

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes – FAFICLA
Curso de Arte: História, Crítica e Curadoria

JADE HARDT CARLINI

ABÓBODA DA CAPELA SISTINA
Afrescos de Michelangelo

São Paulo
2023

JADE HARDT CARLINI

ABÓBODA DA CAPELA SISTINA
Afrescos de Michelangelo

Apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação, como exigência parcial para obtenção do grau de
Bacharel do curso de

Arte: História, Crítica e Curadoria.

Orientador: Professor Me. Manoel José Canada

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Manoel José Canada

Prof.(a) Me.(a) Nicole Palucci Marziale

Prof.(a) Me. Raquel Furtado Schenkman Contier

São Paulo

2023

Dedico este trabalho aos meus pais e avós, que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas e fizeram seu máximo para que eu tivesse o melhor ensino possível; à minha bisavó, que sempre esteve ao meu lado sendo um exemplo de força e superação; à toda minha família, que sempre me ensinou a seguir meus sonhos; aos meus professores, que foram muito pacientes comigo em todos os obstáculos que encontrei ao longo da graduação; às minhas colegas de classe, que irei levar para toda vida; à minha gata, que sempre me acompanhou madrugada adentro enquanto fazia meus trabalhos e a todos aqueles que fizeram parte deste processo mesmo que por um breve momento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar forças nos momentos mais confusos e difíceis até aqui. Agradeço aos meus pais por me proporcionarem o benefício da dúvida sobre todas as escolhas “loucas” que fiz desde criança perante o mundo da arte e principalmente por me oferecerem amor incondicional, além de permitirem que com o amor de ambos eu continue a linhagem do meu primeiro amor incondicional e que sinto tanta falta, minha bisavó, Dona Luiza e por acolherem o amor da minha vida, a Nina, minha gatinha. Agradeço aos meus avós paternos que me deram as melhores oportunidades de estudo e nunca questionaram minhas escolhas.

Agradeço a toda minha família materna e paterna por vibrarem a cada vitória minha.

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida e me ensinaram muito do que sei e que sou. Agradeço ao meu orientador que se tornou um dos precursores para minha carreira na conservação e restauro ao indicar diversos cursos na área, fazendo com que eu reencontrasse meu lugar no mundo, além de me aceitar de braços abertos como orientanda. Agradeço também as minhas colegas de classe que se tornaram grandes amigas e confidentes.

Por último e mais importante, agradeço a minha bisavó Luiza e minha avó Ana por serem os maiores exemplos de mulheres fortes e batalhadoras que já conheci.

Agradeço por nunca terem desistido da trajetória apesar de todas as dificuldades. Agradeço por lutarem e me ensinarem a cada dia ser uma pessoa melhor, que ama e perdoa sem olhar a quem. Agradeço por terem saído do interior de São Paulo e construído famílias lindas, a qual Deus me proporcionou a benção de uni-las.

Agradeço a honra de ter o sangue de vocês duas em minhas veias e poder passá-lo adiante.

Agradeço a Deus por me dar a oportunidade de amar todos vocês.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e evidenciar os afrescos feitos por Michelangelo na abóboda da Capela Sistina. Ao longo desta monografia iremos estudar o processo de criação e execução dos afrescos, além da iconografia ali existente a partir de historiadores e teóricos como Giorgio Vasari, Ernest Gombrich, Gilles Néret, Erwin Panofsky entre outros. Também será vislumbrado, além de supracitado, a história acerca da Capela Sistina, de Michelangelo e dos papas Sisto IV e Júlio II – sendo esses dois últimos, os responsáveis pelas encomendas para a Capela. Ademais, falaremos sobre os projetos para os afrescos e analisaremos brevemente a cena “Criação de Adão”. Portanto, este trabalho será concluído evidenciando a importância histórica da Capela Sistina.

Palavras-Chave: Capela Sistina; Michelangelo; afrescos; iconografia; Criação de Adão; teóricos; renascimento.

ABSTRACT

This work aims to identify and highlight the frescoes made by Michelangelo in the vault of the Sistine Chapel. Throughout this monograph we will study the process of creation and execution of the frescoes, as well as the iconography existing there from historians and theorists such as Giorgio Vasari, Ernest Gombrich, Gilles Néret, Erwin Panofsky among others. It will also be glimpsed, in addition to the above, the history about the Sistine Chapel, Michelangelo and Popes Sixtus IV and Julius II – the latter two being responsible for the commissions for the Chapel. In addition, we will talk about the designs for the frescoes and briefly analyze the scene “Creation of Adam”. Therefore, this work will conclude by highlighting the historical importance of the Sistine Chapel.

Keywords: Sistine Chapel; Michelangelo; frescoes; iconography; Creation of Adam; theorists; renaissance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	HISTORIOGRAFIA.....	8
2.1	Capela Sistina	8
2.2	Papas: Sisto IV e Júlio II.....	9
2.3	Michelangelo Buonarroti.....	14
3	MICHELANGELO VERSUS PAPA JÚLIO II.....	16
4	AFRESCOS PARA A CAPELA SISTINA.....	22
4.1	Projetos: inicial e final.....	22
4.2	Processos	26
4.3	Explanação e possíveis justificativas iconográficas	31
4.4	Cenas e figuras	33
4.5	Criação de Adão e a correlação com a criação do intelecto	54
5	COLORIMETRIA E RESTAURAÇÃO DE 1981.....	59
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
	BIBLIOGRAFIA	67

1 INTRODUÇÃO

A abóboda da Capela Sistina foi o primeiro trabalho de proporção colossal de Michelangelo na vertente da pintura – mais especificamente, no afresco – sendo reconhecido e admirado por todos, gerando diversas pesquisas e análises sobre a forma como o artista expressou e ilustrou a epopeia sacra em um teto a vinte metros de altura no século XVI. Michelangelo era conhecido por suas esculturas e seu talento para a arquitetura. Isto posto, podemos evidenciar que suas pinturas na Capela são tão monumentais que se assemelham com esculturas.

O presente trabalho tem por objetivo relatar os acontecimentos que sucederam tal pintura e comentar as diferentes vertentes teóricas a respeito das cenas e personagens ali ilustrados, mais especificamente a cena da Criação de Adão, também chamada de Criação do Homem.

No discorrer da monografia iremos apresentar a historiografia da Capela Sistina, dos papas responsáveis pelos projetos para a Capela (tanto da construção em 1477, quanto dos afrescos para a abóboda em 1508) e de Michelangelo; também apresentaremos uma análise dos impasses que o artista viveu com o pontífice Júlio II; os projetos iconográficos para a abóboda e como a pintura foi desenvolvida ao longo dos anos; falaremos sobre a colorimetria presente na obra, que até o restauro de 1981 era desconhecida; além de sua importância artística.

Isto posto, teremos dois capítulos para relatar a história de cada uma das principais personalidades responsáveis e seus impasses – ou seja, Papa Sisto IV, Papa Júlio II e Michelangelo. Um capítulo para a identificação das trezentas figuras presentes no afresco, incluindo diversas simbologias ali apresentadas; onde também teremos uma análise mais aprofundada em alguns estudos sobre a Criação de Adão e a suposta criação do intelecto. Por fim, será apresentada a importância histórica como citada anteriormente.

Portanto, num primeiro momento analisaremos as partes específicas da abóboda e os desafios do artista para que no fim, possamos concluir a elucidação através de sua relevância para a catalogação dos fatos referentes a abóboda e o valor histórico para a arte.

2 HISTORIOGRAFIA

2.1 Capela Sistina

A Capela Sistina foi construída a pedido do recém-eleito Papa Sisto IV – um dos membros da família Della Rovere, que detinha grande influência para o período. Portanto, o nome Capela Sistina se dá em homenagem ao mesmo.

Tudo indica que a Capela foi construída entre 1477 e 1483; sendo consagrada na festa de Anunciação em 15 de agosto de 1483. Durante a Renascença foi usada principalmente como sede de reuniões papais, encontros com outros clérigos e conclaves. Ela possui medidas que replicam o Primeiro Templo de Jerusalém, ou seja, o Templo de Salomão; tendo 40,23 metros de largura e 20,73 metros de altura e, formato trapezoidal em que a parte mais estreita é a parede do altar. Está situada no Palácio Apostólico, a residência oficial do papa no Vaticano e é sede do conclave desde o século XV.

A Capela foi construída a partir dos alicerces da Capela Magna também chamada de Palatina, sendo supervisionada pelo Papa Sisto IV; o qual também projetou a abóboda, as lunetas e as paredes menores do edifício.

Os primeiros afrescos da Capela foram feitos por alguns dos artistas mais famosos do *Quattrocento*, são eles: Pietro Perugino, Luca Signorelli, Sandro Boticelli, Cosimo Rosselli e Domenico Ghirlandaio – sendo este último, um dos mestres de Michelangelo. A partir da pesquisa de Frank Zölner, acredita-se que os afrescos retratavam dezesseis campos retangulares – dos quais restaram apenas doze –, que o teto fora ilustrado com um céu estrelado e que havia trinta e um retratos dos papas até a consagração da Capela em 1843. Os retratos identificam a linhagem papal da Igreja Católica de Roma até Moisés e Cristo – dado ao fato de que os clérigos se viam como os verdadeiros herdeiros de Cristo e dos Apóstolos.

Vale ressaltar que graças ao Papa Sisto IV, a família Della Rovere investiu em mecenato; efetivando a entrada de alguns membros no Vaticano, tornando-se uma política estratégica e bem-sucedida. Tal feito gerou um grande legado artístico e deixou explícito o poderio da família através dos símbolos e alegorias visíveis em diversas obras de arte.

2.2 Papas: Sisto IV e Júlio II

Francesco Della Rovere nasceu em 21 de julho de 1414, próximo a Savona e faleceu em 12 de agosto de 1484. Ele estudou na Ordem Franciscana e se tornou um brilhante teólogo e professor. Se tornou cardeal em 1467 e foi eleito papa em seu primeiro conclave, em agosto de 1471, adotando o título de Sisto IV.

Segundo o historiador Ian Verstegen, Francesco Della Rovere subiu ao trono papal devido ao “seu treinamento teológico que se tornou sua característica distintiva mais importante, pois ele poderia reivindicar o trono de Pedro não por meio de privilégios antigos, mas por meio de estudo individual, sacrifício e devoção” (VERSTEGEN, 2007, p. 24). Já Eugenio Russomano parafraseando o teólogo John N. D. Kelly, evidencia que “um dos lados mais positivos de seu pontificado foi a munificência com que fundou e reergueu úteis instituições e protegeu as letras e as artes. Transformou Roma, de cidade medieval, em cidade do Renascimento, abrindo novas ruas e alargando e pavimentando as antigas, construindo a ponte Sisto, erguendo igrejas (como Santa Maria do Povo, onde foi sepultada a sua família, Santa Maria da Paz, a Capela Sistina) e restaurando o hospital de Santo Espírito. Chamou a Roma os maiores pintores e escultores, deu impulso à música eclesiástica fundando também o coro da Capela Sistina, instituiu o Arquivo Vaticano e foi o segundo fundador da Biblioteca Vaticana” (RUSSOMANO, 2014).

Até a ascensão de Francesco a Papa Sisto IV, a família Della Rovere era considerada uma das famílias modestas de Roma. Porém, após sua consagração, os Della Rovere se tornaram os “novos ricos de Roma”; ocupando uma posição importante na aristocracia italiana. Portanto, a posição da família estava ligada diretamente ao reinado do pontífice e para que tal status fosse mantido, Sisto IV fez uso de diversas artimanhas políticas, entre elas, a prática de um nepotismo que não ocorria há tempos na corte papal; ou seja, reabriu as portas para o nepotismo dentro do papado, portanto entre seus trinta e quatro cardeais, seis eram seus sobrinhos.

Figura 1 - Família Della Rovere



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio
(Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Muitos de seus parentes foram privilegiados após sua consagração como Papa; incluindo Giuliano Della Rovere que mais tarde se tornaria o Papa Júlio II. Tal posicionamento, instaurou diversas e perigosas intrigas políticas. Ele também foi o responsável por acordos fora do papado, incluindo casamentos, distribuição de títulos aristocráticos e, chegou até mesmo a nomear Leonardo Della Rovere como prefeito de Roma em 1472. Outra forma de garantir sua autoridade e longevidade das alianças, foi a venda dos cargos políticos e eclesiásticos; ato que permaneceu no clero após Sisto IV.

Além disso, a fama e a honra eram importantes para esses homens, especialmente porque a família Della Rovere tinha pouca experiência

política. Antes da consagração de Sisto IV, o papel desses homens nas relações sociais era insignificante. O historiador James R. Farr (2007, p. 127) destaca que durante o renascimento os europeus tomaram a honra como uma “coisa” e para ter valor como tal ela precisava circular, ou seja, ser notada, ademais ela podia ainda ser adquirida e perdida. Isso posto, depois que os Della Rovere passaram a caminhar pelas ruas romanas as suas atitudes precisavam ser virtuosas e vistas, para garantir a permanência dos mesmos na política (SCHIO, 2022, p. 50 – 51).

