

O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151)

Leandro Cauneto¹

Resumo: Michelangelo Buonarroti, em sua lírica, remeteu-se com frequência ao tema da arte. Por conta disso, sua poesia viu-se muitas vezes submetida a uma leitura demasiadamente atenta ao aspecto temático, na tentativa de se extrair daí uma teoria ou reflexão do artista sobre sua prática – perdendo-se de vista, nesse processo, aspectos formais e retóricos que, mais propriamente literários, definem sua lírica enquanto tal. Nesse sentido, tenho por objetivo compreender o funcionamento das referências artísticas de Michelangelo no quadro amplo de sua poética, procurando oferecer uma nova perspectiva da relação entre seus versos e suas obras artísticas, a partir da análise do famoso poema *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151).

Palavras-chave: Michelangelo Buonarroti (1475-1564); poesia italiana; literatura e outras artes

Abstract: Michelangelo Buonarroti, in his verses, referred often to artistic themes. On this account, his poetry was many times viewed solely from an thematic angle, with the aim to read in them the artist's own theory about his artistic practice. The perception, however, of formal and rhetorical aspects of his poetry – in fact, the very ones that can define its literarity – is lost in this process. In this sense, I intend to establish ways of understanding the functioning of Michelangelo's artistic references in his poetics, offering a new perspective for formally relating his verses to his artistic works, based upon the reading of the well-known sonnet *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151).

Key-Words: Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Italian poetry; literature and other arts

Introdução: Michelangelo, entre arte e poesia

Embora Michelangelo Buonarroti (Florença, 1475 – Roma, 1564) seja definitivamente mais reconhecido por suas obras de arte, dentre esculturas, pinturas e obras arquitetônicas, é já de amplo conhecimento que foi também o autor de uma razoavelmente extensa obra poética, escrita ao longo de quase toda a sua vida. O destino de sua lírica, porém, foi ser relativamente esquecida no decorrer da história, para ver-se recuperada, não apenas crítica como também materialmente, apenas a partir de meados do século XIX, quando emergiram, pelas mãos de Cesare Guasti, novas provas

¹ USP – Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; São Paulo, SP, Brasil; cauneto@usp.br

documentais de seus manuscritos. Desde então, surgiram novas edições críticas, comentários, traduções, e novas tentativas de se compreender como tais poemas, inevitavelmente, poderiam jogar uma nova luz sobre Michelangelo, como artista e como personalidade histórica. Esse moroso processo de redescoberta, nesse contexto, esteve geralmente pautado, contudo, por exigências mais prementes, ditadas pela figura já consagrada do *artista*, que lançava (e ainda lança) uma gigantesca sombra sobre a figura mais apagada do *poeta*.

Por isso mesmo, uma das grandes dificuldades da crítica, com relação a tais poemas, sempre foi reconciliar, justa e criteriosamente, e para além do abismo histórico que os separa, artista e poeta – inclusive diante da percepção, quase sempre predominante, de que a própria qualidade literária de seus versos, marcada constantemente pela incerteza e pelo ceticismo, não poderia ser satisfatoriamente equiparada à inegável qualidade estética de suas esculturas ou pinturas, consideradas muito superiores em diversos aspectos. Apenas poderia caber à sua lírica, portanto, uma posição subalterna – de modo que poesia é sempre algo que Michelangelo *também* fez, e segundo alguns críticos de maneira até diletante, descompromissado, quase que ao modo de um diário pessoal (PARODI, 1916, p. 134) – ao contrário de sua arte, que seria sua verdadeira e assumida *profissão*, por assim dizer, e que sozinha comporia, portanto, por conta de seu alcance universal e influência duradoura, seu real legado histórico. De fato, enquanto as obras figurativas de Michelangelo possuem um lugar seguro e muito bem consolidado na história das artes visuais, sua poesia dificilmente alcança consenso no que toca à sua posição ou mesmo relevância para a história da literatura italiana (FRIEDRICH, 1975, p. 17).

