

## PETRARQUISMO E CIVILIDADE NA ARCÁDIA BRASILEIRA \*

Luís André NEPOMUCENO

**RESUMO** *No final da Idade Média, e com o advento da Renascença, o petrarquismo se difunde na sociedade de corte, modificando comportamento e estilo literário, de tal forma que quase todos os poetas de corte se definem como petrarquistas. O fenômeno respondia a um anseio de requinte e civilidade, por parte do rei e dessa mesma sociedade de corte. Por tempos, a linguagem petrarquista sistematizou o gosto e a hegemonia da classe aristocrática, diferenciando-a de outras classes do pannel social, e criando um código de valores éticos e morais. O petrarquismo cortesão chegou ao Brasil através da experiência de poetas coloniais com a corte portuguesa do séc. XVIII, mantida pelo marquês de Pombal. O trabalho “A musa desnuda e o poeta tímido: O petrarquismo cortesão na Arcádia Brasileira” tenta buscar os vestígios desse fenômeno no Brasil, elucidando suas contradições sociais e ideológicas, sobretudo na poesia de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto e Caldas Barbosa. Em cada um deles, o estímulo é trabalhado de forma diferenciada, mas em todos, o que se observa é uma curiosa contradição entre o espírito de requinte do petrarquismo cortesão e o ambiente primitivo da colônia, naquele tempo destituída de uma sociedade de corte.*

**ABSTRACT** *At the end of Middle Ages, and with the advent of Renaissance, Petrarchism is spread throughout the courtly society, changing behavior and literary style. This way almost all courtly poets define themselves as petrarchists. The phenomenon was a response to an old desire of refinement and civility, by kings and their courtly societies. For a long time, the language of Petrarchism systematized the taste and the hegemony of aristocracy, making it different from other social classes, and creating a code of ethic and moral values. Courtly Petrarchism came to Brazil through the experience of colonial poets in the 18<sup>th</sup> century Portuguese court, maintained by Marquês de Pombal. The work “A musa*

---

\* Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 18 de abril de 2000, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber.

*desnuda e o poeta tímido: O petrarquismo cortesão na Arcádia Brasileira* (“*The nude muse and the timid poet: The courtly Petrarchism in Brazilian Arcadia*”) tries to search for the evidences of this phenomenon in Brazil, clarifying its social and ideological contradictions, especially in the poetry of Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto and Caldas Barbosa. In each one, the stimulus is worked in different ways, but in all of them, what we observe is a curious contradiction between the courtly Petrarchism’s spirit of refinement and the primitive colonial background, by this time disposed of a courtly society.

Durante toda a segunda metade do séc. XVIII, os poetas árcades coloniais que conviveram 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, 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 a 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 pode ser vista 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 européia.

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, compara-se a um cajueiro, tentando enxergar nesta árvore tropical a representação e expressão de um ser em desequilíbrio 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 vassallos 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 pomalismo 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 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.

Petrarca se tornou modelo para a Renascença e para toda a poesia clássica, mesmo no Brasil do séc. XVIII. Portanto, nossa proposta 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, traças 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 passou a assumir feições diversas e foi abusivamente trabalhado pelo pastoralismo quinhentista (novelas e dramas pastoris). Alguns poetas, entretanto, cansaram-se da monótona repetição do estilo, e o antipetrarquismo surgiu 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 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 escapam aos propósitos deste ensaio.

---

<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 aquilanesmo 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” (ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, pp.386-87, ns. 55 e 56).

<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> UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna. Lições de literatura no Brasil*, pp. 113-9.

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 comportamento, sustentou a permanência de um sistema de valores e do 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

---

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

(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), 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 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.

O programa de 41, entretanto, viu-se 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

---

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

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

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 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, explica-se 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, a essência do petrarquismo está 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

---

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



personagens no espaço da poesia lírica, a saber, a “musa desnuda” (projeção simbólica do elemento feminino, no amor cortês) e o “poeta tímido”.

