UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A POESIA TARDIA DE
MICHELANGELO BUONARROTI
E A CRISE RELIGIOSA DO SÉCULO XVI

LEANDRO CAUNETO

ORIENTADORA:
LUCIA WATAGHIN

SÃO PAULO
FEVEREIRO DE 2016

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A POESIA TARDIA DE
MICHELANGELO BUONARROTI
E A CRISE RELIGIOSA DO SÉCULO XVI**

LEANDRO CAUNETO

**ORIENTADORA:
LUCIA WATAGHIN**

Nome: CAUNETO, Leandro Vinicius Miranda.

Título: A poesia tardia de Michelangelo Buonarroti e a crise religiosa do século XVI.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Língua, Letras e Cultura Italianas.

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo

C371p	<p>Cauneto, Leandro Vinícius Miranda</p> <p>A poesia tardia de Michelangelo Buonarroti e a crise religiosa do século XVI / Leandro Vinícius Miranda Cauneto; orientadora Lucia Wataghin. – São Paulo, 2016.</p> <p>312 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.</p> <p>1. Literatura italiana. 2. Poesia lírica. 3. Poesia mística. I. Wataghin, Lucia, orient. II. Título.</p>
-------	--

*Para minha mãe,
que me deu ao mundo.
Para meu pai,
que me deu à poesia.*

Agradecimentos

À Fapesp, que financiou parte desta pesquisa, e cujo apoio material foi inestimável para a conclusão da presente dissertação;

À Prof.^a Dr.^a Lucia Wataghin, minha paciente orientadora, que me assistiu em horas de necessidade e que sempre acreditou nesse projeto;

Aos professores e servidores da USP, pelo inestimável auxílio material e imaterial que me prestaram;

Aos professores e servidores da Unicamp, minha *alma mater*, onde realizei parte das atividades relacionadas à minha pesquisa;

Aos demais mestres que passaram por minha vida, nas salas de aulas e nos livros;

Aos amigos Thiago Basile e Mariana Burin, colegas de academia, com quem troquei ideias e com quem muito aprendi;

Aos amigos Victor Sande, Atilla Ramos e Henrique Inhonhe, amigos para as horas alegres;

À Julia Lopes, companheira e futura mestra, que me fez querer escrever de novo;

E aos meus pais e à mana, que sempre estiveram lá.

Gli uomini valgono più che e' denari.

-Michelangelo Buonarroti

Resumo

Michelangelo Buonarroti (Florença, 1475 – Roma, 1564) foi o autor de uma não muito vasta obra poética, escrita ao longo de praticamente toda a sua vida, em paralelo às suas atividades artísticas. Apreciada, no passado, principalmente por conta de seu caráter expressivo ou documental, a obra poética de Michelangelo vem sendo, nos últimos tempos, objeto de uma abrangente revisão crítica, cuja intenção é reavaliá-la em seu aspecto poético e formal. Nesse contexto, insere-se o problema fundamental de sua obra tardia, ou, como se diz mais comumente, de sua última poesia – que se distingue, marcadamente, de sua produção anterior. De fato, boa parte de sua primeira poesia é dedicada à temática amorosa, e apresenta, como característica central de estilo, o gosto pela dificuldade formal. Em seus anos finais, porém, Michelangelo dedicaria sua poesia a temas quase que exclusivamente religiosos, fazendo-os acompanhar de uma radical simplificação do estilo. Estudos recentes buscaram interpretar este fenômeno, relacionando-o, principalmente, por afinidade temática, à crise religiosa do século XVI, que implicou, em certa medida, uma crise das formas artísticas e poéticas, bem como dos valores éticos propriamente renascentistas. A partir de seu contato com novas ideias religiosas, muitas de cunho reformista (cujas fontes possíveis seriam Vittoria Colonna e o grupo dos *spirituali*, reunido em torno de Juan de Valdés), Michelangelo teria buscado propor uma nova poética, dando novos rumos às suas composições. Desse modo, a poesia religiosa dos últimos anos de Michelangelo adquire um significado mais profundo no conjunto de sua obra – apresentando-se, a um só tempo, como revisão da tradição poética e de seus escritos juvenis, refletindo a situação de crise de valores humanistas e renascentistas no início do século XVI.

Palavras-chave: Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564); poesia italiana; estilo tardio.

Abstract

Michelangelo Buonarroti (Florence, 1475 – Rome, 1564) was the author of a not so vast poetic work, written in the course of almost all his life, alongside with his other artistic activities. Better known, in the past, mainly for its expressive and documental qualities, Michelangelo's poetry has been subjected, in recent times, to a wide critical review, whose purpose is to reevaluate it in its poetical and formal aspects. In this context, the problem of his late poetry emerges as a fundamental one, as it drastically distinguishes itself from all his previous works. In fact, a great part of his first poetry is devoted to love themes, and its main style feature is the taste for formal difficulty. In his late years, however, Michelangelo would commit his verses almost exclusively to religious themes, alongside with a radical style simplification. Recent studies tried to understand this phenomenon, relating it mainly to the 16th century religious crisis, which implied, to a certain extent, the crisis of artistic and poetic forms, as well as Renaissance's ethical values. After contacting new religious ideas, many of reformist content (whose possible sources would be Vittoria Colonna and the *spirituali* circle of Juan de Valdés), Michelangelo had proposed a whole new set of poetic values, taking new paths with his compositions. In this sense, Michelangelo's late poetry acquires a deeper meaning if looked against his work as a whole – presenting itself, at one time, as a review of poetic tradition and of his own early writings, thus reflecting the crisis of humanist values in the first half of the 16th century.

Keywords: Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564); Italian poetry; late style.

Riassunto

Michelangelo Buonarroti (Firenze, 1475 – Roma, 1564) è stato l'autore di una non molto vasta opera poetica, scritta nel corso di quasi tutta la sua vita, parallelamente alla sua attività artistica. Apprezzata in un primo momento storico soltanto per il suo carattere espressivo o documentale, la lirica di Michelangelo è stata oggetto di un recente tentativo di recensione critica, il cui intento è quello di rivalutarla secondo aspetti veramente poetici e formali. Si colloca quindi il problema della sua opera tarda - cioè quella della sua vecchiaia - decisamente diversa dalla sua opera precedente. Infatti la maggior parte della sua prima poesia è dedicata al tema amoroso e ha come elemento centrale dello stile un gusto per la difficoltà formale. Nei suoi ultimi anni, però, Michelangelo ha dedicato la sua poesia a temi quasi esclusivamente religiosi, accompagnati da una radicale semplificazione dello stile. Studi più recenti hanno cercato di interpretare questo fenomeno nel suo rapporto con la crisi religiosa del XVI secolo, la quale portava anche verso una crisi delle forme poetiche e artistiche, dei valori etici propri del Rinascimento. Dal suo contatto con le nuove idee religiose, molte delle quali di impronta veramente riformista (le cui fonti si possono forse ricercare nei dialoghi con Vittoria Colonna e nel gruppo degli *spirituali* riuniti intorno a Juan de Valdés), Michelangelo ha cercato di proporre una nuova poetica, per prendere nuove e necessarie direzioni per le sue rime. In questo senso, la poesia religiosa degli ultimi anni di Michelangelo acquista un significato più profondo nell'insieme della sua opera, sia in rapporto alla tradizione lirica e alle sue stesse rime, sia come riflessione, mediante le forme poetiche, sulla crisi dei valori dell'Umanesimo.

Parole-chiave: Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564); poesia italiana; stilo tardo.

Sumário

Introdução	13
I. <i>Eros</i> e <i>Thanatos</i>	44
1. <i>Eros</i> político e <i>Eros</i> social: o amor como virtude civil	46
2. <i>Eros</i> neoplatônico: sublime desindividuação	80
3. <i>Eros</i> religioso: êxtase, morte e perdição	112
II. Adeus à arte	137
1. O artista como amante	139
2. O amante como artista	151
3. O problema da arte na obra tardia: crise da representação	167
III. Graça, perdão e culpa	201
1. A crise religiosa do século XVI: Vittoria Colonna e o valdesianismo na Itália	203
2. O conflito religioso na lírica tardia de Michelangelo: uma questão formal	222
IV. Considerações finais	300
V. Bibliografia	304
1. Poesia de Michelangelo (edições críticas)	304
2. Poesia de Michelangelo (traduções)	304
3. Estudos sobre Michelangelo	305
4. Biografia	307
5. Crítica literária e crítica de arte	308

6. Historiografia e filosofia	310
7. Literatura religiosa	311
8. Referências bibliográficas	312

Índice de figuras

Figura 1: Il sogno della vita umana (1533); carvão sobre papel.	186
Figura 2: Crocifisso con due angeli dolenti per Vittoria Colonna	220
Figura 3: Pietà per Vittoria Colonna	229
Figura 4: Pietà Bandini (1553); Museu da Opera del Duomo.	233
Figura 5: Pietà Rondanini (1555-1564).....	236
Figura 6: Conversione di Saulo (1542-1545); afresco.	263

Introdução

O problema do tardio: o artista quando velho

*“...s'a la memoria sol resta l'orecchio,
non giova, senza grazia, l'esser vecchio.”*

(Michelangelo, 263)

M

ichelangelo Buonarroti faleceu em 18 de fevereiro de 1564, a poucos dias de completar seus 89 anos. Mesmo o peso de idade tão avançada não o impedira de se dedicar, até o fim de seus dias, aos trabalhos árduos e exigentes de sua arte. De suas últimas fadigas, resultou a cúpula da Basílica de São Pedro, cujas edificações lhe haviam sido confiadas em 1546, e que não lhe renderam quaisquer proventos, dada a sua recusa tácita em receber em pagamento pela obra. Fato notável, considerando que contratos públicos como esse, quase sempre de porte imensurável, haviam feito de Michelangelo, mais que um artista renomado, um homem consideravelmente *rico*: por oportunidade de sua morte, foi encontrado sob seu leito um baú repleto de moedas de ouro, colecionadas ao longo de uma vida inteira de labuta artística. Seus hábitos modestos, sua penúria e pobreza voluntárias, ou sua excessiva dedicação ao labor, contudo, jamais levantariam a suspeita de que Michelangelo viesse a falecer jazendo sobre uma fortuna capaz de alimentar três gerações de Buonarroti, toda ela acumulada em nome de tenaz avareza e ambição. Defeito grave, como geralmente o são os defeitos dos grandes; e fruto, talvez, de sua deliberação em fazer nada que fosse pequeno. Não economizou esforços em polir o duro mármore: entretanto, contava centavos.

Com efeito, durante os últimos trinta anos de sua vida, Michelangelo habitou um pequeno e mui modesto casebre, localizado em *Macello dei Corvi*, bairro periférico da Roma de então. O antigo bairro, bem como o próprio casebre, não existem mais. Hoje, em seu lugar, encontra-se a região do *rione Monti*, com suas características fachadas oitocentistas – que lá permanecem, nos dias atuais, como uma reminiscência do período de larga expansão por que passou a cidade na era moderna, quando enfim se tornaria a capital da Itália recém-unificada. À época de Michelangelo,

porém, tratava-se de uma região relativamente isolada, posta de fato à *margem*, tanto espacial quanto socialmente.

Encontrava-se Michelangelo, então, na fronteira entre o refinamento da corte papal e as rudezas do mundo campestre, bem como entre a urbe cristã, medieval-renascentista, e as ruínas da Roma antiga e pagã, ainda em boa parte enterradas pelas poeiras do tempo. Despontavam à vista de Michelangelo os escombros do monte Quirinal, do Foro Imperial e do Foro Romano. No horizonte, via-se emergirem as estruturas e as colunatas antigas, que Michelangelo tanto admirava, como as do Coliseu ou as do Templo de Saturno, cujas pedras serviam à época de material para novas construções, e cujos arcos ofereciam abrigo aos mais desafortunados. Em meio às ruínas, pastavam, indiferentes, ovelhas e vacas, e cresciam os vinhedos. Aquela pequena casa, localizada entre dois mundos tão distintos, parecia hoje assumir, com força de símbolo, a mesma *ambiguidade* que marcou a postura de Michelangelo em sua vida artística, política e social – particularmente a partir dos anos 1540, quando seu renome havia já se estabelecido de modo sem precedentes na história da arte no Ocidente, garantindo-lhe uma posição única e, em muitos sentidos, privilegiada, no cenário artístico de sua época.

É de se lamentar, portanto, que aquele casebre não se tenha conservado fisicamente, desaparecendo em meio aos progressos urbanísticos pelos quais a cidade de Roma passaria em tempos mais recentes. A *Casa Buonarroti*, em Florença, certamente se presta muito bem, enquanto museu, ao serviço de preservação da memória histórica do artista, mas nunca chegou a ser de fato habitada por ele, que a adquiriu para nela ver estabelecida sua família, mais do que a si próprio. O casebre em *Macello dei Corvi*, por outro lado, encontrava-se em posse do artista desde 1510, e efetivamente se tornaria, nos últimos trinta anos de sua vida, seu ambiente mais

próprio e particular – *seu verdadeiro lar*, por assim dizer. Aquele espaço provavelmente carregava, em suas paredes e em seus objetos, as marcas persistentes daquela personalidade forte, de um modo tal que não poderemos nunca realmente vivenciar em sua máxima expressão. Segundo, porém, o que nos permitem entrever os relatos, a casa havia sido toda ela convertida por Michelangelo em sua oficina de trabalho; além disso, não contava senão com uma pequena cozinha e um quarto de dormir, no andar superior. Tratava-se, enfim, de uma casa sem grandes vaidades.

Desse modo, podemos ao menos imaginar de que modo aquele espaço físico refletia, talvez de modo muito direto, os hábitos cotidianos do velho Michelangelo, cuja rotina de trabalhos árduos, mesmo em sua idade avançada, significava muitas vezes descuidar-se de si próprio, e até mesmo das necessidades mais básicas do corpo, como sono e alimentação. Não raro, ele é retratado por seus biógrafos como um homem de aspecto rude: sua conhecida aversão ao banho (SAUTEL, 2009, p. 62), por exemplo, bem como sua dificuldade no trato pessoal, ou sua relação difícil com o dinheiro, levada aos extremos da avareza, são alguns dos traços que, grosso modo, nos dão hoje uma ideia geral do que teria sido o seu caráter genioso, intratável, de difícil convivência. Tais traços apenas se reforçariam com o avanço da idade. Aquelas paredes, entre as quais passaria os últimos dias de sua existência, talvez pudessem ainda guardar algo que fizesse do passado presente, como um testemunho do homem por trás do mito.

E foi ali, por entre aquelas paredes, que Michelangelo, em meio a uma intensa rotina de trabalhos, encontrou o tempo livre e ocioso para escrever mais de dois terços de sua poesia – e certamente a melhor parte dela.

Não foi apenas durante sua velhice, porém, que Michelangelo viveu em *Macello dei Corvi*. Aquela casa estava, na verdade, em sua posse desde sua juventude, quando passava seus primeiros anos em Roma, sob o serviço do papa Júlio II (1443 – 1513), responsável por lhe encomendar algumas de suas obras mais famosas, como é o caso do teto da Sistina. Tratava-se, para o artista, de um período áureo em sua carreira, quando então começava a colher os frutos de seu trabalho e de sua inventividade ímpar e, entremeios, a criar para si a fama que sempre ambicionara. A casa, enfim, fora-lhe concedida pelo próprio Papa Júlio, que, em 1510, a dera como parte dos pagamentos relativos ao contrato de seu monumento funerário, no qual Michelangelo vinha trabalhando já havia algum tempo.

Era um modo também de acomodar o artista e lhe oferecer oficina e habitação, enquanto começava a esculpir as cerca de quarenta figuras de mármore que estavam previstas em seu projeto original. Hoje, o monumento se encontra na capela de *San Pietro in Vincoli* e, embora não possa ser descrito senão como grandioso, não reflete de modo algum as dimensões inicialmente planejadas por Michelangelo, que as teve de rever e reduzir repetidas vezes, ao longo dos cerca de quarenta anos que levou para concluir a tumba, somando-se os diversos atrasos e contratempos. Essa obra, por si, já demonstra o grau de ambição com que Michelangelo assumia suas empreitadas artísticas – seja em dimensões, seja em força de sentido ou de expressão.

E foi justamente por conta de semelhantes ambições que Michelangelo deixaria Roma, em 1516, para assumir a comissão relativa à fachada da basílica de *San Lorenzo*, em Florença. Apesar da morte do papa Júlio II, em 1513, Michelangelo continuava então sob o serviço de sua família, os Della Rovere, que o pagavam regularmente pela execução da tumba. Talvez pela perspectiva de um lucro

exorbitante, ou pela frustração em relação à tumba e às novas exigências dos Della Rovere, Michelangelo resolveu assumir, sozinho, a empreitada da fachada, que acabaria por se tornar, porém, o *maior fracasso de sua carreira* – um fracasso tão grande, talvez, quanto a própria ambição que o movera a abraçar, sem a ajuda de auxiliares, tamanho projeto. Aquela fachada nunca sairia do papel, e Michelangelo apenas fez perder alguns anos de sua vida, a buscar e mover a grande quantidade de mármore necessária para concretizar uma obra daquelas proporções. A comissão seria retirada de suas mãos, em 1521, pelo papa Leão X, da família Médici, que encarregaria, por fim, o contrariado artista de executar as obras relativas à capela *Medicea*, localizada na parte interna da basílica.

O período de sua vida que vai de 1516 a 1530 seria quase todo ele marcado por semelhantes frustrações, no campo artístico, familiar ou político. Talvez uma de suas decepções mais significativas, nesse sentido, tenha sido ver caírem por terra as fortes aspirações republicanas que, na cidade de Florença, haviam animado e incitado um levante popular, em 1528. O próprio Michelangelo chegou a participar ativamente das defesas da cidade, na qualidade de engenheiro militar, enquanto Florença sofria o cerco que, ao final de dois anos, levaria à inevitável derrota frente aos Médici. Os esforços de Michelangelo, em vão, nada fizeram senão adiar o inevitável. O sonho da república, contudo, estaria vivo em sua mente até meados da década de 1540, quando o artista ainda romantizava uma possível intervenção da coroa francesa, cujas pretensões históricas em relação à política local italiana eram amplamente conhecidas.

Fato é que a vitória dos Médici em 1530 não apenas resultou no domínio da família sobre a cidade, que se viu reduzida, de bem público e coletivo, a um ducado, regido por interesses particulares. Mais do que isso, o auxílio imprescindível do rei

Carlos V da Espanha selou um acordo entre os poderes envolvidos, que garantiria, incidentalmente, a influência ibérica sobre a península itálica durante os séculos vindouros. Do ponto de vista das grandes potências, a liberdade de uma pequena cidade-estado, tal como era Florença, pouco significava: aquele território não servia senão de peão no jogo da grande política europeia.

Por conta dessas idas e vindas do destino, o Michelangelo que chegou a Roma em 1533, já com a avançada idade de cinquenta e nove anos, via-se exausto e, muito possivelmente, procurava a chance de um recomeço, mais que um refúgio. Assim como ele, milhares de florentinos buscaram asilo em cidades pela Itália, temendo a ira do duque Alessandro de' Médici (1510 – 1537), que, jovem e inexperiente, se encontrava disposto a eliminar qualquer oposição, mesmo dentro de sua própria família, para consolidar o seu recém-conquistado poder. Florença, a partir de 1530, encontrava-se num estado de grande instabilidade política e social, dado o processo pouco pacífico de transição entre a república e o ducado, considerado, não sem plena razão, tirânico.

O próprio Michelangelo receberia ameaças de perseguição e morte por parte do duque, que apenas não se concretizaram, talvez, por conta da alta consideração que alguns membros da família Médici possuíam por seus talentos artísticos, como, por exemplo, o cardeal Ippolito (ele mesmo possível alvo de envenenamento por Alessandro). Outro deles seria o próprio papa Clemente VII, que havia encomendado ao artista a conclusão das obras da capela *Medicea* anos antes – obras que Michelangelo agora se via constrangido a rematar, celebrando a memória justamente daqueles que haviam sepultado suas aspirações republicanas. Ao mesmo tempo, esculpia, para amigos particulares, o busto de *Brutus*, assassino de tiranos –

retrato de sua crença fiel à república e, mais uma vez, da ambiguidade de sua posição política frente à sua posição enquanto artista.

Roma, frente a Florença, parecia naquele momento um ambiente muito propício para recomeços: a própria cidade renascia então das cinzas, reerguendo-se sobre as ruínas e os escombros deixados pelo terrível Saque de 1527. Naquele ano, tropas mercenárias de *Landsknechte*, de maioria luterana, que estavam até então envolvidas na guerra franco-espanhola pelo território de Nápoles, supostamente escaparam ao controle de seus comandantes – e, movidas pela promessa de riquezas e pelo ódio religioso, invadiram a cidade de Roma. O evento não fez sentir seus efeitos apenas na desordem social e na destruição do espaço urbano, mas atingiu o próprio coração do mundo católico, que sentiu então, em sua máxima violência, uma das expressões mais radicais e violentas dos movimentos de Reforma, com a invasão e destruição de templos e símbolos religiosos.

Em 1533, porém, a cidade parecia reflorescer, e se encontrava em pleno processo de reconstrução: palácios ainda mais exuberantes eram construídos sobre os escombros dos antigos, e o mesmo acontecia com as igrejas e monumentos religiosos. Roma já havia sepultado seus mortos e derramado as devidas lágrimas; ora reerguida e consolada, se voltava à direção do futuro, e tentava mais uma vez se estabelecer como o grande centro artístico e cultural da península, ofuscando inclusive Florença, politicamente agitada em demasia para reocupar um tal lugar, que há tanto tempo lhe fora de direito. Roma se tornou, então, o ponto de referência para qualquer artista com o mínimo de talento e ansioso por oportunidades; Michelangelo, apesar de seus fracassos e contratempos, retornava à cidade para também colher os frutos de suas glórias.

Retornar para a pequena casa em *Macello dei Corvi*, portanto, deve ter significado para Michelangelo voltar ao ponto de partida, e talvez conciliar-se com o passado, cuja manifestação mais concreta eram aquelas paredes, aquele teto, aquele bairro, onde havia concebido algumas de suas obras-primas. A partir dos anos 1530, o artista daria os primeiros passos na direção de concluir a tumba de Júlio II, por exemplo, cujo contrato se arrastava em processos judiciais e tentativas de acordo entre ele e os Della Rovere; além disso, em 1536, aceitaria a comissão para o afresco do *Giudizio Universale*, que se encontra na parede do altar da capela Sistina e que realizaria, em retrospectiva, a releitura e o contraponto do teto, concluído anos antes. Por outro lado, tratava-se de uma maneira de conciliar-se também com o presente, isto é, com a nova e dura realidade que se lhe impunha.

A vida reclusa que aquela casa lhe oferecia – permitindo que se mantivesse distante o suficiente de Roma para não se integrar nunca *completamente* a ela – indica o quanto seu exílio voluntário não se dirigia apenas à cidade de Florença, mas também, e de modo mais fundamental, ao próprio mundo cortesão, que encontrava em Roma, naquele momento, o seu grande centro. Não era exatamente àquela sociedade que o artista desejava servir com sua arte. Não é à toa que Michelangelo via-se, àquela altura, pronto a rejeitar encomendas de pessoas poderosas, mas apto a presentear amigos com os frutos de sua arte; rejeitava fazer retratos de burgueses afluentes ou de nobres influentes, mas não hesitava em incluir representações de pessoas de sua mais alta estima, ou de si mesmo, em suas criações artísticas. Sua reclusão, nesse sentido, é muito relativa: em Roma, Michelangelo criou para si um círculo de pessoas que considerava, assim como ele próprio, serem de certo modo *eleitas* – membros de uma elite de *accorti*, cuja nobreza era *espiritual*, mais do que de nascimento. A esse grupo (composto por pessoas como Vittoria Colonna e

Tommaso de' Cavalieri), dedicou algumas de suas obras do período, inclusive boa parte de sua poesia.

O relativo isolamento de Michelangelo, durante esses anos, não se dava, portanto, apenas pela necessidade de solidão que a sua atividade criativa requeria, e que ele tanto prezava; antes, encontrava também motivações em seus princípios espirituais, religiosos e políticos, e até certo ponto, em sua *ética pequeno-burguesa*, da qual nunca conseguiu de fato se libertar: dedicava-se ao trabalho incansavelmente, ainda que velho, porquanto via em seu trabalho artístico um serviço religioso; ao mesmo tempo, acumulava um considerável patrimônio para si e para sua família, cuja glória antiga (mais imaginada que real) ele buscava a vida toda restaurar, e que agora se transfigurava em seu sobrinho Lionardo, seu único herdeiro, visto não ter Michelangelo alguma vez casado ou criado filhos.

**

É no contexto de seu período romano, desta feita, que Michelangelo dará vazão à potência de sua criação poética, dando início à mais decidida e produtiva de suas fases literárias. Seu renovado impulso à escrita versificada perduraria até o fim de seus dias, que, a fazer justiça, Michelangelo cria estar sempre próximo. Considere-se que em 1534, quando de seu reestabelecimento permanente em Roma, o artista contava já com quase *sessenta anos* – uma idade bastante avançada para a época. Em que pesem as datações mais precisas, é possível dizer que a poesia de Michelangelo é toda ela aproximadamente *tardia*, toda ela de um modo ou de outro arqueada pelo peso ressentido da velhice. Não surpreende, dessa perspectiva, que, conforme observa o tradutor americano John Frederick Nims (2000, intro.), mesmo em poemas de sua primeira fase poética (a bem dizer: de quando contava trinta ou quarenta anos

de idade), Michelangelo adote uma *persona* anciã, com direito a dores e sofrimentos convencionais. Em sua poesia, sempre urgente e ansiosa, sua vida parecia se encontrar sempre perto do fim.

Contudo, em verdade, os últimos trinta anos do artista, passados todos quase que praticamente em seu pequeno sobrado, foram tão repletos de acontecimentos quanto uma vida inteira. Alguns destes eventos históricos, longe de constituírem-se em fatos de interesse meramente biográfico, possuem largo alcance estético, artístico e literário – tendo em vista que as últimas criações de Michelangelo legaram às gerações posteriores alguns dos caminhos a serem trilhados, definindo pois novos rumos, cujo destino, então desconhecido, hoje denominamos barroco, maneirismo, e assim por diante.

Como poeta, entretanto, Michelangelo permaneceu isolado do contexto de sua época, e sua obra, por muito tempo ignorada, pouco ofereceu de concreto, em termos formais, aos seus contemporâneos. Não que a poesia de Michelangelo não fosse, por assim dizer, *original*¹: antes, oferecia as bases mais sólidas para uma poética, desde os mais básicos fundamentos, destacada dos princípios formais de seu tempo. Essencialmente petrarquista, é verdade, mas de um petrarquismo que não encontrava pronto respaldo na interpretação que a época dava, em geral, a Petrarca. Várias as distinções já feitas entre Michelangelo e outros poetas de seu tempo, como Pietro Bembo ou Giovanni della Casa (GIRARDI, 1974, p. 66), e os mais que se tomem como referência para o estilo da época.

¹ Sabemos o quanto a palavra *originalidade* é rejeitada pela crítica pós-autor; contudo, acolhemos o objeto e a ele adequamos um método. Um dos problemas ainda não solucionados, dentre aqueles oferecidos pela poesia de M., é a sua relação com a figura forte do autor-artista, relação essa difícilíssima de quebrar.

Hugo Friedrich parece-me correto em ver nisto a controvérsia fundamental acerca de tal poesia, uma vez que, em suas palavras, mesmo quando o parecer é favorável em termos estéticos, é difícil ao crítico italiano típico localizar Michelangelo em relação à poesia de seu tempo (FRIEDRICH, 1975, p. 17). Fica por ele sugerido, enfim, que não é atividade fácil propor uma posição para Michelangelo numa hierarquia da tradição poética, e, portanto, conceder-lhe um lugar de passível merecimento. A crítica italiana, geralmente mais atenta às relações de um *autor* com a *autoridade* do clássico, ou com a tradição, não parece até hoje encontrar para Michelangelo um posto seguro entre o panteão dos poetas quinhentistas. Ele mesmo não é, exatamente, um *clássico*: a rigor, sua poesia não é vista com os mesmos olhos com que se observa sua arte. No mais das vezes, é incluído no rol dos poetas *menores* do *Cinquecento*. Não me caberia reivindicar, aqui, um lugar diferente: afinal, a poesia de Michelangelo é, de todos os modos, tão *excêntrica*, que talvez mereça sempre um espaço decididamente *à parte*.

Talvez isso se deva ao fato de que sua obra poética pertença, em certo grau, mais ao nosso próprio tempo que ao tempo de Michelangelo. Não é à toa que tenha permanecido esquecida por séculos: afinal, nunca foi publicada, e, com exceção de alguns poemas significativos, nem mesmo circulou. A poesia de Michelangelo, mais do que poesia de ocasião, como a define Friedrich², é de natureza fortemente *privada*: seus versos foram escritos, quase que em sua totalidade, para fins particulares, e destinavam-se não a um público amplo, mas exclusivamente a pessoas muito próximas, dentre aquelas que compunham o fechado e limitado círculo social de que

² “Le poesie di Michelangelo sono poesia d’occasione, nate senza l’intenzione di un futuro raggruppamento. Il loro primo impulso era l’esigenza di espressione del momento.” [Os poemas de M. são poemas de ocasião, nascidos sem intenção de futuro agrupamento. Seu primeiro impulso era a exigência de exprimir o momento.] (FRIEDRICH, 1975, p. 31, tradução minha, como são todas as traduções que seguirem sem referência à fonte).

participava o artista. No mais das vezes, Buonarroti escrevia *apenas para si* – de modo que, ainda hoje, *ler* sua lírica pode parecer *invadir* sua vida privada. Seus versos, desse ponto de vista, são exercícios de uma solidão vivenciada, praticada e cultivada, com decorrente olhar para dentro e um aprofundamento da experiência de um *eu* – personificado, naturalmente, no palco do texto poético.

Não é difícil, ante o exposto, dar corda à imaginação e entrever Michelangelo com a pena em mãos, trancafiado e a sós consigo, no andar superior de seu velho casebre assobradado, a escrever, olhando em relances para as ruínas à distância. Do outro lado, no horizonte, erguia-se a cidade de Roma, em plena e acelerada expansão, diante dos mais recentes projetos urbanísticos levados a cabo pela corte papal, e alguns dos quais ele mesmo idealizara, enquanto arquiteto. Seus versos iam rabiscados em pedaços de papel ao alcance da mão, como versos de carta e rascunhos descartados. Muito do que escreveu não chegou a nós senão em forma de fragmento. Isso não significa, naturalmente, que Michelangelo tenha sido disperso ou descuidado em seu modo de escrita – ou, segundo costumeira definição da velha crítica, mero *diletante*. Sua produção sugere, em verdade, grande e efusiva experimentação com as formas poéticas, conforme atestam hoje diversos autores (e.g. CAMPEGIANI, 2012, p., 7-15; CAMBON, 1985, p. 128).

Contudo, em que pese o parecer da crítica mais recente, a figura de Michelangelo poeta ainda não se libertou completamente da figura de Michelangelo artista – e muito dificilmente o fará, dado que uma se projeta tão profundamente na outra, como luz e sombra. Não se pode praticamente falar de uma sem a outra: há muito tempo, sua obra artística vem sendo interpretada à luz de seus versos; mesmo

em anos recentes, quando sua poesia passou a receber devida atenção, não se deixa de discutir ao mesmo tempo o artista. Michelangelo, por ele mesmo, não se divide entre artista e escritor: suas atividades criativas integram-se, como se a partir de um mesmo princípio inventivo.

Ainda que não seja verdadeira a impressão, fato é que há um jogo contínuo entre literatura e escultura, entre escultura e pintura, entre pintura e literatura, e assim por diante. Mais importante, Michelangelo tenciona sua poesia na direção de sua arte, como meio de fornecer sentido específico à sua própria atividade artística: boa parte do jogo tem por base vestir a *máscara de artista* que, enquanto poeta, deseja confeccionar para uso próprio. É precisamente em sua lírica, pois, que Michelangelo retrata-se a si mesmo enquanto artista – à maneira dos autorretratos que escondeu e espalhou em algumas de suas obras figurativas, tais como a *Pietà del Duomo* ou o *Giudizio Universale*. Seus versos, desta feita, são seu principal veículo para erigir uma imagem *de si*, e, no mais das vezes, *para si*. Sua poesia, como dizia, encontra-se de algum modo na fronteira do público com o privado, na medida em que o escritor, ao falar de si, ao representar seu próprio *eu*, o faz de modo dialógico, *para* alguém. Ao mesmo tempo, sua lírica serve como mecanismo de exploração – de tonalidade ora filosófica, ora psicológica – de seu próprio eu no mundo.

Michelangelo vê na poesia, nesse sentido, a mais pragmática das finalidades. Sua obra não deixa de ser também o fruto calculado de uma *retórica da arte* – muito mais do que de uma “teoria da arte”, propriamente dita, como gostariam de chamá-la Robert Clements (1966, p. 60-88) e ainda outros. Com efeito, se suas rimas contêm reflexões sobre a arte, não se poderá nunca afirmar que elas formam um sistema conciso e coeso, e, portanto, uma rigorosa e metódica *teoria*. Em verdade, tais reflexões servem, em primeiro lugar, ao poema em questão, na qualidade específica

de texto poético, e se se relacionam com a cultura artística da época, há que se considerar que o linguajar muitas vezes *intelectual* de Michelangelo tem por função criar efeitos poéticos, estilísticos e retóricos, tendo em vista finalidades particulares – ainda que tão simples quanto criar uma boa impressão num eventual leitor mais ou menos culto.

Desse ponto de vista, há que se considerar a poesia de Michelangelo, sim, em sua relação com a figura do artista. A reivindicação de críticos como, *e. g.*, Walter Binni (1975, p. 3-7), Enzo Noè Girardi (1974, p. 3-6), e Ann H. Hallock (1978, p. 2-8), a saber a de que há uma relação de *autonomia* entre Michelangelo poeta e artista, foi certamente muito válida num primeiro momento, quando a crítica buscava oferecer, em tom de revisionismo, uma nova perspectiva, que conseguisse dar relevância e destaque à lírica michelangiotesca, frente às outras obras de sua lavra. Todos eles estão basicamente corretos em seu diagnóstico, no que toca aos princípios que regeram a crítica até então, inclusive em âmbito acadêmico.

Autores como Tommaso Parodi (1916) ou Benedetto Croce (1991), bem como basicamente todos os autores antes de 1960, seguiram a tendência muito comum de perceber – ou estabelecer – uma hierarquia entre poesia e arte, submetendo a primeira à segunda, para a partir de aí tecer considerações a respeito da relação entre ambas. Trata-se, naturalmente, de uma forma de *preconceito crítico*, dado que, nessa forma de ver as coisas, a poesia saiu sempre perdendo – ora, não há poema de Michelangelo que consiga competir com a *Pietà*, seja em qualidade estética, seja em relevância histórica. Garantir a autonomia da lírica em face das outras artes, portanto, parecia imprescindível para Binni, Girardi e Hallock, num momento em que se buscava repensar a lírica de Michelangelo por seus próprios e exclusivos méritos.

Não se pode negar, contudo, que em termos históricos a figura literária de Michelangelo viu-se dominada, durante muito tempo, pela figura titânica do artista – e a fratura que existe entre ambas ainda se coloca como um problema fundamental para muitos de seus intérpretes. De fato, a imagem que temos de Michelangelo como *artista* é fruto de inúmeros modos de representação e interpretação que, transformando-se ao longo de séculos de história, se acumularam umas sobre as outras, para enfim configurarem um verdadeiro *mito*, que permanece muito bem fixado em nossa memória cultural.

A ideia que se faz de Michelangelo como *poeta*, entretanto, não passou por semelhante processo – e por isso, não raro sua produção poética acaba recebendo um *status* secundário e subalterno no contexto de sua obra (BEALL, 1964, p. 235), segundo uma hierarquia que, a bem da verdade, não tem razão orgânica ou necessária de ser: antes, obedece a uma tradição interpretativa, bastante consagrada, da qual sua poesia não participa de fato, a não ser como uma espécie de partícula estranha ao *corpus* de sua obra completa, que apenas pode integrá-la a partir de relações forjadas já nos moldes exigentes dessa mesma tradição³.

Nesse sentido, a poesia é de regra tomada por algo que Michelangelo *também fez, para além* (ou *para alguém*) da pintura e da escultura, que efetivamente definiram o significado de sua personalidade histórica no interior da cultura. Em outras palavras: se Michelangelo aparece praticamente incontestado no berço do cânone das formas figurativas, tal não é necessariamente o caso quanto ao cânone literário, onde

³ Muitas das leituras negativas da poesia de Michelangelo tem a ver com a tentativa de encará-las pelo mesmo viés classicizante que abarcou muitas de suas esculturas ou pinturas, para eventualmente rejeitar outras. Sua poesia, entretanto, segundo essa perspectiva, sempre acabou julgada excessivamente *barroca*, no sentido pejorativo que a crítica de outrora deu ao termo. Não raro, inclusive, é ver tal conceito ser aplicado positivamente, para alcançar resultados de leitura mais satisfatórios (embora nem sempre suficientes), como é o caso de Robert Clements, para quem Michelangelo é um poeta barroco (1966, p. 38-59).

em geral se lhe atribui, como eu dizia, um lugar instável e movediço, mesmo quando a avaliação crítica é positiva – inclusive na Itália, em cuja história literária nacional sua poesia permanece geralmente à parte, e até mesmo fora do contexto poético de sua época (FRIEDRICH, 1975, p. 17).

Um bom motivo para tamanha hesitação é o fato de que sua poesia esteve separada de sua arte por um verdadeiro rasgo histórico, cujos primeiros remendos seriam dados apenas nos princípios do século XIX. Até então, os poemas de Michelangelo permaneceram relativamente esquecidos, sem partilhar dos mesmos destinos de sua arte e, portanto, de sua incontestável relevância histórica. O que se viu, porém, a partir dos oitocentos, foi uma verdadeira redescoberta de sua obra poética, pelas mãos de escritores e biógrafos, em sua maioria, de inspiração romântica. Foram eles, justamente, os primeiros a colocar a poesia de Michelangelo como um problema, em sua natureza histórica e literária, dando os passos iniciais para sua interpretação e análise críticas na modernidade.

Um momento significativo desse processo de resgate foi uma biografia inglesa do artista, escrita por Richard Duppa e publicada em 1806, que contava com a forte (e inédita) presença dos poemas, segundo a edição de 1623⁴ e em tradução parcial para o inglês, pela pena de ninguém menos que William Wordsworth. Neste volume, seus versos apareciam tanto como uma curiosa novidade, estampada já no título (funcionando, portanto, como fator de atratividade do livro ante o público

⁴ Michelangelo nunca publicou em vida, embora uma seleta de seus poemas tenha sido eventualmente preparada para a prensa por seu amigo Luigi del Riccio, cuja morte, em 1547, deu fim ao projeto. Seus poemas (afora alguns que circularam manuscritos) apenas vieram à luz pelas mãos de um seu sobrinho, em 1623, com o detalhe de que se apresentavam em grande parte adulterados, por questões de decoro religioso e moral. Essa edição foi acolhida como definitiva durante séculos, até que Cesare Guasti, em 1863, conseguiu acesso aos manuscritos originais, que se encontravam na Biblioteca Vaticana. A primeira edição crítica, a de Karl Frey, viria em 1897; uma segunda, mais completa, sairia apenas em 1960, por Enzo N. Girardi.

leitor), quanto como parte do aparato documental-biográfico, postos inclusive ao lado de uma seleta de cartas de mesma finalidade.

Após essa publicação, os poemas receberiam uma sempre maior e mais dedicada atenção, que resultaria na primeira edição moderna comentada – a do italiano Niccolò Biagioli, de 1821, cujo objetivo, ao que parece, era o de, tomando por base sua poesia, elucidar e esclarecer o pensamento (a filosofia, a visão de mundo) de Michelangelo, inclusive levando-o a consequências nacionalistas e religiosas, naturalmente impróprias e anacrônicas em relação ao texto poético (HALLOCK, 1977, p. 22).

Em ambos os casos, contudo, já se delineava a tendência, muito persistente, de encarar os escritos poéticos de Michelangelo como um tipo de documento histórico, cujo valor não residia exatamente nas convenções da arte poética, mas no registro expressivo, individual, de pensamentos e reflexões, ou ainda, indiretamente, de acontecimentos históricos ou biográficos envolvendo o autor – pois, afinal, tratava-se de um autor da estatura de Michelangelo, o célebre artista da Sistina, do Davi e de outras tantas obras que, como verdadeiros monumentos, lançavam inevitavelmente sua sombra sobre aqueles versos, que uma vez resgatados de sua condição de esquecimento, se encontravam agora na paradoxal situação de retornarem não como objetos propriamente literários, mas como um instrumento para perscrutar o passado que lhes era próprio, e onde permaneceram ocultos por tanto tempo.

Assim, a primeira recepção moderna da poesia de Michelangelo a encarava como um objeto fixamente *datado*, capaz de suportar um *olhar historicista* que não necessariamente a dispunha no interior de uma história das formas poéticas, mas antes como um *testemunho* do espírito artístico e criador de Michelangelo, isto é,

de uma personalidade mitificada. Tratava-se também, por outro lado, de tentar reconstruir uma certa imagem de Michelangelo que, com a notícia da presença dos poemas, carecia de uma urgente revisão – o que implicava, naquela altura, ler os poemas como se fossem dados ou fontes objetivas, que permitissem um novo e desejável *insight*, em primeiro lugar, sobre o artista reconhecido, muito mais do que sobre um poeta até então desconhecido.

O primeiro a realmente lançar um olhar crítico para esses poemas, segundo um viés propriamente literário, foi Ugo Foscolo – que, estando em Londres desde 1816, lá publicou dois ensaios sobre a lírica de Michelangelo, em 1822 e 1826, respectivamente. Foscolo, entretanto, embora buscasse afirmar a autonomia da poesia em relação às outras artes, não deixou de seguir, em parte, pelo mesmo caminho – que ainda seria trilhado, posteriormente, por muitos outros intérpretes e comentaristas (HALLOCK, 1977, p. 23-24). Para ele, os poemas não partilhariam daquela reconhecida *genialidade* do artista: se julgados pelos próprios méritos, seus versos não conseguiriam oferecer nem o mesmo prazer estético, nem o mesmo significado humano de suas pinturas e esculturas, e não participariam, portanto, de sua grandeza – e isso porque Michelangelo, possuidor das qualidades *imitativas* caras à arte figurativa, não disporia das capacidades *criativas* que, para o crítico, seriam exigidas pela arte poética. Daí sua defesa, em última instância, de uma leitura documental ou conteudista dos poemas, que não seriam senão uma atividade *à parte*, fruto do diletantismo de um amador, cuja finalidade não era outra senão dar vazão, por meio da expressão poética, de suas paixões e sentimentos pessoais particulares, diferentemente de sua arte, que por seu caráter universal seria capaz de falar pela própria humanidade.

Essa imagem que Foscolo erigiu de Michelangelo poeta permaneceu em pé durante muito tempo. De fato, a percepção de sua obra poética como fruto de um mero diletantismo percorreu muitos trabalhos importantes de crítica, inclusive já no século XX, como é o caso do livro de Tommaso Parodi, por exemplo, que, assim como Foscolo, defende que o interesse poético de Michelangelo reside muito mais no plano do conteúdo do que no da forma (PARODI, 1916, p. 186). O influente Benedetto Croce, em seu brevíssimo comentário sobre o tema (escrito nos anos 1930), afirmava ainda que Michelangelo escrevia “*per semplice diletto*”, no sentido de que seus poemas careciam de propriedades verdadeiramente líricas – beirando, assim, ora o sentimentalismo, ora a filosofia (CROCE, 1991, p. 134-135).

De fato, considerar o autor como um amador ou diletante significou, nesse contexto específico, excluir radicalmente a possibilidade de uma leitura que levasse em conta, até o último grau, os caracteres formais da poesia, uma vez que, desse modo, não se permite que ela seja fruto de uma consciência poética plenamente atenta aos detalhes do próprio processo de composição. Acaba-se, enfim, reduzindo a poesia à necessidade inconsciente da expressão emotiva de um indivíduo, isto é, ao pressuposto de uma origem psicológica ou biográfica, que bastaria, por si mesma, para explicar os procedimentos da escrita poética. Esse tipo de leitura sentimental ou psicológica predominou durante um bom tempo, e de modo especial na análise da lírica amorosa, abundante na obra de Michelangelo, cuja interpretação ficou sujeita, mais de uma vez, aos conceitos da clínica psicanalítica, sempre insuficientes para a crítica de arte. Um exemplo influente desse tipo de análise, de todo modo, pode ser encontrado na obra de Robert S. Liebert (LIEBERT, 1983), recentemente muito criticada (FRANCESE, 2002, p. 17-19).

Por outro lado, há ainda outra leitura que, também ignorando o caráter formal de sua lírica, busca identificar nela o pensamento, a formulação de conceitos e reflexões de ordem teórica ou filosófica. No caso de Michelangelo, isso aconteceu principalmente quanto aos seus poemas de temática artística, que serviram de base para muitos estudiosos tentarem retrair ou recompor, a partir dos fragmentos disponíveis, uma sua teoria da arte – e, mais uma vez, os poemas ficam subordinados à prática artística de Michelangelo, atuando como se fossem parte de seu suporte explicativo e interpretativo. Desconsidera-se, enfim, o que há de único em sua poesia, isto é, sua condição de texto poético e sua ordenação formal interna, para alcançar uma articulação entre poesia e arte que está apenas no plano conceitual, sem nem mesmo efetuar as possíveis comparações entre uma e outra no plano estético. Segundo esse modo de ler, muitas vezes Michelangelo ganhou a qualidade de poeta filosófico ou metafísico (GIRARDI, 1974, p. 209).

Esse movimento de leitura é, na verdade, bastante antigo: sabe-se que o filósofo Benedetto Varchi (1503 – 1565), por exemplo, em suas leituras públicas (as *Lezioni*) do soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151)⁵, realizadas em Florença em 1547 e depois publicadas em 1550, procura abordar a poesia de Michelangelo justamente de seu ponto de vista conceitual. Entretanto, nesse caso, o soneto acaba servindo, mais do que outra coisa, como *pretexto* para as intervenções do próprio Varchi no campo artístico de seu tempo, segundo suas próprias teses (VARCHI, 1989)⁶. Modernamente, um exemplo muito conhecido dessa utilização do texto poético como apoio para análises conceituais é o livro *Idea*, de Erwin Panofsky, que dedica um capítulo ao mesmo poema citado por Varchi, com o idêntico objetivo de refletir a

⁵ Nos utilizaremos, ao citar poemas, da numeração padrão da edição de Girardi, seguida pela quase totalidade das edições modernas posteriores a 1960.

⁶ É comum observar que o aristotelismo de Varchi, muito claro em seu comentário, é incompatível com o platonismo expresso no poema de Michelangelo (MIGLIACCIO, 1998).

respeito do platonismo de Michelangelo e de suas ideias sobre o tema do Belo (PANOFSKY, 2000, p. 113-120).

Obviamente, suas observações são ainda hoje muito pertinentes, e sabidamente válidas, no que toca à explicação teórica das obras artísticas de Michelangelo; entretanto, esse tipo de análise faz com que o poema perca sua própria condição textual de poema: basta ver que *Non ha l'ottimo artista* é, em primeiro lugar, um soneto de tema amoroso, em que as imagens artísticas servem antes de metáfora da relação amorosa do que, propriamente, como reflexão conceitual sobre a atividade artística. Retirá-las de seu contexto específico, enfim, significa perder de vista seu valor formal e sua recursividade retórica no interior de um poema, tomado como um objeto inteiro, construído desde sua base como fruto da criação literária.

As tentativas de propor um método de leitura mais adequado ao objeto são, enfim, bastante recentes, e ganharam um impulso principalmente a partir de 1960, com a publicação da edição crítica de Enzo Noè Girardi – que a fez acompanhar, pouco tempo depois, de uma série de ensaios, cujo objetivo era, justamente, o de renovar o pensamento crítico a respeito de Michelangelo poeta, a partir de critérios mais solidamente estabelecidos na relação entre o texto poético e a tradição em que se inscreve. Daí a necessidade, segundo Girardi, de um olhar mais atento para o dito petrarquismo de Michelangelo, isto é, seu modo de utilizar e relacionar-se com as convenções poéticas estabelecidas por sua época, em seus aspectos formais e retóricos (GIRARDI, 1974, p. 211). De fato, o petrarquismo de tempo (cujo viés principal seria determinado por Pietro Bembo e seus epígonos) pressupõe o que modernamente chamaríamos de uma *poética*, isto é, um certo uso ideal da linguagem, de construções linguísticas recursivas, de palavras e conceitos que, enfim, compõem uma tradição segundo a qual determinadas regras convencionais que sugerem os

modos de escrita e, ao mesmo tempo, funcionam como índice de poeticidade de um texto.

Girardi, entretanto, não desenvolveu sua proposta de análise até as últimas consequências, e boa parte de seus trabalhos se deteve em questões primordialmente filológicas – o que não deixa de ser, porém, um primeiro passo muito importante, já que o estabelecimento criterioso dos textos determina, inevitavelmente, possibilidades e limites de leitura. Sua edição crítica chamou atenção, inclusive, para as inúmeras variantes, que revelam de maneira muito clara os modos de composição do autor, bem como suas escolhas, decisões e hesitações ao trabalhar com o material poético.

Uma consequência disso é justamente a de afastar o mito, elaborado por Foscolo, de seu suposto diletantismo, isto é, de um certo desleixo quanto a exigências formais da poesia, em nome de uma (anacrônica, porque romântica) *espontaneidade*. Um estudo de grande relevância, nesse sentido, e que vem a responder parcialmente à necessidade de uma aproximação mais metódica junto ao texto, é o de Glauco Cambon, para quem a lírica de Michelangelo é marcada – do mesmo modo que sua obra figurativa – pela *furia della figura*, isto é, pela fúria da forma, que se traduz num experimentalismo constante com o verso e com as estruturas sintáticas, com as imagens e figuras, etc. (CAMBON, 1985).

Michelangelo era capaz, por exemplo, de escrever séries inteiras de poemas sobre variações de um mesmo tema (exemplo disso seriam os cerca de quarenta epitáfios dedicados à memória de Cecchino Bracci⁷, escritas num lance de virtuosismo), sustentando tais séries até o esgotamento justamente por meio de uma

⁷ Francesco de' Bracci, sobrinho de Luigi del Riccio, amigo e admirador de Michelangelo.

inquieta e incessante pesquisa formal. É comum, por outro lado, que aproveite fórmulas e imagens desenvolvidas em alguns poemas, ou mesmo por outros poetas, para compor novos textos, com outros propósitos e para diferentes fins. Estas observações inevitavelmente chamam a atenção para questões até então ignoradas pela crítica, que aqui chamaremos de *conteudista* ou *documentalista*, e apontam para a necessidade de aprofundar os resultados obtidos pelos estudos filológicos e estilísticos de Girardi e Cambon, que, embora muito frutíferos, ainda não tiveram quem os retomasse ou aproveitasse em nome de novos e necessários desenvolvimentos, à exceção das muito relevantes contribuições oferecidas recentemente por Campeggiani (2012).

De todo modo, Michelangelo apresenta uma consciência muito ampla, que se manifesta de modo particularmente forte em seus rascunhos, dos efeitos poéticos que desejava alcançar e dos meios discursivos de que dispunha para tanto. Nesse sentido, ainda que Michelangelo não possuísse um contato tão próximo com as retóricas e poéticas da antiguidade, como alguns de seus contemporâneos – principalmente por sua falta de uma formação sólida na língua latina –, possuía, por outro lado, um conhecimento concreto dos procedimentos de escrita poética, derivados da leitura e da imitação sistemática (muito claramente marcada em seus primeiros poemas) dos grandes modelos da tradição, entre eles Petrarca e, em menor escala, Dante e outros *stilnovistas*, assim como de poetas e escritores florentinos de sua juventude, como Lorenzo de' Médici, Marsílio Ficino, entre outros.

Embora Michelangelo fosse *uomo senza lettere*, obteve seu aprendizado poético, portanto, por meio de uma prática, em certo sentido livre da rigidez de uma teoria ou, melhor dizendo, de uma arte poética estritamente normativa, aproveitando-se de algumas liberdades muito tipicamente florentinas, por assim dizer. Nesse

sentido, são interessantes as observações de Girardi a respeito de seu petrarquismo, marcado por diferenças, ou mesmo *desvios*, em relação à voga bembesca e cortesã do período: segundo o crítico, Pietro Bembo e Giovanni della Casa propunham-se a imitar a alma e a voz de Petrarca – isto é, imitar uma postura discursiva, um *ethos* muito bem definido –, preterindo, por outro lado, os conceitos, formas e estruturas do *Canzoniere*, buscando-os, em primeiro lugar, nos clássicos latinos (como, por exemplo, Cícero), ou na interpretação que então se fazia deles.

Com Michelangelo, porém, sucede justamente o contrário: dispunha dos recursos formais, das fórmulas prontas e das estruturas linguísticas de Petrarca segundo as necessidades de uma voz lírica própria, reorganizando o material poético na medida em que o *seu* clássico, que é em língua vulgar, permanece em aberto e, portanto, operável (GIRARDI, 1974, p. 66-67). Daí a necessidade, mais uma vez, de estar atento aos aspectos retóricos envolvidos em sua composição, já que é nesta mesma operação sobre as formas tradicionais em língua vulgar que reside, enfim, a chave para compreender a poética de Michelangelo.

Dado o contexto acima, proponho uma nova tentativa de leitura da poesia de Michelangelo. Isso se justifica, eis que, até ao menos 1960 e ainda recentemente, com estudos como os de Clements (1966) e Ryan (1998), predominou aquela corrente que denominamos, por mera simplicidade, *conteudista*, que sabe identificar muito bem os problemas relativos aos temas e assuntos desenvolvidos poeticamente por Michelangelo, mas que não são tão felizes em tratar problemas relativos à forma; por outro lado, desejo também superar a análise meramente formalista, porque por demais inadequada ao objeto poético que temos em mãos.

Uma terceira via, portanto, parece surgir por meio de análise que considere elementos essenciais de retórica, tomando forma e conteúdo na relação que mantém uma com a outra, e também a relação mantida entre o poema, na sua dualidade forma/contéudo, o poeta e o público suposto. Algumas das possibilidades dessa interpretação já foram dadas por autores diversos, que, contudo, vez ou outra, acabam por adotar análises excessivamente formalistas. Tal é o caso de Cambon (1985), por exemplo.

No primeiro capítulo, procedo à revisão da bibliografia e da fortuna crítica de Michelangelo em tempos recentes. Não ignoro a obra de críticos mais antigos, também importantes, como T. Parodi (1916), A. Farinelli (1918), E. G. Parodi (1923), etc., nem deixo de reconhecer o valor que seus escritos tiveram para a discussão; não obstante, para os propósitos deste trabalho, é bastante e suficiente considerar obras mais recentes, que incorporaram ou aprofundaram algumas das proposições destes autores, ou ainda as questionaram, de forma a avançar sobremaneira os estudos. Desse ponto de vista, tais obras encontram-se aquém das questões contemporâneas. Basta ver o problema da relação entre Michelangelo e Dante, explorada através de temas como “dantismo” e a suposta “congenialidade” entre ambos; e ainda outros temas do tipo, que comparecem em Farinelli e E. G. Parodi e me parecem no mínimo *datados*.

Nos capítulos seguintes, procuro oferecer perspectivas novas aos poemas de Michelangelo, em especial à poesia tardia, costumeiramente esquecida pela crítica, com base em elementos até agora relativamente ignorados. Embora a relação de Michelangelo com grupos políticos (Luigi del Riccio e Donato Gianotti, por exemplo) e religiosos (os *spirituali* de Vittoria Colonna) tenha sido evidenciada em estudos recentes, ainda não foi totalmente explorada a hipótese de que tais relações tenham

influenciado sua produção poética. Sabe-se muito bem que Vittoria Colonna, também poetisa, trocou com Michelangelo diversos poemas; mais ainda, presenteou-lhe uma coletânea de seus versos⁸, que muito lhe deve ter impactado, dada o forte laço de amizade que com ela manteve Michelangelo até a morte da marquesa, em 1547. A relação de sua poesia tardia com a poesia religiosa, ou *spirituale*, de Colonna é geralmente apontada em escritos recentes; contudo, poucos tentaram desenvolver estudos mais aprofundados sobre esse vínculo.

A escolha da poesia tardia se dá também por outras razões: é justamente nela que o aspecto muitas vezes *subjetivo* dos versos de Michelangelo encontra-se mais evidenciado, na medida em que leituras biográficas acabam por identificar a *persona* poética com o homem histórico. Esse aspecto, que de todo modo Michelangelo desenvolvia desde os anos 1530 em sua lírica, em especial naquela dedicada à Colonna ou Cavalieri, parece confluir em sua poesia tardia, isto é, a que escreveu depois dos anos 1550 e daí até sua morte; muitos críticos ignoram essa metade de sua obra porque demasiado religiosa, e certamente excêntrica no contexto de sua obra, dado que de estilo extremamente simplificado e imagens todas de extração convencional religiosa.

Entendo, contudo, que a poesia tardia, ao mesmo tempo que possui uma profunda conexão com sua lírica anterior, que garante um sentido de *continuidade* (ainda que não de todo óbvio), também está radicalmente ligada a eventos históricos concretos, que determinam em parte fatores a partir dos quais Michelangelo redefine suas orientações poéticas e elabora, para si, um novo modelo retórico, advindo de seu contato direto com novas fontes de ideias religiosas. Tais ideias serviriam, então, de

⁸ COLONNA, Vittoria. **Sonnets for Michelangelo**: a bilingual edition. Edited and translated by Abigail Brundin. Chicago: Univ. of Chicago Press, c2005. xxxi, 197p, ill., 24cm. (The other voice in early modern Europe).

material para sua produção tardia, oferecendo-lhe a base para caminhar rumo a novas convenções lírico-religiosas, que naquele momento importavam um novo estilo, mais comedido, por assim dizer, e novas preferências temáticas. Mais ainda, muito disso se deve ao fato de que Michelangelo, retoricamente falando, buscava elaborar para si uma nova *persona*, mais adequada ao fim de sua vida, por vezes lamentosa, contrita, uma só vez pecadora e esperançosa de salvação; o tom confessional de muitos de seus poemas, daí derivado, já foi apontado por críticos como Clements (1966, p. 221-227), por exemplo, que falha, contudo, em perceber os mecanismos retóricos sobre os quais o autor edifica a imagem do pecador contrito.

Não quero dizer, ou mesmo negar, que tais sentimentos não fossem, diga-se de passagem, *autênticos*; em verdade, sequer levanto a questão. Imagino, inclusive, que de uma forma ou de outra Michelangelo tenha vivenciado de modo bastante pessoal as agitações relativas à crise religiosa de seu tempo, marcado pelo advento da Reforma, da Contrarreforma, da perseguição a alguns de seus amigos próximos (dentre eles diversos dos *spirituali*), etc.; e é para tais eventos e para tais amigos que Michelangelo escreve; ou ainda para si, ou para Deus, seja lá de que forma o conceba. Contudo, cada um de seus poemas tardios, em especial os mais bem-acabados, guardam elementos textuais literários que merecem justa análise: afinal, são textos poéticos, escritos de acordo com convenções líricas que o autor fez questão de respeitar ou desrespeitar, em nome de uma configuração lírica própria.

Desse modo é que a perspectiva retórica, ao tentar explicar, em meu entender, um texto do ponto de vista de seus *efeitos* – isto é, de como seu funcionamento interno e formal, mecânico, produz um objeto simbólico eficaz, capaz de impactar a realidade – consegue aliar aspectos formais com aspectos históricos, linguísticos e contextuais. De fato, pretendo oferecer elementos que possam

esclarecer os rumos da poesia tardia de Michelangelo tanto a partir de dados internos, formais e linguísticos, quanto a partir de reflexões históricas, que considerem a forma poética fora de seu isolamento formalista, para vê-la como objeto destinado a produzir sentidos e significados em seu próprio contexto cultural.

Por isso mesmo é que a poesia tardia se torna interessante, dadas as possibilidades de conexões até agora não plenamente estabelecidas entre, de um lado, seu significado na história das formas poéticas – seja a história particular da lírica de Michelangelo, ou na história geral da lírica italiana – e, do outro, os eventos que circunstanciaram sua produção. Estudos mais aprofundados já foram escritos a respeito da arte tardia de Michelangelo: sua poesia, contudo, permanece impreterivelmente intocada, desse ponto de vista, qual seja as aberturas e as possibilidades formais que permitem vislumbrar.

Não raro, a poesia tardia de Michelangelo vê-se associada, assim como sua obra figurativa de mesmo período, com as tendências barrocas e maneiristas que passam a manifestar, principalmente a partir dos anos 1550. Fato é que Michelangelo ofereceu diversos motivos e elementos inovadores para a arte vindoura – e, na realidade, chegou a ser contemporâneo daquelas tendências, que dariam, ao mesmo tempo, continuidade e consequência aos desenvolvimentos artísticos renascentistas, alguns dos quais nascidos de seu impulso. O tardio em Michelangelo, parece ser, portanto, um momento revisionista: ao menos no que toca à lírica, trata-se por vezes de dar uma resposta aos problemas que ficaram pendentes de solução em sua poesia anterior, marcada por diversas tensões e embates internos que, num primeiro momento, pareciam irremediáveis.

Nesse contexto, a poesia tardia de Michelangelo pode ser entendida não exatamente como o ápice de sua obra – a obra de uma vida inteira, diga-se em reforço

– mas como seu próprio *contraponto*. Isso se dá em vários níveis, mas o mais óbvio é o estilístico, e em segundo lugar, o temático. Conforme demonstrarei no último capítulo desta obra, a lírica tardia de Michelangelo é marcada por uma grande simplificação do estilo, notada por críticos como Cambon (1985, p. 112), Altizer (1973, p. 41) e Binni (1975, p. 67), entre outros, na medida que a temática se torna mais e mais religiosa e, portanto, mais e mais convencional.

Para isso, contudo, é necessário retornar, como Michelangelo, ao começo: retomar o caminho de Roma, e estabelecer morada entre as ruínas e a urbe, num pequeno casebre em *Macello dei Corvi*. As transformações que então ocorreram em seu modo de encarar a própria produção poética têm lá suas raízes mais profundas.

I. Eros e Thanatos

Figurações de amor e morte na poesia de Michelangelo

*Vivo della mie morte e, se ben guardo,
felice vivo d'infelice sorte;
e chi viver non sa d'angoscia e morte
nel foco venga, ov'io mi struggo e ardo.*

(Michelangelo, 56)

1. *Eros* político e *Eros* social: o amor como virtude civil

O retorno de Michelangelo para Roma, nos primeiros anos de 1530, deu-se de forma aparentemente gradual, na medida em que o artista ia cultivando laços que lhe permitiriam estabelecer-se novamente naquela cidade. Tratava-se, afinal, da capital religiosa da Europa, sede da corte papal e dos territórios consagrados à Igreja, onde as demandas por arte, em especial a arte religiosa, eram sempre crescentes. É certo que, por entre aqueles anos, essa identidade encontrava-se em crise, depois dos terríveis acontecimentos de 1527, ano em que Roma fora objeto de famoso Saque. Naquela ocasião, um exército mercenário de cerca de 22 mil homens, que o rei Carlos V de Espanha havia contratado para lutar em sua guerra contra a França perdeu o controle, após a morte do general Georg von Frundsberg e a inabilidade do então duque Charles de Borgonha em conter os ânimos.

É possível que o próprio duque tenha se aproveitado da situação, com fins de angariar proveitos em função da campanha violenta que se iniciou pelo território italiano; a verdade é que não são ainda totalmente esclarecidas as condições que impulsionaram as tropas a atacarem Roma. Compõe as motivações daquela massa o fato de que Roma, desprotegida e rica, seria alvo fácil; certamente importava, também, o fato de que quase a totalidade dos soldados eram *landsknechts* alemães, e, portanto, muito luteranos. A irracionalidade vil do ódio religioso fez-se então sentir pela primeira vez, desde o início da Reforma, em Roma, coração do catolicismo, dando

início a provavelmente todas as graves consequências da Contrarreforma, marcada pelos conflitos bem conhecidos e característicos, como a perseguição religiosa e doutrinária, que se iniciaria no século XVI. Algo semelhante à Inquisição católica ocorreria também do lado luterano, e teria suas versões mais ou menos violentas em outras expressões do movimento de reforma, como o calvinismo.

Fato é que o impacto causado pelo Saque de Roma se faria sentir com mais força nos anos seguintes, dadas suas amplas consequências históricas. Naquela ocasião, porém, o impiedoso Saque daria causa a acontecimentos mais imediatos. No caso de Michelangelo, que estava em Florença, as notícias do saque devem ter provocado efeitos aterradores, dado o fato inaudito de um ataque à urbe romana, naquelas proporções, desde tempos imemoráveis. As notícias que iam chegando narravam atrocidades tremendas, espalhando as novas de dessacralização de templos, assassinatos e latrocínios, raptos e sequestros, destruição de imagens sacras, de afrescos e esculturas, e quaisquer outros símbolos de riqueza e exuberância.

Por outro lado, chegavam notícias de que o papa Clemente VII Médici estava refugiado em Castel Sant'Angelo, desmoralizado, enquanto Roma era destruída em face da ira religiosa, o que apenas fez atizar a insatisfação política dos cidadãos florentinos para com os Médici. Em suma: vinte dias após o Saque, iniciou-se uma insurreição contra aquela família em Florença, e, instaurada a república, era ocasião de defendê-la. O próprio Michelangelo, conforme já disse anteriormente, serviu à sua cidade natal, na qualidade de engenheiro militar, responsável pelas fortificações da cidade.

Segundo Forcellino, os desenhos esboçados pelo Buonarroti, na tentativa de efetuar os necessários reparos nas muralhas já obsoletas, demonstram seu excesso de zelo, paixão e compromisso com os ideais republicanos, que lhe eram tão caros

(FORCELLINO, A., 2011, p. 166). Michelangelo, portanto, fazia o possível pela manutenção e defesa do sistema político, vendo nele o “verdadeiro símbolo da liberdade civil italiana e um exemplo iluminador de um Estado formado por homens virtuosos”. Não é à toa que se tornou membro dos *Nove di Milizia*, um comitê de nove cidadãos com poderes de decisão em prol da defesa da cidade.

Os esforços dos florentinos, contudo, foram em vão: os Médici possuíam aliados muito poderosos para serem contidos por muito tempo apenas pela milícia civil florentina. Era natural, aliás, que Carlos V da Espanha, após o terrível desastre do Saque de Roma, quisesse reatar seus vínculos com o papa Clemente VII Médici; diante disso, ofereceu tropas profissionais para que reconquistassem Florença. Cerca de dois anos depois de deflagrada a revolta (1529, portanto), a cidade voltaria à posse da família Médici, e o ideal republicano seria suplantado em nome da criação de um ducado, que os elevou à nobreza, por meio do então duque Alessandro de’ Médici.

A situação de Michelangelo, nesse cenário, assumia alto grau de complexidade, visto ter ele lutado contra membros de uma família que, em sua juventude, o havia acolhido praticamente entre os seus. Lorenzo de’ Médici, o Magnífico, como é sabido, havia bancado boa parte de sua educação artística e cultural, proporcionando-lhe a formação e a oportunidade que o tornava agora grande entre os grandes. Seu posicionamento político não deixou de ser encarado, por alguns, como uma ultrajante *traição*, e o duque Alessandro jurou matá-lo. Relata-se que diversas foram as tentativas de encontrá-lo, mas o artista permaneceu escondido até obter o perdão do próprio papa, Clemente VII (FORCELLINO, A., 2011, p. 172), que era sobrinho do velho Lorenzo, e que havia crescido com Michelangelo.

Naturalmente, a intenção mais imediata do papa era a de empregá-lo como escultor: suas qualidades artísticas, mais uma vez, acabaram por salvar sua pele.

Clemente VII comprometeu a continuidade das obras relativas à Capela Medicea às suas mãos, visto que estavam paradas desde os primeiros dias de sublevação. Muito provável, a tarefa de completar monumentos em homenagem aos familiares de quem considerava tiranos deve ter soado a Michelangelo como uma forma de sofrível punição. Por outro lado, o projeto fazia parte da reafirmação da família como detentora do poder em Florença, buscando conceder legitimidade à recém conquistada soberania. Forcellino interpreta bem a delicada situação do artista, ao escrever que “tinha de esculpir aquelas estátuas como se delas o futuro de sua carreira dependesse, e mais uma vez sua carreira tinha de ser reestabelecida” (2011, p. 172). Por outro lado, sua situação em Florença não era tão agradável: sua liberdade, cerceada, e sua vida, vigiada, estavam submetidas a forças fora de seu controle, e o estado de permanente ameaça deve ter-lhe parecido um peso insuportável.

Desta feita, a partida para Roma sela o princípio de uma nova fase em sua carreira, como verdadeira tentativa de escapar de um ambiente político que lhe parecia, sem sombra de dúvidas, hostil e opressor. Seu retorno ao ambiente romano foi uma conquista, do ponto de vista individual, dada a malfadada vida que lhe restava viver em Florença. Portanto, ao mudar-se mais uma vez para o velho casebre em *Macello dei Corvi*, Michelangelo procurava não apenas dar à sua vida artística um novo recomeço, encontrando satisfação em novos trabalhos; era também movido pelo fato de que, ali, começava então a construir um círculo social livre das pressões, intrigas e das atribulações que marcavam seu cotidiano em Florença, cujo clima reinante era o de perseguição a opositores e de animosidade do recém instaurado poder público contra os cidadãos. O duque Alessandro, jovem e inexperiente, mal poderia imaginar que a consequência de suas mal guiadas ações seria a própria morte por envenenamento, alguns anos depois.

