



Ut pictura poesis: uma interpretação profética e poética da obra de Michelangelo

Ut pictura poesis:

A prophetic and poetic interpretation of Michelangelo's works

Flávia Vieira da Silva do Amparo*

“O voi che avete gl'intelletti sani, mirate la dottrina che s'asconde sotto il velame delli versi strani.” (Dante Alighieri – Inferno)

Resumo

A poesia, em seu sentido mais amplo, surge como ponto de partida para todos os conhecimentos acerca do homem e do mundo. Assim, o poeta não é apenas um artista que produz versos, mas o que busca uma intermediação entre o humano e o divino. Este artigo tem como proposta estudar a poesia e a arte de Michelangelo Buonarroti a partir do conceito de “Figura”, definido na obra de Auerbach, analisando o poético na obra do artista italiano a partir de suas relações com o profético. Tanto na pintura dos afrescos da Capela Sistina quanto na escrita de seus poemas, Michelangelo nos revela a luta do artista para atribuir à obra sentidos transcendentais, transformando a Arte em revelação divina, que exige uma interpretação dos seus leitores. Seguindo essa ideia, o gênio italiano passa a unir figuras pagãs e cristãs, como sibilas greco-romanas e profetas judaico-cristãos, para reler o passado, interpretar o presente e prenunciar o futuro.

Palavras-chave: Poesia. Profético. Michelangelo. Auerbach.

Abstract

Poetry, in its broadest sense, emerges as a starting point for all knowledge about man and the world. The poet is not only an artist that writes verses, but one who seeks to intercede between the human and the divine. This article aims at studying the poetry and art of Michelangelo Buonarroti taking the concept of "Figure", as defined in the work of Auerbach, and analyzing the poetic work of the Italian artist and how it relates to prophetic themes. Both in the painting of the frescoes of the Sistine Chapel and in his poems, Michelangelo reveals the battle of the artist to assign a sense of transcendence, transforming Art in a divine revelation, which will require an interpretation of their readers. Grounded on this idea, the Italian genius blends Christian and pagan figures, such as Greco-Romans Sybils and Judeo-Christian prophets, to reread the past, interpret the present and foreshadow the future.

Keywords: Poetry. Prophetic. Michelangelo. Auerbach.

Artigo recebido em 24/10/2011 e aprovado em 31/01/2012.

* Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense. País de origem:Brasil. E-mail: v.flavia@globo.com

Introdução

Em seu ensaio *A defense of poetry*, Shelley procura resgatar o sentido original da palavra “poeta”, assim como define a poesia como o ponto de partida para todos os conhecimentos acerca do homem e do mundo. Assim, segundo afirma, os poetas seriam os mestres que introduziriam “aquela apreensão especial das intermediações do mundo invisível que se chama religião” (SHELLEY, 2002, p. 173). Entretanto, o termo empregado - “religião” - traduz-se aqui num sentido mais estrito, como um poder especial que o poeta possui de interpretar a vida, tornando-se uma espécie de mediador entre o humano e o divino:

Os Poetas, segundo as circunstâncias da época e da nação nas quais surgiram, foram chamados, nos primórdios do mundo, legisladores ou profetas: um poeta essencialmente engloba e unifica ambos esses personagens. Ele não somente contempla intensamente o presente como ele é e descobre as leis segundo as quais as coisas presentes deveriam ser ordenadas, mas também o futuro no presente, e seus pensamentos constituem as sementes da flor e o fruto da época mais longínqua. [...] Um poeta participa do eterno, do infinito e do uno; no que diz respeito a suas concepções, tempo, lugar e quantidade não existem (SHELLEY, 2002, p. 173).

Já o termo *ut pictura poiesis* (poesia é como pintura) foi usado pela primeira vez por Horácio na sua obra intitulada *Arte poética*. Vêm de longa data os estudos que comparam a poesia à pintura e que defendem a construção imagética como a essência da poesia; afinal, a palavra poética tem o grande poder de criar imagens a partir de sua figuração. Vejamos, por outro lado, como é possível fazer o caminho inverso, revelando a poesia que emana de uma obra pictórica.

Podemos dizer que Michelangelo - como um grande leitor de Dante, Bocaccio e Petrarca, assim como de outros grandes escritores -, serve-nos de perfeito exemplo para revelar que a leitura poética, através de diversos níveis de compreensão, também pode se encaixar num outro contexto, e que a obra de arte necessariamente busca um intérprete ideal.

1 O poético e o profético nos afrescos da Capela Sistina

Tratemos primeiramente dos afrescos na Capela Sistina, começando pela parte superior. No centro do teto estão dispostas as principais cenas do *Gênesis*: a separação da luz e das trevas, a criação do sol e da lua, a separação da terra e da água, a criação de Adão, a criação de Eva, o pecado original, o dilúvio, o sacrifício e a embriaguez de Noé.