Por conta disso, como mostra Ann H. Hallock (HALLOCK, 1977, p. 21), a atitude geralmente adotada pela crítica resultou na constante tentativa de se valorizar e interpretar tais poemas não exatamente sob uma perspectiva de fato *literária* (que seria, de longe, a mais adequada); em vez disso, como acabei de sugerir, foram comumente lidos segundo as exigências mais pertinentes à exegese das obras artísticas de Michelangelo, sempre postas em primeiro plano. Isso significou ignorar importantes facetas da atividade poética de Michelangelo (em particular, seu modo de fazer e operar a poesia em seus aspectos formais e retóricos), para destacar em seus versos quase que unicamente os caracteres temáticos, cujo referencial é com grande frequência a *arte*, ou

a própria prática artística de seu autor. Não raro, buscou-se interpretar em suas referências artísticas um seu pensamento sobre a arte, na tentativa de se extrair dali uma teoria que explicasse ou regesse, de algum modo, a sua prática – por mais incompleta ou incongruente que essa *teoria* pudesse de fato revelar-se, já que ela absolutamente não se apresenta sistematizada por Michelangelo.

Um exemplo muito forte desse tipo de leitura pode ser encontrado numa das obras mais completas sobre a poesia de Michelangelo, de autoria de Robert J. Clements (CLEMENTS, 1966) – originalmente um crítico e historiador da arte, que parte justamente desse seu interesse inicial para propor uma muito necessária tentativa de se aproximar, com uma preocupação mais literária, junto aos poemas. De fato, nos momentos mais felizes de seu livro, consegue sugerir vias de leitura que seguem nesse sentido – principalmente ao testar Michelangelo como um poeta barroco, dadas algumas características genéricas de sua forma poética (CLEMENTS, 1966, p. 38-59). Entretanto, no que toca à problemática da arte, Clements realiza uma leitura completamente temática – inclusive propondo a instrumentalização de alguns poemas para efetivar a exegese de obras artísticas em particular, dedicando capítulos inteiros a isso (CLEMENTS, 1966, p. 60-133). Apesar de sua capacidade em apresentar perspectivas e *insights* interessantes do ponto de vista da crítica de arte, Clements acaba se esquecendo de compreender o funcionamento das referências artísticas no interior dos poemas citados (muitas vezes apenas parcialmente, em trechos desmembrados de seu contexto original), que deixam de ser vistos como *forma* para se tornarem, então, apenas *conteúdo*. O mesmo ocorre com poemas amorosos, lidos por ele numa chave quase que exclusivamente biográfica – algo, diga-se, muito comum na tradição crítica.

Essa maneira de encarar sua lírica tem o grave defeito, portanto, de perceber os poemas tão somente na qualidade de documento (seja de natureza intelectual ou biográfica), ou ainda como componentes de um aparato interpretativo, cujo fim último são as obras de arte – deixando de tratá-los, enfim, como as peças de literatura que de fato são, escritas deliberadamente por seu autor para serem lidas decerto *como poesia*, e não de outro modo. É verdade que estudos mais recentes – em especial, o de Ida Campeggiani (CAMPEGGIANI, 2012) – já buscaram oferecer uma renovada atenção aos aspectos formais da lírica de Michelangelo; ainda assim, a tradição crítica mais

consolidada geralmente se pronuncia negativamente sobre o assunto, ou não se pronuncia absolutamente (HALLOCK, 1977, p. 28-29).

De todo modo, como já ficou demonstrado por Glauco Cambon, dentre outros, uma análise mais detida de seus rascunhos e de suas variantes torna evidente o alto grau de consciência que Michelangelo possuía em relação ao seu próprio manejo das formas poéticas, bem como de seu frequente exercício técnico e de seu constante experimentalismo com essas mesmas formas – algo que Cambon sintetiza, citando o próprio Michelangelo, na expressão *furia dela figura*, ou fúria da forma (CAMBON, 1985, p. 136). Ao resgatar essa fórmula, Cambon busca demonstrar como, por debaixo da forma pronta do objeto artístico, cuja aparência sugere pouco esforço e grande naturalidade por parte do artista (ou do poeta), há diversas camadas de experimentação e decisão no que toca ao manejo das formas, resultantes de uma atividade criativa sempre muito consciente de si mesma.