Em Roma, por outro lado, Michelangelo cercava-se de amigos e dos inúmeros admiradores de seu trabalho, encontrando ali o incentivo e o equilíbrio necessários para retomar, com afinco, suas atividades artísticas. Não apenas rematou, nos anos que se seguiram, o monumento fúnebre em memória do Papa Júlio II della Rovere, como também deu início à encomenda da parede do altar da Capela Sistina, cobrindo-a com seu famoso afresco *Giudizio Universale*.

Compunham esse círculo de amigos alguns refugiados florentinos que, como ele, tinham se deslocado a Roma em busca de abrigo. Dentre eles, certamente se destacam Luigi del Riccio e Donato Giannotti, ambos mercadores, literatos e grandes incentivadores de sua poesia. Giannotti, inclusive, foi o autor de um diálogo dantesco, denominado *Dialoghi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio* (1546), em que figuram como personagens ele mesmo, del Riccio e Michelangelo. É provável que semelhante diálogo tenha como inspiração as muitas horas em que os três se puseram a discutir literatura e assuntos políticos; embora não possa ser, dada sua natureza literária, considerado um relato fiel de tais encontros, não devemos afastar tão rapidamente a hipótese de que algumas das ideias de fato defendidas por Michelangelo estejam, de algum modo, retratadas nesta obra.

Nela, Buonarroti figura como um grande dantista, como é comum que se diga, conforme críticos tais como Farinelli (1918) e E. G. Parodi (1923), que reforçam a fama quase mitológica da suposta *congenialidade* entre o escultor e Dante Alighieri. A crer em Giannotti, Michelangelo teria, de fato, sido um agudo conhecedor da *Comédia*, capaz de recitá-la de memória; bem como era ciente de diversos comentários contemporâneos, como os de Cristoforo Landino ao *Inferno*. Além disso, é comum que a crítica de arte identifique influências de Dante na obra artística de Buonarroti, principalmente a pictórica.

Bernardine Barnes escreve que o afresco do *Giudizio Universale* de Michelangelo dá inúmeros sinais de ter sido inspirado, juntamente, pelo *Inferno* de Dante: segundo ele, a presença de Minos, na parte inferior da obra, é o primeiro aceno para que a mesma seja interpretada segundo a simbologia infernal dantesca (BARNES, 1995, p. 64-81). Por outro lado, importante que se destaque o Dante preferido daquele grupo, a saber o Dante politicamente engajado. É revelador que Michelangelo tenha participado, anos antes, em 1519, de uma petição para erigir um monumento a Dante na cidade de Florença (FRIEDRICH, 1975, p. 19). Michelangelo, ao que parece, reconhecia em Dante o símbolo do cidadão de virtude, capaz de reunir em si valores da civilidade florentina, tais quais aqueles que o próprio escultor representou em seu *Davi*.

O próprio diálogo entretido com del Riccio e Giannotti tem caráter essencialmente político: Girardi aponta, por exemplo, que tanto Michelangelo quanto Giannotti, enquanto personagens dos *Dialoghi*, concordam em censurar Dante por ter condenado Brutus e Cassio, para eles símbolos da reação cidadã contra a tirania. É certo que Dante, imperialista à sua maneira, tomava por bem aplicado o castigo aos insurgentes. Torna-se fato de extrema relevância, portanto, saber que Donato Giannotti foi o interlocutor e o intermediário entre Michelangelo e o cardeal Ridolfi, pedindo-lhe em nome deste último que esculpisse o busto de *Brutus*, conforme o biógrafo Giorgio Vasari (VASARI, 2011, p. 162-163). Tais dados sugerem, inclusive, que o grupo de insatisfeitos políticos de que Michelangelo participava fosse relativamente amplo, a ponto de levá-lo a dedicar seu tempo e sua arte à causa republicana florentina. Pertencendo àquele grupo, além de Giannotti e Del Riccio, Clements aponta, por exemplo, Antonio Petreo e a família Strozzi, por exemplo (CLEMENTS, 1966, p. 240), que compunham talvez seu público-alvo mais imediato para seus versos de teor político, bem como para sua arte política.

De todo modo, no que concerne a Dante, sua importância para Michelangelo, seja como poeta-político, tanto quanto poeta-profeta, é claríssima, se considerarmos a extensão da influência dantesca em sua obra poética. É certo que, conforme observa agudamente Girardi: “*si tratta dunque piuttosto di una imitatio virtutis che di una imitatio artis, di una suggestione al grande e forte pensare e sentire, piuttosto che allo scrivere*” [se trata, portanto, mais de uma *imitatio virtutis* do que de uma *imitatio artis*, de uma sugestão ao grande e forte pensar e sentir, do que ao escrever] (GIRARDI, 1974, p. 29). Essencialmente, Girardi afirma que o dantismo de Michelangelo – principalmente aquele que comparece em sua lírica de cunho dantesco – não se reflete em aspectos formais, mas em termos de valores morais e padrões éticos, dos quais Dante parecer ser modelo exemplar.

De fato, Michelangelo escreveu dois poemas particularmente pertinentes, nesse sentido: “*Dal ciel discese*” (248) e “*Quante dirne si de*” (250). Tais poemas competem, em relevância, com as referências dantescas nas obras figurativas, e merecem, portanto, ampla atenção. Ambos os sonetos foram dedicados ao círculo de que o autor, Giannotti e del Riccio participavam; o primeiro deles (248), inclusive, foi citado em sua integralidade nos *Dialoghi* de Giannotti, e lê como segue:

<i>Dal ciel discese, e col mortal sua, poi che viste ebbe l'inferno e 'l pio, ritornò vivo a contemplare Dio, per dar di tutto il vero lume a noi, lucente stella, che co' raggi suoi</i>	5
<i>fe' chiaro a torto el nido ove nacqu'io, né sare' l' premio tutto 'l mondo rio; tu sol, che la creasti, esser quel puoi. Di Dante dico, che mal conosciute fur l'opre suo da quel popolo ingrato</i>	10
<i>che solo a' iusti manca di salute. fuss'io pur lui! C'a tal fortuna nato, per l'aspro esilio suo, co' la virtute, dare' del mondo il più felice stato. (248)⁹</i>	

⁹ Os poemas de Michelangelo são citados com base na edição crítica de Enzo Noè Girardi, na qual se baseou a publicação utilizada (MICHELANGELO, 2010). A grafia e as variantes utilizadas,

*[Desceu do céu e, em trajo de mortal,
 após o inferno e o reino piadoso,
 só contemplou Deus todo-poderoso,
 pera nos dar de tudo a luz real:
 estrela que em seu brilho essencial 5
 o ninho onde nasci fez luminoso;
 nem fora dom o mundo tam danoso:
 só tu, que a criaste, havias de ser tal.
 Digo de Dante, que inda pouco amiúde
 as obras lhe conhece o povo ingrato, 10
 que só aos justos falta ter saúde.
 mas fosse eu ele! Com tal fado nato,
 no áspero exílio seu, e co a virtude,
 daria ao mundo o mais feliz retrato.]*

Tradução de Mauro Gama. (MICHELANGELO, 2007, p. 37)

Trata-se, naturalmente, de um poema invectivo, dirigido à cidade de Florença, na melhor tradição dantesca. A expressão “*popolo ingrato*” (v. 10), para se referir ao povo de Florença, por exemplo, é tipicamente dantesca, e comparece num verso do Inferno, XV, 61. Exaltar Dante significa, no contexto acima, exaltar os predicados civis daquela gigante figura, mais profética que propriamente poética, cujas qualidades são denominadas por Michelangelo de *virtudes*, e pelas quais daria, em troca, e de bom grado, “*del mondo ‘l più felice stato*” [as maiores alegrias do mundo] (v. 14). É aqui, aliás, que a tradução de Mauro Gama, acima apresentada, peca, ao não reproduzir a ideia original do texto, que é a de escambo entre a felicidade suprema, por um lado, e a virtude simbolizada em Dante, por outro.

A imagem profética de Dante, comum em escritos dantescos, é aqui reforçada pelas imagens luminosas (e. g. “*lucente stella*”, v. 5) utilizadas por Michelangelo para efeito de sublimação, visto que o poeta visitara inferno e céu, e sua obra, portanto, é fonte reveladora de verdade; não obstante, seus versos permanecem

cuja discussão refoge ao escopo deste trabalho, encontram sua devida justificativa na obra daquele crítico (GIRARDI, 1974, p. 158-174).

amiúde desconhecidos do povo de Florença – ou seja, de seus próprios compatriotas – que os ignoram por ingratidão, bem como destrata dos justos e a eles concede o exílio. Nesse contexto, permanece a ideia básica de que o exílio – conquanto duro – é a um só tempo abandonar o solo pátrio e as alegrias lá encontradas, e bem assim encontrar, na virtude demonstrada pelo mesmo gesto, a recompensa última do paraíso. Exilar-se, enfim, é um gesto de nobreza de espírito, que o próprio povo florentino é incapaz de reconhecer, mas que, no grande esquema de coisas, ganha sentido universal, dado que o Céu, no exercício de sua justiça divina, é capaz de as distinguir e gratificar.

Desse modo, Michelangelo opõe o mundo físico – figurado na cidade de Florença – ao mundo metafísico do Paraíso celeste, que Dante, como herói do poema, teria tido a honra de ver ainda em vida. Mais do que isso, Dante é também um herói a ser *imitado*: por tal destino, e por tal virtude, deve-se trocar a situação mais confortável e feliz, ainda que isto signifique tolerar as injustiças e durezas da vida mundana (*“l’aspro esilio”*, v. 13). O poema assume, assim, sentido cósmico, universal. A política, para Michelangelo, não é a mesma política pragmática e pé-no-chão de Machiavelli: está, realmente, mais próxima da política de Dante, que deseja ver no mundo prático das decisões políticas a mesma ordenação cósmica imposta às esferas divinas do Inferno, do Purgatório e do Paraíso. Trata-se de uma política de cunho profundamente religioso, portanto. Como menciona Friedrich, *“il fondo della lirica michelangiolesca non è umanistico, è cristiano”* (1975, p. 20), e isto vale também para seus poemas de temática política.

Outrossim, a ideia de que é necessário abandonar a alegria e a felicidade para atingir a virtude está presente em outro de seus poemas, este incompleto, mas favorito do crítico Walter Binni, que vê nestes versos a epítome da poesia política de

Michelangelo (BINNI, 1975, p. VIII). Nesses versos, embora perdidos e fragmentados, é possível identificar o mesmo grau de universalidade do poema anterior; a *virtude* possui novamente sentido religioso, e, em certo sentido, também cósmico:

*Come fiamma più cresce più contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto più splende quant'è più offesa. (48)*

*[Como chama que mais cresce quando mais bate
o vento, toda virtude que o céu exalte
Tanto mais esplende quanto mais é afrontada.]*

Ambos os poemas são separados entre si por algumas décadas: o primeiro (248) é da década de 1540, enquanto o segundo (48) é datado da década de 1520 – encontrando-se, portanto, entre os primeiros versos de Michelangelo. Robert Clements (1966, p. 318) vê similitude entre esses versos e uma estrofe da *Comédia* de Dante, em Paraíso IV, v. 76-78, conforme segue:

*“ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza.”*

*[Que o querer, se não quer, não arrefece,
Como a Natura faz ao fogo, e o faz,
Por mil armas que a força lhe arremesse]*

Tradução de Italo Eugenio Mauro. (DANTE, 2009, p. 81)

Não julgo tão óbvia a semelhança, a ponto de identificar aqui a fonte exata de Michelangelo; mas a similitude, no que toca à imagem e à ideia central, permanece. Nesse sentido, não tenho problema em apontar que também aqueles versos soem dantescos, no sentido próprio que lhes dá E. N. Girardi, ao afirmar que Michelangelo assume mais a figura heroica e virtuosa de Dante em suas composições, mas sem necessariamente imitar dele o estilo ou dele aproveitar os aspectos formais. *Imitatio virtutis*, não *imitatio artis*.

Ainda quanto ao poema 248, verifica-se que a invectiva direcionada à cidade de Florença a vê, portanto, inimiga das virtudes e dos homens virtuosos, para cujo símbolo Michelangelo elege Dante. Importante, também nesse contexto, a ideia chave do exílio, de que o artista parecia compartilhar voluntariamente. Depois de sua ida a Roma, nos anos de 1530, várias seriam as tentativas de levá-lo a residir mais uma vez em Florença, por parte de amigos, admiradores e autoridades políticas, interessadas no símbolo forte que o próprio Michelangelo, à maneira de Dante, viria a se tornar. Fato é que o Buonarroti apenas retornaria para Florença após falecer, em 1564; em verdade, seu corpo teve de ser roubado para, enfim, ser sepultado com as honrarias de um funeral de Estado (FORCELLINO, A., 2011, p. 5-7), atendendo, desse modo, à propaganda política do governo Medici, então novamente em busca de legitimação pela via do renome artístico da cidade.

Por outro lado, amigos de Michelangelo, como Luigi del Riccio e Donato Giannotti, não possuíam condição tão favorável, e haviam se instalado em Roma menos por opção do que pela força bruta, que os havia expulsado de sua amada cidade natal. Os poemas políticos de Michelangelo, desse ponto de vista, podem ser entendidos como sendo dirigidos especificamente a seus confrades florentinos, republicanos como ele, e como ele radicados em Roma a título de exílio. São poemas que, em certa medida, foram escritos sob o mesmo impulso criativo que deu origem ao *Brutus*, e tendo em vista idêntico público: os *fuoriusciti* florentinos, cuja vida havia se transformado com o fim da república e a ascensão dos Medici.

Del Riccio e Giannotti, contudo, não trocaram com Michelangelo apenas ideias de natureza política; na verdade, foram destinatários de seus versos religiosos, amorosos e também fizeram as vezes de editores e revisores de seus textos. Giannotti, conforme observa Giorgio Costa, representa para Michelangelo uma instância

reguladora, modeladora, que poderia uniformizar e adequar sua lírica aos cânones, que ele mesmo, devido à falta de instrução formal, não possuía (COSTA, 2007, p. 230). Del Riccio, em particular, parece ter desempenhado um grande esforço revisional, orientando Michelangelo principalmente em termos de forma e grafia; além disso, chegou a encomendar poemas de sua pena, oferecendo em troca quitutes, como doces, trufas e outras iguarias – motivo de brincadeiras entre ambos, e ocasião para raros momentos de humor na lírica de Michelangelo (COSTA, 2007, p. 224). É fruto dessa troca (versos por comida) que surgiram, por exemplo, os cinquenta poemas em honra de Cecchino de' Bracci, sobrinho de del Riccio, morto ainda jovem.

De todo modo, o importante a se notar é a mão de ambos os amigos, no sentido de dar impulso à elaboração de uma coletânea de seus poemas, para fins de publicação. Girardi anota que, em análise aos originais, é possível perceber as interferências de ambos na correção vocabular e em apontamentos estilísticos, com o claro intuito de adequar a escrita de Michelangelo aos padrões estéticos da época (GIRARDI, 1974, p. 132; 161). A edição nunca foi completada, embora, segundo Girardi, cerca de oitenta ou noventa poemas estivessem em condições de perfeita legibilidade, praticamente prontos para a prensa.

Com a morte de Del Riccio em 1547, é possível que Michelangelo tenha simplesmente abandonado o projeto, tendo em vista que a coletânea permaneceu apenas em sua versão manuscrita, sem nunca ter visto uma tipografia. A primeira publicação dos poemas de Michelangelo aconteceria apenas em 1623, quando Michelangelo il Giovine, sobrinho-neto do artista (então chamado il Vecchio, como forma de distinção) editou uma versão demasiado alterada de seus versos, que foi, contudo, a única fonte segura para os leitores durante praticamente dois séculos e meio.

É no ambiente romano, portanto, que o artista encontraria as condições propícias para sua produção poética, dado ter encontrado ali público leitor, conquanto pequeno, e com ele, a demanda por mais e mais versos de sua pena. Michelangelo, ao que parece, teria encontrado semelhantes condições de produção poética em Bolonha, quando lá esteve, ainda muito jovem, em 1507, de ordem do papa Julio II (FORCELLINO, A., 2011, p. 86-87). Embora cartas do próprio Buonarroti relatem sua contrariedade em permanecer na cidade e sua relutância quanto aos projetos de que o papa lhe havia incumbido, é certo que em Bolonha sua produção poética foi igualmente frutífera.

Um dos poemas de sua lavra, de número 12, datável daquele período, chegou inclusive a ser musicado por Bartolomeo Tromboncino, que o publicou com a devida partitura em 1518 (FABRIZIO, 1968, p. 197). O fato de ter sido musicado ilustra o grau de popularidade que alguns versos de Michelangelo alcançaram nas cortes italianas, ainda relativamente cedo. Restam poucos exemplos de sua lírica juvenil; contudo, de sua fase romana, muito provavelmente a mais produtiva de sua carreira literária, sobreviveram até nós inúmeros poemas, que compõem cerca de dois terços do que chegou até nós.

Nesse sentido, parece razoável supor que a produção escrita de Michelangelo, mais ou menos regular naqueles anos, tenha usufruído em grande monta do diálogo e do intercâmbio estabelecido com o grupo florentino radicado em Florença, em especial del Riccio e Giannotti, que como vimos, foram grandes incentivadores de sua poesia. Em verdade, a lírica de Michelangelo parece ser impelida por momentos de maior intercâmbio social, isto é, sua produção parece aumentar em períodos de mais intenso contato com a vida cortesã, em que a poesia é vista na qualidade de *meio*, mais do que um fim em si mesmo.

Não é à toa que Hugo Friedrich sublinhou o caráter de poesia de ocasião que vários de seus poemas assumem. Para ele, *“le poesie di Michelangelo sono poesia d’occasione, nate senza l’intenzione di un futuro raggruppamento. Il loro primo impulso era l’esigenza di espressione del momento”* [os poemas de Michelangelo são poesia de ocasião, nascidos sem a intenção de futuro agrupamento. Seu primeiro impulso era a exigência de expressão de um momento] (FRIEDRICH, 1975, p. 31). Em outras palavras, seus versos surgiam na relação direta com uma ocasião específica, sem a pretensão de formarem, eventualmente, um cancionero, à moda de Petrarca. É correta a observação de Binni, nesse sentido, de que a lírica de Michelangelo deve ser considerada *“in rapporto alla sua posizione storico-personale”* [em relação à sua posição histórico-pessoal] (BINNI, 1975, p. 3), visto que seus versos guardam íntima e intrínseca relação com eventos particulares, que denotam sua situação pessoal e refletem acontecimentos históricos, se não num nível temático, mais primário, ao menos num nível formal, que para Binni, contudo, é demasiado secundário.

Isso porque, como eu dizia, seus poemas são impulsionados por relações e vínculos sociais. É em períodos mais agitados de ativa participação em círculos de natureza social que a poesia de Michelangelo parece mais prontamente florescer – visto que, em realidade, delas depende. Sua poesia política é, nesse sentido, exemplar, pois não pode ser destacada do contexto histórico-pessoal do autor sem perdas significativas de interpretação e sentido. Ademais, é certo que sua poesia não é um fim em si mesma, mas cumpre um objetivo *papel social*: estabelece e aprofunda certos vínculos pessoais de seu autor, que se utiliza de seus versos para provocar efeitos, comunicar e colaborar com o intenso diálogo artístico-poético de uma rede de pessoas. Seus poemas políticos, naturalmente, têm por destino final não apenas Del Riccio e Giannotti, mas ainda outros dos exilados florentinos que habitavam o ambiente romano naquele período.

Assim, os dados parecem contradizer a tradicional imagem de Michelangelo como um artista – e, consequentemente, como um poeta – retraído socialmente, que só produz se isolado, voltando-se totalmente para sua própria vida interior, vivida quase que monasticamente em *Macello dei Corvi*, que lhe serviria, portanto, praticamente de claustro. Naturalmente, não se quer dizer com isso que, eventualmente, não fosse o caso; contudo, é comum que permaneça na crítica a imagem bastante romântica do artista solitário. Hugo Friedrich fornece exemplar demonstração desse tipo de caracterização de Michelangelo enquanto poeta, descrevendo-o como “*un solitario, costretto a penetrare se stesso anche nella solitudine*” [um solitário, impelido a penetrar-se a si mesmo também em solidão] (FRIEDRICH, 1975, p. 19).

Trata-se, naturalmente, de um mito – principalmente porque, nesse tipo de leitura, o que se faz é acabar por confundir autor e *persona* poética, tomando um pelo outro, de modo a fazer crer que a pessoa concreta, na qualidade de personagem histórica, está fielmente retratada em sua própria obra, tendo em vista considerar a percepção que ela tem de si mesma como a mais autêntica possível. Essa autenticidade não é, senão, um conceito extraído do mais puro romantismo interpretativo. É certo que a figura de um autor não está desligada de sua obra, e nem sua obra de seu tempo; como disse, concordo com Binni que a obra de Michelangelo esteja posta em relação com seu próprio tempo. Mas isso não dá margem a esse tipo de interpretação demasiadamente psicológica dos poemas.

Nesse sentido, cumpre observar, inclusive em tom revisional, que Michelangelo, enquanto artista ou poeta, está em pleno contato com outros artistas e pensadores de sua época – a despeito de suas objeções em contrário. Muito contribuiu para que o mito do artista solitário e melancólico se estabelecesse. Um dos primeiros

a propagá-lo foi o próprio Michelangelo, que por meio de diversas de suas cartas, e também de seus versos. Ao escrever, o artista criou para si uma autoimagem, uma *persona*, geralmente consistente, embora cada poema e cada carta deva ser analisada em seus caracteres particulares, como uma peça única e bem individuada no corpo de sua obra. Não obstante, essa imagem é produto do exercício do controle que o artista insistia em manter sobre sua reputação – daí reafirmar, mais uma vez, que sua lírica cumpre uma muito bem determinada *função social*.

Essa figura, conforme veremos no Capítulo II, depende em grande parte de sua imagem enquanto artista – é nela que Michelangelo, enquanto poeta, parece focalizar toda a potencialidade de seus versos. Por outro lado, essa imagem interfere também em outras áreas de sua vida social, a saber a política, que viemos até aqui analisando, bem como a amorosa e a religiosa, ambas objeto de comentários adiante. E todas estão, de um modo ou de outro, interligadas entre si.

Del Riccio e Giannotti, por exemplo, não foram apenas destinatários de poemas políticos, mas também foram os principais e primeiros leitores de seus versos amorosos. Embora seja mais conhecido o fato de que Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna houvessem sido destinatários costumeiros da lírica michelangiana, certo é que é impreciso o número exato de poemas que a cada um foi dedicado; ademais, é muito comum a confusão entre ambos ou, ainda, entre destinatários fictícios, como é o caso da famigerada *donna bella e crudele*, personagem para quem Michelangelo escreveu inúmeros poemas (CAMBON, 1985, p. 69). Aliás, como o próprio Cambon aponta, Colonna nunca é nomeada em qualquer poema a ela dedicado (1985, p. 70) e, portanto, fica prejudicado o efetivo reconhecimento da destinatária. Cambon conjectura, inclusive, se não há confusão entre as personagens Colonna e a *donna* cruel, que tenha passado praticamente despercebida pela crítica.

O problema, desse ponto de vista, é o enfoque excessivo que a crítica moderna, tanto quanto a mais antiga¹⁰, deu a esses destinatários, para efeitos de interpretação e compreensão de um poema, considerando-os mais do ponto de vista biográfico do que do ponto de vista retórico, por exemplo. Cavalieri e Colonna, membros da nobreza romana, não poderiam receber, por regras sociais tácitas, poemas com o teor daqueles enviados para a ficta *donna bella e crudele*. Voltarei a isso mais adiante. De todo modo, cabe aqui traçar distinções fundamentais entre poemas desse tipo, visto que as necessidades impostas pela escrita sublime destinada a Cavalieri ou a Colonna certamente diferiam daquelas encontradas em outros estilos de escrita poética. Basta ver que, em sua maioria, são sonetos, e apresentam maior solenidade linguística; os poemas para a *donna crudele*, por outro lado, são via de regra madrigais, forma mais livre e, portanto, mais desembaraçada. O madrigal, pela sua capacidade de adaptação à música, possuía óbvio caráter cortesão, diferentemente do soneto, cuja sobriedade caberia melhor a situações mais formais. Mais uma vez, a poética de Michelangelo é dirigida pela ideia de *função*.

Del Riccio e Giannotti não apenas foram os leitores finais de boa parte dos poemas dedicados à mulher bela e cruel, como também exerceram a atividade de revisores e editores. É razoável supor que estes poemas tenham sido produzidos com o mesmo espírito que animava as quadras dedicadas à memória de Cecchino de' Bracci, por exemplo; ou, ainda, poemas juvenis, como "*Quanto si gode, lieta e bem contesta*" (4), ou ainda "*Crudele, acerbo e spietato core*" (17) e "*Fuggite, amanti, amor, fuggite 'l foco*" (27), todos escritos entre os anos de 1510 e 1520.

Todos estes poemas não são outra coisa que lírica amorosa, escrita, sem sombra de dúvida, para a *fruição*: e justamente por esse motivo é que poemas de tal

¹⁰ Ver, por exemplo, o caso de Lannau-Roland.

qualidade, classificados como meramente juvenis, acabam sendo esquecidos pela crítica, que dá preferência, geralmente, aos poemas ditos maduros, quais sejam, aqueles do período romano, escritos depois de 1530. Esses poemas acabam sendo muito mais interessantes para aquela parcela da crítica, que me parece obstinada em ler nas entrelinhas dos versos michelangianos dados biográficos, que revelam algo sobre a natureza da relação mantida entre seu autor e Colonna ou Cavalieri.

Em posse de Del Riccio e Giannotti, segundo relata Costa (2007, p. 213), encontravam-se cópias desses poemas, cujos manuscritos compõem o *Codice Riccio* e o *Codice Giannotti*, respectivamente. Ambos reúnem cerca de 90 poemas, numerados e em ordem, o que sugere fortemente a ideia de que estavam destinados à publicação, conforme já foi dito (COSTA, 2007, p. 214). Destaca-se aqui a natureza do intercâmbio poético mantido entre os três, através de uma comunicação, não raro, epistolar. O próprio Michelangelo acaba dando caráter de carta a alguns de seus poemas.

Tal é o caso dos madrigais “*Non è senza periglio*” (130) e “*Sotto duo belle ciglia*” (131), ambos conservados sobre o mesmo *foglio*, que vêm acompanhados de uma nota destinada a Del Riccio, do punho de Buonarroti, que lê:

“Messer Luigi, voi c’avete spirito di poesia, vi prego che mi abbreviate e rachonciate uno di questi madrigali quali vi pare il manco tristo, perchè l’ò a dare a un nostro amico. Vostro Michel...” (MICHELANGELO, 2010, p. 235)

[Messer Luigi, vós que haveis espírito de poesia, vos rogo que me abrevieis e repareis um destes madrigais, o que vos parecer o menos pior, porque o darei a um nosso amigo. Vosso Michel...]

Essa nota é reveladora sobre muitos dos aspectos da composição escrita de Michelangelo: em primeiro lugar, no que diz respeito à relação com Del Riccio, a quem o autor pede que corrija seus dois poemas. Por outro lado, percebe-se também que ambos os poemas aparecem quase que como intercambiáveis entre si, como se

fossem versões de uma mesma ideia central, a qual o poeta deseja configurar numa forma poética a mais adequada possível. Os poemas 130 e 131, nesse sentido, estão ligados um ao outro por um contexto material, que permitiria que fossem interpretados em conjunto, no que toca a sua formalização lírica, não apenas porque compartilham, lado a lado, o mesmo suporte, mas porque são variantes de um mesmo motivo principal. Ademais, verifica-se que ambos os poemas possuem, ainda uma vez, função bem definida, visto que sua finalidade era presentear um amigo em comum entre Luigi e Buonarroto. Por conta disso, considera Costa que:

La percezione che Michelangelo aveva dello scambio di componimenti poetici era estranea alla logica della stampa, permeata ancora in certo senso dal modello del circolo umanista. In questa ottica elitaria, dunque, la circolazione poetica era destinata a rimanere circoscritta nell'alveo di amici intimi, come il frutto di uno scambio paritetico e disinteressato. (COSTA, 2007, p. 215)

[A percepção que Michelangelo possuía do escambo de composições poéticas era estranha à lógica da imprensa, pois permeada ainda em certo sentido do modelo do círculo humanista. Nesta ótica elitista, portanto, a circulação poética era destinada a permanecer circunscrita ao núcleo de amigos íntimos, como o fruto de uma troca paritária e desinteressada.]

Quando diz elitista, Costa não está muito longe da verdade: a obra poética de Michelangelo é destinada a um círculo de *accorti*, da qual fazem parte apenas alguns, nobres de espírito mais que de nascimento, que compartilhavam dos mesmos ideais – melhor dizer, princípios filosóficos, religiosos e artísticos, para não cair numa armadilha romântica – e permaneciam unidos por vínculos de natureza humanista, isto é, essencialmente a *cortesania* e a *onestà*. Daí que o amor da lírica buonarrotoiana é quase sempre guiado pelo modelo de amor cortês, embora certamente o ultrapasse e extrapole os limites do conceito.

Por outro lado, é compreensível, desse ponto de vista, que toda a relação entre os personagens até agora relacionados se dê na base da troca de presentes: um poema por um bocado de comida, como é o caso de Del Riccio, ou um poema por outro

poema, como é o caso de Colonna, Giannotti e, mais uma vez, Del Riccio. Ainda, há o presente desinteressado, como sugeriu Costa; entre presentes desse tipo, bem poderiam ser considerados os versos e desenhos belíssimos dedicados a Cavalieri, que, até onde se sabe, não era particularmente talentoso, como seus pares, e, portanto, não participava exatamente de uma relação de troca. Por outro lado, inegável que tenha sido grande amigo de Michelangelo: esteve presente, inclusive, em seu leito de morte, em 1564 (FORCELLINO, A., 2011, p. 2).

Desse ponto de vista, de todo modo, os poemas amorosos de Michelangelo ganham nova dimensão, visto que *eros* é, antes de mais, o ponto de articulação entre os *accorti* daquele grupo tão variado. Para Michelangelo, devemos recordar, o amor é o fundamento de todas as virtudes civis:

*Ogn'ira, ogni miseria e ogni forza,
Chi d'amor s'arma vince ogni fortuna (29)*

*[Toda ira, toda tristeza e toda bruteza,
Quem de amor se arma vence toda fortuna]*

O fragmento acima é exemplar, na medida em que esclarece como o amor pode ser, para Michelangelo, uma qualidade semelhante às aquelas associadas a Dante, quando fora retratado como homem político e virtuoso por excelência. Esse amor-virtude, naturalmente, não é a única representação possível para o amor na lírica de Michelangelo, que, sendo a poesia de ocasião que Friedrich dizia ser, é muito mais multifacetada e ambígua do que isto. Veremos mais a respeito disso nos capítulos seguintes. Contudo, importa aqui mostrar como, para Michelangelo, o amor pode possuir essa capacidade geratriz da virtude, justamente aquela virtude que faz dos homens nobres de espírito, membro, enfim, de uma elite espiritual, justamente o tipo de elite que o autor considerava encontrar em seu exclusivo círculo social.

Nesse sentido, caberia lembrar aqui de ainda outro poema político, em que lírica política e lírica amorosa se conjugam, por meio de imagens comuns, para produzir um significado necessariamente *contextual*, isto é, que só pode se dar na medida em que o poema é lido contra um pano de fundo que lhe dá o sentido final. Trata-se do poema 249, que Michelangelo escreveu e encaminhou para Luigi del Riccio – segundo Karl Frey, provavelmente entre 1545 e 1546. Antes de seguir com a análise do poema propriamente dito, contudo, cumpre trazer à tona um elemento imprescindível à sua adequada compreensão: sua materialidade, ou seja, o poema no contexto de seu suporte material. O original manuscrito, de Michelangelo, é acompanhado de uma nota do próprio del Riccio, com os dizeres:

“Di messer Michelagnuolo Buonarroto, intendendo Fiorenza per la donna” (in MICHELANGELO, 2010, p. 387)

“De Messer Michelangelo Buonarroto, tomando Florença por mulher”

Essa informação evidencia de que maneira os membros do círculo social de Michelangelo frequentemente lia seus versos amorosos: como alegoria política. Mais ainda, ratifica como era comum que o próprio autor escrevesse propositalmente em modo alegórico, principalmente quando se trata de poesia política e de moral cívica. Não se trata de exemplo único: os poemas 67 e 68, por exemplo, são de óbvio conteúdo alegórico, e embora escritos em período diverso (por volta de 1510), ambos possuem caráter moral e político. As alegorias desses poemas, contudo, divergem fundamentalmente em estilo do poema 249 a seguir, visto que ainda carregam enormemente o peso de alegorias tipicamente laurenzianas, bem à maneira dos poetas de *quattrocento* florentino, como Lorenzo e Poliziano.

Conforme a opinião de Clements, contudo, é comum que ideias políticas encontrem-se veladas e esparsas pelos poemas de Michelangelo, no período romano

(CLEMENTS, 1966, p. 241). Verdade é que, ainda que seja possível ler, nas estrelinhas de uns e de outros versos, referências políticas, é difícil comprovar que tais alusões tenham sido de fato feitas, ou se são fruto da mera especulação de um crítico perspicaz. Michelangelo parece demasiado circunspecto, em tais casos, para que qualquer sentido político pareça claro ao leitor, moderno ou contemporâneo. Contudo, no especial caso do poema 249, a mão de del Riccio é quem confirma uma tal leitura, clarificando versos que, de outro modo, seriam apenas enigmáticos:

- *Per molti, donna, anzi per mille amanti
creata fusti, e d'angelica forma;
or par che 'n ciel si dorma,
s'un sol s'appropia quel ch'è dato a tanti.*
Ritorna a' nostri pianti 5
*il sol degli occhi tuo, che par che schivi
chi del suo dono in tal miseria è nato.*
- *Deh, non turbate i vostri desir santi,
ché chi me par che vi spogli e privi,
col gran timor non gode il gran peccato;* 10
*ché degli amanti è men felice stato
quello, ove 'l gran desir gran copia affrena,
c'una miseria di speranza piena. (249)*

[- *Para muitos, mulher! Para mil amantes
fostes criada! E de forma angelical!
Agora, parece que dormes, celeste...*
Eis que um só se apropria do que é dado a tantos.
Devolve, tu, aos nossos prantos, 5
*o sol dos olhos teus, que parece negar
a quem nasce já privado de seus dons.*
- *Ora, não te aflijam vossos santos anseios:
Pois quem parece que vos furta e priva,
Não sem grande medo goza deste grande pecado;* 10
*E que, dentre os amantes, é bem menos feliz
Aquele, cujo grande desejo a abundância arrefece,
Do que quem, na miséria, é ainda pleno de esperança.]¹¹*

O madrigal é composto de duas estrofes, cada qual emitida por diferente personagem: no primeiro caso, um amante, que se dirige à mulher amada; no segundo, a própria mulher, que lhe responde. Segundo a chave de interpretação fornecida por del Riccio, a mulher é símbolo de Florença, “para mil amantes criada” (v. 1-2), isto é,

¹¹ Traduções sem referência indicativa de fonte são minhas.

feita para o proveito de todos os seus cidadãos, mas de que agora “um só se apropria” (v. 4). Seguindo essa linha de interpretação, o poema torna-se potente alegoria, via representação típica da lírica amorosa, da relação entre os cidadãos *fuorusciti* (os muitos amantes) e a cidade de Florença, que figura no outro pólo, na qualidade de mulher amada.

Muitos críticos já teceram considerações a respeito desse poema e de outros, igualmente políticos, como é o caso de Clements (1966, p. 240-241); contudo, nenhum parece ter identificado nesse poema político qualquer similitude com os poemas dedicados à *donna bella e crudele*, pesonagem que parece, aqui, servir de modelo para Florença, alegorizada na figura de uma mulher amada, mas cruel com aqueles que a amam, pois os ignora, privando-os inclusive do *risguardo d’amor*. Por isso é que o poeta se destaca do grupo de amantes e, em nome de todos eles, lhe roga: “Devolva aos nossos prantos / o sol dos olhos teus” (v. 5-6).

Os paralelos, nesse sentido, são muito pertinentes: muitos dos elementos que aqui comparecem são típicos da sequência de poemas dedicados à *donna crudele*, isto é, aquela que não corresponde ao amor do poeta. A similitude, inclusive, é tanta, que, não fosse a dica de del Riccio, é provável que sua alusão política nunca fosse plenamente identificada. É muito comum de se ler, nas páginas da fortuna crítica de Michelangelo, que seus poemas são, por vezes, obscuros, herméticos, ou no mínimo confusos. É possível que tal sensação seja provocada, em alguns desses casos, pela falta de uma palavra-chave (*clef*), que elucide as passagens mais difíceis, ao fornecer um contexto ou uma ocasião de referência.

Decerto, não fosse a passageira anotação de del Riccio no canto superior do *foglio*, não poderíamos compreendê-lo como alegoria, e listaríamos semelhante madrigal no conjunto dos demais, entre a lista de versos dedicados à *donna bella e*

crudele. Sem o sentido alegórico, aliás, não existe grande interesse, a princípio, em semelhante poema, que me parece pouco polido, eis que são versos de difícil leitura. Essa é uma das razões, inclusive, para que muito do que Michelangelo escreveu não receba mesmo a mais simples atenção da crítica – como é o caso da série de poemas à *donna crudele*, considerada, muitas vezes, secundária em relação aos poemas dedicados a Cavalieri e Colonna (CAMBON, 1985, p. 69), mais bem-acabados segundo as normas então reinantes.

O mais interessante desse poema em específico, contudo, não é necessariamente a fácil alegoria entre cidadãos/amantes e cidade/amada, mas o teor da argumentação da resposta da mulher, que ganha ainda mais força se considerada no contexto da própria alegoria. Enfim, é apenas em sentido alegórico que tais versos adquirem sentido contextual relevante. Se bem compreendermos, dentro desse panorama, o discurso de Florença – personificada na mulher amada – torna-se patente que se trata de uma defesa do amor como virtude civil. Em primeiro lugar, verifica-se a distinção entre “*desir santi*” [desejos santos] (v. 8) e “*gran peccato*” [grande pecado] (v. 10), isto é, entre os desejos puros dos verdadeiros amantes, ou dos verdadeiros cidadãos, e aqueles impuros do tirano. O déspota, nesse contexto, é o equivalente a um alegórico violentador de mulheres – que *spoglia e priva* a cidade, com o intuito, justamente, de satisfazer o próprio desejo, consumando nesse ato um “*gran peccato*”.

Entretanto, vejamos o que diz a personagem Florença: “quem parece que me despoja e priva / com grande medo, não goza de seu grande pecado” (vv. 9-10). Em outras palavras, o tirano não consegue gozar do poder obtido pela força, visto que é acometido de medo – um medo semelhante ao medo do forte *hobbesiano*, isto é, do poderoso que teme ser atacado num momento de vulnerabilidade pelo mais fraco, por ele dominado. Trata-se, talvez, de alusão ao assassinato de Alessandro de’ Medici ou

ainda outros, desde os idos de 1530: de fato, o poder conquistado pelos Medici – e a sede de poder de facções internas e externas – poderia muito bem significar governar *pelo* medo, tanto quanto *por* medo. E é justamente o medo que impede que o tirano goze de seu próprio pecado, que lhe traz mais atribulações do que benesses.

Por outro lado, argumenta ainda a *donna* Florença, é mais feliz o amante que, não possuindo para si o objeto de seu desejo, mantém viva sua esperança, do que aquele que, podendo satisfazer-se na abundância, tem, contudo, seu desejo refreado (vv. 11-13). Naturalmente, prosseguindo com a lógica sugerida pela alegoria, os amantes que não possuem o objeto de seu desejo são os cidadãos florentinos exilados – e dentre eles incluía-se a si mesmo Michelangelo, juntamente com seus amigos literatos, del Riccio e Giannotti. Seu exílio é sentido, enfim, por conta de seu vínculo com a cidade, aqui elevado à categoria de *amor* – equiparado, pois, ao amor erótico por uma *donna*. Esse tipo de alegoria, que vincula amante e cidadão, não é muito distante daquela que Michelangelo aplica, inúmeras vezes, ao artista, conforme analisarei em maiores detalhes no Capítulo II.

O tirano, por outro lado, embora possua a abundância do poder, não consegue ainda assim saciar o seu desejo, sempre ameaçado pela necessidade de exercer, permanentemente, a força extremada que empregou, em primeiro lugar, para conquistar esse mesmo poder. Sua situação, portanto – e tal é máxima que Michelangelo coloca na boca de Florença – é pior do que aquela em que vivem os demais cidadãos da cidade, visto que, embora não consigam satisfazer de seus desejos em relação à cidade, ainda mantém acesa a esperança; os atos do tirano, nesse sentido, são fruto sempre das paixões mais desesperadas. Mais ainda, por temer sempre a perda de seu próprio poder sobre a cidade, o tirano deve refrear seus próprios desejos, colocando-se na situação ambivalente de exercer sua atividade

política tão somente em potencial, mas nunca efetivamente, porque sem legitimidade. Desse modo, da mesma maneira que os amantes acabam sendo exaltados no discurso da mulher-Florença, assim também o são os cidadãos republicanos, que sabem reconhecer que a cidade é espaço público, pertencente a todos igualmente.

O poema 249, portanto, estabelece um paralelo entre a poesia amorosa e a poesia política de Michelangelo, vinculando uma à outra por meio de uma argumentação exemplar. O discurso proferido pela *donna* Florença é exemplar, no que toca ao estilo cerebral de Buonarroti, que demonstra possuir gosto especial pelas máximas – muito comuns em seus poemas, como que cumprindo o papel de *chaves de ouro*, dado estarem quase sempre presentes nos versos finais, como que a coroar a composição. No caso desse madrigal específico, é justamente esse fecho que carrega a mais expressiva e contundente mensagem política do poema, ao comparar os refugiados políticos florentinos àqueles amantes que, pacientemente, aguardam pela benevolência de sua amada, sem deixar, contudo, de por isso mesmo amar.

Do mesmo modo, a alegoria reforça o vínculo afetivo entre cidadão e sua urbe – que, ao figurarem ambos na posição de amante e amada, fundam o próprio conceito de cidadania, cujo valor máximo é justamente o amor cívico. É por esse tipo de sentimento que o cidadão abdica de suas vantagens individuais e sacrifica seus próprios interesses em nome da coletividade urbana. Desse modo, a conclusão do poema 249 é evocativa do poema 29: “*Toda ira, toda tristeza e toda bruteza, /quem de amor se arma vence toda fortuna*”. Há, pois, mais valor na esperança do miserável que na satisfação do poderoso, que usurpa dos interesses coletivos para finalidades íntimas e pessoais.

O poema 249, desta feita, não é senão o maior manifesto político saído da pena de Michelangelo, em forma de verso – mais, até, do que os sonetos 248 e 250,

dedicados à memória de Dante. É claro que o teor do poema é bastante oculto ao primeiro olhar – e a única pista de que dispomos, modernamente, para identificar com maior precisão o sentido pretendido por seu autor é o apontamento de Del Riccio, sem o qual, por outro lado, o poema todo perderia o particular interesse, porque seria incompreensível. Poderíamos, portanto, imaginar que Buonarroti escrevesse poemas com esse teor ainda premido pelas ameaças – reais ou imaginadas – de morte, por parte de membros da família Medici, alguns de cujos setores consideravam o artista um traidor. Se o poema foi intencionalmente produzido para portar uma mensagem cifrada, parece-me questão irrelevante: importa saber que temas como este eram tratados em poemas intercambiados com determinado grupo político, de que Michelangelo ele mesmo participava, e para quem produziria arte, a exemplo de seu *Brutus*.

Mesmo no contexto de sua poesia religiosa, a ser tratada no Capítulo III, verifica-se que existe algo grau de nicodemismo em seus versos, isto é, o gesto de manter-se aparentemente conforme à realidade geral e exterior, ocultando os verdadeiros pensamentos religiosos, guardados no interior. Atitude semelhante, verificamos agora em poemas políticos. Importante dizer que os poemas de que ora falamos são coetâneos, escritos entre os anos finais da década de 1540 e ao longo da de 1550.

Por outro lado, é muito curiosa a ideia de que o amor seja uma virtude cívica – ideia que apenas pode ser compreendida, afinal, no contexto social em que Michelangelo escrevia seus poemas. Lembremos que o amor é também o vínculo que une e mantém unidos os membros de certa elite de *accorti*, justamente os membros daquele pequeno círculo social com quem o artista mantinha contato via poesia. É a eles que um tal poema é direcionado – e, dentre eles, aos florentinos refugiados, que

são também *amantes*, amantes desejosos, ignorados pela amada, sua cidade, que os condenou ao exílio. Seu amor pela urbe florentina, aliás, é o que dá razão para que dela tenham sido expulsos: daí que, ao contrastar o poema 249 com o 248, analisado anteriormente, verifica-se que a figura heroica dantesca do primeiro transmuta, no segundo, para a voz poética do próprio Michelangelo, que se ergue, do meio dos demais, para declarar as injustiças dirigidas aos cidadãos de Florença – ainda que tais palavras estejam revestidas com a linguagem própria da poesia amorosa.

Desse modo, o mesmo tipo de virtude que vemos na figura de Dante, no poema 248, isto é, a virtude do amante, é encontrada novamente aqui, contudo com uma relevante diferença: é agora Michelangelo, ao escrever em primeira pessoa, que veste a máscara; é ele quem encarna tais qualidades e tais virtudes cívicas, que não são senão a virtude dos amantes. O grupo de *accorti*, não é à toa, é composto basicamente por pessoas que, assim como Michelangelo, colocavam-se na posição de exilados, à margem. Propositalmente, como era o caso do artista, ou a contragosto, como era o caso de del Riccio e Giannotti. Também Vittoria Colonna, por exemplo, vivia uma vida social relativamente reclusa, passando meses a fio em conventos e mosteiros, dedicando-se à própria lírica.

Nesse sentido, uma tal nobreza de espírito, qual a que Michelangelo arrogava-se, a si e aos seus companheiros, oferece o contexto fundamental para boa parte de sua lírica, na medida em que estabelece os valores básicos sobre os quais ela se assenta, ao considerarmos, como viemos até aqui fazendo, a função inerentemente social de sua poesia. Michelangelo, embora de fato seja fenômeno isolado na lírica de seu tempo, como nos assegura Friedrich (1975, p. 17), não escrevia senão para um público, por mais que restrito. Com o passar do tempo, alguns desses poemas assumiria mais e mais os valores desse mesmo grupo, conforme veremos nos capítulos

a seguir. Contudo, cumpre verificar aqui, desde o início, que a poesia de Michelangelo só pode ser bem compreendida se considerado o meio por que circulava. Isso inclusive explica a própria observação de Friedrich, que não faz senão detectar, com suas palavras contundentes, que Michelangelo é diferente dos outros petrarquistas de seu tempo. Essa diferença, assinalada por diversos autores, é melhor explicada por Girardi (1974, p. 55).

Que o amor configure, por vezes, uma virtude, assinala distinção fundamental entre a lírica buonarrotiana e a de seus contemporâneos, dado que, naquele momento poético, isto é, ao longo do *cinquecento*, seria cada vez mais frequente a ideia de que o amor é uma paixão. Essa distinção é relevante, porque marcaria o fim da voga neoplatônica, e em seu amor extático, com a introdução de conceitos aristotélicos na produção de poesia (inclusive, no *seicento*, com a notável influência adquirida pela própria *Ars Poetica*, de autoria do filósofo, que apenas seria precedida, no *cinquecento*, pelo avanço das perspectivas retóricas clássicas). Essa transição está bem clara já nas observações de Benedetto Varchi em relação à lírica de Michelangelo, visto que Varchi era, ele mesmo, um literato aristotélico *avant la lettre*. Segundo o florentino, que teceria comentários a poemas de Michelangelo nos idos de 1540, seria possível ler claríssimas influências de Aristóteles em seus versos – o que seria espantoso, dado que o autor pouco conhecia de Aristóteles.

Nesse sentido, o platonismo poético de Michelangelo é muito mais decisivo, no que concerne à composição de uma lírica como esta, que viemos analisando. É possível, inclusive, que sua interpretação de Dante seja igualmente platônica, dado o seu significativo conhecimento não apenas da obra original, como também dos comentários de Cristoforo Landino à *Comédia*. É no esquema de coisas neoplatônico – isto é, na herança do *quattrocento* florentino – que sua lírica encontra

suas raízes mais profundas. Os próprios clássicos florentinos são por ele lidos, ao que parece, sob essa óptica. Desse modo, mesmo seu pensamento republicano, embora certamente alimentado pelas reviravoltas históricas, tem por ideal o período *laurenziano*, ou ainda os anos de 1498 a 1503, que se seguiram à derrubada de Savonarola e de suas instituições teocráticas. Foi esta a época em que esculpiu o *Davi* – símbolo das virtudes cívicas florentinas.

Dos anos 1530 em diante, contudo, Michelangelo viria a viver, de forma contundente, a crise de tais valores, principalmente ante o avanço das potentes frentes de reforma e contrarreforma, que avançaram no sentido de transformar a própria estrutura política da Itália, ensejando a ascensão de forças opositoras que, no fim das contas, fizeram do solo italiano palco para disputas europeias, retirando de cidades-estados como a pequena Florença toda e qualquer autonomia. O sentimento republicano, nesse sentido, pareceria decerto datado e impróprio: Michelangelo é, em todas as acepções, um republicano *tardio*. Fato é que mesmo o período *laurenziano*, que lhe era tão caro e saudoso, marcou o fim da tradição republicana, ao submeter a república aos interesses particulares dos banqueiros Medici, sob o mero disfarce de democracia (PARKS, 2010, p. 144-145). Sua lírica política não deixa, portanto, de ter certo elemento melancólico, que parece fruto, dir-se-ia, da desilusão. Daí a virtude (e, como ela, o amor virtuoso) ser exaltada na medida do sofrimento que provoca, por exemplo: todos os poemas até aqui analisados sugerem essa mesma ideia básica. São, na verdade, variações de um mesmo tema. O sofrimento, nesse sentido, é um índice de autenticidade da virtude, posto que ela só pode ser verdadeira se colocada à prova. Quase toda a poesia lírica de Michelangelo não é senão isto, ou seja, a representação do amor que, virtuoso, sofre.

A ideia de pôr-se à prova, fazer-se valer, é a um só tempo heroica e moral. Heroica, ainda, num sentido dantesco: o herói que, de um lado, vence pela palavra (seja ela poética ou profética); de outro, vence na amargura da própria derrota – eis que o que é derrota para o mundo é virtude para os céus. Trata-se de um embate como o de Davi, isto é, com o mais forte, do qual, contudo, só se pode sair vitorioso com a necessária ajuda divina. É por isso que, em muitos poemas da fase tardia de Michelangelo, a temática religiosa representaria uma última tentativa de, pela poesia, reescrever a injustiça do mundo. Ao fazer do amor fonte inspiradora de virtude – e, portanto, da própria lírica amorosa um instrumento dessa virtude – Michelangelo resgata o valor da poesia lírica, reafirmando-a em sua derradeira finalidade social, que para ele vai além da fruição – embora, como vimos, passe certamente por ela. Sua fruição poética, contudo, é mais árdua – daí seu estilo anômalo frente ao estilo da época, visto que seu tipo de fruição é a dificuldade da forma, mais que a elegância da *sprezzatura* classicista.

O espírito heroico com que Michelangelo reveste seu *eros* político, nesse sentido, é muito afim ao espírito do herói bíblico, Davi, ao menos na interpretação que o próprio Michelangelo lhe dá. Num esboço do Davi de bronze (hoje perdido), conservado num pedaço de papel que data de 1501-1502, preservou-se um dos primeiros versos de sua pena (um perfeito decassílabo):

Davitte colla fromba, e io coll'arco (fragmento 3)

[Davi com a funda, e eu com o arco]

Muitas já foram as interpretações dadas a este verso solto, no sentido de compreender em que consistiria o arco a que se refere o poeta. As vertentes mais comuns localizam no arco uma referência a algum instrumento de trabalho do escultor – que, por metáfora ou símbolo, viria a representar alguma qualidade do artista.

Semelhante interpretação parece ser dada por Andrea Lombardi, em seu prefácio a uma das edições brasileiras dos poemas de Michelangelo (LOMBARDI in MICHELANGELO, 1994, p. 14-16). Segundo Clements:

“the word arco has been variously interpreted as force, intelligence, effort or the longtime labor”

[a palavra arco tem sido interpretada variadamente como força, esforço ou trabalho extenuante].

Outrossim, o verso é considerado parte de um poema que, perdido ou nunca escrito, era:

“a poem heralding his statue and identifying himself as an artist and servant of God”

[um poema exaltando sua estátua e identificando-se a si mesmo como um artista e servo de Deus] (CLEMENTS, 1966, p. 158).

Desta feita, é patente que o verso perdido de Michelangelo é sempre interpretado como uma *identificação* do artista com a estátua e, mais ainda com o próprio Davi. Tal é a interpretação, por exemplo, de Luciano Migliaccio (1998). Nesse contexto, o esforço do artista – dado por hercúleo – ganharia também um aspecto devocional, considerado muito comum em sua poesia tardia. Nada obstante, tal viés parece-me fundado sobremaneira em alguns elementos do mito buonarrotiano, tais como seu *gigantismo*, seu *titanismo*, e outros termos mais com que é descrito, romanticamente, o artista.

Parece-me, portanto, muito mais razoável a leitura de Pecchiai (apud MICHELANGELO, 2010, p. 469) que sugere que não é o próprio Michelangelo quem profere tal verso, mas sim Cupido – a versão romana de *Eros*, que, em sua representação clássica, porta um arco – que, assim como Davi, seria capaz de derrubar gigantes. Pecchiai tem a brilhante intuição – e ainda mais brilhante porque tão óbvia

– de que não Michelangelo, mas *Eros*, na qualidade de personagem, é quem diz semelhante frase, separando, assim, a figura do poeta, o autor do verso, de sua própria representação. Esse verso, nesse contexto, não representa senão aquele vínculo, tão importante para Michelangelo, entre o amor erótico de Cupido e a virtude cívica de que havia imbuído seu Davi. Nesse sentido, Andrea Lombardi parece correto em ver significações eróticas no *Davi* de Michelangelo; contudo, erra ao ver no erótico uma mera transgressão. Em suas palavras:

“Davi com a funda e eu com o arco” – deste enigmático verso derivam várias provocações e uma delas nos leva diretamente ao Davi de Donatello, emblema do hermafroditismo, da ênfase (dentro do mais pleno ideal machista renascentista e pré-renascentista) na ambivalência e na lascívia. O jovem desafia a moralidade e a estética da época, alargando seus horizontes, apresentando-nos um extremo realismo, a ostentação do obsceno e a consciência da transgressão. (LOMBARDI in MICHELANGELO, 1994, p. 14-15)

Andrea Lombardi perde de vista, em seu comentário, a dimensão mística e transcendente do *eros* buonarrotiano; desta feita, não consegue penetrar no espírito da escultura, permanecendo apenas com seu corpo. Não se pode falar desse *eros* sem compreendê-lo contra o pano de fundo oferecido por outras prementes questões. Se compreendermos o verso de Michelangelo conforme a sugestão de Pecchiai, veremos que, para seu autor, a potência erótica possui lugar definido em seu próprio ambiente cultural, e este lugar é necessariamente o da virtude: o erótico só tem lugar se enfrenta e derruba gigantes, ou se promove a justiça, ou ainda, se permite a travessia extática do mundo cotidiano ao mundo superior, onde o humano se encontra com o divino. Essencialmente, uma visão platônica do erotismo, que, se representa uma transgressão à ordem moral do mundo, é porque, como veremos na seção que segue, é porque a própria ordem moral do mundo encontra-se pervertida. Nesse sentido, cumpre observar que Michelangelo provavelmente ficaria chocado, ou no mínimo intranquilo, com semelhante leitura, seja de seu verso, seja de sua escultura.

Cumpra recordar que o próprio Michelangelo se debateu com críticos, em sua própria época, em defesa de sua arte e de seus nus. Em *Diálogos de Roma*, Francisco de Holanda coloca na boca de seu Michelangelo uma frase que, lida em contraste com seus versos e suas cartas, bem pareceria ter saído de sua própria pena: “E qual é o bárbaro juízo que não alcança ser mais nobre o pé do homem que não o sapato? A sua pele, que não a das ovelhas de que lhe fazem o vestido?” (HOLANDA, 1984, p. 62). A dignificação do corpo humano – inclusive com sua potencialidade erótica incontida, consubstanciada em sua própria corporeidade – é parte integrante do pensamento de Michelangelo, seja sobre sua arte figurativa, seja sobre sua poesia lírica, quase toda ela propriamente erótica.

É certo, todavia, que nem sempre a potência erótica serve aos nobres propósitos a que a destina Michelangelo – conforme veremos, ainda, numa seção à parte, em que trataremos do *eros* buonarrotiano do ponto de vista propriamente religioso. É justamente na medida em que seu platonismo não coaduna bem com os princípios de seu cristianismo – até o ponto de se apresentarem irreconciliáveis – que se localiza a verdadeira transgressão de Michelangelo, sempre a experimentar com ideias originais e pouco ortodoxas. Para compreender como isso se dá, é necessário, em primeiro lugar, entender a relação do poeta com o ideário platônico de seu tempo, o que farei na seção que segue.

2. *Eros* neoplatônico: sublime desindividuação

Em termos estilísticos, o grande modelo para a lírica amorosa de Michelangelo é Petrarca, e não Dante, exatamente. Lembre-se que, conforme a argumentação de Girardi, Dante era modelo moral, muito mais do que modelo artístico ou, no caso, poético, objeto, portanto, de uma *imitatio virtutis*, mais que de *imitatio artis*. Tal não é o caso de Petrarca, que oferece os modelos formais essenciais, bem como os conceitos, imagens e técnicas básicas, sobre as quais o próprio Buonarroti construiria uma poética tão particularmente sua.

Hugo Friedrich havia sugerido que a lírica de Michelangelo corresponde a um fenômeno isolado no contexto de sua época (FRIEDRICH, 1975, p. 17). Para ele, havia algo de inédito no petrarquismo do artista: “*un confronto tra i due lirici porta ben presto, al di là di alcune analogie superficiali, a metterne in luce le differenze*” [um confronto entre os dois líricos leva bem depressa, para além de algumas análises superficiais, a jogar luz sobre as diferenças] (FRIEDRICH, 1975, p. 37). Tais diferenças mostrar-se-iam radicais, e seriam objeto de diversos apontamentos por parte da crítica especializada.

Talvez a mais pungente das conclusões seja a de E. N. Girardi, que contrasta o petrarquismo de Michelangelo com aquele de seu próprio tempo, cujos maiores exemplos são Pietro Bembo e Giovanni della Casa. Segundo Girardi, enquanto para eles “*imitare il Petrarca significa essenzialmente imitare la voce, ovvero lo stile, la*

musica, il tono, lo stesso contegno spirituale, per Michelangiolo significa soltanto utilizzarne le strutture, gli schemi ragionativi e costruttivi” [imitar Petrarca significa essencialmente imitar a voz, ou em verdade o estilo, a música, o tom, o próprio espírito que o anima; para Michelangelo significa tão somente utilizar-se de suas estruturas, os esquemas lógicos e construtivos] (GIRARDI, 1974, p. 31).

Para Girardi, portanto, o petrarquismo de Michelangelo é, antes de tudo, um formalismo, a busca consciente da conformação a um modelo de época. Em suas palavras: *“un petrarchismo, dunque, strutturale, non tonale; intellettuale e simbolico, non sentimentale e oratorio; oggettivo, non soggettivo*” [um petrarquismo, portanto, estrutural, não tonal; intelectual e simbólico, não sentimental e oratório; objetivo, não subjetivo] (GIRARDI, 1974, p. 31). As definições de Girardi, por mais genéricas que possam ser, são as que mais dão conta de explicar a colocação de Michelangelo no cenário poético de sua época, pois mais precisamente tratou das diferenças, que, embora já percebidas por outros críticos, como é o caso de Friedrich, não haviam ainda recebido análise desse tipo.

Não obstante, a representação poética da relação amorosa é também ela imitada de Petrarca, que fornece a Michelangelo o exemplo mais claro de um certo dualismo psicológico básico, origem de muitas das imagens mais típicas de sua lírica, muito dependente desse mesmo tipo de dualismo (GIRARDI, 1974, p. 70), acrescido também das experiências com fontes neoplatônicas.

De todo modo, em termos formais, a relação entre a poesia de Michelangelo e suas leituras poéticas petrarquistas faz-se sentir desde suas primeiras composições, datadas dos primeiros anos do século XVI, e de modo especial nos decalques e no estudo sobre variações de poemas de Petrarca. Um exemplo interessante a esse respeito é o fragmento 13, escrito entre 1505 e 1506, que

apresenta uma pequena, mas significativa variação dos versos iniciais de um soneto do *Canzoniere*.

Eis a versão de Petrarca:

*L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora,
contando, anni ventuno interi preso,
morte disciolse (...) (RVF 271, v. 1-3)*

*[O laço ardente em que estive de hora em hora,
contando, vinte e um anos inteiros preso,
a morte desfez]*

E, a seguir, a versão de Michelangelo:

*L'ardente nodo ov'io fu d'ora in ora,
contando, anni ventuno ardendo preso,
morte disciolse (...) (fragmento 13)*

*[O laço ardente em que estive de hora em hora,
contando, vinte e um anos ardendo preso,
a morte desfez]*

Além da forma verbal sincopada *fu* (v. 1), regionalismo toscano de Michelangelo, a alteração mais expressiva é a troca de *interi* por *ardendo* (v. 2). No soneto original de Petrarca, o uso do termo *interi*, na opinião de Girardi, é o “*elemento poeticamente più inerte della quartina*” (GIRARDI, 1974, p. 97), definição da qual nos permitimos levemente discordar. De fato, no momento de recordação que abre o poema (ao falar sobre os tais *anni ventuno juvenis*), Petrarca opta pelo distanciamento definitivo entre o eu presente, impassível, e o eu passado – retomando um movimento semelhante ao do primeiro soneto do *Canzoniere*, que funciona como uma espécie de prefácio, exemplificando da melhor maneira possível essa diferenciação dos planos temporais.

São estes planos, afinal, o fio unitário a ligar todos aqueles poemas, que Petrarca chama de seus *fragmentos*, justamente porque dispersos no tempo. A

dinâmica desse soneto, nesse sentido, está concentrada no lamento refreado do tempo perdido na juventude, daqueles “vinte e um anos inteiros” que ficaram para trás, separados do tempo presente da velhice pelo signo da morte de Laura. Trata-se, enfim, de um verdadeiro fechamento: *interi* realiza, poeticamente, uma marcação temporal muito bem definida, que intensifica a duração dos *anni ventuno*, mas também os localiza no passado e os conclui, encerrando-os em si mesmos.

Michelangelo, em seu estudo, transforma essa dinâmica. A dupla *ardente* / *ardendo*, que caracteriza sua variante, não apenas enriquece estilisticamente os dois primeiros versos numa direção maneirista, como sugere Girardi (1974, p. 97); antes, afasta a tonalidade neutra do sujeito do poema original, no qual os adjetivos e advérbios são frequentemente transportados para as coisas exteriores (“*l’ardente nodo*”, “*anni interi*” são exemplos), e dificilmente se voltam para o próprio sujeito. O gerúndio *ardendo*, em sua função adverbial, incide em primeiro lugar sobre o eu, sobre o *ethos* dramático e melancólico, tão característico dos poemas de Michelangelo (BINNI, 1975, p. 5), que faz com que o original de Petrarca pareça, em comparação, muito mais sóbrio e retraído, e também mais distante.

Resta ainda lembrar que as metáforas relacionadas ao fogo (*arder* é uma delas), bastante comuns no petrarquismo quinhentista, encontram sempre um espaço significativo em seus poemas, e sua intensificação e reiteração, mesmo nesse caso, em que se trata de um mero decalque, é certamente mais do que casual. Este e outros exemplos nos dão o tom do que significa, enfim, o dito petrarquismo de Michelangelo; além disso, fornecem, mais diretamente, uma percepção do que foi o seu aprendizado poético, em seus primeiros anos como escritor: uma imitação ativa de um modelo.

Mesmo naquela que se considera ser sua fase madura, esse poder de sugestão que a poesia de Petrarca lhe oferece não diminui, embora atinja

consequências, francamente, muito menos modestas. Um dos mais belos sonetos de Michelangelo, o 89, por exemplo, parece partir de uma sentença muito comum na poesia petrarquista: “*i be’ vostr’occhi*”, isto é, “os vossos belos olhos” (da amada). Trata-se de uma breve fórmula que, quase banal à primeira vista, assume função central em muitos dos poemas de Petrarca¹², como metonímia da pessoa inteira da amada – justamente porque é pelo contato visual que o poeta estabelece grande parte das relações entre o sujeito lírico e o objeto Laura, em sua fisicalidade e sua corporeidade, sempre muito rarefeitos.

Essa fórmula, em suma, foi trabalhada à exaustão, e não apenas por Petrarca, principalmente por esta sua capacidade de manter um registro de sublimidade e elevação distanciada, aproveitando-se ainda da forte conexão entre o campo conceitual relacionado à visão (e à luminescência) e a ideia de alma. É nessa relação, por exemplo, que Michelangelo constrói o poema 83: “*Veggio nel tuo bel viso, signor mio*”, do qual falaremos mais à frente. Antes, porém, dando prosseguimento ao que dizíamos, observemos o soneto seguinte:

*Veggio co’ be’ vostr’occhi un dolce lume
che co’ mie ciechi già veder non posso;
porto co’ vostri piedi un pondo adosso,
che de’ mie zoppi non è già costume.*
*Volo con le vostr’ale senza piume; 5
col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
dal vostro arbitrio son pallido e rosso,
freddo al sol, caldo alle più fredde brume.*
*Nel voler vostro è sol la voglia mia,
i miei pensier nel vostro cor si fanno, 10
nel vostro fiato son le mie parole.*
*Come luna da sé sol par ch’io sia,
ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
se non quel tanto che n’accende il sole. (89)*

¹² Cf. RFV 3, 9, 12, etc. Há equivalência, em outros poemas, com a expressão “*bel viso*” [belo rosto], etimologicamente ligada à centralidade do olhar. Tais referências, muitas vezes, são as únicas que se fazem a Laura. Por outro lado, a figura do olho é também muito recorrente na poesia do próprio Michelangelo, agora também num sentido platônico, que às vezes beira inclusive o misticismo (na figura do “olho interior”) (CLEMENTS, 1966, p. 230).

*[Vejo com teus belos olhos um doce lume,
 Que os meus, cegos, já não me deixam ver;
 Carrego com teus pés um fardo pesado,
 Que os meus, coxos, já não me deixam levar.
 Mesmo implume, vôo em tuas asas; 5
 Teu engenho sempre me conduz ao céu;
 Pendente da tua vontade fico pálido e enrubesço,
 Frio ao sol, quente sob as mais frias brumas.
 Minha vontade só existe em teu querer,
 Meu pensar em teu coração se decanta, 10
 Minhas palavras em teu alento se criam.
 Pareço uma solitária lua,
 Pois nossos olhos no céu não saber ver
 Nada que o sol não ilumine]*
Tradução de Nilson Moulin. (MICHELANGELO, 1994, p. 67)

Trata-se de um dos sonetos mais bem acabados de Michelangelo, que nele se aproveita, contudo, de uma recursividade sintática muito simples. Colhendo do exemplo de Petrarca, como na *canzone*: “*veggio nel mover de’ vostr’occhi un dolce lume*” (RVF 72, v. 1-3, grifo nosso), ou de outro poema qualquer, Michelangelo escreve, inversamente, “*veggio co’ be’ vostr’occhi un dolce lume*” (v. 1, grifo nosso), que, como verso inicial, funciona como *motivo* conceitual e sintático genérico, sobre o qual todo o poema é construído, a partir da reiteração de uma mesma ideia principal.

Ao substituir o conectivo *nel*, tradicionalmente utilizado, por um inusitado *co’* – e é esta, inclusive, a novidade mesma de Michelangelo em relação ao seu modelo –, o poeta foi capaz de ampliar, sem obviamente negar, a própria intensidade poética da frase, que possui, na tradição petrarquista, a condição de fórmula, de lugar-comum, já sem necessariamente possuírem o sentido simbólico que Petrarca originalmente lhes atribuía (FRIEDRICH, 1975, p. 9).

Essa pequena diferença no mecanismo sintático da frase resulta, enfim, numa profunda modificação na intensidade dos efeitos de sentido, e na própria

relação entre sujeito amante e objeto amado. Essa mudança é ainda reforçada pelas variações subsequentes, que recuperam a metáfora e amplificam ainda mais o seu alcance: “*porto co’ vostri piedi un pondo adosso*” (v. 3), “*Volo con le vostr’ale senza piume*” (v. 5), etc.

Importante notar, além dos efeitos de sentido, as características formais que reúnem estes versos dentro de uma estrutura rítmica e sonora similar: além das sílabas tônicas bem marteladas (e o primeiro quarteto é de uma simetria quase perfeita, nesse sentido), há também a presença de assonâncias e aliteraões como ornamento harmônico, ao longo de todo o poema, mas de modo particular nos versos citados, que funcionam conjuntamente tanto no plano formal, sintático, quando no plano do pensamento, produzindo um interessante efeito de reforço e acúmulo.

Este soneto ocupa um lugar relativamente especial na obra de Michelangelo porque, sendo um soneto, distingue-se fundamentalmente de boa parte de sua obra do período dos anos 1530-40, quando foi escrito. A maior parte dos poemas desta época são madrigais, forma muito comum da poética cortesã italiana do *Cinquecento* (BINNI, 1975, p. 58-59). Seus sonetos, geralmente, assumem um tom de maior sublimidade, como podemos ver justamente neste, que, dedicado a Tommaso de’ Cavalieri, rapaz da nobreza romana, depende justamente de um alto grau de elevação para poder se sustentar discursivamente.