Fig. 1- Teto da Capela Sistina

Fonte: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

Em torno desses quadros genesíacos, Michelangelo alterna as figuras de profetas e sibilas, de maneira que, na disposição final dos afrescos do teto, estejam sempre frente a

frente e alternados nos flancos. Nas duas extremidades, situam-se Jonas e Zacarias; o primeiro, representando o único profeta dos gentios de que fala o Antigo Testamento; o outro, como último profeta dos judeus a anunciar a vinda de Cristo. Na lateral direita, seguem-se (do altar para a entrada): Sibila Déléfica, Profeta Isaías, Sibila Cumeia, Profeta Daniel e Sibila Líbica. Na lateral esquerda, temos: Profeta Joel, Sibila Eritreia, Profeta Ezequiel, Sibila Pérsica e Profeta Jeremias. Entremeados a eles, nos oito triângulos laterais, estão representados os reis e líderes do povo de Israel. Para finalizar, os quatro triângulos das arestas do teto apresentam alguns feitos memoráveis do Antigo Testamento.

A pintura michelangelesca não é apenas uma realização ímpar no campo das Artes Plásticas. Podemos considerá-la também uma obra poética, uma vez que exige a interpretação de seus “leitores”. De certa forma, os afrescos de Michelangelo nos oferecem uma grande poesia narrativa a partir de imagens que contam a história da humanidade, explorando vários campos do conhecimento e exigindo interpretações em diferentes níveis de sentido, do mais superficial ao mais profundo. O artista articula os três eixos – passado, presente e futuro – a partir de uma análise bíblica, mas sem descartar os elementos históricos e uma leitura particular de mundo.

A narrativa engloba primeiramente a “Gênese” do homem, cercada de eventos de nascimento, morte e ressurreição. Depois, surge a promessa de um Novo Advento com as pinturas de profetas e sibilas, que anunciam aos reis da época o nascimento de Cristo; até chegar ao desfecho: a imensa pintura do Juízo Final na parede do altar, completada em data posterior à do teto. Michelangelo ilustra desta forma o começo e o fim da história do homem, baseado nos eventos bíblicos, mas também influenciado pela leitura de grandes poetas e, muito provavelmente, pelas representações teatrais e iconográficas de artistas que o antecederam.

Em todas as imagens que figuram na Capela Sistina, é possível perceber que há uma série de simbologias presentes e que cada uma se comunica de determinada forma com a que está diante de si. Uma única representação pode apontar para inúmeras leituras que dependem do grau de conhecimento de cada leitor. Assim, o pintor renascentista estabelece com seu interlocutor um diálogo ora franco, ora dissimulado, entre brados e sussurros, como os augúrios sibilinos.

O sábio renascentista aguarda o olhar atento do exegeta, já que há um véu sobre a obra (como nas parábolas cristãs) que tanto vela quanto revela. O artista desvenda e cria enigmas. Entre a sombra e a luz, costura sentidos, normalmente articulando diferentes feixes de significados. Sua obra, como espetáculo visual, está aberta a todos os homens, mas guarda a profundidade da reflexão apenas para os sábios, para aqueles que buscam esse sentido oculto e lutam para desvendá-lo *sotto il velame*.¹ (ALIGHIERI, 1998, p. 75)

Como bem observa Auerbach (1997) ao analisar a obra de Dante, verifica-se nas obras poéticas e proféticas a reinterpretação de dados históricos, bíblicos e literários como forma de revelação de acontecimentos futuros. Tal como os antigos Padres da Igreja buscaram entender o Velho Testamento como prefiguração do Novo e, ao confrontar ambos, consideraram possível interpretar profeticamente os tempos vindouros, Auerbach identifica o conceito de “Figura” na obra de arte, uma vez que é pela prefiguração que o artista, ao interpretar a realidade presente em confronto com o passado, antevê as realizações vindouras.

Também existem três maneiras de compreender os sentidos investidos na obra de Michelangelo. Há duas interpretações primordiais, confirmadas por apreciadores e críticos da obra, que se relacionam a eventos do Velho e do Novo Testamento; e uma terceira via, que revela uma visão mais particular, que traz à tona o espírito renascentista, associando eventos bíblicos a eventos mitológicos (correlações entre paganismo e cristianismo) e retomando situações políticas vivenciadas pelo artista em seu tempo.

A primeira leitura é de natureza literal, como apontamos inicialmente, com a apresentação de quadros bíblicos do Antigo Testamento - do *Gênesis* aos profetas - e dos quadros assimilados pela cultura medieval, como é o caso das sibilas. As pinturas têm como objetivo primordial narrar esses eventos de forma eloquente para revelar a fé existente nos homens e mulheres da história judaico-cristã.