Assim, é necessário entender o papel da arte nos poemas de Michelangelo segundo outros critérios, que não apenas aqueles estabelecidos pelo próprio referencial da arte. Em outras palavras, é preciso perceber como a arte, enquanto tema, oferece possibilidades poéticas *materiais* a Michelangelo, funcionando concretamente em sua lírica, seja como motivo, símbolo, imagem, metáfora, ou *conchetto* – isto é, como elemento textual constitutivo de um poema, *que remeta sempre ao próprio poema enquanto tal*. Ao mesmo tempo, é necessário também compreender o funcionamento de uma certa imagem de artista, que Michelangelo produz para si mesmo em seus poemas, servindo-se dela como sua *persona* poética, isto é, como um *ethos* discursivo, muito mais do que como expressão de sua realidade psicológica ou autobiográfica, como alguns tantos gostariam de interpretar ainda hoje (i. e. RYAN, 1998).

1. O artista *innamorato*: o tema da arte como figuração simbólica do eu

Um dos mais célebres poemas de Michelangelo é o soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151), escrito nos anos 1540, e muito provavelmente dedicado à marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, sabidamente uma frequente destinatária de seus versos amorosos, ao lado de Tommaso Cavalieri, também membro da nobreza romana,

e, menos comumente, outros rapazes. Apresento-o a seguir, acompanhada da tradução de Mauro Gama (MICHELANGELO, 2007, p. 60-61):

*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,
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,
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.*

[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,
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,
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.]

De fato, trata-se de um dos poucos poemas cuja fortuna crítica, no decorrer dos séculos, concedeu sobreviver ao esquecimento que se abateu sobre a sua obra poética como um todo (ALTIZER, 1973, p. 18-19). Uma das prováveis razões para isto é, sem sombra de dúvida, o fato de que esse poema, em particular, serviu de motivo central para as *Lezioni* de Benedetto Varchi, filósofo florentino que, em 1546, proferiu aulas públicas na Accademia Fiorentina sobre temas pertinentes à arte. Estas aulas, publicadas em versão impressa em 1549, não apenas deram maior divulgação ao poema em questão, ampliando consideravelmente sua circulação, como também certificaram seu interesse quase que exclusivamente artístico – justamente aquele que predomina em todo o discurso de Varchi. As *Lezioni*, portanto, foram responsáveis por estabelecer uma importante tradição interpretativa, que até recentemente recebeu novas e relevantes contribuições. Não por acaso, esse poema mereceu, num contexto mais moderno, a atenção de Erwin Panofsky, que, em seu livro *Idea* (PANOFSKY, 2000, p. 111-120)

analisa o pensamento artístico de Michelangelo a partir desse mesmo poema. Essa obra, hoje ela mesma um clássico (foi publicada originalmente em 1924), oferece um bom exemplo de como essa tradição interpretativa permanece muito viva, ainda, no que tange à lírica de Michelangelo.

Nesse sentido, o soneto acabou deixando o âmbito restrito de suas produções poéticas, para ser incorporado às suas obras de arte, como se fosse seu próprio sustentáculo teórico. De fato, o poema foi escrito e divulgado nos anos 1540, 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, Giorgio Vasari está a escrever a primeira edição de suas *Vite*, publicadas finalmente em 1550, na qual Michelangelo figuraria como o único artista ainda vivo – o que o colocava, àquela altura, numa posição muito particular: se por um lado se encontrava ainda ativo, 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 artística.