Giuliano Della Rovere, que mais tarde se tornaria o Papa Júlio II, nasceu em Savona no dia 05 de dezembro de 1443 e faleceu em 21 de fevereiro de 1513 aos 69 anos em Roma. Era sobrinho de Sisto IV, se beneficiando das facilidades que seu tio lhe concedia dentro do Vaticano com o intuito de se tornar o mais bem sucedido entre todos. Portanto, devemos falar do homem que acima de tudo buscava ser eternizado; seja por seus grandes feitos históricos e artísticos, ou pelos seus escândalos.

Antes de falarmos sobre suas faces vistas como obscuras para a Igreja Católica, devemos compreender sua predisposição ao grandioso, como mostra a citação abaixo:

Em vista disso, recapitulamos que durante a juventude Giuliano recebeu a mesma educação que outros membros da linhagem Della Rovere. No início da vida adulta ascendeu à posição de prelado quando foi nomeado cardeal pelo tio, Sisto IV. No transcorrer das décadas se envolveu com os assuntos de teor espiritual e temporal. Por meio dos recursos disponíveis, fruto do acúmulo de benefícios, passou gradualmente a investir no mecenato. Para mais, em função da sua posição dentro na Cúria romana, aos poucos também foi se envolvendo nos assuntos políticos, dado ao cenário conturbado nessas décadas (SCHIO, 2022, p. 117).

Não é de surpreender que Giuliano Della Rovere ao assumir como pontífice – pertencente a ordem dos franciscanos – em 1503, adotasse das mais diversas diplomacias e manobras para manter seu reinado e restaurar o papado. Porém, quando nos perguntamos o que Júlio II fez de tão importante que o tornou eterno, não podemos citar apenas seus feitos como mecenas, entre eles estão: construção da Basílica de São Pedro encarregada à Bramante, decoração dos bens da Igreja à Rafael, pintura dos afrescos da abóboda da Capela Sistina submetida à Michelangelo entre outros. Tal Papa também era um excelente diplomata que

possuía vínculos com o rei da França, Luís XV e com o imperador do Sacro Império-Romano Germânico, Maxiliano I; além de ter ratificado o Tratado de Tordesilhas em favor à Portugal. Criou sua própria moeda, contribuindo para a Contrarreforma no papado de seu sucessor (João di Médici que assumiu como Leão X) e foi o fundador da Guarda Suíça em janeiro de 1506.

Com o intuito de restaurar a autoridade do clero e reconquistar as terras pertencentes a Igreja, Júlio II foi um dos poucos papas que montou a cavalo e colocou-se à frente do exército papal, os liderando em batalha a fim de reconquistar Bolonha e Perugia, restaurando e solidificando os Estados Pontifícios e, ganhando o apelido de “O Terrível” e de “O Papa Guerreiro”. Tais feitos, inclusive ganharam a admiração de Maquiavel.

Notadamente mais apaixonado pelos combates do que pelas belas palavras, mais à vontade numa armadura do que sob a mitra; homem de ação, combatente até a alma, Giuliano iria se comportar como soberano temporal. A escolha do nome Júlio, que remete a Júlio César, era em si todo um programa (ALTMAN, Max. Opera Mundi, 2014).

Entretanto, não é só de honrarias que vive o homem e muito menos este clérigo. Júlio II tornou-se o centro de diversos questionamentos dentro da Igreja Católica.

Um dos menos notáveis foi quando seus gastos como mecenas e seu estilo de vida exacerbante esgotaram as riquezas da Santa Sé; portanto para não falir a Igreja, aumentou as vendas dos benefícios eclesiásticos, as isenções e as indulgências. Já o mais alarmante para o público, foi o fato de que o Papa possuía um grau avançado de sífilis, de tal modo que durante a procissão da Quinta-feira Santa os fiéis não podiam beijar seus pés devido aos machucados ali existentes. Inclusive, essa foi a causa de sua morte; evidenciando suas transgressões perante as regras da Igreja.

Júlio II possuiu diversas amantes durante sua vida, tendo muitos filhos que faleceram quando criança. Sua única filha que chegou à idade adulta foi Felícia Della Rovere – fruto de um relacionamento com Lucrezia Normanni, uma jovem aristocrata romana, em 1483 – que mais tarde se tornaria uma das mulheres mais importantes da Renascença, sendo conhecida como Madonna Felice. Felicia se

casou com Giordano Orsini, herdeiro de uma grande família romana, a mando de seu pai. Outro escândalo acerca do Papa e talvez o último, foi quando este nomeou seu amante Francesco Alidosi como cardeal afim de permanecerem próximos no Palácio Papal para que pudessem demonstrar seus afetos entre si.

Figura 2 - Papa Júlio II



Rafael. Retrato do Papa Júlio II, cerca de 1511-1512. Óleo sobre prancha, 108 x 80,7 cm. National Gallery, Londres.
Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Neret (2006)

Ademais, não podemos negar que o jovem Giuliano Della Rovere atingiu seu objetivo ao se tornar o Papa Júlio II, fazendo com que ele e sua família sejam lembrados pela eternidade.

Isto posto, ambos os papas conseguiram evidenciar a grandeza que os membros e herdeiros da família Della Rovere carregam.

2.3 Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti foi um dos gênios do Renascimento, além de um dos maiores artistas plásticos até os dias atuais. Giorgio Vasari chegou a declarar que Buonarroti, quando ainda jovem já possuía “todo saber e poder da graça da beleza da natureza aperfeiçoada pelo estudo da arte”, enquanto Domenico Ghirlandaio – no período sendo um dos melhores mestres de arte de toda Itália –, durante a pintura da Capela de Santa Maria, o reconheceu como “aquele que supera meu conhecimento de desenho”; além de ser nomeado pelo Papa Paulo III como o “supremo escultor, arquiteto e pintor dos palácios apostólicos” em 1535.

O artista nasceu em Caprese, vilarejo próximo a Florença na Toscana, no dia 06 de março de 1474 por volta das oito horas da noite. Segundo filho de Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni e Francesca di Neri del Sera Buonarroti, herdeiro da casa dos condes Canossa; teve seu nome escolhido por seu pai que o reconheceu como ente celeste e divino, portanto foi batizado de Michelangelo. Ao que tudo indica, após a morte de sua mãe, foi entregue a uma ama de leite em Settigima – esta que também era esposa de um cortador de mármore. Portanto, o artista se considerava “*figlio di marmo*” (filho do mármore) após ter ciência de sua trajetória infantil e apaixonar-se por seu principal tipo de trabalho, a escultura.

Devido ao fato de ser filho de aristocratas italianos, Michelangelo pôde usufruir de um ensino privilegiado. Chegou a ser matriculado na escola de gramática de Francesco Urbino; porém, para desgosto de sua família inclinava-se para o desenho, sendo diversas vezes repreendido por seu pai. Em vista disso, os amigos de Ludovico o orientaram para que permitisse que Michelangelo estudasse artes e assim foi concedido, sendo enviado – junto de seu amigo Francesco Granacci – para a oficina de artes de Domenico e Davi Ghirlandaio em Florença por volta de seus 14 anos.

Michelangelo empenhava-se tanto em seu aprendizado que começou a reproduzir desenhos de grandes artistas do período e envelhecer o papel, de modo que pudesse trocar suas cópias pelas obras originais apenas para que pudesse continuar estudando e contemplando os antepassados.

Quando Lorenzo di Médici decide fundar a Academia dos Jardins de Médici para que o Renascimento pudesse dispor de grandes escultores, assim como pintores, entra em contato com Ghirlandaio para que envie alguns estudantes para seu ateliê. Ghirlandaio por sua vez, opta em enviar Michelangelo junto ao grupo de estudantes, incluindo Granacci. Isto posto, Lorenzo ao conhecer Michelangelo encanta-se com a sede de conhecimento de seu aluno, expondo à Ludovico que gostaria de tê-lo como filho; logo seu desejo é concedido. Portanto, Buonarroti passa a ter um quarto no palácio da família Médici e a conviver com os demais nobres e intelectuais da época, possibilitando seu acesso as ideias renascentistas.

Michelangelo permaneceu como protegido de Lorenzo por cerca de quatro anos – ou seja, de seus 15 aos 19 anos – até a morte de seu protetor em 1492. Após o falecimento de Lorenzo, o artista muda-se para Bolonha, permanecendo ali por quatro anos. A convite do cardeal San Giorgio, Michelangelo parte para Roma. Durante o mesmo período, ele esculpe “Pietà”, “Baco Bêbado” e “Adonis Morrendo”. Somente em 1501, o artista retorna à Florença.

No ano de 1503, a convite do Papa Júlio II, Michelangelo volta à Roma para fazer o túmulo papal. Contudo, este era sempre interrompido, já que o artista era constantemente convocado para produzir outras encomendas – inclusive pelo próprio papa –, uma dessas encomendas foi a pintura em afresco da abóboda da Capela Sistina.

Michelangelo Buonarroti morreu em 1564, aos 89 anos de idade, na cidade de Roma. Durante sua vida, ele foi escultor, pintor, arquiteto e poeta italiano. O artista foi um dos principais representantes do Renascimento, sendo até precursor do Barroco devido ao seu estilo de pintura um tanto quanto dramática e com diversos focos.

3 MICHELANGELO VERSUS PAPA JÚLIO II

A história de Michelangelo com o Papa Júlio II iniciou em 1505 ao ser comissionado pelo pontífice para a produção de seu túmulo. O projeto contava com um mausoléu feito em mármore e de proporções grandiosas, que contaria com mais de quarenta estátuas e diversos relevos em bronze, como parte da Basílica do Vaticano. Tal túmulo pretendia explorar o valor político do Papa e seu objetivo em restaurar a Roma papal. Portanto, Michelangelo foi enviado a Carrara em abril do mesmo ano para cortar o mármore que fosse necessário, permanecendo no local por dois meses.

Porém, pouco tempo depois de os blocos para a produção do túmulo chegarem na Praça de São Pedro, Júlio II cancelou a encomenda devido a influência de Bramante – arquiteto do Vaticano e rival de Michelangelo – e segundo Gombrich, ao fato de que o túmulo ficaria localizado originalmente em um antigo edifício que seria demolido para a construção da nova Basílica de São Pedro. Isto fez com que o artista fugisse de Roma.

Muitos acreditam que a fuga de Michelangelo se deve ao fato de tamanha afronta ao cancelar a obra; entretanto, segundo um documentário da BBC, podemos concluir que a maior preocupação do artista era em ter que devolver o valor que o pontífice pagou adiantado. Através de alguns relatos bancários, concluiu-se que Michelangelo embolsou parte do dinheiro para comprar uma fazenda em Florença. Portanto, ao fugir de Roma, o Papa enviou cerca de cinco guardas atrás do artista, encontrando-o em Florença e devido ao acordo político entre as províncias, Michelangelo não foi preso. Tal fator, fez com que Júlio II escrevesse ao governante da província pedindo que enviassem Michelangelo de volta à Roma e lhes assegurou que nada aconteceria ao artista; com medo de uma guerra entre as províncias e de se indispor com o pontífice, Michelangelo foi enviado à Roma o quanto antes e levou consigo “uma carta de recomendação em que dizia que a sua arte não tinha igual em toda a Itália, talvez no mundo inteiro, e que se fosse tratado com gentileza ‘realizaria coisas que assombrariam o mundo’. Pelo menos uma vez, uma nota diplomática falou a verdade” (GOMBRICH, 1988, p. 231).

Acerca de 1506 e de volta à Roma, Michelangelo foi incumbido de pintar a abóboda da Capela Sistina. Acreditando fielmente que fora Bramante quem convenceu o Papa para que ele pintasse, recusou arduamente tal tarefa já que considerava a pintura como hábito feminino e daqueles que são considerados preguiçosos, como seu rival – e pupilo de Bramante – Rafael Sanzio. Para o artista, Bramante queria que o afresco da Capela fosse feito por ele com o único intuito de que caísse em desgraça mostrando ser inapto para o trabalho, de tal forma que a obra fosse transferida para Rafael. Porém, após duras negociações, Michelangelo assinou o contrato para produzir os afrescos na abóboda da Capela Sistina por volta de maio de 1508.

Após as tratativas serem concluídas e o projeto acertado com o Papa – que a priori queria que cenas do Novo Testamento fossem pintadas, mas houve recusa de Michelangelo que pretendia focar no Antigo Testamento, sendo aceito pelo Papa –, Michelangelo iniciou seu trabalho na Sistina. Porém logo que o trabalho começou, diversos atrasos foram se instaurando e com eles, vieram os desentendimentos com o pontífice.

