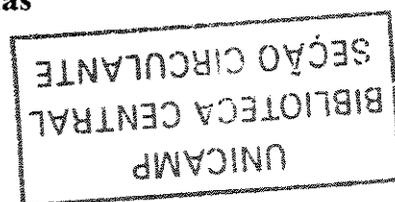


**Tamara Quírico**

***O JUÍZO FINAL DE MICHELANGELO: QUESTÕES ICONOGRÁFICAS E A  
POLÊMICA DO CINQUECENTO SOBRE O AFRESCO SISTINO***

**Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de História**

2003



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

TAMARA CARNEIRO QUÍRICO

**O JUÍZO FINAL DE MICHELANGELO: QUESTÕES ICONOGRÁFICAS E A  
POLÊMICA DO CINQUECENTO SOBRE O AFRESCO SISTINO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof.  
Dr. Luiz César Marques Filho

Este exemplar corresponde à redação  
final da Dissertação apresentada à  
Comissão Julgadora em  
27 / 02 / 2003

BANCA

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador) (IFCH/ Unicamp)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (IFCH/ Unicamp)

Prof. Dr. Leon Kossovitch (USP)

FEVEREIRO/ 2003

UNIDADE	BE
Nº CHAMADA	T/UNICAMP 0482
V	EX
TOMBO BCI	53117
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	12911,00
DATA	15/04/03
Nº CPD	

CM001B2205-3

BIB ID 288024

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Quírico, Tamara

042/

Q40,

O juízo final de Michelangelo : questões iconográficas e a polêmica do Cinquecento sobre o afresco sistino / Tamara Quírico . - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Luiz César Marques Filho.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

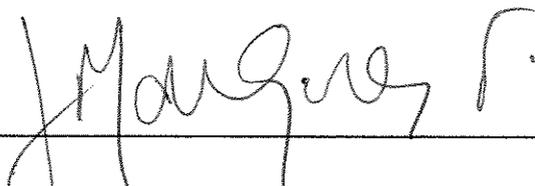
1. Michelangelo Buonarroti, 1475-1564. 2. Arte - História. 3. Arte - Itália - História - Séc. XVI. 4. Pintura italiana. 5. Maneirismo (Arte) - Itália. 6. Renascimento - Itália. 7. Renascimento - Europa - História. 8. Reforma - Aspectos religiosos. 9. Arte e religião. 10. Idade média - Arte. 11. Cristianismo e cultura. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

**O JUÍZO FINAL DE MICHELANGELO: QUESTÕES ICONOGRÁFICAS E A  
POLÊMICA DO CINQUECENTO SOBRE O AFRESCO SISTINO**

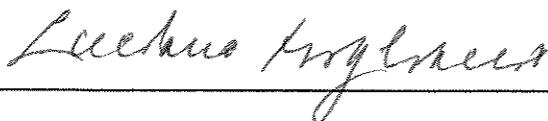
Autora: Tamara Quírico

Dissertação submetida à banca examinadora, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
– IFCH, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos necessários  
para a obtenção do grau de Mestre.

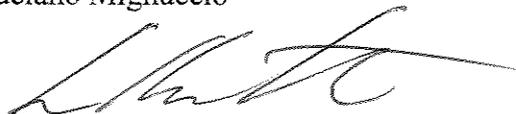
Banca examinadora



Prof. Dr. Luiz César Marques Filho



Prof. Dr. Luciano Migliaccio



Prof. Dr. Leon Kossovitch

Campinas, SP – Brasil

Fevereiro de 2003

2003.1.500

*Aos meus pais, por terem acreditado em mim e  
por terem me dado todo o apoio necessário.*

*Ao Daniel, por escutar pacientemente minhas dúvidas e meus problemas,  
e por tornar todos os momentos infungíveis.*

*Michel più che mortal Angel divino*  
Lodovico Ariosto

## SUMÁRIO

- Agradecimentos 15
- Resumo 17
- Abstract 19
- Apresentação 21
- Introdução – Precedentes históricos ao *Juízo sistino*
  1. A questão do Além no imaginário cristão 26
  2. O Juízo final e o imaginário cristão 30
  3. Iconografia do Juízo final 34
  4. O ciclo de Signorelli em Orvieto 48
- Capítulo 1 – A comissão do *Juízo final*
  1. O saque de Roma 55
  2. O papa Paulo III 59
  3. A comissão do afresco 62
  4. A realização do *Juízo final* 66
  5. A criação do programa do *Juízo final* 70
- Capítulo 2 – Organização e iconografia do *Juízo sistino*
  1. A organização do afresco e sua localização na capela papal 77
  2. Elementos iconográficos do afresco 82
  3. O auto-retrato na pele de são Bartolomeu 97
- Capítulo 3 – A reforma espiritual de Paulo III e a Contra-reforma
  1. A crise religiosa e as reformas anteriores a Lutero 103
  2. A Contra-reforma 109
  3. A influência do Concílio de Trento na arte 114
  4. Michelangelo e a Contra-reforma 121

- Capítulo 4 – A polêmica do *Juízo final*
  1. A questão do nu **125**
  2. Elementos iconográficos polêmicos **145**
  3. A figura do Cristo **149**
  
- Conclusão **155**
  
- Anexo – Imagens **159**
  
- Bibliografia **215**

## ÍNDICE DAS IMAGENS

1. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*, 1536-41. Afresco, ca. 14 x 13,8m. Capela Sistina, Roma **161**
2. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Esquema mostrando a circularidade da composição **163**
3. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Esquema mostrando as bandas superpostas **165**
4. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: Cristo juiz e Virgem Maria **167**
5. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: santos ao redor do Cristo **169**
6. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: grupo dos mártires **171**
7. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: anjos trombeteiros **171**
8. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: auto-retrato na pele de são Bartolomeu **173**
9. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: ressurreição dos corpos **175**
10. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: grupo dos eleitos **177**
11. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: grupo dos condenados **179**
12. Michelangelo Buonarroti. *Juízo final*. Detalhe: barca de Caronte e Minos **179**
13. Marcello Venusti. *Cópia do Juízo final*, 1549. Museo di Capodimonte, Nápoles **181**
14. Luca Signorelli. *Ressurreição dos mortos*, 1499-1504. Afresco. Capela de San Brizio, catedral de Orvieto **183**
15. Luca Signorelli. *Condenados indo para o Inferno*, 1499-1504. Afresco. Capela de San Brizio, catedral de Orvieto **183**
16. Luca Signorelli. *Paraíso e Inferno*. Detalhe: Caronte **185**
17. Luca Signorelli. *Paraíso e Inferno*. Detalhe: Minos **185**
18. Fra Angelico. *Corte do céu (símbolos da Paixão, Cristo em Majestade, profetas e apóstolos)*. Afresco. Capela de San Brizio, catedral de Orvieto **187**

19. *O deus Anúbis supervisionando a pesagem do coração do homem, enquanto Toth registra o resultado.* Cena do *Livro dos Mortos*, ca. 1285 a.C.. Pintura sobre papiro, 39,8 cm de altura. British Museum, Londres **189**
20. *Cristo Helios*, início do século IV. Mosaico. Teto de uma câmara da necrópole pré-constantiniana sob a Basílica de São Pedro **191**
21. *Sarcófago com a separação entre ovelhas e bodes*, fim do século III e início do IV. Mármore, 40,6 x 237,3 x 7cm. Metropolitan Museum, Nova York **193**
22. *Separação das ovelhas e bodes*, ca. 500. Mosaico. S. Apollinare Nuovo, Ravena **193**
23. *Juízo final*, 1130-1145. Portada principal, catedral de Saint-Lazare, Autun (Saône-et-Loire) **195**
24. *Juízo final*, século XII. Mosaico. Santa Maria Assunta, Torcello (Veneza) **197**
25. Giotto di Bondone. *Juízo final*, ca.1305. Afresco. Capela dos Scrovegni, Pádua **199**
26. Buonamico Buffalmaco (atribuído). *Juízo final*, ca. 1340. Afresco. Camposanto, Pisa **201**
27. Pintor bolonhês anônimo. *Juízo final*, século XIV. Têmpera sobre madeira. Pinacoteca Nazionale, Bolonha **203**
28. Fra Angelico. *Juízo final*, ca. 1431. Têmpera sobre madeira, 1,05 x 2,10m. Museo di San Marco, Florença **205**
29. Fra Angelico. *Juízo final*, do *Painel com nove cenas da arca de prata da Ss. Annunziata*, ca. 1450. Têmpera sobre madeira. Museo di San Marco, Florença **205**
30. Hans Memling. *Juízo final*, 1466-1473. Óleo sobre madeira, 2,21 x 1,61m. Porskie Museum, Polônia **207**
31. *Um anjo fecha a porta do Inferno*, do Saltério de Winchester, 1150. Têmpera sobre pergaminho. British Library, Londres **209**
32. Nardo di Cione. *Inferno*, 1352-57. Afresco. Capela Strozzi, Santa Maria Novella, Florença **211**
33. Bartolomeo di Fruosino. *O Inferno*, da *Commedia de Dante Alighieri*, século XV. Têmpera, ouro e prata sobre pergaminho, 36,5 x 26,5 cm. Bibliothèque Nationale, Paris **213**

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Luiz Marques, pelo incentivo, orientação e generosidade.

Ao Professor Luciano Migliaccio, pela colaboração e solicitude para o andamento da pesquisa.

À Professora Angela Ancora da Luz, por ter plantado, ainda na época da Escola de Belas-artes, a semente que agora frutifica.

Ao professor Gustavo Schnoor que, com suas aulas na UERJ, ajudou a cultivar a mesma semente.

Ao Professor Marco Lucchesi, pelo apoio, incentivo e amizade.

À CAPES, pela bolsa concedida entre março de 2001 e fevereiro de 2003.

Ao pessoal da secretaria de pós-graduação do IFCH, especialmente ao Júnior e à Lourdinha, pela paciência e solicitude.

À minha família, que confiou em meu trabalho, soube sempre me apoiar nos momentos de dificuldade, e compartilhou comigo minhas alegrias.

Aos amigos, que souberam ouvir com paciência minhas crises e meus dramas.

Ao Daniel, simplesmente por ser quem é.

## RESUMO

**E**sta pesquisa aborda a iconografia do Juízo final, focando especialmente o célebre afresco de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) na Capela Sistina.

O trabalho desenvolve-se a partir de uma sucinta análise de modelos iconográficos precedentes, para então discutir as mudanças impetradas por Michelangelo nessa tradição iconográfica ao idealizar sua própria interpretação para o tema, observando-se também os pontos de contato do artista com essa mesma tradição. Para proceder a tal análise, serão vistas possíveis influências externas ao campo artístico, como as pregações de Girolamo Savonarola e o saque de Roma de 1527.

Por fim, a pesquisa irá discutir as críticas sofridas pelo *Juízo* michelangiano no século XVI, examinando as razões para uma oposição tão forte ao afresco a partir do ambiente contra-reformístico.

## ABSTRACT

**T**his work approaches the iconography of the Last Judgement, focusing especially on the renowned fresco of Michelangelo Buonarroti (1475-1564) in the Sistine Chapel.

It begins with a brief analysis of preceding iconographic models; afterward it shall examine the changes entreated by Michelangelo in this iconographic tradition as he idealised his own interpretation for the subject, also considering the elements he maintained from this tradition. For such analysis, we shall see possible influences from outside the artistic context, such as the preaching of Girolamo Savonarola and the Sack of Rome in 1527.

Finally, it shall be fundamental to discuss the criticisms to Michelangelo's *Last Judgement* in the sixteenth century as well as to examine the reasons for such fierce opposition to the fresco from the Counter-reformist context.

## APRESENTAÇÃO

**M**ichelangelo é possivelmente uma das figuras mais conhecidas da História da arte. Talvez seja também seu maior gênio, em todos os sentidos<sup>1</sup>. Genialidade reconhecida ainda em vida: a alcunha de *divino* era-lhe familiar, vinda não apenas de seus amigos e admiradores, mas também – prova maior de sua grandeza – de seus críticos<sup>2</sup>. Como escreve William Wallace,

*Tivesse Michelangelo esculpido apenas o David, ou pintado o teto da Capela Sistina, ou erigido São Pedro, ele teria garantido seu lugar na história. Antes, ele realizou todas as três obras, e cada uma é uma conquista na história do esforço humano. Ele foi um gênio criativo sem par nos tempos antigos ou modernos.*<sup>3</sup>

Grandes trabalhos nas três grandes artes. Mas Buonarroti realizou muito mais além disso. Podem-se citar obras-primas como o *Tondo Doni*, a *Pietà* romana, o *Moisés* do túmulo de Júlio II e, naturalmente, seu *Juízo final*.

O *Juízo* sistino foi uma grande revolução quando descoberto, em 31 de outubro de 1541. Michelangelo já era considerado o maior entre seus pares; ninguém esperava, porém, tamanha monumentalidade. Ninguém parecia pronto para compreender sua grandeza.

Embora revolucionário, o afresco não abandonou elementos típicos da iconografia de um tema tão importante e fundamental para todos os cristãos quanto o *Juízo final* o é. Com efeito, o artista não poderia ter deixado de observar os exemplos medievais e quatrocentistas anteriores – que existem ainda hoje em abundância – e absorver suas

---

<sup>1</sup> Como escreve Argan, “quando se diz que Michelangelo é um gênio não se exprime apenas uma apreciação sobre sua arte, mas se formula um juízo histórico. Gênio, no pensamento do *Cinquecento*, é uma força extra-natural (angélica ou demoníaca) que age sobre o espírito humano; é o que na época romântica se chamará inspiração. Leonardo é um formidável ‘engenho’, mas não é, neste sentido, um ‘gênio’ porque toda sua obra insiste na área da experiência e do conhecimento; Michelangelo é um ‘gênio’ porque sua obra é inspirada, animada por uma força que se diria sobrenatural e que a faz nascer do profundo e tender ao sublime, à transcendência pura”. *Storia dell’arte italiana*, v. 3, 19ª edição. Florença, Sansoni, 1984, p. 52. Todas as traduções das diversas citações presentes no texto foram realizadas pela autora, salvo quando houver observação em contrário.

<sup>2</sup> A divindade do artista será usada também contra ele: exatamente por ser divino, seu erro é ainda mais grave.

<sup>3</sup> *Michelangelo: the complete sculpture, painting and architecture*. Beaux Arts, 1998, p. 13.

influências. Embora fruto de uma interpretação bastante pessoal do tema, o *Juízo* sistino encontra naturalmente ecos nessa tradição precedente.

Há ainda outro ponto fundamental a ser destacado: ao considerar o *Juízo final* como fruto do gênio de Michelangelo, idealizado sem a interferência de outros, muitos se esquecem de que um tema como esse, realizado como o fez Buonarroti, é excessivamente complexo, mesmo para o engenho de um artista com a sua estatura.

Deverão ser considerados também, naturalmente, fatores externos, extrínsecos à produção artística mesma, mas que tiveram um impacto profundo sobre Michelangelo, alterando sua concepção do mundo e sua própria arte. Eventos como as pregações de Girolamo Savonarola na Florença de fins do século XV, que o ainda jovem artista possivelmente ouviu e que, em sua idade madura, e especialmente após o saque de Roma de 1527, ecoarão com maior intensidade em seus ouvidos.

O tratamento que Buonarroti deu a seu afresco gerou inúmeras críticas, desde antes de sua descoberta – vide o caso, anedótico ou não, de Biagio da Cesena. Os críticos de Michelangelo viram no *Juízo final* heresias e escândalos incompatíveis com e inaceitáveis para um afresco na principal capela de toda a cristandade. O artista foi considerado herético, mais preocupado com as questões da arte do que com as teológicas; o que, se não uma inverdade, é ao menos injusto: de fato, embora criado dentro de um ambiente humanista, como era o círculo de Lorenzo de Medici em Florença, a religiosidade e a profunda espiritualidade de Michelangelo são inquestionáveis, especialmente nas últimas décadas de sua vida. Naturalmente, o instável clima que se instaurou na religião após Lutero influenciou bastante na recepção excessivamente negativa que o afresco sistino encontrou em alguns setores: na “caça às bruxas” promovida pela Contra-reforma, o *Juízo final* de Michelangelo tornou-se sua primeira vítima, como definiu De Maio.

Obra complexa e controversa, o *Juízo* sistino até hoje gera comentários e interpretações díspares: opiniões como as de Steinberg e Posèq, que vêem uma teoria conspiratória idealizada pelos companheiros de Michelangelo para proteger o afresco da destruição, ou o mais recente trabalho de Shrimplin, que busca uma interpretação

cosmológica para o afresco. Por motivos metodológicos, a pesquisa restringe o estudo às críticas feitas ao *Juízo final* durante o século XVI, referindo-se a trabalhos mais recentes apenas para pontuar questões mais precisas. Limita-se desse modo o campo de trabalho; caso contrário, a tarefa seria árdua e extensa demais para ser cumprida – de Aretino a Delacroix, passando por autores com a estatura de Goethe, e chegando finalmente aos dias de hoje, poucos são os que se furtam a escrever sobre o grandioso afresco de Michelangelo. Poucos são os que não se deixam arrebatados pela monumentalidade do *Juízo* sistino.

O presente trabalho espera ser uma pequena contribuição à imensa bibliografia já existente sobre o *Juízo final* de Michelangelo, buscando demonstrar que, por mais revolucionário que seja em sua concepção, e apesar de todas as inovações inseridas pelo artista no afresco, este, em última análise, pode ser colocado na linha de toda a tradição iconográfica precedente sobre o tema.

---

## INTRODUÇÃO

### PRECEDENTES HISTÓRICOS AO *JUÍZO* SISTINO

*L'au-delà est un des grands horizons des religions et des sociétés. La vie du croyant change quand il pense que tout n'est pas joué à la mort*

Jacques Le Goff

**A**o idealizar seu *Juízo final* na Capela Sistina, Michelangelo não poderia se furtar à análise dos exemplos anteriores. Certamente, ao ser incumbido de tal tarefa, vieram à mente do artista essas obras antigas. Toda uma tradição iconográfica estava diante de si. Decerto não ignorava os vários modelos que lhe poderiam servir de inspiração. Em verdade, ser-lhe-ia impossível conceber um tema de tão grande importância sem trabalhar com toda essa tradição. E, de fato, foi o que aconteceu. Como comenta Bernardine Barnes, “tradição e história criam uma gama de escolhas para o artista enquanto seu conceito começa a tomar forma”<sup>1</sup>.

Michelangelo, no entanto, absorveu essa tradição de maneira singular: analisando e selecionando determinados elementos, rejeitando outros, alterando seu posicionamento no esquema tradicional; assim o artista conseguiu criar uma obra única.

A discussão sobre a formatação de uma iconografia tão complexa como a do *juízo final* remeteria a uma imensa gama de questões que foge ao escopo da pesquisa, e cuja problemática não poderia ser abarcada em poucas páginas. Elas serão comentadas tangencialmente apenas na medida em que forem relevantes para o estudo do *Juízo* sistino.

...

---

<sup>1</sup> BARNES, B.A. *Michelangelo's Last Judgment: the Renaissance response*. Berkeley, University of California, 1998, p.27.

## 1. A questão do Além no imaginário cristão

O cristianismo adota de início a concepção binária do Além, ou seja, a existência de um duplo universo. Esse modelo dualista ocorre em diversas civilizações, como entre os romanos, por exemplo, e também entre os judeus – o Além romano é composto pelo Hades e pelos Campos Elíseos; os judeus acreditavam na existência do Éden e do *sheol*, o inferno judaico<sup>2</sup>.

De acordo com Le Goff, entre os séculos II a.C. e III d.C. surgiram vários textos, em sua maioria escritos na Palestina e Egito, que muito enriqueceram as concepções e representações do Além cristão, apesar de a maior parte jamais ter sido oficialmente aceita pela Igreja. Embora não oficializados, seu caráter apócrifo também não seria determinado antes de 397, quando do concílio de Cartago presidido por Santo Agostinho, e mesmo quando do Concílio de Trento, já na segunda metade do século XVI. Isso permitiu a difusão desses textos para as mais diversas localidades; e mesmo após os concílios, vários dentre eles continuaram em circulação de forma clandestina. Suas idéias continuaram portanto influenciando o imaginário cristão.

É importante ressaltar que, embora haja um duplo universo no Além romano, tanto o Hades quanto os Campos Elíseos localizam-se sob a terra. No judaísmo, embora o *sheol* também esteja sob a face da terra, o jardim do Éden é encontrado sobre ela – é o Paraíso terreal. No cristianismo, por outro lado, a oposição entre Inferno e Paraíso torna-se ainda mais evidente e radical através da clara distinção feita entre Terra e Céu, como bem o observa Le Goff: “o Inferno era a Terra e o mundo infernal opunha-se ao mundo celeste (...)”<sup>3</sup>. E, também, como escreve Hugo desão Vítor (ca. 1096-1141) em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*,

---

<sup>2</sup> Cf. LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

*O Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto que a justiça eleva para o alto.*<sup>4</sup>

Uma oposição que fora explicitada pelo próprio Cristo que, crucificado, “desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia e subiu aos céus”, como é recitado no Credo católico. Esse episódio da descida de Jesus Cristo ao mundo dos mortos possui um sentido particular para os cristãos, e de fundamental importância para esta pesquisa: é a prova da divindade do Cristo, e também a promessa da ressurreição de todos os homens no último dia – no dia do Juízo Final<sup>5</sup>.

A idéia de que Cristo retornaria ao fim dos tempos, para nos julgar, é tão antiga quanto a própria noção de cristianismo. A *parúsia*, ou segunda vinda do Senhor, é mencionada em diversos trechos da Bíblia<sup>6</sup>. Não se conhecendo o dia certo para a parúsia, sabe-se apenas que seu retorno será poderoso e inesperado: “Como o relâmpago fulge do Oriente e brilha até o Ocidente, assim será a vinda do Filho do Homem”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Apud *Idem*, p. 195. Mesmo no Inferno existe essa oposição alto-baixo. Os locais das piores torturas situam-se mais abaixo, como é descrito no *Purgatório de São Patrick*. Cf. *Idem*, p. 261. Essa idéia será retomada posteriormente por Dante em sua *Commedia*. Aqui, será no centro da terra que se encontrará *lo 'mperador del doloroso regno*; analogamente, no Paraíso as almas dos eleitos estarão em um dos nove céus concêntricos, de acordo com seus méritos. Os mais merecedores estarão acima de todos, e portanto mais próximos do Criador.

<sup>5</sup> “(...) Ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus. Está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, *donde há de vir a julgar os vivos e os mortos*”, como é afirmado novamente pelo Credo católico. Hugo de São Vítor escreve também que nenhuma alma poderia ir para o Paraíso antes da descida de Cristo ao Inferno, devido à culpa do pecado original. Cf. *Idem*, p. 206.

<sup>6</sup> Parúsia, em grego clássico *παρουσια*, em latim *adventus*, significava “estar presente” ou “chegar”. A partir do século III a.C. passou a designar a vinda de um Imperador a uma cidade ou província, implicando o início de uma nova era para aquela localidade. Os primeiros cristãos absorveram o termo e o adaptaram à sua doutrina: parúsia será quando o Senhor Jesus der entrada nesse mundo, no fim dos séculos, iniciando um novo tempo. Cf. *Escola Mater Ecclesiae. Curso de iniciação teológica*. Rio de Janeiro, s/d, p. 141. Quanto a menções à parúsia, ver por exemplo At 1, 10-11 (“E como estavam com os olhos fixos no céu enquanto Ele se afastava, surgiram de repente dois homens vestidos de branco que lhes disseram: ‘Homens da Galiléia por que estais assim a olhar para o céu? Esse Jesus, que vos foi arrebatado para o Céu, virá da mesma maneira, como agora O vistes partir para o Céu’”); Mt 16, 27 (“Porque o Filho do Homem há de vir na glória de Seu Pai, com os Seus anjos, e então retribuirá a cada um conforme o seu procedimento”), *et passim*. É importante ressaltar que as citações bíblicas desta dissertação foram retiradas de uma edição da Bíblia Sagrada em português feita em 1974, salvo observação em contrário.

<sup>7</sup> Mt 24, 27. O desconhecimento dessa data foi reiterado pelo Venerável Beda (ca. 673/735), que discordava do cálculo realizado por alguns de seus contemporâneos, segundo o qual o mundo terminaria na virada do ano 1000 ou mesmo em 1033 – ou seja, mil anos após a crucificação de Cristo. De acordo com o santo, “não cabe a você conhecer os tempos e as estações”, indicando que apenas o Criador poderia saber de fato o dia do Juízo Final. Cf. WARD, B., SLG. *The Venerable Bede*. Londres, Geoffrey Chapman, 1998, p. 33.

A parúsia implica também necessariamente a ressurreição dos corpos e o julgamento de todos os homens<sup>8</sup>. A crença na divisão entre eleitos – os que passarão a eternidade com a visão beatífica de Deus – e condenados – os que padecerão eternamente os castigos do Inferno – tem suas origens nos textos evangélicos, particularmente na passagem seguinte, extraída de Mateus:

*E quando o Filho do homem vier em Sua glória, e todos os santos anjos com Ele, então se assentará no trono da Sua glória. E todas as nações serão reunidas diante d'Ele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas. E porá as ovelhas à Sua direita, mas os bodes à esquerda. (...) E estes irão para o tormento eterno, e os justos para a vida eterna.*<sup>9</sup>

Como se daria esse julgamento? Se o Purgatório, enquanto região geograficamente determinada, “nasce” – como define Le Goff – apenas no século XII, como justificar um julgamento final? Se, no momento da morte, cada homem é submetido a um julgamento individual que determinará seu destino – Inferno ou Paraíso – por que a necessidade de um novo julgamento no fim dos tempos?

Na verdade, alguns autores cristãos crêem que as almas daqueles que não cometeram nenhum pecado *mortal* permaneceriam em uma espécie de “receptáculo”, aguardando então o dia do julgamento final. Dentre essas almas, encontrar-se-iam aquelas dos homens que não foram totalmente bons – e que por isso não seguiram diretamente para o Paraíso – nem totalmente maus – não merecendo portanto a danação eterna<sup>10</sup>. A noção mais difundida, no entanto, era outra bem diferente.

---

Cf. também Mt 24, 36: “Quanto àquele dia e àquele hora, ninguém o sabe, nem os anjos do Céu, nem o Filho; só o Pai”.

<sup>8</sup> “Disse-lhe Jesus: ‘Eu sou a Ressurreição e a Vida; quem crê em Mim, ainda que esteja morto, viverá; e todo aquele que vive e crê em Mim nunca morrerá. Crês tu nisto?’ Respondeu-Lhe ela: ‘Sim, Senhor, creio que Tu és o Cristo, o Filho de Deus, que havia de vir ao mundo’”. Jo 11, 25-27.

<sup>9</sup> Mt 25, 31- 46. Uma idéia que parece derivar do livro de Ezequiel (34, 17-22), tratando da separação do rebanho: “Quanto a vós, minhas ovelhas, assim fala o Senhor Deus: ‘Eis que vou julgar entre ovelhas e ovelhas, entre carneiros e bodes (...)’. Por isso assim fala o Senhor Deus: ‘Eis que julgarei entre a ovelha gorda e a ovelha magra. Porque feristes com o flanco e com as espáduas, e investistes com os vossos chifres todas as ovelhas fracas até as atirar para fora, eu virei em socorro das minhas ovelhas para que sejam poupadas à pilhagem; vou julgar entre ovelhas e ovelhas’”.

<sup>10</sup> O papa João XXII, por exemplo, acreditava que as almas dos que morreram na graça de Deus não estariam nem no Purgatório nem no Paraíso; gozariam outrossim apenas de uma felicidade natural. Essa crença, no entanto, foi considerada herética pela Igreja. A bula *Benedictus Deus*, de 1336, condenou essa doutrina. Cf. FRIES, H. (org.). *Dicionário de teologia: conceitos fundamentais da teologia atual*, volume II (trad.

A crença no Inferno como instância definitiva surge exatamente no momento em que se institucionaliza o Purgatório como dogma. Enquanto Inferno e Paraíso são estáticos e perpétuos, o Purgatório é temporal, existindo somente até o dia do Juízo Final. Sendo local transitório e de passagem, é portanto para lá que se dirigem as almas dos que pecaram, mas não um pecado tão grave que impeça que sejam perdoados. A salvação ainda é possível. Assim, a noção mesma de Purgatório reforça a crença em um duplo julgamento, o primeiro no instante da morte – o julgamento individual –, e o segundo, o julgamento final, apenas no fim dos tempos<sup>11</sup>.

No entanto, mesmo antes da instituição do Purgatório já havia a noção de pecado *venial* – ou seja, aquele que poderia vir a ser perdoado após um tempo de expiação<sup>12</sup>. Já indicado por Santo Agostinho e por São Gregório Magno, baseados na leitura de João<sup>13</sup>, o pecado venial se tornaria, no século XII, uma das justificativas para a criação mesma do Purgatório<sup>14</sup>.

---

Teólogos do Pont. Col. Pio brasileiro de Roma). São Paulo, Edições Loyola, 1970, pp. 46 e 47. Cf. também infra, p. 08, nota 17.

<sup>11</sup> Cf. LE GOFF, *Op. cit.*, p. 15. Como escreve Le Goff na mesma passagem, “A crença no Purgatório implica de início a crença na imortalidade e na ressurreição de modo que possa acontecer algo de novo para um ser humano entre sua morte e sua ressurreição (...)”. *Ibidem*. O tempo transcorrido entre esses dois momentos – julgamentos individual e final – serve para a mitigação das penas de cada indivíduo, ligando-se também à noção de responsabilidade individual, do livre arbítrio de cada um – noção que será reforçada pelo Concílio de Trento para opor-se à *sola fide* luterana. Cf. *Ibidem*. Esse tema será melhor desenvolvido no terceiro capítulo.

<sup>12</sup> Le Goff no entanto destaca: “A expressão *pecado venial* pertence em todo caso a esse conjunto de noções e de palavras que emergem no século XII junto com o Purgatório e que com ele formam um sistema. A palavra possui ainda o interesse de significar – sentido do qual os clérigos do século XII estavam bem conscientes – dignos de *venia*, de perdão”. *Idem*, p. 294. Os termos empregados anteriormente para designar esse tipo de pecado são pecados minutos (*minuta*), pequenos ou menores (*parva, minora*), ligeiros ou mais ligeiros (*levia, leviora*), e sobretudo quotidianos (*quotidiana*). Cf. *Idem*, p. 293.

<sup>13</sup> I João 5, 16-17: “Se alguém vir o seu irmão cometer um pecado que não o leve à morte, que ore, e Deus lhe dará a vida – isto para aqueles que não cometem um pecado que leve à morte. Porque há um pecado que leva à morte, pelo qual não digo que alguém ore. Toda a iniquidade é um pecado mas há pecados que não levam à morte”. Essa passagem reforça também a idéia do sufrágio, através do qual os vivos podem ajudar a diminuir as penas e o sofrimento das almas dos mortos.

<sup>14</sup> Não se tratará com mais profundidade da questão do Purgatório neste trabalho pois, em termos iconográficos, ele não é diretamente pertinente a esta pesquisa: no dia do Juízo Final ele cessa de existir, e portanto não está presente nas representações do tema. O ponto de interesse, que ressalta também Le Goff, é que muitas das punições descritas no Purgatório são derivações das punições infernais, muitas vezes vindas também de outras culturas.

Não havendo o Purgatório, os teólogos acreditavam na existência de uma divisão infernal: de um lado, o Inferno “definitivo”, para o qual iriam as almas sem possibilidade de salvação – os pagãos, os ímpios e os infiéis –, e que seriam submetidas ao “tormento eterno”, como descrevesão Mateus. De outro lado, haveria um espaço transitório, para o qual se dirigiriam as almas que precisassem expiar suas culpas antes de receberem o perdão e serem definitivamente incorporadas ao grupo dos eleitos<sup>15</sup>. Os movimentos religiosos que não acreditavam nisso, e afirmavam por outro lado na existência apenas de condenados e eleitos, eram caçados como heréticos. Naturalmente, se não houvesse expiação alguma dos pecados e o destino final de cada um já estivesse determinado no momento de sua morte, desnecessário seria o julgamento final<sup>16</sup>.

De qualquer modo, é essa possibilidade de salvação mesmo após a morte um dos elementos primordiais a consolidar o tema do Juízo final na arte medieval. A seguir serão analisados os fatores que levaram à formulação e ao desenvolvimento desse tema no imaginário cristão.

...

## 2. O Juízo final e o imaginário cristão

**N**os primórdios do cristianismo havia uma crença muito forte em uma dicotomia exacerbada, uma divisão clara entre o Bem e o Mal. Sendo implacavelmente perseguidos pelos romanos, fácil e até mesmo natural seria vê-los como representantes do mal – são os pagãos, os não batizados. Nessa perspectiva, acreditava-se que seria exatamente através do batismo que o cristão escaparia do julgamento final: a segunda vinda de Cristo levaria ao término o

---

<sup>15</sup> Assim sendo, mesmo não existindo o Purgatório enquanto instância física e temporal, havia ao menos o chamado fogo purgatório (*ignis purgatoriae*), o fogo de purgação através do qual as almas expiavam seus pecados.

<sup>16</sup> Como consta de um tratado anônimo da primeira metade do século XII, a alguns desses heréticos era atribuída a idéia de que “nada pode vir em auxílio aos mortos que, a partir do momento em que morrem, estão ou condenados ou salvos”. Apud LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 293. Outros grupos religiosos, não menos heréticos, todavia, acreditavam que as almas, antes do Juízo final, não permaneceriam nem no Inferno, nem no Paraíso, mas sim em receptáculos, à espera do julgamento que finalmente determinaria seu local – de repouso ou tormento – por toda a eternidade. Cf. *Idem*, p. 231.

pérfido mundo romano, e eles, cristãos, seriam finalmente salvos. Como escreve Pamela Sheingorn,

*Cristãos batizados que tinham que suportar as ameaças da descoberta e da perseguição eram ao menos poupados do medo da danação eterna e podiam se sentir seguros na certeza da vida eterna no Paraíso. O mal estava em grande parte fora da comunidade cristã.*<sup>17</sup>

As primeiras representações de Juízo final, ecoando talvez esse pensamento, mostram Cristo não como juiz, mas sim como o bom pastor, que vem separar os bodes das ovelhas – os romanos dos cristãos. Em verdade, não é um julgamento final como tradicionalmente o entendemos.

A obra que talvez seja a primeira indicação do Juízo final na História da Arte é francamente baseada na passagem de Mateus: a representação do Cristo pastor que separa o rebanho, em um sarcófago cristão de fins do século III e início do IV, atualmente no Metropolitan Museum de Nova York (figura 21). Também na igreja de S. Apollinare Nuovo, em Ravena, há um mosaico com o mesmo motivo. A *Separação das ovelhas e bodes*, de ca. 500 (figura 22), não se destaca no conjunto da igreja: é apenas uma parte de uma grande série que representa os milagres de Cristo. Assim como no sarcófago do Metropolitan Museum, todos os eleitos e todos os condenados são representados pelas imagens simbólicas de poucos bodes e ovelhas<sup>18</sup>. Uma imagem simples, mas que cumpre perfeitamente sua função didática de preparar os fiéis para o julgamento no último dia, quando não haverá mais possibilidade de redenção: de fato, assim como um bode jamais se tornará uma ovelha, também um pecador jamais poderá ser perdoado e se tornar justo após o julgamento<sup>19</sup>. A simetria da composição – ovelhas de um lado, bodes do outro, e Cristo no meio separando ambos os grupos em um eixo horizontal – reforça a mensagem.

---

<sup>17</sup> BEVINGTON, D. et alii. *Homo, memento finis: the iconography of Just Judgment in Medieval art and drama*. Kalamazoo, Western Michigan University, 1985, p. 18.

<sup>18</sup> Um problema que se repetirá em todas as representações do Juízo final: como indicar uma humanidade inteira sendo julgada em um espaço exíguo como o de uma parede, uma tábua de madeira ou um tímpano?

<sup>19</sup> Cf. *A commentary on the Last Judgement*. Disponível em:

<[http://www.orthodoxinfo.com/death/lastjudge\\_comm.htm](http://www.orthodoxinfo.com/death/lastjudge_comm.htm)>. Acesso em 31.10.2001.

Com a oficialização do cristianismo promovida pelo Império romano, a situação tornava-se bem mais difícil de ser resolvida. O Bem amalgamava-se ao Mal; os cristãos começavam a se perceber também como criaturas falhas e pecadoras. A partir do século VI, passou-se a entender o Juízo final como punição pelos pecados cometidos pelos fiéis, e não simplesmente como castigo para os não batizados. Como escreve Philippe Ariès,

*Foi-se a antiga idéia de que todos os crentes são santos. Ninguém entre as pessoas de Deus tem assegurada sua salvação, nem mesmo aqueles que preferiram a solidão dos claustros ao mundo profano.*<sup>20</sup>

Também o abandono, no século XII, do julgamento ordálico – determinado, acreditava-se, *ad iudicium Dei* – contribuiu em parte para o aumento da insegurança entre os cristãos. Aquele considerado inocente nesse tipo de julgamento poderia se sentir seguro de que a decisão divina havia sido pronunciada; sendo inocente, não haveria motivos para temer o Juízo final. Agora, a incerteza perduraria até o fim dos tempos<sup>21</sup>. E essa insegurança era, em grande parte, fomentada pela própria Igreja. Segundo santo Anselmo, apenas quando tomado pelo medo da condenação eterna é que o homem pode ser levado ao arrependimento<sup>22</sup>.

Não se pode esquecer de que, no século XIV, o pavor da morte tornou-se constante entre o povo: muitos acreditavam que a Peste Negra seria o sinal do fim dos tempos. Dizimando 2/3 da população européia, a epidemia de peste bubônica gerou uma mudança significativa também na arte. Como escreve Millard Meiss,

*A representação na última parte do século XIV de temas como o da Trindade e do Cristo em Majestade em vez do da Madonna com o menino surge da intenção de magnificar o reino do divino enquanto se reduz o do humano. Uma intenção semelhante é evidente (...) na pintura da história sagrada, que acentua o milagroso no lugar do natural, o misterioso em vez do familiar e humano.*<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Apud BEVINGTON, D. et alii., *Op. cit.*, p. 35.

<sup>21</sup> Cf. *Idem*, pp. 37 e 38.

<sup>22</sup> Cf. *Idem*, p. 38. E em busca desse convencimento escreve Santo Anselmo em sua *Prece a Santo Estevão*: “Uma prisão sem aberturas reparadoras;/ naquela prisão há grandes tormentos, (...)/ Tormentos sem fim, sem intervalo, sem alívio,/ torturas horríveis que jamais diminuem,/ onde ninguém tem piedade”. Apud *Idem*, p. 42.

<sup>23</sup> MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra* (trad. Agustín Garagorri). Madri, Alianza, 1988, p. 57.

Se antes a preocupação era com o homem e seu papel no mundo, sua participação na Criação de Deus, agora o foco estava no divino. Apenas um milagre poderia salvar o homem. Se nos primeiros 40 anos do século XIV as artes se desenvolveram de forma bastante intensa, com um estilo progressivamente mais naturalista, após 1348 o desenvolvimento foi bruscamente interrompido. Mais da metade dos habitantes de Florença e Siena, por exemplo, morreram de peste bubônica<sup>24</sup>. Naturalmente, muitos foram os artistas atingidos pela doença, dentre eles grandes mestres como os irmãos Lorenzetti. Aos que restaram, difícil seria manter os ideais proto-humanistas desenvolvidos no início do século, especialmente por Giotto e seus seguidores. Os anos que precederam imediatamente e que se seguiram à grande epidemia foram talvez os mais lúgubres para todos. As artes, bem como toda a população, estavam impregnadas de um profundo pessimismo.

A idéia mais difundida foi a de que a peste, “um inegável triunfo da morte”, foi causada “pela corrupção moral do homem e pela cólera de Deus”, colocando-a no mesmo plano de interpretação do Dilúvio<sup>25</sup>. Essa noção, bem como todo o clima de pessimismo, está refletida nos dramas e mistérios encenados por essa época, bem como em muitas cenas do Juízo final pintadas após a epidemia. Se no fim do século XIII e início do XIV a figura do Cristo parece interagir tanto com os condenados quanto com os eleitos, rechaçando uns e recebendo os outros, a partir da segunda metade Ele parece se dirigir apenas aos condenados, denunciando-os talvez como os responsáveis pela Peste Negra<sup>26</sup>.

...

---

<sup>24</sup> Como comenta Meiss, “os sobreviventes estavam atônitos. O cronista sienense Agnolo di Tura fala de como enterrou seus cinco filhos com suas próprias mãos. ‘Ninguém chorou pelos mortos’, diz, ‘porque cada um esperava a sua morte’”. *Idem*, p. 86.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>26</sup> Por exemplo, no afresco de Buonamico Buffalmacco no Camposanto de Pisa, pintado por volta de 1340 (figura 25). Uma postura que se mantém mesmo em obras posteriores, como por exemplo no painel de Fra Angelico de ca. 1450, atualmente no Museo di San Marco, em Florença (figura 28).

### 3. Iconografia do Juízo final

A tradição literária tardo-antiga e medieval, dedicada às descrições das visões do Além, concede especial atenção à área infernal e, a partir do século XII, também ao Purgatório, já então institucionalizado. Na tradição pictórica do Juízo final, fenômeno semelhante ocorre – as torturas infernais são em geral minuciosamente elaboradas. Tendência natural, posto que as descrições literárias muito influenciaram a materialização figurativa do tema.

As razões para essa ênfase podem residir na própria condição dos fiéis. Incultos e iletrados, muitos – senão a maioria – deveriam ser persuadidos sobre qual caminho seguir mais pelo medo do que pelo simples convencimento, como já afirmara Santo Anselmo. Como indica Bernardine Barnes ao comentar o afresco de Giotto na capela dos Scrovegni (figura 25),

*Essa região inferior do afresco [o Inferno] foi realizada para fascinar e ser estudada, certamente com a esperança de que alguma lição pudesse ser aprendida.<sup>27</sup>*

O mais importante não seriam as recompensas que poderiam receber no Paraíso, mas sim os castigos eternos a que poderiam ser submetidos após o julgamento. A representação de horríveis torturas poderia tirar a mente do fiel de seu natural torpor, permitindo a tomada de atitudes que evitariam a condenação, retomando uma vez mais o que escrevera Santo Anselmo. Evocam-se aqui as palavras do Eclesiástico: “Em todas as tuas obras, lembra-te do fim, e jamais pecarás”<sup>28</sup>. Os relevos dos tímpanos das portadas das igrejas buscam esse mesmo convencimento, e também aqui tipo semelhante de estrutura ocorre: enquanto normalmente o Paraíso não possui grande interesse iconográfico, não atraindo muito a atenção do observador, as penas do Inferno são descritas de modo bastante vívido. Como escreve Hugo de Lincoln ao Rei João,

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 18.

<sup>28</sup> Ecl 7, 36. O Juízo final torna-se progressivamente tema para a reflexão humana. Essa postura também está presente nos dramas encenados no fim da Idade Média. O drama *Castle of Perseverance*, por exemplo, cita literalmente a passagem do Eclesiástico: “*Homo, memento finis, et in aeternum non peccabis*”. Apud BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 150.

*(...) A consciência do homem deveria continuamente lembrá-lo das lamentações e dos tormentos intermináveis dessas misérias. Dever-se-ia manter a lembrança dessas dores eternas na mente do homem todo o tempo. (...) imagens assim eram muito corretamente colocadas na entrada das igrejas. Assim, o povo entrando para rezar por suas necessidades seria lembrado dessa necessidade maior do que todas.*<sup>29</sup>

Como forma de reforçar essa idéia, muitas das pinturas medievais com o tema, assim como os tímpanos, foram realizadas na parede oeste das igrejas, ou seja, na parede oposta à abside e ao altar. As igrejas, desde os primeiros tempos, seguem preferencialmente a orientação leste-oeste. A abside com o altar colocada na extremidade leste foi uma forma encontrada pelos primeiros cristãos para relacionar o sol nascente a Cristo, a luz do mundo. Em contraste, o sol poente, no mundo ocidental, era entendido como uma metáfora do fim e da morte. Mais do que apropriado pareceria então uma representação do Juízo final nessa parede, seja em relevo no tímpano da portada, seja como pintura no interno. As pinturas preenchiam função semelhante à dos tímpanos externos. Segundo Otto Demus,

*[As pinturas] ocupariam normalmente toda a parede, um poderoso lembrete sobre as Últimas Coisas [morte, julgamento, Paraíso e Inferno] para a congregação, enquanto deixava a Igreja.*<sup>30</sup>

Nessas pinturas, há ainda um detalhe a mais, que reforça essa noção: a área reservada ao Inferno, tradicionalmente a parte inferior do espaço, localiza-se muitas vezes na altura dos olhos dos fiéis, permitindo um contato visual direto e imediato<sup>31</sup>. Não apenas isso: concedendo especial atenção ao Inferno, poder-se-ia enfatizar também o papel intercessor da própria Igreja – apenas através dela torna-se possível escapar da condenação para além dos tempos. A elaboração minuciosa dos castigos teria então a função de assustar o fiel e

---

<sup>29</sup> Apud *Idem.*, p. 39. Deve-se considerar que essas representações servem de aviso não apenas aos fiéis, mas também aos inimigos da Igreja, à corrupção vinda de fora.

<sup>30</sup> Apud *Idem.*, p. 40.

<sup>31</sup> As conseqüências que isso poderia ter sobre a obra também são comentadas por Barnes, novamente em relação ao afresco de Giotto: “A face de Satã está completamente obliterada por arranhões, e a maior parte dos pequenos demônios foram similarmente desfigurados. Pinturas do período que representavam demônios em qualquer lugar ao alcance dos pios muitas vezes sofreram tal abuso”. *Op. cit.*, p.18.

prepará-lo para o juízo. Necessário é estar sempre atento, pois não se sabe quando será<sup>32</sup>. E sobre isso comenta Émile Mâle:

*As cenas do Juízo final esculpidas nos pórticos das igrejas moviam as almas dos homens mais profundamente do que podemos imaginar. Elas não eram vistas com mentes livres de ansiedade, pois os fiéis, passando pela porta, acreditavam que a cena sobre suas cabeças poderia a qualquer momento tornar-se um fato, e a trombeta do anjo soar em seus ouvidos.*<sup>33</sup>

...

Boa parte da iconografia do Inferno vem das descrições das visões de mortos, que se encontram, no entanto, não no Inferno “definitivo”, mas sim no Purgatório ou no Inferno “temporário”. Do Inferno, de fato, nenhuma alma jamais retorna, nem em sonho. Essas visões descrevem os horrores e torturas a que são submetidas as almas, na esperança de que a intercessão dos vivos através de preces, missas e esmolas possam livrá-los mais cedo dos tormentos<sup>34</sup>. Como escreve Le Goff,

*Mundo de torturas, universo penal de castigos onde se distingue o fogo. Mundo de espíritos desprovidos de seu nome mas que expiam na tortura do corpo. Mundo de sofrimentos dos quais os vivos podem arrancar seus mortos pela prece, pela esmola, pelo sacrifício da missa segundo a teoria tradicional dos sufrágios mas também por uma partilha de provas cuja natureza está ligada àquela da falta cometida.*<sup>35</sup>

Como já foi comentado anteriormente, mesmo não existindo oficialmente o Purgatório, havia, ao menos, desde o início, a noção do fogo purgatório. Aqui, cabe uma indagação: como pode a alma humana ser torturada por um fogo não espiritual, mas físico, como é afirmado por muitos teólogos cristãos medievais? Vários dentre eles, como Juliano de Toledo e o próprio Agostinho, afirmam que a alma possui uma semelhança de corpo

---

<sup>32</sup> Por exemplo, em Mc 13, 34-37: “Tomai cuidado, pois não sabeis quando chegará este momento. É como um homem que partiu de viagem: ao deixar sua casa, delegou a autoridade nos servos, atribuiu a cada um a sua tarefa e ordenou ao porteiro que vigiasse. Vigiai, pois, porque não sabeis quando virá o dono da casa, se à tarde, se à meia-noite, se ao cantar do galo, se pela manhã; não seja que, vindo inesperadamente, vos encontre a dormir. O que vos digo a vós, digo-o a todos: vigiai!”. A Idade Média privilegiou, quanto a esse tema, especialmente a parábola das virgens sábias e das virgens tolas, descrita em Mt 25, 1-13, na qual o noivo que está para chegar é interpretado como Cristo.

<sup>33</sup> MÂLE, E. *The Gothic image: Religious art in France of the thirteenth century* (trad. Dora Nussey). Icon, 1972, pp. 355 e 356.

<sup>34</sup> Para descrições de várias dessas visões, ver LE GOFF, J. *Op. cit.*, pp. 241 a 281.

(*similitudo corporis*), podendo desse modo apresentar as mesmas reações e sensações do corpo humano. É essa característica particular que torna possível a tortura da alma pelo fogo físico<sup>36</sup>. Uma dor superior à pior tortura a que pudesse ser submetido o homem em vida – o fogo era considerado a mais pesada das penas corporais<sup>37</sup>.

De início, o frio também era bastante importante nas descrições das torturas. Seu destaque era o mesmo concedido ao calor. Com o tempo, porém, essa situação foi alterada: se de início a oposição quente-frio era de fundamental importância na descrição das torturas infernais, e um elemento típico do imaginário do Além medieval, com o *Purgatório desão Patrick* essa relação é deixada de lado. Aqui, o calor apresenta papel proeminente, eliminando quase que por completo o frio<sup>38</sup>.

Para cada pecado, acreditava-se, haveria uma punição determinada. Em um manuscrito cisterciense, por exemplo, é descrita a visão que um monge teve do Além: ele vê mortos que, durante a vida, fizeram uso de ervas como drogas e afrodisíacos, e não como remédios, condenados a fazer rolar sem cessar, dentro de suas bocas, pedras de carvão em brasa; outros que se deixaram levar pelo excesso de riso eram chicoteados “por

---

<sup>35</sup> *Idem*, p. 250.

