

Michelangelo: Capela Sistina, *ut pictura poesis* e a condição social do pintor na renascença.

Flavio Felicio Botton¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar a evolução da posição social do pintor no período renascentista. Para isso, investigaremos de que maneira um artista plástico como Michelangelo Buonarotti utiliza elementos da literatura para criar narrativas complexas em suas obras, procurando igualar o *status* de pintores e escritores.

Palavras-Chave: artes plásticas e literatura; Renascimento; Michelangelo

Introdução

Por volta da segunda metade do século I a.C., um grande poeta da Antiguidade Clássica procurava elucidar, por meio de uma carta que se tornaria célebre, as dúvidas de alguns discípulos relacionadas à arte de escrever.

Tanto pintores quanto poetas, dizia Horácio, têm a liberdade de ousar, mas, como a tudo, impõem-se certos limites. Nada em excesso, como ensinava o oráculo de Delfos. Assim, uma pintura, ousada de certo, mas que unisse os mais diferentes elementos, como um rosto de uma formosa mulher que terminasse como um horrendo peixe negro, causaria risos em seus espectadores, ensinava o mestre.

Em mais de uma passagem, o poeta latino faz uso da comparação entre pintura e literatura para melhor explicar a sua arte poética aos Pisões, destinatários primeiros da carta. Estas comparações não sugerem preocupações de valorar uma ou outra forma de expressão artística, mas, como se disse, parecem ser apenas um expediente didático do mestre para facilitar o entendimento dos discípulos.

No verso 361, ocorre a mais célebre desta casta de comparações: *ut pictura poesis*, a poesia é como a pintura. Feita esta afirmação, ela não se desenvolve mais no sentido de esclarecer as semelhanças e as diferenças entre as duas formas de manifestação artística e

¹ Professor de Literatura Portuguesa e História da Arte da Universidade do Grande ABC. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do GEPHILIS-UniABC.

Horácio passa a dissertar sobre a perfeição na arte e sobre o trabalho do crítico (TRINGALI, 1993).

O aparentemente desprezioso verso do mestre latino é retomado com grande força e alcance fora do comum pelos homens do Renascimento. Especulações começam a ser feitas em torno do texto latino, que vem justamente ao encontro das necessidades dos pintores renascentistas. Explique-se: durante todo o medievo, as artes plásticas não desfrutavam do mesmo prestígio concedido às chamadas “artes liberais”, aquelas exercidas primeiramente pelos “homens livres”, como é o caso da literatura. O artista plástico era visto como um artífice, um artesão, enfim, um trabalhador braçal, e não como um intelectual criador.

Assim, ao traduzir e interpretar os versos de Horácio, o Renascimento, de acordo com seus próprios interesses, encontrou uma comparação que afirmava que a poesia existe como um quadro, equiparando, de um modo ou de outro, as duas manifestações em um mesmo nível. Ora, se os resultados, a pintura e o poema, estão nivelados, os responsáveis por suas execuções devem então gozar do mesmo reconhecimento.

Por um lado então, a chamada “doutrina” do *ut pictura poesis* vem servir ao reconhecimento social devido ao artista plástico do período. Por outro, irá determinar algumas características encontradas na arte de muitos renascentistas.

Se a pintura é como a poesia, é preciso então “narrar com o pincel”, ou admitir, como Simonide de Ceos, ainda no Século VI a.C., que a pintura era uma poesia muda, assim como a poesia, uma pintura falante. Como pensar então a pintura como poesia, como literatura? Seria preciso, como resume Jaqueline Lichtenstein (2005), adaptar para o espaço da visibilidade do quadro uma seqüência narrativa e, portanto, temporal. Assim, introduz-se um elemento que é, a princípio, estranho ao mundo estático do quadro, o “passar do tempo”, característico da narração.

