

Il terrore di que' giorni: Michelangelo e Signorelli

Renato Menezes Ramos¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Resumo

O presente artigo tem como ponto de partida uma expressão de Giorgio Vasari presente na biografia de Michelangelo Buonarroti, sobre a qual Luiz Marques observa um gesto crítico importante, ainda que discreto. Ele nota que a expressão “il terrore di que' giorni”, presente na descrição do *Juízo Final*, de Michelangelo, repete-se em dois outros momentos-chave das *Vite*: na descrição do ciclo de afrescos orvietanos de Luca Signorelli e na descrição da cena do *Dilúvio universal*, na abobada da capela Sistina. Admitindo a hipótese de que se trata de uma estratégia retórica de Vasari, visando a construção de uma série de imagens, que consequências interpretativas esta expressão provoca?

Abstract

This article has as starting point an expression used by Giorgio Vasari in Michelangelo Buonarroti's biography, on which Luiz Marques observes an important and discreet critical gesture. He notes that the expression “il terrore di que' giorni”, present in Michelangelo's description of the *Last Judgment*, is repeated twice in the *Vite*: in the description of Luca Signorelli's cycle of Orvietan frescoes and in the description of the scene of the *Universal flood*, in the vault of the Sistine chapel. Admitting the hypothesis that this is a Vasari's rhetorical strategy aiming at constructing a series of images, what interpretative consequences does this expression cause?

¹ Doutorando em História e Teoria da Arte no CEHTA/EHESS. Bolsista de doutorado pleno no exterior da Capes (2015-2019). Mestre em História pela Unicamp. Graduado em História da Arte pela UERJ. r.menezes9@hotmail.com

No ano de 2011, foi publicada no Brasil uma tradução inédita em língua portuguesa da “Vida de Michelangelo Buonarroti”, realizada a partir da segunda edição das *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, de Giorgio Vasari, publicada em 1568, corrigindo e ampliando a edição precedente da obra, publicada em 1550². A edição brasileira dessa biografia, parte constitutiva da pedra fundamental da história da arte tal como a disciplina é entendida e praticada em nossos dias, foi empreendida pelo historiador da arte Luiz Marques depois de duas décadas de preparação. É de sua lavra a tradução da biografia, a introdução do livro e o conjunto extraordinário de notas que percorrem, com grande erudição e rigor metodológico, as linhas e entrelinhas do texto vasariano³. Juntas, essas notas tornam a leitura da biografia de Michelangelo uma experiência muito mais rica e profunda do que ela já é por si só. A finalidade delas é múltipla: atualizar a fortuna crítica das obras do mestre, relacioná-las a outras de seu tempo (além de apresentar discussões sobre atribuição de autoria), inserir o leitor nos principais debates teóricos que incidem sobre o texto e sobre os quais ele ecoa, além de apresentar os personagens citados, de esclarecer eventualmente os problemas filológicos ligados ao processo de tradução e, por fim, de reinscrever determinadas passagens do texto de Vasari no conjunto de sua obra historiográfica. Tal é o caso da nota de número 506, sobre a qual eu gostaria de me concentrar nas páginas que seguem. Trata-se de uma nota referente ao início da longa descrição que Vasari dedica ao afresco do *Juízo Final* [Fig. 1] – realizado por Michelangelo na parede do altar da capela Sistina entre os anos de

² Uma edição vastamente anotada da *Vita di Michelangelo Buonarroti* foi publicada em 5 volumes por Paola Barocchi: **La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568**. Curata e commentata da Paola Barocchi. Milano: R. Ricciardi, 1962. No âmbito desse texto, nós utilizaremos a reedição completa da obra de Vasari, realizada por Paola Barocchi e Rosana Bettarini, que coteja as duas edições do texto original (de 1550 e 1568), além de fornecer uma série de informações complementares: **Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori**. A cura di Rosana Bettarini e Paola Barocchi. Firenze: S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987. Nas próximas notas, essa edição será mencionada como “Vasari-BB”, e para a biografia de Michelangelo, em particular, usaremos “VM”.

³ VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. Nas próximas notas, essa edição será mencionada como: “Vasari-Marques, VM”

1535 e 1541 –, trecho que merece ser lido integralmente. Vasari escreve: “et in quella di gran lunga passatosi, superò sé medesimo, avendosi egli imaginato il terrore di que’ giorni, dove egli fa rappresentare, per più pena di chi non è ben vissuto, tutta la sua Passione”⁴.

