

DOI: [https://doi.org/ 10.22456/1982-8136.83378](https://doi.org/10.22456/1982-8136.83378)

IL GIUDIZIO UNIVERSALE: AS GRAFIAS DA DOR NA CAPELA SISTINA

Marcelo Ramos Saldanha¹

Resumo: O presente artigo pretende identificar a teologia imagética do artista florentino Michelangelo Buonarroti, que foi cristalizada na iconografia dos afrescos sistinos, em especial, no afresco do altar denominado *Il Giudizio Universale*. A partir de uma análise desses afrescos, busco compreender como a dor, decorrente da elaboração quase solitária da pintura, em meio à instabilidade teológica e social do período, marcou sua forma de ler o mundo e a sua relação com o sagrado, permitindo que as ideias das reformas protestantes, lidas a partir do movimento reformista italiano denominado de *Spirituali*, fossem grafadas no principal templo da cristandade.

Palavras-chave: Michelangelo; Sistina; Renascença; Iconografia; Lutero.

Abstract: The present article aims to identify the imagetic theology of the florentine artist Michelangelo Buonarroti, who was crystallized in the iconography of the sistine frescoes, especially in the fresco of the altar called *Il Giudizio Universale*. From the analysis of these frescoes, we will intend to understand how the pain, arising from the almost solitary elaboration of painting, amidst the theological and social instability of the period, marked its way of reading the world and its relation to the sacred, allowing the ideas of the Protestant reforms, read from the Italian reformist movement called *Spirituali*, were painted in the main temple of Christianity.

Keywords: Michelangelo; Sistine Chapel; Renaissance; Iconography; Luther.

¹ Graduado em Teologia pela Escola Superior de Teologia das Faculdades EST. Doutor em Filosofia pela Universidade da Beira Interior. Pesquisador do Instituto de Ética. Contato: marcelo.saldanha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Poucos artistas conseguiram o feito de terem sua genialidade reconhecida em vida e reafirmada no decorrer da história. O gênio da Toscana, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), foi um deles. Em sua época, era chamado de *Il Divino*², expressão usada tanto pelos admiradores quanto pelos críticos do artista. Os admiradores, com esse apelido, enalteciam a capacidade artística de Michelangelo, descrevendo-o como alguém dotado de “um engenho *divino*, de um juízo douto e diligente na arte, de um temperamento *terribile* que produziu obras igualmente *terribili e mirabili*, tendo, por isso, superado em excelência não apenas os artistas antigos, mas também todos os modernos e, por fim, a si próprio” (Nascimento, 2014, p. 252). Já seus críticos usavam a expressão “divino” para enfatizar a gravidade dos erros cometidos pelo grande escultor. Afinal, se sua obra é divina, seus erros também o são. O próprio Michelangelo interpretou essa relação divinal numa dialética entre a universalidade da arte e a particularidade da criação do artista, tanto que a encontramos registrada na forma como o florentino via o seu fazer artístico: não como um ato fabril, mas como uma ação inspirada. Luciano Migliaccio registrou essa visão mítica de Michelangelo dizendo que ele era capaz de enxergar a figura como que estando no interior do bloco de mármore, assim, o esculpir era visto através de um processo de libertação da figura, o que torna lendária a frase: “eu vi um anjo no mármore e esculpi até libertá-lo” (Migliaccio, 1998, p. 7), atribuída a Michelangelo, se referindo à escultura de um anjo, esculpida entre os anos de 1494 e 1495 e que faz parte da Arca de São Domingo, na Basílica de São Domingo em Bolonha.

Não obstante a grandeza do artista manifestar-se numa relação de devoção religiosa com a arte, as pesquisas sobre a obra de Michelangelo, quer

² Nascimento registra que Michelangelo, coroado como o príncipe entre os artistas modernos, recebeu “quatro biografias escritas ainda em vida: a de Paolo Giovio, de 1527; a do anônimo Magliabecchiano, de 1549, no qual um brevíssimo encômio abre um sucinto elenco das obras do artista; a de Ascanio Condivi, de 1553, e as duas versões escritas por Giorgio Vasari, em 1550 e em 1563” (Nascimento, 2014, p. 253).

seja numa análise de sua obra como um todo, quer seja em um recorte acerca da obra sistina, centram-se nos aspectos históricos e estéticos, esquecendo ou menosprezando o aspecto teológico, lendo-o como um dado histórico apenas. Sem essa dimensão teológica, que não é suprida com a simples análise dos símbolos religiosos, encontramos dificuldades na compreensão da riqueza iconográfica dos afrescos sistinos de modo que as ideias imagéticas de Michelangelo não encontram espaço para conhecimentos. Assim sendo, propomos nesse artigo uma análise estética que comporte a influência teológica decorrente das reformas, o seu efeito sobre o imaginário religioso de então, o que, somado aos dilemas pessoais do artista, nos permite compreender a proposta inicial de Michelangelo – a de fazer teologia pela via imagética, entendendo esse fazer como uma devoção. Uma devoção que o conduziu ao “martírio” de seu corpo fatigado, como nos mostram muitos de seus poemas, e à grafia de uma via teológica e iconográfica não compatível com a teologia oficial da Igreja Católica Romana.

A DIVINA DOR

Já me cresce um bucho nesta fadiga / tal faz a água aos gatos da Lombardia /
ou em qualquer outra terra que seja, / que por força o ventre pende ao queixo./
A barba ao céu e memória sinto/ sobre a espinha e faço peito de harpia, / e o
pincel sobre o rosto todavia/ faz, gotejando, um rico pavimento./ E o lombo
entrou-me adentro na pança/ e em contrapeso ao cu faço garupa, / e os passos
em vão movo sem meus olhos. / Pela frente, alonga-se a minha casca, / que
por se dobrar atrás se enrug, / e estendo-me como um arco sírio. / Assim
sendo, falaz e estranho / surge o juízo que a mente traz, / que mal se sai por
zarabatana torta. / A minha pintura morta / defende-a, Giovanni, e minha
honra, / não estando em bom lugar, nem sendo pintor (Marques, 2004, p. 47).

