festas, provocando aquela impressão que Laura de Mello e Souza tão bem definiu como o “falso fausto”:

Há dinheiro, Senhores, há dinheiro;  
Vendam-se os castiçais, tinteiros, e bancos,  
Venda-se o próprio pano, e mesa velha;  
Quando isto não baste, há bom remédio;  
As fazendas se tomem, não se paguem;  
Eu vos dou, Cidadãos, o meu exemplo (V, 147-152)

Apesar da justa denúncia de Critilo, sua crítica não se restringe ao recolhimento abusivo do dinheiro público para fins tão frívolos. A sátira acontece também no plano da contraposição de civilizações, como se o ridículo de toda a situação fosse a presença da pompa cortesã no meio da aldeia primitiva:

Acompanha ao pregão luzida tropa  
De velhos senadores: estes trajam

Ao modo cortesão, chapéus de plumas,  
Capas de bandas de vistosas sedas (V, 177-180)

É curioso que Gonzaga não consiga relacionar o “modo cortesão” a uma festa em espaço tão primitivo, como se houvesse desençaixe das duas imagens. Por que tanta pompa em terras tão imerecidas? Mas se de um lado ele critica o excesso de luxo e a falsidade cortesã, de outro denuncia o desleixo com que os colonos se vestiam, mesmo aqueles que estavam na evidência da vida pública:

Em outro tempo, Amigo, os homens sérios  
Na rua não andavam sem florete;  
Traziam cabeleira grande, e branca,  
Nas mãos os seus chapéus; Agora, amigo,  
Os nossos próprios becas têm cabelo (V, 234-238)

Há um profundo desgosto de Critilo-Gonzaga com a falta de requinte dos costumes dos homens coloniais. Os magistrados já não usam mais peruca, as mulheres já não têm mais um comportamento refinado em seus gestos, “agora as mesmas Damas atravessam as pernas sobre as pernas”, tudo parece não ter o menor senso de requinte. Apegado a um ideal de civilização, Gonzaga se sente distanciado dos abusos do primitivismo. De certa forma, distingue-se dos incultos com uma noção pessoal de aristocracia. A bem da verdade, o luso Tomás Antônio Gonzaga, mesmo seduzido pela paisagem americana, pelos pormenores da vida colonial, até pelas mulheres tropicais, sentia-se como que “bem nascido” no meio dos bárbaros. É essa a notícia que nos confirma Rodrigues Lapa: “Critilio não tem nada de plebeu; sem que a sua genealogia remontasse aos godos, conclui-se que era de boa família burguesa, tratada à lei da nobreza, como se dizia então, o que dava também aos seus pertencentes o empertigo aristocrático de fidalgos de raça”<sup>16</sup>. Sem pertencer necessariamente à classe nobre, o poeta tinha uma concepção elevada de si mesmo, sobretudo no que diz respeito a uma formação cultural, e certamente sua atitude para com o colono é de distanciamento, como quem demarca os limites entre a incultura e a civilização.

Nesse desgosto pelo primitivismo das relações sociais na colônia, Gonzaga está sempre a denunciar a fachada cortesã que esconde as imundícies da barbárie. Sua inquietação se volta contra a falsidade daqueles que disfarçam sua vulgaridade com as roupas do cortesão, e não necessariamente contra o popular em si. Ao criticar a antiga nobreza, de “distinta e velha raça”, isso não quer dizer que esteja imbuído de sentimentos plebeus, como nos informa, de novo, Rodrigues Lapa<sup>17</sup>. Sua afronta é

<sup>16</sup> M. Rodrigues Lapa. *As “Cartas Chilenas”: um problema histórico e filológico*, p. 27. Seu biógrafo mais recente, Adeldo Gonçalves, também aponta para um “orgulho que já trazia do berço: o de que procedia de fidalgos de raça”. Para obter a habilitação perante o Desembargo do Paço, Lisboa, 1778, o poeta teve que provar sua “pureza de sangue e não possuir ancestrais conatminados pelo exercício de profissões mecânicas” (Adeldo Gonçalves, *Gonzaga: um poeta do Iluminismo*, pp. 80-81.

<sup>17</sup> Idem, pp. 26-27.

com a pretensão de nobreza por parte daqueles que são medíocres. Nesse sentido, inúmeras são as referências nas *Cartas Chilenas*, em que ele trata do problema das divergências sociais e culturais, e deixa claro certos posicionamentos parciais ou preconceituosos, como o racismo e o famoso anticasquilhismo sugerido por Rodrigues Lapa. Diante de tanta informação sobre seus valores de classe e sua percepção de mundos culturais diferentes, o que se apreende é um poeta que condena os excessos e a ambição desmedida da riqueza, bem como as superficialidades da frívola cortesia dos incultos, ao mesmo tempo em que sinaliza um gosto pelo popular, a despeito de sua tendência aristocrática. Mas de qualquer forma, o popular vestido de cortesia era-lhe uma ofensa.

Em várias passagens das *Cartas*, Gonzaga rejeita os excessos do casquilhismo, ou seja, daqueles que, de forma afetada e artificial, buscam a elegância através das roupas e dos adornos exageradamente requintados, chegando mesmo a sentenciar que de um peralta não se pode formar de repente um homem sério. “Casquilho” é termo usado por ele repetidas vezes, e não está para a elegância do cortesão, ao que tudo indica, mas para o seu excesso, para sua deturpação. O poeta nos dá testemunhos, por exemplo, do que seria essa afetação do estilo no vestir-se, como o uso do lencinho perfumado nos bolsos da casaca, a imitação das mulheres, seguindo as modas e raspando as barbas, ou o “meter entre as pernas os perfumes”.

Mas é curioso porque parte daquele processo de romantização de Gonzaga pelos primeiros críticos, a que nos referimos páginas atrás, também vislumbrou no poeta muito daquilo que ele próprio rejeitava. Soube-se que Dirceu vestia-se bem, pelo menos do que se conhece do inventário de suas roupas e bens, nos autos da devassa da Inconfidência Mineira, o que poderia ser bem justificado pelo seu casamento e viagem marcados. Os críticos nos dão testemunho de tudo isso. Eduardo Frieiro chega mesmo a recusar a autoria de Gonzaga para as *Cartas Chilenas*, justamente porque sua crítica ao dandismo da época não estaria conforme seu próprio comportamento<sup>18</sup>. Gonzaga não era rico, mas vestia-se bem – como coloca o crítico mineiro. Era um elegante à maneira da época, “inclinado ao galanteio e ao namoro”.

Há inúmeros depoimentos da crítica antiga e mais recente sobre essa peculiaridade do poeta que, embora aparentemente fútil, pode-se tornar um detalhe relevante na diferenciação das culturas. Agripino Grieco, na *Evolução da Poesia Brasileira* (1932), chega a arriscar um Gonzaga com “aversão ao cheiro de suor dos homens do campo”, já que o peralta não se desfizera de seu passado luso, e não se adaptara ainda completamente à paisagem rural de Minas, pela formação aristocrática<sup>19</sup>. Nesse jogo de acusações, os modernos têm sido mais condescendentes. Fábio Lucas retrata um Gonzaga com espírito moral e didático

<sup>18</sup> Eduardo Frieiro. *O Diabo na Livraria do Cônego + Como era Gonzaga? e outros temas mineiros*, p. 101.

<sup>19</sup> Apud Almir de Oliveira. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*, p. 28. José Veríssimo o via como “de pura raça portuguesa do norte, louro fleumático, um celta perdido em Minas”. Cf. “Gonzaga”, *Estudos de Literatura Brasileira*, p. 216.

burguês, com toques de aristocracia, o que evidencia, antes de tudo, um discurso de exaltação da virtude pessoal e da razão, em detrimento do privilégio da classe e do nascimento<sup>20</sup>. É o que deixam claro algumas liras da *Marília de Dirceu*, que rejeitam o clássico heroísmo de Alexandre em função de uma exaltação de pequenas virtudes burguesas, como a justiça.

Ainda assim, não há como negar a perspectiva elitista de Gonzaga, como também observa Fábio Lucas. Dificilmente poderíamos encontrar uma adequação absoluta de seu caráter à realidade física da colônia, já que evidentemente, não haveria em sua obra uma fusão tão perfeita entre o homem e a natureza, quanto, por exemplo, na “Fábula do Ribeirão do Carmo” de Cláudio. Mesmo nas *Cartas Chilenas*, em que parece se evidenciar uma defesa das terras coloniais e dos homens que lutam por uma porção de espaço físico; em que o germe da Inconfidência Mineira já se faz visível, nem mesmo ali, vislumbra-se um Gonzaga inteiramente defensor do homem colonial em si, salvo uma ou outra acusação contra o governador, em que o colono é vitimado. Suas ofensas parecem estar voltadas apenas ao governador, mau súdito de uma soberana rainha que, em momento algum, é criticada. Ainda que numa sátira do nível das *Cartas*, Gonzaga não chega a pregar uma revolução libertadora, sem preconceitos, mas tão-somente uma ordem política e social facilmente estabelecida pelo reino. Não há em sua crítica, um espaço para um sentimento de nativismo brasileiro, mas apenas um senso de justiça e ordem ao reino de Portugal<sup>21</sup>. Uma vez mais, um posicionamento que não se distancia muito do aristocrático.

O Gonzaga cortesão, casquilho e aristocrático da 1ª fase de sua poesia, percebe, como Cláudio, um desencaixe entre seu caráter e o primitivismo do espaço colonial, mas longe de agir como seu amigo intelectual, prefere a sátira ao drama, buscando portanto um gênero em que fica visível o seu distanciamento. Ainda por volta de 1786 (se de fato as *Cartas* foram escritas no período do governo de Luís da Cunha Meneses, como arrisca Rodrigues Lapa), Gonzaga fazia questão de frisar que sua procedência não era colonial:

Assim para escrever os grandes feitos,  
Que nosso Fanfarrão obrou em Chile,  
Entendo, Doroteu, que a providência  
Lançou na culta Espanha o teu Critilo.  
Ora pois, Doroteu, eu passo, eu passo  
A cumprir respeitoso os meus deveres (IX, 27-32)

Há um toque de superioridade nesses versos, não apenas porque anteriormente ele havia se comparado aos épicos Homero e Virgílio (vv. 23-26), mas especialmente porque dimensiona ao leitor a diferenciação de espaços geográficos como forma de estabelecer limites culturais. Isso sem mencionar a sua crença de que

<sup>20</sup> Fábio Lucas. “Tomás Antônio Gonzaga: glória entre equívocos”, *Poesia e Prosa no Brasil*, p. 44.

<sup>21</sup> Delson G. Ferreira. *Cartas Chilenas: retrato de uma época*, p. 182.

a “providência” o enviou ao meio dos incultos para denunciar a eles o que, por si mesmos, não conseguiriam enxergar. No jogo de sua sátira, Espanha é Portugal, e Chile, Brasil. Ao evidenciar que veio da “cultura” Espanha, não haveria aqui uma lembrança do preconceito de Cláudio ao definir que Portugal é o espaço das musas, e a colônia, as fronteiras da barbárie? Gonzaga estava convicto de que a providência o havia enviado ao mundo dos iletrados para salvá-los de sua ignorância, ainda que não houvesse com eles, até então, formado laços profundos. Experiência curiosa, e que pode ser comparada à de Gregório de Matos, em certa medida. Afinal, Gregório fazia questão de se distanciar dos “Adãos de Massapé”, já que punha em si mesmo o distintivo que atraía a ele a tradicional nobreza portuguesa.

Mas se Gonzaga esteve apegado a um certo ideal de comportamento aristocrático, talvez como reminiscência de leituras de Baltazar Gracián (de onde, inclusive, extraiu o pseudônimo Critilo) e Castiglione, pelo menos teoricamente, esses conceitos e valores estão recheando o conteúdo de seus versos. Há nele um gosto popular, sobretudo na linguagem, mas não chega a desmentir os propósitos cortesãos da 1ª fase. Teófilo Braga adverte para uma influência, em sua poesia, das modinhas bahianas de lirismo tradicional e popular, explicando que essa progressão da modinha para a lira teria sido como a transformação da *canzone a una voce* para a ária, no caso da música<sup>22</sup>. Braga, entretanto, não esclarece, com precisão, como estariam essas modinhas presentes na lira gonzaguiana. O poeta, por exemplo, não era muito simpático ao lundu, satirizado nas *Cartas* como dança vulgarmente erótica. O sabor popular de seus versos, inclusive musicados no começo do séc. XIX, está na escolha do léxico e no caráter rítmico da estrutura. Mas a elegância de seu verso se aproxima muito do requinte rococó, quase como se fossem poemas decorativos. O Gonzaga da 1ª fase usa o seu verso como requinte de estilo pessoal, como forma de uma prática de corte amorosa, bem ao modo dos cortesãos do séc. XVI. Impressionava-se, por exemplo (pelo menos na teoria), quando estava diante de modos grosseiros e poucos sofisticados nas estratégias amorosas. Há um episódio narrado na 6ª carta, sobre a falta de cortesia do governador, que bem ilustra a percepção do poeta. A circunstância é ainda das festas faraônicas no casamento de D. João e Carlota Joaquina, que comentamos há pouco. Terminadas as pompas públicas, vêm as orgias na casa do governador. Há um relato sobre o “namoro” deste com certas moças que o abordam que, apesar de relativamente extenso, vale a pena ser citado. Assim se comporta o Fanfarrão:

Depois de dar seus giros, vai sentar-se  
Em um dos toscos bancos, onde tomam  
Assento certas moças, que puderam,  
Não sei por que razão, cair-lhe em graça;  
Não diz uma fineza às tais mocinhas;  
Pois não é, Doroteu, porque não saiba,  
Que ele tem muito estudo de Florinda,

<sup>22</sup> Theophilo Braga. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*, pp. 527 e 603-4.

Da Roda da fortuna, e de outros livros,  
 Que dão aos seus leitores grande massa.  
 É sim por sustentar a gravidade,  
 Que no público perde o seu emprego;  
 Mas para lhes mostrar o quanto as preza,  
 (Ó força milagrosa de Bestunto!)  
 Descobre esta feliz, e nova traça:  
 Vai sentar-se na ponta do banquinho,  
 Umas vezes suspende ao ar o corpo;  
 Outras vezes carrega sobre a tábua,  
 E desta sorte faz, que as belas moças  
 Movidas do balanço dêem no vento  
 Milhares e milhares de embigadas (VI, 265-284).

Curioso que Gonzaga admita que, mesmo vindo do reino e conhecendo a literatura cortês da época, o governador não conseguira refinar seus costumes. Conhece a cortesia, mas prefere a vulgaridade. Isso é bastante sintomático, porque mostra o quanto o poeta rejeitava a velha fórmula de Castiglione de que o cortesão nasce cortesão, ou seja, de que a nobreza é caráter inerente ao nobre. É aquela já referida discussão entre *nature* e *nurture* de Shakespeare, em *A Tempestade*. Apesar de admitir as fórmulas da literatura de corte, Gonzaga recusa o esquema de que “de fidalgo sempre nasce fidalgo”, já que “algumas vezes a sábia natureza se descuida”:

Pensavas, Doroteu, que um peito nobre,  
 Que teve Mestres, que habitou na Corte,  
 Havia praticar ação tão feia  
 Na casa respeitável de um Fidalgo,  
 Distinto pelo cargo que exercia,  
 E mais ainda pelo sangue herdado? (I, 204-209)

Ou ainda, num trecho da *Marília de Dirceu*, em lira possivelmente escrita nos tempos de Portugal:

Maldito seja aquele, que só trata  
 De contar, escondido, a vil riqueza,  
     Que cego, se arrebatava  
 Em buscar nos avós a vã nobreza (III, 5)

Mas apesar das constantes críticas à concepção de nobreza ou comportamento aristocrático, é difícil imaginar um Gonzaga que não se diferencie daqueles que vivem na inculta colônia. Se até 1786-7, possível data das *Cartas*, ainda não havia no poeta um sentimento de identificação nativista, mas sim uma submissão parcial aos preceitos legalistas do reino, seu conceito de poesia também é ainda moldado segundo valores de corte. Sua absorção da imagística burguesa é lenta e gradual, e só se define nitidamente depois de 1786. Até esse período, se de fato é verdadeira a

cronologia estabelecida por Rodrigues Lapa (se não a ordem absoluta dos poemas, pelo menos sua estrutura geral), Gonzaga reelabora temas líricos sobre o amor, já definidos pelo cânone do petrarquismo cortesão, sem dúvida como forma de sustentação de uma fachada aristocrática e de uma diferenciação social.

Em seus versos, ele estabelece e desenha o papel de cada personagem no jogo das velhas relações cortesãs, definindo Marília como uma espécie de Astrée, de Horoné D'Urfé, ou seja, a virtuosa dama da corte disfarçada de pastora, e o eu lírico como o gentil-homem que a corteja, também disfarçado de pastor. É o típico esquema da Renascença petrarquista, como nas novelas de Montemayor, por exemplo. A esses moldes, adapta cenas, circunstâncias, descrições físicas, sentimentos e tudo o mais que se deseja. Marília é como Laura: com tranças loiras, faces brancas, lábios rosados e olhos que espalham luz divina, embora em outras versões ele dê um retrato mais próximo do real<sup>23</sup>. O amor é uma espécie de entidade que se encarna ora na imagem do idílico e astuto Cupido, ora na bela imagem da própria Marília, mas tudo feito ao sabor do bucolismo cortesão. Sem maiores dramas nessa relação amorosa, o papel de cada um vai sendo traçado conforme valores preestabelecidos: Marília, a princípio, não lhe corresponde a paixão, é artificialmente tirana sem ser rústica, porque assim se comportam as pastoras petrarquistas, e sobretudo irradia uma espiritualidade que inspira a mais alta poesia no pastor. Este, por sua vez, aceita o jogo cortês da sedução, e dele participa, ora fingindo as conseqüências da tirania amorosa, ora lutando contra seu próprio desejo, ora convencendo a amada de que o amor é natural, ora convidando-a para o amor. Trata-se de um ritual requintado e elegante, que segue os padrões de comportamento estabelecidos por Petrarca, muito embora as simulações teatrais do amor cortês ainda não estivessem presentes em seus versos.

A aceitação teórica das fórmulas ovidiano-petrarquistas, as mesmas que estão presentes na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, vão se tornando nítidas logo nas primeiras liras da *Marília*, salvo algumas restrições feitas pelo poeta. Desde os antecedentes do encontro amoroso, até as conseqüências do sofrimento por amor, muitos dos preceitos do código de valores cortesãos vão sendo elaborados, ao gosto do requinte da época, num jogo de artificialismos, em que pouco pesa o valor da subjetividade. Antes de mais nada, o toque de diferenciação: “não sou algum vaqueiro”, o que, em termos de um sistema de valores, significa ter um distintivo de nobreza, ou gestos que o definam como tal. A partir de então, segue o espírito lúdico e disciplinador das várias etapas do jogo cortês: o poeta arma-se contra o amor e, no entanto, vê o objeto amado, que recusa o seu serviço e, assim, numa relação agonística, passa a sentir os efeitos da paixão, e a lançar mão de estratégias gentis de conquista e sedução. Não parece estar presente nos versos do pastor Dirceu, até onde

<sup>23</sup> Tarquínio de Oliveira, em seu *Cartas Chilenas: fontes textuais*, p. 133, recusa o petrarquismo nas descrições físicas de Marília, e esclarece a presença de uma outra amada loira, uma certa Maria Joaquina Alselma de Figueiredo, anterior à Maria Dorotéia. As liras dedicadas a ela teriam sido incorporadas à 1ª parte da *Marília de Dirceu*. Possível a presença de duas Marílias, mas isso não invalida a presença da fórmula petrarquista nas descrições físicas, tão desgastada pelos séculos.

nos foi possível confirmar, a velha sensação de culpa na dedicação amorosa, tão abordada pelos petrarquistas. Gonzaga está mais envolvido com o lúdico e o floreio nos seus jogos de conquista, que mais se parecem com exercícios de poética e retórica. Suas cenas idílicas são, em geral, fabricadas e simuladas pela pena do *buon gusto*, e o próprio objeto da dedicação amorosa vai se transformando em variantes que, a rigor, respeitam não apenas um gosto de época, mas sobretudo um padrão de comportamento tímido, pitoresco e gentil.

Nas líras XI e XII da 1ª parte da *Marília*, o poeta traça os limites estratégicos de sua rejeição ao amor. Na primeira delas, pede à sua musa (entenda-se inspiração, criação poética no sentido moderno) que toque uma canção de motivo épico, representada pelo clarim que “enche de assombro a terra”. Apesar dessa súbita disposição para o louvor bélico, o poeta já deixa sutilmente claro que sua decisão é forçada, que ele tenta é fugir da lira (símbolo da poesia amorosa),

Que às almas, como a minha, namoradas,  
Doce canções inspira.

Não obstante sua teórica inclinação para o bélico, o lírico Dirceu cai vencido diante do nome de Marília, assim que ouve o doce som de seu nome. Decepcionado com o primeiro intento, mas ao mesmo tempo triunfante diante da nova descoberta, conclui que só pode seguir “cantando de amor”. A lira XII trata do mesmo assunto: armar-se contra o deusinho alado. Mas aqui as imagens são diferentes: fantasia uma cena imaginária, em que se encontra com o malévolo Cupido que, casualmente, não possui na mão as setas do amor. Trata-se da famosa lira “Topei um dia ao deus vendado...” Diante da oportunidade, o poeta trava com ele uma luta corporal, imagem de sua resistência aos efeitos do sentimento amoroso. Essa relação agonística com Cupido caminha num crescendo, até o momento em que o poeta acredita na morte do deus. Marília, ouvindo que Amor gritava, vem ao seu auxílio e ressuscita o “monstro”. Conclui que, enquanto vive Marília bela, não morre amor.

Ambas as narrativas repetem o primeiro passo da fórmula ovidiano-petrarquista da teatralização cortês, que é o armar-se contra o amor, na verdade, um argumento retórico que tenta desculpabilizar o sujeito amante por seus sentimentos: se sou presa do amor, não é por vontade própria. Mas a discussão, sempre em forma de monólogo, acaba se esvaindo na rendição do amante, que também acaba passivamente subordinado às ordens de seu senhor, o amor. Petrarca absorveu essa idéia de Ovídio, extraída de seu livro *Amores*, e reformulou-a numa linguagem mais teológica e espiritualizada. Ovídio, mais licencioso e permissivo nas suas práticas sexuais, anuncia, entretanto, nos primeiros versos de seu livro que também armou-se contra o amor, se dispondo a cantar as armas e as guerras violentas. Cupido, no entanto, interfere zombeteiramente em seus planos, ambos discutem em tom de provocação, e o deus, vencedor, passa a ditar os novos argumentos de seu canto poético. O poeta dá, então, o seu adeus às armas. Séculos depois, Petrarca parece ter apreciado o motivo ovidiano da rejeição ao amor, e usou o recurso mais ou menos da

mesma forma, sem contudo anunciar sua disposição bélica. Já no 2º. Soneto de suas rimas, confessa ter feito “mil ofensas” a Cupido, em sua mocidade, e agora o deus se vinga com uma única seta:

Per fare una leggiadra sua vendetta  
E punire in un dì ben mille offese,  
Celatamente Amor l'arco riprese,  
Come uom ch'a nocer luogo e tempo aspetta.

Inerte e sem forças, assim o poeta descreve, em versos seguintes, sua capacidade de resistência:

Però nel primiero assalto,  
Non ebbe tanto nè vigor, nè spazio  
Che potesse al bisogno prender l'arme.

A resistência ovidiana ao amor transformou-se no ponto de partida o clássico esquema petrarquista do jogo amoroso. Antes de Gonzaga, Cláudio também o usara num de seus textos mais devotados a Petrarca, que é a “Fábula do Ribeirão do Carmo”. A fonte de ambos é certamente a coleção de poetas cortesãos da Renascença, sobretudo italianos e franceses. Ronsard, no soneto introdutório da 1ª edição do *Les Amours*, de 1552, provoca o leitor e o convida a ver as conseqüências do amor: que olhe para ele, um homem assaltado e vencido por um deus, apesar de sua resistência. Bembo, o primeiro dos petrarquistas, também no 2º. soneto de suas rimas, anuncia que se armou de gelo contra as chamas do amor:

Io, che già vago e sciolto avea pensato  
Viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme  
Che fiamma non potesse omai scaldarme,  
Avampo tutto e son preso e legato.

O tema da resistência amorosa está espalhado por toda a 1ª parte da *Marília de Dirceu*, sempre denunciando a relação agonística com Cupido, ora no confronto direto contra o deus, ora rejeitando o inevitável sentimento amoroso. E o menino alado deixa sempre a sentença:

Confessa, louco, o teu erro;  
Contra as armas da beleza  
Não vale a externa defesa  
Dessa armadura de ferro (I, 29)

É curiosa a forma como Gonzaga aborda o amor em seus versos, na maioria das vezes não comum sentimento subjetivo, mas como uma entidade mitológica, à qual ele faz um elogio. Tanto Marília quanto Cupido, como representações do amor,

se tornam externos à alma do poeta, na verdade, seguindo um preceito neoclássico de abordagem das relações amorosas. O amor, assim como a música, a poética, a retórica, ou a amizade e a política, são valores a serem louvados, e não partem de uma inspiração pessoal, mas de um objeto de celebração poética, como recurso de estilo. O amor é um entidade celebrada pela poesia retórica, partindo de modelos já configurados pela argumentação humanista. A poesia de Gonzaga, durante essa 1ª fase, é um conjunto de *tópoi* clássicos, em que salta o amor como primeiro plano de configurações poéticas. O próprio armar-se contra o amor, que analisamos, por mais que lembre preocupações subjetivas, é na verdade, o redimensionamento neoclássico de um *tópus* petrarquista. Mas é que Gonzaga, mesmo se servindo de lugares-comuns, quase sempre consegue imprimir em sua poesia uma certa novidade que o torna interessante. É o caso já comentado, por exemplo, da lira introdutória da *Marília de Dirceu*, que reconstrói o tema virgiliano da autopromoção diante da amada, e que, no caso do pastor Dirceu, assume uma ironia especial e amargamente biográfica, já que o poeta de fato tentava convencer a família de sua noiva sobre seus dotes e bens materiais.