Parte disso reside já na escolha do soneto, uma vez que o madrigal possui seu funcionamento atrelado ao divertimento da corte, pela sua facilidade em se adaptar à música e pela sua maleabilidade técnica. Não raro, os madrigais de Michelangelo dedicavam-se a uma personagem ficcional, que a crítica convencionou chamar de *la donna bella e crudele*, isto é, a mulher que é atrativamente bela, mas que rejeita o seu amante – ensejo para releituras, por parte de Michelangelo, do

dualismo petrarquista, e também para seu estilo difícil, hermético e artificialista, que caracteriza boa parte de sua produção poética como madrigalista (GIRARDI, 1974, p. 98). Não é este, certamente, o caso deste soneto em particular, escrito para outros fins e, portanto, obedecendo a necessidades retóricas diferentes¹³. Em suma, a questão é, em primeiro lugar, de *adequação*: um poema amoroso dedicado a um nobre, como Cavalieri, deve ser sublime, ou não deve ser escrito – tanto pelas circunstâncias sociais quanto pelas morais, como teremos oportunidade de discutir mais à frente.

Daí, inclusive, a presença fortíssima, neste e em outros poemas, de motivos e imagens ligadas ao neoplatonismo – que, em Michelangelo, é mais literário do que filosófico. Não se pode, por isso, falar de uma concepção do Amor, em sua poesia, que seja conceitualmente coesa e una em absoluto, nem mesmo segundo os princípios platônicos do florentino Marsilio Ficino, como Cambon dá muitas vezes a entender (CAMBON, 1985, p. 51-52). Na verdade, os argumentos platônicos são, antes de mais, um recurso poético e retórico, utilizado principalmente segundo as necessidades do próprio poema frente a seus interlocutores, fossem eles reais ou fictícios. Trata-se, enfim, de uma questão circunstancial do próprio tecido do poema, de sua condição discursiva específica. A propósito, já Binni observava que, grosso modo, os sonetos de teor platônico mais acentuado são, justamente, “*i più securi sonetti per il Cavalieri*” (1975, p. 53) – demonstrando que, muitas vezes, o tema do

¹³ Devemos chamar atenção para o fato de que, no Brasil, surgiram nos últimos vinte anos edições nacionais da lírica de Michelangelo (v. Bibliografia), que, por serem seletas, curiosamente privilegiam justamente essa faceta mais sublime e, por outro lado, aparentemente mais bem acabada, mais *polida*. As traduções (com exceção à de Nilson Moulin) se restringiram quase que exclusivamente aos sonetos, passando ao largo dos madrigais que, como já demos a entender, representam a maior parte de sua obra, e que eram os poemas que Michelangelo planejava eventualmente publicar (v. nota 4). Sobre o tema, remeto a meu artigo: Tradução e recepção: a poesia de Michelangelo Buonarroti lida e traduzida no Brasil. *Serafino* (São Paulo), v. 1, p. 70-78, 2015.

amor platônico emerge do próprio contexto em que o poema, enquanto objeto literário, se insere.

Podemos observar isso em funcionamento no soneto acima. Um dos desenvolvimentos da imagem petrarquista original é, como foi dito, o que se inicia no verso 5: “*Volo con le vostr’ale senza piume*”. Estas “asas sem plumas” são justamente as asas que Platão atribuía às almas, e que, por meio da interpretação ficiniana dos originais gregos, ganharam um lugar firme na imagética literária de sua época, ao lado de muitos outros lugares-comuns, que, uma vez reunidos, acabam assumindo um caráter inevitável de inventário. Isso se faz perceber com muita clareza pelo levantamento de Robert Clements a respeito do repertório de conceitos, fórmulas e construções platônicas disponíveis à lírica amorosa contemporânea a Michelangelo, que se reúnem numa lista relativamente extensa (CLEMENTS, 1966, p. 229).

Isso não chega a impressionar tanto, se levarmos em conta que o comentário de Marsílio Ficino a *O banquete* de Platão, escrito originalmente em latim, recebeu uma famosa tradução de seu próprio punho para língua vulgar nos anos 1480. Sob o título de *Il libro dell’Amore*, o comentário se tornou uma obra autônoma, e acabou se firmando como um dos escritos mais populares do *Quattrocento* na Itália, inspirando ainda muitos outros tratados sobre o tema do Amor (CHASTEL, 1996, p. 130). As sugestões poéticas desta obra fizeram-se sentir, inclusive, no Pietro Bembo de *Gli Asolani*, uma das obras importantes do petrarquismo quinhentista, na qual certamente soube se aproveitar do influxo lírico proporcionado pelo platonismo para fazer renovar a própria poética petrarquista (FRIEDRICH, 1975, p. 10). Michelangelo, cuja formação juvenil se deu justamente na Florença da Academia Platônica, sob a proteção da família Medici, teve a oportunidade única de manter-se em contato direto com Ficino e outros pensadores do período, presentes na discussão pública da cidade;

além disso, foi capaz de perceber com especial agudeza os desenvolvimentos líricos que o retorno a Platão era capaz de suscitar, integrando-os assim à sua própria prática de escritor.

De todo modo, o próprio motivo do poema, que se apresenta no verso *“veggio co’ be’ vostr’occhi”*, já pressupõe desde o início a sublimidade da relação amorosa platônica, propondo uma releitura de Petrarca nesta nova chave filosófica. De fato, a ideia de que amante e amado se tornam um – e de que a alma de um habita o corpo do outro, por exemplo –, basilar na construção conceitual deste poema, é de inegável extrato platônico, assumindo, por vezes, um caráter essencialmente doutrinário e categórico.

Discursivamente, porém, percebemos que para falar das questões da alma, é necessário falar em primeiro lugar sobre o corpo, levando ambos os termos a um dualismo, muitas vezes, inevitável. A própria arte de Michelangelo também se contorce para poder representar, com o físico seja da pedra bruta ou do corpo nu, um significado idealizado, extrafísico e imaterial. As próprias metáforas do poema se constroem a partir de imagens corporais já convencionalmente simbólicas (o olho, o pé, a asa), ascendendo finalmente para imagens, por assim dizer, espiritualizadas (o engenho, o arbítrio, a vontade, o pensamento, a palavra), que esclarecem o caráter da metáfora e buscam abandonar, desse modo, o âmbito do que é puramente físico.

Esse movimento de subida, de elação, é um elemento estritamente necessário, quase que condição de existência do próprio poema, principalmente por conta da pessoa a quem se destinava: Tommaso Cavalieri. Ele não foi o único rapaz, naturalmente, a merecer a atenção poética de Michelangelo, mas ocupa uma posição central em sua obra, ao lado apenas, talvez, de Vittoria Colonna – que se configura como outro caso muito interessante, embora certamente diverso. Assim como

Colonna, o jovem Cavalieri pertencia à nobreza, e essa distância na hierarquia social demandava de Michelangelo uma postura essencialmente diferente já no próprio trato pessoal. Essa postura (*ethos*) está em questão também discursiva e artisticamente, seja nos poemas, cartas ou desenhos que o artista remeteu a ambos. Não raro, Tommaso é tratado por “*signore*”, o que não ocorre com outros destinatários de seus poemas – a não ser, como comumente se observa, que tal destinatário seja Deus, no que toca à sua poesia religiosa (CAMBON, 1985, p. 40).

O significado de tamanha reverência pode ser melhor compreendido no contexto daquilo que Joseph Francese declara ser uma subcultura *homossocial*, que, peculiar à sociedade clássica grega, teria permanecido, de maneira variada, ainda em outras partes da Europa, inclusive em Florença, onde despontaria com mais força durante o *Quattrocento*, de modo generalizado, a reger as relações sociais e de poder masculinas, segundo regras específicas de *cortesania* (FRANCESE, 2002, p. 28). Não se trata aqui, obviamente, de levantar a questão da natureza das relações efetivamente travadas entre estas duas personalidades históricas, isto é, Michelangelo e Cavalieri – principalmente porque as tentativas de responder a esse problema caem, quase sempre, na mera especulação.

Desejamos apenas apontar, juntamente com Francese, as condições históricas e sociais em que se inseriam os poemas de Michelangelo, essenciais para compreender as modulações retóricas adotadas por ele em sua composição – e que tipo de expectativa se possuía quanto à recepção dos textos por um público essencialmente cortesão (inclusive porque tais poemas *circulavam* – o soneto em questão também já foi citado por Varchi, por exemplo). Trata-se, enfim, de uma convenção que, além de ser social, é também literária – encontrando, num sentido ou

no outro, respaldo evidente nos paradigmas propostos pela filosofia platônica de Marsilio Ficino, cujo papel na poesia de Michelangelo já evidenciamos.

Importante notar, porém, que essas convenções a que se refere Francese, nunca exatamente consolidadas, já se encontravam em crise no período em que o artista escrevia: seus primeiros poemas para Cavalieri datam de 1530, um momento em que Roma, após sobreviver o terrível Saque de 1527, já dava sinais de mobilizar-se na direção do que seria o Concílio de Trento. As relações de Michelangelo com Cavalieri, nesse contexto, se viram rapidamente alvo de críticas e acusações no ambiente romano – do mesmo modo como algumas das obras do artista seriam moralmente condenadas por alguns setores eclesiásticos, a exemplo dos nus de seu *Juízo Final*. Um indicador de quanto corriam seus poemas para Cavalieri, mesmo em versão manuscrita, pode ser encontrado na resposta que Michelangelo dirigiu, parcialmente, a seus detratores, por meio do soneto “*Veggio nel tuo bel viso, signor mio*” (83):

*Veggio nel tuo bel viso, signor mio
quel che narrar mal puossi in questa vita:
l'anima, della carne ancor vestita,
con esso è già più volte ascesa a'dDio.
E se 'l vulgo malvagio, isciocco e'rrio, 5
di quel che sente, altrui segna e addita,
non è l'intensa voglia men gradita,
l'amor, la fede e l'onesto desio.
A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,
s'assembra ogni beltà che qua si vede 10
più c'altra cosa alle persone accorte;
né altro saggio abbiàn né altri frutti
del cielo in terra; e chi v'ama con fede
trascende a'dDio e fa dolce la morte. (83)*

*[Vejo no teu belo rosto, senhor meu,
o que mal posso narrar nesta vida:
a alma, de carne ainda vestida,
com ele muitas vezes subiu a Deus.
E se o vulgo maldoso, néscio e cruel, 5
aquilo que sente, em outrem aponta e indica,
não aprecio menos o intenso querer
o amor, a fé e honestos desejos.
Àquela piedosa fonte, onde nascemos todos*

a olhos cordatos, mais que se tudo parece 10
tamanha beleza que ao redor se vê.
Nem outra prova temos nem outros frutos
do céu na terra; e quem te ama com fé
ascende a Deus, e julga bem doce a morte]
Tradução de Nilson Moulin. (MICHELANGELO, 1994, p. 61.)

O poema se constrói, inicialmente, sobre uma estratégia textual muito clara, que consiste em, dirigindo-se em primeira instância ao “*signor mio*”, rebater indiretamente, e de forma muito elegante, às acusações que lhe eram dirigidas, ao mesmo tempo reafirmando o caráter *onesto* de seu *desio* (v. 8) – e sabemos o quanto a palavra *onestà* é capaz de significar, no interior da tradição lírica amorosa. Trata-se, em parte, de uma invectiva (em especial, no segundo quarteto) contra o “*vulgo malvagio, isciocco e’rrio*” das cortes romanas – que, por sua malícia, aponta nos outros aqueles que são seus próprios defeitos. Por outro lado, o cuidado em assegurar ao próprio destinatário dos poemas, Cavalieri, seu caráter virtuoso, caracteriza-se por um tom persuasivo, para que não se dê ouvidos às más línguas.

Thomas Mann, que, certa vez, brevemente resenhou uma tradução alemã dos poemas de Michelangelo, captou muito bem os efeitos destes versos. Ele escreve, a respeito desse mesmo soneto: “*Vergogniamoci di dubitare dela verità, o meglio: dell’alta sincerità della sua interpretazione dell’amore*” [Nos envergonhamos de duvidar da verdade, ou melhor, da alta sinceridade de sua interpretação do amor] (MANN in MICHELANGELO, 2010, p. 493). Mann discute, aqui, a respeito justamente de uma verdadeira armadilha retórica, montada por Michelangelo, que rechaça qualquer leitura desconfiada desses versos, já que o desconfiado ou o malicioso – que compõem o *vulgo malvagio* – apenas duvidam de sua *onestà* por serem, eles mesmos, incapazes de serem *onesti*. Daí, inclusive, julgarem os outros também incapazes, segundo os critérios de sua própria torpeza. Esse amor *casto* e *virtuoso*, porém, é raro: apenas as *persone accorte* (v. 11: literalmente, *eleitas*) são capazes de compreendê-lo,

de modo que seria muito natural se, amando, visse o próprio sinal de sua nobreza de espírito ser atacada por aquele *vulgo malvagio*, que só é capaz de confundi-lo com a imoralidade.

Embora o tema amoroso se veja aqui resolvido ainda segundo uma poética platônica – como aquela que vimos no soneto anterior –, devemos ainda observar a reafirmação desse modelo de escrita no interior de uma significação mais abertamente religiosa, por meio de três referências diretas à divindade: *Dio* aparece duas vezes (v. 4 e 14), como alvo de um movimento de elevação amorosa; também duas vezes, o *amore* vem associado à *fede* (v. 8 e 13), revestindo-se, portanto, de sua sacralidade; e há ainda a referência à *pietoso fonte* (v. 9), que, se pertence ao tradicional simbolismo para representar Deus, possui também um significado mais abertamente neoplatônico, como metáfora das hipóstases que relacionam o mundo, os homens e o divino.

Ainda que a presença de elementos religiosos não seja estranha à poesia amorosa – pelo contrário, é relativamente comum que a relação amorosa seja vista como uma via mundana ao divino, segundo argumentos platônicos –, é certamente curiosa a presença tão mais incisiva de tais elementos no poema em questão, que deles se serve, em primeiro lugar, como elemento declarado de persuasão, no sentido de convencer o leitor (seja ele seu destinatário específico, Cavalieri, ou o público mais aberto da corte) do caráter elevado, sublime do amor e, portanto, de sua própria poesia – defendendo, enfim, a completa adequação de seus versos às normas morais, sociais e poéticas de sua época.

Gostaria, por fim, de reforçar, no espírito do que dizia, a insuficiência da crítica exclusivamente psicológica ou política destes versos, que geralmente peca pelo anacronismo ou pela especulação, na tentativa de perscrutar as profundezas que os

poemas, como meras superfícies, ocultariam. Os poemas para Cavalieri, em geral, são os preferidos para esse tipo de leitura, por conta da questão da sexualidade de seu autor. Parece-me, entretanto, que os próprios textos repelem esse tipo de leitura – eles oferecem uma resistência à teoria, ao menos àquela que não seja a sua própria, isto é, que não partilhe de seus próprios pressupostos de composição, ou de sua poética em particular. Nesse sentido, procuramos mostrar justamente em que grau se dá essa resistência, principalmente no que se refere à questão formal e à consciência retórica de Michelangelo diante de seus interlocutores – cujo melhor exemplo, ao que parece, é o soneto que acabamos de analisar, que, como objeto literário, depende muito mais das expectativas de leitura e da relação que sua época travava com textos poéticos.

*

Imprescindível, ao se falar da poesia amorosa de Michelangelo, tocar no tema de seu platonismo, sempre objeto de comentários de diversos críticos, que, em maior ou menor medida, veem aí uma das possíveis chaves de leitura para sua lírica, e quiçá também sua obra figurativa. Conforme eu argumentava há pouco, o tema do amor platônico, nos sonetos para Cavalieri, parece emergir da própria condição de produção de um poema específico. Segundo busquei provar, mediante análise dos poemas em questão, o neoplatonismo amoroso de Michelangelo é, antes de ser apenas *ideológico*, isto é, uma crença ou convicção pessoal do poeta, resultado de um contexto retórico bem determinado. No caso dos poemas para Cavalieri, que possuem por destinatário um membro da nobreza, é natural que Michelangelo quisesse tomar o cuidado de dar a seus versos uma construção precisa e controlada, que sugerisse sublimidade. As consequências sociais de versos mal calculados também já pôde ser

explorada, na necessidade que Michelangelo sentiu em justificar-se, via soneto 83, em suas intenções.

Por outro lado, há também a questão formal e convencional da produção poética, da qual Michelangelo, ele mesmo, não escapa. Solicitar ajuda de Del Riccio, por exemplo, no caso do par de madrigais 130/131, significa buscar dar a seus versos conformação aos padrões líricos da época, isto é, garantir o máximo grau de poeticidade de um texto, segundo índices determinados não pelo próprio objeto poético, mas pela adequação do mesmo às regras estabelecidas tacitamente pela convenção, no caso, petrarquista. Certo que Michelangelo foge, diversas vezes, dessa convenção – uma vez que ela mesma, aliás, não é tão palpável quanto sugere a própria palavra *convenção*: afinal, em que consiste essa convenção? Acaso poderíamos localizá-la no petrarquismo quinhentista de Bembo ou della Casa? Nesse caso, Michelangelo pareceria ignorar os elementos mais convencionais de tal poética. É mais provável que seus modelos estejam não no *cinquecento*, mas no *quattrocento* florentino, ou sejam ainda mais antigos. Não obstante, necessário conceder que uma certa ideia de convenção permanece na mente de Michelangelo enquanto ele escreve, e mesmo sua oposição a ela só pode se dar numa estrita *relação com ela*.

Assim, cabe-nos olhar para o platonismo como um tipo de convenção poética, mais do que um conjunto de ideais filosóficos. Isso não é dizer que Michelangelo não compartilhasse, naturalmente, desses ideais, que afinal possuem grande presença em suas obras em geral. Contudo, não se pode analisar sua poesia enquanto tal por esse ponto de vista. Parece-me mais adequado tentar localizar os lugares-comuns, os chavões, as frases feitas, as formas e as imagens, que o neoplatonismo florentino legou à poesia lírica amorosa. Desses elementos, Michelangelo, na qualidade de poeta, bebeu direto da fonte; é de outros poetas

florentinos, como ele, que aprendeu a fazer poesia desse modo, e é a eles que deseja, quando escreve, se conformar.

Isso talvez seja verdadeiro inclusive em relação aos seus contemporâneos. Robert Clements identifica em Michelangelo uma grande influência da poesia burlesca *quattrocentista*, cujo maior herdeiro e representante, no século, seria o poeta toscano Francesco Berni (1497 – 1535). Daí, inclusive, Clements remeter ao que chama de “verso bernesco” de Michelangelo (CLEMENTS, 1966, p. 259-270). De fato, Berni e Buonarroti chegaram, também eles, a manter uma breve correspondência poética, interrompida, muito provavelmente, pela morte prematura do jovem poeta, em 1535. Contudo, Berni havia elogiado Michelangelo efusivamente, ressaltando suas grandes qualidades como poeta – provavelmente, num exercício também daquela supramencionada *cortesania*, que regia as relações de Michelangelo com o restante de seus correspondentes literários. São famosas as palavras de Berni:

*Tacete unquanco, pallide viole,
e liquidi cristalli, e fiere snelle:
ei disse cose, e voi dite parole.
(BERNI in GIRARDI, 1974, p. 180)*

*[Calem-se pronto, pálidas violetas
e cristais líquidos, e festas ligeiras:
ele diz coisas, e vós palavras.]*

Tais versos geralmente são interpretados como uma manifestação de Berni em relação à diferença entre Michelangelo e os demais petrarquistas de seu tempo. É como se Berni rasgasse o véu do formalismo petrarquista quinhentista para acusar sua superficialidade, que diz apenas *palavras*; Michelangelo, por outro lado, diz *coisas*. A impressão de Berni é significativa, ainda mais num contexto em que, se a poesia de Michelangelo se identifica com o modelo oferecido por Petrarca, como já visto anteriormente, trata-se de uma imitação que transforma os lugares-comuns e as

imagens e convenções petrarquistas segundo o desígnio de uma voz poética própria (GIRARDI, 1974, p. 66-67). Essa voz poética, como sabe identificar Berni, é tipicamente florentina, posto que concreta (diz *coisas*).

A observação torna-se ainda mais relevante se observarmos, juntamente com Friedrich, que Berni era uma das forças opostas aos petrarquistas do *Cinquecento* (FRIEDRICH, 1975, p. 12-13). Desse modo, qualquer manifestação a favor de Michelangelo, destacando-o do contexto de sua própria época, é necessariamente muito significativa. O intercâmbio poético entre ambos, conquanto breve, decerto se pautava por valores poéticos semelhantes, ainda que Michelangelo nunca tenha dito palavra sobre sua maneira particular de compreender a poesia. Por mais que Michelangelo pareça possuir certo apreço por Bembo e outros poetas contemporâneos, difícil localizar um intercâmbio entre eles que vibre com a intensidade de seu diálogo epistolar com Berni.

De todo modo, não imagino que seja totalmente plausível, como Clements, que exista um “verso bernesco” na lírica de Michelangelo; sua poesia cômico-buslesca não é tão comum para que uma influência assim tão notável possa ser assim sugerida. Mais ainda, como observa Cambon, boa parte de suas influências burlescas não eram suas contemporâneas, mas pertenciam ao *quattrocento*. Exemplos fortes são Poliziano e Lorenzo de’ Medici, cujo humanismo abarcava de bom grado as burlas da cultura popular da Toscana, de que Michelangelo, ainda jovem, absorvia ao mesmo tempo em que aprendia o neoplatonismo de Ficino, Mirandolla e Landino (CAMBON, 1985, p. 5-7).

O próprio Francesco Berni, na medida em que elogiava a poesia de Michelangelo, não fazia referência à sua rara lírica burlesca, mas, sim, à sua poesia amorosa, de clara inspiração neoplatônica. Em tom levemente irônico, Berni escreve:

*Ho visto qualche sua composizione:
sono ignorante, e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone
sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle.
(BERNI in GIRARDI, 1974, p. 181)*

*[Vi quaisquer de suas composições:
sou ignorante, e contudo diria de tê-las
sido todas no meio de Platão;
tal que ele é novo Apolo e novo Apeles]*

O reconhecimento de certo tipo de neoplatonismo na poesia de Michelangelo, da parte de Berni, é ainda mais significativa no contexto de uma comunidade poética, de que ambos participavam, a saber: a que se configurava em torno da tradição florentina, de que ambos eram herdeiros. Como bem lembra Girardi, também o filósofo florentino Benedetto Varchi, no ano de 1546 – ressalta-se que Berni escrevia nos anos 1530 – diria coisas semelhantes, em conferência proferida na *Accademia* florentina, citando justamente os dizeres de Berni:

*Egli è, come disse quello ingegnossissimo poeta di ciance e di trastullo, nuovo Apollo e nuovo Apelle, e non disse parole ma cose, tratte non solo dal mezzo di Platone, ma di Aristotele.
(VARCHI, 1989)*

[Ele é, como disse aquele engenhosíssimo poeta de tiradas e joguetes (i. e. Berni), novo Apolo e novo Apeles, e não disse palavras mas coisas, tiradas não apenas do meio de Platão, mas de Aristóteles.]

Segundo Girardi, esse enfoque *conteudístico*, mais do que formal, é sinal de que tanto Berni quanto Varchi viam nesse aspecto da poesia de Michelangelo – isto é, seu platonismo amoroso – um signo poético, um índice de poeticidade quiçá forte o suficiente para julgar com base nisto, e não exatamente em critérios formais, suas qualidades enquanto autor lírico. Nas palavras de Girardi:

“certo è che l'apprezzamento, per così dire, contenutistico, o prevalentemente contenutistico non ha né per il Berni né per il Varchi quel significato letterariamente negativo o per lo meno evasivo che riscontriamo, per esempio, nel giudizio del Bembo intorno a Dante, lodevole più per la grandezza e varietà del soggetto che per altro, e che avranno poi i giudizi del

Foscolo (in parte) e del Croce [...] intorno a Michelangelo.” (GIRARDI, 1974, p. 181)

[certo é que a valoração, por assim dizer, conteudística, ou prevalentemente conteudística, não tem para Berni ou para Varchi aquele significado literariamente negativo ou pelo menos evasivo que encontramos, por exemplo, no juízo que Bembo dirige a Dante, louvável mais pela grandeza e variedade do objeto do que por qualquer outra coisa; e que teriam depois os juízos de Foscolo (em parte) e de Croce (...) em relação a Michelangelo].

Berni e Varchi, por outro lado, seriam participantes de uma *civiltà letteraria* florentina, e, nessa qualidade, estariam mais aptos a captar a essencialidade da linguagem objetiva de Michelangelo, que diz coisas e não palavras (GIRARDI, 1974, p. 181-182). O crítico italiano Giulio Carlo Argan, em texto sobre a poética de Michelangelo, nota justamente o peso que possui sobre seus versos a questão de sua *florentinidade*, na medida em que o artista opta por “intencionais (...) locuções vernáculas e (...) bruscas contrações sintáticas de indubitável extração florentina” (ARGAN in MICHELANGELO, 1994, p. 123-124). Eu diria mais, que seus modelos poéticos, essencialmente florentinos, lhe oferecem a base para uma lírica fortemente enraizada numa tradição, que se mostra tão florentina, antes mesmo de ser petrarquista.

E um dos índices dessa florentinidade, para além das implicações meramente formais, é justamente o platonismo da Academia florentina, que, como aponta Girardi, foi objeto diversas vezes de análises e apreciações conteudistas, que levam em conta menos a forma como Michelangelo escreve seus versos, e mais o quê, exatamente, eles dizem. E, nos dizeres de Clements, as fontes de Buonarroti eram muitas. Embora nunca tenha sido aprendido o latim – língua, ainda àquela época, do conhecimento formal –, o jovem Michelangelo, nos seus primeiros anos em Florença, pôde sorver o espírito humanista do próprio ambiente filosófico e artístico florentino, que no fim do *quattrocento* respirava Platão. Naquele momento, ainda viviam Pico

della Mirandolla e Marsilio Ficino, circulavam poemas de Lorenzo e Benivieni, bem como obras de Poliziano e Bembo. Desse modo, Michelangelo teve a oportunidade de conviver com alguns dos mestres do neoplatonismo florentino, e mais, a chance de ler em italiano as variantes poéticas de algumas das ideias neoplatônicas. Ficino chegou, inclusive, a traduzir algumas obras de Platão para o italiano, e também escreveu comentários sobre elas.

Justamente esses modelos de lírica de inspiração platônica é que seriam, de certo modo, mais importantes para sua própria atividade escrita, visto que é por meio de sua leitura que Michelangelo adquiriu conceitos-chave, imagética e mesmo chavões que o guiariam pelos meandros da composição versificada. É precisamente essa imagética platônica o tema da análise de Robert Clements (1966, p. 228-237), que oferece talvez a análise mais completa do repertório platônico buonarrotiano. A princípio, segundo ele, o sistema conceitual que orientaria os versos de Michelangelo é o *kalakagathon*, envolvendo o mundo das ideias, para além das esferas celestes; e a percepção e a reminiscência desse mundo ideal, que informaria boa parte de sua lírica: *"It is applied to his outpourings of love, his pieces on art, his theorising on beauty, and even his sonnets antecipating death"* [o conceito se aplica a suas manifestações amorosas, suas composições sobre arte, sua teoria da beleza, e até mesmo aos seus sonetos antecipatórios de sua morte] (p. 229).

Veja-se que o foco de Clements é, portanto, o filosófico, mais do que o lírico. Seu interesse primordial é identificar de que modo a lírica de Michelangelo reflete um sistema de pensamento, sistema esse que, ocasionalmente, denomina-se neoplatônico. Desse modo, o platonismo de Michelangelo serve, muitas vezes, para que a crítica estabeleça uma hierarquia de valores poéticos, cuja finalidade é enquadrar sua lírica em algum quadro de referência mais ou menos seguro, que

permita identificar a obra lírica de Michelangelo contra o pano de fundo histórico da poesia sua contemporânea. Não é à toa que Clements alude ao poema “*Non ha l’ottimo artista*” (151), que analisarei mais profundamente no Capítulo II. Cumpre dizer aqui, contudo, que esse poema foi compreendido mais de uma vez, ao longo da série histórica de sua fortuna crítica, como um soneto filosófico, em que Michelangelo expressaria suas ideias mais fundamentais sobre seu ofício de artista. Contudo, como veremos ainda a seguir, o poema é antes de tudo um poema amoroso – de modo que, a princípio, a alcunha de *filosófico* não parece dar conta de todos os elementos que o compõem.

Não obstante, não é apenas filosoficamente que sua lírica se aproveita do platonismo, visto que, em diversos de seus poemas, são mais as imagens que contam, do que propriamente as ideias. É hábito consolidado de Michelangelo contornar o sentido tradicionalmente atribuído a uma imagem poética para fazê-la significar algo novo, ou ao menos não exatamente conforme os moldes originais. Um exemplo oferecido por Clements é o mais afeto às atividades artísticas de Michelangelo, bem como é também símbolo tradicionalmente neoplatônico: o olho, ou a capacidade da visão, fundamental para a obra do escultor ou do pintor, bem assim como alegoria da tarefa do filósofo ante o conceito. Para Michelangelo, a função da visão vai além da de enxergar o mundo meramente objetivo, visto que, como artista, percebe seu trabalho como conseguir ver o *concetto* para além da matéria. De fato, nas palavras de Clements:

“The perception of the concetto is restricted to those with a special endowment of vision. The eye in Plato and Plotinus may have inner, intellectual powers as well as the outer vision given to all. The elite which possess this inner vision are called accorti” (CLEMENTS, 1966, p. 230)

[A percepção do concetto está restrita àqueles afortunados com um especial dom da visão. O olho, em Platão e Plotino, pode ter poderes intelectuais, interiores, tanto quanto a visão exterior, dada a todos. A elite que possui essa visão interior é chamada de accorti]

Retornamos, mais uma vez, ao tema da elite espiritual – que permeia boa parte da reflexão amorosa, artística e política de Michelangelo, como já tivemos oportunidade de verificar anteriormente. O autor em comento não deixa de lembrar o soneto 83, já citado nesta seção:

*A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,
s'assembra ogni beltà che qua si vede
più c'altra cosa alle persone accorte (83, vv. 9-11)*

*[Àquela piedosa fonte, de onde viemos todos,
Assemelha-se toda beleza que aqui se vê,
Mais que a outra coisa, às pessoas sagazes]*

No contexto em que se apresentam os versos acima, destaca-se, Michelangelo estava desempenhando esforços líricos e retóricos, no sentido de conferir sublimidade a seu amor por Tommaso Cavalieri. O argumento platônico, assim, serve a um propósito muito definido: o de que seu amor por um homem é plenamente justificado, na medida em que, amando-o, vê nele reflexo da beleza superior e eterna de Deus (a piedosa fonte), que, à semelhança do Uno de Plotino, reúne em si todas as coisas, enquanto princípio e fim de todas elas. Portanto, existe algo de virtuoso na visão de Michelangelo e de outras *persone accorte*, que conseguem identificar o transcendente na realidade objetiva e concreta das coisas particulares. Trata-se, essencialmente, de lógica platônica em ação.

Contudo, parece-me equivocado retirar os versos acima de seu contexto específico, como o faz Clements (1966, p. 230) na medida em que o seu sentido só pode ser perfeitamente compreendido em sua relação com o texto original – inclusive porque a poesia toda de Michelangelo não cabe numa estreita definição de um sistema filosófico, visto que, em diversos outros poemas, o olho – símbolo da visão

transcendental, mas também objeto corporal, passível de falhas – é origem e causa da tentação e do pecado. Sua poesia, sendo ela de ocasião – como a considera Friedrich (1977, p. 31), não pode ela ser compreendida, de fato, como um sistema de pensamento, sem que tenhamos de lidar com uma miríade de contradições.

Desse modo, verifica-se que os poemas para Cavalieri, como é o caso do soneto 83, estão dentre aqueles mais próximos da ortodoxia neoplatônica, dado que é justamente nessa ortodoxia é que Michelangelo encontraria respaldo para justificar suas próprias composições e apresenta-las publicamente, a título de presente para um homem que, como ele, pertence a semelhante elite espiritual. Walter Binni é sagaz em decodificar uma muito marcada afinidade entre *“la coscienza della situazione drammatica della propria volontà dominata dalle passioni”* [a consciência da situação dramática da própria vontade dominada pelas paixões] e *“il senzo della lontananza da Dio”* [o sentimento da distância de Deus], de um lado, e *“una più accesa tensione di amore platonico come compenso in alte vicende di amicizia e di amore (i due termini continuamente si confondono nell’intenso affetto per le persone eccezionali per bellezza e virtù colorandosi di accenti passionali)”* [uma mais acesa tensão de amor platônico, como compensação, em altas histórias de amor e amizade (os dois termos de confundem no intenso afeto por pessoas excepcionais de virtude e beleza, colorindo-se de acentos passionais)] (BINNI, 1975, p. 52).

Desse modo, para Binni, existiria uma relação direta entre o platonismo poético de Michelangelo e aqueles poemas em que as figuras platônicas aparecem em sinal trocado, isto é, apenas na forma de sua sombra, como que a revelar um lado obscuro que lhes é subjacente. De um lado, as paixões elevam a alma a um contato extático com o divino, cada vez mais profundo; de outro, pelas mesmas razões, a

mesma alma é dominada por paixões mal refreadas, levada por elas ao pecado, e, portanto, para longe da experiência mística do divino.

Para Binni, é claro, dada a sua tentativa de interpretação histórica e social para a lírica de Michelangelo, localiza em suas tendências platônicas uma maneira de enfrentar a crise ética que o artista encontra no mundo exterior. Essa maneira parece ser refugiar-se num mundo à parte, construído com base nas relações com “espíritos bem-nascidos”, cujo nobreza espiritual é enaltecida nesses mesmos poemas. Tommaso Cavalieri, que foi destinatário de vários deles, é um grande exemplo desse mecanismo:

“In un mondo così povero di virtù e così battuto dagli eventi storici, Michelangelo tanto più sente il valore di un compenso nell’unione con ‘spiriti ben nati’, nell’amore spirituale, unica via ‘mondana’ verso il divino. Si vedano in proposito i sonetti [...] per il Cavalieri” (BINNI, 1975, p. 52-53)

[Num mundo assim pobre de virtude e assim abatido pelos eventos históricos, Michelangelo tanto mais sente o valor de uma compensação na união com espíritos bem nascidos, ou no amor espiritual, única via mundana para o divino. Se vejamos, a propósito, os sonetos para Cavalieri]

Desse modo, Binni identifica um sentido histórico nos poemas de Michelangelo, como se sua lírica – em especial aquela platônica – possuísse, para além de qualquer motivação retórica que pudéssemos nela reconhecer, o caráter de uma espécie de refúgio, que, contudo, nunca chega a se concretizar, porque sempre desmentido pelo próprio mundo de que se pretende escapar. Basta ver que, a exemplo do soneto 83, a relação de Michelangelo com os valores neoplatônicos é marcada por uma postura retoricamente defensiva, como que a querer proteger aqueles mesmos valores de que, segundo Binni, o mundo é vazio.

Tratar-se-ia, portanto, de uma lírica no limiar, posta entre a dureza do mundo, afetado pelos acontecimentos históricos que conturbaram o cenário político-

religioso europeu (a Reforma, e a contrapartida católica da Contrarreforma; o Saque de Roma de 1527 e as sequelas locais e globais daquele evento; e o decorrente esfacelamento dos valores humanistas que eram o fundamento da *forma mentis* de Michelangelo) e o mundo das ideias, que sua arte buscava tão ansiosamente trazer à superfície das coisas, revelando o *concetto* divino que reside na pedra bruta. Daí o estado de permanente tensão dramática em que sua lírica parece imergida:

“Sensualità ardente e senso del peccato, spinta platonica e sua accezione drammatica complicata dal sentimento di una vita scissa e in crisi, di una caducità che cerca faticosamente valori divini riflessi nella vita e ne scopre alla fine la falsità di fronte alla pura dimensione del divino e dell’assoluto, e infine scontentezza o incapacità di vivere solo in questa e doloroso riimmergersi nell’attrito della vita e della realtà” (BINNI, 1975, p. 50)

[Sensualidade ardente e sentimento de pecado, impulso platônico e sua acepção dramática, complicada pelo sentimento de uma vida dividida e em crise, de uma senilidade que busca lassamente valores divinos refletidos na vida e nela descobre ao fim apenas falsidades, no confronto com a pura dimensão do divino e do absoluto, e por fim descontentamento ou incapacidade de viver apenas nessa dimensão e o doloroso reimmergir, no atrito da vida e da realidade]

Porém, seria engano deduzir daí que para Binni a lírica de Michelangelo de fato oferece uma fuga do mundo, sendo que, na verdade, em sua opinião ela é inevitável expressão de um real atrito com o mundo. Segundo o crítico, a poética buonarrotiana é incompatível com a proposta petrarquista em sua vertente bembesca, cujos princípios culminariam numa solução harmônica renascentista (BINNI, 1975, p. 54). Os versos do artista, nesse sentido, teriam no platonismo não uma solução para as inquietudes do poeta ante ao mundo; antes, serviria a evidenciar tais inquietudes, dada a distância entre o mundo das coisas e o das palavras.

E Michelangelo, se de fato é, como Berni sugeria, poeta das coisas – e não, portanto, das palavras – decerto preferia o contato com a matéria bruta, sentindo dela a aspereza do toque. Há, nesse sentido, algo de escultórico em sua escrita, na medida em que busca desvendar o *concetto* divino que reside nas coisas, e que delas é

imane, como quem retira camadas de pedra bruta para chegar à imagem verdadeira da estátua, imagem que a habitava mesmo antes da intervenção do artista. Nesse sentido, Binni parece bastante correto em ver em sua lírica uma constante e necessária imersão no mundo mesmo, ainda que tal imersão resulte em tensão.

Discordo, em parte, da opinião aqui representada por Binni, mas que é também a de outros autores: parece-me que toda essa perspectiva se aplica a apenas parcela dos poemas de Michelangelo, e as generalizações do crítico sobre o tema do platonismo possuem, decerto, limitações. Dito isto, é de se conceder que boa parte dos poemas escritos entre 1530 e 1540 corresponde a essa descrição, apresentando em grau considerável os problemas ora citados. Na perspectiva proposta por Binni, essa localização temporal faria sentido. A princípio, verifica-se que esse atrito com o mundo, por assim dizer, muitas vezes se reveste de caráter muito decididamente cristão – fato que Binni associaria, indiretamente, à ascensão da Reforma, inclusive a entrada de ideias reformistas na Itália, a influências Michelangelo; e ainda, por outro lado, às tendências contrárias da Contrarreforma católica (BINNI, 1975, p. 73-74). Por volta dos anos 1530, após o Saque de Roma de 1527, ambos os movimentos religiosos se encontravam na mais calorosa disputa, e os esforços dirigidos a uma solução pela via política pareciam esgotar-se.

Desse modo, lendo-se a lírica buonarrotiana dessa perspectiva, é de se compreender que a tensão a que se refere Binni é marcadamente tomada por temáticas cristãs. O próprio platonismo de Michelangelo está disposto sempre em tensão com problemáticas religiosas mais tradicionais. Binni identifica em Michelangelo o mais pleno desenvolvimento de poéticas típicas do fim do *Quattrocento*, ao perceber nele um continuador de Savonarola e Benivieni, “*con la sua fusione di platonismo e di cristianesimo savonaroliano*” [com sua fusão de platonismo

e cristianismo savonaroliano] (BINNI, 1975, p. 39). De fato, Savonarola – frade dominicano cujos escritos foram muito influentes na Florença do fim do século XV, a ponto de por fim redefinir o destino político da cidade, instituindo praticamente um governo teocrático entre os anos 1494 e 1498 – deve ter exercido certo fascínio sobre o jovem Michelangelo, muito embora este, em seus anos formativos, estivesse mergulhado no universo filosófico florentino do período.

Savonarola, de certo modo, foi o prenúncio da crise que se abateria sobre os valores renascentistas – éticos, filosóficos ou artísticos – justamente porque apontava para sua inconsistência com outros valores, mais tradicionalmente cristãos. A ética renascentista, fundamento de toda a ética burguesa que desde então passaria a dominar o desenvolvimento histórico da filosofia ocidental, com seu inerente individualismo de cunho libertário, divergia em pontos fundamentais do que, segundo Savonarola, seria a ética cristã; de modo que mesmo a arte e a poesia, tão afetadas pelo conjunto de valores históricos que hoje denominamos Renascença, chegaram a fazer parte do seu rol de reflexões (SAVONAROLA, 1993).

Autores como ele e Benivieni, nesse sentido, ofereceram elementos muito concretos para que Michelangelo construísse sobre elas sua poesia, reunindo na forma poética pensamentos e sentimentos tão díspares, dispondo-os em tensão que, se seguirmos com as conclusões de Binni, não são senão a tensão própria da época, que Buonarroti soube identificar, como que apanhando no ar o espírito do tempo, para o transformar em verso, refrão e rima. Não surpreende, portanto, que a grande tensão existente entre platonismo e cristianismo, nesse sentido, seja a radical compreensão da *individualidade* que uma e outra corrente de pensamento propõem, na percepção que Michelangelo tem delas.

De fato, segundo Cambon (1985, p. 41), um dos grandes temas de Michelangelo, enquanto poeta, é a experiência do amor como “*a seizure, a taking over of his self by an alien power*” [uma alienação, um ser tomado por um poder externo]. Esse tema dominaria sua poesia, produto quase toda ela, nas palavras do crítico, de uma revisitação e variação dessa imagem, em sucessivas formulações diferentes e cada vez mais complexas. Essencialmente, contudo, o problema do amor teria fundamentos bem mais simples:

“The alien force is unknown; the persona wonders if it is Love – an effective way to express the newness of his experience, therefore its authenticity, in the teeth of the stale amatory rethoric that was by now embedded in centuries of literary tradition. But God – Michelangelo’s Christian God – is Love by definition. If the alien power invading the soul gets tentatively so named (Amore with a capital A) it can only be God’s rival, unless Platonic theology certifies it as an emanation of God Himself, something that will lead the smitten soul back to Him through contemplation of the (physical or intellectual) beauty of which He alone is the model and source” (CAMBON, 1985, p. 47)

[A força externa é desconhecida; a persona indaga se acaso ela é o Amor – um modo eficaz para expressar sua novidade enquanto experiência, e portanto sua autenticidade, no estilo da retórica amatória que estava então imbuída de séculos de tradição literária. Mas Deus – o Deus cristão de Michelangelo – é Amor por definição. Se o poder alienante invadindo sua alma é assim tentadoramente nomeado (Amore com A maiúsculo), ele então apenas pode ser um adversário de Deus, a não ser que a teologia platônica certifique que seja uma emanção do próprio Deus, como algo que levará a alma de volta a Ele por meio da contemplação da beleza (física ou intelectual) de que apenas Ele é modelo e fonte]

Cambon delinea aqui as duas alternativas que se apresentam ao poeta, na medida em que ele tenta, em cada nova escritura de um verso ou uma variante, conciliar, de algum modo: uma, mais tradicionalmente cristã, renega o amor como uma potência que compete com o caminho de Deus, e que portanto serve de tentação; e outra, propriamente renascentista, que vê no amor uma emanção do próprio Deus. Desse modo, as figuras literárias de extração platônicas assumem um valor maior do que apenas a retórica parece justificar. A poesia amorosa de Michelangelo se fundamenta, portanto, na tentativa de unir ideias cristãs e platônicas, assumindo

como modelo a teologia platônica de Ficino e ainda outras fontes; ainda assim, há algo de irresoluto em seus versos. Essa falta de resolução é aquilo que Cambon reconhece aqui como elemento basal da representação de tonalidade dramática que boa parte dessa poesia assume, vez ou outra, dada a urgência do poeta em saber se o amor, enquanto potência viva e alienante, é de fato mensageira dos desígnios divinos.

Assim, a experiência do amor – que é sempre uma perda de si, um render-se para o desconhecido, para um outro – pode possuir um significado profundamente religioso. Esse significado, é claro, é ainda ele bastante dramático, visto que pode ser interpretado positiva ou negativamente: não existe certeza de que entregar-se ao amor é também entregar-se à vontade divina ou ao pecado. Contudo, frequentemente a experiência do amor reveste-se das características de um arrebatamento espiritual. Com relação aos poemas já citados, dedicados a Cavalieri, escreve Cambon:

“The rapture of total identification with the beloved is so strongly and tenderly expressed in his lyric that it equals the ecstasy described by mystics in the attainment of loving union with the Divine source” (CAMBON, 1985, p. 49)

[O arrebatamento da total identificação com o amado é tão forte e ternamente exprimido em sua lírica que iguala o êxtase descrito pelos místicos no furor da união amorosa com a fonte Divina]

Chegamos, assim, à conclusão de que a poesia religiosa e a poesia amorosa de Buonarroti estão intimamente ligadas, de modo até que podem ser consideradas inseparáveis entre si, ao ponto de não podermos nunca definir, precisamente, onde uma termina e aonde começa a outra. Tudo porque o amor, assim como a experiência religiosa, é capaz de arrebatar o indivíduo, ou mesmo submetê-lo a um radical processo de *desindividuação*, isto é, a perda do senso de limites e fronteiras entre o indivíduo e o mundo. A experiência pode adquirir um sentido aterrorizante:

*“Come può esser ch’io non sai più mio?
 OdDio, OdDio, OdDio,
 chi m’ha tolto a me stesso,
 c’a me fusse più presso
 o più di me potessi che poss’io? 5
 OdDio, OdDio, OdDio,
 come mi passa el core
 chi non par que mi tocchi?
 Che cosa è questo, Amore,
 c’al core entra per gli occhi, 10
 per poco spazio dentro par che cresca?
 E s’avien che trabocchi?” (8)*

*[Como pode ser que eu não seja mais meu?
 Ó Deus, Ó Deus, Ó Deus,
 Quem me tomou de mim mesmo,
 Que de mim esteja mais perto 5
 Ou sobre mim possa mais que eu mesmo?
 Ó Deus, Ó Deus, Ó Deus,
 Como é que me passa pelo coração
 Quem parece que não me toca?
 Que coisa é isto? Amor, 10
 Que ao coração entra pelos olhos
 E em pouco espaço parece crescer?
 E se acaso transborda?]*

Trata-se de um dos primeiros poemas de Michelangelo, de datação incerta, mas atribuível às composições da década de 1510. Aqui, temos o germe de grande parte de sua poesia, a estrutura básica sobre a qual seriam erigidos inúmeras de suas peças em verso, dramatizando a alienação de si pelo amor e pelo amado – ora no sentido da experiência mística e divina, ora na experiência do pecado e arrependimento. No poema 8, a questão está posta apenas pela hesitação da *persona* poética ante o amor – hesitação em deixar-se tomar por uma força desconhecida, e em decidir qual a natureza dessa força, que só poderá, contudo, ser definida se experimentada. A experiência da perda de si para um outro – talvez o Amor – é a fonte primeira das interpelações que se voltam para o alto: “Ó Deus!”

É o platonismo que oferecerá, antes de tudo, uma resposta à pergunta: “Como pode ser que eu não seja mais meu?” (v. 1). Nesse sentido, a lírica de Michelangelo buscará no platonismo e na filosofia dos quatrocentos formas, modelos

e tipos tradicionais, que representem o problema em toda a sua tensão dramática. Desse modo, se por um lado a recursividade elementar a imagens, metáforas, alegorias, expressões, chavões e lugares-comuns do platonismo florentino, que tanto caracterizam seus versos, possuem sim aquele viés retórico que destacamos anteriormente, na análise aos sonetos 89 e 83; contudo, se percebermos, juntamente com Binni e Cambon, o contexto desses poemas, considerando-se sua posição numa sequência histórica, ou na evolução da escrita poética de Michelangelo, parece que os temas afetos ao platonismo – e, em decorrência, à religiosidade que ora o confronta, ora o ratifica – possuem por base um problema mais fundamental, propriamente filosófico, que escapa ao prudente uso da retórica.

Nesse sentido, cumpre ainda analisar mais extensamente a intersecção do problema proposto pelo confronto entre as temáticas amorosas e religiosas de Michelangelo, em seu nexos de cunho platônico, visto que essa questão traria grandes consequências para sua poesia tardia, como veremos no Capítulo III.

3. *Eros* religioso: êxtase, morte e perdição

Tematicamente, a poesia amorosa de Michelangelo está fortemente vinculada à sua poesia religiosa. Devemos destacar que as raízes mais profundas desse laço se encontram na própria tradição poética florentina, cuja pedra fundamental é justamente o problema da compatibilidade entre o amor profano e as exigências morais do cristianismo. Essa problemática já aparece em toda sua complexidade, e de modo bastante exemplar, num dos maiores poetas siculo-toscanos do *duecento*, Guittone d'Arezzo (1235 – 1294), que, após uma complicada crise espiritual, troca a própria família pelo hábito de frade, e transforma sua poesia, até então amorosa, num ataque moralizante à própria temática do amor, que agora identifica com o pecado da sensualidade e com a loucura (ROSA, 2012, p. 102). É certamente muito curioso observar que, séculos depois, o próprio Michelangelo, já muito idoso, chegou a cogitar sobre como teria sido sua vida se, ao invés de seguir pelo caminho das artes, tivesse acompanhado os passos de seu irmão Lionardo, que foi frade dominicano (CLEMENTS, 1966, p. 84).

Embora Michelangelo e Guittone estejam separados por um verdadeiro abismo histórico, ambos não deixam, ainda assim, de compartilhar desta difícil questão, que permanece essencialmente a mesma: acaso o amor desvirtua e desvia a alma humana de suas mais imediatas preocupações religiosas, que concernem à salvação? Michelangelo, assim como *fra* Guittone, escreveu poesia amorosa durante

toda a vida; em sua velhice, porém, chegou a renegar a sacralidade do amor e o excluiu de sua poesia, que se voltou para temas decididamente cristãos (ver Capítulo III). Ainda assim, a poesia de Michelangelo é em geral mais ambígua a respeito do amor do que qualquer coisa escrita por Guittone – que, por sua vez, conquanto fosse àquela altura modelo mais que superado, não deixava ainda de servir de modelo.

Guittone é na verdade o exemplo poético mais *antigo* de Michelangelo (GIRARDI, 1974, p. 67-68), que não conhecia latim e, por isso mesmo, ignorava substancialmente os autores clássicos latinos¹⁴, como Virgílio ou Cícero – justamente os modelos literários mais prezados pelo espírito humanista, que floresceu do *trecento* em diante. De fato, a poesia de Michelangelo é a mais ausente de referências clássicas no contexto literário de seu tempo (FRIEDRICH, 1975, p. 19). Desse modo, é natural que a crítica literária, muitas vezes para suprir necessidades puramente historiográficas, busque localizar Michelangelo dentro dos limites da tradição florentina em língua vulgar, segundo paradigmas estabelecidos, principalmente, por Dante – em especial o da *Comédia* – e pelo próprio Petrarca, cuja poesia em *volgare* serviu de base para quase toda a produção lírica do *cinquecento*, dominada pela corrente petrarquista.

Essa preocupação em identificar os modelos de Michelangelo é típica da crítica italiana¹⁵, que buscou muitas vezes julgar seu valor literário com base na medida em que Michelangelo extrapola os exemplos colhidos da tradição – critério que,

¹⁴ Nas artes, por outro lado, Michelangelo teve acesso privilegiado a algumas obras da Antiguidade Greco-romana, que lhe ofereceram sugestões estéticas (CLEMENTS, 1966, p. 315). Sua arte chegou, inclusive, a servir de critério na argumentação entre o *paragone* entre antigo e moderno, já que sua obra escultura foi considerada uma realização digna de ombrear com os mestres da antiguidade (BERBARA, 2008, p. 94).

¹⁵ Autores como Roberto Clements (1966) e Glauco Cambon (1985) se preocupam menos com essa questão; seu método de leitura é mais próximo do *close reading* típico da crítica americana – e trazem com isso bons resultados. O alemão Hugo Friedrich (1975) chega a comentar a questão, sem entretanto desenvolvê-la.

segundo alguns, é o mais adequado para verificar sua originalidade como poeta (GIRARDI, 1974, p. 26). Ainda assim, são diversas as opiniões sobre o lugar de sua poesia no contexto literário de seu tempo, mesmo quando o parecer crítico é positivo (FRIEDRICH, 1975, p. 18). Essa questão é obviamente muito complicada, já que a ideia de *influência* pode muito bem redundar numa análise pouco objetiva da obra em si; apesar disso, muitas das sugestões daí decorrentes são bastante perspicazes em identificar com que tipo de ideias e conceitos Michelangelo dialoga em sua poesia, e quais são suas fontes.

Dante, como vimos, era para Buonarroti um relevante modelo de virtude cívica. Entretanto, as reflexões de Michelangelo a respeito da virtude não se limitam à esfera política, mas possuem em comum um mais profundo significado religioso – e nisso reside, talvez, a maior contribuição de Dante à sua poesia amorosa, ao estabelecer uma correlação direta entre a virtude e a nobreza de espírito, de um lado, e a capacidade de amar, de outro. Esse princípio se encontra na base do *dolce stil novo*, cujo programa estético se funda no embate polêmico com o já mencionado Guittone d’Arezzo, que rejeitou o amor justamente por conta de premissas religiosas. A geração de Dante buscou, nesse sentido, se desfazer dos convencionalismos do estilo guittoneano – demasiado intrincado e hermético, à maneira do *trobar clus* provençal¹⁶ – e, mais fundamentalmente, assegurar a dignidade da lírica amorosa, chegando a conceder-lhe um mais amplo caráter religioso, cuja síntese mais perfeita é a figura de

¹⁶ Assim como alguns provençais, Guittone d’Arezzo poetava o amor cortês, muitas vezes segundo um viés erótico e dessacralizante, mas sobretudo com valor de homenagem ou reverência à mulher cuja posição social inspira o amante segundo convenções baseadas na relação feudal da vassalagem (ROSA, 2012, p. 98-99). Seu estilo, por outro lado, se apresentava como um desafio ao leitor, que deve interpretar o poema desvendando o significado por trás do intelectualismo e do jogo de conceitos (ROSA, 2012, p. 102-103). Esse tipo de recurso será recorrente também em Michelangelo (BINNI, 1975, p. 51).

Beatriz, a *donna* que, de tão cheia de graça, é capaz de elevar o poeta da *via smarrita* até o caminho virtuoso ou divino.

De fato, o próprio Dante, bem como seu amigo Guido Guinizelli (1230 – 1276), defendem ambos a tese de que “*Amore e’l cor gentile sono una cosa*” (PASQUINI e QUAGLIO, 1981, p. 47-49), isto é, que a nobreza (ou *gentilezza*) da alma se equipara à sua faculdade de amar¹⁷. Mais que isso, porém, o amor se revela como uma verdadeira potência transformadora da individualidade humana, capaz de alçar o homem às mais altas esferas celestes, na medida em que tanto mais é virtuoso quanto mais ama. Nesse sentido, a grande *novidade* do *stil novo*, herdada por Michelangelo, é o fato de:

avere trasformato in sacro l’amore profano, di proporlo [...] come fatto interiore e tramite del rinnovamento etico-sentimentale. Questo [...] nuovo amore-virtù, libero dalle passioni contingenti, che riscatta e rinnova il poeta medesimo, è sostanzialmente prossimo al sentimento intimo della contemplazione stilnovistica nella sua ansia verso la perfezione della charitas (PASQUINI e QUAGLIO, 1981, p. 15).

[ter transformado em sacro o amor profano, de propô-lo como fato interior e trâmite da renovação ético-sentimental. Este novo amor-virtude, liberto das paixões contingentes, que resgata e renova o próprio poeta, é substancialmente próximo ao sentimento íntimo da contemplação stilnovística em sua ânsia pela perfeição da charitas.]

Esse movimento de renovação e de resgate da pessoa do poeta, instigado pelo amor, se dá justamente num controverso sentido religioso, tensionado pela distância entre *eros* e *charitas*, noções bem distintas entre si, mas que se confundem sob a mesma palavra italiana: *amore* – a única em que Michelangelo se reconhece a si mesmo, em suas raízes populares. Nesse processo, o amor por uma única pessoa, em

¹⁷ Uma consequência interessante desse tipo de pensamento é a noção de nobreza de espírito, contra aquela de nascimento. Michelangelo acaba por enlaçar esses tipos de nobreza na noção platônica dos *accorti* – pessoas que compõem uma espécie de elite espiritual, predestinada ao serviço divino, inclinadas às atividades intelectuais (do mesmo modo como ele era inclinado às artes) e unidas pelo *amor espiritual* (CLEMENTS, 1966, p. 230).

suas qualidades físicas, morais e, sobretudo, individuais, é elevado à condição do amor universal pela humanidade. Isso permite a contemplação do próprio Deus na pessoa amada; e nessa contemplação o poeta acaba por se transformar numa espécie de profeta, cujas *visões* são intermediadas pela potência do amor e pela figura sempre presente do amado. Entretanto, indo ainda mais longe, o amor promove a regeneração *ética* do poeta, ou seja, é um verdadeiro instrumento salvífico (CLEMENTS, 1966, p. 195) – e nesse sentido, o amado chega a ocupar o lugar do próprio Cristo, como é comum que se diga da Beatriz dantesca (BLOOM, 2010, p. 130).

Michelangelo, por sua vez, também entende de maneira semelhante o poder transformador do amor, que não apenas muda o indivíduo em virtuoso, mas, a partir do próprio sujeito, virtuosamente reordena também o mundo. Um exemplo disso pode ser visto no seguinte fragmento, já citado, de 1522, onde o amor é uma verdadeira virtude:

*Ogn'ira, ogni miseria e ogni forza,
chi d'amor s'arma vince ogni fortuna. (29)*

*[Toda ira, toda tristeza, toda bruteza,
quem de amor se arma vence qualquer infortúnio]*

Ainda que esses dois versos nunca tenham atingido a completude formal de um poema, sua unidade conceitual se traduz num caráter de máxima, pela qual Michelangelo expõe, de maneira radical e sintética, sua confiança no amor como potência transformadora, capaz de conceder àquele que ama forças e virtudes suficientes para superar sua própria condição histórico-pessoal. Em alguns desses poemas, a ideia de virtude chega a ultrapassar a esfera da reflexão moral para atingir, de modo bastante significativo, a esfera mais propriamente religiosa, inclusive num viés sobrenatural – como no poema a seguir, que Michelangelo dedicou a Tommaso Cavalieri, provavelmente no ano de 1534:

*l' mi son caro assai più ch'i' non soglio;
poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio,
come pietra c'aggiutovi l' intaglio
è di più pregio che 'l suo primo scoglio.
O come scritta o pinta carta o foglio 5
più si riguarda d'ogni straccio o taglio,
tal di me fo, da po' ch'i' fu' berzaglio
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.
Sicur con tale stampa in ogni loco
vo, come quel c'ha incanti o arme seco, 10
c'ogni periglio gli fan venir meno.
l' vaglio contr'a l'acqua e contra'al foco,
col segno tuo rillumino ogni cieco,
e col mie sputo sano ogni veleno. (90)*

*[Eu me aprecio bem mais do que costume;
contigo no coração, valho mais que eu mesmo,
como pedra que depois de talhada,
vale mais que pedra bruta.
Ou como folha de papel, escrita ou pintada, 5
é mais apreciada que um pano qualquer,
assim me tornei, desde que alvo me fiz
marcado por tua face, e não me queixo.
Seguro com tal marca, vou a qualquer lugar,
como quem se carrega de armas ou sortilégios, 10
que todo perigo afugenta.
Protegido contra água e contra fogo,
com teu emblema, ilumino qualquer cego
e com minha saliva curo todo veneno.]
Tradução de Nilson Moulin (BUONARROTI, 1994, p. 69).*

Este é um dos sonetos mais originais de Michelangelo, e seguramente se encontra entre os mais belos. Ele ilustra muito bem a forte relação entre amor e religiosidade, característica que permeia boa parte da obra do poeta, aqui presente de uma maneira notável: o amor (ou, mais especificamente, o semblante do próprio amado, enquanto *visão divina*) dota o poeta de qualidades mágicas e milagrosas, que a princípio se manifestam em seu íntimo, mas depois se desenvolvem para o mundo exterior, de forma sobrenatural (num mecanismo comparável ao que torna Dante uma espécie de poeta-profeta) sempre de maneira muito dinâmica, no que toca à construção poética (FRIEDRICH, 1975, p. 75-76).

Esse poema, entretanto, é certamente muito complicado, do ponto de vista religioso, já que o destinatário tanto do amor quanto do próprio poema é um ser

humano concreto, presumivelmente Cavaliere, individualizado apenas por um “tu”, que não é Cristo, mas se identifica com Cristo e ocupa seu lugar como objeto de um amor quase sagrado (e ligeiramente sacrílego), que confere ao poeta a capacidade de realizar milagres tal como Cristo: abrir os olhos dos cegos, curar venenos. Os efeitos desse amor submergem em si a *totalidade da pessoa* do poeta, tal qual a disposição religiosa cristã, que se constrói justamente a partir do indivíduo como um todo e de sua posição única e exclusiva diante do sagrado, concebida como uma experiência irrepetível e radical.

Essa completa abertura da individualidade do poeta à potência externa do amor se revela, justamente, nas duas metáforas-chave dos quartetos iniciais, que são bastante comuns na poesia de Michelangelo: a comparação com a pedra e o processo de esculpir (cf. 151, 152), e a comparação com o papel e o processo de escrever ou desenhar em sua superfície (cf. 162) – atividades corriqueiras do artista, que representam aquilo que ele mesmo vê, entretanto, como sua missão religiosa na Terra¹⁸ (CLEMENTS, 1966, p. 84). Tanto a pedra quanto o papel se apresentam como material passivo à intervenção exterior do artista, que imprime nelas seu real valor – e o mesmo acontece com o poeta, que vale mais por si mesmo depois de guardar impresso, em seu coração, o rosto belo e fulminante do amado, que, ocupando agora ele a posição de artesão ou artista, molda à sua vontade o próprio poeta.

Trata-se de uma postura *passiva* do poeta diante do amor (BARATTO in MICHELANGELO 2010, p. XIX-XX): sua pessoa se transfigura numa espécie de *instrumento* da ação divinizante do amor, apenas possível graças a um signo exterior, que denota certo sentimento de *eleição* – com o detalhe de que esse signo, no caso,

¹⁸ “*Per fido esempio alla mia vocazione / nel parto mi fu data la bellezza*” [Por fiel modelo de minha vocação / no parto me foi dada a beleza] (164)

não é a cruz de Cristo, mas a memória fixa do amado¹⁹, um corpo cujo rosto é uma metonímia espiritualizante e sublimadora. É justamente esse signo, essa marca impressa no espírito, que garante ao poeta faculdades virtuosas em seu confronto com os perigos do mundo, expressas de modo mágico (*"incanti"*), quase alquímico (*"l'vaglio contr'a l'acqua e contra'al foco"*). E garante também as capacidades sobrenaturais de executar milagres – que só podem se realizar *col segno tuo*, isto é, apenas através de um agir passivo, que depende sobremaneira do influxo amoroso desta energia sagrada, criativa e, mais ainda, criadora.

Nesse sentido, quem realiza milagres e transforma a realidade mundana não é o próprio poeta, mas o amado, que é compreendido como imagem de Deus na terra: de tão belo e virtuoso, Cavalieri (e, posteriormente, também Vittoria Colonna) é visto e pensado como uma forma viva de um milagre divino, que se opera na própria individualidade do poeta²⁰. Não obstante, *"his cult of beauty as embodied in Tommaso Cavalieri may rival or supplant – instead of Platonically serving – the cult of the one God incarnate that brooks no other"* [seu culto à beleza encorpada em Tommaso Cavalieri pode rivalizar ou suplantar – ao invés de platonicamente servir – o culto do Deus uno e encarnado, que não tolera nenhum outro] (CAMBON, 1985, p. 50). Esse conflito, que nesse poema se desenvolve num sentido de uma síntese, é na verdade um conflito sempre aberto, constante na poesia de Michelangelo, que, tão logo alcança uma síntese, a rejeita.

¹⁹ Essa ideia se repete no poema 264, para Vittoria Colonna: *"l'immagin, donna, del tuo volto impressa, [...] sie come croce contro a' suo avversari"* [que a imagem de teu rosto seja como cruz contra teus adversários].

²⁰ Recordamos, aqui, os versos iniciais do belíssimo poema 83: *"Veggio co'be'vostr'occhi un dolce lume / Che co' mie ciechi già veder non posso"* [Vejo com os vossos belos olhos uma doce luz / que com os meus olhos cegos já não posso ver.]. De certo modo, é uma atualização do milagre que cura a cegueira (espiritual).

Essa concepção do amor erótico como uma espécie de *charitas*, isto é, como aquele amor que é o próprio agir de Deus no mundo, chega assim aos limites da transgressão, essencial para a poesia de Michelangelo – que, como poeta, se depara constantemente com essa sua transgressão, e a transforma numa cada vez mais profunda e atormentada consciência do próprio *pecado*. Ainda assim, essa transgressão subversiva de temas religiosos (que comparece também em diversos momentos de sua arte figurativa) se revela como “*demonic fuel of poetry*” [combustível demoníaco de poesia] (CAMBON, 1985, p. 37), ou *luciferino*, no sentido em que o homem busca conquistar para si o lugar no cosmos que é ocupado soberanamente por Deus, como criador de sua própria realidade. É justamente esse combustível que alimenta o fogo da fase poética amorosa que vai de Tommaso Cavalieri a Vittoria Colonna, cuja chama não se extingue completamente nem mesmo em seus últimos poemas. Na fase final de sua vida, ao escrever poemas declaradamente religiosos, buscará renegar as potencialidades do amor, identificando-as diretamente com o pecado, que o poeta confessa humildemente na impotência de seus últimos versos.

Durante boa parte de sua poesia, entretanto, Michelangelo tenta justificar sua transgressão (talvez para Deus, ou para sua própria consciência, ou ainda para o “*vulgo malvagio*” [83]), por meio de argumentos neoplatônicos, muito em voga em seu próprio tempo, principalmente por conta de suas amplas sugestões para a lírica em geral. Alguns poetas seus contemporâneos, como os influentes Pietro Bembo e Giovanni della Casa, souberam se aproveitar muito bem de elementos neoplatônicos – e o fato de ambos terem sido clérigos revela muito sobre o alcance dessa doutrina filosófica em aliar temas amorosos e religiosos numa perspectiva mística e, sobretudo, harmônica.

Entretanto, a não ser em alguns momentos de grande força poética, Michelangelo está longe de estabelecer em sua poesia uma harmonia semelhante, em sua urgente necessidade de união com o sagrado: pelo contrário, dispõe platonismo e cristianismo num embate perene (BINNI, 1975, p. 40), capaz de provocar uma cisão por vezes radical de sua própria pessoa, imersa nas tensões dramáticas de sua busca por Deus, que se esconde no momento mesmo em que se pensava encontrá-lo. Essa cisão, como bem coloca Cambon, se revela na poesia mesma de Michelangelo, que se desenvolveria em “duas alternativas inconciliáveis”, o amor platônico ou um Deus mais poderoso que qualquer amor. Relembremos:

God – Michelangelo’s Christian God – is Love by definition. [Amore] can only be God’s rival, unless Platonic theology certifies it as an ultimately benevolent emanation of God Himself, something that will lead the smitten soul back to Him through the contemplation of the (physical or intellectual) beauty of which He alone is the model and source. We thus have [...] the seeds of the spiritual polarization that will later split Michelangelo’s lyrical confessions in two seemingly irreconcilable alternatives [...] – Platonic human love or the desire for a transcendent source that rejects even the name of Love. (CAMBON, 1985, p. 47)

[Deus – o Deus cristão de Michelangelo – é Amor por definição. Amore pode ser apenas um rival de Deus, a não ser que a teologia platônica o certifique como derradeira e benevolente emanção do próprio Deus, como algo que levará a alma fervorosa de volta a Ele por meio da contemplação da beleza (física ou intelectual) de que apenas Ele é modelo e fonte. Temos assim as sementes da polarização espiritual que depois dividirá as confissões líricas de Michelangelo em duas aparentemente inconciliáveis alternativas – o amor platônico humano, ou o desejo por uma fonte transcendente que rejeita até o nome de Amor.]

Trata-se, enfim, de encontrar alguma alternativa que consiga justificar tamanha sujeição à potência do amor, que é capaz de rivalizar com Deus – a não ser que seja uma manifestação desse mesmo Deus, tal como argumenta a filosofia neoplatônica. A teologia platônica, de que fala Cambon, certamente não era desconhecida de Michelangelo: de fato, em seus anos de juventude, enquanto frequentava a casa de Lorenzo de’ Medici (1449 – 1492), seu primeiro mecenas, o jovem artista teve a oportunidade de presenciar de perto os crescentes esforços de

redescoberta e interpretação das obras de Platão e Plotino, pelas mãos de filósofos humanistas como Marsilio Ficino (1433 – 1499)²¹ e Pico della Mirandola (1463 – 1494), entre outros (CLEMENTS, 1966, p. 228). Dentre eles, Marsilio Ficino, cuja obra magna é justamente sua *Theologia Platonica*²², é de particular relevância para a poesia amorosa do *quattrocento* em diante, uma vez que o amor ocupa um lugar de destaque no conjunto de sua obra, a ponto de se tornar o centro de várias de suas reflexões, que atribuem ao amor uma função religiosa decisiva.

Esse interesse se reverteu num belíssimo comentário de sua pena ao *Banquete* de Platão, que ficou vulgarmente conhecido como *El libro dell'Amore*, tornando-se rapidamente “*la publication la plus populaire de la Renaissance*” [a publicação mais popular da Renascença] (CHASTEL, 1996, p. 130). Escrito tanto em latim quanto em italiano – o que explica sua ampla divulgação – se tornou a principal fonte a respeito da filosofia platônica para Michelangelo, que não sabia línguas clássicas. Por outro lado, por conta das fortes sugestões poéticas que oferece²³, o livro

²¹ Importante ressaltar que Ficino foi o preceptor de filhos e sobrinhos de Lorenzo de' Medici, dois dos quais chegaram a se tornar papas: Leão X e Clemente VII. Michelangelo, entre os quinze e vinte anos, pode muito bem ter presenciado pessoalmente muitas de suas aulas, além das discussões espontâneas na casa Medici.

