

RELÓGIOS E ÓCULOS NO BARROCO ITALIANO

Sérgio Mauro⁹

Resumo: O presente ensaio visa à análise da dimensão temporal/visual associada ao uso de instrumentos de medição do tempo e de visão na poesia barroca italiana. Pretende-se demonstrar que nos poetas “menores” do período pode-se perceber claramente que o “coleccionismo” típico do barroco europeu revelava, também, nítida preocupação com a trágica transitoriedade da vida humana.

Palavras-chave: relógio, óculos, dimensão temporal, transitoriedade, marinismo.

Abstract: This essay aims to analyse the temporal dimension and the temporal instruments which the baroque poets utilized in Italy. We intend to demonstrate that the “minor poets” of that period made several references to the transitoriness of human life, and did not restrict their observations to a simple collectionism.

Keywords: clock, eyeglass, temporal dimension, transitoriness, marinism.

O repertório de instrumentos utilizados pelos marinistas, poetas italianos seguidores (imitadores) das estruturas formais de Giambattista Marino (século XVII), para a renovação das metáforas em relação ao período anterior, e para a resposta imediata em campo lírico diante das sensacionais descobertas científicas da época, é bastante extenso. Quando não se tratava de instrumentos, o poeta barroco levava à exaustão as observações sobre a natureza, especialmente sobre os animais e, em particular, sobre os insetos, como fez Giacomo Lubrano em *Scintille poetiche*, onde há cerca de trinta e seis sonetos sobre as interpretações morais associadas à descrição do bicho da seda. Nada se compara, porém, ao uso do relógio (e dos óculos) para ilustrar o tema da transitoriedade da vida, tão caro ao espírito barroco.

⁹ Professor-assistente doutor de língua e literatura italianas da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara (oruam@fclar.unesp.br)

O estudioso italiano Vitaniello Bonito dedicou um inteiro volume ao tema do relógio na literatura barroca. Inicialmente, retomando a concepção de Svetlana Alpers, Bonito estabelece uma consideração teórica de vital importância. Desfazendo a concepção equivocada de Croce e seguidores, o autor faz suas as palavras de Alpers para mostrar que o relógio, os óculos e outros instrumentos da época, muitas vezes até curiosos e não necessariamente ligados à ciência e à tecnologia, como, por exemplo, a bola de futebol do soneto “Bella donna per bel giovane che giuoca alla palla”, não se chocavam com a representação estética desse mundo em transformação com suas maravilhosas máquinas: “...il trovare e il produrre la scoperta del mondo e l’elaborazione artistica di esso sono una cosa sola.” (BONITO, 1995, p. 16).

Desse modo, o autor demonstra como o relógio (e, poderíamos acrescentar, quase todas as novidades científicas e tecnológicas da época) constituía para o poeta barroco um objeto ao mesmo tempo “físico” e “metafísico”. Volta-se à questão primordial do contraste entre o “infinitamente grande e o infinitamente pequeno”, já apontado por críticos como o francês G. Poulet (POULET, 1971) e por Umberto Eco (ECO, 1995), presente em toda a literatura barroca. Os marinistas mostravam-se especialmente fascinados com os novos “mundos” descobertos na época: o microscópico, revelado por Francesco Redi a partir de suas experiências com os primeiros microscópios, e o de dimensão cósmica, revelado por Galileu com as observações feitas mediante o telescópio.

O caráter passageiro da vida, que tanto preocupava o poeta barroco, encontrava no relógio o objeto perfeito para as especulações sobre o significado do tempo e sobre a ação implacável dele sobre os seres humanos. Assim, como afirma mais uma vez Vitaniello Bonito, a contemplação do relógio não era apenas mero exercício retórico que visava a provocar a maravilha no leitor, e sim a legítima especulação filosófica sobre o eterno tema da transitoriedade da vida e da opressão exercida pela passagem dos anos, reforçada pelo aperfeiçoamento tecnológico da época que permitia a construção de instrumentos mais precisos para a medição do tempo: “*Così l’uomo del Seicento, nel coacervo di rivoluzioni scientifiche, letterarie, filosofiche, osservava lo scintillio acuminato delle lancette, il silenzioso passo di*

seta della polvere e ne registrava gli effetti con devozione assoluta.” (BONITO, p. 32).