Portanto, na maioria das vezes, senão quase sempre, o amor na obra de Gonzaga, mesmo com os inesperados recursos pessoais do poeta, é uma entidade retórica da poesia clássica. Seguindo os passos da trilha ovidiano-petrarquista, depois de armar-se contra o amor e lutar contra ele, o pastor Dirceu descreve a visão do objeto amado, que desperta a espiritualidade e a poesia, motivos tão celebrados por Petrarca. Haveria aí o resquício de um modelo teórico horaciano – *ut pictura poesis*, a pintura é como a poesia. O retrato descritivo da amada, ainda que em palavras, dá uma sensação do inefável, assim como na pintura: é o que não se diz, não se descreve. A musa se transforma em justificativa para o despertar da espiritualidade. O cavaleiro Avalor, na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, sofre um súbito desmaio ao contemplar, na corte, Arima, que já era moça e se transformara na “mais formosa cousa do mundo”. A contemplação do objeto amado é puramente uma ambigüidade em si: produz sofrimento e enlevo espiritual, desnordeando os sentidos do poeta. Veja-se Gonzaga:

Mal vi o teu rosto,  
O sangue gelou-se,  
A língua prendeu-se  
Tremi e mudou-se  
Das faces a cor (I, 4)

Mas Gonzaga é espírito ilustrado, setecentista, e muito pouco discute a questão mística, teológica e petrarquista da espiritualidade da amada como fonte de inspiração poética, e quando o faz, é mais por uma convenção do estilo. Na 2ª parte da *Marília*, que ainda discutiremos melhor, a figura da pastora passa a ter significados mais profundos e maior espaço nas reflexões do poeta, quase como um ponto de partida para suas virtudes e sua espiritualidade, quando não uma

interlocutora para suas discussões sobre justiça e a ética. A Marília da 1ª parte é quase um títere que vai se adaptando a circunstâncias novas do petrarquismo cortesão, é a perfeita pastora neoclássica que serve a diferentes atributos para o louvor do amor e da beleza.

Ainda que fundamentado nos parâmetros da estética ovidiano-petrarquista, Gonzaga não deixa de encarnar o espírito de seu tempo, assumindo uma postura racionalista e ponderada sobre a natureza do amor. Parece que a lição de sua poesia é o livro da razão, o que o impede de conceituações mais profundas da espiritualidade medieval-renascentista que caracteriza o fenômeno petrarquista em si. Seu processo de construção poética está voltado a um exercício de reflexão retórica, como o uso constante de uma linguagem argumentativa. Em seus versos, alguma coisa é causa ou consequência de outra, nas leis da razão e da natureza. O resultado, portanto, é um efeito curiosamente contraditório entre o racionalismo de dimensões ilustradas e a base do espiritualismo petrarquista. Se lembrarmos a lira VIII da 1ª parte, por exemplo, cuja estrofe é

Todos amam: só Marília  
 Desta lei da Natureza  
 Queria ter isenção?

o que nos ocorre, de imediato, é uma espécie de roteiro demonstrativo, em que colocações estão propositadamente implicadas na relação de causa e efeito. Se os animais também se dedicam ao fenômeno do amor, logo esta será igualmente nossa dedicação. Mesmo nas saltitantes liras anacreônicas que já comentamos, cuja subordinação é inteiramente cortesã, o efeito estético final tem algo de discursivo, retórico, argumentativo, quase moral. Gonzaga lança mão de pequenas narrativas – uma abelhinha que pica o dedo de Marília, Cupido que confunde Marília com sua mãe Vênus, Marília que rouba astutamente as setas de Cupido – para delas extrair um efeito moral, com base argumentativa e advocatícia, como que para demonstrar, por exemplo, que a pessoa amada precisa entender o que é a dor amorosa, ou Marília é tão bela quanto a deusa da beleza, ou Marília detém em seus olhos o poder da sedução e da conquista etc. Em grande parte de suas liras, a “sábua natureza” é o ponto de partida para seu processo reflexivo.

Mas essas demonstrações práticas, pelo menos nos versos de Gonzaga, fazem parte daquele referido jogo das relações cortesãs. A própria estrutura do amor cortês não é muito diferente disso, já que este nasceu como regra disciplinadora. As argumentações gonzaguianas têm também esse caráter disciplinador e ao mesmo tempo racionalista, o que possivelmente evita que sua poesia admita a chamada “cortesia culposa”. Na maioria das vezes, as consequências do amor são sofridas na consciência do sujeito amante, mas não por uma relação de culpa, como teria sido transmitido pela tradição do petrarquismo bembesco, talvez porque não haja interferência religiosa na poesia de Gonzaga. Como explica Rodrigues Lapa, Cláudio foi mais propenso a manter, mesmo na maturidade, a convicção de uma

religião revelada e uma fundamentação católica, enquanto Gonzaga, na *Marília* ou nas *Cartas Chilenas*, parece estar mais destituído do catolicismo, em função de princípios mais racionalistas. Sua própria concepção do sentimento amoroso e do desejo sexual é traduzida por uma linguagem natural, em que os fatos estão subordinados ao próprio princípio da razão. Mesmo a agonística cupidínea, comentada atrás, não parece ser a luta contra o desejo carnal, mas a tentativa de não cair nas armadilhas do sofrimento por amor. Nos petrarquistas, a luta contra Cupido tem um efeito moral, é a própria batalha contra os abusos da carnalidade, que tem raízes na *enkrateia* grega, mas assume motivos de culpabilização a partir de Petrarca. Com Gonzaga, não existe essa culpa moral do sujeito amante: se ele sofre, é porque Marília desdenha seus ardores. E, se comparado aos cortesãos da Renascença, o jogo de Gonzaga parece mais artificial e teatralizado, ao gosto do requinte rococó.

O petrarquismo de Gonzaga assume ares diferentes do de Cláudio. O poeta de Marília, apesar da subordinação ao esquema canônico, superficializa certos preceitos, em função de se buscar uma cortesia mais elegante, natural e sobretudo racionalista. Em seus versos, não existiria espaço para a metamorfose moral ovidiana, por exemplo, porque o sentimento de culpa não está presente. Ao contrário, o destino de sua poesia é a realização do amor, ainda que passe pelos estágios da tirania, por puro fingimento. É o caso da lira IV, em que a pastora o abandona, depois de juras amorosas. Tudo está apenas compondo um quadro pitoresco de representações sentimentais projetadas no painel da arte cortesã.

Gonzaga se serve de um modelo de atribuições estéticas e sociais, sem contudo se deixar arrastar inteiramente por ele. Excluindo-se, por exemplo, a velha cortesia culposa, há também uma anulação inevitável do conceito do “poeta tímido”, substituído por um poeta mais ativo, seduzido pela retórica das argumentações lógicas, pelo poder de sua própria palavra. Salvo uma ou outra lira, a autopromoção de seus versos parece ser a regra. Uma exceção é a lira VII, que confessa a incapacidade poética de um rústico pastor que se vê sem palavras, diante do inefável:

Vou retratar a Marília,  
A Marília, meus amores,  
Porém como? se eu não vejo  
Quem me empreste as finas cores!

Os versos parecem um exercício de repetição de temas da poesia de corte. Também Alvarenga Peixoto fizera igual, num poema publicado pela primeira vez, segundo Rodrigues Lapa, na *Miscelânea curiosa e proveitosa* (Lisboa, 1785), anônimo, com o título “Retrato”<sup>24</sup>:

Marília bela,

<sup>24</sup> M. Rodrigues Lapa. *Obras Completas de Alvarenga Peixoto*, p. 23.

Vou retratar-te,  
 Se a tanto a arte  
 Puder chegar.  
 Trazei-me, Amores,  
 Quanto vos peço:  
 Tudo careço  
 Para a pintar.

Mas a confissão de incapacidade poética, ao modo de Petrarca e petrarquistas, é de fato exceção na obra de Gonzaga. No mais das vezes, temos um poeta orgulhoso de sua própria palavra, que se promove e se auto-elogia diante do leitor e de sua amada. Trata-se de uma tentativa de reafirmação pessoal, muito peculiar, e que assume proporções biográficas para o poeta de Marília. As declarações desse tipo são inúmeras:

Com tal destreza toco a sanfoninha,  
 Que inveja até me tem o próprio Alceste (I, 1)

Ou ainda:

O mesmo, que cercou de muro a Tebas,  
 Não canta assim tão temo (I, 11)

Em resumo, a 1ª fase da poesia de Gonzaga, escrita por volta de 1782-87, apresenta não apenas traços de poesia cortesã, mas sobretudo uma submissão ao esquema clássico ovidiano-petrarquista de relações amorosas, já estabelecido por toda uma tradição renascentista. Esse esquema pressupõe todo um jogo de insinuações e teatralizações que identifica os papéis de cada personagem na representação das cenas idílicas do amor cortês. Imbuído de um distintivo de nobreza, já que se acreditava uma espécie de “bem nascido” no meio dos incultos, Gonzaga usa o artifício da linguagem e os atributos da cortesia como níveis de diferenciação social e cultural. Projeta a imagem de pastores em seu verso, ao estilo das novelas e dramas pastoris renascentistas, e recria as posições de Dirceu e Marília, no espaço do cânone petrarquista, conferindo a eles a distinção aristocrática. O poeta, no entanto, ao longo de sua trajetória de 10 anos vividos no Brasil (3 anos no cárcere), vai desenvolvendo um gosto pelos ideais de vida burguesa que, aos poucos, negam os princípios do comportamento cortesão, o que confere aos seus versos uma saborosa contradição entre o acolhimento do estilo burguês e a aprovação dos distintivos de nobreza. É o que passaremos a avaliar.

### 3. “EVITA O TEU ESTRAGO E DESDOURO”

Em 1786, época em que o Visconde de Barbacena viera governar a capitania de Minas Gerais, Gonzaga fora nomeado para o cargo de desembargador da Relação da Bahia, mas esperava resoluções pessoais antes de partir, o que demoraria mais de dois anos. Durante o período, indicou Pires Bandeira, como juiz indicante, e também o Dr. Pedro José de Araújo Saldanha, em segundo lugar, que era o seu sucessor na ouvidoria. Em meados de 1787, já estava decidido pelo casamento com Maria Dorotéia, de forma que, quando foi preso em 21 de maio de 1789, e teve seus bens confiscados, Gonzaga estava às vésperas de seu casamento. A burocracia deve ter sido morosa, tanto pela apreensão que se fazia diante de seu nome, até mesmo como possível chefe de conspiração, quanto pelo fato de que os casamentos na colônia eram difíceis e caros, fato que aliás levou os colonos a buscarem o concubinato.

Durante esse período, muito da poesia do pastor Dirceu passou a assumir novos valores, e é possível que as circunstâncias pessoais tenham contribuído fortemente para essa revisão dos conceitos. Assim comenta Rodrigues Lapa sobre seus versos produzidos no período: “A musa de Gonzaga, que conhecera as ansiedades do ciúme e da incerteza, reasserrou-se, e toda se voltava agora para as felicidades duma vida burguesa e sedentária, rodeado da mulher e dos filhinhos. Essa poesia tem um acento profundamente humano: o homem que dobrara os quarenta e não conhecera até então as alegrias suaves do lar, ia sentir o aconchego da família, junto duma esposa bela que podia ser sua filha. Era um misto do desejo de amante e da ternura de pai que inflamava agora a lira do ouvidor”<sup>25</sup>.

As circunstâncias da poesia de Gonzaga, de fato, eram estas: junto ao lento desinteresse pelos convencionalismos dos papéis desempenhados pelos amantes no idílio da cena cortesã, o poeta se entusiasma com uma opção totalmente nova na sua história literária, que é a utopia da vida conjugal perfeita. Essa nova realidade amorosa deveria derrubar, de vez, os jogos e as simulações da galanteria e do teatro cortesão, aprendidos em poetas petrarquistas da Renascença italiana e portuguesa, quase como se fossem agora considerados como exercícios de aprendizagem estética, ou mesmo fase de imaturidade. O poeta sonhava agora, contrariamente, com o motivo simples e feliz da realização amorosa, da concretização de anseios e suspiros passados, deixando de lado a intocável musa tirana que desdenhava seus amores. No campo das atribuições ao papel feminino, o poeta sonhava agora com a casta esposa e dedicada mãe burguesa, que alimentava o seu desejo de felicidade conjugal.

Mas o ano de 1787 é apenas convencional e funciona aqui, meramente, como referência biográfica. O fato é que grande parte dessas reflexões, senão pelo menos a rejeição aos atributos da cena cortesã, já estava em pauta na sua poesia bem antes disso. Embora Rodrigues Lapa tenha tentado uma cronologia dos poemas, estes não foram datados, em sua maioria. É difícil, portanto, precisar o momento histórico de cada um de seus poemas, ainda que haja vestígios de idéias ou qualquer coisa que direcione a sua trajetória. Parece mesmo que, com a 1ª edição da *Marília de Dirceu*,

<sup>25</sup> M. Rodrigues Lapa. “Prefácio”, *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*, p. XXI.

de 1792, na Tipografia Nunesiana, as 33 liras constantes foram todas agrupadas sem o critério da cronologia e, sobretudo, da temática. Os poemas não foram selecionados numa ordem narrativa, como, por exemplo, num *Canzoniere* de Petrarca. E a cronologia de Lapa, voltamos a dizer, é evidentemente discutível.

De qualquer forma, desde as primeiras liras da 1ª parte, já podemos perceber o lento desinteresse de Gonzaga pelos galanteios da cortesia petrarquista, apesar do tom cortesão de que estão impregnados esses versos, e independentemente do momento exato em que foram escritas tais liras. A verdade é que Gonzaga sentiu-se, a princípio, à vontade com uma ordem estética que, posteriormente, lhe provocaria descontentamento e não daria muito sentido à sua vida. Mas como as liras não obedecem uma seqüência de composição, é possível que haja um marco que irá definir essa transição na vida do poeta. Soaria, entretanto, muito inconseqüente tentar reordenar os poemas, seguindo um padrão lógico dessa mesma transição, já que seus versos sempre admitem também inúmeras outras preocupações que norteiam problemas diversos. E ademais, todo momento de revisões conceituais implica idas e vindas, que só aos poucos, vão definindo o novo estilo.

Assim sendo, não é apenas na 2ª parte da *Marília de Dirceu* que iremos ter a definição dos rumos da felicidade burguesa estabelecidos pelo pastor Dirceu. O *Dizionario Bompiani* registra que o livro de poesias de Gonzaga, numa analogia ao *Canzoniere* de Petrarca, se divide em suas partes, tendo a primeira o predomínio da figura de Marília, e a segunda, o poeta com sua dor<sup>26</sup>. A comparação é apenas casual, funciona da forma como foi proposta, mas não define as modificações na estrutura das reflexões do poeta. Não deixa de ser verdade que Gonzaga sai de um estilo cortesão para o estilo burguês, ou de uma realidade neoclássica e petrarquista, para um envolvimento mais amplamente romântico, como já havia sido colocado por críticos mais antigos. Apesar da linguagem árcade, que dispõe as imagens dos personagens na cena idílica, na 1ª parte e mesmo em liras da 2ª, os motivos caminham sempre para a busca de uma intimidade amorosa, distante dos jogos sociais cortesões, e em que funciona sempre um desejo de estabilidade emocional, avesso às imprevisibilidades da cortesia amorosa. Esse é o primeiro ponto de partida de sua nova fase: o ser estável, que conhece os limites de sua aventura amorosa, diferente do ser petrarquista que diz de si mesmo:

Pace non trovo e non ò da far guerra,  
E temo e spero, et ardo e son un ghiaccio (RFV, 134).

Portanto, parece que uma das primeiras rejeições de Gonzaga é contra o suposto *nonsense* petrarquista, que define a natureza do amor, e que reside justamente na imprevisibilidade da pessoa amada. É o velho paradoxo do gelo e das chamas, criado por Petrarca. E o que caracteriza a linguagem dos petrarquistas, como reflexo de seus sentimentos, é a instabilidade emocional, é a eterna dúvida

<sup>26</sup> *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. 5, p. 208.

sobre os misteriosos gestos e atitudes do objeto amado, o que faz com que a própria estrutura do verso se torne instável e sobretudo paradoxal. Gonzaga, aos poucos, vai buscando justamente o contrário disso, ou seja, a estabilidade do sentimento e do verso, projetados na felicidade conjugal.

Uma explicação para esse *nonsense* do amor petrarquista (*ardo e son un ghiaccio*) é o fato de que o discurso poético é ditado pelo objeto amado, e não pelo sujeito amante, como poderia se supor. Todo sujeito tem uma ordem estabelecida da linguagem, dentro da qual ele dispõe arbitrariamente toda e qualquer estrutura lógica do pensamento, por mais desordenado que ele seja. A função do sujeito é submeter a palavra ao seu “gosto pela ordem”. É quase uma necessidade de existência: subjuga-se a palavra à normalidade reconfortante do discurso e eis que o sujeito detém a sua própria linguagem. No entanto, o discurso poético do amor, antes de se subjugar ao sujeito, está submetido aos ditames volúveis do objeto. Laura saúda Petrarca (*dolce saluto*), por vezes sorri-lhe, ou deixa-lhe quiçá propositadamente um par de luvas, e noutras circunstâncias, desvia-lhe o rosto, e o abandona por infinitos dias, e poderá retornar ou não, da forma mais imprevisível que se pense. O discurso lírico do poeta, na ordem estabelecida pelo sujeito, fica subitamente subordinado ao caos da imprevisibilidade do objeto. Um caso que ilustra essa relação no plano da linguagem é o do divertido personagem Humpty Dumpty, de Lewis Carroll, no seu clássico *Through the Looking-glass and what Alice found there*. Assim ele diz: “Quando uso uma palavra, ela significa exatamente aquilo que eu quero que ela signifique... nem mais nem menos”. Essa subversão das relações estabelecidas entre significante e significado é um exemplo claro do que faz o objeto amado diante do sujeito amante, na ordem petrarquista: sua linguagem é obscura, paradoxal, absurda e, por vezes, significa aquilo que não parece. É uma completa ruptura entre o dizer e o querer dizer. A questão é que o outro não tem a chave para desvendar tal arbitrariedade, e submetido a essa imprevisibilidade do objeto, a esse caos da linguagem, o discurso do sujeito passa a ser ditado pelo paradoxo. Quase poderíamos dizer que quem escreve o discurso poético do amor, no petrarquismo, é o objeto, a partir de sua linguagem arbitrária, caótica e não-verbal. Portanto, o paradoxo, ou *nonsense*, surge do fato de que o amor vem do sujeito, mas a linguagem vem originalmente do objeto, sendo imposta, corrompida e ordenada pelas leis da razão do sujeito. O objeto seduz a linguagem à subversão, ao caos, ao imprevisível, ao inominado, à disfunção do significado, à inconstância, mas o sujeito a traz de volta à ordem do universo, como única opção de sobrevivência.

Gonzaga, em seu segundo momento, parece justamente recusar essa vulnerabilidade do sujeito amante da estética petrarquista, conferindo a ele, contrariamente, uma segurança e uma estabilidade do sentimento e da linguagem, projetando os papéis amorosos numa fixação da autoconfiança burguesa. É uma convicção de que o objeto amado responde, previsivelmente, aos anseios do amante, e de que ambos estão inseridos numa reciprocidade estranha ao quadro dos jogos cortesês e petrarquistas. Essa mutualidade de sentimentos é que dá a sensação da ordem, já que em sua origem, reside a anulação daquela referida inconstância que

caracteriza as simulações cortesãs. O Gonzaga do primeiro momento é uma espécie de galanteador, para quem a figura feminina é um motivo de composições idílicas e de representações genuinamente teatrais de pura artificialidade. Para o segundo momento, Marília se humaniza e se transforma numa esposa burguesa. Gonzaga conseguiu trazer à sua poesia o plano concreto da correspondência amorosa, o que nos versos de Cláudio, havia sido apenas sugerido, sinalizado.

Uma das líras mais decisivas desse momento de transição, e que bem define a participação de Gonzaga e Cláudio em todo esse processo, é a XVI da 1ª parte. Nela, Dirceu se dirige ao amigo pastor Glauceste, num solilóquio de reflexões sobre a correspondência amorosa. É, portanto, uma conversa, uma espécie de écloga, em que apenas um pastor detém a palavra. Dirceu admite que Eulina, amada de Glauceste, é pastora formosa e engraçada, tem cor de rosa, olhar divino, purpúreos beijos, peito cristalino e cabelo louro. Em outros termos, é a perfeita figura da estética petrarquista, e portanto, “vale um imenso tesouro”. No entanto, apesar de todo o encantamento, os problemas surgem:

Sim, Eulina é uma Deusa;  
 Mas afirma a formosura  
     De uma alma de fera  
     Ou ainda mais dura.  
 Ah! quando Alceu pondera  
 Que o seu Glauceste suspira,  
 Perde, perde o sofrimento,  
 E qual enfermo delira!  
 Tenha embora brancas faces,  
 Meigos olhos, fios de ouro,  
 A tua Eulina não vale,  
 Não vale imenso tesouro.

E depois arremata:

Que importa se mostre cheia  
 De mil belezas a ingrata?  
 Não se julga a formosura  
 A formosura que mata.  
 Evita, Glauceste, evita  
 O teu estrago e desdouro;  
 A tua Eulina não vale,  
 Não vale imenso tesouro.

Em poucas palavras, o discurso de Gonzaga se resume nisto: Eulina, parâmetro do amor na estética de Cláudio, é belíssima, mas sua alma ingrata é a de uma fera (“ou ainda mais dura”), e portanto, não vale um tesouro. Independentemente de que momento a lira tenha sido escrito (Lapa a coloca como de n.º 36, antes de muitas das líras anacreônticas), o texto mostra maturidade para

discernir valores diferentes dentro da estética cortesã e convencional, e da estética nova, de sabor subjetivo e burguês. Quando Gonzaga dá uma sentença final, a de que a “tua Eulina não vale um imenso tesouro”, ele se refere obviamente a todo um corpo de figuras femininas evidenciadas e amadas na lírica de Cláudio (Nise, Antandra, Almena, Anarda), que sempre tendem a uma personalidade de tom monocórdio, invariável, caracterizada pela impassibilidade, ou mesmo pela tirania amorosa. De fato, Cláudio foi famoso por suas musas convencionais, mantenedoras de uma rigidez típica de um sistema de valores e, como analisamos no capítulo anterior, o próprio poeta do Ribeirão do Carmo teve consciência disso, em textos como a *Écloga VI*, e parece ter tentado reagir a essa fossilização de seus conceitos. Mas a consciência pode ter sido tardia, já que o poeta mineiro foi solidamente formado à luz de uma estética ainda barroquista, reinante em Portugal durante os primeiros anos de 1750. Depois da edição de seu primeiro livro, as *Obras*, de 1768 e da composição das *Obras Poéticas e Parnaso Obsequioso*, também em 1768, ele escreveu pouco, e possivelmente, a idade não permitiu grandes reações a novas exigências históricas.

Na lira XVI, Gonzaga está saborosamente disposto a provocar seu amigo Cláudio com graça e ironia, dirigindo-se pessoalmente a ele, e fazendo-lhe críticas pelo conservadorismo da permanência ideológica. Tem um ar de filho que ironiza as velharias do pai, já que esta parece ter sido a relação entre os dois, mas ao mesmo tempo, também, um certo tom de maior sabedoria, de quem se julga mais em dia com as novidades do tempo. O “evita o teu estrago e desdouro”, que parece resumir não apenas o conteúdo da lira em si, mas toda a convicção do estilo de vida burguês de Gonzaga, é o conselho de quem deseja anular a imprevisibilidade dos sofrimentos do amor cortês, e abraçar a nova causa da felicidade conjugal. Seu método é o de rejeitar o descontentamento amoroso, e evitar o “estrago” do amante. Marília já não faz parte das tiranas. Veja-se agora sua descrição:

A minha Marília quanto  
 À natureza não deve!  
     Tem divino rosto  
     E tem mãos de neve.  
 Se mostro na face o gosto,  
 Ri-se Marília, contente:  
 Se canto, canta comigo;  
 E apenas triste me sente,  
 Limpa os olhos com as tranças  
 Do fino cabelo louro.  
 A minha Marília vale,  
 Vale imenso tesouro.

Os exemplos se espalham por toda a coletânea de liras. No cárcere, Gonzaga ainda relembriaria os momentos de amizade com Cláudio, quando ambos compunham versos, em que se escrevia: “*Marília terna/, e logo Eulina ingrata*”. E

assim sua trajetória vai sendo revelada, Marília vai assumindo novos contornos e sua figura feminina vai, ao mesmo tempo, adquirindo nova consciência e maior participação nos problemas do poeta. Mesmo diante do distanciamento físico que caracteriza toda a 2ª parte da *Marília de Dirceu*, a presença da pastora se acentua mais, sobretudo por uma presença psicológica mais definida e densa. Ela lhe escreve cartas e chora pelo sofrimento do poeta, configurando-se como uma companheira solidária. Aliás, de tal forma consciente, que serve de interlocutora para as reflexões éticas e jurídicas do poeta. É nítido que, nessa crítica à tirania amorosa do “estilo antigo” de Cláudio, Gonzaga esteja apostando em novas estratégias de afetividade, voltadas a uma preferência pelo íntimo relacionamento burguês.