²² Cf. FICINO, Marsilio. *Platonic theology*. Tradução de Michael J. B Allen. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001-2006. 6v. (I Tatti Renaissance Library; v. 2, 4, 7, 13, 17, 23). Edição bilíngue.

²³ Na verdade, as doutrinas platônicas serviram inclusive à exegese da própria tradição poética florentina, a começar por Dante. Cristoforo Landino, poeta e membro da Academia Platônica de Florença junto a Ficino, foi o autor de um influente comentário sobre a *Comédia* de Dante, cuja base interpretativa se encontra justamente no neoplatonismo, que, enquanto “*chiave di lettura*” [chave de leitura], serve inclusive para escrutinar o modelo dantesco, quando ele se afasta da doutrina neoplatônica (PROCACCIOLI, 1989, p. 157; 162-163). Nesse sentido, a filosofia de Ficino acaba por oferecer um *programa estético* para boa parte da poesia de seu tempo, como a do próprio Lorenzo de' Medici, de Angelo Poliziano, Benivieni, Landino e outros, que constituem a base formativa de Michelangelo poeta (BINNI, 1975, p. 39; CLEMENTS, 1966, p. 228; GIRARDI, 1974, p. 72-73).

exerceu uma grande influência sobre boa parte da literatura posterior, na Itália e em toda a Europa²⁴.

Embora entendido por seu autor como um mero comentário, constitui-se praticamente como um tratado à parte, quase independente do texto original, recorrendo ainda a outras fontes, como Plotino²⁵, por exemplo, cuja leitura de Platão conduz à interpretação mística, numa busca pela união extática com o divino (ou Uno, que para Ficino e Michelangelo é o próprio Deus – e podemos imaginar como é complicada, para ambos, a fusão da deidade *abstracta* plotiniana com o Deus cristão, em sua *concretude* mitológica). Desse modo, o *êxtase* – isto é, o abandono do mundo sensível (físico) e o encontro com o Uno, ápice do mundo inteligível (espiritual) – se torna o momento máximo do *conhecimento*, que coincide em Platão com a própria elevação ética e moral do indivíduo – assim como no cristianismo a revelação da Verdade é o princípio da conversão do pecado em santidade.

Nesse sentido, é necessário educar a natureza humana a “passar além das belezas corporais [rumo] à beleza espiritual que lhes é superior” (REALE, 2012, p. 31-33), por meio do *êxtase* amoroso, ou seja, da transformação do amor num meio de *conhecimento* e experiência do divino. Michelangelo, desprovido dessa experiência (afinal, certamente não executou milagres *realmente*, como no poema 90), remete-a à fantasia e à poesia, que se torna assim o veículo de um conhecimento desejado, mas não possuído, na beleza transfigurada do amado.

E de fato o Amor, segundo Ficino, não é senão “*desiderio di bellezza*” [desejo de beleza] (FICINO, 2001, p. 15), beleza tanto corporal, que se revela nas

²⁴ Cf. FESTUGIÈRE, Jean. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin: et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*. Paris : J. Vrin, 1941. 168 p. (Études de Philosophie Médiévale; v. 31)

²⁵ Robert Clements especula que Michelangelo tenha conhecido profundamente também Plotino (1966, p. 228).

formas, quanto espiritual, que se revela nas virtudes. Indo mais além, porém, considera que a beleza sensível é o reflexo da beleza inteligível, ou seja, o corpóreo pode ser um meio de se contemplar a manifestação física mais pronta da bondade divina, que é espiritual e, por isso mesmo, invisível aos olhos. Em outras palavras, a beleza é uma espécie de *graça*. A arte, nesse sentido, é o espírito mesmo do amor pela beleza das formas, que revelam materialmente as formas celestes (FICINO, 2001, p. 51-54; CHASTEL, 1996, p. 130-131). De um modo mais profundo, porém, o amor por uma pessoa real e concreta, que em toda sua individualidade é uma obra única da criação divina, faz revelar justamente a centelha de Deus criador presente em sua criatura. Essa presença se denuncia pelos “*furori divini*” [furores divinos] (FICINO, 2001, p. 71-73; 212), isto é, pelo *êxtase místico*, fruto da união da alma com seu princípio celeste – algo que não raramente ocorre na lírica de Michelangelo (CAMBON, 1985, p. 49).

Entretanto, Plotino não possui senão uma vaga ideia de *pecado*, elemento fortíssimo da visão de mundo cristã, que tem um lugar preciso no pensamento poético e na religiosidade de Michelangelo. Esse elemento certamente complica a própria doutrina ficiniana, em sua tentativa de aliar o pensamento clássico às doutrinas da religião cristã, principalmente porque a forma de conceber Deus em uma e outra frente chega a ser radicalmente diferente em muitos aspectos importantes (REALE, 2012, p. 26-27). Em síntese:

“Plotino approva – con forza – il desiderio di unirsi a Dio e la necessità della purificazione che lo prepara; ma non sembra conoscere il senso di oppressione della creatura infima in presenza del suo Creatore, né il pianto fiducioso dell’anima oppressa nei confronti di un Redentore, né la tenera pietà causata dalla fede nella paternità di Dio, né l’adorazione sottomessa che comanda la sua infinita maestà, né la confusione dell’anima peccatrice di fronte alla santità che essa ha offeso.” (ARNOU, 1997, p. 40-41)

[Plotino aprova – com força – o desejo de unir-se a Deus e a necessidade da purificação que o prepara; mas não parece conhecer o sentimento de opressão da criatura ínfima na presença de seu Criador, nem o choro

confiante da alma oprimida no confronto de um Redentor, nem a tenra piedade causada pela fé na paternidade de Deus, nem a adoração submissa que sua infinita majestade exige, nem a confusão da alma pecadora de frente à santidade que esta ofendeu.]

Essa consciência transtornada do pecado, que é síntese da baixeza humana diante do sagrado, está ausente no pensamento clássico, cuja filosofia moral pensa em termos de vício e virtude. Manifesta-se, porém, na argumentação cristã de Ficino, e com ainda mais força em Michelangelo. O humanista, de sua parte, demonstra uma constante preocupação em distinguir entre o amor elevado e o vulgar, simbolizados por duas Vênus, *“l’una celeste, l’altra vulgare”* [uma celeste, e a outra vulgar] (FICINO, 2001, p. 36-38; CHASTEL, 1996, p. 134-138). A ambiguidade desse simbolismo (uma deusa que é na verdade duas) é fruto das restrições do amor casto (isto é, de *eros* que ambiciona a perfeição da *charitas*), mediado apenas pelos olhos e pela razão, que contemplam a beleza divina presente no amado – contra as impurezas do amor lascivo, fruto da luxúria do toque das mãos e do olfato, que pervertem essa mesma beleza (FICINO, 2001, p. 16), e impedem que o amor se torne via ao divino.

Essa tensão entre o sancionado e o proibido, entre a sacralidade do amor e o pecado sensual, é certamente muito melhor sentida por Michelangelo, que a dispõe em seus poemas segundo uma retórica pessoal e experimentada²⁶, no tocante

²⁶ Isso não apenas se refere à questão da homossexualidade, tão presente na obra de Michelangelo, que dedicou muitos poemas amorosos a homens. É certo, entretanto, que essa dimensão confusa da sexualidade torna a questão do pecado necessariamente mais densa e matizada, principalmente quando exposta ao escrutínio público, que não via com bons olhos seu interesse por Cavalieri, por exemplo (83); em geral, porém, a questão sexual permanece sempre no segredo, dividida com poucos amigos, como Luigi del Riccio (CLEMENTS, 1966, p. 144-148). As sugestões da leitura psicanalítica de poemas e obras de Michelangelo receberam um decisivo impulso por parte de Robert S. Liebert, principalmente quanto à questão da homossexualidade (cf. LIEBERT, Robert S. *Michelangelo: a psychoanalytic study of his life and images*. New Haven; London: Yale Univ., 1983. 447p.). Interpretações desse tipo, porém, possuem limitações importantes, porque *reduzem* demasiadamente os aspectos culturais, filosóficos e religiosos do ambiente em que Michelangelo desenvolveu sua poesia e sua arte (FRANCESE, 2002, p. 20), que até certo ponto legitimam a união amorosa masculina espiritualizada. São justamente estes elementos culturais, que confluem em sua poesia, que valorizamos ao longo deste trabalho.

a contradições inevitáveis desse enlace entre platonismo e cristianismo, tão prenhe de ambivalências e ambiguidades. Isso talvez seja melhor sintetizado nos seguintes versos:

*D'un oggetto leggiadro e pellegrino,
d'un fonte di pietà nasce 'l mie male. (16)*

*[De um objeto virtuoso e estrangeiro,
de uma fonte de piedade nasce o meu mal.]*

Ou ainda nestes, embora num sentido diferente:

*Crudele, acerbo e dispietato core,
vestito di dolcezza e d'amar pieno,
tuo fede al tempo nasce, e dura meno
c'al dolce verno non fa ciascun fiore. (17, v. 1-4.)*

*[Cruel, amargo e desapiedado coração,
vestido de doçura e de amar pleno,
tua fé nasce com o variar do tempo, e dura menos
Que uma flor na doce primavera.]*

O amor mal vivido, ou mal sucedido, não apenas perde suas qualidades santificantes e salvíficas, mas se tornam causa de mal ou de indiferença – o que para Michelangelo dá no mesmo, já que o único amor em que Deus está presente é aquele que provoca o *furor divino*, o êxtase místico que arrebatava por completo e executava, nas profundezas do eu, sua ação transformativa e regeneradora, até que finalmente impulsiona o ser aos limites da capacidade humana, inclusive pela via do mágico e do milagroso.

Entretanto, como vimos, todo amor humano, ainda que espiritualizado, é (ao menos potencialmente) uma espécie de transgressão do sagrado, pois nunca deixa de lado as disposições mais imediatamente sensuais da alma humana: e portanto, ou o amor não é realmente santo, e não atinge de fato o coração (17), ou, de maneira mais controversa, é a um só tempo causa de um estado de graça e de pecado (16).

Essa última perspectiva, entretanto, é muito mais complicada, já que o amado apenas pode ser uma “*fonte di pietà*”, segundo o neoplatonismo, enquanto emanção de uma fonte primeira, que é Deus²⁷ (CAMBON, 1985, p. 47).

Assim, restam a Michelangelo duas alternativas, muito bem definidas em sua poesia: ou Deus é também, contraditoriamente, a fonte do mal, ou o próprio amor platônico é de fato uma ilusão, um falso deus, capaz de competir com o Deus verdadeiro e, tomando posse do poeta em sua completude, o leva inevitavelmente ao pecado e ao erro. A escolha, entretanto, nem sempre é óbvia: acreditando no amor e na beleza com toda sua força²⁸, beirando aquela mencionada blasfêmia luciferina (CAMBON, 1985, p. 36-37), Michelangelo chega aos limites de sugerir que Deus é a causa primeira de sua própria danação:

*Al cor di zolfo, a la carne di stoppa,
a l'ossa che di secco legno sièno;
a l'alma senza guida e sena freno
al desir pronto, a la vaghezza troppa;
a la cieca ragion debile e zoppa 5
al vischio, a' lacci di che 'l mondo è pieno;
non è gran maraviglia, in un baleno
arder nel primo foco che s'intoppa.
A la bell'arte che, se dal ciel seco
ciascun la porta, vince la natura, 10
quantunche sé ben prema in ogni loco.
S'i nacqui a quella né sordo né cieco,
proporzionato a chi 'l cor m'arde e fura,
colpa è di chi m'ha destinato al foco. (97)*

*[Ao coração de enxofre, à carne de estopa,
aos ossos, de madeira seca;
à alma sem guia nem freio
ao desejo pronto, à demasiada indecisão;
ao cego juízo débil e manco 5
ao visgo, aos enganos de que o mundo está repleto;
não causa espanto, num instante
arder no primeiro fogo que encontra.
À bela arte que, se do céu cada um*

²⁷ Vale lembrar que a expressão “*fonte di pietà*”, apelativo de Cristo na tradição religiosa, já era usada por Petrarca como sinônimo da pessoa amada – que desde o *stil novo* é uma espécie de figura de Cristo (BUONARROTI, 2010, p. 27, nota única).

²⁸ Ou, como nos mostra Girardi, Michelangelo se recusa a reconhecer que o amor “*che rifflette l'immagine del Creattore possa esser peccato*” [que reflete a imagem do Criador possa ser pecado] (GIRARDI, 1974, p. 50).

consigo traz, vence a natureza,
por mais que esta resista em cada ponto;
se não nasci surdo nem cego para aquela,
à altura de quem me queima e rouba o coração,
a culpa é de quem me destinou ao fogo]
Tradução de Nilson Moulin (BUONARROTI, 1994, p. 73), com adaptações
minhas (grifos)

10

Esse poema é evocativo de certa imagem que Michelangelo fazia de si mesmo, em seus poemas e em suas cartas, de um amante *inevitável*, como se amar fosse de sua natureza. Já nos *Dialoghi* anteriormente mencionados, cujo autor era Donato Giannotti, Michelangelo – na qualidade de personagem – proferia:

“Qualunque volta io veggio alcuno che habbia qualche virtù, che mostri qualche destrezza d’ingegno, che sappia fare o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono costretto ad innamorarmi di lui, et me gli do in maniera in preda, che io non sono più mio, ma tutto suo” (GIANNOTTI, 1859)

[Algumas vezes eu vejo alguém que tenha qualquer virtude, que demonstre destreza de engenho, que saiba fazer ou dizer qualquer coisa de melhor que os demais, e sou constrito a enamorar-me dele, de me lhe dou de maneira completa, de modo tal que eu não sou mais meu, mas todo seu]

Para o crítico ítalo-americano Glauco Cambon, esse trecho é de grande significado, porque, segundo ele, retrata algo que está presente, de fato, na poesia de Michelangelo, isto é, configura-se naquela sua *persona* poética que, como uma máscara, veste enquanto escreve seus versos amorosos. Essa *persona* retrata, dramaticamente – assim como no trecho acima –, num arroubo, a perda de si, a desintegração do *self*, e, portanto, a perda também da unidade que caracteriza a personalidade individual e particular. Nesse sentido, *“love is to him an alienation, a becoming other, a metamorphosis that can be threatening”* [o amor é para ele uma alienação, um tornar-se outro, uma metamorfose – que pode ser ameaçadora] (CAMBON, 1985, p. 42). O trecho, escrito por Giannotti, demonstra o quanto o amigo – que, como vimos em seções anteriores, era leitor primário de seus versos – conhecia

a sua obra, porque sabe captar, em algumas palavras, a personagem que Michelangelo, na qualidade de poeta, traçava para si mesmo.

No poema em comento, essa desintegração a que alude Cambon se dá por uma das metáforas mais recorrentes na obra buonarrotiana, a saber a metáfora do fogo, explorada aqui em diversas direções e possibilidades. O poeta ele mesmo é material de fácil combustão: possui o coração de enxofre, a carne feita de estopa, e os ossos são lenha seca para o fogo do *eros*. A metáfora é, como se pode de pronto constatar, *autoexplicativa*, dado que logo em seguida, partindo dessas figuras corporais elementares, o poeta eleva-as à significação espiritual, equiparando-as à “alma sem guia nem freio, / ao desejo pronto, à demasiada indecisão; / ao cego juízo débil e manco”.

De acordo com Clements (1966, p. 271), a figura do fogo – ou, mais precisamente, do “fogo da paixão” – é a mais proeminente de sua lírica, culminando aquela que seria uma grande tradição da representação amorosa, incluindo a vertente petrarquista. O autor enumera algumas das variadas imagens que Michelangelo consegue dar ao tema do fogo, todas elas contrastantes entre si, pois se, como no poema acima, o fogo possui poder destruidor (como quando o poeta representa a si mesmo como lenha ou carvão, frágil ao fogo do amor), também possui poder restaurador ou purificador. Não é raro em seus versos a presença da fênix, criatura mitológica que renasce das cinzas. A fênix, que durante a Idade Média passa a representar Cristo e seu sacrifício, na poesia de Michelangelo toma lugar da figura do amante que, envolto nas chamas do amor, torna-se outro, como se redivivo.

Figuras do fogo são sugeridas também pelo seu uso artístico, para derreter o bronze e dar-lhe forma. O fogo, nesse sentido, é agente transformador, capaz de moldar e dar sentido à matéria bruta da natureza (p. 272). Mais ainda, é

possível encontrar em Michelangelo rara menção ao fogo como agente na transmutação alquímica dos metais, no derretimento do ferro para purificá-lo em ouro (p. 273). A figura do fogo, portanto, é referência para a lírica de Michelangelo, capaz de sugerir imagens e metáforas que, se analisadas em conjunto, são bastante ambíguas, sugerindo uma visão igualmente ambivalente das potencialidades do amor, que pode edificar onde há destruição, mas também pôr abaixo o que já foi edificado.

Cambon, desse ponto de vista, parece muito correto em dizer que o amor é, para Michelangelo, uma potência alienadora, posto que, de um modo ou de outro, sua *persona* poética está à sua mercê, constituindo-se objeto de sua força transformadora. A faceta edificante do amor, que analisamos anteriormente ao comentar o poema para Tommaso Cavalieri, por exemplo, é extática, capaz de elevar o indivíduo amante às mais altas esferas celestes, para o palco do mais próximo contato com o divino: tal é o Amor que permite entrever o rosto de Deus. Contudo, a tragicidade do poema 97 é baseada justamente no oposto, dado que nele Michelangelo expressa toda a voracidade do amor que consome, como o fogo, o próprio cerne do indivíduo, que, esfacelando-se nas chamas, vira pó, e portanto se desfaz no nada.

Essa experiência, contudo, não deixa de ser profundamente religiosa, em certo sentido, visto que a constituição frágil da *persona* poética, no que toca ao amor e às tentações da beleza, tal qual lenha para o fogo, é devida Àquele que o destinou a arder nas chamas do amor e da beleza (v. 14). A fragilidade humana é sentida, nesse poema específico, religiosamente, para além da mera análise psicológica. A concretude da primeira enumeração: enxofre, estopa, madeira seca (vv. 1-2) – como que em chamas, desfaz-se em conceitos abstratos – alma, desejo, juízo (vv. 3-4),

denotando a rarefação da matéria em espírito e, mais ainda, uma forte ligação entre um aspecto e outro da existência humana.

A estrutura poética, desse modo – que se inicia numa enumeração, que consome todas as duas primeiras estrofes do poema – possui grande força retórica e lírica, preparando o poema, cuidadosamente, para atingir o seu clímax. Como bem observa Cambon (1985, p. 31), esse efeito suspensivo se repete, tanto nos quartetos quanto nos tercetos – fruto das inversões das ordens frasais e da distância anômala entre sujeito e verbo, em cada um dos períodos. Cambon detecta de modo exemplar os mecanismos linguísticos de que se utiliza Michelangelo para construir seu poema:

“The iterative series that structures the poem makes for cumulative energy, rethorically as well as lyrically; it sets up a breathless yet suspenseful rhythm – syntax, imagery, and argument pressing against the containing metric mould toward the intense resolution. The suspense effect [...] arises from the proleptic withholding of sentence and thought completion each time until the end of the metric subdivision; and the prolepsis works even more strongly because, each time, logical resolution is delayed by a parallelistic array of anticipatory images and/or argumentative clauses”

[As séries iterativas que estruturam o poema amontam num acúmulo de energia, retórica e liricamente; bem assim, se arranjam num ritmo sem respiro e suspensivo – com a sintaxe, a imageria e o argumento pressionando contra o molde restrito da métrica, rumo a intensa resolução. O efeito suspensivo (...) decorre da contenção proléptica da completude de sentença e pensamento, cada vez até o fim da subdivisão métrica; e a prolepse funciona ainda mais porque, a cada vez, a resolução lógica é afastada por um arranjo paralelístico de argumentos ou imagens antecipatórias.]

O que Cambon detecta, portanto, é a forma como Michelangelo fornece ao poema uma marcada tensão – tensão que, contudo, não é apenas linguística, embora seja pela via formal que o poema ganhe máxima expressividade. Tal tensão, como víamos, dá-se na direção da linha que une a matéria e o espírito, o humano e o divino, o amor e sua *sombra*. A tensão, marcada pela forma suspensiva, sem respiro, dá-se, portanto, entre a *persona* michelangiolesca e a divindade, de modo que a religiosidade do poema é pautada, toda ela, por essa mesma tensão inescapável. O

fogo – que, platonicamente falando, aspira ao céu por conta de sua natureza propriamente espiritual – é também um símbolo tradicional que, nas mãos de Michelangelo, participa dessa mesma tensão, adquirindo, no contexto desse poema específico, profundidade e ambiguidade incomuns na lírica do *cinquecento* (CAMBON, 1985, p. 32), principalmente porque, se é símbolo, é também elemento de concretude física, é fogo que de fato arde.

Essa tensão entre o baixo e o elevado, nesse sentido, porque ambígua, adquire uma lógica que, para Cambon, é notadamente subversiva (p. 32), visto que, se por um lado a linha de pensamento que víamos Michelangelo perseguir nas duas primeiras estrofes sugeria a fraqueza humana (em sentido amplamente religioso, material e espiritual) e, conseqüentemente, conduziria ao arrependimento em face dessas mesmas fraquezas, não é isso o que ocorre nos tercetos finais, que oferecem uma consequência inédita aos versos anteriores, oferecendo, por fim, uma resolução para a tensão poética que, no mínimo, é tensa ela mesma:

*À bela arte que, se do céu cada um
consigo traz, vence a natureza,
por mais que esta resista em cada ponto;
se não nasci surdo nem cego para aquela,
à altura de quem me queima e rouba o coração,
a culpa é de quem me destinou ao fogo (97, vv. 9-14)*

Quem seja o primeiro “quem” (v. 13) é objeto de conjectura. Segundo Girardi, é possível que a referência tenha por objeto Tommaso Cavalieri – destinatário de inúmeros poemas de pena buonarrotiana, como tivemos a oportunidade de demonstrar na seção anterior. Outra hipótese, aventada por Cambon, é a de que se trate de uma personificação da arte, retratada aqui na posição de amante (e tais personificações alegóricas, como também vimos, não são de fato incomuns na lírica de Michelangelo).

De um modo ou de outro, a arte é aqui, ao mesmo tempo, elemento próprio do divino, um dom de Deus para que o homem vença a natureza. Segundo Cambon, do primeiro terceto, em contraste com o que vinha sendo exposto nos quartetos, depreende-se que:

“Art’s function, then, is antithetical to that of the several agents – body, psyche, reason – that together make up man’s vulnerable self. They lead man to defeat; art grants him victory over powerful, ubiquitous nature” (CAMBON, 1985, p. 33)

[A função da arte, portanto, é antitética àquela dos outros diversos agentes – corpo, psique, razão – que em conjunto remontam ao vulnerável self do homem. Eles levam o homem à derrota; a arte garante a ele a vitória sobre a poderosa e ubíqua natureza]

Nesse contexto, a ideia de culpa é, certamente, inesperada: se a arte, enquanto vocação, é um dom sobre-humano, um legado divino à humanidade tosca e fraca, que mal pode guiar-se pela própria razão e apoiar-se sobre o próprio corpo – todas elas corroídas pelas chamas – como pode ser que a própria arte seja, também ela, fogo? O fecho de ouro do poema 97: “a culpa é de quem me destinou ao fogo” faz da arte – e, portanto, a própria *persona* artística do poeta – um enigma de difícil solução. De todo modo, ela é inegavelmente um chamado: uma vocação, à qual o artista encontra-se *destinado*. E, como demonstra Cambon:

“Foco’, fire, the very last word, summarizes the essence of that calling. Art, connected as it is with beauty and eros, is a consuming fire with infernal as well as heavenly connotations” (CAMBON, 1985, p. 36)

[“Foco”, fogo, a última palavra do poema, sumariza a essência daquele chamado. Arte, conectada com a beleza e com o eros, é um fogo consumidor, com conotações celestiais e infernais]

Sendo a arte, contudo, um presente dos céus, um dom divino ao qual se é destinado, como compreender, nesse contexto, seu aspecto infernal? A resposta parece encontrar-se justamente no verso final do poema, que aponta para um certo

“quem” como culpado. Quem é “quem”? De acordo com Cambon, não pode ser Cavalieri, nem uma personificação do amor, que já estão referenciados no primeiro pronome “quem”, localizado no verso 13. Ademais, nenhuma dessas duas figuras correspondem a alguém que possa moldar, de maneira tão enfática, os destinos do poeta, que teria sido predestinado à arte, portanto, por uma força divina – por uma inteligência superior, angelical, que possua forças para mover as esferas celestes e decidir sobre os fenômenos da natureza. Conjectura-se, assim, que o acusado é o próprio Deus.

Desse modo, é como se o poema em análise fosse movido por certa força luciferina, implicitamente blasfema e transgressora; não obstante, não deixa de ser a representação expressiva de uma experiência profundamente religiosa. Isso porque, se o que Michelangelo faz é relacionar-se com a sombra de Deus – isto é, seu lado obscuro e hermético, para além da compreensão lógica – seu poema, ainda assim, importa num relacionamento de cunho religioso. A tensão própria dessa relação – marcada pela ambiguidade de um Deus oculto, cuja face benévola é apenas uma de muitas outras faces – é derivada de uma tensão com as potencialidades de sua própria arte, que Michelangelo via essencialmente ligada com o *belo* e com o *eros* – ambas forças ambíguas, capazes de levar o homem à contemplação do divino ou à perdição de sua alma.

Portanto, na medida mesma da blasfêmia – aquele momento em que se atinge o clímax do soneto, num instante de máxima tensão dramática – é que Michelangelo aprofunda-se no *eros* como experiência mística, cujo poder transformador é motivo elementar do poema 97 e de muitos outros. A questão artística, contudo, será mais adequadamente tratada no Capítulo II, que segue.

Tais faíscas de radicalidade nos revelam, de todo modo, o quanto a poética de Michelangelo é de fato exigente em suas expectativas ético-religiosas, e como o poeta se desespera com suas frustrações, que o devolvem à condição miserável do pecado, isto é, de distanciamento em relação ao sagrado, não raro comparável à própria morte, metáfora da temível danação eterna. Daí a imagem (diga-se de passagem, bastante petrarquista) do *amor cruel*, ambíguo e incerto, que é fonte de piedade e dos males do poeta a um só tempo. Incapaz de desvincular o desejo erótico da aspiração religiosa de união extática com o divino (*religare*), o poeta imerge a perspectiva platônica, em seu viés místico, numa:

dialettica interiore ed espressiva di tipo drammatico, [che] si esercita in un attrito con una più densa realtà interiore, ben lontana dalla possibilità di soluzione e di armonia rinascimentale [...], rivelando a tratti il segno peccaminoso dell'amore mondano, spiritualizzato, ma intriso di quella sensibilità passionale che è d'altra parte il segno di un impegno amoroso di tutta la persona. (BINNI, 1975, p. 54)

[dialética interior e expressiva de tipo dramático, que se exercita num atrito com uma mais densa realidade interior, bem distante da possibilidade de soluções e de harmonia renascentistas, revelando, aos golpes, a marca pecaminosa do amor mundano, espiritualizado, mas permeado daquela sensibilidade passional que é, por outro lado, o sinal de um empenho amoroso de toda a pessoa.]

Assim, se o amor remete, de uma forma ou de outra, ao pecado, não pode, por isso mesmo, servir à redenção humana e à busca pelo divino – o que coloca a poesia de Michelangelo num labirinto sem saída, onde Deus se oculta no momento mesmo em que é encontrado, na medida em que o amado é mais desejado que o próprio Deus nele imanente. O poeta, porém, sem poder escapar ele mesmo de sua humana condição, ganha uma cada vez mais profunda e atormentada consciência do pecado, no próprio amor que consome sua alma com promessas de redenção. Nesse sentido, Michelangelo se vê em meio a uma constante crise religiosa, que se revela em sua poesia pelo forte abalo das concepções humanistas e poéticas da tradição que o

precedeu, diante das sempre mais urgentes inquietações de seu fundamental cristianismo.

II. Adeus à arte

Dissolução poética do indivíduo artista na obra tardia

*Con tanta servitù, con tanto tedio,
e con falsi concetti e gran periglio
dell'alma, a sculpir qui cose divine*

(Michelangelo, 282)

1. O artista como amante

Já mencionamos anteriormente a existência, na obra de Michelangelo, de um número relativamente grande de poemas dedicados, de um modo ou de outro, à temática da arte – e observamos, também, como é comum que tais poemas sejam lidos numa chave absolutamente teórica, cuja finalidade é retraçar o pensamento de Michelangelo sobre sua própria atividade artística, ainda que isso signifique eventualmente desprezar outros aspectos de sua lírica como um todo. Citamos, a título de exemplo, o trabalho de Erwin Panofsky (2000, p. 111-120), cujo objetivo era, de fato, este: refletir sobre a teoria artística que Michelangelo possa ter formulado, mais ou menos fragmentariamente, em sua poesia.

Hoje, o estudo de Panofsky, publicado originalmente em 1924, é ele mesmo um clássico, responsável por reafirmar, em parte, a imagem tradicional de Michelangelo como um poeta filosófico, na função de teorizador da própria arte. De fato, alguns de seus poemas mais consagrados, ou mesmo mais *clássicos* junto à crítica, são justamente os que tratam, direta ou indiretamente, a respeito da arte – ficando mais ou menos claro que, se tais poemas foram reconhecidos em detrimento de outros, é por conta, principalmente, da facilidade com que podem ser associados ao renome artístico de Michelangelo. Panofsky teve papel relevante em consagrar, em tempos modernos, esse tipo de crítica. A interpretação de natureza filosófica, contudo, era conhecida desde a época de Benedetto Varchi, isto é, desde a década de 1540.

Segundo pertinente apontamento de Luciano Migliaccio, “a partir dos estudos de Panofsky, é comum a interpretação do primeiro soneto baseada nos conceitos neoplatônicos derivados de Plotino. A interpretação filosófica é a mais legítima: o próprio Varchi assimila Michelangelo à série de pensadores que, desde Platão a Descartes, passando por Plotino, utiliza a metáfora da estátua para demonstrar um conceito” (MIGLIACCIO, 1998).

Em tempos recentes, também Robert Clements, autor de *The poetry of Michelangelo* (1966), uma das obras mais importantes e completas a respeito, iniciou suas análises partindo desse mesmo ponto de vista. Ainda num estudo anterior, intitulado *Michelangelo's theory of art*, de 1961, a lírica figurava já como um *meio*, um instrumento utilizado metodicamente para finalidades exclusivas à interpretação das obras artísticas. A abertura crítica de Clements para a poesia propriamente dita, como estudioso de Michelangelo, acaba sendo, enfim, um resultado indireto de suas reflexões primordiais sobre a arte, que continuaram ainda muito vivas mesmo em seus trabalhos posteriores.

Em seu volume especificamente sobre a poesia de Michelangelo, por exemplo, Clements dedica dois capítulos inteiros exclusivamente à exegese de obras de arte em particular, partindo justamente das sugestões presentes em alguns versos soltos, que aparecem destacados de seu contexto poético específico, e cuja relação com as obras em si nem sempre é bem fundamentada ou estritamente lógica (1966, p. 60-133). Não se trata, porém, de exegese de poemas, e sim de obras de arte – o que é uma distinção muito importante. Obviamente, sua contribuição não deixa de ser muito interessante, mas somente avança no sentido de resolver questões que, por sua natureza, não pertencem exatamente ao campo literário, já atravessado, por sua vez, por problemas próprios e específicos.

Hugo Friedrich aponta, contudo, para a problemática dessa perspectiva, dado que, se por um lado é verdade que o tema artístico é relevante, senão predominante, na lírica de Michelangelo, por outro é também verdade que nunca comparece em seus versos de maneira objetiva, oxalá com o devido tratamento teórico, que permitisse à crítica identificar ali um sistema de pensamento ou coisa parecida. Pelo contrário, se isso é efetivamente possível, antes de mais nada a arte aparece em sua lírica como figura de linguagem:

“Un posto particolare occupano le similitudini e le metafore tratte dalle arti figurative, soprattutto dalla scultura e dalla sua tecnica. Nello stesso tempo esse spiegano la teoria artistica di Michelangelo meglio delle scarse affermazioni delle sue lettere. Solo due testi parlano non metaforicamente dell’arte. (...) In tutte le altre poesie che se riferiscono all’arte, sia con una similitudine che con una metafora, si tratta di lirica d’amore. Qui vengono ripetuti parecchi concetti fondamentali (...) che nascono dalla dottrina artistica neoplatonica” (FRIEDRICH, 1975, p. 61-62)

[Um lugar particular ocupam as comparações e as metáforas tiradas das artes figurativas, sobretudo da escultura e de sua técnica. Ao mesmo tempo elas explicam a teoria da arte de Michelangelo melhor do que as escassas afirmações de suas cartas. Apenas dois textos falam não metaforicamente de arte. (...) Em todas os outros poemas que se referem à arte, seja como comparação ou como metáfora, se trata de lírica de amor. Aqui vêm repetidos conceitos fundamentais (...) nascidos da doutrina artística neoplatônica]

Desse modo, Friedrich reconhece a possibilidade de se traçar dessa lírica os elementos básicos de uma teoria da arte; contudo, essa possibilidade aparece em negativo, isto é, apenas na medida em que é mais difícil retratá-la de outras fontes, como as cartas, que são mais evasivas nesse sentido. A pedra de toque do texto de Friedrich é o fato de que as referências artísticas só fazem sentido pleno se consideradas no contexto próprio dos poemas de que fazem parte inseparável, todos eles de temática amorosa.

A seu ver, as metáforas artísticas possuem basicamente um mesmo pano de fundo, a saber, a da amada (ou ocasionalmente o amado) que, assim como um artista faz com o mármore, faz retirar o excesso de pedra para, então, fazer revelar no

amante algo equivalente à obra de arte – o amante, então, perpassa por uma transformação ética, liberando-se da matéria para ganhar o espírito. Trata-se, de fato, de fundo platônico – como demonstrado extensamente no Capítulo I. Segundo Friedrich, contudo, há algo mais, visto que o significado de tais metáforas residiria justamente na ambiguidade da experiência estética e da experiência amorosa, que acabam por se confundir como se fossem uma coisa só. É como se *“l’artista cercasse anche poeticamente di ricondurre i due grandi contenuti della sua vita, l’amore e l’arte, ad una unità in cui l’uno fosse all’altezza delle dimensioni dell’altro”* [o artista buscasse também poeticamente de reconduzir os dois grande conteúdos de sua vida, o amor e a arte, a uma unidade em que um fosse à altura das dimensões do outro] (FRIEDRICH, 1975, p. 62).

Em outras palavras, amor e arte são duas faces de um mesmo princípio, único e que transcende a ambos. Assim, amor e arte se traduzem, e os termos para falar de um equivalem aos termos para falar do outro. Como Friedrich observava ele mesmo, o vocabulário da poesia amorosa de Buonarroti possui profunda relação com aquele destinado para falar da arte. Desse modo, o poeta escreve *sim* sobre arte; contudo, é raro que, ao fazê-lo, esteja apenas escrevendo sobre arte e não sobre outra coisa – qual seja, o amor erótico.

Para compreender, enfim, as alusões às artes segundo uma perspectiva mais propriamente poética, deve-se partir de uma percepção mais atenta do funcionamento dessas referências artísticas no interior dos próprios poemas, isto é, indagando-se a respeito de seu papel no texto como um todo – observando, portanto, cada caso particular em seu próprio contexto. Um dos poemas mais mencionados, por estes e outros autores, quando a questão é a arte, é o soneto *“Non ha l’ottimo artista*

alcun concetto” (151), dedicado à marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, que apresentamos a seguir:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscreva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto, 5
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, né tua beltade
o durezza o fortuna o gran disdegno, 10
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte. (151)*

*[Não traz o vero artista um só conceito
que já o mármore, em si, não o defina
co o seu excesso, e ele só domina
a mão que à mente atende, em seu proveito.
O mal que evito, e o bem que anseio e aceito, 5
em ti, gentil mulher, nobre e divina,
assi se esconde e, pera minha ruína,
a arte me é pois contrária em seu efeito.
Não tem portanto Amor, nem tua beldade,
nem a fortuna e o desdém ferrenho, 10
culpa alfim do meu mal, destino ou sorte.
Se no teu coração morte e piedade
tens a um só tempo, o meu mais parco engenho
não sabe, ardendo, achar mais do que a morte.]
Tradução de Mauro Gama. (MICHELANGELO, 2007, p. 61)*

Este soneto, escrito no fim dos anos 1540, foi, aparentemente, um dos únicos a obter uma grande fortuna de comentários, observações e interpretações fortuitas, ao longo dos séculos, a despeito do esquecimento a que se submetera a obra poética de Michelangelo como um todo – e uma das razões para isso é o fato de ter-se consagrado, já desde o início, pelas mãos de Benedetto Varchi, como uma reflexão importante do artista sobre sua arte. Varchi foi o responsável por escrever um conjunto de duas *Lezioni* sobre versos de Michelangelo, dentre os quais possuía relevante papel de destaque o soneto 151. As duas *Lezioni*, proferidas publicamente

em Florença, serviriam à discussão de muitos dos temas quentes do cenário artístico contemporâneo, tal como o *paragone* entre as artes, por exemplo.

Desse modo, a estrutura das *Lezioni* possui caráter bastante professoral, de aula – eram de fato aulas públicas, tomando por base o conteúdo de alguns poemas de Michelangelo e textos de muitos outros autores. Contudo, concedia proeminência ao soneto “*Non ha l’ottimo artista*” (151), transcrito acima, que, sendo de fato um dos poemas mais bem acabados da pena de Buonarroti, acabou por merecer de Varchi os louros da consagração literária:

“O comentário de Varchi ao soneto de Michelangelo lembra os comentários aos poemas de Dante e de Petrarca, pronunciados nas salas de aula de Florença, que colocaram os grandes poetas modernos ao mesmo nível dos clássicos e dos filósofos da antiguidade (...).” (MIGLIACCIO, 1998)

Desse modo, uma tal consagração não se dá exatamente pelas amplas e expressivas qualidades poéticas que se destacam no soneto; mas, como era de se esperar, pelo interesse teórico para a prática artística, interesse que atinge em cheio o cerne filosófico das mais prementes questões – isto é, tudo segundo Varchi, que lê naqueles versos suas tão desejadas respostas. Sua análise das metáforas ali contidas, portanto, é feita a partir de uma leitura rigorosa, matemática, que traduz metáforas em sentido concreto:

“Varchi, por sua vez, trata o texto como um teorema filosófico, o ótimo artista é ambigualmente Deus e o autor comparado ao amante que é, ao mesmo tempo, um escultor. A relação entre o amante e a mulher-Diva pode ser comparada àquela entre o escultor e o bloco.” (MIGLIACCIO, 1998)

Nesse sentido, o soneto acabou deixando o âmbito restrito das produções poéticas buonarrobianas, para ser incorporado às suas obras de arte, como se fosse seu próprio sustentáculo teórico. De fato, Benedetto Varchi contribuiu amplamente para consolidar a figura de Michelangelo como teórico da arte, embora o próprio

artista nunca houvesse escrito uma linha a respeito de suas teses artísticas, e boa parte do que saibamos sobre elas só possa ser inferido por relatos de outros autores (Francisco de Holanda, por exemplo, ou ainda biógrafos como Condivi e Vasari), ou por meio de interpretações de sua lírica. No caso de Varchi, é sabido que o próprio Michelangelo, por meio de uma carta de agradecimento, procurou afastar sua lírica de qualquer tentativa de interpretação filosófica, criando uma separação entre suas próprias ideias (não filosóficas, mas líricas) e aquelas de Varchi. A despeito disso, ao que parece, os comentários de Varchi saíam vitoriosos, consolidando uma leitura filosófica para além de quaisquer objeções interpostas pelo próprio autor, que nunca conseguiu exercer sobre sua lírica um controle muito rígido.

Além disso, o soneto em comento foi escrito e divulgado num momento em que Michelangelo alcançara inegável destaque no cenário artístico italiano, vendo seu nome ser cada vez mais associado, inclusive, ao epíteto de *divino* (BERBARA, 2008, p. 96). Na ocasião em que Varchi proclamava suas *Lezioni* em Florença, por volta de 1547, Giorgio Vasari está a escrever suas *Vite*, na qual Michelangelo figuraria como o único artista ainda vivo – o que o colocava, àquela altura, numa posição muito curiosa: se por um lado se encontrava ainda na ativa, pertencia já também ao passado, servindo de modelo e paradigma para toda uma nova geração de artistas que, como o próprio Vasari, reconheciam nele seu próprio *clássico* – potencializando, assim, o que pudesse eventualmente ser compreendido como sua palavra definitiva sobre a atividade artística²⁹.

²⁹ O próprio Michelangelo parece ter reforçado essa imagem de si mesmo: nas cartas a Varchi (Carta XLVIII. Cf. MICHELANGELO, 2009, p. 127-128), a Vasari e outros, reafirma sua velhice avançada e diz “contar-se entre os mortos” – retirando-se, portanto, das discussões do momento. Essa atitude, seja ou não falsa modéstia, pode ser verificada também em seus últimos poemas, de maioria religiosa, que sugerem uma sua renegação da arte – numa espécie de troca da *vida ativa* pela *vida contemplativa* (nomes estes, aliás, dados a duas das esculturas de sua versão final do túmulo de Júlio II). A verdade, entretanto, é que Michelangelo não parou

Este não deixa de ser o caso do soneto acima, cuja leitura se viu atrelada, à época, a uma expectativa semelhante. Trata-se de um fenômeno certamente curioso, uma vez que, como se pode facilmente perceber, a temática do poema é amorosa – um dado muito comumente ignorado em boa parte dessas leituras filosóficas que, buscando unicamente extrair daí o sumo das ideias artísticas de Michelangelo, acabam por se restringir ao primeiro quarteto apenas. Além disso, tais ideias, se estão de fato presentes nos versos iniciais do poema, possuem uma função muito clara na dinâmica interna do texto: são, sobretudo, como já advertia Friedrich, uma metáfora, uma imagem muito viva da relação amorosa que, assim como a arte, seria em primeiro lugar uma atividade do espírito, de caráter genuinamente intelectual.

A vida de Michelangelo fora marcada, sabidamente, por grandes embates em nome da liberdade artística, e pela defesa da arte, vista não como trabalho irrefletido de um mero *artesão*, isto é, de um trabalho puramente manual, mas do esforço mental do *artista*, cuja “*man [...] ubbidisce all’intelletto*” (v. 4). Entretanto, não se trata aqui, tão somente, de uma reafirmação da dignidade e do estatuto do artista (que é, na verdade, um pressuposto do poema), mas sim de alçar o amante à mesma condição, fazendo equivaler o amor a uma arte tão ou mais elevada do que a própria escultura. E, também, muito mais *difícil*: na arte do amor, Michelangelo (ou melhor, sua *persona* poética) se faz passar por um artista frustrado – impressão que se vocaliza no tom melancólico e levemente dramático que permeia sua lírica como um todo, mas que encontra aqui um caso mais do que exemplar. Tornemos, pois, ao poema.

nunca de pintar ou esculpir durante seus últimos anos, o que nos leva a crer que boa parte de seu discurso seja conduzido também no sentido de reforçar um próprio mito pessoal.

A evocação à escultura, de todo o exposto, possui no interior do soneto uma função essencialmente contrastiva: como escultor, Michelangelo (e aqui falamos de uma autorrepresentação poética) é justamente aquele *ottimo artista* (v. 1), cuja mão firme sabe tirar o excesso da pedra e atingir a plena realização de seu *concetto* mental. Como amante, contudo, não se vê capaz de obter os mesmos êxitos; não sabe senão encontrar o resultado diametralmente oposto, isto é, um mal, equivalente à sua própria morte. Essa postura discursiva, a princípio, não deve surpreender: é próprio da convenção do gênero lírico amoroso, dentro de um contexto petrarquista, que o poeta, na busca por efeitos emotivos, vocalize ambiguidades, contradições e dualismos como os que se colocam neste soneto.

De fato, no corpo do poema, quem melhor representa este dualismo é a amada, a *donna leggiadra, altera e diva* (v. 6) que esconde em si *il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometo* (v. 5), e que porta no coração, a um só tempo, *morte e pietate* (v. 12). Entretanto, não é culpa da *donna* (ou de seu desdém) que o poeta não consiga obter o melhor da relação amorosa, assim como não é culpa do próprio Amor, às vezes ele mesmo cruel: a responsabilidade, pelo contrário, não é senão do próprio poeta e amante que, em sua posição de artista, pode colher bons ou maus frutos, assim como o escultor pode performar ou não uma boa escultura, de acordo com sua capacidade intelectual, isto é, com seu *ingegno*.

Poderíamos remeter a leitura deste poema, por contraste, à série de composições dedicadas à *donna bella e crudelle*, a ficcional mulher bela e cruel, cujo desdém é o motivo das atribulações amorosas do poeta. Trata-se, de fato, de um grupo de poemas de tonalidade muito diversa, e, como dissemos anteriormente, muito mais afim às convenções literárias cortesãs do período – inclusive pela predominância do madrigal, que lhes dá um sabor de jogo e de leveza, muito distante da gravidade dos

poemas para Cavalieri ou Colonna, por exemplo. Conforme Cambon, Michelangelo nunca poderia ter dedicado tais poemas à marquesa Vittoria Colonna, a “*donna leggiadra, altera e diva*” (v. 6), por questões de conveniência social; apesar disso, existiria entre ambas as figuras uma certa afinidade, em termos absolutamente literários. Para o crítico, há tal complementaridade poética entre as duas que chegam ao ponto de, eventualmente, se confundirem: é difícil, em muitos casos, reconhecer a efetiva destinatária dos poemas. A ficção da *donna crudele*, porém, dá margem a maiores liberdades, principalmente no que toca às consequências morais e sociais, que a posição aristocrática de Colonna não poderia admitir (CAMBON, 1985, p. 73-75). Daí, inclusive, a ambiguidade respeitosa e convencional com que é tratada sua pessoa neste poema.

A marquesa Colonna, desde 1537 pelo menos, havia se tornado uma importante correspondente de Michelangelo, estabelecendo um aberto diálogo intelectual, artístico, poético e religioso, sabidamente muito importante para os futuros desenvolvimentos de sua obra, conforme apontam diversos estudos recentes (CAMPI, 1994; FORCELLINO, M., 2009). O intercâmbio privado de poemas, muito comum em sua comunicação, não significava que tais composições permanecessem absolutamente restritas, muito pelo contrário: a própria marquesa distribuía cópias dos poemas que recebia, e este muito provavelmente é o caso do soneto em questão, que correu por várias mãos, conquistando espaço em meio a um público muito definido, devido ao alto interesse artístico que acabou adquirindo.

Fato é que, diferentemente dos sonetos para Cavalieri, com quem Michelangelo não chegou a estabelecer um diálogo desse nível, os poemas para Colonna encontram-se fortemente revestidos de uma tonalidade propriamente *intelectual*, segundo uma postura discursiva que vai se modulando de acordo.

Não é por acaso, portanto, que a temática do soneto 151 seja inicialmente artística, para revelar-se logo em seguida amorosa: um e outro tema são indissociáveis entre si, no que se refere à comunicação intelectual entre Michelangelo e Vittoria Colonna, estabelecida inicialmente por um óbvio interesse artístico. Ao escrever marcadamente como artista, Michelangelo introduz no poema uma figura de si mesmo que, à época, encontrava-se já cercada por uma espécie de mito, e portanto divinizada; é a partir dessa representação e afirmação de si mesmo como artista e, ao mesmo tempo, como amante, que sua poesia encontra as condições segundo as quais um diálogo poético, intelectual, pode ser dar.

Isso porque, se a imagem do artista poderia oferecer uma visão do seu próprio gigantismo (e, portanto, como reafirmação de um mito pessoal), é na imagem do amante que se encontra, essencialmente, o *ethos* discursivo do poema, predominantemente melancólico, aberto para a intervenção dialógica de um outro, a *donna altera e diva* [nobre e divina], que será retomada em outros poemas como única via para uma transformação ética do sujeito. Trata-se, então, de uma divinização da figura poética de Colonna, como sugerem muitos outros versos de Michelangelo:

*Un uomo in una donna, anzi un dio
per la sua bocca parla (235, v. 1-2)*

*[Um homem em uma mulher, antes um deus
pela sua boca fala]*

Essa representação de Colonna como guia espiritual e intelectual é reforçada, portanto, pela sua posição de proeminência no interior do soneto 151, frente à figura titânica do artista que, uma vez amante, faz-se subalterno à potência da amada. Desse modo, o poema é e não é sobre arte: a imagem do escultor apenas participa do poema na medida em que, em sua função contrastiva, é capaz de elevar a figura da amada e, enfim, a própria relação amorosa, dignificada por um ideário

altamente platônico de uma nobreza e aristocracia espiritual, intelectual, que rege os mecanismos dessa mesma relação – segundo, porém, convenções poéticas características, habilmente manipuladas por Michelangelo em sua própria atividade de escrita. Ser artista, enfim, é participar desse círculo restrito ao qual Colonna (e também Cavalieri) pertenceria: é elaborar para si mesmo, na tessitura do texto, uma via de entrada para o universo nobilitante de uma elite de *accorti*, cujos vínculos são, porém, essencialmente amorosos. Assim, poderíamos dizer, modernamente, que o soneto promove a estetização do amor – na medida mesma em que eleva o amor ao estatuto da arte.

Assim sendo, quem lê um soneto como este, atentando apenas para as ideias artísticas que ele contém, acaba não percebendo que a autorrepresentação que Michelangelo faz de si mesmo possui um inevitável fundo retórico. Ele mesmo, aliás, parece muito consciente disto, já que, como artista, sempre necessitou reafirmar-se em sua posição intelectual, como garantia da nobreza e dos fins elevados de sua própria atividade, sempre submetida a interesses e vieses políticos. O vínculo entre a arte e o amor, como já vimos, parece ser mais uma forma de conceder uma autonomia aristocrática ao artista, ele mesmo membro dessa elite espiritual.

Não é segredo que, na vida prática, Michelangelo sempre teve o desejo de restaurar a (suposta) antiga glória e nobreza perdida de sua família; assumir, portanto, uma postura discursiva adequada em seus poemas e em suas cartas (elas mesmas um caso em si) é também persuadir, é fazer funcionar o texto segundo intenções inerentes à própria inserção do texto num contexto social específico, como era o ambiente cortesão romano, por exemplo.

2. O amante como artista

Quanto ao problema da relação entre arte e poesia, surgiram em anos mais recentes várias tentativas de se rever as posições até então consolidadas – das quais a obra de Clements é provavelmente o fruto mais bem acabado – e propor novas soluções, que fossem mais abrangentes e mais enraizadas no aspecto literário. Uma dessas soluções é a interessante obra de Alma B. Altizer, publicada pela primeira vez em 1973, e intitulada *Self and symbolism in the poetry of Michelangelo, John Donne, and Agrippa D'Aubigné*. A obra em questão, ainda que breve, oferece uma chave de leitura e interpretação muito poderosa e de amplo alcance, capaz de dar conta de uma série de problemas importantes quanto à presença da arte na obra poética de Michelangelo, sem precisar recorrer a objetos externos à mesma, isto é, eventos da vida do autor, acontecimentos históricos, etc., típicos da maior parte de empreitadas semelhantes, dada a coincidência de que o autor fosse também ele um artista.

A análise de Altizer baseia-se no que a autora pressupõe serem arquétipos da relação entre o eu e o outro, ou o eu e o mundo, na obra dos poetas em questão. No caso particular de Michelangelo, essa relação se dá pela dialética entre uma série de entidades opostas, ou aspectos opostos da realidade, isto é, ente sujeito e objeto, percepção e criação, espírito e matéria, amante e amado, interior e exterior, beleza e feiúra, criatividade e destruição, a capacidade de dar a vida e a morte. As oposições, desse modo, compõem pares que, para além da dualidade que representam, implicam

também numa relação e, portanto, numa dialética. Essas tensões demonstrariam que a lírica de Michelangelo seja guiada por uma “*intuition into a fundamental dialectics of human consciousness*” [intuição sobre a dialética fundamental da consciência humana], daí a antítese e o oxímoro serem recursos constantes em sua lírica, por trazerem à tona uma “*dialectical relationship between opposites*” [relação dialética entre opostos] (ALTIZER, 1973, p. 1).

Isso ficaria bem demonstrado por Altizer na análise muito profunda que faz do madrigal “*Non pur d’argento o d’oro*” (153). Cumpre dizer que uma das grandes vantagens de Altizer é justamente analisar os poemas em particular, sem pretender ajustá-los a uma teoria prévia, ou seja, sem arquitetar uma macroestrutura onde os poemas deveriam se encaixar. A teoria, desse modo, se torna menos conclusiva e dá mais ênfase no processo de análise, sendo progressivamente construída a partir dos próprios poemas analisados. No poema em questão, Altizer chama a atenção para o modo como a relação dialética de que se tratava acima penetra nos versos de Michelangelo a partir de metáforas extraídas de sua vivência artística – donde o papel relevante da arte em sua poesia não serve, aqui, para clarificar a biografia de Michelangelo; antes, são vistas como marcas de seu estilo pessoal. Para que isso se torne bem ilustrado, tratarei de reportar também aqui a uma análise do poema, procurando identificar os pontos principais da argumentação teórica de Altizer, contrastando-a, quando necessário, com a perspectiva de outros autores. Eis o poema:

*Non pur d’argento o d’oro
vinto dal foco esser po’ piena aspetta,
vota d’opra prefetta,
la forma, che sol fratta il tragge fora;
tal io, col foco ancora 5
d’amor dentro ristoro
il desir voto di beltà infinita,
di coste’ ch’i’ adoro,
anima e cor della mie fragil vita.
Alta donna e gradita 10
in me discende per sì brevi spazi,*

c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi (153)

*[Não só de prata ou de ouro,
Vencidos pelo fogo, espera ser preenchida,
vazia de sua obra perfeita,
a fôrma, que apenas quebrada a traz para fora;
também eu, com o fogo 5
do amor dentro, restauro
o desejo vazio de beleza infinita,
daquela que adoro,
alma e coração de minha frágil vida.
Mulher elevada e nobre, 10
a mim me invade por tão pequeno espaço,
que a trazer-te fora convém me rompa e despedace]*

Altizer aponta como esse poema possui uma construção muito típica de Michelangelo, visto que o poema começa introduzindo um *concetto*, uma ideia inicial que, aqui, é precisamente *artística*: a forma precisa ser preenchida com metal derretido, como ouro ou prata, e depois quebrada, para que se possa enfim conseguir a obra de arte. Trata-se de um procedimento típico das esculturas em metal, em que um molde de cerâmica, que servirá de fôrma, é preenchido pelo metal derretido e, após aquele secar, é então quebrada, revelando enfim a obra de arte em seu esplendor de ouro ou prata.

Os versos 1-4, portanto, representam um momento, a princípio, de objetividade praticamente procedimental, revelando os passos segundo os quais a obra de arte metálica se dá: o vazio do molde, preenchido, dará lugar à existência de um corpo pleno. Contudo, a habilidade poética de Michelangelo sabe conceder tensão a esses versos iniciais, ao suspender, desde o início, a ordem natural da frase, que se inicia com aquele “*Non pur...*”. A primeira oração, que encontra seu sujeito em *la forma* – apenas no v. 4, portanto – flui para uma segunda oração, cujo sujeito, dada a articulação *che* (v. 4), é afinal o mesmo. Efeitos semelhantes já foram verificados em

análises de poemas ao longo deste trabalho, e denotam um tipo de construção sintática de cujo manejo Michelangelo é um verdadeiro mestre.

O efeito suspensivo da oração culminará, enfim, numa nova articulação: “*tal io*” (v. 5). Desse modo, a ideia inicial é então transformada em metáfora, por meio de uma simples expressão: “*tal io*” (v. 5). Trata-se de um ponto de virada no poema, que articula a imagem e o significado da imagem; é apenas por essa articulação que a imagem revela-se metafórica, e é por esse trecho que a metáfora diz qual é seu derradeiro sentido. Assim, com a introdução de um eu, o poema começa a se explicar a si mesmo; dá-se início ao processo de produção de sentido, sem o qual a imagem inicial, da fôrma sendo preenchida e enfim quebrada, permaneceria apenas num estado puro, meramente descritivo, e certamente um tanto enigmática.

Desse modo, o eu poético, a *persona* de Michelangelo, identifica-se com o molde, que precisa ser preenchido de amor e quebrado pela amada, posta ela mesma, enfim, na posição de artista. Essencial perceber, diz Altizer, justamente o modo como a relação amorosa, nesse contexto, é descrita pelo par criação/destruição, ambos inerentes ao processo artístico descrito no poema, sem os quais uma estátua de metal não pode vir a ser – não pode vir ao mundo a beleza, não se pode *trarla fuor* (v. 12) sem se passar pela antítese e pela contradição posta pela polaridade criadora e destruidora: “*to experience love is truly to be creative and created – to be fulfilled and destroyed in the process*” [experimentar o amor é realmente ser criativo e criado – ser preenchido e destruído no processo] (ALTIZER, 1973, p. 3).

Dessa forma, o ato criador é também um ato destruidor. Não é incomum que o amor assuma, nos poemas de Michelangelo, o papel de transformar o indivíduo que sente seus efeitos; a transformação, de caráter profundamente ético, se dá naturalmente pela destruição do velho e pelo surgimento do novo. Lembramos,

oportunamente, das inúmeras imagens associadas ao fogo e ao seu poder transformador: o fogo, agente destruidor da matéria, é juntamente aquele que faz renovar a vida, ante seu ardor. Tal é a própria figura da fênix, tantas vezes citadas por Michelangelo, aqui e acolá, em seus versos. Fazer-se cinzas equivale, aqui, a fazer-se em cacos: o poeta equipara-se a um molde de barro, que precisa ser quebrado para que o amor – que pertence, veja-se, ao mundo interior – possa tornar-se algo, concretizar-se como objeto no mundo.

Essa ambiguidade entre criação e destruição, naturalmente, nem sempre pende em favor da primeira – única que garante que haja, de fato, uma transformação ética do sujeito. Em certo sentido, o poema em questão mantém-se em suspenso, pois não podemos saber se, de fato, essa transformação poderá efetivar-se: para que a beleza que habita sua alma possa sair ao mundo, é necessário que sua amada o quebre e despedace; não sabemos, contudo, se ela o fará, nem quais serão de fato os resultados desse gesto destrutivo.

Há que se ressaltar, ainda, outras ambiguidades presentes no poema, três em especial: dentro/fora; pleno/vazio e ouro/barro. O primeiro par é interessante também do ponto de vista platônico, que abordávamos no Capítulo I; aqui, Michelangelo sugere que o amor vem de fora para dentro, e preenche a fôrma que é o artista. Como força externa, ela é independente da vontade individual do quem o percebe crescer dentro de si: o amor não é uma mera paixão, mas uma força cósmica, capaz de reunir o homem com seu princípio divino e, mais ainda, com seus semelhantes, de modo que todos e tudo são um. Desse modo, a dialética dentro/fora estabelece um contraste entre o eu interior e o eu exterior, que será representado também pela dupla ouro/barro.

Ademais, como veremos a seguir, a metáfora dentro/fora valoriza um dos elementos pertinentes da poética michelangiotesca, a saber, seu caráter introspectivo, voltado para dentro – tecendo, nesse ínterim, considerações sobre os efeitos que o mundo exterior exerce sobre o mundo interior e pessoal da figura do artista. Daí, naturalmente, que muitos críticos denotem uma peculiar tonalidade confessional, sentimental ou íntima em seus versos. De todo modo, essa tensão entre dentro/fora é acentuada pela dinâmica entre o pleno/vazio, visto que o pleno – isto é, a totalidade de todas as coisas, unidas todas pelo *élan* erótico – não se encontra dentro, mas fora do indivíduo – ele apenas um molde, oco em seu interior.

Tal ideia é também ela bastante platônica, no sentido de que o amor aparece ao amante como o desejo de algo que se não possui, como a aspiração por valores e virtudes que o próprio eu poético não é capaz de reconhecer em si, mas na figura da amada – fonte, ela mesma, daquela beleza infinita (v. 7) a que o autor se refere. É como se a amada se transfigurasse e revelasse sua origem divina – da qual todos nascemos e à qual estamos unidos. A amada, nesse sentido, é como que um canal por meio do qual age a potência erótica, que invade por seu intermédio a alma do artista. Essa invasão se dá, primeiro, pela via sensorial: os “*brevi spazi*” (v. 11) a que Michelangelo faz menção não são senão seus olhos, que aqui, como em inúmeros outros poemas, faz as vezes de porta para um outro mundo, o mundo das ideias, cuja via mais segura é, justamente, *a via erótica*.

Assim, o erótico que invade o molde de argila com metais preciosos é uma potência externa e alienante, capaz de arrebatá-lo o indivíduo de seu próprio centro ao preenchê-lo com a matéria do espírito. Lembramos aqui da semelhança com o poema 8, já citado no Capítulo I:

(...) *Che cosa è questo, Amore,
c'al core entra per gli occhi,*

*per poco spazio dentro par che cresca?
E s'avien che trabocchi?" (8, v. 9-12)*

*[(...) Que coisa é isto? Amor,
Que ao coração entra pelos olhos
E em pouco espaço parece crescer?
E se acaso transborda?]*

Transbordar, aqui, remete à figura do molde que, para que a obra de arte se revele, necessita ser quebrado. Note-se a referência, também, ao "*poco spazio dentro*" (8, v. 11). O contraste pleno/vazio possui, portanto, um desequilíbrio natural, dado que a plenitude almejada pelo poeta é muito maior do que o vazio que ele pretende preencher. Daí "transbordar", ou "romper e despedaçar", é consequência do poder invencível do amor, *eros*, que tanto no poema 8 quanto no 153 é força capaz de demover as vontades humanas e subjugar-las em nome de algo superior – como a "beleza infinita", revelada pela amada, mas em última instância originada do Uno, de uma totalidade transcendente.

O último par, ouro/barro, sugerido pela dualidade entre a obra de arte acabada e sua fôrma originária, é também ponto de articulação com ideias semelhantes – inclusive porque a peça de ouro, contida já no vazio, possui uma relação de oposição e ao mesmo tempo complementariedade com o molde de barro. Simbolicamente falando, existe uma associação livre entre a escultura metálica e as aspirações da alma vazia do artista, representada ela mesma pela fôrma de argila. Tais nobres aspirações – nobres porque também o são os metais que as representam – contudo, adquirem as formas próprias de seu receptáculo, que somente por conta de seu vazio pode conformá-las e transformá-las, desse modo, em algo concreto.

O processo artístico, portanto, resume-se em perceber, mediante a chama do amor, o ouro, fruto das altas esferas celestes, para então conformá-los em um objeto concreto, que não é o próprio ouro, mas adquire sua substância e o

transporta para o plano das coisas palpáveis, atribuindo a ele um significado que, no mínimo, é estético. Desse modo, o ouro – ou o *concetto*, para se adotar a linguagem michelangeliana corrente – inevitável metáfora para certo conjunto de valores éticos e estéticos, passa a concretizar-se num objeto artístico específico, inteligível, capaz de fazer compreender ao homem que o observa a própria essência metálica do ouro.

Em outras palavras, a dualidade ouro/barro é uma interessante imagem para a dicotomia entre espírito e matéria, principalmente porque uma (a estátua de metal) não pode existir sem a outra (o molde); contudo, para que obra de arte de “infinita beleza” venha à tona, é necessário ultrapassar a barreira da matéria para enxergar, por detrás dela, em atitude contemplativa. Esse gesto, contudo, exige certa radicalidade, visto que será necessário quebrar a argila – num ato que pode significar o sacrifício da própria individualidade.

Todas essas dualidades básicas não podem ser destacadas, contudo, da figura essencial do artista em processo de criação, que domina o poema. Elas só podem ser bem compreendidas contra o fundo artístico que lhes concede seu sentido preciso no corpo do poema. Elas, por fim, acabam por tensionar a própria figura do artista, que se revela, entre a criação e a destruição, personagem ambígua, dividida entre conquistar a obra de arte – fruto do mundo das ideias, que se manifesta pela matéria para demonstrar o *concetto* – e destruir o molde – isto é, desafiar a própria matéria para encontrar nela a imanência do espiritual.

Por isso mesmo, como argumenta Altizer, há mais a se dizer sobre o uso da imagem artística na poesia de Michelangelo, uma vez que ele se recusa a se utilizar de tais imagens como mero ornamento, o que tende a reforçar o caráter simbólico de sua linguagem poética (ALTIZER, 1973, p. 5). Essa tendência, segundo a autora, se desenvolve com o tempo. De fato, ela havia identificado algumas fases ou períodos na

poesia de Michelangelo, a começar pela fase de aprendizado, segundo ela mais retórica, porque ainda muito presa nas imagens e expressões típicas da tradição petrarquista, e depois ainda uma fase mais expressiva e simbólica, onde o poeta já teria domínio suficiente das técnicas poéticas e, além disso, já se sentia livre o suficiente para explorar novas possibilidades, por meio da imagética artística que passou a desenvolver:

“By 1524, which is still a very early stage in Michelangelo’s avocation as a poet, already he tends to take Petrarchan images out of their conventional setting, abstractly isolating them and then recombining them either to express as intensely personal feeling or to develop a generalized idea related to his own experience. By 1534 (...) such poems demonstrate that he has indeed learned how to manipulate conventional imagery and ideas as well as any ‘professional’ poet of his time” (ALTIZER, 1973, p. 6)

[Por volta de 1524, ainda num primeiro estágio do exercício de Michelangelo como poeta, ele já tende a trazer imagens petrarquistas para fora de seu contexto convencional, isolando-as por abstração e então re combinando-as seja para externar um sentimento intensamente pessoal, seja para desenvolver uma ideia generalizada relacionada a sua própria experiência. Por 1534 (...) tais poemas demonstrariam que ele havia já de fato aprendido a manipular imageria e ideias convencionais tão bem quando qualquer poeta ‘profissional’ de seu tempo.]

É possível realmente perceber esse desenvolvimento. Ele é já atestado, por exemplo, por Girardi, que destaca Michelangelo do contexto de sua época justamente por conta de sua maneira muito específica de manipular a tradição – ou, na linguagem de Altizer, *“manipulate conventional imagery”* –, distinta de outros poetas contemporâneos, como Pietro Bembo ou Giovanni Della Casa (GIRARDI, 1974, p. 66). De todo modo, é importante questionar uma das premissas de Altizer, a de que tal manipulação tenha raízes no desejo de se “expressar um sentimento intensamente pessoal”, relacionado com a própria “experiência” do autor.

Essa hipótese me parece desnecessária para bem se compreender o poema; de fato, essa experiência não precisa ser compreendida como se fosse exterior ao poema, isto é, como se tivesse suas raízes na realidade biográfica de Michelangelo. Eu preferiria dizer que Michelangelo se utiliza da tradição petrarquista para construir uma *autoimagem*, que deve ser necessariamente encarada segundo uma perspectiva poética. Contudo, que essa autorrepresentação tenha raízes em sua experiência pessoal, histórica, não é em absoluto contraditório com o fato de que, em última instância, a lírica de Michelangelo esteja necessariamente revestida de retórica.

Outro ponto interessante feito por Altizer é o caráter abstrato e interiorizado que as imagens ganham na poesia de Michelangelo, já que vem sempre relacionadas à experiência do eu poético, da *persona*. *“Even in many of the most self-consciously witty poems, however, there is a tendency to abstract and interiorize the imagery”* [Mesmo em vários dos mais autoconscientes e sagazes de seus poemas, contudo, há a tendência de se abstrair e interiorizar a imagieria] (ALTIZER, 1973, p. 7), escreve ela. Essa tendência já havia sido verificada por Hugo Friedrich, por exemplo, que define a lírica de Michelangelo como “introspectiva” (FRIEDRICH, 1975, p. 46-49); segundo ele, há um deslocamento da ênfase do objeto, típica de Petrarca e dos petrarquistas mais afoitos, para uma ênfase no sujeito e em seus processos interiores. Altizer, porém, aponta para algo mais profundo, ainda nessa questão, que se refletiria no deslocamento da ênfase para a própria relação sujeito-objeto:

“And in the process of exploring the relationship between subjects and objects, imagination and reality, the wit becomes less self-conscious and more concerned with evoking the dynamics of the relationships themselves.” (ALTIZER, 1973, p. 7)

[E no processo de explorar a relação entre sujeitos e objetos, imaginação e realidade, sua espíritosidade se torna menos autoconsciente (isto é, menos focada no próprio sujeito) e mais preocupada em evocar as dinâmicas das relações elas mesmas.]

Algumas dessas relações são, obviamente, a *arte* – entre o sujeito criador e a criação artística, bem como entre representação e o representado – e o *amor* – entre amante e amado. No poema 153, ambas as relações surgem como que em paralelo, pois são análogas, “*so that finally the analogies between artist and lover seems to crystallize into metaphors revealing an underlying dialectical experience common to both art and love*” [até que finalmente as analogias entre artista e amante parecem cristalizarem-se em metáforas que revelam uma mesma experiência subjacente e comum tanto à arte quanto ao amor] (ALTIZER, 1973, p. 7).