O primeiro deles e já esperado era quando o artista trabalhava enquanto as missas estivessem em vigor, o que fazia com que ele tivesse que parar de trabalhar e esperar em silêncio até o término da congregação.

No inverno de 1508, houve outro grande atraso, o emboloramento da primeira cena pintada, *O Dilúvio*. Após a resolução do problema, Michelangelo precisou retirar todo o afresco e reiniciar seu trabalho do zero. Gerando grande angústia no artista que quase desistiu da obra, aumentando a indisposição que o Papa havia para com ele.

Passados dois anos de trabalho e diversas indisposições com o Papa, Michelangelo à contragosto mostrou metade de sua obra ao pontífice que se maravilhou com o trabalho. Porém, ao mesmo tempo que Júlio II se impressionava com tamanha grandeza, Michelangelo percebeu que havia algo de errado na cena *O Dilúvio Universal* – ele errou a escala de tal e só se deu conta de tamanho erro quando viu a obra do chão, com distância de 20 metros de altura. Esse erro, fez com que o artista temesse que Bramante influenciasse o Papa para tirá-lo do trabalho, de tal forma que Rafael assumisse. Logo, o artista convenceu o Papa de que Bramante

estava errado quanto a proporção da cena, permanecendo para a finalização da obra.

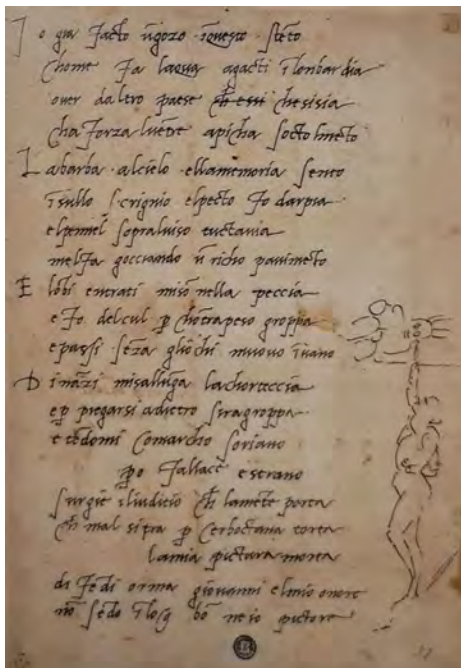
Quando Michelangelo estava fazendo a segunda metade da abóboda, houve um novo atraso. Dessa vez, o atraso foi devido ao Papa dever dinheiro ao artista. No momento que ele foi até o pontífice para receber por seu trabalho e para retirar o orçamento dos materiais, não o encontrou em Roma; pois, o Papa havia partido para Bolonha, para lutar na guerra. Portanto, Michelangelo decidiu ir até a outra província cobrar aquilo que o Papa devia, retornando à Roma após as tratativas. Entretanto, o dinheiro não foi entregue ao artista quando chegou em Roma; fazendo com que ele voltasse ao campo de batalha antes mesmo do dinheiro chegar.

Após oito meses em batalha, o Papa solicitou que o teto fosse exibido para ele assim que chegou em Roma. Porém, Michelangelo sentou-se nas escadas de tal modo que não permitiu que o Papa passasse e lhe disse que mostraria a obra assim que fosse possível. Tal comportamento, irritou o pontífice de tamanha forma que ameaçou jogar o artista de cima do andaime e bateu na cabeça dele com seu bastão. Esse desentendimento, fez com que o Michelangelo tentasse fugir de Roma novamente; entretanto o Papa enviou Accursio com 500 ducatos para acalmar o artista. No dia seguinte, Michelangelo jogou tábuas de cima do andaime no Papa para se vingar de tamanha humilhação. Inclusive, alguns estudiosos acreditam que fora nesse desentendimento com o Papa que Michelangelo quebrou seu nariz, refutando as teorias que indicam que o artista havia se envolvido em uma briga com seus amigos.

A obra ficou pronta em outubro de 1512 e aberta ao público no final do mesmo mês – sem que o Papa pagasse todo o valor restante prometido a Michelangelo pelo trabalho.

Durante todo o período em que Michelangelo pintou os afrescos da Capela Sistina, ele foi extremamente infeliz como mostra o soneto abaixo:

Figura 3 - Soneto



Soneto feito por Michelangelo. Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Néret (2006).

A tradução de tal soneto enviado para seu amigo Giovanni da Pistoia, com um esboço do artista pintando a abóboda, é:

Figura 4 - Retrato de Michelangelo



Retrato de Michelangelo na época da Capela Sistina por Giuliano Bugiardini. Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Néret (2006).

I'ho già fato um gozzo in questo stento come fa l'acqua a'gatti in Lombardia o ver d'altro paese che si sia, c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, la memoria sento in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpa, e 'l pennel sopra 'l viso tuttavie mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia e fo del cul per contrapeso groppa, e' passi senza gli occhi uovo invano.

Dinanzi mii s'allunga la corteccia, e per piegarsi adietro si ragroppa, e tendomi c'omarco soriano.

Però fallace e strano surge il iudizio che la mente porta, ché mal si tra'per cerbottana torta.

La mia pintura morta difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore, non sendo in loco bom, né io pittore (BUONAROTTI. A Vida de Michelangelo Buonarotti, Giorgio Vasari, 2011, p. 387 – 388).

Já me cresce um bucho nesta fadiga tal faz a água aos gatos da Lombardia ou em qualquer outra terra que seja, que por força o ventre pende do queixo.

A barba ao céu e a memória sinto sobre a espinha e paço peito de harpia, o pincel sobre o rosto, todavia faz, gotejando, um rico pavimento.

E os lombos entraram na minha pança e em contrapeso ao cu faço garupa, e aos passos em vão movo sem meus olhos.

Pela frente, alonga-se a minha casca, que por se dobrar atrás se enrug, e arqueio-me tal como arco sírio.

Assim falaz e estranho surge o juízo que a mente aporta, que mal sai por zarabatana torta.

Minha pintura morta defende-a, Giovanni, e minha honra não estando em bom lugar, nem sendo eu pintor (BUONAROTTI. A Vida de Michelangelo Buonarotti, Giorgio Vasari, 2011, p. 387 – 388).

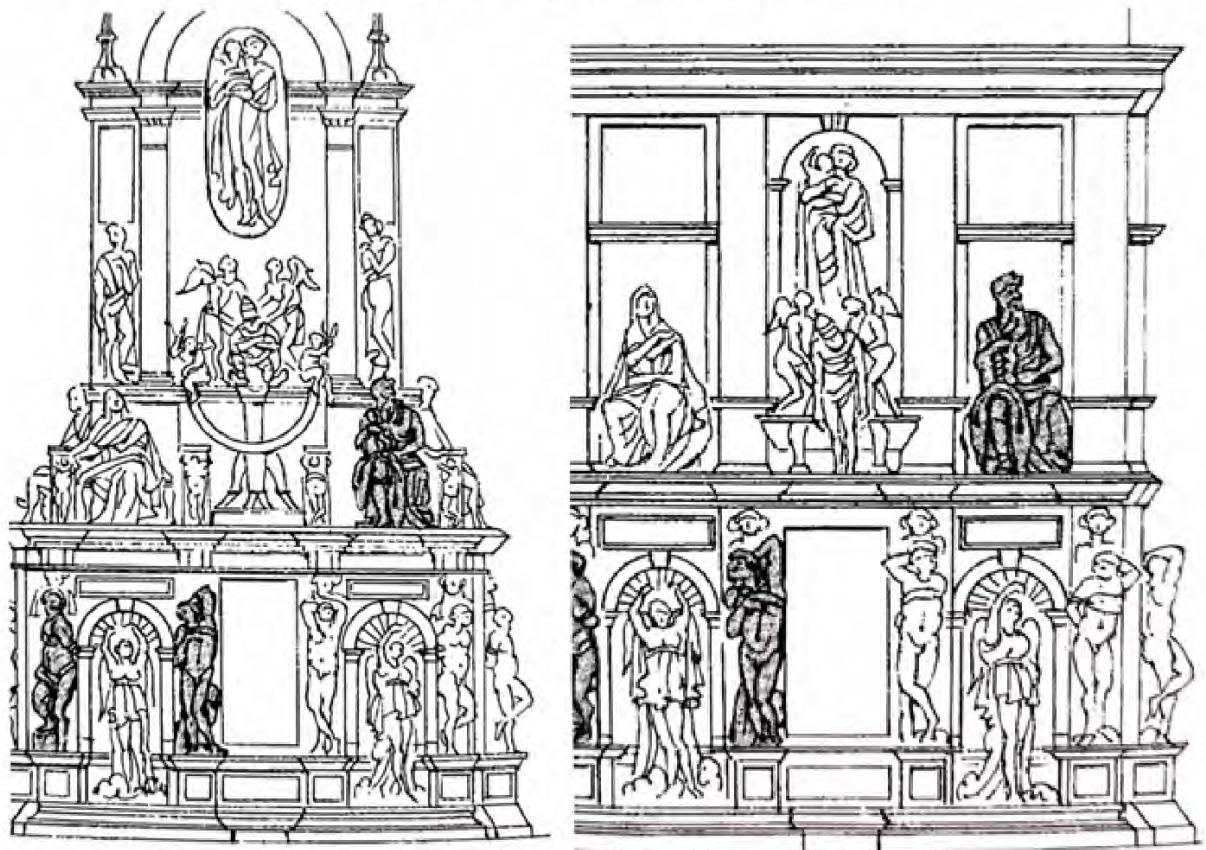
Em uma carta enviada ao pai em janeiro de 1508, Michelangelo também expressou a ideia de que não era pintor. Durante a pintura da abóboda, o artista teve sua visão prejudicada, acarretando complicações por toda vida.

Eu paguei pela Sistina com meus olhos (BUONAROTTI, Michelangelo. O Divino Michelangelo, BBC, 2004).

O Papa Júlio II morreu quatro meses após a finalização do afresco.

Após a morte de Júlio II, Michelangelo foi chamado pela família Della Rovere para terminar o túmulo. Porém, o artista não entregou o prometido. Havia apenas uma escultura grande – escultura de Moisés – invés das mais de quarenta prometidas previamente.

Figura 5 - Projetos de Túmulo para o Papa Júlio II



Esboços dos projetos para o túmulo de Júlio II, reconstituídos por Charles Tolnay. A esquerda está o projeto de 1513 e a direita o projeto de 1516. Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Néret (2006).

Figura 6 - Túmulo do Papa Júlio II finalizado



Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Néret (2006).

Ele, que tinha punido Miguel ao obrigá-lo a pintar em vez de esculpir, era, por seu turno, punido pouco aproveitando da obra-prima que tinha suscitado (NÉRET, Gilles. Michel Ângelo, 2006, p. 46).

4 AFRESCOS PARA A CAPELA SISTINA

4.1 Projetos: inicial e final

Quando Júlio II comissionou e convenceu Michelangelo para pintar o teto da Capela Sistina, ele pretendia dar continuidade ao projeto de seu tio sobre a Lei Mosaica e a vinda de Cristo ao mundo como fora ilustrada anteriormente nas paredes da Capela. Portanto, gostaria que os Doze Apóstolos de Cristo fossem ilustrados no local, fazendo alusão ao Novo Testamento. Porém, Michelangelo foi contra tal projeto pois o considerava básico para uma abóboda a 20 metros de altura com 500m², alegando que possuía ângulos e formas geométricas que desvalorizavam o espaço, insistindo para que o pontífice concedesse liberdade criativa para que ele concebesse outro projeto iconográfico com foco no Antigo Testamento, sendo um programa mais amplo e articulado, tanto no plano iconográfico quanto arquitetônico.