Por exemplo, nos quatro triângulos pendentes das arestas do teto, Michelangelo evoca a punição dos fortes e o livramento do povo hebreu, pela súplica ou pela inteligência de seus heróis. Neles, Michelangelo representa não apenas os homens, mas, também, as mulheres que tiveram um papel fundamental em situações decisivas, a fim de fazer cessar

¹ “O voi che avete gl'intelletti sani./ mirate la dottrina che s'asconde/ **sotto il velame** delli versi strani.” [Ó vós que tendes o intelecto são,/ atentai à doutrina que se esconde/ sob o véu dos versos estranhos].

algum conflito ou evitar o massacre de seu povo. Temos Judite e Davi, que, mesmo tão frágeis na aparência, usaram a fé no lugar da força e venceram generais poderosos como Golias e Holofores, inimigos do povo hebreu. No extremo oposto, há outras duas representações: a de Hamã, conspirador do reinado de Assuero que pretendia eliminar o povo judeu, mas, devido à intervenção da rainha Ester, foi descoberto e punido; e a da serpente de bronze, símbolo da libertação do povo hebreu, que foi salvo da punição divina pela súplica de Moisés.

Porém, esses mesmos quadros são prefigurações de histórias do Novo Testamento, eventos que revelam profeticamente a era cristã. Dessa forma, olhando para o quadro de Judite, acompanhada por sua ama, verifica-se que não é no cesto que ela carrega a cabeça de Holofores, mas numa bandeja, referindo-se à história de João Batista e Salomé, do Novo Testamento (Mateus, 14). Nessa nova leitura, Judite passaria de heroína judia à vilã romana.

De igual modo, o Hamã de Michelangelo não está enforcado, mas crucificado como Cristo, passando de conspirador a mártir. Davi golpeando Golias remete-nos também ao episódio de Pedro cortando a orelha do soldado no Getsêmani, assim como a serpente de bronze pendente de uma cruz associa-se a Cristo carregando as maldições da humanidade no madeiro.

Como essas representações, as outras figuras da Capela Sistina possuem uma interpretação literal, baseada nos eventos antigos, e outra figurativa, que mescla judaísmo e cristianismo. O terceiro eixo, justamente, vai ser o mais implícito, pois revela a união desses dois outros eixos com o paganismo. A leitura hermética, portanto, nos aponta um significado implícito (hermetismo), mas também uma iniciação gnóstica seguindo as leituras de Hermes Trismegistus e de outros textos místicos apreciados na Renascença.

Esse terceiro eixo, portanto, segue os princípios alquímicos e herméticos da complementaridade dos contrários, ou seja, os opostos se associam, mas não se confundem. Os princípios de Hermes revelam as oposições existentes em todas as coisas, afirmando que a Natureza é sempre dupla e se compõe de elementos masculinos e femininos que estão manifestos desde a gênese do Universo. O Todo se relaciona às partes e as partes ao Todo, e o que está no plano superior corresponde ao inferior, construindo pontes entre antíteses

que vão do absoluto ao particular, do visível ao invisível.

O símbolo máximo das duas forças, e do equilíbrio entre elas, é o caduceu de Hermes, em que duas serpentes estão entrelaçadas, simbolizando as duas pontas opostas da vida: a que constrói e a que destrói, a corruptível e a incorruptível, mediadas pelo bastão do equilíbrio. Também estão associadas aos dois gênios (*djins*) que, segundo a cultura árabe, acompanham o homem desde o nascimento: um bom e o outro mau, um masculino e outro feminino.

A partir dessa leitura de Hermes, os humanistas passaram a usar como exemplo de perfeição intelectual a figura do Andrógino, tal como revelada no *Banquete* de Platão, e associaram-no à sede pelo conhecimento, que se manifesta pela intensa procura pelo Amor, ou seja, pela metade perdida. A dialética amorosa num plano espiritual, amor platônico, corresponderia à relação do sábio com a sabedoria, como o próprio Dante revelou ser Beatriz a “Filosofia”, ou seja, o Amor pelo saber.

O arquétipo do andrógino serviu de referência, durante o século XVI, para expressar uma imagem ideal do homem, reintegrado em sua plena natureza. Ele tanto alimentou a inspiração lírica amorosa quanto os projetos intelectuais de organização social. [...] O sentido místico do andrógino se encontra na Cabala, em que há a figura de Adam Kadmon, e no cristianismo, na figura do Cristo de dupla natureza. O valor mítico deste mito se deve a três ideias simbólicas. Primeiramente, a ideia de completude original, representada pela união de contrários. [...] Em seguida, a ideia de uma ruptura, pelo qual as partes do andrógino se encontram separadas. Esta ideia pode aplicar-se à fratura social, a uma cisão política etc. Por fim, o nascimento de um desejo de reintegração, em que cada parte antes amputada procura seu duplo, para reconstituir sua unidade perdida. (RIBEIRO, 2006, p. 457).

Adam Kadmon, da cabala hebraica, significa o “Homem da Terra”, ou “Homem Arquetípico”, um protótipo humano que seria, na verdade, formado por um duplo – Adão e Eva –, uma inteligência que, desmembrada, segundo os gnósticos, teria sobrevivido em essência, fracionada em cada ser humano. Essa partícula teria formado o “inconsciente coletivo”, determinando os traços arquetípicos que todo o homem carrega consigo.