Narrar histórias nas obras pictóricas serve, do mesmo modo, ao propósito de enobrecer a pintura, pois, para isso, os artistas deveriam possuir profundo conhecimento das histórias contadas, fossem profanas ou sagradas. Deveriam conhecer inclusive as suas convenções de representação, os gestos indicativos das personagens, os símbolos que as representavam e todos os outros elementos necessários para a “transposição” da história escolhida. Este conhecimento, partilhado com o espectador, alçava o artista a uma posição que superava então a de mero trabalhador manual, transformando-o no intelectual humanista, no mesmo nível de todos os poetas e filósofos.

O que este trabalho propõe é perseguir ambos os aspectos conseqüentes da “doutrina” do *ut pictura poesis* na mais conhecida obra de Michelangelo Buonarotti, a Capela Sistina. Ou

seja, procurar-se-ão elementos que denotem a tentativa de “transposição” da narrativa e outros que demonstrem a busca do reconhecimento do trabalho do artista plástico. Veremos algumas partes do conjunto de abóbada e parede de altar, mas não sem antes passar os olhos sobre um exemplo de seu trabalho de escultor, mais importante que a sua pintura, conforme acreditava o próprio artista.

1. Michelangelo, escultor

Por uma das maiores ironias da história da arte, o autor de uma das mais grandiosas pinturas da arte renascentista, se não de toda a arte ocidental, não se considerava pintor, mas sim, escultor.

Nascido em 1475, Michelangelo recebeu a sua primeira grande encomenda aos vinte e seis anos: esculpir um colossal Davi em um bloco de mármore, para a República Florentina. Mais tarde, o mestre escreveria que as figuras já se encontram na pedra, basta ao escultor libertá-las. Foi precisamente isso o que ocorreu com o Davi, herói bíblico imortalizado no Primeiro Livro de Samuel, em seu capítulo dezessete (NERET, 2005).

O protagonista da conhecida história do Antigo Testamento, que enfrenta, diante da descrença de muitos, e vence o gigante filisteu, foi inúmeras vezes retratado em seu momento de glória, com a adaga à mão a decapitar o seu rival. Distante desta escolha, Michelangelo prefere retratar o jovem momentos antes do embate. Ele se encontra vigilante, ciente que em breve enfrentará a morte se for preciso, para a glória do seu povo e de seu Deus. Percebemos que ele ainda aguarda Golias, pois posta-se num contraposto tenso e permanece com a pedra e a funda às mãos².

A estátua do Davi, que ultrapassa os quatro metros e trinta centímetros, traz uma das características mais marcantes da escultura de Michelangelo, presente também no seu Moisés, que é a aparente calma exterior, que esconde uma imensa tensão interior. Há uma agitação psíquica que se insinua, por assim, dizer, na tensão muscular do herói, mas que se dá por certa ao observarmos de perto o seu olhar profundo e seu cenho franzido.

Já na obra escultórica de Michelangelo, percebe-se, não a intenção simples de retratar o Davi, mas a busca maior de contar a sua história no instante mais importante, no momento em que o herói não o é ainda, mas parece decidido a sê-lo. É o que se pode chamar de ação em suspenso, ou seja, a tensão que antecede o movimento. A solidez do mármore passa a expressar, não um jovem parado, mas sim uma personagem em que o movimento está prestes

² Fotos da obra comentada podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelan/1sculptu/david/index.html>

a principiar. Assim, é como se escultura pudesse conciliar o estático e o dinâmico, passando de uma representação espacial para uma temporal e, portanto para o âmbito da narrativa. *Ut pictura poesis*.

2. A capela Sistina

Apesar de desprezar a pintura, Michelangelo foi indicado ao Papa Júlio II para decorar a capela onde se realizavam as mais importantes cerimônias do Vaticano (NERET, 2005).