Sendo assim, se observarmos poesias como “Se d’orologio, che non parla e gira”, de Vincenzo da Filicaia, ou “Orologio a sole”, de Antonio Bruni, ou ainda “Vola il tempo fugace”, de Paoli, e muitos sonetos de Ciro di Pers, verificaremos que a perspectiva de observação do universo em campo lírico potencializou-se com novas leituras possíveis, graças aos novos instrumentos. Naturalmente, no caso específico dos relógios, a produção de metáforas que remetem às diferentes “formas de opressão” exercidas pela passagem do tempo estava diretamente associada aos variados tipos de instrumentos para a medição temporal. Assim, as poesias destacavam os tipos de relógio (clepsidras, de sol ou de rodas), e a partir do formato do relógio e das peças nele utilizadas construía-se os jogos simbólicos. Para o marinista Giovanni Canale, por exemplo, no soneto “Orologio da polvere”, a observação do pó que cai da clepsidra reforça a opressora sensação do escorrer do tempo. Já Paoli, no soneto “Per un orologio da polvere”, tece os louvores da engenhosidade humana que foi capaz de “encerrar em um cárcere de vidro o tempo alado”:

Dove, dove non ha suo grido alzato/l’umano ingegno? E chi fia più che frene/se com dedalea man chiuso rattiene/ in un carcer di vetro il tempo alato? (ANSELMINI, 2008, p. 119).

Examinemos agora a produção poética de Gabriello Chiabrera, (1552-1638), sempre à luz da representação da dimensão temporal e do impacto causado pela “ruptura” ou “revolução” que Marino realizou na poesia, ao absorver ou assimilar a visão científica, e que os marinistas cultivaram com paixão. De fato, Chiabrera deteve-se na contemplação da paisagem marítima da sua Lígúria natal no volume de poesias com o título de *Sermoni* (1623), e na contemplação e na criação do mito da perfeição da paisagem de Florença em *Poemetti* (1628), antecipando escolhas próximas ao “neoclássico”, de acordo com a maior parte dos volumes de crítica publicados nos últimos anos na Itália. Chiabrera foi o poeta do período que mais procurou criar atmosfera musical e leveza em suas poesias, destacando ainda mais os jogos formais típicos da época, como já havia assinalado Giovanni Getto nos anos 50 e 60: “*Il Chiabrera è un poeta tutto rivolto alla forma, e nella sua poesia non eventi e*

non sentimenti ordinati contano, ma unicamente l'aria musicale, e l'emozione vaga che in quell'aria circola." (GETTO e JACOMUZZI, 1969, p. 374).

De acordo com Getto, portanto, com relação às canções de Chiabrera pode-se afirmar que estamos diante de um poeta "antimarquista" e ao mesmo tempo academicamente ligado às escolhas formais barrocas. Trata-se de um estilo que a crítica italiana dos anos 80 e 90 não hesitará em definir "neoclássico". O crítico Marcello Turchi, por exemplo, na Introdução às obras completas do poeta, assim define o contemplativo em Chiabrera:

Quando tale poesia, col Chiabrera dei Poemetti, tenderà le vie del mito prezioso ed alessandrino verrà a pronunciarsi in senso più evidente circa tali sue naturali disposizioni, ma insieme offrirà più chiara dimostrazione di altre tendenze insite negli stessi atteggiamenti del poeta: le più dichiarate saranno quello di un propendere verso un più spiegato, e insieme assorbente, bisogno d'ordine contemplativo, che potrebbe quasi esser definito come 'neoclassico'; spentasi cioè la volontà di lanciare le punte di un'accensione barocca verso la ricostruzione del mito come presente e contemporaneo, ci si proietta all'indietro verso la ricreazione di esso quasi come un movimento nostalgico e con una vaga sensibilità manieristica, da cui risulta per altro assente una vera risonanza intima. (apud CHIABRERA, 1984, p. 11).

