

Michelangelo, cidadão de quatro mundos: o moderno e o medieval, o terrestre e o divino

Michelangelo, citizen of four worlds: the modern and the medieval, the terrestrial and the divine

JOÃO VICENTE GANZAROLLI DE OLIVEIRA*

Resumo: Elaborado em janeiro de 2017, este artigo fala de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e de sua performance em diferentes campos da arte, notadamente a pintura, a escultura, a arquitetura, o urbanismo e a poesia. Único no gênero, Michelangelo é um nome-chave não só para o Renascimento, o Maneirismo, o Barroco e a própria História da Arte com um todo; a História Universal pareceria vazia sem o seu nome. Suas obras são o testemunho vivo de que a verdadeira arte transcende os estilos e as épocas. À sua maneira, Michelangelo é cidadão de, no mínimo, quatro mundos diferentes: o medieval, o moderno, o terrestre e o divino.

Palavras-chave: Michelangelo. Arte. Cultura. História. Idade Média.

Abstract: Written in January 2017, this article addresses the issue of Michelangelo Buonarroti (1475-1564) and his performance in different fields of art, notably painting, sculpture, architecture, urbanism and poetry. Michelangelo is one of a kind, a real key-name not only for the Renaissance, the Maneirism, the Baroque and even the History of Art as a whole; the very Universal History would seem empty without his name. His works are a living proof that the true art transcends styles and epochs. In his own way, Michelangelo is a citizen of at least four different worlds: the medieval, the modern, the terrestrial and the divine.

* João Vicente Ganzarolli de Oliveira é doutor e pós-doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor e pesquisador do Núcleo de Computação Eletrônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O autor agradece ao amigo Mauro Lino do Nascimento pelas importantes sugestões. E-mail: jganzarolli@usa.com

Keywords: Michelangelo. Art. Culture. History. Middle Ages.

A Gustavo Schnoor (1953-2003),
artista, mestre, amigo

A beleza consiste no brilho da forma sobre a escuridão da matéria.

Plotino

1. *Arte a Dio quasi è nipote*

É impossível ser indiferente ao sofrimento; o homem que sofre tem apenas duas escolhas: revoltar-se contra o sofrimento ou aceitá-lo. Dentre as formas de aceitação, a história da cultura revela três atitudes diferentes: a) a do estoico, que “range os dentes e suporta-o” (SHEEN, 2013, p. 148) – assim procedeu Sêneca em seu suicídio ordenado por Nero; b) a do budista, para quem todas as dores e sofrimentos em geral procedem do desejo: daí a crença de que a extinção do desejo produz a tranquilidade inabalável do Nirvana – é como pensava o próprio Buda; c) a do judeu e do cristão, que consideram o sofrimento como algo a ser transcendido: assim ensinou Jesus Cristo com seu próprio exemplo; e Michelangelo, com sua arte, procurou imitá-Lo. Até os dias atuais ainda não foi escrita nenhuma obra crítica que tenha dado conta dos múltiplos aspectos da pessoa e do artista que foi Michelangelo Buonarroti (1475-1564) (cf. ZÖLNER, THOENES et alii, 2010, p. 7)¹. Evidentemente não é essa a intenção das linhas que se seguem.

A verdadeira arte é coisa rara; por isso costumamos valorizá-la. Transpor a fronteira que sempre separou a arte e a não-arte, como querem tantos aventureiros da contemporaneidade, equivale a tirar o valor daquilo que é artístico e expor-nos ao risco de nos tornarmos indiferentes à própria beleza (cf., por exemplo, ARCHER, 2015, p. 12 et passim; e ROOKMAAKER, 1994, p. 46sq). Esperemos que isso não aconteça. Mais do que qualquer outro grande nome do Renascimento, Michelangelo Buonarroti parece ilustrar essa época de tão grande importância para a história da arte e da cultura em

¹ Giorgio Vasari (1511-1574), historiador por antonomásia do Renascimento e discípulo mais famoso de Michelangelo, refere-se ao mestre, sempre, como “Michelagnolo” (cf. VASARI, 1997, p. 1.201-1.276).

geral². Destacou-se magistralmente como escultor, pintor, arquiteto, urbanista e poeta – *numa época em que essas artes haviam atingido o zênite qualitativo, tendo superado até mesmo a Grécia de Péricles*; as estátuas de Michelangelo foram as primeiras, e talvez as únicas, a superar as de Fídias (480-430 a. C.). É notável que alguns poemas de Michelangelo tenham recebido acompanhamento musical da parte de um imigrante de Flandres, Jacob Arcadelt (1507-1568), e que tenham sido os músicos da sua época os primeiros a reconhecer a grandeza de Michelangelo como poeta (cf. CLEMENTS, 1966, p. 3 et passim; ver também PANOFKY, 1960, p. 242). Foram as gerações posteriores que relegaram a segundo plano o talento poético de Michelangelo, ofuscado por seu desempenho magistral nas artes visuais. Não admira que seja assim, dada a supremacia natural dos olhos sobre os outros sentidos. Quando falamos em “arte”, entendemos espontaneamente tratar-se de algo que se dirige aos olhos; as artes não visuais, é comum falarmos delas como se não fossem propriamente “artísticas” – um problema que não fui o primeiro e, seguramente, não serei o último a detectar (cf. ARGAN & FAGIOLO, 1992, p. 92). Seja como for, é nas três grandes artes do espaço, *le tre arti eccellentissime* priorizadas por Vasari (cf. VASARI, 1997, p. 31), que a genialidade artística do gigante da Toscana aflora com mais evidência; é a elas que Michelangelo, *uomo universale*, deve a sua elevação ao patamar da divindade: *il divino Michelangelo é o scultore unico, pittore sommo, ed eccellentissimo architetto, anzi dell'architettura vero maestro*, ainda segundo Vasari, que agradece a Deus por ter nascido na mesma época em que viveu o gênio nascido no vilarejo de Caprese (atualmente chamado “Caprese Michelangelo”), uma centena de quilômetros a leste de Florença (cf. VASARI, 1997, p. 37 et passim).

Por mais que se procure na história da arte, talvez seja impossível encontrar um artista cuja obra se compare à de Michelangelo, em termos de qualidade, variedade e importância. Michelangelo foi alvo do estigma antigo, segundo o qual a escultura e a pintura seriam artes servis, associadas ao trabalho escravo, por necessitarem essencialmente das mãos como mediadoras entre o artista e o produto que ele cria. Era comum, na Antiguidade e na Idade Média, que as artes manuais fossem consideradas plebeias, impróprias para o homem livre

² Michelangelo foi um solitário. Como Beethoven viverá isolado devido à incompreensão de seus contemporâneos e pela surdez crescente, como Bach passará despercebido em sua sublime grandeza entre os alemães do século XVII, Michelangelo foi combatido sem tréguas por todos os que invejavam a grandeza sobre-humana de sua genialidade” (MARGULIES et alii, 1967, p. 2).

(veja-se, por exemplo, Sêneca, 1949 [*Epistolae*], 88, 18). Michelangelo inicia-se na formação humanística com Francesco da Urbino; vencendo a hostilidade da família, torna-se aprendiz no ateliê de Ghirlandaio. Passa a frequentar os jardins de San Marco, pertencentes aos Médici, e Bertoldo di Giovanni apresenta-o às esculturas antigas que lá estavam reunidas. Integrado ao círculo dos Médici (Lorenzo, o Magnífico, tratava-o como filho), Michelangelo assimila o neoplatonismo renascentista. Assistiu às conversações de Landino, Pico della Mirandola, Policiano e de Ficino, cujo paralelo entre a criação divina e a criação artística marca-o profundamente (cf. GILMPEL, 1968, p. 51). Para os neoplatônicos da época de Michelangelo, a beleza é a imagem de Deus que se difunde e se expressa nas coisas; trata-se de um *flusso de la bontà divina*, como diz Castiglione, inspirado em Plotino (c. 200-270) (apud PLAZAOLA, 1970, p. 66).

