

Michelangelo: da criação do universo ao juízo final, breve análise sobre o trabalho da Capela Sistina.

Karla Denise Martins

Doutora em História Cultural (UNICAMP) e
professora da (UFV) em História Antiga e Medieval.

Resumo

A história do pensamento artístico tem sido feita tanto no Brasil quanto na Europa, em geral, por estudiosos vinculados à Teoria da Arte. Entretanto, as possibilidades de pesquisa em História, desde a ampliação das fontes com os *Annales*, têm sido infinitas. É nessa abertura que nos deparamos com a necessidade de encararmos novos desafios face a complexidade da existência humana e de suas expressões. Assim, o presente texto procura discutir as representações de Michelangelo sobre sua época, a partir de algumas obras que consagraram-no como escultor e pintor da renascença tardia. Embora muitos renascentistas tentassem se afirmar tomando o medievo como antítese ao seu período, entendemos que o envolvimento com sagrado não deixava de fazer parte do universo humanista moderno.

Palavras-chave: História da Arte, Michelangelo, Renascimento, Cinema e História

“Mas no mundo sensível é possível
ver que as abóbadas são mais divinas
quanto mais distantes do centro estão”.¹

“Os gregos de seu próprio sofrimento fizeram espetáculo do teatro e descobriram que ‘é apenas como fenômeno estético’, como objeto de contemplação e de representação artística, que a existência e o mundo se justificam. O sublime é a sujeição artística do horrível.”²

O filme *Agonia e Êxtase*, de 1965, que trata do projeto de pintura da Capela Sistina³ na cidade de Roma, leva o expectador ao mundo de Michelangelo di Ludovico Buonarrotti Simoni e as cidades italianas durante o Renascimento. O enredo da película foi baseado no livro de Irving Stone, *The Agony and the Ectasy*, de 1961, a partir de uma vasta pesquisa, usando por exemplo, as cartas de Michelangelo e a biografia do artista escrita, no século XVI, por Giorgio Vasari, com o título *Lives of the artists*. O filme abre espaços para algumas indagações e entre elas, a que me parece mais instigante, é a possibilidade de pensar a respeito dos meandros da

¹ DURANT, Will. *A filosofia de Nietzsche*. Trad de Maria Theresa Miranda. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 27.

³ A Capela Sistina tinha esse nome porque foi construída à época do Papa Sisto IV, entre 1475 e 1483.

produção daquele artista-filósofo e de seus momentos de sublimação e crise. Além disso, entender a produção pictórica e escultural de Michelangelo é uma boa oportunidade para pensarmos certos aspectos da sociedade florentina e romana no auge da chamada alta renascença.

O filme, ambientado principalmente em Florença e Roma, coloca as personagens de Charlton Heston (Michelangelo) e Rex Harrison (Júlio II) em constante diálogo e conflito. A visão sobre Michelangelo, apresentada no filme, é a de um artista em dúvida com a Igreja, com o mundo e, principalmente, consigo mesmo, ressaltando os valores humanistas em evidência à época. Por outro lado, diviniza a criação do pintor e escultor, à medida que o torna instrumento de um gênio metafísico.⁴ Em várias passagens do filme fica clara a subserviência de Buonarroti à inspiração divina. Essa idéia, apresentada tanto no livro de Stone, quanto na narrativa de Carol Reed (diretor do filme) e de Philip Dunner (roteirista) traduz mesmo uma perspectiva consagrada ao período da Renascença, ou seja, a de que os representantes deste movimento viviam momentos de dúvida e contradição face às questões centrais da existência humana e das heranças greco-romanas frequentemente buscadas pelos humanistas.

Segundo E. Panofsky, o termo *humanitas* significava, no medievo, uma relação comparativa entre o homem e todas as criaturas que estão acima ou abaixo dele na hierarquia do cosmos. No primeiro caso, esse conceito possui um valor positivo, em contraste com a definição que coloca o homem numa relação inferior e limitada às coisas que estão acima dele.⁵ O Renascimento trouxe uma nova definição para o termo, cuja idéia baseia-se no ímpeto criador da mente humana. Para Marsílio Ficino, ainda sobre o conceito de *humanitas* à época da renascença, o homem é “a alma racional que participa do intelecto divino, mas opera em um corpo”.⁶ Assim, com base nessas definições é que podemos caracterizar o humanismo de Michelangelo e seu esforço criador na escultura e nos afrescos.