Essa cristalização se reflete, principalmente, no modo como Michelangelo inicia a elaborar um vocabulário poético próprio, característico e de efeito estilístico, que Altizer faz questão de listar: “*circoscrivere*”, “*trarre*”, “*superchio*”, “*concetto*”, “*pietra*”, “*fuoco*” (ALTIZER, 1973, p. 7), palavras essas que se repetem com grande frequência, e que se relacionam diretamente com o ato de esculpir – o excesso de pedra, “*superchio*”, que “*circoscrive*” o “*concetto*” escondido em seu interior, é retirado pelo gesto de “*trarre*”, tirar para fora. Entretanto, tais palavras muitas vezes são utilizadas em contextos diferentes, principalmente o contexto da poesia amorosa; reforçando, assim como no poema 153 acima, o paralelo metafórico entre arte e amor. A ideia de “*superchio*”, excesso, está bem traduzida na figura do molde de barro do poema em questão, que *circunscreve* a obra de arte, isto é, o *concetto* que ela representa, que só pode ser contemplado se “tirado para fora”. Essa dinâmica, implicitamente, está ligada tanto à manufatura de obras de arte quanto à relação amorosa, em que a amada, como no madrigal 153, assume a posição do artista.

Assim, Altizer chega à conclusão de que Michelangelo, principalmente em sua poesia mais madura, utiliza-se das metáforas artísticas como recurso estilístico e, de um modo mais profundo, como elementos da construção de um complexo

simbolismo poético, em que a arte serve de veículo para expressar e compreender a relação mesma entre indivíduo – seu eu poético – e o mundo, ou o outro, manifestamente o amado, figura mais comum de se encontrar em seus poemas, até ao menos 1547, quando seus versos ainda guardam uma temática essencialmente artístico-amorosa.

Assim, a presença da arte em seus poemas não tem necessariamente a ver com uma reflexão sobre a arte em si – embora seja desse modo que muitos críticos, tais como o já citado Clements, tendam a lê-los – mas trata-se antes de um mecanismo poético, muito próprio de Michelangelo, segundo o qual o poeta constrói para si uma *persona*, e mais ainda, uma identidade de escritor, que se reflete estilisticamente em seus versos, em seu modo de composição. Trata-se justamente de um momento em que Michelangelo consolida seu próprio estilo poético, pelas décadas de 1530 e 1540, período em que as imagens artísticas compareceriam mais e mais em seus versos:

“Images draw from Michelangelo’s experience as an artist appear in an increasing number of poems written between approximately 1538 and 1545. [They] represent an attempt to explore certain analogies between artist and lover – analogies based on a similar experience of the self as both agent of creation and object to be created.” (ALTIZER, 1973, p. 14)

[Imagens retiradas da experiência de Michelangelo como artista aparecem num crescente número de poemas escritos entre aproximadamente 1538 e 1545. Elas representam uma tentativa de explorar certas analogias entre artista e amante – analogias baseadas numa experiência similar do *self* como ao mesmo tempo agente da criação e objeto a ser criado]

Altizer, ao enfrentar essa questão, utiliza-se enfim do conceito de *self*, muito pertinente na tradição da crítica anglo-saxã, e que acaba por contribuir grandemente para o problema. Sua tentativa em compreender a autorrepresentação que Michelangelo faz de si mesmo é talvez a chave de leitura mais penetrante para a problemática da presença da arte em sua poesia, capaz até mesmo de explicar a

posição única do autor em relação a seus contemporâneos. De fato, sua percepção da arte como símbolo máximo da dialética entre ele mesmo enquanto sujeito, seu *self*, e a realidade, não tem paralelo na poesia de seu tempo. Segundo a própria Altizer:

“What distinguishes even the most conventional poem of Michelangelo from those of other love poets is his treatment of those oppositions as part of a larger and problematic phenomenon – the role of creative imagination in the perception and experience of beauty and love, and the complex analogy between the lover and the artist as subjects or centers of consciousness, both of whom are transformed, in various ways, by the objects they perceive and create” (ALTIZER, 1973, p. 8)

[O que distingue mesmo os poemas mais convencionais de Michelangelo daqueles de outros poetas amorosos é o seu tratamento daquelas oposições como parte de um fenômeno maior e mais problemático – o papel da imaginação criativa na percepção e na experiência da beleza e do amor, e a complexa analogia entre o amante e o artista como sujeitos ou centros de consciência, ambos os quais são transformados, em vários modos, pelos objetos que eles percebem e criam]

Assim, a arte serve como elemento identificador desse *eu* poético em sua experiência e em sua relação com o mundo e com o outro, na dinâmica criador/criatura, pois assim como o artista só o é porque cria um objeto de arte, assim também o amante só o é porque percebe o amado. Tanto as relações artísticas quanto as relações amorosas possuem, no fundo, a mesma dinâmica como experiência do belo, cujo poder transformador é na verdade o grande tema de Michelangelo. Daí, novamente, o caráter “introspectivo” de sua poesia, já que o *self* é ao mesmo tempo sujeito e objeto dessa transformação; a poesia de Michelangelo parece ser construída sobre o ato de olhar para dentro e perceber o *eu* em seu processo de gestação, ainda que esse processo, como no poema 153, dependa a princípio de uma destruição, de algum tipo de arrebatamento pelo fogo – imagem também essa muito comum em sua lírica, artística, amorosa ou religiosa.

De todo modo, o grande ponto a ser feito juntamente com Altizer é o fato de que a arte não comparece nos poemas de Michelangelo apenas como um ornamento, ou mais ainda, como uma forma de reflexão intelectual sobre sua atividade prática. Nesse sentido, a autora exclui a possibilidade de se interpretar a presença da arte em sua lírica como fonte de teoria: *“Michelangelo’s ‘theory of art’ (...) transcends Neoplatonism or any other system of thought”* [A ‘teoria da arte’ de Michelangelo transcende o neoplatonismo ou qualquer outro sistema de pensamento] (ALTIZER, 1973, p. 20). Isso porque, segundo ela, a compreensão da arte de Michelangelo, tendo-se em vista sua lírica, é necessariamente *simbólica*, livremente associativa, manifestamente referindo-se a uma experiência pessoal, cujas raízes não estão fincadas apenas no terreno intelectual, e não compõem, portanto, qualquer tipo de *sistema*. Suas imagens artísticas são, enfim, plenamente poéticas, e não podem ser realmente compreendidas senão por uma análise lírica, retórica e formal.

De fato, as metáforas artísticas são compreendidas por Altizer como elementos de construção poética, em torno das quais o poema todo é erigido. A bem da verdade, a questão da temática artística – geralmente tratada pelos críticos de maneira isolada, e com interesse quase sempre muito restrito – na verdade possui laços muito fortes com a própria forma poética. Segundo Altizer:

“Michelangelo has so thoroughly interiorized and synthesized the metaphor of himself as a potential work of art that the imagery is inextricably interwoven, while the very structure (including syntax, rhythm, sound patterns and vocabulary) embodies the basic metaphor.” (ALTIZER, 1973, p. 27)

[Michelangelo tão completamente interiorizou e sintetizou a metáfora de si mesmo como uma obra de arte em potencial, que a imageria aparece inextricavelmente interpenetrada, enquanto que a estrutura (incluindo sintaxe, ritmo, padrões sonoros e vocabulário) abraça a metáfora básica.]

Desse modo, segundo Altizer, o procedimento de construção poética de Michelangelo gira em torno de uma ideia básica, uma metáfora inicial, que se desenvolve enfim numa forma completa – bem ao modo do poema 153. Vejamos outro trecho da autora:

“Once the basic ‘conchetto’ has been formulated thus determining whether the poem will be a sonnet or a madrigal, then, and only then, does the form, with its rules of structure, pose itself as a ‘problem’ in relation to the need to illustrate and dramatize the fundamental insight. This is when Michelangelo takes certain liberties with grammar, syntax, and meter, but almost always in order to condense the imagery and thought to fit the given form. (...) The form tends to be ‘closed’, difficult, even hermetic, not because of any deliberate use of witty conceits, understatement, far-fetched imagery, etc., but because of the need to compress a dynamic, complex vision into a relatively rigid, conventional form” (ALTIZER, 1973, p. 31-32)

[Uma vez que o *conchetto* básico tenha sido formulado, assim determinando se o poema será um soneto ou um madrigal, então, e apenas então, a forma, com suas regras de estrutura, se apresenta como um *problema* em relação à necessidade de ilustrar e dramatizar aquela visão fundamental. Esse é o momento em que Michelangelo toma certas liberdades com a gramática, a sintaxe, e a métrica, mas quase sempre para condensar a imageria e o pensamento para encaixá-las na forma. (...) A forma tende a ser fechada, difícil, e mesmo hermética, não por conta do uso deliberado de qualquer conceito sagaz, subinformação, imageria díspar, etc., mas por conta da necessidade de comprimir uma visão dinâmica e complexa numa forma relativamente rígida e convencional.]

Trata-se de uma interessante explicação para o estilo difícil de Michelangelo, justamente esse estilo que Tommaso Parodi, como se viu anteriormente, dizia pecar por falta de musicalidade e colorido (PARODI, 1916). Altizer define esse estilo nos termos que tradicionalmente lhe são atribuídos: *hermético, difícil, fechado* – adjetivos esses que estão presentes em grande frequência na fortuna crítica. A diferença aqui é explicar esse estilo por meio de um embate do poeta com a forma, na medida em que Michelangelo procura adequar a forma à ideia fundamental, ao conceito que originou o poema, e vice-versa, procura adequar a ideia à forma. De

todo modo, Altizer parece estar correta quando vê a ideia preceder a forma, já que, como defendem autores como Girardi (1974, p. 101), Cambon (1985, p. 136) e Campeggiani (2012), um dos grandes princípios formais da poética de Michelangelo é a *variação*, isto é, a construção da forma sobre variações de um mesmo tema básico inicial.

O que Altizer dizia até agora se alinha com muitas das concepções mais modernas sobre o estilo poético de Michelangelo, sobretudo de sua fase madura, ou de sua segunda fase; de fato, esse estilo é já tradicionalmente considerado difícil. A contribuição original de Altizer está justamente em sua explicação para esse problema – já que tal estilo parece tão único no contexto de sua época. A perspectiva de Altizer enraíza a questão formal, estilística, e primeiro lugar no campo do simbólico, de modo que a forma se adeque à ideia. É como se, efetivamente, Michelangelo buscasse dominar uma intuição inicial e enquadrá-la em palavras, tratando-as como matéria prima na representação de um *concetto* – da mesma forma como tratava a pedra ou a tinta, por exemplo.

3. O problema da arte na obra tardia: crise da representação

Um dos primeiros poemas de Michelangelo – desde o início de sua carreira literária – tratava, justamente, de arte; mais especificamente, de sua própria prática artística, enquanto pintava o teto da Capela Sistina. Falo do poema 5, um soneto duplamente caudado, de caráter satírico. O cômico e o burlesco, relativamente raros em sua poesia, muito embora não completamente ausentes, confluem em determinados poemas que, a bem dizer, parecem pontos de articulação entre várias tensões de Michelangelo com seu próprio fazer artístico e, mais ainda, com sua própria identidade enquanto poeta (seu *ethos*, que, reconfigurado para assumir uma roupagem decididamente cômica, torna-se objeto de tensão poética). Eis o poema 5, exemplo máximo desse tipo de operação:

*I'ho già fatto un gozzo in questo stento
Come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
O ver d'altro paese che si sia
C'a forza 'l ventre apicca sotto 'l mento.
La barba al cielo, e'lla memoria sento 5
In sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpa
E 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
Mel fa, gocciando, um ricco pavimento.
E lombi entrati mi son nella peccia,
E fol del cul per contrapeso groppa, 10
E' passi senza gli occhi muovo invano.
Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
E per piegarsi adietro si ragroppa
E tendomi com'arco soriano.
Peró fallace e strano 15
Surge l' iudizio che la mente porta
Ché mal si tra' per cerbottana torta.
La mia pittura morta*

*Difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
Non sendo il loco bon, né io pittore. (5)*

20

*[Já me fiz crescer um bucho nessa fadiga
Como faz a água aos gatos na Lombardia
Ou qualquer outra terra por aí,
Pela força com que o ventre preme sob o meu queixo.*

*A barba ao céu, e a memória sinto
dobrada sobre a espinha, e o peito
e o pincel acima do rosto, contudo,
desenha, gota a gota, um rico assoalho.*

*E as costas me entraram na pança
E faço do cu contrapeso da corcunda
E sem olhar mexo os pés em vão.*

*Diante de mim se estira meu couro,
E para se dobrar atrás se enruga,
E me estendo como um arco da Síria.*

*Porém, falaz e estranho
Surge o juízo que a mente traz
Que se sai mal com uma zarabatana torta.*

*Minha pintura morta
Trata de defender, Giovanni, e a minha honra,
Não sendo em bom lugar, nem eu pintor]*

*Tradução de Nilson Moulin, com adaptações minhas (grifos).
(MICHELANGELO, 1994, p. 29)*

O soneto trata inequivocamente dos afrescos da Capela Sistina – que consumiram longos anos da vida do artista. Michelangelo retrata-se a si mesmo no gesto de pintar o teto, seja em verso seja em desenho: o poema, no *foglio* original, vem acompanhado de um rabisco de seu punho, em que se representa a si mesmo, com o pincel na mão e o rosto voltado para o alto, enquanto tenta alcançar o teto sob sua cabeça. A pintura exige grandes sacrifícios físicos, que o autor comicamente representa de modo *grotesco*: sua coluna, arqueada para trás, chega a conformar-se num arco da Síria (v. 14); seu rosto, coberto de tinta, é melhor pintura que aquela do teto (v. 8). Tais deformações e degenerações corporais, muito próprias do gênero do grotesco, remetem a um aspecto certamente curioso da produção poética de Michelangelo – justamente aquele momento em que sua autoimagem se torna, antes de tudo, autodeprecante.

É em poemas cômicos como esse – inspirados, em grande parte, pela literatura burlesca do *Quattrocento*, tal como aquela de Lorenzo de’ Medici ou Poliziano – que Buonarroti faz sentir sua verdadeira origem florentina, permitindo ao leitor moderno tanto quanto ao de seu tempo escutar a palavra vinda da rua, toda ela marcada pela linguagem popular, coletada pelo espírito renascentista humanista e transformada em poesia do estilo *baixo*. Não uma poesia qualquer, diga-se de passagem, mas principalmente uma lírica provocativa, que, considerando os limites do gênero cômico, extrapola-os em certa medida. Essa extrapolação, no caso do poema em comento, dá-se pelo conteúdo e pela forma a uma só vez: a cauda do soneto, seus dois tercetos a mais, parecem de fato um *apêndice* ao poema principal, que poderia muito bem terminar no verso 14, sem qualquer dano à compreensão do leitor.

Os dois últimos tercetos, nesse sentido, carregam-se de tonalidade diversa daquela do restante do soneto, que se torna a partir de então um tanto mais melancólico – como se o riso servisse, de algum modo, para dar suporte à situação poética concreta a que o poema faz referência, isto é, a do Michelangelo pintor. São, de fato, comentários ao poema que acabou de ser escrito (ou lido): todos os 14 primeiros versos não são senão “juízo (...) falaz e estranho” (v. 15-16), que mal conseguem expressar-se na forma poética convencional do soneto. No fim, tudo se explica: a situação do artista é a de conflito com sua obra, que ele mesmo pinta num lugar ruim (um teto, ou ainda, conforme permite a interpretação mais irônica, a própria cidade de Roma), com o agravante de não se considerar tampouco um bom pintor.

A despeito disso, a transgressão poética é, em primeiro lugar, linguística. Conforme detecta Glauco Cambon, a linguagem desse poema é toda pautada pelo seu

cunho fortemente popular, que lhe atribui ao mesmo tempo efeito cômico e faz desses versos fruto de contravenção, social tanto quanto lírica:

"It is a pungent Florentine voice we hear, straight from the market square, and if it makes the persona its own reflexive target it is because it can laugh at the whole world. The laughter has the savagery of satire without moralizing purposes; it is rage turned inside out, with the result that caricature wreaked on the self-punishment speaker arouses a cathartic hilarity (...). The savage mirth of those words from the Arno's shore; gozzo, scrigno, peccia, cul, corteccia; words to horrify the effete courtiers and Petrarchizing purists; words to be felt, not just heard, in their tactile quality (...). " (CAMBON, 1985, p. 6-7)

[É uma pungente voz florentina que escutamos, direto da praça e do mercado, e se ela faz da persona seu próprio alvo reflexivo é porque ela é capaz de rir de todo o mundo. O riso possui a selvageria da sátira sem seus propósitos moralizantes; é uma raiva voltada para dentro, com o resultado de que um falante caricato provoca uma hilariedade catártica (...). A alegria selvagem daquelas palavras da beira do Arno: gozzo, scrigno, peccia, cul, corteccia; palavras para horrorizar os cortesãos afetados e os puristas petrarquizantes; palavras para serem sentidas, não apenas ouvidas, em sua qualidade tátil (...)]

Cambon percebe, portanto, a existência de um programa poético que se desenha nos poemas buslescos de Michelangelo. O poema 5 acima é, dentre eles, o primeiro de que se tem notícia (eis que escrito, provalmente, entre 1508 e 1512); contudo, especula-se que de sua pena tenham saído ainda muitos outros, na correspondência que manteve com o amigo Giovanni (mencionado ao verso 19). Trata-se de Giovanni da Pistoia, com quem o artista entreteria longo e proveitoso diálogo epistolar. É a ele que o poeta pede, num *à parte* cômico tanto quanto dramático, que defenda sua honra, já que não o farão nem ele mesmo, que não é pintor, nem sua própria obra, que por estar em mal lugar só poderá depor contra ele.

Essa melancolia que circunda o poema – e que acaba por lhe conferir certa atmosfera mais profunda do que uma mera leitura superficial poderia revelar – remete-nos à Roma dos anos 1508-1512, período no qual Michelangelo pintava, dia após dia, mais alguns metros do teto, ou então preparava-se para mais uma seção, afixando o cartão ou a mistura das cores. Naqueles dias, em que a cidade se

encontrava à mercê da corte do Papa Julio II, e também Michelangelo, que parecia lembrar desse período de sua vida com especial animosidade. Não raro, seus biógrafos sabem narrar sua vida segundo o mito, propagado pelo próprio artista. Forcellino, contudo, garante que a má memória de Michelangelo menos tem a ver com seus atritos com o papa que com suas ambições ávidas de glória – e o devido pagamento (FORCELLINO, A., 2011, p. 83).

De todo modo, Cambon parece estar minimamente correto quando compreende o soneto em sua relação com a situação política europeia e seus reflexos na corte papal: Michelangelo, que se encontrava sozinho em meio das hostilidades da vida social cortesã romana, escreve ao amigo Giovanni com finalidades aparentemente catárticas, como um modo de dar forma poética à tensão política na qual está ele mesmo inserido, enquanto artista, e na qual se insere também a sua obra, com todos os significados que ela assume ao ter sido encomendada pelo Papa Júlio II, o “papa guerreiro” (CAMBON, 1985, p. 7). Reforça a tese o fato de que o próprio afresco do teto possui referências ocultas e críticas sutis ao papado dos Della Rovere (BLECH; DOLINER, 2008, p. 187-189). Basta ver, também, que Michelangelo escreveu ainda outros poemas de teor semelhante (em especial o 6 e o 10). Tais poemas, que não tratam especificamente de arte, não serão considerados na presente análise; contudo, seria interessante contá-los entre seus poemas políticos, dos quais tratamos, brevemente, no Capítulo I.

Há, contudo, algo de especial sobre o poema em questão, que o torna mais do que um poema *político*: Michelangelo apresenta-se – e esta é a novidade representada por este poema – como artista, sim; porém, encontra-se aqui despido de quaisquer daquelas dignidades platônicas que busca conceder à figura do artista. Sua primeira representação do artista que se põe a trabalhar está muito distante da

figura com que nos acostumamos a perceber em Michelangelo – justamente aquela figura enobrecida do *gênio*, retratada pelo próprio poeta em quantidade muito mais expressiva de seus versos. Até aqui, viemos justamente tratando desta imagem específica, isto é, a figura do artista como alguém capaz de traduzir o *concetto* celeste num objeto concreto, que é a obra de arte. Desse ponto de vista, o artista não é mais mero artesão, pois seu trabalho, mais do que manual, é intelectual. Relembremos os versos do soneto 151:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscreva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto. (151, v. 1-4)*

O mote do quarteto – um dos mais famosos de Michelangelo, diga-se de passagem – é justamente a valorização da atividade intelectual do artista, cuja grandeza está localizada *mais na mente que na mão*. A mão, que por sua vez representa enfim a corporeidade do artista, só se presta a seus desígnios se “*ubbidisce all'intelletto*” (v. 4). Do ponto de vista neoplatônico, tal observação faz muito sentido, dado que o *concetto*, ou a ideia transcendental, precede o mundo concreto. A realidade das coisas encontra-se, inclusive, nesse plano ideal, onde diluem-se os particulares e as características acidentais para atingir-se a pura essência das coisas, isto é, o seu ser perene e imutável. Nesse sentido, a verdadeira obra de arte é aquela que o artista concebeu em sua cabeça; a pedra esculpida nada mais é do que uma versão pálida, cópia mais ou menos perfeita – a depender da habilidade do artista – do *concetto* original.

Poemas como esse (que correspondem, grosso modo, à quase totalidade da poesia michelangiana), a despeito da opinião de Francesco Berni, qual seja, a de que Michelangelo “diz coisas”, não possuem a concretude de um poema burlesco

como o soneto 5, que trata apenas da corporeidade do artista. É próprio do grotesco concentrar-se sobre imagens corpóreas e físicas, como forma de rebaixamento, a nível temático, e a fim de criar efeitos de comicidade. Tais rotinas encontram-se à larga no poema 5. Contudo, é justamente pela presença da caudatura – isto é, dos dois tercetos finais – que o poema extrapola seu sentido puramente cômico, para tornar-se enfim melancólico, dada a incapacidade do artista – que não é pintor – em dar forma satisfatória ao “*iudizio che la mente porta*” (5, v. 16):

<i>Peró fallace e strano</i>	15
<i>Surge il iudizio che la mente porta</i>	
<i>Ché mal si tra' per cerbottana torta.</i>	
<i>La mia pittura morta</i>	
<i>Difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,</i>	
<i>Non sendo il loco bon, né io pittore. (5)</i>	20

Nesses versos derradeiros, Michelangelo oferece uma explicação para a situação representada por seus tormentos físicos, que nas estrofes anteriores remontavam apenas a uma expressão corpórea, mas que ora atingem também uma expressão de tonalidade emocional e, com ela, densidade psicológica. A preocupação do artista com sua *honra* – isto é, com seu renome artístico, depois de executar uma obra aquém de sua idealização, que lhe surge defronte como algo “falaz e estranho”.

Trata-se, portanto, do primeiro poema em que Michelangelo expõe sua tensão com a figura que lhe fazem – sua figura pública de artista, que, se para ele é motivo de riso burlesco, é também motivo de preocupação, temendo ele mesmo a zombaria que lhe poderia incidir se fracassasse em seu empenho. É no mínimo irônico que a obra a que o poema faça referência seja, justamente, o teto da Capela Sistina, que lhe daria renome e reconhecimento a nível europeu ainda em vida, atraindo uma miríade de admiradores de todos os cantos; mais ainda, que tal obra seja justamente aquela que, dentre os seus afrescos, seja ainda a mais reconhecida e lembrada em

nossa memória cultural, por mais coisas que, enquanto pintor, Buonarroti tenha feito depois. Por outro lado, é significativo detectar aqui uma tensão, que, conquanto se dê no plano lírico, expõe a posição de Michelangelo enquanto poeta diante de sua obra artística.

Inevitável, nesse sentido, perseguir aqui os traços poéticos que mais dariam consequência a essa tensa relação entre poesia e arte, qual seja: a figuração que Michelangelo faz, na qualidade de poeta, de si mesmo enquanto artista. A poesia parece-me, portanto, um meio eficaz para, por um lado, dar expressão a tensões paupáveis do artista com sua obra; e por outro, por meio de tal expressão, comunicar ao público (no caso, composto de Giovanni e os demais amigos florentinos que participassem da correspondência) uma autoimagem, uma projeção que o poeta faz de si mesmo enquanto artista. Essa autoimagem, naturalmente, serve-se do burlesco para ser construída, segundo um princípio retórico. A autodeprecação, seguida pela autocomiseração, é um gesto poético efetivo, capaz de oferecer convencimento a respeito da situação dramática em que o poeta-artista encontrava-se.

Não por acaso, uma das épocas de sua vida mais romanceadas, biografadas, filmadas, etc. é justamente o período em que passou a pintar o teto da Sistina. Sabe-se bem que, a bem da verdade, Michelangelo recebeu boa dose de liberdade criativa, além de ter sido satisfatoriamente recompensado, para um artista que, como ele mesmo admite, quase não dominava a arte do afresco (FORCELLINO, A., 2011, p. 93). Muitos dos fatos que, segundo o próprio Michelangelo, contribuíram para que lhe fosse incumbida a ingrata tarefa de colorir o teto do Papa Júlio II – a exemplo da suposta inimizade de Bramante – foram repetidos mais vezes do que o necessário para que se tornassem verdade, inclusive por biógrafos clássicos, como Vasari e Condivi. Sabe-se hoje, contudo, com base em provas documentais, que muito do que

o artista ofereceu à posteridade como narrativa de seus tormentos no serviço à corte papal não é senão *mito* (FORCELLINO, A., 2011, p. 84). Ora, em poemas como o que se apresenta agora em comento, o que se vê é a gênese de semelhantes mitos.

Por trás da máscara do pintor frustrado com sua obra, portanto, devemos entrever a figura do artista frustrado com seu mecenas. Michelangelo criou sua própria genialidade, ao julgar-se capaz de mais do que podia. Por outro lado, seu julgamento sobre si mesmo parecia no mínimo sincero, dada a proporção gigantesca de suas obras. Foi lá e fez, é verdade; contudo, do que prometia à época de Julio II, entregou menos da metade. Segundo Forcellino, era o apelo dos bons frutos de sua colheita – isto é, a recompensa financeira por obras colossais e a perspectiva de reduzir os custos trabalhando sozinho – que motivaram Michelangelo a frustrar-se a si mesmo e a muitos de seus projetos inacabados (FORCELLINO, A., 2011, p. 90). Tal não é o caso da capela Sistina, mas o túmulo do papa, encomendado antes do teto, nunca atingiu a monumentalidade dos planos originais.

Tendo tudo isso em mente, fica difícil dar azo ao fato que Michelangelo se acreditasse realmente um mau pintor, ou que sua pintura fosse, como a chama, morta (5, v. 18). O poema, embora cômico, é dramático em sua essência, e portanto se aproxima de muitos outros versos de sua pena, cujo tom, como bem detectava Binni, é justamente o da dramaticidade. É claro que Binni reconhece essa dramaticidade com extrema seriedade de sua parte:

“Ma tutto viene estremizzato e le varie vie de ricerca espressiva, legate a temi spesso di ardente e scoperta occasionalità autobiografica (...), già mettono a nudo l’eccezionale tensione drammatica storico-personale che Michelangelo immette nella sua poesia” (BINNI, 1975, p. 42)

[Mas tudo vem extremizado e as várias vias de pesquisa expressiva, relacionadas a temas frequentemente de ardente de descoberta ocasionalidade autobiográfica, já metem a nu a excepcional tensão dramática histórico-pessoal que Michelangelo insere em sua poesia]

Binni está correto em detectar a tensão dramática do poema; acerta também em perceber a conexão entre essa tensão e fatos biográficos do artista; contudo, não parece perceber muito claramente que tal tensão é de natureza retórica, e que, se tem a ver com a situação histórico-pessoal do artista, essa relação só se dá na medida em que o poema oferece uma interpretação muito particular dessa situação, com o claro intento de convencer, emotivamente, o leitor do poema, impactando de algum modo, captando sua benevolência, num primeiro momento, por meio do riso, para conduzi-lo logo em seguida ao desfecho melancólico da caudatura. Michelangelo, enfim, embora apenas ainda pareça apenas experimentar com as formas poéticas que descobre na tradição, desde cedo já dá mostras de saber muito bem manipular as formas para construir com elas um sentido preciso.

Assim, o poema 5, embora tenha sido escrito em sua juventude, não é o poema de um mero aprendiz de poesia, mas é fruto de uma deliberada construção poética, inédita até então, porque em forma cômica, diferente de muito do que Buonarroti havia escrito. Trata-se, enfim, do produto bem-acabado de uma reflexão sobre sua figura de artista, reflexão esta que, conquanto lírica, não deixa de aprofundar-se ao experimentar com a forma. Esse experimento é guiado, a princípio, pela convenção burlesca – que é, contudo, extrapolada pelo poeta, uma vez que, conforme acrescenta a caudatura ao soneto cômico, reescreve-o inteiro. De fato, é nos versos finais que o poema é *interpretado* pelo próprio poeta, que oferece sinais de como deseja que sejam lidos os seus versos.

Essa atitude, comum na poesia artística de Michelangelo, como já vimos nas duas seções anteriores do presente Capítulo, é nada menos do que a de construção de um *ethos* discursivo, em torno da qual todo o poema se orienta, como se a personagem fosse, ela mesma, um vetor, a apontar para o sentido daquelas palavras

ali dispostas em forma de soneto. Um tal *ethos*, ou uma tal *persona*, como prefere chamá-la Cambon, alinha-se necessariamente com o *pathos* do poema, isto é, sua tonalidade melancólica, tão repisada pelo poeta em sua obra como um todo, mas que aqui aparece, num momento especial, na relação estreita com sua obra artística. Nesse sentido, é razoável apontar para a dramaticidade do soneto, em sentido emotivo, com respaldo na própria tonalidade burlesca das primeiras estrofes, que acabam por configurar-se num senso tragicômico, a culminar nos versos finais.

Se o poema serviu a seu propósito, difícil imaginar, já que lhe pesa em contrário a diversa opinião que mantemos quanto às qualidades do afresco no teto da Sistina. Contudo, trata-se de notável exercício de arguta poética, da parte de Michelangelo, que sabe articular a tradição poética florentina de extração burlesca com a fineza de sua interpelação ao amigo Giovanni, trazendo a luz sua delicada posição social num momento em que, enquanto artista, trabalhava para estabelecer-se em Roma e na profissão, almejando conquistar para si um lugar ao sol. E se o sol da Toscana lhe tinha sido favorável, seu destino em terras romanas era ainda incerto e nebuloso, quando encontrava-se a serviço do papa Júlio II, que a considerar relatos biográficos recentes, lhe fora mais paciente e generoso do que a encomenda, pagando-lhe uma generosa soma tanto pelo afresco quanto pelo (por muito tempo incompleto) monumento funerário (FORCELLINO, A., 2011, p. 84).

*

Outro exemplo de melancolia em estágio bruto seria o poema 267, também ele burlesco. Trata-se de um dos raros poemas longos de Michelangelo: um *capitolo*, forma também típica do burlesco florentino, além de ser especial favorita de

Francesco Berni, poeta que, como já tivemos oportunidade de mencionar, foi correspondente poético de Michelangelo nos anos 1530. Vejamos o poema:

*“l’ sto rinchiuso come la midolla
da la sua scorza, qua pover e solo,
come spirto legato in un’ ampolla:
e la mia scura tomba è picciol volo,
dov’ è Aragn’ e mill’ ope e lavoranti, 5
e fan di lor filando fusaiuolo.
D’ intorn’ a l’ uscio ho mete di giganti,
ché chi mangi’ uva o ha presa medicina
non vanno altrove a cacar tutti quanti. 10
l’ ho ’mparato a conoscer l’ orina
e la cannella ond’ esce, per quei fessi
che ’nanzi di mi chiamon la mattina.
Gatti, carogne, canterelli o cessi,
chi n’ ha per masserizi’ o men viaggio 15
non vien a vicitarmi mai senz’ essi.
L’ anima mia dal corpo ha tal vantaggio,
che se stasat’ allentasse l’ odore,
seco non la terre’ l’ pan e l’ formaggio.
La toss’ e l’ freddo il tien sol che non more;
se la non esce per l’ uscio di sotto, 20
per bocca il fiato a pen’ uscir può fore.
Dilombato, crepato, infranto e rotto
son già per le fatiche, e l’ osteria
è morte, dov’ io viv’ e mangio a scotto.
La mia allegrezza’ è la maninconia, 25
e l’ mio riposo son questi disagi:
che chi cerca il malanno, Dio gliel dia.
Chi mi vedess’ a la festa de’ Magi
sarebbe buono; e più, se la mia casa
vedessi qua fra sì ricchi palagi. 30
Fiamma d’ amor nel cor non m’ è rimasa;
se l’ maggior caccia sempre il minor duolo,
di penne l’ alma ho ben tarpata e rasa.
Io tengo un calabron in un orciuolo,
in un sacco di cuoio ossa e capresti, 35
tre pilole di pece in un bocciuolo.
Gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stomento
c’ al moto lor la voce suoni e resti.
La faccia mia ha forma di spavento; 40
i panni da cacciar, senz’ altro telo,
dal seme senza pioggia i corbi al vento.
Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
ne l’ altro canta un grillo tutta notte;
né dormo e russ’ al catarroso anelo. 45
Amor, le muse e le fiorite grotte,
mie scombiccheri, a’ cembali, a’ cartocci,
agli osti, a’ cessi, a’ chiassi son condotte.
Che giova voler far tanti bambocci,
se m’ han condotto al fin, come colui 50
che passò l’ mar e poi affogò ne’ mocci?*

*L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinïon, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,
ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto.” (267)* 55

*[Estou recluso como o miolo
Em sua casca, cá pobre e só,
Como espírito prezo na lâmpada:
E a minha tumba escura é um pequeno vazio
Onde Aracne e suas mil ajudantes 5
Se esmeram em sua tessitura.
Perto da saída há merdas de gigante,
Pois quem come uva ou tomou remédios
Não vão a outro lugar cagar todo o mundo.
Aprendi a conhecer a urina 10
E o canal por onde escorre, pelas fissuras
Que para o dia me chamam de manhã.
Gatos, carniças, penicos ou latrinas,
Não há quem por diligência ou por atalho
Não venha a visitar-me sem portá-los. 15
A minha alma de meu corpo há tal vantagem,
Que se soprado soltasse os odores,
Consigo não reteria pão e queijo.
A tosse e o frio retem até a morte,
E se não sai pelo furo de baixo, 20
Pela boca o bafo às penas pode sair fora.
Esgotado, rachado, despedaçado e quebrado,
Estou já pelas fadigas, e minha hospedaria
É a morte, onde vivo e como à pensão.
A minha alegria é a melancolia, 25
E o meu repouso são estes desconfortos:
Que quem busca a desgraça, Deus lha dá.
Quem me visse assim ficaria
Grogue; e ainda mais, se visse
A minha casa aqui entre palácios tão ricos. 30
A chama do amor no meu coração não permaneceu;
Se quanto maior a caça menor a dor,
De penas a alma tenho bem despida.
Eu tenho um vespão na minha cabeça,
Meu corpo é um saco de ossos e nervos, 35
Com três pedrinhas na vesícula.
Os olhos roxos e caídos
Os dentes como teclas de piano,
Que a mover soam minha voz.
Minha cara tem forma de dar medo; 40
Minhas roupas espantam, sem mais,
Os corvos dos campos arados.
Numa orelha fez sua teia uma aranha,
E na outra me canta um grilo toda noite;
Não durmo e ronco catarrento. 45
Amor, as musas e grutas floridas,
Meus esboços, aos tambores, às tubas,
Às pensões, às latrinas e aos bordéis são conduzidos.
De que adianta querer fazer tantos bonecos,
Se me conduziram a este fim, como aquele 50
Que atravessou o mar e morreu na praia?*

*A arte prezada, que por algum tempo
Me deu tanta fama, me leva a isto,
Pobre, velho e servo forçado de outros,
Que me desfaço, se não morro logo.]*

55

O poema acima é diverso daquele que até agora analisávamos: e tal diferença é proporcional ao período de quase quarenta anos que os separam entre si. O *capitolo* michelangiolesco, que nunca até agora recebeu tradução para o português, é certamente um dos primeiros poemas da fase tardia de seu autor, que a partir de então parece obstinar-se em compor versos sobre sua própria velhice. O grande tema das estrofes que acabamos de ler é justamente o da velhice, do artista enquanto velho, de suas deformidades físicas (v. 34-45), de suas desventuras nessa fase da vida (v. 1-33) e do tempo perdido (v. 46-55). O desfecho do poema não poderia senão ser a lamentação de um velho, que olha para trás e vê sua própria vida com os olhos de quem já sabe melhor da vaidade daquilo tudo que deixou para trás.

E talvez a grande, a mais fundamental diferença entre o poema 5 e o poema 267 seja justamente essa. A despeito de qualquer semelhança de estilo – o linguajar popularesco, as figuras de linguagem todas ligadas à fisicalidade, a tonalidade burlesca e cômica para consigo mesmo, a autodeprecação e a autocomiseração, a melancolia – ambos os poemas se separam pela passagem do tempo: de um longo tempo. Denotam decerto não apenas o amadurecimento de Michelangelo enquanto poeta, mas enquanto pessoa viva e histórica. É palpável e concreta a distância temporal entre as duas obras. Não que Michelangelo não tivesse retratado a si mesmo como velho antes: em verdade, os poemas 22 e 23, por exemplo, datados da década de 1520, retratam seu autor já idoso, embora não tivesse senão quarenta anos. Contudo, no contexto do poema 267, a velhice já não é *apenas* figura de retórica – o realismo burlesco acentua-se ainda mais profundamente na medida em que se vê

marcado pela melancolia; melancolia estaque vai sugerida enquanto vivência de uma velhice cada vez mais pesada e sentida.

É claro que, retoricamente falando, não se trata de outra coisa, isto é, de *figuras de linguagem*: Michelangelo, como bom poeta que se tornou, consegue agora provocar efeitos mais impactantes em seus leitores, muito mais eficazmente do que em versos juvenis. As imagens de seu próprio corpo, por exemplo, cercadas do linguajar da rua, são fortes o bastante, e cada palavrão é sonoro e estridente. Contudo, a distinção que eu desejo demonstrar perspassa esta questão, justamente porque, se no primeiro poema, o soneto 5, existe o sentimento bem definido de preocupação do artista com sua futura reputação, isto é, do sentido que sua obra adquiriria no *futuro*, o segundo, 267, é todo ele carregado pelas sombras de um pesado *passado* artístico, que se esvai de significado à medida em que o poema vai culminando em seu desfecho – todos os sonhos desfeitos, todas as ilusões perdidas. *The dream is over*.

O soneto caudado de Michelangelo, conquanto melancólico, é todo ele marcado por certa esperança juvenil, pela força efulsiva da potência criadora com que ele mesmo trabalhava no teto da Sistina incessantemente. O presente poema não possui, de modo algum, esse veio de esperança: é o Michelangelo do subsolo quem nos fala (CAMBON, 1985, p. 9). Segundo Cambon:

“the self-caricature of the early piece had more sheer fun than bitterness; by comparison, the capitolo ternario from the late 1540s has reversed the dosage of those two ingredients to the point where the distillation leaves a bitter taste: unrelieved destructiveness lurks in it, the venom of black humor” (CAMBON, 1985, p. 19)

[a auto-caricatura do poema juvenil era fruto mais de um divertimento de que da amargura; em comparação, o capitolo ternario do fim dos anos 1540 reverteu a dosagem entre os dois ingredientes, ao ponto de que a destilagem deixou um um gosto amargo: invade uma destrutividade desamparada, com o veneno do humor negro]

E Cambon nos lembra que o humor negro, com seu amargor, adquire aqui dimensões físicas e viscerais, e que o melancólico, segundo a medicina antiga, era justamente aquele atacado pelos humores negros, isto é, pela bile. Esse amargor rancoroso faz-se sentir exatamente desse modo: visceralmente.... Ao longo de todo o poema, principalmente nos momentos em que Michelangelo descreve-se a si mesmo fisicamente em tons terrosos: deformado, doente, senil, subterrâneo.

Sua mensagem vem de dentro de uma prisão, eis que o poeta é “*come un spirto legato in un’ampolla*” (v. 3), isto é, um gênio preso no interior de uma lâmpada, ou como um morto no túmulo, sua “*tomba*” (v. 4). O Michelangelo do subsolo, contudo, fala mais a si mesmo do que a qualquer outro: àquela altura, haviam falecido Luigi del Riccio (1546) e Vittoria Colonna (1547); seus correspondentes poéticos haviam desaparecido (CAMBON, 1985, p. 20). Não mais existe qualquer Giovanni da Pistoia que venha em defesa de sua honra. Esse homem do subsolo, que fala debaixo do palco e por trás da cortina para um público ausente, é característico do que seria a obra tardia de Michelangelo – uma voz sobre o silêncio da existência. Fala como se fosse alguém além da morte: a potência tectônica desses versos é destrutiva e esmagadora: é o ponto final, *la pietra sopra*, o túmulo que marca o fim de uma vida.

É o corpo que se vai, devagar, pedaço a pedaço: os dentes que caem (v. 38), a vista embotada (v. 37), os problemas gástricos (v. 16-18), a surdez (v. 43), a insônia (v. 45), etc. – mais do que o corpo que se vai com o tempo e com a matéria, Michelangelo cuida de sua alma: “*La mia allegrezza’ è la maninconia*” (v. 25), escreve, no mais dramático dos lamentos jamais escritos por sua pena. E seus repousos não são senão desconfortos (v. 26); sua velhice é tempo de cansar-se mais depressa da vida. “*Fiamma d’amor nel cor non m’è rimasa*” (v. 31), lamenta o poeta, vendo passar com

a juventude também os seus amores. Mais dramáticos, porém – e certamente mais melancólicos – os dez versos finais:

*Amor, le muse e le fiorite grotte,
mie scombiccheri, a' cembali, a' cartocci,
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte.
Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocchi?
L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,
ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto.” (267, v. 46-55)*

A conclusão do poema não poderia ser mais inequívoca: o amor que Michelangelo cantou em seus poemas serve agora de canção em albergues e prostíbulos; suas esculturas monumentais, não mais que bonecos, nada lhe fizeram senão lhe tornar pobre, velho e doente. A arte, que lhe havia concedido tanta fama e estima em seus tenros anos, não lhe teria permitido sequer colher de seus frutos, eis que o colocava à mercê de outros, como escravo dos poderosos, sem recursos para escapar de sua situação tão opressora, a não ser pela via da morte.

É claro que o bom leitor deverá atentar para tais versos com um mínimo de desconfiança: sabe-se de biógrafos (FORCELLINO, A., 2011, p. 5) que, sob o leito de morte de Buonarroti, foi encontrado um verdadeiro tesouro, reunido pelo artista durante anos a fio de duros trabalhos, enquanto vivia sob o rigor da pobreza. Cabe recordar que Michelangelo provavelmente escreveu os versos presentes enquanto já residia no casebre de Macello dei Corvi, justamente o alojamento que descreve nos v. 29-30 (sem contar com as referências à sua indigna vizinhança, nos v. 7-15). Contudo, boa parte de sua pobreza devia-se mais ao hábito que ao destino que lhe havia legado, de fato, a arte. Pela arte, Michelangelo fez de si mesmo um homem consideravelmente rico.

Contudo, a despeito disso, se a princípio não devemos encarar os versos finais como um retrato fiel da velhice do artista, ou de suas condições materiais, é muito significativo que Michelangelo faça da arte os comentários que faz. Sua poesia – seus cantos de amor, a tocar em lugares tão infames – e sua escultura – nada mais que bonecos – não são aqui senão simbolicamente revestidas daquela mesma atitude melancólica, a permear todo o poema, de que a vida como um todo é um despropósito, e mesmo as coisas mais altas e dignas da obra de uma vida inteira podem ser nada mais que vaidade. Seus amores e sua arte são como que tocadas por aquela mesma sombra de morte que paira sobre seu corpo e sobre sua casa – e, enfim, sobre tudo aquilo que simbolicamente circunda e define as fronteiras de sua *persona* artística. A figura do artista, no fim das contas, se esvai: e tudo é, agora, dissolução.

Não se trata, portanto, de renegar nem poesia, nem arte. Essa, embora seja a interpretação mais comum para o presente poema, não dá conta de toda a sua complexidade, ao focar a análise apenas nos dez últimos versos. Trata-se, sim, de revesti-las, poesia e arte, de uma geral renegação da vida: *“ch’i’ son disfatto, s’i’ non muoio presto”* (v. 55). O pano de fundo desse gesto em relação à vida – quase que um anseio pela morte – encontra respaldo em um sem número de poemas de Buonarroti, principalmente num sentido platônico, isto é, no sentido de liberar a alma do corpo e do mundo dos sentidos para, enfim, reencontrar a unidade com Deus no fim da linha. Esse aprisionamento é o próprio primeiro verso do poema: *“l’ sto rinchiuso come la midolla/ da la sua scorza”* (v. 1-2), e reverbera em toda a sua estrutura temática: o corpo, o mundo sensorial, morrem devagar com a velhice, que não é senão um demorar-se *da e na* Morte.

Essa atitude, segundo Robert Clements, pressagia algo que seria próprio do estilo *barroco* – ou mesmo, em sua palavra, de *calderoniano* (CLEMENTS, 1966, p.

53). Michelangelo, segundo o autor, é um dos primeiros inventores do estilo, principalmente a partir de 1550. Nada obstante, as raízes do barroco estariam localizadas, de modo profundo, em diversos momentos da obra literária e figurativa de Buonarroti. Clements recorda, por exemplo, de um desenho em cartão, feito por Michelangelo, e denominado *Il sogno della vita umana*: também para o artista, muito antes de Calderón, *la vida es sueño*, a vida não passa senão de um sonho, em que tudo é ilusório e enganoso.

Segundo Clements, essa atitude se desenvolve na medida em que vai crescendo o misticismo tardio de Michelangelo, e com ele a desconfiança em relação ao mundo sensorial e também às próprias artes, que lhe parecem então cada vez mais incapazes de desvendar o mistério por trás do sonho. É claro, ainda assim, Michelangelo nunca deixa de produzir sua arte, embora consciente do engano:

*Con tanta servitù, con tanto tedio,
e con falsi concetti e gran periglio
dell'alma, a sculpir qui cose divine (282)*

*[Com tanta servidão, com tanto tédio,
e com falsos conceitos e grande perigo
para a alma, a esculpir aqui coisas divinas]*

A verdade é que a posição de Michelangelo em relação às artes sempre foi ambígua: reflexo talvez de sua vivência juvenil, memória viva daquele momento histórico em que Savonarola incitava os florentinos a deixarem queimar suas riquezas materiais – incluindo aí obras de arte – em suas fogueiras da vaidade. Não surpreende a ideia de que, segundo Clements, alguns de seus poemas são escritos de tal modo que, a crer em seu conteúdo imediato, pareceria que Michelangelo considerava sua vida *vanitas vanitatum* (CLEMENTS, 1966, p. 84). Essa impressão, de acordo com o autor, é justamente aquela que emana de poemas como o *capitolo ternario* 267, que

se conclui evocando o tema das vaidades humanas, como a arte, o amor e a beleza o são na vida de Michelangelo.

Figura 1: Il sogno della vita umana (1533); carvão sobre papel.

Fonte: www.atlantedellarteitaliana.it

Importa saber, nesse sentido, que a reconfiguração da arte na poesia passaria pelo crivo religioso – e de uma religiosidade marcadamente antirenascentista, com reverberâncias do nascente barroquismo ou maneirismo. Portanto, os versos finais desse poema, conquanto melancólicos, ultrapassam qualquer significado meramente psicológico ou de circunstância que se lhes possa dar. Conforme escreve Girardi:

“Di per sé, queste parole potrebbero essere soltanto l’espressione di un momento di stanchezza (...). Senonché, il motivo ritorna e anzi s’approfondisce in termini di indubbia serietà in molti componimenti più tardi (...). Non si tratta dunque di uno stato d’animo passeggero, ma di una meditata, maturata, sofferta convinzione della mente. (...) Non è solo la stanchezza della vecchiaia che gli fa pensare così, ma la raggiunta chiarezza del giudizio” (GIRARDI, 1975, p. 49-50)

[Por si, estas palavras poderiam ser tão somente a expressão de um momento de cansaço. Contudo, o motivo retorna e também se aprofunda em termos de indúbia seriedade em muitos de suas composições mais tardias. Não se trata, portanto, de um estado de ânimo passageiro, mas de um meditado, maturado, sofrido processo de convencimento da mente. Não é apenas o cansaço da velhice que o faz pensar assim, mas a consequente clareza de juízo]

O que Girardi quer dar a entender, em meu parecer, é justamente o fato de que o poema 267 é o primeiro de uma sequência de poemas tardios que, por princípio, denotam uma profunda alteração na visão de mundo michelangeliana, a partir da crise dos valores que orientavam seu fazer artístico. É justamente uma tal crise que poderia render anuladas as conquistas de sua labuta artística, retirando-lhes o significado, como que a lhes puxar o tapete. Segundo Girardi, mais do que um lamento dramático e melancólico, as palavras de Michelangelo são fruto de uma refletida convicção sobre os destinos da arte – de sua arte e da arte como um todo, num mundo em que era iminente a crise religiosa e, em decorrência, a crise dos valores humanistas, que até então tinham orientado Buonarroti em sua prática e em sua teoria artística. É, em suma, uma *“crisi dell’arte e del gusto della costruzione artistica”* [crise da arte e do gosto da construção artística] (GIRARDI, 1975, p. 48)

Sua própria poética, por outro lado, passaria a refletir essa crise. O próprio poema 267 é um dos primeiros índices de que essa crise atravessava também as considerações líricas de Michelangelo, que, mais do que tematiza-las em verso, buscou uma forma até então pouquíssimo explorada em sua carreira poética, a saber, a forma do *capitolo ternario*. Mais raros ainda são os poemas longos em sua obra – a preferência por poemas curtos, que possam concisamente expressar uma ideia central no mínimo espaço possível, sempre foi característica de seu *modus scribendi*. O retorno à experimentação com formas longas denota a crise das formas poéticas até então utilizadas pelo escritor, que compunha principalmente madrigais. A maestria de Michelangelo em seu período senil o levaria a preferir sonetos – mais formais, e portanto, mais apropriados à temática religiosa que permearia seus últimos versos.

De todo modo, o *capitolo*, se por um lado longe de ser forma bem aproveitada pelo poeta, é magistralmente escrito no caso em questão. São os dez versos finais que, não mais carregados daquele tom a um só tempo cômico e dramático, enfim abandonam em parte a acidez visceral até então distilada pelo poeta, para encerrar em chave de ouro, com uma reflexividade melancólica sobre o eu artístico do poeta e sobre sua atividade no mundo. Se por um lado o poema reconhece a corporeidade do humano, com todas as suas cômicas degradações físicas e morais, é melancólico apenas porque resiste em realmente deixar partir, diante dessa realidade corpórea, as grandes aspirações que mantêm viva a alma humana.

A melancolia de Michelangelo, nesse sentido, tem a ver justamente com a identificação daquela crise de valores – valores que lhe eram tão caros e que, agora, com o artista já em sua plena velhice, parecem morrer e denunciar a morte próxima mais da alma que do corpo, eis que este, o corpo, parece resistir à passagem lenta do tempo, suportando todo o tipo de degradação que a alma, por sua vez, parece tão

frágil para poder igualmente enfrentar. Nesse sentido, a antiga e clássica dualidade entre alma e corpo tomam o espaço temático do poema, cujo lamento só se dá pelo reconhecimento de que o corpóreo, o terreno e o mundano são capazes de vencer e liquidar com a nobreza das mais altas aspirações humanas. Tolas, elas assumem agora o aspecto de uma vaidosa ilusão, que se desfaz como fumaça no ar. Os poemas, que com tanto cuidado escreveu para homenagear seus amores, são agora cantados em bordéis; suas esculturas, não mais que bonecos, de nada lhe servem para garantir uma velhice segura, e mais ainda, talvez representem perigo para sua alma que, orgulhosa, por tanto tempo se vangloriou de sua habilidosa confecção.

Mais ainda, essa crise de valores representaria uma crise das formas artísticas e poéticas – uma vez que, se as obras até então produzidas guardavam relação tão estreita com o mundo em decadência, então pareceria necessário dar à arte e à poesia um novo caminho, por meio da investigação de novas formas, com raízes depositadas em valores novos e *reformados*. Não devemos esquecer que o *capitolo* guarda, em esboço, o mesmo tipo de insatisfação religiosa que já detectamos, ao longo deste trabalho, em outras peças:

*La mia allegrezza' è la maninconia,
e 'l mio riposo son questi disagi:
che chi cerca il malanno, Dio gliel dia. (267, vv. 25-27)*

O próprio *capitolo*, contudo, sendo forma nova para Michelangelo, representa uma tentativa de renovação poética, que refoge à competência do mero domínio temático, para atingir, em cheio, o próprio coração da forma. Trata-se de um esforço experimental sem precedentes nos anos anteriores, marcados decisivamente pela composição de sonetos e madrigais – formas próprias da poesia cortesã. A forma do *capitolo ternario*, todavia, conquanto também típica desses ambientes, é uma

tentativa de oposição, à moda bernesa, do que representavam tanto o soneto quanto o madrigal.

Nos anos seguintes, é verdade, Michelangelo retomaria o soneto como sua forma predileta – muito embora o número de poemas incompletos, em sua fase tardia, aumente exponencialmente. Contudo, no momento em que o *capitolo* 267 é escrito, o poema representa, de certo modo, uma tentativa de rompimento, temática e formal, com toda a proesia anteriormente desenvolvida pelo autor. Sintoma, naturalmente, de uma crise das formas, que se propagava tanto no interior de sua obra, quanto no mundo exterior, histórico, agitado por eventos de grandes proporções e com vastas consequências, aos quais a poesia (tanto quanto a arte) de Michelangelo não poderiam reagir com indiferença.

Desses eventos, recorde-se que alguns deles possuíam fortíssimo significado religioso, impelindo tanto a Reforma quanto a Contrarreforma, ambas palavras genéricas, de efeito mais simplificador que explanativo, uma vez que pouco abarcam a variedade de movimentos e reações na sociedade italiana do século XVI. O *capitolo* de Michelangelo, caótico enquanto forma, disparatado e variado, pouco conciso, não parece senão um retrato da confusão exterior, a abalar o velho mundo humanista em que suas obras encontravam apoio e sustentação. O retrato que Michelangelo faz de si mesmo, nesse contexto – o de um homem perdido, afundado em sua miséria física, financeira e moral – é representativo, adquirindo eventualmente força simbólica.

No parecer de Walter Binni, esse é poema que “*apre la via all’ultima fase delle rime tutte volte al dramma religioso e all’inquieta contemplazione della morte*” [abre a via para a última fase de sua lírica, toda ela voltada ao drama religioso e à inquieta contemplação da morte] (BINNI, 1975, p. 68). De fato, a crise dos valores

humanísticos, que se aprofunda no sentido de tornar-se uma crise da cultura renascentista como um todo, acaba encontrando uma saída pela via religiosa, que Michelangelo explorará melhor em sua poesia tardia. O que o poema 267 *faz*, a mudança que ele *opera*, é identificar essa crise, de modo pungente, como nenhum outro escrito do autor saberia fazer.

Não é à toa que, para Binni, trata-se de *“un capitolo fuori della letteratura e fuori della storia più vera delle rime”* [um capítulo fora da literatura e fora da história mais verdadeira de sua lírica] (BINNI, 1975, p. 69). O comentário faz juz à unicidade e especificidade deste poema, que não se enquadra em nenhuma explicação esquemática para a lírica michelangiana. É, de fato, um poema à parte. Nada obstante, é capaz de inaugurar uma nova fase do escritor, na medida em que aponta para elementos latentes, potenciais, impulsionados pelo sentimento de crise, de que tais versos são como que a epítome, apresentando, de modo sucinto, aquele:

“sentimento tragico del crollo dei valori rinascimentali e della difficoltà di costituire e affermare nuovi valori umani e religiosi” (BINNI, 1975, p. 74)

[sentimento trágico da ruína dos valores renascentistas, e da dificuldade de constituir e afirmar novos valores humanos e religiosos].

Essa dificuldade, como a chama Binni, é sentida na melancolia amarga que permeia todo o poema, que não se resolve, mas permanece – é ela mesma responsável por aquela tensão que atravessa todos os mais de cinquenta versos do poema, e que resta ainda em estado de suspensão em seu desfecho. Essa tensão, por assim dizer, sinaliza a dinâmica entre poema e o que há fora do poema, isto é, seu próprio subtexto histórico: permanece em suspensão, ante a impossibilidade de indicar qualquer caminho, qualquer alternativa.

Desse modo, poema 267, ao promover uma visão antiplatônica da arte, inaugura um todo um período na poesia de Michelangelo, que se identifica em grande parte com aquilo que podemos denominar seu estilo tardio, ou ainda, sua fase tardia – aquela que seria a sua última produção poética, que vai do fim dos anos 1540 até a morte do artista, em 1564. A lírica de Buonarroti toma uma nova direção, qual seja, a de renegar a arte em face da novidade de símbolos religiosos decididamente cristãos, de caráter mais tradicional, sem revestir-se necessariamente da simbologia tipicamente platônica de seus versos anteriores. Na verdade, pareceria bem que Michelangelo renega tais símbolos, a partir de 1545 pelo menos.

Por vezes, essa poética – dada a sua temática religiosa abundante – é interpretada pela crítica de forma simplificadora, como que a negação da arte quisesse significar apenas um arrependimento, a ser aplacado pelo perdão divino, de cuja necessidade os poemas tardios seriam a expressão. Walter Binni, por exemplo, identifica que, com o poema 267:

“si apre l’ultima fase della sua poesia guidata da una poetica che spesso troppo corivamente si è voluta risolvere in un semplice bisogno di sfogo spirituale e di rifiuto dell’arte per la forma più nuda e diretta della confessione e della contrizione devota, del placamento finale in Dio, (...) magari ritrovando (...) un più convenzionale ricorso a echi petrarcheschi” (BINNI, 1975, P. 69)

[se abre a última fase de sua poesia, guiada por uma poética que muito facilmente tem-se querido resolver numa simples necessidade de vazão espiritual e de refutação da arte, pela forma mais simples e direta da confissão e da contrição devota, do aplacamento final de Deus, talvez reencontrando um mais tradicional recurso a ecos petrarquistas]

Essa observação é pertinente, mesmo em se considerando a crítica mais moderna. Robert Clements, por exemplo, é da opinião de que *“In his later years, in fact, he developed a mystical or personal relationship with Christ and God which we have characterized as baroque”* [em seus últimos anos, de fato, ele desenvolveu uma

relação mística ou pessoal com Cristo e Deus, que se caracteriza como barroca] (CLEMENTS, 1966, p. 223). Essa relação, por outro lado, seria marcada, da parte de Michelangelo, por uma obsessão pela figura da crucificação, medo por conta de seus muitos pecados, etc., e de maneira tal, que seria difícil dizer que tais poemas não são, na verdade, orações ou confissões em verso (CLEMENTS, 1966, p. 222).

Desse modo, na visão de um crítico relevante como Clements, a poesia tardia de Michelangelo é puramente confessional, marcada por uma religiosidade puramente pessoal. Essa pessoalidade concederia aos seus últimos versos uma tonalidade confessional, cuja forma, essencialmente barroca, seria determinada em função do tema religioso. Nesse sentido, a percepção de Clements deixa de lado a mais básica análise formal do poema, em nome de uma exegese pouco analítica, fundamentalmente biográfica. Trata-se de armadilha comum imposta pela obra tardia, que parece conclamar o leitor a esse tipo de interpretação. Contudo, como alerta Binni:

“In realtà le cose sono assai diverse (...). Queste rime tarde non mancano di poesia o di cura artistica (...). Mirano ad una espressione che asseconda più che un procedimento analitico razionale, povero fantasticamente e spogliato di ogni mezzo espressivo, un discorso interiore più saldo e più chiaro” (BINNI, 1975, p. 69-70)

[Na realidade, as coisas são assaz diversas. Estas rimas tardias não pecam por falta de poesia ou de cuidado artístico. Buscam uma expressão que favorece, mais do que um procedimento analítico racional, pobre fantasticamente e desprovido de quaisquer meios expressivos, um discurso interior mais equilibrado e mais claro]

O que Binni parece querer ressaltar é o fato de que a lírica tardia de Michelangelo – certamente a parcela menos estudada de sua poesia – possui características intrinsecamente poéticas, sendo fruto de um zeloso cuidado para com as formas versificadas. Os moldes do soneto servirão de aparato preferido para que Michelangelo componha essa sua obra tardia, e denotam uma atenção, por parte do

autor, à corrente sonetista do período. Mais do que isso, contudo, indicam um aprofundamento do encontro entre sua escrita e os elementos mais básicos da tradição lírica, que, como mencionou Binni, remetem mais propriamente a Petrarca e ao petrarquismo. Nesse sentido, Clements, que observa como que um arrefecimento das potencialidades poéticas de Michelangelo, perde de vista o fato de que, ao contrário, o escritor parece propor ativamente um novo modelo para sua obra poética, a teor de resposta à problemática crise que se impunha às formas poéticas.

Nesse ponto, cumpre recordar a obra de Alma Altizer, que parece haver detectado no estilo tardio um outro tipo de questão, que não se enquadra absolutamente no panorama até agora traçado. Em verdade, o estilo tardio não se distingue apenas pela simplicidade formal, em termos de sintaxe e de linguagem, mas também pela ausência de imagens ligadas à arte, que se veem agora praticamente repelidas da poesia de Michelangelo, a partir de 1545, ou comparecem com mais frequência apenas em sentido negativo, como que a rever e a rebater toda a poesia anterior. Nesse sentido, é fácil perceber que o estilo tardio se coloca como um problema diferente para a autora, que o trata de acordo. Altizer diagnostica o fenômeno do estilo tardio nas seguintes palavras:

“The latent tension within the dialectical vision which informs the ‘conchetto’ poems breaks through and appears in more explicit form in the poems written about 1545-46. The yearning for loss of self and ultimate wholeness begins to take on a more explicitly religious dimension, as the quest for salvation and the need for grace tend increasingly to dominate the love poems to Vittoria Colonna written just after those we have been discussing. At the same time, the form of the poems changes perceptibly, the imagery, thought and structure become less original, less complex, more discursive and more subjective, although the effect is usually quite moving” (ALTIZER, 1973, p. 33) “All in sonnet form, the last verses contain no clever conceits, no difficult syntax, almost no obscurities either of grammar or meaning, and as little artifice as possible. The metaphors which appear at all are drawn from conventional Christian symbolism” (idem, p. 41)

[A tensão latente na visão dialética que dá forma aos poemas baseados num ‘conchetto’ irrompe e aparece em formas mais explícitas nos poemas escritos por volta de 1545-46. O anseio pela perda de si e pela derradeira completude começa a tomar uma dimensão mais explicitamente religiosa, ao passo que a

busca da salvação e a necessidade da graça tendem a dominar mais e mais os poemas de amor para Vittoria Colonna, escritos logo após aqueles que estávamos discutindo. Ao mesmo tempo, a forma dos poemas muda perceptivelmente; a imageria, o pensamento e a estrutura se tornam menos originais, menos complexos, mais discursivos e subjetivos, embora o efeito seja ainda geralmente tocante.]

[Todos em forma de soneto, os versos tardios não contêm qualquer conceito sagaz, ou sintaxe difícil, ou quase nenhuma obscuridade de gramática ou significado, e tão pouco artifício quanto possível. As poucas metáforas que aparecem são todas retiradas do simbolismo cristão mais convencional.]

Alguns detalhes dessa observação são importantes a começar pelas datas de 1545-46, momento comumente adotado como marco entre o estilo maduro e o estilo tardio de Michelangelo; além disso, a associação entre uma mais frequente temática religiosa e os poemas dedicados a Vittoria Colonna, com quem Michelangelo mantinha um intenso diálogo religioso por volta desse período, diálogo esse marcado por questões fundamentais da doutrina cristã, como a salvação e a graça. Mais importante do ponto de vista literário, de todo modo, é a observação a respeito do próprio estilo tardio, caracterizado agora como mais subjetivo, mais discursivo, menos complexo e menos original (o que equivale a dizer mais convencional). Note-se que, para Altizer, trata-se de uma mudança muito perceptível, principalmente no plano da imageria, que é o que a autora vinha analisando até o momento.

De fato, há uma mudança radical de uma imageria artística, tal a que vinha exemplificada nos trechos acima, para uma imageria decididamente religiosa e mais convencionalmente cristã, como se verá a seguir. Um dos pontos importantes ao qual Altizer dará destaque é o da *graça divina* – que Hugo Friedrich também já havia apontado como essencial para compreender o estilo tardio de Michelangelo. Nas palavras do crítico:

“Dal 1550 il tema della morte si lega sempre piú strettamente ai contenuti religiosi della lirica michelangiolesca. (...) Dopo che il neoplatonismo fiorentino stesso aveva già cercato la sintesi con la dottrina cristiana ed a suo modo l’aveva anche raggiunta, Michelangelo poteva compiere senza sforzo il passaggio dalla poesia neoplatonica dei suoi sessant’anni al deciso cristianesimo della sua tarda vecchiaia, tanto piú che le sua concessioni

neoplatoniche di allora avevano già una coloritura ascetica. Al contrario questo passaggio non è certo una conversione che rinnega il pensiero neoplatonico fondamentale. Michelangelo aggiunge con naturalezza a questo pensiero fondamentale, in particolare allo schema dell'emanazione dell'anima da Dio e del suo ritorno a lui, l'idea della grazia" (FRIEDRICH, 1975, p. 55-56)

[A partir de 1550 o tema da morte se aproxima mais estreitamente aos temas religiosos da lírica de Michelangelo. (...). Depois que o neoplatonismo florentino mesmo havia já buscado a síntese com a doutrina cristã e a havia já a seu modo incorporada, Michelangelo podia realizar sem esforço a passagem da poesia neoplatônica dos seus sessenta anos ao cristianismo decidido de sua velhice tardia, tanto mais que suas concepções neoplatônicas de então já haviam um colorido ascético. Ao contrário, essa passagem não é decerto uma conversão que renega o pensamento neoplatônico fundamental. Michelangelo junta com naturalidade, a este pensamento fundamental, em particular ao esquema da emanção da alma a partir de Deus e seu retorno a Ele, a ideia de graça.]

Assim, segundo Friedrich, há uma passagem das ideias neoplatônicas, que embasam a imageria artística de Michelangelo, para ideias cristãs, enraizadas no conceito de graça. Não se trata, como ele observa, de uma negação do neoplatonismo, mas de uma transformação de tais ideias, com a introdução de novos conceitos, tal como o da graça, a partir de uma nova percepção das doutrinas cristãs e da tentativa de sintetizar todas essas vertentes de pensamento. Talvez tal transição seja muito menos “natural” do que diz Friedrich, já que, como observou Altizer, ambas as concepções de mundo são em larga escala incompatíveis:

"The dialectical vision of the 'conchetto' poems would seem to be contradictory to the quest for grace, which calls for denial of the world, the flesh, and the willful imagination. (...) With the desire for grace and spiritual redemption comes an emphasis on the worthlessness of the soul and the inability of the imagination to create and participate in its own 'truest' reality, accompanied by an emphasis on the need for receptive passivity. Gradually, the poet-artist abandons his dialectical vision and returns to a more thoroughly Neoplatonic mode of imagination, one which is complementary to his quest for Christian redemption. (...) as the perspective becomes more subjective and personal, and the language more explicitly Christian, the element of doubt creeps into the affirmation of the senses as stepping stones for grace. The recurring attempts to conjoin Neoplatonism and Christianity begin to suggest an element of uncertainty" (ALTIZER, 1973, p. 33; 35)

[A visão dialética presente nos poemas conceptistas pareceria contraditória frente à busca pela graça, a qual pede pela negação do mundo, da carne, e da imaginação obstinada. (...). Com o desejo pela graça e redenção espiritual vêm uma ênfase na insuficiência da alma e na inabilidade da imaginação em

criar e participar de uma realidade mais verdadeira, acompanhada por uma ênfase na necessidade de passividade receptiva. Gradualmente, o artista-poeta abandona sua visão dialética e retorna para um modo de imaginação mais puramente Neoplatônico, que seja complementar em sua busca pela redenção cristã. (...). Conforme a perspectiva se torna mais subjetiva e pessoal, e a linguagem mais explicitamente cristã, o elemento de dúvida se infiltra na afirmação dos sentidos como degraus para se alcançar a graça. As tentativas recorrentes de se reunir Neoplatonismo e Cristianismo começam a sugerir elementos de incerteza]

Basicamente, o que Altizer ressalta aqui é o fato de que a celebração da beleza mundana, material e corpórea – essencial para a prática artística de Michelangelo – era admissível segundo uma percepção neoplatônica do mundo, que a entendia como reflexo de uma beleza imutável, superior e imaterial; entretanto, numa concepção de mundo mais tradicionalmente cristã, como a que surge nos poemas tardios, há uma negação do mundo material e, mais importante, do próprio sujeito individual em atingir o estado de graça, que apenas pode ser concedido do alto. Assim, naturalmente, como observa Altizer, as imagens e metáforas utilizadas por Michelangelo em seus poemas se tornam mais e mais explicitamente cristãs, e ficam deixadas de lado as imagens artísticas que caracterizavam seus poemas maduros. Tais imagens, justamente por não serem compatíveis com a nova percepção de mundo que subjaz aos poemas tardios, não poderiam fazer mais sentido no interior da forma poética, que se torna, portanto, mais convencional, no momento mesmo em que passa a recorrer a recursos poéticos mais tradicionais, isto é, retirados do arcabouço cultural cristão.

Um dos grandes problemas da análise de Altizer, porém, é não conseguir relacionar a temática religiosa com a forma e com o estilo tardio de Michelangelo – como ocorria com a temática artística e o seu estilo mais difícil, hermético, que caracterizava seu período poético anterior. Ela consegue identificar, naturalmente, a transformação do estilo, mas não se preocupa mais em explicá-lo. Sua grande preocupação passa a ser a relação difícil e controversa entre a temática artística e a

temática religiosa, perdendo-se de vista a forma poética – que, uma vez se torne mais convencional, como a própria Altizer afirma, parece perder sua atenção e interesse no que toca à sua atividade crítica. De todo modo, o que ela faz muito bem é perceber a nova articulação entre a poesia de Michelangelo e a temática artística, que deixa de receber a mesma ênfase, na fase tardia, que aquela que havia recebido nas fases anteriores. Um dos exemplos clássicos desse novo tipo de articulação é o poema 285, que Altizer cita na íntegra; e que será mais adequadamente analisado no Capítulo III.

