

## A CORRESPONDÊNCIA DE MICHELANGELO E A TRADUÇÃO DA PROSA QUINHENTISTA ITALIANA

Maria Berbara

Em uma carta escrita em sua maturidade a seu sobrinho, Michelangelo afirma: “o maior aborrecimento que tenho em Roma é o de precisar responder cartas”. Àquele que se debruce sobre o estudo e tradução da correspondência michelangeana, a mensagem é clara desde o início: o grande artista florentino jamais pretendeu produzir um *corpus* epistolar análogo ao de Bembo, Aretino ou Castiglione; nunca foi sua intenção colecionar suas cartas, e muito menos prepará-las para publicação. A maioria delas – sendo as mais notáveis exceções, provavelmente, aquelas destinadas a Tommaso Cavalieri – cumpre uma função imediatamente comunicadora, ora técnico-prática, ora puramente narrativa, sendo redigida sem qualquer cuidado retórico. Do ponto de vista estritamente sintático, suas cartas são relativamente simples: Michelangelo parece escrever, quase sempre, com pressa, empregando frases curtas e um vocabulário predominantemente coloquial; procura ser o mais claro possível, deixando pouco ou nenhum espaço a ambiguidades ou construções gramaticais complexas. Como bem observa Enzo Girardi, “Michelangelo adverte e reconhece não apenas a óbvia diferença que o separa dos escritores para os quais o escrever representa uma atividade única – ou, ao menos, a mais importante – mas também a própria insuficiência relativamente não só a uma idéia abstrata da perfeita arte da escrita, mas àquela linha de gosto que, codificada por Bembo, vinha afirmando-se e difundindo-se na prosa e, ainda mais, na poesia, como a linha normal e, por assim dizer, oficial, fundada seja sobre a aceitação de um estilo médio, e mediador, entre o próprio mundo interior e o costume geral, seja, mais ainda, sobre uma regular educação humanístico-retórica.”<sup>1</sup> Apesar disso, é difícil traduzir as cartas de Michelangelo. Primeiramente, qualquer pista sobre suas relações com comanditários, datas de realização de obras, viagens, mudanças, pode repercutir, de alguma maneira, no âmbito dos estudos sobre o grande artista. As cartas arrastam consigo o lastro de décadas, por vezes séculos de ensaios interpretativos, os quais é preciso, a cada passo, examinar e considerar. Em segundo lugar, a tradução das cartas michelangeanas é difícil, justamente, em função do seu tom coloquial, cujas conotações e nuances, no português atual, não se pode, realmente, reproduzir. Não é infrequente, por exemplo, a utilização de termos e expressões orais, as quais por sua vez exprimem ora sarcasmo, ora melancolia, ira ou despeito. Ao tradutor e pesquisador contemporâneo cabe buscar, nesse caso, não apenas a máxima precisão no tocante à compreensão e tradução de elementos informativos, mas também reconstruir - ou tentar reconstruir - em seu idioma nativo o que vagamente se poderia descrever como a “atmosfera” do texto original, algo que remeta, quase subjetivamente, ao italiano que se falava nos tempos de Michelangelo, sem, por outro lado, produzir em português um texto rebuscado, arcaizante, amaneirado ou prolixo. Buscando, sempre, correspondências em nossa própria língua, procurou-se recriar os diferentes registros do toscano de Michelangelo - do estilo mais florido, em alguns casos não desprovido de ironia, que emprega ao escrever para prelados ou nobres comanditários, ao seco e pragmático das cartas aos familiares; do jocoso e vívido, pleno de

---

<sup>1</sup> *Studi su Michelangelo Scrittore*. Florença: Leo Olschki, 1974, p.5.

metáforas e jogos linguísticos de duplo sentido em cartas a determinados amigos, à linguagem poética, repleta de metáforas amorosas remontantes à tradição petrarqueana, de suas cartas a Tommaso Cavalieri (fig.2). Nesse sentido, cada carta tem suas próprias demandas, e, longe de buscar uniformizá-las, a tradução teve como um dos seus maiores objetivos preservar suas características individuais. Em uma palavra, buscou-se criar uma linguagem que, embora pareça natural atualmente, não abandone de todo construções e expressões que, embora ainda compreensíveis, não sejam mais usuais no português contemporâneo.