Herdeiro da arte toscana dos séculos XIV e XV, o Florentino também se alinha com os artistas da Antiguidade. Giotto, aquele que “arranca de cada fato o seu lado mais importante”, como diz Burckhardt (apud HUIZINGA, 1994, p. 168), é um dos seus primeiros modelos. Giotto é o principal inaugurador de um realismo que, interrompido desde os tempos do imperador Constantino (272-337), atinge certa culminância com Masaccio, também ele um inspirador para Michelangelo. Se a Natureza é obra de Deus e a arte imita a Natureza, como ensinavam os gregos, nada mais lógico que ver nas obras artísticas uma segunda geração perante o Criador; noutras palavras, se a arte é filha da Natureza, precisa ser neta de Deus, como Dante deixa bem claro: *arte a Dio quasi è nipote* (DANTE ALIGHIERI, 1955 [*Inferno*], XI, 105)³. Eis um princípio que Michelangelo nunca abandonará.

2. Renascimentos menores e Renascimento propriamente dito

A morte de Lorenzo de Médici (1469-1492) provoca em Florença um clima político desfavorável a Michelangelo, que, movido também pelas predicções de Girolamo Savonarola (1452-1498), deixa a cidade em 1494, refugiando-se em Bolonha⁴. Em 1496, ele vai para Roma, inaugurando uma década de atividades intensas e bem-sucedidas. Antes de completar 30 anos de

³ Tenhamos também em mente que “Comparado à Natureza, nenhum outro sistema tem sido testado, como ela, durante tanto tempo e de tantas formas diferentes” (KNAPP, 2015, p. 10).

⁴ São de Savonarola sentenças como esta: “As criaturas são tão mais belas quanto mais participam e estão mais próximas da beleza de Deus” (apud SANMINIATELLI, s/d, p. 20).

idade, Michelangelo é um dos principais artistas do seu tempo, “não somente pela sua virtuosidade técnica excepcional e o seu conhecimento de anatomia, como também pela riqueza das suas invenções e das soluções que ele encontra nas suas composições, e ainda pela determinação enérgica e caracterização das personagens” (AMBESI et alii, 1991, p. 671). Se é verdade que Giotto “recobre com a sua sombra gigantesca toda a época em que viveu”, como diz Germain Bazin, pode-se afirmar que Michelangelo faz o mesmo com relação ao século XVI – conforme, aliás, esse mesmo autor deixa claro (BAZIN, 1989, p. 13). Considerando que Giotto iguala e, em certos casos, supera os melhores pintores da Antiguidade, e que o critério de qualidade artística baseia-se na imitação do antigo (como pensa Villani e, influenciado por ele, Vasari), o corolário disso não pode ser outro: uma história da arte baseada na ideia de progresso contínuo, uma melhoria de qualidade que exige convergência e um ponto de chegada no qual as três grandes artes do espaço atingem a perfeição máxima. Em Vasari este ponto tem um nome, que é Michelangelo Buonarroti: o artista completo e insuperável na pintura, na escultura e na arquitetura, por isso mesmo chamado *il divino*⁵.

No início do século XVI, ao mesmo tempo em que “a revolução cultural iniciada por Petrarca se propaga e alcança a todos os níveis” (PLAZAOLA, 1970, p. 67), as invasões francesas, bem como os distúrbios daí decorrentes, alteram substancialmente o curso histórico da arte italiana. Declina o poderio florentino; caem os Médici, perdedores do “cetro da arte” (MICHEL, 1909, t. IV, 1a parte, p. 3), e Florença “deixa de ser o que havia sido durante dois séculos: o centro, o coração da Itália” (MICHEL, 1909, t. IV, 1a parte, p. 3). Incapacitada de continuar patrocinando e dirigindo os rumos da arte, Florença continua a liderar o Renascimento, pois serão florentinos os protagonistas da época: “Michelangelo reina em Roma, Leonardo em Milão e Sansovino em Veneza”, é ainda André Michel a dizer (MICHEL, 1909, t. IV, 1a parte, p. 3). Talvez inspirado em Plínio (23-79), Lorenzo Ghiberti (1378-1455) usa a palavra *rinascque* (ancestral de *Rinascità*) para tratar do retorno aos moldes antigos da arte. Os precedentes são muitos. Já na Antiguidade, ansiava-se por renascenças de períodos florescentes. Posidônio, Antíoco de Ascalón e Clemente de Alexandria detectaram uma decadência cultural iniciada com a morte de Aristóteles (ver a esse respeito DANIELOU, 1985, p. 141). Houve renascimentos na época dos imperadores Antoninos, na Espanha visigótica, na Europa carolíngia, na

⁵ Analisando a concepção de progresso artístico, típica da Renascença, Gombrich fala da arte de Michelangelo como “o ponto culminante” (GOMBRICH, 1990, p. 1).

otoniana e na do século XII – todos eles prelúdios do que podemos chamar de Renascimento propriamente dito, do qual Michelangelo está entre os principais representantes e que tem nos escritos de Jakob Burckhardt (1818-1897) a sua primeira grande tentativa de sistematização histórica (cf. JAHN, 1989, p. 704 et passim)⁶.

Na estátua de Davi, herói bíblico que reaparece no contexto de uma Florença orgulhosa das suas virtudes cívicas (“nova Atenas”), Michelangelo soube projetar a altivez típica do Renascimento – época em que se consuma o projeto de restauração da grandeza artística dos tempos de Roma, almejado durante todo o milênio medieval⁷. Diferentemente do que pode levar a crer uma aceitação incondicional das ideias de Burckhardt, a Renascença conecta-se com a arte dos medievais; não há ruptura brusca. Michelangelo, pela religiosidade exacerbada, é um homem de temperamento “essencialmente gótico” (SCHOTT, 1971, p. 8). Sua famosa *Pietà*, escultura da juventude (1498-1499), ainda é fiel à tradição medieval, conforme se nota no manto comprido da Virgem, tão caro aos artistas góticos; de uma religiosidade profunda, talvez inspirada nas predicções de Savonarola em Florença, a *Pietà* representa em pedra a célebre invocação poética de Dante: *Vergine madre, figlia del tuo figlio* (apud CARLI, 1990, p. 268). Não há por que discordarmos de Huizinga quando ele diz que “o pensamento cristão medieval nunca rechaçou a beleza e nem as alegrias do mundo de um modo tão incondicional como geralmente se pensa”, o que não deixa de ser um sinal de que “a continuidade aqui é muito maior do que geralmente se crê” (HUIZINGA, 1994, p. 149, 151 e 153); e nem de Panofsky, para quem “o Renascimento se manteve unido à Idade Média por mil laços”, e “a herança da Antiguidade clássica, por muito tênues que fossem os fios da tradição, nunca chegou a perder-se de modo irrecuperável” (PANOFSKY, 1994, p. 38). Uma prova disso, referida há pouco, é a existência de renascimentos menores, que podem ser detectados no fim da Antiguidade e durante a Idade Média, e que antecedem este de que estamos a falar. É justamente a eles que se refere Panofsky quando fala de “alguns vigorosos movimentos renovadores de tom menor antes da ‘grande renovação’ que culminará na época dos

⁶ Fora do circuito ocidental, também se pode falar num renascimento ocorrido na Pérsia sassânida, e em pelos menos dois no Império de Bizâncio (durante os séculos X e XIII) (cf. AMBESI et alii, 1991, p. 857). Sobre o Renascimento grego dos séculos II e III d. C., apoiado pelos imperadores Antoninos, cf. GANZAROLLI DE OLIVEIRA, 2004, p. 144-165.