<sup>36</sup> Cf. *Idem*, p. 136.

<sup>37</sup> O castigo pelo fogo parece provir de um trecho de Mateus, que pode ter servido também como base de inspiração para as descrições mais populares sobre o dia do Juízo final e sobre o Além: “Propôs-lhes outra parábola: ‘O reino dos céus é comparável a um homem que semeou boa semente em seu campo. Ora, enquanto dormiam os homens, veio o inimigo, semeou joio no meio do trigo, e afastou-se. Quando a haste cresceu e deu fruto, apareceu também o joio. Os servos do dono da casa foram ter com ele e disseram-lhe: ‘Senhor, não semeaste boa semente no teu campo? Donde vem, pois, o joio?’ ‘Foi algum inimigo meu que fez isto’ – respondeu ele. Disseram-lhe os servos: ‘Queres que vamos arrancá-lo?’ ‘Não, disse ele, não suceda que, ao apanhardes o joio, arranqueis o trigo ao mesmo tempo. Deixai um e outro crescer juntamente, até à ceifa; e, na altura da ceifa, direi aos ceifeiros: apanhai primeiro o joio e atai-o em feixes para ser queimado; e recolhei o trigo no meu celeiro’. (...) ‘Explica-nos a parábola do joio no campo’. Ele, respondendo, disse-lhes: ‘Aquele que semeia a boa semente é o Filho do Homem; o campo é o mundo, a boa semente são os filhos do reino; o joio são os filhos do maligno, e o inimigo que a semeou é o diabo. A ceifa é o fim do mundo e os ceifeiros são os anjos. Assim, pois, como o joio é colhido e queimado no fogo, assim será no fim do mundo: o Filho do Homem enviará os Seus anjos que hão de tirar do Seu reino todos os escandalosos e todos quanto praticam a iniquidade, e lançá-los-ão na fornalha ardente; ali haverá choro e ranger de dentes. Então os justos resplandecerão como o sol, no reino do seu Pai. Aquele que tem ouvidos, que ouça!’”. Mt 13, 24-30 e 36-43.

<sup>38</sup> Cf. *Idem*, p. 265. Dante, no entanto, destaca em sua *Commedia* o papel do frio, uma vez que seu Diabo, no centro da terra, tem o corpo congelado, coberto em grande parte por gelo (Inf. XXXIV, 28-29): “*Lo mperador del doloroso regno/ da mezzo il petto uscía fuor della ghiaccia; (...)*”. DANTE ALIGHIERI. *La Divina Commedia*. Commento scartazziniano di Giuseppe Vandelli, 21ª edição completa. Milão, Ulrico Hoepli, 1989. Qualquer citação da *Commedia* é retirada dessa edição, salvo ressalva em contrário.

este mau hábito”, enquanto outros ainda que tagarelavam de modo intemperante eram esbofeteados sem cessar. E mesmo os santos não estão livres de punição, conquanto leves. O próprio Bernardo, o grande nome da ordem de Cister, é punido brevemente por não ter acreditado na Imaculada Conceição<sup>39</sup>.

A crença de que os danados são torturados de acordo com a gravidade de seus pecados originou em seguida a idéia de que, para cada tipo de pecado, haveria uma pena específica e equivalente. Em termos iconográficos, isso permitiria uma melhor identificação desses mesmos pecados por parte dos fiéis, reforçando desse modo a mensagem da obra. Assim, por exemplo, as punições para os luxuriosos têm normalmente alguma conotação sexual: as torturas são centradas na região dos órgãos genitais<sup>40</sup>. Não apenas: a nudez era considerada vergonhosa na Idade Média. Assim, os criminosos tinham seus trajes arrancados em público, uma forma de punição por seus crimes. Refletindo essa noção, muitos dos condenados nas representações do Juízo final estão nus<sup>41</sup>.

Ainda com relação às punições infernais, algumas vezes são representados instrumentos de tortura judicial contemporâneos, e as punições são as mesmas concedidas aos infratores de sua época, principalmente os hereges<sup>42</sup>. Torturas como o esmagamento de ossos no torno, mãos decepadas, suplício na água e esmagamento da espinha – essas duas

---

<sup>39</sup> Cf. *Op. cit.*, pp. 245 e 246. Outro exemplo é descrito na visão da mãe do monge Guibert de Nogent, escrita por ele no início do século XII. Ao encontrar em sonho seu falecido esposo, ela lhe dirige a palavra e pergunta como está: “Ele descobre seu braço e seu flanco e mostra que estão tão dilacerados, tão cortados por inúmeras feridas que ao vê-los se é tomada de horror e de uma emoção visceral. Havia ainda a presença de uma criança que proferia gritos tamanhos que mesmo apenas vendo-o ela estava muito incomodada. Ela lhe diz: ‘Como, senhor, podes suportar as lamúrias dessa criança?’ ‘Quer eu queira ou não, responde ele, devo suportá-las!’. E aqui está a significação dos choros dessa criança, das feridas no braço e no flanco. Quando meu pai era bem jovem, ele foi desviado de suas relações lícitas com minha mãe por malefícios e maus conselheiros, abusando de sua falta de maturidade de espírito, persuadiram-no tão malignamente a tentar relações sexuais com outras mulheres. Com um comportamento de jovem ele se deixa persuadir e de suas relações com não sei qual malvada mulher ele teve um filho que morreu mal tendo nascido, e que não foi batizado. A ferida em seu flanco era a ruptura da fé conjugal, os gritos dessa voz insuportável, era a danação dessa criança procriada no mal (...)”. Apud *Idem*, p. 248.

<sup>40</sup> Esse tipo de representação está presente, por exemplo, no afresco de Giotto na capela dos Scrovegni (figura 24), o exemplo mais famoso de pintura do Juízo final na Idade Média. A divisão entre diferentes grupos de pecadores de acordo com suas faltas é mais conhecida pelo uso que dela fez Dante em sua *Commedia*. Nos diferentes círculos, diferentes punições conforme o tipo de pecado.

<sup>41</sup> Cf. BARNES, B. *Op. cit.*, p. 18. Quanto à nudez, vide também *infra*, p. 42.

<sup>42</sup> As punições eram realizadas de modo a se tornarem espetáculos públicos, com o objetivo de incutir medo naqueles que as observavam. Cf. *Ibidem*.

últimas presentes, novamente, no afresco de Giotto. Há também em Giotto outras alusões a castigos comuns na Toscana do século XIV, como figuras penduradas de cabeça para baixo, uma forma bastante vergonhosa de punição capital na época<sup>43</sup>. Os fiéis eram capazes de identificar os objetos e as punições, que se tornavam, dessa maneira, bastante reais e convincentes.

...

A representação figurativa do Juízo final com seus elementos característicos – e não simplificado no tema do bom pastor – desenvolve-se possivelmente na arte bizantina. É em Bizâncio de fato que surge a concepção da igreja como microcosmos. Este fato relaciona-se diretamente à decoração do espaço sagrado, como explica com precisão André Grabar:

*Este tipo de decoração foi planejado para igrejas de planta centrada com uma cúpula central. E assim como estas eram concebidas como microcosmos, reproduções em escala reduzida do Cosmos, também as pinturas nas paredes e voltas eram projetadas segundo um plano sistemático para a instrução dos fiéis. Na cúpula e em sua subestrutura eram mostradas as mais santas figuras do mundo invisível; no coro, os mistérios sagrados pertencentes ao mesmo mundo tornados inteligíveis; em voltas secundárias e paredes, os eventos da vida de Cristo na terra, correspondendo aos diversos estágios da redenção do homem, de que a Missa solenizada na igreja era testemunha. Esta ilustração iconográfica da Missa era parte de uma disposição plástica do Universo Ideal e correspondia a uma noção cara aos bizantinos – de que a liturgia da Igreja não era mais do que um correlativo terreno da interminável Missa solenizada no céu pelos anjos, que, apenas após a redenção da humanidade pelo Verbo tornado Carne, poderia tornar sua natureza conhecida ao homem. Portanto os ciclos dos Evangelhos representados nas igrejas bizantinas medievais eram lembretes do retorno do homem à união com Deus e do direito que ele possuía de um lugar no Universo de Deus, como representado em cada igreja.*<sup>44</sup>

Neste contexto, não é difícil perceber a importância do Juízo final, que encerra a história do universo e do homem, propiciando o retorno deste homem à união com Deus – ou à condenação eterna, privado desta mesma união.

---

<sup>43</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>44</sup> GRABAR, E. *Byzantine painting* (trad. Stuart Gilbert). Nova York, Skira, 1953, p. 26.

A representação de um tema tão complexo quanto o do Juízo final não é tarefa simples. Ele de fato “recapitula a história inteira do universo criado”, como escreve Pamela Sheingorn<sup>45</sup>. Além do mais, os textos escriturais que tratam do julgamento por vir não possuem uma ordem de eventos estabelecida a partir da qual seja possível retirar uma composição específica e ordenada. Vários problemas se impunham aos artistas: por exemplo, como organizar um evento tão vasto, com tão grande número de personagens e episódios individuais em uma única imagem? Como estabelecer uma coerência nessa profusão de figuras, de modo que a mensagem pudesse ser facilmente apreendida pelos fiéis?

De início, como já foi comentado, os artistas privilegiaram a figura do bom pastor e seu rebanho. Esse tema possibilitava uma composição bastante simples, com poucas ovelhas e poucos bodes simbolizando toda a humanidade. Com o passar do tempo e com as mudanças já explicitadas anteriormente, a composição do Juízo final tornou-se gradativamente mais complexa. Necessário foi nesse momento estabelecer uma ordem compositiva. Por volta do século IX, os artistas passaram a combinar o arranjo triangular do esquema eleitos-Cristo-condenados<sup>46</sup> com bandas narrativas superpostas, que dessa forma organizaram os minuciosos detalhes relativos ao tema em um todo perfeitamente compreensível. No Românico, as bandas são claramente visíveis, separadas por linhas de contorno ou pelo uso de cores diversas para compor o fundo. No Gótico, as bandas se mantêm, porém de forma mais suave e menos distinta. Esse uso permanece mesmo em obras posteriores, como é o caso do próprio afresco de Michelangelo.

A iconografia do Juízo Final pode ser dividida em três partes principais, do alto para baixo: parúsia, separação entre condenados e eleitos, e ressurreição dos mortos. São os elementos fundamentais para constituir o evento. Na ausência de um deles, não há julgamento possível. Geralmente há também uma área determinada para o Inferno, com todas as características já sucintamente descritas.

---

<sup>45</sup> Cf. BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>46</sup> Cf. *infra*.

A parúsia implica necessariamente o Cristo como protagonista de toda ação, e não Deus Pai. Ele não é apenas o anunciador do evento, é o próprio juiz<sup>47</sup>. É aquele que, após determinar a ressurreição dos corpos, “apartará os bodes das ovelhas”, quem lançará os condenados ao Inferno e acolherá os justos no Paraíso.

Algumas representações do Juízo final baseiam-se na leitura do Apocalipse, na segunda visão de João, especialmente no que se refere à figura do Cristo<sup>48</sup>. Dessa descrição deriva a imagem do Senhor juiz entronizado em glória. Era usual também a representação, ao redor de Cristo, dos símbolos dos quatro evangelistas, a partir do mesmo trecho do Apocalipse. Também o arco íris descrito na cena é uma imagem comum em algumas obras, como na pintura de Hans Memling, atualmente no Porskie Museum (figura 30). Na Itália, o mais comum era o uso da *mandorla*, às vezes pintada com as próprias cores do arco íris, como é o caso do afresco de Giotto (figura 25)<sup>49</sup>.

Assim, envolto por uma *mandorla*, Cristo juiz apresenta seus estigmas, e em geral anjos trazem à cena as *Arma Christi*: a cruz, a coroa de espinhos, a lança e a esponja embebida em vinagre – alusão à Paixão, crucificação e ressurreição do Senhor. Sobre os estigmas, comenta Vincent de Beauvais que “Ele apresenta seus estigmas para testemunhar a verdade do Evangelho e para provar que Ele foi em verdade crucificado por nós”<sup>50</sup>. Uma

---

<sup>47</sup> O Credo católico que afirma ser Cristo o juiz baseia-se, por exemplo, na passagem de 2Tim 4, 1: “Conjuro-te diante de Deus e de Jesus Cristo que há de julgar os vivos e os mortos (...)”.

<sup>48</sup> Ap. 4, 2-7: “Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado. O que estava sentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspé e de sardônio; e um arco íris rodeava o trono, semelhante à esmeralda. Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos, vestidos com vestes brancas e com coroas de ouro na cabeça (...)”.

<sup>49</sup> Os arcos-íris, deve-se ressaltar, são representados muitas vezes apenas com três cores – possivelmente uma alusão à Trindade. A utilização de círculos simbolizando as Três Pessoas pode remontar ao *De Trinitate* de Santo Agostinho (*Trinitas annulorum est, et unum aurum*). Dante retoma essa idéia, bem como o uso de cores distintas para cada uma das Pessoas, em sua *Commedia* (Par. XXXIII, 115-120), como explica Lucchesi: “A expressão de Dante é absolutamente genial. O Filho aparece refletido no Pai, como um arco-íris. O Espírito, como um círculo de fogo, expirado pelo Pai e pelo Filho, síntese prodigiosa, onde a vogal *i* reitera a consubstancialidade (*che quinci e quindi igualmente si spiri*) (...). A imagem do círculo, por outro lado, responde pela infinitude divina”. LUCCHESI, M. *A paixão do infinito*. Niterói, Cromos, 1994, pp. 79 e 80.

<sup>50</sup> Apud MÂLE, É. *Op. cit.*, p. 369. Jacopo da Voragine, na *Lenda Áurea*, escreve também que “Suas cicatrizes mostram Sua misericórdia, pois lembram Seu sacrifício voluntário, e justificam Sua fúria ao nos lembrar de que nem todos os homens tirarão proveito de Seu sacrifício”. Apud *Ibidem*. Santo Tomás acrescenta: “Seus estigmas provam Seu poder, pois testemunham que Ele triunfou sobre a morte”. Apud *Ibidem*.

lembrança de que Ele morreu por uma humanidade falha e pecadora, que se apresenta agora diante de Si para o inexpugnável julgamento. Dócil, mais próximo do bom pastor, ou implacável, não importa. Essa representação de Cristo e de suas *Arma* é freqüente em quase todos os exemplos, desde o mosaico em Torcello (figura 24) até o *Juízo* michelangiano (figura 01).

Após o surgimento de Cristo por entre as nuvens, as trombetas soam e os mortos ressurgem dos túmulos, conforme descrevesão Paulo:

*Em um momento, em um abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta, pois ela há de soar, os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados.*<sup>51</sup>

É esta passagem a fonte para a crença na ressurreição completa dos corpos. Usualmente estes são representados sob a forma de esqueletos ou já com suas carnes reincorporadas, nus ou seminus, em uma tradição que se inicia no século XIII e mantém-se mesmo no ciclo de Signorelli, em Orvieto, pintado no final do século XV (figura 14)<sup>52</sup>. Sobre isso comenta Mâle:

*A arte medieval não apreciava o nu e estava sempre ansiosa por evitá-lo, mas nesse ponto o ensinamento da Igreja era imperativo, e o homem deve retornar da terra como era quando Deus o fez surgir na Criação.*<sup>53</sup>

Segundo a crença medieval, os corpos também ressuscitariam com a “idade perfeita” de trinta anos, não importando se morreram ainda crianças ou como velhos. A justificativa para isso é que todos os homens devem espelhar o exemplo de Cristo, que triunfou sobre a morte com essa idade<sup>54</sup>.

As representações do tema buscam geralmente retratar as diferentes etapas do evento: vários corpos ainda ressuscitando, outros já plenamente recompostos, enquanto há outros que já foram julgados. No caso da obra de Fra Angelico de ca. 1431, atualmente no Museo di San Marco, em Florença (figura 29), no entanto, ocorre algo diverso: as tumbas,

---

<sup>51</sup> 1Cor 15, 52.

<sup>52</sup> Cf. MÂLE, É. *Op. cit.*, p. 373.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 374.

que separam claramente o Paraíso e seus jardins floridos da área infernal, estão vazias. Aqui, está-se em um momento posterior. Os corpos já ressuscitaram, as tumbas estão vazias, a separação entre condenados e eleitos já foi feita<sup>55</sup>.

A separação dos ressuscitados entre condenados – à esquerda de Cristo – e eleitos – à Sua direita – cria uma triangulação na composição que se repete em praticamente todos os exemplos conhecidos, do sarcófago no Metropolitan Museum (figura 21) ao afresco de Michelangelo. A composição da cena com grupos opostos contrabalançados pela figura do Cristo no centro, e em um nível superior ao deles, cria uma estabilidade que pode equivaler à decisão eterna do juiz.

Esses são os três elementos básicos para que se estabeleça um Juízo final. Há, é claro, outros componentes que também figuram nas obras, e que enriquecem grandemente a iconografia. Um tema muitas vezes explorado nas representações do Juízo final é o da pesagem das almas (ou *psicostasia*): nestas cenas, Miguel, em muitos casos auxiliado pelo próprio Diabo, segura uma balança de dois pratos, contrabalançando as boas ações das almas com aquelas más. Iconograficamente, o fiel pode ver o momento no qual sua sorte eterna está sendo determinada, o instante em que o destino, literalmente, pende na balança<sup>56</sup>. Nas Escrituras, não há uma passagem clara que indique essa tradição iconográfica<sup>57</sup>, que se apoiaria em uma passagem de Santo Agostinho: “As boas e más ações serão como que pesadas em balanças, e se o mal preponderar o culpado será arrastado para o Inferno”<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Embora a crença mais difundida fosse a de que Cristo tinha trinta e três anos no momento da Ressurreição, muitos aceitavam a idéia de Agostinho de que Jesus teria vivido trinta anos. Cf. *Idem*, pp. 374 e 375.

<sup>55</sup> Alguns estudiosos atribuem atualmente este painel não a Fra Angelico, mas sim a seu discípulo, Zanobi Strozzi.

<sup>56</sup> Cf. BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>57</sup> Exceção feita a um trecho de Daniel (5, 27): “Teqél, foste pesado na balança e encontrado muito leve”, e também a um trecho do livro de Jó (31, 6): “Que Deus me pese na balança justa e reconhecerá a minha integridade!”.

<sup>58</sup> Apud MÂLE, É. *Op. cit.*, p. 376.

A origem deste tema remonta possivelmente ao Egito antigo<sup>59</sup>, onde a pesagem das almas era realizada pela deusa Maat. Personificadora da noção de ordem egípcia, Maat também estava relacionada à verdade e à justiça. Nas representações antigas de pesagem das almas, encontradas principalmente nas cópias ilustradas do *Livro dos Mortos* (figura 19), o coração do homem seria pesado contra a pena de Maat. Se o coração fosse mais pesado do que a pena, o morto seria condenado e devorado por Ammit, o deus-crocodilo. Em contrapartida, no caso de a balança não se movimentar, o morto seria inocentado e, por fim, conduzido à presença de Osíris<sup>60</sup>.

Possivelmente transmitida à cristandade pelos cristãos egípcios, a psicostasia foi adaptada e difundida pelos monges irlandeses durante o século VII: Osíris foi substituído pela figura do Cristo, e Anúbis, que originalmente ajustava a balança para a pesagem, cede lugar ao arcanjo Miguel e, por vezes, também a Satã, que travam assim um duelo pela alma que está sendo pesada. A escolha de São Miguel para a cena é justificada: por toda a Idade Média ele era tido como o santo psicopompo, aquele que conduziria as almas para o outro mundo. São Miguel era o “anjo da morte”, e por isso sua importância no Juízo final<sup>61</sup>.

A psicostasia costuma ter um local de destaque na estrutura da obra: usualmente em uma posição central, atuando mesmo como o marco divisor entre eleitos e condenados. O impacto da pesagem é acentuado porque, em alguns casos, como por exemplo no painel do anônimo bolonhês, pintado no século XIV, e atualmente na Pinacoteca Nazionale de Bolonha (figura 27), os demônios tentam distorcer a justiça divina, colocando pesos extras em seu lado da balança.

Outra imagem usual nos diversos juízos finais é a de Maria como intercessora dos mortos perante seu filho juiz, muitas vezes acompanhada pela figura de São João Batista<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Ao que tudo indica, os egípcios foram os primeiros a realizar o julgamento moral de um homem após sua morte.

<sup>60</sup> Cf. WILKINSON, R.H. *Reading Egyptian art*. Londres, Thames & Hudson, 1996, p.37.

<sup>61</sup> Cf. MÂLE, É. *Op. cit.*, pp. 377 e 378.

<sup>62</sup> Ou São João Evangelista, em uma alusão à cena da crucificação de Cristo.

Maria foi primeiramente associada ao Juízo final no Oriente, na arte bizantina<sup>63</sup>. Em um momento posterior, a cena da *Deesis* foi incorporada à tradição ocidental<sup>64</sup>. Um dos primeiros textos – senão o primeiro – a estabelecer esse papel à Virgem no Ocidente está na segunda parte do *De diversis apparitionibus et miraculis*, escrito provavelmente entre 1063 e 1072 por Pedro Damiano. Aqui, a alma de uma defunta aparece justamente na noite da festa da Assunção de Maria, e diz à sua companheira ainda viva:

*Até hoje eu estava acorrentada por uma pena que não era leve (...). Mas hoje a rainha do mundo verteu por nós preces e me libertou dos locais de penas e por sua intervenção há uma tal multidão que hoje foi arrancada dos tormentos que supera toda a população de Roma.*<sup>65</sup>

Deve-se recordar que é justamente nessa época que o culto mariano, que tão grande difusão terá em seguida, começa a tomar forma. A presença da Virgem nas representações do Juízo final levaria o fiel a rezar por ela e pedir sua intercessão. O próprio Santo Anselmo escreveu versos nesse sentido:

*Senhora, parece-me que já estou diante da justiça toda-poderosa do severo juiz,  
enfrentando a veemência intolerável de sua ira,  
enquanto paira sobre mim a enormidade de meus pecados,  
e os grandes tormentos que merecem.  
Mui gentil Senhora,  
qual intercessão deveria implorar  
quando estou perturbado pelo horror e tremo de medo  
senão a sua, cujo ventre recebeu  
a reconciliação do mundo?*<sup>66</sup>

Como mostra da força dessa devoção à Virgem, deve-se atentar para o fato de que, em algumas obras, Maria está figurada no mesmo nível de Cristo. Isto indica sua importância na composição da obra, e também seu papel fundamental no Juízo final. Isso pode ser percebido em pinturas como o *Paraíso*, do ciclo de Nardo di Cione, e também no afresco de Buffalmaco em Pisa (figura 26).

---

<sup>63</sup> O tema pode ter tido origem em cerimônias da corte bizantina, durante o século IX. Cf. HALL, J. *A history of ideas and images in italian art*. Londres, John Murray, 1997, p. 141.

<sup>64</sup> Cf. BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>65</sup> Apud LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 242.

<sup>66</sup> Apud BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 43.

Após a inclusão de Maria e João Batista, outros santos foram incorporados ao tema, aos quais também poderiam ser dirigidas preces intercessoras. A presença de santos e também dos apóstolos é justificada nos próprios textos escriturais, como no trecho do Apocalipse que cita os vinte e quatro anciãos<sup>67</sup>, e também pelo seguinte trecho de Mateus:

*Em verdade vos digo: no dia da renovação, quando o Filho do Homem Se sentar no Seu trono de glória, vós, que Me seguistes, sentar-vos-eis em doze tronos para julgardes as doze tribos de Israel.*<sup>68</sup>

Daí deriva a tradição de representar os apóstolos ao lado do Cristo juiz. Os santos poderiam ser também uma forma de minimizar o terrível medo do Inferno, além de contribuir com a hierarquia da cena: entre o homem e Deus há vários níveis de intercessores<sup>69</sup>. Não apenas: santos e mártires atuam como exemplo para os fiéis; são aqueles que melhor viveram segundo os ensinamentos do Senhor; são aqueles que, em nome da fé, foram mortos. No afresco de Michelangelo, eles terão ainda outro papel fundamental, como será analisado no terceiro capítulo.

Segundo Sheingorn e Bevington, os artistas podem ainda estar expressando a idéia do fim da história sagrada pelo princípio da recapitulação. Se assim for, Maria, João Batista (ou Evangelista) e os apóstolos também podem ser uma referência à vida de Cristo na terra, assim como os santos podem ser o resumo de toda a história da Igreja<sup>70</sup>.

Uma imagem difundida é a da boca do Inferno, como aparece no Saltério de Winchester (figura 31) e em alguns tímpanos franceses. Sua origem está na descrição do Leviatã no livro de Jó<sup>71</sup>: desde o início os comentadores do livro viram no Leviatã a figura do Diabo, e essa interpretação conhece um grande sucesso na Idade Média.

---

<sup>67</sup> Vide supra.

<sup>68</sup> Mt 19, 28.

<sup>69</sup> Cf. BEVINGTON, D. et alii. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>70</sup> Cf. *Idem*, pp. 135 e 136. Por esse mesmo raciocínio, as feridas e as *Arma Christi* lembrariam a Paixão, crucificação e ressurreição de Jesus, como já foi comentado anteriormente.

<sup>71</sup> Jó 40, 4-12: “Quem jamais o despojou de sua couraça? Quem penetrou na dupla fila dos seus dentes? Quem abriu as portas da sua boca? Os seus dentes infundem terror! (...) Da sua boca saem chamas como centelhas ardentes, as suas narinas jorram fumo, como uma marmita que ferve ao fogo. O seu hálito queima como brasa e a sua boca lança chamas”.

Outra figura bastante comum nos Juízos finais medievais é a do próprio Diabo, que ingere e posteriormente defeca os condenados. Uma imagem próxima a esta é encontrada na *Visão de Tgnudal*, escrita no século XII. Descreve-se aqui que uma besta monstruosa, sentada sobre um lago congelado, devora em sua garganta de fogo as almas, digerindo-as e posteriormente as regurgitando. Essas almas reencarnadas possuem bicos pontudos com os quais destroçam seu próprio corpo<sup>72</sup>. Este é um tema bastante comum na arte italiana (figura 27). Normalmente o Diabo defeca suas vítimas para que sejam então colocadas nos locais específicos de punição. Mesmo quando não as defeca, a figura do Diabo está geralmente presente, incutindo medo nos fiéis que observam a cena. Iconograficamente, a descrição que Dante faz do Diabo na *Commedia*<sup>73</sup> influenciou a sua figuração desde então: a partir do século XIV, as pinturas mostram usualmente os diabos e outros demônios com asas de morcego.

Na verdade, após a *Commedia*, nenhum artista poderia se furtar à influência de Dante, não apenas com relação à figura do Diabo, mas ao Inferno como um todo. É necessário ressaltar, no entanto, como o faz Bernardine Barnes, que a complexidade em transformar o texto dantesco em imagem é enorme, e poucos foram os artistas a fazê-lo. Deve-se considerar que o espaço para a representação do Inferno não era grande o suficiente para a incorporação de todas as descrições dantescas. Em geral, retiravam-se idéias da *Commedia*, simplificadas então para um melhor entendimento por parte dos fiéis<sup>74</sup>. Isto ocorre, por exemplo, no painel de Fra Angelico de ca. 1431 (figura 28). Aqui encontram-se divisões infernais semelhantes aos círculos dantescos, porém em menor número e bastante simplificados. Um dos poucos exemplos – senão o único – em que se pode notar uma influência direta de Dante está no afresco de Nardo di Cione, na capela Strozzi de Santa Maria Novella, também em Florença, realizado entre 1352 e 1357 (figura 32). Deve-se no entanto ressaltar que este afresco é parte de um ciclo, e o artista tinha à disposição uma parede para pintar o Inferno, e não um pequeno espaço no canto inferior, como ocorre normalmente. O maior espaço possibilitou desse modo uma interpretação

---

<sup>72</sup> Cf. LE GOFF, J. *Op. cit.*, p. 256.

<sup>73</sup> “(...) *uscivan due grand’ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid’io mai cotali./ Non avean penne, ma di vipistrello/ era lor modo (...)*” (Inf. XXXIV, 46-50).

mais detalhista do Inferno. Mesmo Michelangelo, grande admirador do poeta florentino e leitor voraz da *Commedia*, não se deixa influenciar diretamente por Dante<sup>75</sup>.

O caso do *Juízo* michelangiano, no entanto, é bem particular, posto que ele poderia fazer par com outro afresco que jamais foi realizado, e nessa segunda pintura ele poderia talvez desenvolver pictoricamente o Inferno, o que não ocorre em seu *Juízo*. Este tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo. Assim como ocorre com Dante, Michelangelo também não incorpora diretamente os elementos constitutivos da iconografia do *Juízo* final, como foi comentado no início deste capítulo.

...

#### 4. O ciclo de Signorelli em Orvieto

**A**ntes de se passar para o próximo capítulo e começar a analisar o *Juízo final* de Michelangelo, parece conveniente tecer algumas considerações sobre o principal exemplo anterior à própria obra de Buonarroti: o ciclo que Luca Signorelli realizou entre 1499 e 1504 na capela de San Brizio, na catedral de Orvieto.

Signorelli nasce por volta de 1450 em Cortona, cidadela próxima à fronteira entre a Toscana e a Umbria. Há fortes evidências de que tenha tido contato com Piero della Francesca, como aprendiz, a partir de 1460, início de sua carreira<sup>76</sup>. Há semelhanças de fato no modo como Signorelli trata suas figuras, na busca por uma simplificação geométrica, em sua grandeza e sobriedade, bem como no contraponto constante entre movimento e estaticidade. A busca pela precisão anatômica, no entanto, denota também influências outras, principalmente florentinas. Signorelli, efetivamente, trabalhou em

---

<sup>74</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>75</sup> Naturalmente, tratam-se aqui de pinturas murais ou em madeira. Há representações do Inferno dantesco em manuscritos com o texto da *Commedia*, como por exemplo em um manuscrito atualmente na Bibliothéque Nationale, em Paris (figura 33).

<sup>76</sup> Cf. RIESS, J.B. *Luca Signorelli: The San Brizio Chapel, Orvieto*. Nova York, George Braziller, 1995, p. 08.

Florença, onde parece ter gozado de considerável prestígio nos anos que antecederam seu trabalho em Orvieto<sup>77</sup>.

Opondo-se aos trabalhos excessivamente intelectualistas de Piero della Francesca, e também aos demasiado alegóricos e herméticos de Botticelli, a pintura de Signorelli é clara, respondendo com precisão às necessidades da Igreja naquele momento. Como escreve Argan,

*No momento em que a Igreja precisa que a arte não contemple nem indague o mistério da criação, mas fale e persuada: os conceitos devem se tornar argumentos, as formas palavras.*<sup>78</sup>

É desse modo que surge seu ciclo em Orvieto: transformando em argumentos os conceitos teológicos. Com os afrescos, é “evidente a intenção de aterrorizar os fiéis, de persuadi-los a crer nas verdadeiras, a rechaçar as falsas profecias”<sup>79</sup>.

As primeiras figuras do ciclo realizadas foram o Cristo em Majestade, os apóstolos, os anjos com os símbolos da Paixão, os doutores da Igreja, os patriarcas, as virgens e os mártires, iniciadas por Fra Angelico em 1447, na abóbada da capela. O frade possivelmente pintou apenas a figura do Cristo, abandonando em seguida a obra<sup>80</sup>. Os trabalhos foram interrompidos por quase meio século, até Signorelli ser finalmente contratado para terminar essas figuras e decorar as paredes, o que, possivelmente, já estaria estipulado desde o início da comissão, com Fra Angelico<sup>81</sup>.

A parte do ciclo efetivamente realizada por Signorelli é composta por diversas cenas que tratam do julgamento, de recompensas e retribuições, bem como punições, que

---

<sup>77</sup> RIESS, J.B. *Op. cit.*, p. 08.

<sup>78</sup> ARGAN, G.C. *Storia dell'arte italiana*, vol. 1, 19ª edição. Florença, Sansoni, 1984, p. 284.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 287.

<sup>80</sup> Alguns autores indicam, por outro lado, que o frade teria pintado toda a abóbada.

<sup>81</sup> Cf. RIESS, J.B. *Op. cit.*, p. 08. Vários artistas foram cogitados para dar continuidade ao trabalho do frade, como Benozzo Gozzoli, que fora aprendiz de Fra Angelico e trabalhara como seu assistente nas pinturas do teto da capela de Orvieto, sendo definido no contrato como “consotio” do frade. Cf. BUSSAGLI, M. “Le ali dell’invisibile” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º179, junho de 2002, p. 32. Também Perugino foi cogitado, em 1489; chegou a assinar um contrato, mas jamais reiniciou os trabalhos. Cf. RIESS, J.B. *Op. cit.*, p. 19. Riess destaca ainda a influência de Perugino sobre Signorelli. O ciclo de Orvieto, para ele, retoma o formato dos “grandes murais romanos nos quais os dois artistas trabalharam anteriormente”. Perugino foi de fato quem levou Signorelli para trabalhar nos afrescos da Capela Sistina. *Idem*, p. 21.

ocorrerão no fim dos tempos: *Preceito do Anticristo*, *Fim do mundo*, *Ressurreição dos mortos*, *Condenados entrando no Inferno*, *Os condenados*, *Coroação dos eleitos* e *Eleitos entrando no Paraíso*. Completando o ciclo, pinturas na parte inferior dos afrescos, que incluem retratos de seis autores – Dante, Estácio, Virgílio, Lucano, Ovídio e Cícero – e cenas retiradas de seus escritos. As pinturas referentes aos autores romanos, particularmente, parecem estabelecer os precedentes pagãos para as profecias cristãs relativas ao Anticristo e ao devir representado nos afrescos acima<sup>82</sup>. É exatamente este o ponto que chama a atenção para os afrescos em Orvieto: eles concedem um grande destaque à vida do Anticristo e aos textos pagãos que anteciparam as noções cristãs sobre o fim do mundo e o Além<sup>83</sup>.

É evidente que os afrescos de Signorelli ligam-se às noções renascentistas sobre arte, especialmente no que tange à representação de espaço e ao tratamento das figuras. O tema é mostrado com uma “dor e abrangência” poucas vezes vistas anteriormente<sup>84</sup>. Uma força superada possivelmente apenas pelo próprio *Juízo final* de Michelangelo. Mas Signorelli, ao contrário de Buonarroti – especialmente nas obras de sua juventude –, “não busca tornar seus nus os veículos da beleza”<sup>85</sup>. Os corpos de Signorelli, embora precisos em termos anatômicos, carecem de uma força expressiva e de uma beleza interior que não parecem faltar aos nus michelangianos, mesmo àqueles do *Juízo*.

Em comunhão com o espírito humanista que emana do ciclo de Signorelli, as obras também se ligam de modo inequívoco à tradição iconográfica do Juízo final, representando crenças populares e doutrinas ortodoxas. Talvez não por acaso, o período de realização dos afrescos coincida com a crise religiosa que se espalhava pela Europa, pela Itália inclusive; havia pouco, por exemplo, que Girolamo Savonarola, o grande líder religioso de Florença no final do século XV, fora executado. Talvez este seja o motivo pelo qual Signorelli buscou, com seu ciclo, “aterrorizar os fiéis”, como destacou Argan<sup>86</sup>. E complementa:

---

<sup>82</sup> *Idem*, p. 09.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Cf. *Idem*, p. 07

<sup>85</sup> CLARK, K. *The nude: a study in ideal form*. Princeton, Princeton University, 1990, p. 200.

<sup>86</sup> Vide *supra*.

*A maior intensidade de sua pintura depende talvez do fato de que, na iminência da luta religiosa, o terror seja um argumento mais forte e mais atual do que a contemplação.*<sup>87</sup>

...

Quais os motivos que levaram à execução desse tema? O destaque concedido à figura do Anticristo parece indicar um caminho de interpretação. Na década de 1100, Orvieto sofreu uma crise social causada por movimentos heréticos – e o Anticristo, antítese do verdadeiro Cristo, era interpretado como a personificação da maior de todas as heresias. Signorelli faz inclusive uma menção a esses eventos em seu ciclo, ao retratar Pietro Parenzo em uma das cenas secundárias. Parenzo foi morto por heréticos quando governava Orvieto, no fim da primeira década do século XII<sup>88</sup>. A ligação entre heresias e o Juízo final é clara: a conversão dos heréticos era interpretada como um presságio para a parúsia<sup>89</sup>. As histórias de Signorelli parecem, desse modo, celebrar “o triunfo do cristianismo sobre seus inimigos”, especialmente quando aponta a Igreja como único meio de salvação<sup>90</sup>. Um papel que, de qualquer modo, obras anteriores com o tema do Juízo final já destacavam<sup>91</sup>.

Segundo alguns historiadores, o ciclo também poderia representar uma forma de reverência ao sacramento da Eucaristia, de fundamental importância para a catedral de Orvieto<sup>92</sup>. A Eucaristia é um dos principais sacramentos escatológicos, pois é através da renovação da morte de Cristo na cruz, através da missa e da consagração do pão e do vinho, que o fiel tem a promessa da ressurreição e da vida eterna – ligando portanto a consagração ao tema do Juízo final<sup>93</sup>.

---

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 290.

<sup>88</sup> Cf. RIESS, J.B. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>89</sup> Segundo Santo Agostinho, “se o juiz atrasa nossa salvação, é por amor, não por indiferença (...); Ele aguarda até nosso número estar completo até o último homem”. Apud *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Cf. *supra*, p. 36.

<sup>92</sup> A catedral guarda uma relíquia ligada a um grande milagre que teria ocorrido em 1263 em Bolsena, cidadela próxima a Orvieto. Segundo relatos, ao ser consagrada, a hóstia começou a sangrar, demonstrando assim o milagre da transubstanciação. Cf. *Idem*, p. 13.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 16. Não por acaso, na parede do altar estão figurados justamente os afrescos dos *Condenados entrando no Inferno* e o dos *Eleitos entrando no Paraíso*, respectivamente à direita e à esquerda do observador. A ligação entre o tema do Juízo final e a Eucaristia pode ser uma das possíveis explicações para o posicionamento do afresco michelangiano na parede do altar da Capela Sistina. Sobre isto, ver o capítulo 2 desta dissertação.

Devem-se considerar, também, os patronos do ciclo. A família Monaldeschi adquire um papel proeminente na vida política de Orvieto no início do século XII, quando dos intensos conflitos para eliminar os heréticos da cidade. A ligação entre os Monaldeschi, o papado e a catedral de Orvieto é evidente: na fundação da catedral e no início das construções (1284 e 1290, respectivamente), o bispo era um dos integrantes da família<sup>94</sup>. Não apenas: foram também os Monaldeschi que financiaram o relicário que guarda uma das relíquias mais importantes para Orvieto<sup>95</sup>. Como destaca Riess, portanto, ligadas à ascensão da família estão idéias que se relacionam diretamente às decorações mesmas da capela de San Brizio: a celebração do triunfo da Igreja sobre as heresias, e a exaltação da Eucaristia<sup>96</sup>.

Há, por fim, outro ponto a ser destacado: a capela é dedicada à Assunção de Maria. O *Juízo final* também pode se relacionar a este evento da vida da Virgem. A Assunção era de fato entendida como um prenúncio do papel de Maria como intercessora da humanidade. Como escreve Riess,

*a ascensão de Maria ao céu oferecia a certeza ao fiel, àqueles que, em outras palavras, demonstraram sua fé através da celebração do sacramento da missa, de que eles também se juntarão a Cristo na vida eterna no céu.*<sup>97</sup>

Não se pode esquecer que também a Capela Sistina é dedicada à Assunção de Maria, o que reforça a importância do afresco de Michelangelo para as celebrações litúrgicas na capela. O *Juízo sistino* pode ter sido concebido também visando a destacar a Assunção da Virgem.

Deve-se também considerar que, ao conceber seu afresco, buscando elementos na tradição iconográfica presente nos exemplos anteriores, Michelangelo, ao se deparar com o ciclo de Orvieto, certamente compreendeu o impacto que a obra de Signorelli possuía<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Cf. *Idem*, p. 18.

<sup>95</sup> Vide *supra*.

<sup>96</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>98</sup> Michelangelo parece denotar o conhecimento e a importância do ciclo de Signorelli através dos *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda. Segundo o autor português, Michelangelo, ao citar obras de pintura de importância na Itália, comenta que “por outras muitas fortalezas de Itália e lugares, assim como em *Orviedo*, em *Esi*, em *Ascoli* e em *Como*, há tábuas de nobre pintura (...)” (grifo da autora). Embora

Impacto não percebido com clareza por todos devido à sua localização pouco privilegiada. Michelangelo faz, inclusive, uma citação explícita ao ciclo de Signorelli: no grupo de seus condenados, à direita do *Juízo* sistino, há uma figura transportada nas costas de um demônio. Esse conjunto assemelha-se bastante a outro presente no afresco dos *Condenados*, do ciclo de Signorelli.

Não é difícil imaginar que Michelangelo possa ter encontrado em Orvieto muitas das respostas que buscava para seu próprio trabalho: a profusão de corpos nus, buscando uma perfeição anatômica, e com toda sua carga expressiva levada a um novo patamar, bem como o drama inspirado pelas cenas. E, ao mesmo tempo, a inserção desses novos elementos em uma estrutura que, mantém, fundamentalmente, os pontos de contato necessários para sua devida ligação com os exemplos precedentes. A grandiosa obra de Buonarroti, assim, ao absorver elementos do ciclo de Signorelli, parece estar se ligando também a toda tradição medieval.

...

No próximo capítulo, discutir-se-á o saque de Roma, em 1527, e as conseqüências que o evento trouxe, tanto do ponto de vista social, como também do religioso e do artístico. Também será discutida a comissão do *Juízo* da Capela Sistina, feita pelo papa Clemente VII, até sua conclusão em 1541.

---

Holanda escreva “tábuas”, talvez queres se referir, ao menos com relação a Orvieto, a afrescos, posto que a cidade é conhecida especialmente pelo ciclo de Signorelli na catedral. *Dialoghi di Roma* (trad. e coment. Rita Biscetti). Roma, Bagatto Libri, 1993, p. 86.

## CAPÍTULO 1

### A COMISSÃO DO JUÍZO FINAL

*Até que se tenha visto a Capela Sistina, não se pode ter uma concepção adequada do que o homem é capaz de realizar*

*Goethe*

#### 1. O saque de Roma

A reforma promovida por Lutero, bem como o cisma com a Igreja de Roma, intensificaram os prognósticos pessimistas quanto ao futuro do Cristianismo, que vinham ecoando pela Europa desde inícios do século XVI. Na Itália, a superstição e o medo atingiam quase todas as parcelas da população. “Qualquer evento ligeiramente fora do comum era visto como um ‘sinal’”, escreve André Chastel<sup>1</sup>. A cada ano, as previsões de catástrofes e eventos que afetariam o devir da Cristandade sucediam-se umas às outras. Seres estranhos eram vistos em várias localidades, produzidos por uma imaginação coletiva assustada; Lutero, aproveitando-se da delicada situação, interpretava as aparições como uma evidência do fim próximo tanto do papado quanto do monaquismo<sup>2</sup>.

“As previsões eram tão numerosas, tão entrelaçadas, tão contraditórias, que só podem ser atribuídas a um estado de loucura coletiva”<sup>3</sup>, comenta ainda Chastel. De uma forma ou de outra, o medo era justificável; o saque à cidade de Roma em 6 de maio de

---

<sup>1</sup> *The Sack of Rome, 1527* (trad. Beth Archer). Nova Jersey, Princeton University, 1983, p. 79.

<sup>2</sup> *Ibidem*. Chastel comenta ainda que é exatamente por volta de 1525 que aumenta o interesse pela *teratologia* – ou seja, o estudo das monstruosidades. “A súbita incursão pela escatologia é inegável; não havia aparentemente outra forma de se expressar a angústia universal”. *Ibidem*. Quanto a Lutero especificamente, ver o capítulo 4 desta dissertação.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 81.

1527 – “A pior catástrofe ocorrida em Roma desde a queda do império em 410 d.C.”<sup>4</sup> – confirma isso.

Por volta de 1520, Roma, capital tanto do mundo cristão quanto do antigo mundo romano, era o grande centro europeu da época, não apenas político, como também religioso e artístico. Inúmeros artistas buscavam a cidade eterna para estudar as antigas construções e os monumentos artísticos remanescentes daquele glorioso passado. E o próprio papado incentivava essa vinda: grandes patronos da arte, como Júlio II e Leão X contratavam os serviços dos maiores artistas do período, e transformavam Roma em uma cidade moderna<sup>5</sup>. Comenta ainda Robertson:

*Os mais importantes artistas e arquitetos daquele tempo, entre eles Bramante, Rafael e Michelangelo, afluíram à Cidade Eterna, atraídos pelas oportunidades que esses patronos [papa, cardeais, outros ricos prelados e famílias baroniais] ofereciam, e o balanço de poder mudou quando Roma substituiu Florença como a força primeira na renovação artística na Itália central.*<sup>6</sup>

Após o fatídico 6 de maio, tudo se alteraria. A situação em Roma após esse dia era desesperadora. A cidade devastada e sem comida, seus habitantes usados como escravos. E um novo inimigo surgia: a peste, causada pela falta de água e pelos corpos das vítimas ainda espalhados pelas ruas. A *caput mundi* tornara-se a *coda mundi*, como escreveria melancolicamente Aretino no título de uma de suas *Canzone*<sup>7</sup>.

O saque culminou com a profanação dos objetos tradicionalmente associados à devoção católica, e por isso mesmo desprezados pelas tropas – cálices, relicários e mesmo relíquias, como a cruz de ouro de Constantino e a tiara de Nicolau V, que jamais seriam

---

<sup>4</sup> ROBERTSON, C. “*Il gran cardinale*”: Alessandro Farnese, patron of the arts. New Haven, Yale University, 1992, p. 02.

<sup>5</sup> Cf. *Idem*, p. 01.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> “*Il dì sexto di maggio, ohimè l’orrendo/ Giorno infelice, paventoso e crudo/ Che fa scrivendo sbigotir gl’inchiostrì./ In mezzo al fuoco e drento al ferro nudo./ In preda al temerario ardir tremendo/ D’Aleagna e di Spagna, a gli occhi nostri/ In man di cani e di spietati mostri/ Del universo la diletta donna/ Trovasi inerme di consigli e d’armi*” (*Roma coda mundi per gratia de li Spagnoli et dei Tedeschi...*). Apud CHASTEL, *Op. cit.*, pp. 23-24.

recuperadas<sup>8</sup>. Os horrores perpetrados contra a devoção católica estão registrados em vários relatos, como o *Memoriale* de Saluzio di Castellar:

*Os soldados imperiais levaram as cabeças de são João, são Pedro e são Paulo; roubaram os estojos de ouro e de prata e jogaram as cabeças nas ruas para com elas jogar bola; todas as relíquias dos santos que encontraram tornaram-se objetos de divertimento.*<sup>9</sup>

Argan complementa com precisão:

*O “saque” de 1527 dissipou o mito da imunidade histórica da cidade das ruínas e das relíquias e demonstrou que a luta religiosa é muito mais do que uma disputa doutrinal.*<sup>10</sup>

As conseqüências do saque se estenderam também ao campo artístico: muitas de suas mais valiosas obras foram levadas – o roubo mais importante foi, sem dúvida, o das tapeçarias papais, feitas dez anos antes com base nos cartões preparados por Rafael. Vários pintores, escultores e arquitetos, dentre outros, que residiam em Roma – uma cidade “na qual os artistas floresciam e os trabalhos de arte proliferavam”, como a descreve Chastel<sup>11</sup> – morreram na peste que assolou Roma; outros fugiram às pressas, e vários jamais superariam totalmente o fato, como bem o expressa Sebastiano del Piombo em uma carta de fevereiro de 1531: “Não pareço ser o Sebastiano que era antes do saque; não posso mais voltar àquele estado de mente”<sup>12</sup>. Esse clima de pessimismo, naturalmente, afetou também Michelangelo, e influenciou possivelmente sua concepção do *Juízo*:

---

<sup>8</sup> Cf. *Idem*, p. 102.

<sup>9</sup> Apud *Ibidem*. Como relata um cronista da época, “[Os luteranos] alegravam-se em queimar e aviltar o que o mundo havia adorado. Igrejas foram dessacralizadas, mulheres, mesmo as religiosas, violadas, embaixadores pilhados, cardeais feitos reféns, dignatários eclesiásticos e cerimônias escarnecidos, e os soldados lutavam entre si pelo espólio”. Apud *Catholic Encyclopedia. Clement VII*. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/04024a.htm>>. Acesso em 31.03.2002.

<sup>10</sup> ARGAN, G.C. *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, 19ª edição. Florença, Sansoni, 1984, p. 69

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 03.

<sup>12</sup> “*Non me par esser quel Bastiano ch'ero avanti il sacco; non posso più tornare in cervello ancora*”. Apud *Idem*, p. 174. “Outros [artistas] foram presos, assaltados, obrigados a trabalhar como porteiros, escravos, e foram forçados pelas tropas imperiais a pagar uma *taglia*”. *Idem*, p. 170. Vasari, em suas *Vite*, descreve em vários trechos os efeitos do saque na carreira de muitos artistas, como, por exemplo, na *vita* de Perino del Vaga: “(...) *che l'anno 1527 venne la rovina di Roma, che fu messa quella città a sacco, e spento molti artefici e distrutto e portato via molte opere. Onde Perino, trovandosi in tal frangente et avendo donna et una puttina, com la quale corse in collo per Roma per camparla di luogo in luogo, fu in ultimo miserissimamente fatto prigionero, dove su condusse a pagar taglia con tanta sua disavventura, che fu per dar la volta al cervello*”. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Roma, Newton & Compton, 1997, p. 900.