Se há uma lembrança da Laura petrarquista na descrição de Marília, citada acima, trata-se da Laura *post-mortem*, que aparece nos sonhos do poeta, para consolá-lo da saudade e da dor do luto. Não é a famosa Laura, dama cortês, que rejeitou a dedicação daquele que a amou, mas a figura criada pelo desejo do poeta, pela sua própria sensação de perda, quando sua amada já se encontrava no mundo celestial. É quase uma Laura hipotética, que é solidária ao sofrimento do poeta, e lhe enxuga as lágrimas. Petrarca criou essa imagem nos últimos sonetos de seu *Canzoniere*, para se referir à concepção de uma amada morta, que em vida lhe teria sido tirana, e que agora, lhe retorna em sonhos, mais doce e mais amável, e acima de tudo, mais companheira. A cena descrita por Gonzaga, em que Marília lhe enxuga as lágrimas “com as tranças do fino cabelo louro”, tem eco de descrições semelhantes abordadas por Petrarca:

Con quella man che tanto disiai  
M'asciuga li occhi e col suo dir m'apporta  
Dolcezza ch'uom mortal non senti mai (RVF, CCCXLII)

Ou também:

I' piango, ed ella il volto  
Con le sue man m'asciuga e poi sospira  
Dolcemente, e s'adira  
Con parole che i sassi romper ponno (RVF, CCCLIX)

Portanto, a construção de uma Marília solidária e presente, que vai sendo elaborada aos poucos, praticamente divide em momentos distintos a obra de Gonzaga, entre a absorção e a rejeição a certos modelos da poesia de corte. Fábio Lucas já havia definido assim essas duas fases: “A primeira deixa entrever o lado monocórdio dos jogos simétricos, do fabulário ingênuo e da falsidade cortês; a segunda corresponde, em muito, aos ideais da concepção romântica, à descrição dos estados de alma, ao individualismo, à projeção dramática do “eu” oposto à máquina do mundo, à exaltação do objeto amado e à reivindicação da justiça entre os

homens”<sup>27</sup>. Espelhando sua própria experiência pessoal, Gonzaga foi buscando um ideal familiar e burguês, sobretudo projetado num desejo intenso de encontro íntimo, em detrimento da publicidade pastoril. Em seus versos, já não há com tanta frequência a presença da entidade amorosa, Cupido, e nos momentos em que aparece, a imagem frívola e idílica do menino alado dá espaço a um interlocutor que irá discutir assuntos de caráter mais aprofundado que as aventurinhas amorosas da 1ª fase. O amor deixa de ser uma tópica, para se transformar num sentimento, ou seja, abandona a configuração física da entidade mitológica para ser o “amor que se vê no peito”:

Se alguém me perguntar onde eu te vejo,  
Responderei – *no peito* – que uns Amores  
De casto desejo  
Aqui te pintaram  
E são bons pintores (II, 1)

As modificações impostas por Gonzaga em seus versos, consolidadas principalmente a partir de 1787, embora já antes anunciadas, têm as mais diversas implicações no campo da linguagem e das idéias, como por exemplo, a recusa da imprevisibilidade e da sensação de paradoxos no sentimento amoroso, já analisada previamente. Gonzaga, ao romper com certos preceitos da estética petrarquista, estará também particularmente determinando novos rumos para a interpretação de seus sentimentos. Até então, o amor era uma prática de sedução e galanteria em que, durante o ato da corte em si, o objeto amado se destacava como fim da ligação amorosa. Nas odes anacreônicas e nas líras pastoris de convite ao amor, toda a sua efusão lírica pressupunha quase uma aprendizagem de sabedoria, como se o amor fosse uma espécie de caminho natural rumo ao belo, numa concepção platônica. Mas essa parece ter sido uma das grandes estratégias do romantismo, ou seja, desviar os rumos da noção teleológica do amor, trazendo para o sujeito amante, e não o objeto amado, a finalidade do amor. Até o período clássico, o amor de fato tem raízes platônicas na busca do belo e da sabedoria. Com o Romantismo, sua finalidade passa a ser a autosatisfação ou o sofrimento do sujeito<sup>28</sup>. Na transição da poética de Gonzaga, o mecanismo é o mesmo, e o desvio do objeto para o sujeito na teleologia do amor é sintomático da contestação de certos valores anteriormente absorvidos pelo próprio poeta. Na 1ª fase, o elogio da figura amada já constrói a noção de amor, principalmente se esse louvor é determinado por um princípio clássico de definições conceituais. No 2.º momento, que não deve necessariamente corresponder só à 2ª parte da *Marília de Dirceu*, o poeta deixa de projetar seu amor no objeto, no bem supremo, na fonte do belo platônico, para reconstruí-lo em si mesmo, na sua própria existência e sofrimento. Trata-se de um novo planejamento ideológico, em que o desvio do objeto para o sujeito redefine a finalidade do amor, e o posiciona numa

<sup>27</sup> Fábio Lucas. “Tomás Antônio Gonzaga: glória entre equívocos”, *Poesia e Prosa no Brasil*, p. 41.

<sup>28</sup> Jurandir Freire Costa. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*, pp. 41-42.

nova concepção de mundo, num novo universo de conceitos, agora também equilibrados com uma outra ordem social.

O descontentamento de Gonzaga com o “estilo antigo” de Cláudio (este também já teria dado sinais de insatisfação) poderá ter tido inúmeras razões de ser, tanto biográficas quanto literárias. Aos olhos da colônia, a posição social de Gonzaga prestes a casar era diferente da de Cláudio, que se envolveu em concubinato com uma escrava. É possível que o pastor Dirceu tenha desenvolvido uma concepção de vida burguesa com mais intensidade que seu amigo Glauceste, justamente por estar biograficamente mais inserido nela. Sua preocupação com uma vida nova, balizada pelo sonho da felicidade conjugal e pelo posicionamento de um lar no âmbito social da colônia, conferiu à sua poesia uma depuração mais moderna de dedicação amorosa, que irá romper com os parâmetros cortesês. Até mesmo as descrições físicas de Marília vão se tornando mais originais, mais desprendidas de um cânone e, sobretudo, mais identificadas com uma ordem estabelecida pela subjetividade. É o caso da belíssima lira

A minha amada  
É mais formosa  
Que branco lírio,  
Dobrado rosa,

que apesar de usar elementos visuais já gastos pela convenção petrarquista (neve, sol, rosa, estrelas), consegue imprimir níveis de sutileza que dificilmente deixariam de revelar aspectos de personalidade no verso.

Mas não podemos deixar de registrar que a insatisfação de Gonzaga com a estética cortesã, excluindo-se o problema pessoal e biográfico, poderá ser releitura dos versos de Correia Garção, com quem aprendeu o ofício de poeta, nos tempos de Portugal. A presença de Garção nos árcades brasileiros é pouco discutida, e poderá revelar alguns dos conceitos por aqui desenvolvidos. O poeta português teve uma trajetória semelhante à de Gonzaga: foi preso, possivelmente por motivos políticos, e na prisão, desenvolveu versos de exaltação à sua inocência, e paralelamente, celebrou a poesia do mundo cotidiano e burguês. A 1ª edição de suas obras é de 1778, portanto póstuma, já que o poeta morrera 5 anos antes, mas é muito provável que Gonzaga conhecesse seus versos bem antes disso, porque existem vestígios de influência, já na sua fase portuguesa<sup>29</sup>. A verdade é que os poetas da época circulavam seus manuscritos entre amigos, de forma que os reflexos de estilo não dependiam de edições oficiais. De fato, como assegura Ruedas de la Serna na obra citada, os estilos de Garção e Gonzaga têm uma semelhança quase inacreditável, sobretudo pelo tratamento e pelo léxico utilizado. De Garção, o poeta de Marília parece ter aprendido o gosto pela descrição do cotidiano, pela temática desligada

<sup>29</sup> Sobre a presença de Correia Garção na poesia de Gonzaga, cf. Jorge Ruedas de la Serna, *Arcádia: tradição e mudança*, pp. 80 e ss., em que o autor busca as fontes da lira 77 (Rodrigues Lapa) de Gonzaga, no soneto 61 de Garção.

do pastoralismo, próxima de um conteúdo lírico-sentimental e quase romântico<sup>30</sup>, o que possivelmente o tenha ajudado a se desinteressar pela clássica estética cortesã. Também de Garção, veio aquela defesa da mediania social, do desprezo pelo heroísmo das grandes batalhas épicas, e pela própria riqueza, salientando um novo sabor pela intimidade amorosa, pela simplicidade tipicamente burguesa da vida, como nos deixa claro, por exemplo, o trecho do seguinte soneto de Garção:

Entrem por Grécia e Roma, à generosa  
Sombra de arcos triunfais de palma e louro,  
Ouçam aclamações em verso e prosa:

Que eu mais ricos desejos entesouro  
Nos troféus da conquista gloriosa  
Duns olhos pardos, duns cabelos d'ouro (LXX)<sup>31</sup>

Ainda com referência a Garção, Gonzaga exaltou as virtudes amorosas, condenando a herança da mentalidade heróica e bélica, opondo a esta um conceito de simplicidade burguesa. Na lira XXVII da 1ª parte, por exemplo, recusa a grandeza épica de Alexandre e César, para abraçar a justiça moderna: “consiste o ser herói em viver justo”. A consideração de que tanto o pobre quando o maior Augusto podem ser heróis, traz ecos inconfundíveis dos discursos de Correia Garção na Arcádia Lusitana, defendendo a mediania burguesa e o espírito de paz de D. José I. Gonzaga esteve certamente seduzido por esse valores, o que, de certa forma, contribuiu para o esvaziamento de seus encantos cortesãos. Garção, no entanto, foi mais longe. Num discurso de 1759, com referência a um atentado a D. José I, em 1758, e aos fatos políticos e econômicos da época, o poeta português afirma que “os interesses dos comerciantes eram os interesses da Nação, que deles resultava o bem comum, e que sem eles se abatiam as forças da Monarquia”<sup>32</sup>. Em outras dissertações e orações à Academia Lusitana, ainda defenderia, com o mesmo vigor, o raciocínio burguês e seus valores, numa exaltação do comércio e das fábricas, bem como do progresso de Portugal. Mesmo nos encômios monárquicos, Garção foi resistente, e apesar do uso esporádico de velhos temas da poesia petrarquista, cortesã e até mesmo gongorista (na discreta presença de abusos da linguagem), ele se aproxima muito mais de uma lírica simples, voltada à retratação de uma realidade quotidiana, exposta nas atitudes da vida doméstica, o que levou Antônio José Saraiva a aproximá-lo da pintura holandesa de interiores residenciais de famílias burguesas<sup>33</sup>.

Gonzaga teria percorrido o mesmo caminho, dos jogos da falsidade cortesã ao ideal poético da simplicidade e da busca da intimidade burguesa. Aos poucos, o poeta de Marília fecha a publicidade teatral dos galanteios de seus versos, para

<sup>30</sup> Cf. também L.A. Nepomuceno. “La doble visión de mundo en la Arcadia Brasileña”, in: J. Ruedas de la Serna (coord.). *De la Perfecta Expresión*, p. 113.

<sup>31</sup> *Obras Completas de Correia Garção*, vol. 1, p. 73.

<sup>32</sup> “Oração 3ª”, *Obras Completas de Correia Garção*, vol. 2, p. 167.

<sup>33</sup> No “Prefácio” às *Obras Completas*, p. xxxvii.

mergulhar no interior doméstico e encontrar a privacidade de seu espaço delimitado. Como vimos, Marília sai das cenas que simulam a galanteria cortesã, para se transformar na esposa e mãe burguesa. Um simples rastreamento por seus versos, já na 1ª fase, denuncia o quanto o poeta está preocupado com uma espécie de valorização rousseauiana da família e dos filhos, o que não era comum na poética do séc. XVIII, mesmo se analisarmos coletâneas publicadas posteriormente, como a *Glaura* de Silva Alvarenga, ou a *Viola de Lereno*, de Caldas Barbosa. Gonzaga busca o recolhimento, a intimidade, a felicidade simples, doméstica. E tudo indica que o poeta de Marília tenha, de fato, buscado motivos na moral de Rousseau, especialmente no *Emílio*, ou *Da Educação*, para compor os seus quadros de intimidade familiar, inclusive em cenas já “modernas” para a época, como a insistência no amor filial e o retrato da mãe que amamenta os filhos:

Que gosto não terá a esposa amante,  
 Quando der ao filhinho o peito brando,  
 E refletir então no seu semblante.  
 (...)
   
 Que prazer não terão os pais, ao verem  
 Com as mães um dos filhos abraçados;  
 Jogar outros na luta, outros correrem  
 Nos cordeiros montados! (I, 19)

Sabe-se que a prática estabelecida da amamentação dos filhos legítimos, mesmo na Europa, começou apenas no Século das Luzes, em abandono à antiga prática de envio dos filhos às amas, certamente por influência de Rousseau, que recomendava a melhoria nos cuidados maternos, no *Emílio*, de 1762. No Brasil, essa preocupação coube ao médico e poeta mineiro Francisco de Melo Franco, em seu clássico *Tratado da Educação Física dos Meninos para uso da Nação Portuguesa*, de 1790. É curioso como Gonzaga absorve muitas dessas novidades de seu tempo, e torna sua poesia carregada de um espírito burguês, investindo em novas estratégias de afetividade até então não evidenciadas pela poesia. Ainda que sua linguagem continue pastoril e classicizante, o ponto de equilíbrio do seu sentimento é, de fato, o amor romântico, e o que anima a consciência de seu verso é a estruturação de uma família nuclear moderna. Em seu estudo sobre o surgimento das formas modernas de convivência familiar, Edward Shorter argumenta que a história da família é a narrativa de uma mudança na relação entre a família nuclear e a comunidade, de tal forma que, no decurso da modernidade, a família quebrou os laços com a comunidade circundante, e construiu a noção burguesa de privacidade, recolhendo-se apenas com os parentes mais próximos<sup>34</sup>. É a típica cena construída por Gonzaga, no cárcere, sonhando com a felicidade conjugal:

<sup>34</sup> Edward Shorter. *A Formação da Família Moderna*, p. 52. O clássico de Philippe Ariès faz também um estudo semelhante sobre o recolhimento da família na privacidade entre os sécs. XVI e XIX, através da arte pictórica. Cf. *História Social da Criança e da Família*, pp. 195-224.

Nas noites de serão nos sentaremos  
 C'os filhos, se os tivermos, à fogueira:  
 Entre as falsas histórias, que contares,  
 Lhes contarás a minha, verdadeira (II, 15)

Gonzaga tenta se distanciar dos antigos modelos clássicos e aristocráticos, em que a formação do casal era um ato público, visto em geral, sob o controle da comunidade. A 2ª fase de seus poemas chega a perder o caráter da “leitura em público”, que determinava grande parte da poesia setecentista, para adquirir uma maior extensão de liberdade e privacidade. Lembre-se, por exemplo, a famosa lira “Tu não verás, Marília, cem cativos”, eliminada da 1ª parte na edição original, possivelmente porque apresentava um forte acento realista da paisagem mineira. Nela, Gonzaga também projeta um modo de vida burguês, com raízes na felicidade conjugal e na reciprocidade amorosa.

O “convite ao amor” é uma das tópicas mais freqüentes na poesia do pastor Dirceu, e muito embora tenha fortes vestígios de imitação clássica, o tema assume em seus versos algumas peculiaridades curiosas. Como vimos em nosso estudo sobre Cláudio, o “convite ao amor” é apenas sugerido em textos como a *Écloga VI*, em que o pastor Eulino discretamente convida sua “ingrata ninfa” Antandra ao amor, ao mesmo tempo em que a acusa de insensibilidade amorosa, já que a ninfa não corresponde à sua paixão. O que existe em Gonzaga, contrariamente, não é bem um lamento ou uma revolta, como teria acontecido, por exemplo, naquele soneto de Ronsard, “Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle”, em que o poeta tenta atemorizar a amada com as imagens da velhice, enquanto a seduz para o amor, para “colher as rosas da vida” (verso sugerido por Garcilaso). Gonzaga, menos apelativo e agressivo, resolve com muito mais facilidade o problema da contenção amorosa e da dominação de si. O que o atemoriza é tão-somente o decurso da vida e da juventude, aliás, compreensível para o quarentão que casaria com alguém que poderia ser sua filha. O poeta deseja a pressa no amor, mas encara tudo como algo absolutamente natural. E essa sua filosofia da razão natural pode ser resumida nos versos:

Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,  
 Gozemos do prazer de sãos Amores (I, 14)

É interessante notar que, na mistura de várias liras da 1ª parte, de tempos diferentes, o tema da luta erótica (a batalha contra Cupido) referente ao esquema ovidiano-petrarquista, está mesclado ao tema do “convite ao amor”, um dos seus pontos altos de tópica antipetrarquista. Essas contradições podem ter sido trabalhadas pelo poeta, em função de sua mudança de posicionamento ao longo do tempo, mas não é impossível que ele brincasse com esse jogo de incertezas, diante de uma mesma situação e de um mesmo momento de vida. A cópia dos modelos

convencionais o levava a assumir a ética cortesã, mas a preocupação com a idade o arrastava para a realização imediata do amor, para a formação de sua felicidade, que seria concretizada no casamento. O famoso *carpe diem*, que vimos em sonetos de Ronsard e Garcilaso, bem como nos barrocos, existe nos versos de Gonzaga, mas não incide apenas como forma de contestação da continência sexual de um poeta que deseja a concretização do desejo. Ao contrário, o tema do “convite ao amor” transforma-se numa obsessão em seus versos, mas sempre vinculado a uma imagem de estabilidade emocional, e não à simples realização do desejo. O que o poeta busca, ao lançar mão do velho tema horaciano do *carpe diem*, é a segurança do seu sentimento, a sensação de que os limites de seu mundo estarão sempre definidos pelo seu próprio controle. Realizar o amor, ou pelo menos projetá-lo enquanto sonho, é uma forma de reafirmação do seu desejo de estabilidade emocional na vida conjugal. E a seu lado, a favor de sua defesa, está a razão da natureza sábia.

Em síntese, o caminho trilhado por Gonzaga, no que diz respeito ao petrarquismo cortesão, é diferente do de Cláudio, que absorveu o conceito da cortesia culposa, mas ameaçou rejeitá-la, para abraçar novas práticas de moralidade. Gonzaga, nos seus primeiros anos de produção poética, lançou mão de exercícios literários, submetidos a um cânone clássico, em que dispunha os papéis definidos a cada personagem (sujeito amante/objeto amado), de acordo com as convenções e artificialismos da corte amorosa. De alguma forma convencido de uma certa diferenciação social e cultural entre ele e os “colonos incultos”, como fica claro nas *Cartas Chilenas*, Gonzaga aceita o jogo das teatralidades cortesãs, adaptando-o à criação de seus pastores, Dirceu e Marília, e o absorve como verdade estética, pelo menos num primeiro momento de sua poesia. Nessa relação de artificialismos, adota o esquema ovidiano-petrarquista, já abordado por Cláudio, em que o amante recusa a natureza do amor, luta contra ele, mas cai presa de suas armadilhas, e passa a servi-lo como a um senhor. Mas o exercício de reprodução desses valores parece ter sido, de fato, apenas uma aprendizagem, porque tão logo o poeta descobre novas estratégias de afetividade, já impostas por seu momento histórico, abandona seu antigo estilo, “satiriza-o” na figura de seu amigo Cláudio, e acaba buscando maior liberdade de expressão, transparente em seu desejo de intimidade e privacidade burguesa. Essa idéia, que aliás compreende toda a exposição deste ensaio relativo a Tomás Antônio Gonzaga, é recusada por Ivan Teixeira. Acredita este que os livros líricos do período neoclássico, *Marília de Dirceu* e *Glaura*, por exemplo, apresentam apenas uma visão arquetípica da poesia de louvor, sem adotar o “gênero lírico com a acepção pós-romântica de expressão de verdades singulares do indivíduo”, e portanto, numa simples adesão ao “elogio de idéias associadas ao bem, ao justo e ao belo”<sup>35</sup>. Entendemos, pelo menos até onde nos foi permitido ver na *Marília de Dirceu*, que este livro, num primeiro momento, é *também* isso, mas não apenas, pelas razões expostas no presente capítulo.

<sup>35</sup> Ivan Teixeira. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, p. 261.

Ao invés da tradicional musa tirana, esboçada em seus primeiros momentos de poesia, o poeta redimensiona uma figura feminina inserida nos espaços de sua própria interioridade; ao invés da mitológica figura de Cupido, enquanto entidade amorosa, o poeta recria “o amor que se vê no peito”; ao invés da galanteria e das práticas de conquista, a afetividade conjugal; ao invés de uma teleologia amorosa refletida no objeto como bem supremo, a expressão do amor em si mesmo; ao invés da busca irrealizável, o encontro; e assim, a doce sentença de sua utopia conjugal:

Contentes viveremos desta sorte,  
Até que chegue a um dos dois a morte (II, 15).

## V

**A LAURA DOS TRÓPICOS:  
SILVA ALVARENGA E OUTROS POETAS**

---

Um beija-flor entre o amor e a saudade, 179  
Alvarenga Peixoto e o  
“tesouro caduco”, 204  
Caldas Barbosa: petrarquismo  
e pastoralismo decadentes, 213

## 1. UM BEIJA-FLOR ENTRE O AMOR E A SAUDADE

Manuel Inácio da Silva Alvarenga foi possivelmente dos bons poetas do período árcade o mais negligenciado pela crítica, não somente pela escassez de estudos sobre sua obra, mas sobretudo pela ausência de edições mais recentes de sua produção. Há uma única compilação de suas poesias completas, feita em 1864, por Norberto de Sousa, que dispôs de grande parte do material reunido previamente por Januário da Cunha Barbosa, discípulo do poeta. Somente a *Glaura* foi publicada neste século, duas vezes, em 1943, por Afonso Arinos de Melo Franco, e em 1996, por Fábio Lucas. O restante de sua poesia, bastante heterogêneo, ainda permanece quase inacessível, e estaria bem mais, não fosse a iniciativa entusiástica de Norberto de Sousa. Sua edição em 2 tomos é atenciosa, reúne todo o material escrito pelo poeta (salvo umas oitavas ao Governador de Minas Gerais, publicadas no *Jornal Poético* de Lisboa, em 1821, segundo nos informa Afonso Arinos), e traz documentos justificativos da atuação intelectual do poeta, e especialmente, da devassa de 1794, no Rio de Janeiro, quando Silva Alvarenga foi preso por três anos e, posteriormente, posto em liberdade por ausência de provas ao seu suposto crime contra a monarquia.

Mas a negligência para com Silva Alvarenga é moderna, já que os românticos lhe devotaram uma atenção particularizada, acreditando ver nele os primeiros indícios de um pré-romantismo na colônia, já carregado de nativismo e expressão da natureza local. Bem mais que Gonzaga ou Cláudio, Silva Alvarenga representou, para os românticos, a primeira expressão da brasilidade, aquele que conseguiu se destituir das falsidades da retórica neoclássica e dos artificialismos do cânone pastoril, apelando para a composição de um cenário tropical em seus versos. Daí o entusiasmo despertado pela sua poesia, aos poucos apagado pela história. Sua posição no Arcadismo brasileiro tem sido repensada como a de um poeta de final de

século, de espírito decadente, e cultor de imagens que muito dificilmente ainda podiam despertar alguma novidade, a despeito do rol de árvores, frutas e animais brasileiros que ele inclui no meio de seu pastoralismo neoclássico.

É curioso como Norberto de Sousa, na referida edição das *Obras Poéticas* de 1864, diz estar sempre impulsionado pelos valores e “pelo amor das cousas pátrias”, incluindo os poemas de Silva Alvarenga na famosa *Bibliotheca Brasilia dos Melhores Auctores Nacionaes Antigos e Modernos*, editada pela Garnier. Como fizera com outros poetas do período, como Gonzaga e Alvarenga Peixoto, inclui no prefácio do 1.º tomo um juízo crítico sobre o autor, de escritores nacionais e estrangeiros. O tom é de exaltação, sobretudo quando se trata de registrar os sentimentos da alma, da imaginação e da linguagem harmoniosa. Na constante comparação com as liras da *Marília de Dirceu*, inevitável na época, a crítica se divide. J.M. da Costa e Silva, por exemplo, destaca que Silva Alvarenga tem mais harmonia nos versos, ao passo que J.C. Fernandes Pinheiro acredita ser Gonzaga mais grandioso e mais vibrante na inspiração. É possível que este último estivesse ligado a um conceito ao qual Afonso Arinos, na década de 40, ainda se prendia, ou seja, a “verdade” subjetiva da poesia lírica. Na sua edição da *Glaura*, de 1943, o crítico paracatuense ressaltava que a Marília tinha o mérito de ser uma coletânea sem par no séc. XVIII, justamente porque “o dorido livro de Dirceu tem a incomparável força de ser uma experiência vivida e infeliz (...). Esta realidade, que tanta força dá ao sentimento poético, é que, a nosso ver, coloca as liras de Gonzaga, no plano lírico, muito acima de qualquer outro poema de seu tempo. Quanto à qualidade propriamente literária, entretanto, e com isto desejamos aludir a tudo o que comporta a feitura dos versos, o livro de Glaura não é inferior ao de Marília”<sup>1</sup>.

A crítica romântica tentara rastrear, na obra de Silva Alvarenga, assim como fizera na de Gonzaga, os sentimentos “verdadeiros”, ao gosto da individualidade burguesa, e encontrou o deleite do poeta com o cenário tropical, já que as relações humanas e amorosas propriamente eram clássicas demais, quase um produto de jogo imaginário. No entanto, o francês Sismonde de Sismondi, na edição de Norberto de Sousa, acreditou ver no poeta uma sensibilidade lírica que partia da verdade, muito embora tenha julgado que os poemas depois da morte de Glaura, pareciam não ter saído muito do fundo do coração. O cônego Januário da Cunha Barbosa, também na mesma edição, curiosamente contemporâneo de Silva Alvarenga e seu discípulo, se entusiasmou com uma poesia que acreditava ser “nova e brasileira”, “que se proporcionasse aos grandes sentimentos que deixa nas almas dos filósofos pensadores o aspecto deste país por tantos motivos admirável”. Tratava-se de uma ocupação mais patriótica, especialmente ainda pelo casamento da poesia com a música, em registo de cor local.

Esse impulso patriótico de Norberto de Sousa, na seleção da fortuna crítica de Silva Alvarenga, denuncia uma espécie de nacionalização consciente do poeta, tanto

<sup>1</sup> Afonso Arinos de Melo Franco, “Notícia sobre Silva Alvarenga”, in M.I. da Silva Alvarenga. *Glaura: poemas eróticos*, p. xxv.

no sentido de apagar os traços neoclássicos, setecentistas e puramente horacianos do poeta, quanto de torná-lo mais sensível aos ardores de uma independência intelectual da pátria. Sua trajetória na crítica, portanto, lembra a de Gonzaga, naquele referido processo de romantização. O Silva Alvarenga de Norberto de Sousa, longe daquele aprendiz da literatura encomiástica pombalina e adepto da poética de Boileau nos versos líricos, é essencialmente um romântico de sentimentos “verdadeiros”.

Já na segunda metade do século XIX, até princípios do século seguinte, grande parte da crítica esteve determinada a corroborar a posição de Norberto de Sousa, e situou o poeta como o elo entre os clássicos e os românticos, senão como legitimamente o primeiro romântico brasileiro. É o caso, por exemplo, de Sílvio Romero, em 1888: “É uma poesia íntima, pessoal, autopsicológica; são confissões ao gosto do Romantismo de 1820 a 1850”<sup>2</sup>. José Veríssimo aumenta que Silva Alvarenga era o mais moderno do grupo mineiro, o menos apegado aos vícios da época, o que equivale dizer que era o menos envolvido com a retórica clássica, canônica e petrarquista de seus contemporâneos<sup>3</sup>. Ronald de Carvalho o julgava o precursor do Romantismo, e não um simples “formista”, um cultor exclusivo das belezas posições do repertório greco-romano. Silva Alvarenga estaria entre o seiscentismo de Cláudio e o subjetivismo de Gonçalves Dias, legitimamente o elo entre os clássicos e os românticos<sup>4</sup>. Mesmo em textos mais recentes, dos últimos 50 anos, o curioso rótulo de pré-romântico ainda persiste. O ensaio de Waltensir Dutra, “O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica”, para *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, muito embora enxergue em Silva Alvarenga o preciosismo formalístico e o espírito decadentista da Arcádia, julgando-o como o anúncio do pré-romantismo no Brasil. Até mesmo o recente *História da Literatura Brasileira* da italiana brasilianista Luciana Stegagno-Picchio, encontra em Silva Alvarenga a marca de um barroco de fundo e o prenúncio de um Romantismo brasileiro.