⁴ Michelangelo nasceu em 1475 na cidade de Caprese, perto de Florença. Após o falecimento de sua mãe, foi criado por uma ama de leite, cujo marido era um cortador de mármore. Isso talvez justifique a fascinação de Michelangelo por esse material. As várias interpretações dos teóricos da arte sobre Michelangelo o cingem com uma aura sagrada, um eleito de Deus. Na verdade, o autor se dedicou integralmente ao trabalho e à leitura, o que demonstra sua habilidade artística, misturada ao ímpeto criador. É importante considerar que Michelangelo não trabalhou sozinho em suas obras. Suas obras foram realizadas com a ajuda de aprendizes e “profissionais” de toda a ordem.

⁵ PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença, 1989.

⁶ Ibid. p. 15.

Na interpretação de Johan Huizinga, no livro *The Waning of the Middle Ages*, traduzido como *O Declínio da Idade Média*, humanistas como Erasmo combinavam o otimismo dos tempos vindouros com certo desprezo pelo mundo.⁷ O homem do período que compreende os séculos XIV ao XVI é ao mesmo tempo aquele que busca a morte pelo refrigério e a piedade de Deus ou no mínimo se conforma com seu devir pessoal. Assim como Erasmo, Michelangelo expressava suas angústias através da produção artística. Um exemplo disso foi a criação da escultura intitulada *O escravo agonizante*, de 1513, momento em que as pinturas da Capela Sistina estavam quase concluídas. A expressão da estatueta demonstra o espírito inquietante do artista que faz emergir do mármore a delgada figura em movimentos sinuosos.⁸ A idéia de Michelangelo era simbolizar sua própria angústia face o trabalho da Capela, não terminado. Entretanto, é com *Pietà Rondanini*, 1564, que a crise de Michelangelo torna-se mais evidente, é também o ano de sua morte. Depois de esculpir Moisés, em 1515, para o túmulo de Julio II, o artista produziu uma estatueta com formas indefinidas como contraponto da perfeição alcançada com a imagem do patriarca do pentateuco.

⁷ HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. Portugal: Ulisseia, 1996. p. 32.

⁸ É importante considerar a análise de Luciano Migliaccio quando afirmou que Michelangelo via no bloco de mármore “a figura perfeita e isolada dentro do espaço ideal que pode ser pensado só como o sólido geométrico, o bloco.” MIGLIACCIO, Luciano. Poemas de Mármore. Michelangelo escultor e poeta nas *Lezioni* de Benedetto Varchi. *Revista Brasileira de História*. v. 18, no. 35, São Paulo, 1998. p. 7. Este texto analisa a relação entre escultura, pintura e poesia nas obras de Michelangelo a partir de trechos de suas poesias. Em 1507, Benedetto Varchi apresentou sonetos de Michelangelo em suas *Lezioni*, demonstrando que as esculturas do artista traduziam uma espécie de pensamento metafísico.



[Disponível em <http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo31.html>. Acesso em 20/12/2007]



[Disponível em http://www.artchive.com/artchive/m/michelangelo/dying_slave.jpg. Acesso em 12/12/2008.]

Alguns teóricos da Arte como E. Panofsky (1989) e E. Gombrich (2000) costumam dividir o período renascentista em dois momentos: a chamada proto-renascença e o Renascimento propriamente dito. Na primeira fase, havia a influência gótica medieval⁹ em muitos conjuntos arquitetônicos. Em geral, essas construções eram grandiosas, levando o indivíduo a contemplar a

⁹ Vale lembrar que o termo gótico emergiu durante o Renascimento com Giorgio Vasari que lhe conferiu um teor pejorativo, associando-o à predominância da “cultura bárbara” dos *godos*. Na Idade Média, o gótico era conhecido com a denominação de *opus francigenum* com forte significado religioso. O gótico foi retomado como estilo em várias áreas somente a partir do século XVIII, com a obra *Letters on Chivalry and Romance de Richard Hurd*, de 1762. Cf:

espiritualidade e a temer as coisas do sagrado. Os ambientes góticos reiteravam os limites do humano frente ao divino. Os recintos das basílicas, por exemplo, não permitiam o alcance do olhar. Os pilares, em geral, sustentavam tetos magníficos e extensos, que se estendiam por toda a nave das igrejas. A arquitetura sacra a partir do século XIII apresentava uma tendência de distanciamento do profano, característica que será transformada já com o advento do *quatrocento*.¹⁰