No caso particular das cartas michelangeanas – que formam, como foi dito anteriormente, um *corpus* epistolar de motivações marcadamente informativas, pragmáticas e funcionais - buscou-se, na medida do possível, uma tradução *ad litteram*, sem procurar, por exemplo, variar palavras repetidas ou sofisticar estruturas sintáticas coloquiais. As cartas de Michelangelo nunca haviam sido, previamente, traduzidas ao português ou ao espanhol. Em um primeiro momento da pesquisa, pareceu uma possibilidade razoável recorrer aos textos do humanista português Francisco de Holanda, com o qual Michelangelo entrara em contato nos anos 1530, e que redigiu, como é sabido, uma série de quatro diálogos narrando encontros e conversas que teriam ocorrido entre ele próprio, Michelangelo e outros personagens célebres da Roma quinhentista, como Vittoria Colonna e Latanzio Tolomei. Ao construir os discursos michelangeanos em seus diálogos Holanda emprega, de fato, vocábulos recorrentes na correspondência e, sobretudo, nos poemas de Buonarroti. Em um segundo momento ficou claro, porém, que buscar uma tradução das cartas de Michelangelo por intermédio do que se poderia considerar uma primeira “tradução” de Holanda significaria simplesmente deslocar geograficamente o idioma original; não falamos mais o português holandiano tanto quanto não falamos o italiano de Buonarroti. Abandonado Holanda para fins de tradução, restava buscar aproximar o texto michelangeano do português contemporâneo detectando o justo equilíbrio, tão frágil, entre a evocação do ambiente quinhentista romano e a renovação das cartas no âmbito do português atual. Paralelamente, como dito acima, o trabalho de tradução de uma fonte tão importante da literatura artística não pode prescindir de um amplo aparato crítico, de forma que o trabalho de tradução caminha, sempre, *pari passu* ao de investigação.

Michelangelo não gosta de escrever cartas, e repete-o constantemente ao longo da correspondência: “O escrever é um grande aborrecimento e fastídio para mim”; “Se não vos escrevo corretamente, como se deve, ou se algumas vezes não encontro o verbo principal, perdoai-me”; “O escrever me é de grande afã, porque não é minha arte”. Esta última frase, “non è mia arte”, “non è mia professione”, recorre igualmente na correspondência; Michelangelo, como se sabe, considerava-se fundamentalmente um escultor em mármore, de maneira que a pintura, a arquitetura e mesmo a escultura em bronze costumavam ser entendidas por ele como um desvio de seu verdadeiro ofício. Mesmo depois do êxito universal da Sistina, o artista jamais se referia a si mesmo como pintor, assinando suas cartas quase sempre como “Michelangelo, escultor”. Também em campo poético, malgrado sua produção abundante e altamente sofisticada, Buonarroti julgava-se não mais que um amador; Condivi refere que Michelangelo “dedicou-se a escrever sonetos mais por diletantismo do que para disso fazer sua profissão, sempre se diminuindo e acusando, nestas coisas, a própria ignorância”. Como esplendidamente sintetiza em um belo soneto cuja imagem central sem dúvida ecoa os mais célebres versos do *canzoniere* – (fig.3) “Assim como na pluma e na tinta, está o alto e baixo e medíocre estilo, também nos mármore a imagem rica e vil, segundo o que

dela extrai o engenho nosso” (“Si come nella penna e nell’inchostro / è l’alto e ’l basso e ’l mediocre stile, / e ne’ marmi l’imagin ricca e vile, / secondo che ’l sa trar l’ingegno nostro”)<sup>2</sup> - Buonarroti parecia ver uma analogia entre a excelência figurativa e a literária e os seus respectivos processos criativos; assim como acreditava firmemente em sua profissional competência no campo escultórico, julgava-se inepto ao manejar a pena. Em sua primeira, celeberrima carta a Tommaso Cavalieri, citando um verso de Petrarca o artista manifesta ainda sua convicção no descompasso entre os afetos e o alcance da escrita: “Lede o coração, e não a carta, pois ‘a pluma é incapaz de alcançar o afeto’”.<sup>3</sup>