⁷ Diferentemente de Donatello (1386-1466) e de Verrocchio (1435-1488), Michelangelo representa Davi *antes* da vitória sobre Golias, criando dessa forma “uma das figuras mais dramáticas de todos os tempos” (SCHOTT, 1971, p. 41).

Médici” (PANOFSKY, 1994, p. 38).

A Europa começou a deixar de ser medieval no fim do século XIII; a decadência da Escolástica era um dos sinais de que novos tempos se aproximavam. Se as mudanças foram mais abruptas em solo italiano que eslavo, nórdico, germânico, francês ou ibérico, isto se atribui à afinidade natural da Itália com a tradição romana – que, embora fragmentada, sobreviveu na literatura e nas outras artes –, e também à pouca aceitação que o Gótico, um estilo setentrional, teve nas terras ensolaradas da Península (cf. WORRINGER, 1948, p. 45 et passim). É inegável que a Renascença liga-se diretamente ao *individualismo* e à *descoberta do homem e do mundo* de que fala Burckhardt no seu ensaio mais famoso (cf. BURCKHARDT, 1944, p. 160 et passim); isso é tanto causa quanto efeito do *humanismo* – movimento cultural que, apoiado na leitura dos clássicos gregos e latinos, valoriza ao máximo o homem como ser racional, por isso mesmo livre e senhor do seu próprio destino, encontrando em Petrarca, Boccaccio, Pico della Mirandola, Erasmo e Tomás Morus a sua expressão máxima. A Renascença vincula-se também à descoberta em solo italiano de estátuas antigas como o *Laocoonte* e o *Apolo de Belvedere*, bem como à visão laica e empírico-científica da Natureza, aliada à ideia de uma dignidade especial do artista, conforme se vê preconizado nos escritos de Alberti, em meados do século XV. Também é necessário que se veja no Renascimento italiano um fenômeno que se irradia pela Europa, encontrando recepção em pintores nórdicos como Dürer (1471-1528), também ele um artista e teórico, o exemplo maior da fusão ocorrida ao longo do século XV entre a arte do sul e a do norte da Europa (cf. WARBURG, 1980, p. 173sq).

Não se trata, absolutamente, de um processo homogêneo; o Renascimento comporta muitas variantes. Na França e na Península Ibérica, o Gótico prolonga-se até o século XVI; na Inglaterra mais ainda. Fragmentado política e geograficamente, o mundo alemão dos séculos XV e XVI revela uma arte descentralizada, por assim dizer. Não obstante isso – ou talvez por causa disso –, trata-se de uma das fases mais brilhantes da arte alemã. Estilisticamente falando, o que se vê é uma transição: já não é o Gótico, mas tampouco é um Renascimento no sentido italiano. A arte alemã, embora mantenha a temática religiosa na maioria das vezes, distancia-se progressivamente da autoridade da Igreja. *Pari passu*, pintura e escultura se emancipam em relação à arquitetura (ver a esse respeito MICHEL, 1912, t. V, 1ª parte, p. 3-5). Faltando o mecenato da Igreja e dos príncipes, serão os burgueses a patrocinar as artes. Consequência disso é a inversão da hierarquia tradicional entre elas: a arquitetura perde

a sua hegemonia, pois “só a Igreja, que era eterna, podia elevar catedrais gigantescas cujo acabamento demandava diversas gerações” (MICHEL, 1912, t. V, 1ª parte, p. 7). Inventores da imprensa, os alemães concentram-se nas artes gráficas, dada a sua capacidade de atender mais rapidamente às finalidades comerciais. São elas que ditarão o tom para as artes maiores. Numa sociedade predominantemente burguesa, mais ainda do que nos países latinos, o artista é identificado com o artesão. Dürer, tratado como nobre em Veneza, receou voltar a Nuremberg, era visto como mais um entre muitos trabalhadores braçais e, por isso mesmo, plebeus (cf. MICHEL, 1912, t. V, 1ª parte, p. 6).

3. Adão, *prima scultura*

Incluído contra a vontade nos vaivéns da política do século XVI, Michelangelo deixa Roma em 1506; o clima é de animosidade entre ele e o Papa Júlio II. Em 1508, porém, retorna e aceita a proposta do Vaticano de decorar o teto da capela Sistina, representativo, indubitavelmente, do “apogeu da pintura monumental” (DE RYNCK, 2004, p. 130). Embora Michelangelo não se julgasse pintor, seu conjunto magistral de afrescos bíblicos tornou-se indissociável da própria história da pintura; sem eles, esta parece perder o sentido. Após a morte de Júlio II, em 1513, novo contrato é firmado com Michelangelo; desta vez são esculturas para o túmulo papal: nascem os *Escravos* e o *Moisés*, “que exprime com uma energia atormentada o mesmo ideal de grandeza moral que anima os *Profetas da Sistina*” (AMBESI et alii, 1991, p. 673). Em 1516 o papa Leão X encarrega-o do embelezamento da fachada de San Lorenzo, em Florença. Interrompidos os trabalhos em 1520, Michelangelo ocupa-se da construção de uma nova sacristia para aquela igreja, e também da biblioteca Laurenciana. A concepção de Brunelleschi, arquiteto da sacristia antiga, é radicalmente modificada: as estruturas adquirem um ritmo ascensional e uma tensão é criada pela presença do *Dia*, da *Noite*, da *Aurora* e do *Crepúsculo* – imagens monumentais em mármore do tempo em seu caráter fugidío; retratam a marcha inexorável do tempo, mantendo-se “potentes mas abandonadas numa imobilidade angustiante” (AMBESI et alii, 1991, p. 674). Tudo converge para a ideia de vida que marca o grupo escultórico da *Virgem com o Menino*. Em 1530 a República de Florença chega ao fim. Michelangelo recomeça, então, os trabalhos para a Nova Sacristia e o túmulo de Júlio II; é quando esculpe os quatro *Prisioneiros*, “corpos gigantescos que parecem se debater em vão contra uma opressão angustiante, materializada pela pedra que ainda os encerra” (AMBESI et alii, 1991, p. 674).

Em 1534, Michelangelo volta a Roma, onde aceita a proposição de Clemente VII (renovada posteriormente por Paulo III) de pintar o *Juízo Final* sobre a parede do altar da Capela Sistina, obra que se estende de 1536 a 1541. O espaço aí é tratado como ambiência ilimitada por Michelangelo, que também revoluciona a iconografia tradicional do tema, preferindo a liberdade de ação ao equilíbrio. O que se vê é uma tragédia universal, “*Divina Comédia* do Renascimento”, como diz Tolnay (apud SCHOTT, 1971, p. 62), autêntica *Dies Irae* transposta do mundo musical para o plástico, desencadeada pelo gesto de Cristo no papel de Juiz. Entre 1540 e 1550, Michelangelo esculpe *Lia e Rachel*, e pinta os afrescos da Capela Paulina, representativos da *Conversão de Saulo e do Martírio de São Pedro*. Após esta fase, o artista consagra-se principalmente à arquitetura. Na biblioteca Laurenciana, cuja construção continua, a tensão dramaticamente vertical do lugar é contraposta à horizontalidade cadenciada e solene que caracteriza a sala de leitura. Afastando-se do plano central de Bramante, Michelangelo empenha-se com entusiasmo na reconstrução da nova basílica do Vaticano, criando “um colossal organismo plástico” (AMBESI et alii, 1991, p. 674) que converge para a cúpula – lugar de concentração dinâmica da tensão que rege o conjunto dos membros deste edifício predominantemente vertical, e “elemento plástico dominante na paisagem urbana [de Roma]”, como aponta Leonardo Benevolo (BENEVOLO, 1983, p. 449). Nessas duas grandes obras arquitetônicas, encontramos um Michelangelo que alguns consideram maneirista – pois, em lugar da harmonia espartana, da clareza e do repouso (ideais típicos da Renascença), prefere a tensão, a complexidade e o inesperado que marcam o Maneirismo. Michelangelo é essencialmente um autodidata na pintura, na escultura e na arquitetura; o mesmo se diga do urbanismo, arte em que ele se destaca pela sistematização do Capitólio, em Roma (ver a esse respeito PEROGALLI, 1994, p. 452sq). Criando suas próprias regras, ele sai em busca da “beleza pura, ideal em si e expressiva”, como percebe André Michel (MICHEL, 1909, t. IV, 1ª. parte, p. 51). Michelangelo desbrava novos caminhos e lança os alicerces do Barroco, sem ser, propriamente, o seu iniciador (cf. ZEVI, 2002, p. 113): “mestre mais possante da Renascença” (MICHEL, 1909, t. IV, 1ª. parte, p. 51), ele conduz esta arte ao clímax; havendo esgotado as suas possibilidades, Michelangelo concorre para o seu declínio (cf. ARGAN, 1998, p. 129).