A história da arte tradicionalmente atribui a indicação a inimigos de Michelangelo que esperavam que o gênio irascível do artista o indispusesse com o também genioso papa. Michelangelo chegou mesmo a indicar Rafael Sanzio para o trabalho, dizendo-se incapaz de tamanha tarefa, mas o papa guerreiro não recuou. O *divino* acabou aceitando como um grande castigo o encargo de pintar aproximadamente um quilometro quadrado, com cerca de trezentas figuras humanas, paisagens e ainda muitos quilômetros lineares de detalhes arquitetônicos “trompe l’oeil”, como frisos, colunas e nichos. Isso tudo, apenas em uma primeira etapa, a do teto, que ocupou o artista entre os anos de 1508 e 1512. Vinte e dois anos depois, Michelangelo voltaria a mesma capela para pintar a parede do altar, da qual trataremos depois (GOMBRICH, 1999).

A abóbada do teto está decorada com nove cenas do Gênesis³, além de detalhes arquitetônicos e dos famosos “ignudi”. Nas laterais, doze profetas e sibilas, acompanhados, por sobre as janelas, dos precursores e antepassados de Cristo. Nos quatro cantos, passagens da chamada “história do povo de Deus”: *Amam crucificado*, *A serpente de bronze*, *Judite e Holofernes* e *Davi e Golias*. Curiosamente, aqui o Davi aparece no momento em que vai desfechar o golpe contra a cabeça do filisteu.

Dada as grandes dimensões da obra, escolhemos dois exemplos de afrescos para a nossa análise⁴. Primeiramente, tomemos a oitava cena da abóbada, inspirada no décimo sexto versículo do primeiro capítulo do livro do Gênesis: *A criação do Sol e da Lua*.

Vemos nesta secção da obra, o terceiro e quarto dias da criação divina: à esquerda Deus, acompanhado de anjos, estende os braços e cria o globo solar e a lua. Enquanto que, à direita, já de costas, gesto semelhante executa a criação das plantas. A figura do criador aparece duas vezes, o que já gerou a hipótese de que Michelangelo estaria ali representando a onipresença divina. No entanto, este expediente é comum nas pinturas com intenções

³ Separação da luz e das trevas, Criação do sol e da lua, Separação da terra e das águas, Criação do homem, Criação de Eva, O pecado original, A sacrifício de Noé, O dilúvio, Embriaguez de Noé.

narrativas: Botticelli, por exemplo, faz o mesmo seja com Moisés nos afrescos do próprio Vaticano, seja com *A história de Nastagio degli Onesti*, quatro painéis pintados com têmpera, três deles atualmente no Museu do Prado e o quarto em coleção particular.

No afresco de Michelangelo, o fundo de um azul bastante claro confere grande destaque ao rosto e às mãos de Deus. Percebe-se, pelo cenho franzido e severo, pelos gestos largos e pelos indicadores das mãos estendidos, os dois elementos utilizados na criação: a mente e as mãos, em outras palavras a concentração mental que se traduz em ação física manual.

Tendo esta descrição em mente, comparemo-la com a passagem bíblica que seria a fonte do artista:

“Deus disse: ‘Façam-se luzeiros no firmamento dos céus para separar o dia da noite; sirvam eles de sinais e marquem o tempo, os dias e os anos, e resplandeçam no firmamento dos céus para iluminar a terra’. E assim se fez” (Gen. 1, 14 – 15).

Interessa notar que a ação predominante na descrição bíblica da criação, passando longe de ser a manual, é a ação verbal.. Repare-se que “Deus **disse** (...) e assim se **fez**”. Destarte, podemos atribuir a uma escolha pessoal do artista representar Deus, calado, criando com as mãos e não com a palavra. Poderia alegar-se a impossibilidade de “desenhar a palavra”, ou de escolher a língua falada pelo criador, por exemplo. No entanto, estes foram expedientes comuns na arte, basta lembrar da *Anunciação* (Museu Diocesano, Cortona) de Fra Angélico, por exemplo, em que as palavras do anjo à Maria aparecem escritas, conforme são proferidas pelo mensageiro divino.

A escolha denota conseqüentemente a associação entre o trabalho manual e o intelectual, deixando de lado a verbalização.

A proposição acima se confirma se confrontarmos do mesmo modo aquele que é talvez o mais famoso excerto do teto da Capela Sistina, *A Criação do Homem*, com seu texto fonte. No afresco de Michelangelo, temos o momento que nos mostra, não a modelação do corpo a partir do barro, mas a transmissão ou a concessão da vida por Deus ao primeiro homem.