O poema transcrito acima demonstra o quão dolorosa foi para Michelangelo a experiência de pintar os afrescos do teto da Capela Sistina³, encomendada a ele pelo Papa Giulio II, o Papa humanista, que buscou transformar Roma na capital cultural da Itália. Mesmo não tendo pintado sozinho o imenso teto da capela⁴, como indicam algumas lendas, sendo o afresco uma técnica de pintura muito difícil⁵, a empreitada foi extremamente fatigante, já que era executada em pé com a cabeça erguida em um andaime a dois metros do teto. Giorgio Vasari, primeiro biógrafo do artista, escreveu acerca das dores que acompanharam os quatro anos de execução do teto da Capela Sistina (1508-1512) dizendo que “foi executada com grande esforço por estar a trabalhar com a cabeça levantada, o que de tal maneira lhe prejudicou a vista, que por muitos meses não podia ler nem olhar desenhos se não com a cabeça naquela posição” (Vasari apud Marques, 2004, p. 47).

Na encomenda da obra, o Papa Giulio II desconsiderou o fato de Michelangelo declarar abertamente não ser a de pintor sua profissão⁶. Dessa forma, independentemente de sua vontade, o artista viu-se irremediavelmente incumbido da execução de uma obra de extraordinária grandeza e complexidade. Obra

³ Situada no Palácio Apostólico, a Capela Sistina foi inicialmente concebida para ser a "Capela Papalis" ou "Capela Pontifícia". Se atualmente a beleza dos seus 585m² de pinturas impressiona qualquer apreciador de arte, inicialmente sua concepção era mais modesta, contendo apenas um teto decorado em azul com estrelas de ouro, obra do pintor Matteo d'Amelio.

⁴ Durante a restauração da capela sistina, no final dos anos 80, percebeu-se que houve várias intervenções de ajudantes nos três primeiros episódios dos quadros centrais e, também, em elementos secundários, o que contrariou as lendárias narrativas que afirmam que Michelangelo pintou sozinho o teto da capela.

⁵ O afresco é executado sobre a argamassa ainda úmida, exigindo do pintor muita precisão e agilidade. Enquanto a superfície está fresca, é adicionada a ela, com pinceladas precisas, o pigmento diluído que, ao secar, fará parte da parede, evitando, com o passar do tempo, o descascar da pintura.

⁶ Numa carta ao seu pai, datada de 1509, Michelangelo afirma que a pintura não é a sua profissão. Muitas cartas de Michelangelo foram traduzidas para o português e podem ser encontradas na obra *Cartas escolhidas*, tradução e notas de Maria Berbara (Buonarroti, 2009).

que marcou seu corpo e sua devoção a pintura do teto, Michelangelo lutou contra seu corpo fatigado, deixando livre a sua mente criativa⁷, frustrando, assim, com sua dor, o discurso daqueles que consideravam incoerente dar a ele e não a Rafael⁸ a obra de decorar um importante templo da cristandade. Essa era a opinião de Bramante, um dos grandes artistas da corte do Papa Giulio II, que acreditava que o escultor Michelangelo não tinha inspiração para tão grande obra.

Diante da grandeza da empreitada, logo surgiu o obstáculo de organizar as histórias sobre a superfície de cerca de 550 metros quadrados a 20 metros de altura. Uma carta deixada pelo artista, registrada por Vasari, mostra-nos que, inicialmente, seu projeto consistia em pintar cenas dos doze apóstolos em uma decoração geométrica. No entanto, Michelangelo não se deteve por muito tempo ao pedido do Papa e, após alguns esboços, obteve sua autorização para elaborar um novo projeto iconográfico. Assim, nasceu, no teto da capela, um grande livro ilustrado⁹, com nove cenas retiradas do livro de gênesis, doze quadros laterais retratando os profetas bíblicos e as sibilas mitológicas, quatro pendentives com cenas da história de Israel, oito velas e doze lunetas com os antepassados de Cristo.

⁷ Sem desmerecer o intento criativo de Michelangelo, Enrica Crispino chama a atenção para a credível hipótese de uma colaboração entre Michelangelo e os teólogos e intelectuais da corte pontifícia que, certamente, lhe sugeriu os temas e pontos de partida, a partir dos quais o artista desenvolveu *à sua maneira*. Entre os nomes citados estão o franciscano Marco Vigerio e Egidio de Viberto. Este último, dentre outras coisas, foi estudante de Marsilio Ficino, o maior representante do humanismo de Florença (Cf. Crispino, 2001, p. 76).

⁸ Cabe destacar que Rafael via Michelangelo como um mestre. Inclusive lhe prestou uma homenagem representando-o como Heráclito, o “Pai da dialética”, no magnífico afresco *Scuola di Atene*, localizado no Palácio Apostólico, no Vaticano, e que foi pintado no mesmo período em que Michelangelo pintava o teto da Capela Sistina. Acerca da relação entre os dois artistas, recomendamos o artigo *Il contrapposto fra Michelangelo e Raffaello nelle “Vite” di Giorgio Vasari. Unità e molteplicità dei modelli* (Marques, 2014).

⁹ Uma visita virtual à Capela Sistina pode ser acessada no site do Vaticano, por meio do endereço eletrônico: <http://www.vatican.va/various/cappelle/index_sistina_en.htm>. Por meio desse recurso eletrônico pode-se ter uma noção da complexidade compositiva da obra de Michelangelo.