Suas últimas obras – grupo que inclui esculturas como a *Pietà da Palestrina* e a *Pietà Rondanini*, muitos desenhos e poemas – têm inspiração nitidamente religiosa; são meditações sobre o sacrifício de Cristo, no qual Michelangelo vê a culminância do destino e do resgate de toda a humanidade. Prevalece em todas

essas criações o desejo de libertar a alma da sua “prisão corpórea”; é a versão plástica do neoplatonismo renascentista, que toma a beleza como verdade supra-sensível. Neoplatônico também é o princípio segundo o qual a beleza da obra escultórica resulta da eliminação do supérfluo; trata-se de eliminar o excesso de pedra bruta, de modo a permitir que a forma seja devidamente purificada, libertada, se quisermos, do excesso de matéria que a aprisiona. É um método que Michelangelo leva às últimas consequências. A escultura *A Noite*, Michelangelo chegou a dizer que não a tinha propriamente criado, mas simplesmente libertado da sua massa. O que está em questão é retirar a estátua que se acha oculta na pedra, *circonscrita in il marmo*, ideia expressa literalmente em seus versos:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo in sè non circonscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'ingegno*⁸.

“Conceito”, aqui, está em consonância neoplatônica; é princípio dinâmico atuante no espírito do artista e que ele projeta sobre a matéria, transformando-a em obra (ver a esse respeito PLAZAOLA, 1970, p. 418). Esse modo de conceber a forma artística, Michelangelo também lança mão dele na pintura; no seu entender, a boa pintura “nada mais é do que uma representação das perfeições de Deus” (apud PLAZAOLA, 1970, p. 562). No afresco da *Criação de Adão*, o despertar do primeiro homem com o toque da mão de Deus é análogo ao procedimento de Michelangelo, que retirava da pedra as formas escultóricas adormecidas. Se a Natureza é obra de Deus e a arte, complemento dela, é obra do homem, o artista pode ser visto como aquele que imita o próprio Criador. É nesse contexto que Vasari chama Adão de *prima scultura* (VASARI, 1997, p. 32)⁹.

⁸ “O artista excelente não possui conceito algum / Que um mármore não circunscreva / Com sua massa; e somente o alcança / A mão que obedece ao intelecto” (apud PANOFSKY, 1994, p. 114; precedentes da mesma teoria podemos ver em Leon Battista Alberti [1404-1472] [cf. PANOFSKY, 1994, p. 113, 249 et passim]). Lembremo-nos, outrossim, de que “A mesma intenção artística está presente em ato nos chifres talhados da rena pré-histórica, na escultura de Michelangelo, numa incisão em marfim paleocristão e num retrato de Rembrandt” (CLAIR, 2008, p. 107).

⁹ Nem sempre a matéria bruta libertava a forma desejada por Michelangelo. Algumas vezes a estátua era deixada incompleta no mármore. É o que acontece com o *São Mateus*, de 1506, “cujos gestos parecem evocar o baldado combate para libertá-lo” (JANSON, 1992, p. 12). O escultor é aquele que dá vida à pedra, tal como Deus infundiu a vida no barro, criando o homem. É o que demonstra a etimologia de “Adão” (cf. hebraico *adama* = “terra”) e de “homem” (cf. latim *humus* = “barro”) (comentei esse assunto noutro lugar [cf. GANZAROLLI DE OLIVEIRA, 2008, p. 38-39]).



Figura 1 – Desenho do Autor, baseado em autorretrato de Michelangelo

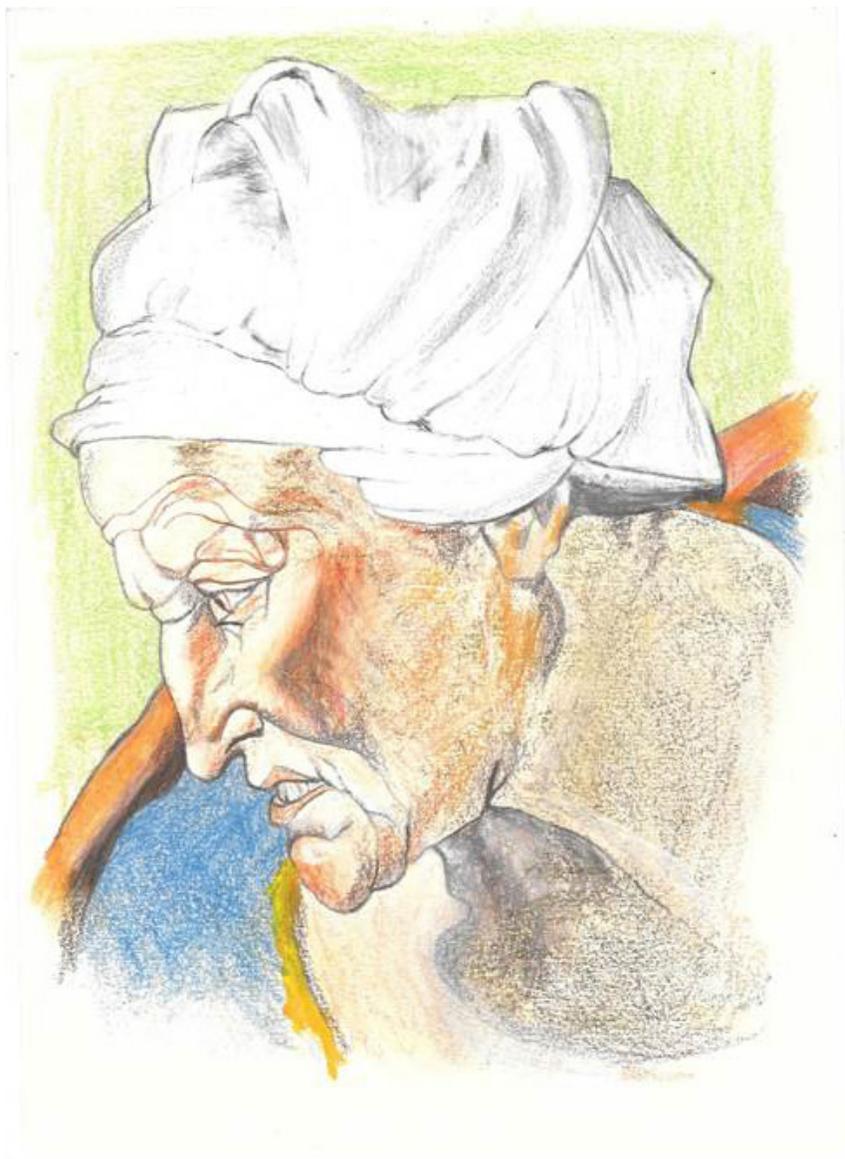


Figura 2 – Sibila de Cumas. Os medievais viram no poeta latino Vergílio (70-19 a. C.) e na sua Sibila de Cumas (presente nos versos das *Éclogas*) profetas do nascimento de Cristo. Eis porque Vergílio será escolhido por Dante como guia na *Divina Comédia*, e a Sibila de Cumas será pintada por Michelangelo no teto da Capela Sistina. Desenho do Autor.