Este não deixa de ser o caso do soneto acima, cuja leitura se viu atrelada, à época, a uma expectativa semelhante por parte da comunidade artística daquele tempo. Trata-se de um fenômeno certamente intrigante, uma vez que, como se pode facilmente perceber, *a temática do poema é decididamente amorosa* – um dado muito comumente ignorado em boa parte dessas leituras que, buscando unicamente extrair daí o sumo das ideias artísticas de Michelangelo, acabam por se restringir quase que 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, *um símbolo*, 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.

A evocação à escultura, portanto, 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 *conchetto* 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 (v. 14).

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, como se pode ler do primeiro terceto, não é culpa da *donna* (ou de seu desdém, *disdegno*, v. 10) que o poeta não consiga obter o melhor da relação amorosa, assim como não é culpa do próprio Amor, às vezes ele mesmo cruel; é culpa, sim, do próprio poeta que, em sua posição de artista *innamorato*, 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 engenho (*ingegno*, v. 13). Há, portanto, certa ambiguidade respeitosa e convencional no modo de se tratar a pessoa da amada nesse poema – principalmente porque, segundo é comum apontar, ele seria dedicado a Vittoria Colonna.

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, 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 Tommaso 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 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 (e de seu valor) como artista e, ao mesmo tempo, como amante, que sua poesia encontra as condições segundo as quais um diálogo poético, intelectual e amoroso 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, por meio da sublimação do amor, dentro das convenções neoplatônicas. Trata-se, então, de uma divinização também 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

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151). Leandro Cauneto. p 164- 178.

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, 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, muito bem manipuladas por Michelangelo em sua própria atividade de escrita.

Ser artista, enfim, no universo do poema, é participar desse círculo restrito ao qual Colonna (e também Cavalieri, em outros textos) pertenceria: é elaborar para si mesmo, na tessitura do texto, uma via de entrada para o mundo nobilitante de uma elite de *accorti*, cujos vínculos são, porém, essencialmente amorosos. Assim, poderíamos dizer, modernamente, que o soneto promove a estetização (em termos genéricos platônicos) do amor – na medida mesma em que eleva o amor ao estatuto da arte. Amor e arte se equiparam como atividades intelectuais, do espírito; ambos servem a demonstrar, para além de qualquer nobreza de nascimento, o ideal de uma nobreza espiritual, ideal esse que certificava as aspirações e ambições artísticas e sociais de Michelangelo.

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 disso, já que, como artista, sempre necessitou reafirmar-se em sua posição intelectual, como garantia da nobreza e dos fins elevados que buscava conferir a sua própria atividade, sempre submetida a interesses e vieses políticos de terceiros. O vínculo temático 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 para análise) é também *persuadir*, é fazer funcionar o texto segundo

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto Non ha l'ottimo artista alcun concetto (151). Leandro Cauneto. p 164- 178.

intenções inerentes à própria inserção do texto num contexto social específico, como era o ambiente cortesão romano, por exemplo.

Por outro lado, além da função retórica do tema da arte, destaca-se também a função simbólica – que, de acordo com Alma Altizer (ALTIZER, 1973, p. IX), opera como elemento não apenas de autorrepresentação, mas também de autodescoberta, de reflexão *pessoal* sobre si e sua própria atividade. Hugo Friedrich já havia notado, no desenvolvimento formal dos poemas de Michelangelo, um crescente grau de introspecção – um voltar-se para dentro, que concede aos poemas mais maduros do artista um tom reflexivo muito destacado (FRIEDRICH, 1975, p. 46-49). Esse efeito é muito provavelmente alcançado pelo uso do tema da arte, que, de acordo com Altizer, funcionaria como elemento autorreferencial, identificador do eu do poeta, que se reafirma a si mesmo e adquire, por meio do uso simbólico da arte, personalidade, ou melhor, *voz* poética própria. Devemos conceder, num primeiro momento, que a *persona* de artista de Michelangelo de fato foge, sobremaneira, à maneira retórica e excessivamente formalista que regia outros poetas do tempo, principalmente aqueles da vertente mais decididamente petrarquista.