Nos primeiros quadros genesíacos de Michelangelo, na Capela Sistina, há uma remissão ao mito do Andrógino platônico, que revela a natureza dupla dessas criaturas, que viviam aos pares e, às vezes, eram formadas por dois sexos distintos. Possuíam também extremo poder e sabedoria. Porém, ao desafiar os deuses, teriam sido separadas por Zeus,

como forma de castigo. Assim, vagavam em busca da metade perdida. A busca por esse Amor não necessariamente abrangia a esfera do desejo, mas a retomada da complementaridade perdida, uma forma de readquirir o poder existente no equilíbrio entre os gêneros.

Basta um olhar mais atento para o teto da Capela para percebermos a releitura hermética e cabalística das Sagradas Escrituras. Todos apontam para o duplo, para o princípio do masculino e do feminino na criação divina: luz e sombras, terra e água, sol e lua, homem e mulher, profetas e sibilas, heróis e heroínas.

Seguindo essa leitura, na “Separação das Trevas e da Luz”, a figura divina pintada por Michelangelo se encontra entre as antíteses: a luz, à direita, e a sombra, à esquerda. Quatro *Ignudi* (figuras de nus) cercam o quadro, parecem mostrar o antes e o depois dessa separação; antes, eram Andrógynos – rosto de mulher e corpo masculino; depois aparecem ambos contorcidos. Percebe-se, de maneira muito sutil, a divisão de seus corpos em dois. Um deles revela um tórax bem alargado, com seio de um lado e peitoral masculino de outro; já a imagem seguinte tem a cabeça levemente desviada do corpo, revelando nas dobras do tecido uma silhueta feminina atrás do corpo masculino.

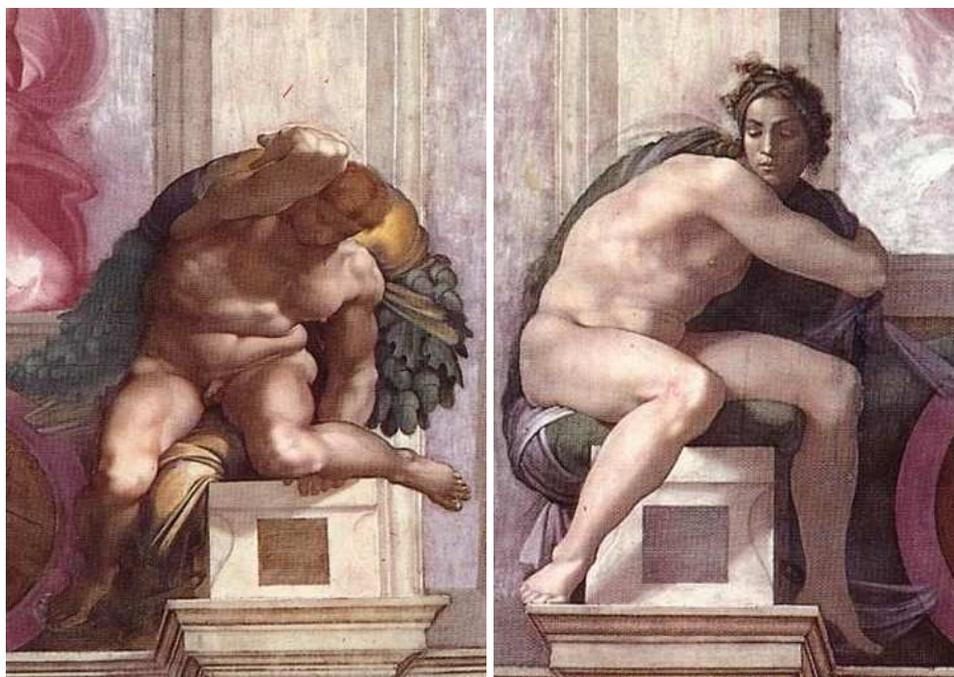


Fig. 2 – Detalhe de dois dos *Ignudi* da “Separação das trevas e da luz”
Fonte: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

Também no quadro “A criação do homem”, Adão possui perfil andrógino, pois, apesar de rosto e corpo masculinos, tem um inexpressivo órgão sexual que se biparte, dando margem a uma dupla interpretação. Essa tese ganha força no quadro seguinte, bem ao centro, “A criação da mulher”, onde Deus não retira uma costela de Adão para criar Eva, mas retira a mulher inteira de sua lateral, como se estivesse extraindo do andrógino uma de suas personas.

O Profeta Jonas, por sua vez, em frente aos *Ignudi* descritos, também aparece contorcido e, como em Adão, vê-se uma figura feminina saindo da lateral de seu corpo. Todos são associados a Cristo gerando, de si, a Igreja, mas também, numa interpretação gnóstica, simbolizam o Sábio buscando na Ciência a força geradora da obra de arte, revelação divina do saber primordial existente no homem.

Outra sutileza de Michelangelo comparece no “Pecado original”. Adão e Eva são representados, cada um, duas vezes. Como uma narração, vemos o antes e o depois da queda, tendo a árvore do conhecimento do bem e do mal como eixo central da pintura. Nela, a serpente com rosto feminino está enrolada. Do lado oposto à serpente, aparece um anjo de feições masculinas que pune os dois personagens e os expulsa do Paraíso. O corpo do anjo está esfumado e escondido atrás da árvore.