Com o desafio vencido e o trabalho concluído, Michelangelo retornou à escultura, seu grande prazer. No entanto, em 1536, a vida o reconduziu ao templo de sua dor, agora com a incumbência de cobrir a parede do altar com outro afresco, *Il Giudizio Universale*. Após intenso trabalho, revelou-se nas paredes do altar o capítulo final da narrativa teológica de Michelangelo, composta de mais de quatrocentas figuras que se movem num turbilhão centrípeto. Nesse último afresco, o pintor retratou sua original visão do juízo final, elaborando seus conflitos teológicos por meio do amontoado de corpos desnudos que manifestam múltiplas formas de lidar com a graça, a redenção, o inferno e o julgamento de Cristo. Se na abóboda o toscano narrou o nascimento da história da humanidade, a catástrofe do pecado e o progredir da revelação bíblica, no altar ele apresenta a vinda do Cristo Juiz, no final da história, no dia em que bons e maus se apresentarão diante de Deus.

Tanto no teto quanto na parede do altar, Michelangelo demonstrou sua ausência de comprometimento com a visão medieval, em que o coletivo determina o modo como o indivíduo deve vivenciar sua espiritualidade. Seu compromisso era com uma nova concepção de mundo, mais individualista, voltada para fora, olhando o secular e reinterpretando o que fora, até então, pregado como ideal religioso. Não são as ruas de ouro da nova Jerusalém que agradam o ser humano renascentista, mas as ruas dos filósofos, a acrópole, as ruas sábias de Atenas¹⁰. Dentro desta visão antropocêntrica, o artista, que antes era o pintor da publicidade religiosa da Igreja, agora impõe seu olhar sobre os temas bíblicos. Dessa forma, não temos na Capela Sistina uma simples representação de temas religiosos, mas uma potente representação imagética da concepção teológica de Michelangelo. Uma visão influenciada pelos *Spirituali*, um grupo de reformistas italianos que pretendiam promover a reforma da Igreja a partir de uma renovação espiritual e, para isso, se reuniam ao redor dos escritos de Martinho Lutero e João Calvino, elaborando, a partir do

¹⁰ O afresco de Rafael denominado Escola de Atenas, executado entre os anos de 1509 e 1510, demonstra bem esse espírito do período. Ao invés dos temas religiosos, o pintor retratou uma alegoria sobre a complexidade do pensamento filosófico.

místico espanhol Juan de Valdéz (1509-1541), uma síntese entre a fé católica e a nascente fé protestante, no desejo de construir um catolicismo novo e espiritualizado, sem, contudo, destruir as bases da Igreja romana (Blunt, 2001, p. 91). Eles se reuniram na década de 1510 até a de 1560, contando com a presença de grande número de religiosos como os cardeais Gasparo Contarini (1483-1542), Jacopo Sadoletto (1477-1547) e Reginald Pole (1500-1558), além de Vittoria Colonna (1490-1547) e o próprio Michelangelo. O principal escrito desse grupo foi *Beneficio di Cristo*, escrito pelo monge beneditino Benedetto Fontanini e impresso em Veneza no ano de 1543, registrando ideias que já circulavam pelo grupo em anos anteriores. A despeito de congregarem pessoas que estavam no topo da hierarquia eclesiástica e contarem com a simpatia do papa Paulo III, as ideias dos *Spirituali* não fizeram frente ao conservadorismo dos *Zelanti*, tanto que seu principal escrito acabou por ser incluído no *Index Librorum Prohibitorum* em 1549.

No afresco sistino, podemos perceber a visão de Michelangelo a respeito do tema tratado – o Antigo Testamento e o juízo final – em que Michelangelo propõe a concordância entre o mundo *sub lege* (sob a lei) e o mundo *sub gratia* (sob a graça), o mundo judaico-cristão e a mitologia dos gregos, o olhar renascentista e o tema universal da busca da espiritualidade.

UMA PINTURA ESCULTURAL NUM CAMINHO LITÚRGICO

*Não tem o ótimo artista conceito algum
Que o mármore em si mesmo não encerre
Em sua matéria, e só àquele chega
A mão que obedece ao intelecto
(Michelangelo)¹¹*

¹¹ “Non ha l’ottimo artista alcun concetto/ c’ un marmo solo in sé non circonscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all’intelletto.” Tradução de Luiz Marques do poema escrito entre 1538 e 1544 (Marques, 2004, p. 47).

Como vemos no verso transcrito acima, parte de um soneto escrito para Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara, Michelangelo defendia que todos os *concetti* (conceitos) podem ser expressos por meio da escultura. Por isso, para ele, a pintura não poderia ser entendida como uma prisão bidimensional, mas como um desafio: compor uma obra que, sendo pintura, despertasse no espectador a mesma sensação da escultura, a saber, a possibilidade de mudar a rota. Os afrescos sistinos de Michelangelo são como “esculturas pintadas” cuja escala

[...] não é determinada pela métrica de um espaço pictórico contínuo e em perspectiva, já que estas figuras-esculturas se hierarquizam e se superpõem em diversos planos arquitetônicos da abóboda em função de seus próprios ‘níveis de realidade’, dos quais o espaço pictórico não é um denominador comum, mas apenas um dos ‘níveis’ do jogo ficcional (Marques, 2004, p. 48).