Não nos parece que este seja um juízo correto do poeta, e a idéia, a bem da verdade, tem sido evitada pela crítica mais moderna. Fábio Lucas, na introdução à recente edição de *Glaura*, não aceita o rótulo de um Silva Alvarenga pré-romântico. A coletânea de rondós e madrigais foi escrita no espírito decorativo do rococó, idealizada no catecismo de Boileau. Em outro estudo sobre o poeta, considera que o individualismo de Silva Alvarenga não o aproxima dos românticos, já que sua preocupação é essencialmente o virtuosismo da expressão, e dos românticos, é a

<sup>2</sup> Sílvio Romero. *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, p. 470.

<sup>3</sup> *História da Literatura Brasileira*, p. 114.

<sup>4</sup> *História da Literatura Brasileira*, p. 152-154. A tese é amparada em textos do séc. XIX, como o de Oliveira Lima, no seu *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*, que vê em Silva Alvarenga uma obra mais variada, mais individualista e com um profundo tom nacionalista. O poeta de Glaura, sendo “o mais acabado exemplar da poesia colonial”, libertou-se, mais que Cláudio e Alvarenga Peixoto, da influência arcádica, sobretudo por um lirismo pessoal e amorosamente romântico (p. 272). Antônio Houaiss via em Silva Alvarenga o tom “esgotado e decadente da Arcádia, mas ao mesmo tempo, com uma formação já romântica (“Sobre Silva Alvarenga”, *Drummond + seis poetas e um problema*, pp. 135-141).

mensagem, o conteúdo<sup>5</sup>. Alfredo Bosi, igualmente, rejeita o rótulo de romântico. Antonio Candido já havia observado uma espécie de “tendência para a inércia intelectual e o clichê” nos versos de *Glaura*, excessivamente convencionais, “até à obsessão”<sup>6</sup>, o que conferia a eles uma facilidade monótona e mediana.

Silva Alvarenga não teve quase nada de romântico. Sua inspiração está sedimentada nas retóricas poéticas do Setecentismo, em absoluta obediência aos padrões vigentes e à concepção de uma literatura gerada no virtuosismo das formas da linguagem simples. Silva Alvarenga nunca abandonou completamente a tendência decorativa dos versos e sua íntima ligação com a música, de forma que sua poética esteve identificada com o Neoclassicismo rococó. Mesmo nos textos mais interessantes de sua lírica amorosa, há uma preocupação constante com os modelos estéticos e ideológicos formulados por Verney, Cândido Lusitano ou Boileau. Sua poesia, mais do que qualquer outra de seu tempo, é a expressão do método retórico, da perfeição plástica, do espírito decorativo, como se seus versos fossem uma peça de porcelana, um puro ornamento de requintados ambientes caseiros. Mesmo nos momentos mais dramáticos da *Glaura*, quando da morte da amada, por exemplo, a tendência ainda é de retratação de certas verdades do sentimento amoroso, não exatamente subjetivas, mas retóricas. Talvez seja isso que tenha levado o romântico Sismonde de Sismondi a considerar, com certa decepção, que os poemas depois da morte de Glaura, pareciam não vir do fundo do coração. Mesmo em Cláudio, que praticamente trouxe o Neoclassicismo ao Brasil, o acento autobiográfico é bem mais nítido, bem mais definido e conscientemente propositado.

Mas isso não diminui necessariamente a poesia de Silva Alvarenga. Não se trata aqui de posicioná-lo superior ou inferior aos versos de Gonzaga ou Cláudio. São apenas modos de expressão poética sensivelmente diferenciados. Também na *Marília de Dirceu*, vimos que existe uma forte propensão ao verso decorativo, de expressão de cenas cortesãs, que evidenciam superficialmente certos conteúdos do belo, da verdade, das virtudes e do bem supremo, alicerçados na linguagem petrarquista da poesia de corte. De certa forma, esse preciosismo formalístico de expressão da simplicidade também jamais abandonou Gonzaga, mesmo em seus versos de maior inspiração burguesa, em que defende a felicidade da família. É que junto da pintura rococó, de elaboração neoclássica, Gonzaga subjetivou um pouco mais o seu verso, e reconstruiu novos ambientes, que se distanciaram da aprendizagem cortesã de sentimentos “fabricados” pela retórica clássica, ou seja, os velhos valores da relação amorosa de corte. Essa nos parece a diferenciação mais definitiva entre Gonzaga e Silva Alvarenga, senão ainda os rigores da forma. Candido tem razão ao dizer que o poeta de *Glaura* abusa do sentimentalismo convencional e das fórmulas métricas até à obsessão.

Grande parte da crítica romântica, senão toda ela, rejeitou o rococó decorativo de Silva Alvarenga, querendo transformá-lo num precursor do

<sup>5</sup> Fábio Lucas. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no séc. XVIII*, p. 52.

<sup>6</sup> *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, pp. 141-142.

sentimentalismo subjetivo. É curioso como Ronald de Carvalho, por exemplo, destitui Cláudio de qualquer compreensão poética, transformando-o num erudito mais que num “poeta de raça”, vendo nele um fabricante de pastores postiços, vazios, sem alma, enquanto atribui a Silva Alvarenga uma poesia distante do simples formista, ou do cultor exclusivo das belezas postiças do repertório greco-romano. O entusiasmo de Ronald de Carvalho está centralizado na própria exaltação romântica das coisas da terra, já que o poeta voltara seus olhos a certos elementos da paisagem local, como o cajueiro, a mangueira ou a animais, como a serpente, o tapir, o morcego. O fato é que Silva Alvarenga mascara com improvisações localistas uma construção poética que em nada lembra o subjetivismo dos românticos do séc. XIX. É mera ilusão acreditar que sua poesia é “nova e brasileira”, uma vez que suas fórmulas literárias legitimam velhas imagens idealizadas do bucolismo greco-latino e renascentista. O plano de sua obra é releitura de Anacreonte, na imagística bucólica; do quinhentismo português, nos temas do amor e da saudade; de Metastasio, na forma e musicalidade; e de Petrarca, na estrutura do corpo geral e nos valores amorosos, como a tirania da pastora e a inevitável incorrespondência amorosa.

Mas se a fortuna crítica da poesia de Silva Alvarenga foi particularmente formada à luz da subjetividade burguesa e romântica, como também acontecera com Gonzaga, o que herdamos de tudo isso é uma espécie de mascaramento dos ideais mais profundos do poeta de *Glaura*, sobretudo no que diz respeito à concepção retórica de sua poesia e ao petrarquismo cortesão propriamente. Essa dissolução de elementos originais, iniciada pelo Romantismo, tem dificultado em elevado grau a compreensão de certos fatos da poética setecentista, sobretudo porque sempre houve rejeição aos princípios e às fórmulas do petrarquismo que, no séc. XVIII, assumiram as feições de uma poesia decorativa e superficialmente laudatória, de traços requintados e cortesãos. Silva Alvarenga deve ser inserido entre os poetas de formação cortesã, por mais que isso implique uma série de contradições sociais na colônia brasileira. Muito distante da referida proposta de subjetividade burguesa, sua poesia se aproxima muito daquelas liras da *Marília de Dirceu* que compõem cenários bucólicos, em que se louvam os papéis destinados a cada personagem nas relações amorosas de corte. Silva Alvarenga jamais conseguiu se distanciar totalmente desse princípio, e é bem possível que nem ao menos o tenha desejado, já que se impôs uma disciplina rigorosa nas suas composições formais.

A despeito de tudo isso, sua trajetória tem fortes vestígios de semelhança com questões já pensadas por Cláudio e Gonzaga, especialmente o problema das diferenças culturais e da importação da poesia petrarquista de corte para a colônia. A bem da verdade, a trajetória de todos eles está identificada, justamente por aquela já referida experiência biográfica de todos que permitiu uma dupla visão de mundo, ou seja, a cultura do reino e a “incultura” colonial<sup>7</sup>. Mas já discutimos também que muito dessa diferenciação cultural entre a colônia e o reino só acontece mesmo de

<sup>7</sup> Cf. Luis André Nepomuceno, “La Doble Visión de mundo en la Arcadia Brasileña”, in Jorge Ruedas de la Serna (coord.). *De la Perfecta Expresión*, pp. 102-124.

forma retórica e no campo do discurso, a partir de conceitos já previamente estabelecidos pela Europa. De qualquer forma, a consciência de diferenças sócio-culturais existiu na poesia dos árcades brasileiros, e neles a evidência de que a colônia era inculta e rude está nitidamente estampada nos versos.

Silva Alvarenga, contrariamente a grande parte do grupo mineiro, era de origem humilde. Nasceu em 1749, em Vila Rica, na capitania de Minas Gerais<sup>8</sup>. Embora mineiro de nascimento, Silva Alvarenga foi um dos poucos poetas do período que não conviveram com a realidade de Minas. Filho do músico Inácio da Silva Alvarenga com uma negra de origem desconhecida, o poeta era mulato, e deve ter se sentido discriminado, sobretudo quando de sua prisão sem provas, em 1794. Mas apesar da humildade de nascimento, o poeta teve a oportunidade e acesso a bons estudos, e concluiu a educação preparatória no Rio de Janeiro. Sendo o pai músico, Silva Alvarenga teve ainda uma formação musical aprimorada, aprendendo flauta e violino, o que certamente determinaria a estrutura de suas futuras composições poéticas. Em 1771, portanto aos 22 anos, já se encontra em Coimbra, como todos os colonos intelectuais do período, cursando Leis na Universidade. Sua estada em Portugal dura aproximadamente 6 anos, e ele só retorna ao Brasil em 1777, no ano da queda de Pombal. O período vivido em Coimbra deve ter sido fundamental para a sua formação, porque ali tem contato com certas amizades intelectuais, como Basílio da Gama, verdadeiramente seu mestre e protetor, e ainda Alvarenga Peixoto, que também se encontrava na Universidade de Coimbra. Data desse tempo a sua aprendizagem poética.

Silva Alvarenga, tanto em Portugal quanto posteriormente no Brasil, sempre viveu muito intensamente o espírito intelectual de seu tempo, de forma bastante ativa e compromissada. Basílio da Gama o havia apresentado ao marquês de Pombal, por causa de seu poema herói-cômico *O Desertor* que, ao entusiasmo do marquês, pregava a reforma do ensino e atacava ferozmente a velha tradição jesuítica e escolástica, bem como a antiga nobreza rançosa e detentora desses valores. Pombal parece ter se interessado pelo poeta, pois fez publicar *O Desertor*, que saiu impresso pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em 1774. Ali já havia sugestões e traços marcantes da influência de Basílio, sobretudo na euforia pela tão propagada reforma pombalina. Esse momento irá determinar a consciência filosófica de Silva Alvarenga por toda a sua vida. Mesmo nos anos vividos no Brasil, a partir de 1777, o poeta tem uma firme convicção nos destinos do progresso, da ciência, das artes, como conseqüência dos sopros anteriormente estimulados pela visão de mundo pombalina. O futuro autor da *Glaura* aprendeu a arte da poesia, através de encômios, típicos de seu tempo, num ambiente propício a uma consciência de corte.

<sup>8</sup> Para uma biografia do poeta, cf. Januário da Cunha Barbosa, "Biografia do Dr. Manuel Inácio da Silva Alvarenga", in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, III, 1841, pp. 272-279; J. Norberto de Sousa, "Notícia sobre Manuel Inácio da Silva Alvarenga e suas obras", *Obras Poéticas de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*, pp. 35-213 (contendo inclusive documentos justificativos); e Fábio Lucas, "O lirismo arcádico de Silva Alvarenga", in M.I. da Silva Alvarenga, *Glaura: poemas eróticos*, pp. 11-24.

Possivelmente de 1774, também, é a heróide *Teseu a Ariadna*, que desperta grande interesse lírico e que irá determinar o conteúdo dos rondós da *Glaura*. Fábio Lucas nos fornece a informação de uma publicação já em 1774 dessa curiosa heróide (que José Veríssimo reconhece como “uma das melhores amostras de nossa poesia”), mas é mais provável mesmo que ela só tenha sido publicada anos mais tarde, e postumamente. Pelo menos Afonso Arinos e Norberto de Sousa são concordes em dizer que o poema só fora publicado no *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, que organizou essa antologia de poetas nacionais no Rio de Janeiro, entre 1829 e 1832. Mas de qualquer forma, mesmo que não tenha sido escrita no período de vivência do poeta em Portugal (as biografias não esclarecem as datas de composição), o fato é que a heróide *Teseu a Ariadna*, que comentaremos melhor em páginas seguintes, bem revela o conteúdo de uma poesia lírica cortesã que já estava na formação de Silva Alvarenga. O poema é lamentoso, lembra o estilo de Cláudio, e usa imagens típicas do *Canzoniere* de Petrarca.

Silva Alvarenga retornou ao Brasil em 1777, e teve como companheiro de viagem o irmão de Basílio da Gama, o padre Antônio Caetano de Vilas Boas. Mas não se sabe se, chegando de Portugal, foi ao Rio de Janeiro ou Vila Rica. Norberto de Sousa afirma que é possível que, a partir de 1777, ano de chegada, não saísse mais do Rio, exercendo o ofício de advocacia. O abandono de Portugal e do amigo Basílio teria inspirado no poeta dois poemas de despedida, que louvam o pastor-poeta Termino Sipílio (pseudônimo de Basílio na Arcádia Romana), e a rainha D. Maria I: são o “Templo de Netuno”, publicado em Lisboa, em 1777, e “A Gruta Americana”, que também traz dúvidas na datação. Antônio Houaiss o insere entre as obras do ano de 1795, no período em que o poeta se encontrava preso.

É durante os anos de 1780 que Silva Alvarenga mais exerce atividades intelectuais no Rio de Janeiro, especialmente aquelas que são compatíveis com seu momento histórico. Em 1782, é nomeado pelo vice-rei, Luís de Vasconcelos e Sousa, professor régio do curso de retórica e poética. Pouco depois, ainda sob a proteção e mecenato do vice-rei, Silva Alvarenga participa da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, onde recita versos em honra da rainha D. Maria I. Dissolvida a Sociedade Literária, Silva Alvarenga só voltaria a participar de reuniões intelectuais em 1794, quando da abertura da Sociedade Científica, também no Rio, sob a tutela do novo vice-rei, o marquês do Lavradio, protetor das ciências e das artes. Norberto de Sousa nos dá a notícia da morte de Glaura, por esse tempo. A identidade da amada ainda permanece obscura, bem como informações mais precisas a seu respeito. Soube-se que era uma fluminense, e que Glaura era anagrama de seu nome. Silva Alvarenga não voltaria a se referir a outro nome feminino em suas obras poéticas, e tudo indica que sua vida também fora destituída de um outro amor, já que morrera solteiro, sem deixar descendentes.

O poeta teve uma dura experiência durante os anos de 1794-97, quando preso, por suspeitas, por parte do governo colonial, de que o clube ou a sociedade que mantinham no Rio, era de tendência anti-monárquica e assumidamente jacobina. É que, com a interrupção das reuniões da Sociedade Científica, Silva Alvarenga

mantinha encontros políticos e intelectuais com um grupo seletivo, numa espécie de sociedade secreta. Depois de nove interrogatórios, em 1795, de que participara o juiz e poeta Antônio Diniz da Cruz e Silva (o mesmo que condenara os inconfidentes), e três anos de prisão, o autor da *Glaura* foi posto em liberdade, por clemência de D. Maria I, e por falta de provas ao seu crime. Assim que se vê livre, saúda a rainha numa canção em 1797. Abatido e desiludido, Silva Alvarenga perde muito de seu convívio social, de seus modos satíricos e de sua participação intelectual. Escreve pouco e não deseja publicar nada, salvo a própria *Glaura*, que veio à impressão, por iniciativa de amigos. No entanto, já no final da vida, colabora no jornal *O Patriota*, do Rio, com poemas de sua autoria de cunho encomiástico.

De fato, grande parte da produção poética de Silva Alvarenga, com exceção dos versos líricos, teve por princípio a expressão laudatória, seja em dedicação ao marquês de Pombal, ou à rainha, ou ao vice-rei, ou ao governador, ou ainda, a amigos. Sua formação esteve filiada à escola neoclássica portuguesa, da qual participaram nossos árcades, e uma presença marcante em seus versos é Basílio da Gama. Silva Alvarenga, longe das disposições subjetivas que lhe foram atribuídas pela crítica romântica e pós-romântica, é poeta canônico, horaciano, formado à luz da poética de Boileau e de Cândido Lusitano, e tem como princípio, na poesia lírica, um padrão estético puramente cortesão. Também longe do intimismo que lhe foi atribuído, toda a sua poética, mesmo nos versos de maior sensibilidade e emoção, é configurada sob um jogo de artificialismos e convenções que determinam uma espécie de controle metódico e retórico da expressão. Mesmo nos rondós que se referem à morte de Glaura, a conduta do poeta é sempre o redimensionamento de velhos *tópoi* arcádicos e principalmente petrarquistas.

Sua prática com a poesia de corte parece ser a de um leitor erudito, muito embora sempre deseje configurar seu verso ao modo das cantigas populares. Silva Alvarenga, de fato, parece ter tido uma vasta compreensão do universo clássico, além de uma farta leitura de autores estrangeiros, já que havia sido indicado como professor de poética e retórica pelo próprio vice-rei. O conhecimento das literaturas estrangeiras, e também a estada em Portugal por 6 anos, conferiram ao poeta uma consciência bastante perceptível a respeito das diferenciações culturais, sobretudo porque, ao modo de Cláudio e Gonzaga, deve ter se sentido quase um “estrangeiro” letrado, no meio da ignorância colonial. Tudo isso somado, evidentemente, ao fato de ter sido mulato, aliás, um aspecto que está também perceptivelmente agregado a seus versos. Silva Alvarenga deve ter se decepcionado um tanto, quando de seu retorno ao Brasil. A participação ativa em sociedades literárias e científicas mostra o quanto o poeta, ainda entusiasmado com os ares pombalinos e ilustrados de sua experiência em Portugal, desejava civilizar a colônia, torná-la requintada, culta e civilizada, acima de tudo. Era uma proposta semelhante à de Cláudio, com sensíveis diferenças: o poeta de Mariana estava preocupado com as letras, e Silva Alvarenga apostava principalmente no progresso das ciências acadêmicas. Em seu poema “As Artes”, recitado em 1788, na Sociedade Literária de Rio, quando do aniversário de D. Maria I, Silva Alvarenga reconstrói seu velho sonho, na exaltação do progresso

do mundo, revelando o espírito ilustrado setecentista. Lembra o tom declamatório do *Parnaso Obsequioso*, de Cláudio, especialmente no desejo de civilizar a colônia, e no caráter otimista dos versos. Cláudio, no *Parnaso*, já lamentava que somos tristes “neste País grosseiro”, mas ao mesmo tempo, já reparava num “clarão que vinha do Oriente” e que iria dar nova configuração civilizatória às terras incultas. Silva Alvarenga, em “As Artes”, louva o espírito científico e ilustrado de seu tempo, mas junto de sua alegria, deixa escapar o descontentamento na exaltação de hinos à rainha:

“Eles voam, levando ao céu sereno  
 Nas brancas asas os mais ternos votos  
 de respeito e de amor que vos consagra  
 Rude, mas grato, povo americano”.

O “*rude, mas grato*” denuncia o quanto Silva Alvarenga ainda estava imbuído de um certo conceito de barbárie aplicado aos colonos, não somente pela sua experiência de dupla visão de mundo, mas ainda por uma certa aceitação das visões européias. Mas como Cláudio, de certa forma, tentou lutar, durante toda a trajetória poética, contra a idéia de primitivismo colonial. Tudo indica, de fato, mesmo em outros textos que discutiremos, que Silva Alvarenga esteve insatisfeito com a convivência na colônia, a despeito das formações acadêmicas no Rio de Janeiro; e a prisão por três anos, certamente corroborou esse desgosto. Dono de uma rica bagagem literária, e de uma formação cortesã definida por leituras clássicas, o poeta deve ter se sentido um estranho e, no mínimo, diferenciado entre os incultos. Não é de se estranhar, diante de tudo o que já analisamos previamente. Este tinha sido o posicionamento de Cláudio e Gonzaga.

Num de seus rondós mais curiosos, “O Cajueiro”, o terceiro de sua coletânea *Glaura: poemas eróticos*, Silva Alvarenga faz uma sensível definição lírica de sua própria condição biográfica, ao tentar identificar o cajueiro, árvore tropical, com a figura de si mesmo. Nessa tentativa de definir sua própria natureza, em função de seu espaço de vivência, o eu lírico revive o velha tema (comum em Petrarca) das águas delicadas que nascem da penha dura. Trata-se de uma espécie de inadaptação do poeta ao seu convívio com os outros, muito embora se distancie daquela *outsideridade* ou marginalização dos poetas românticos. O refrão diz o seguinte:

*Cajueiro desgraçado,  
 A que fado te entregaste,  
 Pois brotaste em terra dura  
 Sem cultura e sem senhor!*

E posteriormente, uma das estrofes que acompanham o estribilho:

Para frutos não concorre  
 este vale ingrato e seco;

Um se enrugamurcho e peço,  
outro morre ainda em flor.

Mas se o tom é de profundo desgosto e desolação, e se o cajueiro parece não produzir frutos, nem por isso deixa de expressar um certo otimismo e persistência no fazer poético:

Mas se estéril te arruínas,  
Por destino te observas,  
E pendente sobre as ervas  
Mudo ensinas ao pastor

Que a fortuna é quem exalta,  
Quem humilha o nobre engenho:  
Que não vale humano empenho,  
Se lhe falta o seu favor.

Esse tipo de imagem, a do objeto sensível que nasce no meio da paisagem bruta e dura, já havia inspirado Cláudio em inúmeros sonetos, especialmente o 98, que anuncia que “entre penhas tão duras se criara uma alma terna, um peito sem dureza”. O recurso vem originalmente de Petrarca, que metaforizava as lágrimas que saíam do peito (que inutilmente resistira ao amor) como suaves fontes que saíam das rochas duras. Profícua imagem para a paisagem mineira, tão bem lembrada por Cláudio. Silva Alvarenga vai mais longe, e prefere o cajueiro, já que buscava retratar em sua poesia alguns elementos naturais que pudessem caracterizar a sua condição de “americano”. Se em alguns rondós, a cor local pode soar falsa e artificial, já que tudo se mistura a outras paisagens européias, aqui, em “O Cajueiro”, o recurso funciona perfeitamente como diferenciador de espaços geográficos, como bem desejava o poeta. Mas, se tudo isso não chega a definir um intimismo, ou uma profunda introspecção nos versos de Silva Alvarenga, o que definitivamente não o aproxima dos românticos, nem por isso deixa de alçar uma intervenção de certas disposições psicológicas nas convenções retóricas e políticas do Setecentismo do autor de *Glaura*. O catecismo neoclássico dos poetas árcades não foi assim tão circunscrito a uma prática retórica que pudesse impedir ou invalidar totalmente a intervenção de manifestações psíquicas subjetivadas. “O Cajueiro” de Silva Alvarenga parece ilustrar essa hipótese.

Fábio Lucas, no já citado *Luzes e Trevas: Minas Gerais no séc. XVIII*, tende a aceitar a tese do intimismo e das paixões do eu lírico, e identifica o cajueiro como alegoria de contemplação do próprio poeta, embora num sentido existencial e social, ou seja, a do mulato e pobre que “certamente sofreria na carne o gelo discriminatório da sociedade escravagista”<sup>9</sup>. Parece sedutora essa idéia de uma confissão existencial. Mas ao mesmo tempo, vê-se ainda a possibilidade das diferenciações culturais, idéia

<sup>9</sup> Fábio Lucas. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no séc. XVIII*, p. 53.

tão obsessivamente discutida pelos árcades no séc. XVIII, ao que tudo indica, preocupados com a civilização da colônia. Se o cajueiro é reflexo ideológico do caráter do poeta (e quanto a isso, não parece haver dúvida), seus traços de personalidade são definidos por uma sensibilidade amorosa e poética, estranha ao comportamento da colônia, e que parece registrar o aprendizado da poesia de corte. Isso fica claro quando Silva Alvarenga volta ao tema do cajueiro no rondó XXXIII (a volta de temas é procedimento comum na coletânea) e dá-lhe novos contornos e sentidos, sobretudo no conteúdo e na explicação da natureza do cajueiro:

*Vem, ó Ninfa, ao Cajueiro,  
Que no oiteiro desprezamos,  
Que em seus ramos tortuosos  
Amorosos frutos dá.*

E depois, numa das estrofes seguintes:

*Vem, que a Deusa dos amores  
Tua fronte adomará.*

É claro que o plano metafórico do cajueiro está aberto demais para uma maior restrição, mas a colocação das diferenças culturais, ao mesmo tempo, afigura-se como ponto de partida, já que existe no centro do poema um elemento sensível e amoroso, que cresce numa terra “sem cultura e sem senhor”. Essa alegoria da alma do poeta estampada na natureza tem o mesmo princípio da “Fábula do Ribeirão do Carmo”, de Cláudio, em que um elemento natural, de origem rústica e sem cultura, acaba por definir o espírito sensível, criativo e amoroso do poeta, posto na contradição de duas culturas. O cajueiro, portanto, funciona mais ou menos como um ribeirão do Carmo, uma figura à qual se atribui a representação da consciência do poeta. E é curioso que, em ambos os poemas, “O Cajueiro” e a “Fábula”, a disposição do cenário evita os convencionalismos da paisagem da poesia clássica, já que se deseja, evidentemente, uma adequação ou pelo menos uma posição da alma poética no suposto espaço da barbárie. O cajueiro, se não foi projetado com esse intuito, transforma-se numa imagem da cultura, do requinte, da civilização, no plano cultural; e na imagem da cortesia, da delicadeza, do refinamento, no plano puramente amoroso, como está evidenciado no 2.º rondó sobre o mesmo tema.