*Era um período necessitado de imagens poderosas e representações simbólicas. O Juízo final de Michelangelo parecia ser a última das conquistas, um sublime e complexo manifesto expressando a consciência de seu tempo. Descoberto em 1541, este trabalho não pareceu nem um pouco inapropriado apesar da falta de referências contemporâneas. Outros artistas, dependentes da personalidade individual, reagiram às decepções e provações tornando-se neuróticos, deprimidos, ou confusos, ou fugindo. Michelangelo, no trágico estilo de sua composição única, demonstrou as excepcionais experiências por que tinha passado; é um pessoal e pungente manifesto dos infortúnios e das fraquezas humanas na presença de Deus.*<sup>13</sup>

A situação entre católicos e protestantes, desde os primeiros anos do século XVI, tornava-se cada dia menos sustentável. Por volta de 1520, após a excomunhão de Lutero, qualquer menção, ao norte dos Alpes, à figura do papa, ou mesmo qualquer tipo de representação sua eram feitas em um tom ao mesmo tempo hostil, agressivo e insolente. “Simbolismo papal e ritual romano tornaram-se suspeitos e pecaminosos”<sup>14</sup>. E quando da entrada da armada imperial em Roma, era evidente o espírito antipapista que a motivava<sup>15</sup>.

Para os luteranos, o saque simbólico à cidade de Roma, ao menos do ponto de vista religioso, tornou-se indispensável à renovação da fé cristã. Em certo sentido, de fato o foi, não apenas para eles, mas para a própria Igreja romana. Antes do saque, estava bastante difundida a idéia de que para ser um bom cristão era melhor ficar longe de Roma; o papa estaria mais preocupado com assuntos temporais, e esta teria sido uma das causas para a tomada de Roma pelas tropas de Carlos V. Isto se expressa bem no *Romance del Sacco de Roma, por las tropas del condestable de Borbon*, difundido pela Espanha após o saque:

*A grande soberba de Roma  
Agora a Espanha a detém  
Por culpa do pastor  
O rebanho se condena (...)  
Tu [o papa] mesmo foste a lâmina  
Para cortar tua veia*<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> CHASTEL, A. *Op. cit.*, p. 218.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>15</sup> Por exemplo, na depredação de obras de arte, nas quais inscreviam o nome de Lutero ou destruíam as figuras papais representadas, além da própria violação das relíquias sagradas, como foi comentado anteriormente. Sobre isso, cf. *Idem*, pp. 91a 93. Em 27 de agosto de 1527, Clemente VII publica um breve no qual denuncia os heréticos luteranos como os instigadores iniciais do saque. Cf. *Idem*, p. 193.

<sup>16</sup> “*La gran soberbia de Roma/ Hora España la refrena:/ Por la culpa del pastor/ El ganado se condena/ (...)* Tu mismo fuiste el cuchillo/ Para cortarte tu vena”. Apud *Idem*, p. 244, nota 1.

A renovação espiritual promovida por Paulo III após sua ascensão ao trono papal mudaria tão pejorativa noção. Como comenta ainda Chastel,

*A chegada da armada imperial na capital da cristandade após uma descida interminável da península, com a ansiedade intensificada por temíveis previsões, falsas notícias, e todo tipo de premonições, foi mais do que um simples evento militar particularmente desagradável.*<sup>17</sup>

Também Jacob Burckhardt percebera, em seu livro *A cultura do Renascimento*, a força que o saque teve e suas conseqüências futuras: “um fato importantíssimo vai resultar da devastação de Roma, é o duma restauração espiritual e temporal”<sup>18</sup>. Ambas as renovações viriam de fato a ocorrer. Nada mais seria como antes.

...

## 2. O papa Paulo III

**P**aulo III, nascido Alessandro Farnese em 29 de fevereiro de 1468, desfrutou da melhor educação disponível em sua época. Após um período de estudos em Roma, tendo Pomponio Leto como tutor, recebe uma educação humanista na Universidade de Pisa, completando finalmente sua formação em Florença, no palácio de Lorenzo, *il Magnifico*. Aí conhece o futuro papa Leão X; aí possivelmente entra em contato com os grandes humanistas do período – Angelo Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino; aí talvez trave relações com o ainda jovem Michelangelo, com idade pouco inferior à sua<sup>19</sup>.

Se, ao final do século XV, a família Farnese possuía um recente título de nobreza e era ainda fraca politicamente para se confrontar com as outras famílias – cujas linhagens muitas vezes remontavam às *gentes* da antiga Roma –, a primeira metade do século XVI apresenta uma forte mudança nesse panorama: a enorme quantidade de riquezas acumuladas em poucos anos, bem como a ascensão ao pontificado de Paulo III, elevaram

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>18</sup> BURCKHARDT, J. *O Renascimento italiano* (trad. António Coelho). Lisboa, Presença, 1973, p. 100.

<sup>19</sup> Cf. *The dictionary of art*, v. 10 (ed. Jane Turner). Nova York, Grove, 1996, p. 808.

os Farnese a um patamar de poder e influência equiparado ao de poucas famílias – ou de família alguma<sup>20</sup>.

Comenta ainda Zeri que

*Aquele papel que no curso do século XV coubera aos Medici, aos Gonzaga, aos Montefeltro, em suma às várias Casate que governavam as diversas cidades italianas; o papel de Corte centralizadora e normalizadora da arte, da moda, da literatura e das pesquisas humanistas, e que em Roma não fora jamais o privilégio de uma única família, mas (...) da Corte Papal, era agora assumido pelos Farnese.*<sup>21</sup>

E, de fato, durante todo seu pontificado, Paulo III concedeu especial atenção às artes, em uma política de incentivo que continuou com seu filho e também com seu neto, o cardeal Alessandro Farnese<sup>22</sup>. Ele, por exemplo, renovou toda Roma, desgastada após o saque, abrindo novas ruas e alargando outras. E apenas o *Juízo final* e os afrescos da capela Paulina, todas obras de Michelangelo, seriam suficientes para escrever seu nome como um dos grandes patronos da arte.

Com toda a cultura adquirida durante os anos de estudo, e com todas as vantagens de seu nascimento, Alessandro Farnese cresceu rapidamente dentro do meio eclesiástico: em 20 de setembro de 1493, com apenas 25 anos, o papa Alexandre VI nomeia-o cardeal diácono com o título de são Cosme e são Damião. Ele, no entanto, acumulou inúmeros benefícios e vários escândalos, como o fato de ter abertamente assumido seu filho e, mal tendo recebido a tiara papal, ter elevado seus netos, Alessandro Farnese, de apenas 14 anos, e Guido Ascanio Sforza, de 16 anos, à condição de cardeais. Embora usual na época, tais

---

<sup>20</sup> Cf. ZERI, F. *Pittura e Controriforma*, 2ª edição. Vicenza, Neri Pozza, 1998, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Como escreve novamente Zeri, “no campo das artes figurativas são poucos os nomes de relevo que, entre o terceiro quartel e o final do *Cinquecento* não tenham tido ocasião de trabalhar para a riquíssima família (...). Michelangelo, Antonio da Sangallo o jovem, Vignola, Giacomo della Porta, Giacomo del Duca, Perin del Vaga, Salviati, Daniele da Volterra, Venusti, Parmigianino, Bertoja, Tiziano Vecellio, os dois Zuccari, el Greco, Giovanni de’ Vecchi, Sofonisba Anguissola, Moro, Pulzone, Spranger, Raffaellino Motta, Muziano, Vasari, Giulio Clovio, são apenas os mais importantes da plêiade de arquitetos, escultores, pintores, gravadores cuja sorte reservou o favor dos mecenas de Campo Marzio”. *Ibidem*.

escândalos acarretaram, com o tempo, uma profunda mudança em Alessandro Farnese, o que se refletiria mais tarde em sua política religiosa<sup>23</sup>.

Eleito pontífice em 12 de outubro de 1534, sucessor de Clemente VII, o papa Giulio de' Medici, Paulo III realizou um grande trabalho político e eclesiástico, tanto para reparar os danos causados pelo saque de Roma, por parte das tropas de Carlos V em 1527, quanto para superar os problemas causados pela Reforma, como será melhor analisado mais adiante<sup>24</sup>. É nesse contexto que surge o afresco do *Juízo final* de Michelangelo, e que por isso terá uma grande importância, tanto iconográfica quanto espiritual.

#### Comenta De Maio que o *Juízo*

*nascia de sugestões medievais, conseqüentes da tragédia do recente saque de Roma e assomadas na consciência das culpas pessoais do pontífice [Clemente VII] e institucionais da Cúria.*<sup>25</sup>

Paulo III, ao assumir o pontificado, tenta reverter esse clima de pessimismo: a Cúria muda então o sentido do saque, de castigo de Deus a guerra de religião. Ainda segundo De Maio,

*à humildade de Clemente VII, portanto, contrapôs-se em Paulo III o confronto com os "inimigos da fé", isto é da Igreja, identificada na figura do papa e na sua Cúria, quando não no seu Casato e na sua glória pessoal.*<sup>26</sup>

Essa mudança de interpretação do sentido do saque, entretanto, já pode ter surgido com Clemente VII, como será melhor desenvolvido a seguir.

...

---

<sup>23</sup> Como papa, incentivou as novas ordens religiosas que surgiam com a renovação da Igreja, como os capuchinhos, os barnabitas, os teatinos, os ursulinos e, principalmente, os jesuítas, dentre várias outras. Cf. *Catholic Encyclopedia. Pope Paul III (Alessandro Farnese)*. Disponível em:

<<http://www.newadvent.org/cathen/11579a.htm>>. Acesso em 31.03.2002

<sup>24</sup> Segundo Chastel, "muitas de suas ações [de Paulo III] foram iniciadas a partir dos erros, fracassos ou inadequações de seu predecessor, e foram direcionadas à restauração do prestígio e dignidade da Santa Sé que haviam sido perdidos". *Op. cit.*, p. 208.

<sup>25</sup> DE MAIO, R. *Michelangelo e la Controriforma*. Florença, Sansoni, 1990, p. 37.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

### 3. A comissão do afresco

**P**aulo III retoma em 1535 uma antiga idéia, incumbir Michelangelo da realização de um afresco na parede do altar da Capela Sistina. Normalmente se considera que a primeira comissão veio de seu antecessor, Clemente VII<sup>27</sup>. No entanto, alguns estudiosos atualmente defendem a idéia de que não foi Clemente VII, mas sim Júlio II, o primeiro a pensar em pinturas para as extremidades parietais da Sistina. De fato, o tema da segunda vinda de Cristo parece complementar a seqüência da Criação que se apresenta no teto. Não apenas: a história cristã era usualmente dividida em *ante legem* (antes das leis de Moisés), *sub legem* (sob as leis de Moisés) e *sub gratia* (sob a graça ou lei de Cristo). Cada uma destas partes está representada na Capela Sistina, respectivamente nas cenas do Gênesis no teto, nos afrescos sobre a vida de Moisés nas paredes do lado esquerdo e nas cenas da vida de Cristo do lado direito. O *Juízo* é a continuação natural desses eventos, é o fim de toda história<sup>28</sup>.

John Shearman, o primeiro a sugerir a idealização do *Juízo final* ainda durante o papado de Júlio II, aponta uma carta de Michelangelo, datada de 1523, na qual o artista reclama do fato de não ter sido adequadamente compensado por seu trabalho na Capela Sistina. Complementa escrevendo que Júlio II desejava que ele pintasse também as paredes, mas essa parte do projeto fora deixada de lado<sup>29</sup>. Para Shearman, a melhor interpretação para *teste e faccie*, como escreve Michelangelo, seria “paredes do fundo” e

---

<sup>27</sup> De acordo com Ludwig Pastor, “ter concebido este magnífico tema para a arte do Titã é certamente o maior mérito artístico do segundo papa Medici”. PASTOR, L. *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, v. IV (trad. Angelo Mercati). Roma, Desclée, 1923, p. 532

<sup>28</sup> PARTRIDGE, L. et alii. *Michelangelo's Last Judgment: a glorious restoration*. Nova York, Abradale, 2000, p. 11. Sobre esse tema, vide supra, p. 40.

<sup>29</sup> Cf. SHEARMAN, J. “Una nota sul progetto di Papa Giulio” in *Michelangelo: la Cappella Sistina – documentazione e interpretazioni III* (org. Kathleen Weil-Garris Brandt). Atti del Convegno Internazionale di studi. Istituto Geografico de Agostini, Roma, março de 1990, p. 31. Há duas cartas de Michelangelo em que ele comenta o fato. O trecho da primeira carta é o seguinte: “*Ritornato arRoma mi missi a far chartoni per decta opera, cioè per le teste a per le faccie actorno di decta capella di Sisto, e sperando aver danari e finire l'opera non potecti mai octenere niente*”. *Il carteggio di Michelangelo*. Edição postuma di Giovanni Poggi, v. III (org. Paola Barocchi e Renzo Ristori). Florença, Sansoni, 1973, pp. 8 e 9. Na segunda carta Michelangelo escreve: “*(...) onde lui mi rifece un'altra allogagione insino alle storie di socto, e che io facessi nella volta quello che io volevo (...). E chosì fumo d'achordo: onde poi finita la*

“paredes laterais”<sup>30</sup>. Talvez o propósito de Júlio II fosse o de Michelangelo repintar todas as paredes da Sistina, destruindo os afrescos quatrocentistas dos grandes mestres.

O mesmo Shearman indica também a presença de Jonas – pintado por volta de 1512 – na luneta imediatamente acima do *Juízo* como outra evidência para a hipótese de que a idéia do tema possa ter surgido ainda no período do teto da Sistina<sup>31</sup>.

Se de fato isso ocorreu, e por algum motivo o projeto foi abandonado, Clemente VII pode ter considerado conveniente recuperá-lo nesse momento histórico, em que os danos do saque de Roma ainda não haviam sido totalmente contornados, e a Igreja continuava a ser ameaçada pelos reformistas. O afresco não representaria apenas a visão negativa do papa Medici – embora Clemente VII jamais tenha se recuperado totalmente dos eventos de 1527<sup>32</sup>; a colocação de um afresco com esse tema sobre o altar enfatizaria um dos mais importantes poderes da Igreja: o de julgar, conceder ou negar o perdão aos fiéis através do sacramento da penitência<sup>33</sup>. Comenta ainda Howard Hibbard que

*pode ter havido outros motivos para a escolha do Juízo Final – a derrota do rei Henrique VIII em 1533 e da rebelião contra a autoridade papal*

---

*volta, quando veniva l'utile, la cosa non andò inanzi, in modo che io stimo restare avere parechi centinaia di ducati”. Idem, p. 11.*

<sup>30</sup> Também Vasari escreve sobre as *facciate* ainda no tempo da comissão da volta: “*Per il che messo mano a fare i cartoni di detta volta, dove volse ancora il Papa che si guastassi le facciate che avevano già dipinto al tempo di Sisto i maestri innanzi a lui (...)*”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1215. É claro o que Vasari entendia por *facciate*, posto que usa o mesmo termo quando da comissão do *Juízo*: “*(...) nelle quali facciate voleva Clemente che nella principale dove è l'altare vi si dipignessi il Giudizio Universale (...)*”. *Idem*, p. 1228.

<sup>31</sup> Conforme Mateus 12, 38-41, o próprio Cristo relaciona o tema do *Juízo final* à profecia de Jonas: “*Intervieram, então, alguns escribas e fariseus que Lhe disseram: ‘Mestre, queremos ver um sinal feito por Ti’. Ele respondeu-lhes: ‘Geração má e adúltera! Reclama um sinal, mas não lhe será dado outro sinal, a não ser o do profeta Jonas. Assim como Jonas esteve no ventre do cetáceo três dias e três noites, assim o Filho do Homem estará no seio da terra três dias e três noites. Os nívitas hão de levantar-se no dia do juízo contra essa geração e condená-la-ão, porque fizeram penitência ao ouvir a pregação de Jonas. Ora está aqui alguém que é maior que Jonas!’*”.

<sup>32</sup> Sobre isso, são precisos os versos de *Romance del Sacco de Roma, por las tropas del condestable de Borbon*, já citado anteriormente: “*Triste estaba el Padre santo/ Lleno de angustia y de pena/ En Sant Angel, su castillo,/ De pechos sobre una almena,/ La cabeza sin tiara,/ De sudor y polvo llena/ Viendo a la reina del mundo/ En poder de gente ajena/ Los tan famosos romanos,/ puestos so yugo y melena;/ Los cardinales atados,/ Los obispos en cadena;/ Las reliquias de los santos/ Sembrados por el arena;/ (...) Oh Papa, que en los Clementes/ Tienes la silla suprema,/ Mira que tu potestad/ Es transitoria y terrena!*”. Apud CHASTEL, A. *Op. cit.*, p. 244, nota 1.

<sup>33</sup> Cf. BARNES, B.A. *Op. cit.*, p. 51. Cf também supra, p. 36.

*em outros locais, notadamente por Lutero, podem ter sugerido o tema como um soturno aviso àqueles que buscam a salvação fora da Igreja.*<sup>34</sup>

O tema do Juízo final, com efeito, era tradicionalmente colocado nos tímpanos das portadas principais das igrejas românicas e góticas francesas, com objetivos semelhantes. As representações do Juízo final nas portadas, como já foi discutido na introdução desta dissertação, lembravam também o fiel do julgamento por vir, e portanto da necessidade de reflexão e de arrependimento. Função semelhante poderia ser talvez esperada do Juízo sistino: em um papado debilitado pelo saque, um afresco com o tema do Juízo final na mais importante capela papal poderia significar uma constante lembrança das Quatro Últimas Coisas: Morte, Julgamento, Céu e Inferno<sup>35</sup>.

Antes, porém, de decidir-se pela temática do Juízo final, Clemente VII idealizara uma *Ressurreição de Cristo*, como indica um documento de 1534<sup>36</sup>. O tema parecia adequado, pois se relacionaria também ao afresco da *Assunção da Virgem* – a quem a capela é dedicada –, pintado na parte inferior da parede do altar por Perugino, cerca de cinqüenta anos antes<sup>37</sup>. Esta idéia no entanto não prevalece por muito tempo; o papa altera pouco depois a concepção do afresco para o Juízo final. Além de todos os motivos já citados para a escolha do tema, segundo Clemente VII esse seria o motivo ideal para Buonarroti “demonstrar seus poderes e o quanto eles poderiam alcançar”<sup>38</sup>.

Com a morte de Clemente VII em 25 de setembro de 1534, apenas dois dias após o retorno de Michelangelo de Florença, para iniciar os trabalhos na Sistina, pensou o artista

---

<sup>34</sup> HIBBARD, H. *Michelangelo*, 2ª edição. Londres, Penguin, 1987, p. 240.

<sup>35</sup> Cf. supra, p. 35.

<sup>36</sup> Agnello da Venezia, a 2 de março de 1534, escreve que Clemente VII “*ha tanto operato che ha disposto Michelagnolo a dipinger in la capella te che sopra lo altare si farà la resurrectione, si che già si era fatto il tavolo*”. Apud HIBBARD, H. *Op. cit.*, p. 240. Ainda segundo Hibbard, o termo *resurrectione* poderia estar se referindo aos corpos do Juízo Final. Entretanto, há 12 desenhos com o tema da ressurreição de Cristo, feitos por Michelangelo nesse período, que poderiam indicar a sua realização na Sistina. Cf. *Idem*, p. 239.

<sup>37</sup> Na introdução foi vista também a relação entre o tema da Assunção com o do Juízo final, e não apenas com o da Ressurreição. Vide supra, pp. 52 e 53.

<sup>38</sup> “(...) *ultimamente si risolvé a fargli fare il Giorno dell'estremo giudicio, stimando, per la varietà e grandezza della materia, dover dare campo a questo uomo di far prova delle sue forze, quanto potessero*”. CONDIVI, A. *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (org. Giovanni Nencioni), p. 45. Também sobre isso comenta Vasari: “(...) *nelle quali facciate voleva Clemente che nella principale dove è l'altare vi si*

ter se desincumbido do encargo da realização de um novo afresco na capela papal; desejava poder-se dedicar totalmente à sua *tragédia*, e finalmente terminar o túmulo de Júlio II, projeto que o atormentava desde 1506. Mas os planos de Paulo III para o escultor não condiziam com os seus<sup>39</sup>.

Há muito tempo desejava Alessandro Farnese ter Michelangelo a seu serviço, como bem o relatam Condivi e Vasari<sup>40</sup>. Por ser o maior artista de sua época, Buonarroti poderia elevar ainda mais a glória do agora papa Paulo III<sup>41</sup>. O *Juízo* poderia se tornar, além do mais, como o define Papini, “o sublime manifesto da Reforma Católica”. Com ele, Michelangelo poderia assim satisfazer, simultaneamente, “o seu gosto pela magnificência e o seu sonho de religiosa purificação”<sup>42</sup>.

Inicialmente, Michelangelo buscou agradar o novo pontífice apenas com palavras, aguardando que algo acontecesse: o artista estava em sintonia com a Cúria romana, que previa um curto pontificado a Paulo III, então já com 72 anos<sup>43</sup>. E, no entanto, quando morre Alessandro Farnese, em 1549, após o longo pontificado de 15 anos, Michelangelo honestamente se ressentiu. Paulo III foi o papa mais caro ao artista; foi o único por quem realmente lamentou<sup>44</sup>.

---

*dipignessi il Giudizio Universale, acciò potessi mostrare in quella storia tutto quello che l'arte del disegno poteva fare*”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1228.

<sup>39</sup> “*Pensò veramente allora Michelagnolo essere libero e potere attendere a dar fine alla sepoltura di Giulio II; ma essendo creato Paulo Terzo non passò molto che fattolo chiamare a sé, oltre al fargli carezze et offerte, lo ricercò che dovessi servirlo e che lo voleva appresso di sé*”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1229.

<sup>40</sup> “*Io ho avuto trenta anni questo desiderio et ora che son papa non me lo caverò? Io stracerò il contratto [referente à tumba de Júlio II] e son disposto che tu mi serva a ogni modo*”. *Ibidem*.

<sup>41</sup> E, de fato, como escreve Vasari, “*Beatissimo e fortunatissimo Paulo Terzo, poiché Dio consentì che sotto la protezione sua si ripari il vanto che daranno alla memoria sua e di te le penne degli scrittori! Quanto acquistano i meriti tuoi per le sue virtù?*”. *Idem*, pp. 1232 e 1233.

<sup>42</sup> PAPINI, G. *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Garzanti, 1949, pp. 346 e 47.

<sup>43</sup> “*Et che se 'l Re [da França] aveva aspettato tanto tempo a muoversi contro Italia, poteva ben anche un poco aspettar, perché essendo costui vecchissimo, gli pareva giuoco di pochi non anni né mesi, ma giorni. Et dappoi si sforzariano di fare un altro a lloro modo*”. Carta de Ercole Gonzaga ao duque de Mântua, 10 de novembro de 1534. Apud DE MAIO, R. *Op. cit.*, nota 61, p. 394. Sobre isso escreve também Vasari: “*Tuttavia temendo, come prudente, della grandezza del Papa, andava pensando trattenerlo di sodisfarlo di parole, vedendolo tanto vecchio, fin che qualcosa nascesse*”. *Op. cit.*, p. 1229.

<sup>44</sup> “*Egli è vero che i' ò avuto grandissimo dispiacere e non manco danno della morte del Papa, perché ò avuto bene da Sua Santità e speravo ancor meglio. È così piaciuto a Dio: bisogna aver pazienza. La morte sua è stata bella, con buon conoscimento in sino all'ultima parola. Idio abbi misericordia dell'anima sua*”. Carta de Michelangelo a seu sobrinho Lionardo, 21 de dezembro de 1549. Apud DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 368.

...

#### 4. A realização do *Juízo final*

**M**ichelangelo retorna à Capela Sistina 25 anos após sua primeira comissão na mesma. Ao pintar o *Juízo final*, o artista teria que se confrontar consigo mesmo, com a grandiosidade da volta que criou para Júlio II. Se em 1508 muitos – inclusive ele próprio – apostavam na incapacidade do escultor florentino na técnica do afresco, agora Michelangelo estava consagrado em todas as artes<sup>45</sup>. E novamente o divino artista estava destinado a criar uma das maiores realizações no campo artístico. Como escreve Vasari em sua *Vita*,

*Quando descoberto este Juízo, mostrou não apenas ser vencedor dos primeiros artífices que haviam trabalhado [na capela], mas ainda na volta que ele tanto celebrada havia feito, quis vencer a si mesmo, e naquela há tanto tempo passada, superou a si próprio.*<sup>46</sup>

Opinião semelhante apresentava Aretino em 1537, que posteriormente se tornaria o principal detrator do *Juízo final*:

*(...) por que não contentar-vos com a glória alcançada até aqui? Parece-me que vos deveria bastar ter vencido os outros com as outras operações [ou seja, seus outros trabalhos]. Mas sinto que com o fim do universo [i.e., o Juízo final] que no momento pintais, pensais de superar o princípio do mundo [i.e., a volta sistina] que já pintastes, de modo que vossas pinturas, vencidas pelas pinturas mesmas, vos dêem o triunfo de vós mesmos.*<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Como comenta Hibbard: “Por volta de 1540 Michelangelo alcançara *status* e riquezas desconhecidos a artistas anteriores. Enquanto durante o período da Sistina [da pintura da volta] ele assinava suas cartas ‘Michelangiolo scultore’, agora é meramente ‘Michelangiolo’”. *Op. cit.*, p. 266.

<sup>46</sup> “*Onde scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de’ primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta che egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere se stesso, et in quella di gran lunga passatosi, superò se medesimo (...)*”. *Op. cit.*, p. 1231.

<sup>47</sup> “*Perché non contentarvi con la gloria acquistata fino a qui? A me pare che vi dovesse bastare d’aver vinto gli altri con l’altre operazioni. Ma io sento che con il fine de l’universo che al presente dipignete, pensate di superare il principio del mondo che già dipigneste, acciò le vostre pitture, vinte da le pitture istesse, vi dieno il trionfo di voi medesimo*”. ARETINO, P. *Lettere*, v. 1 (org. Paolo Procaccioli). Milão, Rizzoli, 1991, p. 246.

De acordo com Vasari, Clemente VII queria que o Juízo Final formasse um par com outro afresco na parede de entrada, com o tema da *Queda dos anjos rebeldes*<sup>48</sup>; Michelangelo chegou inclusive a realizar alguns esboços sobre o tema<sup>49</sup>. Com Paulo III, o Juízo final torna-se o único trabalho comissionado.

Para a realização do afresco, Michelangelo obteve de Paulo III privilégios raramente concedidos: com um breve de 1º de setembro de 1535, o papa acolhe Michelangelo entre seus familiares, além de nomeá-lo primeiro arquiteto, escultor e pintor do *Palazzo Vaticano*; pela execução do afresco o artista receberia, até o fim de sua vida, um pagamento anual de 1200 ducados<sup>50</sup>, soma considerável para a época. Em 10 de dezembro de 1537, o florentino Michelangelo adquire cidadania romana, “a honra suprema que a cidade eterna pudesse conceder”<sup>51</sup>. Além disso, como assinala Pastor, com um *motuproprio* de 17 de novembro de 1536, Paulo III absolve o artista

*De qualquer culpa, negligência ou pena face aos herdeiros de Júlio II pelo fato de que, como um tempo para Clemente VII, assim agora era obrigado a trabalhar para Paulo III e terminar o Juízo final.*<sup>52</sup>

O túmulo de Júlio II seria terminado às pressas, com apenas três esculturas feitas pelo próprio artista. Sua *tragédia* chegava finalmente ao fim, mas não como Michelangelo gostaria<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> “(...) e nell'altra [fachada da Capela Sistina] dirimpetto sopra la porta principale gli aveva ordinato che vi facessi quando per la superbia Lucifero fu dal Cielo cacciato e precipitati insieme nel centro dello inferno tutti quegli Angeli che peccarono con lui”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1228.

<sup>49</sup> “Delle quali invenzioni molti anni innanzi s'è trovato che aveva fatto schizzi Michelagnolo e varii disegni (...)”. *Ibidem*. Assim como o Juízo, o tema da *Queda dos anjos rebeldes* também pode ter partido de Júlio II. Ele também entraria no esquema da volta, como o ponto de partida para a criação. Cf. supra, pp. 18 e 40. Evidência para isso é o fato de ter sido pintado, na Capela de San Gregorio na igreja de Trinità dei Monti, um afresco com esse mesmo tema, ainda em 1517, com esboços de Michelangelo. Cf. SHEARMAN, J. *Op. cit.*, p. 33. Se Michelangelo realizou esboços para a *Queda dos anjos*, é possível que também já estivesse pensando no *Juízo final*.

<sup>50</sup> Cf. PASTOR, L. *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, v. V (trad. Angelo Mercati). Roma, Desclée, 1923, pp. 704-705.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 731.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 705.

<sup>53</sup> Escreve Vasari a esse respeito: “Il Papa (...) andò un giorno a trovarlo a casa con dieci cardinali, dove e' volse veder tutte le statue della sepoltura di Giulio che gli parsono miracolose, e particolarmente il Moisè, che dal cardinale di Mantova fu detto che quella sol figura bastava a onorare papa Giulio. (...) di nuovo il Papa lo ricercò con istanzia che dovessi andare a servirlo, promettendogli che farebbe che 'l duca

Para a realização do *Juízo*, Michelangelo precisou destruir vários afrescos realizados ainda no tempo de Sisto IV: os retratos de quatro pontífices ao lado das janelas que se abriam na parede, e muradas por ordem do próprio artista, além de três afrescos de Perugino – incluindo aquele com a *Assunção da Virgem*, que Michelangelo de início pensara manter. Também foram destruídas duas lunetas afrescadas por ele mesmo ainda no tempo da volta, em 1512<sup>54</sup>.

Os primeiros esboços para o *Juízo final* datam ainda de 1533, mas é possível que Michelangelo não complete os cartões para o afresco antes de setembro de 1535<sup>55</sup>. Quanto aos trabalhos de pintura, estes não foram iniciados antes de 1536.

Os pagamentos referentes à construção dos andaimes e à preparação da parede vão de 16 de abril de 1535 até abril de 1536<sup>56</sup>. O grande espaço de tempo para o preparo é indicativo dos conflitos entre Michelangelo e Sebastiano del Piombo, narrados por Vasari. Convencendo Paulo III de que seria melhor pintar o *Juízo* com a técnica do óleo, Sebastiano mandou preparar a parede para tanto, em janeiro de 1536. Michelangelo, que desde o início bateu-se pela técnica do afresco, respondeu, discordando abertamente de Piombo, que não gostaria de usar o óleo, pois era “arte de mulher”<sup>57</sup>. Após um período de desentendimentos, a preparação de *fra’ Bastiano* é posta abaixo, e a parede é finalmente preparada para o afresco<sup>58</sup>.

---

*d’Urbino si contenterà di tre statue e che l’altre si faccin fare con suo modegli a altri eccellenti maestri”.*  
*Op. cit.*, p. 1229.

<sup>54</sup> Cf. MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Michelangelo: il Giudizio Universale*. Florença, Giunti, 1994, p. 05.

<sup>55</sup> Cf. CONDIVI, A. *The life of Michelangelo* (trad. Alice Sedgwick). Louisiana State University, 1976, p. 137, nota 88.

<sup>56</sup> Cf. MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Op. cit.*, p. 06.

<sup>57</sup> Essa passagem está descrita na *Vita* de Sebastiano del Piombo: “(...) avendo persuaso fra’ Sebastiano al Papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio là dove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì, né no et acconciandosi la faccia a modo di fra’ Sebastiano, si stette così Michelagnolo, senza metter mano all’opera, alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde, come fra’ Bastiano”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 888.

<sup>58</sup> Apesar da insistência de Michelangelo em trabalhar com *buon fresco*, o *Juízo final* utilizou técnicas diversas. Vários retoques foram feitos *a secco*, e mesmo o óleo foi utilizado na parte inferior da obra, para os demônios, de modo a serem obtidas tonalidades metálicas de verde e azul, impossíveis de serem conseguidas seja no afresco ou na *têmpera*. Cf. MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Op. cit.*, p. 08. Outros elementos foram totalmente feitos *a secco*, como aqueles realizados com pigmentos que

Paulo III acompanhava o trabalho de Michelangelo com vívido interesse, e parecia ansioso para sua rápida finalização: já em janeiro de 1537 insistia com o artista para que o afresco fosse terminado logo, e em 4 de fevereiro do mesmo ano surpreendia Michelangelo ao comparecer à Sistina para acompanhar os trabalhos<sup>59</sup>.

A execução do *Juízo final* não impediu as usuais funções eclesiásticas na capela. Pelo que pôde ser estabelecido através de documentos, houve apenas uma pequena interrupção em novembro de 1538<sup>60</sup>.

A parte superior do afresco foi completada em 1540 – documentações indicam que em 15 de dezembro daquele ano o sistema de andaimes preparado para a pintura foi rebaixado<sup>61</sup>. Michelangelo trabalhava intensamente, mas o cronograma da pintura sofreu um atraso de alguns meses, devido ao acidente causado pela queda do artista dos andaimes<sup>62</sup>.

O afresco foi descoberto em 1541, com uma missa solene celebrada por Paulo III, exatamente 29 anos após inauguração da volta da Sistina, causando “estupor e maravilha em toda Roma”<sup>63</sup>. A fortuna do afresco foi grande, e sua fama expandiu-se rapidamente,

---

não suportariam a basicidade do hidrato de cálcio da preparação do afresco, como é o caso da mandorla amarela que surge atrás da figura de Cristo, totalmente feita na técnica da têmpera. *Idem*, p. 10.

<sup>59</sup> Cf. PASTOR, L. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Cf. SHRIMPLIN, V. *Sun symbolism and cosmology in Michelangelo's "Last Judgment"*. Kirksville, Truman State University, 2000, p. 80.

<sup>62</sup> “*Avenne in questo tempo che egli cascò di non poco alto dal tavolato di questa opera e fattosi male a una gamba, per lo dolore e per la còllora da nessuno non volle essere medicato (...). Egli di questo male guarito e ritornato all'opera, et in quella di continuo lavorando, in pochi mesi a ultima fine la ridusse (...)*”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1231. Michelangelo não trabalhava sozinho no afresco; contava ao menos com a ajuda de seu fiel amigo Urbino, que muitas vezes realizava alguns dos trabalhos de pintura, o que é verificado pela diferença de qualidade entre as figuras. Com efeito, como escreve Mancinelli, à esquerda da composição há um “grupo de ressuscitados em vôo no qual a qualidade de algumas das figuras resulta inexplicável se não se admite a presença de um aluno: dada a colocação, é possível que a zona seja aquela em que Buonarroti estava trabalhando quando caiu do andaime ferindo-se em uma perna, o que o obrigou provavelmente a dar maior liberdade a Urbino”. MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>63</sup> “*Penò a condurre questa opera otto anni e la scoperse l'anno 1541 (credo io) il giorno di Natale [na verdade no dia 31 de outubro, véspera do dia de Todos os Santos] con stupore e meraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo (...)*”. Cf. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1233. A exposição ao público do *Juízo final* foi aberta no Natal de 1541, vindo daí possivelmente a confusão feita por Vasari. Parece bastante apropriada a descoberta do *Juízo* na véspera de Todos os Santos. Deve-se ressaltar, no entanto, que também a volta sistina foi descoberta na mesma data, o que não deve ser uma coincidência.

não apenas pela Itália, mas também por toda Europa<sup>64</sup>. Artistas das mais diversas localidades acorriam à Sistina, com o objetivo de estudar os nus do afresco, querendo admirá-lo, buscando aprender com ele. Assim como o cartão para a *Batalha de Cascina* outrora, o *Juízo final* tornava-se a *scuola del mondo*<sup>65</sup>.

...

##### 5. A criação do programa do *Juízo final*

**D**evido à escassez de documentação, muitos são os estudiosos a considerar que Michelangelo tenha tido total liberdade para criar o programa do *Juízo*, por todas as inovações que nele inseriu. Esta noção é reforçada pela idéia que Vasari sempre difundiu a respeito de Michelangelo, para destacar o papel intelectual dos artistas: a de um artista solitário. De Maio é um dos autores que mais enfatizam a autonomia de consciência de Buonarroti, e considera o *Juízo final* a expressão suprema desta autonomia<sup>66</sup>. De Maio escreve que, embora seu nome constasse dos *Ruoli della famiglia pontificia*, Michelangelo não cedeu à doutrina eclesiástica o *sacrificium intellectus*. Ou seja,

*Opunha-se à Igreja quando esta desejava subjugar as competências pela autoridade, a pesquisa científica pela tradição, a intuição artística por cânones didascálicos.*<sup>67</sup>

De acordo ainda com De Maio, a emancipação social do artista começou com a liberdade de Michelangelo,

---

<sup>64</sup> Na edição de 1568 de suas *Vite*, Vasari escrevia que “né verrò a particolari della invenzione o componimento di questa storia, perché se n'è ritratte e stampate tante e grandi e piccole, che e' non par necessario perdervi tempo a descriverla”. Ou seja, já havia tantas cópias em circulação, que difícil seria encontrar alguém que não tivesse visto o *Juízo* michelangiano. *Op. cit.*, p. 1231. E mesmo Condivi, em sua biografia de Michelangelo de 1553 já destacava esse fato: “La composizione della storia è prudente e ben pensata, ma lunga a descriverla e forse non necessaria, essendone stati stampati tanti e così vari ritratti e mandati per tutto”. CONDIVI, A. *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, p. 49.

<sup>65</sup> Também Armenini escreve, em seu *De' veri precetti della pittura*, que a Sistina estará sempre ocupada por estudiosos e artistas querendo desenhar aqueles nus “divinos”. Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>66</sup> Cf. *Idem*, p. 07.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 03.

*Fundada no respeito sobre si mesmo, no desinteresse, na lealdade e no anticlericalismo de sua fé. O que demonstrou a todos os papas, a começar por Júlio II.*<sup>68</sup>

Isto, no entanto, não é de toda verdade. Naturalmente, Michelangelo devia possuir uma maior liberdade de ação do que outros artistas, mas dificilmente essa liberdade poderia se opor a um papa, embora conste que Leão X teria dito ao artista *fate paura a ognuno, insino a' papi*<sup>69</sup>. Esta idéia não se mantém, por exemplo, quando se recorda o episódio ocorrido entre Michelangelo e Júlio II, após a fuga do artista para Florença, por desavenças quanto ao túmulo do papa, pouco após o início de seu pontificado. Após meses de conflitos e desentendimentos entre ambos, Michelangelo capitula, desculpa-se publicamente e aceita a comissão da volta, não sem antes realizar, em Bolonha, uma estátua de Júlio II em bronze – meio pouco apreciado pelo artista<sup>70</sup>.

Com relação ao *Juízo final*, dificilmente Michelangelo teria conseguido levar adiante seu projeto se este não tivesse sido previamente aprovado por Paulo III. Afinal, tratava-se da parede principal da mais importante capela da Cristandade. Alessandro Farnese, no fundo, era um homem do Renascimento. Tendo recebido uma educação humanista, era natural que apreciasse a grandeza e a beleza da Antigüidade clássica. Sobre isto, comenta Papini:

*O ensinamento de Pomponio Leto e do Magnifico lhe havia inspirado o amor pela Antigüidade e pela magnificência; os motos promovidos por Lutero e Calvino lhe abriram os olhos e o persuadiram da necessidade de uma interna e total renovação da Igreja Romana.*<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 363.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 361. Escreveria Michelangelo alguns anos após a conclusão da volta sistina: “(...) onde lui [Júlio II] mi rifece un'altra allogazione insino alle storie di socto, e che io facessi nella volta quello che io volevo (...)”. *Il carteggio di Michelangelo*, p. 11. Esta afirmação, entretanto, não menciona a colaboração de um teólogo para a elaboração do programa da volta, o que de fato ocorreu. Embora exista realmente uma maior autonomia por parte de artistas e intelectuais, desde o século XV, no que se refere à criação da obra de arte, o artista não está totalmente livre para se expressar como bem o deseja. Sobre isto parece suficiente citar uma carta de Isabella d'Este a Perugino, com relação a uma encomenda sua ao pintor: “Se acreditas haver figuras demais, podes reduzir o número, contanto que as principais permaneçam (...) mas estás proibido de introduzir qualquer coisa de sua própria imaginação” (grifo da autora). Apud HALL, J. *Op. cit.*, p. 267.

<sup>70</sup> O conflito está bem relatado por Vasari. *Op. cit.*, pp. 1213 a 1215. Também Condivi cita o episódio. *Op. cit.*, pp. 27 a 29. Em ambos os relatos é destacado o fato de que Michelangelo, de joelhos, pede desculpas ao papa em voz alta por seu erro.

<sup>71</sup> PAPINI, G. *Op. cit.*, p. 346.

Já foi comentado que o *Juízo* surgiu no momento em que Paulo III dava novo ânimo à Igreja, buscando uma reforma interna na Cúria e alterando positivamente o sentido do saque de Roma, transformando-o em uma luta contra os “inimigos da fé”.

Naturalmente, esse fato não deve ser supervalorizado. Se quisesse um *Juízo* em termos estritamente contra-reformísticos, Alessandro Farnese não poderia ter aceitado o cartão já pronto; também não poderia ter-se considerado pago nas duas vezes em que o visitou em execução, em fevereiro de 1537 e em dezembro de 1540, quando grande parte do afresco já estaria pintada. Na primeira ocasião, o papa, não escondendo sua satisfação, deixa inclusive a Michelangelo 4 escudos de gorjeta<sup>72</sup>.

Mesmo que Michelangelo tivesse essa liberdade sobre a qual escreve De Maio, difícil seria imaginar que o artista conseguisse desenvolver um programa tão vasto e complexo sem a ajuda de um teólogo. Aceitando-se a teoria de Shearman, segundo a qual o *Juízo final* já fazia parte da encomenda de Júlio II, seria natural considerar que também as idéias para a concepção do afresco podem ter vindo do mesmo teólogo que auxiliou Michelangelo na volta sistina.

Atualmente é aceita a possível contribuição de Egidio da Viterbo (1469-1532) na elaboração do programa da volta e, de acordo com o raciocínio elaborado, também para a parede do *Juízo final*. Discípulo de Marsilio Ficino e considerado um dos humanistas mais eruditos de seu tempo, Egidio torna-se diplomata de Júlio II e posteriormente de Leão X, que o nomeia cardeal em 1517<sup>73</sup>. Esta proximidade com o Vaticano já nos tempos do pontificado de Júlio II pode lhe ter permitido também entrar em contato com Michelangelo durante os trabalhos na volta sistina, o que torna plausível sua participação na criação do programa.

Entrando para a ordem dos Agostinianos em 1488, tornando-se eventualmente seu Prior Geral, Egidio da Viterbo foi um dos que resgataram as idéias de Santo Agostinho no século XVI, focando muitas de suas idéias sobre a metáfora entre luz e sol a partir

---

<sup>72</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>73</sup> Cf. RACHUM, I. *The Renaissance: an illustrated encyclopedia*. Londres, Octopus, 1979, p. 1461.

exatamente do pensamento agostiniano sobre esta matéria<sup>74</sup>. Como observa Shrimplin, um dos mais importantes temas discutidos por Santo Agostinho era sua interpretação para o simbolismo da luz na Bíblia, adotando também a analogia entre Cristo e o sol<sup>75</sup>. Explica Shrimplin:

*A metáfora do sol era usada por Santo Agostinho para demonstrar como, assim como a luz emerge do sol sem retirar nada dele, Cristo o Filho emerge de Deus Pai sem retirar nada d'Este. A fonte original não é diminuída; e, de acordo com Santo Agostinho, assim como o sol e seus raios de luz estão separados e mesmo assim são um, também Cristo é um e o mesmo que o Pai.*<sup>76</sup>

Shrimplin cita ainda os estudos de Dotson, que discute o conteúdo fundamentalmente agostiniano da volta sistina. De acordo com Dotson, a identificação entre Cristo e o sol, estabelecida por Agostinho, está demonstrada no teto através de conceitos neoplatônicos relacionados à interpretação também neoplatônica que Egidio deu a Agostinho, baseada nas idéias de Platão sobre o sol como alegoria para a mente divina<sup>77</sup>.

Ainda de acordo com Dotson, o afresco com a *Separação do dia e da noite*, na volta sistina, possui um significado próximo ao do *Juízo final*. Segundo tal interpretação, a separação da luz e das trevas no primeiro dia da Criação, pintada no teto, liga-se logicamente ao tema do Juízo final, quando os eleitos são separados dos condenados, caminhando uns para a luz, os outros para as trevas<sup>78</sup>. Completa Shrimplin:

*Enquanto o esquema iconográfico da capela como um todo tem sido tema de muita discussão e disputa, o simbolismo de Cristo como uma luz cósmica ou sol tanto no primeiro como no último dias – o início e o fim – pode também ser entendido como elo de ligação entre esses dois esquemas no teto e na parede do altar.*<sup>79</sup>

...

---

<sup>74</sup> Cf. SHRIMPLIN, V. *Op. cit.*, p. 134.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Cf. *Idem*, p. 134.

<sup>78</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

A participação de Egidio da Viterbo não exclui uma interpretação particular do tema por parte de Michelangelo. O que parece ocorrer, em verdade, é que Buonarroti, a partir do programa iconográfico elaborado, inseriu elementos pessoais, o que naturalmente ocorre com qualquer artista ao realizar uma obra. Isto parece fazer sentido ao se considerar o espaço de tempo transcorrido entre a possível elaboração do programa – na primeira década do século XVI – e o início dos trabalhos no *Juízo final*, quase trinta anos depois, quando o próprio Egidio, que poderia talvez exercer alguma autoridade sobre o programa, já havia morrido.

Buonarroti parece ter sido desde sempre um homem atormentado. Criado no mesmo ambiente humanista de Paulo III, nos jardins de Lorenzo de Medici, Michelangelo deixa-se influenciar também pela pregação de Girolamo Savonarola, monge dominicano que, na Florença de finais do século XV, vislumbrava a proximidade do Juízo final, e por isso pregava a necessidade imediata de arrependimento<sup>80</sup>. O conflito entre Antigüidade clássica e renovação espiritual que acometeu Paulo III parece próximo ao que sentia Michelangelo:

*Também no ânimo de Michelangelo, mais jovem do que ele [Paulo III] sete anos apenas, havia um conflito semelhante, ou melhor, uma semelhante simultaneidade. Também nele viviam os encantos clássicos de Poliziano e as advertências apocalípticas de Savonarola. Havia portanto, entre o velho papa e o velho escultor, uma secreta mas profunda afinidade: ambos eram filhos do Quattrocento pagão e ambos sonhavam com um retorno à espiritualidade cristã.*<sup>81</sup>

Como define com precisão Argan, o *Juízo final* parece “refletir a crise de uma grande consciência”<sup>82</sup>. O saque de Roma deixa-o grandemente desiludido, pois, ao chegar à cidade, percebe que “a Roma que encontra não é mais aquela que havia deixado, iludida no sonho da *restauratio* clássica de Leão X”<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Sobre Savonarola, ver *infra*, p. 104 *et sequentia*.

<sup>81</sup> PAPINI, G. *Op. cit.*, p. 346.

<sup>82</sup> ARGAN, G.C. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

Michelangelo sente com profunda angústia o destino trágico da humanidade, que por vezes lhe parece abandonada por Deus. E será este o motivo dominante do *Juízo sistino*. Como escreve novamente Argan,

*Nenhuma moral fácil do bem e do mal, mas o contraste trágico e sublime da culpa e da graça: todos são culpados, todos podem ser salvos. Entre Deus e a humanidade há uma tensão inevitável: a humanidade não é pequena e humilde, mas gigantesca e heróica, quase soberba, também na culpa e na pena.*<sup>84</sup>

Nesta humanidade, é claro, inclui-se a si próprio, a quem considere talvez o menos merecedor dos homens. As inclinações homossexuais de Michelangelo já foram bastante discutidas por autores diversos. Quão difícil deveria ser para um homem tão piedoso e religioso quanto ele reconhecer em si mesmo desejos tão contra a natureza, tão contra a vontade divina! Buscando talvez sublimar estes desejos, sua profunda espiritualidade vai se intensificando com os anos<sup>85</sup>. À época da realização do *Juízo*, Michelangelo aproxima-se de Vittoria Colonna e do grupo dos espirituais, que buscavam uma reforma católica tendo por base as idéias do místico espanhol Juan de Valdés.

Considerando-se todas essas crises internas que sentiu Michelangelo, parece pouco provável que o artista tenha realizado seu afresco com a carga otimista que alguns estudiosos, como Steinberg, tentam lhe dar. O caráter pessimista do *Juízo* já era percebido desde a época de sua execução. As citações retiradas do afresco e utilizadas em obras de artistas posteriores demonstram o impacto fundamentalmente pessimista da obra: em pelo menos três exemplos, como mostra o próprio Steinberg, as figuras dos eleitos são reinseridas em um contexto de todo diverso – em um dos casos, inclusive, a interpretação é a oposta: o eleito no afresco sistino se transforma em um condenado arrastado ao Inferno<sup>86</sup>. O *Juízo final*, no fundo, é a expressão da desilusão de Michelangelo com o mundo e consigo próprio.

...

---

<sup>84</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>85</sup> Sobre o possível reflexo de suas tendências homossexuais no *Juízo*, ver o próximo capítulo.

<sup>86</sup> Cf. “Michelangelo’s Last Judgment as merciful heresy” in *Art in America*, n.º 63, 1975, p. 60, onde são reproduzidas algumas dessas reinterpretações.

No próximo capítulo será analisado em detalhe o programa iconográfico do *Juízo sistino*, buscando-se nesta iconografia os pontos de contato com a tradição medieval, descritas no primeiro capítulo, bem como as alterações introduzidas por Michelangelo nesta tradição.

---

## CAPÍTULO 2

### ORGANIZAÇÃO E ICONOGRAFIA DO *JUÍZO* SISTINO

*Né si può imaginare quanto di varietà sia nelle teste di que'diavoli, mostri veramente d'inferno. Nei peccatori si conosce il peccato e la tema insieme del danno eterno.*

*Giorgio Vasari*

#### 1. A organização do afresco e sua localização na capela papal

**C**omparando-se o afresco de Michelangelo com exemplos anteriores, percebe-se de imediato uma mudança brusca no tipo de representação. No entanto, uma análise mais acurada faz surgir também os elementos de continuidade que fazem com que o *Juízo* sistino se insira nessa longa tradição<sup>1</sup>.