As chamadas igrejas-salão com formato arquitetônico grego eram comuns à época do Sacro Império Romano Germânico.¹¹ A igreja de St. Martin em Landshut é um exemplo desse estilo. Além dela, a de S. Petrônio em Bolonha, embora nunca concluída, também traduz exemplo das suntuosas construções góticas da Idade Média tardia.¹² No entanto, foi em Florença com Fellipo Brunelleschi (1377-1446) que houve uma mudança de tendência arquitetônica e concepção de construção. As longas pilastras e altos tetos e cúpulas das igrejas deram lugar ao assentamento horizontal e à leveza das formas. O interior da nave ganhou formatos delgados e delicados, em contraste com a materialidade forte do gótico, além de permitir o alcance do olhar humano. Um bom exemplo desse estilo, é a capela dos Pazzi em Santa Croce, de 1340. Isso significa que a arquitetura adquiriu um status de obra de arte, uma característica própria daquele período. Além disso, as esculturas traduziam *concinnitas e bellezza*.¹³ Os artistas esculpiam suas estátuas com a preocupação clara de enaltecer o gênero humano. Podemos conceber esse tipo de obra como esculturas arquitetônicas.¹⁴

Michelangelo não só era conhecido pela habilidade de suas escultura, como afirmava sua preferência por essa atividade, além é claro de demonstrar talento para a arquitetura. Suas esculturas, com forte influência da antiguidade clássica, afirmavam o orgânico, a tensão nos

MOREIRA, Fernando. A Expressão Gótica na Arte: uma panorâmica. *Revista do Centro de Estudos Básicos*. São Luis/MG, vol. 1, no. 1. 1990. p. 113.

¹⁰ BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes: 1999. p. 189.

¹¹ *Sacrum Romanorum Imperium Nations Germanicae* é o termo apropriado para definir a região central da Europa do Ocidente até 1806, quando podemos falar em Alemanha.

¹² *Ibid.* p. 190.

¹³ *Ibid.* p. 191. Os interiores das capelas poderiam, a partir da chamada alta renascença, apresentar *concinnitas e bellezza*, ou seja, harmonia e beleza que eram utilizados como padrões estéticos das obras de arte em geral.

¹⁴ Antes de Michelangelo, o escultor toscano Zuccone Donatello (1386-1466) realizou trabalhos de cunho realista que unia na obra a materialidade do físico aos aspectos psíquicos. Embora tenham existido esculturas monumentais na antiguidade, a definição de escultura arquitetônica é do período renascentista.

movimentos físicos e o realismo nas formas e na *psique*.¹⁵ Tal como seus antecessores, Michelangelo buscava imprimir nos seus trabalhos *concinnitas*, *belleza* e realismo. Ao ser convidado para pintar os afrescos da Capela Sistina, Michelangelo passou a esculpir com pincéis. Na verdade, as pinturas de tão monumentais, mais pareciam esculturas. Aliás, o autor fez uso de um recurso bastante conhecido em sua época; suas pinturas pareciam sentar nas bordas do teto, como se as formas de expressão se completassem. A composição de elementos da pintura e da arquitetura, era uma técnica já conhecida à época de Buonarrotti, que chamava-se *trompe l'oeil* (engana o olho). As imagens do pintor integradas à arquitetura dão a impressão de que as sibilas (feiticeiras), por exemplo, estão sentadas ou apoiando livros sobre uma base concreta. As representações abaixo demonstram bem o uso desse recurso, à esquerda a imagem de Cumea (a sibila italiana) e à direita encontra-se a sibila Delfica.

¹⁵ A definição de Fritz Baumgart sobre a escultura com estilo orgânico-realista significa: “a reprodução da natureza não como enumeração de muitos detalhes realísticos e observados de forma acurada, portanto visto da superfície, mas como uma unidade desenvolvida a partir do interior, abrangendo *physis* e *psique*, matéria e espírito ou alma.” Cf: BAUMGART, Fritz. *Op. Cit.* p. 221.



[Disponível em <http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-Tour.html>. Acesso em 6/12/2007]

É importante considerar os aspectos formais designativos da arte no período renascentista. Segundo Denis Diderot, em seu *Ensaio de Pintura*, o artista do Renascimento esforça-se por criar um universo paralelo ao que tomamos por mundo real. Essa atitude avaliava a concepção grega para a qual a arte afirmava-se como segunda natureza.¹⁶ A arte, nessa definição, não é um paralelo que recria uma outra natureza, mas seria a própria natureza sublimada.¹⁷ Excetuando a discussão sobre se a arte é uma outra natureza ou não, Michelangelo acreditava ser um instrumento de Deus e com sua inspiração fazia renascer do mármore as figuras que nele adormeciam. No romance de Stone, como no filme *Agonia e Êxtase*, o escultor acredita libertar as imagens da pedra, ou seja, delega o ato de criação a Deus e não a si mesmo. Essa fala parece contrastar com um ideal humanista para o qual o homem é a medida das coisas. Mas é necessário entendermos que o momento do artista é também de crise.