Se observarmos com atenção os contornos da serpente, notamos que existem, na verdade, duas voltas em torno do tronco e duas pontas de cauda na base. A árvore, nesse caso, passa a ter a mesma configuração do caduceu de Hermes: bem e mal - como o fruto proibido -, masculino e feminino como Adão e Eva. Tanto há a sedução do “antes”, na oferta de conhecimento, quanto a punição e o exílio do “depois”, no desfecho da cena. O homem é seduzido pelo conhecimento e é punido pela intenção de querer igualar-se ao divino.



Fig. 3 – “O pecado original”

Fonte: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

Na “criação de Adão”, Deus e homem aparecem no mesmo plano. Deus ocupa o espaço celestial e Adão, no alto de um monte, ocupa o terreno. Adão estampa o apogeu de sua juventude, enquanto Deus mostra-se idoso, como se estivesse amparado pelas criaturas celestiais que o acompanham. Quase se tocam, mas há aquele pequeníssimo espaço que, separando lhes os dedos indicadores, mostra o limite que há entre ambos. O dedo de Adão aponta levemente para baixo, o de Deus, um pouco para cima, representação da equivalência entre o inferior e o superior. Praticamente em todos os quadros ocorre essa oposição representada pela oposição de dedos, de mãos, de braços ou de pés, que ora apontam para baixo, ora para cima, como uma alusão ao princípio hermético da correspondência.

Na representação de profetas e sibilas temos a mesma complementaridade de gênero, só que, dessa vez, representada pelos gênios que acompanham cada um dos adivinhos. Sempre em pares, muitas vezes de sexos opostos, esses seres dividem a cena com as figuras centrais de cada nicho e sussurram revelações proféticas no ouvido de alguns deles. Possuem muitas semelhanças com os *djinnis* do povo árabe, que, se dominados pelos homens, ofertavam-lhes o dom da profecia.

Alguns desses gênios imitam a mesma expressão da face de profetas, como os gênios de Jeremias e Daniel, outros se ocultam na cena, talvez para apontar qual dos dois gênios exercia a predominância sobre aquele indivíduo. Eles quase sempre estão separados

nos nichos dos profetas, exceto em Zacarias e Isaías, mas encontram-se todos emparelhados ou abraçados nos antros das sibilas.

Os *djinis*, segundo conta a lenda árabe, eram formados pelo ar e pelo fogo e, unidos ao “barro humano”, formavam o equilíbrio dos três elementos primordiais: terra, fogo e ar. Essa representação dos gênios - bom e mau, homem e mulher -, também está presente em Shakespeare (Soneto CXLIV):

Dois amores – de paz e desespero –
Eu tenho que me inspiram noite e dia:
Meu anjo bom é um homem puro e vero;
o mau, uma mulher de tez sombria.
Para levar a tentação a cabo,
O feminino atrai meu anjo e vive
A querer transformá-lo num diabo,
Tentando-lhe a pureza com lascívia.
Se há de meu anjo corromper-se em demo
Suspeito apenas, sem dizer que seja;
Mas sendo ambos tão meus, e amigos, temo
Que o anjo no fogo já do outro esteja.
Nunca sabê-lo, embora desconfie,
Até que o mau meu anjo contagie. (SHAKESPEARE, 1991, p. 107)

Há uma cristianização dessas imagens, pois, no lugar de *gênios*, Shakespeare escreve *anjos*, além de associar o *mal* ao *demo* e contrastar *pureza* e *lascívia*. O poeta inglês já apontava para uma determinada fusão dos gênios, indicando, inversamente à lenda, que o humano já passava a interferir na composição dos gênios, e, estando estes já tão confundidos, era difícil discerni-los no interior do homem.

Assim como vimos no poema de Shakespeare, as oposições e uniões entre gênios prosseguem em todos os afrescos de Michelangelo, e, afora as representações de profetas e sibilas, outros personagens também vão compor essa tríade, formada pela figura central e acompanhada de duas outras que a aconselham. Uma delas sempre mostra a sedução e a outra, oposição, como se o destino do homem dependesse do equilíbrio entre os dois conselhos, e a verdadeira sabedoria consistisse em manter o domínio dessa natureza dupla, a fim de mediar as oposições. Pender para um dos lados é estar passível de punição: pelo bem, por querer se igualar a Deus (arrogância); pelo mal, por renegar os princípios que fazem a sua natureza superior a dos outros seres (pusilanimidade).

Os afrescos do Juízo Final, no altar, também revelam leituras explícitas e implícitas. Assim sendo, cada apóstolo, afora sua representação bíblica ou litúrgica, pode ser retomado numa configuração mitológica. Um desses exemplos é a representação de São Bartolomeu segurando a própria pele. A figura tanto pode ser vista como a do santo católico martirizado por sua fé, como a do sátiro Mársias, que sofreu o mesmo suplício por querer desafiar Apolo num duelo musical. Ao perder o desafio, foi amarrado a um tronco e esfolado vivo.