Andando ao redor de uma escultura, mudamos constantemente nosso ponto de análise, nossas conclusões sobre a obra, nossa experiência, abrindo ou fechando nosso olhar sobre o que vemos. Da mesma forma, quando o apreciador se movimenta pela capela, percebe que a obra vai se mostrando diferente, como uma escultura, revelando as vias que estavam escondidas. As luzes interagem na obra como se os volumes rompessem a argamassa. Essa é a beleza da escultura que podemos desfrutar na pintura de Michelangelo. Assim como numa escultura pode-se ter diversos olhares de acordo com a posição do apreciador ao redor da obra, Michelangelo nos oferece diversas vias de apreciação, diversos olhares sobre a mesma obra, de forma que podemos num instante seguir a via dos profetas e das sibilas, noutro, andar pelos episódios do livro de Gênesis ou pela via dos pormenores, ou ainda ler a obra pelo contemplar do grande afresco no altar. Tais escolhas implicam um posicionamento físico do apreciador no espaço da capela, fazendo com que a obra seja percebida de diferentes maneiras, em suas luzes e perspectivas. Encontramos a mudança da visão quatrocentista de composição, alterando as relações espaço-composição e narração-cronologia com a finalidade de abrir novas possibilidades de leitura e romper com os ditames

renascentistas, o que faz com que Michelangelo caminhe rumo ao maneirismo¹² e, até mesmo, ao posterior barroco, oferecendo ao apreciador figuras que transitam entre o sagrado e o profano dentro de um universo de imagens que se sobrepõem às estruturas arquitetônicas da capela.

Figura 1: Teto da Capela Sistina, 1512



Michelangelo Buonarroti. Afresco. Capela Sistina, Vaticano (destaque para a área central).

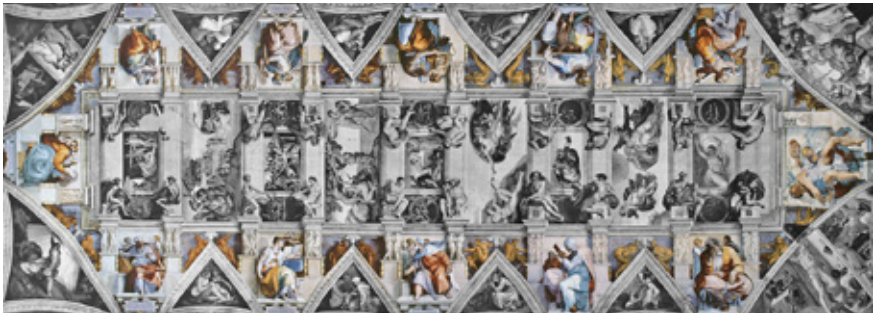
Para essa apreciação, partiremos de um breve panorama do grandioso teto da sistina para entendermos o caminho litúrgico proposto por Michelangelo. Somente “andando” por ele podemos contemplar os diversos recursos figurativos da composição e apreender, com toda a parcialidade que nos é inerente, o olhar de Michelangelo sobre os temas bíblicos. Iniciamos o caminho proposto pelo pintor florentino pela cena *Separazione della luce dalle tenebre* em direção ao altar no qual encontraremos o afresco *Il Giudizio Universale*. Nas áreas centrais os seguintes episódios de Gênesis: iniciando com as cenas da criação (*Separazione della luce dalle tenebre*, *Creazione degli astri*, *Separazione delle acque dalla terra*, *Creazione di Adamo* e *Creazione di Eva*).

¹² O maneirismo é o termo usado por Giorgio Vasari (1511-1574) para referir-se à “maneira” de cada artista criar. Posteriormente, no séc. XVII, o termo foi usado pelo historiador italiano Luigi Lanzi num sentido pejorativo e somente no séc. XX, com Ernst Robert Curtius, dentre outros, o termo maneirismo passou a designar a produção artística, em especial a italiana, a partir de 1520, entre o fim do Alto Renascimento e o início do barroco.

Ao entrarmos na capela, as primeiras imagens que se apresentam são a representação de um Deus dançarino em sua túnica rosa, cortando o céu em espiral num belo escorço que define ao primeiro olhar o que nos acompanhará durante o percurso pelos afrescos. Aliás, o escorço é a técnica de representação que nos acompanha pelos afrescos sistinos de Michelangelo, sendo por meio desse recurso que o autor da *Pietà* resolveu os problemas de composição do afresco do altar. Como o escorço objetiva gerar uma ilusão de tridimensionalidade encurtando (*scorciare*) algumas partes da figura representada, a aplicação das leis da perspectiva gera um efeito escultural do qual Michelangelo fez uso em seus afrescos.

Embora apaixonado pela cultura grega, Michelangelo pintou um Deus incompatível com o conceito da metafísica grega de *apatia* divina, onde Deus não pode ser tomado por algo que lhe seja externo. Aqui, Deus parece tomado pela música da criação e se lança no infinito em uma dança que anuncia o nascimento do próximo passo.

Figura 2: Teto da Capela Sistina, 1512



Michelangelo Buonarroti. Afresco. Capela Sistina, Vaticano (destaque para os profetas e sibilas).

A narrativa segue para a representação do pecado (*Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre, Sacrificio di Noè, Diluvio universale e Ebbrezza di Noè*), alocando, nas áreas laterais, as figuras de sete profetas e cinco sibilas. Os primeiros foram representados de forma a evidenciar um crescente da revelação profética de forma que, quanto mais nossa visão se aproxima do altar,

mais percebemos o envolvimento do profeta com a revelação dada a ele. Os profetas representados aqui são: Daniel, Ezequiel, Isaías, Jeremias, Joel, Jonas e Zacarias. As sibilas são personagens da mitologia grega que, sob a inspiração de Apolo, possuem poder profético. O interessante é notar a relação criada pelo artista entre elas e os profetas do Antigo Testamento, intercalando o sagrado dos profetas e o profano das sibilas e construindo um caminho de leitura muito próprio e cheio de riqueza. As sibilas representadas são: Ciméria, ou sibila Cumana, Prisca, a sibila Eritrêia, Dafne, a sibila Dêlfica, a sibila Líbia e Sambeta, a sibila Pérsica. No canto encontramos pendentes com representações de várias cenas da história do povo de Israel segundo foram narradas nos vários livros do Antigo Testamento, tais como: David e Golias, a punição de Amã, a Serpente de Bronze e Judite e Holofernes.