Segue o soneto:

<i>Giunto è già 'l corso della vita mia</i>	
<i>Con tempestoso mar, per fragil barca,</i>	
<i>al comun porto, ov'a render si varca</i>	
<i>conto e ragion d'ogni opra trista e pia.</i>	
<i>Onde l'affettuosa fantasia</i>	5
<i>Che l'arte mi fece idol e monarca,</i>	
<i>conosco or ben com'era d'error carica,</i>	
<i>e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.</i>	
<i>Gli amorosi pensier, già vani e lieti,</i>	
<i>che fien or, s'a duo morte m'avvicino?</i>	10
<i>D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.</i>	
<i>Né pinger né scolpir fie più che quieti</i>	
<i>L'anima, volta a quell'amor divino</i>	
<i>C'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. (285)</i>	

Trata-se de um dos sonetos mais característicos do período tardio de Michelangelo, seja no que toca ao estilo, seja no que toca à temática religiosa, que predomina e ressignifica, e primeiro lugar, a arte (vista como falso ídolo, v. 6); e, em segundo, a própria poesia, confundida aqui com “*gli amorosi pensier*” [pensamentos amorosos] (v. 9), já que boa parte de sua lírica anterior é amorosa. O núcleo do poema, entretanto, é a ideia da mortalidade, sentida aqui como uma realidade inevitável e muito próxima – e que vem representada na metáfora tradicional da barca que chega ao porto final, muito comum em Petrarca; por outro lado, com a morte surge também a questão da salvação, que á a conclusão do poema com referência ao Cristo crucificado e o amor divino que se manifestaria em seu sacrifício (v. 13-14). Diante

disso, e de tais preocupações com a salvação do espírito, as artes já não seriam suficientes para “aquietar a alma” (v. 11-12) – não há mais aquela identificação da arte e a possibilidade de transformação ética do sujeito, da qual Michelangelo torna sua arte um símbolo poético, conforme procura mostrar Altizer.

Ainda assim, a autora busca reforçar: *“This is by no means a rejection of art per se, but the rejection of a proud, willful art which is now clearly an obstacle to grace. (...) Art is no longer able to embody the intensity of his spiritual hunger and intuitions”* [Isso não significa uma rejeição da arte em si, mas uma rejeição de uma arte orgulhosa e obstinada, que é agora um claro obstáculo para a graça. (...) A arte não é mais capaz de incorporar a intensidade de sua fome espiritual e de suas intuições] (ALTIZER, 1973, p. 39). Não se trata, portanto, de uma rejeição absoluta da arte, mas antes do valor simbólico-poético atribuído até então por Michelangelo à arte, em praticamente toda a sua lírica, e que agora se esvai na obra tardia, na medida em que não mais corresponde à maneira como ele concebe a ideia de graça, que se torna agora fundamental para o desenvolvimento de sua poesia.

Assim como, porém, Altizer não se aprofunda na questão estilística pertinente à obra tardia, ela também não se preocupa em explicitar os plenos efeitos, ou mesmo as origens desse conceito de graça – à diferença de outros estudiosos, como Antonio Forcellino (2011) e Maria Forcellino (2009), ou ainda Emidio Campi (1994), que tentam retrair o pensamento religioso tardio de Michelangelo ao seu contato com Vittoria Colonna, os *spirituali* e as ideias da doutrina valdesiana. Embora sua ênfase, ao tratar do período tardio, seja concedida muito mais ao plano das ideias do que do estilo, Altizer deixa a desejar ainda nesse aspecto, uma vez que sua preocupação parece ser muito menos explicar a obra tardia em si, e muito mais

compreender os motivos pelos quais o simbolismo artístico perde-se no contexto do tardio.

Nesse sentido, cabe a nós investigar, mais profundamente, o sentido do estilo tardio no contexto amplo da obra literária de Michelangelo. Muitas das conclusões que se delinearam até agora serão consolidadas no Capítulo III que segue, em que procurarei demonstrar a relação dessa poesia tanto com o tempo em que foram escritas quanto com os impulsos internos latentes em obras de períodos anteriores. Procurarei demonstrar como, na verdade, a lírica tardia não se coloca em oposição à lírica anterior, mas, antes, culmina as tensões que, desde os primeiros versos de Michelangelo, dominam a sua escrita. Assim, o tardio caracteriza-se essencialmente por uma nova postura ante os paradigmas poéticos oferecidos pela tradição lírica italiana, mediante a adoção de novas soluções criativas e expressivas, cujo propósito era dar representação ao cenário de crise que se instalava na cultura europeia como um todo, em face das agitações religiosas do período.

III. Graça, perdão e culpa

Retórica do arrependimento

*Le favole del mondo m'hanno tolto
il tempo dato a contemplare Iddio*

(Michelangelo, 288)

1. A crise religiosa do século XVI: Vittoria Colonna e o valdesianismo na Itália

A crise da forma poética na obra de Michelangelo, que começa a se apresentar tão definidamente em alguns de seus poemas já nos anos 1540, vai de encontro à crise religiosa de seu próprio tempo. De fato, o século XVI vê surgir um dos mais conturbados períodos da história do cristianismo, cujo marco é movimento da Reforma protestante, iniciado por Martinho Lutero em 1517, com a publicação de suas 95 teses. A partir de então, a Reforma se espalhou por toda a Europa, conseguindo se estabelecer com força nos países do Norte, avançando num ritmo tão rápido quanto preocupante. Essa expansão em breve chegaria a se configurar num verdadeiro cisma no interior da Cristandade – que, mais cedo ou mais tarde, faria sentir seus efeitos na própria Itália, que abrigava a sede do papado.

Obviamente, essa crise já havia se manifestado de muitas maneiras no passado, seja a nível popular ou em meio às elites intelectuais e religiosas. Não necessariamente, é claro, há grande distinção entre uma e outra: quase sempre, mesmo os movimentos pensantes tem raízes profundas num sentimento popular generalizado. Pode-se recordar o movimento de reforma de Jan Hus na Boêmia, que ganharia repercussões populares, milenaristas ou apocalípticas, inspiraria Lutero em alguns aspectos doutrinários (VASOLI, 2002, p. 165). A insatisfação popular, por outro lado, vinha crescendo cada vez mais no fim do século XV, inclusive pela via humanista

– índice de que ideias heterodoxas ganharam força mesmo entre as classes sociais mais abastadas.

As severas críticas de caráter moral ao papado e ao clero, por exemplo, atingem nos anos de 1510 um alcance *européu*, por meio das obras de Erasmo de Roterdã (1466 – 1536), mas já se encontram em gestação espiritual nas ideias mesmas do humanismo florentino, em suas raízes mais tradicionais. Erasmo chegaria a exercer, inclusive, um papel primordial no advento do protestantismo de Lutero, fornecendo-lhe instrumentos de crítica. Ambos romperiam, porém, por volta de 1524, momento em que Lutero radicalizava cada vez mais sua revisão doutrinária e se afastava decisivamente de conceitos humanistas defendidos por Erasmo, como o livre arbítrio, que Lutero negou, e a salvação pelas obras, à que Lutero contrapôs a salvação apenas pela fé (PINTACUDA, 2002, p. 293-297).

De todo modo, os intelectuais humanistas estariam direta ou indiretamente envolvidos com movimentos reformistas, uma vez que, em certo sentido, lançariam as bases para que ele frutificasse – ainda que, em linhas gerais, a Reforma de Lutero possuísse caráter notadamente anti-humanista. Outrossim, não era incomum que obras renascentistas colaborassem ou fossem cooptadas pela nova ortodoxia reformista ou contrarreformista. É exemplar o caso de Marsilio Ficino, cujas obras filosóficas ofereceriam um repertório de ideias ao misticismo católico. Curiosamente, esse mesmo filósofo, em seu esforço de vulgarização da alta cultura, traduziu do latim para o italiano o *De Monarchia* de Dante, obra que, por conta de suas ácidas restrições ao poder temporal do papa, seria incluída no *Index* de livros proibidos já em 1545, ao lado da *Divina Comédia*, que só seria publicada com trechos censurados. Ambas as obras, curiosamente, foram assimiladas por protestantes

alemães, por volta dessa época, que as liam segundo uma orientação reformista (COMOLLO, 1990, p. 47-50).

Ainda em Florença, encontrariam força e peso as manifestações populares de matriz apocalíptica, com o retorno do “*profetismo religioso*” (GARIN, 1952, p. 71), talvez melhor personificado por *fra* Girolamo Savonarola (1452 – 1498), cujas prédicas criticavam, a um só tempo, o próprio humanismo, que considerava demasiado pagão (SAVONAROLA, 1993), e os abusos do clero romano e do papa Alexandre VI Borgia, que o condenaria à fogueira por heresia. Não raro, Savonarola clamava publicamente por uma *reformatio* da Igreja, que, segundo profetizava, se iniciaria em Florença, sua “*nuova Gerusalemme*” (VASOLI, 2002, p. 172).

De fato, entre 1494 e 1497, aproveitando-se da instabilidade política da cidade (a expulsão dos Medici), o frade instaurou um governo republicano teocrático, proclamando Cristo como rei da cidade e os preceitos bíblicos como base da justiça e da civilidade – enquanto se opunha à política do papa na Itália. Embora com certa obstinação, Michelangelo (então com pouco mais de vinte anos) se viu profundamente abalado por esses acontecimentos, principalmente pela concepção savonaroliana da humanidade essencialmente pecadora e carente de Deus³⁰ (VASOLI, 2002, p. 173), tão contrastante com a confiança humanista nas obras terrenas como reflexo das obras divinas, ou de que “*il divino è l’umanità profonda*” [o divino é a humanidade profunda] (GARIN, 1952, p. 71; 76).

De qualquer maneira, as raízes da Reforma se encontravam, ainda que não necessariamente bem articuladas, na tradição popular e erudita, que urgiam pela renovação moral da Igreja, a começar pela corte papal. O próprio Michelangelo

³⁰ Michelangelo também vê em Savonarola um importante exegeta bíblico (FORCELLINO, M., 2009, p. 50).

chegaria a dedicar, no melhor estilo dantesco, alguns poemas de invectiva contra o papa Júlio II (1443 – 1513)³¹ – o mesmo que lhe havia encomendado, entre outras obras, o afresco do teto da Capela Sistina, pintado entre 1508 e 1512. Como se sabe, a relação pessoal entre o artista e o sumo pontífice era extremamente complicada, e foi marcada por severas disputas de honra (FORCELLINO, A., 2011, p. 83-85). Esses poemas são, muito provavelmente, uma primeira manifestação da consciência de Michelangelo diante da crise moral da Igreja de Roma, exclusivamente no que toca à questão do poder temporal, que se sobrepunha ao espiritual.

Essa crise, todavia, certamente se aprofundaria nos anos seguintes, em consequência da Reforma protestante. Um evento certamente decisivo para os destinos do cristianismo seria o Saque de Roma de 1527 – apenas dez anos após o início da Reforma –, que devastou a cidade sede da Igreja e revelou ao mundo a fragilidade da instituição eclesiástica diante da força inédita (inclusive num sentido doutrinário-ideológico) do movimento de Lutero. O Saque, cumpre lembrar, se deu pela invasão da cidade de Roma, naquele ano, por um exército de dezenas de milhares de homens, de maioria protestante. Havia servido como tropas mercenárias ao catolicíssimo imperador Carlos V, rei da Espanha, em sua guerra pelo domínio de Nápoles, ao sul da Itália; como os soldados, porém, não haviam sido pagos, rebelaram-se e decidiram atacar Roma, cidade rica e desprotegida.

Por conta das divergências religiosas, o ataque se transformou numa demonstração de ódio, e durante semanas as tropas não apenas saquearam e queimaram residências, mas também dessacralizaram templos e símbolos católicos (CHASTEL, 1983, p. 193). O episódio provocou um impasse político entre o papado e a

³¹ Cf. os poemas “*Signor, se vero è alcun proverbio antico*” (6) e “*Qua si fa elmi, di calici, e spade*” (20). Este último é uma aberta crítica às guerras de conquista e expansão dos territórios da Igreja pelo papa Júlio II della Rovere, que inclusive motivaram também as mais duras críticas do *Elogio da Loucura* de Erasmo.

realizaço espanhola, que passaria a intervir cada vez mais nas decises de Roma e na situao poltica italiana, influenciando decisivamente os caminhos que levariam ao Conclio de Trento.

De maneira mais dramtica, porm, o Saque conseguiu abalar a prpria religiosidade popular, que encarava a catstrofe como um verdadeiro castigo divino, um sinal da ira implacvel de Deus contra toda a Cristandade, cujo pecado deveria ser assombroso. De incio, o Saque promoveu uma momentnea reviravolta na configurao poltica da pennsula. Uma importante consequncia do Saque foi o levante popular de Florena, que em 1527 expulsou os Mdici (famlia do papa Clemente VII) e proclamou uma repblica, inspirada no exemplo *quattrocentesco* e tambm no *savonaroliano*. Michelangelo defendeu a cidade como engenheiro militar durante dois anos, at ser retomada em 1530 por foras espanholas.

Nos anos seguintes, proliferaram os movimentos populares do tipo messinico-apocalptico, que de certa maneira convergem na obra de Michelangelo, principalmente em seu *Giudizio Universale*, pintado entre 1534 e 1541, que se encontra na parede da Capela Sistina (QURICO, 2003, p. 58), e que representa o embate terreno das almas entre o desejo de se transcender ao divino, e a pecaminosidade inerente sua condio mundana – embate radicalizado, porm, no momento final da salvao, urgente e definitivo, com motivos iconogrficos sugeridos pelo trauma espiritual do Saque de Roma.

Michelangelo, por volta dessa poca, compreendia a si mesmo dentro de um embate semelhante, que passa a ocupar um lugar cada vez mais relevante em sua arte, e de modo particular em sua poesia, onde se representa a si mesmo, de uma maneira pessoal e movente, como personagem do drama da salvao – drama no qual se inclui com toda a humanidade. Sentindo-se prximo morte (era ento

sexagenário), aflige-se, em sua consciência atormentada pelo pecado, com a perspectiva da danação eterna, lembrando-se agonicamente da “*distinzione fra il Dio pietoso e quello giustiziere*” [distinção entre o Deus piedoso e aquele justiceiro] (BINNI, 1975, p. 72).

E é esse Deus justiceiro que fica retratado, em toda sua *terribilità*, em seu trono no Juízo Universal, com seu “*braccio severo*” [braço severo] (290) estendido e com um senso diluviano de justiça – um Deus, portanto, que não mais se mostra aberto à união mística, mas um Deus que abandona o homem à sua própria desgraça, que se oculta na catástrofe (e o Saque não foi menos que isso), e que apenas retornará, triunfante, quando talvez seja tarde demais. Vale a pena lembrar que esse Cristo, por conta de sua iconografia demasiado pagã e apolínea (sem barba e seminu), chegou a ser fortemente questionado por alguns cardeais de orientação contrarreformista. Michelangelo busca representar a grandeza de Cristo com recurso à beleza física máscula (QUÍRICO, 2003, p. 149-150).

Desse modo, Michelangelo, por sentir-se “*sí presso a morte e sí lontan da Dio*” [tão perto da morte e tão longe de Deus] (66), se desdobra numa busca *urgente* por uma religiosidade mais profunda, numa tentativa de recuperar o tempo perdido – e é nesse contexto que surgem os poemas dedicados a Cavalieri, nos anos de 1532 a 34, por exemplo, que inauguram a fase literária mais prolífica do artista. Na verdade, embora Roma estivesse novamente em ruínas, Michelangelo se muda para a cidade, em 1533, para se aproximar de Cavalieri, enquanto se exilava dos problemas políticos de Florença³² (FORCELLINO, A., 2011, p. 184). Nesse sentido, devemos observar, junto a Walter Binni, que:

*In un mondo così povero di virtù e così battuto dagli eventi storici,
Michelangelo tanto più sente il valore di un compenso nell'unione con «spiriti*

³² Ver nota **Erro! Indicador não definido..**

ben nati»», nell'amore spirituale, unica via «mondana» verso il divino (1975, p. 52)

[Num mundo tão pobre de virtude e tão abatido pelos eventos históricos, Michelangelo tanto mais sente o valor de uma compensação na união com “espíritos bem nascidos”, no amor espiritual, única via “mundana” para o divino.]

Entretanto, essa via, se é de fato *única*, é também ambígua, como vimos no capítulo anterior, por reunir o sensual e o espiritual. Por isso, sua poesia necessita de uma cada vez mais certa e infalível justificativa platônica, do ponto de vista moral e religioso, na medida mesma em que o amor se transforma numa via sempre mais ineficaz, diante de uma sempre crescente consciência do *pecado* em si e no mundo – de provável raiz savonaroliana (BINNI, 1975, p. 39-40) –, que se desenvolve de modo ainda mais atormentado após o Saque de Roma e o cerco de Florença (os “*eventi storici*” citados por Binni). Essa crise religiosa, ao problematizar valores humanistas e platônicos, se transforma numa mais densa crise poética, que irrompe em seus poemas na forma de oração ou confissão – e, às vezes, a confissão do próprio fracasso religioso se reverte em fracasso poético, como neste poema de 1534, a ser devidamente analisado na próxima seção:

*Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio:
tra 'l foco e 'l cor di ghiaccia un vel s'asconde
che 'l foco ammorza, onde non corrisponde
la penna all'opre e fa bugiardo 'l foglio. (87, v. 1-4.)*

*[Queria querer, Senhor, aquilo que não quero:
entre o fogo e o coração um véu de gelo se esconde
que extingue o fogo, de modo que não corresponde
a pena às obras e faz do papel mentiroso]*

A desilusão amorosa (o fogo do amor não toca o coração, não se converte em fé, cf. 17), nesse sentido, é também uma desilusão poética, em que a escrita de si descobre ser na verdade uma invenção de si – invenção muitas vezes transgressora, como se viu no Capítulo I. Essa imagem do *eu* por vezes chega a ser insincera (“*fa*

bugiardo 'l foglio'”), colocando as aspirações puramente estéticas acima daquelas mais eminentemente religiosas, que concernem à salvação. Essa forma de poema-oração, nesse sentido, se constitui numa nova estética, necessária a uma religiosidade mais despojada de artifícios. Nesse sentido, a solução será apelar a um contato direto com o divino, que só pode, porém, partir do próprio Deus, de maneira *violenta e arrebatadora* (CAMBON, 1985, p. 46):

Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro. (87, v. 9)

[Rasga o véu tu, Senhor, rompe aquele muro.]

O Deus de Michelangelo salva da mesma maneira com que exerce sua justiça: em toda sua potente *terribilità*, que consome (como “*foco*”) toda a pessoa humana, ínfima e débil diante tanto do silêncio angustiante de um Deus ausente, quanto do assomo da manifestação divina do Deus que se faz presente. Essa sensação da impotência humana, do pouco valor de suas obras diante das vontades de Deus (por mais terríveis que sejam), é um dos componentes mais importantes da religiosidade de Michelangelo a partir dos anos 1530 (BINNI, 1975, p. 67-68), dentro do contexto da crise *cósmica* que se iniciou justamente com o Saque.

De qualquer maneira, um primeiro passo na resolução dessa crise (ou talvez na redistribuição dos elementos que constituem essa crise) foi o fato de que, por volta de 1536, Michelangelo conheceu a nobre *donna* Vittoria Colonna (1490 – 1547), marquesa de Pescara, que dividia com o artista preocupações semelhantes, e estabeleceu com ele, desde então, um intenso diálogo poético, artístico e religioso. Colonna passou a ocupar na vida e na poesia de Michelangelo o lugar antes reservado a Cavalieri; entretanto, a relação entre os dois foi muito além da que havia entre o artista e o rapaz romano: de fato, Michelangelo chegou a enxergar Colonna como uma espécie de conselheira espiritual, papel que a marquesa não hesitou em exercer. Ela é

de fato uma interlocutora de poeta; é a única pessoa amada que encontra voz própria em sua poesia:

*Un uomo in una donna, anzi un dio
per la sua bocca parla (235, v. 1-4)*

*[Um homem numa mulher, antes um deus
por sua boca fala]
(Tradução de Nilson Moulin. In: MICHELANGELO, 1994, p. 91.)*

Nada semelhante já foi dito sobre Cavalieri, cuja imagem poética se resume ao belo corpo, ainda que transfigurado num belo espírito – e nesse sentido, os poemas a ele dedicados definitivamente apresentam uma mais intensa carga erótica e de culpa (CAMBON, 1985, p. 35). Não possui, entretanto, uma substância palpável, uma personalidade mais ou menos concreta, como a Colonna retratada por Michelangelo, que a vê como figura de autoridade (“*Un uomo in una donna, anzi un dio*”)³³, na qual consegue confiar a plenitude de sua própria pessoa, em suas angústias existenciais e religiosas:

*Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mie salute.
Fra 'l vizio e la virtute
il cor confuso mi travaglia e stanca,
come chi 'l ciel non vede, 5
che per ogni sentier si perde e manca.
Porgo la carta bianca
a' vostri sacri inchiostri,
c'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva:
che l'alma, da sé franca, 10
non pieghi agli error nostri
mie breve resto, e che men cieco viva.
Chieggo a voi, alta e diva
donna, saper se 'n ciel men grado tiene
l'umil peccato che 'l superchio bene. (162) 15*

*[Ora no pé direito, ora no esquerdo
variando, busco minha salvação.
Entre o vício e a virtude
o coração confuso me castiga e cansa,*

³³ Ou, como escreve Camille Paglia: “não inspirou nenhum erotismo. Era uma Musa hermafrodita, uma voz de julgamento, atraindo a admiração dele pela força hierática. Ela não existia num corpo”. (PAGLIA, 1994, p. 158)

*como quem não enxerga o céu
por se perder e tropeçar pelos caminhos.
Estendo o papel branco
às vossas santas tintas,
para que me desengane do amor, e que da piedade escreva a verdade:
de modo que a alma, por si livre,
não ceda aos nossos erros
o breve tempo que me resta, e que eu viva menos cego.
Pergunto a vós, alta e divina
mulher, se no céu menor grau tem
o pecado humilde ou o soberbo bem.]*

Nesse madrigal, que possivelmente foi enviado a Colonna junto a uma carta³⁴, Michelangelo se abre sem reservas, entregando seu *cœur mis à nu* como um papel em branco à amiga, que sendo também poetisa, saberia escrever nele as verdades da fé – tão essenciais para alguém que se apresenta confuso e perdido na busca da salvação. O que Vittoria Colonna parece oferecer, mais do que uma visão extática platônica do sagrado, são o *ensinamento* e o aconselhamento religioso – e compreender a natureza desse ensinamento é fundamental não apenas para a elucidação do poema em questão, mas de boa parte da poesia de Michelangelo a partir desse período.

Afinal, a mensagem de Colonna tem um efeito iluminador, que restaura a visão do poeta (“*che men cieco viva*”) e o resgata dos “*error nostri*” – *nossos*, no plural, pois que os pecados são o arcabouço comum de toda a humanidade. De um modo mais profundo, porém, é possível que Colonna tenha fornecido a Michelangelo os elementos de uma nova religiosidade, adensada pelas circunstâncias da crise que se estabelecera com a Reforma e com o Saque, tal como a descreve, de maneira intuitiva e pioneira, Charles de Tolnay:

³⁴ Trata-se da Carta XXXIV, na qual Michelangelo anuncia o desejo de enviar à marquesa um seu desenho célebre, a *Crocifissione*. A tradução da carta, por Maria Berbara, pode ser encontrada em MICHELANGELO BUONARROTI, 2009, p. 86. Por conta disso, pode-se datar o poema como sendo do período entre 1539 e 1541.

Durante la giovinezza e l'età madura, Michelangelo non si chiedeva se fosse degno della salvezza, e pare che non avesse una chiara coscienza del peccato. Questo mutamento de prospettiva sembra che sia in rapporto con l'età e con l'amicizia – nutrita di profonda ammirazione – per la marchesa di Pescara, Vittoria Colonna [...]. Non é improbabile che sia stata Vittoria Colonna a svegliare in Michelangelo la coscienza del peccato ed a suscitare in lui le preoccupazioni sulla Salvezza dell'anima. Vittoria Colonna conobbe, probabilmente per mezzo di Juan de Valdés, la dottrina della giustificazione per la sola fede, e può ben darsi che sia stata lei a farla conoscere a Michelangelo [...]. In parecchie delle sue tarde poesie è possibile rintracciare allusioni ad una tale dottrina. (TOLNAY apud FORCELLINO, M., 2009, p. 43-44)

[Durante a juventude e a idade madura, Michelangelo não se perguntava se era digno da salvação, e parece que não tinha uma clara consciência do pecado. Essa mudança de perspectiva talvez se deva à idade e à amizade – nutrita de profunda admiração – com a marquesa de Pescara, Vittoria Colonna. Não é improvável que tenha sido Vittoria Colonna a despertar em Michelangelo a consciência do pecado e a suscitar nele a preocupação sobre a Salvação da alma. Vittoria Colonna conheceu, provavelmente por meio de Juan de Valdés, a doutrina da justificação apenas pela fé, e pode muito bem ter sido ela a fazê-la conhecida de Michelangelo. Em alguns de seus poemas tardios é possível retrair alusões a tal doutrina]

Quando de Tolnay escreveu estas linhas, as pesquisas a respeito ainda estavam num estágio primário. Sabemos hoje que essa consciência do pecado (associada, como disse, à herança savonaroliana) se manifestava já em alguns poemas de sua juventude, que por erros de datação foram associados à velhice³⁵. Além disso, não contava com muitos dos estudos modernos sobre Juan de Valdés e o valdesianismo na Itália de Michelangelo. De fato, os estudos sobre Juan de Valdés são relativamente recentes. Seu impulso inicial foi dado em 1925, com a descoberta, por Marcel Bataillon, do único volume sobrevivente de sua primeira obra, *Diálogo de doutrina cristiana* (NIETO, 1979, p. 39-91).

A presença de Valdés na Itália, a partir dos anos 1530, era conhecida, mas a partir de Bataillon passou a merecer mais atenção dos historiadores – com a publicação, em 1938, de sua obra *Alfabeto Cristiano*, pelas mãos de Benedetto Croce.

³⁵ Segundo Girardi, responsável pela edição crítica mais recente e definitiva dos poemas de Michelangelo (publicada em 1960), era comum que as edições anteriores relegassem os poemas de conteúdo religioso aos últimos anos de Michelangelo, *apenas porque eram religiosos*: o que obviamente induz a erros de leitura (1974, p. 157).

A partir dos anos 1980, houve uma renovação da crítica e da historiografia a respeito, a partir da publicação do importante trabalho de José C. Nieto, entre outros. Desse modo, Tolnay não contava com muitos dos dados recentemente obtidos em pesquisas sobre Valdés e o valdesianismo, em Espanha ou em Itália. Ainda assim, suas observações são bastante acuradas no que toca à novidade e à fonte dessa nova religiosidade, que se não exatamente “desperta” a crise religiosa em Michelangelo, certamente lhe fornece elementos fundamentais à reinterpretação dessa crise, por meio de sua poesia.

Conforme o conhecimento mais hodierno, Vittoria Colonna, durante os anos 1530, passou a se envolver ativamente com o grupo dos *spirituali*, de que participava e ao qual apresentou Michelangelo. Tratava-se de uma comunidade que reunia indistintamente clérigos e leigos, num contexto social cortesão (FIRPO, 1990, p. 135-138), cujo objetivo em comum era o de congregar forças políticas e intelectuais num projeto de reforma da Igreja – num sentido tanto institucional quanto espiritual. A base doutrinária desse grupo era, essencialmente, a teologia do espanhol Juan de Valdés (1509 – 1541), cujas ideias, aos olhos dos membros desse grupo, pareciam responder às questões mais urgentes da crise religiosa que todos eles viviam – tal qual Michelangelo.

Juan de Valdés chegou a ser processado, em 1531, pela Inquisição espanhola por conta de suas ideias heréticas, mas, por conta de seu irmão Alfonso de Valdés (1490 – 1533), secretário de confiança do imperador Carlos V, conseguiu, em 1533, um salvo conduto para se estabelecer em Roma, a serviço do rei, como camareiro do Papa Clemente VII. Com a morte do papa em 1534, mudou-se para Nápoles, de onde retomou suas atividades como escritor e teólogo, alcançando grande renome e influência (NIETO, 1979, p. 237-238). O valdesianismo se encaixava bem no

ambiente pós-Saque, com as crescentes pressões da Reforma luterana, e também das pressões internas à própria Igreja por uma reforma (ou contrarreforma) que combatesse o avanço protestante – algo que apenas se concretizaria com a abertura do Concílio de Trento, em 1545.

Nesse meio tempo, contudo, diante das incertezas sobre os destinos da Cristandade, se tornou urgente estabelecer os critérios de uma verdadeira fé, renovada pelos sinais divinos que acusavam o pecado e apontavam para a salvação – o que Valdés soube fazer satisfatoriamente bem, contando inclusive com o apoio de importantes figuras da Igreja, como era o caso de Bernardino Ochino, chefe dos capuchinhos em Nápoles e famoso por suas prédicas. As prédicas em Ochino, no tempo que passou em Nápoles, foram importante veículo de divulgação das ideias valdesianas. Valdés, inclusive, chegava a revisar as prédicas de Ochino na noite anterior (NIETO, 1979, p. 245).

Importantíssimo também cardeal Reginald Pole, que, depois da morte de Valdés em 1541, se torna o líder do grupo, e em 1550, quase foi eleito papa. Não se deve esquecer do cardeal Contarini, que durante os anos 1540 foi responsável por conduzir parte dos diálogos com os reformistas alemães, como na dieta de Ratisbona (1542); ou ainda do cardeal Morone, atuante no Concílio de Trento, mesmo após a derrocada do grupo e a perseguição de diversos de seus membros pela Inquisição.

Tanto Ochino quanto Pole eram muito próximos de Vittoria Colonna (BRUNDIN, 2005, p. 11; FORCELLINO, M., 2009, p. 127), que os estimava como guias espirituais. Todos esses, por sua vez, tomavam Valdés por *dottore* e *teologo*, tomando como verdade de fé suas “santas doutrinas” (NIETO, 1979, p. 245; 248) que, em muitos pontos relevantes, eram bastante semelhantes às de Lutero, principalmente no que

toca à específica doutrina da *justificação pela fé*, citado por de Tolnay, que é de fato o cerne do pensamento de Valdés.

Como, entretanto, o Concílio de Trento ainda não havia acontecido, as exatas linhas entre ortodoxia e heterodoxia ainda não haviam sido traçadas com precisão (BRUNDIN, 2005, p. 13) – e os *spirituali* buscaram inclusive legitimar as doutrinas valdesianas, publicando-as no livro-panfleto *Il Beneficio di Cristo*, na esperança de angariar apoio para as teses e levá-las ao Concílio de Trento, iniciado em 1545 (FIRPO, 1990, p. 147). Livreto de autoria incerta, é atribuído a um desconhecido Benedetto da Mantova, com possíveis contribuições de Marcantonio Flaminio, importante membro do grupo, que chegou a namorar ideias *calvinistas* (FIRPO, 1990, p. 128). Para se ter uma ideia da propaganda feita pelos *spirituali* nos anos de 1540, basta ver que o livreto do *Beneficio* vendeu, naquela década, cerca de 40 mil cópias apenas em Veneza (NAGEL, 2000, p. 146).

O Concílio acabaria por vetar tais teses naquele ano de 1545, o que levaria à perseguição inquisitorial daqueles que as haviam defendido, a partir de então. O principal perseguidor dos membros do grupo foi o papa Paulo IV Carafa, eleito em 1555, que importou para a Itália uma Inquisição de modelo espanhol (HSIA, 2009, p. 30-31) e perpetrou a Contrarreforma dos autos-de-fé. Entretanto, alguns membros do grupo enfrentaram problemas desde os anos 1540, como é o caso de Ochino. Alguns outros, como Pole e Morone (que foi preso) negaram sua participação. Michelangelo, por conta de suas relações com Vittoria Colonna e seu círculo de amigos, talvez tivesse inclusive sido chamado, ao menos, a testemunhar, caso ela não tivesse falecido em 1547 (FORCELLINO, M., 2009, p. 35).

Ainda que tenha escapado de semelhante destino, Michelangelo, ao que parece, passou a dividir, até certa extensão, de alguns elementos chave do

pensamento valdesiano, em especial aqueles que pareciam responder às suas necessidades religiosas mais imediatas, que conferem significado às suas inquietações sobre a pecaminosidade e a salvação, como bem apontou de Tolnay. A doutrina da justificação apenas pela fé – doutrina segundo a qual o homem se torna justo (se justifica) pela fé subjetiva, e não pelas obras objetivas –, como Valdés a enxerga, possui inúmeras consequências nesse sentido: o homem, marcado pelo pecado original de Adão, tem sua vontade presa ao pecado, e só pode ser recuperado de sua desgraçada condição pelo sacrifício salvífico de Cristo na cruz.

Cristo, como novo Adão, faz *novo* o homem, restaurando-o à imagem e semelhança de Deus, que perdera em sua queda. As próprias forças humanas, porém, nada valem contra o peso insustentável do pecado: as obras humanas apenas podem redundar em pecado, não tendo, portanto, valor salvífico algum (NIETO, 1979, p. 520-521); na verdade, são produto da fé, que por ser dom divino, não pode ser vazio de frutos.

Os radicais conceitos luteranos de servo-arbítrio e de predestinação ficam, dessa maneira, esboçados por Valdés – que, portanto, se afasta sobremaneira da religiosidade humanista, tal como aquela que formava a base do cristianismo do próprio Michelangelo, que localizava no homem a responsabilidade moral do processo salvífico, concedendo-lhe um livre-arbítrio. Nesse sentido, a antropologia valdesiana é radicalmente negativa, vetando ao homem as potencialidades virtuosas que alicerçavam o pensamento humanista – a começar pela *razão*, que ficara pervertida pelo pecado na queda. Para Valdés, só há *verdadeira* razão e só há *verdadeira* fé se ela é infundida pela graça divina, isto é, não está disponível a todos os homens, mas apenas à comunidade dos eleitos por Deus (NIETO, 1979, p. 470-471).

Valdés chega, inclusive, a acusar para o que considera um excesso de confiança na sabedoria humana: a leitura de filósofos clássicos pagãos, como Aristóteles e Platão, que de nada valeriam ao cristão (NIETO, 1979, p. 470). A sabedoria divina, porém, é dada a conhecer pela leitura *iluminada* (divinamente inspirada) da Bíblia, segundo a graça divina – algo muito semelhante à doutrina luterana da *sola scriptura* (NIETO, 1979, p. 305), isto é, a defesa da Escritura como base única de doutrina e fé. De fato, Valdés polemiza contra “*l’aristotelismo di scuola, la teologia ancillare e la religione adulterada*” (CAMPI, 1994, p. 66). A crítica aos elementos pagãos era conhecida por Michelangelo desde Savonarola.

Entretanto, para o humanismo de Ficino, de Pico e de Erasmo, a razão humana, por ser análoga à própria razão de Deus, era um mecanismo fundamental da espiritualidade – natural a todos os homens, que por meio da razão poderiam compreender a *necessidade* das leis de Deus e aceitá-las por si mesmos em suas vidas, num exercício de sua própria liberdade rumo à salvação (NIETO, 1979, p. 186). Para Valdés, porém, a razão humana não é capaz de fundamentar por si mesma um absoluto moral. As leis de Deus seriam os mandamentos, a que se deve obediência, e não entendimento (NIETO, 1979, p. 473).

E o amor, para Valdés, é o maior mandamento, mais do que um sentimento ou uma disposição humana diante do sagrado; cumprir esse mandamento, porém, é impossível, por conta do próprio pecado humano, que transforma o amor numa paixão egoísta, “*que somos amadores de nosotros mismos y no de Dios*” (NIETO, 1979, p. 221). Condenado a sempre falhar em sua obediência (isto é, repetir o pecado de Adão), cabe ao homem tomar sempre uma maior consciência de sua inescapável pecaminosidade, entregando-se à vontade divina – o primeiro passo para se chegar à verdadeira fé. Essa visão do amor é certamente muito diferente daquela de

Michelangelo: para ele, até então, o amor era concebido, na esteira da Academia Florentina e do neoplatonismo, como uma força capaz de impelir o homem a Deus, na medida em que o amor é dirigido àquilo que nos falta. De acordo com essa visão, o amor é capaz de divinizar o homem e uni-lo a Deus de forma substancial, segundo um misticismo completamente ausente em Valdés, que na verdade o recusa (NIETO, 1979, p. 164-165).

Nesse sentido, as ideias valdesianas representam a mais forte crítica à religiosidade humanista, que, por ser demasiado antropocêntrica, retira por completo o essencial valor sacrificial da crucificação de Cristo, e deposita a salvação nas próprias mãos humanas (ao retirar fé da razão e caridade do amor) – algo que Valdés compreenderá como arrogância frente ao divino (NIETO, 1979, p. 189), isto é, um gesto bastante luciferino do homem. As virtudes, segundo ele, são na verdade dons do Espírito Santo, isto é, não podem ser alcançadas pelo próprio exercício humano, mas apenas por meio da revelação ou da infusão divina, que aponta para a única salvação possível, que seria Cristo.

Assim, a religiosidade valdesiana é fundamentalmente cristocêntrica, e encontra seu ponto mais alto no sacrifício de Cristo na cruz, e não no êxtase místico amoroso, fruto do engano e do pecado. Podemos imaginar quão grande é o poder reestruturante dos elementos valdesianos na religiosidade de Michelangelo, principalmente quanto à sua vertente mística. E isso se reflete de modo muito perceptível não apenas em sua poesia, como veremos a seguir, mas também em sua arte.

Sua famosa *Crocifissione*, por exemplo, desenho com que presenteou Vittoria Colonna, é um belo símbolo daquele cristocentrismo do círculo valdesiano, em seu momento mais significativo, isto é, a contemplação de Cristo na cruz. Esse desenho

– que a um só tempo inventa o desenho como gênero artístico autônomo e inventa a arte religiosa para o uso privado (NAGEL, 2000, p. 146) – traz um Cristo muito diferente

Figura 2: Crocifisso con due angeli dolenti per Vittoria Colonna

Fonte: it.wikipedia.org

do que até então ainda já se tinha feito, ainda vivo e dolente na cruz (ao invés de morto, como era comum desde a Idade Média), com o intuito de iconograficamente ampliar a dramaticidade do gesto sacrificial, diante de um esvaziamento místico do

homem que crê, cujas culpas são redimidas apenas naquele único gesto histórico, inimitável e irrepetível (CAMPI, 1994, p. 17-20). Reflexos dessa espiritualidade também poderiam ser encontrados em outras obras dessa mesma época, como é o caso da tumba de Júlio II e as *Pietà Rondanini* e *Pietà del Duomo* (FORCELLINO, M., 2009, p. 236).

De modo mais dramático, porém, essa complicada religiosidade se faz sentir na poesia de Michelangelo, que por conta dela chega a rever o significado de toda a sua arte, de toda a sua poesia, e de toda a sua vida até então. A visão valdesiana, negativa quanto às vias mundanas para o divino, nega até o próprio fundamento poético sobre o qual Michelangelo tanto tempo escreveu, isto é, o amor platônico e a perspectiva do êxtase amoroso que eleva a Deus e que santifica. Cumpre questionar, nesse sentido, quais as novas e possíveis articulações entre sua lírica e uma tal religiosidade, tão decididamente contrária a alguns elementos fundamentais da filosofia humanista e, portanto da própria *forma mentis* de Michelangelo, cujas raízes mais profundas encontravam-se fincadas no pensamento florentino.

Nesse sentido, a última poesia de Michelangelo chega a ser elaborada diante de um novo paradigma estético, na sua forma de compreender a relação humana com o sagrado; entretanto, mediante uma atormentada consciência do pecado, o poeta escreve em tom memorialista e com um inevitável sentimento de culpa, fruto da desilusão e da crise religiosa com que vinha lidando naqueles anos todo e qualquer intelectual, secular ou religioso que fosse, daquele período. Isso se reverte, em sua poesia, numa negação (nem sempre muito convicta) dos modelos estéticos anteriores, enraizados no neoplatonismo e na tradição da poesia amorosa, e numa afirmação de novos valores poéticos, que, como veremos a seguir, caracterizam possíveis vias maneiristas e barrocas.

2. O conflito religioso na lírica tardia de Michelangelo: uma questão formal

O modo como Michelangelo soube condensar tais tendências históricas em sua arte e em sua poesia é o tema de muitos estudos recentes, que tendem a ver em sua obra uma reflexão aguda sobre a situação religiosa sua contemporânea. A obra tardia de Michelangelo, no que concerne às artes figurativas, já foi devidamente estudada na sua relação com o movimento dos *spirituali*; contudo, sua poesia ainda não recebeu semelhante tratamento de modo ostensivo. Talvez a obra mais aprofundada sobre o assunto seja a de Emidio Campi (1994), que, apesar de seus méritos, e de representar notável contribuição, não é um estudo propriamente literário, mas sim de doutrina, eis que o seu objetivo principal é focalizar o modo como doutrinas heterodoxas foram incorporadas pelo poeta em sua escrita, a partir de um contato com Vittoria Colonna e Bernardino Ochino.

Desse modo, a ligação entre a poesia tardia de Buonarroti e sua relação com os *spirituali* não foi totalmente clarificada, uma vez que, como venho defendendo ao longo deste trabalho, a grande novidade da lírica tardia de Michelangelo é sobretudo formal, mais do que exclusivamente temática. No que diz respeito à questão do tema religioso, é bem verdade que predomina na sua fase tardia, e que boa parte dos conceitos inovadores que Buonarroti apresenta ao leitor, nessa fase, têm a ver com os movimentos religiosos, populares ou não, do século XVI, naquele

momento de suspensão histórica em que a Reforma questionava valores tradicionais católicos, sobretudo aqueles de caráter mais proeminentemente humanista, e ainda não havia resposta positiva e coesa o suficiente para que a Igreja se colocasse à altura do desafio de consolidar uma nova ortodoxia cristã. O problema, aliás, constituía-se tanto do lado reformista, dividido em suas diversas vertentes luteranas e não-luteranas, quanto do lado católico, fosse ele progressivo ou conservador.

Esse clima de incerteza, como o descrevemos, foi analisado na seção anterior, em que tentei expor de forma sucinta quais as questões religiosas mais prementes naquele momento, quais sejam, a questão do livre-arbítrio, da salvação pela fé, etc. Michelangelo, como busquei ainda mostrar, estava bem atento a essas questões, nos termos em que elas se colocavam, no mínimo pelo fato de que se relacionou ativamente com alguns dos expoentes do grupo dos *spirituali*. A história dessa relação pode melhor ser compreendida pela obra de Maria Forcellino (2009), que analisa ainda os últimos afrescos de Michelangelo, por meio dessa perspectiva, obtendo resultados inestimáveis para a compreensão moderna do artista e de sua obra, principalmente no último período de sua vida. Remeto o leitor a essa obra, já que o que me interessa aqui é, na realidade, a questão toda outra de sua lírica tardia.

É certo que foram algumas as tentativas de aproximação ao problema. Emidio Campi, como eu dizia, foi pioneiro em conceder à questão um foco teológico ou doutrinário. Em seu trabalho, Campi procura perceber a influência dessas ideias sobre o velho Michelangelo, enquanto artista e, sobretudo, enquanto poeta. A poesia, de fato, seria o instrumento preferido de Campi, que enxerga em vários de seus versos a comprovação explícita de quais eram as fontes de que bebia Michelangelo. Seu método, desse modo, é investigar palavras-chave, ou conceitos-chave, identificando-os em alguns dos versos mais significativos da fase tardia, para tentar demonstrar que,

no fim das contas, aquelas ideias não derivavam nem do cristianismo tradicional e popular, nem do cristianismo humanista e platônico, mas sim do cristianismo dos *spirituali*. Contudo, deve-se adiantar, nem sempre essa identificação é auto-evidente, e Campi muitas vezes se desdobra para fazer com que sua interpretação clarifique a existência, segundo ele alega, de uma relação unívoca entre as ideias de Michelangelo e aquelas de Colonna e Ochino.

Jean-Pierre Barricelli, em artigo de 1993 – em período muito próximo de Campi, portanto – veria as coisas de outra maneira. Em primeiro lugar, sua análise é mais desenvolvida, justamente porque não se preocupa, ao contrário do que faz Campi, com questões de natureza estritamente dogmática. A lírica de Michelangelo é vista sob o prisma de uma religiosidade reformista, é verdade – porém, justamente naquilo em que ela tem em comum com o espírito mais amplo possível do que se quer dizer com a palavra *reformista*. Barricelli não tenta localizar as exatas referências de Michelangelo, dado que, se tomarmos como exemplo o trabalho de Campi, uma tal tentativa está fadada a ceder espaço para um certo tipo de superstição analítica, onde cada passo dado por Michelangelo enquanto poeta é interpretado como fruto de um mal disfarçado nicodemismo.

Assim, se é verdade que Campi assume sempre uma posição crítica e *desconfiada* em relação à lírica de Michelangelo – ótimas qualidades analíticas, que o levam a excelentes conclusões –, parece às vezes perder de vista certo distanciamento da hipótese inicial, para não cair na tentação de confirmá-la a cada etapa de uma pesquisa. O problema com o texto de Campi, em outras palavras, é a sensação de que muitas de suas conclusões são, na verdade, premissas. Ao contrário, o que levanta o interesse de Barricelli é o fato de que:

“Unlike Bernini and Palestrina, whose aesthetics attitudes find easy association with the Counter-Reformation, Michelangelo, whose life and

manner of thought stemmed from a worldview as personal and intense as it was anguished, defies classification” (BARRICELLI, 1993, p. 597).

[Diferentemente de Bernini e Palestrina, cuja atitude estética é facilmente associada à Contrarreforma, Michelangelo, cuja vida e pensamento derivavam de uma visão de mundo tão pessoal e intensa quanto angustiada, desafia classificações]

A obra tardia de Michelangelo constitui, portanto, uma obra à parte, que, como Barricelli reconhece, não cabe imediatamente numa classificação ligeira. Clements, por exemplo, é categórico em determinar que a poesia tardia de Michelangelo é essencialmente barroca, toda ela apoiada numa lógica poética tipicamente contrarreformista:

“Michelangelo’s verse is baroque because it is Counter-Reformational, because it is mystical and confessional, because it is riddled with doubt, contradiction, and desengano, and lastly, because it utilizes modes of expression now generally conceded to be typical of the religious and aesthetic movement” (CLEMENTS, 1966, p. 40).

[O verso de Michelangelo é barroco, porque é contrarreformista, porque é místico e confessional, porque é marcado pela dúvida, contradição e desengano, e finalmente, porque se utiliza de modos de expressão agora geralmente aceitos como típicos daquele movimento artístico e religioso]

Cambon, mais recentemente, e já de pose de estudos mais modernos, abriu as portas para interpretações mais amplamente divergentes no que toca à religiosidade de Michelangelo em sua poesia. Além de defender uma aproximação mais *maneirista* como sendo a mais correta (CAMBON, 1985, p. x-xiv), o crítico italiano também escreve:

“Nearly all the poems of Michelangelo’s last phase (...) vibrate with the unique tone of his aristocratic religiousness, which if in some respects consonant with the austere climate of Tridentine Counter-Reformation is in other respects much closer to the Pauline learnings of the Protestant conscience” (CAMBON, 1985, p. 118-119).

[Quase todos os poemas da última fase de Michelangelo ressoam com o tom particularíssimo de sua religiosidade aristocrática, a qual, se em certos momentos é consonante com o clima austero da Contrarreforma Tridentina,

em outros está muito mais próxima das lições paulinas da consciência Protestante]

Nesse sentido, de imediato detecta-se que o tema é no mínimo controverso. Ainda assim, Barricelli, a julgar pelas evidências, não deixa de anotar a existência de um *“stronger Reformational spirit in him than many of his contemporaries would have admitted”* [espírito reformista, em sua obra, mais forte do que muitos de seus contemporâneos teriam admitido] (BARRICELLI, 1993, p. 597). Isso se tornaria, argumenta o crítico, muito mais claro na análise dessas obras tardias: basta observar obras como o teto da Capela Sistina, afresco juvenil, em contraposição ao afresco do Juízo Final, ambos no mesmo recinto, mas separados por cerca de quarenta anos de distância entre si. Trata-se de distância similar à que separa os poemas burlescos 5 e 267, que comentei no capítulo anterior.

O *Giudizio Finale*, com seu tom pessimista sobre os destinos da humanidade e suas esperanças de salvação, foi concluído em 1541, e parece enviar uma mensagem ao jovem Michelangelo, que pintava o teto da Sistina, em contrapartida muito vivaz, cheio de esperança, com o tema da Criação do Mundo – ansioso, portanto, por começos. Há um contraste inegável entre ambas as obras, que nos faz questionar que tipo de transformação foi necessária para levar de um a outro extremo. Sugiro, conforme Barricelli e outros autores, que as mudanças estéticas e ideológicas da obra de Michelangelo em muito têm a ver com os eventos históricos de que tratei na seção anterior.

Ressalto, contudo, que é impossível oferecer ao problema uma solução como a de Campi, isto é, unívoca: cada poema, em particular, acaba refletindo uma faceta de uma doutrina particular; ou ainda, é fruto de uma investigação que, num outro poema, resultaria em resultados diferentes. Em outras palavras: os poemas

tardios não são coesos do ponto de vista temático, dogmático, religioso, doutrinário, filosófico, etc., mas, se analisados sob o ponto de vista da forma, parecem enfim formar um grupo coeso, destacado de outros momentos poéticos de Michelangelo, como se formassem um corpo poético dentro de sua obra, corpo esse que vai guiado por preceitos líricos e convenções poéticas totalmente distintas das de que o poeta, até então, havia se utilizado.

Segundo Barricelli, a questão da forma pode ser observada com maior acuidade em obras de idêntico tema: as *pietà* de Michelangelo. Três (ou quatro, se considerada sua *Pietà Palestrina*), no total, e tão distintas entre si, é possível imaginar que tais esculturas sejam representativas de diferentes fases da obra buonarrotiana. Tratando-se de um mesmo tema de sua escultura, que o artista retomou quase que obsessivamente, a *pietà* é caracterizada pela descida de Cristo da Cruz – geralmente com a presença materna de Maria. Existem diversas representações iconográficas desse momento, todas remontando à arte medieval. Trata-se, portanto, de um tema cristão clássico, tradicionalíssimo.

Decerto uma de suas obras mais famosas, a *Pietà* romana, esculpida nos últimos anos da década de 1490, foi sua primeira e original incursão no tema. Sua representação para o Cristo morto nos braços de Maria, que olha serena para o filho, tornou-se icônica, e permanece muito mais viva em nossa memória cultural do que as outras duas (ou três) que vieram depois. De fato, as demais *pietà* vieram apenas num momento tardio da vida do artista: a *Pietà Palestrina*, nunca terminada, esculpida provavelmente entre 1540 e 1559; a *Pietà del Duomo*, entre 1547 e 1555; e a *Pietà Rondanini*, que ocupou o artista até quase sua morte, em 1564.

Segundo Barricelli, ao olhar para estas quatro esculturas, podemos notar um claro desenvolvimento formal, que sugere, contudo, sentidos diferentes para um

mesmo tema: é uma passagem “*from serenity to dejection to disillusion to agony*” [da serenidade para o abatimento para a desilusão para a agonia] (BARRICELLI, 1993, p. 598). De fato, a serenidade da *Pietà* romana, isto é, da primeira versão, é patente, se confrontada com as demais. Não há dúvida de que, no contexto em que foi produzida, reflete uma religiosidade muito menos atribulada, e decerto mais harmônica, tal como a forma que traduz a figura da *pietà* para o mármore. Trata-se de uma escultura puramente humanística, em que as figuras humanas tornam-se como que alegorias de sentimentos religiosos essenciais – de modo que a caridade, o gesto de doação maternal é ressaltado sobre qualquer sentimento de tristeza, num exemplo clássico de beleza neoplatônica (BARRICELLI, 1993, p. 598).

A última, porém, denominada *Pietà Rondanini*, é totalmente diversa do original. De fato, assim como a *Pietà del Duomo* e a *Pietà Palestrina*, apresenta um Cristo vertical – e a verticalidade vem acompanhada, necessariamente, de uma sensação de ausência de gravidade, de ascensão, de modo que a *Rondanini* assemelha não possuir peso, ser praticamente etérea. O efeito de suspensão provocado por esta qualidade, segundo o crítico, é o de realçar a posição agônica das figuras, Cristo e Maria, que parecem clamar pela libertação do mundo físico. Sua própria fisicalidade, nesse sentido, parece rarefeita, em especial pelo fato de que a obra se encontra em estágio muito preliminar de composição (BARRICELLI, 1993, p. 598).

As *pietà* tardias, no parecer de M. Forcellino, possuem forte relação com o grupo dos *spirituali*, no que toca às ideias por eles compartilhadas a respeito do significado da crucificação, tomado como sacrifício máximo de Cristo, pelo qual a salvação da humanidade exclusivamente se dava. Lembremos com ela, por exemplo, que Michelangelo dedicou dois desenhos sobre o tema da crucificação a Vittoria Colonna, uma *Crocifissione* e uma *Pietà*. É significativo que tais desenhos tenham sido

encaminhados por Michelangelo para Colonna que, em seguida, os remeteu a outros membros do grupo, para que fizessem cópias. De fato, a *Pietà per Colonna* possui uma versão a óleo, pela mão de Marcello Venusti, provavelmente encomendada pelo cardeal Reginald Pole; e ainda outros, eis que existem ao menos três versões diferentes desta *pietà* (FORCELLINO, M., 2009, p. 119-120). A Venusti também é atribuída uma versão da *Crocifissione*, a óleo (FORCELLINO, M., 2009, p. 103-104).

Figura 3: Pietà per Vittoria Colonna

Fonte: it.wikipedia.org

A conclusão é a de que tais obras, enquanto desenhos pela pena de Michelangelo, assumiam a forma de ícones religiosos, desenvolvidos especialmente para o culto religioso e destinadas, portanto, ao grupo como um todo. Esse culto envolvia a figura do corpo de Cristo no momento de sacrifício, sendo que, conforme já destacamos na seção anterior, era ponto central da doutrina valdesiana a contemplação do crucifixo. Nesse sentido:

“Il culto del corpo di Cristo aveva trovato la sua esplicazione teologica nel trattato del Beneficio di Cristo, l’opzione spirituale della Ecclesia Viterbiensis appunto, quale via certa per la dottrina di salvezza” (FORCELLINO, M., 2009, p. 93, grifos da autora)

[O culto do corpo de Cristo havia encontrado a sua explicação teológica no tratado do Benefício di Cristo, a própria opção espiritual da Ecclesia Viterbiensis, como via correta para a doutrina da salvação]

Segundo a autora, as *pietà* tardias estão estreitamente relacionadas com a espiritualidade do grupo de Viterbo, dado que sua cristologia compreendia necessariamente a questão da crucifixação e da deposição do corpo de Cristo, momento crucial e, na verdade, central para a heteroxia dogmática em torno da qual o grupo se reunia. As *pietà*, nesse sentido, pertencem a uma categoria muito específica da arte religiosa, isto é, a arte devocional, servindo não apenas de objeto para contemplação estética, mas sobretudo para contemplação espiritual. A arte de Michelangelo ganha um inevitável novo significado, na medida mesma em que adquire uma função muito específica e, decerto inédita, eis que possui *caráter privado*, e não público, como era típico ocorrer na tradição artística de até então.

Em verdade, a própria arte barroca possuiria amplo caráter público, dada a sua função específica para o convencimento das massas. Carlo Giulio Argan, por exemplo, explicita exatamente quais os mecanismos retóricos aristotélicos levados a cabo pela Contrarreforma, por meio da arte religiosa pública, em nome da conversão

popular à causa da unidade da Igreja (ARGAN, 2004). O essencial da arte barroca, nesse aspecto, seria funcionar como propaganda sistemática das verdades da fé católica, quais sejam, aquelas que compunham a ortodoxia fundamental consolidada pelo Concílio de Trento; bem assim, serviria também para condenar as heterodoxias existentes, principalmente as reformistas de caráter protestante.

A arte que circulava pelo grupo dos *spirituali*, contudo, possui caráter iminentemente privado, eis que, para o grupo, *“il culto personale di un’immagine si realizzava pienamente con il possesso della stessa: così l’immagine diventa un’immagine privata”* [o culto pessoal de uma imagem se realizava plenamente com a posse da mesma: e assim a imagem se torna uma imagem privada] (FORCELLINO, M., 2009, p. 93). Desse modo, seria difícil defender que tais obras de arte, produzidas por Michelangelo no fim de sua vida, fossem decididamente barrocas, como professa Clements. O mesmo em face de seus versos, igualmente privados, se considerarmos a *função* que possuíam. Mais sobre isso adiante.

De todo modo, a distância entre Buonarroti e a Contrarreforma é marcada, segundo Barricelli, por uma radical diferença de atitude filosófica por parte do artista em relação ao movimento. Conforme ele escreve:

“Michelangelo’s travailed, religious intellect made solitude (which the Counter-Reformation hardly encouraged) and the consciousness of death as a divine and liberating gift to man (which the severe Counter-Reformation made the punishment for our sins) two major principles of his ethics. Indeed, on this philosophical level, a fundamental incompatibility existed between Michelangelo and the Counter-Reformation.” (BARRICELLI, 1993, p. 600)

[O intelecto religioso e agonizante de Michelangelo fez da solidão (difícilmente encorajada pela Contrarreforma) e da consciência da morte como um presente divino e libertador para o homem (a qual a severa Contrarreforma dizia ser a punição pelos nossos pecados) dois dos maiores princípios de sua ética. De fato, nesse nível filosófico, existia uma fundamental incompatibilidade entre Michelangelo e a Contrarreforma.]

Essa postura que Barricelli denomina *ética*, deve-se ressaltar, é notável também no *ethos* artístico e lírico de Buonarroti, que representa a si mesmo, quase sempre, como um sujeito solitário, a aguardar a morte, enquanto “esculpe coisas divinas” (poema 282). Essa relativa solidão artística é divisada, inclusive, em uma de suas *Pietà*, a *del Duomo*, que apresenta a figura de Nicodemo. Nicodemo, que na narrativa bíblica participa em segredo da deposição de Cristo da cruz e de seus ritos funerários, é de grande valor simbólico para o grupo dos *spirituali*, eis que, como aponta Massimo Firpo, o nicodemismo é determinante para a prática espiritual de seus componentes. O nicodemismo consiste na rejeição das práticas publicamente externalizadas, em nome de uma atitude contemplativa pessoal e privada – que, segundo Firpo, caracterizam a atitude da *Ecclesia Viterbiensis*, com base em preceitos valdesianos (FIRPO, 1990, p. 70; 75-76).

É certamente curioso, portanto, que se avenge a possibilidade de que Nicodemo represente uma figura tão importante para Michelangelo, que ele se retrate a si mesmo em sua posição. De fato, segundo Maria Forcellino, o Nicodemo da *Pietà del Duomo* é muito possivelmente “*un autoritratto di Michelangelo*” (FORCELLINO, M., 2009, p. 133). A tese é convincente, se compararmos a figura do Nicodemo buonarrotiano com os vários retratos disponíveis do artista. Nesse sentido, o Nicodemo de Michelangelo parece apontar para – mais do que, necessariamente, uma

religiosidade reformista – uma religiosidade íntima, pessoal, em grande medida solitária: distinta, portanto, da religiosidade contrarreformista.

Figura 4: Pietà Bandini (1553); Museu da Opera del Duomo.

Fonte: it.wikipedia.org

O tema da *pietà*, portanto, é trabalhado uma e outra vez pelo artista não apenas como uma arte desenvolvida em nome dos ideais do grupo de Viterbo. É certo que em muito devem às conversações, sobretudo epistolares, que manteve com Vittoria Colonna. Desse diálogo, infelizmente, poucas cartas restaram (não mais que sete) até os dias de hoje; contudo, Maria Forcellino (2009) realizou um trabalho notável de pesquisa ao reconstruir os termos em que esse diálogo se dava.

De todo modo, o que se presume é a participação ativa e criativa de Michelangelo, na operação que o mesmo realizou, por meio de sua arte, sobre o corpo de ideias que compunham a agitada discursão religiosa que permeava a crise do século XVI. Isso significa dizer que Michelangelo, enquanto artista, nunca pensou sobre a questão de outro modo que não fosse artístico; enquanto poeta, nunca considerou a crise religiosa senão do ponto de vista da forma poética. Seria um equívoco trata-lo de qualquer maneira parecida ao modo como se trataria um teólogo.

Nesse cenário, as *pietà* assumem um interesse particular, porque demonstram o trabalho da composição artística, a experimentação com as formas sobre um mesmo e repetido tema, a partir da variação das figuras, das massas corporais, de iconografia, etc. As esculturas de Michelangelo, portanto, comunicam-se com a questão religiosa menos pelo tema – que é essencialmente o mesmo – do que pela forma. É necessário frisar que a forma, aqui considerada, possui enfim uma estreita ligação com a própria crise religiosa. A insatisfação com a forma é o que move o artista, na tentativa de captar por meio dela a expressão do *concetto* religioso.

Essa insatisfação, aliás, é equivalente àquilo que Vasari denominou a *incontentabilità* do artista, isto é, sua postura incansável diante da dificuldade da forma. Esse descontentamento, ou insatisfação, com a forma como ela se dá de início, é o que motivou Michelangelo a trabalhar durante anos na *Pietà Rondanini*, de um

modo tão intenso que a simplicidade da peça, à primeira vista, não permitiria suspeitar. Contudo, uma análise detida da orientação do cinzel mal polido de Michelangelo permite desvendar as mudanças de direção e, portanto, o processo criativo que culminaria naquela obra, jamais concluída (BARRICELLI, 1993, p. 599).

Nesse sentido, a *Pietà Rondanini* é o ápice de sua experimentação formalista e temática, eis que permanece para sempre “*deliberately open*” [deliberadamente aberta] (CHASTEL apud BARRICELLI, 1993, p. 606). Para o crítico, a *Rondanini*, embora formalmente incompleta, é caracterizada por aquela completude típica de certas obras de Michelangelo, marcadas pelo *non finito*, isto é, pela eterna progressão das cinzeladas, variando cá e lá para nunca realmente se ver conclusa. Desse modo, a obra de arte só pode ser compreendida como uma arte em movimento, em constante processo de cumprir-se a si mesma, sem, contudo, atingir o ponto final. Assim, a obra permanece num estado imobilizado deste progresso, restando assim pela desistência de Michelangelo ou por ocasião de sua morte – difícil saber. De todo modo, sua incompletude é o elemento que lhe garante seu derradeiro significado, no contexto das obras tardias buonarrotianas.

Barricelli especula, inclusive, que dada a oportunidade, a escultura nunca teria sido concluída, eis que “*even if death had not silenced Michelangelo’s chisel, he still would not finished this particular piece which, like the self, can exist only unfinished*” [mesmo se a morte não tivesse silenciado o cinzel de Michelangelo, ele ainda assim não teria terminado essa peça em particular, que, assim como o *self*, só pode existir incompleta] (BARRICELLI, 1993, p. 607). Nos termos de Barricelli, a obra assim *non finita* é o retrato do cinzel do artista em movimento: ela incorpora o próprio trabalho do artista, transportando-o para dentro de si, uma vez que, sem o devido acabamento, remete sempre ao próprio processo de composição.

Figura 5: Pietà Rondanini (1555-1564).

Fonte: it.wikipedia.org

E o processo remete, por sua vez, à própria função religiosa que assumiria o fazer artístico micheliangeliano, naquele momento – isto é, em seu período tardio. A *Pietà Rondanini* é toda ela do artista para o artista. De fato, em muito difere da *Pietà Vaticana*, dos anos 1490, de modo que, assim nos parece, “*Michelangelo never thought of finishing the Rondanini work in the formal sense (...), he never would have*

wanted to finish it (...) in the manner of the Vatican Pietà” [Michelangelo nunca cogitou terminar a *Rondanini* no sentido formal, ele nunca quererá completá-la à maneira da *Pietà Vaticana*] (BARRICELLI, 1993, p. 608), isto é, polindo-a e lustrando-a à maneira clássica. De fato, algumas das esculturas tardias de Michelangelo já indicam para essa direção do *non finito*, sem lustre em algumas partes não tão fundamentais.

Isso porque, se a forma perfeita da *Pietà* romana fecha-se em si mesma, o ponto da *Rondanini* é nunca se completar, porque a serviço de uma interminável contemplação do *concetto* da *Pietà*, numa tentativa sem fim de apreender a ideia na pedra e, ao mesmo tempo, negando que isso seja uma possibilidade. A ideia de contemplação, aqui, é fundamental para compreendermos a *Pietà Rondanini*, em sua falta de acabamento. A forma está a serviço da contemplação de um *concetto*, de uma ideia imaterial; seu estado de fragmento é fruto do embate entre a matéria bruta da pedra, submetida às mãos do escultor, e o espírito mesmo da ideia imaterial. *“In this sense, what Michelangelo sought could not be retrieved into the sensual or mimetic world, and this is why he kept his text open or fragmentary”* [Nesse sentido, o que Michelangelo buscava não poderia ser encontrado no mundo sensível ou mimético, e é por isso que ele manteve seu texto aberto, fragmentário] (BARRICELLI, 1993, p. 608).

Assim, a *Rondanini* incompleta possui mais daquelas qualidades etéreas, como se a vaga ideia que oferece do resultado final fosse, efetivamente, mais eficaz para a contemplação da ideia religiosa do que se a peça tivesse, enfim, sido finalizada. Por outro lado, o próprio fato de que Michelangelo a esculpisse apenas para si, e com nenhum outro propósito do que contemplar, ele mesmo, enquanto artista, a figura mais essencial do tema da *pietà*, é extremamente significativo, num contexto onde a arte religiosa assumia um papel fundamentalmente meditativo e profundamente pessoal. Quando esculpia a *Rondanini*, nos anos 1560, Michelangelo não mais possuía

destinatários para sua arte privada – Colonna morreu em 1547, e outros membros do grupo dos *spirituali* haviam sido perseguidos ou já haviam também falecido. É como se, solitário e em idade extrema, Michelangelo cumprisse o desígnio de seus próprios versos:

*Con tanta servitù, con tanto tedio,
e con falsi concetti e gran periglio
dell'alma, a sculpir qui cose divine (282)*

*[Com tanta servidão, com tanto tédio,
e com falsos conceitos e grande perigo
para a alma, a esculpir aqui coisas divinas]*

Esse tipo de arte privada, reservada para o culto pessoal de uma ideia por meio da forma, coaduna com o tratamento dado às obras de arte pelo grupo de Viterbo. A obra de arte religiosa deve servir à contemplação do sacrifício de Cristo na cruz, que assume o posto de momento supremo nesse tipo de espiritualidade, e consequentemente do grande pecado da humanidade, o mesmo que exigiu tamanho sacrifício. “Esculpir coisas divinas”, muito provavelmente, refere-se ao tipo de escultura que levaria à *Pietà Rondanini*, na qual Michelangelo trabalhou durante anos a fio. O poema 282, nesse sentido, ele mesmo incompleto – eis que possui apenas esses três versos – representa, tanto formal quanto tematicamente, os princípios que guiam a vida artística e poética de Buonarroti sem seus últimos anos, quais sejam: o serviço à arte como via para a contemplação das coisas divinas, e ao mesmo tempo como via para sua própria penitência. Esculpir, de novo e de novo, a mesma peça, não deixa de ser uma atitude de extrema contrição, na medida em que o artista se prostra ante o *concetto* mais fundamental do cristianismo, negando-se a fixá-lo em qualquer tipo de representação bem-acabada, para enfim legá-lo à infinitude do *non finito*.

Algo semelhante ao que ocorre nas artes figurativas parece acontecer também, e de modo ainda mais notável, na lírica de Michelangelo. Barricelli observou com relação ao caso emblemático das *pietà*, que existe uma extrema simplificação do estilo tardio do escultor, que parece retornar aos elementos mais essenciais da representação da figura humana em sua *Pietà Rondanini*. “*His poetry follows the same evolution*” [Sua poesia segue a mesma evolução] (BARRICELLI, 1993, p. 597). De fato, consideremos, a princípio, o parecer de Walter Binni, para quem as últimas obras de poesia de Michelangelo são:

“tutte volte al dramma religioso e all’inquieta contemplazione della morte, mosse da un concentrato insistere sui dati dell’esperienza interiore (...). È ormai una poetica spirituale tanto più diretta e centrale, senza ambiguità ed artifici benché alti e poeticamente funzionanti. (...) In realtà queste ultime rime mirano ad una espressione che asseconda più che un procedimento analitico razionale, povero fantasticamente e spogliato di ogni mezzo espressivo, un discorso interiore più saldo e più chiaro e posseduto e non perciò prosastico, come non sono certo prosastiche le ultime Pietà fino alla scheletrica ed essenziale Pietà Rondanini” (BINNI, 1975, p. 68-70)

[todas voltadas ao drama religioso e à inquieta contemplação da morte, movida por uma concentrada insistência sobre dados da experiência interior. É sobretudo uma poética espiritual tanto mais direta e central, sem ambiguidades e artifícios, ainda que altas e poeticamente funcionais. Na realidade, estas últimas rimas miram uma expressão que favorece, mais do que um procedimento analítico racional, pobre fantasticamente e desprovido de todo meio expressivo, um discurso interior mais equilibrado e mais claro e controlado, e não talvez prosaico, como decerto não são prosaicas as últimas Pietà, até chegar à esquelética e essencial Pietà Rondanini]

Segundo Binni, portanto, a poesia de Michelangelo em sua fase tardia é marcada por características comparáveis àquela da *Pietà Rondanini*, que fornece uma imagem interessante de que tipo de transformação pela qual sua lírica passou naquele que seriam os últimos anos de sua vida. De fato, para Binni a poesia tardia é livre de “ambiguidades e artifícios” – como aqueles que, como vimos nos capítulos anteriores, em especial o primeiro, dominavam sua lírica juvenil, tornando-a por vezes difícil,

obscura ao ponto de ser praticamente inacessível em alguns casos. Portanto, pode-se dizer que se trata de uma “poética espiritual tanto mais direta e central”, que privilegia “um discurso interior mais equilibrado e mais claro”. Se existe alguma qualidade que caracterize estilisticamente a poética tardia de Michelangelo, certamente é a fácil e corrente discursividade de seus versos nesse período.