Isso não quer dizer, obviamente, que Michelangelo ignorasse tais recursos – como buscamos sugerir na análise do poema em questão, ele na verdade os dominava muito bem. Porém, por isso mesmo, não se utiliza da imitação do modelo de Petrarca de forma indiscriminada e irrefletida; antes, incorpora, pela via temática, elementos que determinam soluções formais distintivas de sua poesia, que o acabam colocando à parte do contexto de sua época – de modo que, segundo alguns, Michelangelo possuiria uma voz poética própria, ou ainda seria o autor de uma obra poética personalíssima (BINNI, 1975, p. 54; GIRARDI, 1974, p. 66). Por outro lado, esse fenômeno inscreveria Michelangelo, segundo Altizer, num processo histórico e literário mais amplo, cujo cerne estaria no próprio Renascimento e na sua já muito estudada e repisada ideia de *indivíduo* – acompanhada por uma crescente consciência de si no mundo, consciência essa que se refletiria na obra de determinados poetas, segundo a autora, *pela via simbólica* (ALTIZER, 1973, p. VII). Esse caráter simbólico fica mais evidente, inclusive, em poemas nos quais Michelangelo não se apresenta como um *artista*, mas ele mesmo como obra de arte, ou como bloco de mármore, ou mesmo como um pedaço

de papel, que se colocam à mercê criativa do Amor ou da amada, ou ainda, em sua poesia tardia, Deus.

Talvez seja impreciso concluir de tudo isso, como faz Altizer, que haja uma transição tão definida de uma fase claramente *retórica* (de aprendizado, mediante uma imitação de Petrarca) para uma fase mais *simbólica* (mais madura), no interior da poesia de Michelangelo (ALTIZER, 1973, p. VII); entretanto, é realmente notável a crescente presença de temas relativos à arte, e sua constante associação com uma figuração do eu, que vai se construindo, portanto, sobre uma relação dialética do tipo sujeito-objeto. Nesse diálogo (e aí está o caráter propriamente simbólico dessa poesia), objeto e sujeito assumem, não raro, o lugar um do outro, para formar uma imagem que, como é costume acontecer em Michelangelo, vem sempre explicitada enquanto tal. Não é raro que Michelangelo acabe por *explicar* suas próprias metáforas, ao formar dentro do próprio poema um encadeamento de relações lógicas entre o que é representado e o que é representação; é esse elo lógico, aliás, que radica o sentido da metáfora e não o deixa fugir do corpo do texto. Nesse sentido, é a arte que está a serviço da poesia, e não o contrário.

Podemos perceber isso no próprio poema em questão. Após sugerir uma imagem artística – o *concetto* se esconde no interior do mármore – Michelangelo sugere um paralelo evidente: aquele bem que ele busca na amada *tal se nasconde* [assim também se esconde] (v. 7). A própria referência à palavra *arte*, no v. 8, já a desvela no plano simbólico, ao apresentá-la então num contexto decididamente amoroso, impondo-lhe um sentido necessariamente figurado através de paralelismos lógicos (i. e.: o artista é tal como o amante; a arte é tal como o amor, etc.). Esse procedimento, diga-se de passagem, é muito comum em sua obra. Daí, talvez, a tonalidade intelectual e reflexiva, que muitos críticos (i. e. FRIEDRICH, 1975, p. 57-60) notaram em seus versos em geral; esse tom, de todo modo, está estreitamente vinculado, num primeiro momento, à própria ideia de *concetto*, elemento da percepção sagaz e engenhosa, que guia tanto a arte quando a poesia de Michelangelo, funcionando como um elemento ordenador e construtor da forma poética. É o *concetto*, propriamente, que em seus poemas deriva em símbolo, no momento em que o autor busca relacionar e unir elementos díspares numa mesma imagem ou metáfora (ALTIZER, 1973, p. X-XI).