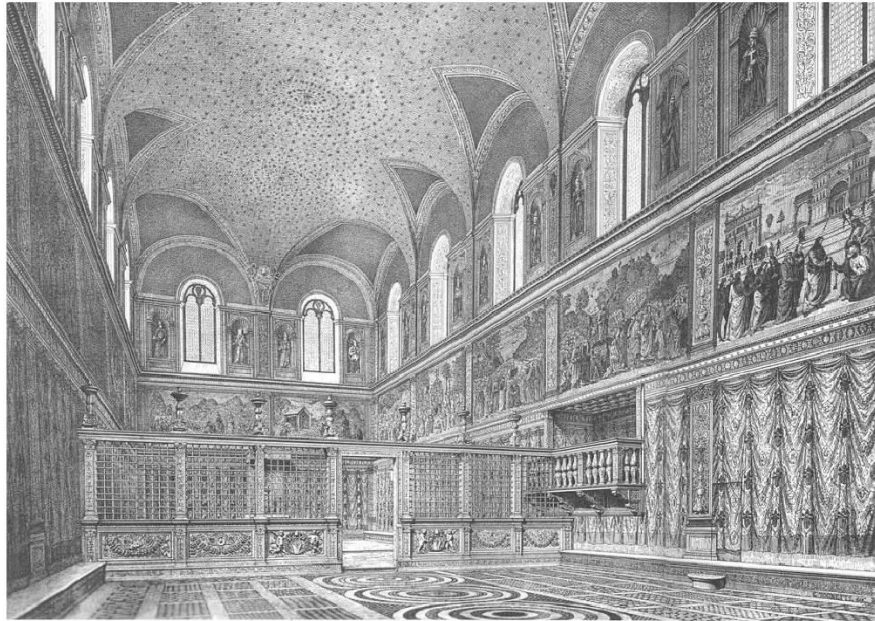
Vale ressaltar que na abóboda onde os afrescos de Michelangelo foram pintados, já havia um afresco feito por Piermatteo d'Amelia que ilustrava um céu estrelado encomendado por Sisto IV como consta nas Figuras 7 e 8.

Figura 7 - Abóboda de Piermatteo d'Amelia (colorida)



Imagem que retrata o afresco original da Capela Sistina, com foco na abóboda de Piermatteo d'Amelia. Fonte: Documentário “O Divino Michelangelo”, BBC (2004).

Figura 8 - Abóboda de Piermatteo d'Amelia (preto e branco)



Litografia feita por Gustavo Tognetti, em 1899. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Nas figuras também podemos observar alguns outros elementos pictóricos da Capela, como os trinta primeiros papas da Igreja Católica, a Lei Mosaica, Cristo e os afrescos que aludem a cortinas – sendo todos estes pintados por artistas do *Quattrocento* (citados anteriormente) e presentes na decoração da Capela Sistina até os dias atuais, menos aqueles que estão na parede do altar.

Figura 9 - Cenas da vida de Moisés



Afresco de Sandro Botticelli, Capela Sistina. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 10 - O Batismo de Cristo



Afresco de Perugino e Pinturicchio, Capela Sistina. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 11 - Papa Urbano I



Capilla Sixtina, Fray Diamante,
El Papa San Urbano I (222 – 230).
Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 12 – Papa Víctor



Capilla Sixtina, Domenico
Ghirlandaio, El Papa San Víctor (189
– 199). Fonte: Ciudad Del Vaticano
(1998).

O [primeiro] ciclo de afrescos representava cenas da vida de Moisés e de Cristo, frente à frente, sugerindo a prefiguração do Novo Testamento no Antigo. A decoração quatrocentesca não era revolucionária do ponto de vista artístico, mas representava uma síntese de todas as grandes realizações técnicas e estilísticas da arte italiana do século XV. Júlio II, durante o seu papado, também interveio na capela Sistina, contribuindo para que este edifício se tornasse um grandioso monumento que garantisse a memória de sua família e do seu próprio papado. O único espaço que não tinha uma decoração narrativa era o teto. Originalmente, ele apresentava um céu estrelado pintado por Pier Matteo d'Amalia [1445-1508] (MENESES, 2013, p. 194).

Conforme consta na citação acima, Júlio II também almejava pelo reconhecimento e fama de sua família e principalmente, de seu papado. Assim sendo, alguns historiadores não acreditam que Michelangelo tenha planejado o projeto iconográfico da Capela Sistina sozinho, refutando a narrativa apresentada por Vasari em que Michelangelo fora o único responsável pela iconografia, porque apesar do artista ser devoto ao catolicismo não há indícios de que o Papa realmente aceitasse sua proposta sem que houvesse supervisão dado ao fato de que o projeto é sólido do ponto de vista teológico e em como a Capela iria repercutir em sua reputação.

O programa da abóboda da Sistina não foi portanto projetado a priori na prancha de teólogos e oradores da Cúria e, em seguida, “aplicado” pelo artista. Tudo leva a crer, em suma, que o peso da participação de M. na formulação dos concetti que presidem à decoração da abóboda da Sistina tenha sido excepcionalmente grande. Isto posto, essa autonomia é, obviamente, relativa. É impensável que M. tenha formulado esse programa sem levar em conta as coordenadas teológicas preexistentes na Capela, as diretrizes traçadas pelo comitente e, sobretudo, a orientação da armada de colaboradores e teólogos pontificais (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 389).

O novo projeto iconográfico para a abóboda conta com nove cenas principais (centrais) que ilustram os primeiros capítulos do livro de Gênesis, os antepassados de Cristo nas lunetas, as histórias do povo eleito nas reentrâncias triangulares e por fim, temos os sete profetas e as cinco sibilas que estão as margens das cenas centrais, entre outros elementos.

4.2 Processos

Para compreendermos melhor sobre a obra de Michelangelo e seus desafios, precisamos compreender como o afresco é feito.

Segundo Cunha, a técnica do afresco data de 15 mil a.C. devido a pinturas rupestres encontradas na França e na Espanha. O afresco, nada mais é que uma pintura feita em superfícies planas a base de cal úmida (argamassa de cal). Portanto, a argamassa é aplicada e deixada o mais plana possível, logo depois o molde do desenho é transferido para o local, a têmpera para tinta é produzida e a pintura iniciada – lembrando que a tinta no afresco precisa somente de um pouco de nata de cal e pigmento, a argamassa aplicada na parede que dá liga na tintura –. Todo esse processo deve ser feito antes da base secar, pois a partir do momento que seca não é possível que se faça algum tipo de alteração e se for necessário, será preciso retirar toda a argamassa, destruindo a pintura, para então poder recomeçar e corrigir o erro.

Em *Il libro dell'arte*, Cennino Cennini indica que o afresco deve ser dividido em partes, chamadas de jornadas e, que cada jornada deve ser preparada e trabalhada durante um dia e assim por diante. Michelangelo adotou o mesmo método, tanto que é possível identificar suas divisões e junções no afresco devido a grossura da argamassa, evidenciando os locais trabalhados em dias diferentes; como exemplo, temos a cena Criação de Adão que foi dividida em dezesseis jornadas.

Isto posto, devemos explicar como os desenhos foram transferidos para o teto. Acredita-se que Michelangelo fez os desenhos em uma escala A3 e depois quadriculou a imagem para transferir para uma matriz da proporção igual ao do teto, em seguida perfurou as linhas do desenho e com uma boneca de carvão (saquinho de carvão), carimbou os pontos do desenho para marcar a abóboda e demarcar o desenho da jornada escolhida. Tais desenhos também são chamados de cartões e foram produzidos entre maio e julho de 1508. Nas Figuras 13, 14, 15 e 16 podemos ver os rascunhos de Michelangelo para a produção dos cartões.

Figura 13 - Estudo para Sibila ou Profeta



Esboço pertencente a coleção de Michelangelo presente no British Museum, Londres. Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996).

Figura 14 - Estudos para Criação de Adão



Fonte: Catálogo da Exposição Michelangelo: O mestre da Capela Sistina (<https://catalogo.michelangelocapelasistina.com>).

Figura 15 - Estudos para Adão



Fonte: Catálogo da Exposição Michelangelo: O mestre da Capela Sistina (<https://catalogo.michelangelocapelasistina.com.br/>).

Figura 16 - Estudos para Sibila Líbica



Estudo feito em giz sobre papel e pertencente a coleção de Michelangelo presente no The Metropolitan Museum of Modern Art, Nova Iorque. Fonte: Miguel Ângelo, Gilles Néret (2006).

Conforme citado anteriormente, Michelangelo precisou trabalhar sem que o funcionamento da Capela fosse cancelado; portanto foi necessário que andaimes fossem criados para tal. Bramante, arquiteto responsável pelo Vaticano, orientou que fossem feitos furos na abóboda para que pudessem passar cordas que sustentariam os andaimes de forma que ficassem pendurados. Porém, Michelangelo questionou sobre como resolveriam a questão dos buracos feitos para que as cordas fossem passadas, refutando completamente a orientação de Bramante. Então, o artista decidiu criar um sistema de andaimes que não alterassem a arquitetura do local e contou com a supervisão de Piero de Jacopo Rosselli e Francesco Granacci.

Tais andaimes ficavam apoiados entre as paredes com uma estrutura feita por degraus e patamares sobre um vão de cerca de vinte metros de altura, se assemelhando a uma ponte como consta nas Figuras 17 e 18:

Figura 17 - Projeto para andaimes



Projeto de Michelangelo para o sistema de andaimes para a Capela Sistina. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 18 - Réplica do sistema de andaimes



Imagem que retrata uma réplica do sistema de andaimes de Michelangelo para a Capela Sistina. Fonte: Documentário “O Divino Michelangelo”, BBC (2004).

Figura 19 - Vista debaixo dos andaimes



Imagem que retrata a visão de quem está no solo olhando para o sistema de andaimes de Michelangelo para a Capela Sistina. Fonte: Documentário “O Divino Michelangelo”, BBC (2004).

Vale ressaltar que ao ser comissionado para o trabalho, Michelangelo se desesperou, porque não aplicava a técnica do afresco há 20 anos, quando ainda era aprendiz. Ele sabia que o afresco era a mais difícil das artes devido a rapidez em que é necessário pintar antes da cal secar. Logo que iniciou a pintura, percebeu que era incapaz de concluir tal tarefa solicitando ajudantes de Florença e escrevendo diversas cartas para seus amigos buscando informações sobre a técnica do afresco. Considerando tal informação, sabemos que o artista contou com diversos auxiliares, como consta em sua biografia:

Em Francesco Granacci, M. encontra uma primordial assistência, como afirma V. em sua Vita: 'Granacci foi um dos primeiros que M. procurou para ajudá-lo a pintar a afresco aquela obra'.

Segundo as pesquisas de Wallace (...), 'houve ao menos treze assistentes que o ajudaram na pintura da Capela'. Wallace não esclarece se esses assistentes trabalharam simultaneamente. Em todo caso, além dos nove artistas já nomeados – 1) Granacci; 2) Bugiardini; 3) Aristotile; 4) Jacopo di Sandro; 5) Donnino; 6) l'Indaco; 7) Piero Basso; 8) Michi e 9) Raffaellino -, (...) M. terá mais tarde a seu serviço dois pintores de Reggio Emilia: Bernardino Zacchetti e Giovanni Trignoli. Naturalmente, o termo assistente deve assumir aqui ao menos três acepções, englobando desde os mais humildes aprendizes que se atinham apenas à preparação dos pigmentos, passando por assistentes incumbidos de intervenções pictóricas secundárias na decoração, até alguns verdadeiros colaboradores, como se supõe tenham sido, ao menos provisoriamente, Granacci, Bugiardini e alguns outros. (MARQUES in Giorgio Vasari [1568]. Vida de Michelangelo Buonarroti, Editora Unicamp, 2011, pg. 374)

4.3 Explicação e possíveis justificativas iconográficas

As obras do século XV e XVI devem ser vistas como fontes historiográficas, permitindo compreender a forma como determinado grupo – nesse caso, o clero – impõe sua percepção do mundo para os demais. Para uma análise completa dos afrescos, é necessário compreender os símbolos e mensagens intrínsecas através da iconografia e iconologia. Segundo Panofsky existem três níveis de análise. O primeiro é a descrição pré-iconográfica (tema primário ou natural), dividida em factual e expressional, nele podemos identificar formas, cores e intenções artísticas. O segundo é a análise iconográfica ou secundária (convencional) que identificamos os gestos, os objetos, as alegorias e os motivos exatos. O terceiro e principal é a análise iconológica, onde buscamos a fonte dos significados intrínsecos, “é aprendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe social, de uma crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1991, p. 52). Na análise iconográfica buscamos significados convencionais. Já a análise iconológica, buscamos interpretar para além daquilo que é informado visualmente; ou seja, buscamos os significados culturais.

O historiador Roger Chartier diz que a história cultural tem por objetivo identificar a realidade social de diferentes lugares e momentos e nesse quesito

iremos estudar o posicionamento do clero perante o povo – principalmente, o Papa Júlio II. Para atestarmos tal conceito, podemos citar a teoria de Peter Burke onde informa que “embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosas e políticas de culturas passadas” (BURKE, 2004, p. 17); portanto, podemos afirmar que segundo o autor, as “imagens têm sido utilizadas com frequência como um meio de doutrinação, como objetos de cultos, como estímulo à meditação e como armas em controvérsias. Portanto, elas também são um meio através do qual historiadores podem recuperar experiências religiosas passadas, contanto que eles estejam aptos a interpretar a iconografia” (BURKE, 2004, p. 58). Já Eduardo França Paiva, afirma que as representações artísticas do cristianismo foram essenciais para o aprendizado da população como instrumento pedagógico, dado ao fato de que eram majoritariamente analfabetos.