Silva Alvarenga voltaria a manifestar seu desgosto pela permanência na colônia, em outros poemas posteriores ou anteriores à *Glaura*. Num de seus idílios a Basílio da Gama, chamado “A Gruta Americana”, Silva Alvarenga reacende o problema de seu descontentamento. A datação do poema é polêmica. Fábio Lucas, na recente edição da *Glaura*, o insere em 1779, portanto, mais ou menos no mesmo espírito de “O Templo de Netuno” (1777), também dedicado a Basílio, e com o tom saudoso dos amigos que se despedem. Antônio Houaiss acredita que os versos teriam sido escritos em 1795, no período do cárcere, sem que o poeta já soubesse da

morte de Basílio, no mesmo ano<sup>10</sup>. O poema fora transcrito no tomo III da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, de 1841, junto da biografia de Silva Alvarenga, por Januário da Cunha Barbosa, sem data. No ensaio, Januário diz que o idílio fora escrito “pouco depois” de “O Templo de Netuno”, e do retorno do poeta ao Brasil. Se “O Templo” é de 1777, data do retorno, vale a hipótese de 1779. De qualquer forma, o poema é uma aclamação à rainha, como inúmeros outros, e uma fervorosa dedicação ao reino português, ao estilo do “Sonho Poético” de Alvarenga Peixoto, em que o índio anuncia “sou vassalo, sou fiel”. Apesar do tom laudatório, há um toque de desgosto nas palavras de Silva Alvarenga, especialmente ao lamentar que, agora, já não possui mais o sopro das musas. Eis o desfecho de seu idílio:

Ai, Termindo, rebelde o instrumento  
 Não corresponde à mão, que já com glória  
 O fez subir ao estrelado acento.

Sabes do triste Alcindo a longa história,  
 Não cuides que os meus dias se serenam,  
 Tu me guiaste ao templo da memória;  
 Torna-me às musas, que de lá me acenam.

Se o tema se inclui entre as despedidas de Silva Alvarenga a seu amigo Basílio da Gama, quando da volta ao Brasil, como querem Januário da Cunha Barbosa e Fábio Lucas, o lamento se aproxima muitíssimo do estilo e linguagem das epístolas de Cláudio, em que um pastor dirigia a seu amigo o pesar de não poder mais participar da inspiração das musas, porque agora se encontra em terra inculta. Quando Silva Alvarenga voltou ao Brasil, o espírito da “Viradeira” estava em ebulição, o que justificaria os elogios a D. Maria I, e a exaltação da obediência colonial. Mas é bem possível ainda que o encômio propriamente pudesse ser um apelo à clemência da rainha, se o poema, de fato, tiver sido composto no período do cárcere, e especialmente um apelo ao amigo Basílio, para que pudesse interceder a favor de sua liberdade, já que tinha influência na sociedade de corte portuguesa. O “não cuides que os meus dias se serenam” bem poderia revelar a condição existencial do poeta, e os dias em que viveu no cárcere, sob interrogatórios.

Mas a questão fundamental, independentemente do sentido do idílio “A Gruta Americana”, é que Silva Alvarenga fez uma nítida distinção cultural em seus versos, cuja expressão central é o rondó “O Cajueiro”. Nele, o poeta retratou sua própria condição de verzejador cortesão no meio dos iletrados e insensíveis. Na verdade, grande parte de sua discussão já havia sido pensada por Cláudio e Gonzaga, e Silva Alvarenga acreditou estar repensando o problema de forma diferenciada, justamente porque mudava o cenário das composições poéticas, recusando os cansados vales e prados pastoris, para lançar mão de novidades, como mangueiras e cajueiros. Mas o conteúdo de seus versos pouco acrescenta ao bucolismo setecentista. Se a paisagem

<sup>10</sup> *Silva Alvarenga: poesia* (Col. “Nossos Clássicos”), p. 66, n. 33.

é nova, os sentimentos e os motivos são velhos e desgastados. O petrarquismo de Silva Alvarenga, assim como o de outros árcades brasileiros, reside essencialmente nos valores amorosos, de cunho cortesão, como se o poeta quisesse transportar os antigos tópicos da lírica amorosa tradicional para um cenário tropical. No entanto, o que acontece efetivamente é que, se a paisagem funciona como uma espécie de cenário para as tramas amorosas, as cenas desse idílio repetem os velhos mecanismos da ação dramática cortesã. O casal de pastores está disposto em cena, e deverá obedecer a certas fórmulas que bem definem o comportamento de cada personagem nos jogos eróticos. A *Glaura* é mais ou menos isto: um jogo de simulações de antigos sentimentos e valores do clássico bucolismo cortesão e petrarquista. De um a outro rondó, percebe-se uma dinâmica quase teatral, como na imitação de novelas pastoris, em que as estratégias morais vão sendo definidas por um sistema de valores do código cortesão. A pastora Glaura age conforme esse código e justamente nesse seu comportamento é que o poeta vai sustentando as fontes de que bebeu, para a sua formação literária.

A *Glaura* é, portanto, assim como os sonetos de Cláudio, uma espécie de novela pastoril, escrita em forma de rondós e madrigais, e com uma acentuada imitação da estrutura geral do *Canzoniere* de Petrarca. É curioso como o formato das novelas pastoris quinhentistas tem determinado valores e cânones para a poesia árcade do séc. XVIII, no Brasil, especialmente nas formas de composição. Muito da poesia neoclássica, pelo menos a lírico-amorosa, é tributário dessas antigas novelas pastoris portuguesas e italianas, inauguradas por Sannazaro, e de linguagem petrarquista. Aliás, um aspecto ainda pouco estudado. De qualquer forma, a *Glaura* é um cancionero petrarquista reduzido, com roupagem cortesã e uma narrativa pastoril que, ao mesmo tempo, faz homenagem a Petrarca, e se deixa arrastar pelos ares do pastoralismo romanesco renascentista, bem como pelo rococó neoclássico. A história entre Alcindo Palmireno e a pastora Glaura vai sendo configurada aos poucos, em forma de circunstâncias idílicas estampadas em quadros bucólicos, e à medida que o leitor se envolve com essa narrativa, o poeta vai criando quase um romance que leva a um desfecho fúnebre. Mas se as particularidades do livro são, de fato, biográficas, o conteúdo dos versos, entretanto, não o revela, já que quase nada há de individualismo nesse romance.

Já sabemos que a sustentação de um sistema de valores moldado à luz de novelas pastoris petrarquistas, confere a Silva Alvarenga um ar de poeta cortesão, quinhentista e bucólico que deseja, contudo, conferir um tom tropical e “americano” em suas influências. Mas por mais que o cenário de seu idílio seja tropicalizado, o código de etiqueta e de refinamento já, por si, estabelece os limites da cortesia assumida por ele. Um dos pontos centrais de toda a sua coletânea de poesias amorosas é a disposição, em cena, da figura da amada como pastora natural, ou como uma musa que se desnuda eroticamente, através de imagens pictóricas e espiritualizadas. Glaura se mistura a ninfas, napéias e outras entidades do universo mítico e angelical, num clima de sensualidade e, por vezes, forte erotismo, o que justifica o subtítulo do livro (poemas eróticos). Mas a erotização de Glaura, pelo

menos na grande maioria dos rondós, vem acompanhada de uma suave brisa espiritual, de forma que espiritualização e erotização se misturem, num composto de muita harmonia, para dar vazão à mítica imagem da “musa desnuda” eternizada por Petrarca e pelos petrarquistas. É o caso, por exemplo, do rondó XXVI, “O Amante Satisfeito”, que é uma mera exaltação do belo e da verdade natural, retratados pela doce sensualidade de Glaura. O refrão diz:

*Canto alegre nesta gruta,  
E me escuta o vale e o monte;  
Se na fonte Glaura vejo,  
Não desejo mais prazer.*

E posteriormente, uma estrofe que acompanha o estribilho:

Puro Zéfiro amoroso  
Abre as asas lisonjeiras,  
E entre as folhas das mangueiras  
Vai saudoso adormecer.

Afora a gruta citada no 1.º verso do refrão (um elemento escuro que remete ao barroquismo de Cláudio), os recursos de imagem sugeridos no poema reconstróem um campo de sugestões pastoris que ajudam a visualizar aquela referida “erotização espiritualizada”. O refrão, bem como outras estrofes adiante, numa obediência ao *ut pictura poiesis* horaciano, sugerem ao leitor um estilo de poesia tipicamente neoclássico, de expressão decorativa e rococó. A sensualidade e, posteriormente, o suave erotismo de cunho espiritual, se acentuam à medida que elementos míticos se envolvem com a beleza de Glaura, principalmente o “zéfiro amoroso” da estrofe citada. Junto da graça e da beleza da pastora, que colhe flores (fato referido em estrofes seguintes), vem adormecer um “puro zéfiro amoroso” que “abre as asas lisonjeiras”. Zéfiro, deus dos ventos, aqui é uma brisa, uma aragem, uma aura que vem se entrelaçar com o frescor de Glaura nos bosques e prados, o que parece corroborar a hipótese de erotização e espiritualização. Trata-se da “aura” (ou “sopro”) inúmeras vezes referida por Petrarca, que confere ao poeta, inclusive, o jogo de palavras, já pensado por trovadores e stilnovistas, com Laura (*L'aura*): “*L'aura celeste che 'n quel verde lauro/spira...*” A aura petrarquista, ou o zéfiro, a “*brezza proveniente del paese dell'amata*” serviu como fonte de várias alegorias, sobretudo no campo da espiritualidade, da linguagem e da sensualidade: aura-louro, aura-brisa, aura-aurora, aura-espírito vital, ou aura-lamento<sup>11</sup>, a partir de mitos ovidianos. O zéfiro que adormece diante da beleza de Glaura é reconstituição de alegorias míticas dessa natureza, em que a erotização e a espiritualidade se encontram para a composição da clássica imagem da “musa desnuda”, cuja nudez simbólica, posta diante dos olhos do poeta, transforma-se no doce símbolo de

<sup>11</sup> Luciano Rossi. “Per la storia dell’ ‘Aura’”, *Lettere Italiane*, 42(4), 1990, p. 564.

eternidade da *anima*. O ambiente do rondó XXVI é o mesmo de certos poemas de Petrarca como, por exemplo, os madrigais ou a famosíssima canção 126 (“Chiare fresche e dolci acque”), que igualmente celebra a beleza feminina, colocada diante de míticos elementos da natureza, como a água e as flores. Se a fonte direta para o rondó de Silva Alvarenga não é a canção 126 de Petrarca, pelo menos tem-se a certeza de que o espírito poético e as referências alegóricas desta canção estão ali presentes.

Também recompondo um cenário pastoril de auras espirituais e suavemente eróticas, é o rondó seguinte, “Glaura dormindo”, que novamente apela para os zéfiros e para o ardor da natureza que se mistura à graça e à languidez da amada:

*Voai, Zéfiros mimosos,  
Vagarosos com cautela;  
Glaura bela está dormindo;  
Quanto é lindo o meu amor!  
(...)  
Sombras, penhas, troncos, fontes  
Tudo sente um puro ardor.*

Uma vez posta em cena a clássica imagem petrarquista da “musa desnuda”, também com suas implicações espirituais, Silva Alvarenga trabalha com elementos que corroboram a sustentação de valores morais que se identifiquem com essa musa. É curioso como o poeta é mais tímido diante do objeto amado, se comparado a outros do período árcade, mesmo Cláudio, para quem a pastora é sempre a tirana petrarquista e camoniana. Mas na mesma linha de algumas liras da 1ª parte da *Marília de Dirceu*, o livro de Silva Alvarenga vai colocando diante do leitor certas imagens cênicas e pictóricas que, aos poucos, vão definindo os valores da pastora. São construções narrativas, de caráter quase romanesco mas que, longe da intenção puramente narrativa, acabam por fazer referências a valores, em que as circunstâncias expostas revelam o código de honra e castidade. O propósito do poeta não é contar uma história, ainda que em alguns rondós isso fique transparente, mas simplesmente colocar condições poéticas que elucidem o seu sistema de valores. É o caso, por exemplo, do rondó XIII, “A Napéia”, em que a entidade mitológica revela ao pastor-poeta que Glaura o ama, mas em segredo, porque assim devem ser a castidade e dignidade cortesãs:

*Ela já te corresponde  
Em segredo carinhosa;  
Mas prudente e receosa  
N’alma esconde o puro amor.*

*Triste e só teu nome beija  
Nesta gruta, que a convida;  
Chora e geme, e enternecida  
Ver deseja o seu pastor.*

Nesse jogo de simulações cortesias, envolvendo aceitação e recusa amorosa, estaria ainda o madrigal XV, em que o pastor-poeta grava um “triste emblema de amor” no ramo de uma mangueira, e Glaura, vendo-o diante da inevitável confissão amorosa, suspira perturbada, e cobre o rosto, por timidez e pela virtude da castidade. O poeta fica “entre esperança e gosto”. Ela, no entanto, foge. Tudo isso lembra um tipo de ritual amoroso, típico das práticas de corte, em que a dama cortês muito lentamente cedia aos apelos de seu jovem sedutor. Noutro rondó, “A Serpente”, ela lhe agradece por ter salvo sua vida, e promete, corada e em meio a um constrangimento, a correspondência amorosa:

“Esse puro ardor me agrada,  
Eu te estimo e te hei de amar”.

Sempre oscilando nos sentimentos desse jogo de representações, o poeta confere à amada os mais diversos comportamentos, de recusa e aceitação, mas sempre obedientes ao código de honra e de castidade do sistema de valores. O parâmetro ético é o mesmo dos textos de Tasso, Montemayor, Ariosto, Petrarca e os inúmeros poetas de corte da Renascença: a timidez, a cortesia, a nobreza dos gestos, a castidade, a honra, a gentileza. Tudo isso acompanhado de uma firmeza de caráter, estampada na velha tirania amorosa, que faz com que a pastora se recolha e não aceite suas investidas amorosas. Essa mesma tirania, na poesia de Silva Alvarenga, embora freqüente, parece apenas obedecer a uma regra de comportamento, e nem sempre convence, sobretudo porque ela convive com outras formas de expressão, como a própria dedicação amorosa e a correspondência dos afetos. Longe de um envolvimento subjetivo ou mesmo de uma perspectiva de conteúdo romanesco, aquilo que poderia ser uma narrativa no livro de *Glaura* vai apenas sendo configurado à medida que serve de meios para a exaltação de certas virtudes da poesia de corte, ligadas ao belo e ao bem supremo. Não há cronologia nos fatos narrados ao longo da coletânea: o tema da saudade pode estar ao lado da realização amorosa, bem como da promessa de amor, sem que isso altere qualquer estrutura do todo. Não é como nas seqüências de sonetos petrarquistas, muito difundidas na Inglaterra elisabetana, ou nas novelas pastoris, que contavam uma narrativa cronológica, apesar da influência formal destas últimas na poesia do autor de *Glaura*. Silva Alvarenga apenas lança mão de fatos para justificar a exaltação de certos valores por ele defendidos. Trata-se de um recurso retórico bem típico da poesia neoclássica, em que uma pequena narrativa assume ares alegóricos para fundamentar um princípio moral, como já comentamos, por exemplo, na poesia de Gonzaga. Assim, o pastor que salva a amada da serpente ilustra a gratidão amorosa; o velho tema anacreôntico da picada de abelha ilustra a dor do amor; o embaraço de Glaura diante da confissão amorosa, no ramo da mangueira, ilustra a timidez e a castidade, etc. Silva Alvarenga nunca abandonou completamente esses mecanismos

retóricos da poesia de seu tempo, e é possível que não tenha tido a intenção, salvo raras exceções, de tentar uma estética diferente disso.

E diante desses vários recursos de linguagem, que definem o cânone petrarquista, Silva Alvarenga lança mão de várias situações e representações já consagradas, mesmo pelos poetas do período árcade no Brasil. A luta contra o amor, por exemplo, tema ovidiano e petrarquista, já está na própria epígrafe de seu livro, de fato, uma citação de Anacreonte, em que o poeta abandona o tema dos heróis, para buscar as cordas da lira, em que “só respira o terno amor”. O 1.º rondó desenvolve o mesmo tema, agora seguindo também o esquema de Ovídio, nos *Amores*, a princípio recusando-se a cantar o amor, a graça e a ternura:

De agradar-te sou contente:  
 Sacro loiro não me inflama:  
 Da mangueira a nova rama  
 Orne a frente do pastor,

e depois, assumindo um destino que agora se torna inevitável, ou seja, o cantar de amor. A bem da verdade, essa declaração de que havia, em certo momento, recusado a lira amorosa era quase uma obrigação, e esteve presente basicamente em todos os poetas petrarquistas. Era uma tentativa de pôr de lado a própria responsabilidade amorosa – um recurso utilizado pelo próprio Petrarca. Nessa mesma linha de recusa do amor, o rondó XIV também apresenta uma daquelas narrativas curtas, de caráter retórico, que ilustram valores ou idéias. O enredo diz que Glaura quebrara as pontas das setas de Cupido, num dia em que o deus pendurara num tronco sua aljava. O pastor vai em socorro deste, e Amor disfarça sua fúria, para conseguir o seu intento. Dando-lhe o aço luminoso para a reparação das armas amorosas, o pastor não imaginava que o “ímpio” pudesse traí-lo, mas este, na posse de novos instrumentos, curva o arco e traspassa a seta no peito do outro, que agora é sujeito amante. O poema se chama “O Amor Armado”, e lembra narrativas alegóricas, como a lira XI da 1ª parte da *Marília* de Gonzaga. Em todos os enredos dessa natureza, em que se explicita uma espécie de agonística amorosa, ou o poeta deseja se afastar de qualquer responsabilidade amorosa, ou deseja revelar sua luta contra o desejo amoroso. A contenção sexual é o ponto de partida do petrarquismo bembesco, e a sustentação de toda uma ética do sistema de valores da sociedade de corte. Narrativas como a de Silva Alvarenga, ou de Gonzaga, que também se encontram nos mais diversos autores da Renascença, apenas reiteram a difusão desses ideais firmados pela moral cortesã.

Ainda no jogo das representações cortesãs, o sentimento de prisão por amor também convive com o seu oposto, ou seja, o convite ao amor por parte do pastor-poeta. Silva Alvarenga usa termos de filiação petrarquista, como “ninfá ingrata”, “cruel”, “dura”, “fera”, e ao mesmo tempo, talvez numa imitação de Gonzaga, projeta a natureza como palco de suas reflexões sobre o amor, transformando-a

numa justificativa para a realização erótica. Surge o velho “convite natural ao amor”, que perseguiu poetas desde Camões, e que explica que a natureza é a verdade:

Na mangueira fazem ninho:  
Vês, ó Glaura, lá voltaram;  
Foram juntos, e pousaram  
No raminho superior.

Eles tomam: par ditoso!  
Dize, ó Ninfa: não te agrada  
ver a pomba acompanhada  
Do amoroso rolador?

Motivos essencialmente petrarquistas surgem ao longo de toda a obra lírica de Silva Alvarenga, em forma de imagens, metáforas, valores, estruturas de linguagem. O poeta sempre fazia questão de atribuir um forte conteúdo de espiritualidade à sua amada, junto de suas disposições eróticas, o que a transformava numa típica imagem da feminilidade petrarquista. Gonzaga também pensou sobre isso na 2ª parte da *Marília*, em que a pastora é vista não apenas como representação das superficialidades pastoris, mas como alegoria mais complexa, como figura feminina espiritualizada, que tem a capacidade de reflexão crítica. A brasilianista Luciana Stegagno-Picchio, dentre outros críticos, argumenta que *Marília*, contrariamente à Glaura, se transformara numa personagem com vida, e não se limitava apenas a uma experiência formalista, ou uma mera prática literária<sup>12</sup>. A observação não deixa de ser uma verdade: Glaura é mais um títere do que uma figura feminina, e em momento algum da coletânea de poemas, se sente uma proximidade humana, ou a complexidade de uma figura feminina verdadeira. Mas apesar desse exercício de funções e atribuições do repertório clássico, Silva Alvarenga confere mais espiritualidade à sua Glaura, mais misticismo e, ao mesmo tempo, mais aproximação com a mítica figura da Laura de Petrarca. Quando Gonzaga traz *Marília* para o debate de suas reflexões éticas, religiosas ou jurídicas, a antiga e superficial pastorinha árcade cede espaço a uma mulher burguesa e real, projetada ao gosto mais moderno do poeta. A Glaura, se funciona como ponto de partida para reflexões do poeta, é apenas como estrela espiritual, um guia, um direcionamento natural, sem que ela própria venha tomar o discurso e lançar mão de reflexões. Ela é apenas um ponto de inspiração, sempre angelizada e erotizada ao mesmo tempo, o equilíbrio da criação do poeta. A ausência de Glaura, depois de sua morte, significa o próprio emudecimento do canto lírico, já que a pastora é pura fonte de poesia.

Essa clássica vertente petrarquista de projeção da figura feminina como representação espiritualizada (Glaura entre zéfiros e ninfas) teria perseguido o imaginário de Silva Alvarenga durante toda vida, mesmo bem antes da concepção de sua famosa coletânea de rondós e madrigais, que o tornou célebre. Embora grande

<sup>12</sup> *História da Literatura Brasileira*, pp. 141-142.

parte de sua poesia seja de feição encomiástica, a produção lírica e amorosa sempre concebeu a imagística petrarquista como alicerce de valores, sobretudo a espiritualização da mulher. Na sua heróide *Teseu a Ariadna*, sem data e publicada posteriormente no *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa, e que pode ter sido escrita no período de Coimbra (antes de 1777), Silva Alvarenga antecipa a espiritualização de Glaura e, especialmente, a antiga idéia de Petrarca, de que a amada se configura como uma estrela ou um direcionamento, para um navio sem leme em alto mar. Todo escrito em terça rima, o poema está entre as boas produções líricas de Silva Alvarenga. O assunto é o lamento de Teseu a Ariadna que, agora, depois de inúmeras aventuras, o abandonou por outro amante. O tom é lamentoso como em alguns sonetos de Cláudio, em que o pastor lastima a perda da amada, que o trocou por outro. Mas o que aqui nos interessa é a imagem de desnorsteio do eu lírico diante da perda amorosa, metaforizada pela imagem do navio sem leme que navega à solta em alto mar, para o desespero do herói:

Sem leme já, sem mastro e sem antenas,  
Vão ludíbrio dos mares e penas,  
As tristes praias avistei de Atenas.

Ariadna ocupou meus pensamentos:  
Meu coração a teve sempre à vista  
Para mais avivar os meus tormentos.

A metáfora do navio que enfrenta uma tempestade em alto mar, para representar a condição do amante que perde o direcionamento de seus atos, foi repetidas vezes utilizada por Petrarca, nas *Rimas*, seja como matéria de sonetos, seja como referências ao longo de canções. No soneto 189 (“Passa la nave mia colma d’obblio”), o poeta sugere a imagem do navio como sua própria alma, e a tempestade em alto mar, como sua condição amorosa, governada pelo amor (*l Signore*). Em meio ao desespero do naufrágio, mortas a sua razão e arte de navegar, restaram-lhe somente os sinais (olhos de Laura), mas que se escondem na tempestade, e que não podem ajudá-lo a encontrar o porto:

Celansi i duo mei dolci usati segni;  
morta fra l’onde è la ragion e l’arte:  
tal ch’i’ ’ncomincio a desperar del porto.

A metáfora do navio em meio à tempestade, como alma do poeta, voltaria na obra de Petrarca por outros versos. No soneto 235 (“Lasso, amor mi trasporta ov’io non voglio”), por exemplo, diz que protege sua embarcação dos recifes, mais que qualquer navegador. Na canção 135, compara seu amor com um ímã no mar, que atrai e afunda os navios. Pouco depois, no soneto 151 (“Non d’atra e tempestuosa onda marina”), diz que foge de seus sentimentos como de uma tempestade no mar. E volta a uma imagem semelhante no soneto 317 (“Tranquilo porto avea mostrato

Amor”), em que considera que o amor já lhe havia mostrado um porto tranqüilo para sua tempestade, na idade madura, quando a morte arrancou o fruto de tantos anos. E finalmente, na canção 323, refere-se de novo a um navio naufragado por uma tempestade em alto mar, entre as alegorias da morte de Laura. Vê-se que a imagem perseguiu Petrarca por quase todo o seu processo de escrita, de forma que pôde reconstruí-la e repensá-la sob inúmeras variações. Mas de qualquer forma, algumas metáforas foram estabelecidas e, posteriormente, mantidas por seu imaginário: o navio é o amor; a tempestade é o sentimento amoroso que desgoverna a alma; e as estrelas (ocultas) são os olhos da amada.

A imagem construída por Petrarca, representativa de toda uma condição amorosa, parece ter despertado o interesse de Silva Alvarenga, que recorreu a ela por duas vezes: na heróide *Teseu a Ariadna*, já comentada, e numa “Canção aos anos da fidelíssima rainha a Senhora D. Maria I”, em 17 de dezembro de 1797, que na edição de Norberto de Sousa aparece com o título de “A Tempestade”. É que alguns títulos de poesias foram modificados pelo editor, como nos esclarece Afonso Arinos, na sua edição da *Glaura*. A canção, que foi publicada no *Patriota*, do Rio de Janeiro, quando o poeta colaborava com este jornal, foi escrita para a celebração do aniversário da rainha, mas a bem da verdade, tinha um propósito bem mais pessoal que o simples discurso laudatório. É que Silva Alvarenga saíra recentemente da prisão, por clemência da rainha, naquele mesmo ano, e o poeta aproveitava para elucidar, sempre que possível, a sua obediência e fidelidade ao reino português. É uma canção curiosa, porque consegue fugir, até certo ponto, das invariabilidades monótonas da velha poesia encomiástica setecentista, sempre disposta a usar os mesmos recursos da grandiloquência greco-latina. Silva Alvarenga faz novo uso da metáfora do navio que naufraga na tempestade, como representação de seus trágicos anos vividos no cárcere, e na seqüência de seus versos, a rainha passa a ser o seu guia, nos mais diversos aspectos, qual estrela petrarquista ao amante desgovernado. Vale a pena conferir alguns trechos. A introdução, que apresenta a situação existencial do poeta, diz o seguinte:

Fraco batel em tormentosos mares,  
 Vou sem vela, sem leme e sem piloto;  
     O turbulento Noto  
 Revolve as ondas e as eleva aos ares;  
 E Bóreas, que em tufões subir costuma,  
 Borrifa os astros co’ a salgada espuma.

A salvação para seu tormento é em seguida anunciada:

Ó gênio tutelar, astro brilhante,  
 Que enches de luz o império lusitano,  
     Aparta o fero dano  
 Da destroçada quilha flutuante,  
 E o frágil resto do batel quebrado

Toque feliz o porto desejado.