Como no poema em questão, os efeitos líricos são obtidos não necessariamente pela força da própria imagem, mas principalmente pela distribuição das massas textuais, através da manipulação dos conectivos lógicos que, fora de uma ordem sintática normal, dão ritmo truncado e concedem dificuldade ao discurso poético – algo também muito característico de Michelangelo. A rigor, a expressão *tal se nasconde* (v. 7), que registra de modo muito concentrado e conciso o sentido da imagem artística em relação ao resto do poema, parece deslocada não apenas no período, mas também no corpo do poema; por outro lado, permanece isolada o suficiente, no desenvolvimento do texto, para marcar de modo distinto uma mudança de ritmo, funcionando brilhantemente como ponto de articulação entre o *conchetto* original, artístico, e seus desdobramentos no interior da lírica mais propriamente amorosa.

E é justamente no que toca à distribuição das massas textuais que poderíamos sugerir, enfim, um ponto de contato *formal* (mais apropriado) entre a poesia e a arte de Michelangelo, pelo modo como ele procede em tais distorções e tensões sintáticas para produzir efeitos poéticos, à semelhança de suas figuras humanas em movimentos dispersos e carregados de tensão. É comum apontar em seus versos aquilo que o próprio artista teria chamado de figura *serpentinata*, para descrever as formas espiraladas que caracterizam suas obras figurativas (CAMBON, 1985, p. 89). Na linguagem da escultura ou da pintura, esse tipo de torção significa tensão, drama; em sua poesia, essa torção só pode ocorrer gramaticalmente, sintaticamente. A análise das variantes prova que Michelangelo preferia a forma truncada, mas mais expressiva, ainda que ela pudesse gerar algum tipo de confusão para o leitor (CAMBON, 1985, p. 134); nesse sentido, podemos dizer que essa característica é um princípio de sua própria poética, que rege suas escolhas na prática escrita. O primeiro terceto mostra muito bem esse tipo de inversão, a nível local:

*Amor dunque non ha, né tua beltade
o durezza o fortuna o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte* (v. 9-11)

Note-se a distância entre verbo (*non ha*) e objeto (*colpa*), bem como as quebras das enumerações, que aliás se aproveitam das pausas sintáticas para recuperar o fôlego e rearranjar o ritmo. Esse trecho exemplifica não apenas muito bem a manipulação sintática preferida por Michelangelo, mas também o traz em seu melhor

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto Non ha l'ottimo artista alcun concetto (151). Leandro Cauneto. p 164- 178.

como poeta, já que o resultado final não perde em sentido ou harmonia – algo não muito raro em sua obra como um todo, geralmente descrita como dissonante e obscura. A utilização frequente desse tipo de recurso poético – incomum ainda no tempo de Michelangelo, mas mais fácil de verificar em épocas posteriores (daí, inclusive, Robert Clements associá-lo ao barroco) – denuncia a preferência do poeta pela forma mais expressiva; por outro lado, poderia muito bem fornecer os elementos necessários para aproximar arte e poesia pela perspectiva formal, já que também em sua arte mais madura Michelangelo preferirá as formas mais difíceis e retorcidas, e, em certo sentido, menos *clássicas* – tais como seus poemas.

2. Considerações finais

Diante do acima exposto, espero ter demonstrado o quanto uma leitura excessivamente preocupada com as ideias artísticas de Michelangelo, do modo como a crítica tradicionalmente a realiza, é capaz de na realidade empobrecer o texto literário, deixando de lado aspectos e considerações fundamentais para uma melhor compreensão da lírica do artista, inclusive diante de sua potência criadora dinâmica, que naturalmente se expande em diversas direções e gêneros de produção artística, num movimento típico do espírito renascentista. Nesse sentido, busquei propor uma aproximação mais atenta ao funcionamento da arte como figura de linguagem, como recurso retórico e como representação simbólica do eu, no interior do texto poético.