Sobre a expressão “il terrore di que’ giorni”, Luiz Marques observa que “Vasari emprega a mesma expressão para qualificar o afresco do *Dilúvio* na abóbada da Sistina e também os afrescos orvietanos de Signorelli, que, segundo o biógrafo, em sua *Vita* do pintor [isto é, de Signorelli], bem imagina e reproduz *il terrore che sarà in quello estremo e tremendo giorno*”⁵. Desse modo, Luiz Marques identifica nas palavras de Vasari um gesto crítico a um só tempo discreto e produtivo, que consiste em situar o *Juízo Final*, de Michelangelo, no fim de uma série⁶ constituída respectivamente pelos afrescos realizados entre 1499 e 1502 por Luca Signorelli na capela de San Brizio, na cidade úmbr de Orvieto⁷ [Fig. 2], e pela cena do *Dilúvio universal* [Fig. 3] ao fim do eixo central do ciclo de afrescos da abóbada da capela Sistina, pintados igualmente por Michelangelo entre 1508 e 1512⁸. Essa série, que chega a ganhar contornos de uma genealogia, é retraçada

⁴ Vasari-BB, VM, vol. 6 (texto), p. 71: “E ultrapassando-as em muito [as pinturas da abóbada], a si próprio superou. Imaginando-se o terror daqueles dias, soube bem representar toda a sua paixão”. In: Vasari-Marques, VM, p. 125.

⁵ Vasari-Marques, VM, p. 550.

⁶ Evoco aqui a noção de série, tal como ela é definida por Hubert Damisch, isto é, como um trabalho “de reunião dos fios de uma trama, redobrando a trama sobre ela mesma”. DAMISCH, Hubert. **Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1** (1992). Paris: Flammarion, 2011, p. 401.

⁷ Por uma análise geral do ciclo de pinturas de Signorelli na Capela de San Brizio, ver: GERBRON, Cyril. “Les fresques de Signorelli à Orvieto: *toutes les histoires de la fin du monde selon une invention bizarre et capricieuse*”, **Communio. Revue catholique internationale**, 2018, n. 257, p. 83-99.

⁸ É importante ressaltar que a ordem da narrativa bíblica, isto é, sacrifício, embriaguez e arca de Noé, é invertida por Michelangelo, ao que tudo indica, por uma mera questão de organização do espaço. Portanto, o fim da narrativa do eixo central da abóbada sistina a que me refiro corresponde, em realidade, não à ordem dos quadros (sacrifício, arca e embriaguez de Noé), mas à ordem da história que ela retraça. Para uma análise recente e um balanço historiográfico do ciclo da *Criação do Mundo* da capela Sistina, ver: MÉTRAL, Florian. **Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l’art de la Renaissance**. Paris: Actes Sud, 2019, pp. 143-175.

pelo próprio Vasari na biografia de Signorelli:

Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Cappella furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine de' cieli e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo immitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno⁹.

Ao propor uma genealogia sustentada tão somente sobre a autoridade universalizante da observação empírica – ele escreve, “como può vedere ognuno” –, Vasari não escapa ao paradigma epistêmico de sua época, baseado fundamentalmente na sobreposição do olhar a todos os outros sentidos. Nada, portanto, poderia contradizer a “*e-videntia*”, isto é, a situação do que se faz visível. O que ele quer dizer com a afirmação que lemos acima é que bastaria examinar as obras de Michelangelo para descobrir nelas a presença forte de Signorelli em sua formação artística, assim como, inversamente, bastaria ver os afrescos de Signorelli para perceber neles o mais vivo prenúncio do *Juízo Final*, de Michelangelo. Esse anacronismo de Vasari, que percorre as filigranas de seu texto, se explica pelo fato de que Vasari olha para a história pregressa a partir do ponto de vista do presente, que se impõe sobre ele não somente como ápice de um “progresso artístico” do qual Michelangelo é o representante máximo, mas também como fim de uma era. A isso, contudo, nós retornaremos mais adiante.