Turchi ressalta, ainda, como Chiabrera, ao contrário dos marinistas "típicos" consegue contrapor os jogos retóricos que visavam a provocar a admiração do leitor à harmonia musical demonstrada, por exemplo, na descrição da paisagem da terra natal ou das colinas toscanas:

... tale armonia e tale grazia e tali stupori nascono anche da un processo interno di dissonanze, di urti, di sovrapposizioni, di ritorni, di ondeggiamenti, a volte di rotture, attraverso un affluire di esigenze diverse (che non escludono il mutuarci reciproco degli scambi) ora protese verso movimenti contemplativi, ora verso la realtà, ora verso aggraziate deformazioni o verso un'interpretazione di carattere musicale di essa, ora verso slanci di sovrumana grandezza, ora verso un andamento discorsivo avvolgente in direzione meditativa e morale. (apud CHIABRERA, 1984, p. 22).

Considerado por muitos, uma espécie de "antimarquista" que obteve os melhores resultados depois de Marino, sobretudo no aspecto formal, Chiabrera não se distanciava tanto assim de Lubrano e dos marinistas citados anteriormente no que dizia respeito à descrição de objetos e com relação ao colecionismo. Ao contrário dos anteriores, porém, em poesias famosas como a canção VI dos Sermoni, com o título de "Per il giuoco del pallone, ordinato in

Firenze dal granduca Cosimo II, l'afino 1618", em que se descrevem minuciosamente os instrumentos utilizados, as técnicas e as modalidades do antigo jogo de futebol, provavelmente o histórico "calcio fiorentino". Giovanni Getto identifica nessa detalhada descrição do jogo de bola feita por Chiabrera uma exceção no universo temático dos seus volumes de poesia, embora importante para a inserção deste singular escritor no espírito barroco dedicado à contemplação exageradamente descritiva e "coleccionista" dos aspectos da realidade externa:

Un quadro importante per il gusto descrittivo del gioco, assaporato perfino in certi particolari tecnici, con un atteggiamento che non si saprebbe ritrovare in Pindaro, del quale è stata sottolineata da un recente critico, mediante la messa in evidenza di una precisa statistica, la mancanza assoluta di interesse tecnico per i giuochi celebrati. E tale contegno del Chiabrera è pur una testimonianza della civiltà del Seicento, rivolta, in tanti settori e da parte di tanti scrittori, a scrutare e tradurre in parola gli aspetti del reale; ed è nello stesso tempo un segno della sensibilità del nostro poeta, che sembra farsi, con il passare degli anni, più desiderosa di concretezza, fino a culminare nel sapido gusto realistico dei Sermoni. Ma le Canzoni eroiche né raggiungono, se non molto raramente, questa nozione risentita del reale, né d'altra parte suscitano un clima vaporoso di aggraziata musica, quale sapranno evocare certe canzonette. (GETTO, 2000, p. 111).

Ainda sobre o suposto classicismo de Chiabrera, faço minhas as palavras do crítico Marco Ariani que, com muita sutileza, prefere filiar o poeta lígure ao estilo chamado de "melico", dos últimos anos do século XVI, e que imitava as odes de Anacreonte:

Parlare dunque di classicismo chiabreresco ha senso soltanto se ne commisura la distanza dal Marino e dai marinisti, non certo dal barocco, di cui promuove il gusto per la sorpresa a tutti i costi, lo stupore, la meraviglia pirotecnica. Se in C. appare assai moderato, o addirittura nullo, l'uso analogico della metafora, è perché permane in lui l'eredità del melismo tardocinquecentesco: il trionfo del madrigale, rifiutato dal C., è stato comunque determinante nel convincerlo a scheggiare i versi. (OSSOLA e SEGRE, 2001, p. 4).

Entre os últimos livros de crítica sobre a poesia barroca publicados na Itália, e que destacaram o marinismo ou aos poetas marinistas se referem, destaca-se o já citado volume organizado por Gian Mario Anselmi. Ao referir-se ao vasto elenco de objetos que fizeram parte do imaginário da literatura italiana ao longo de muitos séculos, a obra acaba destacando o barroco. Além de observações que de certa forma já estavam presentes no volume anterior de

Vitaniello, citado anteriormente, encontram-se preciosas observações sobre inusitados objetos como o arado ou diversos tipos de copos que integraram o universo dos líricos marinistas. A sensação incômoda da passagem do tempo levava o referido *Ciro di Pers*, poeta friulano morto em 1663, a estranhas associações entre a ação mortal do tempo e o trabalho executado pelo arado:

L'aratro trova spazio all'interno della meditatio mortis secentesca. Diventa, ad esempio, anch'esso uno dei numerosi simboli della morte nel catalogo di *Ciro di Pers*, *Della miseria e vanità umana*, correlabile ad analoghe alegorie (la falce, lo scheletro, l'orologio, ecc., che decoravano tombe e pompe funebri nel XVII secolo). (ANSELMINI, 2008, p. 24).