4. Michelangelo, único artista vivo na primeira edição das *Vite*, de Vasari

Personalidade atormentada e solitária, apaixonada e generosa, Michelangelo deixou cerca de duzentos e cinquenta poemas; destacam-se na lírica italiana do século XVI tanto pelo tom enérgico e austero como pela tensão contínua que percorre os versos, inspirados na metafísica neoplatônica e por vezes enquadráveis na literatura dita maneirista. Tipicamente maneirista é a contradição assumida neste verso: *Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio* (apud COUFFON, et alii, 1994, t. V, p. 6.370), que parece formar um dueto com o célebre *muero porque no muero*, de Santa Teresa D'Ávila (1515-1582)¹⁰. A poesia deste artista pluridimensional que se considerava “apenas” escultor é reflexo de uma religiosidade profunda e das convicções contra-reformistas que marcaram o *Cinquecento*. Transparece nos versos de Michelangelo uma autocrítica rigorosa quanto ao seu papel como artista, bem como o princípio (possivelmente ouvido diretamente de Girolamo Savonarola) segundo o qual apenas os artistas de valor devem pintar imagens nas igrejas; Michelangelo não se contenta em adotar esse princípio: transmite-o ao discípulo e amigo Francisco de Hollanda.

Ainda em vida, seus contemporâneos elegeram-no artista máximo da Renascença. Não por acaso Michelangelo é o único artista vivo na primeira edição das *Vite*, de Vasari. Em Michelangelo, a Renascença atinge tanto o clímax quanto o fim dramático. Sua morte, ocorrida em 1564, marca o encerramento da *época de ouro* da Renascença. Segue-se a esta uma crise que muitos caracterizam como *Maneirismo*, denominação longe de ser unívoca e que aparece pela primeira vez no fim do século XVIII – bem antes, portanto, de servir de título ao livro célebre de Hauser¹¹. Vasari utilizava expressões como *maniera moderna* ou *gran' maniera* para falar da arte dos grandes renascentistas, em especial Michelangelo, que, segundo ele, havia superado a todos (antigos e contemporâneos) no referente a “vencer a Natureza”, alcançando a sua própria essência e retratando-a por meio da arte. Entretanto, a *maniera moderna*, exaltada por superar os modelos da Antiguidade e a própria Natureza, desviou-se do seu sentido primi-

¹⁰ Santa Teresa D'Ávila foi, sem dúvida, uma das melhores escritoras e mais imponentes personagens femininas de todos os tempos; na Mística religiosa, será difícil encontrar homem ou mulher, em toda a história da humanidade, comparável a ela (cf. DE JESÚS, 1949, p. 17-18 et passim).

¹¹ Sobre a polêmica em torno do conceito de “maneirismo”, ver SCHNOOR, 1997, n. 1, p. 32sq.

tivo; tratava-se não mais de imitar as obras da Natureza, mas sim de copiar as dos grandes mestres. O próprio Michelangelo, juntamente com Rafael e Correggio, era um desses grandes mestres copiados; quanto aos copiadore, atinham-se apenas à *maneira* e não ao *espírito* da arte de Michelangelo. Evidentemente, ficavam muito abaixo dele (cf. GOMBRICH, 1985, p. 277-278)¹².

É nesse último sentido que Lionello Venturi fala dos maneiristas como “artistas menores que haviam desenvolvido um estilo chamado *maneirismo*, porque se fundamentava na maneira de criar que era própria dos seus mestres” (VENTURI, 1950, p. 88; ver também JAHN, 1989, p. 525). Da mesma fonte vem a acepção pejorativa, que vê no *maneirismo* o abandono do estudo da Natureza, o cultivo da cópia fria, o ultrarrefinamento, o virtuosismo como objetivo em si mesmo, a falta de espontaneidade e de inspiração própria. Tais foram as críticas surgidas no século XVII e que dominaram até o começo do século XX, dando a ideia generalizante de um declínio da arte, logo após o Renascimento ter alcançado o zênite. No seu ensaio sobre estética, Juan Plazaola fala de uma “ditadura das academias” como fenômeno típico do Maneirismo e do Barroco (PLAZAOLA, 1970, p. 72). Na suas *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos modernos*, publicada em 1672, Giovan Pietro Bellori foi o primeiro a exprimir com suficiente clareza a opinião de que a arte havia decaído após o esplendor alcançado por Rafael (1483-1520); desse modo, Bellori lançou as sementes para a crítica dos neoclássicos à arte barroca (ver a esse respeito COUFFON et alii, 1994, t. VI, p. 7.522). Pode-se concordar com Gombrich quando ele diz que “a palavra ‘maneirismo’ ainda retém para muitas pessoas a sua conotação original de afetação e cópia superficial, de que os críticos do século XVII haviam acusado os artistas do final do século XVI” (GOMBRICH, 1985, p. 302). Entretanto, o maneirismo também pode expressar a individualidade artística, em oposição à

¹² Para um entendimento mais profundo das diferenças entre *imitação* e *cópia*, o filósofo Gerd Bornheim (1929-2002) fornece-nos linhas esclarecedoras: “(...) sobre esse mal-entendido, escreve o próprio Winckelmann: ‘A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz delas um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse foi o seguido pelos gregos.’ O que interessa, pois, não está simplesmente na cópia, e sim no eidos, na ideia ou na forma universal. O sentido da imitação não é naturalista ou realista, mas platônico. O importante, quando se faz arte, não consiste simplesmente em copiar os antigos, e sim em pensar como os gregos, em comportar-se como eles, exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos. Só desse modo a imitação pode ser criadora e evitar o impasse do servilismo (BORNHEIM, 1975, p. 19; ver também GANZAROLLI DE OLIVEIRA, 2003, p. 125-129).

mera obediência servil a normas estéticas, como percebeu Francisco de Hollanda, já no século XVI (ver a esse respeito BAZIN, 1989, p. 34-35). Na década de 1920, em contexto expressionista, o Maneirismo começou a ser efetivamente valorizado. Nas primeiras linhas do seu ensaio clássico sobre o assunto, Arnold Hauser fala de uma “reabilitação do Maneirismo, último período artístico a ser redescoberto e fundamentalmente reavaliado em nossa época” (HAUSER, 1976, p. 15). Atualmente, é costume vê-lo como período artístico legítimo, não mais um simples interlúdio que antecede o Barroco, e menos ainda uma fase declinante do Renascimento. Tomado como fase de consumação extrema das conquistas da arte do século XVI, o Maneirismo inclui nomes como os de Bramante, Rafael, Palladio e Michelangelo. No começo do século XVI, Michelangelo revelava traços maneiristas, entendidos como o culto do estilo e da elegância formal, a busca pela variedade e complexidade, e também a virtuosidade extrema na composição.