De fato, um olhar atento à obra pictórica de Michelangelo é suficiente para constatar nela muitos ecos signorellianos, sobretudo no que se refere à qualidade fundamentalmente descritiva no tratamento plástico da estrutura anatômica humana, que emana da paixão que ambos nutriram pelo nu. A

⁹ Vasari-BB, *Vita di Luca Signorelli*, vol. 3 (testo), p. 637: “Eu não me espanto que sempre Michelangelo tenha admirado tanto as obras de Luca, nem mesmo se alguns elementos de seu *Juízo Final* na capela Sistina tenham sido tomados de empréstimo sem malícia de algumas invenções suas: os anjos, os demônios, as hierarquias celestes e outras coisas nas quais Michelangelo imitou a maneira de Luca, como todos podem ver”. Tradução nossa.

começar pelo quadro representando a *Virgem com o menino entre figuras nuas* [Fig. 4], conservado atualmente na *Galleria degli Uffizi*. Sua configuração geral e estrutura compositiva evocam inevitavelmente o *Tondo Doni*, de Michelangelo [Fig. 5], conservado no mesmo museu, sobretudo no que diz respeito aos valores antiquizantes que os nus em segundo plano integram¹⁰. Pensemos também nos *ignudi* da capela Sistina [Fig. 6], aquelas figuras masculinas nuas de roupa e de significado que povoam toda a abóbada, e cujas poses inabituais bem conhecidas parecem evocar (em forma e número) as figurinhas nuas que se entrelaçam às folhagens e formam as grotescas-arabescos que recobrem todo o registro médio das paredes da capela de San Brizio [Fig. 7]. Por outro lado, o interesse que Michelangelo nutria por Signorelli não se explica somente pela originalidade plástica do pintor cortonês; Michelangelo parece ter visto também em Signorelli o exemplo único de um pintor que soube combinar a narrativa dantesca da *Divina Commedia* com a narrativa bíblica do *Apocalipse*, como atesta a figura de Caronte, o barqueiro da morte, transportando para as profundezas do inferno os condenados pela julgamento de Cristo, presente tanto no afresco sistino quanto na parede do altar da capela orvietana¹¹ [Fig. 8-9]. De fato, muitos detalhes do *Juízo Final*, de Michelangelo, levam-nos a subscrever à observação de Vasari, muito embora as inspirações do mestre florentino excedam largamente seus interesses específicos pela obra de Signorelli e avancem sobre o repertório iconográfico orvietano, de maneira geral. De um ponto de vista morfológico, isso se verifica claramente em, pelo menos, dois exemplos: o primeiro deles é na evidente familiaridade entre a performance do *Cristo-juiz* de Michelangelo [Fig. 10] e aquele pintado pelo Beato Angelico na *unghia* que converge com a parede do altar da capela de San Brizio [Fig. 11], quase cinquenta anos antes da intervenção de Signorelli, ainda que ambos descendam de um mesmo modelo medieval

¹⁰ A esse respeito, ver: Vasari-Marques, VM, nota 158, pp. 305-308.

¹¹ É importante ressaltar que a presença de Dante no ciclo de afrescos de Signorelli não se limita a um conjunto de citações discretas da *Divina Commedia*. Dante aparece também de maneira explícita, na forma de um retrato, no registro médio da decoração da capela.

toscano criado por Buonamico Buffalmaco no afresco pisano do *Camposanto* representando o *Juízo Final* [Fig. 12]; o segundo é na semelhança entre a célebre figura demoníaca de Minos com a cauda enrolada em torno do corpo, localizada no canto inferior direito do *Juízo Final* [Fig. 13], e um detalhe da parte inferior do relevo de Lorenzo Maitani, na fachada da basílica de Orvieto [Fig. 14], representando, não por acaso, o mesmo episódio bíblico.

