

Renascimento, Maneirismo e

Barroco

Francesco Guardiani⁷

University of Toronto

Aceitei com honra e prazer o convite para conversar sobre o Barroco⁸. A ocasião me levou a voltar a um tema, especialmente historiográfico, que me acompanhou durante cerca de trinta anos, praticamente todo o curso de minha carreira acadêmica. Voltar a refletir sobre o mesmo tema não é garantir uma maior precisão de investigação ou clareza de exposição. O que é novo para mim é colocar numa prática didática a ideia de ensinar o Barroco que, além da literatura italiana ou, na verdade, a literatura *tout-court*, investe um período mais longo do século XVII, o século barroco, e na verdade, se configura como uma manifestação da civilização moderna ou da cultura baseada em tecnologia tipográfica. Compreender bem isso hoje, em plena era tecnológica, é mais fácil do que foi para os nossos mestres, imersos como eram na Galáxia de Gutenberg, da qual estamos nos afastando na velocidade da luz. Sendo habitantes da Constelação de Marconi, metáfora essa também, e de grande relevância, de Marshall McLuhan, temos como vantagem a distância, que nos permite uma visão geral e melhorada das passadas civilizações tipográficas. Vamos direto ao ponto. Nós falamos do Renascimento, Maneirismo, Barroco.

A sequência é óbvia, mas os termos da progressão, para não vê-la apenas de forma cronológica, não são proporcionais, adequados ou coerentes, se queremos falar da sequência lógica. Eles parecem, de fato, respeitando etimologia e significado das palavras, três conceitos totalmente independentes:

⁷ Francesco Guardiani é professor de Literatura italiana na University of Toronto. Seja em qualidade de autor seja como organizador dedicou vários volumes ao barroco, entre os quais *La meravigliosa retorica dell'Adone* di G.B. Marino (1989), *Lectura Marini* (1989), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque* (1994). Estudou também Guittone d'Arezzo, Boccaccio, Pico della Mirandola, Tasso, Calvino. Do ponto de vista teórico aprofundou o pensamento de teóricos quais Frye e McLuhan. Publicou artigos sobre medievalismo, petrarquismo e maneirismo.

⁸ Essas reflexões constituem uma síntese das ideias propostas na fala de abertura do evento *(Des)dobras Barrocas* pelo organizador do presente dossiê, reaproveitando e adaptando, para tal iniciativa acadêmica, resultados de estudos realizados ao longo de trinta anos de pesquisas acerca do Barroco. A tradução é de Ticiania Alves de Nascimento.

- Renascimento: novo nascimento, o retorno da antiga civilização romana após o longo sono de mil anos da Idade Média.

- Maneirismo: um fato de estilo e de estilos, de maneira mais do que de substância ideológica.

- Barroco: marca das deformações e excessos: das pérolas oblongas ou irregulares, aos silogismos da lógica aristotélica. Mas também, sob a influência de Croce (Benedetto), da sensualidade, marcada pelos excessos, ao conceptismo, que é o que chamam de retórica vazia (e não retórica do vazio, que seria esta, sim, uma definição bela e útil).

Claramente, portanto, as palavras que descrevem os três fenômenos não os explicam em uma sequência lógica. Por que, na verdade, um fato de estilo e de estilos (Maneirismo) deveria indicar a superação do *revival* da antiga civilização romana? E por que o Maneirismo deveria resultar em uma inseparável mistura de "sensualidade e conceptismo", ou seja, o Barroco na visão de Croce? Claro, podemos dizer que *em algum momento*, depois de tanto Renascimento, sente-se a necessidade de quebrar, de alterar o registro. E esse intervalo, ou a busca de novos tipos de arte é o Maneirismo. Usando a mesma pseudo-lógica, pode-se dizer que *em algum momento* até mesmo o Maneirismo se cansa e entra no Barroco. Isso, que eu chamo de discurso crítico fundado com base no modelo transformador de *um certo ponto*, defendido por vários usuários casuais e apoiado por vários seguidores na nossa história literária, deveria ser proibido como inútil, ou pior, moralmente prejudicial.