Portanto, já de início, percebe-se que o problema do tardio não se passa apenas por uma questão temática – a poesia religiosa, de cunho fortemente espiritual e cristológico – mas também por uma questão eminentemente formal. Diversos outros autores corroboram o fato de que Michelangelo, em sua fase tardia, concede novos destinos à sua poesia lírica; entre os argumentos utilizados para se chegar a tal constatação, o que mais salta aos olhos é, quase sempre, a questão formal, em conjunto com a radicalidade da temática religiosa. Nesse sentido, creio que é impossível separar uma da outra: conteúdo e forma amarram-se, num todo único, de modo que não podem, efetivamente, ser analisadas separadamente.

E a discursividade fluente que Michelangelo concede a seus últimos versos em muito deve às escolhas temáticas, na medida em que o autor tenta adequar-se a elas. A extensão dos temas tardios abrange um certo número de motivos principais, que muitas vezes comparecem em um só poema. Binni compilou uma lista mais ou menos exaustiva desses motivos, que copio abaixo:

“Assai vari i temi che si dispongono in queste ultime rime: il senso ora consapevole ora oscuro e assillante del peccato magari sconosciuto o conosciuto solo a Dio; l’oscillazione ancora tra la versione platonica-spirituale dell’amore que conduce a Dio e quella dell’amore-passione che distrae e contamina, l’insoddisfazione dell’arte che non basta più a quietare l’anima (285), il senso della grazia e della fede, e della limitazione del proprio valore religioso; il contrasto col mondo cieco e col falso che trionfa (295), la certezza che Dio si adora solo nella miseria; il turbamento e il desiderio della morte che si avvicina, liberando dal corpo (...); l’ardore per il senso fisico e metafisico del sangue e dei segni del martirio di Cristo e la distinzione fra il Dio pietoso e quello giustiziere” (BINNI, 1975, p. 70-72)

[Vários são os temas que se dispõem nestas últimas rimas: o sentimento ora consciente ora obscuro do pecado talvez desconhecido ou conhecido apenas por Deus; a oscilação entre a versão platônica-espiritual do amor que conduz a Deus e aquela do amor-passional que distrai e contamina; a insatisfação com a arte, que não basta para aquietar a alma (285), o sentimento da graça e da fé, e da limitação do próprio valor religioso; o contraste com o mundo cego e falso que triunfa (295), a certeza que deve-se adorar a Deus apenas na miséria; o terror e o desejo da morte que se aproxima, liberando-o do corpo; o ardor pelo sentido físico e metafísico do sangue e dos símbolos do martírio de Cristo e a distinção entre Deus piedoso e justiceiro]

Verificamos que tais temas são, essencialmente, aqueles que viemos trabalhando até o momento, na análise de poemas selecionados por sua representatividade. A princípio, os temas enumerados por Binni tem a ver com a rejeição, total ou em parte, da arte e do amor como princípios basais da poesia religiosa, concedendo a símbolos mais tradicionais a posição de destaque, tal como aqueles relacionados ao sacrifício de Cristo na cruz. Isso já tinha sido identificado, no que se refere aos poemas tardios, por Alma Altizer, cujo trabalho eu já havia mencionado no Capítulo II. Em essência, o argumento da autora é o seguinte:

"All in sonnet form, the last verses contain no clever conceits, no difficult syntax, almost no obscurities either of grammar or meaning, and as little artifice as possible. The metaphors which appear at all are drawn from conventional Christian symbolism. Never does the soul find its perfect metaphor, as it once did in the stone to be sculpted or in the art object to be created by love. (...) The only image which seizes the aged poet's weary imagination time and again is that of Christ's blood." (ALTIZER, 1973, p. 41)

[Todos em forma de soneto, os últimos versos não contêm conceitos inteligentes, nenhuma sintaxe difícil, quase nenhuma obscuridade seja de gramática ou de significado, e tão pouco artifício quanto possível. As metáforas que aparecem são todas tiradas do simbolismo cristão convencional. Nunca se encontra uma metáfora perfeita para a alma, como outrora, no caso da pedra a ser esculpida ou o objeto de arte a ser criado pelo amor. A única imagem que ocupa a cansada imaginação do velho poeta é, uma vez após a outra, aquela do sangue de Cristo]

Das conclusões de Altizer, podemos destacar a ligação entre forma tema, eis que, na fase tardia, ao abandonar o aparato metafórico e conceitual de sua poesia juvenil, Michelangelo abandona também o aparato formal que o acompanhava, para

enfim adotar uma postura retórica mais adequada às temáticas religiosas que passou a privilegiar, qual seja, a do pecador contrito.

Essa descrição não foge muito da que geralmente se atribui à fase tardia de Michelangelo, no que toca ao estilo e ao tema – e, como se percebe, ela já contém embutida em si uma comparação: a poesia tardia é sempre definida *negativamente* em relação à poesia precedente, por meio de uma retórica da temporalidade que acaba caracterizando o tardio como algo que vem já *em tempo impróprio*, isto é, que não faz culminar uma narrativa, mas a contesta e a ela se contrapõe, inserindo-se como elemento novo e inusitado, e em certo sentido inconsequente. De fato, o próprio Michelangelo parece escrever sua poesia tardia como uma resposta à anterior, que passa a representar, nessa dialética, uma questão em aberto, não resolvida.

Mais ainda, a poesia tardia altera radicalmente os termos do problema, abandonando o discurso artístico-amoroso e abraçando o discurso religioso. Nesse sentido, Altizer aponta também para algo novo, isto é, para o notável retorno às convenções poéticas tradicionais, que possuem agora um claro sentido cristão, já bem distante do neoplatonismo de suas obras precedentes. Não se trata apenas de uma questão temática, porém: essa escolha atinge diretamente o cerne formal de suas composições poéticas, por conta de suas óbvias consequências retóricas e estilísticas.

O melhor modo de se observar esse movimento em direção às convenções, bem como a dialética entre presente e passado, é a leitura de poemas tais como o soneto *Giunto è già 'l corso della vita mia* (285), escrito entre os anos 1552 e 1554 – a partir do qual poderei sugerir alguns dos caminhos tomados por Michelangelo em seu estilo tardio:

*Giunto è già 'l corso della vita mia
Con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca*

conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affettuosa fantasia 5
Che l'arte mi fece idol e monarca,
conosco or ben com'era d'error carca,
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino? 10
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
Né pinger né scolpir fie più che quieti
L'anima, volta a quell'amor divino
C'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. (285)

[Chegou o curso da minha vida,
ao porto comum, onde se deixa ficar,
por mares de procela, em frágil barco,
a prestar contas do bem e do mal.
Enfim, bem sei quanto erro havia 5
na apaixonada fantasia que fez da arte
meu ídolo e monarca, e em tudo aquilo
que, a contragosto, todo homem anseia.
Os pensamentos de amor, já vãos e alegres,
de que valem agora, se duas mortes me avizinham? 10
De uma estou certo e a outra me ameaça.
Pintar e esculpir já não bastam para acalmar
minh'alma, voltada para aquele amor divino
que abriu para nos prender na cruz os braços.]
(Tradução de Nilson Moulin. In: MICHELANGELO, 1994, p. 11, com algumas
modificações nos versos 9 e 10)

O que se pode perceber já na superfície do poema é a atitude de rejeição destinada tanto à arte (v. 5-7) quanto aos pensamentos amorosos (v. 9-10) – justamente os grandes temas de sua lírica anterior. Essa rejeição se dá em nome de uma postura decididamente religiosa diante da morte, cuja presença, aliás, é cada vez mais frequente nos últimos poemas de Michelangelo. Seria errôneo, contudo, derivar explicações para esse poema na sua relação com a biografia de seu autor, inserindo-o em sua narrativa particular; o próprio Adorno, em sua contribuição fundamental para a questão do estilo tardio, adverte para essa tendência de se *naturalizar* a obra tardia, percebendo-a contra o pano de fundo do ritmo biológico e muito humano da vida e da morte. Isso seria negar ao poema seu estatuto de obra de arte, que reside justamente em seu aspecto formal, isto é, naquilo que garante ao texto sua própria poeticidade (ADORNO, 2008, p. 15-16). Além disso, o tema da morte não é exclusivo da fase tardia

de Michelangelo, que apenas passa a tratá-la de modo mais convencional nesse período.

Assim, para Adorno, a morte está presente nas obras tardias menos enquanto tema, ou como fator biográfico ou psicológico que as explique, e muito mais no interior da própria forma, como *alegoria* – isto é, como representação do esvaziamento do subjetivo, em sua relação com a objetividade material da forma artística. Daí, inclusive, o retorno às convenções, isto é, a uma arte cada vez mais despida da subjetividade do eu-artista, ou do autor, que não busca expressar-se a si mesmo na obra tardia, mas, pelo contrário, deliberadamente a abandona: “*La violencia de la subjetividad em las obras de arte tardías es el gesto colérico com que ella abandona las obras de arte*” (ADORNO, 2008, p. 17). Esse abandono pode revelar-se no fragmento e no *non finito*, que caracterizam boa parte da obra tardia de Michelangelo, inclusive a figurativa (BARRICELLI, 1993, p. 597-8); por outro lado, e de modo mais profundo, o artista abandona as formas a si mesmas, estabelecendo com elas uma nova relação, que para Adorno é agora de impotência, de dissolução. Daí “*las convenciones que la subjetividad ya ni penetra ni domina, sino que deja estar*” (ADORNO, 2008, p. 17).

O poema acima é exemplar para a definição de problemas dessa ordem, no contexto da obra poética de Michelangelo. De fato, ele é um poema extremamente simples, de uma discursividade límpida e muito direta – muito diferente do estilo árduo que vinha desenvolvendo até o fim dos anos 1540. A musicalidade do poema é notável – “*l’affettuosa fantasia*” (v. 5) é um exemplo perfeito de como Michelangelo pensa a sonoridade desses versos. Não existem aqui imagens complicadas, nem pouco convencionais. Na verdade, todas elas remetem, de um modo ou de outro, aos clássicos de Michelangelo. A metáfora da barca (v. 1-4) que abre o poema, por

exemplo, não apenas é muito tradicional, como é também toda trabalhada sobre versos de Petrarca: “*l corso della vita mia*” (v. 1) é já uma expressão petrarquista (RVF 214 e 299, por exemplo, contém variações); as expressões “*fragil barca*” (v. 2) e “*d’error carca*” (v. 7) estão presentes em RVF 132; as imagens do mar tempestuoso (v. 2) e do porto (v. 3) comparecem em RVF 189 e 272; também em RVF 235 o tema é a barca no mar agitado, e é desse poema o esquema de rimas “*varca/monarca/carca/barca*”, que Michelangelo reaproveita.

Também os versos seguintes remetem a Petrarca. O próprio sintagma “*amorosi pensier*” (v. 9) é muito caracteristicamente petrarquista, comparecendo em muitos poemas do *Canzoniere*. Christopher Ryan (RYAN, 1998, p. 208) observou também como os versos 8-9 parecem ter sido sugeridos pelo soneto RVF 13, cujo primeiro terceto transcrevo a seguir:

*Da lei ti vèn l’amoroso pensiero,
che mentre ’l segui al sommo ben t’invia,
poco prezando quel ch’ogni uom desia; (RVF 13, 9-11)*

Tais exemplos são mais do que suficientes para demonstrar como Michelangelo recorre ao modelo de Petrarca de modo intensivo na composição desse poema em particular. Isso não significa, obviamente, que a imitação resulte em emulação, isto é, não significa que Michelangelo perca sua “voz” no meio do caminho; ainda assim, essa sua voz parece agora ser como que um eco, apenas, daquilo que havia sido em poemas de fases anteriores. De fato, é a ausência das imagens mais comuns em Michelangelo, bem como de seu contorcionismo gramatical, que abre espaço para os recursos poéticos mais tradicionais, isto é, mais tipicamente petrarquistas. O que é talvez único, ou no mínimo muito particular desse soneto, é o fato de que a tensão em relação à obra anterior se dá tanto no plano *temático* – pelas referências diretas à arte e aos pensamentos amorosos que povoavam sua lírica,

negando-as como possibilidade de resolução de seu drama poético – quanto no plano *estilístico*, na medida em que recorre com muito mais ênfase às fórmulas, metáforas e vocábulos de Petrarca.

Ambos esses aspectos revelam duas faces de um mesmo problema, isto é, da dissolução da unidade subjetiva do “eu” do artista, que se impunha aos poemas em dois níveis de autorrepresentação: um, *retórico*, e outro, *estilístico*. De fato, em sua obra madura, o tema da arte ou do amor só se realizam poeticamente mediante a adoção, por parte do autor, de um *ethos* discursivo apropriado: sua imagem de artista, por exemplo, única em sua poesia, parece justamente servir para garantir a legitimidade de suas relações amorosas; Michelangelo utiliza-se da figura do artista para simbolizar e sublimar sua figura de amante. Nesse poema em questão, ambas as figuras são renegadas como um erro, um equívoco do qual é necessário arrepender-se. Isso, no que se refere ao plano retórico, é introduzido já no quarteto inicial, que contém a ideia de contrição e de confissão dos pecados nos momentos finais da vida humana.

Nesse contexto, como é comum na obra tardia, o *ethos* artístico-amoroso aparece com o sinal trocado, como uma “*opra trista*” (v. 4), já que não são capazes de lhe garantir a salvação da alma – daí, inclusive, remeter ao tema das duas mortes (v. 10-11), isto é, a corporal e a espiritual, cujo significado é a condenação eterna. Se em sua poesia anterior Michelangelo considerava, segundo as doutrinas platônicas, que a arte e o amor eram capazes de oferecer um vislumbre do divino, mediante a elevação do espírito, elas agora são absolutamente insuficientes para “*quietar l’anima*” (v. 12-13), cuja única esperança passa a ser a graça, estendida aos homens pelo sacrifício de Cristo na cruz (v. 14). Como se vê, mesmo que a questão fundamental da lírica de Michelangelo tenha sempre sido religiosa em sua essência, é na obra tardia que ela se

torna de fato mais convencional, recuperando imagens mais tradicionais, como o crucifixo, que era de todo ausente em sua poesia anterior, mas que em sua obra tardia se torna um objeto de contemplação constante.

Sugiro que essas diferenças estejam radicadas numa profunda transformação dos modos de autorrepresentação no interior da obra poética de Michelangelo, que coloca em crise o modelo amoroso-artístico, frente à necessidade de se responder aos novos influxos da poesia religiosa, motivo principal de sua lírica a partir dos anos 1550. Um desses influxos, conforme Hugo Friedrich, é o conceito de graça divina, que, segundo o crítico, existia em potencial já na poesia precedente de Michelangelo. Dessa maneira, a passagem de um modo de escrita a outro não teria sido uma transição necessariamente muito difícil:

“Dopo che il neoplatonismo fiorentino stesso aveva già cercato la sintesi con la dottrina cristiana ed a suo modo l’aveva anche raggiunta, Michelangelo poteva compiere senza sforzo il passaggio della poesia neoplatonica dei suoi sessant’anni al deciso cristianesimo della sua tarda vecchiaia, tanto più che le sue concezioni neoplatoniche di allora avevano già una coloritura ascetica. Al contrario questo passaggio non è certo una conversione che rinnega il pensiero neoplatonico fondamentale. Michelangelo aggiunge con naturalezza a questo pensiero fondamentale, in particolare allo schema dell’emanazione dell’anima da Dio e del suo ritorno a lui, l’idea della grazia” (FRIEDRICH, 1975, p. 56)

[Depois que o neoplatonismo florentino tinha ele mesmo buscado a síntese com a doutrina cristã, e a seu modo a havia também alcançado, Michelangelo podia cumprir sem esforço a passagem da poesia neoplatônica de seus sessenta anos ao cristianismo decidido de sua tarda velhice, tanto mais que as suas concepções neoplatônicas de então continham já um colorido ascético. Ao contrário, esta passagem não é uma conversão que renega o pensamento neoplatônico fundamental. Michelangelo junta com naturalidade a este pensamento fundamental, em particular ao esquema da emanção da alma de Deus e seu retorno a ele, a ideia de graça]

Difícil discordar de Friedrich, que aponta para a importância que a ideia de graça passa a ter na poesia tardia; entretanto, não penso que, enquanto conceito, a graça possa ser tão tranquilamente integrada à perspectiva neoplatônica, como o crítico imagina. De fato, a ideia de graça passa a compor o repertório poético e

religioso de Michelangelo apenas tardiamente, depois de seu contato, via Vittoria Colonna, com o grupo reformista dos *spirituali*, cujas ideias centrais estavam baseadas, fundamentalmente, nas doutrinas do teólogo espanhol Juan de Valdés, que havia se radicado em Nápoles por volta de 1540. Nesse cenário, a ideia de graça passa a ter grande relevância, uma vez que o grupo rejeita, assim como os luteranos ao Norte, a salvação pelas boas obras, e acolhe apenas a salvação pela fé. Daí a insistência em imagens e figuras de expressão que se liguem ao conceito de graça – como a crucificação, por exemplo, que comparece nesse poema, nos versos finais.

Ao mesmo tempo, ocorre o esvaziamento das obras humanas no processo da salvação, e com ele, o esvaziamento da figura do sujeito enquanto agente no mundo. Isso se encontra à base daquilo ao que me referi como crise da autorrepresentação: Michelangelo não se apresenta mais, como em sua poesia madura, em suas mais amplas potencialidades artísticas ou amorosas; agora, sua arte e seus amores de nada valem, pois não possuem qualquer valor salvífico. É necessário chamar a atenção sobre como a poesia tardia adquire, por conta dessas mudanças, uma nova perspectiva retórica, a da contrição – de modo que o passado é um tempo perdido a se lamentar, uma vez que, diferentemente do tempo da velhice, não foi gasto na contemplação do sacrifício de Cristo na cruz.

A postura discursiva de Michelangelo, portanto, se adequa ao novo contexto do poema, e mais ainda, à nova função que sua poesia se arroga, em sua condição de tardia. Adequação, aqui, é certamente uma palavra-chave: apenas um *ethos* humilde e contrito pode adentrar o espalho do discurso poético religioso, dentro das convenções próprias desse gênero. Cumpre observar, porém, como essa nova postura é construída por Michelangelo em oposição direta à sua *persona* mais comum,

isto é, a de artista-amante. É como se o autor se despisse de sua própria poesia, abandonando-a.

Isso fica ainda mais claro no que toca ao estilo: em sua obra tardia Michelangelo parece abdicar de traços estilísticos que antes marcavam, de forma muito definitiva, sua autoria, e que compunham até então seu repertório poético mais bem consolidado; trata-se, enfim, de um abandono das formas a si mesmas, num processo semelhante ao já descrito por Adorno (2008, p. 17). Com isso, quer o autor dizer que, em obras tardias, é comum que tenda a desaparecer o vínculo entre a individualidade de um artista e a forma que ele mesmo produziu, vínculo este que se dá pela utilização de marcas estilísticas bem definidas, que expressam intimamente a personalidade de um autor.

Nas obras tardias, segundo Adorno, é comum que o autor retorne às formas da convenção, sem, contudo, moldá-las e conformá-las ao seu estilo pessoal; antes, deixa-as estar, em seu estado puro e bruto, sem as marcas de sua subjetividade autoral. E é justamente no vazio deixado pela subjetividade do autor, cada vez mais distante, que se localiza propriamente o elemento característico do tardio. Trata-se de um recolhimento, porém, que se dá em relação às formas, parafraseando Adorno, *deixadas a si mesmas*. As formas, retiradas da tradição, já não carregariam mais as marcas estilísticas de seu autor, que funcionam como uma espécie de assinatura, um meio de o autor incorporar-se à própria obra. Sem tais marcas, as obras tardias muitas vezes aparecem incompletas e fragmentárias, porque não encontram mais no autor o elemento que lhes dê coesão.

Faz sentido pensar nas referências a Petrarca também sob essa perspectiva: o discurso poético já não é mais propriamente *de* Michelangelo, mas é na verdade pertencente ao arcabouço comum à tradição, cujos elementos, já plenamente

consolidados, fazem-se integrar no todo do poema, não apenas produzindo, mas *reproduzindo* sentidos. O estilo do poema não é aquele mesmo estilo *característico*, por assim dizer, de Michelangelo – não é o estilo que geralmente se associa à sua personalidade de poeta, personalidade essa que, em verdade, é muito mais um construto crítico do que algo necessariamente natural do autor. Trata-se muito mais de *um* estilo, um modo de escrita e de operar a tradição poética, adotado em conformidade com as necessidades da produção textual, do que *do* estilo, isto é, de uma marca própria do escritor.

E mesmo o estilo, entretanto, não deixa de fazer parte do problema da autorrepresentação, uma vez que o gosto pela dificuldade, as inversões radicais e a manipulação complicada da sintaxe faziam parte do repertório formal de Michelangelo até antes de sua fase tardia, e isso provavelmente por um motivo muito simples: sua visão do que era fazer poesia dependia desses elementos, baseava-se sobre eles – eram aqueles os elementos que garantiam a poeticidade do texto. Por outro lado, o próprio modo de escrita, o *estilo*, faz parte da tessitura do discurso, consolidando, a partir do momento em que são emitidos por um *eu*, determinado *ethos*.

Assim, a crise por que passa a poesia de Michelangelo não incide apenas na questão temática, mas de maneira muito mais fundamental também na questão da forma. Abandonar aquele repertório, ou o estilo difícil, é abandonar também uma máscara, deixar de lado uma forma de assinatura, aquilo que parecem ser as marcas mais próprias e pessoais de um autor, inscritas em seu próprio texto, como se fizessem parte de sua essência autoral. Essa essencialidade, é claro, é uma ilusão no que toca ao estilo. Essas marcas de estilo acabam definindo, na verdade, a imagem que se tem do emissor do discurso, e funcionam como importante aspecto retórico do poema.

Assim, a obra tardia de Michelangelo define-se pela radical adoção de novas soluções formais, que satisfizessem as exigências da temática religiosa e que pudessem sustentar as imagens e expressões a ela relacionadas, segundo as convenções, que passam a ter papel primordial no processo de escrita, num grau de intensidade inédito até então. Disso, o poema *Giunto è già 'l corso della vita mia* é um exemplo clássico, principalmente pelo alto nível da execução e do resultado final do soneto, cuja tonalidade harmônica não encontra paralelo em suas fases anteriores.

Da breve análise a respeito desse mesmo poema, a conclusão é a de que aquilo mais próprio à obra tardia, se assim se puder generalizar, é justamente o estilo, muito mais do que o tema religioso; certamente as questões filosóficas e éticas que o período tardio impõe ao leitor são de grande interesse, mas as questões propriamente poéticas, literárias, devem passar antes pelo problema do estilo.

Isso porque é justamente no estilo, nos modos de operar sobre a forma, que se encontram enraizadas essas mesmas questões filosóficas ou éticas, já que é por meio do estilo que Michelangelo desenha-se a si mesmo e dá corpo à sua autorrepresentação. Assim, a crise da forma está a refletir, de modo muito direto, a crise por que passava, em verdade, toda a cultura europeia naquele momento, agitada pelos movimentos reformistas e contrarreformistas, que davam novo significado à arte, à religião, e atingiam em cheio o cosmos cristão e o conceito de indivíduo dentro desse mesmo cosmos.

Essa crise fez-se particularmente sentir na obra tardia de Michelangelo, e de modo especial em sua poesia, onde o objeto central dessa crise é o próprio eu do artista. Em sua obra tardia Michelangelo parece despir-se de si mesmo, um de uma certa imagem de si mesmo, para ingressar num território desconhecido, que determinava uma nova relação entre o humano e o divino, entre a persona do poeta

e seu Deus. Nessa nova relação, Michelangelo vê-se levado a redefinir e reorientar seu passado artístico e poético, ao ponto de negá-lo, para de seus escombros erigir algo novo, que pudesse oferecer sentido para um mundo igualmente novo.

No que concerne a esta autorrepresentação, Friedrich é enfático ao dizer que, a despeito das aparências, é bastante complexa:

“Nella lirica religiosa del periodo piú tardo, anche la lingua diventa piú semplice di quello che era nella lirica d’amore. Ma la semplicità non può nascondere che la devozione di Michelangelo è una penetrante autoaccusa. Anche qui il sentimento di colpa e ansia di umiliazione. L’implorante volontà di redenzione sperimenta la propria inanità; il bisogno di salvezza porta alla coscienza della propria insufficienza” (FRIEDRICH, 1975, p. 56)

[Na lírica religiosa do período tardio, também a língua se torna mais simples do que era em sua lírica amorosa. Mas a simplicidade não pode esconder que a devoção de Michelangelo é uma penetrante auto-acusação. Também o sentimento de culpa e a ânsia por humilhação. A vontade que implora por redenção experimenta a própria inanidade; a necessidade de salvação leva à consciência da própria insuficiência]

A lírica religiosa tardia de Michelangelo é marcada pela figura do homem contrito, figura essa negativa, eis que é patente a incapacidade de que, enquanto sujeito, torne-a diferente. Ao analisar acima o poema 285, aponte para o fato de que o poema é, desde o início, como que um ato de contrição, uma confissão, tão genérica quanto o são os pecados da humanidade. Essa sensação de impotência ante às tentações do pecado, frisa Friedrich, torna os poemas tardios de Michelangelo uma permanente tensão, jamais resolvida. Aqui aludimos às tensões presentes no poema 267, que possuem, como pano de fundo, uma questão muito semelhante ao do 285, qual seja, a impossibilidade de que a arte ou o amor humano levem à contemplação verdadeira d Deus.

Descreve assim o crítico a atitude poética tardia de Michelangelo: *“cresce la convinzione che i piú alti contenuti della sua vita, l’amore e l’arte, sono stati inutili”* [cresce a convicção de que os mais altos conteúdos de sua vida, o amor e a arte,

foram inúteis] (FRIEDRICH, 1975, p. 56). Essa afirmação tão forte não deixa de ter sua razão de ser, se levarmos em conta o pessimismo extremo que, segundo Binni (BINNI, 1975, p. 68), Buonarroto derrama em seus versos derradeiros. Nesse sentido, é de se cogitar se a novidade da lírica tardia direciona-se para a criação de algo realmente novo, ou para a destruição dos velhos valores, sem efetivamente encontrar quaisquer outros que os substituam. Essa tensão é identificada também por Cambon, que, a respeito do estilo tardio, escreve:

“All in all, it is now the poetry of a man preparing for death, and it has a phostumous feeling about it, as if he had already left behind a life made only of losses.” (CAMBON, 1985, p. 112)

[Contudo, é agora a poesia de um homem que se prepara para a morte, e toda ela possui um sabor póstumo, como se ele já tivesse deixado para trás uma vida feita apenas de perdas]

Desse modo, a poesia tardia tem por personagem uma figura quase trágica de Michelangelo, que se escreve a si mesmo de modo fortemente dramático, concedendo aos seus versos uma forte carga de energia pessoal, ou melhor, criando para si mesmo uma fantasia poética à guisa de autobiografia, em que é difícil distinguir obra e autor. Essa pessoalidade, que tem a ver basicamente com os temas do amor e da arte – instaurando uma relação difícil do poeta com tais matérias – vem sinalizada com o signo da morte próxima, cuja sombra se inscreve na própria forma poética. Por outro lado, e próprio por conta disso, a religiosidade que tais poemas expressam acaba se tornando, desde a superfície, muito individual e íntima, já que, em nome de um tom confessional, Michelangelo imerge seus poemas tardios em sua própria história, isto é, na representação que faz de si mesmo enquanto artista já idoso. Não é à toa que parece haver sempre – como há no poema 285 – um olhar voltado para o *passado*, como se o poeta pesasse sua própria vida e, sintetizando-a no momento presente,

transformasse cada poema num recorte temporal que celebra o fim, o desfecho de toda a sua existência.

Esse desfecho, como podemos imaginar, carrega forte carga religiosa, eis que a morte urge por arrependimento e desejo de salvação. Nesse sentido, o abandono de toda a vida pregressa, inclusive da arte e dos amores de sua lírica – que Cambon identifica com um sentimento inexorável de *perda* – tem em si a marca da dúvida e da incerteza, uma vez que o poeta apenas pode estar certo de sua morte corporal, e, conquanto ameaçado pela morte espiritual da alma (285, v. 11), existe ainda uma esperança, toda ela depositada, agora, não mais na arte ou na visão platônica do amor, mas na imagem do crucifixo, que é a que encerra o poema 285, por exemplo, mas que encontra-se, novo e de novo, em grande parte das peças de sua obra tardia. A contemplação religiosa, nesse sentido, está intimamente ligada com a questão da mortalidade humana e da salvação da alma:

“During his later years, Michelangelo’s poetry abandoned its aggressive hues, becoming more tainted with disillusioned melancholy and detachment from the things of this world, more spiritually concerned and aspiring, more focused on what Reformers called individual faith and contrition, more obsessed with the reality of death” (BARRICELLI, 1993, p. 608, grifo do autor)

[Durante seus últimos anos, a poesia de Michelangelo abandonou seus traços agressivos, se tornando mais marcada por uma melancolia desiludida e pelo distanciamento das coisas desse mundo, mais espiritualmente preocupada e aspirante, mais focada naquilo que os reformistas chamavam fé e contrição individual, mais obcecada com a realidade da morte]

Nesse contexto, sua obra lírica tardia parece resolver-se numa atitude semelhante àquela proposta pelo grupo dos *spirituali*, qual seja, em meditações reflexivas sobre o sacrifício de Cristo, momento pelo qual se dá a salvação da humanidade. Essa contemplação, mais uma vez, é exemplificada pelo poema 285, cujo desfecho reforça a esperança no poder salvífico do sangue de Cristo. O que talvez não

tenha ficado claro até agora é a grande novidade que esse tipo de figuração religiosa é, no panorama geral da poesia michelangeliana.

Essa novidade está estreitamente ligada com o influxo de ideias religiosas suas contemporâneas, principalmente no intercâmbio entre Michelangelo e Vittoria Colonna. Recordemo-nos do desenho da *Crocefissione* que o artista dedicou à marquesa, nos anos 1540, juntamente com a novidade iconográfica de representa-lo ainda vivo e em agonia. Segundo Maria Forcellino, esse foi um momento decisivo para os caminhos da obra de Michelangelo, que se debruçaria sobre o tema nos anos seguintes, mas que, com exceções, quase não comparece em sua obra precedente:

“Michelangelo si confronta qui forse per la prima volta dopo gli anni giovanili, com il tema dela Crocefissione, un tema che diventerà quasi il protagonista assoluto della sua solitaria meditazione insieme religiosa ed estetica, nei successivi vent’anni e fino alla morte” (FORCELLINO, M., 2009, p. 76)

[Michelangelo se confronta aqui tal vez pela primeira vez desde seus anos juvenis com o tema da crucificação, um tema que se tornará quase o protagonista absoluto de sua solitária meditação ao mesmo tempo religiosa e estética, nos vinte anos seguintes, até a sua morte]

Os temas relacionados à crucificação e deposição de Cristo, portanto, são como que um indicador do tardio em Michelangelo, uma vez que, na qualidade de artista e poeta, buscou quase que obsessivamente dar-lhes forma, no último período de sua vida. No caso da *Pietà Rondanini*, ou do poema *Giunto è già il corso* (285), conseguimos identificar quais são os elementos de que Michelangelo se utiliza para perseguir uma forma expressiva e consequente para as temáticas religiosas, que agora ocupavam quase que completamente seus esforços criativos, direcionando-lhes por caminhos ainda não trilhados por sua arte e por sua lírica.

Resta ainda saber quais são esses elementos, contudo, no âmbito geral de sua lírica. O estilo tardio de Michelangelo, conforme viemos até agora reiterando,

é marcado por uma grave simplificação do estilo, semelhante ao que se verifica em sua escultura. Não se trata, contudo, de uma simplificação empobrecedora, mas, muito pelo contrário, de um desafio à altura de sua poesia anterior, toda ela marcada por grande dificuldade formal. Nas palavras certeiras de Barricelli, “*such simplicity breeds complexity*” [uma tal simplicidade suscita complexidade] (BARRICELLI, 1993, p. 610). De fato, o estilo tardio de Michelangelo coloca problemas de alto grau de complexidade, na sua relação com a temática religiosa que busca expressar e, mais ainda, na sua relação difícil com a tradição poética.

E é na esteira dessa tradição, liricamente recuperada em sua fase tardia, que cumpre ora analisar o estilo tardio de Michelangelo, no sentido de identificar os elementos tradicionais da lírica que, de certo modo, forneceram o arcabouço, segundo cujo modelo Michelangelo elabora para si uma poética própria. O sentido profundo da lírica michelangiana, segundo Girardi, reside justamente:

“nella portata simbolica, ricamente e universalmente significativa che il poeta imprime, e talora magari soltanto si sforza di imprimere ai dati della sua esperienza umana ed artistica, affettiva e intellettuale, filosofica e letteraria, applicando la sua nativa energia poetica ai temi e alle strutture ideative e sintattiche offertegli dai poeti della tradizione” (GIRARDI, 1974, p. 211)

[na força simbólica, ricamente e universalmente significativa que o poeta imprime, e às vezes apenas se esforça em imprimir, aos dados da sua experiência humana e artística, afetiva e intelectual, filosófica e literária, aplicando a sua nativa energia poética aos temas e estruturas ideativas e sintáticas que lhe foram ofertadas pelos poetas da tradição.]

**

Nesse contexto, é importante reiterar que a primeira fonte de Michelangelo é, naturalmente, Petrarca e o petrarquismo dos anos 1500. O próprio Girardi ressalta, contudo, que o petrarquismo de Buonarroto não é, exatamente, regido

pelas mesmas qualidades que, por assim dizer, normatizavam a poesia italiana daquele século. Em comparação com Pietro Bembo e Giovanni della Casa, por exemplo, Girardi detecta que se, para estes, Petrarca representava o ápice da tradição – e, portanto, oferecia um modelo fechado e final, dispensando quaisquer inovações por parte dos poetas posteriores –, o oposto ocorreria com Michelangelo, para quem a lírica petrarquista permaneceria aberta e operável (GIRARDI, 1974, p. 66).

Mais especificamente, o que Girardi detecta é que poetas mais normativos daquele tempo buscavam emular as formas e a voz de Petrarca, assumindo para si o *ethos* original do poeta, erigindo por fim uma poética fundada na mais plena imitação, e cujo critério de poeticidade e mesmo de qualidade poética era dada pelo próprio modelo, na medida em que a obra contemporânea configurava-se bem-sucedida nesse jogo de imitação. Hugo Friedrich adverte contra a noção de que uma tal imitação rendesse sempre resultados estéreis, sendo vedada qualquer inovação poética no período: *“è un fenomeno storico stilistico che ha avuto effetti sia conservatori che innovatori”* [é um fenômeno histórico e estilístico que teve efeitos seja conservadores, seja inovadores] (FRIEDRICH, 1975, p. 4). Uma dessas inovações, por exemplo, é trazida pela introdução de temáticas platônicas, que acabaria por sugerir metáforas, figuras e construções alheias a Petrarca, mas bastante acolhidas pelo petrarquismo quinhentista, inclusive o de Michelangelo, como atestado no Capítulo I deste trabalho.

Certo, por outro lado, é que Michelangelo parece-lhe distante de outros petrarquistas contemporâneos: *“sforzandosi (...) di imparare imitando, si offrì anche a lui come modello il Petrarca”* [esforçando-se de aprender imitando, se ofereceu também a ele como modelo o Petrarca] (FRIEDRICH, 1975, p. 18), isto é, foi justamente Petrarca o primeiro modelo poético de Michelangelo, segundo o qual pôde aprender

a confecção dos textos poéticos. Anteriormente, já tive oportunidade de demonstrar, ainda que grosso modo, esse tipo de aprendizado e de amadurecimento poético, a partir de exercícios com o modelo.

Friedrich julga-o, a princípio, inferior linguisticamente e tecnicamente ao modelo original, de modo, inclusive, a afastar-se gradativamente do mesmo: “*non si tratta comunque di imitazione*” [não se trata, contudo, de imitação] (FRIEDRICH, 1975, p. 19). Contudo, concede também, juntamente com Girardi, que esse tipo de afastamento em relação ao modelo revela mais uma atitude em relação ao petrarquismo do que, propriamente, uma rejeição do mesmo. Girardi, aliás, sugere que Michelangelo utiliza-se abundantemente dos recursos poéticos de Petrarca, para exprimir, todavia, uma voz própria.

Nesses termos, examinei, nos capítulos anteriores, a poesia amorosa de Michelangelo, bem como sua poesia de temática artística. Cabe ainda averiguar qual a relação guardada entre sua poesia religiosa e o modelo de Petrarca – relação essa raramente apontada. Friedrich, por exemplo, anota a grande proliferação de versos religiosos a partir dos anos 1550; não procura observá-los, contudo, sob o prisma do estilo literário (FRIEDRICH, 1975, p. 55). Também Walter Binni não analisa a questão em detalhe. Chega a citar, é verdade, algumas das possíveis fontes religiosas de Michelangelo, principalmente Savonarola e, em especial, Girolamo Benivieni, poeta que magistralmente soube fundir em verso as tendências neoplatônicas com o cristianismo savonaroliano – ambas vertentes da religiosidade popular que estavam em voga no fim do século XV, durante os anos formativos do jovem Michelangelo. Benivieni, desse modo, teria oferecido um modelo primordial e fortemente expressivo para a primeira poesia de Buonarroti, conhecida justamente por suas construções antitéticas (BINNI, 1975, p. 39-40).

De todo modo, cabe também examinar, no contexto do que vinha sendo apontado ao longo desse trabalho, quais os recursos mais tradicionais utilizados por Michelangelo, e quais são aqueles que representam uma inovação em relação ao modelo petrarquista já no contexto da lírica tardia, quando temáticas religiosas mais ligadas à crise que permeava o século XVI seriam incorporadas pelo poeta em sua escrita. Um estudo interessante sobre o problema – e talvez o mais completo que me chegou às mãos – é o artigo de Thomas Mussio (1997) sobre a presença do conflito agostiniano nos versos religiosos de Buonarroti. Segundo Mussio, um tal conflito encontra-se na própria base do modelo petrarquista, e é também central para a própria representação do conflito entre o homem e seus pecados, seja na poesia de Petrarca, seja na de Michelangelo.

Na verdade, Mussio especula que é por meio da lírica de Petrarca que Michelangelo entra em contato com as ideias agostinianas – ideias que, portanto, não são para o artista tão teológicas quanto são poéticas. De acordo com o autor:

“the Petrarchan influence is stronger than either the Christian or the neoplatonic, as it controls Michelangelo’s reading of both Biblical and neoplatonic texts” (MUSSIO, 1997, p. 339)

[a influência petrarquista é mais forte que a cristã ou a neoplatônica, uma vez que ela controla a leitura que Michelangelo faz tanto de textos bíblicos ou neoplatônicos]

Isso significa, essencialmente, que as ideias cristãs e neoplatônicas de que Michelangelo se utiliza na composição de seus poemas devem-se conformar, em primeiro lugar, às formas poéticas, e não o contrário. Tais formas, todas recolhidas da tradição petrarquista, são aquelas que ditam os rumos das metáforas, figuras de linguagem, e jogos sintáticos que caracterizam a poesia juvenil de Michelangelo; bem assim, são também aquelas que determinam as soluções estilísticas adotadas pelo poeta em sua lírica tardia. Não obstante, é claro que tanto o neoplatonismo quanto

as figuras de inspiração cristã são novidades do petrarquismo quinhentista. Contudo, conforme atesta Mussio, tais novidades apenas fazem sentido porque são lidas do ponto de vista petrarquista, isto é, conformam-se ao esquema de sua psicologia dualista, e podem, portanto, ser incorporadas pelo arquétipo formal do modelo.

A psicologia dualista já foi apontada por Girardi, para quem são fundamentais na lírica michelangeliesca “*le varie espressioni di un essenziale dualismo morale e psicologico*” [as várias expressões de um dualismo moral e psicológico] (GIRARDI, 1974, p. 70), que servem à figuração, tanto em Petrarca como em Michelangelo, de um homem cindido, dividido entre duas potências de sua própria alma. Daí a ideia de Marco Santagata, de que o *Canzoniere* de Petrarca – também conhecido como *Rerum Vulgarium Fragmenta* – é como que um romance, composto pelos “*frammenti dell’anima*” do poeta (SANTAGATA, 2004), isto é, de paixões e pensamentos esparsos, que se recusam a compor a unidade almejada por seu autor. Assim, as peças compostas por Petrarca permanecem em constante tensão entre si, devido a uma representação de modelo psicológico dualístico e dialético.

É certo que boa parte dessa representação se deve à intensa leitura que Petrarca havia feito de Agostinho, tal qual aquela de que serve de testemunha o *Secretum*. E é esse tipo de dualismo que, segundo Mussio, importa na leitura que Michelangelo, por sua vez, faz de Petrarca:

“The Petrarch who is most influential on Michelangelo is not the master of eloquence whose lexicon the petrarchisti sought to imitate but rather the careful reader of Augustine’s Confessions. (...) The penitent, questioning, and often dramatic tone of Michelangelo’s poetry might suggest that behind the major sources of Paul, Dante, and Petrarch lies the more subtle influence of (...) Augustine” (MUSSIO, 1997, p. 339)

[O Petrarca mais influente sobre Michelangelo não é o mestre da eloquência cujo léxico os petrarquistas buscaram imitar, mas ao invés o cuidadoso leitor das Confissões de Agostinho. O tom penitente, questionador e muitas vezes dramático da lírica de Michelangelo sugere que, por debaixo das fontes maiores de Paulo, Dante e Petrarca, reside uma mais sutil influência de Agostinho]

Essa influência, segundo Mussio, poderia ser detectada não apenas pela psicologia dualista de muitos de seus versos, mas também por conta das ideias relativas ao hábito e a consciência da importância do conceito de hábito como um fator complicador para sua representação do desejo e da vontade. De acordo com o autor, nenhuma outra das fontes tradicionalmente apontadas para a lírica de Michelangelo possui conceitos muito definidos que penetrem nessas questões, incluindo “Paulo, Dante, Della Casa, Benivieni, Bembo, Ficino ou Colonna” (MUSSIO, 1997, p. 340), de modo que, sugere o autor:

“the similarities may be explained, in part, by Michelangelo’s direct contact with people who were very familiar with Augustinian ideas – Colonna and Petrarch, and to a lesser extent, Ochino, Savonarola, and Gilles of Viterbo, as well as Michelangelo’s reading of Paul, in whom Augustine also took great interest” (MUSSIO, 1997, p. 340)

[as similaridades podem ser explicadas, em parte, pelo contato direto de Michelangelo com pessoas muito familiarizadas com ideias agostinianas – Colonna e Petrarca, e, em menor grau, Ochino, Savonarola e Giles de Viterbo, além das leituras que Michelangelo fez de Paulo, em quem Agostinho também muito se interessou]

Observe-se que, à exceção de Petrarca e Savonarola, os nomes citados por Mussio – Colonna, Ochino e Giles de Viterbo – estiveram, de um modo ou de outro, ligados à *Ecclesia Viterbiensis* que se formou em torno de Valdés. Não que as ideias valdesianas possuíssem, naturalmente, um fundo agostiniano, mas existe um vínculo entre elas, por meio de Paulo, em quem se apoiava boa parte das doutrinas do grupo dos *spirituali*. A influência de tais leituras, nesse sentido, é relativizada por Mussio, para quem a principal fonte das ideias agostinianas de Michelangelo é, antes de qualquer outra, Petrarca. Não que se deva descartar, de imediato, a novidade das ideias reformistas com que o artista teria entrado em contato, por meio de Colonna e outros membros do grupo de Viterbo: na verdade, existe um forte diálogo do grupo

com os textos dos pais da Igreja. Em realidade, é até mesmo difícil distinguir as diversas camadas de ideias que confluem para formar o corpo ideológico sobre a qual esse diálogo se dá:

“It is often difficult to distinguish the ideias of Paul from those of Augustine, first because Paul’s dramatic influence on the Church Father and second, because Augustine relies so heavily on Paul’s writings” (MUSSIO, 1997, p. 340)

[É frequentemente difícil distinguir as ideias de Paulo daquelas de Agostinho, primeiro por conta da dramática influência de Paulo sobre o pai da Igreja, e segundo porque Agostinho se baseia tão pesadamente nos textos de Paulo]

De fato, Agostinho não deixaria de transmitir sua reverência por Paulo, inclusive utilizando-se de elementos narrativos de sua conversão para construir sobre eles as suas próprias *Confissões*, repleto de citações paulinas sobre a insuficiência e o desvalor da humanidade, a vaidade da sabedoria humana, a necessidade da humildade e o exemplo de Cristo. Nesse sentido, não é surpresa que ambos fossem citados, à época dos movimentos reformistas italianos, quase como se respondessem um pelo outro, a respeito de questões fundamentais do período, como predestinação, o papel salvífico da graça, e a justificação por meio das obras ou da fé (MUSSIO, 1997, p. 340). Naquele particular contexto histórico, tanto Paulo quanto Agostinho eram fundamentais.

Contudo, existe entre ambos uma diferença fundamental, e, embora seja certo que Michelangelo e o grupo dos *spirituali* demonstrassem marcante interesse pelos escritos de Paulo, é provável que a poesia de Michelangelo não se desenvolvesse num sentido ambíguo e dualista sem a influência das ideias agostinianas de Petrarca. Isso porque, conforme a análise de Mussio, a forma de figuração da vontade é estritamente distinta nos processos de conversão seja de Paulo, seja de Agostinho.

Em Paulo, a vontade humana não é suficiente para encontrar a salvação, eis que falha, e a saída é esperar pela graça divina – ideia essa bastante afim com as doutrinas valdesianas. A conversão de Paulo – que foi aliás objeto de um afresco de Michelangelo no ano de 1555 – é justamente uma intervenção divina: Cristo, dos céus, revela-se, e a inspiração da graça divina é que torna o perseguidor da religião em apóstolo. Trata-se de um retrato claríssimo do que seja a salvação nos termos do valdesianismo, que, por essa mesma razão, elege os textos de Paulo como primeiro fundamento de suas interpretações doutrinárias.

Figura 6: Conversione di Saulo (1542-1545); afresco.

Fonte: it.wikipedia.org

Agostinho, pelo contrário, identifica uma tensão na vontade humana, muito mais dramática, porque mais complexa, eis que a vontade é, na verdade, governada por diversos desejos, muitas vezes díspares entre si, que ora prevalecem uns sobre os outros:

“In contrast to Paul who basically only comments on the infirmity of his will, despite his knowledge of the good, both Michelangelo and Petrarch go further by portraying a genuine internal conflict and a divided will. While Paul may be said to be in a middle state because of his own position between despair at the infirmity of his own will and the hope for God’s grace, the other two are

poised between two internal wills, one new and the other old, hardened, and habitual” (MUSSIO, 1997, p. 341)

[Em contraste com Paulo, que basicamente apenas comenta sobre a enfermidade de sua vontade, apesar de seu conhecimento do bem, tanto Michelangelo quanto Petrarca vão além, retratando um genuíno conflito interno e uma vontade dividida. Enquanto Paulo encontra-se num estado médio, por conta de sua posição entre o desespero da enfermidade de sua vontade e a esperança pela graça de Deus, os outros dois encontram-se entre duas vontades internas, uma nova e outra velha, endurecida pelo hábito]

Essa representação dualística do drama religioso, bastante petrarquista, não é, contudo, característica necessária do estilo. Segundo o autor, a marquesa Vittoria Colonna, por exemplo, com quem Michelangelo trocou diversas cartas e poemas, não apresenta uma dinâmica dualística semelhante, aproximando-se muito mais do esquema paulino do que do agostiniano, que, diga-se, de passagem, é mais tipicamente petrarquiano do que petrarquista, isto é, mais próprio de Petrarca ele mesmo do que da maior parte de seus imitadores. É certo que, no intercâmbio de ideias entre Michelangelo e Colonna, a discussão sobre os escritos de Paulo deve ter sido central – infelizmente, pouquíssimas cartas restaram como testemunho dessa troca, mas é possível supor que o afresco da conversão de Paulo tenha sido produzido no contexto dessa troca.

De todo modo, no que concerne às ideias paulinas, é certo que *“Michelangelo has read Paul in a way which complicates the issue of the infirmity of the will”* [Michelangelo leu Paulo de um modo que complica o problema da enfermidade da vontade] (MUSSIO, 1997, p. 342). De fato, num de seus primeiros poemas indubitavelmente religiosos, Michelangelo brinca com diversas camadas da vontade e do próprio arbítrio, no confronto com a necessidade da graça divina:

*“Vorrei voler, Signor, quel ch’io non voglio:
tra ’l foco e ’l cor di ghiaccia un vel s’asconde
che ’l foco ammorza, onde non corrisponde
la penna all’opre, e fa bugiardo ’l foglio.
I’ t’amo con la lingua, e poi mi doglio*

5

*c'amor non giunge al cor; né so ben onde
 apra l'uscio alla grazia che s'infonde
 nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.
 Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro
 che con la suo durezza ne ritarda 10
 il sol della tuo luce, al mondo spenta!
 Manda 'l preditto lume a noi venturo,
 alla tuo bella sposa, acciò ch'io arda
 il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta." (87)*

*[Queria desejar, Senhor, o que eu não quero:
 entre o fogo e o coração, de gelo um véu se esconde
 que o fogo amortece, assim não corresponde
 a pena ao trabalho e faz mentir a folha.
 Eu te amo com a língua, e depois me dói 5
 que o amor não chegue ao coração; nem sei como
 abrir a porta à graça para se alastrar
 no coração e expulsar todo o ímpio orgulho.
 Rompe tu este véu, Senhor, destrói o muro
 cuja dureza interrompe 10
 o sol de tua luz, no mundo extinta!
 Manda o anunciado lume a nós prometido,
 à tua bela esposa, para arder meu coração
 sem hesitar e sinta só a ti]
 (Tradução de Nilson Moulin. In: MICHELANGELO, 1994, p. 65)*

O primeiro verso é bastante elucidativo no que toca à representação da vontade em Michelangelo: o querer possui diversas camadas. É possível querer o que não se quer, ou desejar com a língua mais do que com o coração. A dualidade da vontade, que ora quer ora não; a solução só pode ser externa, com a decidida intervenção dos céus, com o propósito de infundir no coração do poeta o amor divino que ele tanto deseja, por um lado, mas que não consegue obter, eis que sua vontade não lhe obedece.

Assim, o primeiro verso inaugura uma tonalidade bastante forte e dramática, sustentada durante o poema todo, e que nunca se perde, caracterizando este um dos mais bem-acabados sonetos buonarrotianos. De fato, como observa Cambon, a disposição confessional dos quartetos resulta numa inflexão com o gesto da invocação dos tercetos finais, num movimento dialético que reforça o tom inicial e oferece um desfecho relativamente aberto, como o de uma esperança para além de

qualquer esperança (CAMBON, 1985, p. 45). A força do poema está, portanto, em seu sucesso formal, que se inicia já no primeiro verso, com a repetição do mesmo verbo em rápida sucessão, sem respiro, mas também sem recair no verbalismo maneirista, ao garantir uma frase direta e sem perda do sentido mais imediato.

A ansiedade do poeta ante a problemática variação de sua vontade, do desgoverno de seu arbítrio, é representada de forma precisa nas três vezes que o verbo *volere* aparece no primeiro verso, em três tempos verbais distintos: o condicional *vorrei*, ansioso e carregado de esperança, o infinitivo *volere*, e a negativa presente, *non voglio*. Todas essas formas, tensionadas entre si, prenunciam o drama de todo o poema, que desenvolverá a contraditória semântica dessa repetição nos versos seguintes, por meio de reiteradas inflexões sintáticas. Desse modo, o poema é carregado de energia, energia essa que, nos tercetos, se concentra nos imperativos, que assumem a postura rogatória que conclui o poema. Não se trata, naturalmente, de uma peça edificante tradicional, mas de um poema carregado de tensão, fruto de uma religiosidade violenta (CAMBON, 1985, p. 46).

Interessante observar que a resolução dessa tensão está depositada na esperança de uma intervenção divina externa – que, como Cambon observa, é marca registrada da lírica buonarrotiana, seja ela amorosa ou religiosa (CAMBON, 1985, p. 47). A vontade, em seus versos, quase sempre está à mercê de uma potência externa – seja o Amor ou o amado, seja Deus, seja a arte, sejam as pressões políticas de homens poderosos, seja a pobreza material, seja a velhice. Tais temas, cujo pano de fundo parece ser a incapacidade humana frente às forças naturais ou divinas, permeiam também sua lírica tardia, como podemos verificar na análise do poema 267. Essa percepção, segundo Mussio, é também útil para esclarecer elementos do poema 285, que também foi comentado anteriormente:

*Giunto è già 'l corso della vita mia
 Con tempestoso mar, per fragil barca,
 al comun porto, ov'a render si varca
 conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
 Onde l'affettuosa fantasia* 5
*Che l'arte mi fece idol e monarca,
 conosco or ben com'era d'error carca,
 e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
 Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
 che fien or, s'a duo morte m'avvicino?* 10
*D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
 Né pinger né scolpir fie più che quieti
 L'anima, volta a quell'amor divino
 C'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. (285)*

Segundo Mussio, a “*fragil barca*” (v. 2) é uma tradicional imagem petrarquista para a fraqueza da vontade, fraqueza essa representada, aqui, pelo modo como os desejos do passado ainda o infligem, tais como a arte (v. 5-8) e os pensamentos amorosos (v. 9-11), que já não servem para aquietar-lhe a alma (v. 12-13). Ainda assim, no entender de Mussio, a resolução para esse conflito interno da vontade está longe de ser completamente resolvido pelo desfecho sugerido pelo poema, isto é, pela contemplação de Cristo crucificado:

“Yet this apparently Pauline resolution of the Petrarchan conflict is only tentative, for even though the speaker recognizes what he should want, it is far from clear that he wants it fully. His past desires still afflicts him (...). While the poet does renounces these things, he does not fully embrace God. Even as the speaker turns to the cross, he recalls his art” (MUSSIO, 1997, p. 344)

[Essa resolução aparentemente paulina de um conflito petrarqueano é apenas tentativa, pois mesmo que o poeta reconheça o que ele deveria querer, está longe de ser claro que ela queira de todo. Seus desejos passados ainda o afligem. Enquanto o poeta de fato renuncia a estas coisas, ele não se volta completamente para Deus. Mesmo quando se volta para a cruz, ainda relembra de sua arte]

Essa ambiguidade, segundo Mussio, aproxima o poema tardio 285 do poema juvenil, o soneto 87, com um porém: a presença dos temas do passado, que configuram seus hábitos e que, portanto, dominam a sua vontade, ainda mais quando, já velho, o poeta percebe em si mesmo a resistência à mudança que levaria à salvação,

e mesmo uma resistência à graça, à ação salvífica de Cristo, como se a conversão derradeira não pudesse se concretizar por conta dos vícios enraizados pelo hábito. De fato, muitos poemas tardios possuem a característica de voltar-se para o passado, identificando como ele se manifesta no presente – um presente inescapável, sem perspectivas de que o futuro possa ser diferente.

Essa linha de pensamento manifesta-se no poema longo 267, mas também no soneto 285 e em diversos outros de seus versos tardios. O passado, que já detectamos comparecer em sua obra tardia com características autobiográficas, é para Mussio como que um retrato dos hábitos enraizados de Michelangelo, justamente aqueles que, segundo o próprio poeta, estão enraizados no pecado e na perdição. Vale lembrar que o tema do hábito, conquanto pertinente ao pensamento cristão, não é exatamente um elemento típico da filosofia renascentista. Por um lado, podemos supor que Michelangelo tenha tido acesso a ideias medievais escolásticas, mas o mais provável é que, como sugere Mussio, tais figuras tivessem sido rebuscadas do modelo petrarquista, para o qual tais ideias eram fundamentais.

Contudo, mais profundamente, é possível ir mais além e induzir que boa parte desses temas tenham adquirido interpretação nova, a partir dos elementos, valdesianos ou não, que a crise religiosa oferecia ao pensamento religioso e poético de Michelangelo. Por um lado, a doutrina valdesiana ressaltava a importância da graça para a salvação da humanidade, e de sua inabilidade em erugir-se por si só de seu estado de pecado; por outro, a tradição cristã, pela via paulina ou pela via agostiniana, oferecia modelos filosóficos que embasavam essa percepção e a calavam fundo no esquema poético de Michelangelo. As bases literárias para uma tal representação do drama religioso eram fornecidas, como é já claro, por Petrarca, entre outros poetas. Desse modo, temas como a graça, o pecado, a necessidade de perdão e o sentimento

de culpa eram infundidos na forma poética pelas mãos de Michelangelo, que, para tanto, utilizava-se também de material autobiográfico. Esse material, então, é conformado à forma lírica, adquirindo as características mais fundamentalmente literárias da representação poética:

“The concept of habit figures throughout the Rime, especially in Michelangelo’s later poetry. (...) In several poems Michelangelo describes the soul’s resistance to the grace that would bring conversion by portraying the soul as covered over by the residue of years of wrong choices” (MUSSIO, 1997, p. 344-345)

[O conceito de hábito figura ao longo de suas rimas, especialmente na poesia tardia de Michelangelo. Em muitos poemas Michelangelo descreve a resistência da alma à graça que traria conversão, representando a alma coberta pelos resíduos de anos de escolhas erradas]

Essa percepção do passado como fonte de erros, comum em sua lírica tardia, pode ser detectada em poemas como o 285, exemplar nesse quesito. O problema, contudo, se acentua com a proximidade da morte e com a velhice avançada, sentidas como impedimento para qualquer tipo de mudança que justifique a salvação da alma, toda ela tão “marcada pelos resíduos de anos de escolhas erradas”. O relógio avança e o tempo marcha, impassíveis, sem ceder à necessidade de esperança dessa figura velha e pecadora:

*“Se lungo spazio del trist’uso e folle
più temp’il suo contrario a purgar chiede,
la morte già vicina nol concede,
né freno il mal voler da quel ch’e’ volle” (297)*

*[Se o longo espaço do triste costume
mais tempo o seu contrário requer para purgar,
a morte já vizinha não o concede,
e mal contendo o mal querer do que se quer]*

O quarteto acima, provavelmente um soneto nunca acabado, é capaz de condensar em poucas palavras todos os conceitos acima abordados, principalmente a escassez de tempo, que não permitiria a esse soneto senão uma solução que venha do

Mais ainda, enquanto perscruta seu próprio passado, Michelangelo mal pode reconhecer nele seu próprio pecado, eis que, como aponta ainda Mussio, “*the fixity of the will is often related in Michelangelo’s verse to the self’s inability to know itself*” [a imutabilidade da vontade está geralmente relacionada, na lírica de Michelangelo, à inabilidade de conhecer-se a si mesmo] (MUSSIO, 1997, p. 349). A ideia de que o pecado pode ser desconhecido ao homem é objeto de mais de um poema da pena de Buonarroti, a exemplo do que segue:

*l' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova
fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:
miserere di me, da ch'io son nato
a la tua legge; e non fie cosa nuova. (280)*

*Eu rogo a ti, Senhor, pois todas minhas provações
fora de teu sangue não fazem o homem beato:
tem piedade de mim, porque eu nasci
sob tua lei, e não seria de se estranhar.]*

270

sentimento de incerteza ante o perigo da salvação, para a “alma inquieta e confusa”; contudo, não é apenas o pecado que se torna desconhecido, mas a própria vontade humana, que, como no poema 87, esconde do homem o próprio sentimento do amor de Deus. Não é à toa que diversos dos poemas de Michelangelo tratam, igualmente, do sentimento de solidão diante do divino, do abandono do homem por Deus. No poema 87, o arbítrio do poeta é insuficiente para ordenar ao coração que deposite seu amor em Deus; nos poemas tardios, a única esperança é uma ajuda divina externa, que não parece, contudo, chegar. A figura utilizada por Michelangelo para representar o que está oculto em sua relação com o divino é a imagem do véu (87, v. 2):

“The image of the hidden veil is part of a larger theme developed in Michelangelo’s Rime of the inscrutability of the will. Indeed, the inability of the poet to locate and define clearly his desire as distinct from the soul is as important source of the pathos felt in his penitential poems. The soul often suffers from an anxiety whose source is lost to the poet” (MUSSIO, 1997, p. 350)

[A imagem do véu escondido é parte de um tema maior desenvolvido na poesia de Michelangelo, qual seja, o da inescrutabilidade da vontade. De fato, a inabilidade do poeta em localizar e definir claramente seu desejo como algo distinto de sua alma é uma importante fonte do pathos sentido em seus poemas penitenciais. A alma geralmente sofre de uma ansiedade cuja fonte está perdida para o poeta]

Algo semelhante ocorre no poema 280, em que é desconhecido o grave pecado que transtorna a alma do poeta, e é justamente esse fato que sustenta retoricamente o *pathos* penitente e confessional do poema. Essa distância da fonte, por assim dizer, é tema fundamental de diversos poemas buonarrotianos tardios, seja considerando a fonte do pecado, seja a fonte da graça divina.

De todo modo, é convincente o argumento básico de Mussio, isto é, de que a presença de determinadas ideias religiosas – sejam elas paulinas ou agostinianas – pode ser detectada na poesia de Michelangelo e, mais ainda, que tais ideias podem se retraçadas, se não diretamente de sua fonte primeva, isto é, os textos dos apóstolos

e dos pais fundadores da Igreja, elas derivam de conceitos petrarquistas. Tratam-se, portanto, de ideias predominantemente poéticas, mais do que propriamente filosóficas ou teológicas. Não deixam de ser religiosas, é verdade; contudo, pertencem mais a uma tradição poética religiosa do que, de fato, ao campo da doutrina, e devem ser compreendidas, portanto, menos com análise e argumentação rigorosa do que sob o aspecto formal literário.

Por fim, podemos ora dedicar uma análise mais apropriada à questão do tardio de modo geral, investigando cuidadosamente quais os elementos de que a lírica tardia de Michelangelo se serviu para criar uma poética inovadora, que contemplasse as questões religiosas mais prementes de seu tempo. Conforme busquei esclarecer, com base nos argumentos de Mussio, é o fato de que a novidade da lírica tardia possui, inequivocamente, um pé na tradição poética petrarquista, sobre a qual Michelangelo erege como que um novo modelo para sua poesia religiosa dos anos 1550.

Michelangelo sempre foi *poeta para poucos*: quando não escrevia apenas para si, dedicava poemas para pessoas de um círculo social muito restrito. Se é verdade que atingiu algum prestígio literário apesar disso, como se viu no primeiro capítulo deste trabalho, é certo que isso se deva menos à sua vontade que ao entusiasmo alheio. Desse modo, após a morte de Vittoria Colonna em 1547, sua produção escrita se torna ainda mais pessoal e privada, ao mesmo tempo em que tende sempre mais à confissão e à expressão religiosa.

Michelangelo chegou a enviar alguns desses poemas religiosos para alguns de seus amigos e correspondentes, como Vasari, padre Fatucci, Beccadelli – que

era membro dos *spirituali* (FORCELLINO, M., 2009, p. 37) – entre outros; ainda assim, sua poesia já não cumpre mais uma função social tão definida quanto sua lírica amorosa, e se transforma num exercício de sua própria solidão – sentida não apenas na permanente memória dos amigos falecidos, sempre lembrados em suas cartas³⁶, mas principalmente no apelo a um Deus ausente, que Michelangelo sempre buscou contemplar por meio de sua arte e de seus amores.

Contudo, ao reavaliar sua própria vida a partir de sua velhice, renega completamente o valor religioso da arte e do amor, e mais ainda, do seu princípio único, que é a beleza, para afirmar valores mais imediatamente cristãos – e esse movimento de recusa do passado se assemelha, segundo Girardi, “*a una tarda eco dell’insegnamento di [...] Guittone d’Arezzo o a un forte anticipo della prosa barocca*” [a um eco tardio do ensinamento de Guittone d’Arezzo ou a uma forte antecipação da prosa barroca] (1974, p. 23), isto é, duas visões de mundo que, apesar de pertencerem a épocas diferentes, tem em comum o fato de rejeitarem decididamente o mundo material (o corpo e as paixões da alma, essencialmente ilusórias) para abraçar um suposto mundo espiritual. Esse mundo material, na poesia de Michelangelo, é representado por seu passado pecador, que o trouxe a uma velhice que, segundo julga, lhe parece terrivelmente miserável, porque distante do sagrado.

De fato, Michelangelo representa sua própria velhice com especial dureza, como um prolongamento desnecessário de sua vida, sinal do abandono e do esquecimento de Deus, que não o resgata do mundo por meio da morte (CLEMENTS, 1966, p. 287) e parece condená-lo a uma difícil e infeliz solidão³⁷. As reflexões de

³⁶ Algo semelhante pode ser visto na Carta LIII, enviada ao padre Fatucci, onde Michelangelo se recorda de Vittoria Colonna com as seguintes palavras: “Morte arrebatou-me um grande amigo”. Uma tradução dessa carta pode ser encontrada em MICHELANGELO, 2009, p. 133.

³⁷ Isso pode ser percebido também nas cartas, em que Michelangelo reclama a seus correspondentes de sua condição ingrata durante a velhice, além de considerações sobre a morte (GIRARDI, 1974, p. 22). É bastante interessante, mesmo de um ponto de vista literário,

Michelangelo sobre sua própria mortalidade, nesse sentido, são ambíguas: encara a morte corporal como uma forma de retornar a Deus, mas também a teme como selo derradeiro de uma segunda morte, espiritual, que signifique sua perdição, muitas vezes dada como certa, diante do pouco tempo que ainda lhe resta para reparar os pecados de sua vida:

*Se lungo spazio del trist'uso e folle
più temp'il suo contrario a purgar chiede,
la morte già vicina nol concede,
né freno il mal voler da quel ch'e' volle. (297)*

*[Se o longo tempo de costumes maus e loucos
exige como purgação um maior tempo de virtude,
a morte já vizinha não o concede,
nem impeço a meu mau querer aquilo que quer.]*

Sentindo-se “*sí presso a morte e sí lontan da Dio*” (66), teme não lhe restar o tempo necessário para corrigir-se pela virtude; ainda que houvesse, o próprio poeta confessa sua inaptidão em reaver sua própria vontade, cativa do pecado pelo hábito, e que por isso mesmo o conduz à própria perdição. E para saciar essa angústia já não bastam mais a arte, a poesia e nem mesmo seus amores, que até então davam sentido à sua própria existência, e pareciam lhe indicar uma sua relação profunda com o sagrado, mas que agora se revelam aliar também ao próprio pecado, como se veria melhor a seguir.

Trata-se, de qualquer maneira, de uma desilusão realmente traumática, com profundas consequências para o retrato poético que Michelangelo traçaria de si mesmo em seus anos finais. Num de seus mais conhecidos poemas burlescos, analisado previamente no capítulo anterior, “*I' sto rinchiuso come la midolla*” (267), escrito talvez em 1545, o poeta desenha em palavras uma caricatura destrutiva de si

a comunicação epistolar entre Michelangelo, que nunca teve filhos, e seu sobrinho Lionardo, a partir de sua experiência madura e sabedoria anciã.

mesmo, autoderrogatória de sua velhice, por meio de um lamento ambigualmente cômico: “*la mia allegrezza è la maninconia*” [minha alegria é a melancolia] (267, v. 25).

Essa comicidade, devoradora e destrutiva, ironiza a própria situação de desespero do poeta, que ri de si mesmo e de sua própria desgraça, numa explosão de humor negro (CAMBON, 1985, p. 175). Essa veia tragicômica, burlesca, se revela principalmente nas menções escatológicas – todas elas muito expressivas, como esta, por exemplo: “*I’ ho ‘mparato a conoscer l’orina*” [aprendi a conhecer a urina] (267, v. 10) –, que funcionam como símbolos daquilo que Michelangelo descreve como sua própria degradação física, moral, e sobretudo humana (CAMBON, 1985, p. 9).

Essa diminuição de si mesmo vem acompanhada da percepção de que sua condição miserável é o resultado de toda a sua vida, dedicada à arte e ao amor pela beleza; e é esse o motivo de todo o *capitolo*, que se constrói sobre o despertar dessa mesma percepção, pelo duro reconhecimento de que a obra de uma vida era o fruto de uma *ilusão*. O trauma dessa descoberta se desenvolve num monólogo que faz emergir o *homem do subsolo* michelangiotesco, que fica sintetizado nos versos finais:

*Amor, le muse e le fioritte grotte,
mie scombiccheri, a’ cembali, a’ cartocci,
agli osti, a’ cessi, a’ chiassi son condotte.
Che giova voler far tanti bambocci,
se m’han condotto al fin, come colui
che passò ‘l mar e poi affogò ne’ mocci?
L’arte pregiata, ov’alcun tempo fui
di tant’opinion, mi rec’a questo,
povero, vecchio e servo in forz’altrui,
ch’i’ son disfatto, s’i’ non muoio presto. (267, v. 44-55)*

*[O Amor, as musas e as grutas floridas
em meus rabiscos são agora usados como música e enfeites
nas hospedarias, latrinas e prostíbulos.
De que adianta querer fazer tantos bonecos,
se me conduziram a meu fim, como aquele
que atravessou o mar e depois morreu na praia?
A estimada arte, que por algum tempo
me deu tanta fama, me trouxe a isto:
pobre, velho e escravo dos caprichos alheios,
e me desfaço, se não morro logo.]*

Segundo Robert Clements, “*obviously no religious scruples lie behind the outburst*” [obviamente não há qualquer escrúpulo religioso por trás da explosão] destes versos (1966, p. 84). Entretanto, neles Michelangelo certamente já não sustenta mais a convicção de que a beleza é uma forma de vocação, ou de que a arte é uma missão religiosa, capaz de estabelecer um vínculo entre os homens e Deus por meio de uma contemplação puramente estética. Pelo contrário, agora seus *rabiscos* (desenhos e poemas) e seus *bonecos* (esculturas) são o próprio símbolo daquilo que considera sua degradação, e, assim reduzidos, o acompanham àquele mundo escatológico, um mundo sem valores, em que aprendeu a viver.