5. O Barroco

É próprio da história da cultura a designação inicialmente pejorativa dos estilos artísticos. Os renascentistas, veneradores que eram da arte antiga, consideram “gótico” aquilo que era bárbaro ou decadente, pois vinha dos godos, uma das tribos germânicas que levaram o Império Romano à desintegração¹³. *Mutatis mutandis*, a situação se repete no século XVIII; para os neoclássicos, havia uma arte plebeia interposta entre o Século das Luzes e o Renascimento. “Barroco” parece vir de *barrueco* (= “imperfeito”), designação que os joalheiros ibéricos davam às pérolas irregulares no seu formato (cf. BAZIN, 1993, p. 1). Coube a Wölfflin, em finais do século XIX, o reconhecimento de valores positivos na arte dita “barroca”¹⁴. Pertencem à mesma linhagem os escritos de Curtius e de Eugenio D’Ors, que veem no barroco a expressão antitética do clássico, mas tão legítima quanto ele no mundo da arte; são autores que se opõem à tese de Benedetto Croce, segundo a qual o barroco é meramente “uma das variedades do feio” (apud D’ORS, s/d, p. 124). Trata-se, no entender daqueles autores, de uma

¹³ Cassiodoro, no início da Idade Média, fala em “gótico” referindo-se ao que vinha dos godos (cf. BAZIN, 1989, p. 87). Antes de escrever a *Crítica do juízo*, Kant via na arquitetura gótica algo de “bárbaro” e “inepto” (cf. MENÉNDEZ PELAYO, v. IV, p. 22).

¹⁴ Contemporâneo de Wölfflin, Benedetto Croce ainda vê no Barroco o estigma da negatividade, uma espécie de “não-estilo” (cf. AMBESI et alii, 1991, p. 66).

ocorrência artística universal, constante na história, que aparece ora aqui ora ali, nos mais diversos tempos e nas mais variadas localidades geográficas. O conceito ainda carece de consenso quanto ao seu significado e, obviamente, à sua abrangência. Chega a ser difícil falar de um denominador comum da arte barroca. Por outro lado, é inegável que são barrocos Caravaggio, Carracci, Bernini, Monteverdi, Rubens e Velásquez. Ninguém duvida, tampouco, que o Barroco se propaga na América sob a tutela dos jesuítas – daí o “barroco mineiro”, designação em que se enquadram as obras do artista brasileiro Aleijadinho (ver a esse respeito BAZIN, t. I, p. 7 et passim). Não há motivos para que se rejeite a tese de Wölfflin, que detecta nas artes visuais do Renascimento um estilo linear, que enfatiza o contorno das coisas, delimitando-as como corpos sólidos e por isso mesmo palpáveis; e nas do Barroco a predominância de um estilo que aceita a indeterminação intrínseca das coisas, além de certa procura pelo ilimitado e pelo infinito. É o que nos ajuda a compreender, ainda sob a perspectiva de Wölfflin, a diferença entre uma gravura de Dürer e outra de Rembrandt; entre um retrato feito por Bronzino e outro feito por Velásquez (cf. WÖLFFLIN, 1991, c. I et passim).

O Barroco propõe um novo tipo de relação entre o artista e o espectador da arte: prevalece o lado emocional, os artistas visando a emocionar e persuadir, apoiados numa imaginação que não se compraz com limites; as imagens são eloquentes, realistas ao extremo; chegam ao primeiro plano também os efeitos de *mise en scène* tão complexos quanto espetaculares; dá-se uma interação entre todas as artes e surge uma nova concepção de espaço e de Natureza em sua relação com o homem. Se na pintura a luz e a cor são enfatizadas, e o equilíbrio simples é rejeitado em prol de uma composição mais audaciosa, o espaço arquitetônico passa a ser visto como realidade dinâmica, regida por curvas que se alternam, criando reentrâncias e saliências; o espaço observado ora se comprime, ora se expande, num ilusionismo que às vezes torna inútil a fronteira entre exterior e interior. O Barroco responde aos anseios de prestígio e ostentação da aristocracia europeia, bem como aos projetos espirituais e temporais do Vaticano, ocupado com a Reforma. O Barroco associa-se estreitamente à Contrarreforma. A Igreja precisava demonstrar o poder de que dispunha na Terra; é um poder que se traduz em sons com a polifonia de Palestrina e, em pedra, com as colunatas de Bernini na Praça de São Pedro, que parecem abraçar a humanidade por inteiro. Seguindo as instruções de Paulo V, Maderno, já no século XVII, acrescenta uma nave ao plano central da basílica, fazendo com que

ela retorne ao esquema dos tempos de Constantino. No grande átrio de Bernini temos a versão barroca do átrio antigo. É a Igreja voltando às suas origens. Não obstante as perdas territoriais decorrentes da Reforma, a Igreja sai vitoriosa do Concílio de Trento (1545-1563); permanece um sentimento de universalidade, fortalecido pela sua expansão nas terras do Novo Mundo. É muito significativo que Inácio de Loyola, protagonista da Contra-Reforma, tenha visto em Michelangelo o artista mais habilitado para o projeto da igreja do Gesù, tida comumente como modelo de arquitetura barroca, após a sua conclusão, por Vignola e Giovanni della Porta (cf. CLEMENTS, 1966, p. 40).

É profunda a influência de Michelangelo sobre o Barroco, tanto nas artes visuais quanto na poesia. Em uníssono com a *visión lejana* de José de Ortega y Gasset e com a “emancipação da Terra”, preconizada por Eugenio D’Ors, Helmut Hatzfeld vê no teto da Capela Sistina, reveladora de “um mundo de dimensões sobre-humana” (GOMBRICH, 1985, p. 232), a primeira pintura propriamente barroca – antecessora imediata das visões distantes que comparecem na abóbada de Santo Inácio, em Roma; e também das visões dos céus brilhantes de El Greco, Tintoretto, Murillo, dos Carracci e de outros artistas da Contrarreforma. A proliferação inesgotável de figuras no teto da Capela Sistina é uma demonstração do *horror vacui* já típico do Barroco¹⁵. Também no *Giudizio*, a espiritualização progressiva que Michelangelo dá à sua linguagem pictórica anuncia o estilo barroco. Percebe-se bem isso no gesto de Cristo, protagonista de toda a cena: “A mão levantada e aberta imprime uma espécie de movimento rotatório em toda a multidão, que desmorona sobre o lado direito do afresco, para reaparecer no lado esquerdo, como se fosse sugada para o alto por uma tromba de vento tempestuoso” (CARLI, 1987, p. 264). Tudo é dramático, nada é imóvel; desagregam-se os planos que contêm a “avalanche de corpos entrelaçados” (MICHEL, 1909, t. IV, p. 372). Note-se ainda que “as incertezas e polaridades do espírito humano aparecem tão claramente na face da estátua *Il Sogno* quanto no rosto perplexo de outro sonhador barroco para quem a vida é ilusão, sombra, ficção e sonho: Sigismnudo, em *A vida é sonho*, de Calderón” (CLEMENTS,

¹⁵ Além das profecias relativas à vinda de Cristo, o assunto da pintura são os episódios bíblicos da Criação e de Noé. Gombrich refere-se ao fato dizendo que era “como se essa imensa tarefa não satisfizesse o seu impulso irresistível de criar sempre novas imagens”; e que por isso Michelangelo “encheu a moldura entre essas pinturas com uma multidão de figuras”. Nos arcos e nas partes abaixo deles, Michelangelo “pintou uma sucessão interminável de homens e mulheres em infinita variação – os ancestrais de Cristo, conforme são enumerados na Bíblia” (GOMBRICH, 1985, p. 232).

1966, p. 39). Encontramos nos versos de Michelangelo momentos de misticismo e aflição que lembram muito Quevedo na sua fase ascética, Santa Teresa D'Ávila e outros grandes nomes da literatura maneirista e da barroca.