Mas lá está: a descrição filológica (quando não impressionista) do fenômeno cultural, especialmente literário, e especialmente na Itália, parece ser preferida à interpretação principalmente ao estudo das causas do próprio fenômeno, análise no âmbito da qual a interpretação não é apenas útil, mas necessária. Em 1994 escrevi com Martini uma introdução sobre este assunto:

A crise do Renascimento [...], da qual o Maneirismo é a manifestação, deve ser tratada como uma das maiores revoltas culturais da história, pela amplitude e o alcance que teve. A persistência da crise, então, e o fecundíssimo trabalho da arte e da literatura que a acompanham sugerem que existe uma correspondência proporcional entre um fenômeno e o outro, que quanto mais se vive a condição de incerteza ideológica, própria da crise [...] aumenta ainda mais a tensão criativa. (GUARDIANI, 1994, p. 53).

Acreditava mais do que Martini nessa coisa, nessa correspondência entre a incerteza a ideológica e a hiperatividade criativa (que me veio em um estudo realizado por Renato Barilli sobre Giovanni Pascoli simbolista), na qual naturalmente ainda

acredito, mas essa é uma noção que – apesar de descrever bem (em parte) o fenômeno do Maneirismo como uma crise do Renascimento –, certamente, não o explica inteiramente porque não identifica, nem especula a motivação, a causa. E é precisamente nisso que se deve falar. Eu estou chegando lá. Mas deixe-me primeiro dizer duas palavras (que em breve serão úteis para falar sobre o Barroco) no levantamento crítico notável, que leva nessa conversa à tensão criativa associada a alguma incerteza de natureza ideológica.

Campeão absoluto disso é Francesco Petrarca (1304-1374), que, não obstante a sua distância com o período histórico que estamos tentando enquadrar, é um autor que é muito presente tanto no Maneirismo, que inclui um fenômeno muito importante, uma dimensão europeia, como o Petrarquismo; e é presente também no Barroco, se Marino chegou a ser definido "iperpetrarchista". Petrarca aproveita a tensão não resolvida dos opostos: o seu narrador abençoa e amaldiçoa o dia do encontro com Laura, que é uma mulher *stilnovista* (*costei per fermo nacque in Paradiso* [RVF 126])⁹, mas também uma mulher nada angelical, com quem seria ideal passar *sol una nocte et mai non fosse l'alba* [RVF 22]. Os exemplos são numerosíssimos e não estão presentes só no *Canzoniere*, sendo que todo o *Secretum* é construído sob a tensão criativa agitada do atraso entre duas possibilidades ideológicas de sinais opostos. A tensão, no entanto, atinge o seu pico na "conclusão" de *Canzoniere*. O termo está entre aspas porque não se pode falar de uma conclusão verdadeira, mas, sim, de uma prova retórica do encerramento do drama de ambiguidade ideológica. Na oração à Virgem [RVF 366], o poeta-narrador, cristianíssimo, na hora da morte renuncia a tudo, à vaidade da glória e ao amor por Laura. É notável a consequência *lógica* deste arrependimento que vem exatamente no fim de um ciclo, ou um simbólico *fictional year* (estamos no poema número 366, que vale tanto ou como uma primeira composição um dia após o fim do ano, ou como uma última composição de um ano especial, um ano bissexto). Com este arrependimento, o cristianíssimo poeta-narrador, em seu leito de morte, salva sua alma de modo que possa ser admitido no Paraíso, onde, presumivelmente, encontrará a alma de Laura.

A lição foi aprendida perfeitamente por Torquato Tasso, que dá ao pecador Tancredi com a conversão amorosa (seguida da visão de um sonho de Clorinda) antes a força de matar aquele demônio de Argante e, em seguida, dá a promessa de acesso livre ao Paraíso, onde eles vão esperar por Clorinda, com a permissão de Ermínia. Tasso

⁹ RVF é o acrônimo de *Rerum Vulgarium Fragmenta*, título latim do Canconeiro de Petrarca.

abre, ou melhor, escancara, neste *uso* da lição de Petrarca, a porta do Barroco para Marino.