Esses paralelos que acabamos de elencar reforçam não apenas o caráter compósito do *Juízo Final* de Michelangelo, como também a sua atenção em evitar qualquer desgaste simbólico dos modelos no momento de suas respectivas assimilações e sínteses, atenção que se verifica em outros detalhes do afresco que já foram bem analisados pelos exegetas recentes da obra¹². Por outro lado, esses paralelos podem ganhar toda uma profundidade heurística na medida em que são circunscritos a dois elementos históricos que não podem ser negligenciados no âmbito dessa série de imagens construída por Vasari. O primeiro elemento é de ordem totalmente pragmática: malgrado a ausência de qualquer testemunho documental, não há nenhum absurdo em pensar que Michelangelo visitou por diversas vezes a cidade de Orvieto para estudar o rico patrimônio artístico da cidade. Se, por um lado, a plena integração de Orvieto às rotas que atravessavam os Alpes em direção a Roma explicava-se pela importância que o *Duomo* da cidade adquirira na *Via Francigena* – pois havia se transformado em ponto de atração de peregrinos interessados em contemplar as relíquias do milagre de Bolsena lá conservadas –, por outro lado, a cidade, anexada desde 1450 aos Estados Pontifícios, constituía no século XVI um dos principais refúgios papais. Lembremos que em 1527, quando Roma amanhece sob o assalto das tropas mercenárias dos lasquenetes, é para Orvieto que se dirige o papa Clemente VII, que abandona o Castel Sant'Angelo acovardado diante do espetáculo de horrores que ocupou a cidade eterna. Orvieto é, assim, uma das principais

¹² Ver, principalmente: CARERI, Giovanni. **La torpeur des ancêtres: juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine**. Paris: Éditions de l'EHESS, 2013.

passagens no caminho que conecta Roma a Florença, que Michelangelo percorreu diversas vezes ao longo de sua vida. Portanto, quando Vasari afirma que as obras de Signorelli foram sempre admiradas pelo mestre florentino, ele está se referindo não apenas às obras conservadas nas coleções mediceas, como o quadro da *Virgem com o menino entre figuras nuas*, concebido para a *Villa Medicea* de Castello, localizada a poucos quilômetros de Florença, mas também a essas passagens esporádicas por Orvieto.

Um segundo elemento tem, esse sim, a autoridade que normalmente atribuímos aos documentos: data de 1513 dois encontros entre Michelangelo e Luca Signorelli, que se encontrava em Roma, velho e em plena decadência artística, para tratar de negócios provavelmente malsucedidos com o Papa. O estilo de Signorelli já não agradava tanto aos grandes comandatários da cidade, cujos interesses se voltavam não apenas para o próprio Michelangelo, que vivia a aurora do reconhecimento de seu trabalho, fruto do sucesso que lhe rendera a descoberta da abóbada da capela Sistina, mas também para Bramante, Rafael, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo (e seus respectivos seguidores), em suma, para os artistas que estabeleciam com a arte antiga um diálogo mais frontal, imediato e espontâneo, estimulando a nova Idade de Ouro que o papa Leão X acreditava fazer emergir durante seu pontificado. O primeiro encontro entre Michelangelo e Signorelli teria ocorrido na região de Monte Giordano, próxima ao rio Tibre, mais ou menos entre o Vaticano e o centro histórico de Roma, isto é, as redondezas do que hoje é a Piazza Venezia, onde vivia o mestre (precisamente na Via Macel de' Corvi, extinta durante a construção do *Altare della Patria*, na virada do século XIX para o XX). Os detalhes desse encontro nós podemos obter graças a uma carta redigida pelo próprio Michelangelo, cerca de quatro anos depois do acontecido, na qual ele escreve:

[Lucha da Chortona] mi disse che era venuto a parlare al Papa per avere no' mi richordo che cosa, e che era già

stato per essergli stato tagliata la testa per amore della casa de' Medici, e che gli pareva, chome dire?, non essere richonosciuto; e dissemi altre simil cose che io non mi richordo. E sopra a questi ragionamenti mi richiese di quaranta iuli e mostròmi dov'io gnene avevo a mandare, cioè in bocte[ga] d'uno che fa lle scharpe, dov'io credo che lui si tornava. E io, non avendo danari a chanto, m'ero oferto di mandargniene, e così feci. Subito che io fui a chasa, io gli mandai e' decti quaranta g[i]uli per uno mio garzone che si chiama o vero à nnome Silvio, el quale credo che sia oggi in Roma¹³.