Nesta secção, harmonizam-se por meio do toque de mãos diversas oposições, como: céu e terra, dinâmico e estático, vigor e lassidão, vestimentas e nudez; unindo criador e criatura, propósito maior da criação do Universo por Deus. Por outro lado, pelo lado humano, temos o olhar ambíguo de Adão que aguarda a centelha da vida, mas parece também alçar

⁴ Fotos das obras comentadas podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/1genesis/index.html>

olhos e gestos na direção de Eva, que aparece ainda envolta nos braços de Deus, juntos aos anjos e à própria humanidade que ela ajudará a criar.

A presença de Eva e das outras figuras passa normalmente despercebida, dada a tamanha expressividade dos gestos centrais da criação. Mais uma vez, as mãos se sobressaem do fundo claro, acrescentando-se agora o fato de estarem elas em posição **central** na composição da secção do afresco.

Voltando, no entanto, ao texto do Gênesis (2, 7), temos: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente”.

Como se percebe, o texto bíblico relata efetivamente o ato de modelar o corpo do homem a partir do barro, tarefa mais facilmente imaginada de se executar com as mãos. No entanto, a escolha de Michelangelo recai sobre outro momento, o da transmissão da vida, o momento decisivo da criação que transforma o corpo inerte em receptáculo de vida. Vemos então, que o “sopro”, emitido pela boca do criador, converte-se, na versão de Michelangelo, em toque, realizado com as mãos.

Tomemos um exemplo paralelo em que, nas palavras de John Milton, cujo *Paraíso Perdido* seria publicado em 1667, um anjo narra ao próprio Adão o momento da criação:

O Onipotente então, que abrange tudo,

Em plena corte fala ao Nume-Filho:

— “Façamos o homem; nele resplandeça

“A semelhança nossa, a nossa imagem;

“Como em domínios seus ele governe

“Em toda a terra, nos viventes todos.”

Disse: — e do pó da terra, Adão, formou-te,

Suas próprias feições em ti moldando;

O alento divinal deu-te da vida. (Canto VII)

Aqui, da mesma forma que no texto sagrado, a vida é levada a Adão por meio do “alento”, ou seja, pelo hálito, pela respiração, pelo sopro, em resumo, pela boca. O poeta inglês do século XVII, como artífice da palavra, não tinha motivos para alterar a “natureza da procedência da vida”.

Já Michelangelo está como a dizer-nos que há igualmente criações divinas realizadas com as mãos, que o trabalho manual, associado ao intelecto, como o artista plástico o faz, pode ser ele também divino.

3. O Juízo Final

O conjunto de afrescos da abóbada da capela Sistina mostra a seus espectadores aquilo que seria o “começo do mundo”, com Deus a separar a luz das trevas e o começo do homem, com a criação de Adão e Eva. Esta narrativa, que o é, dadas as cenas dos afrescos se desenvolverem tal qual estão no Livro – *ut pictura poesis* –, chega até o que podemos chamar de “recomeço” da humanidade. Os últimos afrescos da abóbada “narram” o Dilúvio e a Embriaguez de Noé. Como se sabe, após a vazão das águas, Deus profere a Noé, as mesmas palavras que dissera a Adão: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra”, tornando a passagem do Gênesis (1, 28) idêntica ao (9,1) do mesmo livro. Da mesma forma, Deus entrega a ele todos os animais do globo, assim como fizera com Adão.

Assim, se o teto nos mostra o começo, a parede do altar nos remete ao fim. Vinte e dois anos depois de completar a decoração da abóbada, como já foi dito, Michelangelo retorna a mesma capela e lá permanece por mais sete anos, entre 1534 e 1541.

Estas duas décadas que separam as tarefas do artista são de grande relevância na história da Igreja Católica, que está, neste intervalo, sob o influxo da Reforma Protestante. Vê-se claramente que o tema, as cores e as próprias personagens escolhidas são de diferente caráter. O clima agora é de julgamento e punição e, no altar, se vê o fim da misericórdia divina e o castigo aos que sucumbiram ao pecado.