Na verdade, embora a revalorização e a justa apreciação do marinismo e dos marinistas só se realize a partir dos anos 90 na Itália, não se pode esquecer do importantíssimo volume que o estudioso alemão Elwert publicou, em italiano, em 1967. Pode-se dizer que o volume do pesquisador alemão – *La poesia lirica italiana del Seicento* - relativiza as avaliações negativas feitas por Croce e pelos “crociani” e põe em evidência o caráter de inovação que a poesia marinista representou. Não deixando de apontar o desejo por vezes obsessivo de “maravilhar” o leitor que esse tipo de poesia sempre buscou, Elwert salienta, porém, que a lírica marinista procurou corresponder aos anseios dos leitores cultos da época que desejavam extasiar-se e maravilhar-se, até ao ponto da consternação, com versos que, por exemplo, cantavam o idílio amoroso e a subitânea paixão de forma inusitada. Assim, reavaliando a famosa “*Pulce sul seno di bella donna*” (“*Picciola instabil macchia, ecco, vivente/ in sem d'argento alimentare e grato;/ e posa ove il sol fisso è geminato/ brieve un'ombra palpabile e pungente*”), do marinista Giuseppe Artale, Elwert, ao contrário de Croce e de tantos outros, destacou não o “mau gosto” e o “sensualismo artificial”, e sim o caráter provocatório e levemente irônico dos versos que provocam no leitor o tão decantado efeito de “estupor” ou “maravilha” da poesia barroca de Marino e seguidores. O estudioso alemão afirma, também, que Artale emprega a metáfora de “*deceptione*” ou o “*inaspettato*”, conforme havia proposto Emauele Tesauro ao classificar as metáforas no famoso *// canocchiale di Aristotele*, fato que representaria um “avanço” em termos de retórica, sobretudo em relação aos aristotélicos do século XVI:

RELÓGIOS E ÓCULOS NO BARROCO ITALIANO

Va ricordato che essa fu esaltata come la più nobile e la più alta forma di metafora e designata espressamente come un'innovazione. Non occorre fare troppi esempi; basta rammentare che Giuseppe Artale dice che la pulce sul viso della donna amata è come il punto instabile delle sue frasi, per dire che il suo amore non conosce limiti. La metafora deve essere ancora oscura, non immediatamente comprensibile. Convien dire, incidentalmente, che in questo principio si manifesta un atteggiamento esoterico. Ed è ovvio; anche prima la poesia era già stata poesia di classe, per i ceti colti, con esclusione dei non letterati. Con l'oscurità il poeta mira ora non solo ad escludere i meno colti; anzi, rivolgendosi ad un pubblico preparato, egli cerca di procurare a questo pubblico un godimento di più, offrendogli effetti a sorpresa. Il lettore deve arrivare a capire solo dopo averci pensato un po' su, la soluzione gli deve venire come per un lampo di genio. (ELWERT, 1967, p. 57-58).

Na verdade, Giuseppe Artale, que nasceu em Mazzarino, Sicília, em 1628, e morreu em Napoli, em 1679, foi, além de hábil espadachim de vida aventureira e violenta, sempre envolvido em duelos, poeta habilidoso e intimamente ligado aos preceitos barrocos que o tornavam ideologicamente um conformista, apesar da vida aparentemente rebelde que levou.