Ademais, não podemos desconsiderar que em Ensaio da Pintura, Diderot diz que o artista renascentista busca criar um universo paralelo ao mundo real, assim como a concepção grega de que a arte é uma segunda natureza, portanto, a arte se torna natureza sublimada. Sendo exatamente o que Michelangelo proporcionou com sua obra.

Mas a proeza física de um homem para cobrir esse vasto espaço sem ajuda nada é em comparação com a façanha intelectual e artística. A riqueza de novas invenções, a mestria infalível de execução em todos os detalhes e, sobretudo, a grandeza das visões que Miguel Ângelo revelou aos vindouros proporcionaram à humanidade de uma nova ideia do poder do gênio.

Vemos frequentemente ilustrações de detalhes dessa obra hercúlea e jamais cansamos de olhá-las. (...) Mas, quando erguemos os olhos para o alto, parece que penetramos num mundo diferente. É um mundo de dimensões sobre-humanas (GOMBRICH, 1988, p. 231 – 232).

Após tais observações, podemos concluir que os afrescos renascentistas são mais do que uma mera representação bíblica, são a representação de uma realidade e as práticas geradas a partir dela. Isto posto, iremos abordar cada cena e figura da abóboda destacando a teoria da historiadora Jordana Schio que sustenta a hipótese que o projeto iconográfico da Capela Sistina tem como principal foco apresentar como a justiça estava presente no papado de Júlio II.

Além da complexidade iconográfica, a encenação de narrativas dos livros do Antigo Testamento reforçou outra virtude, a justiça. Júlio II perseguiu, ao seu modo, o exercício pleno dela durante o seu governo. Isso porque, tal artifício era sofisticado e permitiu, ora a partir da clemência e ora por meio da severidade, construir a reputação roveresca, pois tais virtudes eram boas para o príncipe. A justiça, a nosso ver, era uma qualidade estimada pelo sobrinho de Sisto IV em função da sua multiplicidade de interpretações, visto que através dela os sujeitos alcançavam a liberdade, demonstravam autoridade, praticavam a tolerância e o perdão. Ademais, quem praticava a justiça demonstrava que dominava um arsenal de habilidades para se adaptar às mudanças e às circunstâncias postas pela caprichosa Fortuna. Por fim, a narrativa da abóboda sistina mostra que Deus deu ordem ao caos, criou o firmamento e todas as criaturas, entregou a essas leis que no momento em que não foram cumpridas levaram às punições e à restauração da ordem. Da mesma maneira, Júlio II procurou restaurar a justiça a partir da manipulação das leis e das prerrogativas inerentes ao seu cargo ao mesmo tempo em que buscou demonstrar que era um homem de *virtù* empenhado em atingir os pináculos da fama, da honra e da glória (SCHIO, 2022, p. 226).

4.4 Cenas e figuras

Antes de identificarmos cada item da obra da abóboda, devemos levar em consideração que Michelangelo era um exímio escultor e arquiteto, transferindo tais manifestações artísticas para a pintura. Podemos reconhecer a escultura através do tamanho dos personagens e a arquitetura através de *trompe l'oeil* (engana olho), que consiste na integração da pintura com a arquitetura – encontrado junto aos personagens que estão sentados e apoiados nas bordas do teto –, além de complementar a arquitetura existente no local.

Como citado anteriormente, o afresco sistino consiste em nove cenas centrais, sete profetas e cinco sibilas, a genealogia de Cristo, as grandes salvaçãoes de Israel, além de elementos arquitetônicos e sutis menções a família Della Rovere. Todas essas figuras serão identificadas a partir desse momento. Para tal, iremos iniciar com as Figuras 20 e 21 que indicam onde cada painel principal está localizado e além de indicar qual a localização das cenas antes do Pecado Original – destinada ao clero – e depois do Pecado Original – destinada aos fiéis.

Figura 20 - Identificação das cenas centrais/principais



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

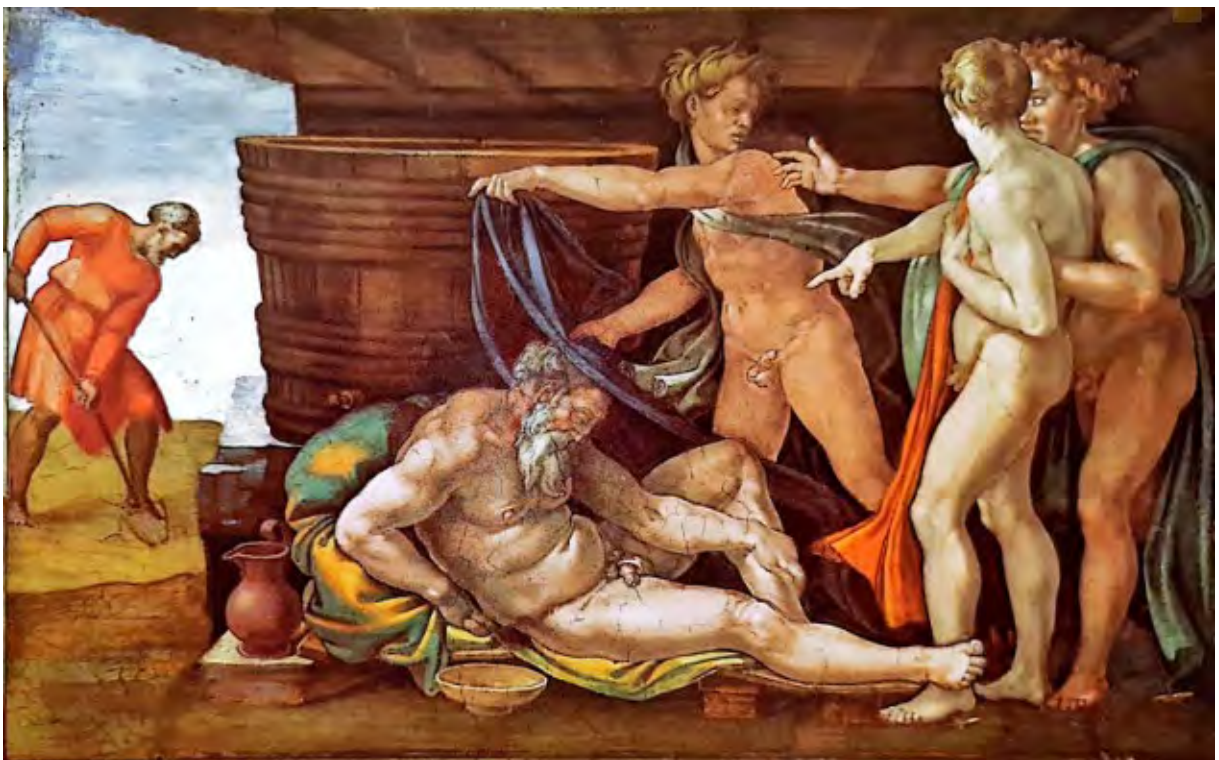
Figura 21 - Divisão dos espaços entre clero e fiéis



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Conforme visto acima, a primeira cena central que os espectadores podem ver ao entrar na Capela Sistina é “A Embriaguez de Noé”, que também faz parte da área destinada aos fiéis. Esta cena foi produzida em trinta e uma jornadas e remete a Gênesis 9: 20 – 23 retratando o momento em que Cã encontra Noé nu e bêbado após o dilúvio e zomba de seu pai. Ao redor dela encontramos a Sibila Delfica, o Profeta Joel e quatro Ignudi com dois medalhões que serão discutidos mais adiante.

Figura 22 - A Embriaguez de Noé



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

A próxima cena é “O Dilúvio Universal” de Gênesis 6: 5 – 8, feito em vinte e nove jornadas que ilustram o momento em que Deus enviou uma grande chuva para eliminar a raça humana enquanto Noé e sua família, juntamente com um casal de animais de cada espécie estavam seguros dentro de uma arca. Nas lunetas ao redor da cena estão os antepassados de Cristo, são eles: Zorobabel, Abiúde e Eliaquim a esquerda; Josias, Jeconia e Salatiel a direita.

Figura 23 - O Dilúvio Universal



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

A penúltima cena do espaço destinado à humanidade após o Pecado Original não pode ser completamente identificada pois há contradições em diferentes bibliografias sem identificação de capítulo e versículo bíblico, incluindo Vasari. Portanto podemos observá-la como sendo “O Sacrifício de Noé” ou “O Sacrifício de Caim e Abel”. Foi concluída em doze jornadas e está adornada com quatro Ignudi que seguram dois medalhões, além de fazer margem com a Sibila Eritreia e o Profeta Isaías.

Figura 24 - O Sacrifício



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

É com a cena do “Pecado Original e Expulsão do Paraíso” que Michelangelo encerra os afrescos destinados ao local que os fiéis estavam posicionados dentro da Capela. Em doze jornadas, o artista ilustrou os capítulos de Gênesis 3: 1 – 6 e 3: 23 – 24 que contam como Adão e Eva foram seduzidos pela serpente – ilustrada como Lilith, a primeira mulher de Adão segundo a mitologia judaica – à comer do fruto proibido (lado esquerdo do espectador), portando Deus envia um anjo que os expulsa do Paraíso (lado direito). Nas lunetas estão: Uzias, Jotão e Acaz (esquerda); Ezequias, Manassés e Amom (direita).

Figura 25 - Pecado Original e Expulsão do Paraíso



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

A primeira cena dos afrescos no espaço para o clero é a “Criação de Eva” de Gênesis 2: 21 – 22 que significa o momento que Deus adormece Adão e retira uma costela do homem para dar vida à Eva. A pintura foi produzida em apenas quatro jornadas e faz margem com a Sibila de Cuma, o Profeta Ezequiel e os quatro Ignudi com medalhões.

Figura 26 - Criação de Eva



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

A próxima pintura é literalmente a mais importante e reconhecida de todo o afresco, trata-se da “Criação de Adão” ou “Criação do Homem” feita em dezesseis jornadas. Ela retrata o momento em que Deus criou do barro um ser que era sua própria imagem e o nomeou de homem, dando início à toda humanidade, presente no Livro de Gênesis 1: 26 – 27. Expostos nas lunetas estão: Asa, Josafá e Jorão a direita; Roboão e Abias a esquerda.

Figura 27 - Criação de Adão



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Em seguida temos a representação de Gênesis 1: 9 – 10, ou seja, “A Reunião das Águas”. O afresco está no centro dos Ignudi e seus medalhões e, foi feito em vinte e seis jornadas. Ao redor da cena encontramos o Profeta Daniel e a Sibila Pérsica.

Figura 28 - A Reunião das Águas



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

A quarta imagem do conjunto é a “Criação da Vegetação, do Sol, da Lua e das Estrelas” ou “Criação da Vegetação, do Sol e da Lua” e foi feita em sete jornadas. A cena ilustra Gênesis 1: 14 – 19. Sobre a genealogia de Cristo nas lunetas, temos: Jessé, Davi e Salomão (direita); Salmom, Boaz e Obede (esquerda).

Figura 29 - Criação da Vegetação, do Sol, da Lua e das Estrelas



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

O último afresco das cenas centrais é a “Separação da Luz e das Trevas”, trata-se da ilustração de Genesis 1: 4 – 5 e faz margem com o Profeta Jeremias, a Sibila Líbica e os quatro Ignudi com seus dois medalhões.

Figura 30 - Separação da Luz e das Trevas

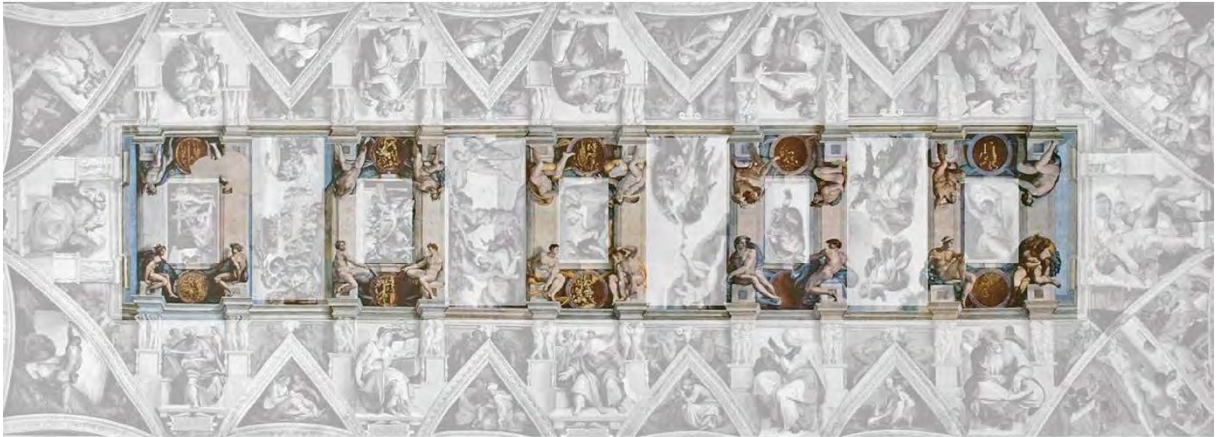


Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Em seguida falaremos sobre os Ignudi e quais suas funções na iconografia do afresco. Os Ignudi – nome dado por Michelangelo – são os vinte nus que estão dispostos em pares e em cinco grupos de quatro sobre as divisões arquitetônicas. Cada par é responsável por sustentar um medalhão envolto em véu, sendo dez medalhões ao total que ilustram diversas histórias do Livro de Reis e diferentes reinados de Israel; porém esta não é a única função dos Ignudi no afresco.