Na apreciação do teto, é fácil sentir como se uma janela se abrisse para o infinito, onde o tempo perde o seu senhorio e converte-se em anfitrião que abre suas mãos e revela o que antes nossos olhos não podiam conhecer. Na paradoxalidade do ver, diante da grandeza da obra do teto, sentimos a nossa realidade mortal, nossa condição de finitude e, ao mesmo tempo, diante das imagens que representam séculos se descortinando diante dos nossos olhos, conseguimos imaginar o que é estar fora do tempo. É interessante o convite que a obra nos faz: de nos percebermos ora como seres oniscientes, ora como mortais impotentes dentro da história. Assim, ela nos aproxima de Deus tanto quanto da nossa humanidade.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Figura 3: Esquema da composição do *Giudizio Universale*



Depois de percorrer a via litúrgica do teto, chegaremos ao juízo na parede do altar. O afresco está dividido em quatro bandas horizontais. De cima para baixo, na primeira parte, encontramos as duas lunetas superiores, nas quais anjos seguram os instrumentos da paixão (a cruz, a coroa de espinhos e o pilar). A segunda banda tem no centro um Cristo juvenil, que emerge no afresco de modo severo e implacável, levantando seu musculoso *braccio severo* (braço severo) e num redemoinho erguendo os santos ao céu e precipitando os perdidos ao inferno. Na terceira banda, os anjos tocam as trombetas e do lado direito os condenados são precipitados ao inferno, enquanto do outro lado os mortos ressuscitam e são erguidos ao céu. A banda inferior está dividida em duas partes, à esquerda está o reino dos mortos e à direita ao inferno, representado pelo barco de Caronte.

No centro da cena, ao lado de Cristo, encontramos Maria, que abaixa seus olhos a fim de não contemplar a dor dos condenados e resigna-se, afinal, na inexistência da possibilidade de alterar os destinos da humanidade. Diferente da iconografia convencional, Buonarroti representa os santos, aqueles cujas vidas terrenas sinalizaram o compromisso com a pregação de Cristo, exibindo os instrumentos de seus martírios¹³, numa multidão que se alvoroça ao redor do Salvador. São Lourenço, aos pés de Maria, apresenta a grelha onde foi queimado vivo, Santo André carrega a cruz em formato de X, São Bartolomeu levanta a faca com a qual foi-lhe esfolada a pele. Mais à direita, podemos ver São Simão segurando a serra que lhe partiu ao meio; São Brás levantando os pentes para cardar lã; Santa Catarina de Alexandria que, com seu corpo masculinizado, segura a roda de sua tortura e São Sebastião, ao seu lado, com as flechas que lhe conduziram à morte. Nessa representação dos mártires, vemos o autorretrato do artista na pele de São Bartolomeu (Figura 4).

¹³ Essa representação iconográfica está baseada no texto do livro de Apocalipse de João 6:9 que diz: “Quando ele abriu o quinto selo, vi, debaixo do altar, as almas daqueles que tinham sido mortos por causa da palavra de Deus e por causa do testemunho que sustentavam”.

Figura 4: Detalhe de *Giudizio Universale*

Se os mártires apontam para identificação de suas vidas com a paixão e martírio de Cristo, ao retratar-se na cena, o pintor apresenta-se como um mártir em sua devoção. Como vimos, a pintura foi, para Michelangelo, uma forma de louvor e ao mesmo tempo um caminho de tormento¹⁴, em

¹⁴ Essa relação entre louvor e sofrimento, já nos primórdios da reforma foi se enfraquecendo na teologia de Lutero. Ao esvaziar o poder da *ascese*, Lutero buscava diminuir o poder do sofrimento como forma de louvor, convertendo o trabalho, em todas as suas dimensões, num modo de devoção que transformou a cidade num lugar de culto, onde o cristão exerce sua vocação para a glória de Deus. Para o reformador alemão, a vida de devoção não estava restrita ao ambiente religioso, mas estendia-se a toda atividade humana, sendo uma devoção concreta no mundo.

que sua paixão pela escultura foi colocada de lado para cumprir as ordens de um Papa que lhe impôs a tarefa de ser o que cria não ser: um pintor. Ele acreditava que a escultura era superior à pintura, e que somente a primeira, com suas múltiplas linhas de leitura, permitia ao artista expressar a totalidade do universo. Por isso, com frequência, assinava suas cartas *Michelangiolo eschultore*, excluindo de sua assinatura o ofício de pintor (Argan, 2003, p. 221).

Por todo afresco, uma multidão de corpos desnudos¹⁵, dispostas num mesmo plano sem o uso das regras de perspectiva e harmonia de proporção comuns ao renascimento, compõe a visão de Michelangelo sobre o capítulo 20 do apocalipse e manifesta sua particular leitura da ressurreição e do julgamento final.