Considerações finais – Michelangelo, *il divino*

Comparado aos seus predecessores medievais, o artista do século XV ascendera na escala social. No século XVI, ele ascendeu ainda mais. Gombrich tem razão ao dizer que “em sua longa vida, Michelangelo testemunhou uma completa mudança na posição do artista”, e que “em certa medida foi ele mesmo quem provocou essa mudança” (GOMBRICH, 1985, p. 229). Michelangelo Buonarroti tornara-se *il divino Michelangelo*, integrante do grupo de homens para quem “nada parecia impossível e que, talvez por essa mesma razão, realizaram o que aparentemente era impossível” (GOMBRICH, 1985, p. 220). Há na pintura de Michelangelo certa submissão à escultura, atividade preferida por ele, na qual “atinge um primado talvez absoluto em toda a história dessa arte” (CARLI, 1987, p. 250). Para Michelangelo, a pintura é tão melhor quanto mais ela tende ao relevo¹⁶. As cores das suas pinturas, Michelangelo utiliza-as pensando principalmente na relação necessária entre claro e escuro; não pensa na cor em si mesma. Ele “imagina a forma do lado de fora da cor”, como esclarece Lionello Venturi (VENTURI, 1950, p. 76). É estreita a relação entre tal procedimento e o neoplatonismo afinado pelo diapasão do egípcio Plotino, que via na beleza a *vitória da forma sobre a matéria* (ver a esse respeito FRAILE & URDÁNOZ, 1986, v. II [1º], p. 172; SUASSUNA, 1979, p. 65). Tudo isso também converge para a preferência substancial de Michelangelo pela escultura; substitua-se *forma* por *estátua* e *matéria* por *pedra em excesso*, e teremos resumida em poucas palavras a concepção escultórica do gigante florentino. Ele admitia escrever poesia pelo simples prazer de escrevê-la (*per mio piacere, é dito numa das suas cartas*¹⁷), e considerava essencialmente idênticos os processos de criatividade literária e plástica. Um dos seus biógrafos, Giovanni Papini, diz com propriedade que “Após tanto duelo contra a pedra, após tanto esforço para dominar a anatomia, ele sentia nostalgia da palavra, da linguagem da alma” (PAPINI, 1949, p. 437).

A base da formação artística de Michelangelo assenta-se menos em seus contemporâneos que na *Divina Commedia* (que ele sabia de cor), na Bíblia e nas

¹⁶ “Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona quanto più va verso il relevo” (apud CARLI, 1987, p. 254).

¹⁷ Apud CLEMENTS, 1950, p. 8. A maior parte das poesias de Michelangelo foram escritas entre 1530 e 1560.

doutrinas de Platão e de Plotino. Na poesia, Michelangelo nutriu-se de Ariosto, Dante, Petrarca, Homero, Safo (?), Vergílio, Ovídio, Horácio e muitos outros; na filosofia e na cultura geral, de Platão, Plotino, Pitágoras, Lucrecio, Plutarco, Cícero, Villani e Ficino; na teoria da arte, de Vitruvius, Alberti e Palladio. Não enxergava méritos nos seus próprios poemas (cf. CLEMENTS, 1966, p. 8-9). A bem dizer, seus escritos, que reúnem poesias (muitas inacabadas) e cartas, são de qualidade literária variável. Alguns possuem grande profundidade poética, como se vê neste pequeno terceto: *Come fiamma più cresce più contesa / Dal vento, ogni virtù che'l cielo esalta. / Tanto più splende, quant'è più offesa*¹⁸. É particularmente nas *Rime* que Michelangelo expõe suas ideias sobre arte. Não é verdade que ele tivesse uma formação humanista precária, como alguns biógrafos chegaram a dizer. Correspondia-se em latim e dominava a obra inteira de Dante, o que não era pouco para a sua época e muito menos para a nossa.

Um denominador comum em sua produção artística é a presença humana. Entende estar no homem o centro de interesse das artes visuais: cabe à escultura recriar em três dimensões as formas humanas, respeitando-lhes a complexidade anatômica; a pintura deve ser, ela mesma, escultórica, imitativa da plenitude das formas esculpidas; à arquitetura cabem também as qualidades orgânicas da figura humana. Michelangelo difere dos seus contemporâneos renascentistas em geral, que costumavam ver na arquitetura uma relação abstrata com o corpo humano, deixando que prevalecessem as proporções numéricas. Pensava nas partes do edifício em analogia com as funções orgânicas que se observam no homem; no entender de Michelangelo, a obra arquitetônica precisa de elementos análogos aos olhos, ao nariz, aos braços e assim por diante – e isso nos transmite a impressão de uma estrutura móvel, um “edifício que vive e respira”¹⁹. É significativo que Michelangelo tenha feito poucas plantas em perspectiva; pensava num observador em movimento e preferia usar maquetes de argila, o que não espelha a sua visão escultórica da arquitetura. Para ele, “a imagem humana era o veículo supremo da expressão” (JANSON, 1992, p. 451)²⁰. Neoplatônico, via na pedra a prisão geológica das estátuas e no corpo humano a prisão terrena da alma. Não foi Plotino a dizer que o que mais o atormentava era *ter um*

¹⁸ “Assim como a chama cresce quanto mais é atormentada pelo vento, toda virtude que o céu exalta resplandece tanto mais, quanto mais ela é ultrajada” (apud COUFFON et alii, 1994, t. V, p. 6.370).

¹⁹ James S. Ackermann (apud PATETTA, 1984, p. 137).

²⁰ As criações humanas costumam se destinar ao uso do próprio homem. Não surpreende que “as relações presentes no que o homem fabrica estejam intimamente relacionadas com as que determinam o seu corpo”, como diz Ernst Neufert (NEUFERT, 1965, p. 18).

corpo?²¹ Lemos em Michelangelo: *la morte è'l fin d'una prigione oscura*²². Eis um dualismo entre corpo e espírito que Michelangelo vivenciará com o máximo de intensidade; é algo que transparece nos seus escritos e, particularmente, nas suas figuras esculpidas, todas elas dotadas de “um *pathos* extraordinário; calmas no exterior, parecem agitadas por uma energia psíquica irresistível, que não se liberta por meio do movimento físico” (JANSON, 1992, p. 451). Michelangelo via na arte uma *Biblia laicorum*, ideia não muito distante da que, mil anos antes, outro italiano, São Gregório Magno, usara para definir a função da pintura relativamente à população europeia – analfabeta na sua maioria e potencialmente católica na sua totalidade, segundo a perspectiva da Igreja em ascensão: “(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados. Nela os ignorantes veem aquilo que devem seguir; nela leem aqueles que desconhecem as letras” (apud MIGNE, 1844-1855, 77, 1.128).

A arte de Michelangelo alcança a categoria do sublime, essa hipertrofia da beleza, já detectada pelos antigos e que nele recebe o nome de *terribilità* (cf. JAHN, 1985, p. 554). É Condivi a dizer que Michelangelo “amou não somente a beleza humana, mas também cada coisa bela”; “colhia o belo na Natureza assim como a abelha recolhe o mel das flores” (apud SANMINIATELLI, s/d, p. 25). Romain Rolland refere-se a Michelangelo como uma “montanha colossal que se elevava por cima da Itália do Renascimento, e cujo perfil atormentado vemos de longe perder-se no céu” (ROLLAND, 1925, p. 252). Michelangelo nunca se submeterá a uma “história da arte sem nomes”, na linha de Winckelmann e de Wölfflin; sua obra ultrapassa as teorias da arte e a própria História. Protagonista do Renascimento, Michelangelo está entre os inspiradores do Maneirismo e do Barroco; não obstante, continuou a ser um homem medieval, “que na casa dos setenta despojou-se do seu traje de humanista para vestir-se da humildade cristã e da dignidade celeste” (SCHOTT, 1971, p. 192). Trata-se de uma dignidade já presente no próprio nome do artista e que este, ainda jovem, soube valorizar e conduzir às últimas consequências. Em sua mais famosa *Pietà*, esculpida quando tinha menos de 25 anos, Michelangelo assina MICHEL ANGELUS; refere-se ao Arcanjo São Miguel, vencedor de Lúcifer e mensageiro (cf. gr. *ángelos* e lat. *angelus*) divino, sinal de que via-se como um artista angélico, emissário de Deus encarregado de mediar as coisas entre o Céu e a Terra²³.