A canção de Silva Alvarenga, em seus motivos e no uso lírico de suas imagens, aproxima-se de encômios vassálicos da Renascença, especialmente do petrarquismo elisabetano, em que o elogio político se misturava a sugestões meramente amorosas ou a simpatias e afeições morais. Só assim se justificavam, por exemplo, os sonetos amorosos de Shakespeare a seu patrono Henry Wriothesley, se de fato os versos foram a ele dedicados. Os poetas de corte tinham uma concepção muito abrangente da figura do monarca, sobretudo no caso de figuras femininas. Numa recente biografia de Edmund Spenser<sup>13</sup>, vê-se que a promoção e a campanha publicitária da rainha Elizabeth I, por parte dos poetas cortesãos, assumia proporções que em muito ultrapassavam os limites do encômio propriamente. O papel da rainha abrangia, na literatura, uma série de possibilidades, e era comparada, por exemplo, a certos estereótipos, como a figuras femininas do Antigo Testamento, como Judite ou Ester; a deusas clássicas, como Vênus e Diana (“a rainha-vestal”); à Virgem Maria (estranhamente, para uma rainha protestante); e finalmente, a uma dama cortês petrarquista. Gary Waller nos dá exemplos de correspondência e poesia enviadas à rainha, que mais se assemelham a apaixonados versos a uma dama amada. Spenser chega a exaltar, num soneto, a feliz coincidência do nome idêntico das três mulheres de sua vida: a mãe, a esposa e a rainha.

Esse parece ser o espírito da canção de Silva Alvarenga, em seu encômio à monárquica figura feminina, principalmente pelo uso de uma imagem petrarquista que vislumbra a condição existencial do amante – a alma em naufrágio salva pelos olhos da amada. Talvez seja um dos únicos textos do Neoclassicismo brasileiro em que a poesia encomiástica assume ares essencialmente líricos, quase de forma a misturar os gêneros, como no discurso laudatório renascentista. Silva Alvarenga teve certa consideração especial pela rainha D. Maria I, e chegou a dedicar-lhe um outro poema, “As Artes”, em 1788, também em celebração de seu aniversário. É o poema, já anteriormente comentado, que denuncia uma certa convicção do poeta em relação às diferenças culturais, e no qual o “rude, mas grato, povo americano” consagra à rainha “os mais ternos votos de respeito e de amor”.

Outros elementos de submissão petrarquista vão se espalhando ao longo de seus versos, e poderíamos pensar, por exemplo, na própria composição e retratação poética da figura feminina. A ingratidão amorosa, a tirania, a fereza, tudo isso são compostos ideológicos que se identificam com Glaura, como já sabemos. E, claro, esses toques convencionais funcionam apenas como um produto de discurso, já que a pastora pode agir contrariamente, como numa súbita e inexplicável correspondência afetiva. Mas essa era também a forma de atribuição dos valores à amada pelos poetas petrarquistas, ou seja, o eterno jogo de recusa e aceitação, como manda o figurino cortês.

<sup>13</sup> Gary Waller. *Edmund Spenser: a literary life*, pp. 53-54.

É curioso que, em momento algum, Silva Alvarenga nos fornece uma descrição física de sua amada, pelo menos com detalhes que registrem disposições petrarquistas, como fizera Gonzaga. Num único rondó que trata do assunto, “O Retrato”, o poeta evita descrições que se assemelhem à clássica figura de Laura, como tranças loiras, faces de neve etc. Ao contrário, a enumeração dos dotes físicos apenas indica espiritualização dos mais diversos elementos, sem que eles sejam detalhados. É possível que esse, de fato, tenha sido o propósito do poeta, ou seja, evitar a europeização dos atributos físicos, para que não fiquem incompatíveis com o cenário tropical. Caldas Barbosa, que cantou os requebros da ternura brasileira em linguagem clássica e mestiça, não hesitou na “petrarquização” de figuras femininas, ao descrevê-las como perfeitas Lauras inseridas em meio de rosas e neve. Numa écloga intitulada “O Canto dos Pastores”, publicada no *Patriota*, Silva Alvarenga sucumbe à tentação de petrarquizar sua amada, e acaba caindo em conceitos e valores que estariam presentes também na obra de Gonzaga. Na referida écloga, os pastores Mirtilo e Alcindo (pseudônimo do poeta) celebram os seus amores, respectivamente Célia e Glaura. O tom é o mesmo de delicadeza e graça rococó, que está na arte decorativa dos rondós. Na história, Mirtilo fora abandonado por Célia, que fugiu com outro pastor, enquanto Alcindo ainda não sabe o que é o ciúme, e sabe que Glaura o ama sem revelar o seu amor (como no rondó “A Napéia”). As distinções morais são estabelecidas desde o princípio: Célia é traidora, ingrata na relação amorosa, e não respeita o pastor que a ama; Glaura é pastora de virtudes, e ama castamente, sendo incapaz, por pudor, de revelar o seu ardor amoroso. Mirtilo assim descreve sua amada:

São negros os teus olhos matadores  
E os cabelos também da cor dos olhos.

E Alcindo retrata sua Glaura:

Seus olhos são da cor do céu sereno  
E o cabelo ondedos fios de ouro.

Gonzaga, na lira XVI da 1ª parte da *Marília*, em que critica o antigo estilo das musas tiranas de Cláudio, acaba revelando a mesma disposição para atribuir a riqueza da virtude às loiras musas petrarquistas. Quanto a Silva Alvarenga, é difícil imaginar o nível de consciência a respeito dos valores de seu poema. É claro que, historicamente, há inúmeros fatores envolvidos aí dentro, mas o petrarquismo, de uma forma ou de outra, parece ter contribuído sensivelmente para a concepção e difusão desse preconceito, já que é uma fórmula estética e ideológica de inspiração cortês. Silva Alvarenga, na “Écloga”, denuncia ainda mais, a despeito dos “brasileirismos” que ele próprio se atribuiu, o quanto estava imbuído de uma inclinação europeizante e de preconceitos coloniais.

Mas apesar da rigorosa formação petrarquista do poeta de *Glaura*, alguns desvios de sua estética são curiosos. Silva Alvarenga, mais que qualquer outro poeta colonial do séc. XVIII, buscou formas de erotização do discurso amoroso que transcendessem o conteúdo lírico das tradicionais poesias de corte. Muito embora tenha valorizado a conduta convencional do modelo cortesão, seus versos (por ele intitulados “poemas eróticos”), vez ou outra, metaforizam práticas amorosas ou encontros sexuais que se distanciam dos castos jogos cortesões, em que predominam a pudicícia e o artificialismo. Cláudio já anunciara certo desconforto com os rigores do código de honra e castidade de sua própria poesia. Gonzaga substituiu esses valores pelo sonho de exercício da vida conjugal burguesa. E Silva Alvarenga erotiza seu discurso pela projeção de metáforas da relação amorosa que, sutilmente, pressupõem a realização sexual. As inúmeras composições do acervo mitológico greco-latino corroboram a erotização de *Glaura*, distanciando-a daquela suposta ingenuidade de que se vêem sempre imbuídas as pastoras árcades. A sustentação da moral cortês é substituída pelo prazer imediato, pela realização amorosa, pelo encontro propriamente. *Glaura*, junto de sua espiritualidade, transforma-se em ponto de irradiação erótica, entre as flores e os zéfiros que tocam o seu corpo. Embora relativamente raros, são os momentos de maior espontaneidade nos versos de Silva Alvarenga, quando a poesia é celebração de um feito amoroso.

Os rondós VII e IX, ambos intitulados “O Beija-flor” e separados por uma “lembrança saudosa”, parecem denunciar essas contradições entre o rigor moral e a perfeita realização amorosa. O primeiro deles, talvez o melhor rondó de toda a coletânea, pela ousadia das imagens e pela invenção poética, narra o sublime momento do eu lírico transformado em beija-flor, enquanto faz belas descrições de um encontro amoroso. O ponto de partida parece ser as investidas eróticas de divindades mitológicas masculinas metamorfoseadas em pássaros, como o caso de Zeus mudado em cisne, para o encontro sexual com Leda. Silva Alvarenga suaviza e torna mais delicada essa realização do amor, quando utiliza a singela e pura imagem do beija-flor:

Neste bosque alegre e rindo  
Sou amante afortunado;  
E desejo ser mudado  
No mais lindo Beija-flor.

Todo o meu corpo num instante  
Se atenua, exala e perde:  
É já de oiro, prata e verde  
A brilhante e nova cor.

E logo depois, traduz em matéria de poesia o ato amoroso, com metáforas ousadas e inventivas, e ao mesmo tempo delicadas:

E num vôo feliz ave

Chego intrépido até onde  
 Riso e pérolas esconde  
 O suave e puro amor.  
 (...)
   
 Toco o néctar precioso,  
 Que a mortais não se permite;  
 É o insulto sem limite,  
 Mais ditoso o meu amor.

O pássaro é também motivo de êxtase amoroso na poesia de Petrarca. Na famosa canção 23 (“Nel dolce tempo de la prima etade”), depois das sucessivas metamorfoses por que passa o poeta, por questões morais, ele anuncia, ao final, a sua não realização amorosa, dizendo que não foi como Zeus, que se transformou em nuvem de ouro,

Ma fui ben fiamma ch’ un bel guardo accense  
 E fui l’ uccel che più per l’ aere poggia  
 Alzando lei che ne’ miei detti onoro.

Antonio Candido argumenta que o rondó do beija-flor, de Silva Alvarenga, é “o desejo de identificar-se voluptuosamente a passarinhos eufêmicos e, escudado na sua delicada pequenez, atenuar os aspectos agressivos da corte amorosa”<sup>14</sup>. De fato, a escolha do beija-flor apenas ameniza um gesto poético que, em si, é agressivo, como as histórias de raptos e seduções, a exemplo da “Fábula do Ribeirão do Carmo”. É o assalto amoroso de Zeus, agressivo, transformado em chuva de ouro, ou cisne. O mesmo Silva Alvarenga denuncia o próprio conteúdo vigoroso e enérgico de seu gesto abrandado pela imagem do delicado beija-flor:

Não me julgues inocente,  
 Nem abrandes meu castigo;  
 Que sou bárbaro inimigo,  
 Insolente e roubador.

É um dos raros poemas líricos do Setecentismo brasileiro, em que os jogos cortesões de sedução e artificialismo cedem espaço à realização amorosa plena, destituída da idealização petrarquista. Esses momentos são repetidos ao longo da coletânea de rondós e madrigais, sob a forma de uma felicidade que, muitas vezes, o poeta define apenas como sendo um estado de pura contemplação do belo ou da natureza. São também os momentos em que o pastor convida sua amada Glaura para participar de seu êxtase e de sua alegria de estar diante do espelho da razão natural, ou ainda a convida para o amor. Rondós como “O Amante Satisfeito”, “O Prazer”, “A Alegria”, “O Bosque dedicado aos Amores”, “Glaura Dormindo”, etc. O espírito desses versos está recheado de um doce lirismo erótico e, ao mesmo tempo,

<sup>14</sup> *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 1, p. 145.

espiritualizado, em que Glaura, assim como a natureza, é fonte de prazer e contemplação, bem como a razão de celebrar o próprio belo. Ainda na mesma linha da canção 126 de Petrarca (“Chiare fresche e dolci acque”), porém com mais ousadia e determinação erótica, Silva Alvarenga vai construindo situações prazerosas, em que o objeto amado é foco de uma irradiação do belo, da virtude e do sumo bem, com pressupostos platônicos. E sua base petrarquista, mesmo quando trabalha com a decepção amorosa, anula a noção de culpa e de pecado, que sempre foi o apoio do petrarquismo bembesco renascentista. Silva Alvarenga é adepto de uma celebração do belo, utilizando retoricamente a natureza e o ideal feminino como ponto de partida. Se sua linguagem e seus valores são petrarquistas, estes estão sempre revestidos de uma roupagem setecentista, cujos parâmetros são a retórica, o rococó decorativo e o princípio da razão natural, ainda que tudo isso esteja envolto numa capa mística ornada pela mitologia greco-latina. Parece que a veia poética de Silva Alvarenga, pelo menos nos rondós, vem de um desejo de celebração do prazer e da alegria, mas os temas convencionais do classicismo português (saudade, dor, lamento, morte da amada) acabam ocupando um espaço considerável em seus versos, como no caso dos madrigais, insistentemente lamentosos e monótonos. E mesmo nos rondós, prevalece muito o tema da saudade, carro-chefe da lírica portuguesa.

Portanto, em oposição aos poemas de celebração do prazer, da alegria e da realização amorosa, surgem os versos de lamento do velho tema do “triste viver”, balizado pelos sentimentos de saudade ou incorrespondência amorosa. É a lembrança saudosa que separa os dois rondós do beija-flor. No jogo de oposições, o “Amante Infeliz” contradiz “O Amante Satisfeito”, e sobretudo a morte de Glaura substitui as felicidades idílicas de alguns momentos da 1ª parte. No 2.º rondó do beija-flor, agora em momento de desolação, o poeta confessa:

Beija-flor fui amoroso,  
 E ditoso já me viste;  
 Hoje é triste e desgraçado  
 O sonhado beija-flor.  
 (...)
 Mas tu foges rigorosa,  
 E eu não vôo... que martírio!  
 Nem procuro o branco lírio,  
 Nem da rosa a viva cor.

É curioso como a imagem do beija-flor, ave tropical, tornou-se quase obsessiva em Silva Alvarenga, para a representação do ato amoroso, pela delicadeza que poderia despertar em termos poéticos. No madrigal XXXI, ele volta ao tema, referindo-se aos momentos de desconsolo, em que a imagem do beija-flor é apenas lembrança de motivos venturosos do passado:

Se eu conseguisse um dia ser mudado

Em verde beija-flor, oh! que ventura!  
 Desprezara a temura  
 Das belas flores no risonho prado.  
 Alegre e namorado  
 Me verias, ó Glaura, em novos giros  
 Exalar mil suspiros,  
 Roubando em tua face melindrosa  
 O doce néctar de purpúrea rosa.

Silva Alvarenga está entre duas formas de expressão petrarquista: uma, de celebração do belo, também tributária de uma concepção platônica, cujo ponto de partida é a natureza e o ideal feminino; e outra, de lamentação da perda amorosa, da incorrespondência, da saudade e da morte da amada. Glaura, a medida em que os versos evoluem, vai se configurando de formas diferentes, vai adquirindo valores novos e as imagens mais diversas, sem contudo, perder o equilíbrio poético de manifestações cortesias. De qualquer forma que seja vista, em recusa ou aceitação do amor do poeta, a pastora mantém um requinte de comportamento, necessário a toda poesia de corte, que delinea os cânones do petrarquismo e registra o conteúdo e a filiação poética de Silva Alvarenga. O cantor de Glaura é herdeiro das novidades de seu tempo, tem como alicerce estético de sua poesia a retórica setecentista e a arte decorativa; e como sustentação de valores, a cortesia e o petrarquismo. Talvez tenha sido, dos poetas coloniais de seu tempo, o mais intimamente ligado à lembrança de Petrarca, e também um dos poucos que beberam dessa fonte original, além de passar pela constante visita ao petrarquismo bembesco. Silva Alvarenga, mais que imbuído de valores cortesãos, encerra em sua poesia quase uma homenagem ao poeta de Laura, repetindo sua história, redimensionando sua experiência, revivendo, enfim, o conteúdo de sua poesia. Mediado por lembranças saudosas, está entre o amor e a saudade, entre a celebração e o lamento, entre o feito e o lembrado. E embora não seja o melhor da produção de seu tempo, Silva Alvarenga às vezes surpreende. A negligência para com seus versos não se justifica. O poeta precisa ser editado, lido e avaliado. Há belos momentos de poesia mais madura entre os artificialismos retóricos e as convenções pastoris decadentes.

## 2. ALVARENGA PEIXOTO E O “TESOURO CADUCO”

Difícilmente a poesia de Inácio José de Alvarenga Peixoto poderá despertar interesse em algum leitor leigo moderno, porque a tônica que paira em seus versos é o encômio, talvez um dos pontos mais polêmicos do Setecentismo, e que mais tem despertado hipóteses históricas. É curioso que Alvarenga Peixoto tenha sido um dos incondientes mais entusiasmados com a idéia da revolução e da brasilidade, sem que isso não pareça estar em seus versos, embora Rodrigues Lapa arrisque uma ou

outra análise em que a laudatória mascara o desejo da revolta. De qualquer forma, é difícil justificar a natureza da poesia encomiástica no Setecentos, como fruto de inspiração retórica, sobretudo porque ela contradiz inteiramente o suposto espírito libertário atribuído aos inconfidentes. Daí também uma certa repugnância ou, no mínimo, descaso por parte da crítica moderna, justamente porque o verso laudatório tem sido visto como datado ou pelo menos vazio de significados mais profundos, o que parece ser consequência do individualismo e do senso mais depurado de ética e justiça da modernidade burguesa. Seria o encômio meramente um jogo pessoal de interesses e manipulações, ou uma defesa das virtudes cívicas amparada pela filosofia ética do séc. XVIII? Embora discutível, talvez haja um pouco das duas coisas.

A constatação desse tipo de poesia na obra de Alvarenga Peixoto tem revelado o quanto o poeta abraçou, mais que qualquer outro de seu tempo na colônia, o motivo castiglionesco do cortesão que assume a etiqueta e defende o interesse de seus superiores. De fato, sua convivência – não muito restrita – com a corte de D. José I e do marquês de Pombal, junto de Basílio de Gama, parece ter dado a ele o tom constante de sua poesia.

Alvarenga Peixoto nasceu no Rio de Janeiro, em 1744, mesmo ano que Gonzaga, e durante muito tempo, dispôs de muito dinheiro para os estudos no Brasil e em Portugal, fruto de herança do pai. Em 1760, vai à Universidade de Coimbra, como foi freqüentíssimo entre os intelectuais da colônia. Lá teria firmado amizade com outros poetas, alguns dos quais viria a reencontrar posteriormente em Minas Gerais, como Tomás Antônio Gonzaga. Por algum motivo, seu curso foi interrompido entre 1761 e 1763, com possível vinda para Minas Gerais, e só seria concluído anos mais tarde, em 1767, quando colou grau de doutor em leis. Mas o novo retorno ao Brasil só aconteceria em 1775, com a nomeação para ouvidor do Rio das Mortes. Não se sabe ao certo o quanto Alvarenga Peixoto escreveu durante sua estada em Portugal. Provavelmente muito pouco, a julgar pelas publicações. Apenas dois poemas foram editados: o soneto “Entro pelo Uruguay: vejo a cultura”, que saiu junto com a 1ª edição de *O Uruguay* de Basílio da Gama, em 1769, e o soneto “América sujeita, America vencida”, publicado em 1775. Outro poema de Alvarenga Peixoto só seria editado em 1785, que é “O Retrato”, uma lira ao estilo de Gonzaga, louvando inclusive a beleza de Marília. Em Portugal, o poeta e doutor em Leis exercera o cargo de juiz-de-fora, e no Brasil, o de ouvidor. A participação da esposa Bárbara Heliadora na vida de Alvarenga Peixoto tem traços definitivos, não apenas como inspiradora de um motivo feminino, mas ainda como intelectual, raríssimo para a época, já que era também poeta. Rodrigues Lapa se refere a um incidente, depois do batizado do filho de Alvarenga e Bárbara (cujo padrinho era Gonzaga), em 1788, em que Alvarenga, alcoolizado na festa, saúda a sua esposa, dizendo: “Bebo à saúde da Sra. D. Bárbara, que ainda há de ser rainha!”<sup>15</sup> Claro que se tratava de uma brincadeira, mas estranha nas circunstâncias políticas em que se

<sup>15</sup> M. Rodrigues Lapa. “Prefácio”, *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, pp. XLIX-L.

via envolvida Minas Gerais pouco antes da Inconfidência Mineira. Alvarenga Peixoto e Bárbara se casaram em 1781, já com uma filha, Maria Efigênia, que nascera ilegitimamente dois anos antes. Mas o envolvimento entre ambos já se fizera notar desde 1776, data da viagem do poeta a Vila Rica.

Alvarenga Peixoto foi preso em 1789, junto de seus companheiros, quando se hospedava em Vila Rica, na casa do amigo Tomás Antônio Gonzaga. Foi levado ao Rio de Janeiro, no cárcere da Ilha das Cobras, e condenado ao degredo na África. Morre assim que chega em Angola, em 1792, já que se encontrava em péssimo estado de saúde, mesmo antes da viagem. Sua trajetória na crítica brasileira lembra a de seu quase homônimo, Manuel Inácio da Silva Alvarenga (ambos já foram confundidos em coletâneas de poesia), e sua obra foi reunida por Norberto de Sousa, em 1865, que dispôs de material reunido pelo cônego Januário da Cunha Barbosa. Talvez porque o material existente de suas obras completas seja muito reduzido (33 poemas, apenas), Alvarenga Peixoto foi reeditado em 1957, pelo Clube de Poesia, em São Paulo, por Domingos Carvalho da Silva, e pelo MEC/INL, em 1960, por iniciativa de Rodrigues Lapa, e mais recentemente, em 1996, em *A Poesia dos Inconfidentes*, junto da poesia completa de Cláudio e Gonzaga.

Mas se, como dissemos, os versos de Alvarenga Peixoto não despertam muito interesse crítico moderno, porque o encômio representa proporcionalmente grande parte dos 33 poemas, por outro lado, uma nova face do poeta o coloca entre os destaques do século, que é o constante interesse por uma noção ainda vaga da brasilidade, muito embora disfarçada sob a máscara do aulicismo. Leticia Malard registra a tendência, na obra de Alvarenga, para três temáticas que se entrelaçam: o culto ao feminino, o encomiástico ou laudatório, e a brasilidade vinculada ao cortesão<sup>16</sup>. E de qualquer forma que se veja a sua poesia, nesses três objetos diferentes, sua consciência poética está solidamente calcada na noção de retórica do séc. XVIII, que pressupunha uma espécie de poesia de celebração, qualquer que fosse o motivo de louvor. Mesmo suas poesias amorosas parecem estar subordinadas a esse princípio, ou seja, o de reprodução e de composição retórica de temáticas alheias, como forma de celebração de pessoas ou idéias que lhe estejam próximas. Nesse sentido, pelo menos no que diz respeito à lírica amorosa, Alvarenga Peixoto é ainda menos subjetivo e “romântico” que Silva Alvarenga (embora este não o seja de forma alguma), porque sua poesia parece apenas registrar momentos casuais de inspiração, em versos de circunstância. Tudo indica que Alvarenga Peixoto tenha usado a poesia como mero instrumento acadêmico, ou ainda como forma de posicionamento no meio da elite política de seu tempo. Os universitários do séc. XVIII, sobretudo aqueles ligados às Leis (como era o caso dos colonos que foram a Portugal), sempre estiveram muito próximos da poesia, como mecanismo de participação social. E dos poetas brasileiros do período, Alvarenga Peixoto foi talvez o mais ligado aos cânones retóricos da poesia de corte. As três temáticas levantadas por Leticia Malard (culto ao feminino, encômio e brasilidade), de qualquer forma

<sup>16</sup> Leticia Malard. “As louvações de Alvarenga Peixoto”, in: *A Poesia dos Inconfidentes*, pp. 945 e ss.

que sejam vistas, corroboram a idéia de um poeta sustentado por uma longa tradição de vassalagem cortesã, em que os vários motivos celebrados caminham para a poesia de louvor.

Dos 33 poemas atribuídos a sua autoria, registram-se 25 sonetos, 4 odes, 2 líras, um canto e uma cantata. De todos eles, 12 são composições de tendência explicitamente encomiástica; 10 são louvores ao amor e a atributos da figura feminina, como a beleza e a castidade; 4 são composições dedicadas à família e à esposa, sobretudo quando de sua prisão em 1789; 3 são meros exercícios literários, especialmente de assuntos históricos ou mitológicos do acervo greco-latino; 3 fazem referência a um vago conceito de brasilidade, principalmente na figura de indígenas, muito embora a idéia esteja revestida de bajulação a autoridades monárquicas; e finalmente um último soneto acompanha a 1ª edição de *O Uruguay*, louvando-lhe o princípio ideológico e a excelência da composição.

A percepção de Alvarenga Peixoto sobre o problema das diferenças culturais é sensivelmente diverso de outros de seu tempo, e poderia lembrar, quando muito, o discurso de Cláudio Manuel da Costa, principalmente em textos como o *Parnaso Obsequioso*. Se a visão que ele tem do Brasil é a de uma colônia inculta e bárbara, talvez indigna das musas, nem por isso deixa de projetar nela uma espécie de visão utópica para o futuro. Embora o indígena sempre assuma o fidelíssimo discurso da eterna submissão monárquica, a idéia paralela e, ao mesmo tempo contraditória, que se tem é a de que a tradição colonial acabará por formar uma cultura auto-suficiente, que baste a si mesma. Pelo menos essa é a hipótese de Rodrigues Lapa, que discutiremos adiante. Antes de tudo, a distinção entre o reino civilizado e a colônia bárbara e grosseira acaba sendo admitida nos versos de Alvarenga Peixoto, mesmo que de forma diferente da de seus contemporâneos, o que, uma vez mais, sustenta a hipótese de descontentamento dos poetas em seu espaço cultural.

O famoso “Canto Genetliaco”, que começa com “Bárbaros filhos destas brenhas duras”, é talvez o poema mais revelador de Alvarenga Peixoto, no que diz respeito à distinção das culturas. Publicado em 1794, no *Almanaque das Musas* de Lisboa, sob o longo título de “Oitavas feitas em obséquio do nascimento de Ilustríssimo Senhor D. José Tomás de Meneses, filho do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor D. Rodrigo José de Meneses, governando a capitania de Minas Gerais”, o canto acabou se transformando em motivo de celebração para os inconfidentes. O ponto de partida de Alvarenga Peixoto é o nascimento do filho do governador, em 1782, mas o poema acaba se distanciando disso, e embora esteja inteiramente encoberto pelo véu das laudatórias áulicas, de procedência vassálica, não deixa de imprimir curiosas observações sobre um vislumbre de gênese do Brasil, que o poeta certamente vinha alimentando em leituras e discussões. A idéia central de Alvarenga é a velha fórmula que assegura que os filhos de nobre serão nobres, algo diferente daquilo que pensou Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*. Dessa forma, a transposição dos portugueses para a colônia tem gerado bons frutos, assim como

Nem do forte leão, fora de Espanha,

A fereza nos filhos degenera.