A imensa composição, de aproximadamente dezessete metros de altura por treze de largura, pode ser seccionada em alguns campos para melhor análise⁵.

A metade superior nos mostra o mundo celestial, tendo como figura central o Cristo, pouco assemelhado com a iconografia tradicional. Seus gestos são dos mais significativos. Seu braço direito, erguido, convoca todos os mortos, levantando-os para o último julgamento. O esquerdo, no entanto, abaixado, mostra o destino infernal dos réprobos e condenados. Este mesmo gestual, associado aos seus olhos baixos, que não fitam diretamente nenhum dos outros personagens do afresco, nos coloca diante do juiz que o Cristo incorpora no dia do juízo. Não é mais tempo de compaixão nem de indulgência.

Essa leitura se reforça no posicionamento da Virgem Maria, ao lado direito de Cristo. Habitual recurso dos homens, a mãe do salvador coloca-se também de olhos baixos, rosto levemente voltado, como quem deseja evitar o contato direto com os horrores que se seguirão.

⁵ Fotos da obra comentada podem ser vistas em:
<http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/index.html>

À volta de Cristo Juiz, aparecem diversos santos que não foram escolhidos ao acaso, mas sim em torno da prerrogativa do suplício. Todos os santos, ou a grande maioria deles, aparecem mesmo com o instrumento do seu suplício: São Lourenço, com a grelha; Santo André, com a cruz em formato de X; São Bartolomeu, com a faca e a pele (auto-retrato de Michelangelo); São Simão, com a serra; São Brás, com as cardas; Santa Catarina de Alexandria, com a roda; São Sebastião, com as flechas e o Cirineu com a cruz. Este trecho do afresco foi inspirado no capítulo seis, versículo nove do livro do Apocalipse.

Os santos escolhidos são então mártires da cristandade e alguns deles se opuseram contra forças terrenas extremamente poderosas, como é o caso de São Lourenço, por exemplo, que aparece logo abaixo da Virgem Maria com a grelha em que foi supliciado. Diácono mártir de Roma, Lourenço de Huesca foi queimado vivo em uma grelha pelo Imperador Décio (201-251 d.C.) por recusar-se a entregar os tesouros da Igreja. Conta a história cristã que Décio ameaçou a Igreja para que ela entregasse seus tesouros, Lourenço então levou a ele os cristãos, que seriam o maior tesouro da instituição. Encolerizado, o imperador o sentenciou a morte no braseiro.

Essas escolhas nos remetem à idéia de que, para estar ao lado de Cristo no Último Dia, há que se sacrificar, sem temer a própria morte, nem mesmo frente aos mais poderosos inimigos.

Ironicamente, um dos poucos santos que não comparece com o símbolo de seu martírio é São Pedro, constituído por Cristo como pedra e fundamento da Igreja (Mt 16, 18-19) que foi, como supõe a tradição, crucificado de cabeça para baixo (SANTIDRIÁN, 2004). Leva ele, no entanto, as chaves do reino que o identificam.

Já na metade inferior do afresco, temos, à direita, os anjos que levam os bem aventurados às alturas, enquanto que, à esquerda, demônios arrastam os condenados ao inferno. Lá está também a figura mitológica, permitida apenas no inferno, de Caronte, barqueiro que expulsa à remadas os condenados do barco que os leva na travessia.

Vemos em resumo, ao alto, o martírio dos cristãos; ao centro, os anjos com as trombetas do juízo; e abaixo ao pé do altar, bem à vista dos fiéis e para onde o olhar destes se dirigiria durante a maior parte do serviço, a punição infernal aos réprobos. Diante de tanto sofrimento, damo-nos conta de quão diferente é o caráter desta obra se a compararmos com a abóbada. Como já se disse, esta é uma composição realizada sob o clima do embate reformista e dos momentos que antecedem a preparação da Contra-Reforma, pois apenas quatro anos depois seriam abertos os trabalhos do Concílio Ecumênico de Trento. Assim,

enquanto o teto é começo, o altar é fim, enquanto um é criação, o outro é destruição, um dá a vida e o outro a retira.