Vamos esclarecer imediatamente a ideia de Barroco que for mais conveniente para nós e, em seguida, ir à busca de suas causas próximas e distantes. Vamos começar a partir de uma ideia do final do Renascimento, que vê o Maneirismo como uma curta temporada cultural, a qual funciona como uma ponte com o Barroco, e de uma ideia de Barroco como uma primeira manifestação cônica de modernidade tipográfica. É esta "modernidade" que se tornou problemática, como vou tentar explicar mais à frente. Coloco os elementos de tal averiguação como uma pergunta, de forma alguma retórica: serei capaz, não digo de convencer, mas pelo menos serei capaz de levantar o mínimo interesse na oportunidade de rever alguns dos fenômenos dos séculos XVI e XVII, com uma visão não tradicional que agrega novos valores históricos e culturais ao sentido do termo Renascimento? Em outras palavras: será que vale a pena rever, repensar, e talvez até mesmo reconfigurar a periodização tradicional do Renascimento em uma condição cultural como aquela de hoje em que as perspectivas historicistas não desfrutam de grandes simpatias?

Para maior clareza e brevidade retorno aqui aos passos que segui para chegar a um, para mim persuasivo, ponto de partida da fase central da transição do Renascimento à Modernidade. Podemos falar de um *gap*, que é um vácuo ativo, um breve momento de silêncio instabilíssimo que existe apenas quando você chega ao final de uma experiência cultural e começa uma nova, ou quando uma experiência acabou e a próxima ainda não começou. O fato de que a estas imagens corresponda a imagem da noite, entre o "por do sol" e o "nascer do sol", pode ser entendido como um bom presságio, uma boa referência para a pungente "noite escura" de Giovanni della Croce (1542-1591), ele também não estranho, à enorme transformação que estamos falando. Não será uma surpresa esta premissa, especialmente para aqueles que já me conhecem, se trago à baila nesse momento Marino (1569-1625) e seu poema *L'Adone* (1623). Graças a dados amplamente confirmados, pode-se dizer que este trabalho foi concebido na mente do jovem Giovan Battista em Nápoles no ano de 1593, exatamente trinta anos antes de sua publicação, em Paris, como um "poema grande. Grande em todos os sentidos, por significar também o poema mais longo da literatura italiana, como muitas vezes foi dito, num sentido negativo ("todo forma e nada de substancia..." ecc., na mais banal contestação do Barroco literário). O princípio fundamental que informa o exuberante, embora não rápido, crescimento do poema (para desmascarar outro mito

negativo de Marino "versificador fácil") é dupla face. Ciente do legado intelectual do Renascimento e fascinado pelo novo mundo de Galilei (no qual *Saggiatore*, vale a pena lembrar, surge impresso no mesmo ano de do *Adone*), Marino decide ficar no meio, tentando uma simbiose entre a nova ciência e a velha mitologia, tentando uma simbiose do futuro com o passado. Ovídio, a sua fonte declarada de inspiração, poderia fornecer a ferramenta ideológica e retórica da mudança, ou seja, a transformação, a metamorfose, e, com ela, a estrutura fragmentada, não unificada (se você permitir, pensando em Tasso, o termo feio) da grande épica, que a ele é permitida por causa da exiguidade da narração centrada no encontro sexual entre Vênus e Adônus. Vênus é a deusa do amor, Adônus é um efebo cujas características delicadas também atraem o terrível javali, "o verdadeiro macho do poema", esclarece Pozzi (2000, p. 35), que o mata durante um abraço erótico. Por que esta história, ou melhor, este mito, deve ficar como um símbolo de uma transformação cultural de fim de época? Giovanni Pozzi, no prefácio de seu extraordinário comentário para a monumental edição crítica do poema, dá um belo sinal de seu gênio crítico colocando essa mesma pergunta:

Os anos que se abrem na última década do século [1500] e se fecham com a dissolução do século que os sucede foram habitados por chocantes individualidades que revolucionaram os modos correntes da percepção e da sensibilidade: Caravaggio, Galilei, Monteverdi, um pouco mais atrás Tasso. O que fazer com toda essa história frágil do jovem amado por Vênus e morto por um porco? O que representa entre tanto brilho o exangue efebo todo cheio de trejeitos? E ainda a sua mole figura exercerá sobre suas contemporaneidades um forte apelo; uma vez que se revezavam, sem contato aparente, as máximas mentes poéticas do momento: Ronsard, Shakespeare, Lope de Vega. Longe uns dos outros no desenvolvimento da história, eles convergiram surpreendentemente no mesmo significado erótico e patético: a falha do encontro sexual como meio de compreensão humana e de igualdade [...] Aqui estamos olhando para convergências que têm suas raízes nas profundezas da consciência ou do inconsciente de uma era, por alucinantes processos pelos quais determinados motivos se fizeram transitariamente portadores privilegiados do significado fundamental da existência. (MARINO, 1976, p. 6-7).

Até agora Pozzi, o crítico máximo de Marino, destaca um problema enorme, ou seja, da contemporaneidade de um mito de referência, o mito de Adônus, em toda a Europa, em Ronsard, Shakespeare, Lope de Vega e Marino, sem que entre esses escritores tivessem contatos e influências recíprocas. O problema é, no entanto, amplificado pelo fato de que esses poetas estão em perfeita harmonia uns com os outros, contemporâneas, "individualidade chocantes que revolucionaram os modos de funcionamento de percepção e da sensibilidade: Caravaggio, Galilei, Monteverdi, um pouco atrás Tasso.". Ainda maior é o problema assim amplificado, se a estas

personalidades se juntam outras, "irmãs" e contemporâneas, como as de Francis Bacon, Campanella, Góngora, perfeitos contemporâneos de Marino, Shakespeare e Galileo (tendo nascido na mesma década do século XVI) e todos ativos no início do século XVII como, para completar o quadro, é também o autor do D. Quixote. Como explicar esta contemporaneidade tão rica e problemática das figuras fundadoras da modernidade europeia? Enquanto isso, vamos nos lembrar deste referente "europeu", dos quais veremos em breve o porquê. E então olhamos para a chave da difícil problemática, ou a resposta a esta questão inquietante.

A resposta, ou melhor, uma resposta pode vir de uma atualização inteligente, esperta e funcional, do pensamento de Marshall McLuhan (1911-1980), o estudioso canadense de retórica renascentista (e de Thomas Nashe [1567-1601] o, 'Aretino Inglês', outro perfeito contemporâneo de Marino), antes de ser o famoso "guru" dos meios de comunicação que todos conhecemos. Estou obrigado aqui a dar um resumo dos princípios de uma teoria rica e complexa, que não foi desenvolvida por McLuhan com a intenção de crítica literária e, portanto, não há ganchos possíveis, ou referências úteis, ou exemplos esclarecedores. Creio, no entanto, que a consistência da teoria, em si, seria aceitável, pelo menos em termos hipotéticos. O que está faltando na proposição problema, digamos assim, de Padre Pozzi, é uma indicação de uma possível causa de tanta e tal revolução dos "modos correntes da percepção e da sensibilidade." Isto, naturalmente, não quer dizer que estas revoluções acontecem porque existem, por acaso, em um determinado período, personalidades particularmente grandes... que equivale dizer, como já foi dito para mim, um estudante universitário do Barroco italiano, que no século XVII não há verdadeira poesia, porque não existem verdadeiros poetas.

McLuhan, cuja perspectiva histórica não só leva em conta as décadas, mas também os milênios, de fato, diz que as duas transformações culturais mais importantes do último milênio foram *causadas* pela invenção da imprensa de tipos móveis e pela invenção da mídia elétrica e eletrônica: a primeira transformação levou à Galáxia de Gutenberg e à apoteose da cultura mecânica; a segunda levou à Constelação Marconi e à apoteose da cultura eletrônica. Eu disse, e ressalto que essas duas mudanças culturais foram *causadas*: agora é necessário, para esclarecer, falar sobre o tipo de causa a que se refere McLuhan, ou seja, da causa formal.