O sofrimento físico e as crises internas do pintor, aliadas ao contexto histórico conturbado, de intensa fragilização da espiritualidade católica e as muitas buscas por reformas, marcaram as representações pictóricas de Michelangelo na capela Sistina e promoveram nele um processo de aprofundamento teológico e crítica aos modelos teológico e imagético de seu tempo. Por isso, nessa típica obra de fronteira, vemos grandes diferenças com relação às primeiras obras de Michelangelo, os corpos aqui não nos remetem apenas aos cânones de beleza da época, concebidos num esquema de harmonia compositiva e unidade espacial, mas remetem fundamentalmente à expressão de uma espiritualidade conflituosa, garimpeira de respostas. As distorções dos corpos e a estilização dos rostos geram na cena bíblica um

¹⁵ Desde a revelação dos afrescos sistinos, a nudez das personagens, as representações das Sibilas no teto, e Minos e Caronte, personagens do inferno de Dante Alighieri na obra a “Divina Comédia”, no altar geraram críticas ferozes por parte dos teólogos católicos por considerarem uma heresia a inclusão de evocações pagãs em uma obra tão importante para a igreja da época. Na parede do altar, Michelangelo preferiu fazer uso de uma imagem de Apolo, ao invés de Zeus, para representar o Cristo do *Juízo Final*, o que alimentou seus opositores com o argumento de que o pintor estava menosprezando a deidade de Cristo e mais preocupado com deleites artísticos do que com questões morais e teológicas, as tônicas da época. Pietro Aretino, um dos grandes opositores de Michelangelo, “considerava o Juízo final mais condizente com ‘as paredes de um banho delicioso’ do que com as fachadas de um coro supremo” (Quírico, 2003, p. 122).

clima conturbado que traz à tona as marcas das pregações do reformador dominicano Girolamo Savonarola e suas inflamadas interpretações apocalípticas, que enfatizavam o despojamento dos bens mundanos e a luta contra a vida imoral dos florentinos, criticando severamente a corte de Lourenço de Médici e o clero romano. Quando, em 1490, o reformador dominicano ocupava o púlpito do convento de São Marcos com suas contundentes pregações, Michelangelo era um jovem, mas a sua influência pode ser vista na figura destacada de João Batista, o santo ascético que pregava o repúdio à vida mundana por meio do batismo e uma reforma religiosa baseada na vinda do messias prometido. Tais críticas ganharam outro tom na voz dos reformadores, que já não criticavam apenas o apego aos bens mundanos, mas, principalmente, os desvios doutrinários decorrentes desse apego que desembocaram no abandono da centralidade da fé como acesso à salvação.

No afresco sistino, Michelangelo expressou em sua subjetividade uma resposta angustiada à insegurança dos tempos que renunciaram a contrarreforma, marcados pelas guerras na Itália e pelo pessimismo decorrente do saque de Roma¹⁶, ocorrido em 1527, que pôs em cheque o mito da imunidade histórica de uma cidade repleta de ruínas e relíquias, que, naquele momento, havia sido saqueada de maneira bárbara (Argan, 2003). Nesse contexto, o eco das interpretações de Savonarola não era desmedido, pois “qualquer evento ligeiramente fora do comum era visto como um ‘sinal’” (Chastel apud Quírico, 2003, p. 55), então, o saque de Roma e os demais fatos que abalavam a igreja neste tempo não eram vistos como eventos comuns, mas sim como um sinal da desaprovação divina. Por isso, vemos tão forte o medo do juízo divino e a busca por reorganizar sua espiritualidade, principalmente na tentativa de formular, na iconografia do

¹⁶ Savonarola apregoava em seus sermões que os eventos políticos e militares de sua época eram manifestações da ira Divina, o que explica a visão pessimista de Michelangelo. Tal visão foi potencializada pelo fato de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, ter sido o promotor do evento que enfraqueceu o papado e definiu o espaço do protestantismo no império.

afresco, um equilíbrio entre a doutrina católica da penitência e a proposta reformadora de salvação somente pela graça, mediante a fé, tal como havia sido assimilada pelos *Spirituali*. Por isso, no afresco, enquanto alguns dos salvos, como já vimos, apresentam os instrumentos de seu martírio, outros estão diante de Cristo com as mãos vazias. Enquanto uns são levantados ao céu com a ajuda angelical, símbolo da graça divina, outros levantam dos túmulos por sua própria força, demonstrando seu desejo em participar no processo de salvação. No trecho que mostra a ascensão dos Santos, alguns são guiados pelos anjos e outros parecem flutuar em sua força de vontade. Exemplo disso está no detalhe onde duas almas são puxadas por um anjo, por meio de um rosário (Figura 5).

Figura 5: Detalhe de *Giudizio Universale*



Nessa cena, uma das almas olha devotadamente para o anjo enquanto beija o rosário e a outra cruza os braços no peito em sinal de gratidão. Todos

esses elementos nos ajudam a entender o quanto Michelangelo buscava compreender sua própria salvação e qual o papel de sua vontade nesse processo. O Michelangelo sexagenário que pintou o afresco do altar via-se “sí presso a morte e sí lontan da Dio”¹⁷ (tão perto da morte e tão longe de Deus) e, se na juventude sua preocupação era mais estética do que teológica, a idade madura, somada à profunda amizade com Vittoria Colonna, despertou nele a preocupação sobre a salvação da alma. Contudo, a doutrina da salvação somente pela graça defendida por Lutero e Valdéz não levaram Michelangelo a desmerecer a força das boas obras, tanto que, “por toda a sua vida, ele sempre ajudou os necessitados com presentes e esmolas. E, também, era seu hábito enviar dinheiro para seu pai ou seu amado irmão, Buonarroto, em Florença, para que pudessem dizer missas por sua alma”.¹⁸

Chama-nos a atenção, mesmo numa primeira aproximação com a obra, a ausência do purgatório, esse “terceiro lugar” da geografia soteriológica, contra a qual muitos concílios protestantes foram organizados. Quando o reino de Deus foi confundido com a igreja visível, em sua manifestação histórico-temporal, a doutrina do estado intermediário, e principalmente a doutrina do estado final da humanidade, ganharam versões que buscavam ampliar o papel da igreja como mediadora das almas, e foi assim que as doutrinas da missa, das orações pelos mortos e das indulgências passaram ao primeiro plano na espiritualidade popular da época. Certamente essa ausência reflete a teologia da justificação somente pela fé de Lutero, uma formulação teológica que responde à questão fundamental da angústia de Lutero (como hei de ser salvo?) e que exclui a possibilidade sinergista do purgatório. O reformador compreendeu que não seria através da mediação da igreja, mas da ação monergista do Salvador, afinal, o pecado não é apenas uma fraqueza ou simples inclinação para o erro, mas uma condição

¹⁷ Buonarroti apud Ryan, 1998, p. 174.