Escreve Pastor a respeito de Michelangelo e seu afresco:

*Que se poderoso então [quando da descoberta da abóbada sistina], desta vez a impressão foi maior ainda. O Maestro havia desiludido e superado todas as expectativas – desiludido, enquanto esta nova representação do Juízo era radicalmente diversa de todas as precedentes, superado porque mesmo a mais vivaz fantasia não poderia imaginar algo de mais audaz e poderoso.<sup>2</sup>*

Qual a razão para a observação de Pastor – de que nada haveria de mais “audaz e poderoso” –, opinião compartilhada também por diversos comentadores do *Juízo*<sup>3</sup>? Sem dúvida, a estrutura da obra é o primeiro ponto de choque. A organização do afresco – uma cena única, sem divisão em quadros ou episódios isolados – é de fato uma das grandes

---

<sup>1</sup> O próprio Michelangelo, como foi visto, faz uma citação explícita de um exemplo anterior, demonstrando desta forma sua aderência, ao menos parcial, à tradição precedente.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 742.

<sup>3</sup> Comenta Pastor ainda que um florentino, contemporâneo de Michelangelo, escreveu que quem jamais viu o *Juízo final*, não pode fazer idéia do que seja. Cf. *Idem*, p. 743.

novidades introduzidas pelo artista. Isto, e mais o gigantismo geral que emana de todas as figuras, são o grande contraste não apenas com modelos anteriores, mas também com a própria abóbada sistina. Um contraste tão intenso que levou Wölfflin a sugerir, no século XIX, que uma análise do teto da capela sem qualquer perturbação requisitaria a exclusão do *Juízo final* do campo visível, voltando-lhe o observador as costas<sup>4</sup>.

Partindo da tradição medieval, Michelangelo interpreta o tema do Juízo final de maneira singular, sem no entanto abandonar por completo todos os elementos que compõem o tema. Com efeito, o artista não poderia se afastar da tradição iconográfica, o que poderia causar descontentamento por parte da Cúria e também dos fiéis, e mesmo a incompreensão do que estaria sendo figurado.

O primeiro estranhamento ao analisar o *Juízo* michelangiano refere-se à sua localização na parede do altar – como já foi comentado anteriormente, o afresco deveria formar de início um par com outro afresco com o tema da *Queda dos anjos rebeldes*, na parede oposta. Mas por que representá-lo na principal parede da capela papal?

Tanto na Itália quanto na França, até o início do século XIV, a localização tradicional para esse tema era a parede de entrada, seja interna ou externamente – vide os exemplos de tímpanos franceses como os de Autun (figura 23), Conques ou Vézelay, bem como o mais célebre modelo italiano do *Trecento*, o de Giotto, na Capela dos Scrovegni (figura 25). A partir de fins do século XIV, no entanto, essa localização torna-se mais flexível; em alguns exemplos, o tema é representado em uma capela lateral, como é o caso do ciclo de Signorelli em Orvieto. O enfoque parece mudar. Se antes o fiel era continuamente lembrado de suas faltas com a visão do Juízo final ao entrar ou sair da igreja, agora este era deslocado para um ponto de pouca visibilidade. No entanto, nestes casos a obra era geralmente posta na parede sobre o altar – há palas de altar com o tema do Juízo final sendo representado desde o século XII, estabelecendo deste modo a conexão

---

<sup>4</sup> “Mas, em todo caso, à primeira entrada na Capela será recomendável ignorar o *Juízo Final* na parede atrás do altar, ou seja, será indicado volver-lhe as costas. Com esta obra, realizada no poente de sua vida, Michelangelo prejudicou grandemente o efeito do teto. Graças a esse efeito colossal, tudo naquele recinto ficou desproporcionado, e diante daquelas dimensões descomunais também o teto parece retrair-se”. WÖLFFLIN, H. *A arte clássica* (trad. Marion Fleischer). São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 72.

entre o *Juízo* final e a Eucaristia<sup>5</sup>. O *Juízo* de Michelangelo não seria, desse modo, uma total novidade, ao menos no que concerne à sua localização.

Há ainda um importante precedente: no palácio papal de Avignon, um *Juízo* final – destruído no século XIX – foi pintado na sala de reuniões dos Rota, na parede oposta à entrada. Neste caso, entretanto, a pintura deveria evocar não o fim dos tempos, mas sim a autoridade judicial dessa família, através da imagem de Cristo como juiz da humanidade<sup>6</sup>.

Mas há talvez uma explicação mais simples para o pouco usual posicionamento do *Juízo* michelangiano: a também insólita orientação da Capela Sistina. Como já foi comentado, as igrejas eram normalmente construídas seguindo o eixo leste-oeste, lembrando sempre que leste era a orientação da abside. A Capela Sistina, no entanto, devido à estrutura do palácio do Vaticano, foi construída no sentido oposto, de modo que o altar permaneceu na extremidade oeste<sup>7</sup>. Realizando o afresco nesta parede, Michelangelo poderia estar mantendo a tradição medieval de posicionar o *Juízo* final na direção do sol poente, desde sempre uma metáfora para o fim<sup>8</sup>. Este não parece ser, todavia, o fator primordial.

Em modelos mais antigos, nos quais o tema está representado na parede de entrada, há normalmente na extremidade oposta uma imagem que se relaciona ao *Juízo* final, como o Cristo em majestade, por exemplo. Os fiéis seriam então induzidos a estabelecer uma ligação entre ambos os temas<sup>9</sup>. Neste contexto, torna-se mais simples o entendimento do tema dos anjos rebeldes, proposto por Clemente VII (ou Júlio II), e como ficaria o espaço da Capela Sistina caso ele tivesse sido realizado. Há uma conexão entre o *Juízo* final, a

---

<sup>5</sup> Vide supra, p. 52.

<sup>6</sup> Cf. BARNES, B.A. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>7</sup> Shrimplin cita o trabalho de Lee e Milne, que mostra que a orientação da basílica de São Pedro se deve ao fato de o imperador Constantino, que mandou erigir a primeira basílica após seu édito de 313, ainda estar ligado aos cultos de adoração ao sol, especificamente ao *Sol Invictus*. A orientação oeste-leste significava que “os raios do sol nascente poderiam ser vistos da entrada principal da basílica, e recairiam sobre o celebrante no altar principal durante a missa. Esta orientação foi mantida durante a reconstrução no Renascimento e a Capela Sistina foi naturalmente orientada do mesmo modo. Portanto, a pouco usual parede oeste do altar, onde o *Juízo final* de Michelangelo está pintado, está na verdade relacionada a uma analogia entre sol e deus”. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>8</sup> Cf. supra, p. 35.

<sup>9</sup> Cf. BARNES, B. *Op. cit.*, p. 29.

queda dos anjos e as pinturas do teto: a idéia de que Deus criou o homem para tomar o lugar dos anjos caídos, e de que os mortais se uniriam às legiões dos anjos após o julgamento final é desenvolvida por são Gregório Magno e Isidoro de Sevilha, dentre outros. Os fiéis poderiam interpretar, assim, os eleitos ascendendo aos céus como que tomando o lugar dos anjos caídos do afresco oposto.

O uso da parede de entrada para a pintura da *Queda dos anjos* também explicaria a pouca proeminência que Michelangelo concedeu ao Inferno em seu afresco. Na tradição iconográfica medieval, tem-se uma descrição bastante forte das penas a que são submetidos os condenados. Buonarroti, no entanto, pinta apenas uma gruta com alguns demônios, representando possivelmente a boca do Inferno, e a barca de Caronte levando as almas à presença de Minos (figura 12). Excetuando-se as almas arrastadas pelos demônios na direção da barca, e o próprio Caronte golpeando seus passageiros, não há menção a castigos. Isto seria justificado pelo fato de que, no outro afresco, Michelangelo poderia utilizar toda a parede para pintar não apenas o Inferno, como também o próprio Satã.

Com relação ao afresco propriamente dito, o primeiro ponto de choque com os modelos anteriores é o evidente movimento circular da composição. A circularidade – ao menos ao redor da figura de Cristo (figura 5) – já havia sido destacada por Vasari e Condivi, e continua a exercer fascínio sobre os historiadores<sup>10</sup>. De fato, os eleitos sobem em direção ao Cristo juiz, à Sua direita (à esquerda portanto do observador), enquanto os condenados são arrastados para baixo, na direção de Minos e Caronte, à esquerda de Cristo<sup>11</sup>. O movimento se inicia portanto com a ascensão dos eleitos, passa pelo grupo de santos ao redor de Cristo, terminando com a queda dos condenados. A circularidade criada por Michelangelo enfatiza o caráter final e decisivo do julgamento, pois não há outra

---

<sup>10</sup> Escreve Vasari a respeito do Cristo: “*Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio (...)*” (grifo meu). *Op. cit.*, p. 1231. E Condivi: “*Intorno al Figliuol de Iddio nelle nube del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio o corona i beati già resuscitati (...)*” (grifo meu). *CONDIVI, A. Op. cit.*, p. 50.

<sup>11</sup> Uma movimentação também notada por Vasari: “*Né ha restato nella resurrezione de’ morti mostrare al mondo come essi della medesima terra ripigliion l’ossa e la carne, e come da altri vivi aiutati vanno volando al cielo, che da alcune anime già beate è lor porto aiuto (...). Ancora nella barca di Caronte si dimostra, il quale con attitudine disperata l’anime tirate dai diavoli giù nella barca batte col remo (...)*”. *Op. cit.*, pp. 1231 e 1232. Loren Partridge comenta que, com o movimento de ascensão e queda dos eleitos

possibilidade de deslocamento: há apenas um caminho vertical duplo, movimento de subida em direção a Cristo, o Salvador, ou de descida rumo aos castigos infernais. *Tertium non datur*. Uma movimentação inédita, original, que cria um turbilhão dentro do afresco, o “efeito colossal” descrito por Wölfflin (figura 02)<sup>12</sup>.

Entretanto, Michelangelo mantém ainda, sob a composição circular, o modelo tradicional de bandas superpostas (figura 03) – o que também foi observado por Condivi<sup>13</sup> –, mesmo que de forma bastante sutil, sem divisões marcadas, aproximando-se do esquema do afresco de Giotto (figura 25). Como em muitos exemplos, a faixa inferior divide-se entre os corpos que ressuscitam e os que já foram condenados e que são levados para o Inferno. A segunda faixa destina-se aos anjos trombeteiros, e também aos eleitos que ascendem de um lado e aos condenados que descendem do outro. A faixa seguinte está reservada ao Cristo juiz e aos grupos de santos e mártires. Finalmente, na faixa superior, nas duas lunetas, estão os anjos que apresentam os instrumentos da Paixão.

Ao se observar o *Juízo final*, percebe-se que as figuras da parte superior do afresco são proporcionalmente maiores do que aquelas na porção inferior. Isto poderia significar uma adesão por parte de Michelangelo à tradicional hierarquização presente em quase toda arte medieval, segundo a qual o tamanho está relacionado diretamente à importância espiritual de cada figura, e não à sua posição espacial – e, naturalmente, as maiores figuras no afresco são exatamente Cristo, os santos, os mártires e os eleitos. Em contrapartida, parece mais plausível que a diferença de tamanho entre as figuras sirva como compensação para a distorção óptica causada pelas grandes dimensões do afresco, compensação feita

---

e dos condenados, Michelangelo transformou o conhecido tema da pesagem das almas em um dos elementos estruturais fundamentais de todo o afresco. Cf. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>12</sup> O efeito também nos é dado pelas dimensões do afresco: ca. 14 x 13,8 metros, a maior obra com o tema do *Juízo final* realizada até então. Steinberg parece correto ao criticar a interpretação de Tolnay e Panofsky quanto a equiparar o *Juízo* à Roda da Fortuna: “Tomada literalmente, [a analogia] significaria que os santos irão logo para o Inferno e os maus para o alto”. *Op. cit.*, p. 49. Porém isto não se deve ao fato de sua composição não ser circular na extremidade inferior, como sugere Steinberg – o movimento circular é de fato completado pelo olhar do observador, que segue o movimento de ascensão e queda, retornando naturalmente ao ponto inicial.

<sup>13</sup> “(...) che ‘l tutto essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore e inferiore e di mezzo (...)”. *Op. cit.*, p. 49.

também, em parte, pela ligeira inclinação da parede projetada por Michelangelo, e feita antes da execução do Juízo<sup>14</sup>.

...

## 2. Elementos iconográficos do afresco

**E**m cada uma das bandas, há elementos que se relacionam diretamente aos exemplos medievais, enquanto há outros pouco usuais nas representações do Juízo final. Os anjos que trazem os instrumentos da Paixão de Cristo, por exemplo, são comuns, e encontrados nos mais diversos modelos, sejam eles italianos, franceses ou nórdicos<sup>15</sup>. Como escreve Pastor,

*Tudo constitui tácitas mas eloqüentes acusações àqueles que na terra não tiraram proveito dos frutos da Paixão de Cristo e sobre os quais portanto vem pronunciada a sentença final de danação.*<sup>16</sup>

A coluna da flagelação, particularmente, é uma inovação de Michelangelo, encontrada apenas em poucos exemplos anteriores: Partridge cita uma medalha de ca. 1468<sup>17</sup>, e também Signorelli a representa no teto de seu ciclo, próxima ao Cristo juiz de Fra Angelico (figura 18). Não tendo sido descrita na Bíblia, a opção de representá-la na luneta direita

---

<sup>14</sup> Vasari erroneamente explica essa inclinação como que para evitar o acúmulo de poeira: “*Fece dunque Michelagnolo fare, che non vie era prima, una scarpa di mattoni ben murati e scelti e ben cotti alla facciata di detta cappella, e volse che pendessi dalla somità di sopra un mezzo braccio, perché né polvere né altra bruttura potessi fermare sopra*”. *Op. cit.*, p. 1230. Ora, o efeito causado pela inclinação é exatamente o oposto. Com efeito, poucos anos após a descoberta do afresco, em 1543, Paulo III cria a figura do “mundator”, encarregado de “limpar da poeira e de outras ditas sujeiras e (...) conservar com todo cuidado tanto as pinturas da abóbada quanto aquelas da parede [Juízo] daquelas preditas realizadas na capela de Sisto” (“*Tam picturas testudinis et parietis praedictarum in dicta capella Sixti iam confectarum (...) a pulveribus et aliis immunditiis praefatis mundare et a mundatis (...) tenere omni cum diligentia*”). Apud MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Op. cit.*, p. 19. A atividade dos “mundatores” é registrada apenas até o pontificado de Gregório XIII (1572-1583), mas certamente algum tipo de manutenção deve ter existido mesmo após essa data.

<sup>15</sup> Mesmo quando não há todos os elementos das *Arma Christi*, pode haver ao menos a representação da cruz, o suficiente para lembrar a Paixão de Cristo, como ocorre no afresco de Giotto (figura 25). Em alguns casos não há a representação desses objetos, o que pode ser notado por exemplo nos painéis de Fra Angelico (figuras 28 e 29) e no painel do anônimo bolonhês (figura 27), dentre outros.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 750.

<sup>17</sup> Cf. PARTRIDGE, L. et alii. *Op. cit.*, p. 48.

pode ter vindo por uma questão compositiva: a coluna é o único dos atributos de Cristo que visualmente poderia contrabalançar o tamanho da cruz, na luneta esquerda<sup>18</sup>.

Aos santos e mártires é concedido um destaque especial. Afastando-se da iconografia convencional de se representar os apóstolos e santos como que entronizados, seguindo o texto bíblico<sup>19</sup>, aqui Michelangelo os figura apresentando os instrumentos de seu suplício (figura 06). Mais do que apenas apresentá-los, eles parecem reencenar seus martírios<sup>20</sup>. Continuam sendo o exemplo para os fiéis – antes de alcançarem a santidade, foram homens comuns que, espontaneamente, decidiram seguir o caminho do Senhor –, mas aqui a mensagem parece ser reforçada exatamente por esses instrumentos. Através deles, os mártires demonstram a fé inabalável no Senhor mesmo nos momentos mais difíceis, mesmo que isso signifique sua morte. São os que melhor representam a necessidade de boas obras para a salvação: o oferecimento de sua própria vida, imitando o sacrifício de Cristo, era a mais estimada das obras<sup>21</sup>. Ao exibirem os instrumentos de seu suplício, podem estar refletindo também o trecho do Apocalipse que trata das almas que pedem a Cristo para vingar o seu sangue<sup>22</sup>. Isto está de acordo com a idéia que destaca Partridge de que, ao voltarem seus instrumentos na direção dos condenados, eles aceleram sua queda para ao Inferno, acentuando ainda mais a distância que separa uns dos outros<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>19</sup> “Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos (...)”. Ap 4, 4. Embora o texto se refira a anciãos, estes poderiam ser entendidos como santos e mártires, e parece ter sido esta a interpretação durante a Idade Média. Como exemplo desse tipo de figuração, ver o afresco de Giotto (figura 25) e o painel do anônimo bolonhês (figura 27).

<sup>20</sup> Cf. PARTRIDGE, L. et alii. *Op. cit.*, p. 84.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 143. Pela importância concedida aos mártires – que estavam acima de qualquer outro santo –, todo altar deveria possuir relíquias suas, como foi decretado pelo Concílio Laterano de 1215. *Ibidem*. Este decreto é possivelmente um dos fatores principais para a simonia, o comércio desenfreado de relíquias, um dos principais pontos de crítica por parte dos protestantes. Assim como a simonia, também a questão das boas obras já vinha sendo bastante discutida desde a crise protestante, no início do século, e se tornar um dogma em 1547 com o Concílio de Trento. Esta questão será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

<sup>22</sup> “Quando abriu o quinto selo, vi debaixo do altar as almas dos que foram mortos por causa da palavra de Deus e por causa do testemunho que deram. E clamaram em voz alta: ‘Até quando, Senhor santo e verdadeiro, esperarás para julgar e tirar vingança do nosso sangue sobre os habitantes da terra?’”. Ap 6, 9-10.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 84.

Mais: segundo Barnes, muitos desses santos tinham especial interesse para Clemente VII, posto que as relíquias de vários deles foram profanadas durante o saque de Roma<sup>24</sup>.

A são João Batista, em particular, é concedido um grande destaque, mas de um modo que pouco lembra as representações tradicionais. Na *Deesis*, de fato, como já foi visto, o santo permanece no mesmo nível da Virgem Maria, em geral à esquerda de Cristo (à direita portanto do observador), intercedendo pela humanidade. Aqui, no entanto, ele está à direita (à esquerda de quem vê o afresco), pouco afastado da Virgem (figura 03). É possível que com isso Michelangelo buscasse demonstrar que, agora, não é mais o momento de interceder, pois a decisão final já foi tomada<sup>25</sup>.

Partridge destaca que a importância concedida a João Batista no afresco se deve também “ao clima extremamente penitencial da Roma pós-saque”<sup>26</sup>: ele representa o batismo, que liberta a alma do pecado original pela graça divina e, por ser o santo ascético, que buscou a salvação no deserto, também representa a penitência, que liberta a alma do pecado pela confissão<sup>27</sup>. É o último dos profetas judeus e o primeiro dos santos cristãos, e por isso é o que melhor representa a transição do judaísmo para o cristianismo, do Velho para o Novo Testamento<sup>28</sup>.

Entretanto, deve-se destacar que vários historiadores não identificam essa figura como João Batista, mas sim como Adão, apesar da descrição de Condivi a este respeito<sup>29</sup>. Isto se deve possivelmente à interpretação fundamentalmente dantesca que muitos concedem ao afresco: de fato, no *Paraíso*, Dante equipara Adão a Pedro<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 56. Sobre isso, ver também supra, pp. 56 e 57.

<sup>25</sup> Cf. infra, no parágrafo referente à Virgem, p. 63.

<sup>26</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 138.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>29</sup> “(...) *ma separata e prossima al figliuolo la Madre sua (...). Doppo lei il Battista e li dodici Apostoli (...)*”. *Op. cit.*, p. 50. Vasari, no entanto, parece interpretar essa figura como Adão: “*Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio di Profeti, di Apostoli e particolarmente Adamo e Santo Pietro (...)*”. *Op. cit.*, p. 1231.

<sup>30</sup> “*Quei due che seggon là su più felici/ per esser propinquissimi ad Augusta,/ son d’ esta rosa quasi radici:/ colui che da sinistra la s’aggiusta/ è il padre per lo cui arditto gusto/ l’umana specie tanto amaro gusta [Adão];/ dal destro vedi quel padre vetusto/ di Santa Chiesa a cui Cristo le chiavi/ raccomandò di questo fio venusto [São Pedro]*”. Par. XXXII, 118-126. Vasari também concede uma explicação sobre isso: “*(...) i quali si stimano che vi sien messi l’uno per l’origine prima delle genti al giudizio, l’altro per essere stato il primo fondamento della cristiana religione*”. *Op. cit.*, p. 1231.

Também as figuras de São Lourenço e São Bartolomeu possuem grande proeminência no afresco (figura 03). Como comenta Partridge,

*Certamente a principal razão para sua representação foi a perda da pele – um pelo fogo, o outro por esfolamento – em seus martírios. Suas mortes reforçavam a crença de que, apesar da mutilação física ou do desmembramento, a alma ressuscitada teria novamente sua carne com as marcas individuais do corpo físico intactas.*<sup>31</sup>

Deste modo, os dois santos reforçam o tema principal do afresco, a reincorporação da carne e a subsequente ressurreição dos corpos. São Bartolomeu também desempenha um papel de todo particular, mas isto será desenvolvido em um momento posterior<sup>32</sup>.

Ao redor do Cristo, os eleitos possuem uma função inusitada: eles parecem formar a usual mandorla das representações medievais (figura 03). Assim, além de conceder ao afresco uma espacialidade e uma profundidade inéditas até então, pois visualmente eles recuam no espaço, através deste artifício Michelangelo mantém, ao seu modo, a tradição iconográfica precedente.

A poderosa e magnífica figura do Cristo (figura 02) – o Cristo ressuscitado, imagem da Igreja triunfante –, é concebida a partir da descrição de Mateus:

*Aparecerá, então, no céu, o sinal do Filho do Homem e todos os povos da terra se alimentarão e verão o Filho do Homem vir sobre as nuvens do céu, com grande poder e glória.*<sup>33</sup>

Sem dúvida, é o foco central e dominante de toda composição. É a partir d'Ele que se gera todo o movimento circular da obra, através dos gestos de Seus braços. Também é um dos pontos mais controversos do afresco, gerando inúmeros comentários e críticas desde sua descoberta em 1541.

Muito se discutiu sobre a expressão do rosto de Cristo e também sobre Seu gesto. Alguns historiadores defendem a tese de que o Cristo sistino demonstraria não fúria, mas

---

<sup>31</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 143. Deve-se destacar, além do mais, que a festa da Assunção da Virgem (15 de agosto), a quem a capela é dedicada, está exatamente entre as festas de São Lourenço e São Bartolomeu – 09 e 24 de agosto, respectivamente. Talvez isso seja mais do que uma simples coincidência. *Ibidem.*

<sup>32</sup> Cf. *infra*, p. 92 *et sequentia*.

<sup>33</sup> Mt 24, 30.

impassividade; as figuras ao Seu redor expressariam tensão, mais do que medo da fúria do Senhor Juiz<sup>34</sup>. Deste modo, a própria idéia expressa pelo afresco se alteraria: o *Juízo* não teria um caráter pessimista, e não seria um reflexo da crise interna que atormentava Michelangelo e que se intensificara após o saque de 1527. No entanto, deve-se considerar que a fúria do Cristo era um elemento já destacado por Condivi<sup>35</sup>. E se o próprio Condivi, que afirma ter escrito a biografia com relatos e opiniões de Michelangelo mesmo, comenta sobre o Filho de Deus “che irato maledica”, não seria esta talvez a idéia que Michelangelo realmente buscava expressar em seu afresco?

Deve-se considerar também outro fator: nos diversos exemplos medievais encontrados, a figura do Cristo normalmente não expressa de maneira intensa quaisquer emoções através de Seu rosto<sup>36</sup>. E, apesar disso, a mensagem é clara através de Seu gesto: acolhe uns enquanto despreza outros. Talvez um Cristo com um rosto realmente enfurecido não seria desejável mesmo em um tema tão forte – afinal, Ele é Aquele que acolhe com bondade os que se mantiveram firmes em sua fé. Em uma representação, Ele deve ser o Cristo para uns e outros. Assim, mesmo que Michelangelo tenha tido a intenção de retratar um Cristo enfurecido, não parece provável que fosse representá-lo com o rosto cheio de ódio. Afinal, Ele é o Filho de Deus, o Cristo-Apolo, como muitos definiram<sup>37</sup>. Por isso, apesar da fúria, ainda deveria resguardar a beleza que Lhe é própria.

Assim sendo, o ponto principal nessa imagem não parece ser o rosto, mas sim o gesto. Como foi visto, após o surto de peste bubônica, em meados do século XIV, o enfoque quanto à figura do Cristo se altera; Sua atenção agora se dirige especialmente aos condenados, em um gesto de denúncia quanto à culpa pela epidemia que devastou a Europa: a mão levantada aponta ameaçadoramente para os condenados. Um bom exemplo deste tipo de figuração é o Cristo de Buffalmaco, no Camposanto de Pisa (figura 26). Aqui,

---

<sup>34</sup> Cf. SHRIMPLIN, V. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>35</sup> “(...) è il Figliuol de Iddio in maiestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo che irato maledica i re e li scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e colla sinistra distesa alla parte destra par che dolcemente raccolga i buoni”. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>36</sup> Vide, por exemplo, o Cristo de Giotto, que, embora apresente o rosto sereno, nem por isso deixa de rechaçar os condenados.

<sup>37</sup> Sobre isso, ver o quarto capítulo desta dissertação.

Ele levanta Sua mão direita, ameaçando os condenados do lado esquerdo da obra; com a outra mão, puxa Seu traje de modo a tornar visível a ferida em Seu flanco. É este motivo que Michelangelo parece retomar no seu *Juízo*; alguns historiadores acreditam mesmo que tenha sido o Cristo de Buffalmaco a fonte de inspiração para Buonarroti.

O que mais atraiu os críticos do *Juízo sistino*, no entanto, foi a representação de um Cristo sem barba; este ponto específico porém será melhor considerado no capítulo referente às críticas ao afresco.

Outro ponto que chama a atenção dos observadores é a figura da Virgem (figura 02). Apresentando progressivamente, durante a Idade Média, um papel cada vez maior no *Juízo final*, em Michelangelo ela se retrai, parecendo buscar a proteção de Seu Filho<sup>38</sup>. Ela não intercede; na verdade, Maria desvia o olhar dos condenados, e não parece se fixar nem mesmo nos ressuscitados. Mal parece olhar para os eleitos que ascendem. Como comenta Howard Hibbard, “Seus dias de intercessão acabaram, o julgamento final foi feito, o livro foi escrito”<sup>39</sup>.

Neste ponto, embora distanciando-se da tradição iconográfica precedente, Michelangelo atém-se com maior fidelidade à doutrina cristã, posto que, no último dia, realmente, não há mais tempo para intercessão. O papel fundamental da Virgem não faz mais sentido; ela apenas pode observar o desenrolar dos acontecimentos. O artista, no entanto, foi largamente criticado por este tipo de representação: muitos interpretaram a passividade da Virgem como uma concessão à doutrina protestante, que não aceitava seu papel intercessor e muito menos sua santidade. Deve-se considerar, no entanto, que, se era desejo do papa realçar a figura da Virgem no afresco – uma vez que a capela é dedicada à Assunção –, este destaque poderia ter sido dado exatamente pela mudança do posicionamento usual da *Deesis* no tema do *Juízo final* e do papel da Virgem, o que chamaria a atenção dos observadores do afresco para ela: a *Deesis* é de fato deslocada, com a colocação de João Batista ao lado de Maria.

---

<sup>38</sup> Sobre ela escreve Vasari: “(...) non senza grande timore ella Nostra Donna che ristrettasi nel manto ode e vede tanta rovina”. *Op. cit.*, p. 1231.

<sup>39</sup> HIBBARD, H. *Op. cit.*, p. 247.

Pode ter havido também críticas com relação à pose da Virgem por outra razão: ela lembra, assim como o Cristo, uma obra pagã<sup>40</sup>. Neste caso, a estátua *Vênus com Amor*. Aqui, Vênus está enrodilhada, em um movimento bastante próximo ao da Virgem de Michelangelo<sup>41</sup>. Entretanto, Barnes destaca também a semelhança que sua pose apresenta com a Eva expulsa do Paraíso, no teto da Sistina<sup>42</sup>. Embora possa ser uma questão de simples semelhança e coincidência, é possível também que seja um eco da tradição medieval que equipara e opõe Eva à Virgem – a primeira, quem levou o homem ao pecado, a outra, também chamada de *segunda Eva*, quem, através de seu Filho, redime a humanidade. Esta crença é bem expressa, por exemplo, em uma das cantigas de Santa Maria, *Entre Av'e Eva*<sup>43</sup>.

Os anjos trombeteiros (figura 08) são bastante comuns nas representações medievais. Usualmente dois, ou no máximo quatro anjos são figurados<sup>44</sup>, em uma imagem retirada do Evangelho de São Mateus<sup>45</sup>. Os anjos dividem-se em grupos, ou, como é o caso do afresco de Giotto, separam-se “entre os quatro cantos” – aqui, estão em quatro pontos da mandorla que envolve Cristo. Michelangelo, entretanto, apresenta-nos, em um bloco coeso, onze anjos, dos quais oito carregam suas trombetas. Neste ponto, o artista se afasta de toda tradição anterior, não se baseando também em qualquer trecho bíblico. De fato, o

---

<sup>40</sup> Cf. infra, p. 141.

<sup>41</sup> “Reconhecendo este protótipo praticamente qualquer espectador na Capela Sistina poderia ter encontrado um paralelo entre a beleza perfeita da deusa do amor e a perfeita humanidade da Virgem”. BARNES, B. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>43</sup> O trocadilho feito entre Ave e Eva – não sendo um problema para o homem medieval o entendimento de *ave* como a saudação do anjo Gabriel à Virgem – era um reflexo da própria dualidade em que viviam os homens na Baixa Idade Média: eles de fato viam a si próprios presos à escolha entre desobediência e obediência, orgulho e humildade, sedução sensual e dedicação a Deus – entre Eva e Ave, enfim. Cf. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em <<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>>. Acesso em 20.03.2002.

<sup>44</sup> Há quatro anjos, por exemplo, no mosaico de Torcello (figura 24), no afresco de Giotto (figura 25) e também no de Pietro Cavallini, na igreja de Santa Cecília, em Roma. A representação de dois anjos pode ser vista no mosaico de Coppo di Marcovaldo, no Batistério de Florença, no afresco de Buffalmacco (figura 26), no painel de Fra Angelico (figura 28), no afresco com a *Ressurreição dos mortos*, de Signorelli (figura 14), e também em modelos nórdicos, como o painel de Hans Memling (figura 30).

<sup>45</sup> “Ele enviará os Seus anjos, com uma trombeta altissonante, para reunir os Seus eleitos desde os quatro ventos, de um extremo ao outro dos céus”. Mt 24, 31. Os quatro anjos relacionam-se possivelmente aos “quatro ventos” descritos na passagem, e também aos quatro cantos da terra.

livro do Apocalipse descreve sete anjos trombeteiros, e não oito. O oitavo anjo mencionado não carrega uma trombeta<sup>46</sup>.

Os anjos que não possuem trombetas carregam por outro lado dois livros, um pequeno para os eleitos, outro, tão grande e pesado ao ponto de serem necessários dois anjos para carregá-lo, com a relação dos condenados. A imagem dos anjos com livros não parece ser muito comum. Em Torcello, há o trono preparado, sobre o qual se encontra um livro, que pode ser interpretado como o livro do julgamento. Michelangelo, no entanto, é mais fiel nesse ponto à descrição do Apocalipse:

*Vi também os mortos, grandes e pequenos, de pé, diante do trono. Abriram-se livros, e depois, um outro – o Livro da Vida. E os mortos foram julgados, conforme o que estava escrito nos livros, segundo as suas obras (...). E aquele que não foi encontrado inscrito no Livro da Vida foi lançado no lago de fogo.*<sup>47</sup>

O Apocalipse fala realmente a respeito de mais de um livro. Interpretar os livros como destinados um para os eleitos e outro para os condenados parece ser uma tendência natural. E ao representá-los, de acordo com a leitura do Apocalipse, Michelangelo pode estar enfatizando também a necessidade de obras por parte de cada indivíduo para a salvação.

Steinberg, no entanto, contesta a idéia de que o livro maior seja o destinado aos condenados, afirmando que o trecho do Apocalipse, embora mencione mais de um livro – ao menos três –, explicita apenas o Livro da Vida, o que de fato ocorre. Também comenta que, ainda segundo o mesmo trecho, “os nomes dos rejeitados não estão marcados” neste Livro da Vida. Portanto, “são condenados por omissão”<sup>48</sup>. Para Steinberg, portanto, os dois livros figurados no *Juízo* sistino são referentes apenas aos eleitos, o que também reforçaria sua teoria de que o afresco não possui um caráter pessimista, pelo contrário.

A questão é que o trecho do Apocalipse pode, analogamente, ser interpretado de modo diverso. Embora não explicitado, se há mais de um livro, um deles pode ser

---

<sup>46</sup> “Depois vi os sete anjos que estavam diante de Deus, e foram-lhes dadas sete trombetas. Veio então outro anjo com um incensário de ouro e pôs-se junto do altar”. Ap 8, 2-3.

<sup>47</sup> Ap 20, 12-15.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 56.

entendido como o “Livro da Morte”, em oposição ao outro livro. Se o nome do ressuscitado não consta no Livro da Vida, o que impede a interpretação de que esteja escrito no outro livro? A condenação não precisaria ocorrer por omissão, como afirma Steinberg. A não explicitação não implica necessariamente que não ocorra, mesmo porque a passagem deixa claro que o julgamento é feito “conforme o que estava escrito *nos livros*” (grifo da autora). E parece plausível que esta tenha sido a interpretação de Michelangelo: se os dois livros representados fossem apenas o Livro da Vida, por que a diferença brutal de tamanho entre ambos?

Michelangelo também pode ter seguido a idéia de Santo Agostinho segundo a qual os livros abertos no momento do Juízo final representam a consciência de nossa culpa<sup>49</sup>.

Os livros representados por Michelangelo indicam, assim, a divisão entre os eleitos e os condenados. Como foi visto, após ressuscitarem, no canto esquerdo da obra, uns ascendem em direção aos santos e mártires, enquanto os outros, após uma inútil tentativa de ascensão, precipitam-se enfim rumo ao Inferno.

A ressurreição dos corpos (figura 09) no último dia é explicitada em diversos trechos da Bíblia, como por exemplo em Ezequiel:

*Assim fala o Senhor Deus a estes ossos: “Eis que vou introduzir em vós o sopro da vida para que revivais. Dar-vos-ei nervos, farei crescer a carne que revestirei de pele e depois meter-vos-ei o sopro da vida, para que revivais. Sabereis assim que eu sou o Senhor”.*<sup>50</sup>

A imagem dos condenados arrastados para o Inferno (figura 11) já fazia parte da tradição iconográfica medieval, presente em muitos exemplos, sejam pictóricos ou

---

<sup>49</sup> Steinberg também cita esse mesmo trecho para demonstrar seu ponto, mas sua explicação parece equivocada: a ressurreição ocorre para todos, e não somente para os eleitos, ao contrário do que escreve ele: “Se o tomo pequeno no lado da Ressurreição simbolizaria a rareza de Eleitos, suas consciências mais leves (...), então quem ressuscita no afresco de Michelangelo? Os poucos escolhidos a quem o pequeno volume se refere? Então esta Ressurreição falha em abarcar toda a humanidade (...)”. *Ibidem*.

<sup>50</sup> 37, 5-6. Outros trechos também explicitam a ressurreição, deixando claro que ela ocorrerá para todos, e não apenas para os eleitos: Dan 12, 2 (“Muitos dos que dormem no pó da terra acordarão, uns para a vida eterna, outros para a ignomínia, para a reprovação eterna”). São Paulo, por outro lado, afirma a possibilidade de expiação das penas: 1Cor 15, 42 e 52 (“Assim também é a ressurreição dos mortos: semeia-se na corrupção e ressuscita-se na incorrupção. Semeia-se na ignomínia e ressuscita-se na glória.

escultóricos<sup>51</sup>. A representação dos eleitos ascendendo aos céus, por outro lado, ao menos do modo como os pinta Michelangelo, não parece comum. Em modelos anteriores, os eleitos costumam ser encaminhados, guiados por anjos, e não “arreatados”, como o faz Buonarroti<sup>52</sup>.

Essa incomum representação encontra respaldo teológico na primeira epístola de São Paulo aos tessalonicenses<sup>53</sup>. Esses eleitos representam algumas das formas de salvação propostas pela Igreja, consideradas de suma importância na época em virtude da crise protestante: era necessário reforçar todo o ensinamento relativo à salvação individual. À idéia de justificação apenas pela fé luterana<sup>54</sup>, que alguns autores desejam ver expressa no *Juízo*<sup>55</sup>, Michelangelo parece contrapor a participação ativa do homem no processo de salvação. Parece haver, desse modo, uma espécie de equilíbrio entre as duas doutrinas – católica e protestante – no afresco sistino. Assim, se de um lado a doutrina católica dos méritos poderia ser observada nos símbolos mostrados pelos mártires e nos livros apresentados pelos anjos, como já foi visto, a noção de *sola fide* luterana poderia estar sendo representada nas mãos vazias de muitos dos eleitos próximos a Cristo<sup>56</sup>.

Este equilíbrio também está presente em outros trechos do afresco: no grupo dos ressurrectos, por exemplo, enquanto algumas almas são levadas ao céu pelo auxílio de anjos – um indicativo da graça divina concedida independente da vontade humana –, outras levantam-se com suas próprias forças dos túmulos, o que mostra a participação dos homens no processo de salvação. Nesse mesmo grupo, um padre – cujo poder de intercessão era

---

Semeia-se na fraqueza, ressuscita-se na força (...). Num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta, pois ela há de soar, os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados”).

<sup>51</sup> Vide os exemplos de Giotto, Fra Angelico, Hans Memling e outros.

<sup>52</sup> Esse tipo de representação pode ser visto novamente no afresco de Giotto, onde os eleitos são conduzidos por diversos anjos.

<sup>53</sup> 1 Tes 4, 16-17: “Quando for dado o sinal, à voz do Arcanjo e ao som da trombeta de Deus, o próprio Senhor descera do Céu e os que morreram em Cristo, ressurgirão primeiro. Depois, nós, os vivos, os que ficarmos, seremos arrebatados juntamente com eles sobre nuvens; iremos ao encontro do Senhor nos ares, e assim estaremos para sempre com o Senhor”.

<sup>54</sup> Vide próximo capítulo.

<sup>55</sup> Michelangelo, como se sabe, participava do círculo de Vittoria Colonna, cujas idéias se aproximavam por vezes daquelas reformistas.

<sup>56</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 67. É necessário no entanto destacar que a justificação pela fé não era negada pela Igreja católica; apenas não era entendida como o único meio de salvação.

negado por Lutero – leva a graça divina a uma alma com a mão direita, indicando ao mesmo tempo o caminho para Cristo com a esquerda. Atrás do padre, outra alma tenta alcançá-lo, indicando a necessidade individual de colaborar com a graça por meio da fé e da oração<sup>57</sup>. Nos eleitos que ascendem em direção a Cristo (figura 10), representam-se ambos os meios de salvação: algumas figuras são transportadas pelos anjos, enquanto outras parecem conseguir “flutuar” por conta própria. Uma delas apoia-se em outra para subir, demonstrando que “a graça é concedida somente a indivíduos que livre e voluntariamente interagem com sua fé”<sup>58</sup>.

Um ponto parece ser importante destacar: embora fosse usual nas representações do *Juízo final* a presença de anjos guiando os eleitos para Cristo, eles nunca foram tão ativos quanto no afresco sistino: de fato, eles não apenas carregam muitos dos eleitos com suas próprias forças, como alguns também disputam fisicamente com os demônios aqueles que acabaram de ressuscitar<sup>59</sup>. O embate entre os anjos e os demônios por algumas das almas pode ser talvez uma alusão à luta entre Miguel e Satã: até o fim, até o momento de decisão, paira a incerteza. A disputa entre o Bem e o Mal, encontrada na psicostasia, adquire no *Juízo* michelangiano uma proeminência jamais vista.

Há no afresco um detalhe especial: duas almas são puxadas por um anjo por meio de um rosário – a que Michelangelo um vez definiu como *catena della fede*<sup>60</sup> – reforçando uma vez mais a necessidade da prece, agora por meio de terços e rosários, para a salvação. E como complementa Partridge,

*(...) as almas laçadas pelo rosário fitam o anjo, uma fervorosamente beijando as contas, a outra cruzando seus braços no peito como que em gratidão. Juntas elas transmitem a natureza essencial da prece – súplica, adoração e agradecimento. Ambas também personificam a fé, a humildade e a penitência – estados da mente fundamentais para uma prece efetiva.*<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Cf. PARTRIDGE, L. et alii. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>59</sup> Cf. *Idem*, p. 58.

<sup>60</sup> Cf. HIBBARD, H. *Op. cit.*, p. 249.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 70.

Por fim, há também entre os condenados semelhante equilíbrio entre as doutrinas: alguns condenados estão omissos, deixando-se arrastar pelos demônios, enquanto outros tentam resistir ao seu destino e desobedecer às ordens de Deus; são então impedidos de ascender aos céus por anjos que com eles se batem.

Dentre os condenados, há ainda outro detalhe: Vasari explicita em sua *Vita* que Michelangelo teria representado neste grupo os sete pecados capitais, absorvendo portanto a herança medieval<sup>62</sup>. Todavia, não parece ser possível discernir esses pecados, excetuando-se talvez dois: um dos condenados, aparentando grande dor ao ser puxado pelos genitais, pode demonstrar que Michelangelo buscou seguir a tradição das punições de acordo com as faltas. Neste sentido, esse condenado poderia estar representando a luxúria. Outro tem preso ao corpo um saco dourado, certamente carregado de moedas, e duas chaves – para proteger talvez seus tesouros; representa provavelmente a avareza<sup>63</sup>.

No *Juízo* há duas figuras, particularmente, que chamaram desde o início a atenção dos admiradores – e também dos detratores – do afresco: Caronte e Minos, figuras pagãs retiradas do Inferno dantesco (figura 12). Embora sua representação não seja de toda uma novidade, posto que também Signorelli os pinta em Orvieto (figuras 16 e 17), as figuras de Minos e Caronte no *Juízo* sistino foram um dos motivos para as ferozes críticas dos contra-reformistas radicais, que consideravam ultrajante a inclusão de evocações pagãs na mais importante igreja da Cristandade<sup>64</sup>.

Caronte, o barqueiro que transporta as almas dos condenados pelas águas do Aqueronte, é descrito por Dante como um velho de aparência e de anos, baseado na descrição que dele faz Vergílio em sua *Eneida*:

*Um barqueiro horrível, Caronte, olha essas águas e este rio, de uma imundície hedionda. Uma longa barba grosseira lhe cai do queixo; seus olhos são chamas imóveis; um sórdido pedaço de tecido preso por um nó pende das suas costas. Ele mesmo empurra o arpéu e manobra os remos*

---

<sup>62</sup> Escreve Vasari: “(...) *avvenga che i superbi, gli invidiosi, gli avari, i lussuriosi e gli altri così fatti si riconoschino agevolmente da ogni bello spirito (...)*”. *Op. cit.*, p. 1232.

<sup>63</sup> Cf. PARTRIDGE, L. et alii. *Op. cit.*, pp. 91 e 92.

<sup>64</sup> Vide o quarto capítulo.

*da barca cor de ferro, onde transporta as sombras dos mortos, já muito velho, mas com a sólida e verde velhice de um deus.*<sup>65</sup>

Afastando-se, porém, da descrição clássica, Caronte, em Michelangelo, está nu – embora com o “sórdido pedaço de tecido” que cai de suas costas; assemelha-se a um demônio, com a pele escura, em um tom cinza-esverdeado, orelhas alongadas e olhar alucinado. Reflete por outro lado a “sólida e verde velhice de um deus” descrita por Vergílio. É de fato um deus demoníaco. O Caronte sistino parece comprazer-se com o tormento das almas que transporta. Michelangelo soube materializar como poucas imagens o trecho seguinte da *Commedia*:

*Caronte demônio, com olhos acesos como a brasa,  
eles acenando, a todos recolhe:  
bate com o remo em qualquer um que se aproxime.*<sup>66</sup>

Próxima ao observador, a dramática cena choca quem a vê. Um drama psicológico mais do que físico: com Caronte, podem-se antecipar os terríveis tormentos que aguardam os condenados, que atordoados prevêem já os suplícios eternos. Assim, com uma única figura, a genialidade de Michelangelo soube substituir todo o drama da área infernal das representações medievais.

Também a figura de Minos é descrita por Dante: é quem definirá, com o movimento de sua cauda de serpente, o círculo infernal que deverão ocupar os condenados, de acordo com seus pecados<sup>67</sup>. Segundo a tradição difundida a partir de Vasari, Minos seria o retrato do mestre de cerimônias de Paulo III, Biagio da Cesena que, vendo o afresco ainda em fase de elaboração, criticara duramente a nudez das figuras ao papa.

---

<sup>65</sup> “*Portitor has horrendus aquas et flumina seruat terribili squalore Charon, cui plurima mento canities inculca iacet, stant lumina flamma, sordidus ex umeris nodo dependet amictus. Ipse ratem conto subigit uelisque ministrat et ferruginea subuectat corpora cumba, iam senior sed cruda deo uridisque senectus*”. VERGÍLIO (Publis Vergilius Maro). *Aeneis* (texto latino e tradução francesa de Henri Goelzer). Paris, Belles Lettres, 1938. VI, 298 a 305.

<sup>66</sup> “*Caron demonio, con occhi di bragia, / loro accenando, tutte le raccoglie: / batte col remo qualunque si adagia*”. Inf. III, 109-111.

<sup>67</sup> “*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / examina le colpe nell’entrata; / giudica e manda secondo ch’avvinghia. / Dico che quando l’anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa; / e quel conoscitor delle peccata / vede qual luogo d’inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù si messa*”. Inf. V, 4-12.

Michelangelo, como vingança, tê-lo-ia retratado nesta figura infernal<sup>68</sup>. No entanto, Pastor escreve que, como Condivi nada comenta a respeito desse incidente, e como a cabeça de Minos não se assemelha a um retrato, a veracidade do fato seria pouco provável. Reforçando essa idéia, Pastor comenta ainda que, segundo Domenichi, o conflito entre Michelangelo e Biagio teria se iniciado com o fato deste ter desejado ver o afresco antes do tempo, enquanto o artista não teria permitido sua entrada. Essa idéia de Domenichi não parece realmente se sustentar: não se pode falar de uma entrada não autorizada, pois se havia alguém com livre acesso à Sistina, certamente era o mestre de cerimônias do papa<sup>69</sup>. Mas se a intenção de Michelangelo era vingar-se de Biagio por suas queixas a Paulo III, como escreve Vasari, ele pode tê-lo retratado em outra figura que, embora não exatamente infernal, ao Inferno se dirige. O mestre de cerimônias poderia ser um dos corpos arrastados pelos demônios ao Inferno, na extrema direita do afresco, logo abaixo do condenado puxado pelos genitais. Essa figura se parece com o tipo do retrato, e, enquanto assemelhado a um velho, aproxima-se da idade que Biagio da Cesena tinha na época da execução do *Juízo final*. O já envelhecido mestre contava então com quase 80 anos<sup>70</sup>.

Há, entretanto, estudiosos que não vêem nesta imagem Minos. Realmente, o que se enrola ao redor do corpo do monstro não parece fazer parte de sua própria anatomia. Não é sua cauda, mas uma serpente que faz um “ato perverso de felação envenenada”, como destaca Loren Partridge<sup>71</sup>. Poderia ele talvez ser o equivalente bíblico de Minos, Satã? De fato, uma das formas de Satã opor-se a Cristo é exatamente a busca de sua própria

---

<sup>68</sup> Sobre isso comenta ironicamente Lodovico Domenichi em seu livro *Facezie. Motti e burle, di diversi signori e persone private*, publicado em Florença em 1564: “*Papa Paolo III è stato a’ nostri giorni principe di rarissima prudenzia e di bellissimo ingegno; perché occorrendo che messer Biagio cerimoniere era ito a dolersi seco della ingiuria che gli pareva aver ricevuto da Michelagnolo Buonarroti (...), il Papa, veduto che non c’era rimedio a consolarlo e che gli importunava pur tuttavia che ne volesse far dimostrazione, per levarselo dinanzi disse: ‘Messer Biagio, voi sapete che io ho podestà da Dio in cielo e in terra, però, non s’estendendo l’autorità mia nell’inferno, voi avrete pazienza s’io non ve ne posso liberare’.* Strinse nelle spalle il cerimoniere e sopportò il gastigo che il capriccioso pittore gli aveva dato”. Apud VASARI, G. *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Vol. III (coment. Paola Barocchi). Milão, Riccardo Ricciardi, 1962, pp. 1297 e 1298.

<sup>69</sup> Cf. PASTOR, L. *Op. cit.*, p. 742.

<sup>70</sup> Cf. PARTRIDGE et alii. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 107.

gratificação sexual. Também suas orelhas, semelhantes às de um asno, poderiam indicar sua ignorância face à onisciência e à onipotência do Criador<sup>72</sup>.