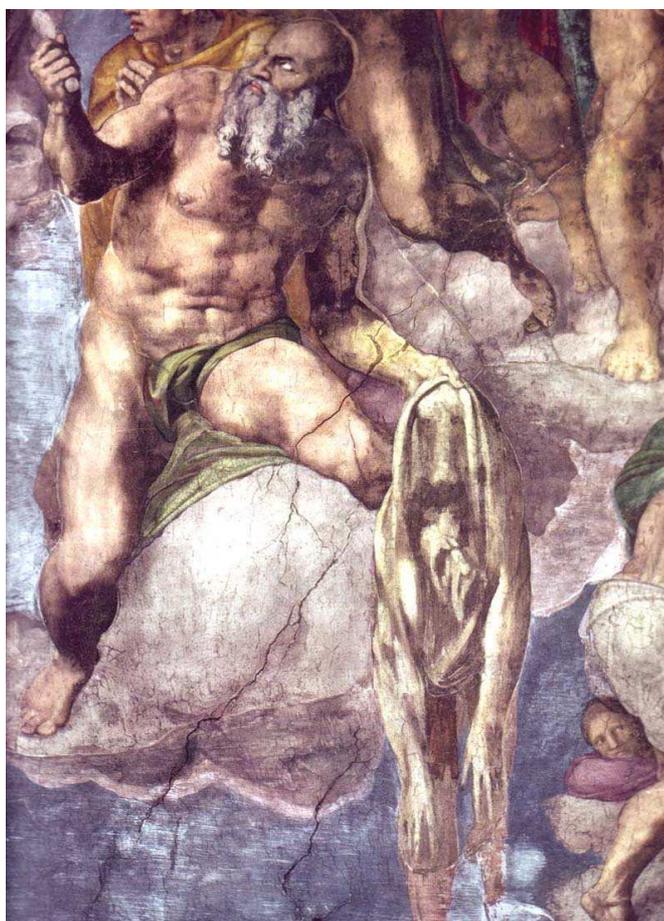


Fig. 4 – Detalhe de São Bartolomeu no “Juízo final”.

Fonte: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

Por outro lado, pode-se ainda extrair, como nas pinturas do teto, uma terceira leitura do São Bartolomeu, de Michelangelo, seguindo a interpretação figural de Auerbach (1997). A imagem seria um reflexo da situação do artista naquele momento, como um

incompreendido em seu tempo, tendo que seguir as duras exigências de Papas (como Julio II, primeiramente, e Paulo III depois) para executar a pintura da Capela Sistina.

Alguns analistas da obra do florentino teriam percebido a grande diferença entre a pele esfolada nas mãos de São Bartolomeu e o seu rosto íntegro. Por outro lado, perceberam a semelhança no rosto deformado da pele com o semblante de Michelangelo, tornando-se uma espécie de autorretrato do artista, mostrando seu desgaste físico para compor toda aquela obra do início ao fim (FALLETI; NELSON, 2002).

De que maneira essa leitura do São Bartolomeu, de Michelangelo, pode ser entendida como um autorretrato do artista e o que isso representaria na compreensão de sua obra? Assim como Dante, na *Divina comédia*, retoma o Adão bíblico como representação de si mesmo, exilado da pátria, Michelangelo também poderia ter encontrado inspiração para sua pintura numa das passagens da *Commedia* em que Dante faz referência ao desafio de Mársias a Apolo.

Os versos de Dante retratam o músico Mársias desafiando o deus Apolo. Essa atitude desafiadora seria motivada pela *hybris* do artista, que o impele a ultrapassar os limites do humano, ficando, assim, sujeito às punições da instância divina. Vale lembrar que “A criação de Adão”, um dos quadros de Michelangelo, também se inclui nesse caso, partindo da mesma concepção dantesca de unir-se ao Criador e, por fim, querer igualar-se a Ele. Esse padrão é aplicável em todas as leituras, seja ele Adão ou o Andrógino do mito platônico: em ambos existe a *hamartia*, a ofensa aos deuses ou a Deus.

O episódio de Mársias é ilustrado no Canto I do “Paraíso”, onde Dante revela que, até aquele momento, pôde elevar-se ao cume do Parnaso pelas Musas, mas que daí em diante precisava elevar-se até outro monte, que tanto podia ser Cirra (um dos picos dedicado a Apolo), quanto o cume do Paraíso. O Poeta necessita de inspiração e, para tal, invoca Apolo para que penetre em seu coração e arranque do seu peito a obra, assim como arrancou de Mársias a pele.

O sacrifício do artista, portanto, é necessário para dar à luz a grande obra de Arte, ainda que em detrimento do próprio corpo. Nesse aspecto, ele se equipara ao Criador, que doa a sua vida para aperfeiçoar a obra.

Ó grande Apolo, pra labor vindouro,
de tua virtude faz de mim tal vaso
como exiges pra dar o amado louro.