A inspiração para a maioria dos pintores, escultores e literatos renascentistas foi, pelo menos no aspecto filosófico e estético, a arte greco-romana. Se comparada aos trabalhos de Fídias e

¹⁶ DIDEROT, D. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 16.

¹⁷ Tanto os gregos como aqueles que o retomaram no mundo moderno acreditavam que a arte era uma dimensão possível do encontro com a verdade das coisas. *Ibid.* p. 19.

Myron,¹⁸ por exemplo, as esculturas do Renascimento trazem, também, leveza e movimento, elementos já presentes nos monumentos antigos.¹⁹ Essa linguagem expressa nas esculturas da antiguidade clássica não era própria, por exemplo, nos monumentos faraônicos egípcios e mesopotâmicos.²⁰ Estes estavam presos a monólitos ou estelas, sem expressões faciais que demonstrassem personalidade e sentimentos. Ao passo que a maioria das estátuas encontradas nas escavações arqueológicas de muitas cidades gregas eram feitas de bronze e traziam cores nos olhos e cabelos. “Os olhos, que com tanta frequência parecem vazios e inexpressivos nas estátuas de mármore ou são cegos nas cabeças de bronze, são destacados com pedras coloridas – como sempre eram naquela época.” Essa descrição de Gombrich é sobre um detalhe de uma estátua de 475 a.C com nome Auriga encontrada em Delfos. Michelangelo, ao que tudo indica, não desconhecia as antigas técnicas utilizadas pelos gregos nas suas criações.

Michelangelo, aos 13 anos, aprendeu os segredos da pintura e escultura na oficina de Domenico Ghirlandaio. O ímpeto do artista ultrapassava o simples aprendizado das técnicas de afrescos e escultura. Lia e conhecia os clássicos latinos e os mestres que o antecederam como Giotto, Masaccio e Donatello. Além disso, realizou estudos de anatomia humana e dissecou cadáveres para perceber a constituição dos tecidos, o movimento das artérias e os traçados dérmicos.²¹ Esse procedimento não era incomum, Leonardo D’ Vinci também estudava a constituição do corpo humano como também fazia esboço a partir de figuras de pessoas comuns que encontrava nas ruas de Florença. Michelangelo deixou, assim como D’Vinci, vários desses esboços feitos especialmente para os afrescos da capela. Abaixo, podemos ver um rascunho do corpo de Adão ainda não finalizado. É importante considerar que Michelangelo produziu muitos esboços

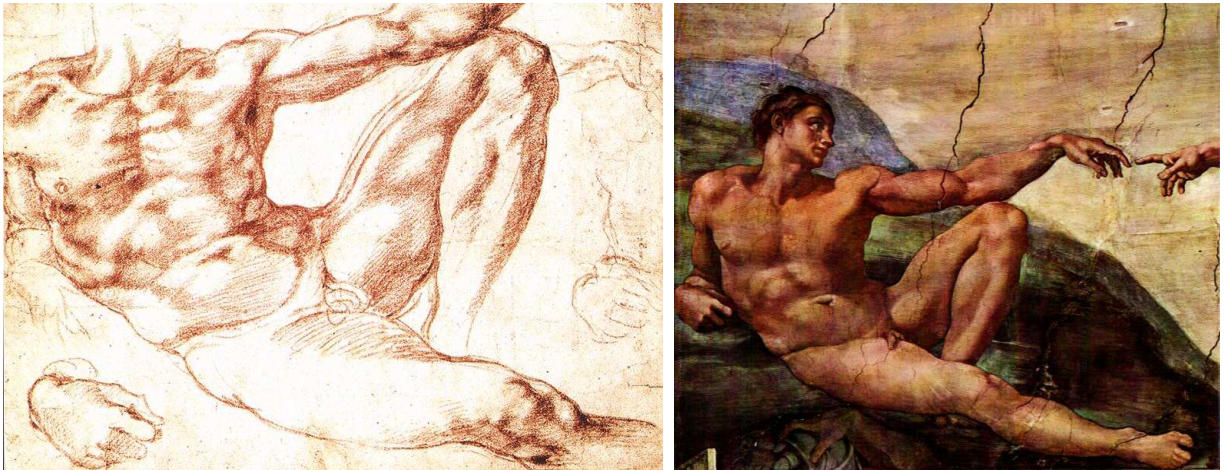
¹⁸ Dentre os trabalhos de Myron, destacamos a estátua do *Discóbolo*, 450 a.C., em que a vivacidade e força foram combinadas ao livre movimento em um jovem lançando um disco. O *Discóbolo* é uma das esculturas mais impressionantes da produção antiga. Outro aspecto interessante é o trabalho de alto relevo nas imagens gregas encontradas no Partenon. Essas figuras parecem emergir da superfície do mármore como se estivessem se libertando da pedra. Cf: GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª. edição. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, s/d. p. 90-91.