A energia explosiva do poema, como a descrevem as palavras de Clements, se encontra justamente na descoberta de sua própria efemeridade: afinal, o artista pensava sobreviver em suas obras, destinadas a durar por milênios, gravadas pela eternidade na pedra, que a tudo resiste – e é nessa mesma pedra que Deus escreve suas palavras imortais, pelas mãos de Michelangelo (CAMBON, 1985, p. 80-82), da mesma forma como o amado ou a amada (intermediários ou imagem de Deus) escreviam em seu coração: “*Porgo la carta bianca/ a’ vostri sacri inchiostri*” [Estendo o papel branco/ às vossas santas tintas] (162, v. 7-8).

Nesse sentido, essa redução de sua arte e sua poesia a meros *rabiscos* e *bonecos*, ao mesmo tempo em que revelam a efemeridade da fama em vida, também redimensionam o significado de toda sua existência até então – que, engolida por uma aberta e amarga risada, não se completa, não se cumpre, não atinge seu estágio de perfeita realização: “*come colui/ che passò ‘l mar e poi affogò ne’ mocci*” (267, v. 51). Por isso mesmo, o poeta se reduz ao nada, e sua vida lhe é esvaziada de sentido, porque não atinge aquilo que supunha ser seu maior objetivo divino; antes, na

verdade, vê sua vida ser conduzida à sua atual situação miserável (*“povero, vecchio e servo in forz’altrui”*, v. 54), cuja única solução é ou a dissolução do sujeito, ou a própria morte (*“ch’i’ son disfatto, s’i’ non muoio presto”*, v. 55).

Por outro lado, porém, o fracasso de sua poesia, assim como o de sua arte, é ver-se radicalmente associada à baixeza do pecado sensual ou sensorial³⁸. Dentro dessa ficção escatológica, suas canções de amor (e de fato, alguns de seus poemas foram musicados com sucesso nas cortes italianas) são agora música para os prostíbulos, que pervertem o significado do próprio amor – o que não deixa de ser sentido por Michelangelo como uma espécie de punição divina e de abandono:

“che chi cerca il malanno, Dio gliel dia” (267, v. 27)

[pois a quem busca a desgraça, Deus a dá]

E é apenas na desgraça, ironicamente, que Michelangelo pode encontrar seu próprio conforto, como se vê no verso já acima citado: *“la mia allegrezza’ è la maninconia”* (267, v. 25). Mesmo o abandono de Deus é sentido sob o signo de sua gigante presença, capaz de inverter os significados das coisas e transformar o pecado na própria sentença divina³⁹ (o que fica claro na ambiguidade de *malanno*, no contexto do poema). Esse sentimento de abandono, tão presente naqueles versos enfurecidos, é o que parece motivar um esboço tão significativo quanto o seguinte, cuja tonalidade é certamente diferente; mais *piedosa* (Clements diria que essa piedade é uma forma

³⁸ Isso tanto pela rejeição da poesia amorosa como fruto de pecado, quanto pela ilusão e fantasia que se apropriam da poesia religiosa. Cf. seção anterior, em especial a análise de *“Vorrei voler, Signor, quel ch’io non voglio”* (87), p. 22.

³⁹ Não seria surpreendente, dada a enorme reverência de Michelangelo para com Dante, que essa concepção possa ter sido aprendida com o exemplo do *Inferno* dantesco, que o artista conhecia de cor, e que decerto fazia parte de seu imaginário. Esse conceito também pode ser apreciado, de certa maneira, no afresco do *Juízo Final*.

de escrúpulo ou de pudor religioso), mas não menos indignada, principalmente em seus versos finais:

*Gl'infiniti pensier mie d'error pieni,
negli ultim'anni della vita mia,
ristringi si dovrien 'n un sol che sia
guida agli eterni suo giorni sereni.
Ma che poss'io, Signor, s'a me non vieni
coll'usata ineffabil cortesia? (286)*

*[Meus infinitos pensamentos, cheios de erros,
nos últimos anos de minha vida,
deveriam se restringir a um só que seja
o guia aos seus eternos dias serenos.
Mas que posso eu, Senhor, se a mim não vens
com a graça inefável de outrora?]*

Michelangelo, diante desse sentimento de abandono ou de esquecimento por parte de Deus, sabe reconhecer-se a um só tempo pecador (“*d'error pieni*”), mas também incapaz de se valer por si mesmo na ausência da *graça divina*, que pensava encontrar justamente nos amores e nas artes, que por tanto tempo ocuparam sua mente, cujos “*infiniti pensier*” não sabem agora se restringir àquele *guia* que leva à salvação da alma. Beirando a morte, Michelangelo revê sua vida e apenas encontra o reflexo de suas *ilusões* amorosas e artísticas, que não conseguem mais satisfazer seu próprio drama religioso⁴⁰:

*Giunto è già 'l corso della mia vita,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra triste e pia.
Onde l'affettüosa fantasia*

5

⁴⁰ Esses “*infiniti pensier mie d'error pieni*”, aliados à situação desgraçada do poeta no poema 267 (“*povero, vecchio e servo in forz'altrui*”), convergem ao seguinte fragmento, e servem de base para rever o valor da própria arte, como ocorre no poema 282:

*Con tanta servitù, con tanto tedio,
e con falsi concetti e gran periglio
dell'alma, a scolpir qui cose divine... (282)*

*[Com tanta servidão, com tanto tédio
e com falsos conceitos e grande perigo
para a alma, cá estou eu a esculpir coisas divinas...]*

*che l'arte mi fece idol e monarca
 conosco or ben com'era d'error carica
 e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
 Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
 che fien or, s'a duo morte m'avvicino? 10
 D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
 Né pinger né scolpir fie più che quieti
 l'anima, volta a quel amor divino
 c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. (285)*

Trata-se da mais dura rejeição dos ideais que marcaram toda a sua vida artística e poética, baseados na concepção neoplatônica da beleza como manifestação da bondade criadora. Michelangelo parece muito consciente de que essa concepção (como visto no primeiro capítulo deste trabalho) coloca entre o homem e Deus um intermediário que, não raro, ocupa o lugar da própria devoção religiosa, como “*idol e monarca*”. Também sua concepção amorosa, a princípio essencialmente ficiniana, parece aqui desmoronar em seus fundamentos, diante da presença da morte e dos temores de danação eterna, temores esses que, em parte, presumivelmente tem a ver com uma renovada consciência do pecado sensual como fruto do amor profano: “*Gli amorosi pensier, già vani e lieti, / che fien or, s'a duo morte m'avvicino?*”⁴¹.

Essa rejeição do amor profano ou mundano, ainda que sublimado, se dá com uma consciente abertura do poeta à imagem imediata do Cristo e de seu sacrifício na cruz – uma valorização muito semelhante àquela que ocorria na religiosidade do círculo valdesiano de Colonna – cuja imagem é uma grande novidade na poesia de Michelangelo, sendo raríssima em seus escritos anteriores. Esse sacrifício, que abraça a humanidade inteira, e não apenas o poeta (“*c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia*”, grifo nosso), é o reflexo de um *amor divino*, superior a qualquer amor

⁴¹ Deve-se aqui perceber a associação entre aqueles “*infiniti pensier mie d'error pieni*” (286, v. 1) com “*l'affettüosa fantasia*” (285, v. 5) e com “*Gli amorosi pensier, già vani e lieti*” (v. 9), que nos permitem entrever uma sempre crescente e profunda *revisão* de Michelangelo sobre seu passado, com um respectivo balanço de pecados e virtudes, que o levam justamente a esse redimensionamento do valor das artes e do amor.

profano, principalmente porque sua potencia salvífica é irrepetível e exclusiva, distante portanto de qualquer gesto ou paixão humana (CAMBON, 1985, p. 116-117), principalmente porque a cruz não é apenas a remissão dos pecados, mas mais profundamente o reestabelecimento do *cosmos* da Criação, livrando-o da desordem nascida do pecado humano (CAMPI, 1994, p. 72).

De qualquer maneira, essa figura da cruz, como demonstrado anteriormente neste trabalho, era antes relacionada, em sua poesia amorosa, com o signo do amado que o amante porta na alma: é uma marca de eleição amorosa, cujo poder transformador se manifestava no interior do indivíduo que ama, inclusive tomando a forma do milagre. Agora, porém, é restituída a um significado mais profundamente cristão, do sacrifício do *amor divino* pela humanidade, irrepetível e inimitável (a descartar, portanto, o princípio medieval do *imitatio Christi*, de raiz mística), que não pode ser equiparada seja por meio de um moralismo humanista, seja por meio de um contato místico com o divino (CAMPI, 1994, p. 64), mas apenas na contemplação, pela fé no valor desse sacrifício, que por ser *perfeito*, não requer a colaboração humana em qualquer sentido.

É interessante, nesse sentido, observar com atenção os afrescos da Capela Paulina, fundada por Paulo III e decorada por Michelangelo, que ali pintou, entre 1542 e 1545, a *Conversione di Saulo* [Conversão de Saulo], e entre 1546 e 1550, a *Crocifissione di Pietro* [Crucificação de Pedro], quando já conhecia Vittoria Colonna. Este último afresco apresenta a tradicional história segundo a qual são Pedro, recusando-se a imitar o sacrifício de Cristo, pede que seja crucificado de cabeça para baixo, ampliando seu martírio para preservar a memória do gesto de Cristo. Essa pintura é, obviamente, uma reflexão de Michelangelo sobre a irrepetibilidade desse

gesto perfeito de redenção, a partir do exemplo maior de Pedro – a primeira autoridade pontifícia.

Essa insuficiência do amor profano (e da via mística por ele sugerido) pode ser mais bem sentida justamente no árduo contraste com o influxo do Amor divino, cuja verdade é capaz de suplantar as ilusões do mundo, no meio das quais se encontra o poeta, ainda na sensação de um relativo abandono, por conta da fraqueza humana diante de seu destino:

*Deh fammiti vedere in ogni loco!
Se da mortal bellezza arder mi sento,
apresso al tuo mi sarà foco ispento,
e io nel tuo sarò, com'ero, in foco.
Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco 5
contr'a l'inutil mio cieco tormento:
tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento
le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco.
Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva,
e 'n questa spoglia ancor fragil e stance 10
l'incarcerasti, e con fiero destino.
Che poss'io altro che così non viva?
Ogni ben senza te, Signor, mi manca;
il cangiar sorte è sol poter divino. (274)*

*[Faça-me ver-te em todo lugar!
Se agora me sinto queimar pela mortal beleza,
este fogo, perto do teu, me parecerá já extinto,
e apenas no teu fogo estarei novamente em chamas.
Meu querido Senhor, chamo e invoco apenas a ti 5
contra o inútil meu cego tormento:
tu apenas pode-me renovar fora e dentro,
as vontades e o senso e a virtude pouca e fraca.
Tu deste ao mundo temporal, Amor, esta alma divina,
e nestas vestes frágeis e cansadas 10
a encarceraste, e com cruel destino.
Que posso eu então senão viver assim?
Todo bem sem ti, Senhor, me falha;
e mudar a sorte é apenas poder divino.]*

O amor profano, como diz a primeira estrofe, não é senão uma fraca chama perto do incêndio divino desse novo Amor, que é Deus (dada a equivalência de *Signor* e *Amor*); o amor é, na verdade, parte desse mesmo “*inutil mio cieco tormento*”, desse mundo conflitante das paixões humanas, dominadas pelo apreço das coisas

mortais (*“mortal bellezza”*), muito mais do que pelas coisas divinas. É a esse mundo, porém, que se destina a alma humana, revestida de seu corpo: *“Tu [mi] desti al tempo [...]e con fiero destino”*, isto é, o homem se encontra inevitavelmente fadado (e de modo mais profundo, *incarcerato*) a uma vida de pecado, apegado às ilusões do mundo sensível e corporal, entre as quais se encontram a arte e o próprio amor humano.

De um modo mais significativo, porém, a única saída disponível no poema, no sentido da redenção, é a intervenção divina, única capaz de renovar a individualidade do poeta de maneira integral. Nessa linha de pensamento, a passividade pecaminosa do homem não pode ser superada por ele mesmo, como preconizava a religiosidade humanista de Ficino ou Pico della Mirandola, mas apenas pode ser revertida por Deus, o único que verdadeiramente *restauro* o homem e o faz novamente à sua imagem: *“tu sol puo’ rinnovarmi fuora e drento/ le voglie e ‘l senno e ‘l valor lento e poco”*. Esse tipo de ideia demonstra que os elementos sugeridos pela religiosidade valdesiana, já resumidamente explanados no início do presente Capítulo, não significam apenas uma *crise* para a poesia de Michelangelo – ao apontar para a essencial pecaminosidade da lírica amorosa, que substitui Deus pela fugacidade da *“mortal bellezza”* – mas também oferece a *solução* dessa crise, ao reposicionar o homem diante do sagrado e da função salvífica do Amor divino.

De acordo com Valdés, a vontade (*voglie*) e a razão (*senno*) humanas só podem ser reestabelecidas às faculdades divinas se forem livradas da marca do pecado pela fé no sacrifício de Cristo – e a fé é justamente um dom espiritual, concedido por Deus ao homem incapaz de *“cangiar sorte”*, porque apenas o gesto salvífico de Cristo é de fato transformador da humanidade, retirando-a do estado de pecaminosidade e

restaurando-a à comunidade de Deus⁴². Como já pregava Paulo em suas cartas, há o *velho homem*, regido pela carne, e o *novo homem*, restaurado por Cristo, regido pelo espírito. Nesse sentido, o valdesianismo, como já foi dito anteriormente, descarta qualquer sabedoria, qualquer filosofia humana, inclusive o neoplatonismo michelangiolesco, porque não são frutos daquela razão restaurada (em que, pensa ele, se baseia sua própria doutrina), mas da razão e m seu estado de pecado (NIETO, 1979, p. 470-471). Tudo aquilo que o homem considera bom em si e por si mesmo, sem a graça divina, não vale efetivamente nada: *“Ogni ben senza te, Signor, mi manca”*.

De qualquer maneira, Michelangelo obviamente percebe a distinção entre essas duas concepções de homem, bem como suas consequências filosóficas e religiosas, e nesse sentido poderíamos dizer que o poema 274 é o resultado concreto do embate poético, nem sempre bem resolvido, entre o amor platônico de seus primeiros poemas, e o Amor divino – ambos simbolizados pela figura do *fogo* que arde, e que, portanto, consome toda a pessoa do poeta, de maneira completa e arrebatadora. Como escreve Cambon:

Yet, to be redeemed from fire by fire [...] is no purely ascetic aspiration on the part of Michelangelo, who at this point views his earthly loves as somehow not ardent enough vis-à-vis the ultimate ardor that God's love promises, [...] a God conceived as a furnace of primal energy (and not, as quietist mystics would envisage, as utter peace) (CAMBON, 1985, p. 113, grifo do autor)

[Ainda, ser redimido do fogo pelo fogo não é pura aspiração ascética da parte de Michelangelo, que a essa altura vê seus amores mundanos, de algum modo, não ardentes o suficiente vis-à-vis o derradeiro ardor das promessas do amor de Deus, um Deus concebido como uma fornalha de energia primitiva (e não, como místicos quietistas poderiam prever, como paz absoluta)]

⁴² Isto é, o Reino dos Céus, de que a Igreja (*ecclesia*) deveria ser imagem terrena (NIETO, 1979, p. 268-271). Vale lembrar que o cardeal Reginald Pole, após a morte de Juan de Valdés em 1541, mudou-se para Viterbo, onde o grupo valdesiano se reuniu – e esses são de fato os *spirituali* de Vittoria Colonna e Michelangelo. Essa comunidade também era chamada de “Reino de Deus” ou de *ecclesia Viterbiensis*, e possuía um intuito reformista mais claro do que as próprias doutrinas de Valdés faziam supor (FIRPO, 1990, p. 146-149), com o intuito talvez de resgatar o próprio sentido da *ecclesia* primitiva.

Nesse sentido, ganha especial relevância as imagens mais tradicionais desse Amor divino, cuja maior manifestação se torna justamente o sacrifício de Cristo da cruz. De fato, aquele amor profano, rejeitado por uma consciência dramática do pecado, acaba mudando-se em motivo de arrependimento e de crise espiritual, que faz Michelangelo renegar o próprio passado pessoal e buscar o perdão de Deus. E o perdão não é senão uma dádiva, derramada pelo gesto de Cristo na cruz – um gesto de Amor, que cosmologicamente precede e antecipa o gesto último da justiça divina:

*[Livre de um importuno e grave peso,
Meu querido Senhor, e do mundo solto,
como um barco frágil, a ti, cansado, me volto,
partindo da horrível tempestade para tua doce calma-
ria.
Os espinhos, os pregos e uma e outra palma,
com teu benigno, humilde e piedoso rosto,
prometem a graça de um grande arrependimento*

*e esperança de salvação à alma pecadora.
Não olhem com justiça teus santos olhos
o meu passado, nem lhe dirija tua justa atenção;
não estenda sobre ele teu braço severo. 10
Apenas toque e lave minhas culpas com teu sangue,
e que mais abunde, quanto mais sou velho,
tua pronta ajuda e teu perdão inteiro.]*

Este poema sabe reunir dois momentos distintos da mitologia cristã, que possuem, porém, uma forte ligação, cujo elo é o próprio Cristo: a salvação dos pecadores e o juízo final, soteriologia e escatologia, que se complementam e apenas fazem sentido se colocadas numa mesma perspectiva cosmológica, já que o julgamento e a ressurreição dos mortos é a conclusão mais perfeita da redenção (NIETO, 1979, p. 477). Como já mencionamos anteriormente, Michelangelo sabe divisar muito bem, neste poema, o Deus piedoso do justiceiro (BINNI, 1975, p. 72; CAMPI, 1994, p. 63), sendo que este último se encontra tão bem retratado no afresco do Juízo Final, com seu *“braccio severo”* estendido, separando os justos dos pecadores.

Essa justiça, entretanto, é tão arrebatadora e definitiva quando o próprio Amor divino, que se apieda e perdoa o homem por meio da cruz. É justamente a imagem do Cristo salvador que oferece *“speme di salute a la trist’alma”*, por meio do derramamento de seu sangue, capaz de lavar as culpas humanas, que permanecem indeléveis na alma, a não ser pela ação efetiva da *graça divina* (como em seu desenho da *Crocifissione*). Inclusive o arrependimento, segundo o poema, se transformou numa espécie de graça: as mãos pregadas de Cristo *“prometton grazia di pentirsi molto”*, isto é, a dádiva de reconhecer-se pecador e, portanto, necessitado da ação redentora de Cristo.

Essa diferença entre o Cristo Juiz, irado, e o Cristo Redentor, piedoso, se encontra, de maneira muito clara, na dialética entre a Lei de Deus (a lei do Velho

Testamento, que se fará cumprir no Juízo Final) e o Evangelho, que anuncia o arrependimento e a promessa de salvação:

La Ley es eficaz condenando, y el Evangelio es más eficaz justificando. La Ley es más eficaz en dar al hombre el conocimiento de sí mismo, y el Evangelio es mucho más eficaz en darle conocimiento de Dios, y de Jesucristo. Y porque el hombre más se conoce a sí mismo, se halla más condenado, y hallándose más condenado, va más ansioso tras la justificación. Dice bien san Pablo que allí adonde abunda el pecado (entendiendo por el pecado el propio conocimiento, y la propia condenación), allí propio abunda la gracia, entendiendo por gracia el conocimiento de Dios, y de Cristo, y la justificación. (VALDÉS apud NIETO, 1979, p. 321)

[A Lei é eficaz condenando, e o Evangelho é mais eficaz justificando. A Lei é mais eficaz em dar ao homem o conhecimento de si mesmo, e o Evangelho é muito mais eficaz em dar-lhe o conhecimento de Deus e de Jesus Cristo. E porque o homem mais se conhece a si mesmo, mais se percebe condenado, e percebendo-se mais condenado, vai mais ansioso em busca da justificação. Diz bem são Paulo que ali onde abunda o pecado (entendendo por pecado o próprio conhecimento, e a própria condenação), ali mesmo abunda a graça, entendendo por graça o conhecimento de Deus, e de Cristo, e da justificação.]

Nada mais significativo, portanto, que em seu poema Michelangelo acuse para os próprios pecados no contexto da busca de perdão – justamente um perdão que, assim ele roga, “*più abondi, quant’i’ son più vecchio*”, isto é, mais abunde quanto maiores forem os pecados (e já vimos acima como a velhice é sentida por Michelangelo como sinal vivo de seus pecados). É justamente esse temor da danação, tendo em conta seu próprio passado (“*il mie passato*”), que move o poeta a dobrar-se ante um Cristo piedoso, que *restaura* o homem por completo, antes do momento ulterior do Julgamento, que *condena* por completo.

O poema 290, desse modo, capta muito bem a pecaminosidade essencial do homem, que compõe a base da antropologia valdesiana, segundo a qual, após a queda de Adão (e o pecado original), o homem está necessariamente condenado à degenerescência do pecado, apenas redimida por Cristo. Nesse sentido, até o arrependimento dos pecados é um gesto inspirado por Deus, já que a natureza humana é sempre dirigida ao pecado, e o próprio homem seria incapaz de discernir,

por si mesmo e com o auxílio da razão, entre o que é pecado e o que é justo (NIETO, 1979, p. 470-471). Por isso mesmo, o arrependimento, isto é, o reconhecimento dos próprios pecados, é uma graça divina, um dom de Deus – e, de maneira mais profunda, é um sinal de que o cristão arrependido é um *eleito* de Deus, e está apto a regenerar-se mediante o sacrifício de Cristo (NIETO, 1979, p. 220).

Isso fica representado, definitivamente, pela metáfora do barco frágil no mar tempestuoso, recorrente em alguns dos poemas acima analisados. A vida, como mar a ser cruzado, é uma jornada individual, certamente; ainda assim, leva a todos, indistintamente, até um “*comun porto*” (285, v. 3), isto é, à morte corporal, com seu específico significado escatológico, isto é, o julgamento universal, onde é o indivíduo que presta “*conto e ragion d’ogni opra triste e pia*” (285, v. 4) diante da severidade do Cristo juiz, ao lado de toda a humanidade, num momento onde já não há tempo para o arrependimento.

É apenas pelo Cristo salvador, por isso mesmo, que a tormenta do pecado pode se transformar, mediante a graça divina, “*in dolce calma*” (290, v. 4), na certeza da redenção e da misericórdia do Cristo crucificado, que oferece ao navegante seu próprio sangue, “*di pronta aita e di perdono intero*” (290, v. 14). Qualquer outro meio, porém, parece agora ilusório e falho: a arte, a poesia e o amor não se mostram suficientes para acalmar a alma, e são “*come colui/ che passò ‘l mar e poi affogò ne’ mocchi*” (G267, v. 50-51). Por outro lado, a tormenta é também sinal dos favores de Deus, porque a própria consciência de se encontrar num barco à deriva é como que uma bússola para a graça divina:

Así, el Evangelio como la Ley penetra en la conciencia de pecado y miseria del impío, aumentando su sentimiento de pecado y creando un conflicto interno o «terremotos» espirituales y, sin embargo, estos mismos conflictos y contradicciones internas pueden, por la gracia divina, tenerse por don e beneficio di Dios. No sentir o carecer de este conflicto interno es señal de dureza y obstinación. (NIETO, 1979, p. 320)

[Assim, o Evangelho como a Lei penetra na consciência de pecado e miséria do ímpio, aumentando seu sentimento de pecado e criando um conflito interno, ou 'terremotos' espirituais e, sem embargo, estes mesmos conflitos e contradições internas podem, pela graça divina, serem tomadas por dom e benefício de Deus. Não sentir ou carecer deste conflito interno é sinal de dureza o obstinação.]

E de fato, segundo o próprio Michelangelo, o sofrimento desses conflitos e contradições internas (representados na metáfora do mar revolto) é a forma mais apropriada para, sentindo a falta de Deus, doer-se pela falta e passar a desejar sua presença, como nos versos seguintes:

*A che più vita per gioir s'aspetta,
se sel nella miseria Iddio s'adora?
Lieta fortuna, e con lunga dimora,
tanto più nuoce quante più dilleta. (296, v. 5-8)*

*[Por que se deseja uma vida mais longa e feliz,
se apenas na miséria é que a Deus se adora?
Uma alegre sorte, e de grande duração,
tanto mais mata quanto mais apraz]*

Os sofrimentos, por outro lado, tem também um efeito purgativo, e são sinal da amizade (ou *eleição*) de Deus, que por meio deles mortifica o homem de suas paixões e o retira do mundo (algo que será melhor analisado mais à frente). Isso pode ser visto nesses outros versos, que chegam a repelir o amor, por tanto tempo objeto de sua vasta lírica amorosa, como se fosse paixão perigosa e vã:

*Non più per altro da me stesso toglì
l'amor, gli affetti perigliosi e vani,
che per fortuna aversa o casi strani,
ond'è tuo amici dal mondo disciogli. (302, v. 1-4)*

*[Não é por outro meio que de mim mesmo tolhes
o amor, as paixões perigosas e vãs,
senão pela fortuna desfavorável e por sinais estranhos,
pelos quais resgata teus amigos do mundo.]*

O próprio mundo terreno, nesse sentido, se assemelha à tormenta desorientadora do mar revolto, promovendo um embaralhamento dos sentidos e das paixões, que levam à sensualidade, e que impedem a razão de compreender as questões da fé sem o auxílio de um *guia* (286), isto é, da graça divina. O próprio poema 286 é a exposição do drama da ausência e do abandono dessa graça: o poeta, perdido em seus *“infiniti pensier [...] d’error pieni”* (v. 1), não pode encontrar por si mesmo uma forma de direcionar seus pensamentos para Deus, que já não lhe vem *“coll’usata ineffabil cortesia”* (v. 6). De um modo mais profundo, porém, como sugere a doutrina valdesiana, a razão humana não é nem mesmo capaz de, por si mesma, discernir o que é pecado e o que é justo – e pensar o contrário é pretensão do homem pecador (NIETO, 1979, p. 470). Essa falibilidade da razão diante das questões morais ficava já insinuada no poema 162, dedicado a Vittoria Colonna, já examinado no capítulo anterior. Esse poema, não custa recordar, se constrói justamente sobre a confusão de um coração dividido entre o vício e a virtude, pela cegueira do poeta em não saber reconhecê-los, ao buscar por sua salvação (*salute*):

*Ora in sul destro, ora in sul manco piede
variando, cerco della mie salute.
Fra 'l vizio e la virtute
il cor confuso mi travaglia e stanca,
come chi 'l ciel non vede,
che per ogni sentier si perde e manca. (162, v. 1-6)*

Se por um lado Colonna figura como uma espécie de guia espiritual no resto desse poema, por outro lado, a partir de sua morte, em 1547, a solução poética encontrada por Michelangelo será apenas uma: a intervenção divina direta, por meio da graça de Deus, que dissipa as ilusões e aponta, por meio de uma *fé infusa*, o caminho (*sentier*) correto. Isso fica claro, de modo especial, na ideia de Michelangelo de que seu pecado lhe é *oculto*, por sua própria incapacidade de discernimento do bem e do mal, que, porém, não é empecilho para a salvação, que vem apenas de Cristo:

*L'alma inquieta e confusa in sé non truova
altra cagion c'alcun grave peccato
mal conosciuto; onde non è celato
all'immensa pietà c'a miser giova.*

*I' parlo a te, Signor, c'ogni mie pruova
fuor del tuo sangue non fa l'uom beato:
miserere di me, da ch'io son nato
a la tuo legge; e non fie cosa nuova. (280)*

5

*[A alma inquieta e confusa não encontra em si
outra razão que algum grave pecado
mal conhecido; o qual não é velado
à imensa piedade que aos infelizes socorre.*

*Eu rogo a ti, Senhor, pois todas minhas provações
fora de teu sangue não fazem o homem beato:
tem piedade de mim, porque eu nasci
sob tua lei, e não seria de se estranhar.]*

5

Ideia que se repete neste outro poema:

*Penso e ben so c'alcuna colpa preme,
occulta a me, lo spirto in gran martire;
privo dal senso e dal suo proprio ardire
il cor di pace, e 'l desir di ogni speme.*

*Ma chi è teco, Amor, che cosa teme
che grazia allenti inanti al suo partire? (291)*

5

*[Penso e bem sei que alguma culpa, oculta de mim,
oprime meu espírito em grande martírio;
meu coração está privado da paz, e minha vontade, de esperança,
por conta dos sentidos e da própria imprudência.*

*Mas quem está contigo, Amor, como pode temer
que se atrase a graça, antes do próprio partir?]*

5

O motivo literário da culpa ou do pecado desconhecidos, que ocupa uma posição central nos dois poemas acima, é reflexo dessa nova e particular imagem do homem, mergulhado no pecado que é sua própria condição humana; mas um pecado que, oculto em sua natureza, é também a imagem *invertida* da virtude e da santidade – algo bastante próximo da concepção valdesiana, diga-se de passagem (NIETO, 1979, p. 473). De qualquer modo, como já insistidamente se constatou no decorrer deste trabalho, a única solução é o sacrifício de Cristo: “*c'ogni mie pruova/ fuor del tuo sangue non fa l'uom beato*”, isto é, de nada valem as provações humanas sem o divino

*Non è più bassa o vil cosa terrena
che quel che, senza te, mi sento e sono,
onde a l'alto desir chiede perdono
la debile mie propria e stanca lena.*

Deh, porgi, Signor mio, quella catena 5
*che seco annoda ogni celeste dono:
la fede, dico, a che mi stringo e sprono;
né, mie colpa, n'ho grazia intera e piena.*

Tanto mi fie maggior, quante più raro
il don' dei doni, e maggior fia se, senza, 10
pace e contento il mondo in sè non have.

*Po' che non fusti del tuo sangue avaro,
che sarà di tal don la tua clemenza,
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave? (289)*

[Não há mais baixa ou vil coisa terrena
que aquilo que, sem ti, me sinto e sou,
e por isso peço perdão a ti, que tanto desejo,
com minhas próprias débeis e cansadas forças.

Estende-me, Senhor meu, aquela corrente 5
cujos elos são feitos de todo dom celeste:
falo da fé, a que me prendo e com a qual me açoito;
pois não possuo, por minha culpa, esta graça inteira e plena.

Tanto me será maior este dom dos dons 10
quanto mais me for raro, e maior se torna se, sem ele,
o mundo em si não possui paz e contentamento.

E como não foste do teu sangue avaro,
que seria então senão clemente com tal dom,
se o céu não se abre a nós com outra chave?]

291

não se abre pelos méritos das virtudes humanas, mas apenas pela misericórdia divina, manifestada pela infusão da fé no homem, algo que é central na teologia de Valdés e seus epígonos (CAMPI, 1994, p. 61-62).

Mais ainda, porém, a fé é metaforizada por uma *corrente* (“*catena*”), estendida por Deus ao pecador, que se encontra na mais baixa situação terrena; e os versos “*Non è più bassa o vil cosa terrena/che quel che, senza te, mi sento e sono*”, por sua particular dureza, fazem lembrar o enfurecido poema 267, embora aqui a tonalidade seja de completa humilhação ante o sagrado, ao qual o homem só pode rogar piedade. Nesse sentido, essa corrente é um vínculo estabelecido entre Deus e homem, mas apenas pela iniciativa divina, que apenas a pode dar a partir do alto, de onde resgata o homem.

Por outro lado, essa corrente é ao mesmo tempo um cativo e um açoite ao pecador (“*la fede, dico, a che mi stringo e sprono*”), ou melhor, um símbolo da mortificação do corpo e da negação do *mundo*, que, por ser vazio de fé, “*pace e contento [...] in sè non have*”. E de fato, não custa lembrar, Valdés recomendava a mortificação do corpo, como uma forma de vivificação em Cristo, isto é, como uma experiência pessoal da verdadeira fé (NIETO, 1979, p. 430).

Essa visão do mundo terreno como um mundo de grandes pecados, ilusões, esvaziado de Deus, marca certamente uma postura radicalmente diferente daquela de seus poemas amorosos, em que o valor do mundano é assegurado como via para o divino (no caso, da beleza física e corporal, do valor das artes, das paixões humanas e do próprio amor, etc.), em que a “*armonia terrestre [è] sentita come il segno di una destinazione divina*” [a harmonia terrestre é sentida como signo de uma destinação divina] (GARIN, 1952, p. 71). Entretanto, como também vimos em nosso primeiro capítulo, essa harmonia (como ideal renascentista e humanista que é) tende

a ser rejeitada por uma sempre maior consciência do pecado – um pecado que, talvez, seja até desconhecido, mas que se faz sentir nas provações e sofrimentos terrenos como uma ausência desarmônica, e não presença harmônica, de Deus.

Em outras palavras, essa nova contradição entre o mundo terreno e o mundo espiritual é certamente alheia ao pensamento humanista, segundo o qual “*il valore del mondano non significa in alcun modo il rifiuto del sopramondano*” [o valor do mundano não significa de modo algum uma refutação do supramundano] (GARIN, 1952, p. 71). Tal já não mais parece ser, porém, a posição pessoal de Michelangelo (em seus aspectos filosóficos, religiosos, artísticos, poéticos), para quem agora o valor do supramundano só pode ser percebido com a negação do mundano, pela mortificação na fé, revertida sempre numa negação da própria arte e da própria poesia, com já mostrei no início deste capítulo:

*Mettimi in odio quante il mondo vale
e quante suo bellezze onoro e colo,
c'anzi morte caparri eterna vita. (288, v. 12-14)*

*[Faz-me odiar quanto no mundo vale
e todas as belezas que canto e cultivo,
para antes da morte ganhar a vida eterna.]
(Tradução de Nilson Moulin. In: MICHELANGELO, 1994, p. 113)*

Tal desprezo pelo mundo, como argumenta Robert Clements, se coliga a uma nova *função* da própria poesia, que se reestrutura para atingir a forma da oração e da confissão, isto é, um falar a Deus para falar consigo mesmo, e vice-versa, numa tentativa de alcançar a graça divina e comunicar-se pessoalmente com ela. E essa função específica da poesia já não era desconhecida de Michelangelo, mesmo em seu período de formação intelectual em Florença: Savonarola, por exemplo, predicava sobre a função da arte e da poesia, criticando o que considerava ser uma excessiva influência da mitologia e da filosofia pagã (Cf. SAVONAROLA, 1993).

Entretanto, a poesia religiosa de Michelangelo é muito mais tardia do que isso, o que reforça a idéia de que a influência de Vittoria Colonna não foi apenas religiosa, mas também estética, já que seus poemas, a partir dos anos 1540, também refletem sobre temáticas especificamente religiosas. Muitos desses poemas foram apresentados a Michelangelo, que os conservou consigo até sua extrema velhice (BINNI, 1975, p. 38). Essas características remetem, de modo muito decisivo, à *estética do barroco*, que se por um lado, como programa artístico, muito deve à Contrarreforma, de certo modo está mais ligada a fatores específicos da poesia e da religiosidade de Michelangelo. De fato, sua poesia seria barroca:

because it is Counter-Reformational, because it is mystical and confessional, because it is riddled with doubt, contradiction, and desengano, and lastly, because it utilizes modes of expression now generally conceded to be typical of this religious and aesthetic movement. (CLEMENTS, 1966, p. 40)

[porque é contrarreformista, porque é mística e confessional, porque é crivada de dúvida, contradição e desengano, e em último lugar porque se utiliza de modos de expressão hoje largamente aceitas como típicas desse movimento religioso e estético.]

Embora boa parte disso seja verdade, é bastante difícil aceitar que, como quer Clements, Michelangelo seja essencialmente contrarreformista, principalmente porque sua espiritualidade, tão individual e alheia à *religião das massas* tridentina, estava, nesse momento, muito mais baseada em princípios teológicos valdesianos, como o próprio Clements admite (1966, p. 41). São justamente tais princípios que seriam rejeitados e perseguidos pela própria Contrarreforma já em 1545, ano em que começa o Concílio de Trento.

Não é à toa, afinal, que o sobrinho de Michelangelo, ao preparar a primeira edição de seus poemas em 1623, buscou retirar das versões finais quaisquer

menções à doutrina da justificação pela fé, por exemplo⁴³. Já em vida, porém, Michelangelo enfrentou acusações de heresia, luteranismo e mesmo paganismo, por conta de suas obras artísticas e suas relações com os *spirituali* de Colonna (BINNI, 1975, p. 74). Essa perseguição, consequentemente, implicou um *nicodemismo* de sua parte, isso é, a salvaguarda de suas convicções religiosas apenas para si.

A postura *nicodemista* é típica dos círculos valdesianos, principalmente como forma de evitar o processo inquisitorial ou o exílio (FIRPO, 1990, p. 153). Trata-se de ocultar suas verdadeiras concepções religiosas, e comportar-se externamente e na vida social como se aceitasse a religião costumeira. O próprio Michelangelo pode ter se valido de postura semelhante. Conjectura-se que o Nicodemo esculpido na *Pietà del Duomo*, que se encontra em Florença, seja na verdade um autorretrato do próprio artista. Portanto, mais correto parece estar Walter Binni, para quem sua poesia:

raccorda la posizione drammatica di Michelangelo non agli svolgimenti controriformistici veri e propri [...], ma ai motivi più profondi e praticamente sconfitti (ma ben vivi e operanti nel sottofondo di una religiosità più íntima che poté solo in parte essere assorbita anche dalla Controriforma) di quella tensione ad una vera riforma cattolica [...] che si collegano (in una storia di sconfitte religiose e civile) ad un sentimento tragico del crollo dei valori rinascimentale e della difficoltà di costituire e affermare nuovi valori umani e religiosi. Donde l'angoscia e il tormento [...]. (1975, p. 74, grifo nosso)

[relaciona a posição dramática de Michelangelo não aos desenvolvimentos contrarreformistas de fato, mas aos motivos mais profundos e batidos (mas bem vivos e operantes na base de uma religiosidade mais íntima, que poderia apenas em parte ser absorvida também pela Contrarreforma) daquela tensão a uma verdadeira reforma católica, que se ligam (numa história de confrontos religiosos e civis) a um sentimento trágico do desmoronamento dos valores renascentistas e da dificuldade de constituir e afirmar novos valores humanos e religiosos. Daí a angústia e o tormento]

⁴³ Esse sobrinho, chamado Michelangelo il Giovine (1568 – 1646), possuía ambições literárias, e de fato conseguiu prestígio em sua época como dramaturgo e poeta, mas principalmente como gramático, chegando a ser membro da Academia della Crusca. Em 1623, dedicou-se à empreitada de publicar os poemas de seu tio artista; foi responsável, porém, por adulterações drásticas no texto original, para encobrir desvios de doutrina, sexualidade e incorreções de estilo, algo que só foi descoberto no século XIX, quando pesquisadores como Guasti e Frey reestabeleceram a obra de Michelangelo à sua condição original (GIRARDI, 1974, p. 137-158).

De fato, o que mais está em jogo na poesia religiosa de Michelangelo é o fato de que, no mundo pós-Saque, ficam cada vez mais claras as fraturas do mundo em que nasceu, isto é, o mundo de valores renascentistas, com sua característica religiosidade que valoriza o mundo em seus aspectos materiais (a beleza, a música, a abundância), passionais (o amor platônico, a alegria festiva) e intelectuais (a sabedoria humana, a filosofia antiga e os *studia humanitatis*), que remetem à ambicionada *docta religio* (uma religião submetida à razão) e, por outro lado, à busca constante de Deus na própria relação com os outros homens, fornecendo assim um “*valore cosi preciso di temporalità concreta all’istanza humanistica*” [valor bastante preciso de temporalidade concreta à instância humanística] (GARIN, 1952, p. 74).

Com esses valores em crise, nos anos 1530 e 1540, a elegante solução da teologia valdesiana certamente ganhava relevo, principalmente no que tocava à então necessária reforma moral, institucional e doutrinária da Igreja e, de forma mais ambiciosa, dos próprios indivíduos. Significou, porém, um mais forte abalo à visão de mundo de Michelangelo, num fundamental redimensionamento de suas atividades artísticas e poéticas, que, certificadas pelo humanismo, agora também elas ficavam questionadas pelo uma grande consciência do pecado, que converge numa religiosidade que critica e se contrapõe à humanista, renegando os já descritos aspectos materiais e passionais (pois vê o mundo como ilusão e requer a mortificação corporal e espiritual) e intelectuais (ao rejeitar o valor da filosofia humana – inclusive a pagã e a humanista – e ao submeter a razão à fé).

Podemos imaginar de modo muito concreto o impacto dessa reviravolta religiosa na mente de Michelangelo, a partir dos resultados dessas novas concepções em sua arte e, de maneira especial, em sua poesia – como se pode ver no decorrer deste trabalho. Nesse sentido, Clements está correto em acentuar o *desengaño* como

traço do barroco michelangiotesco, por expressar em sua poesia a “*unstable, tentative, contradictory nature of life. Life is irreality, transition, paradox*” [natureza instável, hesitante, contraditória da vida. A vida é irrealidade, transição, paradoxo] (CLEMENTS, 1966, p. 49). Sua renúncia ao mundo (e à arte e à poesia do passado), nesse sentido, tem a ver com o fato de que, durante a vida terrena, não parece ser possível ao homem encontrar-se seguro e na posse da verdade absoluta, que é exclusiva de Deus e de sua graça benevolente.

E isso se refere à própria experiência humana no mundo. É bastante significativo, por isso mesmo, o verso seguinte: “*e morte or m’è, che m’era festa e gioco*” [e agora me é morte, o que antes parecia festa e jogo] (281, v. 4). Trata-se de uma confissão religiosa do pecado, mas dramaticamente ampliada pela perspectiva temporal do poeta, que olha para seu passado com arrependimento. De fato, o mundo é um lugar fechado, cego à verdade; quem nele busca a perfeição se afoga em suas águas tormentosas:

*Il mondo è cieco e ’l tristo esemplo ancora
vince e sommerge ogni prefetta usanza;
spent’è la luce e seco ogni baldanza,
trionfa il falso e ’l ver non surge fora. (295, vv. 5-8)*

*[O mundo é cego, e o infeliz exemplo ainda
vence e submerge todo costume perfeito;
a luz foi apagada, e com ela toda autoconfiança,
triumfa o falso, e o verdadeiro não vem à tona]*

Tais versos lembram muito o espírito de um seu desenho de 1533, *Il sogno della vita umana*, que figura o homem perdido entre as paixões sensuais, a violência, a ganância, e que despido de todas as máscaras deposita sua confiança apenas na graça que vem do alto. A vida como um teatro, como um sonho, enfim, como uma ilusão: nada poderia ser mais essencialmente barroco que isto. Marcado, porém, por um extremo pessimismo – em alguns momentos, melancólico e saturnino, mas em

outros, envolvido de fúria e revolta – Michelangelo mira sempre para o alto, para a grandeza, enxergando a consciência dessa ilusão como talvez a derradeira sabedoria humana, ou o terrível conhecimento das próprias fraquezas, culpas e desgraças, que transformam a vida humana numa “*dolce stanza nell’inferno*” [doce temporada no inferno] (fragmento 7). Sabedoria essa que, valdesianamente falando, é a própria fé, isto é, é a baixaza humana olhando-se no espelho da grandeza do Criador. Recordar-se aqui, por isso mesmo, as palavras de Harold Bloom:

Poesia e crença [...] são modos antitéticos de conhecimento, mas ambas partilham da peculiaridade de suceder entre a verdade e o sentido, ao mesmo tempo em que se encontram de algum modo apartadas tanto da verdade quanto do sentido. (BLOOM, 2012, p. 22)

Michelangelo se vê num mundo ausente da verdade e carente de sentido, e sua poesia não deixa de refletir em si mesma estes aspectos da realidade, construindo sobre eles seu próprio sentido, sempre incompleto, enquanto roga pela verdade. E essa crise é sua poesia, ou melhor, ela só é experimentada de fato no papel, que Michelangelo preenche com suas próprias palavras por não poder ouvi-las de Deus – não, ao menos, como imaginava poder ouvi-las de Colonna (“*Un uomo in una donna, anzi un dio/ per la sua bocca parla*”, 235, v. 1-4). Nesse sentido, resta-lhe sua própria voz, não divina, mas humana e singular, que torce as palavras para espremer delas um sentido, uma verdade, em sua *fúria da forma* que, como diz Cambon, faz da arte verbal de Michelangelo uma explosão de sua personalidade:

If Michelangelo is coming at last into his own as a poet, it is because he has a unique voice, with a distinct claim on our listening. That voice's range and idiosyncrasy bespeak the authenticity of the human experience thus conveyed. (CAMBON, 1985, p. 176)

[Se Michelangelo se realiza enfim como poeta, é porque possui uma voz única, com um clamor distinto ao nosso ouvido. O alcance dessa voz e sua individualidade predizem a autenticidade da experiência humana assim comunicada.]

IV. Considerações finais

Como foi dito no decorrer deste trabalho, a crise religiosa de Michelangelo, reflexo do próprio século XVI, se transformou também numa crise poética, cuja solução apenas pode ser dada a partir de uma radical reestruturação estética. A poesia de Michelangelo, a partir dos anos 1540, ganhou novos e mais bem definidos contornos temáticos e estilísticos, cujo sentido mais profundo se encontra justamente dentro do quadro de uma nova religiosidade – de certa inspiração valdesiana, sim, mas compreendida de forma pessoal e dramática por Michelangelo, no contexto de sua própria crise e na de seu tempo, em suas amplas consequências históricas e filosóficas. É essa fortíssima personalidade poética, é a individualidade da *terribilità* de Michelangelo que levou Thomas Mann a buscar resumir sua obra literária nas palavras seguintes:

È poesia allo stato selvaggio: sì, nonostante che più volte che si attenga alla forma obbligata del sonetto, si tratta più degli sfoghi di dolore, di amarezza, di amore e di miseria di un'anima grande, grandissima, che attraverso la bellezza, tra le sofferenze, anela a Dio, che di vere e proprie poesie. (MANN, 2010, p. 489)

[É poesia no estado selvagem: sim, ainda que muitas vezes se atenha à forma necessária do soneto, se trata mais de erupção de dores, de amargura, de amor e de miséria de uma alma grande, grandíssima, que por meio da beleza e por entre os sofrimentos aspira a Deus, do que de verdadeira e própria poesia.]

Mann capta bem aquilo que Cambon se habituou a chamar “fúria da forma” (1985, p. 129), o embate constante de Michelangelo com a palavra para torná-la sua, isto é, moldá-la à expressão máxima de si mesmo. E o embate com a palavra, muitas vezes, significava um embate consigo mesmo, com os outros e mesmo com Deus, que é o objetivo final de toda sua poesia. Esse embate, conduzido segundo uma complicada dialética, só se resolve nos anos 1540, quando Michelangelo devota sua poesia exclusivamente a temas religiosos – o que não significa, obviamente, que sejam mais simples ou confortados. Pelo contrário, como se buscou verificar no decorrer

deste trabalho, o viés religioso da poesia de Michelangelo (que “*anela a Dio*”) se torna cada vez mais complicado, diante de uma crescente consciência do pecado e da falibilidade humana, ante uma preocupação sempre maior com a questão da salvação da alma, que lhe sugerem temáticas mais imediatamente cristãs.

Entretanto, a resolução desse embate não implica numa síntese, mas na radical rejeição da própria religiosidade humanista de sua juventude, em nome de uma nova religiosidade, mais profundamente centrada na figura de Cristo, mas ao mesmo tempo alheia ao misticismo típico da filosofia neoplatônica, que durante muito tempo forneceu as bases poéticas sobre as quais Michelangelo erigiu sua obra literária. Além disso, trata-se de uma visão menos otimista sobre as potencialidades humanas, diante das decepções (de natureza política, religiosa, ética e moral, etc.) quanto aos destinos do mundo e da humanidade, então reunida sob uma Cristandade sempre mais fraturada pelos movimentos reformistas e intrigas de poder.

Nesse sentido, o período aqui considerado da poesia de Michelangelo (de 1540 até o fim de sua vida) é o período no qual o próprio ideário humanista se encontrava em crise. Aquela religiosidade confiante e harmônica do *quattrocento*, que “*colloca consapevolmente l’opera terrena nell’orizzonte di una speranza di redenzione*” [coloca conscientemente a obra terrena no horizonte de uma esperança de redenção] (GARIN, 1952, p. 71), e que está na base do pensamento humanista, é posta em xeque pelos acontecimentos históricos de catástrofe (como o Saque de Roma ou o cerco de Florença, e ainda depois por guerras religiosas) e pelos movimentos religiosos que, no intuito de reforma, se revelaram sobremaneira conservadores diante dos ideais humanistas, de deram origem ao mundo moderno. Essa crise do humanismo, para Michelangelo, é certamente muito traumática, e por isso mesmo se transforma, em suas mãos, em matéria de uma poesia selvagem, como diz Thomas Mann, que muitas

vezes se desdobra numa explosão burlesca ou transgressora, e que se destaca da poesia petrarquista de seu tempo, quase chegando a não parecer poesia, “*senza idillio e senza edonismo*” [sem idílio e sem hedonismo] (BINNI, 1975, p. 46).

Sob esse ponto de vista de crise, a poesia religiosa de Michelangelo, ao tentar responder a essas questões tão urgentes do tempo, dialoga com o passado e com o presente do poeta já velho, condenando o primeiro como causa da desgraça no segundo. Essa perspectiva histórica, bastante única, faz com que Michelangelo seja um poeta entre dois mundos, aquele que morre, o *cosmos* renascentista (cujos frutos, porém, não perecerão), e aquele que nasce, o mundo do Concílio de Trento, com seu programa ideológico contrarreformista. De uma maneira mais importante, porém, Michelangelo não deixa nunca de perceber essas transformações de um ponto de vista radicalmente individual, grandioso e selvagem, que não apenas descreve, mas antes *escreve* um mundo, a partir de uma riqueza interior transformadora, capaz de criar novos caminhos artísticos ou literários inesperados (com suas sugestões ao barroco), de modo que, como diz Cambon, “a época pertenceu a Michelangelo, mais do que ele pertenceu à época.” (1985, p. xiii)

V. Bibliografia

1. Poesia de Michelangelo (edições críticas)

BUONARROTI, Michelangelo. **Die dichtungen des Michelagnolo Buonarroti**. Herausgegeben und mit kritischen apparate versehen von Dr. Carl Frey. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. 598p. Disponível em <<http://goo.gl/gqvyVd>>. Edição de Carl Frey.

_____. **Le rime di Michelangelo Buonarroti**; pittore, scultore e architetto. Cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Accademico della Crusca. Firenze: Felice Le Monnier, 1863. 347p. Disponível em <<http://goo.gl/M7N3je>>. Edição de Cesare Guasti.

_____. **Le rime di Michelagnolo Buonarroti**; pittore, scultore, architetto e poeta fiorentino. Roma: [s. n.], 1817. 302p. Disponível em <<http://goo.gl/yQhEUi>>. Reimpressão da edição de Michelangelo Buonarroti il Giovine, de 1623, com acréscimos posteriores.

_____. **Rime**. A cura di Matteo Residori. Introduzione di Mario Baratto con uno scritto di Thomas Mann. Milano: A. Mondadori, 1998. 499p. (Oscar classici; v. 446). Baseada na edição crítica de Enzo Noè Girardi.

2. Poesia de Michelangelo (traduções)

BUONARROTI, Michelangelo. **Sonetos de Michelangelo Buonarroti**. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Klaxon, [198-?]. 40p. Edição bilíngue.

_____. **Cinquenta poemas**. Tradução e notas de Mauro Gama. Ed. bilíngue. Cotia, SP: Ateliê, 2007. 143p. Edição bilíngue.

_____. **Poemas**. Tradução de Nilson Moulin. Introdução e notas de Andrea Lombardi. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1994. 145p. (Lazuli). Edição bilíngue.

_____. **The complete poems of Michelangelo**. Translated by John Frederick Nims. Chicago, IL: Univ. of Chicago Press, 2000, c1998. xxi, 185 p., il.

3. Estudos sobre Michelangelo

ALTIZER, Alma B. **Self and symbolism in the poetry of Michelangelo, John Donne, and Agrippa d'Aubigné**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. 117p.

BARATTO, Mario. La poesia di Michelangelo. IN: BUONARROTI, Michelangelo. **Rime**. Milano: Mondadori, 2010. P. VII-XXV.

BARNES, Bernardine. Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the Last Judgment. **The Art Bulletin**, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), p. 64-81. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3046080>>. Acesso em 16 de Julho de 2012.

BARRICELLI, Jean-Pierre. Michelangelo's Finito: In the self, the later sonnets, and the last Pietà. **New Literary History**, vol. 24, no. 3, Summer 1993. p. 597-616. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/469425>>. Acesso em 16 de Julho de 2012.

BEALL, Charles. The literary figure of Michelangelo. **Italica**, vol. 41, no. 3, Sep. 1964. p. 235-251. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/477133>>. Acesso em 16 de Julho de 2012.

BINNI, Walter. **Michelangelo scrittore**. Torino: G. Einaudi, c1975. viii, 97p. (Piccola Biblioteca Einaudi, v. 261).

CAMBON, Glauco. **Michelangelo's poetry: fury of form**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985. 220p.

CAMPEGGIANI, Ida. **Le varianti della poesia di Michelangelo Buonarroti: scrivere per via di porre**. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2012.

CAMPI, Emidio. **Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino**. Torino: Claudiana Editrice, 1994.

CLEMENTS, Robert. Michelangelo as a baroque poet. **PMLA**, v. 76, n. 3, p. 182-192, jun. 1961a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460348>>.

_____. **Michelangelo's theory of art**. New York: New York University Press, 1961b.

_____. Prayer and Confession in Michelangelo's Poetry. **Studies in Philology**, v. 62, n. 2, p. 101-110, Apr. 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4173482>>.

_____. **The poetry of Michelangelo**. New York: New York University Press, 1966. 371p.

CHASTEL, André. **Marsile Ficini et l'art**. Genève: Librairie Droz, 1996. 228p.

COSTA, Giorgio. Michelangelo e la stampa: la mancata pubblicazione delle “rime”. In: **ACME**. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano, v. LX, fasc. III, Settembre-Dicembre 2007. Disponível em: <<http://www.ledonline.it/acme/>>.

FABRIZIO, Richard. Michelangelo and Music: the fame of a poet. **Italica**, v. 45, n. 2, p. 195-200, jun. 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/478301>>.

FARINELLI, Arturo. **Michelangelo e Dante**; e altri brevi saggi. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1918. 455p.

FEDI, Roberto. L’immagine vera: Vittoria Colonna, Michelangelo, e un’idea di canzoniere. **MLN**, v. 107, n. 1, p. 46-73, Jan. 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2904676>>.

FRIEDRICH, Hugo. Michelangelo Buonarroti. In: _____. **Epoche della lirica italiana**: il cinquecento. Milano: Mursia Editore, 1975c. p. 17-83.

FORCELLINO, Maria. **Michelangelo, Vittoria Colonna e gli ‘spirituali’**: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta. Roma: Viella, 2009. 278p. (La corte dei papi; v. 18)

FOSCOLO, Ugo. Michel Angelo. In: _____. **Opere**. A cura di Cesare Foligno. Firenze: Le Monnier, 1953. v. 10. p. 447-459.

FRANCESE, Joseph. On homoerotic tension in Michelangelo’s poetry. **MLN**, vol. 117, no. 1, Italian Issue, Jan 2002. p. 17-47. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3251840>>. Acesso em 16 de Julho de 2012.

GIRARDI, Enzo Noè. **Studi su Michelangiolo scrittore**. Firenze: Leo s. Olschki Editore, 1974. viii, 215p. (Biblioteca di Lettere Italiane, XIII).

HALLOCK, Ann H. **Michelangelo the poet**: the man behind the myth. Monterey, CA: Page-Ficklin Publications, 1978. 409p.

_____. Ugo Foscolo and the Criticism of Michelangelo’s Rime. **South Atlantic Bulletin**, v. 42, n. 4, p. 21-30, nov. 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3199022>>.

INSINGA, Arturo. **Michelangelo poeta**. Palermo: Libreria Moderna, 1919. 96p.

LANNAU-ROLLAND, M. A. **Michel-Ange et Vittoria Colonna**: étude suivie des poésies de Michel-Ange. Première traduction complete par M. A. Lannau-Rolland. Paris: Librairie Académique, 1863. Disponível em <<http://goo.gl/dVXrLm>>.

MANN, Thomas. L’Eros di Michelangelo. In: BUONARROTI, Michelangelo. **Rime**. A cura di Matteo RESidori. Introduzione di Mario Baratto con un scritto di Thomas Mann. Milano: Mondadori, 2010. 504p., 18cm. (Oscar Classici, v. 446). P. 489-499.

MIGLIACCIO, Luciano. Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em 20. Out. 2012.

MUSSIO, Thomas E. The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo reading Petrarch. **Italica**, vol. 74, issue 3, p. 339-359, 1997. Disponível em <<http://www.academicroom.com/article/augustinian-conflict-lyrics-michelangelo-michelangelo-reading-petrarch>>.

NAGEL, Alexander. **Michelangelo and the reform of art**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 293p., ill., 23cm.

PARODI, Ernesto Giacomo. Michelangelo e Dante. In: _____. **Poeti antichi e moderni**: studi critici. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1923. p. 185-192.

PARODI, Tommaso. Michelangelo Buonarroti. In: _____. **Poesia e letteratura**: conquista di anime e studi di critica. Opera postuma a cura di B. Croce. Bari: Laterza & Figli, 1916. p. 165-197.

QUIRICO, Tamara Carneiro. **O Juízo Final de Michelangelo**: questões iconográficas e a polêmica do cinquecento sobre o afresco sistino. 2003. 223p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em 10 nov 2012.

PARKER, Deborah. **Michelangelo and the art of letter writing**. New York: Cambridge University Press, 2010. 168p.

RYAN, Christopher. **The poetry of Michelangelo**: an Introduction. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1998. 352p.

TOLNAY, Charles de. **Michel-ange**. Paris: Flammarion, 1970. 283p. (Images et idées).

4. Biografia

DUPPA, Richard. **The life and literary works of Michelangelo Buonarroti**. London: John Murray, 1806. Disponível em <<http://goo.gl/DaRbrg>>.

FORCELLINO, Antonio. **Michelangelo**: a tormented life. Translated by Allan Cameron. Cambridge: Polity Press, 2011.

LIEBERT, Robert S. **Michelangelo**: a psychoanalytic study of his life and images. New Haven; London: Yale University Press, c1983. 447p., il. ISBN 0300040296 (broch.).

MICHELANGELO BUONARROTI. **Cartas escolhidas**. Prefácio, seleção, tradução e notas Maria Berbara. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2009. 224p. (Coleção Palavra da Arte).

SAUTEL, Nadine. **Michelangelo**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2009. 160p. (L&PM Pocket, 753).

VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**: florentino, pintor, escultor e arquiteto (1568). Tradução, introdução e comentário Luiz Marques. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011. 408p. (Coleção Palavra da Arte).

5. Crítica literária e crítica de arte

ADORNO, Theodor. El estilo tardío de Beethoven. In: _____. **Escritos musicales IV: Moments musicaux. Impromptus**. Tradución de Antonio Gomez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2008. (Obras completas, 17). p. 15-18.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. 3. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. 159p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004. 567 p. ISBN 8535905790 (broch.).

BERBARA, Maria. Chi lo tene antiquo e chi moderno: Baco e o Cupido adormecido de Michelangelo. In: MARQUES, Luis (org.). **A fábrica do antigo**. 1. Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008. P. 87-102. 402p.

BLECH, Benjamin; DOLINER, Roy. **Os segredos da Capela Sistina**: as mensagens secretas de Michelangelo no coração do Vaticano. Tradução Saulo Adriano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. 462p.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas**: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. Tradução Alípio Correa de Franca Neto; Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 215p. (Companhia de Bolso).

_____. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. 751p. (Coleção Ponto de Leitura).

_____. **Onde encontrar a sabedoria?** Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 334p. (Ponto de leitura).

CHASTEL, André. **A arte italiana**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 738p. (Coleção a).

CROCE, Benedetto. **Poesia popolare e poesia d'arte**: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento. Napoli: Bibliopolis, 1991. 565p.

FAURE, Élie. **A arte renascentista**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 310p. (Coleção a).

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Seleção e tradução Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 487p.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 321p. (Coleção Stylus, 7).

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993. 463p. (Coleção Stylus, 2)

HOCKE, Gustav. R. **Maneirismo na literatura**: alquimia linguística e arte combinatorial esotérica. Contribuições à história da literature comparada européia. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 479p. (Coleção Debates).

_____. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Editora Perspectiva; Edusp, 1974. 337p. (Coleção Debates).

HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

MARQUES, Luiz (org.). **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008. 408p. (Coleção Palavra da Arte).

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 259p.

PASQUINI, E.; QUAGLIO, A. E. **Lo stilnovo e la poesia religiosa**. 2. ed. Bari: Editori Laterza, 1981. 223p. (Letteratura Italiana Laterza, 2).

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix; Edusp, 1982.

ROSA, A. Asor. **Storia europea della letteratura italiana**. 1. ed. Torino: Giulio Einaudi editore, v. 1., 2012. 694p. (Piccola Biblioteca Einaudi, 426).

SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 191p.

SANTAGATA, Marco. **I frammenti dell'anima**: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca. Nuova ed. Bologna: Il Mulino, 2004. 380 p., 22 cm.

SAVONAROLA, Girolamo. **A função da poesia**. São Paulo: Veja, 1993. 136p. (Passagens; v. 12)

SHEARMAN, John. **O maneirismo**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix; Edusp, 1978. 220p.

SPITZER, Leo. **Études de style**; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski. Traduit de l'anglais e de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris: Gallimard, 2011. 531p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 347p. (Coleção a).

6. Historiografia e filosofia

ALMEIDA, Rogério M. de. **Eros e Tânatos**: a vida, a morte, o desejo. São Paulo: Edições Loyola, 2007. 341p. (Leituras Filosóficas).

ARNOU, René. **Il desiderio di Dio nella filosofia di Plotino**. Tradução de Alessandro Trotta e Carlo Ghielmetti. Milano: Vita e Pensiero, 1997. 272p. (Pubblicazioni del Centro di Ricerche di Metafisica; v. 61). Com prefácio de Giovanni Reale.

BLUM, Paul Richard (org.). **Filósofos da Renascença**: uma introdução. Tradutor Nélio Schneider. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2007. 314p. (História da Filosofia, 4)

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. Introdução Peter Burke. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 503p. (Companhia de Bolso).

CALABI, Donatella. **A cidade do primeiro Renascimento**. Tradução e notas de Marisa Barda. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 202p. (Debates, 316).

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. Tradução do alemão João Azenha Jr. Tradução do grego e do latim Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309p.

CHASTEL, André. **Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico**: estudos sobre o Renascimento e o Humanismo platônico. Tradução Dorothée de Bruchard. Introdução e notas Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18). Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2003. 2 v (624; 440p.) (Ciências Sociais).

FEBVRE, Lucien. **Michelet e a Renascença**. Tradução Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Editora Página Aberta, 1995. 455p. (Scritta, Demiurgo).

GARIN, Eugenio. Problemi di religione e filosofia nella cultura fiorentina del Quattrocento. **Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance**, Genève, v. XIV, p. 70-82, 1952.

_____. Platonismo e filosofia dell'amore. In: _____. L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento. 5. ed. Roma: Laterza, 2008. Cap. IV, p. 133-155. (Economica Laterza, v. 30).

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. 2ª reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 656p., 282 ils.

HSIA, Ronnie Po-chia. **La controriforma**: il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770). Bologna: il Mulino, 2009.

KRAYE, Jill (org.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998. 320p.

LONGHI, Roberto. **Breve mas verídica história da pintura italiana**. Tradução Denise Bottmann. Posfácio Luciano Migliaccio. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 192p., 39 ils.

NEPOMUCENO, Luís André. **Petrarca e o Humanismo**. Bauru, SP: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2008. 280p. (Coleção Signum).

PARKS, Tim. **O banco Médici: poder, dinheiro e arte na Florença do século XV**. Tradução de S. Duarte. 2ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2010. 277p.

PINTACUDA, Fiorella de Michaelis. Umanesimo e Riforma. In: VASOLI, Cesare (org.). **Le filosofie del Rinascimento**. Milano: Mondadori, 2002. Xvi, 623p., p. 293-325.

PLOTINO. **Enéada III . 8 [30]**: sobre a natureza, a contemplação e o Uno. José Carlos Bacarat Júnior; introdução, tradução e notas. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008. 192p. (Lvmina). Edição bilíngue.

_____. **Tratados das Enéadas**: texto integral de 12 tratados. Tradução, apresentação, notas e ensaio final Américo Sommerman. 2ª reimpressão. São Paulo: Polar Editorial & Comercial, 2007. 188p.

PROCACCIOLI, Paolo. **Filologia ed esegesi dantesca nel quattrocento**: l'Inferno nel 'Comento sopra la Comedia' di Cristoforo Landino. Firenze: Leo S. Olschki, 1989, 263p. (Biblioteca dell'Archivium Romanicum, vol. 222).

REALE, Giovanni. **Plotino e neoplatonismo**. Tradução de Henrique Claudio Lima Vaz e Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012. 216p. (História da Filosofia Grega e Romana, v. VIII).

SCHÜLER, Donaldo. **Eros: dialética e retórica**. São Paulo: Edusp, 2001. 176p.

VASOLI, Cesare. Le dottrine teologiche e i primi inizi della crisi religiosa. In: _____. (org.) **Le filosofie del Rinascimento**. Milano: Mondadori, 2002. Xvi, 623p., p. 154-174.

7. Literatura religiosa

BATAILLON, Marcel. **Introduction au dialogue de doctrine cristiana de Juan de Valdes (1529)**. Paris: Vrin, 1981. 335 p.

_____. **Erasmus et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle**. Genève: Droz, 1998. 903p.

BRINK, Jan Nicolaas Bakhuizen van den. **Juan de Valdés, réformateur en Espagne et en Italie 1529-1541**: deux études. Genève: Droz, 1969. 119p. (Etudes de philologie et d'histoire; v. v.11).

CHASTEL, Andre. **Le sac de Rome, 1527**: du premier manierisme a la Contre-Reforme. Paris: Gallimard, c1984.

COLONNA, Vittoria. **Sonnets for Michelangelo**: a bilingual edition. Edited and translated by Abigail Brundin. Chicago: Univ. of Chicago Press, c2005. xxxi, 197 p., ill., 24 cm. (The other voice in early modern Europe).

COMOLLO, Adriano. **Il dissenso religioso di Dante**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1990.

FICINO, Marsilio. **El libro dell'amore**. Firenze: L. S. Olschki, 2001. lx, 232 p. (Studi e testi / Istituto nazionale di studi sul Rinascimento; v. 16).

FIRPO, Massimo. **Tra alumbados e "spirituali"**: studi su Juan de Valdes e il valdesianesimo nella crisi religiosa del 500 italiano. Firenze: L.S. Olschki, 1990. 191 p. (Studi e testi per la storia religiosa del cinquecento; v. 3).

KEMPIS, Tomás de. **Imitação de Kempis**. Tradução Monsenhor Manuel Marinho. Introdução Claudio Giordano. São Paulo: Hedra, 2008. 221p.

KRISTEVA, Julia. **No princípio era o amor**: psicanálise e fé. Tradução Leda Tenorio da Motta. Campinas, SP: Verus, 2010. 83p.

NIETO, Jose. C. **Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia**. 1. ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1979. 658 p. (Sección de Obras de Historia).

VALDÉS, Juan de. **Dialogo de doctrina cristiana**: reproduction en fac-simile de l'exemplaire de la Bibliotheque Nationale de Lisbonne (edition d'Alcala de Henares, 1529). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. 319p.

_____. **Valdes Two catechisms**: The dialogue on Christian doctrine and The Christian instruction for children. 2nd enl. ed. Lawrence, Kan.: Coronado Press, 1993. 276 p.

8. Referências bibliográficas

BRUNDIN, Abigail. Volume editor's introduction. In: COLONNA, Vittoria. **Sonnets for Michelangelo**: a bilingual edition. Edited and translated by Abigail Brundin. Chicago: Univ. of Chicago Press, c2005. Xxxi, 197p, ill., 24cm. (The other voice in early modern Europe).

DANTE ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Tradução, comentário e notas de Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. Edição de bolso com texto integral. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009. 734p.

GIANNOTTI, Donato. **Dialogi de' giorni che Dante consume nel cercare l'inferno e 'l purgatorio**. Ora per la prima volta pubblicati. Firenze: Tipografia Galileana, 1859.
Disponível em: <<http://books.google.com/>>.

VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi**: nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di M. Michelagnolo Buonarroto, nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo [sic] & piu altri eccellentiss. pittori, et scultori,. Urbana Champaign: Univ. of Illinois, 1989. [reprinted 1549]. 3 microfichas (ca. 35 fotogr. cada), il., 11x15. (The Cicognara Library: literacy sources in the history of art and kindred subjects). ISBN (Microficha).