Até aqui um só dos cumes do Parnaso
bastou, mas ora co'os dois apogeus
devo na nova arena achar meu azo.

Entra em meu peito e exala os cantos teus,
tal como, quando vivo, recolheste
da bainha Mársias dos membros seus.

Tanto do teu poder deixa que eu empreste,
pra que uma sombra do teu reino beato,
marcado em minha mente eu manifeste;

e chegar possa ao lenho que te é grato
pra poder coroar-me de sua folha,
granjeada por teu canto e meu relato.

Tão raro, pois, advém que ela se colha
pra de César ou poeta alçar talento
- culpa e opróbrio de humana errônea escolha -,

que só alegrar deveria o opulento
délfico deus quem peça que lhe legue
peneias folhas de que está sedento. (ALIGHIERI, 1998, p. 13-14)

Literalmente, o poeta deseja ser possuído por esta inspiração. No entanto, as “peneias folhas”, os louros que coroam os vitoriosos e os grandes homens, são também o objeto do desejo de Apolo, pois a ninfa de seu apreço, Dafne, antes quis ver-se metamorfoseada em árvore do que se tornar sua amante. Tanto o deus quanto o artista padecem da mesma sede. Vale lembrar que Dafne também é o nome da Sibila Délfica, que doa sua liberdade ao deus Apolo para ser uma profetisa. Ela recebe do deus as mensagens ocultas a fim de transmiti-las aos homens comuns, mas seu corpo deve, para isso, permanecer virgem. Assim como a Sibila é possuída por Apolo e, cheia do deus, revela seus hexâmetros aos homens, o poeta deseja que, através de Apolo, possa também trazer seus versos a público, como uma manifestação da centelha divina.

2 O profético na poesia de Michelangelo

Apesar da inspiração apolínea, a obra do artista nunca é perfeita, torna-se apenas um simulacro da verdade, tendo em vista que é executada por mãos humanas. Do mesmo modo, a flauta divina de Atená só pôde dar a Mársias uma temporária impressão de igualdade com o deus da música, já que não conseguiu livrá-lo do castigo.

A consciência da verdade fica manifesta a partir do momento em que o artista se vê apenas um homem, inerte diante do fluxo da vida, enquanto lhe retiram a pele. Ironicamente, Apolo também não alcança seu maior anseio: Dafne, a ninfa que se transforma em árvore para fugir de seus assédios. Tudo o que o deus consegue é ter a sombra da amada. A obra artística, de igual modo, será sempre, como afirma Dante no Canto I, do “Paraíso”: “uma sombra do teu [de Apolo] reino beato”. (ALIGHIERI, 1998, p. 13-14)

Ainda no Canto I, versos 127-129, Dante concluirá: “Como, em verdade, a forma não concorda, / alguma vez, com a intenção da arte, / se ao chamado a matéria é surda.”² Sem dúvida, essa impressão dantesca marca a obra de Michelangelo, que busca a perfeição do trabalho artístico, tendo consciência de suas limitações e tentando ultrapassá-las obstinadamente. Essa luta do artista pela inspiração e a insatisfação com os seus próprios limites nos são revelados não apenas na obra plástica do florentino ou na relação dele com a vida, no seu tempo, mas também em sua obra poética,

Podemos ver em seus versos [Michelangelo] a herança medieval reelaborada na obra de Dante e a partir da qual se estende sobre a literatura italiana do Renascimento uma visão de mundo essencialmente marcada pela escolástica. Em grande parte, ora mais, ora menos, este conflito, ou equiparável, acha-se presente em todo o estupendo desenvolvimento das artes no período, em que a redescoberta do próprio homem como corpo e vida material tende a realizar-se, quase sempre, sobre um fundo de cena religioso. Michelangelo é o maior dos mestres dessa fecunda ambivalência. [...] Na verdade, sua introspecção, sua consciência de si mesmo e da sociedade dos homens, sua angústia entre as promessas do cristianismo e a miséria da nossa condição são de tal ordem, e tão agudas para o seu tempo, que ele, aparentemente desde cedo, encontra um pensamento mediador, com que concilia seus contrastes: é o que verificamos no neoplatonismo de tantas das suas sínteses artísticas e poéticas. (GAMA, 2007, p. 15-16).

² *Vero è che come forma non s'accorda/molte fiato a l'intenzion de l'arte,/perch'a risponder la materia è sorda.* (ALIGHIERI, 1998, canto 1, versos 127-129, tradução nossa).

Ainda que pouco conhecido como poeta, Michelangelo possui uma considerável coleção de poemas, que, em grande parte, refletem sobre a condição do artista como intérprete do universo. Seja ele um escultor, um escritor, um cientista, enfim, um sábio que perscruta os sentidos captados pela sensibilidade, existe sempre um limite diante de si, e conhecer a total capacidade do seu intelecto é a intenção última de sua existência, nem que para isso o corpo sofra as flagelações advindas dos excessos. É importante destacar que, diante dos extremos, o artista opta por um termo mediador: Dante, através da utopia joaquimita (Joaquim de Flora), Michelangelo através do neoplatonismo ou do hermetismo, mas ambos pela crença na obra de arte como síntese ou convergência de todas as contradições.