Entre Michelangelo e as diversas formas de expressão literária houve, portanto, uma relação aparentemente pouco íntima e, em certa medida, caracterizada pela insegurança e desconfiança relativamente tanto à potência expressiva da pluma quanto à sua própria aptidão como escritor. Especialmente no tocante à Correspondência, repita-se, jamais houve de sua parte quaisquer intentos de sistematização e publicação, constituindo a maioria das cartas documentos de caráter pragmático quase sempre alheios seja às obras de arte produzidas concomitantemente seja a reflexões de cunho artístico, teológico ou filosófico. A importância do estudo epistolar michelangiano, portanto, não se relaciona, ao menos diretamente, à compreensão de sua *Weltanschauung*, ou, mais especificamente, a uma “explicação” de suas realizações artísticas e dos conceitos filosófico-religiosos que as permeariam; seu grande valor, como vem notando os – relativamente poucos – estudiosos que se têm dedicado ao epistolário, é fundamentalmente histórico e biográfico, na medida em que aporta um notável conhecimento sobre a personalidade buonarrotiana, sua transformação ao longo dos anos, sua reação a algum evento pessoal ou historicamente relevante, e naturalmente sobre o desenvolvimento cronológico dos seus projetos. É através de suas cartas que se percebe claramente a predominância do sentimento de solidão e isolamento em sua juventude (“Aqui vivo em enorme ansiedade e com imensa fadiga física; não tenho amigos de nenhuma espécie, e nem os quero”); a obsessão pela morte na velhice (fig. 4: “estou em minha vigésima quarta hora, e não nasce em mim pensamento onde não esteja dentro esculpida a morte”); o desenvolvimento de uma concepção teológico-filosófica de formação savonaroliana que se precisa, nos anos 1530, através do contato com o círculo valdesiano e Vittoria Colonna em particular (“a graça de Deus não se pode comprar”; “embora não tenha recebido todos os sacramentos ordenados pela Igreja, teve no entanto uma boa contrição, e esta para a salvação basta”); a influência neoplatônica (“pareceis-me haver estado mil vezes no mundo”), e mesmo, disseminadamente, fragmentos de suas concepções artísticas: em sua carta a Benedetto Varchi (fig. 5: 1547) – talvez a única que Michelangelo tenha escrito consciente de que seria publicada – o artista elabora uma das frases mais citadas no âmbito da literatura artística italiana quinhentista: “Por escultura entendo o que se faz pelo esforço de tirar, e o que se faz pela via do agregar assemelha-se à pintura”. A definição da escultura como o que se faz “per forza di levare” retoma e sintetiza magistralmente uma tradição expressa já na tratadística do Quatrocentos por Alberti e posteriormente retomada por Leonardo e pelo próprio Vasari em

---

<sup>2</sup> *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore et architetto*, ed. de C. Guasti; Florença: Le Monnier, 1863, XVI, p.174.

<sup>3</sup> “Lede o coração, e não a carta, pois ‘a pluma é incapaz de alcançar o afeto’”. *Rime e Lettere di Michelangelo*, ed. de P. Mastracola; Turim: UTET, 1992, carta 141, p.469; Petrarca, *Rime*, XXIII, 91.

seu tratado *Della Scultura*. O tema, de resto, naturalmente já havia sido tratado por Buonarroti, em chave neoplatônica, em seus sonetos ‘Sì come per levar, donna’, e ‘Non ha l’ottimo artista alcun concetto’, comentados por sua vez por Varchi, quem ressalta a derivação aristotélica do conceito da ‘forma in potenza nella materia’. Aqui, Michelangelo confronta a escultura “per forza di levare” à pintura “per via di porre”, elaborando uma imagem de extrema eficácia gráfica cuja eloqüente simetria a torna de difícilíssima tradução: a ‘levare’ opõe-se ‘porre’ assim como a ‘forza’ opõe-se ‘via’, o que sugere uma concepção do operar escultórico como um processo dinâmico e de certa maneira violento - visto que deve vencer a resistência da pedra - por oposição à ausência de tensão que caracteriza a pintura.

Outro importante exemplo dos breves, mas intensos fulgores teóricos esparsos na Correspondência é a carta enviada, provavelmente, ao cardeal Pio da Carpi, nos anos 1550 (fig.6):

Quando uma planta tem diversas partes, todas as que têm a mesma qualidade e quantidade devem ser adornadas de um mesmo modo e de uma mesma maneira, assim como as que lhes correspondem. Mas, quando a planta muda inteiramente sua forma, é não apenas lícito, mas necessário, transformar também os ornamentos, assim como seus correspondentes; já as partes centrais, estas são tão livres quanto queiram, assim como o nariz, que está no centro do rosto, não se subordina nem a um olho nem ao outro, mas uma mão sim está obrigada a ser como a outra, e um olho, como o outro, visto estarem de lado e serem correspondentes. É portanto certo que os membros da arquitetura dependem dos membros do homem. Quem não foi ou não é um bom mestre de figuras, e sobretudo de anatomia, não pode compreender isto.