Ao analisarmos seus posicionamentos, percebemos que eles estão apoiados ou envoltos em ramos e folhas de carvalho, que em italiano significa *rovere*. Portanto, acredita-se que a principal função dos Ignudi na obra é fazer uma sutil menção a família Della Rovere. Além do *trompe l'oeil* arquitetônico.

Figura 31 - Identificação dos Ignudi



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Figura 32 - Ignudi com medalhão de Elias na carroagem de Fogo



Cena de II Reis 2: 1 - 13. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 33 - Ignudi com medalhão de Abraão sacrificando Isaac



Cena de Gênesis 22: 1 - 4. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 34 - Joab mata Abner (II Samuel 3: 22)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 36 - Morte de Urias (II Samuel 11:22)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 38 - Davi e Nathan (II Samuel 12: 1)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 40 - Morte de Absalão (II Samuel 18: 9)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 35 - Morte de Jorão (II Reis 9: 22)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 37 - Destruição de Baal (II Reis 10: 18-27)



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 39 - Massacre da tribo de Acab



Fonte: The Complete Works of Michelangelo (1996)

Figura 41 - Medalhão desfigurado

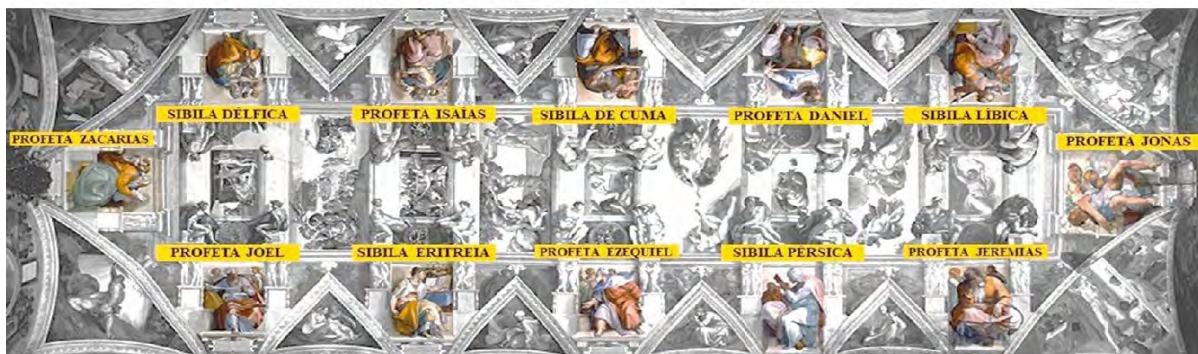


Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Ao darmos prosseguimento na ordem dos afrescos sistinos, temos o conjunto das Sibilas e dos Profetas que remetem ao paganismo e ao cristianismo – sendo uma sutil crítica a Igreja Católica –, além de significarem a anunciação da vinda de Cristo. No conjunto temos cinco sibilas e sete profetas que possuem três estados de conhecimento profético: a busca, a obtenção e o anúncio das profecias judaico-cristãs do Antigo Testamento. As doze imagens estão divididas em pares opostos, sendo: Profeta Joel e Sibila Delfica, Sibila Eritreia e Profeta Isaías, Profeta Ezequiel e Sibila de Cuma, Sibila Pérsica e Profeta Daniel, Profeta Jeremias e Sibila Líbica e, por fim temos uma dupla constituída por dois profetas, Jonas e Zacarias como consta nas figuras abaixo.

Devemos ressaltar que todas elas têm relação entre si e com as cenas dos afrescos adjacentes. E se conectam com o coro da Capela durante as celebrações, pois doze profecias eram cantadas; estas sendo entre Gênesis e os últimos profetas. Portanto, as imagens dos afrescos reforçavam ao fiel aquilo que estava sendo louvado.

Figura 42 - Identificação e posicionamento dos Profetas e das Sibilas



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Figura 43 - Profeta Joel



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 44 - Sibila Delfica



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 45 - Sibila Eritreia



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 46 - Profeta Isaías



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 47 - Profeta Ezequiel



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 48 - Sibila de Cuma



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 49 - Sibila Pérsica



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 50 - Profeta Daniel



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 51 - Profeta Jeremias



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 53 - Profeta Jonas



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 52 - Sibila Líbica



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Figura 54 - Profeta Zacarias



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Adiante temos As Vele que infelizmente não possuem informações exatas, podendo ser a representações de oito famílias hebraicas ou simplesmente homens e mulheres que Michelangelo decidiu pintar para contribuir visualmente na obra. Estão posicionadas nos triângulos acima das lunetas, gerando equilíbrio entre os afrescos.

Figura 55 - Posicionamento As Vele



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Figura 56 - Família, crânio de carneiro e *putti*



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Ao redor da Figura 56, no *trompe l'oeil* vemos algumas imagens que poderiam ter sido esculpidas em mármore se não tivessem sido pintadas em um afresco; tais figuras são pequenos anjos nomeados de *putti*. Já no eixo central do triângulo há o

crânio de um carneiro que representa Cristo (o cordeiro ou carneiro de Deus) e está espalhado por todo o afresco.

Nos demais triângulos que compõem o afresco, encontramos as cenas das salvaçãoes de Israel. São elas: Judite e Holofernes, Davi e Golias, Serpente de Bronze e Morte de Amam.

0000000

Figura 57 - Posicionamento cenas salvas de Israel



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Figura 58 - Judite e Holofernes



A cena de Judite e Holofernes narra o momento em que Judite e sua serva embreagam Holofernes e seus guardas, para que Judite mate Holofernes, o decapitando, com intuito de salvar seu povo da invasão greco-síria (Judite 13: 8 -10).

Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 59 - Davi e Golias



Narra o momento em que Davi decapita Golias, após vencê-lo (I Samuel 17: 51).
 Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 60 - Serpente de Bronze



A cena narra quando Deus envia diversas serpentes ao deserto para punir os hebreus; Moisés roga por clemência então Deus decide que aqueles que recorressem a imagem da Serpente de Bronze seriam curados (Números 21: 4 - 9).
 Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 61 - Morte de Amam



As cenas narram alguns dos principais acontecimentos do Livro de Ester, evidenciando o momento em que Ester conta para o Rei Xerxes que se Amam fosse aniquilar o povo hebreu, ela deveria morrer também já que ela era hebreia; portanto Amam é sentenciado a morte. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Seguindo a ordem dos afrescos, chegamos nas lunetas. Estas que retratam a genealogia de Cristo, porém as imagens não estão presentes na abóboda sistina e sim, nas paredes como consta nas Figuras 62 e 63.

Figura 62 - Localização das lunetas presentes no lado direito da Capela Sistina



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

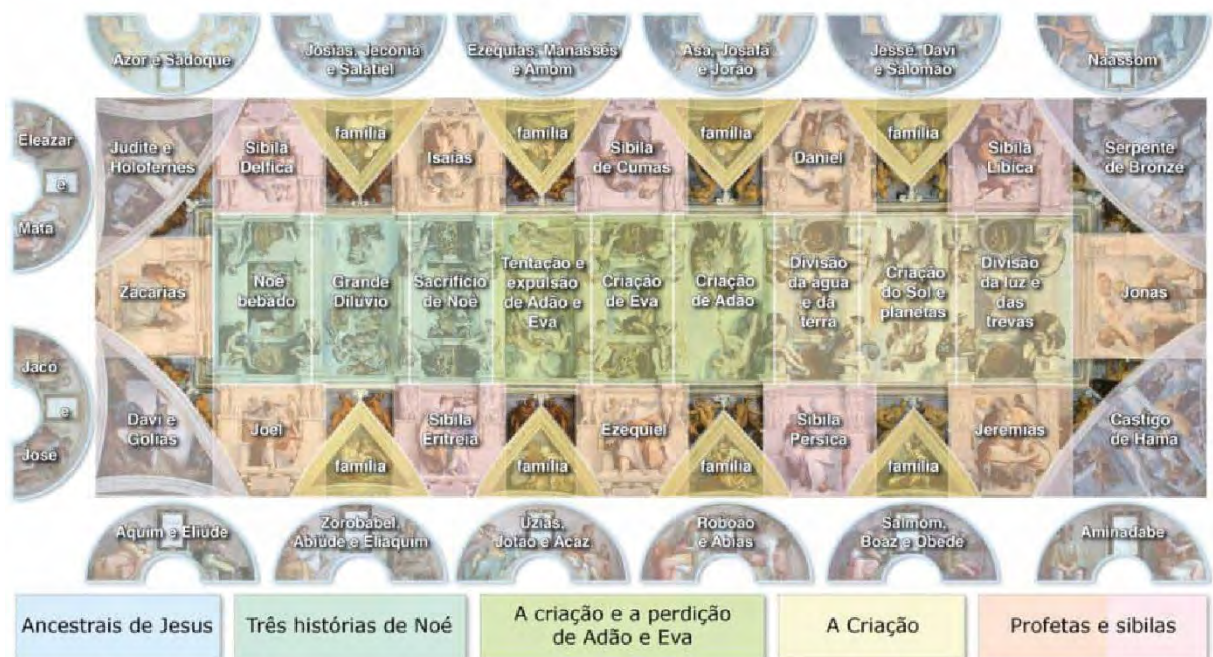
Figura 63 - Localização das lunetas presentes no lado esquerdo da Capela Sistina



Fonte: Adaptação de Jordana Ecchel Schio (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>).

Além dos afrescos presentes nas lunetas citadas anteriormente, também temos as lunetas adjacentes as quatro cenas da salvação de Israel. São elas: Eleazar e Matã, Azor e Zadoque ao lado de Judite e Holofernes; Jacó e José, Aquim e Eliúde nas bordas de Davi e Golias; Aminadabe as margens da Morte de Amam e Naassom ao lado da Serpente de Bronze.

Figura 64 - Identificação geral das cenas e dos personagens



Fonte: Citalia Restauro (<https://citaliarestauro.com/frescos-do-teto-da-capela-sistina/>).

Figura 65 - Genealogia de Cristo



Fonte: Catálogo da Exposição Michelangelo: O mestre da Capela Sistina (<https://catalogo.michelangelocapelasisitina.com.br/>).

Portanto, ao analisarmos todos os afrescos, percebemos que as cenas que remetem a algum enredo bíblico, tendem a justiça e consequentemente ao que Júlio II pregava durante seu papado.

Júlio II se apropriou do legado jurídico romano para exercer a justiça durante o seu reinado, Michelangelo, a partir dos textos bíblicos, representou os momentos em que a vontade e as ordens divinas foram cumpridas (SCHIO, 2022, p. 153).

4.5 Criação de Adão e a correlação com a criação do intelecto

O afresco Criação de Adão, também chamado de Criação do Homem foi produzido entre 1508 e 1510, se tornando uma das imagens mais reproduzidas mundialmente, seja uma releitura ou uma mera impressão em alta resolução. Isto posto, a pintura que narra o instante em que a vida humana está prestes a começar, é fonte de diversas teorias e análises.

Figura 66 - Criação de Adão



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998)

Do lado esquerdo do afresco, vemos Adão nu, deitado na grama com montanhas ao fundo. Adão encontra-se quase inerte ao seu redor como se estivesse acabado de acordar, com sua mão brevemente estendida ao seu Criador

aguardando que o sopro de vida seja entregue a ele. Enquanto a direita temos Deus se esticando para alcançar sua criação, em sua aura podemos observar anjos e querubins sustentando o Criador e todos envoltos em um véu de cor púrpura.

Artistas anteriores a Miguel Ângelo já tinham pintado Adão deitado no chão e sendo chamado à vida por um simples toque da mão de Deus, mas nenhum deles se aproximara sequer de expressar a grandeza do mistério da criação com tamanha simplicidade e força. [...] Adão está deitado no chão, com toda a beleza e vigor que convém ao primeiro homem; do outro lado, Deus Pai aproxima-se, transportado e amparado por Seus anjos, envolto num amplo e majestoso manto soprado pelo vento como uma vela panda, e sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua no vazio. Quando estende Sua mão, nem mesmo tocando no dedo de Adão, quase vemos o primeiro homem despertar, como que de um profundo sono, e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador. É um dos maiores milagres da arte como Miguel Ângelo logrou fazer do toque da Mão Divina o centro e o foco do quadro, e como nos fez ver a ideia de onipotência através do desembaraço e da força desse gesto de criação (GOMBRICH, 1988, p. 234 – 235).