¹⁸ “per tutta la vita, egli aiutò sempre i bisognosi con doni ed elemosine. Ed era anche sua abitudine di mandare denaro a suo padre o al suo fratello prediletto Buonarroto a Firenze perchè facessero dire delle messe per l’anima sua”. (Tolnay apud Forcellino, 2007, p. 45).

ontológica do ser humano, onde todo o ser humano (*totus homus*) é pecado, contrariando o dualismo aristotélico presente na teologia escolástica. Dessa forma, não é possível ao teólogo alemão aceitar a salvação como um processo de assemelhamento com Deus, numa participação na ação de Deus, mesmo que se entenda que esta é possibilitada pela obra da cruz. Segundo Lutero, Deus não salva aqueles que lhe são semelhantes, pois o ser humano, sendo todo pecado, é, portanto, desasemelhado a Deus e não possui a capacidade de fazer o seu melhor (*facere quod in se est*) para iniciar o processo de sua salvação. Assim, o ser humano só pode ser salvo pela fé que nos é doada graciosamente (*Sola fide justificante*) por Deus, de forma que a justificação nada mais é que Deus declarando justo o pecador, mesmo que este continue imerso no pecado original. Só a partir dessa declaração é que o ser humano pode caminhar para a santificação e tornar-se um doente em processo de cura¹⁹ (*simul justus et peccator*) e não tendo, portanto, nenhuma certificação que lhe dê independência em relação à graça divina. Nesse processo, a igreja é reduzida à comunidade daqueles que estão sendo curados. Paul Tillich sintetiza muito bem a ideia de Lutero ao afirmar que:

[...] a justificação é o paradoxo que anuncia ao pecador que ele se tornou justo, que ele, indigno, se tornou digno; que o não santo agora é santo, tudo isso pelo julgamento de Deus, que não se baseia em nenhuma conquista humana, mas apenas na graça divina gratuita. As ideologias desaparecem onde esse paradoxo da relação divino-humana é entendido e aceito. O homem não precisa decidir-se a respeito de si mesmo, porque ele é aceito como é, na plena perversão de sua existência (Tillich, 1999, p. 29).

Se comparamos o juízo de Michelangelo com a representação sobre o mesmo tema de Giotto di Bondone, pintado na Capela Scrovegni, em Pádua, uma referência para todos os pintores da Toscana, notamos que no afresco sistino Cristo julga sozinho. Os santos não estão entronizados, mas, assim como toda igreja, são parte passiva do julgamento, num claro reflexo

¹⁹ Cf. Lutero, 2003a, p. 229-322.

da *doutrina do sacerdócio universal de todos os santos*. Em *À Nobreza Cristã da Nação Alemã*, de 1520, Lutero eliminou a distinção, no âmbito espiritual, entre religiosos e seculares. Para ele, todos os cristãos são “ordenados sacerdotes através do batismo” (Lutero, 2003b, p. 282), sendo assim, toda a igreja é o verdadeiro “estamento espiritual”, e não apenas o papa, os sacerdotes ou bispos. Daí o fato de não encontrarmos na obra de Michelangelo nenhuma referência à igreja como instituição, o que deixa clara a intenção do artista em excluir de sua obra todos os instrumentos de mediação da salvação e estabelecer no centro o seu Cristo apolíneo, que evoca não só a eterna juventude do ressurreto, mas também a metáfora de Cristo como a luz sobrenatural (*Eu sou a luz do mundo*, João 8:12), que torna a humanidade ciente de seus pecados, sendo também o agente de sua purificação.

Mas, se Michelangelo deslocou o poder da igreja para Cristo ao registrá-la como alvo da salvação e não como detentora de poderes mediadores, em sua representação teológica, o pintor não retirou da igreja o seu grande instrumento de dominação eclesiástica: o inferno. Na parte inferior da composição do afresco, as almas danadas se confrontam com demônios medonhos, figuras antropomórficas cobertas pelas sombras que, sem misericórdia alguma, as arrastam para o inferno. O pavor da condenação e o confronto com a realidade infernal estão expressos na face aterrorizada dos condenados. Tal angústia é potencializada pela figura do barqueiro Caronte²⁰, que ameaça as almas com seu remo, causando uma desesperadora agitação no barco que as conduz a outra vida. Conseguimos ver no afresco o reflexo das palavras escritas na porta do inferno descrita por Dante: “Deixai toda esperança, ó vós que entrais” (Alighieri, 1999, p. 37). Tal ausência de esperança recebeu na cena do barqueiro Caronte sua melhor representação pictórica. Aqueles que foram capturados pelos demônios devem vivenciar na carne atormentada a descrição infernal proposta por Crisóstomo, Pai

²⁰ Na obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, encontramos a seguinte descrição de Caronte: “De olhos em brasa, Caronte os incita; lhes acenando todos os recolhe; bate com o remo quando algum hesita” (Alighieri, 1999, p. 41).

da Igreja Bizantina, quando caracteriza o inferno como “a terra da morte eterna, um abismo onde não há vida, o lugar das trevas, onde não há luz, um abismo do qual os condenados suspiram, mas não encontrarão ouvidos que os ouçam.” (Crisóstomo apud Moltmann, 2007, p. 179). Isso demonstra o quanto Michelangelo, tal como Lutero, pertencia a um tempo fronteiro entre a mentalidade medieval e o tempo nascente da modernidade.