²¹ Sobre o significado desta condição comum a todos nós, que é a de sermos humanos, cf. BROCK, 2012, p. 1-23.

²² “A morte é o fim de uma prisão escura” (apud SCHOTT, 1971, p. 194).

²³ Sobre essa tarefa mediadora dos anjos propriamente ditos, cf. GANZAROLLI DE OLIVEIRA, 1982, p. 92sq; e GANZAROLLI DE OLIVEIRA, 1977, p. 15-20.

Referências

AMBESI et alii, Alberto Cesare. *Encyclopédie de l'art*. Tradução de Béatrice Arnal et alii. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

ARCHER, Michael. *Art Since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Tradução de M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1992.

_____. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. *Opera omnia graece et latine* Paris: Firmin-Didot, s/d.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *História da história da arte. De Vasari aos nossos dias*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. São Paulo/Paris: Museu de Arte de São Paulo/Plon, 1956.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BORNHEIM, Gerd. "Introdução à leitura de Winckelmann", in *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

BROCK, Brian, SWINTON, John et alii. *Disability in the Christian Tradition*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans, 2012.

BURCKHARDT, Jakob. *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Tradução de D. Valbusa). Florença: G. C. Sansoni, 1944.

CARLI, Enzo. *La pittura italiana: dal Medioevo al Novecento*. Milão: Martello, 1987.

_____. *La scultura italiana: da Wiligelmo al Novecento*. Milão: Martello, 1990.

CLAIR, Jean. *Considérations sur l'État des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 2008.

CLEMENTS, Robert J. *The Poetry of Michelangelo*. Nova York: New York University Press, 1966.

COUFFON, Claude et alii. *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont, 1994.

DANIELOU, Jean. *L'Eglise des premiers temps. Des origines à la fin du IIIe siècle*. Paris: Éd. du Seuil, 1985.

- DANTE ALIGHIERI. *La Divina Commedia*. 16. ed., Milão: Ulrico Hoelpi, 1955.
- DE JESÚS, P. Sabino. *Santa Teresa de Ávila a través de la crítica literaria*. Bilbao: Grijelmo, 1949.
- DE RYNCK, Patrick. *How to Read Painting. Lessons from the Old Masters*. Tradução de Ted Alkins e Elise Reynolds. Nova York: Abrams, 2004.
- D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madri: Aguilar, s/d.
- FRAILE, Guillermo & URDÁNOZ, Teófilo. *Historia de la filosofía. El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*. Madri: B.A.C., 1986, v. II.
- FULTON SHEEN. *Life is Worth Living*. Bombaim: ST PAULS, 2013.
- GANZAROLLI DE OLIVEIRA, João Vicente. *Arte e beleza em Gerd Bornheim*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- _____. “Descrição mínima de um renascimento pouco lembrado”, in *Phoenix*, Rio de Janeiro: UFRJ/MAUAD, n. 10, 2004
- _____. “Húmus, Homo, Homem”, in *Cidade Nova*. ano XLX, n. 4, São Paulo: abril de 2008.
- GANZAROLLI DE OLIVEIRA, Maria de Lourdes. *Os anjos e suas lições*, Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- _____. *Você conhece Deus?* (2. ed., atualizada e aumentada), Rio de Janeiro: Agir, 1982.
- GIMPEL, Jean Gimpel. *Contre l'art et les artistes*. Paris: Ed. du Seuil, 1968.
- GOLDSCHMIDT, Victor, “Art et science”, in *Penser avec Aristote*. Toulouse: Érès, 1991.
- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 4. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Norma e forma*. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva/ Universidade de São Paulo, 1976.
- HOLLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Sá da Costa, 1955.
- HUIZINGA, Johan. “Renacimiento y realismo”, in *El concepto de la historia y otros ensayos*. Tradução de Wenceslao Roces. 4. ed., México: FCE, 1994.
- JAHN, Johannes. *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1989.
- JANSON, H. J. *História da arte*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 5ª. ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992.

- KNAPP, Natalie. *Der Unendliche Augenblick. Warum Zeit der Unsicherheiten so wertvoll sind*. Hamburgo: Rowohlt, 2015.
- MARGULIES, Marcos. et alii. *Gênios da Pintura. Michelangelo*. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, t. IV.
- MICHEL, André. *Histoire de l'art. La Renaissance*. Paris: Armand Colin, 1909, t. IV.
 _____. *Histoire de l'art. La Renaissance dans les pays du Nord. Formation de l'art classique moderne*. Paris: Armand Colin, 1912, t. V.
- MIGNE, Jean-Paul (editor). *Patrologiae cursus completus, series latina*. Paris: 1844-1855.
- MORTIER, D.-A. *Saint-Pierre de Rome*. Tours: Alfred Mame et Fils, 1900.
- NEUFERT, Ernst. *Arte de projetar em arquitetura*. São Paulo: Gustavo Gili do Brasil, 1965.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
 _____. *Renacimiento y renacimientos en la cultura occidental*. Tradução de María Luisa Balseiro. Madri: Alianza Editorial, 1960.
- PAPINI, Giovanni. *La vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Milão: Ganzanti, 1949.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Tradução de Jorge Sanz Avia. Madri: Hermann Blume, 1984.
- PEROGALLI, Carlo. *Architettura italiana. Dall'Antiquità al Liberty*. Milão: Martello, 1994.
- PLATÃO. *Opera omnia graece et latine*. Paris: Firmin-Didot, s/d.
- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*. Madri: B.A.C., 1970.
- PLOTINO. *Ennéades* (texto grego e tradução francesa de Émile Brehier). Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- ROLAND, Romain. *Vidas ejemplares. Michelangelo*. México: Universidade Nacional de México, 1925.
- ROOKMAAKER, Hendrik Roelof. *Modern Art and the Death of Culture*. Leicester: Apollos, 1994.

SANMINIATELLI, Bino. *Vita di Michelangelo*. Roma: Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, s/d.

SCHNOOR, Gustavo. “Considerações sobre a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII”, in *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, setembro de 1997, n. 1.

SCHOTT, Rolf. *Michelangelo*. 3. ed., Londres: Thames and Hudson, 1971, p. 41.

SÊNECA (Luccius Anneo Seneca). *Obras completas*. Tradução de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1949.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 2. ed., Recife: Editora Universitária, 1979.

VASARI, Giorgio. “Proemio di tutta l’opera”, in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*. 3. ed., Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.

VENTURI, Lionello. *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*. Tradução de Juliette Bertrand. Paris: Albin Michel, 1950.

WARBURG, Aby. “Scambi di civiltà artística fra nord e sud nel secolo XV”, in *La rinascita del paganesimo antico*. Tradução de Emma Cantimori. Florença: La Nuova Italia, 1980.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 18. ed., Basileia: Schwabe, 1991.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Tradução de Manuel García Morente. 3.ed., Buenos Aires: Revista de Occidente, 1948.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZÖLNER, Frank, THOENES, Christof et alii. *Michel-Ange. Vie et oeuvre*. Tradução de Wolf Fruhtrunk. Asnières-sur-Seine: Taschen, 2010.

Artigo recebido em 21 de outubro de 2017
e aprovado para publicação em 14 de novembro de 2017

Como citar:

GANZAROLLI DE OLIVEIRA, João Vicente. Michelangelo, cidadão de quatro mundos: o moderno e o medieval, o terrestre e o divino. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 32, p. 331-354, jul./dez. 2017. ISSN 1677-7883. Disponível em <www.revistacoletanea.com.br>.