Na mesma imagem, Deus está abraçando uma mulher com o braço esquerdo, que comumente é analisada como sendo Eva, que está nos céus junto ao Pai. Ambos os personagens principais (Deus e Adão) possuem membros simétricos, aludindo a Gênesis 1:27 que diz “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança”. É através dessa simetria que o artista estabelece o equilíbrio entre o sagrado e o homem.

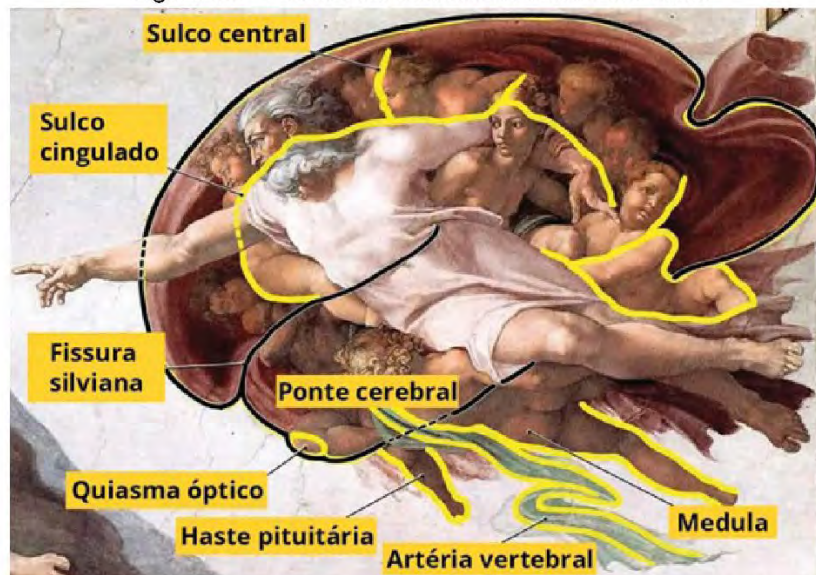
Figura 67 - Manto de Deus e localização de Eva



Figura adaptada pela autora. Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

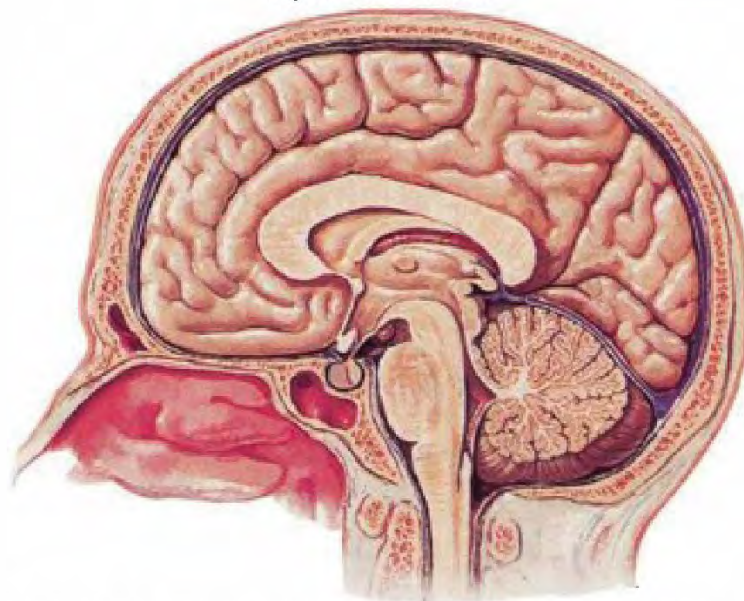
A composição pictórica em que Deus se encontra deu base para que em 1990 fosse publicado um artigo no Journal of the American Medical Association que associa o manto de Deus e o posicionamento de alguns personagens aludem ao cérebro humano partido ao meio. Tal perspectiva iniciou devido a visita do neurologista norte-americano, Dr. Frank Lynn Meshberger, à Capela Sistina. Nesta visita, ele percebeu a semelhança entre o órgão e a obra de Michelangelo. Acreditasse que tal teoria seja válida devido ao fato de que o artista possuía vasto conhecimento sobre anatomia humana, devido aos seus estudos dissecando os mortos.

Figura 68 - Divisão do cérebro no manto de Deus



Fonte: Emílio Calil (<https://emiliocalil.com/blog/segreto-criacao-adao-michelangelo>)

Figura 69 - Cérebro



Fonte: An Interpretation Of Michelangelo's Creation Of Adam Based On Neuroanatomy (2011).

Segundo Meshberger, podemos identificar na pintura diversas partes do cérebro, como: fissura silviana, ponte cerebral, quiasma óptico, sulco central e cingulado, haste pituitária, lobo frontal, lobo temporal, cerebelo, artéria vertebral e medula espinhal. Ademais, o médico também alega que Deus está localizado no lado direito do cérebro; ou seja, está na parte que é responsável pela criatividade, pelo emocional e intelecto do ser humano, alegando que não é somente o sopro de vida que está dando ao homem, mas também a habilidade artística e acadêmica.

Tendo tal perspectiva em mente, não podemos deixar de analisar a similaridade da obra com a cena inicial do filme 2001: Uma Odisseia no Espaço, na qual é demonstrado que ao tocar no monólito, o macaco – ou ser primitivo – adquire conhecimento e perspicácia. Porém, nesta cena, o cineasta Stanley Kubrick e o escritor Arthur C. Clarke, expõem como tal intelecto pode ser usado de forma ardilosa, apesar de também ser o precursor da evolução da espécie. No entanto, ao analisar a obra de Michelangelo e a teoria de Meshberger, podemos concluir que é possível que um dos intuitos do artista foi confrontar a Igreja Católica com o antropocentrismo que fora restaurado durante a Renascença, consequentemente o toque de ambos os personagens poderia ser interpretado como símbolo do racionalismo.

Figura 70 - Monólito



Fonte: MGM Studios (1968)

Há também a teoria de que os dedos de Deus e Adão se tocavam, mas que o clero ordenou que Michelangelo refizesse a pintura afastando-os. Assim, o “não toque” significaria o livre arbítrio e que o homem deve ir até o encontro de Deus e

consequentemente da Igreja. Porém, tal teoria foi refutada por diversos especialistas, dado ao fato de que não há indícios de provas históricas que a comprovem. Todavia, é válido ressaltar que a parte do afresco onde está localizado o dedo de Adão precisou ser restaurada por um artista do Vaticano devido a uma ruptura na abóboda após alguns anos da conclusão da obra; portanto, por mais que não haja nenhuma evidência histórica que comprove a distância entre os dedos, também não há relatos que uma alteração pode ter sido feita. Logo, refutar tal teoria não é completamente apropriado.

Figura 71 - Detalhe mãos



Fonte: Emilio Calil (<https://emiliocalil.com/blog/segreto-criacao-adao-michelangelo>)

Figura 72 - Projeção dos dedos se tocando



Fonte: e-farsas (<https://www.e-farsas.com/michelangelo-pintou-o-afresco-criacao-de-adao-com-os-dedos-de-deus-e-adao-se-tocando.html>)

5 COLORIMETRIA E RESTAURAÇÃO DE 1981

Apesar de Michelangelo não conhecer a teoria atual do círculo cromático, ele soube adequar e harmonizar sua problemática como colorista e a falta de pigmentos de forma que é possível encaixar suas escolhas na teoria moderna das cores estabelecida por Goethe. Tal comparação só é possível devido ao restauro da Capela Sistina em 1981, pois até então, não havia conhecimento das cores reais utilizadas pelo artista a partir de 1508.

O projeto de restauração iniciou devido a um teste que Gianluigi Colalucci, restaurador chefe do Museu do Vaticano, fez em um dos afrescos. O teste consistia em aplicar soluções a base de bicarbonato de amônio, bicarbonato de sódio, carbosilmetilcelulose, bactericida e fungicida em uma pequena seção de um afresco da Capela (cerca do tamanho de um selo postal) para retirar as camadas de cola e sujeira. Caso a aplicação não tivesse tido êxito, o projeto não seria aprovado; entretanto, o experimento funcionou. O restauro foi financiado pela emissora japonesa Nippon Television Network Corporation, custando cerca de quatro milhões de dólares e durou cerca de vinte anos. O acordo entre a emissora e o Vaticano consistia no financiamento do restauro desde que a emissora fosse a detentora dos direitos autorais para produção de um documentário sobre o trabalho, sendo um acordo inovador para o Vaticano.

Figura 73 - Análise para restauro



Fonte: Veja (<https://veja.abril.com.br/cultura/a-divina-restauracao-da-capela-sistina/>).

Segundo a Folha de S. Paulo, o teto da Capela Sistina foi restaurado de 1981 a 1989 e consistia principalmente na limpeza da obra que estava repleta de diversas camadas de fuligem, poluição e umidade. Após a retirada, descobriu-se diversas nuances de cor nas obras de Michelangelo que também foram ocultas por restaurações anteriores e por atos de censura da Igreja, o afresco mostrou ser repleto de cores invés dos meios-tons que os estudiosos criticavam devido a suposta insensibilidade do artista. Isto posto, o trabalho de restauro foi nomeado como a restauração do século. Portanto, o historiador John Osborne acredita que todos os livros sobre a Capela Sistina que foram escritos antes do restauro, deveriam ser reescritos devido a verdadeira magnificência dos afrescos, mesmo que alguns críticos tenham sido contra tal processo e seu resultado, alegando que os profissionais adotaram métodos drásticos que são – e provavelmente foram – capazes de eliminar os detalhes pintados por Michelangelo depois que o afresco secou.

Figura 74 - Procedimentos



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 75 - Capela Sistina durante o restauro dos afrescos



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Apesar das controvérsias entre os teóricos, o cardeal e governador da Cidade do Vaticano na época da inauguração, Edmund Szoka, disse para a BBC News – após a finalização total do trabalho de restauro e conservação da Capela – que a “restauração e a experiência dos restauradores nos permitem contemplar as pinturas como se tivéssemos tido a oportunidade de estar presentes quando foram mostradas pela primeira vez” (SZOKA, 1999); enquanto o Papa João Paulo II alegou que “estas obras de arte continuam a vibrar com mistério numa linguagem que nunca envelhecerá” (WOJTYLA, 1999). Portanto, o clero ficou satisfeito com o resultado.

Certamente a cor é uma grande surpresa, mesmo que você tenha estudado as reproduções: os amarelos são mais altos, os verdes mais brilhantes, os rosas mais suaves e matizados. As cores agora têm um tom moderno: alguns azuis não ficariam deslocados em um Matisse e há verdes que combinariam com um vestido Gianni Versace. As mensagens na Capela Sistina parecem familiares e emocionalmente compreensíveis para uma sensibilidade moderna, de uma forma que não acontecia antes. Mais notavelmente, a restauração mostra Michelangelo claramente tentando proporcionar prazer através da cor. Há uma poderosa tendência de hedonismo em ação aqui, um pensamento que pode não ter ocorrido a alguém que estudasse a velha Sistina incrustada de sujeira (FULFORD, 1998, Globe and Mail).

Figura 76 - Afresco da Criação de Adão antes de ser restaurado



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Figura 77 - Afresco da Criação de Adão após ser restaurado



Fonte: Ciudad Del Vaticano (1998).

Ao analisarmos a obra de Michelangelo após o restauro percebemos que a paleta de cores presentes na Capela é composta principalmente por: azul, violeta, verde, amarelo, marrom, branco e preto. Lembrando que as tintas na renascença eram feitas a partir de pigmentos naturais, às vezes escassos e majoritariamente caros; então era necessário um bom planejamento para que não houvesse desperdício.

Como citado anteriormente, a produção da obra não poderia demorar, dado ao fato de que o afresco exige que o trabalho seja feito de forma imediata. Isto posto, alguns estudiosos acreditam que Michelangelo tenha optado por não utilizar o *sfumato* e o *chiaroscuro* em sua obra porque ambas as técnicas levam mais tempo para produção e secagem. Outra técnica que o artista poderia utilizar seria a *unione*, porém acredita-se que Michelangelo não quis usar esta técnica porque foi criada por Rafael Sanzio, seu rival e favorito de Bramante para a pintura da Capela. A alternativa de Michelangelo foi adotar a técnica do *cangiante* que vem do italiano *cangiare* (mudar), logo ela consiste na mudança de uma cor para outra, independentemente da cor real e costuma ser utilizada como uma técnica para marcação de sombra. Entretanto, o *cangiante* entrou em desuso por volta de 1435, quando Leon Battista Alberti ao publicar o *Trattato Della Pinta* orientou que os

artistas usassem o preto para criar sombras mais naturais. Portanto, ao ser utilizada no afresco, Michelangelo harmonizou a técnica considerada ultrapassada com as técnicas modernas para o período, além de servir de base para outros movimentos artísticos.