Por fim, deve-se considerar mais um ponto. A área reservada aos eleitos é proporcionalmente maior do que aquela em que se encontram os condenados. No entanto, talvez o vórtex gerado a partir do gesto de Cristo e o movimento com ele criado concedem à cena um grande impacto visual, aumentando a carga dramática que emana de todo o afresco. E embora mais numerosos na cena, os livros carregados pelos anjos indicam que os condenados superam em muito os eleitos, posto que “muitos são chamados e poucos escolhidos”<sup>73</sup>. Assim, parece que os eleitos se beijam e se acarinhos pelo alívio de estarem entre os poucos escolhidos. Mais do que felicidade, é o abandono do terror da possibilidade de condenação. E, mesmo sabendo-se entre os pouco escolhidos, o grupo ao redor de Cristo não parece seguro: muitos dentre eles olham com pavor e angústia o gesto do Senhor juiz, alguns desviam o olhar por medo<sup>74</sup>.

Caronte e Minos, como foi visto, são as únicas citações explícitas de Dante e de sua *Commedia*. A maior influência do poeta florentino, entretanto, pode estar no drama e no terror inspirados pelo afresco. Michelangelo nos revela uma eternidade sombria: a bondade de Deus cede lugar ao Cristo enfurecido que julga. No *Juízo*, parecem ecoar as palavras escritas sobre a porta do Inferno dantesco: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Na eternidade proposta por Michelangelo parece não haver redenção alguma.

...

---

<sup>72</sup> *Idem*, pp. 105 e 107.

<sup>73</sup> Mt 20, 16.

<sup>74</sup> Por exemplo, as figuras próximas a São Pedro e São Bartolomeu e, do outro lado, as figuras atrás de São João Batista.

### 3. O auto-retrato na pele de são Bartolomeu

**N**a década de 1920, um autor percebeu um fato curioso: a face que estava representada na pele esfolada que são Bartolomeu traz em sua mão (figura 07) parecia-se muito com o rosto do próprio Michelangelo, conhecido através de vários retratos e de supostos auto-retratos, como por exemplo no Nicodemus da *Pietà florentina*<sup>75</sup>. Desde então esta idéia vem sendo aceita pelos demais historiadores, e reforçada por diversos artigos.

Que o rosto da pele não era o do próprio são Bartolomeu retratado por Michelangelo em seu afresco já havia sido percebido há muito, ainda no século XVI, pelos contemporâneos de Michelangelo. Este detalhe foi interpretado por alguns como uma dentre as várias heresias incluídas pelo artista em seu afresco. Em uma carta de maio de 1545 endereçada a Vasari, por exemplo, Miniato Pitti escreve:

*Em Roma me agradou mais a abóbada do que a fachada [o Juízo final]: porque há mil heresias, principalmente na pele de são Bartolomeu sem barba; e o esfolado é barbudo, o que mostra que aquela pele não é sua etc.*<sup>76</sup>

A pele, efetivamente, ao contrário da figura do santo, não possui barba. A diferença entre os rostos não parece ser casual, mas deliberada – difícil seria conceber que um artista como Michelangelo deixasse em sua obra uma falha dessas sem se aperceber. A questão que se coloca então é, se aquele rosto é realmente o do artista – posto que não há prova definitiva alguma quanto a isto, e na verdade há até um ponto contrário a essa teoria, uma vez que o artista usava barba – o que levou Michelangelo a se auto-retratar em seu próprio *Juízo* de modo tão cruel.

Várias hipóteses foram levantadas. O primeiro motivo a ser considerado, naturalmente, é a manutenção da tradição renascentista de o artista se auto-retratar nas

---

<sup>75</sup> A identidade do auto-retrato fora relatada em 1925 por La Cava. Na mesma época, também Tolnay, curiosamente, percebia o mesmo fato.

obras, o que substituiria a assinatura, então pouco utilizada<sup>77</sup>. Este recurso foi largamente empregado no século XV, e mesmo Luca Signorelli não deixa de incluir Fra Angelico e a si próprio entre aqueles que observam o Anticristo em seu ciclo em Orvieto. A grande diferença entre os exemplos anteriores e o auto-retrato de Michelangelo é que, nos primeiros casos, o artista se retrata entre o grupo de observadores de uma cena sacra, olhando serenamente para o próprio espectador. Michelangelo, em contrapartida, embora se coloque entre os eleitos, se auto-retrata não como um dentre estes eleitos, mas como uma pele esfolada. E por que o faria?

A explicação que parece ser mais condizente relaciona-se ao próprio estado de espírito de Michelangelo na época da execução do afresco. A crise espiritual que atormentava o artista desde sua juventude, e que se intensificara em sua maturidade, especialmente após o saque de Roma, já foi discutida. As contradições e os dramas que o acometiam talvez lhe tenham dado esta idéia: do seu pouco valor diante de Cristo, de seu desmerecimento para estar diante de Deus entre os Seus eleitos – a pele é, efetivamente, a única alma esfolada, não reintegrada a um corpo incorruptível, e que, portanto, não gozará eternamente da visão beatífica do Criador.

É possível, naturalmente, que sua inclinação homossexual tenha influenciado em sua crise espiritual e na conseqüente opção de se representar desse modo. Como aponta Poséq,

*O auto-retrato agoniado poderia talvez ser visto como uma refutação de sua propensão homossexual, ou mesmo como uma simbólica auto-flagelação por não ser capaz de se livrar disso (...). Michelangelo se imaginava eternamente condenado.*<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> “A Roma m’era piaciuto più la volta che la facciata: perché v’è mille eresie, massime dalla pelle di San Bartolomeo senza barba; e lo scorticato ha il barbone; il che mostra che quella pelle non sia la sua ecc.”. Apud PAPINI, G. *Op. cit.*, p. 384.

<sup>77</sup> O próprio Michelangelo, como se sabe, deixou apenas uma obra assinada, a *Pietà* atualmente na Basilica de São Pedro.

<sup>78</sup> Cf. POSÉQ, A.W.G. “Michelangelo’s self-portrait on the flayed skin of St. Bartholomew” in *Gazette des Beaux-arts*, n.º 124, julho-agosto de 1994, p. 03.

O mesmo autor comenta ainda que o auto-retrato na pele esfolada de são Bartolomeu poderia representar a adesão de Michelangelo à ideologia oficial da Igreja; ele poderia “ter inventado o motivo como uma prova de sua piedade”<sup>79</sup>.

A sua representação como a única alma não reintegrada a um corpo perfeito pode sugerir ainda a desilusão de Michelangelo com seu próprio corpo envelhecido, bem como seu pouco merecimento para contemplar Deus – idéias que o artista expressou em alguns poemas seus<sup>80</sup>. Reforçando a mensagem do não merecimento de Michelangelo, há uma linha compositiva no afresco bastante eloqüente: uma diagonal que, partindo da luneta esquerda com a cruz, atravessa a obra passando pelo Cristo, pelo auto-retrato na pele de são Bartolomeu, dirigindo-se enfim para a figura de Minos, no extremo direito da obra. Curiosamente, o auto-retrato situa-se no ponto mediano dessa diagonal<sup>81</sup>. E o Cristo juiz, com seu gesto de condenação, parece olhar diretamente para a pele.

Alguns estudiosos relacionam o detalhe da pele à lenda de Apolo e Mársias que, por tirar sons tão maviosos da flauta abandonada por Athena, decide desafiar o próprio deus da música para uma competição musical. Naturalmente derrotado por Apolo, Mársias, como punição, é esfolado vivo<sup>82</sup>. O mito do esfolamento de Mársias conheceu grande sucesso no século XVI e, como escreve Liebert,

*Que duas figuras-chave da pintura do século XVI, Rafael e Tiziano, tenham interpretado o tema do esfolamento de Mársias por Apolo sugere quão poderoso foi este motivo para aquela cultura.*<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> *Idem*, p. 02.

<sup>80</sup> Isso se evidencia especialmente no seguinte soneto: “*D'altrui pietoso e sol di sé spietato/ nasce un vil bruto, che con pena e doglia. L'altrui man veste e la suo scorza spoglia/ e sol per morte si può dir ben nato./ Così volesse al mie signor mie fato/ vestir suo viva di mie morta spoglia/ che, come serpe al sasso si discoglia,/ pur per morte potria cangiar mie stato*” (grifos meus). SASLOW, J.M. *The poetry of Michelangelo – an annotated translation*. New Haven, Yale University, 1991, p. 219. Escrito para Tommaso de' Cavalieri por volta de 1535, o soneto expressa, como comenta Saslow, “idéias para o Juízo final (...) [que] começavam a tomar forma na época deste poema”. *Idem*, p. 220.

<sup>81</sup> Cf. LIEBERT, R.S. *Michelangelo: a psychoanalytic study of his life and images*. New Haven, Yale University, 1983, p. 348.

<sup>82</sup> Cf. BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia* (trad. David Jardim Júnior), 12ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000, p. 233.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, p. 350.

É possível que Michelangelo tenha se lembrado desta lenda ao criar seu *são Bartolomeu*. O artista poderia talvez se ver na figura mesma de *Mársias* que, como artista, cometeu o erro de aspirar a objetivos além de sua capacidade, e que por isso foi justamente punido por *Apolo* – aqui incorporado na figura de *Cristo*<sup>84</sup>. Os conflitos internos de Michelangelo poderiam levá-lo a pensar ter desejado demais. *Buonarroti* poderia crer que merecesse punição tão cruel como a de *Mársias*.

Poséq estranha que *Vasari* e *Condivi*, nem qualquer outro comentador do afresco, nada mencionem a respeito do retrato na pele de *são Bartolomeu*, enquanto o próprio *Vasari* cita o episódio de *Biagio da Cesena* sendo retratado em *Mínos*. Poséq comenta também que, desde a descoberta do *Juízo*, houve várias tentativas de identificação das figuras representadas, mas nada foi escrito a respeito do retrato na pele esfolada<sup>85</sup>. A ausência de menções, no entanto, não parece ser tão improvável quanto o crê *Poséq*. A questão é que se torna natural, para um observador de nossa época, reconhecer na pele um suposto retrato de Michelangelo. No século XVI, entretanto, seria difícil conceber que algum artista pudesse se retratar de tal maneira. A grande diferença reside no fato de que nosso olhar já está habituado, há mais de um século, a distorções tais como ocorrem no retrato da pele esfolada; o mesmo não se pode dizer dos espectadores da arte da época de Michelangelo. É perfeitamente compreensível, portanto, que o auto-retrato – caso se trate realmente de um, deve-se ressaltar – tenha passado despercebido. Parece menos plausível, em contrapartida, a teoria de uma conspiração, por parte dos amigos de Michelangelo, para ocultar esta e outras heresias, como defendem autores como *Steinberg* e *Poséq*.

Todo o *Juízo sistino*, como foi visto, é perpassado por uma forte carga dramática. O auto-retrato, porém – esfolado, mal divisado e abandonado à própria sorte –, representa do modo mais agudo e tocante o trágico pessimismo que se abateu sobre Michelangelo nas últimas décadas de sua longa vida. Contrariando seu próprio soneto, o retrato parece mostrar que nem através da morte conseguirá o artista mudar seu estado.

---

<sup>84</sup> Cf. *Idem*, p. 355. Sobre o *Cristo* como *Apolo*, ver o último capítulo desta dissertação.

...

O capítulo seguinte se deterá na problemática da crise protestante, nas reformas espirituais dentro da própria Igreja católica e as influências exercidas pela Contra-reforma sobre a arte do período e particularmente sobre o *Juízo final* de Michelangelo.

---

---

---

<sup>85</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 02.

*quão diferente!) que é feito deles hoje, julgaremos próxima, sem dúvida alguma, a hora da sua ruína ou da calamidade.*<sup>3</sup>

Maquiavel conseguira discernir bem, já nas primeiras décadas do século XVI, a grave crise que se aproximava.

A situação começa a se tornar insustentável quando, em 1506, Júlio II decide construir uma nova basílica de São Pedro para abrigar o suntuoso túmulo que planejava construir para si próprio, e para cuja execução contratava Michelangelo. Os cofres papais não tinham reserva suficiente para custear tamanha empreitada. O papa decidiu, assim, aceitar donativos vindos de toda a Europa, em troca de indulgências.

A prática das indulgências surgiu ainda durante as Cruzadas, gratificando com a absolvição os soldados que iam lutar na guerra santa. O benefício foi posteriormente estendido àqueles que, não podendo ir à guerra, contribuíam por outro lado com a empreitada<sup>4</sup>. A experiência tornava-se gradativamente um comércio bastante lucrativo para a Igreja<sup>5</sup>. Embora as indulgências, em tese, não fossem vendidas, mas concedidas gratuitamente, sua concessão era, na verdade, feita conforme as contribuições aumentavam. Em pouco tempo a multiplicação sem controle da venda de indulgências tornou-se um escândalo de grande proporções, especialmente na Alemanha; a revolta contra a aparente “prostituição” do clero romano agravou ainda mais uma crise que já não era pequena. Lutero, em especial, rebela-se contra esta situação. Alguns historiadores vêem como o estopim o escândalo envolvendo Leão X e um dos membros da família Hohenzollern, uma das mais importantes da Alemanha, em 1517. Como explica Bainton:

---

<sup>3</sup> Apud LARIVAILLE, P. *A Itália no tempo de Maquiavel (Florença e Roma)* (trad. Jônatas Neto). São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 87.

<sup>4</sup> Cf. BAINTON, R. *Op. cit.*, p. 13. A indulgência se baseava na crença de que Cristo e os santos possuíam mais méritos do que os necessários à sua salvação, e por isso poderiam “ceder” esses méritos extras para a salvação de outras almas. A decisão quanto ao uso dos méritos cabia, naturalmente à Igreja. Alguns diziam que o papa poderia mesmo interceder através desse artifício pelas almas do Purgatório (ver a introdução desta dissertação), e mais do que isso, poderia também perdoar pecados, e não somente remir as penas. Cf. *Ibidem*.

<sup>5</sup> A concessão de indulgências somava-se também a simonia. Sisto IV, por exemplo, fez da simonia “um meio de governo”. “Após ter comprado por um alto preço alguns votos necessários à sua eleição, ele vende de tudo, desde as menores graças concedidas até as nomeações de cardeais”. LARIVAILLE, P. *Op. cit.*, p. 91.

*A Albert von Hohenzollern, não suficientemente velho para ser um bispo mas já possuindo dois bispados, foi oferecido o arcebispado de Mainz se ele mesmo pagasse a taxa de instalação. Ele perguntou ao papa quanto mais ele teria que pagar para garantir a absolvição por transgredir tantas regras. Leão X pediu 12.000 ducados pelos doze apóstolos. Albert ofereceu 7.000 pelos sete pecados capitais. Acertaram em 10.000, presumivelmente não pelos dez mandamentos.<sup>6</sup>*

Na véspera do dia de todos os santos, em 1517, quando novas indulgências seriam proclamadas em Wittenberg, Lutero lança as popularmente chamadas Noventa e cinco Teses – ou teses de Wittenberg. A situação com o papado torna-se cada vez menos sustentável, pois Lutero contestava, dentre outros, a infalibilidade do papa, a eficácia das indulgências e mesmo os méritos dos santos que, para ele, simplesmente não o possuíam. A Igreja, por sua vez, respondia indiretamente ao alemão que

*Quem não aceita a doutrina da Igreja de Roma e do pontífice romano como o infalível regulador da fé, de quem as Sagradas Escrituras derivam força e autoridade, é um herético. E quem declara que quanto às indulgências a Igreja de Roma não pode fazer o que de fato faz é um herético.<sup>7</sup>*

Declarado herege, Lutero é finalmente excomungado em 1520<sup>8</sup>.

...

No início do século XVI já havia movimentos incipientes buscando uma reforma dentro da própria Igreja de Roma, mas sem grandes forças nem proporções. Mesmo antes, movimentos reformistas no seio da Igreja católica já podiam ser discernidos. Alguns papas tentaram esboçar algum tipo de reação, mas estavam ainda imersos em um sistema que, para ser mudado, requisitaria transformações radicais e profundas. Sobre isso, escreve Erasmo de Rotterdam no *Elogio da loucura*, de 1511:

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>7</sup> *Apud Idem*, p. 41.

<sup>8</sup> A construção da nova São Pedro foi de fato um dos estopins para a revolta protestante. No entanto, não se pode extrapolar como o faz Papini, que considera o próprio Michelangelo e sua sepultura como uma das causas indiretas para a crise: “As fraternas discussões entre o papa cesáreo e o escultor florentino, entre 1505 e 1506, estão entre as causas indiretas e remotas da revolução protestante. A sepultura de Júlio não foi apenas a ‘tragédia’ máxima da vida de Michelangelo, mas um dos antefatos da tragédia religiosa da Europa moderna”. *Op. cit.*, p. 127. Esta parece uma idéia semelhante à teoria de que o bater de asas de uma borboleta na América do Sul seria, em última instância, o causador de tornados na América do Norte.

*Os papas, se a sabedoria... que digo?, se um grão desse sal de que fala o Salvador os despertasse, a que despojamento se reduziriam! Tantas riquezas, honras, triunfos, benefícios, cargos de que se dispõe; tantas rendas, indulgências, cavalos, mulos, guardas, delícias...; não é o bastante? E, no entanto, seria preciso renunciar a tudo isso para devotar-se às vigílias, aos jejuns, às lágrimas, à oração, à pregação, ao estudo, à penitência, e a mil exercícios penosos (...). Esse apóstolo que disse a seu mestre: 'Nós deixamos tudo para vos seguir', tem hoje vastos domínios, cidades, tributos, alfândegas, um império.<sup>9</sup>*

Antes da reforma espiritual de Paulo III, o caso mais notável de tentativa de resgate de uma espiritualidade perdida é, sem dúvida, o de Girolamo Savonarola.

Leitor assíduo de Santo Tomás de Aquino e dos tradutores árabes de Aristóteles, Savonarola demonstrou, desde jovem, sua indignação contra as corrupções da Igreja. Em 1474, durante uma viagem a Faenza, Savonarola ouve um forte sermão sobre o arrependimento, proferido por um frei agostiniano. Por ele motivado, decide renunciar ao mundo e ingressar na ordem dominicana em Bolonha, sem o conhecimento de seus pais<sup>10</sup>. Percebendo intensamente a depravação de sua época, Savonarola dedica-se à prece e a práticas ascéticas. Enviado para Florença em 1481 ou 1482, para o convento de São Marcos, opõe-se quase imediatamente à vida imoral e ao paganismo que encontrou na cidade, especialmente na corte de Lorenzo, *il Magnifico*<sup>11</sup>. Após a emancipação dos dominicanos do convento, de onde fora feito abade em 1491, Savonarola torna-se cada vez mais conhecido, visto como uma autoridade independente das regras do vicariato de Florença, cujo cenário político dominou entre 1494 – data da expulsão de Piero de' Medici e conseqüente ascensão do monge como um dos principais líderes da cidade – e 1498<sup>12</sup>.

É no convento de São Marcos que Savonarola inicia seus sermões proféticos, pregando principalmente sobre a necessidade de reforma da Igreja. Não encontrando, de início, apoio entre os florentinos, o monge prega em outras cidades italianas entre os anos de 1485 e 1489. Em 1486, em Brescia, realizou um sermão sobre o Apocalipse, e a partir

---

<sup>9</sup> Apud LARIVAILLE, P. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>10</sup> Cf. *Catholic Encyclopedia*. *Girolamo Savonarola*. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/13490a.htm>>. Acesso em 10.06.2002

<sup>11</sup> Cf. *Idem*.

<sup>12</sup> Cf. RACHUM, I. *Op. cit.*, p. 485.

daí tornou-se cada vez mais envolvido em idéias apocalípticas relacionadas ao seu próprio tempo. Em 1489, Savonarola retorna em definitivo para Florença<sup>13</sup>.

Arrebanhando grandes multidões, o monge também atacava abertamente o governo dos Medici, em especial o crescente autoritarismo por parte de Lorenzo na administração da cidade, conseqüência de seu também crescente prestígio no exterior<sup>14</sup>. Devido à feroz campanha contra a imoralidade, a corrupção e o paganismo que renascia com os humanistas florentinos, bem como por sua grande influência sobre a população – que via nele um porta-voz apaixonado<sup>15</sup> –, conquista inimigos diversos, mesmo em Roma<sup>16</sup>. Como comenta Larivaille,

*A verdade é que a audiência de Savonarola não pára de crescer, não só nos meios populares, mas igualmente entre os grandes e até entre os intelectuais (filósofos, poetas, artistas), que tinham, por longo tempo, gravitado na órbita dos Medici.*<sup>17</sup>

Naturalmente, tamanha influência não devia ser vista com bons olhos.

Os partidários de Savonarola – os *piagnoni*, ou “choramingas” – saíam pelas ruas de Florença queimando o que eles definiam como “ vaidades”: quadros com temas pagãos, livros, artigos de seda, objetos preciosos<sup>18</sup>. Opondo-se aos *piagnoni*, os grupos dos *arrabbiati* (ou “enraivecidos”) e dos *compagnacci* (literalmente, “devassos” ou “libertinos”) recrutam seus adeptos “entre os filhos de família descontentes com a intervenção de Savonarola no domínio relacionado com a moral privada”<sup>19</sup>. Tais conflitos refletiam-se naturalmente na gestão da cidade, o que aumentava ainda mais o descontentamento das classes mais poderosas com Savonarola.

A situação torna-se mais grave para o monge quando, em maio de 1497, é excomungado pelo papa, que ameaça também a cidade inteira de Florença com um

---

<sup>13</sup> Cf. *Catholic Encyclopedia. Girolamo Savonarola. Loc. cit.*

<sup>14</sup> Cf. LARIVAILLE, P. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>15</sup> Cf. *Idem*, p. 29.

<sup>16</sup> Cf. RACHUM, I. *Op. cit.*, pp. 485 e 486.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

interdito – o que poderia significar o confisco de todos os bens no exterior de banqueiros e comerciantes<sup>20</sup>. A oposição contra os *piagnoni* aumenta, e o isolamento de Savonarola é cada vez maior. Desacreditado pela população que um dia o apoiara e seguira, é preso e condenado por heresia e impostura. Seu fim deveria ser um exemplo para o povo: é enforcado e queimado em praça pública em 23 de maio de 1498<sup>21</sup>. Uma vez mais, o embrião de uma reforma é sufocado. Mas, como escreve Larivaille sobre Savonarola,

*(...) [ele] subjuga, durante vários anos, uma grande maioria de florentinos de todas as idades e de todas as condições e continuará a exercer, após sua morte na fogueira, uma influência duradoura sobre os espíritos.*<sup>22</sup>

Uma duradoura influência sobre muitos, inclusive Michelangelo, que possivelmente lembrará das pregações do monge ouvidas em sua juventude ao idealizar o *Juízo final*. E mesmo um homem como Maquiavel não se furta a prestar-lhe uma homenagem em seu *Discorsi*:

*O povo de Florença não se acredita nem estúpido nem grosseiro, e, no entanto, o frade Girolamo Savonarola o convenceu de que falava com Deus. Eu não quero julgar se isso era verdadeiro ou não, porque de um homem como ele deve-se falar com respeito; mas eu insisto no fato de que uma multidão de pessoas acreditava nele sem jamais ter visto algo de extraordinário que as tivesse levado a acreditar porque sua vida, seu conhecimento e o assunto de que ele tratava (a Bíblia) bastavam para que eles lhe dessem fé.*<sup>23</sup>

...

Embora o esforço de Savonarola não tenha sido em vão, somente a partir de 1527 o quadro parece efetivamente se reverter. O saque à cidade de Roma é interpretado por muitos como um castigo, um sinal de desagrado com relação à forma com que a Igreja vinha sendo conduzida<sup>24</sup>. A Reforma de Lutero dividira a Igreja, enfraquecendo

---

<sup>20</sup> Cf. *Idem*, p. 31.

<sup>21</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>23</sup> Apud *Ibidem*.

<sup>24</sup> RANDELL, K. *Op. cit.*, p. 24. Uma inundação ocorrida em 8 de outubro de 1530, uma das piores do século, segundo relatos da época, vem confirmar essa noção. Tanto os cidadãos romanos quanto a Cúria viram na devastação provocada pela enchente – que atingiu uma altura de treze *palmi*, cerca de 2,5 metros – uma seqüela do saque, enviada à cidade pela Providência divina. À ruína moral acrescentava-se agora

enormemente a posição do papa. Em 1536 Paulo III convence-se de que são necessárias atitudes mais rigorosas para reestruturar a Igreja “em sua cabeça e em seus membros”<sup>25</sup>; o descuido neste sentido poderia conduzir à extinção mesma da Igreja enquanto instituição com abrangência internacional. Nesse ano, o papa nomeia uma comissão encarregada de estudar a possibilidade de reforma da Igreja<sup>26</sup>. Desde esta época amadurece a idéia de um concílio para definir a nova posição da Igreja católica face aos protestantes. Mas é apenas em 1545, com um momento político mais favorável, que Paulo III consegue tomar uma atitude mais concreta. O papa consegue finalmente convocar nesse ano o concílio, a ser realizado na cidade de Trento, na época em território alemão, mas suficientemente próxima das fronteiras francesas e do Estado papal, garantindo assim a segurança do encontro. A Reforma de Lutero foi, desse modo, “a grande renovadora do cristianismo”<sup>27</sup>.

...

## 2. A Contra-reforma

**T**anto a doutrina católica quanto a protestante partem de uma herança teológica medieval comum; ambas preocupam-se com a relação individual entre o homem e Deus. A principal divergência entre protestantes e católicos dizia respeito principalmente às formas de reconciliação entre os homens pecadores e Deus.

Lutero defendia a idéia de que, devido à força da herança do pecado original, nenhum homem era capaz de ser virtuoso pelo simples livre-arbítrio; por nossa condição de pecadores, opomo-nos naturalmente aos desígnios de Deus, e por isto nos é impossível a justificação – quando o homem é reconduzido do pecado à obediência – por nossos próprios desejo e vontade. Nada conseguimos neste sentido sem o favor da graça divina. Só seremos salvos através da plena aceitação em nossos corações da fé no Senhor. Como

---

também a ruína material total. Cf. CHASTEL, A. *Op. cit.*, p. 117. Paulo III, ao contrário da opinião geral, interpretava o saque não como um merecido castigo, mas sim como um sinal de Deus, um aviso dos céus. Cf. *Idem.*, p.221.

<sup>25</sup> RANDELL, K. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>26</sup> Cf. DICKENS, A.G. *A Contra-reforma* (trad. Antônio Mattoso). Lisboa, Verbo, 1968, p. 99.

conseqüência, nossas obras e ações nada valem neste processo. Uma postura contrária àquela adotada pela Igreja de Roma, que defendia a necessidade de boas obras para a salvação.

As idéias de Lutero sobre a justificação não eram de todo novas; linhas de pensamento semelhantes podiam ser encontradas em outros autores, anteriores ou mesmo contemporâneos a ele. O pensamento em si não era necessariamente herético, posto que a Igreja jamais estabelecera uma doutrina a este respeito. Além do mais, já nas epístolas de são Paulo podiam ser encontradas formulações semelhantes às do monge alemão, o que propiciava o surgimento de idéias próximas às suas<sup>28</sup>. Santo Agostinho mesmo acreditava que o homem seria verdadeiramente justificado “pela graça divina e mediante a fé”<sup>29</sup>. E como explica Dickens,

*Agostinho, porém, vê este ato como um processo gradual de renascimento, de justificação e de cura, como uma batalha duramente travada, que torna o homem, pouco a pouco, mais justo e mais digno de ser aceito como um desenvolvimento que refundisse a sua vontade e lhe permitisse assim colaborar com o designio divino.*<sup>30</sup>

A justificação se daria, portanto, quase como uma lenta purificação, e o homem, mesmo sem o perceber, estaria colaborando neste processo. Lutero, por outro lado, interpretava o texto de são Paulo de modo muito mais radical: como ele mesmo escrevera, o homem não seria justificado “aos bocados, mas no todo”<sup>31</sup>; assim, a justificação ocorreria sem qualquer participação do homem. É necessário ressaltar, entretanto, que Lutero não negava a importância das boas obras, pelo contrário. Para ele, porém, elas seriam o resultado inevitável da fé que justifica, mas sem qualquer relevância do ponto de vista da salvação<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Cf. BAINTON, R.H. *Op. cit.*, p. 6.

<sup>28</sup> “Todos pecaram e estão privados da glória de Deus, sendo justificados gratuitamente pela Sua graça, por meio da redenção que se realiza em Jesus Cristo (...). Onde está, pois, o motivo para alguém se gloriar? Ficou excluído. E por que lei? Pela das obras? Não, pela lei da fé. Porquanto julgamos que o homem é justificado pela fé sem as obras da lei”. Rom 3, 23-28.

<sup>29</sup> DICKENS, A.G. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> Apud *Ibidem.*

<sup>32</sup> Cf. *Idem*, p. 45.

O principal problema, na verdade, foi o radicalismo do alemão: em sua concepção, se o indivíduo é justificado apenas pela vontade de Deus, não há necessidade de qualquer intermediário entre ambos. Para Lutero, a única fonte autorizada da Revelação é a Bíblia; toda a tradição de mais de 1000 anos de uma literatura voltada ao esclarecimento dos ensinamentos bíblicos de nada valeria, pois seria o produto de abusos que provêm de doutrinas fundamentalmente falsas. Segundo ele, tais erros deviam-se principalmente ao papado, em especial

*A usurpação dos poderes sobre a salvação do homem, que, sendo de direito uma prerrogativa divina, não poderia ser delegada em uma hierarquia clerical.*<sup>33</sup>

Lutero defendia, em suma, a tese de que seria desnecessária a presença de uma Igreja institucionalizada, posto que, *a priori*, todos os cristãos poderiam atuar como padres; ou seja, não haveria motivos para a existência de um papado, nem de sacerdotes, sacramentos, santos e indulgências. Para ele, é o fim da teocracia. Suas idéias chocam-se frontalmente com o posicionamento do papado face a essas questões, e também com os próprios interesses da Igreja.

A preocupação crescente da Igreja de Roma quanto à Reforma luterana intensificava-se a partir de 1540, quando fica claro que o interesse pelas idéias reformistas era cada vez maior não apenas no norte da Europa, mas também em algumas cidades italianas. A este respeito é eloqüente o depoimento de Guicciardini em 1530:

*Ninguém mais do que eu deplora a ambição, a cupidez e a fraqueza da gente da Igreja (...). Apesar de tudo, a posição que eu ocupei junto a vários papas me forçou a amar sua grandeza pela preocupação com meu interesse pessoal. Mas, se não fosse isso, eu teria amado Martinho Lutero como a mim mesmo: não para livrar-me das regras ensinadas pela religião cristã, tal como é interpretada e compreendida comumente, mas para ver essa multidão de celerados reduzidos à condição que eles merecem, isto é, ou purgados de seus vícios ou privados de toda autoridade.*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>34</sup> Apud LARIVAILLE, P. *Op. cit.*, p. 105.

Tomando o que escreve Guicciardini, é possível imaginar a influência de Lutero sobre o povo menos esclarecido. Isto tornou necessário um pronunciamento oficial da Igreja com relação às doutrinas em questão.

O Concílio de Trento foi então convocado, visando ao fortalecimento do catolicismo nas áreas onde o protestantismo ainda não se enraizara, como era o caso da própria Itália. Não buscava a reconciliação com os dissidentes protestantes, como muitos desejavam, inclusive membros do próprio clero<sup>35</sup>. Como escreve Pietro Bertano em 1547, “Se não ajudar os que já estão perdidos para a Igreja, pelo menos ajudará os que ainda correm o perigo de se perder”<sup>36</sup>.

As declarações finais do Concílio estabelecem que o sacramento do batismo redime os homens do pecado original, tornando-os “inocentes, imaculados, puros (...) e amados por Deus (...) de modo que não existe nada que possa retardar a entrada no céu”<sup>37</sup>. Condena-se assim a idéia luterana sobre o pecado original. O homem pode e deve colaborar com Deus no processo da justificação e da santificação. Ao contrário do que defendia Lutero em seus ensinamentos sobre *sola fide* – somente através da fé –, a iniciativa para a salvação cabe ao homem tanto quanto a Deus. As boas obras que o indivíduo realiza são, aos olhos do Criador, um valor em si mesmas, e tanto estas quanto a fé são necessárias à salvação. Como estabelece o Concílio,

*Embora Deus toque o coração do homem pela inspiração do Espírito Santo, o homem não realiza absolutamente nada ao receber essa inspiração.*<sup>38</sup>

Ou seja, a graça divina e o esforço humano, a fé e as obras devem atuar conjuntamente.

---

<sup>35</sup> A visão de muitos historiadores era a de que foi o Concílio o principal responsável por inviabilizar em definitivo qualquer possibilidade de concordância com os protestantes. Esta visão vem atualmente sendo revista; hoje, aceita-se que, muito antes de o Concílio se reunir, já não havia mais perspectivas quanto a um acordo com os protestantes. Como escreve Randell, “(...) os mínimos termos demandados pelos luteranos – inclusive a rejeição da supremacia papal – eram totalmente inaceitáveis pela grande maioria dos católicos. Está claro que o Concílio meramente formalizou uma situação já existente”. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>36</sup> Apud DAVIDSON, N.S. *A Contra-reforma* (trad. Walter Siqueira). São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 10.

<sup>37</sup> *The bull of indiction of the Sacred Ecumenical and General Council of Trent*. Disponível em <<http://www.history.hanover.edu/early/trent.htm>>. Acesso em 25.05.2001.

<sup>38</sup> *Idem*.

Foi durante os primeiros 18 meses do Concílio, de dezembro de 1545 até a primavera de 1547, que as principais decisões relativas ao dogma foram estabelecidas. Os resultados dos últimos debates, referentes aos sacramentos, ao Purgatório, à oração dos santos, às imagens e às indulgências apenas confirmaram as implicações das primeiras decisões.

Como a Igreja não buscava um acordo com os protestantes, o Concílio concentrou-se de início especialmente nos tópicos de maior divergência entre eles. Um dos mais importantes era, sem dúvida, as fontes para a fé cristã. A quarta sessão do Concílio, realizada em 8 de abril de 1546, estabeleceu as seguintes resoluções a respeito do tema:

*O qual [Evangelho], antes prometido através dos profetas nas Sagradas Escrituras, nosso Senhor Jesus Cristo, o Filho de Deus, primeiro promulgou com Sua própria boca, e então ordenou que fosse pregado por Seus Apóstolos a toda criatura, como a fonte de tudo, salvando tanto a verdade quanto a disciplina moral; e vendo claramente que essas verdade e disciplina estão contidas nos livros escritos, e nas tradições orais que, recebidas pelos Apóstolos da boca do próprio Cristo, pelos próprios Apóstolos, com o Espírito Santo ditando, chegaram até nós, transmitidas como que de mão em mão; [o Sínodo] seguindo os exemplos dos Padres ortodoxos, recebe e venera com igual afeição e piedade, todos os livros do Antigo e do Novo Testamentos – vendo que Deus é o autor de ambos – assim como as tradições orais, bem como aquelas pertencentes à fé e à moral, como foram ditadas, seja pela palavra de Cristo, ou pelo Espírito Santo, e preservadas na Igreja Católica por contínua sucessão.<sup>39</sup>*

A *Vulgata* de são Jerônimo é estabelecida como a única versão oficial da Bíblia, e isto terá grande influência sobre Michelangelo. O artista de fato não aprenderá o latim senão tardiamente – se é que de fato chegou a aprendê-lo –, e utilizava correntemente uma edição em italiano da Bíblia em seus estudos e meditações<sup>40</sup>. Também o uso do julgamento pessoal na interpretação das Sagradas Escrituras é proibido. As interpretações válidas são apenas aquelas contidas na Tradição, ou seja, no ensinamento ininterrupto da Igreja através

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> “A busca pelas fontes de suas meditações históricas leva à Bíblia. Tem-se certeza de duas coisas: que [Michelangelo] utilizava a edição de Niccolò Malermi e que a lia sem recorrer às obrigatórias e nocivas exegeses dos tardo-escolásticos. Depois Michelangelo não pôde mais lê-la, porque a Igreja, com o Concílio de Trento, apropriou-se da Bíblia, que é livro da humanidade, reduzindo seu uso e definindo os modos de leitura. (...) Nos últimos cinco anos de vida, Michelangelo, não conhecendo o latim, viu arrancada de sua mão a Bíblia, proibida na versão italiana”. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 216.

dos teólogos, desde o primeiro século até o presente. Os que interpretarem as Escrituras de forma diversa da que define o Concílio poderão ser punidos<sup>41</sup>. É o que levará ao resgate da Inquisição.

Deve-se atentar para o fato de que a aceitação das determinações do Concílio nos diversos países não foi imediata, nem se deu de forma igual. Os decretos só foram automaticamente aplicados nos territórios papais. Em geral, as determinações deviam ser primeiramente aceitas pelos governantes dos Estados. Mesmo na Itália a aplicação das medidas foi feita de forma lenta e gradual<sup>42</sup>. Naturalmente, no coração da Igreja católica – em Roma e no Vaticano –, as medidas foram rigorosamente observadas e empregadas. E isto gerou rápidas conseqüências em diversos outros campos.

...

### 3. A influência do Concílio de Trento na arte

**A** relativa liberdade intelectual alcançada no Renascimento significou também uma maior individualidade por parte dos artistas no que se referia à criação da obra de arte. Como escreve Hall, mesmo aqueles que serviam à Igreja “não estavam ligados a questões de simples dogma”<sup>43</sup>.

A crise política e espiritual que culmina com o saque de 1527 destrói definitivamente a estrutura social em que se baseava o humanismo renascentista em Roma. Os artistas mais velhos, coetâneos de Michelangelo, sentem a necessidade de uma reforma da Igreja, e muitos se aproximam da teologia luterana. Segundo Anthony Blunt,

---

<sup>41</sup> “(...) de modo a restringir espíritos petulantes, [o Sínodo] declara que ninguém, baseando-se em suas próprias habilidades, deverá – em matéria de fé, e de moral relativas à edificação da doutrina cristã – deturpando as Sagradas Escrituras a seu gosto, presumir-se a interpretar as ditas Sagradas Escrituras de forma contrária ao sentido que a santa mãe Igreja, – a quem cabe julgar o sentido verdadeiro das Sagradas Escrituras – afirmou e afirma; ou mesmo contrário ao consenso unânime dos Padres”. *The bull of indiction of the Sacred Ecumenical and General Council of Trent. Loc. cit.*

<sup>42</sup> Cf. RANDELL, K. *Op. cit.*, p.66.

<sup>43</sup> HALL, J. *Op. cit.*, p. 297. Essa liberdade, no entanto, não deve ser superestimada, como já foi bem destacado no que se refere a Michelangelo e seu *Juízo final*.

*Esta última forma em alguns aspectos um paralelo com o humanismo italiano, pois, se os humanistas estabeleciam os direitos da razão individual, Lutero estabelecia os da consciência individual.*<sup>44</sup>

Alguns inclusive, dentre os quais o próprio Michelangelo, juntamente com Vittoria Colonna, tentaram uma conciliação entre sua devoção à Igreja de Roma e algumas das mais moderadas doutrinas luteranas, especialmente a justificação pela fé que, como foi visto, até a promulgação do Concílio de Trento, não havia sido oficialmente anatematizada.

De modo geral, a principal característica da Contra-reforma, ao menos em seu estágio inicial, foi a tentativa de retorno à dominação eclesiástica que a Igreja possuía durante a Idade Média. Comenta Blunt que

*O objetivo da política papal na segunda metade do século XVI não era reforçar o Estado que os papas do Pleno Renascimento haviam fundado, mas estabelecer o absolutismo eclesiástico tanto quanto possível na Itália.*<sup>45</sup>

Desejando reinstaurar o princípio da autoridade, a Contra-reforma buscava abolir o direito de cada indivíduo de julgar os problemas de consciência de acordo com sua razão pessoal. Isto representa uma postura oposta ao do humanismo renascentista, como bem o aponta Blunt<sup>46</sup>. A Reforma católica foi, assim, não apenas uma reação ao protestantismo de Lutero, mas também uma rejeição de muito a que o Renascimento almejava.

A austeridade que passou a imperar em toda a Igreja, naturalmente, fez-se sentir também na arte religiosa. No que concerne ao campo artístico, os efeitos da Contra-reforma foram semelhantes aos de outras áreas da cultura: se pensadores e humanistas, por um lado, abandonaram suas especulações filosóficas mais sérias, por receio de conflitos

---

<sup>44</sup> *Artistic theory in Italy. 1450/ 1600.* Oxford, Oxford University, 1988, p. 64. Sobre isso também comenta Dickens: “[Os humanistas] rejeitavam uma teologia que desejava penetrar nos segredos da divindade. Repudiavam uma filosofia que se esforçava por incluir todo o universo em algumas categorias verbais bem ordenadas. Muito antes de Lutero, dizia Petrarca que sete selos fecham o mundo de Deus ao espírito finito do homem”. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>46</sup> “Era seu objetivo [dos contra-reformistas] desfazer tudo o que o Renascimento havia alcançado, e retornar a um estado de coisas feudal e medieval. O movimento era tanto uma Contra-Renasença quanto uma Contra-reforma, e determinou-se a destruir a escala humana de valores em que os humanistas acreditavam e a substituí-la uma vez mais por uma escala teológica como a que foi mantida durante a Idade Média”. *Idem*, p. 105.

com a Inquisição, por outro também os grandes desenvolvimentos artísticos foram deixados de lado. Após 1530, o estudo das artes em Roma, que se desenvolvia desde o início do século, entra em decadência; posteriormente, a Igreja buscará controlar o trabalho dos artistas. Muitos abandonam as idéias de espaço e proporção desenvolvidas durante o Renascimento, e voltam a se aproximar da concepção medieval de distorções e alongamentos deliberados. Em muitos aspectos, como frisa Blunt, os artistas maneiristas estão mais próximos dos artistas da Idade Média do que de seus antecessores renascentistas<sup>47</sup>.

A pressão que a Igreja passou a exercer sobre a arte e o humanismo renascentista possui também outras raízes. Os papas contra-reformistas viam o humanismo como uma ameaça aos ensinamentos espirituais da Igreja, e não sem razão. Blunt acertadamente comenta que “o racionalismo individual do humanismo desempenhou um papel considerável no desenvolvimento da Reforma”<sup>48</sup>. Os estudos humanistas desenvolvidos na Itália espalharam-se durante todo o século XV pela Europa. Vários dentre os humanistas nórdicos, como Erasmo de Rotterdam, estudaram com afincos a literatura cristã primitiva, analisando de modo bastante crítico a tradução grega do Novo Testamento e os escritos dos Padres da Igreja. Muitos viram nesses escritos distorções do pensamento cristão, e por isso os rejeitavam. Parecem ter sido os humanistas nórdicos, então, que deram os passos iniciais à Reforma protestante<sup>49</sup>. “O humanismo era portanto anátema para os contra-reformistas”, acrescenta Blunt<sup>50</sup>.

A posição protestante frente à arte era a de que imagens e pinturas sacras eram fruto de idolatria; eles negavam quase que totalmente o valor de qualquer tipo de arte religiosa. A proibição das imagens possui, na verdade, fundamentação bíblica; em diversos trechos do Antigo Testamento há menções a este respeito, em que se baseou também o aniconismo da religião judaica<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 104 e 105.

<sup>49</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 301.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>51</sup> Como, por exemplo, em Lv 26, 1 (“Não façais para vós ídolos, nem levanteis entre vós imagens ou monumentos, nem coloqueis na vossa terra nenhuma pedra simbólica para vos prostrardes diante dela,

Em muitas localidades, os ataques protestantes geraram tamanha reação contra as imagens, que o ímpeto pode ser equiparado ao do movimento iconoclasta em Bizâncio, no século VIII<sup>52</sup>. Esse radicalismo, na verdade, não vem de Lutero, que não rejeitava por completo a pintura de cenas bíblicas nas igrejas e em casas particulares. Segundo ele, a lei de Moisés proibia apenas a representação de Deus – e, mesmo assim, Lutero tolerava o uso do crucifixo<sup>53</sup>. De modo análogo, escreveu Calvino que “não sou tão escrupuloso de pensar que nenhuma imagem deveria ser permitida”, defendendo a tese de que a arte era um dos dons que Deus concedeu aos homens. Complementava, no entanto, dizendo que a arte deveria ser mantida fora das igrejas, para que não houvesse o risco de idolatria<sup>54</sup>.

Essa idolatria não se referia apenas à adoração das imagens; incluía, também, a veneração à Virgem e aos santos, especialmente em seu papel intercessor que, como já foi visto, Lutero negava por completo, uma vez que apenas a fé seria suficiente e necessária para a salvação<sup>55</sup>.

A Igreja católica, em contrapartida, buscou, através dos decretos do Concílio, provar que as imagens sacras incitavam nos fiéis a piedade e o desejo de salvação; não buscando mais a conciliação com os protestantes, procurou reforçar os fundamentos da arte religiosa, afirmando que os fiéis estavam longe de ser simples idólatras:

---

porque Eu sou o Senhor, vosso Deus”); Dt 4, 16-18 (“Evitai, pois, de vos perverterdes, fabricando qualquer ídolo como representação ou símbolo do que quer que seja figura de homem ou de mulher, figura de qualquer animal terrestre, figura de qualquer ave que voe nos céus, figura de qualquer réptil que rasteje sobre o solo, ou de qualquer peixe que viva nas águas, debaixo da terra”); Dt 4, 23 (“Tende cuidado em não esquecer a aliança que o Senhor, vosso Deus, firmou convosco; não façais para vós ídolo algum, porque o senhor, vosso Deus, vos proibiu”); *et passim*.

<sup>52</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 301.

<sup>53</sup> Cf. *Ibidem*. Lutero não condenava a arte. A questão que se punha para ele era a de que as imagens deviam ser vistas “‘apenas’ como uma imagem, o que equivale dizer um objeto no mesmo plano dos outros, privado de poderes sobrenaturais atribuídos àqueles católicos. Lutero considerava que o significado das imagens era aberto a várias leituras e portanto ambíguo, ao contrário da língua, seja falada ou escrita, que, por princípio, considerava unívoca”. POULSEN, H.K. “La riforma dell’immagine” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º180, julho-agosto de 2002, p. 40. Para Lutero, as imagens deveriam ser eficazes em evocar a palavra de Deus, mas não deveriam ser confundidas com a realidade. *Idem*, p. 41.

<sup>54</sup> “Os homens não deveriam pintar nem esculpir nada exceto o que possa ser visto pelo olho, de modo que a majestade de Deus que é tão exaltada pela visão humana não seja corrompida por fantasias que não sejam verdadeiras”. Apud HALL, J. *Op. cit.*, p. 301.

<sup>55</sup> Lutero criticava fortemente o culto à Virgem porque, em sua opinião, Maria havia obscurecido por completo a figura de Jesus, para ele sem dúvida a de maior relevância. Cf. POULSEN, H.K. *Op. cit.*, p. 41.

*(...) que as imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus, e dos outros santos, devem ser mantidas particularmente em templos, e que honra e veneração devidas devem ser dadas a elas; não que se acredite que qualquer divindade, ou virtude, esteja nelas, e por isso elas seriam adoradas; ou que qualquer coisa seja pedida a elas; ou, que confiança deva ser depositada nas imagens, como era feito antigamente pelos gentios que colocavam sua esperança nos ídolos; mas porque a honra que é demonstrada por elas refere-se aos protótipos que tais imagens representam; em tal sabedoria que pelas imagens que beijamos, e diante das quais descobrimos nossa cabeça, e nos prostramos, adoramos a Cristo; e veneramos os santos, cuja similitude as imagens têm: como, por decretos do Concílio, e especialmente do segundo sínodo de Nicéia, foi definido contra os oponentes das imagens.*<sup>56</sup>

A arte voltava assim a ser um dos principais meios de propaganda da Igreja .

Ao afirmar que a Tradição – que no sentido eclesiástico, como foi visto, significava o acúmulo de verdades religiosas recebidas por outras fontes que não a Bíblia – possuía o mesmo grau de validade que as Escrituras, a Igreja liberou o uso de outras fontes para a retirada de temas para a arte. Foi o que permitiu a manutenção das diferentes iconografias da Virgem, quase nunca derivadas dos Evangelhos<sup>57</sup>.

A arte, usada pela Igreja como instrumento contra os protestantes, passou a conceder uma ênfase maior exatamente aos temas dogmáticos de maior controvérsia: a Virgem era representada cada vez mais como a Imaculada Conceição; passaram-se a retratar os novos santos da Igreja, como Carlos Borromeo, falecido apenas em 1584; o tema da Última Ceia passou a ser representado no momento da consagração do pão e do vinho – proclamando a doutrina da transubstanciação, que Lutero também negava<sup>58</sup> –, e

---

<sup>56</sup> *The bull of indiction of the Sacred Ecumenical and General Council of Trent. Loc. cit.*

<sup>57</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 304. Lutero, por outro lado, recomendava imagens baseadas diretamente no texto bíblico, realizadas a partir de uma reprodução literal que buscava eliminar tudo o que não fosse inerente ao texto. Cf. POULSEN, H.K. *Op. cit.*, p. 43. O próprio Hall, entretanto, ressalta que, devido ao protestantismo, muitos dos modelos mais tradicionais da Virgem foram deixados de lado. Um exemplo é a Virgem da Misericórdia, uma representação bastante comum no Renascimento, denegrada no entanto por Lutero por lembrar-lhe uma galinha protegendo seus filhotes. Cf. *Op. cit.*, p. 305. É necessário ressaltar, entretanto, que Lutero não censurava as imagens com a representação da Virgem; proibia, por outro lado, sua veneração, como faziam os católicos. Para o alemão, as imagens de Maria deveriam funcionar como lembretes do papel fundamental que ela teve em relação a Cristo Cf. POULSEN, H.K. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>58</sup> Lutero defendia a tese de que o corpo de Cristo estava presente no pão e no vinho consagrados, mas coexistindo com a substância do pão e do vinho, e não transformando a substância de ambos em Seu corpo glorificado. A crença no conceito luterano de consubstanciação, segundo Dickens, foi a maior responsável pelos mártires protestantes levados à fogueira, mais do que a crença na justificação pela fé. Cf. *Op. cit.*, p. 45.

não mais no momento do anúncio da traição de Judas, como foi corrente durante todo o século XV e início do XVI. A ênfase recaía especialmente nos aspectos sobrenaturais ou teológicos.