Como vêm notando diversos estudiosos, a relação entre o edifício e o corpo humano, longe de original, é um autêntico *topos* humanista, o qual remonta à Grécia antiga, ecoa em Vitruvius e se repete em diversos escritos dos séculos XV e XVI; Michelangelo, contudo, parece renovar-lhe o sentido ao associar às formas arquitetônicas uma qualidade mais orgânica que matemática: a anatomia<sup>4</sup>, e não a geometria, rouba a base da formação arquitetônica - uma anatomia que não mais se concebe enquanto abstração expressa quantitativamente e adaptada a um esquema de proporções, como no Quatrocentos, mas que se funda na observação empírica do corpo e na contemplação de seus movimentos e gestos.<sup>5</sup> Não se trata tanto, assim, de uma

<sup>4</sup> Vasari conta que o mestre se dedicara à dissecação de cadáveres em sua juventude; décadas mais tarde – ao menos desde 1549 – Buonarroti retomaria suas investigações anatômicas auxiliado por seu médico, Realdo Colombo, quem nestes anos dedicava-se à composição do tratado *De re anatomica*, publicado em Veneza em 1559. Tanto Vasari quanto Condivi fazem referência ao projeto acalentado por Michelangelo de escrever sobre anatomia, o qual jamais realiza, de acordo com ambos os biógrafos, por não se sentir suficientemente treinado no manejo da pena. A existência real desta intenção é corroborada por uma carta que Colombo envia a Cosimo I, na qual faz menção à colaboração michelangiana em seu *De re anatomica* (in K. Frey, *Deutsche Militärärztliche Zeitschrift*, XLI, 1912, p.26 e seg.). Também Giannotti, ao pôr em boca de Michelangelo o desejo de um dia escrever sobre pintura, faz referência precisamente à sua inclinação pela anatomia.

<sup>5</sup> Cfr. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*; Londres: Zwemmer, 1961, capítulo I, quem propõe uma análise do *break through* michelangiano no campo da arquitetura a partir da exegese desta carta: “(...) Michelangelo’s approach to architecture appears as a radical departure from Renaissance tradition. His association of architecture to the human form was no longer a philosophical abstraction, a mathematical metaphor. By thinking of buildings as organisms, he changed the concept of architectural design from the static one produced by a system of predetermined proportions to a dynamic one in which members would be integrated by the suggestion of muscular power (...) While fifteenth-century architecture required of the observer a certain degree of intellectual

interpretação do paralelismo entre o edifício e o corpo humano concebido como uma abstração geométrica, mas da imposição da observância empírica deste último enquanto paradigma da arquitetura.

A partir de exemplos tão transcendentais como esses, não poucos pesquisadores elevam a correspondência, em detrimento de sua por vezes precária elaboração linguística, à magnitude das *Rime*, reconhecendo em ambas expressões paralelas e complementares de uma vocação literária menosprezada pelo próprio artista<sup>6</sup>. Cabe ressaltar, finalmente, que a Correspondência constitui, ao menos desde os discursos de Varchi e a edição torrentiniana de Vasari<sup>7</sup>, mas sobretudo a partir das suas diversas edições oitocentistas, um componente essencial na fabricação do que se poderia chamar mito michelangiano, dialogando constantemente com suas biografias e corroborando, quando conveniente, certos *topoi* relativos à personalidade de Michelangelo e a episódios emblemáticos de sua vida; assim, a carta de 1506 a Giuliano da Sangallo ilustra sua primeira fuga de Roma e acena ao embate titânico que, no imaginário das gerações seguintes, constituiria a tônica de sua relação com Júlio II; o pós-escrito da carta a um misterioso prelado, de 1542, reforça energicamente o argumento da rivalidade entre o mestre e o dueto Bramante/Rafael; e suas cartas ao pai e irmãos escritas durante o primeiro período sistino cimentam a imagem do artista solitário, fatigado e perseguido.