A possibilidade de constituição de uma cultura civilizada, que veio da Europa, se embrenhando pelas terras brasileiras, parece ter despertado o grande entusiasmo de alguns, especialmente de Alvarenga Peixoto que, sobre os “bárbaros filhos”, anuncia a reverência épica:

E o vosso sangue, que esta terra ensopa,  
Já produz frutos do melhor da Europa.

Meio ao estilo de um Cláudio, vê na paisagem bruta e primitiva, nas “brenhas duras” um espaço a ser civilizado pela poesia, pela ciência e pela cultura ilustrada. A colônia é “bárbara terra, mas abençoada”, e seus filhos também são bárbaros, mas ao mesmo tempo, deixam entrever uma raça de heróis. Curiosa essa freqüente antítese na poesia de Alvarenga, entre o primitivismo instituído e a civilização anunciada. Sobre o “Canto Genetliaco”, Rodrigues Lapa nos informa que seu sentido profundo é “a apologia entusiástica da terra brasileira, das suas riquezas e dos seus homens”. E acrescenta: “O inconfidente, alguns anos depois, recitava suas estrofes nas sessões da conjura: e é ainda hoje perfeitamente justo o que diz, no pior dos estilos, J. Norberto sobre o significado dessa composição”<sup>17</sup>. O que observa Lapa é a existência de um discurso de contracultura inserido na base do encômio, o que nos parece razoável, inclusive como explicação poética para a própria existência de uma conjura. É possível que Alvarenga Peixoto viesse pensando sobre a revolução há tempos, e mais provável ainda que deixasse escapar certos ideais em sua poesia, mesmo encomiástica.

Mas o poeta esteve particularmente preocupado com o problema da “barbárie” colonial, em oposição à cultura e à sociedade de corte com que conviveu em Portugal, sob a proteção de D. José I e o marquês de Pombal, e de certa forma, sob a tutela de Basílio da Gama. A imagem representativa da colônia é sempre a do bárbaro indígena que declara sua subserviência e vassalagem à corte portuguesa. Na cantata n.º 28, que foi postumamente publicada com o título de “Sonho Poético”, o poeta fantasia a imagem do Pão de Açúcar levantando-se e se transformando na “figura do índio mais gentil”, com toda a suntuosidade de suas vestes bárbaras, que assim canta como um “Píndaro americano”:

“Sou vassalo, sou leal;  
como tal,  
fiel, constante,  
Sirvo à glória da imperante,  
Sirvo à grandeza real.  
Aos Elisios descerei,  
Fiel sempre a Portugal,

<sup>17</sup> M. Rodrigues Lapa. “Prefácio”, *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, p. XLI.

Ao famoso vice-rei,  
 Ao ilustre general,  
 Às bandeiras que jurei”

O tom laudatório, de submissão exacerbada, chega a incomodar os leitores modernos. Mas muito curiosa é a tentativa de europeização do índio, ainda que descrito com seus trajes primitivos. O “Píndaro americano”, aos olhos do poeta, é gentil e canta bem, o que efetivamente denuncia um certo desejo de importação da gentileza cortês para o primitivismo colonial, ao mesmo tempo em que projeta na figura do indígena a típica imagem do vassalo e do cortesão gentil. Santa Rita Durão fizera algo semelhante, em seu Caramuru, no retrato que pinta da índia Paraguaçu, tentando torná-la mais “gentil”, no sentido cortesão, como se ela fosse uma musa do petrarquismo renascentista:

De cor tão alva como a branca neve;  
 E donde não é neve, era de rosa:  
 O nariz natural, boca mui breve  
 Olhos de bela luz, testa espaçosa.

No canto n.º 29, “Invisíveis vapores”, Alvarenga Peixoto volta à imagem do indígena como representação do Brasil, desta vez assumindo em 1ª pessoa o discurso do bárbaro, que clama pela presença da rainha D. Maria I, nas terras da colônia. Uma vez mais, a submissão exacerbada, que aqui chega mesmo a um certo desconforto:

Do trono os resplendores  
 Façam a nossa glória, e vestiremos  
 Bárbaras penas de vistosas cores.  
     Para nós só queremos  
 Os nobres dons da simples natureza,  
 E seja vosso tudo quanto temos.  
     Sirva à real grandeza  
 A prata, o ouro, a fina pedraria,  
 Que esconde destas serras a riqueza.

O freqüente uso do adjetivo “bárbaro”, na poesia de Alvarenga Peixoto, a tudo que se refere ao primitivismo colonial, encontra seu oposto na “gentileza” cortês, inúmeras vezes referida, em especial na lírica amorosa. Parece de fato que o poeta, assim como seus confrades de escola árcade, aceitou os valores da cultura cortês portuguesa como a manifestação da civilização, do requinte, do código, e sobretudo, como a expressão da gentileza que ele inutilmente tentou projetar no índio, embora soubesse que aqui o cenário era de penhas e brenhas duras. A aceitação do código cortesão, no comportamento social, e do petrarquismo, como expressão da poesia amorosa, eram as únicas opções de que dispunha o poeta, no séc. XVIII, para reagir contra a suposta barbárie de que estava imbuída a colônia.

Em alguns sonetos de inspiração amorosa, Alvarenga Peixoto revela uma lírica fundada nas bases de uma cultura clássica, com típicas imagens já usadas por seus contemporâneos, mas vez ou outra, surpreende por suas composições diferenciadas. O louvor da figura feminina, que proporcionalmente ocupa grande parte de sua obra, determina apenas aquelas graças e virtudes que eram atribuídas à mulher de seu tempo, tais como a beleza, a castidade, a honra, o pudor. Bem mais que uma inspiração subjetiva, esses seus versos de circunstância sintetizam um espírito de época, uma determinada expressão poética que se limita ao louvor de certas virtudes ou sentimentos humanos. Assim como Gonzaga ou Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto projeta no ideal feminino todo aquele repertório de atribuições petrarquistas, que apagam os traços do erotismo mais explícito, para evidenciar os componentes físicos que denotam espiritualidade, como olhos, face, mãos e cabelos. Sua variedade de composição segue as fórmulas acadêmicas que foram difundidas por intelectuais universitários, mas salva-se do rótulo de poetaastro, por uma riqueza bem mais abrangente de recursos, e por uma rejeição casual de certos modelos. Embora poeta de circunstância e autor de um trabalho bastante reduzido, Alvarenga Peixoto tem momentos importantes e, por vezes, decisivos para os rumos da literatura brasileira no séc. XVIII, mesmo na lírica amorosa.

Na lira 18, “Marília bela/vou retratar-te”, que foi publicada na *Miscelânea curiosa e proveitosa*, de Lisboa, imita em estilo e motivos a linguagem de Gonzaga, na *Marília de Dirceu*. A idéia é a de que a palavra poética não pode chegar à grandiosidade da beleza da amada. Em alguns sonetos, possivelmente escritos entre 1769 e 1771, dedica louvores a uma certa Jônia ou Joana, que Rodrigues Lapa esclarece ser D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz, uma senhora da alta sociedade de Lisboa, também poetisa e protetora das artes e dos poetas. Alvarenga deve ter tido com ela um romance fugaz, mas que lhe inspirou alguns de seus versos mais interessantes. No soneto 8, por exemplo, a linguagem é carregada de hipérboles na descrição física e na dedicação amorosa, como sempre recomendava o figurino dos sonetos de amor:

Ó Ásia, ó Grécia, ó Roma, o teu destino  
Fora feliz só com viver Joana.

No soneto 7, pede a seu coração que fuja de uma certa Altea, e que sofra calado. Novamente, o motivo é de Gonzaga. Nos sonetos 6 e 10, a beleza de Jônia é posta em competição com outras. No primeiro deles, o poeta não sabe se ama Jônia ou se ama Nise, porque ambas são belas e merecem igualmente o seu cuidado. No segundo, a mesma Jônia compete em beleza com Márcia – ambas em trajes de pastoras. É o velho esquema renascentista do cortesão gentil em roupas de pastor. No soneto 11, volta ao louvor de Marília, no mesmo estilo da lira VI da 1ª parte da *Marília de Dirceu*, em que o poeta passa horas a contemplar a face de sua amada, sem que se dê conta dos fatos do mundo. No soneto 12, a laudatória amorosa vai a

uma certa Silvana, pastora de atribuições petrarquistas, no viés do estilo camoniano. No enredo, novamente uma competição de beleza:

A amante, a ingrata, a tema, a esquiva, a ufana  
Vêm disputar os prêmios da beleza.

Vence a “impiíssima” Silvana, ou seja, aquela que menos retribui as solicitações do amor. Todo esse idílio de aventuras amorosas com pastorinhas gentis de refinamento cortesão, acaba no soneto 13, quando o pastor descobre que Jônia já pertence a outro. Biograficamente, Rodrigues Lapa explica: “É provável que o soneto tenha sido composto por 1774, quando entre os dois |Alvarenga Peixoto e D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz| apareceu a sombra de José Anastácio da Cunha, o poeta pré-romântico, que levou de vencida o poeta neoclássico”<sup>18</sup>. O soneto é carregado de um ar sombrio, e ali estão, por certo, as imagens líricas mais belas de Alvarenga Peixoto, sobretudo na descrição do crepúsculo como espelho da alma do poeta.

Nessa pequena amostra da poesia de Alvarenga, que inclui sonetos pastoris a diversas amadas, o que se tem é um exemplo nítido de composições idílicas, típico do Setecentos, em que se defende todo um sistema de valores do código cortesão, oriundo de uma estética do petrarquismo camoniano e renascentista em geral. A cortesia, a gentileza, a graça se juntam à impiedade, à incorrespondência amorosa e à ingratidão que sempre caracterizaram as clássicas musas do bucolismo. Muito da poesia de Alvarenga Peixoto corresponde a isto: uma recriação, ou mesmo uma manipulação de antigos processos de expressão poética, na tentativa de adequá-los a novos modelos de seu tempo. Mas essa é a regra do Setecentos, e Alvarenga não estaria distante da proposta das artes poéticas desenvolvidas ao longo do século, em especial as de língua portuguesa, como o *Método* de Verney, e a *Arte Poética* de Cândido Lusitano. Sua linguagem é argumentativa, retórica, parte de uma espécie de demonstração de fatos, para se obter uma verdade, a respeito do amor e da beleza. Seu ponto de partida, nos idílios amorosos, é ainda petrarquista, e consiste no sofrimento do amante, na ingratidão da amada, e no amadurecimento poético e espiritual pela contemplação do belo. É uma trilha da qual o poeta raras vezes se desviou.

Um dos poucos momentos de desvio da norma petrarquista é o soneto 9, também dedicado à mesma Jônia, que parte de um tema trivial – descrição da beleza feminina – mas recusa os componentes e as fórmulas recomendadas pelo classicismo, para atingir um nível de consciência bem mais rico de imagens. Vale a pena a leitura integral do soneto:

De açucenas e rosas misturadas  
não se adornam as vossas faces belas,  
nem as formosas tranças são daquelas

<sup>18</sup> M. Rodrigues Lapa. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, p. 16. n. 13.

que dos raios do sol foram forjadas.

As meninas dos olhos delicadas,  
verde, preto ou azul não brilha nelas;  
mas o autor soberano das estrelas  
nenhumas fez a elas comparadas.

Ah, Jônia, as açucenas e as rosas,  
a cor dos olhos e as tranças d'ouro  
podem fazer mil Ninfas melindrosas;

Porém quanto é caduco esse tesouro:  
vós, sobre a sorte toda das formosas,  
inda ostentais na sábia frente o loiro!

É curiosa a forma como Alvarenga Peixoto estrutura os primeiros versos, todos em frases negativas, enumerando as típicas imagens das descrições petrarquistas, e recusando-as como “tesouro caduco”, ou como elementos de menor importância na composição da figura feminina. O poema, em matéria de lírica amorosa, parece bastante inovador e ousado, não apenas pela aceitação da musa que é também sábia e poeta (“inda ostentais na sábia frente o loiro!”), mas principalmente pela rejeição de elementos da beleza física que ou não estão adequados a ela, ou se tornam irrelevantes diante de sua grandeza intelectual. O uso propositado de um campo semântico derivado do repertório petrarquista (açucena, rosas, faces, tranças d'ouro, olhos etc.) pressupõe um posicionamento consciente do poeta frente a esses atributos, enumerados como velharias da poesia antiga. Alvarenga chama o petrarquismo de estilo caduco, assim como o pastor Eulino, da “Écloga VI” de Cláudio, também o denunciava como coisa “daquele século”. O poema se destaca no meio dos outros pela estranha diferença de idéias, e principalmente por uma espécie de autocrítica infiltrada no meio de uma compilação de valores petrarquistas. É por essa autocrítica que se depreende um maior nível de subjetividade e consciência por parte do poeta, em um momento de discórdia com seus próprios valores, como analisamos tantas vezes em poetas do classicismo. Lembra, por exemplo, o soneto 130 de Shakespeare, que é quase uma paródia das seqüências petrarquistas do período elisabetano, e que, dedicado a uma dama de pele escura, recusa todas as pinturas idealizadas das castas musas do artificialismo e da falsidade cortesã. O soneto de Shakespeare parece mais satírico, quase beirando a linguagem de suas comédias. O texto de Alvarenga Peixoto pretende denunciar uma censura ao antigo, um desconforto com o cânone, porém não de forma antilírica, já que o tesouro caduco da beleza artificial fora substituído pela riqueza da sabedoria. De qualquer forma, em ambos os textos (muitíssimo coincidentes em temática e estrutura), o poeta parte de uma negação das falsas comparações já estabelecidas da mediocridade cortesã, para chegar a uma verdade pessoal sobre a sua amada (“não

tem a beleza do figurino petrarquista, mas é rara para o meu desejo”, ou “não tem a beleza do figurino petrarquista, mas é sábia”).

Um ou outro motivo dessa natureza poderá ser encontrado no restante da obra de Alvarenga Peixoto, apesar do montante muito reduzido de poemas. Porque seus versos foram de circunstância, é difícil rastrear um amadurecimento mais nítido do poeta, ou pelo menos uma evolução de fases e estilos. O soneto 9 salta às vistas como um raro momento, no Setecentos brasileiro, de perceptível posicionamento antipetrarquista, muito embora os outros versos de Alvarenga revelem o oposto disso. É o instante de autocritica que está também presente em outros autores. Mas não deixa de ser sempre uma novidade, sobretudo para aqueles que, como Alvarenga, poetaram à luz da retórica e do método. No meio da cartilha, sempre se vislumbra uma intervenção de certas disposições psicológicas que buscam uma verdade pessoal. Ainda que já tenha sido dita por outros.

### 3. CALDAS BARBOSA: PASTORALISMO E PETRARQUISMO DECADENTES

Domingos Caldas Barbosa teve uma obra relativamente extensa, mas praticamente toda ela, salvo a *Viola de Lerenó*, não passou de edições *princeps*, e cada vez mais o poeta perde espaço no interesse acadêmico da crítica. O que é curioso, porque Caldas Barbosa foi um dos poetas mais populares de seu tempo, junto de Gonzaga. Sua espontaneidade, seu jeito de trovador, e acima de tudo, sua ingenuidade no cantar é que parecem ter desfrutado de uma intensa popularidade no séc. XVIII, mesmo nos salões de Lisboa, onde foi introduzido, quando de sua estada em Portugal.

Caldas Barbosa não pode ser comparado aos outros poetas do grupo mineiro, porque tem uma trajetória completamente diversa, e uma intenção poética também diferenciada. Se se aproxima um pouco de Silva Alvarenga, pela contínua musicalidade da expressão, ao mesmo tempo, distancia-se deste por uma identificação mais estreita com a simplicidade da composição popular. A *Glaura* ainda tem uma feição mais intencionalmente erudita, ao passo que a *Viola de Lerenó* é quase uma compilação ao modo de cancioneiros folclóricos. Mas não poderíamos deixar de registrar os versos de Lerenó Selinuntino em nosso ensaio sobre o petrarquismo cortesão na Arcádia, justamente porque, apesar da persistência da musicalidade popular e do vocabulário mestiço da colônia em seus versos, os temas e valores deste poeta não são diferentes de outros de seu tempo.

A biografia do poeta tem levantado alguns desentendimentos<sup>19</sup>. Nasceu por volta de 1738 ou 1740, não se sabe se na Bahia ou no Rio de Janeiro, e os pais são

<sup>19</sup> Para uma biografia do poeta, cf. Januário da Cunha Barbosa, “Biografia de Domingos Caldas Barbosa”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, IV, 1842, pp. 210 e ss.; e Francisco de Assis Barbosa, “Domingos Caldas Barbosa”, in: D.C. Barbosa, *Viola de Lerenó*, vol. 1, pp. IX-XX.

igualmente desconhecidos. Sabe-se que a mãe era africana, e o pai possivelmente português. Os primeiros estudos foram feitos no Brasil, em escola de jesuítas, e logo o poeta manifestou uma forte propensão para a sátira, ridicularizando principalmente as intenções e injustiças dos portugueses<sup>20</sup>. Em 1758, foi incorporado por Gomes Freire de Andrada às Forças que operavam na colônia do Sacramento, permanecendo até a invasão dos espanhóis, em 1762. Dizem que a intenção era mantê-lo longe do Rio, por queixa daqueles que se viram satirizados pelo poeta. Mas ele volta ao Rio logo depois, cômico da falta de vocação para soldado. Dez anos depois, ou menos talvez, vai a Portugal. Em 1775, participava das composições poéticas que celebravam a inauguração da estátua equestre de D. José I, na qual estiveram presentes também Silva Alvarenga, Basílio da Gama e Alvarenga Peixoto. A partir de então, Caldas Barbosa contou com o privilégio de uma proteção que veio por parte do mecenato de José de Vasconcelos e Sousa, conde de Pombeiro, e depois marquês de Belas, na verdade, irmão do vice-rei do Brasil. Levado por seu protetor, o poeta freqüentou a sociedade de corte de Lisboa, Cintra, Belas, Benfica e Bemposta, e obteve sucesso, talvez por sua curiosa mistura de graça cortesã e requebros de mulatismo colonial.

As cantigas que hoje temos reunidas na *Viola de Lereno*, cujo 1.º tomo saiu em 1798 (o 2.º sairia postumamente em 1826), foram compiladas, e eram deliciosamente cantadas ao violão, nas festas de corte. Parece, de fato, ter sido uma novidade surpreendente e singular, para aqueles que freqüentavam o requinte cortesão. Com as modinhas da *Viola de Lereno*, Caldas Barbosa conquistou espaço entre os poetas de seu tempo, embora seu prestígio hoje se limite a poucos estudos acadêmicos. Mas ainda no final do século XIX, Sílvio Romero nos dá a notícia de que, quando coligiu cantigas populares em algumas províncias do Norte, entre elas encontraram-se inúmeras composições de Caldas Barbosa, repetidas por analfabetos, como anônimas<sup>21</sup>.

Ainda sob a proteção de José de Vasconcelos e Sousa, o poeta tornou-se, em 1787, capelão da Casa da Suplicação, recebendo ordens menores, mas nem por isso abandonou as modinhas ao violão, que conferia a ele um prestígio que, ao tempo, o fez rival de Bocage. Há contribuições inestimáveis de Caldas Barbosa para a literatura brasileira e portuguesa, como a direção do *Almanaque das Musas*, uma obra em 4 volumes que compila poesias eruditas, populares e anônimas de autores da colônia e do reino, publicada em Lisboa, em 1793. Sua obra, que pôde ser arrolada por Francisco de Assis Barbosa, na sua introdução à edição da *Viola de Lereno*, de 1944, inclui poesias diversas, cancioneros recolhidos, cantigas, uma farsa e um drama joco-sério, bem como uma suposta tradução para o português de um *Tratado de educação das meninas*, e uma descrição em prosa.

O 1.º tomo da *Viola de Lereno* fora publicado em 1798, dois anos antes de sua morte, e reunia suas cantigas populares escritas até então. Mais que a *Glaura* de

<sup>20</sup> Raimundo de Menezes, *Dicionário Literário Brasileiro*, p. 85.

<sup>21</sup> Sílvio Romero. *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, p. 478.

Silva Alvarenga, editada um ano depois, o cancionero de Lerenó, sobretudo com o acréscimo do 2.º tomo, é infinitamente repetitivo e monocórdio, levando certos temas do amor e do pastoralismo à exaustão. Por isso, deve ser lido como aquilo a que se propõe: um conjunto de modinhas a serem cantadas, para as quais não há seqüência ou ordem narrativa. Não é como a *Glaura*, ou a *Marília de Dirceu*, ou os sonetos de Cláudio. As cantigas parecem ter sido reunidas como, de fato, num cancionero popular, sem que se percebam, por exemplo, fases distintas de composição na vida do poeta.

Embora os poemas reunidos por Lerenó tenham graça, ritmo e suavidade, a tônica constante de sua temática é abusivamente convencional, e só pela elegância da música e do violão é que se explica a sua popularidade nas cortes portuguesas. Mas ao lado do requinte rococó dos temas da poesia cortesã, Caldas Barbosa, por vezes, imprime uma linguagem que se distancia desses valores, buscando, como considera Antonio Candido, o “dengue, negaceio, quebranto, derretimento”, que já caracterizavam o jeito do colono. Daí um sabor de “ternura brasileira” que conscientemente estão em seus versos:

Não posso negar, não posso,  
 Não posso por mais que eu queira,  
 Que meu coração se abraça  
 De ternura Brasileira (“A Ternura Brasileira”, vol. 2)

Mais interessante ainda o uso de um vocabulário mestiço:

Meu Xarapim, já não posso  
 Aturar mais tanta arenga,  
 O meu gênio deu à casca  
 Metido nesta moenga.  
 (...)
   
 Nhanhá cheia de cholices  
 Que tantos quindins afeta,  
 Queima tanto a quem adora  
 Como queima a malagueta (“Lundum de cantigas vagas”, vol. 2)

Mas se Caldas Barbosa é legitimamente o compositor da “ternura brasileira”, não deixa, ao mesmo tempo, de fundar os alicerces de sua poesia nas práticas da estética cortês, com todo o seu repertório das imagens convencionais do pastoralismo. Algumas das temáticas da poesia de corte, igualmente trabalhadas por poetas brasileiros que o precederam, estão espalhadas por seus versos, convivendo com a linguagem popular. A abordagem do amor, a forma de disposição dos personagens na cena bucólica, o sentimentalismo artificial – tudo isso são elementos resgatados por Caldas Barbosa, na releitura dos valores cortesãos. Todo o esquema ideológico de suas composições musicais não ultrapassa os limites da convenção clássica, mesmo que, como Silva Alvarenga, esteja mascarado pelos trajes

decorativos da paisagem tropical. Em seus versos, o puro artificialismo encontra formas de expressão que apenas exercitam modelos e clichés já historicamente cansados no fim de século. Assim, parece que aquela “tendência para a inércia intelectual” apontada por Candido na poesia de Silva Alvarenga, encontra, em Caldas Barbosa, uma identificação bem mais sólida. Lerenó tem uma envergadura mediana, e na maioria das vezes, a ausência do vulto criador leva ao cansaço das repetições e à monotonia rítmica. Mas ao mesmo tempo, prenuncia a saborosa ingenuidade das músicas populares mais modernas, e recheia o nosso repertório folclórico.

Algumas das tópicos mais convencionais do petrarquismo cortesão se encontram nos versos do modinheiro Lerenó Selinuntino, certamente aprendidas em leituras clássicas (Raimundo de Menezes, no *Dicionário Literário Brasileiro*, nos atesta uma “formação intelectual sólida” do poeta) e nos contatos com salões da sociedade de corte portuguesa. Grande parte desse repertório de imagens e apelos amorosos são herança das rimas dos poetas da 1ª fase do grupo mineiro, sobretudo Alvarenga, Gonzaga e Cláudio. A descrição da amada, o gosto pelo triste viver, a saudade, a espiritualidade dos olhos, a infidelidade da pastora, a natureza que dá exemplo ao amor, o amante que outrora desdenhava o amor e agora é sua presa – tudo isso se encontra, em mais alto estilo, na *Marília de Dirceu*, nos sonetos e églogas de Cláudio, ou em sonetos esparsos de Alvarenga Peixoto. A insistência nesses modelos pastoris e cortesãos no final do século – especialmente com o encerramento de uma 1ª fase árcade, com a morte ou degredo de seus melhores poetas – desencadeou uma poesia puramente decorativa, de práticas e exercícios que mais lembram as pinturas idílicas dos ornamentos rococós. É verdade que tudo isso já estava, de certa forma, nos melhores momentos de Cláudio e Gonzaga, mas se acentua em Caldas Barbosa com certa obsessão, a ponto de tornar o estilo decadente e inadequado. Nos versos de Silva Alvarenga e Caldas Barbosa – no segundo, ainda mais – a filiação artificial ao pastoralismo (com pseudônimo árcade) e as falsidades cortesãs se tornam mais nítidas, no sentido de registrar uma espécie de decadência estética dos últimos momentos do Arcadismo no Brasil. Não se trata de buscar uma “sinceridade” poética na 1ª fase, ou um mero exercício literário na 2ª, mas o redimensionamento dos valores petrarquistas e cortesãos, na *Marília de Dirceu* e nas *Obras* de Cláudio, adquirem uma complexidade e uma dimensão bem mais maduras. Nelas a tópica petrarquista ou cortesã é repensada sob a ótica de uma investigação psicológica e autocrítica, especialmente pela existência de diálogos que evidenciam contestação de valores. No período decadente, salvo um ou outro rondó de Silva Alvarenga, a tópica só funciona como parâmetro de exercício literário, sem disposições para a contestação ou a autocrítica.