A narrativa que principiou no teto tem seu epílogo no altar. Porém, um problema se apresenta: as histórias contadas no teto parecem fora de ordem em relação ao altar, ou seja, o começo está próximo ao juízo final e tem sua seqüência na direção da parede oposta. Não podemos considerar a história bíblica como um ciclo, pois ela começa no Gênesis e tem seu fim no Apocalipse.

Para restituir às cenas compostas por Michelangelo sua ordem cronológica e histórica, cumprindo as exigências da narrativa, *ut pictura poesis*, devemos “ler” a história no outro sentido. Desta forma, Michelangelo, brilhantemente nos insere na narrativa bíblica, ou seja, quem se posicione com seu lado direito voltado para o altar percebe a seqüência correta que se desenvolve em sentido anti-horário⁶. A história começa deste modo com a criação divina e segue até o dilúvio, quando se cria uma “nova humanidade” que tem a sua continuidade em nós, espectadores de todos os tempos que passam pela capela. A narrativa, continuando em seu sentido anti-horário, chega ao termo no Juízo Final, retratado no altar, à direita do nosso espectador. Ali, a narrativa adianta aos fiéis, leitores da narrativa, o final da história, em que os tempos de misericórdia terão fim e, então, nem Cristo, nem Maria, nem todos os santos lhe servirão de ajuda, se eles não se sacrificarem pela causa de Cristo.

Conclusão

Procurou-se nesta trajetória, discutir as questões decorrentes do *ut pictura poesis*, na obra de Michelangelo. Viria então esta doutrina para emprestar à pintura qualidades literárias, como a narrativa, da mesma forma que seria uma maneira de instar à sociedade o reconhecimento social e intelectual devido aos artistas plásticos e até então reservado aos homens das artes liberais.

Vimos assim, como Michelangelo fez a associação entre o intelecto, as mãos e as criações divinas. Na versão do mestre, Deus fez o mundo com as mãos e não com a palavra. Não é pura coincidência o fato de, a partir do Renascimento, o pintor começar a ser visto como gênio criador, pois até então a criação era prerrogativa exclusiva de Deus, restando ao artista a confecção ou a feitura.

Tentou-se igualmente atribuir uma seqüência narrativa, temporal e, portanto, literária, ao grande conjunto da Capela Sistina. Encontrou-se então não apenas uma narrativa, mas uma história que nos insere em seu curso, nos mostrando, de acordo com o dogma, como tudo

⁶ Mais uma vez, esse posicionamento sugerido pode ser verificado nas fotos em: <http://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/index.html>

começou e como tudo pode terminar, dependendo do comportamento do espectador. Michelangelo talvez aprovasse dizer aqui uma adaptação da conhecida máxima, algo como: a imagem da punição vale mais que mil palavras para amedrontar um pecador.

Abstract: This paper aims at analysing the evolution of the painter's social status in the renaissance. For that, we will investigate how an artist as Michelangelo Buonarotti uses literary components in his works, trying to match the social status of both, painters and poets.

Keywords: arts and literature; Renaissance; Michelangelo

Bibliografia

EDIZIONE Musei Vaticani. *Miguel Angel y Rafael em el Vaticano*. Citta Del Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003.

GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LICHTENSTEIN, J. *A Pintura*, textos essenciais: O paralelo das Artes. São Paulo: Editora 34, 2005, v. 07.

MILTON, J. *O paraíso Perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NERET, Giles. *Miguel Ângelo*. Lisboa: Taschen, 2005.

SANTIDRIÁN, Pedro R.; ASTRUGA, Maria Del. *Dicionário dos Santos*. São Paulo: Editora Santuário, 2004. Tradução de Elizabeth dos Santos Reis.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994.

TRINGALI, D. *A Arte poética do Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. Edição Bilíngüe.