É bem verdade que, como faz observar Deborah Parker em um artigo sobre a recepção da Correspondência<sup>8</sup>, alguns dos primeiros investigadores modernos que tiveram acesso às cartas pareceram decepcionados com a sua natureza predominantemente pragmática, sobretudo no caso daquelas enviadas a familiares (os manuscritos conservados no Arquivo Buonarroti, recorde-se, foram doados em 1858 à cidade de Florença por Cosimo Buonarroti, o último descendente direto de Michelangelo, enquanto os londrinos foram vendidos ao British Museum em 1859 por Michelangelo Buonarroti, sobrinho de Cosimo). Grimm (1860), para ficarmos em um exemplo, parece em certas passagens desapontado, como notou não sem um certo sarcasmo Francis Haskell, “porque as cartas não lidam com a suprema grandeza de ser Michelangelo – a agonia e o êxtase, por assim dizer – mas com assuntos que poderiam parecer indignos de passar à posteridade, como investimentos em propriedades, preocupações com os criados, inquietações quanto à dignidade da família, ou o casamento do sobrinho”<sup>9</sup>. Em sua seminal biografia, efetivamente, o grande estudioso alemão parece pouco interessado no aspecto pessoal da Correspondência, na ampla gama emotiva de suas cartas aos familiares, as quais expressam sua preocupação em tempos difíceis, cólera e exasperação, em algumas das cartas ao pai e um dos irmãos, mas também saudades e uma imensa devoção filial e fraterna. Nas primeiras edições e estudos sobre a Correspondência houve, por outro lado, erros de interpretação graves, sendo o mais célebre, talvez, o de Aurelio Gotti (1875), quem propõe, de maneira completamente infundada, que as cartas e poemas escritos a Tommaso Cavalieri eram na realidade endereçados a Vittoria Colonna (já Michelangelo o Jovem, primeiro a reunir e

---

contemplation to appreciate its symbolic relationships, Michelangelo's was to suggest an immediate identification of our own physical functions with those of the building” (p.5).

<sup>6</sup> Cfr. por exemplo E. N. Girardi, *op.cit.*, capítulo I.

<sup>7</sup> Ambos incluem em seus escritos cartas que lhes haviam sido enviadas por Michelangelo.

<sup>8</sup> “The Role of Letters in Biographies of Michelangelo”. *Renaissance Quarterly*, 58, 2005, 91-126.

<sup>9</sup> “Michelangelo and some of his biographers”. *Times Literary Supplement*, 25 (julho 1975), p. 843.

preparar para publicação os poemas de Michelangelo, havia alterado alguns dos versos dedicados a Cavalieri). Ainda no Oitocentos, porém, alçaram-se vozes de protesto contra esta absurda proposta – como por exemplo as de Fanfani e, principalmente, Symonds<sup>10</sup>, que dedica amplos esforços no sentido de corrigir as teorias errôneas previamente inventadas com o objetivo de “explicar” a natureza das suas relações pessoais com Vittoria Colonna e, sobretudo, Tommaso Cavalieri; o estudioso, de resto, enfatiza o enorme valor da Correspondência enquanto principal fonte de aproximação biográfica a Michelangelo: “[A Correspondência] permite-nos compreender a verdadeira natureza do homem melhor do que qualquer notícia biográfica [...] apresentando-nos um pequeno retrato daquele que tanto foi admirável em sua vida particular como incomparável enquanto artista” (I, 79).

Para os que se interessam pelas obras de Michelangelo, de fato, as cartas têm um valor inestimável não apenas em função do seu valor informativo, mas também enquanto testemunho vívido do temperamento de Michelangelo, sua impaciência, seus arroubos, sua desconfiança, sua religiosidade intensa, mas que em nenhum momento recai no pietismo – pietismo não no sentido histórico, mas pejorativo do termo - sua passionalidade e sua nobreza. Nas cartas pulsa sua angústia ao longo do interminável processo que ele próprio teria chamado “a tragédia da Tumba”; sua frustração com o pai e os irmãos; nelas emerge sua profunda amizade com Vittoria Colonna e se percebem as inquietações teológico-filosóficas que pautavam suas conversas com a amiga; as cartas, enfim, jogam luz direta sobre sua personalidade complexa e ambivalente, sua melancolia, seu senso de humor, irritabilidade, impaciência, sua tendência ao essencial, sua imensa capacidade de trabalho. Mesmo a contragosto, Michelangelo legou-nos um *corpus* de documentos que, em sua intensa expressividade sintética, dialoga intimamente com suas obras.

---

<sup>10</sup> *The life of Michelangelo Buonarroti based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence*. Londres: Nimmo, 1893 (2 vols.).