Baseando seu pensamento no aristotélico-tomista, McLuhan propõe distinguir a causa eficiente da causa formal de um determinado fenômeno. A primeira

assegura uma passagem mais precisa, uma ligação direta entre dois eventos para que o acoplamento entre causa e efeito seja convincente de acordo com a perspectiva comum. Mas a causa eficiente que aparece nesta lógica de mecânica consistente em duas limitações: ela tende a favorecer elementos mínimos e envolve um grau de incerteza que se alarga como novo, e talvez pequenos e imponderáveis fatores são descobertos na realização do efeito estudado. Corre-se o risco, em suma, de contar com um único dado revelador, como poderia ser uma particular figura de linguagem, sintoma de uma transformação complexa; para entender, a qual não podemos nos limitar as causas eficientes. A causa formal, no entanto, refere-se a um fenômeno de alcance mais amplo, que não se identifica procurando a cabeça de um evento particular, mas construindo um repertório, ou dossiês de eventos similares, e extraíndo o denominador comum. (GUARDIANI, 1994, p. 54-55).

O exemplo mais óbvio dessa busca pela causa formal é composto pela mesma obra de McLuhan, a *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, de 1962, uma coleção de efeitos de uma transformação da imprensa, mesmo antropológica, como o subtítulo, muitas vezes esquecido, significa claramente. Se McLuhan serve para reconhecer uma causa, de fato, a causa formal da transformação que investe e incorpora uma boa parte do Renascimento, também vai servir para identificar uma data, 1450, que é um termo de referência, na verdade, para a invenção da impressão. Eu não vou debruçar sobre o fato, óbvio, mas talvez nem todos tenham notado e considerado, que o momento do desenvolvimento da impressão não se desdobra em progressão aritmética ao longo do tempo: depois de uma infância no berço, na verdade, 50 anos (a idade dos *incunabula*), a imprensa explode em '500 com uma dupla revolução de impressão: a transferência para imprimir tudo o que é escrito à mão, *in primis*; e, em seguida, para o bem-apurado por Martin Lefebvre e europeu fenômeno tipográfico do desenvolvimento das línguas e literaturas nacionais, a próxima tentativa de transferência do conhecimento do livro impresso em latim para o livro impresso em italiano. Este é o momento, por exemplo, em que colocamos os polígrafos (de Anton Francesco Doni até Hortensius Lando) e os compiladores de enciclopédias (de Vincenzo Cartari até Tommaso Garzoni). É a partir daqui, a partir de sua paixão livresca, de suas *libridine* (o termo é de Paolo Cherchi) dos enciclopedistas e polígrafos, que se inaugura a consciência da modernidade iniciada pela imprensa. *La querelle des anciens et des modernes* (A disputa dos Antigos e Modernos), inconcebíveis na era Gutenberg, está em perfeita sintonia com a época cultural do Maneirismo e início do Barroco.