¹⁹Ibid. p. 88-89.

²⁰ As imagens faraônicas e os monumentos dedicados aos deuses antigos em geral eram proeminentes e esculpidos em paredões. Muitos deles insinuavam a feição dos elementos representados, mas sem preocupação com detalhes de rosto ou mesmo de um gesto característico. Os egípcios, mais que os sumerianos, deixaram um legado criptolítico com características descritas acima.

²¹ GOMBRICH, E. H. *Op Cit.* p. 303,304.

antes de chegar ao desenho final. Vários desses rascunhos estão disponíveis à pesquisa e compõem o acervo do autor.



[Disponível em <http://www.christusrex.org/www1/sistine/4-Genesis.html>. Acesso em 6/12/2007]

Detalhes do corpo humano eram meticulosamente estudados e medidos antes de serem esculpidos ou pintados. A observação do funcionamento do corpo levou Michelangelo a esculpir o mármore com detalhes; veias, músculos, ossos sobressaem na “pedra luz” ou são expressos nas personagens pintadas de modo a criar a sensação de vivacidade e realismo. Além disso, as imagens traduzem movimento e sensações como medo, preocupação, desespero e sofrimento. As obras *La Pietà* de São Pedro e *Davi* são exemplos da habilidade do escultor.



[*La Pietà*, de 1497 a 1499 e *Davi*, de 1503. Disponível em <http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo.html>. Acesso em 24/12/2007]

A pintura da Capela Sistina, que foi dividida em duas etapas, uma entre 1508 a 1513, (pintura das cenas do antigo testamento no teto) e outra de 1535 a 1541, (pintura do Juízo Final na parede do altar), reúne um conjunto literário na forma de imagens cujos temas expressam a leitura do pintor aos textos do Pentateuco (Gênese e Êxodo), aos Evangelhos e ao Apocalipse de João.²² O cenário icônico da capela apresenta ordenadamente as narrativas bíblicas da criação do mundo, de Adão, e do juízo final. Podemos pensar a pintura de Michelangelo como uma tentativa de ordenar os “fatos” bíblicos em três planos distintos e de forma linear.

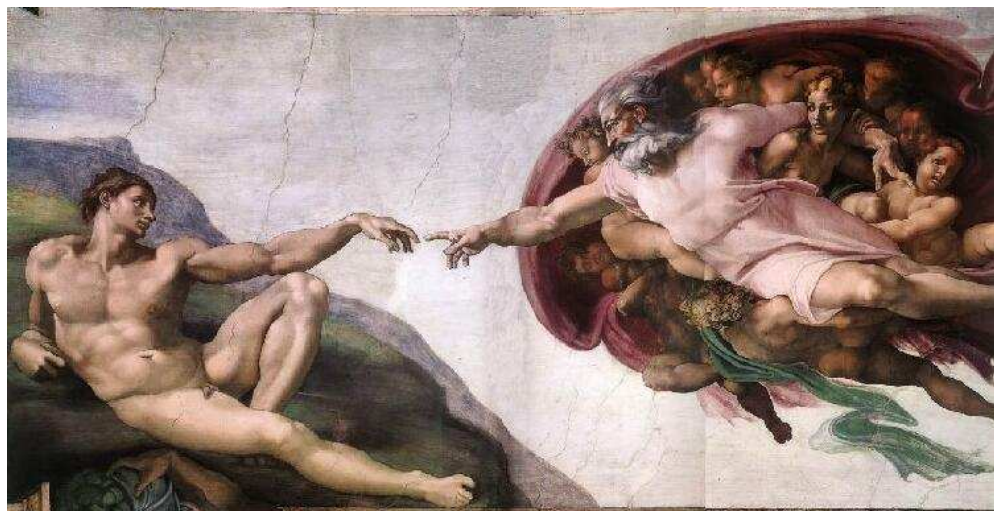
A imagem a seguir apresenta as divisões temáticas escolhidas por Michelangelo para seu trabalho na Capela Sistina. Nas reentrâncias retangulares, no centro do teto, se desenvolve os temas principais bíblicos já mencionados, e nas bordas, em reentrâncias quadradas e também triangulares emergem apóstolos e personagens como sibilas e a humanidade pagã do mundo antigo. No plano central do teto seguem os seguintes temas: O profeta Jonas, a separação da luz e das trevas, a criação do sol e da lua, a criação de Adão, a criação de Eva, o pecado original, o sacrifício de Noé, o dilúvio, Noé e a maldição de Cã. Uma curiosa mistura que reúne profetas, figuras pagãs e sibilas formam as pinturas das laterais. No altar Michelangelo finaliza com o Juízo final. Com exceção de alguns temas:

²² A partir do século XIII, os temas do Apocalipse como a morte, o fim do mundo, a separação dos bons e dos maus, a instalação de um novo tempo na terra são recorrentes no imaginário cristão ocidental. A alegoria da volta de Jesus e seu séqüito foi representada de várias maneiras e por diversos intelectuais e artistas. Michelangelo conferiu um tom sublime ao retorno do messias. Há representações sobre o Juízo Final cujo conteúdo é dramático e aterrorizante.



[Disponível em <http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-Tour.html>. Acesso em 08/12/2007]

Uma das imagens mais marcantes, pintada no centro da Capela é a criação de Adão. Segundo Gombrich, Michelangelo inovou na representação de Adão, pois na maioria das pinturas, este era retratado como se estivesse inerte à espera do sopro divino. O Adão de Buonarrotti não só está em posição vívida como também fita o criador com amor e parcimônia. Além disso, o quase toque de Deus em Adão poderia significar o infinito que separa as duas personagens da pintura.



[Disponível em <http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-Tour.html>. Acesso em 22/12/2007]

Um outro assunto bastante explorado pela Igreja é a expulsão de Adão e Eva do Éden por terem cometido o “pecado original”. A partir daí a saga da chamada raça adâmica estaria fadada ao declínio e corrupção. Os descendentes de Adão são impelidos a recompor os laços perdidos e tentar uma nova aliança com Deus. Em geral, o clero se via como o responsável pela remissão, já que se consideram os reais herdeiros de Jesus e os Apóstolos. Na imagem dedicada ao juízo final, Michelangelo demonstra conhecimento da literatura homérica, dantesca e bíblica. As imagens utilizadas na cena traduzem situações e personagens da tradição literária com a referência sobre o inferno, cuja passagem dar-se-ia pelo barco de Caronte, das almas em suplício, lembrando cenas descritas por Dante Alighieri em sua *A Divina Comédia*, e, finalmente dos temas do novo testamento sobre a descida de Jesus novamente à terra, agora, como juiz e condutor, acompanhado de Maria.

Várias foram as tentativas de explicar as formas, os tons utilizados, enfim, todos os aspectos que envolveram a pintura da Capela. No entanto, analisando partes do trabalho de Michelangelo, podemos dizer que a pretensão do autor era a apreciação pública do cenário bíblico. O escultor e pintor viveu o momento da Contra-Reforma empreendida pela Igreja Católica, momento em que o iconoclastismo protestante contrastava com a linguagem imagética das capelas e catedrais. De acordo com Gilbert Durand, o clero católico exagerou na representação espiritual das imagens e do culto aos santos.²³ À época do Renascimento os vitrais, os portais, as colunas das várias formas arquitetônicas eram talhadas, pintadas e esculpidas com temas das passagens bíblicas. Essas criações, muitas vezes encomendadas, serviam à leitura pública da imagem, numa época em que a população ainda era analfabeta. Sem querer restringir as obras renascentistas, os monumentos artísticos também guardavam sua função pedagógica. Eduardo França Paiva, por exemplo, afirmou que as representações icônicas, desde os primeiros tempos do Cristianismo foram instrumentos pedagógicos poderosos e eficazes”.²⁴ Desse modo, o trabalho de Michelangelo, aqui especificamente a pintura do teto da Capela Sistina, não deixava de ser também um esforço por expressar as angústias do homem moderno em torno de sua religiosidade em mutação.

²³ DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. de René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. p. 24.

²⁴ PAIVA, Eduardo França. *História e Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 35.