CONCLUSÃO

Já se aproxima o marco dos 500 anos desde que as dúvidas pictóricas de Michelangelo foram vistas pelo primeiro apreciador, na inauguração de 1541. Daí que a sua obra seja uma grafia desse período, ou, como diria Berger, um modo de ver corporizado em imagem (Berger, 1972, p. 13). Podemos ver no *Il Giudizio Universale* de Michelangelo a cristalização confusa da desapropriação²¹ da igreja de seu poder como mediadora, fruto direto da contundente crítica de Lutero, que em si catalisou todo um movimento de contestação religiosa na Europa. Dessa forma, a partir das ideias da reforma, o centro da espiritualidade cristã não estava mais na igreja, mas em Cristo. Não mais nas mediações, mas no acesso direto ao Salvador. Não mais numa devoção centrada noutra vida, mas naquela que é gozada no aqui/agora, na ação cotidiana dos indivíduos. Não mais submissa ao peso da coletividade obsessiva, mas à dádiva da relação filial. E foi dessa forma que o artista toscano percebeu o movimento secularizador da reforma: como um desestabilizar da antiga devoção que o conduziu a uma sincrética percepção da novidade luterana. A reforma fez da dúvida um elemento fundamental da fé cristã, como nos indica Paul Tillich (1980, p. 15), pois quando a fé deixou de ser definida como adesão à infalibilidade doutrinal da igreja, como na teologia franciscana, passou, então, a ser considerada como consciência da presença

²¹ Aqui seguimos a ideia do filósofo italiano Giacomo Marramao (Marramao, 1997), para quem a secularização se caracterizou como uma desapropriação dos bens da igreja, nomeadamente, os bens simbólicos que davam sentido à existência dos indivíduos.

absoluta de Deus²², de modo que o pensamento autônomo e a liberdade passaram a ser imprescindíveis à vida cristã. Liberdade que teve como consequência a fragmentação doutrinária e a continuação do processo de desapropriação dos bens simbólicos do modelo hegemônico de cristianismo.

No afresco sistino, Michelangelo experienciou a si mesmo, pois, como bem expressou Rolf Kühn, “o sentimento, a impressão, a sensação são nomes para a vivência imediata que eu sou” (Kühn, 2005, p. 175). Uma vivência que faz com que a existência tenha de ser sentida e vivida para que possa, *a posteriori*, ser entendida ou, como no caso de Michelangelo, ser pintada. Assim, podemos afirmar que a obra sistina registra não só a genialidade artística desse pintor toscano, mas a própria impressão da vida, grafada e tecida nos eventos que construíram a biografia de Michelangelo, afetando-o, marcando-o e gerando arte. Isso nos permite ver no afresco sistino uma grafia existencial, no qual tanto a influência reformada quanto as noções de devoção oriunda das leituras histórica e conceitual promovidas pelos *Spirituali* conduziram o escultor florentino a ler as dores e as deformações corpóreas como devoção, onde sofrer potencializava a oração iconográfica.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Editora 34, 1999. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Tradução de João Moura Jr.

²² Em seu prefácio à Epístola de Paulo aos Romanos, Lutero apresenta uma síntese acerca do seu conceito de fé. Cf. Lutero, 1984, p. 184.

BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas escolhidas*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Unifesp, 2009. Tradução de Maria Berbara.

CRISPINO, Enrica. *Michelangelo*. Firenze: Giunti, 2001.

FORCELLINO, M. *La corrente "spirituale" nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2007. Disponível em: <https://pure.uva.nl/ws/files/4418140/53009_Forcellino.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2018.

KÜHN, R. A certeza do viver. In: MARTINS, Florinda; LOURENÇO, Olga (Ed.). *A Felicidade: Fénix Renascida do Niilismo*. Lisboa: CFUL; Associação Portuguesa Mathesis, 2005. p. 175-188.

LUTERO, Martinho. *Pelo Evangelho de Cristo: obras selecionadas de momentos decisivos da reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

_____. *Obras selecionadas: interpretação bíblica – princípios*. São Leopoldo: Sinodal, 2003a.

_____. *Obras selecionadas: o programa da reforma – escritos de 1520*. São Leopoldo: Sinodal, 2003b.

MARQUES, Luiz. Michelangelo, escultura e universalidade. *Revista História Viva*, coleção Grandes Temas: Renascimento, São Paulo, n. 5, p. 47-64, 2004.

_____. Il contrapposto fra Michelangelo e Raffaello nelle "Vite" di Giorgio Vasari. Unità e molteplicità dei modell. *Figura: Dossê Illustrazione Scientifica*, n. 2, 2014. Disponível em: <http://figura.art.br/2014_14_marques.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MARRAMAIO, Giacomo. *Céu e terra: genealogia da secularização*. São Paulo: Unesp, 1997.

MIGLIACCIO, Luciano. Poemas de mármore. Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 207-216, 1998.

MOLTMANN, Jurgen. *No Fim, o início: breve tratado sobre a esperança*. São Paulo: Loyola, 2007.

NASCIMENTO, Cristiane. Divino Michelangelo, o Apeles moderno. *Limiar*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 250-289, 2014.

QUÍRICO, Tamara. *O juízo final de Michelangelo: questões iconográficas e a polêmica do Cinquecento sobre o afresco sistino*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

RYAN, Christopher. *The Poetry of Michelangelo: an introduction*. Londres: Athlone Press, 1998.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. São Leopoldo: Sinodal, 1980.

_____. *Perspectivas da Teologia Protestante nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Aste, 1999.

Recebido em: 30/05/2018

Aprovado em: 22/07/2018

ENSAIO FOTOGRÁFICO