McLuhan, então, nos dá uma causa formal e uma data de referência, mas também nos oferece uma progressão cronológica baseada numa maior consciência dos efeitos do meio de impressão, a democratização do conhecimento, especialização de artes e ciências. Agora que já esboçamos a imagem que eu gosto, para uma periodização mais precisa e detalhada, consultemos um postulado da Northrop Frye (1912-1990), o outro grande nome da cultura canadense do século passado, o que nos permite integrar as artes figurativas na paisagem cultural que estamos tentando definir. Para Frye, entre as artes são as artes plásticas aquelas que antecipam ou preanunciam as grandes revoluções culturais (Frye 1988: 13-26). Esta virtude da adivinhação pode ser observada apontando a atenção para a perspectiva renascentista. Aqui temos uma data de referência, 1425, ano do *De pictura* de Leon Battista Alberti, em que a perspectiva, o instrumento do bom ver, já aparece desenhada e totalmente compreendida, embora com a possibilidade de maiores elaborações. Podemos, neste ponto, observar as semelhanças (e diferenças) entre a linha de desenvolvimento de perspectiva Renascentista e aquelas da prensa móvel e, em seguida, na sua essência, o desenvolvimento da pintura próxima à da literatura, com a vantagem notabilíssima de ver o prenúncio do *gap* do fim do Renascimento e o início da modernidade. Sobre as "semelhanças" entre as duas linhas de desenvolvimento, a da perspectiva e a da imprensa, não falo sobre Renato Barilli, que apenas me sugeriu com suas provas, nem Lucien Goldman, cujo conceito de "homologia" entre as diferentes formas de arte foi considerado por Barilli necessário para ligar a pintura à literatura. Para mim, isso não parece indispensável. A lógica de McLuhan basta por si mesma. Parece-me, no entanto, absolutamente necessário declarar que, para McLuhan, a *medium* imprensa, que tem mais poder de alcance da perspectiva, é necessariamente um meio mais lento, ou melhor, um meio que leva mais tempo para ser reconhecido e, em seguida, estabelecer-se como responsável pela mudança de época na consciência coletiva. Devemos também acrescentar que a perspectiva, ao contrário da imprensa, cujos efeitos, portanto, no primeiro século de aplicação, só são percebidos subliminarmente, ao invés disso está sendo usada como uma nova ferramenta de percepção da realidade: uma realidade tangível, material, cientificamente demonstrada em gráficos e mapas, dividida em coordenadas cartesianas e em quadrados, menores e menores até que níveis infinitesimais, resultantes de suas interseções como na câmara obscura, para lembrar um exemplo famoso, de Dürer. Se nos voltarmos para a imprensa, descobrimos que a transformação antropológica que ela causou é precisamente isso: o início da modernidade até uma boa parte da Renascença: um

processo de anatomização atomística da realidade, uma vontade de dividi-la em pedaços muito pequenos e geometricamente perfeitos, para estudar, conhecer e reconhecer individualmente: peças mínimas com as quais se recompõe ou compõe *ex novo* a realidade, formando, como as letras de chumbo da tipografia, velhas e novas entidades. As implicações desta eufórica operação de investigação e medição, e, por conseguinte, de desmontagem e de remontagem dos núcleos constituintes da realidade são numerosas e variadas. Sem querer resumir aqui *The Gutenberg Galaxy*, posso lembrar as descobertas anatômicas e fisiológicas do corpo humano, mapeamento e descobertas geográficas, os grandes avanços na matemática (incluindo álgebra) e astronomia, o surgimento de ponto de vista individual (como o ponto da pirâmide prospetiva) gerado pela leitura silenciosa de uma massa cada vez maior de indivíduos alfabetizados para o processo incontrolável de democratização de cultura. Se tirarmos a imprensa, por assim dizer, seria interessante ver o que resta do Petrarquismo, da Reforma Protestante, da consciência moderna, da cosmologia de Copérnico.

O que ele faz, no entanto, e como se desenvolve a perspectiva? A perspectiva renascentista é definida perfeitamente nos estudos teóricos e nas realizações práticas de Piero della Francesca, especialmente no dodecaedro e em sólidos ainda mais complexos, mais próximos à esfera, ou na representação técnica dos organismos curvos, verdadeiros virtuosismos científicos, como no caso *Madonna del Parto*. A perspectiva define-se também na arquitetura de Rafael e na projeção das linhas ortogonais de Perugino. Eis então, por causa desses “excessos”, vamos chamá-los assim, por causa desse uso do *médium* da perspectiva ao máximo da sua capacidade e intensidade – para uma lei fundamental dos meios de comunicação –, chega-se ao *gap* que anuncia a reversão da tendência, e, portanto, a negação de perspectiva e, depois, o triunfo do maneirismo na pintura.