Devo reconhecer, entretanto, que esse artigo, por sua brevidade e por seu curto alcance, está longe de conseguir cobrir todas as questões pertinentes ao tema, principalmente porque ele se atém à análise de um único poema que, por mais relevante possa ser para a tradição crítica e para a fortuna de comentários e interpretações, é necessariamente limitado a si mesmo, não sendo capaz de sintetizar, sozinho, todos os modos pelos quais Michelangelo se utiliza do tema da arte em sua lírica. De fato, não creio ser justo, tampouco, querer generalizar de modo pleno as relações entre arte e poesia a partir de um único poema; na verdade, cada peça literária já recoloca o problema em termos específicos, únicos, que devem ser analisados e pensados a partir do texto concreto daquele poema em particular, em sua própria situação retórica e formal.

Por isso mesmo, é ainda necessário realizar uma extensiva e mais abrangente revisão – e, de fato, ela já está se concretizando, por meio de contribuições de vários autores, em publicações mais recentes, cujo escopo é justamente recuperar, por meio de um procedimento analítico mais adequado, a autonomia da obra poética frente à obra artística, autonomia essa que vinha já sendo reclamada desde os anos 1960, quando da publicação da edição crítica de Enzo Noè Girardi. Não obstante, mesmo em obras mais recentes, como a de Christopher Ryan (RYAN, 1998), velhos preconceitos críticos ainda emergem. Nesse contexto, é fundamental buscar novas perspectivas para retratar a relação artista-poeta em Michelangelo, e penso que alguns de seus poemas – como é o caso de *Non ha l'ottimo artista* – funcionam muito bem como ponto de inflexão e de releitura dessa mesma relação.

Agradecimentos

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo financiamento de meu projeto de pesquisa de mestrado, intitulado “A poesia tardia de Michelangelo Buonarroti e a crise religiosa do século XVI”, do qual este artigo é resultado parcial.

Referências

ALTIZER, Alma B. **Self and symbolism in the poetry of Michelangelo, John Donne, and Agrippa d'Aubigné**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.

BERBARA, Maria. “Chi lo tene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido Adormecido de Michelangelo. In: MARQUES, Luiz (Org.). **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008. p. 87-102.

BINNI, Walter. **Michelangelo scrittore**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1975. (Piccola Biblioteca Einaudi).

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (151). Leandro Cauneto. p 164- 178.

CAMBON, Glauco. **Michelangelo's poetry: fury of form**. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 1985.

CAMPEGGIANI, Ida. **Le varianti della poesia di Michelangelo: 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, 1994.

CLEMENTS, Robert J. **The poetry of Michelangelo**. 1. ed. New York: New York University Press, 1966.

FORCELLINO, Maria. **Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali": religiosità e vita artistica a Rima negli anni quaranta**. 1. ed. Roma: Viella, 2009. 278p. (La corte dei papi, v. 18).

FRIEDRICH, Hugo. **Epoche della lirica italiana: Il cinquecento**. Traduzione di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Brusaglioni. 1. ed. Milano: Mursia, v. 2, 1975.

GIRARDI, Enzo Noè. **Studi su Michelangiolo scrittore**. 2. ed. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1974. 215p. (Biblioteca di "Lettere Italiane", XIII)

HALLOCK, Ann H. 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>>.

MICHELANGELO. **Cinquenta poemas**. Tradução de Mauro Gama. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Rime**. A cura di Matteo Risidori. Introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann. Milano: Mondadori, 2010. (Oscar Classici, v. 466).

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de Belo**. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PARODI, Tommaso. **Poesia e letteratura: conquista de anime e studi di critica**. Opera postuma a cura di B. Croce. Bari: Laterza & Figli, 1916.

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto Non ha l'ottimo artista alcun concetto (151). Leandro Cauneto. p 164- 178.

RYAN, Christopher. **The poetry of Michelangelo**: an introduction. London: The Athlone Press, 1998.

Revista Leitura v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. O referencial artístico na lírica de Michelangelo Buonarroti: a relação arte/poesia a partir do soneto Non ha l'ottimo artista alcun concetto (151).
Leandro Cauneto. p 164- 178.