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 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 arcades 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.

A resposta a esse estímulo ideológico na Colônia – em especial, nos poetas do Neoclassicismo – acabou por se fragmentar em orientações diversas, a partir da visão e da experiência literária de cada um deles. Na totalidade dos casos, o que se observa é uma contradição entre o discurso e a prática social. 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, 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. De qualquer forma, a poesia neoclássica dos petrarquistas brasileiros esteve como que a serviço da difusão de civilidade e cortesia, ainda que muitos deles se queixassem amargamente de uma condição de primitivismo e barbárie.

Cláudio Manuel da Costa não foi poeta de corte, mas foi formado à luz de seus ideais e conceitos. Na década de 1760, já imbuído de uma sólida formação humanista, de pressupostos pombalistas e sobretudo de um ideal de petrarquismo cortesão, Cláudio lamenta a terrível sensação de estar só. Se as suas 20 élogas 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 élogas, a “Fábula do ribeirão do Carmo”) foi escrita em terras brasileiras. Seu inconformismo talvez gire em torno de uma recepção literária. 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, pelo petrarquismo. Embora falso cortesão, Cláudio assume para si a literatura de corte como verdade estética, e é por isso que se sente exilado em sua própria terra. Na epístola VI, por exemplo, confessa, na voz do pastor Sílvio, a triste realidade a que estiveram submetidos os poetas arcádicos no Brasil:

Um desterro duríssimo me ordena.

A sensação de estrangeirismo percorria a veia poética de Cláudio: o falso cortesão, de formação petrarquista e clássica, peregrina por terras que, naquele momento, parecem-lhe estranhas. O poeta de Mariana, num gesto genial de sutileza ideológica, lança mão da temática do exílio e da peregrinação trabalhada por portugueses no séc. XVI para expressar sua angústia de cortesão no meio dos

incultos. Partindo de textos como a *Arcadia* de Sannazaro, a *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro, os *Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, ou ainda *El peregrino en su patria* de Lope de Vega – em que um pastor lamenta sua condição de peregrino e exilado, por motivos políticos ou amorosos –, Cláudio revela o impacto de seu programa cortesão e petrarquista na Colônia, deixando claro que a civilidade e a restauração das letras haveriam de encontrar terreno pouco fértil para sua difusão.

Sua obra poética, no entanto, deixa entrever as mais diversas contradições: se, de um lado, assume as roupas do poeta petrarquista nos valores morais e estéticos, como na *Fábula do ribeirão do Carmo*, de outro, mostra que está consciente do papel oposto, ou seja, o de antipetrarquista, como na “Écloga VI” (Eulino), em que um pastor se queixa dos rigores da moral petrarquista e cortesã. A *Fábula* é releitura de mitos ovidianos, ao estilo das histórias de metamorfose, e seus valores reconstituem os modelos morais instituídos por Petrarca e seguidores, como a castidade e a espiritualidade feminina e o drama do sentimento erótico masculino. A *Écloga VI*, ao contrário, reclama por uma relação amorosa mais aberta e liberal, e em sua trama o pastor Eulino lamenta que sua amada Antandra seja tão rigorosa no envolvimento afetivo.

Igualmente imbuídas de requinte e cortesia petrarquista são as líras de Tomás Antônio Gonzaga. Sobretudo na 1ª parte da *Marília de Dirceu*, o pastor-poeta elabora um conjunto de versos, em que o amor cortês, certamente aprendido em leituras e exercícios literários, é simulado como verdade ética para os amantes previamente conscientes de seu papel erótico. Em geral, Dirceu convida sua amada para o amor, mas a pastora recua e se oferece ao mesmo tempo, numa típica reprodução da poesia decorativa e rococó, como motivos exaustivamente gastos pelo petrarquismo cortesão. Ora Marília rouba as setas de Cupido, ora é confundida com Vênus, ora tem o dedo picado por uma abelhinha – todo esse idílio não passa de reconstituição do gosto da poesia de corte, mantenedora dos valores de nobreza e supostamente construtora dos níveis de requinte e civilidade.