Apesar de ser varia as correntes de interpretação do Maneirismo, há uma unidade suficiente de pontos de vista que permitem a indicação de uma data, a do Sacco de Roma de 1527, como ponto de partida, ou seja, o início do fenômeno. O que acontece a partir desta data, na pintura corresponde exatamente ao que vai acontecer depois de setenta anos na literatura. "Um paralelismo pesado" sentencia Riccardo Scrivano, para indicar a não decodificabilidade do dado verificado (1959, p. 20). Menos pesado, alias de forma alguma pesado, nos parece o paralelismo assimétrico com Frye e McLuhan: este último associa as duas média numa única, ampla, estação cultural, enquanto o primeiro especifica a antevisão, ou a antecipação da pintura.

Vamos agora ao *gap* na pintura, para aplicar o padrão transformacional, retornando depois à literatura. O *gap* na pintura existe entre Andrea del Sarto ("o pintor sem erros" por Vasari, que acendeu a imaginação de Robert Browning) de um lado e do outro Caravaggio; entre Raffaello das Stanze della Segnatura de um lado e Andrea Pozzo da abóbada de *Santo Ignacio*, por outro; entre as delicadas nuances de Leonardo, por um lado, e os rasgos no vácuo (ou do vácuo) de Guercino, do outro. No meio, ou no *gap*, há os maneiristas, Rosso Fiorentino e Jacopo Pontormo, em primeiro lugar, e depois Parmigianino, Bronzino, o próprio Vasari e uma série de excelentes "menores" entre os quais se destaca – seja-me concedida uma especial predileção pessoal - Giovan Battista Moroni. É difícil encaixar todos esses pintores em um único grupo, se você perseguir os temas comuns, técnicas de desenho, os *brushstrokes*, a coloração e os pigmentos e soluções utilizadas. A matriz comum é mais óbvia se a análise que foca os efeitos de composição mais díspares, provocados pela comum rejeição da perspectiva. Este é o Maneirismo: tanto em pintura e, com a superação do petrarquismo bembesco, na literatura, especialmente em Tasso e, especialmente, em sua vasta produção lírica. A perspectiva pictórica, por seu caráter de representação científica, chega cedo a um ponto de máxima geometrização da imagem, após o que não pode que aparecer a sua recusa e derrocada. Assim, vemos que a perspectiva é rejeitada por Michelangelo, na Capela Sistina, e é negada abertamente por todos os maneiristas.

Assim, por exemplo, linhas diagonais que se desenham em Mosé, que defende as filhas de Jetro di Rosso Fiorentino, não emanam a partir do vértice da pirâmide invertida pela perspectiva, mas a partir dos órgãos genitais de Mosé, no centro da composição, cheia e plana, quase a zombar, com a adição de movimento e a tensão muscular que também é encontrada nos corpos abatidos, a composição plástica de Rafael. Assim, ainda o Portormo da Deposição de Santa Felicita, em que também não há profundidade de perspectiva, brinca com a composição sobre o registo de uma estrutura oval líquida de fora que se possa forçar a remoção da cruz, para uma rejeição decisiva dos eixos ortogonais e dos ângulos retos [perspectiva] (*Colloquium Helveticum* 20[1994], 57).

Muito poderia ser dito sobre este oval, forma barroca que justamente glorifica Borromini (o de San Carlino alle 4 fontane), assim como Bernini (o de Sant'Andrea al Quirinale, a poucos metros de distância). Mas a intuição já foi de Pontormo e foi planejada e implementada pelo maneirista napolitano Pirro Ligorio no quintal da pequena casa de Pio IV nos jardins do Vaticano (como me assinalou o amigo

arquiteto Nino Rico). O oval, forma barroca feita de dois círculos contíguos, é altamente expressivo da tensão criativa não resolvida a qual fizemos referência acima. O oval se opõe às figuras geométricas "perfeitas", como os círculos e os quadrados, emblemas da Renascença bem representada pela famosa figura icônica do Homem Vitruviano de Leonardo.