Vejam-se, por exemplo, alguns modelos de imagens já analisados como herança do petrarquismo cortesão. Sobre o amante que desdenhava o amor, e acabou nos grilhões de sua prisão (original ovidiano):

Zombando me ria;  
 Agora chorando  
 Pago a zombaria (“Perdi a alegria”, vol. 1)

Sobre a descrição da amada, freqüente em Gonzaga e Alvarenga Peixoto:

Não cuides, gentil Marília,  
 Qu’eu me atrevo a retratar-te,  
 Qu’eu muito bem sei que a arte  
 Não pode a tanto chegar (“Retrato de Marília”, vol. 2)

Sobre o gosto do triste viver, por razões de amor:

Pois assim quer o meu fado,  
 Pois amor assim o quer:  
 Não espero ser contente,  
 Serei triste até morrer (“Serei triste até morrer”, vol. 1)

Sobre o motivo, muito freqüente em Gonzaga, da natureza que ensina a arte de amar:

Uma planta abraça um tronco,  
 Uma flor beija outra flor,  
 Mostra em tudo a natureza  
 A doce união de Amor (“A doce união de amor”, vol. 1)

E por aí vai essa curiosa mistura de elementos convencionais do sentimentalismo clássico e pastoril com a linguagem coloquial de sabor popular. Caldas Barbosa se filia ao bucolismo árcade de final de século meramente por uma necessidade de seu tempo. Ao lado da imagística pastoril, usa termos tipicamente brasileiros em seus versos, em que a ternura e o derretimento do colono e do mestiço convivem com a gentileza dos gestos da poesia de corte. Apesar da tendência para a monotonia, não deixa de haver aí uma gostosa mescla de estilos e linguagem, e mostra como ainda existem resquícios de lirismo petrarquista e de corte nas cantigas e modinhas mais populares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A assimilação do petrarquismo cortesão nas terras da colônia levanta algumas hipóteses curiosas acerca da poesia neoclássica produzida no Brasil setecentista. Tudo indica, por exemplo, que a importação dos modelos de cortesia e das fórmulas do petrarquismo tenha implicado um direcionamento ideológico, que contribuiu sensivelmente para que os árcades enxergassem melhor o problema das diferenciações sócio-culturais e do próprio atraso histórico da colônia. A cortesia, enquanto estratégia da classe aristocrática do Antigo Regime, funcionou, para os árcades brasileiros, como uma espécie de parâmetro de civilização, considerando-se as suas diversas variações históricas. Foi a partir dessa sistematização (pelo menos na poesia) dos valores de corte, que se tornou possível uma compreensão mais nítida de certos fenômenos sociais, confrontados com os modelos europeus de refinamento poético.

O estranhamento da terra nativa, comum a praticamente todos os árcades brasileiros, tornou-se um fato mais perceptível, justamente pela comparação com outros níveis de cultura e civilização, em especial a sociedade de corte do absolutismo pombalino.

Segundo uma concepção de Dámaso Alonso<sup>1</sup>, o petrarquismo assume diversas feições diferentes, ao longo do período clássico, como gongorismo, marinismo, maneirismo, mas em cada uma delas existe a gênese do estilo de Petrarca. Os árcades brasileiros, por exemplo, foram formados à luz de um petrarquismo neoclássico e rococó, de tendências retóricas e metodológicas, cujo centro de composição é o espaço social, metaforizado pelo campo, em que se dispõem os personagens da lírica cortês como num idílio. Ali, se desenvolvem os atributos morais de cada um desses mesmos personagens, considerando-se as normas do amor cortês. Aí dentro, as estratégias amorosas são convencionais e se definem por um campo de solicitações da própria cortesia, que estabelece os limites de comportamento, como a discrição e o requinte do amante, e o pudor e a tirania da amada.

---

<sup>1</sup> *Poesía española: ensayo de métodos e límites estilísticos*, pp. 386-387, ns. 55 e 56.

Mas apesar as ligação do petrarquismo brasileiro com outras fontes, que não o original de Petrarca, como o quinhentismo e o Neoclassicismo português, ou o Arcadismo italiano, houve aqueles para quem o próprio *Canzoniere* serviu de modelo original. É o caso, por exemplo, de Silva Alvarenga, na *Glaura*, ou de Cláudio, em alguns textos específicos, como sonetos e élogos.

O petrarquismo neoclássico luso-brasileiro teve como princípio a *Arte Poética* de Cândido Lusitano, escrita em 1748, um ano antes da chegada de Cláudio a Portugal, o que justifica sua lembrança de que, nesse tempo, “Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras”. O paradigma de Cândido Lusitano era o tratado *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Muratori, que tinha por propósito o ataque aos modelos do preciosismo francês, a inserção do poeta como cultivador da cultura e da civilização, e a restauração da língua italiana, a partir da linguagem de Petrarca. Lusitano absorveu grande parte desses pressupostos e propôs a simplicidade neoclássica, atacando ainda os moldes espanhóis do século anterior, que de certa forma, também estariam configurados à luz do petrarquismo, como o gongorismo e o marinismo. Na verdade, no campo da poesia amorosa, a proposta de Lusitano e seus reflexos no Arcadismo brasileiro foi um redimensionamento dos mesmos recursos de Petrarca a uma simplicidade da linguagem, numa tentativa de enxugar os excessos do petrarquismo gongorista.

No campo das relações sociais e da civilização propriamente, a contraposição entre o suposto requinte cortês e o espaço da incultura (como na concepção de Cláudio, por exemplo) conferiu aos poetas uma dupla visão de mundo e uma percepção mais nítida das diferenciações implicadas aí dentro<sup>2</sup>. Um dos princípios de Cláudio Manuel da Costa era de que a assimilação de um certo nível civilizatório europeu dava a ele um sentimento de estrangeirismo, ou de desencaixe do ser em seu próprio espaço social, quando de seu retorno ao país de origem. Isso fica claro quando, na voz de um pastor, lamenta a sensação de um peregrino em sua própria terra, em referência às novelas do pastoralismo quinhentista, como as de Rodrigues Lobo ou Montemayor. O estrangeirismo era o indício de que havia uma espécie de embate cultural, de forma que o desejo do poeta era civilizar e ilustrar as terras da incultura.

De uma forma ou de outra, o sentimento de estrangeirismo, ou desencaixe do ser em seu espaço social, temática iniciada por Cláudio, esteve presente em todos os poetas do período árcade, em maior ou menor consciência, sempre na mesma distinção entre a civilização e a incultura. Sem dúvida, o estímulo inicial teria sido a ilustração pombalina, da qual participaram todos eles, com maior ou menor interesse. A crítica a determinados comportamentos, ou estratégias amorosas e afetivas pouco civilizadas, cujo contraponto era o requinte do amor petrarquista, fazia parte de um programa mais amplo, da importação de modelos civilizatórios, de ordem cortês, que de certa forma batia de frente com a realidade de ausência de uma

<sup>2</sup> Cf. L.A. Nepomuceno. “La doble visión de mundo en la Arcadia brasileña”, in: J.R. de la Serna (coord.). *De la Perfecta Expresión*, pp. 102-124.

corde no Brasil. O estrangeirismo de Cláudio, que pelos românticos foi interpretado como falta de amor pela terra natal, estava implícito nos outros poetas, e era na verdade, o ponto de reflexão sobre as diferenciações culturais, e a projeção idealizada da cultura no primitivismo, a partir de códigos aprendidos em Portugal.

O pastor que “chora na própria terra peregrino” (Epístola I), o Critilo que veio da “cultura Espanha” (*Cartas Chilenas*, IX), e o Alcindo desterrado e distante das musas, cujos dias não se serenam (“A Gruta Americana”) são todas variações em torno de uma mesma idéia, a de que a sensação de estrangeirismo reflete uma condição cultural da colônia, e o desejo de sistematização de modelos de civilização, cujo parâmetro era a ilustração pombalina, no campo da cultura e das relações sociais, e o petrarquismo neoclássico, no campo da estética.

É preciso considerar que, mesmo estruturada nos moldes da retórica e dos métodos neoclássicos, a poesia dos árcades, nessa consideração de variações culturais, admite tendências ou intervenções psicológicas e individualistas, que em muito particularizam a estética do Setecentos brasileiro. Não se trata de romantizar ou inserir, no espaço da poética, elementos alheios à sua concepção original, como o intimismo exacerbado ou o nativismo indianista típico dos românticos, mas ao mesmo tempo, não se pode tratar a poesia neoclássica como configuração exclusiva da metodologia retórica do século. A poesia comporta diferentes níveis de significação, e ainda que esteja submetida a certos padrões e modelos prefigurados, abarca compreensões que escapam aos limites determinados por ela própria. O petrarquismo cortesão foi prontamente aceito pelos árcades brasileiros, nos mecanismos de projeção amorosa da poesia lírica, como parte de um programa mais extenso de civilização e cultura, mas isso não quer dizer que as concepções retóricas em torno desse petrarquismo não admitam consciências individualistas e discursos de autocritica. O séc. XVIII, mesmo antecedendo a autoconsciência romântica, é pleno configurador de contradiscursos e originalidades.

O Neoclassicismo brasileiro tem sido, recentemente, objeto de novas análises e novas perspectivas críticas, no âmbito de sua poesia lírica, épica e encomiástica, o que de certa forma, tem contribuído para dar luz nova e diversa daquela pensada pelos primeiros críticos românticos e outros do início do século. A poesia neoclássica, a despeito de sua simplicidade na linguagem e mesmo no conteúdo, é complexa e tem um forte compromisso histórico, decisivo para a compreensão de sua essência e de sua concepção original. O presente ensaio buscou elucidar um lado desse painel histórico, o que levanta alguns elementos novos para a compreensão da obra de poetas que têm despertado os mais diversos interesses críticos e históricos.

A própria experiência literária desses mesmos poetas poderá ajudar a definir quadros de elucidação cultural, já que estiveram inseridos nos “momentos decisivos” de nossa literatura. Embora “europeus” em suas configurações ideológicas e estéticas, o que não prejudica a sua identidade, os poetas do Neoclassicismo ainda escondem muito sobre a formação de nossa cultura, o que certamente não é tarefa para um único pesquisador.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. EDIÇÕES DE PETRARCA

*Canzoniere*. Introd. di Alberto Chiari. Roma, Mondadori, 1992.

*Canzoniere*. Introd. di Ugo Foscolo, note di Giacomo Leopardi, cura di Ugo Dotti. Milano, Feltrinelli, II ed., 1994.

*Opere*. Cura di Emilio Bigi. Milano, Mursia, 1994.

*Opere Scelte*. Vol. 1: *Rime e Trionfi*. Vol. 2: *Epistole*. Vols. 3 e 4: *Opere Latine*. Torino, UTET, 1953.

### 2. EDIÇÕES DOS POETAS COLONIAIS BRASILEIROS

*A POESIA dos Inconfidentes*. *Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Pref. de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944 (2 vols.).

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras Poéticas*. Ed. de João Ribeiro. Rio de Janeiro, Garnier, 1903 (2 vols.).

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. Ed. de Joaci Pereira Furtado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Ed. de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1957 (2 vols).

\_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Introd. de Afonso Arinos de Melo Franco. São Paulo, Livraria Martins, 1955.

\_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu*. Ed. de José Veríssimo. Rio de Janeiro, Garnier, 1910.

\_\_\_\_\_. *Marília de Dirceu e mais poesias*. Pref. e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa, Sá da Costa, 2ª ed., 1944.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960.

- PEIXOTO, Inácio José de Alvarenga. Veja Lapa, Manuel Rodrigues.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras Poéticas, collegidas, annotadas e precedidas do juízo crítico dos escriptores nacionaes e estrangeiros, e de uma notícia sobre o autor e suas obras e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Souza Silva*. Rio de Janeiro, Garnier, 1864 (2 tomos).
- \_\_\_\_\_. *Glaura: poemas eróticos*. Ed. de Afonso Arinos de Melo Franco. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Glaura: poemas eróticos*. Ed. de Fábio Lucas. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SILVA ALVARENGA: *poesia*. Rio de Janeiro. Ed. de Antônio Houaiss. Livraria Agir Ed., 1958, vol. 24 (Col. "Nossos Clássicos").

### 3. GERAL

- A.A.V.V. *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Trad. Capovilla, Goulart e Bastos. Porto Alegre, L&PM, 1992.
- AGOSTINHO, St. *Confissões. De Magistro*. Trad. Oliveira Santos, A. de Pina, e A. Ricci. São Paulo, Abril Cultural, 1973 (Col. "Os Pensadores").
- AGUIAR, Melânia Silva de. *O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa* (Tese de Doutorado). Belo Horizonte, UFMG, 1973.
- \_\_\_\_\_. "A Trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa", in: *A Poesia dos Inconfidentes. Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Trad. A.M. Scherer e J.L. de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- ALGRANTI, Leila M. *Honradas e Devotas: Mulheres na Colônia*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/EdunB, 1993.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Gredos, 4ª ed., 1976.
- ALVARENGA PEIXOTO. Vê. LAPA, Manuel Rodrigues.
- AMORA, A.S. e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Liv. Martins Fontes, 7ª ed., s.d.
- ARARIPE JR., T.A. "Dirceu", *Obra Crítica*. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II, pp. 265-282.
- ARAÚJO, Emanuel. *O Teatro dos Vícios: Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/EdunB, 2ª ed., 1997.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1981.

- ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1994 (vols. 2 e 3).
- ARIOSTO, Ludovico. *Rime*. Introd. Stefano Bianchi. Milano, Rizzoli, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1988.
- BARBOSA, Januário da Cunha. “Biografia do Doutor Manuel Inácio da Silva Alvarenga”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia de D.L. dos Santos, III, pp. 272-279, 1841 (reimpresso em 1860 e 1960).
- BASÍLIO da Gama. Ed. Mário Camarinha da Silva. Rio de Janeiro, Agir (Coleção “Nossos Clássicos”), 5ª ed., 1996.
- BEC, Christian. *Fundamentos de Literatura Italiana*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro, Zahar, 1984.
- BELLINI, Lígia. *A Coisa Obscura: mulher, sodomia e Inquisição no Brasil Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BEMBO, Pietro. *Prose della Volgar Lingua. Gli Asolani. Rime*. Cura di Carlo Dionisotti. Milano, TEA, 1997.
- BERNOS, Marcel et alli (org.). *O fruto proibido*. Trad. Carlos Brito. Lisboa, Edições 70, 1991.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *História do Pudor*. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro/Lisboa, Elfos/Teorema, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 3ª ed., 1991.
- BRAGA, Theophilo. *Felinto Elysio e os dissidentes da Arcádia: A Arcádia Brasileira. História da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Lello, 1901.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Matos Moreira, vol. II, 1876, pp. 249-250.
- BURKE, Peter. *As Fortunas d’O Cortesão: a recepção europeia a O Cortesão de Castiglione*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo, Unesp, 1997.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa*. Ed. de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2ª ed., 1986-94 (3 vols.).
- CANDIDO, Antonio. “A dois séculos d’O Uruguay”, *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 2ª ed., 1977.
- \_\_\_\_\_. “Entre pastores”, *O Observador Literário*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1959, pp. 11-16.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 6ª ed., 1981, vol. 1.
- CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Intro. trad. John Jay Parrini. New York, Columbia University Press, 1990.
- CARVALHO, J.G. Herculano. “Um tipo literário e humano do Barroco: o ‘cortesão discreto’”, *Boletim da Biblioteca de Coimbra*. Coimbra, (26):208-227, 1964.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia/INL, 13ª ed., 1984.

- CASASSANTA, Mário. "Notas acerca de Gonzaga e Marília", *Cadernos da hora presente*, n.º 9, jul-ago/1940, pp. 16-24.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos N.M. Louzada. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- CHAUCER, Geoffrey. *Troilus and Cressida. Canterbury Tales*. Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc./University of Chicago, 1952.
- CHAVES, Vânia Pinheiro. *O Urugua e a Fundação da Literatura Brasileira*. Campinas, Edunicamp, 1997.
- COLIE, Rosalie. *Shakespeare's Living Art*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- CORREIA GARÇÃO. *Obras Completas*. Ed. de Antônio José Saraiva. Lisboa, Sá da Costa, 2ª ed., 1982 (2 vols.).
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio/UFF, 3ª ed., vol. 2, 1980.
- CURTIS, Ernst R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.
- DANTE ALIGHIERI. *Tutte le Opere*. Roma, Newton Compton, 1993.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/EdunB, 1993.
- \_\_\_\_\_ (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto/Unesp, 1997.
- DELUMEAU, Jean. *A Confissão e o Perdão*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *História do Medo no Ocidente*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- DENIS, Ferdinand. *Resumo de História Literária do Brasil*. Paris, Lecointe & Durey, 1826, pp. 568-572.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano, Newton Compton, II ed., 1993.
- DIZIONARIO Bompiani delle Opere e dei Personaggi di Tutti i Tempi e Tutte le Letterature*. Milano, Bompiani, 1985, vol. 5.
- DU BELLAY, Joachim. *Œuvres Poétiques*. Ed. Daniel Aris et F. Joukovsky. Paris, Garnier, 1993, vol. 1.
- DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. Trad. Maria Assunção Santos. Lisboa, Teorema, s.d.
- \_\_\_\_\_. *A Idade Média: uma idade do homem*. Trad. Maria Assunção Santos. Lisboa, Teorema, s.d.
- \_\_\_\_\_. *A Sociedade Cavalheiresca*. Trad. Telma Costa. Lisboa, Teorema, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Guilherme Marechal, ou O Melhor Cavaleiro do Mundo*. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O cavaleiro, a Mulher e o Padre: o Casamento na França Feudal*. Trad. Cascais Franco. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- \_\_\_\_\_ e PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres. Vol. 2: A Idade Média*. Porto, Edições Afrontamento, s.d.
- DRAGONETTI, Roger. *Le Gai Savoir dans la Rhétorique Courtoise*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- DUNCAN-JONES, Katherine (ed.). *The Oxford Authors: Sir Philip Sidney*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Sir Philip Sidney: courtier poet*. New Haven/London, Yale University Press, 1991.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Processo Civilizador*. Trad. Rui Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997 (2 vols.).
- ELTWERT, Th. W. "Rime e figure retoriche nelle 'Conzoni sorelle' del Petrarca: 'Chiare fresche e dolci acque' (126) e 'Se 'l penser che mi strugge'", *Lettere Italiane*, Firenze, (3):309-327, 1982.
- FARIA, Sheila de Castro. *A Colônia em Movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- FERREIRA, Delson Gonçalves. *Cartas Chilenas: retrato de uma época*. Belo Horizonte, ed. UFMG/PROED, 2ª ed., 1986.
- FIGUEIREDO, Luciano R.A. *Barrocas Famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Averso da Memória: cotidiano e trabalho em Minas Gerais no séc. XVIII*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/EdunB, 1993.
- \_\_\_\_\_ e MAGALDI, Ana Maria. "Negras de tabuleiro e vendeiras: A presença feminina na desordem mineira do séc. XVIII", *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo, Cortez Editora, ANPOCS, 1984, pp. 179-214.
- FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Verona, Scolastiche Mondadori, IV ed., 1954, vol. 1.
- FONTENELLE, Bernard le Bovier de. "Discours sur la nature de l'éplogue", *Œuvres Complètes*. Paris, Arthème Fayard, vol. 2, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Trad. Maria Thereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1994 (3 vols.).
- FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- FREYRE, Francisco José (Cândido Lusitano). *Arte Poética, ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juízo crítico, composta por...* Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 2ª ed., 1759.

- FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego + Como era Gonzaga?* Belo Horizonte, Sec. de Educação, 1950.
- GAMA, Basílio da. V. Teixeira, Ivan.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Poesías Completas*. Introd. Germán Beleiberg. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- GRAVINA, Gian Vincenzo. *Della Ragion Poetica*. Cura di Giuseppe Izzi. Roma, Archivio Guido Izzi, 1991.
- GIBBS, Donna. *Spenser's Amoretti: a critical study*. Worcester, Scholar Press, 1990.
- GOMES, Eugênio. "Tomás Antônio Gonzaga e o tempo", *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, INL, 1958.
- GONÇALVES, Adolto. *Gonzaga: um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- GÓNGORA, Luís de. *Poemas de...* Trad. introd. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Art Editora, 1988.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (cura). *Petrarca e il petrarchismo: un'ideologia della letteratura*. Torino, Edizioni Dell'Orso, 1994.
- GUIMARÃES, A.C. D'Araújo. *A triste aventura do mavioso Dirceu*. São Paulo, Irmãos Ponghetti, 1933.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Introd. Antonio Candido. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- HOUAISS, Antônio. "Sobre Silva Alvarenga", *Drummond + 6 poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- HUCHET, Jean-Charles. *L'amour discourtois: la "fin'amours" chez les premiers troubadours*. Toulouse, Privat, 1987.
- JONARD, Norbert. "I miti dell'Eros nel 'Canzoniere' del Petrarca", *Lettere Italiane*. Firenze, (4):449-465, 1982.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *As "Cartas Chilenas": um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1958.
- LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa, Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Os Intelectuais na Idade Média*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo, Brasiliense, 4ª ed., 1995.
- \_\_\_\_\_. *Para um Novo Conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Trad. M. Helena C. Dias. Lisboa, Estampa, 1979.
- LÉVI, G. e SCHMITT, J.C. (org.). *História dos Jovens*. Trad. C. Marcondes, N. Moulin e P. Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, vol. 1.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. Ed. de José Adriano de Carvalho. Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poesias*. Ed. Afonso Lopes Vieira. Lisboa, Sá da Costa, 3ª ed., 1968.
- LOPES, Edward. *Metamorfozes: A Poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo, Unesp, 1997.

- LUCAS, Fábio. "Tomás Antônio Gonzaga: glória entre equívocos", *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte, Interlivros, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.
- MACEDO, Helder. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*. Lisboa, Moraes Editora, 1977.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane. "Amour courtois, sociétés masculines et figures du puvoir", *Annales E.S.C.*, 36, (6):969-982, 1981.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Ed. de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro, Record, 3ª ed., 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Escolhidos*. Seleção, introd. e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo, Cultrix, 6ª ed., 1993.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do Ouro: A pobreza mineira no séc. XVIII*. Rio de Janeiro, Graal, 3ª ed., 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 5ª ed., 1995.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos, 2ª ed., 1978.
- MONTEMAYOR, Jorge de. *Los Siete Libros de la Diana*. Ed. Julián Arribas. Londres, Tamesis, 1996.
- MOTT, Luiz. *O Sexo Proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*. Campinas, Papirus, 1988.
- MURATORI, Ludovico A. *Della Perfetta Poesia Italiana*. Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821 (2 vols.).
- NEPOMUCENO, Luís André. "La doble visión de mundo en la Arcadia Brasileña", in: SERNA, Jorge Ruedas de la (coord.) *De la Perfecta Expresión*. Trad. do coord. México, UNAM, 1998, pp. 102-124.
- NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil. Vol. 1: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência*. São Paulo, Editora Nacional, 1948.
- OLIVEIRA, Martins de. *História da Literatura Mineira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2ª ed., 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Mascarado de Vila Rica*. Rio de Janeiro, MEC, 1964.
- OLIVEIRA, Tarquínio J.B. de. *As Cartas Chilenas: fontes textuais*. São Paulo, ReferênciA, 1972.
- OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves/INL, 1984.
- OVIDIO. *Amori*. Trad. Luca Canali. Milano, Rizzoli, II ed., 1990.
- \_\_\_\_\_. *As Metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. São Paulo, Technoprint, 1983.
- PARANHOS, Haroldo. *História do Romantismo Brasileiro*. São Paulo, Cultura Brasileira, 1937, vol. 1, pp. 186-219.

- PASQUINI, E. e QUAGLIO, A.E. *Lo Stilnovo e la Poesia Religiosa*. Bari, Gius. Laterza & figli, 1981.
- PIÉRI, Marius. *Le Pétrarquisme au XVII<sup>e</sup> siècle: Pétrarque e Ronsard, ou De L'Influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*. Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Trad. Maria Dolores Figueira. Lisboa, Estampa, 1995.
- POETI DEL Dolce Stil Novo. A cura di Gianfranco Contini. Roma, Mondadori, 1994.
- POPE, Alexander. "The Rape of the Lock", *Complete Poetical Works*. Ed. Herbert Davis. Oxford, Oxford University Press, 1983.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "Cláudio Manuel da Costa", *Do Barroco ao Modernismo: Estudos de Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 2<sup>a</sup> ed., 1979, pp. 55-65.
- REIS, Liana Maria. "A Mulher na Inconfidência (Minas Gerais – 1789)", *Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 1989, (9):86-95.
- RIBEIRO, Bernardim. *Obras Completas*. Lisboa, Sá da Costa, 4<sup>a</sup> ed., 1982 (2 vols.).
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 7<sup>a</sup> ed., vol. 2, 1980.
- RONSDARD, Pierre de. *Les Amours*. Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- ROSSI, Luciano. "Per la storia dell' 'Aura'", *Lettere Italiane*. Firenze, 1990, (42)4: 553-574.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo, Edusp, 1995.
- RUSSEL-WOOD, A.J.R. "Mobilidade Social na Bahia Colonial", *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, UFMG, (27):175-196, 1969.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras Completas*. Ed. de Rodrigues Lapa. Lisboa, Sá da Costa, 1942.
- SAPEGNO, Natalino. *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1993 (3 vols.).
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte, Interlivros, 1975.
- SANNAZARO, Iacopo. *Le Ecloghe Piscatorie*. Ed. de Stelio Martini. Salerno, ELEA Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Opere*. A cura di Enrico Carrara. Torino, UTET, 1952.
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Oxford, Oxford University Press, 1966.
- SHORTER, Edward. *Formação da Família Moderna*. Trad. Tereza Perez. Lisboa, Terramar, s.d.
- SIDNEY, Sir Philip. V. Duncan-Jones, Katherine.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário de Língua Portuguesa recopilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado por... natural do Rio de Janeiro, oferecido ao muito alto e muito poderoso príncipe regente N. Senhor*. Lisboa, na Typographia Lacerdina, 1813 (2 tomos).

- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Sistema de Casamento no Brasil Colonial*. São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 4ª ed., 1964.
- SOUZA, Joaquim Norberto de. *Bosquejo de História da Poesia Brasileira*. Ed. de José Américo Miranda. Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- SPENSER, Edmund. *Poetical Works*. Ed. Smith e De Selincourt. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- SQUAROTTI, Giorgio (org.). *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. Trad. N.C.M. Louzada, M.B. Amoroso e N.L. Resende. São Paulo, Nova Stella/Inst. Cultural Italo-Brasileiro/Edusp, 1989.
- STETAGNO-PICCHIA, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo, Edusp/FAPEESP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras Poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TORRINHAS, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto, Ed. Maranus, 3ª ed., 1945.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna. Lições de Literatura no Brasil*. Trad. A.L. Almeida Prado. São Paulo, Ática, 1996.
- VAINFAS, Ronaldo (org.). *História e Sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Trópico dos Pecados: Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª ed., 1997.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Santo Ofício da Inquisição de Lisboa: Confissões da Bahia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VARNHAGEN, Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2ª ed., 1946.
- VEGA, Lope de. *El Peregrino en su Patria*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 1973.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília, Editora UnB, 4ª ed., 1981.
- \_\_\_\_\_. "Tomás Antônio Gonzaga", *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1901, vol. II, pp. 211-223.
- VIGARELLO, Georges. *História do Estupro: Violência sexual nos sécs. XVI-XX*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- WALLER, Gary. *Edmund Spenser: A Literary Life*. New York, St. Martins's Press, 1994.