Gonzaga se afasta desses modelos convencionais, à medida que se vê capaz de enxergar em Marília a figura quase burguesa da esposa e mãe de família, o que acontece especialmente na 2ª parte da coletânea de líras. Ao romper com certos preceitos da estética petrarquista, Gonzaga determina novos rumos para a interpretação de seus sentimentos. Até então, o amor era uma prática de sedução e galanteria, em que o objeto amado se destacava como fim da relação amorosa. Quando 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, ele está, na verdade, redefinindo a finalidade do amor petrarquista, posicionando-o numa nova concepção de mundo, equilibrada numa ordem social burguesa.

Não é o caso de Silva Alvarenga, pelo menos na coletânea de rondós e madrigais da *Glaura*. 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.

E nesse jogo de poesia e decoração, os valores convencionais do petrarquismo se destacam como a única possibilidade de sustentação moral. Silva Alvarenga, em tudo, imita o modelo de Petrarca: na forma, na estrutura geral da coletânea poética, no enredo, nos valores éticos. Sua *Glaura* é reelaboração neoclássica e rococó do *Canzoniere* de Petrarca, moldada à luz do Setecentos. Na forma e no gosto, pode funcionar também, igualmente à *Marília*, como referência de requinte e civilidade.

Os versos líricos de Alvarenga Peixoto, que por vezes lembram os de Gonzaga, são também exemplo nítido de composições idílicas, típicas do Setecentos, em que se defende todo um sistema de valores do código cortesão, oriundo de uma estética do petrarquismo camoniano e renascentista. A cortesia, a gentileza, a graça se juntam à impiedade, à incorrespondência amorosa e à ingratidão que sempre caracterizaram as clássicas musas do bucolismo. Tal é o caso de Caldas Barbosa, que manipulou o petrarquismo com elementos da poesia popular.

Tudo isso considerado, 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 socioculturais 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.

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Dámaso. (1976). *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.

- 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.
- ARAÚJO, Emanuel. (1997). *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/EdunB, 2ª ed.
- CANDIDO, Antonio. (1981). *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 6ª ed., vol. 1.
- CAPELLANUS, Andreas. (1990). *The art of courtly love*. Intro. trad. John Jay Parrini. New York, Columbia University Press.
- ELIAS, Norbert. (1987). *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa.
- \_\_\_\_\_. (1997). *O processo civilizador*. Trad. Rui Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, (2 vols.).
- FIGUEIREDO, Luciano R.A. (1997). *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*. São Paulo, Hucitec.
- FREYRE, Francisco José (Cândido Lusitano). (1759). *Arte poética, ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico, composta por...* Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 2ª ed.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (cura). (1994). *Petrarca e il petrarchismo: un'ideologia della letteratura*. Torino, Edizioni Dell'Orso.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1991). *Capítulos de literatura colonial*. Introd. Antonio Candido. São Paulo, Brasiliense.
- LOPES, Edward. (1997). *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo, Unesp.
- LUCAS, Fábio. (1998). *Luzes e trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte, UFMG.
- MURATORI, Ludovico A. (1821). *Della Perfetta Poesia Italiana*. Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, (2 vols.).
- NEPOMUCENO, Luís André. (1998). 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, pp. 102-24.
- PETRARCA, Francesco. (1953). *Opere Scelte. Vol. 1: Rime e Trionfi. Vol. 2: Epistole. Vols. 3 e 4: Opere Latine*. Torino, UTET.
- PIÉRI, Marius. (1970). *Le Pétrarquisme au XVIe siècle: Pétrarque e Ronsard, ou De L'Influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*. Genève, Slatkine Reprints.
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. (1864). *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, (2 tomos).
- VAINFAS, Ronaldo. (1997). *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª ed.