Na literatura, como foi antes mencionado, vemos algo de semelhante à evolução e à crise da perspectiva com a experiência memorável do Petrarquismo: elevado a um nível de máxima definição imitativa, é depois desacreditado e derrubado. Como a perspectiva assim petrarquismo, mas com uma importante distinção entre os dois fenômenos. A perspectiva pictórica é exautorada pelo magmatismo anti-linear do Maneirismo, depois da qual só pode existir a restauração de um neoclassicismo naturalístico, pelo qual é suficiente o nome de Nicholas Poussin, descoberto justamente, e não é por acaso, por Marino. Enquanto o petrarquismo literário é ultrapassado pelo incipiente barroco com a intensificação extrema de módulos estilísticos e com uma abertura temática ilimitada. Maneirismo e do Barroco, de Tasso lírico ao Marino épico, embora eles não sejam obviamente iguais. Encontra-se já no primeiro Marino, lírico, ou seja, no "hiper-petrarquismo" (MARTINI, 1985) do cancionero de 1602, um despertar de atenção para os sentidos, a paixão, no entanto, observadas porém com despreendimento, com uma cientificidade que de Marino passa a Descartes (1596-1650) e chega até a Vico (1668-1744).

A singularidade de Marino, no âmbito da história da literatura italiana entre os séculos XVI e XVII, está em ter anunciado o novo permanecendo fortemente ancorado no passado. E é por isso, de fato, em plena solidariedade com Alessandro Martini, pode-se falar de hiper-petrarquismo e não de anti-petrarquismo. Não há nenhuma inversão de marcha na literatura do Petrarquismo, ao Maneirismo e ao Barroco. Marino despertou, por assim dizer, os dois polos extremos da experiência poética (a retórica mais fria e as paixões transbordantes) para tornar mais significativo o *gap* entre passado e futuro. Renasce nele o Petrarca ao qual, para Federico Meninni, Marino é até superior. Ao invés de resolver suas dicotomias em *Adone* (entre Vênus e Adônis, masculino e feminino, retórica e paixão, história e mito), ele as intensifica propositadamente, aumentando a ambiguidade do significado. Marino está no centro do *gap* e defende a incerteza epistemológica de sua poesia como seu maior presente. O que ele, como um poeta épico diz, é apenas "*sotto mentita scorza*" (Adônis I, 10), como indicado na abertura do poema, não para antifrástica vocação, mas com o propósito

consciente de intensificar a energia e tensão vital emanada pela oposição não resolvida entre o mundo novo e o velho, o Renascimento e a Modernidade. Agora, finalmente, eu me pergunto: qual é a melhor chave para interpretar melhor *Adone*, para resolver o problema posto pelo Padre Pozzi e incluído no início desta fala? A importância de época do *Adone*, no início do século XVII, é em apontar e interpretar a ansiedade antropológica comum por causa da acelerada transformação tipográfica em ação naqueles anos. Não é por acaso que o mito de Adônis é tão comum na época, na Itália como na Espanha e na Inglaterra.

Onde a imprensa chega o mito de Adônis também chega. E onde não chega a filologia pode chegar uma nova ciência da comunicação de massa que pode nos dizer ainda muito sobre o Renascimento italiano e sobre o Barroco Europeu, porque se é verdade que o Renascentismo é um fenómeno essencialmente italiano (que voz é mais respeitada do que a de um escritor americano, Will Durant, sobre este assunto?) o Barroco é, pelo menos, também espanhol (e lembro do orgulho ibérico de Maravall), enquanto Modernidade é toda tipográfica e toda europeia.

Referências

FRYE, Northrop. Introduzione generale. In: **Letteratura italiana e arti figurative**, atti del XII Convegno dell' AISLLI (Toronto – Hamilton – Montreal, 6-10 maggio 1985). A cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, p. 13-26.

GUARDIANI, Francesco; MARTINI, Alessandro. Il manierismo di Giovan Battista Marino. In: **Colloquium helveticum**, vol. 20, p. 51-59, 1994.

MARINO, Giovan Battista. **L'Adone**. a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976.

MARTINI, Alessandro. *Marino postpetrarchista*. In: **Versants**, vol. 7, p. 15-36, 1985.

SCRIVANO, Riccardo. **Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento**. Padova: Liviana, 1959.