A Igreja devia, no entanto, controlar a produção dessas imagens, e mesmo da arte de um modo geral, para evitar interpretações indesejáveis por parte dos artistas, dando margem assim às críticas protestantes. O controle foi, durante quase toda a segunda metade do século, bastante rígido, e não se limitava apenas à pouca acuidade teológica no campo artístico: para os contra-reformistas, era necessário também eliminar qualquer elemento secular ou pagão da arte religiosa ou de quaisquer outros escritos<sup>59</sup>. Muitos dos textos renascentistas foram banidos ou reformulados para se enquadrarem aos novos padrões, agora mais espiritualizados<sup>60</sup>. Semelhante “purgação” ocorrerá também nas artes visuais, e será nesse processo que entrará o *Juízo final* de Michelangelo.

Os primeiros trabalhos em arte produzidos pela Contra-reforma, mesmo antes do estabelecimento do Concílio de Trento, foram tratados nos quais os argumentos usados pelos primeiros teólogos cristãos contra a iconoclastia são retomados e usados contra os protestantes<sup>61</sup>. E após o Concílio, surgiram novos textos que buscavam interpretar as principais diretrizes estabelecidas pela bula canônica – escritos não apenas de teólogos, mas de leigos igualmente influenciados pelos decretos do Concílio<sup>62</sup>. Comenta ainda Blunt que esses argumentos mantêm-se em praticamente todos os escritos posteriores sobre arte religiosa em geral, como os de Gabriele Paleotti, que publica uma extensa crítica ao *Juízo final* de Michelangelo. Paleotti, que rejeitava qualquer espécie de arte “supersticiosa, apócrifa, falsa, indolente, nova, pouco usual”<sup>63</sup>, defendia a observação rigorosa das

---

<sup>59</sup> Cf. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>60</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 302.

<sup>61</sup> Cf. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 107. Blunt cita como exemplos tratados como os de Ambrosius Cathatinus, *De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum*, publicado em Lyon em 1542, e Conradus Brunus, *De Imaginibus*, publicado em Augsburg em 1548. Também Ambrogio Politi, *il Caterino*, publicará, em 1552, seu *Disputatio...de cultu et adoratione imaginum*. Como escreve De Maio, este tratado constituiu “um dos códigos da Contra-reforma figurativa”. *Op. cit.*, p. 20. Por sua influência sobre a Cúria no que tange às imagens sacras e à doutrina sobre a arte, suas opiniões sobre o *Juízo* michelangiano serão bastante perigosas. Cf. *Ibidem*.

<sup>62</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 304.

<sup>63</sup> BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 110.

pinturas das igrejas para que, sendo necessário, elas fossem retocadas, alteradas ou, em caso extremo, removidas<sup>64</sup>. O artista deveria ser guiado ao máximo pelos textos oficiais da Igreja, retratando as cenas o mais fielmente possível. É importante ressaltar que, além de Paleotti, outros tratados também fazem referência ao *Juízo* michelangiano, em geral criticando as excessivas liberdades tomadas pelo artista e a conseqüente falta de decoro da obra<sup>65</sup>.

Michelangelo, porém, não foi o único alvo: vários artistas foram chamados para dar explicações sobre algumas de suas obras. Paolo Veronese, por exemplo, foi convocado pelo Santo Ofício em 1573, em Veneza, para argumentar sobre seu quadro *Última ceia*, que, devido ao processo inquisitório, teve que ser rebatizado para *Festa na casa de Levi*<sup>66</sup>. A severidade da Igreja nos assuntos relativos à arte só diminuirá no fim do século XVI, quando o catolicismo parece uma vez mais consolidado. Graças especialmente ao trabalho de novas ordens como a Companhia de Jesus e os *Oratori*, a austeridade será então substituída por um maior fervor religioso, assim como pela consciência de que a riqueza e o esplendor – na arte bem como nos ofícios religiosos – possuem um apelo emocional muito maior do que as formas de devoção protestantes. Como explica Hall,

*Um clima de emotividade e êxtase espiritual estava sendo gerado, que seria transformado no século XVII em uma imaginária religiosa triunfante, ainda mais compreensível já que muitos artistas eram eles próprios membros das ordens.*<sup>67</sup>

O *Juízo* sistino, porém, continuará ainda por muito tempo sob a ameaça de destruição.

...

---

<sup>64</sup> Cf. HALL, J. *Op. cit.*, p. 306.

<sup>65</sup> Com relação a essa questão, específica sobre Michelangelo, ver o próximo capítulo.

<sup>66</sup> O processo contra Veronese é descrito em diversas obras, como em PALLUCCHINI, R. *Veronese*. Milão, Mondadori, 1984, p. 109 *et sequentia*. Hall comenta especificamente esse episódio. *Op. cit.*, p. 306.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 307.

#### 4. Michelangelo e a Contra-reforma

A importância da Contra-reforma para Michelangelo e seu *Juízo final* é imensa. O afresco foi de fato o primeiro alvo da fúria dos contra-reformistas mais radicais, o que parece razoável quando se recorda de sua localização no coração do papado. Tamanha foi a repercussão do afresco e seus nus que o *Juízo* foi assunto corrente na última sessão do Concílio, que tratou das imagens sacras, realizada entre 11 de novembro e 03 de dezembro de 1563. Os próprios padres tridentinos pediram a reforma do afresco, que por isso tornava-se sua “primeira vítima”<sup>68</sup>: apenas concluído o Concílio, a revisão do afresco estava entre os 33 decretos “urgentes” encaminhados para a análise do secretário do Estado papal, Carlos Borromeo, e entre os onze votados pouco depois *all’istante*; ambos os fatos indicam que a discussão sobre o *Juízo* michelangiano, em Trento, fora, para dizer o mínimo, bastante animada<sup>69</sup>. Não apenas: De Maio afirma inclusive que o afresco sistino teria sido, na verdade, o estopim para a convocação mesma do Concílio.

Naturalmente, a importância concedida ao *Juízo* sistino no Concílio de Trento reflete uma série de questões que já vinham sendo levantadas há muito, desde a descoberta do afresco em 1541. Esta questão, no entanto, será melhor abordada no próximo capítulo.

A conseqüência imediata do Concílio sobre o afresco sistino foi a repintura das partes obscenas. O *Juízo* michelangiano, naturalmente, não foi o único objeto de discussão, mas parece ter recebido uma atenção particular. Com relação às pinturas nas igrejas, o Concílio determinava o seguinte:

*As pinturas na Capela Apostólica [Capela Sistina] sejam cobertas, nas outras igrejas sejam em vez disso destruídas enquanto mostrem algo de obsceno ou de patentemente falso.*<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 04.

<sup>69</sup> Cf. *Idem*, p. 39.

<sup>70</sup> Apud MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Op. cit.*, p. 20.

O afresco, portanto, foi poupado de uma ação mais radical, reservada a outras obras. A diferença de postura adotada para o *Juízo final* de Michelangelo parece refletir a consciência que todos tinham da grandeza do afresco e de seu autor. Na prática, parece ter sido um estratagema elaborado para proteger o afresco sistino que, segundo o relato de Vasari, especialmente durante o pontificado de Paulo IV (1555-1559) corria sério risco de destruição<sup>71</sup>. A cobertura dos nus sistinos já teria sido requisitada pelo próprio Paulo IV a Michelangelo, pedindo-lhe que “ajeitasse o afresco”. A insistência do papa fez com que o artista lhe desse a célebre resposta sarcástica: “Dizei ao papa que esta é pequena coisa e que facilmente se pode ajeitar; que ele ajeite o mundo, que as pinturas se ajeitam logo”<sup>72</sup>.

O destino do *Juízo final* é bem conhecido: Daniele da Volterra – que durante o pontificado de Paulo III gozava de relativo prestígio<sup>73</sup> –, amigo e admirador fiel de Michelangelo, e conhecido após seu trabalho no *Juízo final* por *il braghettone*, foi contratado para recobrir as partes consideradas indecorosas – os nus e principalmente as figuras de San Biagio e Santa Catarina que, aos olhos dos contra-reformistas, pareciam simular um ato sexual<sup>74</sup>. Por consideração ao artista, os trabalhos de cobertura foram adiados para após sua morte, ocorrida em 18 de fevereiro de 1564, poucas semanas, portanto, após o fim do Concílio<sup>75</sup>. É possível, felizmente, que Michelangelo jamais tenha

---

<sup>71</sup> Supostamente, Paulo IV teria tentado destruir o afresco com o pretexto de alargar a capela na direção da sacristia. Cf. *Ibidem*.

<sup>72</sup> “Dite al papa che questa è piccola faccenda e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, ché le pitture si acconciano presto”. VASARI, G. *Op. cit.*, p. 1243. Embora seja Vasari a relatar este fato, parece não haver prova conclusiva alguma quanto a isso. Segundo Pastor, o primeiro a ordenar as repinturas foi Pio IV, e não Paulo IV. Cf. *Op. cit.*, p. 746.

<sup>73</sup> Volterra fora contratado por Paulo III para completar a decoração da *Sala Regia*. Com a morte do papa, perdeu o cargo de superintendente dos trabalhos do Vaticano, bem como a pensão que lhe era destinada. Cf. *Catholic Encyclopedia*. Daniele da Volterra. Disponível em:

<<http://www.newadvent.org/cathen/15504a.htm>>. Acesso em 06.05.2002.

<sup>74</sup> O impacto que ambos os santos tiveram sobre o público foi tamanho que, ao contrário das outras correções, feitas *a secco*, a repintura de San Biagio e Santa Catarina foi realizada na técnica do afresco, destruindo o original de Michelangelo. As figuras não apenas foram vestidas, como o rosto do santo foi redirecionado para Cristo, uma visão muito mais beatífica do que a de Santa Catarina nua. Várias cópias do *Juízo* sistino anteriores ao Concílio mostram o posicionamento original de ambas as figuras. Destes exemplos, o mais famoso, sem dúvida, é a cópia de Marcello Venusti realizada em 1549, e atualmente no Museo di Capodimonte, em Nápoles (figura 13). Esta cópia destaca-se não apenas por sua qualidade técnica, mas também por ter sido encomendada pelo cardeal Alessandro Farnese, neto de Paulo III.

<sup>75</sup> Cf. DE MAIO, R., *Op. cit.*, p. 40.

tomado conhecimento das deliberações finais da congregação do Concílio, decididas em 21 de janeiro. Michelangelo não viveu para ver sua divina obra desfigurada.

...

No capítulo seguinte será vista em maior detalhe a polêmica instaurada pela realização do *Juízo* sistino: a questão do nu e do *decorum*, bem como os problemas iconográficos do afresco, especialmente com relação ao Cristo sistino.

---

---

## CAPÍTULO 4

### A POLÊMICA DO JUÍZO FINAL

*È possibile che l'uomo più tosto divino che umano, abbia ciò fatto nel maggior tempio di Dio, sopra il primo altare di Giesù, ne la più degna capella del mondo, dove i cardini de la chiesa, dove i sacerdoti reverendi, dove il vicario di Cristo con cerimonie catoliche, con ordini sacri e con orazioni intrinsiche, confessano, contemplano e adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne?*

Pietro Aretino

#### 1. A questão do nu

**É** pertinente afirmar que a crítica figurativa da Contra-reforma é inaugurada com o *Juízo* sistino. Embora fosse comum acreditar que as críticas ao afresco tivessem se iniciado apenas em 1545, com Aretino, sabe-se que a reação a ele fora quase imediata. Em uma carta de 19 de novembro de 1541, Niccolò Sernini informa aos Gonzaga que o *Juízo*, apenas descoberto em 31 de outubro do mesmo ano, já havia sido censurado pelos cardeais da Cúria romana<sup>1</sup>.

Muitos se preocupavam com o efeito que o afresco poderia ter sobre os protestantes. Contrários ao uso da arte na religião, e críticos ferrenhos da pouca espiritualidade do papado, os protestantes poderiam usar o *Juízo final* como arma contra os próprios católicos. Pietro Aretino, possivelmente o maior crítico do afresco no século XVI, escreve preocupado a Messer Enea Parmiggiano sobre

*(...) o escândalo que a licença da arte de Michelangelo poderia causar entre os Luteranos, pelo pouco respeito às naturais vergonhas que nelas mesmas descobrem as figuras no Abismo e no Céu.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>2</sup> “(...) lo scandolo che la licenzia de l'arte di Michelagnolo potria mettere fra i Luterani, per il poco rispetto de le naturali vergogne che in loro istesse discoprono le figure ne lo Abisso e nel Cielo”. ARETINO, P. *Op. cit.*, p. 702.

Posição semelhante apresentava o gramático catalão Antonio Agustín, ao escrever que, por causa dos nus, “embora sejam louvados pelos estudiosos e pelos artífices, os ultramontanos [ou seja, os protestantes] se escandalizam bestialmente”<sup>3</sup>.

Preocupações pertinentes, tendo em vista os conflitos entre católicos e protestantes que se espalhavam pela Europa. Não foi, porém, o que acabou por ocorrer. Fundamentalmente, as censuras contra o *Juízo* sistino partiram todas de católicos<sup>4</sup>.

A polêmica criada pelo *Juízo* de Michelangelo deve-se a fatores diversos, mas é preciso considerar como fundamental a localização do afresco na capela do papa, no coração do Estado papal – e possivelmente o local de maior destaque e visibilidade para toda a cristandade. Esse foi o ponto chave, e não apenas os nus; estes quase sempre estiveram presentes nas representações de júzos finais. Com relação à força e ao destaque concedidos aos nus no afresco sistino, pode-se encontrar um importante precedente nas histórias de Orvieta. Também Signorelli retrata os corpos nus, buscando o mesmo vigor que Michelangelo depois imprimiria às suas figuras. Embora não sejam representadas tão cruamente como o fez Buonarroti, nenhuma sanção foi feita com relação à sua obra. Mas é preciso considerar que a importância e a visibilidade de afrescos realizados na capela lateral de uma igreja em uma cidade do interior são pequenas, e portanto pouca importância seria necessário conceder a eles. Não era o caso do *Juízo* de Michelangelo. Segundo Paola Barocchi, “também a conveniência do local será (...) expoente primário da tratadística contra-reformística”<sup>5</sup>.

Seria natural esperar-se reações tão vigorosas a um afresco tão polêmico, em um local tão visado. Sernini, na mesma carta endereçada aos Gonzaga, relata sentir-se

---

<sup>3</sup> “(...) *sebbene alli studiosi giovane et alli artefici, li oltramontani si scandalizzano bestialmente*”. Apud DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>4</sup> De Maio cita o diário de Jean-Jacques Boissard, escrito para os estudantes ultramontanos, no qual comenta que “no mundo não se verá jamais nada mais elaborado, perfeito e admirável do que a pintura do *Juízo final*”. Apud *Idem*, p. 29. De Maio comenta ainda que é significativo que, enquanto faz grandes reservas sobre a Cúria e as cerimônias católicas, Boissard exprime grande admiração por Michelangelo ao menos 15 vezes nesse diário. *Ibidem*. Embora não entre em questões teológicas, é de se admirar que Boissard não faça qualquer restrição aos nus do *Juízo*.

<sup>5</sup> BAROCCHI, P. (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento IV – Pittura*, tomo 1. Turim, Einaudi, 1978, p. 817.

esmagado pela grandeza do afresco e pela mesquinhez das censuras. De acordo com os cardeais, os nus seriam indecentes “in simil loco”, isto é, na capela e sobre o altar papal<sup>6</sup>.

O *decorum*, portanto, ou a ausência deste, parece ser a questão principal do *Juízo sistino*. O problema não era o afresco em si, considerado grandioso por boa parte da crítica desde sua descoberta, e mesmo antes disso – em 1539, Aretino, escrevia que o *Juízo final* em que trabalhava Michelangelo seria grandioso<sup>7</sup>. O principal ponto era o fato de ter sido realizado, com toda a grandiloquência de seus nus, na Capela Sistina.

O problema da localização do *Juízo final*, já apontado por Sernini, também seria especificado posteriormente por Aretino:

*É possível que o homem mais divino que humano, tenha feito isso no maior templo de Deus, sobre o primeiro altar de Jesus, na mais digna capela do mundo, onde os cardeais da igreja, onde os sacerdotes reverendos, onde o vigário de Cristo com cerimônias católicas, com ordens sacras e com orações intrínsecas, confessam, contemplam e adoram o Seu corpo, o Seu sangue e a Sua carne?*<sup>8</sup>

Para Aretino, refletindo, parece, a opinião de vários, era um ultraje colocar semelhantes figuras no “primeiro altar de Jesus”, compatíveis, em sua opinião, mais com “as paredes de um banho delicioso” do que com as “fachadas de um coro supremo”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Apud DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 17. Para Sernini, não era justo reprovar o *Juízo* michelangiano pelo simples uso de figuras desnudas, já que, entre centenas delas, apenas dez apresentariam uma nudez indecente. Cf. PASTOR, L. *Op. cit.*, p. 743.

<sup>7</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>8</sup> “È possibile che l'uomo più tosto divino che umano, abbia ciò fatto nel maggior tempio di Dio, sopra il primo altare di Giesù, ne la più degna capella del mondo, dove i cardini de la chiesa, dove i sacerdoti reverendi, dove il vicario di Cristo con cerimonie catoliche, con ordini sacri e con orazioni intrinsiche, confessano, contemplano e adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne?”. ARETINO, P. *Op. cit.*, p. 755. Essa carta, escrita inicialmente para Michelangelo em novembro de 1545 – embora seja discutível se ela realmente chegou a ser enviada ao artista –, é posteriormente reformulada e destinada a Alessandro Corvino, em 1547, e é esta última versão a publicada por Aretino. Assim transcreve Paola Barocchi esse trecho segundo a versão da carta dirigida a Michelangelo: “È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consorzio degli uomini, aviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? Sopra il primo altare di Gesù? Nella più grande capella del mondo, dove i gran cardini de la Chiesa, dove i sacerdoti riverendi, dove il vicario di Cristo con ceremoni cattoliche, con ordini sacri e con orazioni divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo et il suo sangue e la sua carne?”. *Op. cit.*, p. 817.

<sup>9</sup> “Ne le mura d'un bagno delizioso, e non in le facciate d'un coro supremo, si richiedeva la libertà del far suo”. ARETINO, P. *Op. cit.*, p. 756.

Embora tenha escrito poemas cujo teor erótico merecessem talvez críticas mais rigorosas do que as dirigidas por si mesmo ao *Juízo michelangiano*<sup>10</sup>, Aretino possuía interesses particulares que o fizeram rever sua própria postura face a essas questões. A posição religiosa adotada pelo poeta pode ser inferida, por exemplo, através do trecho de uma carta sua ao Marquês do Vasto, de novembro de 1540:

*E se ocorre que não haja algum daqueles espíritos com que desejava que ela [a Vita di Santa Caterina, escrita por ele a pedido do marquês] respirasse, perdoe-me que, por ser de carne, não posso explicar os conceitos divinos. É necessário, a quem deseja que seu intelecto entre nas coisas de Deus, preenché-lo primeiro de doutrinas celestes, de modo a tornar-se capaz de exprimi-las, e depois seqüestrar e purificar a alma de qualquer afeto terreno.*<sup>11</sup>

Essa crítica de Aretino será retomada por outros autores, que, assim como ele, acreditavam estar Michelangelo mais preocupado com as questões artísticas do que com as religiosas<sup>12</sup>.

Deve-se considerar, no entanto, que, ainda que derivada de uma genuína contrariedade com relação à forma com que o tema do *Juízo final* foi executado, a crítica de Aretino resulta especialmente de uma mágoa pessoal em relação a Michelangelo. Isso fica bem demonstrado pelo *post scriptum* de sua carta ao escultor de novembro de 1545, e incluída no livro IV de suas *Lettere* sem este trecho final:

*Agora que amansei um pouco minha cólera contra a crueldade vossa com relação à minha devoção, e que me parece ter-vos feito ver que se vós sois divino, eu não sou feito de água, dilacerais esta, que eu também fiz em pedaços, e vide que, eu sou tal que ainda Reis e imperadores respondem às minhas cartas.*<sup>13</sup>

Muitos vêem a origem desse ressentimento no fato de Michelangelo ter continuamente ignorado os pedidos do poeta para ser presenteado com um desenho seu,

---

<sup>10</sup> Francisco de Holanda, por exemplo, em seus *Diálogos de Roma*, define Aretino como “praguejador de todos os senhores cristãos”. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> “*E s'avviene che non ci sia alcuno di quegli spiriti con cui desideravo che ella respirasse, scusate me che, per esser di carne, non posso esplicare i concetti divini. Egli bisogna, a chi vole che il suo intelletto entri ne le cose di Dio, riempierlo prima di dottrine celesti, acciò possa rendersi capace a poterle esprimere, e dipoi sequestrare e purificar l'anima d'ogni affetto terreno*”. *Idem*, p. 426.

<sup>12</sup> Vide *infra*.

<sup>13</sup> “*Hor chio mi sono un poco isfogato la colera contro la crudeltà vostra usa a la mia divotione, et che mi pare havervi fatto vedere che se voi siate divino, io non so' d'acqua, stracciate questa, che anchio lho fatta*”

“um pedaços daqueles cartões que jogaríeis no fogo”<sup>14</sup>, o que lhe havia sido prometido pelo próprio artista<sup>15</sup>. Talvez a mágoa venha também da rejeição de Michelangelo às sugestões ao afresco que lhe haviam sido dadas por Aretino, em uma carta de setembro de 1537<sup>16</sup>. Procaccioli vê na carta uma postura provocatória de Aretino, que certamente não ignorava o difícil caráter de Michelangelo, pouco afeito a intromissões em sua obra<sup>17</sup>. Reforçando a idéia da provocação por parte de Aretino está o fato de que Michelangelo trabalhava no afresco desde 1534, e em 1537, data do envio da carta com as propostas para a obra, já havia iniciado os trabalhos de pintura. Os cartões com os estudos para o afresco já estariam portanto prontos; novas alterações no esquema da obra acarretariam em um atraso na execução, e foi exatamente esta a justificativa do artista para não aceitar as sugestões de Aretino<sup>18</sup>.

A relação entre o escultor florentino e o poeta aretino não é de todo clara. Ao ver a primeira cópia do *Juízo*, “a obra saída de sua mão sacrossanta”, o poeta banhou “os olhos todos com as águas da aflição”, como confessa ao próprio artista em uma carta de abril de

---

*in pezzi, e risolvetevi pur, chio son tale che ancor e' Re e gli imperadori respondan a le mie lettere*”. *Idem*, p. 755.

<sup>14</sup> “*Ma non debbe la divozion mia ritrare dal principe de la scultura e de la pittura un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco (...)?*”. *Idem*, p. 340.

<sup>15</sup> A insistência de Aretino, bem como seu crescente ressentimento, ficam evidentes através de algumas das cartas do poeta. Após solicitar o desenho a Michelangelo, escreve ao artista: “*Ma perché, o signore, non remunerate voi la cotanta divozion di me, che inchino le celeste qualità di voi, con una reliquia di quelle carte che vi son meno care?*”. *Idem*, p. 531. Um ano depois, escreve novamente a Michelangelo: “*(...) e scrivendovi confessare di non meravigliarmi che il dono de i disegni non corrisponda a la promessa (...), talché la potestà, che predomina le altrui voluntadi, le fa rimaner vane, quale è rimaso la mia in ricercare figure che a pena le camere de i re ne sono degne*”. *Idem*, p. 575. Mais um ano se passou, e insiste com o artista: “*Signor Michielagnolo, lo Anselmi M. Antonio (...) scuserà né più né meno la importunità ch'io vi uso per il desiderio estremo d'alcuno disegno di quegli di che sete così prodigo al fuoco e a me tanto avaro*”. *Idem*, p. 737. A mágoa de Aretino é clara especialmente através do trecho seguinte de uma carta sua escrita em 1548 ao mesmo Messer Antonio: “*Anselmi caro, se per caso Michielagnolo mi dà i disegni vada in grazia di Dio; se me gli nega, ciò sia in nome del Diavolo*”. *Idem*, p. 915.

<sup>16</sup> A carta está reproduzida em *Idem*, pp. 244 a 247.

<sup>17</sup> Cf. *Idem*, p. 244. Giuseppe Ferrero complementa escrevendo que, embora fosse usual na época que escritores oferecessem aos artistas temas para as suas criações, “é pouco verossímil que um artista com o temperamento de Michelangelo se acomodasse a seguir os conselhos de Aretino”. ARETINO, P. *Scritti scelti* (org. Giuseppe Guido Ferrero), 2ª edição. Turim, Torinese, 1970, p. 833.

<sup>18</sup> Ademais, ao escrever a carta a Michelangelo com suas sugestões sobre o *Juízo final*, Aretino tinha consciência de que o artista já estava pintando o afresco, o que é explicitado na carta mesma com as sugestões: “*Ma io sento che con il fine de l'universo che al presente dipignete (...)*” (grifo da autora). ARETINO, P. *Lettere*, p. 246. Por “dipignete” também poderia talvez ser entendido o processo de feitura

1544<sup>19</sup>. Demonstra ainda em diversas cartas também ele considerar o *Juízo* como “escola do mundo”, exortando inclusive Tiziano, em outubro de 1545, a não se perder de todo em Roma ao contemplá-lo<sup>20</sup>. Entretanto, pouco depois, escreve a Michelangelo sua famosa carta de censura. Enquanto muitos vêm nisso a hipocrisia de Aretino – alguns meses depois escreveria novamente a Michelangelo “vi adoro” –, De Maio considera que essa é

*A imagem autêntica das contradições do homem: desiludido em seus pedidos de autógrafos do maestro, mas reflexivo quanto às aparentes deformidades no afresco da conveniência iconográfica da devoção.*<sup>21</sup>

A “conveniência iconográfica” citada por De Maio talvez seja realmente o ponto principal, não apenas da crítica de Aretino, mas de grande parte dos comentadores. Os nus do afresco, como foi visto, foram os alvos iniciais.

Segundo Paleotti, a arte deve ser julgada a partir da moral, e esta a partir do decoro, ou seja, do uso de vestes sobre os nus. Para ele, o nu, ao contrário do que pregavam os humanistas, seria sinônimo de lascívia<sup>22</sup>. Ao compilar uma listagem com os pintores religiosamente exemplares, exclui deliberadamente Michelangelo, em quem não reconhece a “santidade e honestidade” de Dürer<sup>23</sup>.

A questão do nu torna-se um problema mesmo entre os amigos e admiradores de Michelangelo. Como observa o cardeal Pio da Carpi em seu *Themis dea seu de lege divina...*, publicado em 1568, a veste exprime “pudore verginale, continenza e autentica onestà”<sup>24</sup>.

---

dos cartões, embora este não pareça ser o caso. De um modo ou de outro, isto não alteraria a postura provocatória de Aretino.

<sup>19</sup> “E per esser così fatto nel vedere il tremendo e venerando [e tremendo] vostro di del Giudicio, mi bagnai tutti gli occhi con l’acque de la afflizione, or pensisi di che sorte me gli avrebbon concì le lagrime nel vedere l’opra uscita da la sua mano sacrosanta”. ARETINO, P. *Lettere*, Vol. 1 e 2, p. 530.

<sup>20</sup> Cf. DE MAIO, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cf. *Idem*, p. 217.

<sup>23</sup> Cf. *Ibidem*. Aqui, naturalmente, Paleotti iludiu-se. Embora apenas muito depois de sua morte esse fato tenha se evidenciado, Dürer nunca renegou sua adesão à Reforma, nem sua devoção a Lutero, que considerava libertadora. Cf. *Idem*, p. 218.

<sup>24</sup> Apud *Idem*, nota 3, p. 46.

A polêmica criada pelo uso dos nus no *Juízo* sistino decorre possivelmente da diferença de pensamento entre a Cúria, os críticos do afresco e Michelangelo com relação à nudez. A questão não é simples. Diferentes interpretações para o nu com efeito já existiam mesmo na Idade Média. Panofsky comenta que essa diferenciação poderia ocorrer devido à “ambivalência do nu como motivo iconográfico”<sup>25</sup>. E explica:

*Tanto na Bíblia como na literatura romana pensava-se freqüentemente que a nudez era censurável, porque indicava pobreza ou despudor. Em sentido figurado, no entanto, o nu identificava-se com a simplicidade, a sinceridade e com a verdadeira essência duma coisa, por oposição ao rebuscamento, ao engano e às aparências exteriores.*<sup>26</sup>

Com relação ao primeiro ponto, há a interpretação que se dá à nudez nas diversas representações do *Juízo* final, nas quais apenas os pecadores são mostrados sem as vestes<sup>27</sup>. Quanto ao sentido figurado dessa mesma nudez, não se pode esquecer do exemplo emblemático de São Francisco, que se despe de suas vestes em um gesto de rejeição às riquezas paternas.

A teologia moral da Idade Média reconhecia quatro tipos simbólicos de nudez: *nuditas naturalis*, ou seja, o estado natural do homem ao nascer; *nuditas temporalis*, a ausência de bens terrenos, seja por dificuldades da própria vida ou por uma decisão voluntária; *nuditas criminalis*, simbolizando a luxúria, a vaidade e a ausência de todas as virtudes, opondo-se portanto à *nuditas virtualis*, símbolo de inocência<sup>28</sup>. A nudez, aqui, expressa exatamente a inexistência de qualquer mácula – não havendo máculas, não há por que ocultar o próprio corpo<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia* (trad. Olinda de Sousa), 2ª edição. Lisboa, Estampa, 1995, p. 132.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Vide supra, pp. 38 e 42.

<sup>28</sup> Cf. FERGUSON, G. *Op. cit.*, pp. 49 e 50. O exemplo mais conhecido da representação destas idéias é a obra de Tiziano *O amor sagrado e o amor profano*, representados, respectivamente, por uma mulher nua, quase uma Vênus, e por uma mulher ricamente vestida – possivelmente uma cortesã. A primeira, *nuditas virtualis*, carrega em sua mão direita uma chama, simbolizando o amor de Deus. A segunda, representando *nuditas criminalis*, traz nas mãos um pote com ouro e pedras preciosas, simbolizando a vaidade e o amor pelos prazeres mundanos. *Ibidem*. Sobre essa obra, e uma outra interpretação para ela, mais de acordo com os ideais neoplatônicos, ver também PANOFSKY, E. *Op. cit.*, 1995, pp. 130 a 139. Deve-se considerar ainda que, durante a Idade Média, a interpretação mais difundida costumava ser a oposta: a mulher vestida representaria o princípio mais elevado, e vice-versa. *Idem*, p. 132.

<sup>29</sup> Esta idéia já vem expressa na Bíblia: Adão e Eva só sentiram vergonha de seu corpo, cobrindo-se por isso com folhas, após o Pecado Original.

A nudez não era vista como problema para Michelangelo, formado em um ambiente humanista que, seguindo a tradição greco-romana, exaltava acima de tudo o corpo humano. Os humanistas também reconheciam os quatro tipos de nudez explicados pela teologia medieval. Por vezes, reinseriam um tema iconográfico em um novo contexto. Por exemplo, a representação da *Nuda Veritas*, ou Verdade nua, que surge por volta de 1350<sup>30</sup>. No Renascimento, ela adquire outra conotação. Sua nudez passou a ser entendida

*Como o símbolo da verdade em sentido filosófico geral. (...) e com a irrupção do movimento neoplatônico, passou a significar o ideal e o inteligível por oposição ao físico e ao sensível, a essência simples e "verdadeira" por oposição às suas "imagens" variadas e variáveis.*<sup>31</sup>

Compreende-se assim que, com o humanismo, a nudez perde seu sentido fundamentalmente pecaminoso, adquirindo pelo contrário uma conotação de todo diversa. Explica Kenneth Clark que

*A História da arte poderia ser escrita em termos de uma seqüência de temas compulsivos que parecem suceder uns aos outros por razões puramente internas ou artísticas (...). E em Florença, de cerca 1480 até 1505, o tema compulsivo era a batalha de homens nus.*<sup>32</sup>

Um pretexto para a representação do nu em ação. Mesmo Michelangelo parece ter prestado tributo ao tema com sua *Batalha dos centauros* e com seu célebre cartão da *Batalha de Cascina*. Concordando ou não com a questão colocada por Clark sobre a "compulsividade" de certas propostas iconográficas, uma afirmação talvez discutível, parece de fato haver uma maior incidência desse tema na arte do período<sup>33</sup>. O corpo humano nu torna-se, como define Clark, o veículo preferencial para a expressão de *pathos*, para a expressão de emoções<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Cf. PANOFSKY, E. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>32</sup> *The nude: a study in ideal form*. Princeton, Princeton University, 1990, p. 200.

<sup>33</sup> "A composição do extraordinário relevo [a *Batalha dos centauros*] torna-se talvez mais compreensível levando-se em conta a moda florentina dos últimos anos do *Quattrocento* com relação às cenas de batalha de caráter 'anticheggiante': antes de qualquer outra vem à mente a *Batalha eqüestre* realizada por Bertoldo di Giovanni (...)". *Michelangelo e l'arte classica*. Catálogo da exposição (org. G. Agosti e V. Farinella). Florença, Cantini, 1987, p. 21.

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 233 e 234.

Como foi visto sucintamente, por ser uma questão já discutida e sedimentada pela literatura buonarrotiana, Michelangelo foi bastante influenciado pelo movimento neoplatônico. Em sua concepção humanista, Buonarroti considera o homem ainda como o centro da Criação; para ele, o corpo humano é o exemplo perfeito da manifestação divina – sua nudez é a expressão mais completa da *nuditas virtualis*. Uma posição por ele defendida desde sua juventude; de fato, no teto da própria Capela Sistina essa idéia é bem expressa: ciclo realizado entre 1508 e 1512, especialmente a pintura da *Criação do homem* demonstra como a perfeição do corpo nu pode expressar do modo mais completo a perfeição divina.

Idéia diversa, naturalmente, apresentavam os críticos do *Juízo final*. Por que houve essa diferença de posicionamento? Pintados em um mesmo local, os nus do teto e os nus do *Juízo* provocaram reações de todo diversas. Deve-se levar em consideração, naturalmente, o diferente momento histórico. No início do século XVI, quando da pintura do teto da Sistina, o ambiente ainda era predominantemente humanista. Humanista era a posição de Michelangelo, humanista era o pensamento de Júlio II. O momento em que o teto da Capela Sistina foi realizado permitia a plena assimilação dos nus michelangianos – no início do século, ainda se reconheciam e se diferenciavam os quatro diferentes tipos de nudez, e com a influência do pensamento neoplatônico, não seria difícil neles identificar o modelo da *nuditas virtualis*.

Quando da realização do *Juízo final*, o momento era de todo diverso. Retomando concepções medievais, especialmente devido ao clima contra-reformístico que imperava na Itália, os críticos do afresco consideravam que a nudez devia ser condenada e mesmo abominada. Possevino, por exemplo, diz-se horrorizado pelo uso do nu na arte, já que, segundo ele, “se o homem possui qualquer decência em seu coração, dificilmente ousaria olhar para si próprio nu”<sup>35</sup>. Os nus do *Juízo* michelangiano, particularmente, poderiam ser, para seus detratores, a expressão por excelência da *nuditas criminalis*.

Para De Maio,

---

<sup>35</sup> Apud BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 118.

*A Contra-reforma não compreendeu que os nus do Juízo significavam o homem sozinho em luta entre a graça e o livre arbítrio, e que portanto os nus são idéia e não indecência. Pela mesma razão não vestiu os santos e não introduziu naquela grande alegoria do drama humano rostos históricos, e muito menos os rostos dos comitentes.*<sup>36</sup>

...

Os nus foram um dos grandes problemas do afresco, mas não o único. Michelangelo também recebeu críticas ferrenhas por não se preocupar com as questões da fé, utilizando seu afresco, ao menos na aparência, especialmente como demonstração de simples virtuosismo, deixando para um plano secundário os ensinamentos teológicos relativos ao tema do Juízo final. Aparentando surpresa, Aretino escreve sobre o afresco sistino em sua famosa carta de 1547:

*Portanto um Michelangelo estupendo na fama, um Michelangelo notável na prudência, um Michelangelo exemplar na bondade quis que a inveja diga que ele mostrou em tal obra não menos impiedade de irreligião que perfeição de pintura?*<sup>37</sup>

Para Aretino, enfim, Michelangelo parecia estar mais preocupado com as questões da arte do que com a religião – demonstrava “estimar mais a arte do que a fé”<sup>38</sup>. Segundo Aretino, “(...) as almas nossas necessitam mais do afeto da devoção que do prazer que traz a vivacidade do desenho”<sup>39</sup>.

Diversos autores ecoaram esta mesma objeção de Aretino. Sobre isso escreve Lodovico Dolce:

*(...) em público, e maximamente em locais sacros e em temas divinos, deve-se sempre buscar a honestidade. E seria melhor que aquelas figuras de Michelangelo fossem mais abundantes em honestidade e menos*

---

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 418.

<sup>37</sup> “Adunque un Michelagnolo stupendo ne la fama, un Michelagnolo notabile ne la prudenzia, un Michelagnolo esemplare ne la bontade, ha voluto che la invidia dica ch’egli mostri in cotale opra non meno impietà d’ireligine che perfezzione di pittura?”. ARETINO, P. *Op. cit.*, p. 755.

<sup>38</sup> *Idem.*, p. 756.

<sup>39</sup> “(...) le anime nostre han più bisogno de lo affetto de la divozione che del piacere che porta seco la vivacità del disegno”. *Ibidem.*

*perfeitas no desenho, do que, como se vê, perfeitíssimas e desonestíssimas.*<sup>40</sup>

Dolce, particularmente se escandaliza com a figura puxada pelos testículos:

*Além do mais, que senso místico se pode tirar (...) em ver um diabo que puxa para baixo, com a mão agarrada nos testículos, uma grande figura que por dor morde o dedo?*<sup>41</sup>

Crítica semelhante já havia feito Aretino, ainda na mesma carta de 1545 ao artista:

*(...) por estimar mais a arte do que a fé, não apenas não serve o decoro aos mártires nem às virgens, mas destaca os raptados pelos membros genitais e viris, que fariam não outra coisa senão fechar os olhos por vergonha os prostíbulos.*<sup>42</sup>

Essa figura, como foi visto, representa possivelmente o luxurioso, seguindo a tradição dos pecados de acordo com as faltas. O que talvez chocou Dolce e Aretino tenha sido o tamanho da figura. Nas representações medievais os pecadores, apesar do espaço reservado ao Inferno, são representados em um tamanho diminuto; o luxurioso de Michelangelo, em contrapartida, embora deslocado para o canto direito do observador, é grande o suficiente para ser facilmente divisado.

Reforçando esses argumentos, há ainda a crítica de Giovanni Andrea Gilio, na segunda parte de seu *Due dialogi*, escrito em 1564 e dedicado ao cardeal Alessandro Farnese. Esse texto é de grande importância para o período, pois discute os erros e abusos cometidos pelos artistas de seu tempo em suas obras, para ele conseqüências de uma afronta sistemática ao princípio do *decorum*, recomendado na *Ars poetica* de Horácio<sup>43</sup>. Para o estudo do *Juízo* sistino, particularmente, o texto de Gilio é fundamental, pois uma grande seção da obra é dedicada a uma análise iconográfica do afresco, condenando por

---

<sup>40</sup> "(...) in pubblico, e massimamente in luoghi sacri e soggetti divini, si dee aver sempre risguardo alla onestà. E sarebbe assai meglio che quelle figure di Michelagnolo fossero più abondevoli in onestà e manco perfette in disegno, che, come si vede, perfettissime e dionestissime". BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 821.

<sup>41</sup> "Poi, che senso místico si può cavare (...) dal vedere un diavolo che tira in giù, con la mano aggrappata ne' testicoli, una gran figura che per dolore si morde il dito?". *Idem*, p. 822.

<sup>42</sup> "(...) per istimare più l'arte che la fede, non pure non serve il decoro ne i martiri né in le vergini, ma rilieva in modo i rapiti per i membri genitali e virili, che farien non che altro chiuder gli occhi per vergogna i prostiboli". ARETINO, P. *Lettere*, p. 756.

<sup>43</sup> Cf. *The dictionary of art*, v. 21, p. 629.

fim as liberdades tomadas por Michelangelo<sup>44</sup>. Escrito no mesmo período em que o Concílio de Trento realizava suas últimas deliberações acerca das imagens, o teor do texto demonstra a força que os argumentos contra-reformísticos já possuíam na época, mesmo antes da finalização dos trabalhos.

Escreve Gilio:

*O pintar as sacras imagens honestas e devotas, com aqueles sinais que lhes são dados através dos antigos pelo privilégio da santidade, o que pareceu aos modernos vil, engraçado, plebeu, antigo, humilde, sem engenho e arte. Por isso estes, antepondo a arte à honestidade, deixando o uso de fazer as figuras vestidas, fizeram-nas e as fazem nuas; deixando o uso de fazê-las devotas, fizeram-nas esforçadas, parecendo a eles grande feito o de torcer-lhes o corpo, os braços, as pernas, e parece que representam mais quem faz caretas e os atos, do que quem está em contemplação. E tanto rebaixaram aquele santo uso com esta nova sua invenção, que em estufas e tavernas pouco mais desonestas pintar as figuras se poderia.*<sup>45</sup>

Para Gilio, portanto, os artistas, em vez de se aterem com todo escrúpulo aos temas que representam, buscando uma maior clareza nessa representação, estariam preocupados apenas em demonstrar sua habilidade artística. Seu diálogo propõe um remédio para essa situação, distinguindo três tipos de artistas: o poético, o histórico e, por fim, o misto. Esta distinção, baseada em última instância em Aristóteles, serviria para determinar o grau de liberdade que poderia ser dado aos artistas em cada um dos três gêneros<sup>46</sup>. De acordo com as idéias de Gilio, às invenções poéticas poderiam ser concedidas uma larga liberdade de expressão, e mesmo com certo comedimento aos trabalhos sobre história secular; a história religiosa, em contrapartida, requisitaria

---

<sup>44</sup> *Idem*, p. 630

<sup>45</sup> “*Il dipingere le sacre imagini oneste e devote, con que’ segni che gli sono stati dati dagli antichi per privileggio de la santità, il che è parruto a’ moderni vile, goffo, plebeo, antico, umile, senza ingegno et arte. Per questo essi, antepoendo l’arte a l’onestà, lasciando l’uso di fare le figure vestite, l’hanno fatte e le fanno nude; lasciando l’uso di farle devote, l’hanno fatte sforzate, parendoli gran fatto di torcerli il corpo, le braccia, le gambe, e parve che più tosto rapresentino chi fa le moresche e gli atti, che chi sta in contemplazione. Et hanno tanto quel santo uso sbassato con questa nova loro invenzione, che ne le stufte e ne l’osterie poco più dioneste dipingere si potrebbono le figure*”. BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 861. Aqui Gilio retoma idéias muito próximas às de Aretino com relação à conveniência do lugar.

<sup>46</sup> Cf. *The dictionary of art*, v. 21, p. 630.

*Um respeito escrupuloso pelo texto, o qual o pintor é solicitado para simplesmente traduzir em imagens. Os artistas devem renunciar a seus "caprichos" e permanecer fiel à "verdade do tema".<sup>47</sup>*

Seguindo seu pensamento, Gilio condena as licenças de Michelangelo em seu *Juízo final*, uma vez que o artista não se atém à "verdade do tema"<sup>48</sup>, "louvando a escrupulosa fidelidade ao tema de pintores mais antigos, cujos exemplos, a seus olhos, deveriam ser emulados"<sup>49</sup>: "acho mais engenhoso o artífice que acomoda a arte à verdade do tema, do que aquele que retorce a verdade do tema à imprecisão da arte"<sup>50</sup>. E, ao comentar a falta de beatitude das figuras do *Juízo final*, escreve:

*Deve portanto o prudente pintor atentar para não fazer com que suas figuras façam um esforço impróprio e que não convenha às pessoas, ao tema e ao lugar, à idade e ao tempo.<sup>51</sup>*

Baseando sua crítica ao afresco na autoridade do ministério religioso, de acordo com a força conferida aos eclesiásticos do Concílio de Trento, afirma que "cotesta è materia da religione"<sup>52</sup>.

Ainda em seu *Due dialogi*, cita Gilio o grupo do *Laocoonte* como exemplo do acordo entre a verdade histórica e a obra de arte. Comenta Barocchi que "o exemplo antigo e pagão agrava o erro dos modernos"<sup>53</sup>. O "erro" de Michelangelo é agravado exatamente pela constatação de sua grandeza: como foi visto, em momento algum nenhum de seus críticos se furtará a designá-lo *divino*.

Também Dolce expressa críticas semelhantes às de Gilio em seu livro *Lettere di diversi eccellentissimi uomini raccolte da diversi libri, a messer Gasparo Ballini*, publicado por volta de 1544:

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> "(...) se vogliamo considerare la purità de l'istoria, penso che sù verità vi troveremo: perché egli più s'è voluto compiacere de l'arte, per mostrar quale e quanto sia, che de la verità del soggetto (...)". BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 858.

<sup>49</sup> *The dictionary of art*, v. 21, p. 630.

<sup>50</sup> "Io fo molto più ingenuoso quello artefice che accomoda l'arte a la verità del soggetto, che quello che ritorce la purità del soggetto a la vaghezza de l'arte". BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 841.

<sup>51</sup> "Deve dunque il prudente pittore avvertire di non far fare a le sue figure sforzo disdicevole e che non convenga a le persone, al soggetto et al luogo, a l'età et al tempo". *Idem*, p. 851.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 860.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 844.

*(...) não será alguém que com razão me faça acreditar que não se possa no pintar demonstrar cada maior artifício sem fazer sempre mostrar descobertas aquelas partes que a natureza nos ensina a manter escondidas. E mesmo nisso Michelangelo é muito e fora de medida licencioso, para não dizer desonesto.*<sup>54</sup>

Para seus contemporâneos, portanto, era preciso haver comedimento na criação artística. As dificuldades interpostas pelo fazer artístico, como bem observa Barocchi, não devem se sobrepor à conveniência<sup>55</sup>. Como escreve Dolce,

*Mas acrescento que, assim como nas faculdades das letras e em todas as ações do homem deve-se observar certa medida temperada e certa considerada conveniência, sem a qual coisa alguma pode ter graça nem ficar bem, assim julgo que o mesmo se busque na pintura.*<sup>56</sup>

E complementa pouco depois:

*(...) embora seja bem mais difícil ter que pintar homens terríveis e de estatura de gigante, (...) não se segue porém que o pintor, cujo objetivo deve ser o de imitar a natureza, dê-se sempre a fingir aquilo que a natureza jamais ou raramente queira produzir.*<sup>57</sup>

Dolce arremata sua crítica dizendo, por fim, que todas as figuras de Michelangelo são “grandes, terríveis e assustadoras”<sup>58</sup>. Ele critica portanto a *terribilità* do artista, os excessos anatômicos de suas figuras, particular e especialmente aquelas do *Juízo*. Para ele, um corpo deve antes ser delicado do que musculoso, citando para tanto o exemplo dos próprios antigos, “que fizeram suas figuras delicadíssimas”<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> “(...) non sarà alcuno che con ragione mi disponga a credere che non si possa nel dipinger dimostrare ogni maggior artifício senza far sempre discoperte quelle parti che la natura ci insegna a tener nascoste. E pure in questo Michele Agnolo è troppo e fuor di misura licenzioso, pur non dir disonesto”. *Idem*, p. 784.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 782.

<sup>56</sup> “Ma parimente aggiungo che, sì come nelle facultà delle lettere e in tutte le azzioni dell’uomo si dee serbar certa temperata misura e certa considerata convenevolezza, senza la quale niuna cosa può aver grazia né istar bene, così io giudico che ciò non punto meno se cerchi nella pittura”. Barocchi aponta aqui a influência da descrição da figura do cortesão na obra de Baldassare Castiglione. *Idem*, pp. 781 e 782.

<sup>57</sup> “(...) quantunque egli sia più difficile assai avere a dipingere uomini terribili e di statura di gigante, (...) non ne segue però che’l dipintore, il cui oggetto dee essere d’imitar la natura, si dia sempre a finger quello che la natura o non mai o di rado suol produrre”. *Idem*, p. 782

<sup>58</sup> “(...) ché tutte le figure ch’egli fa sono grandi, terribili e spaventose”. *Idem*, p. 783. Escreve Barocchi sobre isso que “se grande e terribile parecem se referir a todas as figuras de Buonarroti, *spaventoso* parece apropriado especialmente para as imagens do *Juízo final*”. *Ibidem*. Vide infra a oposição que faz Vasari a essas críticas de Dolce.