A aventureira vida do poeta siciliano raramente se refletia em seus versos. Exceções honrosas constituem, por exemplo, o soneto “Sia la notte che strinse..”, no qual o poeta ciumento acentua o tom de agressividade contra o rival. Notam-se claramente as influências de Petrarca quanto ao aspecto formal, mas é inegável que se destacam as imagens funéreas e as formalidades do duelo, com convites ao embate e ao enfrentamento de forças: “Sia la notte che strinse i vostri modi/Eterna notte, e lungamente amara/Le vostre luci in ferreo sono annodi./E dritto è ben che d'ogni lume avara/Ella, ch'agevolò le vostre frodi,/Converta il letto, or profanato, in bara.” (apud GETTO, 2000, p. 56)

Não é apenas em Artale, mas em muitos outros marinistas como Fontanella e Bruni, que, segundo o estudioso Giovanni Getto, o sentimento de amor, diferentemente da lírica petrarquesca, configura-se segundo regras de convites e de alusões ao prazer proporcionado pelas colheitas das uvas e pelo vinho, além de passeios à montanha ou aos bosques:

L'enunciazione del sentimento di amore da parte del poeta protagonista tende inoltre, in qualche momento, a configurarsi secondo lo schema dell'invito (l'invito alla vendemmia, in un giardino, in un boschetto, alla montagna, ecc.); senonché in questi casi prende il sopravvento il piacere evocativo della natura in cui è collocato l'invito: in tal modo il Fontanella riverserà in un suo sonetto un senso di vendemmia pingue, di sensuale tripudio di grappoli e pampini, che

tuttavia allude e prepara alla metafora finale della vendemmia d'amore; e il Bruni nel suo Invito boschereccio concentrerà la propria attenzione sul quadro del boschetto, sentito con briosa vivezza e festa di colori, e confinerà il motivo d'amore nei limiti dell'ultima terzina. (GETTO, 2000, p. 57).

A curiosidade pelo elemento científico, porém, era feita muitas vezes metaforicamente. Assim, por exemplo, a mulher de óculos (instrumento novo para a época) passa a integrar a poesia barroca a partir do famoso soneto de Giuseppe Artale. Artale descreve os óculos como um adorno que aumenta a beleza feminina, à medida que pode aumentar a “potência” da luz emanada pelo olhar da mulher amada: “Non per temprar l'altrui crescente ardore/sugli occhi usa costei nevi addensate, / ma per ferir da più lontano un core/rinforza col cristal le luci amate” . (apud GETTO, 1990, p. 405). Situação curiosamente inversa é a descrita por um soneto de Morando – “Amante vagheggiata con gli occhiali” – no qual o mesmo instrumento da nova tecnologia da época e, portanto, “não lírico”, serve ao poeta míope para a contemplação mais “precisa” da mulher amada. Naturalmente, a miopia do poeta é “metafórica”, isto é, foi provocada pela dureza e pela soberba da musa.

Verificou-se, portanto, que o tema da mulher “altera”, refratária ao amor do poeta, exaustivamente utilizado por Petrarca, retorna na lírica marinista adaptado aos novos conhecimentos científicos que permitem a renovação das metáforas empregadas, ainda que não se distanciem tematicamente do bardo “aretino” ou, mais propriamente, do petrarquismo. Óculos, relógios e outras “novidades tecnológicas” da época, portanto, levaram a a poesia a experiências formais e a inusitadas analogias que só se repetirão, com mais ênfase e com maior “radicalismo”, na poesia futurista do início do século passado.

Referências

ANSELMINI, Gian Mario (org.). *Oggetti della letteratura italiana*. Roma: Carocci, 2008.

BONITO, Vitaniello. *L'occhio del tempo*. L'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1995.

CHIABRERA, Gabriello. *Opere*. Torino: UTET, 1984.

ECO, Umberto (org.). *IL Seicento* (CD-ROM). Milano, Opera Multimedia, 1995.

RELÓGIOS E ÓCULOS NO BARROCO ITALIANO

ELWERT, W. Theodor. *La poesia lirica italiana del Seicento*. Firenze: Olschki Editore, 1967.

GETTO, Giovanni e JACOMUZZI, Stefano (orgs.). *Poeti e prosatori italiani nella critica*. Bologna: Zanichelli, 1969.

GETTO, Giovanni (org.). *Lirici marinisti*. Torino: UTET, 1990.

GETTO, Giovanni (org.). *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

POULET, G. *Le metamorfosi del cerchio*. Milano: Rizzoli, 1971.

OSSOLA, Carlo e SEGRE, Cesare (orgs.). *Antologia della poesia italiana – Seicento*. Torino: Einaudi, 2001.