Michelangelo adequou o *cangiante* a tal modo que o utilizou para definição do posicionamento da imagem – destacando a luminosidade das partes mais à frente da imagem. Além de a utilizar como um todo, em diversos personagens, invés de aplicar a técnica apenas em seres celestiais como era de costume. Dessa forma, o afresco ficou uniforme visualmente, agradando o espectador e inovando a utilização do cânone.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o trabalho pudemos compreender como a Capela Sistina é importante para a arte e para a história mundial. Apesar de ter sido criada como uma maneira para que a família Della Rovere fosse perpetuada, ela não tem apenas essa função. Ela significa um outro mundo, um vislumbre do passado e a magnificência da arte, seja quando resgatamos a memória de Michelangelo e do Papa Júlio II, quando os fiéis e o clero imaginam como deve ter sido para o povo judaico-cristão presenciar a epopeia sacra ou quando espectadores visitam o Vaticano afim de vislumbrar toda arte ali presente.

No decorrer do texto conseguimos distinguir quais foram as possíveis motivações da iconografia do afresco na abóboda sistina, como isto foi proposto e sua importância para a reputação de todos os envolvidos.

No âmbito histórico, passamos desde a relevância do edifício até os impasses que Michelangelo enfrentou para a conclusão da obra, como insegurança e frustração. Já no teor da produção artística, partimos das questões para a construção de um mero andaime até a restauração dos afrescos da Capela em 1981 e em como isso repercutiu na arte em geral.

Ao analisarmos os afrescos, identificamos como Júlio II manteve tal obra dentro daquilo que ele propunha e instaurava em seu reinado; evidenciando a justiça e penitência para todos aqueles que fossem contra alguma decisão do papa. Além de claro, doutrinar os fiéis pertencentes a Igreja Católica Apostólica Romana.

Por fim, temos o ensaio sobre a Criação de Adão, que vai além do que o público geral costuma ver. Não é apenas um afresco que alude a criação do homem, é um afresco que mostra como o ser humano é magnífico; pois nele, podemos encontrar desde as ambições de um artista em mostrar a um mundo que não possuía informações científicas e letramento, como nós somos feitos por dentro. Isso não significa apenas uma questão biológica a ser tratada, mas também evidencia a maneira que o homem é esplendoroso e pífio ao mesmo tempo quando estudado em diferentes vertentes.

Consequentemente podemos constatar o valor histórico ali presente e em como isto influencia atualmente, pois quinhentos anos após a finalização do afresco sistino ainda questionamos, estudamos e deslumbramos tal obra.

Por mais que Michelangelo seja um exímio escultor e arquiteto, foi com a Capela Sistina, a obra que ele não queria, que o artista fora consagrado pela eternidade. É nela que um público de cerca de duas mil pessoas se espreme para simplesmente olhar para cima e se encantar com as pinturas de Michelangelo por um curto período. Sim, o David, a Pietà e o Moisés são obras esplendorosas, mas tais esculturas não são a Sistina; tanto que atualmente temos diversas exposições imersivas que percorrem o mundo todo para proporcionar ao público geral um vislumbre daquilo que a Capela exprime.

É na Capela Sistina que encontramos tantas evidências da genialidade do artista em confrontar a Igreja com a ciência, é na Sistina que o espectador tende a se dar por satisfeito e se emocionar.

BIBLIOGRAFIA

A ARTE DO TETO DA CAPELA SISTINA. **Academia Brasileira de Arte**, s.d.. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/capela-sistina/>. Acesso em: 03 out. 2023.

AIDAR, Laura. A Criação de Adão de Michelangelo: com análise e releitura. **Cultura Genial**, s.d.. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>. Acesso em: 03 out. 2023.

AIDAR, Laura. Teto da Capela Sistina. **Toda Matéria**, s.d.. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/teto-da-capela-sistina/>. Acesso em: 03 out. 2023.

AIDAR, Laura; CUNHA, Sônia. Teto da Capela Sistina com análise detalhada. **Cultura Genial**, s.d.. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/afrescos-teto-capela-sistina/>. Acesso em: 03 out. 2023.

AGÊNCIA FRANCE-PRESSE. Afrescos de Michelangelo, fonte de inspiração para os cardeais. **Correio Braziliense**, 2013. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/novo-papa/2013/03/13/interna_2016,354480/afrescos-de-michelangelo-fonte-de-inspiracao-para-os-cardeais.shtml. Acesso em: 03 out. 2023.

ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. **Clássico anticlássico**: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999. ISBN 85-7164-833-6.

BRITO, Sabrina. A divina restauração da Capela Sistina. **Veja**, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/a-divina-restauracao-da-capela-sistina/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

BUONARROTI, Michelangelo. **Michelangelo**: Life Drawings. New York, NY: Dover Publications, 1979.

CALIL, Emílio. Descubra o significado por trás da Criação de Adão de Michelangelo. **Emílio Calil**, 2023. Disponível em: <https://emiliocalil.com/blog/segre-do-criacao-adao-michelangelo>. Acesso em: 04 nov. 2023.

CAPELA SISTINA RESTAURADA. **BBC News**, 1999. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/560315.stm>. Acesso em: 10 nov. 2023.

FAUSTINO, Marco. Michelangelo pintou o afresco “Criação de Adão” com os dedos de Deus e Adão se tocando?. **R7: e-farsas**, 2020. Disponível em: <https://www.e-farsas.com/michelangelo-pintou-o-afresco-criacao-de-adao-com-os-dedos-de-deus-e-adao-se-tocando.html>. Acesso em: 20 out. 2023.

FRANCESCO DELLA ROVERE. **Histouring**, s.d.. Disponível em: [https://www.histouring.com/personaggi-storici/francesco-della-rovere-\(papa-sisto-iv\)/](https://www.histouring.com/personaggi-storici/francesco-della-rovere-(papa-sisto-iv)/). Acesso em: 06 out. 2023.

FULFORD, Robert. Coluna de Robert Fulford sobre restauração de arte na Itália. **Globe and Mail**, 1998. Disponível em: <http://www.robertfulford.com/restore.html>. Acesso em: 10 nov. 2023.

HISTÓRIA DA ARTE: A Criação de Adão de Michelangelo. **Rede Sina**, 2017. Disponível em: <https://redesina.com.br/historia-da-arte-a-criacao-de-adao-de-michelangelo/>. Acesso em: 20 out. 2023.

JÚLIO II. **A Santa Sé**, s.d.. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/vatican/pt/holy-father/giulio-ii.html>. Acesso em: 06 out. 2023.

KRAUSSE, Anna-Carola. **História da Pintura**: Do Renascimento aos nossos dias. S.l: Könnemann, 2000. ISBN 3-8290-4393-7.

LEVY, Clayton. Pesquisadores dissecam lição de anatomia de Michelangelo: Livro recém-lançado decifra códigos usados pelo artista italiano em afresco da Capela Sistina. **Jornal da Unicamp**, 2004. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/junho2004/ju256pag12.html. Acesso em: 04 nov. 2023.

MARTINS, Luís. **Os Pintores**. São Paulo, SP: Cultrix, 1962.

MARTINS, Karla Denise. **Michelangelo**: da criação do universo ao juízo final, breve análise sobre o trabalho da Capela Sistina. Revista de História Contemporânea, s.l., 2. ed., maio – outubro, 2008.

MATTEI, Selena. A Criação de Adão de Michelangelo Buonarroti. **Artmajeur Magazine**, 2023. Disponível em: <https://www.artmajeur.com/pt/magazine/5-historia-da-arte/a-criacao-de-adao-c-1511-de-michelangelo-buonarroti/333529>. Acesso em: 09 nov. 2023.

MENGOZZI, Federico. Roma tem nova Capela Sistina. **Folha de S. Paulo**, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/08/mundo/4.html>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MESHBERGER, Frank Lynn. **An Interpretation Of Michelangelo's Creation Of Adam Based On Neuroanatomy**. S.l: Wellcorps International, 2011. 7 p.

MIRANDA, Sérgio. Como Michelangelo pintou o teto da Capela Sistina?. **Super Interessante**, 2020. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-michelangelo-pintou-o-teto-da-capela-sistina>. Acesso em: 03 out. 2023.

MIS, Museu da Imagem e do Som. Michelangelo: O mestre da Capela Sistina. **Museu da Imagem e do Som (MIS)**, 2023. Disponível em: <https://catalogo.michelangelocapelasistina.com.br/>. Acesso em: 28 maio 2023.

MORREU O RESTAURADOR ITALIANO QUE TRANSFORMOU A CAPELA SISTINA. **Estado de Minas**, 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/03/29/interna_internacional,1251734/morreu-o-restaurador-italiano-que-transformou-a-capela-sistina.shtml. Acesso em: 10 nov. 2023.

NÉRET, Gilles. **Miguel Ângelo**: 1475 - 1564. Lisboa: Taschen, 2006.

OLIVEIRA, Jean Carlos de; YUKATA, Paulo Girata. **Teoria das Cores**: Análise da Pintura do Teto da Capela Sistina. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes) – Uninter, s.l., 2022. 20 p.

O DIVINO MICHELANGELO. Direção de Tim Dunn e Stuart Elliott. Inglaterra: BBC, 2004. 1 DVD (120 minutos).

PAPA SISTO IV. **Portal São Francisco**, s.d.. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/papa-sisto-iv>. Acesso em: 06 out. 2023.

PAULINO, Roseli. A Criação de Adão: Michelangelo Buonarroti. **Arte & ARTISTAS**, 2016. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/criacao-de-adao-de-michelangelo-buonarroti/>. Acesso em: 20 out. 2023.

PEREIRA, Cilene. Os cérebros de Michelangelo: Cientistas afirmam que o artista renascentista deixou estruturas cerebrais desenhadas nos afrescos do teto da Capela Sistina. **ISTOÉ**, 2010. Disponível em: https://istoe.com.br/86963_OS+CEREBROS+DE+MICHELANGELO/. Acesso em: 04 nov. 2023.

PETROSILLO, Orazio. **Ciudad Del Vaticano**. Vaticano: Musei Vaticani, 1998. ISBN 88-86921-21-7.

QUER SABER O QUE REPRESENTAM OS 9 AFRESCOS DO TETO DA CAPELA SISTINA?. **Citalia Restauo**, s.d.. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/frescos-do-teto-da-capela-sistina/>. Acesso em: 03 out. 2023.

RUSSOMANO, Eugenio. SISTO IV: O homem que abriu uma nova era. **Revista Passos**, 2014. Disponível em: http://arquivo.revistapassos.com.br/default.asp?id=413&id_n=3866&pagina=2. Acesso em: 06 out. 2023.

SALDANHA, Marcelo Ramos. **Il Giudizio Universale**: As Grafias da Dor na Capela Sistina. 34. ed. Porto Alegre, RS: Debates do NER, 2019. 279 – 302 p.

SALMI, Mario *et al.* **The Complete Work of Michelangelo**. Novara: Grange Books, 1996. ISBN 1-85627-962-6.

SALZEDAS, Nelyse Aparecida Melro *et al.* **Uma leitura do ver**: do visível ao legível. São Paulo, SP: Arte & Ciência, 2001. ISBN 85-7473-056-4.

SCHIO, Jordana Eccel. **Príncipe da Guerra e das Artes**: As Fronteiras entre a Esfera Militar e a Esfera Cultural durante o papado de Júlio II (1503 – 1513). Tese (Mestrado em História) – UFSM, Santa Maria, RS, 2022. 246 p.

SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves *et al.* **Anais do IV Encontro Estadual de Estudos Medievais**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2019. 91 p. ISBN 978-85-66094-60-2.

SISTO IV. **A Santa Sé,** s.d.. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/vatican/pt/holy-father/sisto-iv.html>. Acesso em: 06 out. 2023.

VASARI, Giorgio; MARQUES, Luiz. **Vida de Michelangelo Buonarroti:** Florentino. Pintor, Escultor e Arquiteto (1568). Campinas, SP: UNICAMP, 2011. ISBN 978-85-268-0941-3.

VERMEERSCH, Paula Ferreira. **"As cenas da vida de Moisés" de Botticelli na Capela Sistina:** narrativas pictóricas e fontes literárias no final do Quattrocento. 1. ed. Campinas, SP: UNESP, 2020. 211 – 229 p. v. 7.