<sup>59</sup> “(...) chi fa il delicato accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne e riempie il nudo di grazia (...). E per conchiudere, oltre che all’occhio naturalmente aggradisce più un nudo gentile e

Para Dolce ainda, em seu *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* – e não por acaso um dos participantes do diálogo é um fictício Aretino –, o *Juízo* de Michelangelo não cumpre sua função primordial: a de elevar os espíritos dos fiéis; por isso, deveria receber o mesmo tratamento reservado aos “livros desonestos”:

*Eis que as leis proibem que não se estampem livros desonestos: quanto mais se devem proibir tais pinturas! Ainda mais porque parece-vos por acaso que elas movam as mentes dos observadores à devoção ou as alcem à contemplação das coisas divinas?*<sup>60</sup>

Relacionado ainda ao tema da conveniência, escreve Dolce a respeito do *Juízo* de Michelangelo:

*Não me parece muito louvável que os olhos dos jovens e das matronas e donzelas vejam abertamente naquelas figuras a desonestidade que demonstram, e somente os doutos entendam a profundidade das alegorias que escondem.*<sup>61</sup>

E acrescenta com ironia:

*Assim desejo dizer, visto que Michelangelo deseja que suas invenções não sejam entendidas que por poucos e doutos; eu, que não sou desses poucos e doutos, deixo a ele o pensamento.*<sup>62</sup>

---

*delicato che un robusto e muscoloso, vi rimetto alle cose degli antichi, i quali per lo più hanno usato di far le lor figure delicatissime”. Idem, pp. 805 e 806. Em Dolce fica evidente a contraposição que o século XVI fez entre Rafael e Michelangelo. Ele, particularmente, concede maior louvor ao pintor de Urbino, exatamente por não possuir o exagero do florentino: “Ricercando adunque tutte le parti che si richieggono al pittore [invenção, desenho e cor], troveremo che Michelangelo ne possede una sola, che è il disegno, e che Raffaello le possedeva tutte o almeno (perché l'uomo non può esser Dio, a cui niuna cosa manca) la maggior parte; e se gli mancò alcuna cosa, quella essere stata pochissima e di piccolo momento”. Idem, p. 817.*

<sup>60</sup> “Ecco che le leggi proibiscono che non si stampino libri disonesti: quanto maggiormente si debbono proibire simili pitture! Percioché pare egli forse a voi che elle movano le menti de’ riguardanti a divozione o le alzino alla contemplazione delle cose divine?” *Idem*, p. 819. Tornava-se imperioso, para os críticos e para os contra-reformistas, a instauração de um código figurativo. Sobre isso escreve De Maio que “O altíssimo conceito *ut pictura poesis*, em Gilio e até Gabriele Paleotti, converteu-se portanto a fins censórios: na mesma situação daquele dos livros, projetava-se também o índice das pinturas proibidas. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>61</sup> “Non mi par molta lode che gli occhi de’ fanciulli e delle matrone e donzelle veggano apertamente in quelle figure la disonestà che dimostrano, e solo i dotti intendono la profondità delle allegorie che nascondono”. BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 823.

<sup>62</sup> “Così voglio dire io, poi che Michelagnolo non vuole che le sue invenzioni vengano intese se non da pochi e dotti; io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui”. *Ibidem*.

Aqui, critica Dolce no afresco a sua incapacidade de instruir os leigos. Ainda a permanência de uma noção medieval desenvolvida por São Gregório Magno<sup>63</sup>, e retomada agora pela Contra-reforma.

De acordo com o pensamento medieval, a instrução de um povo rude e inculto deveria ser feita principalmente através das imagens. Para alcançar tal objetivo, o artista poderia – e deveria – lançar mão de artifícios diversos, como por exemplo histórias populares que não poderiam ser encontradas na Bíblia e nos textos oficiais da Igreja. Com a Contra-reforma, entretanto, essa postura tende a mudar. Seguindo as recomendações do Concílio de Trento, por exemplo, Gilio critica o uso de escritos populares e apócrifos para a escolha e o desenvolvimento dos temas artísticos, classificando-os como “falzi, favolosi et apocrifi”<sup>64</sup>. Escreve ainda que

*Nem gostaria que nas histórias que ele tenha que pintar seguisse a opinião do vulgo, mas dos doutos e sábios homens e de escritores autênticos e aprovados, se errar não deseja; porque, lendo os bons livros, poderá, informando-se da verdade do tema, saber quais sejam os abusos e quais não.*<sup>65</sup>

Essas restrições chocam-se com as idéias de Michelangelo, que utilizou não apenas a Bíblia, mas também a *Commedia* de Dante e o *Dies Irae*, bem como a cultura popular, como fontes para a concepção de seu afresco. O artista apresenta, como foi visto, algumas anedotas sobre a iconografia da morte, como o embate entre o anjo e o demônio para a

---

<sup>63</sup> “(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados. Nela os ignorantes vêem aquilo que devem seguir; nela lêem aqueles que desconhecem as letras”. PL 77, 1128.

<sup>64</sup> Apud *Idem*, p. 846. Ressalte-se porém que a restrição não era total. Como foi visto, boa parte da iconografia da Virgem era retirada de escritos outros além da Bíblia.

<sup>65</sup> “*Né vorrei che ne l’istorie che egli ha da pingere seguitasse l’opinione del vulgo, ma de’ dotti e savi uomini e di scrittori autentici e approvati, se errar non vuole; perché, leggendo i buoni libri, potrà, informandosi de la verità del soggetto, sapere quai sieno gli abusi e quai no*”. *Ibidem*. Sobre esse tema comenta Barocchi: “A universalidade das cognições do pintor se restringe assim aos *bons livros*, segundo as exigências demonstrativas da Contra-reforma”. *Ibidem*. As restrições contrariam portanto as idéias humanistas do Renascimento. Já Alberti, por exemplo, em seu *De Pictura*, sugeria que os artistas fossem também homens de letras, conhecedores dos clássicos, dos textos bíblicos e ainda de quaisquer outros campos do conhecimento que lhes pudessem ser úteis para a melhor realização da obra de arte: “(...) gostaríamos que o pintor, para bem poder obter todas essas coisas, fosse uma pessoa boa e instruída nas artes liberais (...) mas antes de tudo desejo que saiba geometria (...). A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação (...). É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Eles proporcionarão novas invenções ou ao menos

conquista de uma alma, e a salvação obtida através da prática do rosário – a *catena della fede*.

Gilio critica ainda as impropriedades iconográficas nas obras de arte, não dirigindo-se especialmente para Michelangelo, realizadas em virtude de um simples virtuosismo acadêmico:

*Oh, vaidade do homem, em tornar vão o que é verdadeiro e próprio e principal, para dar lugar aos fingimentos que não pesam uma palha. Se a arte é macaca da natureza, por que não deve nisto imitá-la? (...) Oh, vaidade vã, oh erro sem fim, estimar mais o que nunca opera, do que aquilo que dá a forma e a perfeição às figuras e que só merece ser visto e contemplado, com o pretexto de que a pintura o requer!*<sup>66</sup>

Outros autores também farão críticas semelhantes, relacionadas, em última instância, à opinião de que Michelangelo valorizava mais a arte do que a fé. Dolce, por exemplo, escreve que

*Não é coisa ridícula ter imaginado no céu, entre a multidão das almas beatas, algumas que tenramente se beijam? onde deveriam estar atentas e com o pensamento levado à divina contemplação e à futura sentença, maximamente em um dia tão terrível, como lemos e indubitavelmente cremos que deva ser aquele do juízo, no qual se canta o sacro hino que assombrará a morte e de modo semelhante a natureza.*<sup>67</sup>

Michelangelo não foi o único alvo das críticas. Também Paulo III sofreu forte oposição por ter aceitado o *Juízo final* como o foi apresentado em 1541 pelo artista. Em uma carta escrita em 1549, atribuída a *fra Bernardino Ochino*, mas na verdade sem autoria determinada, encontra-se, entre os crimes atribuídos ao papa, a tolerância dos nus na Capela Sistina:

---

ajudarão na composição de uma bela história”. ALBERTI, L.B. *Da pintura* (trad. Antonio Mendonça), 2ª edição. Campinas, Unicamp, 1992, pp. 127 a 130.

<sup>66</sup> “*Oh vanità de l'uomo, in far vanno quello che è vero e proprio e principale, per dar luogo a le finzioni che non pesano una paglia. Se l'arte è scimia de la natura, perché non deve in questo imitarla? (...) Oh vanità vana, oh errore senza fine, stimar più quello che nulla opera, che quello che dà la forma e la perfezione a le figure e che solo merita esser veduto e contemplato, con pretesto che la pittura nol richiede!*”. BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 844.

<sup>67</sup> “*Non è cosa ridicola l'aversi imaginato in cielo, tra la moltitudine dell'anime beate, alcuni che teneramente si baciano? ove dovrebbero essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplazione et alla futura sentença, massimamente in un giorno sì terribile, come leggiamo e indubitamente crediamo che abbia ad esser quel del giudicio, nel quale si canta nel sacro inno che stupirà la morte e parimente la natura*”. *Idem*, p. 822.

*(...) por teres tolerado e tolerar uma pintura tão obscena e suja como aquela de Michelangelo na capela, onde se devem cantar os officios divinos, a qual serviria muito melhor em um teatro ou cena cômica onde qualquer coisa de obscena fosse recitada.*<sup>68</sup>

Consta que o papa, já envelhecido, não conseguiu resistir às censuras contra o *Juízo* sistino. Severoli assegura que Paulo III havia deliberado destruí-lo, tendo sido impedido apenas pela morte<sup>69</sup>.

...

Naturalmente, sendo fonte de grandes controvérsias, como foi o *Juízo*, encontra o afresco defensores em instâncias diversas. Em Vasari e Condivi, naturalmente; no *Anonimo Magliabecchiano*, que em seu *Notizie sopra l'arte* escreve que o *Juízo* é “coisa tão variada em atitude, que quem não a viu não poderia jamais imaginar”<sup>70</sup>; em Doni, que em uma carta de janeiro de 1543 a Michelangelo escreve que

*Soa-me nas orelhas a fama do Juízo; do qual penso que, pela beleza sua, naquele dia em que Cristo virá em divindade, merecerá que Ele imponha que todos façam aquelas atitudes, mostrem aquela beleza, e o Inferno tenha aquela treva que Vós haveis pintado, por não se poder melhorar (...).*<sup>71</sup>

Doni, portanto, tece elogios exatamente a alguns dos pontos de maior crítica por parte de seus detratores, especialmente no que se refere às atitudes das figuras.

Mesmo entre os jesuítas levantaram-se vozes em defesa do afresco sistino e seu criador. Giandomenico Ottonelli, por exemplo, definia Michelangelo como “l’Angelico Michel Angelo”, em consonância com Ariosto, que já havia definido o artista como “Michel più che mortal Angel divino”. Ottonelli considerava belíssimos tanto os afrescos

---

<sup>68</sup> “(...) per havere tu patito et patire una pittura così obscena et sporca come quella di Michel Angelo nella cappella, ove si hanno da cantare li offitii divini, la quale molto meglio servirebbe in un teatro o scena comica ove qualche cosa obscena si havesse da recitare”. Apud DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 53, nota 51. Note-se como essa crítica anônima reflete as opiniões de Aretino.

<sup>69</sup> Cf. *Idem*, p. 38.

<sup>70</sup> “(...) cosa tanto variata d’attitudine, che chi non l’ha vista non se la potrebbe mai immaginare”. QUASIMODO, S. (apresent.). *L’opera pittorica completa di Michelangelo*. Milão, Rizzoli, 1977, p. 12.

<sup>71</sup> “Suonami nell’orecchie la fama del *Giudicio*: il quale penso che, per la bellezza sua, in quel dì che Cristo verrà in divinità, meritarà che egli imponga che tutti faccino quelle attitudini, mostrino quella bellezza, e l’Inferno tenga quella tenebra che Voi avete dipinte, per non si potere migliorare (...)”. *Ibidem*.

do teto sistino quanto o *Juízo*, e contentou-se com sua conservação mesmo ao preço dos retoques determinados por Pio V. Para ele, o *Juízo final* era “milagroso”<sup>72</sup>.

O texto de Vasari é emblemático, por ter sido possivelmente a primeira defesa motivada pelas críticas de Aretino. E Condivi escreverá sua *Vita* para corrigir os erros cometidos por Vasari em sua versão da *Vita* de Michelangelo de 1550. Em 1568, Vasari lançará sua segunda edição das *Vite*, incorporando elementos da biografia de Condivi e respondendo também a críticas como as de Dolce.

A admiração de Vasari por Michelangelo perpassa todas as biografias dos artistas compostas por ele; em 1550, Buonarroti é sempre o ponto de referência máximo, a culminância de todo o desenvolvimento artístico italiano, *da Cimabue insino ai tempi nostri*<sup>73</sup>. É importante notar como, quando da publicação da segunda edição, já morto Michelangelo, Vasari apresenta uma visão mais crítica do artista florentino. Ele não é mais o ponto culminante. Após Buonarroti, há artistas diversos que continuaram a estrada aberta por ele ou que conseguiram trilhar seu próprio caminho. Dentre eles, Vasari inclui a si próprio.

Segundo De Maio, as censuras puristas de Dolce teriam um grande influxo na literatura figurativa dos contra-reformistas<sup>74</sup>; não esquecendo a importância de Aretino, derivaria daqui talvez a reação de Vasari. Ele defende Michelangelo, dentre outras, da acusação que faz Dolce com relação aos excessos anatômicos e principalmente quanto à monotonia de suas figuras. Escreve Dolce:

(...) vos confirmo que, quanto ao nu, Michelangelo é estupendo e verdadeiramente milagroso e sobre-humano (...); mas em uma maneira somente, que é fazer o corpo nu musculoso e afetado, com escorços e

---

<sup>72</sup> Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 256.

<sup>73</sup> O que fica bem evidente no próêmio da terceira parte das *Vite*: “*Ma quello che fra i morti e’ vivi porta la palma, e trascende e ricuopre tutti, è il divino Michelagnoliolo Buonarroti, il quale non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro, ch’hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d’ogni dubbio la superarono (...)*”. *Op. cit.*, p. 555. Segundo Barocchi, a referência aos antigos “não se trata mais de uma idealizante interpretação seletiva, mas de uma criatividade que vence a natureza na superação de todo cânone”. *Scritti d’arte del Cinquecento I – Generalia, arte e scienze, el arti*, p. 31.

<sup>74</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 27.

*movimentos altivos, que demonstram minuciosamente toda dificuldade da arte (...) Quem vê uma só figura de Michelangelo, as vê todas.*<sup>75</sup>

Opondo-se a isso, Vasari comenta, na edição de 1568 de sua *Vita*, que o “homem singular”

*(...) não quis pintar outra coisa que a perfeita e proporcionadíssima composição do corpo humano e em diversas atitudes; não apenas isso, mas também os afetos das paixões e os contentamentos do espírito (...), e mostra o caminho da grande maneira e dos nus e quanto saiba nas dificuldades do desenho, e finalmente abriu o caminho à facilidade desta arte na sua intenção principal, que é o corpo humano (...).*<sup>76</sup>

O afresco encontra defensores mesmo em figuras tão improváveis quanto frate Aurelio Sichellino, o padre inquisidor do processo movido contra Paolo Veronese em 1573. Ao tentar defender sua *Última ceia*, comenta Veronese a respeito do afresco da Sistina:

*Michelangelo em Roma, (...) dentro da Capela Pontifical pintou nosso Senhor Jesus Cristo, a sua mãe e São João, São Pedro e a Corte Celeste, as quais foram todas feitas nuas, da Virgem Maria em diante, em atos diversos (...) e com pouca reverência.*<sup>77</sup>

A que replica o inquisidor:

*Não sabeis vós que pintando o juízo universal, no qual não se presumem vestidos, ou coisas semelhantes, não ocorreriam pintar vestes, e naquelas figuras não há coisa que não seja de espírito, não há bufões, nem cães, nem armas, nem semelhantes bufonarias.*<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> “(...) vi confermo che, quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miraculoso e sopra umano (...); ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficoltà dell'arte. (...) Chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte”. Apud BAROCCHI, P. *Scritti d'arte del Cinquecento IV – Pittura I*, p. 825.

<sup>76</sup> “(...) non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo (...), e mostra la via della gran maniera e degli ignudi e quanto e' sappi nelle difficoltà del disegno, e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano (...)”. VASARI, *Op. cit.*, p. 1230.

<sup>77</sup> “Michel Agnolo in Roma, (...) dentro la Cappela Pontifical vi è depento il nostro Sig. Jesu Christo, la sua madre e San Zuane, San Pietro et la Corte Celeste, le quali tutte son fatte nude, dalla Vergine Maria in poi, in atti diversi (...) et con poca reverentia”. Apud PALLUCCHINI, R. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>78</sup> “Non sapete voi che depengendo il giuditio universale, nel quale non si presume uestiti, o simil cose, non occorra dipinger veste, et in quelle figura non vi è cosa se non di spirito, non vi sono buffoni, nè cani, nè arme, nè simili buffonarie”. *Ibidem*.

Defesa curiosa por vir de um inquisidor. A menção à ausência de vestes, e sua condescendência ao fato, embora muitas vezes outorgada pela Igreja e também pela tradição iconográfica medieval<sup>79</sup>, choca-se com outra tradição que remonta a Maurice de Sully, que no século XII especifica os motivos pelos quais as almas deveriam ressuscitar vestidas, e especialmente com o clima contra-reformístico e o conseqüente puritanismo do ambiente artístico e religioso.

...

## 2. Elementos iconográficos polêmicos

**A**lém dos nus e toda a problemática causada pelo *decorum*, vários outros pontos polêmicos foram levantados por seus detratores. Como já foi comentado, a inclusão das figuras pagãs de Caronte e Minos foi considerada uma afronta à Igreja de Roma. Como poderia Michelangelo, na principal capela da cristandade, retratar figuras retiradas diretamente da mitologia grega, com todas suas depravações e ensinamentos contrários à fé cristã? Minos particularmente, por ser fruto da relação entre Europa e Zeus disfarçado em touro. Essa passagem mitológica foi interpretada em chave religiosa a partir do *Trecento*: Europa seria a alma que Cristo – oculto sob a forma de touro – ajuda a atravessar o mar da vida terrena desde a praia do pecado original até ao porto da salvação<sup>80</sup>. Entretanto, ela também poderia ser vista por uma ótica muito mais erotizada: o relato de uma jovem que mantém relações com um touro não poderia ser vista com bons olhos pela Contra-reforma. O que dizer do fruto dessa relação sendo representado na parede do altar da Capela Sistina?

Shrimplin, no entanto, critica essa interpretação. Para ela, a intenção de Buonarroti era outra. Para a autora, ambos os personagens mitológicos deveriam ser interpretados como os demônios da tradição cristã. “Sua inclusão por Dante ou Michelangelo não torna quem os usou ‘pagão’”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Cf. *supra*, p. 43.

<sup>80</sup> Cf. LUCHINATI, C.A. “Il toro e la fanciulla” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º180, julho-agosto de 2002, p. 11.

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p. 181.

A ausência de auréolas nos santos, anjos e mártires não pode ser entendida como uma transgressão de Michelangelo, embora Carlos Borromeo escrevesse em suas *Instructiones* que os santos devessem ser representados com os halos e seus atributos determinados<sup>82</sup>. Durante toda a Idade Média o uso de círculos dourados ao redor da cabeça dos santos foi bastante comum. Giotto foi o primeiro a tornar tais círculos ligeiramente elípticos, de acordo com as regras de uma perspectiva rudimentar, insinuando a profundidade necessária para encaixá-los no mundo real que buscava retratar. Tornaram-se nesse momento objetos tão reais como quaisquer outros. Durante o Renascimento, as auréolas transformaram-se progressivamente em finos halos, até desaparecerem enfim por completo na obra de Piero della Francesca<sup>83</sup>. Exemplos não faltam mesmo nos diversos afrescos quattrocentistas da Capela Sistina. A questão da ausência de asas nos anjos, no entanto, é mais complexa.

Não se sabe ao certo a origem iconográfica das asas para os anjos. Tradicionalmente, são o símbolo da missão divina, e é por isso que anjos, arcanjos, serafins e querubins são representados desse modo<sup>84</sup>. Embora haja esta tradição, a representação de anjos sem asas não é uma idéia original de Michelangelo<sup>85</sup>. Considerando-se o que é estabelecido pela tradição, o artista poderia estar querendo expressar que, no dia do Juízo final, cessa também a missão dos anjos. A interpretação dada pelos críticos, entretanto, parece ter sido outra, como esclarece De Maio:

*Para além de seu materialismo iconográfico, estes [os críticos] captaram o que havia de revolucionário; o homem, o anjo e Cristo estão libertos dos vínculos aos emblemas: tornam-se simbólicos sua mesma nudez e seu igual drama.*<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Borromeo afirmava também que, em último caso, dever-se-ia escrever o nome do santo embaixo de sua figura, para evitar tanto quanto possível qualquer tipo de confusão. Cf. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>83</sup> Os elementos da tradição medieval são abandonados nas figuras sacras de Piero della Francesca. O pintor aretino acreditava que essas figuras não precisariam de símbolos para mostrar em plenitude sua natureza divina.

<sup>84</sup> Cf. FERGUSON, G. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>85</sup> Há anjos sem asas mesmo em exemplos primitivos, como na igreja de Santa Maria Maggiore, em Roma. No Renascimento, Donatello e Leonardo estão entre os artistas que também os representaram assim, na *Anunciação* de Santa Croce e no *Batismo* de Verrocchio, respectivamente. Cf. SHRIMPLIN, V. *Op. cit.*, p. 168, nota 143.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 07.

No mesmo texto citado anteriormente, Borromeo determina também que os anjos devem ter asas<sup>87</sup>, de modo que não haja confusão entre as figuras – e é exatamente isto que faz Michelangelo, como precisou De Maio. Ao eliminar os atributos tradicionais dos anjos, o artista cria uma unidade no afresco. Anjos, santos e homens parecem se equiparar, pois não há elemento de diferenciação entre eles. Quem está auxiliando os ressuscitados a ascender ao céu, anjos ou humanos solidários? O que causou grande polêmica foi a equiparação entre o divino e o humano<sup>88</sup>; foi também um dos motivos para a interpretação do *Juízo final* como herético.

Os anjos trombeteiros também foram alvo de críticas. Gilio objetou que Michelangelo os representou todos juntos, embora nas Escrituras esteja explicitado que eles seriam enviados aos quatro cantos da terra<sup>89</sup>. Buscando erros de Michelangelo em qualquer detalhe, seria natural que Gilio considerasse errônea a interpretação do artista. Entretanto, embora fosse realmente inédita, ao representá-los em um grupo compacto, a interpretação de Buonarroti não escapa totalmente à tradição: de fato, não são muitos os exemplos a figurar os anjos trombeteiros nos “quatro cantos da terra”<sup>90</sup>.

Gilio criticou também os anjos nas lunetas, escrevendo que os esforços das figuras

*(...) devem ser sempre correspondentes ao tema, à pessoa, ao local, à dignidade, ao tempo e a qualquer outra coisa que possa render-se às pessoas que se pintam. Por isto não louvo os esforços que fazem os anjos no Juízo de Michelangelo, digo daqueles que sustentam a cruz, a coluna e os outros mistérios sagrados, os quais representam mais dançarinos ou malabaristas do que anjos: ou seja que o anjo sustentaria sem esforço todo o globo da terra, que dirá uma cruz ou uma coluna ou similar(...).*<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Cf. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>88</sup> Foi o que ocorreu, por exemplo, com Gilio: “irritou-se particularmente, como depois Burckhardt, com os anjos sem asas e pelos santos sem auréola, isto é pelo igualamento das criaturas no drama universal, além dos nus”. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 33. Sobre os santos e os anjos, escreve também Aretino em sua célebre carta: “*ed egli nel soggetto di sì alta istoria mostra i santi e gli Angeli, quegli senza veruna terrena onestade, e questi privi d’ogni celeste ornamento*”. ARETINO, P. *Op. cit.*, p. 756.

<sup>89</sup> Mt 24, 31. Cf. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>90</sup> Vide supra, p. 88.

<sup>91</sup> “*(...) deono esser sempre corrispondenti al soggetto, a la persona, al luogo, a la dignità, al tempo et ad ogni altra cosa che possa cadere ne le persone che si dipingono. Per questo io non lodo gli sforzi che fanno gli angeli nel Giudizio di Michelagnolo, dico di quelli che sostengono la croce, la colonna e gli altri sacrati misteri, i quali più tosto rappresentano mattacini o giocolieri che angeli: conciossia che l’angelo*

Gilio em seguida retoma o argumento da arte preponderando sobre a fé, escrevendo que Michelangelo deveria “tê-los feito [os anjos] com aquela reverência que se convém ao anjo, e não à arte (...)”<sup>92</sup>. E conclui sua crítica tratando especificamente das *Arma Christi*:

*Depois penso que aqueles mistérios sagrados não apareceriam no céu materialmente como foram [representados], mas como fogo lampejante e esplendente, como já aparecera a cruz a Constantino imperador (...). O mesmo direi da cruz, que não será tão malfeita que sejam necessárias tantas piruetas para segurá-la, nem tantos dançarinos para fazer macaquices no alto; ou seja que se a levou sobre as costas nosso Salvador, quando pelo sangue perdido estava todo débil e fraco (...); tanto mais a poderá levar um anjo.*<sup>93</sup>

Aqui Gilio condena os amaneiramentos típicos da arte do período. O que de resto já havia sido discutido também por outros críticos, especialmente Dolce<sup>94</sup>. O excessivo maneirismo, para eles, prejudicaria o efeito da obra. Gilio comenta que isso diminui a beatitude dos santos:

*Deve portanto o prudente pintor cuidar para não fazer em suas figuras esforço impróprio e que não convenha às pessoas, ao tema e ao local, à idade e ao tempo.*<sup>95</sup>

As críticas, no fundo, giram sempre em torno do *decorum*.

...

---

*sosterrebbe senza fatica tutto 'l globo de la terra, non che una croce o una colonna o simili (...)*". BAROCCHI, P. *Op. cit.*, p. 850.

<sup>92</sup> “Sarebbe stata a mio giudizio molto più la gloria e la grandezza loro in farli con quella riverenza che si conviene a l'angelo, e non a l'arte”. *Ibidem*.

<sup>93</sup> “Dopo penso che quei sacratí misteri non appariranno in cielo materialmente come furono, ma a guisa di fuoco lampeggianti e splendenti, come già appare la croce a Costantino imperatore (...). Il medesimo dirò de la croce, che non sarà tanto sconfatta che vi bisogni tante moresche a tenerla, né tanti mattacini a farvi su le bagatelle (...); conciossia che la portò su le spalle il Salvator nostro, quando per lo sparso sangue era tutto debile e fiacco (...); tanto più la potrà portare un angelo”. *Idem*, p. 851.

<sup>94</sup> Escreve Dolce em seu *Lettere di diversi eccellentissimi uomini raccolte da diversi libri, a messer Gasparo Ballini* que “direte voi che la varietà è negli atti, che sono tutti diversi l'uno dall'altro. Rispondo che in questa istessa varietà v'è una medesima somiglianza di scorti, di fierezze e di moscoli”. *Idem*, pp. 783 e 784. Também no *Dialogo della pittura* escreve Dolce sobre isso, ao escrever que “chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte”, como já foi comentado anteriormente. Cf. *supra*, p. 142

<sup>95</sup> “Deve dunque il prudente pittore avvertire di non far fare a le sue figure sforzo disdicevole e che non convenga a le persone, al soggetto et al luogo, a l'età et al tempo”. *Idem*, p. 851.

### 3. A figura do Cristo

**E**mbora o uso excessivo de nus tenha sido a principal fonte de críticas e detrações, o Cristo sistino também chamou grande atenção, desde sua descoberta. O ponto mais polêmico era a ausência de barba em Seu rosto, além do próprio corpo retratado seminú. Na carta endereçada aos Gonzaga, Sernini escrevera que os cardeais censuravam Michelangelo por ter retratado um Cristo sem barba e jovem demais, e que, além de tudo, deixava a desejar quanto à Sua majestade<sup>96</sup>. Deve-se entretanto ressaltar que Michelangelo não foi o único artista de seu tempo a retratar a Cristo sem a característica barba. Embora evidentemente menos usual, esse tipo de representação pode ser encontrado em exemplos como o *Cristo ressurrecto* de Rosso Fiorentino, na *Ceia de Emaús* de Pontormo e mesmo na *Flagelação* de Sebastiano del Piombo<sup>97</sup>.

Os olhares de reformistas católicos radicais viam na figura do Cristo sem barba – que parecia privado de Sua majestade – alusões pagãs: não seria o Senhor Juiz, mas sim um deus apolíneo grego. De fato, o rosto do Cristo lembra o *Apolo do Belvedere* helenístico, descoberto em 1491 e já nessa época parte da coleção papal de antigüidades. O cabelo do Cristo, particularmente, remete ao penteado da estátua helenística, característico da última grande expressão da arte grega. É sabido que a arte greco-romana exerceu grande influência sobre Michelangelo, desde sua juventude. O impacto que o grupo do *Laocoonte* teve sobre o jovem artista em 1504, quando descoberto nas ruínas da Roma antiga, é bastante conhecido. No caso específico do Cristo sistino, porém, a questão se desdobra de modo mais complexo, exatamente por estar figurado na capela papal.

Michelangelo possivelmente desejava ressaltar a dignidade de Cristo através do uso de protótipos clássicos, reflexo uma vez mais de sua formação humanista<sup>98</sup>. Sendo o Filho

---

<sup>96</sup> Cf. PASTOR, L. *Op. cit.*, p. 744.

<sup>97</sup> Cf. SHRIMPLIN, V. *Op. cit.*, p. 155.

<sup>98</sup> O Cristo sistino, em última análise, não apresenta um protótipo clássico. Como ressalta, porém, Kenneth Clark, “apesar de suas proporções não-gregas (...), este Pantocrator permanece apolíneo”. *Op. cit.*, p. 63. Michelangelo, na verdade, parece ligado mais à expressividade corporal do grupo do *Laocoonte* – cuja

de Deus, o Senhor que retorna para julgar os vivos e os mortos, deve apresentar toda Sua grandeza e toda Sua beleza através de uma perfeição corpórea. O Cristo deve ser a figura mais digna e mais bela de todo o afresco. Sua beleza espiritual estaria refletida através de Sua beleza física – eco ainda de uma noção medieval difundida especialmente por Santo Tomás de Aquino.

A opinião de que o Cristo de Michelangelo lembrava um deus pagão, no entanto, não é de todo equivocada. A idéia de representá-lo como um deus mitológico pode lhe ter vindo através da leitura da *Commedia*: Dante, com efeito, compara Cristo a *Sommo Giove*<sup>99</sup>. Para os críticos do afresco, tal liberdade seria inadmissível: como estabelecer qualquer tipo de relação entre o Filho de Deus e uma simples divindade pagã? Não por acaso, assim como o próprio Michelangelo, também Dante foi acusado, pela Contra-reforma, de heresia e ateísmo<sup>100</sup>.

É preciso considerar, entretanto, que a equiparação entre um deus grego – Zeus ou Apolo, por serem as mais importantes divindades masculinas do Olimpo – e Cristo não é uma novidade. Nos primórdios do cristianismo esta foi uma prática comum, com o objetivo de arrebanhar novos fiéis: ao reconhecer na figura de Cristo a imagem do próprio deus a quem prestava culto antes de sua adesão à nova fé, o recém-convertido aceitava melhor a nova religião. Exemplares de obras que atestam isto não faltam, especialmente bizantinos.

Representar Cristo como um homem com barba e longos cabelos nada mais é do que uma convenção: não há, efetivamente, retratos de época de Jesus<sup>101</sup>. Até o século VI, circulavam dois modelos básicos de representação: o Cristo como é figurado ainda hoje e o

---

exuberância muscular não encontra eco em modelos anteriores – do que às proporções clássicas. Isto já ocorre nas obras de sua juventude. Como escreve Clark sobre os *ignudi* do teto da Sistina, “(...) vemos o quanto Michelangelo poderia se distanciar, já em 1512, da proporção clássica ortodoxa (...). No entanto, os aceitamos [os corpos] porque uma força rítmica atrativa impele toda inflexão do corpo humano diante de si”. *Idem*, p. 209.

<sup>99</sup> “*E se licito m'è, o Sommo Giove/ che fosti in terra per noi crucifisso,/ son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?*”. *Purg.* VI, 118 a 120.

<sup>100</sup> Não apenas devido ao Cristo, mas também, possivelmente, por causa de Minos e Caronte. Cf. DE MAIO, R. *Op. cit.*, p. 08.

<sup>101</sup> Quer a tradição que São Lucas, um dos apóstolos de Cristo, teria desenhado Seu rosto – e, por isso, tornou-se o padroeiro dos pintores. Infelizmente, o desenho foi perdido, não havendo vestígios das reais feições de Jesus.

Cristo jovial e sem barba – o Cristo-Apolo. Ao contrário do que se poderia esperar, era este o modelo mais comum, enquanto o Cristo com barba era visto com restrições em várias localidades. Em Bizâncio, na época do bispo Gennadios de Constantinopla (458-471), um pintor foi punido porque “ousou pintar o Salvador à semelhança de Zeus”. O bispo, ao curar suas mãos deformadas, instruiu-o de que “o outro modelo de Cristo, com cabelos curtos e frisados, é o mais autêntico” – ou seja, o modelo grego clássico, usado nas representações de Apolo<sup>102</sup>. O modelo com barba prevaleceu no fim por ser considerado mais forte e apelativo.

Há ainda outro ponto fundamental para a preponderância deste tipo: todos os grandes deuses masculinos da Antigüidade apresentavam a testa larga, os longos cabelos e a barba espessa que caracterizavam Zeus, o principal deus do Olimpo grego. Cristo, o Filho de Deus, o Juiz dos vivos e dos mortos, jamais poderia ser visto como menos poderoso do que essas divindades pagãs<sup>103</sup>.

A equiparação entre Cristo e Apolo apresenta ainda outras implicações teológicas fundamentais. De acordo com Loren Partridge, era comum durante o Renascimento considerar Apolo, deus do sol e da sabedoria, como a prefiguração clássica de Cristo: este seria o *sol iustitiae*, o sol da justiça no dia do Juízo final<sup>104</sup>. Como explica também Kenneth Clark, “voltamos ao mais primitivo aspecto de Apolo, a energia solar que cria e destrói, a personificação do *sol iustitiae*”<sup>105</sup>. Uma inscrição colocada em 1529 no salão de audiências do Palazzo Vecchio em Florença referia-se a igualmente a essa noção:

*Sol da justiça  
Cristo nosso Deus  
reina eternamente.*<sup>106</sup>

Ao se referir a Cristo como *sol*, alude-se à sua capacidade de irradiar luz e iluminar toda a humanidade<sup>107</sup>. Há diversas passagens bíblicas que se referem a Cristo como a “luz

---

<sup>102</sup> Apud MATHEWS, T.F. *The art of Byzantium*. Londres, Everyman Art Library, 1998, p. 51.

<sup>103</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, p. 144.

<sup>105</sup> *Op. cit.*, p. 63.

<sup>106</sup> “*Sol iustitiae/ Christus Deus noster/ Regnat in aeternum*”. Apud HIBBARD, H. *Op. cit.*, p. 246.

do mundo”, especialmente a seguinte passagem de João, atualmente considerada de fundamental importância para Michelangelo e seu *Juízo*: “Então Jesus tornou a falar-lhes, dizendo: eu sou a luz do mundo; quem me segue, de modo algum andará em trevas, mas terá a luz da vida”<sup>108</sup>.

A luz sempre foi de grande importância para o cristianismo. O Gótico inclusive notabilizou-se por sua estética da luz, teorizada pelo abade Suger a partir dos textos do Pseudo-Dionísio<sup>109</sup>. Como esclarece Shrimplin, “os mistérios bíblicos foram desde o princípio explicados por metáforas da luz”<sup>110</sup> – já o livro do Gênesis, que abre o Antigo Testamento, inicia-se exatamente colocando a luz como o elemento primordial de todos os seres:

*Disse Deus: haja luz. E houve luz.  
Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas.  
E Deus chamou à luz dia, e às trevas noite.  
E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro.*<sup>111</sup>

A analogia entre Cristo e a luz, portanto, encontra respaldo nas Sagradas Escrituras. Especificar tal luz como a luz do sol, o corpo celeste que possibilita a existência da vida, parece lógico e natural – afinal, foi Cristo quem, através de Seu sacrifício, nos salvou da morte. Como foi visto, as igrejas cristãs tendiam a ser construídas seguindo a orientação

---

<sup>107</sup> Shrimplin escreve que “além da conveniência da analogia entre Cristo e o deus sol, também há implicações teológicas mais amplas. Por exemplo, a adoção do festival pagão do solstício de inverno para a celebração do nascimento de Cristo parecia apropriado na ausência de evidência escritural para a data precisa. Parecia adequado que o Salvador nascesse no momento em que o sol começa a ascender, para trazer vida nova ao mundo ‘morto’”. *Op. cit.*, p. 131. Os primórdios do cristianismo, mais uma vez, estão mesclados a cultos pagãos.

<sup>108</sup> 8, 12.

<sup>109</sup> Influenciado pelo pensamento neoplatônico do século V, o Pseudo-Dionísio começa seus escritos com uma passagem de São Tiago, em que Deus é considerado “Pai das luzes” (Tg 1, 17). Para ele, o bem supremo estaria em entender o quão incompreensível é Deus, não podendo, portanto, ser descrito. Cf. DE BRUYNE, E. *Historia de la estética* (trad. Armando Suarez). Madrid, B.A.C., 1963, p. 252.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 129. Sobre Deus como luz, além das passagens de São Tiago e São João, já comentadas anteriormente, ver também 2Sm 22, 29 (“Porque tu, Senhor, és a minha candeia; e o Senhor alumiará as minhas trevas”); Jó 18, 5 (“Na verdade, a luz do ímpio se apagará, e não resplandecerá a chama do seu fogo”); Sl 27, 1 (“O Senhor é a minha luz e a minha salvação; a quem temerei?”); Pr 4, 18 (“Mas a verdade dos justos é como a luz da aurora que vai brilhando mais e mais até ser dia perfeito”); Is 9, 2 (“O povo que andava em trevas viu uma grande luz; e sobre os que habitavam na terra de profunda escuridão resplandeceu a luz”); ITm 6, 16 (“Aquele que possui, ele só, a imortalidade, e habita em luz inacessível; a quem nenhum dos homens tem visto e nem pode ver, ao qual seja honra e poder sempiterno. Amém”); 1Jo 1, 5 (“E esta é a mensagem que dele ouvimos, e vos anunciamos: que Deus é luz, e nele não há trevas nenhuma”); *et passim*.

leste-oeste, em uma referência exatamente a Cristo como a luz que emana do sol. E mesmo um homem com a autoridade teológica de Santo Agostinho não se furta a fazer esta interpretação<sup>112</sup>.

No Gótico, essa analogia torna-se ainda mais evidente através dos vitrais: segundo o abade Suger, a janela representaria a Virgem Maria, a *fenestra coeli*, pois foi por meio dela que Deus fez entrar Cristo, a luz do mundo, no plano terrestre<sup>113</sup>.

Especificamente relacionado ao Cristo do Juízo final, há o trecho do Apocalipse que diz que “Sua face era como o sol”<sup>114</sup>. Assim como a referência ao sol da justiça, o conceito de Cristo como juiz sendo representado como o sol no momento do julgamento parece se relacionar diretamente com a interpretação que Michelangelo deu à sua figura: a substituição da tradicional mandorla pelo simples fundo amarelo atrás de Cristo evoca de fato o sol, conferindo também ao afresco toda a luminosidade que se espera emanar d’Ele. Esta evocação à luminosidade do sol já havia sido percebida pelos contemporâneos de Michelangelo: em várias gravuras com cópias do *Juízo*, os artistas criaram raios que partem do Cristo e se difundem pela obra<sup>115</sup>.

A associação entre Cristo e Apolo nos primeiros séculos do cristianismo, no entanto, não se restringia à mera semelhança física. O Cristo era, por vezes, efetivamente figurado como o Apolo, como fica evidente em um mosaico no teto de uma necrópole pré-constantiniana, atualmente sob a basílica de São Pedro, de inícios do século IV (figura 20). Aqui, Cristo aparece como Apolo, cavalcando glorioso seu carro pelo céu<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> Gn 1, 3-5.

<sup>112</sup> Cf. *supra*, p. 73.

<sup>113</sup> Cf. CAMILLE, M. *Gothic art: visions and revelations of the Medieval world*. Londres, Everyman Art Library, 1996, pp. 42 e 54. Seguindo a mesma linha de raciocínio, a Anunciação era tradicionalmente associada à propagação da luz porque Maria concebeu Cristo sem qualquer ruptura material de seu corpo. *Idem*, p. 51.

<sup>114</sup> Ap 10, 1.

<sup>115</sup> Como por exemplo a gravura de Martinus Rota, de 1569 e atualmente na Bibliothèque Nationale de Paris, reproduzida em SHRIMPLIN, V. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>116</sup> Cf. LASSUS, J. *O mundo da arte: cristandade clássica e bizantina* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 23.

Michelangelo, então, estaria, na verdade, seguindo uma tradição que remonta aos primórdios do cristianismo, o que jamais foi compreendido por seus críticos. Por mais liberdades que Buonarroti possa ter tomado ao idealizar seu Cristo, inspirando-se em um deus grego, Ele é, de todo modo, o rei da majestade terrível, o juiz das justas penas – *rex tremendae maiestatis, iuste iudex ultionis* – como o descreve Tommaso da Celano em seu *Dies irae*<sup>117</sup>. O Cristo de Michelangelo é a imagem perfeita do Senhor juiz no momento da decisão final. Não importa a opinião que se tenha da obra de Buonarroti. Seu afresco parece ter se tornado, tanto para seus detratores quanto admiradores, a representação plena do último dia.

---

---

<sup>117</sup> Apud PASTOR, L. *Op. cit.*, p. 748.

## CONCLUSÃO

Como pôde ser visto pelo presente trabalho, o *Juízo final* de Michelangelo foi uma grande revolução quando descoberto em 1541. Os artistas acorriam à Capela Sistina em busca de novos modelos, novos parâmetros para sua própria arte. O afresco tornou-se, desde então, a nova *scuola del mondo*, como o fora um dia a *Batalha de Cascina*.

Fundamental para a formação dos novos artistas, e também para as discussões artísticas de seu tempo, o *Juízo* sistino também teve papel preponderante no meio religioso. O episódio de Paulo III que, ao vislumbrar pela primeira vez o afresco em sua plenitude, ajoelha-se diante dele e pede perdão por suas faltas, ainda que possuindo um caráter estritamente anedótico, demonstra bem o impacto que a obra poderia causar entre os religiosos e fiéis. Impacto que não passou despercebido pelos contra-reformistas, preocupados com as possíveis conseqüências negativas de uma obra tão influente com tamanha profusão de nus – além de outras heresias –, especialmente entre os protestantes. Para muitos, o *Juízo* sistino poderia acirrar ainda mais as críticas destes contra o papado e a Igreja de Roma, exatamente no momento em que se buscava fortalecê-los.

Os opositores do afresco – não apenas teólogos, mas também escritores e teóricos da arte – criticavam o excesso de liberdade concedido a Michelangelo para idealizar seu *Juízo final*. Nem mesmo Paulo III foi poupado: um carta anônima de 1549 aponta como um dos pecados do papa Farnese a tolerância dos nus no afresco sistino. Para esse e outros autores, as conseqüências da liberdade obtida por Michelangelo foram uma obra que carecia de verdade religiosa, preocupada apenas com o deleite artístico, e não com questões morais e teológicas. O artista foi muitas vezes considerado herético, e o alcance das críticas foi já discutido, não apenas neste trabalho, mas pelos mais diversos e renomados autores: o *Juízo final* foi censurado e, após a morte de Michelangelo, as partes consideradas indecorosas cobertas por Daniele da Volterra, *il braghettone*. Sucessivamente, intervenções diversas nos séculos seguintes foram cobrindo outras partes. De fato, Daniele, admirador do artista florentino, foi bastante discreto em suas coberturas, excetuando-se, naturalmente,

a mutilação causada às figuras de são Biagio e santa Catarina. Felizmente, restaurações realizadas na década de 1990 retiraram quase todas as intervenções posteriores a Daniele. As suas coberturas foram mantidas por serem consideradas um documento histórico, fruto dos conflitos religiosos entre católicos e protestantes, e da renovação espiritual que a eles se sucederia.

De Maio considera que os críticos não compreenderam o que havia de revolucionário no afresco sistino. O *Juízo final*, realmente, possui um enorme impacto visual quando observado pela primeira vez. Pouco parece lembrar os modelos medievais dos tímpanos franceses ou das pinturas italianas. Entretanto, como foi discutido neste trabalho, uma observação mais acurada do *Juízo* sistino consegue perceber, sob a composição única criada por Michelangelo, elementos comuns entre o afresco e a tradição iconográfica precedente. Detalhes como os anjos trombeteiros, a apresentação dos instrumentos da Paixão de Cristo, a ressurreição dos corpos, o grupo dos eleitos ao redor de Cristo, os condenados sendo arrastados para o Inferno. Detalhes que se repetem em quase todos os modelos encontrados. Mesmo a inserção de figuras como Caronte e Minos – vítimas de um ataque feroz por parte dos críticos, posto que figuras pagãs no coração do Estado papal – não é fruto apenas da originalidade de Michelangelo. De fato, já Signorelli as havia introduzido em seu ciclo de afrescos em Orvieto. E sua inclusão na *Commedia* dantesca poderia parecer respaldo suficiente para Buonarroti. Enganou-se aí o artista: assim como ele, também Dante seria considerado herético pela Contra-reforma.

Pontos de críticas e ataques de seus detratores foram muitos, mas talvez a polêmica sobre o afresco tenha sido gerada especialmente pela profusão de nus presentes no *Juízo* sistino. Vozes como as de Pietro Aretino, possivelmente o maior opositor do afresco no século XVI, que considerava o *Juízo final* mais condizente com “as paredes de um banho delicioso” do que com as “fachadas de um coro supremo”. Se Aretino pudesse talvez receber críticas ainda mais ferozes do que Michelangelo por seus poemas de teor erótico, o julgamento de autoridades eclesiásticas como Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti mereceram a atenção de setores diversos da sociedade da época. Opiniões que seguiam em paralelo à discussão sobre as imagens no Concílio de Trento, os textos de Gilio e Paleotti

mostram como os argumentos contra-reformísticos já se sedimentavam entre os teólogos e intelectuais, mesmo antes do encerramento do Concílio e da publicação da bula. Como foi visto, para a maior parte de seus críticos Michelangelo parecia estar preocupado antes com as questões artísticas do que com as religiosas, demonstrando pouco cuidado e espiritualidade na realização de um tema tão importante para o cristianismo quanto o Juízo final.

O Cristo sistino foi, juntamente com os nus, um dos maiores alvos de críticas, não somente por parecer privado de Sua majestade, mas também – e principalmente – por estar assemelhado ao deus Apolo. Mas se a analogia entre Cristo e Apolo é, por um lado, fruto de uma interpretação humanista que compreendia o deus grego como uma prefiguração de Cristo, o sol da justiça no dia do Juízo final, por outro lado também poderia ser remetida a uma tradição cristã muito mais antiga, ainda dos primórdios do cristianismo.

Ao finalizar esta pesquisa, espera-se ter conseguido mostrar com clareza que, por mais revolucionário que seja o *Juízo final* de Michelangelo – e de fato o foi para sua época, e o é ainda hoje para nós –, o afresco sistino insere-se na grande tradição iconográfica do Juízo final. Buonarroti soube conciliar, como poucos saberiam fazer, genialidade artística e verdade religiosa: após admirar seu afresco, tem-se a certeza de que não poderá ser de outro modo o fim dos tempos.