Assim como ao retirar, Senhora, surge
De uma pedra alpestre e dura
Uma viva figura,
Que cresce mais lá onde a pedra diminui:
Assim certas boas obras,
Para a alma que estremece,
Ocultam a massa da própria carne
Com sua casca inculta e bruta.
Mas apenas tu de minhas partes
Extremas podes me livrar,
Pois em mim não há força nem vontade.

(MICHELANGELO *apud* PANOFISKY, 1994, p. 113, tradução nossa).³

Essa *Donna*, sublime como uma Beatriz ou uma Laura, é a imagem da própria Inteligência, a Sabedoria divina que instrui a obra do artista, aquela outra parte que dele foi retirada, como no Andrógino, e retorna a ele em forma de Musa ou de inspiração. O seu esculpir, por sua vez, não é um talhar na pedra, mas a revelação daquilo que a pedra esconde no interior, suprimindo a casca que a recobre/esconde. A obra de arte é, portanto, revelação divina que precisa eclodir através das mãos do artista. De forma semelhante, se faz mister retirar a dura casca (*dura scorza*) que encobre as verdades da alma a fim de que o que está dentro seja amplamente manifesto.

Como Bartolomeu e Mársias, o poeta-profeta doa a própria pele em favor de uma causa mais nobre. O que dele é retirado, ainda que de maneira dolorosa, é apenas a casca

³ Si come per levar, Donna, si pone /In pietra alpestra e dura /Una viva figura, /Che là più cresce, u'più la pietra scema: /Tal alcun'opre buone, /Per l'alma, che pur trema, /Cela il soverchio della propia carne /Com l'inculta sua cruda e dura scorza. /Tu pur dalle mie streme /Parti puo'sol levarn , /Ch'in me non è di me voler nè forza.

rude e dura de seu exterior. O corpo/casca, seja da vida ou da obra, limita essa grande liberdade do espírito, que só se realiza plenamente na concretização da obra-prima ou na morte terrena. Assim, livre da carne que o recobre, o artista pode aparecer para Deus como “viva figura”, lembrando o penúltimo verso de Dante, antes de subir ao Paraíso: “Como de folhas novas, de sua ramagem, se renova a planta”⁴ (ALIGHIERI, 1998, p. 220, tradução nossa).

Cercado de simbologias, os afrescos de Michelangelo constituem uma verdadeira fusão de temas pagãos e cristãos. A arte de Michelangelo consegue abarcar, num mesmo amplexo, deuses, heróis, patriarcas bíblicos, enfim, figuras diversas. Se por um lado havia a evocação do clássico, como ponto de partida de suas criações, por outro se revelava a denúncia de um universo em constante conflito, entre a força e a inteligência, entre o autoritarismo e a liberdade criativa, entre a fragilidade do homem e a voracidade da Natureza.

Esse grande quadro, transposto da parede para a tela do mundo, revela o artista em contínua luta para desenvolver sua arte, para trazer ao homem um pouco do saber ou da música destinados apenas aos deuses. Adão ou Andrógino, Bartolomeu ou Mársias, o artista desafia os limites, beirando o céu e o abismo. Assim, transcende os significados aparentes sob o manto da religiosidade, e, muitas vezes ignorando as limitações físicas, procura trazer alguma revelação aos homens.

Os poetas-profetas resistem ao conhecimento superficial do mundo. Rompendo com os padrões de sua própria época, anteveem questões que se propagarão no futuro. Essa antevisão de futuro, no entanto, provém de uma acurada análise do passado, a partir da leitura dos clássicos, de obras que atravessaram os tempos e permaneceram na posteridade.

Apesar desse mergulho no passado, o presente continua sendo o eixo essencial de suas obras, o espaço e o tempo onde observam *in loco* as interferências do homem no seu tempo e espaço, e analisam criticamente esse “estar no mundo”. Assim, só é possível penetrar no sentido mais íntimo da obra desses grandes homens do Renascimento se penetrarmos o espírito, o que há de mais substancial *sotto il velame delli versi*, ou sob a *dura scorza*.

⁴ *Come piante novelle/rinovellate de novella fronda.*

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. (Trad. Ítalo Eugênio Mauro). São Paulo: Editora 34, 1998.

AUERBACH, Erich. **Figura**. (Trad. Duda Machado). São Paulo: Ática, 1997.

FALLETI, Franca; NELSON, Jonathan Katz. **Venere e Amore**. Firenze: Giunti, 2002.

GAMA, Mauro. **Michelangelo: 50 poemas**. (Trad. Mauro Gama). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.113.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. “A ilha dos hermafroditas”: Viagem à França especular de Henrique III. **Sínteses**, Campinas, v. 11, p. 447-462, 2006.

SHAKESPEARE, William. **30 sonetos**. (Trad. Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Defesas da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2002.