*Homo, memento finis, et in aeternum non peccabis.*

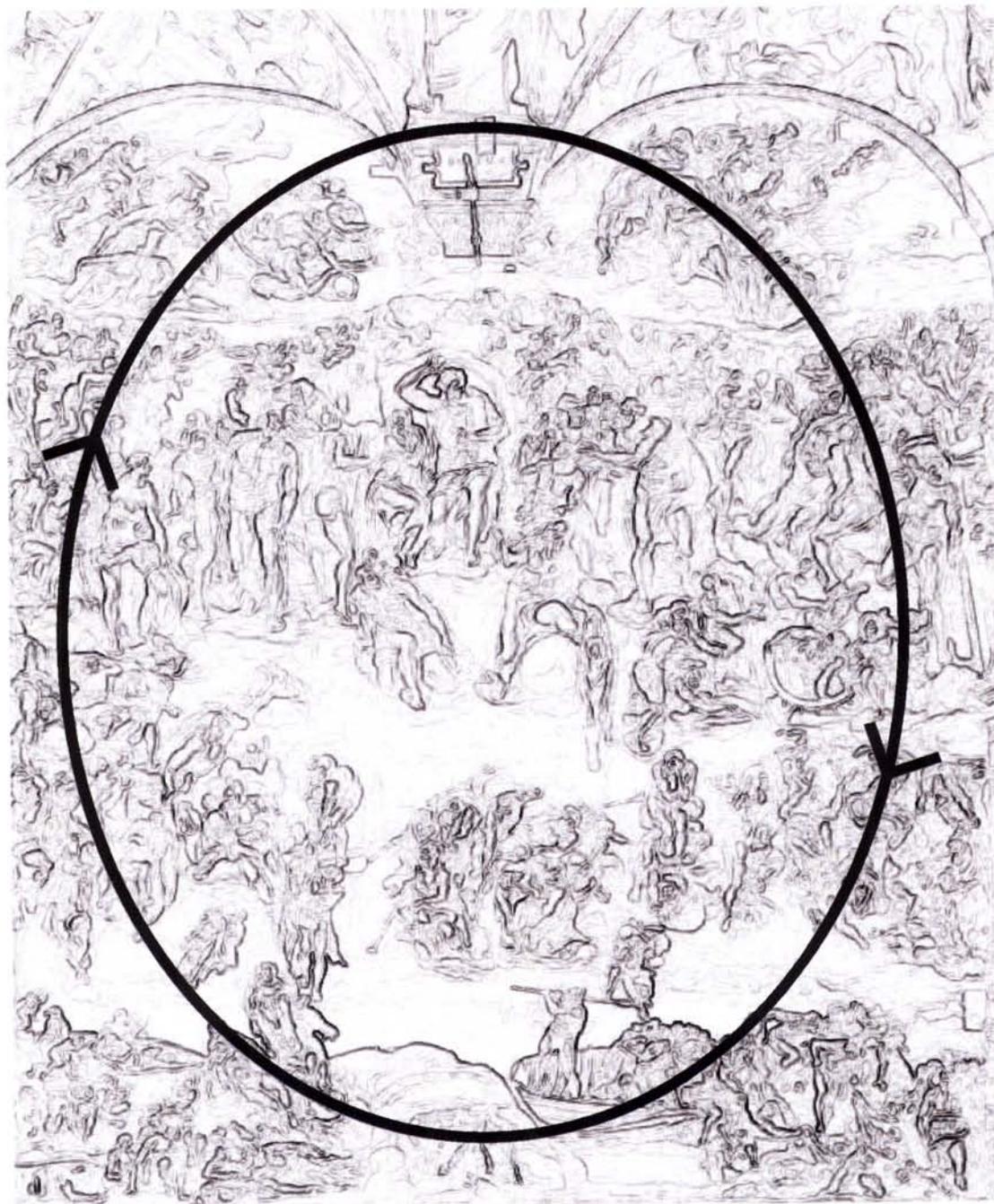
---

---

## ANEXO – IMAGENS



Michelangelo Buonarroti  
*Juizo final*, 1536-41  
Afresco, ca. 14 x 13,8m  
Capela Sistina, Roma



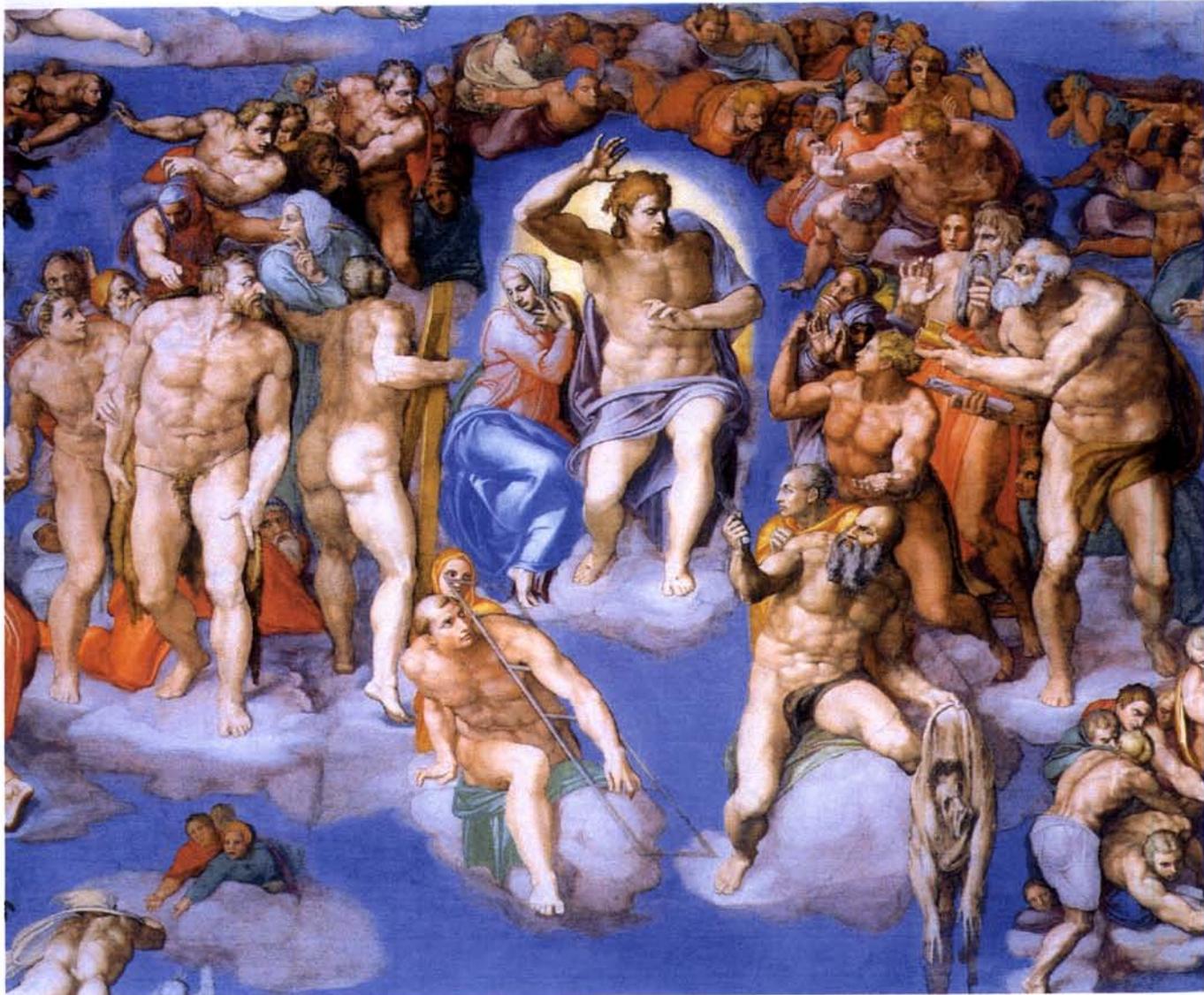
Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Esquema mostrando circularidade da composição



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Esquema mostrando bandas superpostas



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: Cristo juiz e Virgem Maria



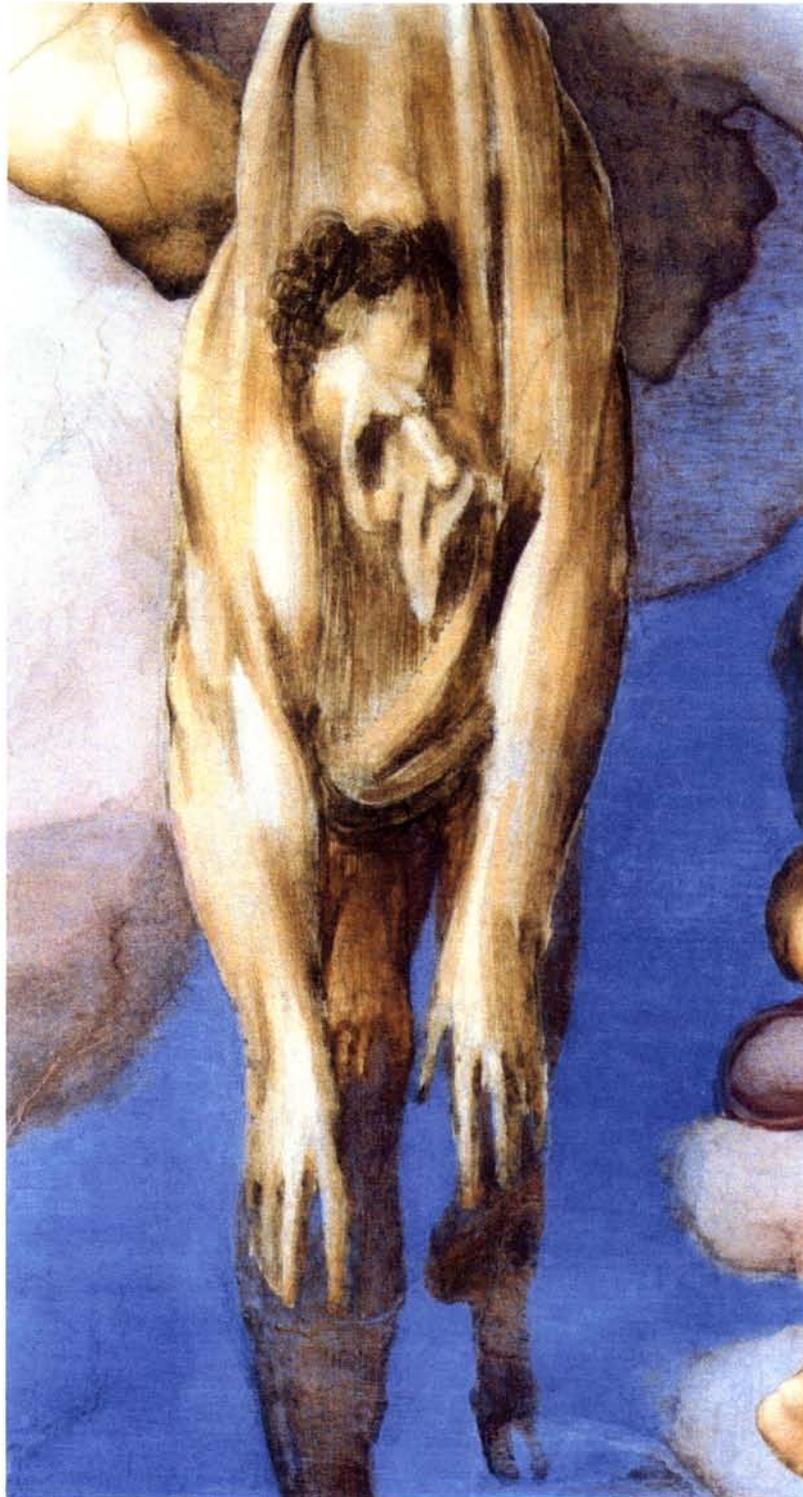
Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: santos ao redor do Cristo



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: grupo dos mártires



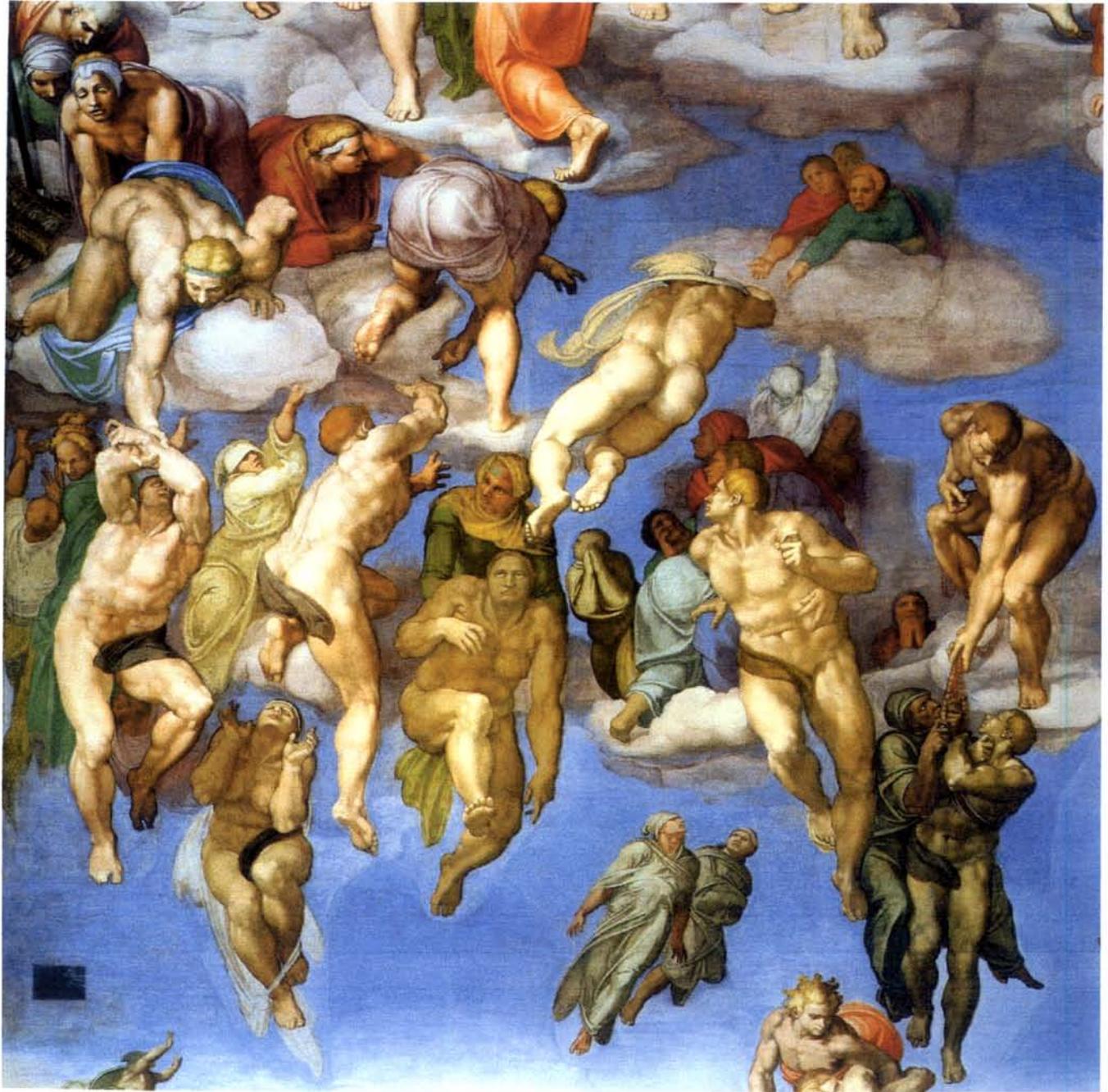
Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: anjos trombeteiros



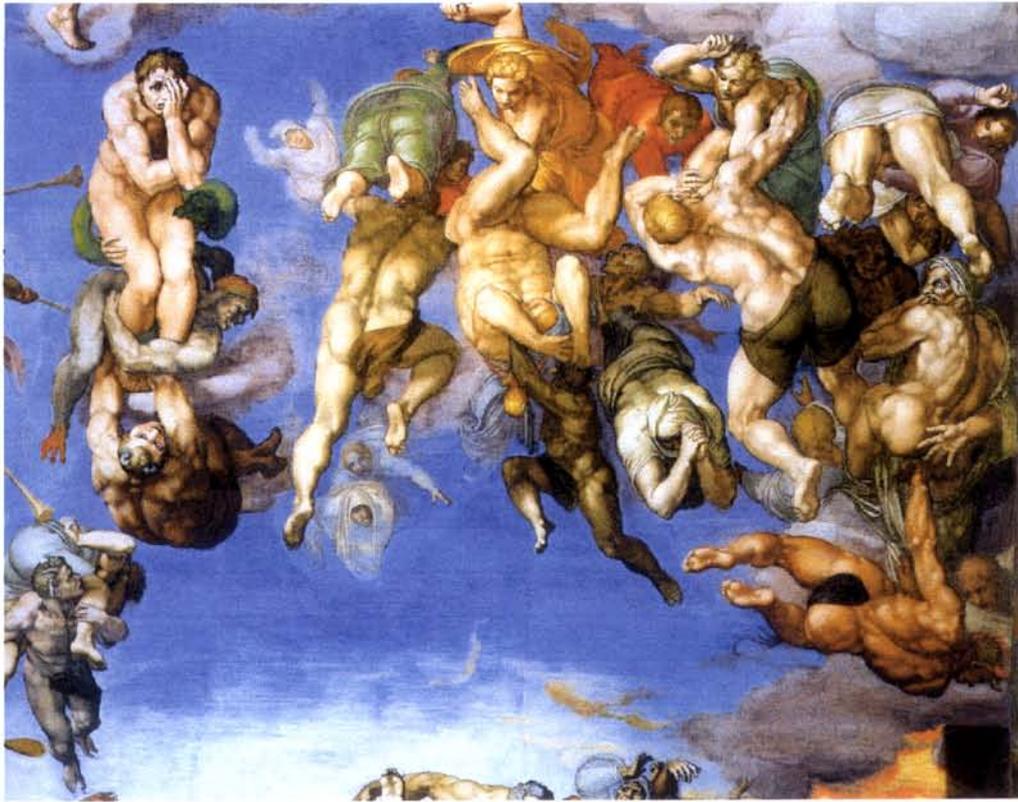
Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: auto-retrato na pele de São Bartolomeu



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: ressurreição dos corpos



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: grupo dos eleitos



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: grupo dos condenados



Michelangelo Buonarroti  
*Juízo final*, 1536-41  
Detalhe: barca de Caronte e Minos



Marcello Venusti  
*Cópia do Juízo final*, 1549  
Museo di Capodimonte, Nápoles



Luca Signorelli  
*Ressurreição dos mortos*, 1499-1504  
Afresco  
Capela de San Brizio, catedral de Orvieto



Luca Signorelli  
*Condenados indo para o Inferno*, 1499-1504  
Afresco  
Capela de San Brizio, catedral de Orvieto



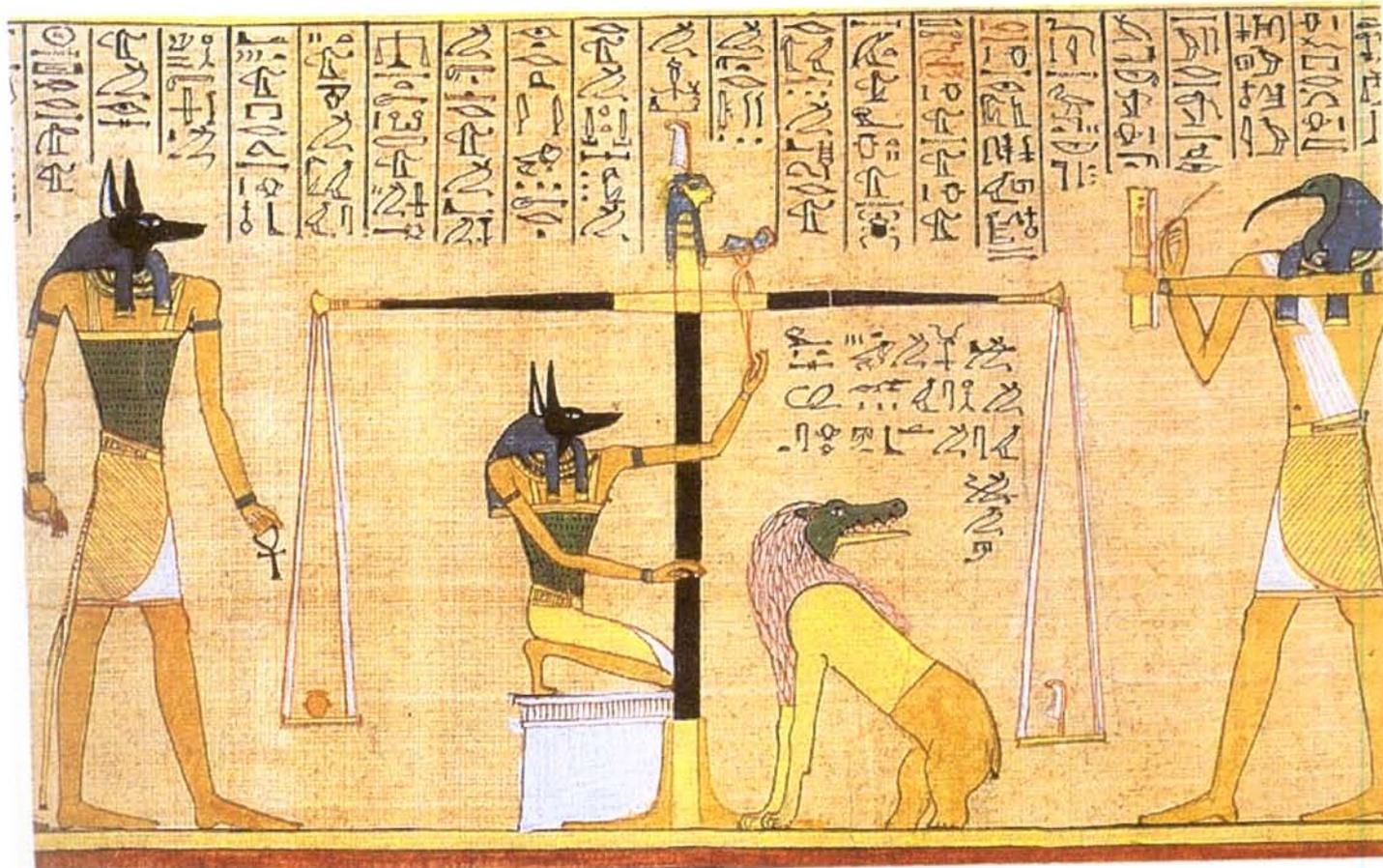
Luca Signorelli  
*Paraiso e Inferno*, 1499-1504  
Detalhe: Caronte



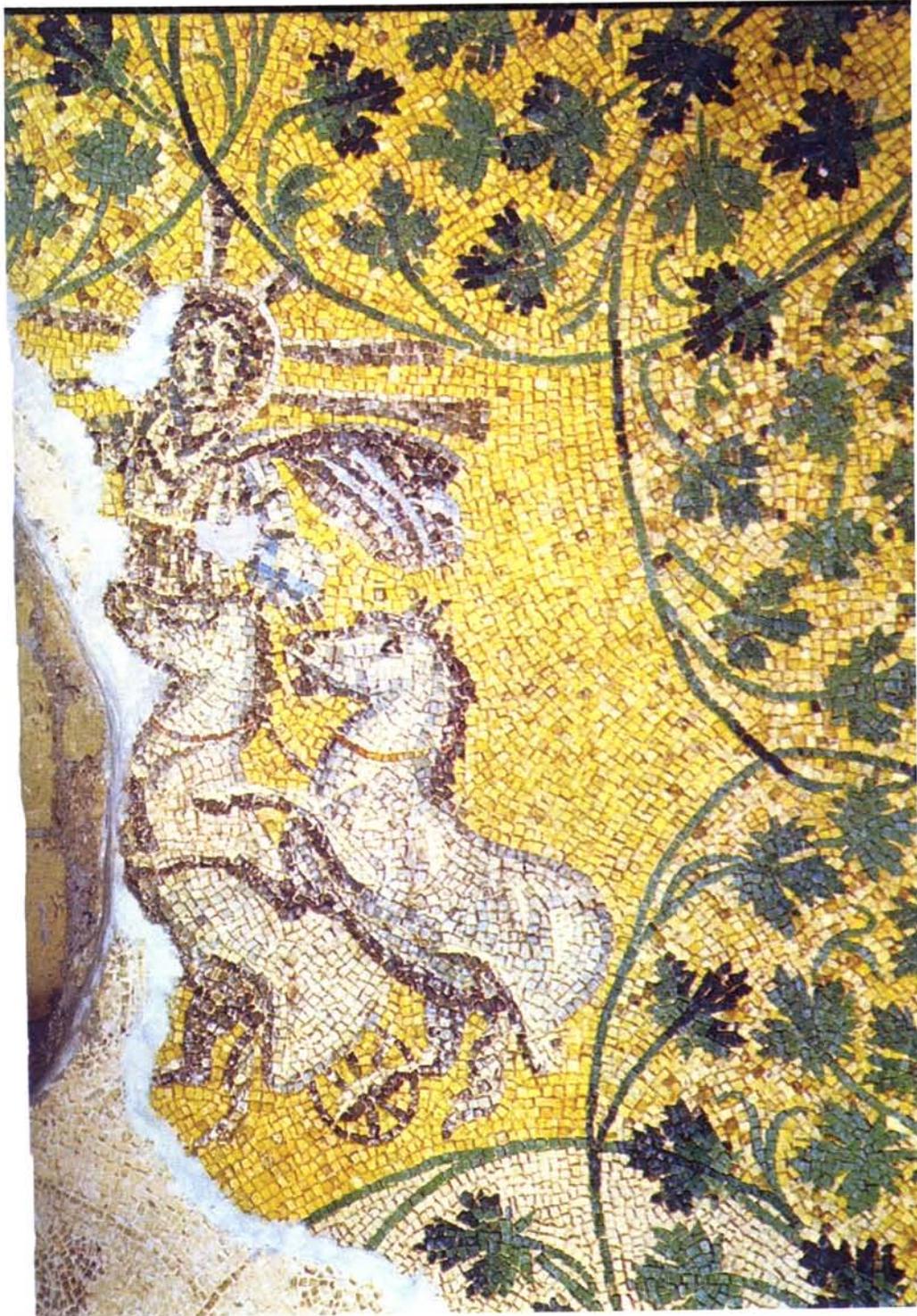
Luca Signorelli  
*Paraiso e Inferno*, 1499-1504  
Detalhe: Caronte



Fra Angelico  
*Corte do céu (símbolos da Paixão, Cristo em Majestade, profetas e apóstolos)*  
Afresco  
Capela de San Brizio, catedral de Orvieto



*O deus Anúbis supervisionando a pesagem do coração do homem, enquanto Toth registra o resultado  
Cena do Livro dos Mortos, ca. 1285 a.C.  
Pintura sobre papiro, 39,8 cm de altura  
British Museum, Londres*



*Cristo Helios*, início do século IV  
Mosaico

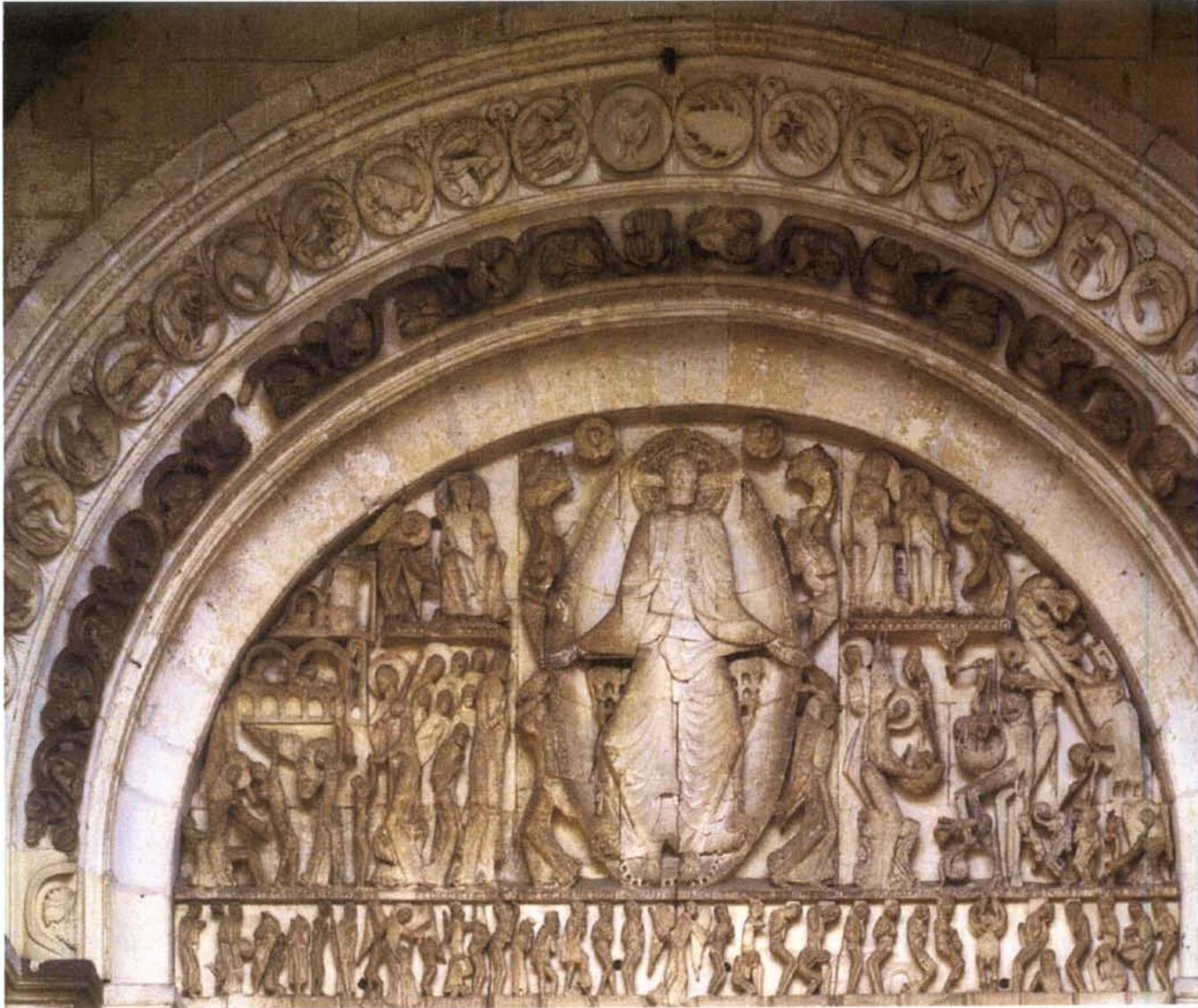
Teto de uma câmara da necrópole pré-constantiniana sob a Basílica de São Pedro, Roma



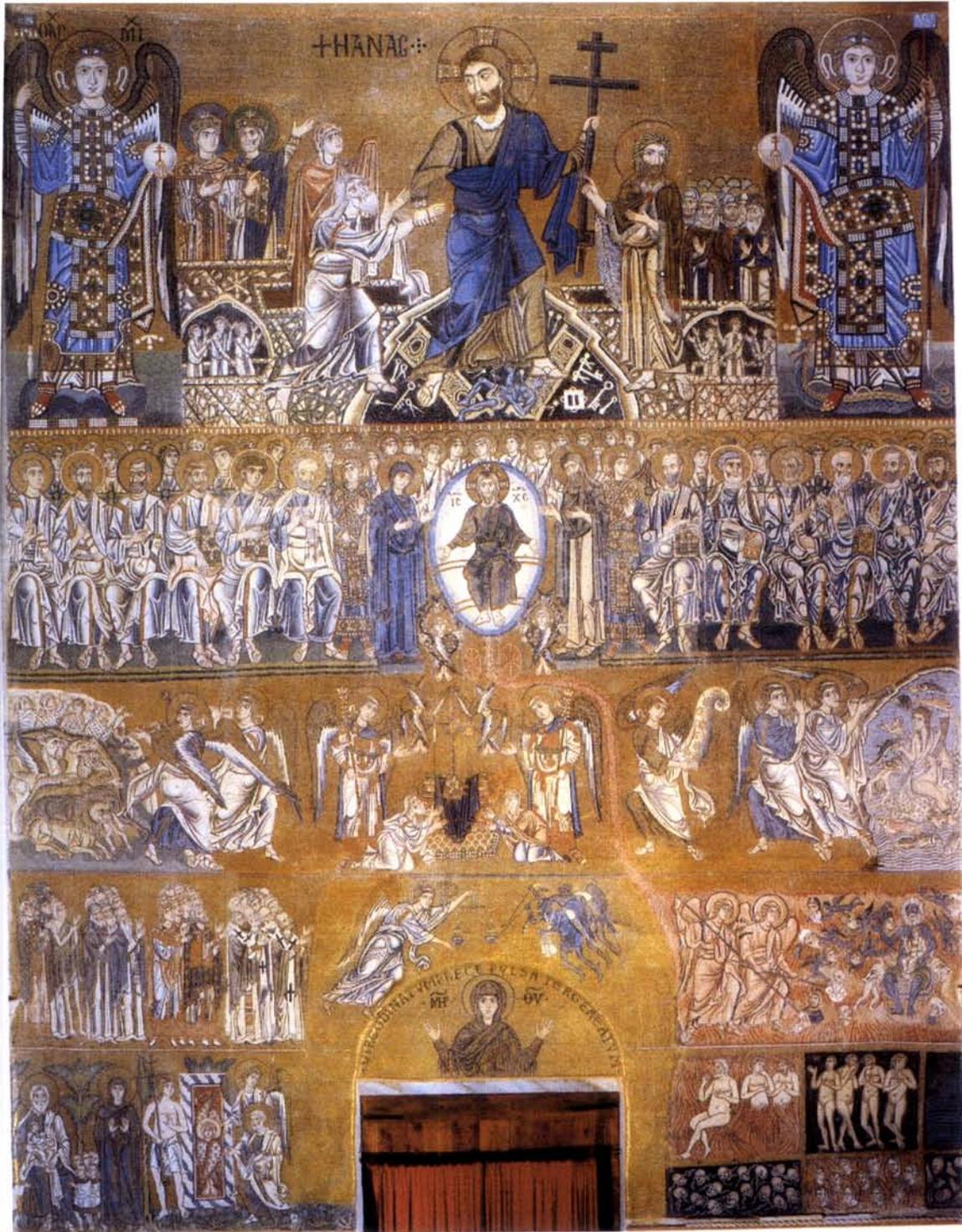
*Sarcófago com a separação entre ovelhas e bodes, fim do século III e início do IV*  
Mármore, 40,6 x 237,3 x 7cm  
Metropolitan Museum, Nova York



*Separação entre ovelhas e bodes, ca. 500*  
Mosaico  
S. Apollinare Nuovo, Ravenna



*Juízo final*, 1130-45  
Catedral de Saint-Lazare, Autun



*Juizo final*, século XII  
Mosaico  
Santa Maria Assunta, Torcello (Veneza)



Giotto di Bondone  
*Juízo final*, ca. 1305  
Afresco,  
Capela dos Scrovegni, Pádua



Buonamico Buffalmaco (atribuido)  
*Juízo final*, ca. 1340  
Afresco  
Camposanto, Pisa



Pintor bolonhês anônimo  
*Juízo final*, século XIV  
Têmpera sobre madeira  
Pinacoteca Nazionale, Bolonha



Fra Angelico  
*Juízo final*, ca. 1431  
Têmpera sobre madeira, 1,05 x 2,10m  
Museo di San Marco, Florença



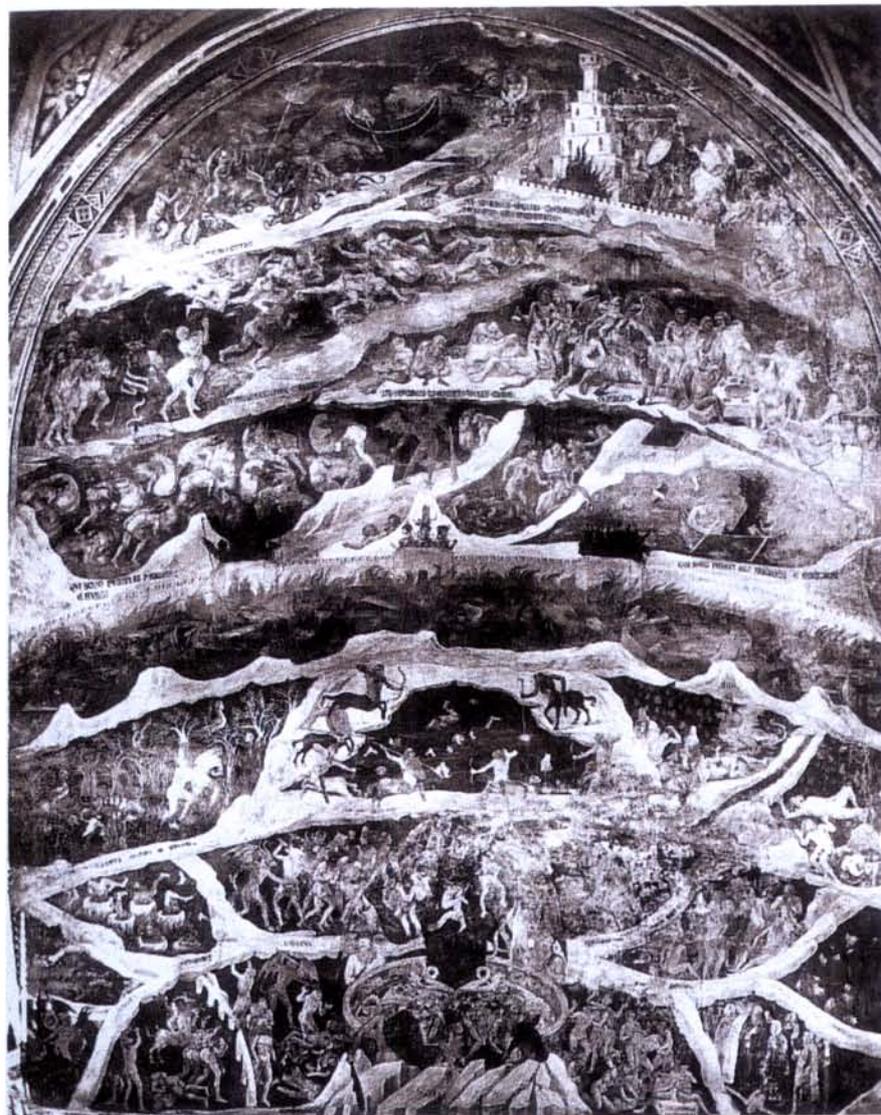
Fra Angelico  
*Juízo final*, do Painel com nove cenas da arca de prata da Ss. Annunziata, ca. 1450  
Têmpera sobre madeira  
Museo di San Marco, Florença



Hans Memling  
*Juízo final*, 1466-73  
Óleo sobre madeira, 2,21 x 1,61m  
Porskie Museum,



*Um anjo fecha a porta do Inferno, do Saltério de Winchester, 1150  
Têmpera sobre pergaminho  
British Library, Londres*



Nardo di Cione  
*Inferno*, 1352-57  
Afresco  
Capela Strozzi, Santa Maria Novella, Florença



Bartolomeo di Fruosino  
*O Inferno, da Commedia de Dante Alighieri, s. XV*  
Têmpera, ouro e prata sobre pergaminho, 36,5 x 26,5cm  
Bibliothèque Nationale, Paris

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Referências de livros

- ALBERTI, L.B. *Da pintura* (trad. Antonio Mendonça), 2ª edição. Campinas, Unicamp, 1992
- ARGAN, G.C. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel* (trad. Lorenzo Mammi). São Paulo, Companhia das Letras, 1999
- \_\_\_\_\_. *Storia dell'arte italiana*, v. 2 e 3, 19ª edição. Florença, Sansoni, 1984
- ARETINO, P. *Scritti scelti* (org. Giuseppe Guido Ferrero), 2ª edição. Turim, Torinese, 1970
- \_\_\_\_\_. *Lettere*, v. 1 e 2 (org. Paolo Procaccioli). Milão, Rizzoli, 1991
- ARISTÓTELES. *Coleção os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1999
- BAINTON, R.H. *The Reformation of the sixteenth century*. Boston, Beacon, 1985
- BARNES, B.A. *Michelangelo's Last Judgment: the Renaissance response*. Berkeley, University of California, 1998
- BAROCCHI, P. *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*. Florença, Olschki, 1956
- \_\_\_\_\_. (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento I – Generalia, arti e scienze, le arti*. Turim, Einaudi, 1978
- \_\_\_\_\_. (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento III – Pittura e scultura*. Turim, Einaudi, 1978

- \_\_\_\_\_ (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento IV – Pittura*, tomos 1 e 2. Turim, Einaudi, 1978
- \_\_\_\_\_ (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento VI – L'artista*. Turim, Einaudi, 1978
- \_\_\_\_\_ (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento VII – L'imitazione, bellezza e grazia, proporzione, misura, giudizio*, tomos 1 e 2. Turim, Einaudi, 1978
- \_\_\_\_\_ (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento VIII – Disegno*. Turim, Einaudi, 1978
- \_\_\_\_\_ (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento IX – Colore*. Turim, Einaudi, 1978
- BATTISTI, E. *La Cappella Sistina*. Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983
- BAXANDALL, M. *Giotto and the orators: humanists observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford, Oxford University, 1971
- \_\_\_\_\_. *Painting & experience in fifteenth-century Italy*, 2ª edição. Oxford, Oxford University, 1988
- BEVINGTON, D. et alii. *Homo, memento finis: the iconography of Just Judgment in Medieval art and drama*. Kalamazoo, Western Michigan University, 1985
- BLUNT, A. *Artistic theory in Italy. 1450/ 1600*. Oxford, Oxford University, 1988
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia* (trad. David Jardim Júnior), 12ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000
- BURCKHARDT, J. *O Renascimento italiano* (trad. António Coelho). Lisboa, Presença, 1973
- CAMILLE, M. *Gothic art: visions and revelations of the Medieval world*. Londres, Everyman Art Library, 1996

- CHASTEL, A. *The Sack of Rome, 1527* (trad. Beth Archer). Nova Jersey, Princeton University, 1983
- CLARK, K. *The nude: a study in ideal form*. Princeton, Princeton University, 1990
- CLEMENTS, R.J. *Michelangelo: le idee sull'arte* (trad. Eugenio Battisti). Milão, Il Saggiatore, 1964
- CONDIVI, A. *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (org. Giovanni Nencioni).
- \_\_\_\_\_. *The life of Michelangelo* (trad. Alice Sedgwick). Louisiana State University, 1976
- CONTARDI, B. & ARGAN, G.C. *Michelangelo*. Florença, Giunti, 1987
- DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia* (trad. José Pedro Xavier Pinheiro e introdução de Otto Maria Carpeaux). Rio de Janeiro, Calçadense, s/d
- \_\_\_\_\_. *La Divina Commedia*. Commento scartazziniano di Giuseppe Vandelli, 21ª edição completa. Milão, Ulrico Hoepli, 1989
- DAVIDSON, N.S. *A Contra-reforma* (trad. Walter Siqueira). São Paulo, Martins Fontes, 1991
- DE BRUYNE, E. *Historia de la estética* (trad. Armando Suarez). Madrid, B.A.C., 1963
- DE HOLANDA, F. *Dialoghi di Roma* (trad. e coment. Rita Biscetti). Roma, Bagatto Libri, 1993
- DE MAIO, R. *Michelangelo e la Controriforma*. Florença, Sansoni, 1990
- DICKENS, A.G. *A Contra-reforma* (trad. Antônio Mattoso). Lisboa, Verbo, 1968
- DREI, G. *I Farnese: grandezza e decadenza di una dinastia italiana*. Roma, Libreria dello Stato, 1954

- ELLIOTT, S. *Italian Renaissance painting*. Londres, Phaidon, 1993
- *Escola Mater Ecclesiae. Curso de iniciação teológica*. Rio de Janeiro, s/d
- FERGUSON, G. *Signs and symbols in Christian art*. Nova York, Oxford University, 1961
- FRIES, H. (org.). *Dicionário de teologia: conceitos fundamentais da teologia atual*, volumes II e III (trad. Teólogos do Pont. Col. Pio brasileiro de Roma). São Paulo, Edições Loyola, 1970
- GRABAR, E. *Byzantine painting* (trad. Stuart Gilbert). Nova York, Skira, 1953
- HALL, J. *A history of ideas and images in italian art*. Londres, John Murray, 1997
- HIBBARD, H. *Michelangelo*, 2ª edição. Londres, Penguin, 1987
- *Il carteggio di Michelangelo*. Edizione postuma di Giovanni Poggi, v. III e IV (org. Paola Barocchi e Renzo Ristori). Florença, Sansoni, 1973
- *Italian painting – Artists and their masterpieces throughout the ages* (trad. Elizabeth Clegg). Colônia, Könemann, 1998
- JACKSON, H.L. *The eschatology of Jesus*. Londres, Macmillan and Co., 1913
- KRISTELLER, P.O. *Renaissance thought and the arts*. Princeton, Princeton University, 1990
- LARIVAILLE, P. *A Itália no tempo de Maquiavel (Florença e Roma)* (trad. Jônatas Neto). São Paulo, Companhia das Letras, 1988
- LASSUS, J. *O mundo da arte: cristandade clássica e bizantina* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, José Olympio, 1966
- LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris, Gallimard, 1996

- \_\_\_\_\_. *O imaginário medieval* (trad. Manuel Ruas). Lisboa, Estampa, 1994
- LIEBERT, R.S. *Michelangelo: a psychoanalytic study of his life and images*. New Haven, Yale University, 1983
- LUCCHESI, M. *A paixão do infinito*. Niterói, Cromos, 1994
- MÂLE, E. *The Gothic image: Religious art in France of the thirteenth century* (trad. Dora Nussey). Icon, 1972
- MANCINELLI, F., COLALUCI, G., GABRIELLI, N. *Michelangelo: il Giudizio Universale*. Florença, Giunti, 1994
- MATHEWS, T.F. *The art of Byzantium*. Londres, Everyman Art Library, 1998
- MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra* (trad. Agustín Garagorri). Madri, Alianza, 1988
- *Michelangelo e l'arte classica*. Catálogo da exposição (org. G. Agosti e V. Farinella). Florença, Cantini, 1987
- MOLETA, V. *From St. Francis to Giotto: the influence of St. Francis on early Italian art and literature*. Chicago, Franciscan Herald, 1983
- MURRAY, L. *Michelangelo*. Londres, Thames & Hudson, 1992
- \_\_\_\_\_. *The High Renaissance and Mannerism*. Londres, Thames & Hudson, 1995
- NORMAN, D. et alii. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400. Volume I: interpretative essays*. Londres, Yale University, 1995
- PALLUCCHINI, R. *Veronese*. Milão, Mondadori, 1984
- PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia* (trad. Olinda de Sousa), 2ª edição. Lisboa, Estampa, 1995

- PAPINI, G. *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Garzanti, 1949
- PASTOR, L. *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, v. IV e V (trad. Angelo Mercati). Roma, Desclée, 1923
- \_\_\_\_\_. *Historia de los papas desde fines de la Edad Media*, v. XI (trad. R.P. Ramón Amado). Barcelona, Gustavo Gilli, 1953
- PATRIDGE, L. et alii. *Michelangelo's Last Judgment: a glorious restoration*. Nova York, Abradale, 2000
- QUASIMODO, S. (apresent.). *L'opera pittorica completa di Michelangelo*. Milão, Rizzoli, 1977
- RACHUM, I. *The Renaissance: an illustrated encyclopedia*. Londres, Octopus, 1979
- RANDELL, K. *The Catholic and Counter reformations*. Londres, Redwood, 1990
- RIESS, J.B. *Luca Signorelli: The San Brizio Chapel, Orvieto*. Nova York, George Braziller, 1995
- ROBERTSON, C. *"Il gran cardinale": Alessandro Farnese, patron of the arts*. New Haven, Yale University, 1992
- ROSSI, F. et alii. *Michel-Ange et Raphael au Vatican*. Cidade do Vaticano, Poliglotta, 1978
- SASLOW, J.M. *The poetry of Michelangelo – an annotated translation*. New Haven, Yale University, 1991
- SHRIMPLIN, V. *Sun symbolism and cosmology in Michelangelo's "Last Judgment"*. Kirksville, Truman State University, 2000
- SPIAZZI, A.M. *Giotto: la Cappella degli Scrovegni a Padova*. Milão, Electa, 1993

- TENENTI, A. *Florença na época dos Medici* (trad. Vera Helena Costa). São Paulo, Perspectiva, 1973
- *The dictionary of art*, 34 volumes (ed. Jane Turner). Nova York, Grove, 1996
- TOMAN, R. et alii. *El Románico* (trad. Max Stempel). Colônia, Könemann, 1996
- VASARI, G. *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Vol. I e III (coment. Paola Barocchi). Milão, Riccardo Ricciardi, 1962
- \_\_\_\_\_. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Roma, Newton & Compton, 1997
- VIGORELLI, G. (apresent.). *L'opera completa di Giotto*. Milão, Rizzoli, 1977
- VIRGÍLIO (Publis Virgilius Maro). *Aeneis* (texto latino e tradução francesa de Henri Goelzer). Paris, Belles Lettres, 1938.
- WALLACE, W. *Michelangelo: the complete sculpture, painting and architecture*. Beaux Arts, 1998
- WARD, B., SLG. *The Venerable Bede*. Londres, Geoffrey Chapman, 1998
- WILKINSON, R.H. *Reading Egyptian art*. Londres, Thames & Hudson, 1996
- WÖLFFLIN, H. *A arte clássica* (trad. Marion Fleischer). São Paulo, Martins Fontes, 1990
- WUNDRAM, M. *A pintura do Renascimento* (trad. Fernando Tomaz). Colônia, Taschen, 1997
- ZERI, F. *Pittura e Controriforma*, 2ª edição. Vicenza, Neri Pozza, 1998

## 2. Referências de periódicos

- BARNES, B.A. “Metaphorical painting: Michelangelo, Dante and the *Last Judgment*” in *The art bulletin*, volume LXXVII, n.º 1, março de 1995
- BISOGNI, F. “Problemi iconografici riminesi: le storie dell’Anticristo in S. Maria in Porto Fuori” in *Paragone* (1975), n.º 305
- BUSSAGLI, M. “Le ali dell’invisibile” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º179, junho de 2002
- HALL, E. “*Aureola super Auream*: crowns and related symbols in late Gothic and Renaissance iconography” in *The art bulletin*, volume LXVII, n.º 4, dezembro de 1985
- LUCHINAT, C.A. “Il toro e la fanciulla” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º180, julho-agosto de 2002
- PERRY, M.P. “On the Psychostasis in Christian art” in *Burlington magazine*, volume XXII, outubro de 1912- março de 1913
- POSÈQ, A.W.G. “Michelangelo’s self-portrait on the flayed skin of St. Bartholomew” in *Gazette des Beaux-arts*, n.º 124, julho-agosto de 1994
- POULSEN, H.K. “La riforma dell’immagine” in *Art e dossier*, ano XVII, n.º180, julho-agosto de 2002
- SHORR, D.C. “The role of the Virgin in Giotto’s *Last Judgment*” in *The art bulletin*, vol. XXXVIII, n.º 4, dezembro de 1956
- STEINBERG, L. “Michelangelo’s Last Judgment as merciful heresy” in *Art in America*, n.º 63, 1975

## 3. Referências eletrônicas

- *The bull of indiction of the Sacred Ecumenical and General Council of Trent.* Disponível em: <<http://www.history.hanover.edu/early/trent.htm>>. Acesso em 25.05.2001
- *A commentary on the Last Judgement.* Disponível em: <[http://www.orthodoxinfo.com/death/lastjudge\\_comm.htm](http://www.orthodoxinfo.com/death/lastjudge_comm.htm)>. Acesso em 31.10.2001
- *Cantigas de Santa Maria.* Disponível em: <<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>>. Acesso em 20.03.2002
- *Catholic Encyclopedia. Clement VII.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/04024a.htm>>. Acesso em 31.03.2002
- \_\_\_\_\_. *Daniele da Volterra.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/15504a.htm>>. Acesso em 06.05.2002
- \_\_\_\_\_. *General Judgment.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/08552a.htm>>. Acesso em 20.02.2002
- \_\_\_\_\_. *Girolamo Savonarola.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/13490a.htm>>. Acesso em 10.06.2002
- \_\_\_\_\_. *Miracle plays and mysteries.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/10348a.htm>>. Acesso em 15.01.2002
- \_\_\_\_\_. *Particular Judgment.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/08550a.htm>>. Acesso em 20.02.2002
- \_\_\_\_\_. *Pope Paul III (Alessandro Farnese).* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/11579a.htm>>. Acesso em 31.03.2002
- *The Catholic FAQ: the end of the world.* Disponível em: <<http://www.newadvent.org/faq/faq004.htm>>. Acesso em 31.10.2001