Michelangelo, como podemos supor, pouco se interessou pelo que Signorelli tinha a lhe dizer, com exceção, evidentemente, do empréstimo que lhe pediu, do qual recorda com riqueza de detalhes. O segundo encontro entre eles é narrado nessa mesma carta, logo na sequência dessa passagem que acabamos de ler:

Dipoi, forse non riuscendo al decto maestro Lucha el suo disegno, passati alquanti giorni venne a chasa mia dal Macello de' Chorvi, nella casa che io tengo anchora oggi, e trovommi che io lavoravo in sur una figura di marmo ricta, alta quatro braccia, che à le mani drieto, e do[[]fesi mecho e richiesemi d'altri quaranta g[i]uli, che dice che se ne volea andare. Io andai su in chamera e porta'gli quaranta g[i]uli, presente una fante bolognese che stava

¹³ “[Luca da Chortona] me disse que tinha vindo falar com o Papa para obter não me recordo o quê, e que havia já estado por ter a cabeça cortada por causa dos Medici e que lhe parecia – como dizer? –, não ter sido devidamente reconhecido”. Tradução nossa. Para a transcrição integral da carta original (o que vale para todos os outros trechos doravante citados), ver: **Il carteggio di Michelangelo**. Edizione postuma di G. Poggi. A cura di P. Barocchi e R. Ristori. Firenze: S.P.E.S., già Sansoni, vol. II, 1967, pp. 7-8. Signorelli se referia, seguramente, à crise política que se abateu sobre Florença em 1512, resultando na queda de Piero Soderini e do regime republicano e na restauração do poder dos Medici, ao lado dos quais Signorelli provavelmente se posicionou. Segundo Tom Henry, Signorelli havia integrado uma comitiva da cidade de Cortona destinada a felicitar os Medici pela retomada do poder sobre Florença e demonstrar a lealdade da cidade à família. Ver: HENRY, Tom. **Luca Signorelli**. Paris: Hazan, 2001, p. 83. Segundo Mancini, reproduzido por Henry, o objetivo da ida de Signorelli a Roma, em 1513, foi a apresentação de uma petição à Cúria relativa a seu processo contra o Convento San Michelangelo, em Cortona. Ver: Mancini, Girolamo. **Vita di Luca Signorelli**. Firenze: Carnesecchi, 1903, pp. 165 ss.

mecho, e anche credo che e' v'era el sopra decto garzone che gli aveva portati gli altri; e preso 'decti danari, s'andò chon Dio. Non l'ò ma' poi revisto¹⁴.

É possível que esse segundo empréstimo que Michelangelo fez ao pintor tenha lhe servido para retornar a Cortona, sua cidade natal, onde ele passa os últimos dias de sua vida até sua morte, em 1523, em completo anonimato. Assim se explicaria, portanto, a motivação de Michelangelo em endereçar essa carta, da qual lemos esses dois fragmentos acima, ao *Capitano di Custodia* dessa cidade, solicitando a ele o reembolso da dívida de Signorelli, já que, como escreve, nunca mais revira o velho pintor. Mas se encontra ao fim desse documento o testemunho mais eloquente do forte impacto que Signorelli provocara sobre Michelangelo: “Ma send'io allora mal sano, inanzi che decto maestro Lucha si partissi di chasa mi dolfi seco del non potere lavorare, e llui mi disse *Non dubitare che e' verranno gli Angeli da ccielo [a pi]gliarti le braccia e t'aiuteranno*”¹⁵. O fato de Michelangelo descrever essa mensagem enunciada por Signorelli, e não as outras tantas coisas de que nem mesmo se recordava, não deixa dúvidas sobre a impressão que ela lhe tenha causado. Talvez porque ela definia com uma desconcertante precisão a imagem de um mundo onde as forças divinas regulam as ações humanas, imagem que Michelangelo tentou obstinadamente traduzir durante toda sua atividade artística e na qual Vasari parece identificar o elo entre esses artistas de gerações bastante diversas.

É bem possível que Vasari sequer conhecesse esse episódio relatado na carta de Michelangelo. De todo modo, mesmo que o conhecesse, talvez o teria omitido, em primeiro lugar porque ele não disfarça seu empenho em

¹⁴ “Passados alguns dias, talvez porque não tenha obtido sucesso naquilo que desejava, o mencionado mestre Luca veio em minha casa na rua Macello de' Chorvi, que mantenho até hoje, e encontrou-me trabalhando em uma figura de mármore, reta e alta de quatro braças, com as mãos para trás; desculpou-se e pediu-me novamente um empréstimo de quarenta giuli, dizendo que queria partir”. Tradução nossa. *Ibid*.

¹⁵ “Mas estando eu àquela altura indisposto, antes que o dito mestre Luca partisse de casa, lamentei-me sobre não poder trabalhar, e ele me disse *Não tenhas dúvidas de que anjos virão dos céus, tomar-te-ão pelos braços e te ajudarão*”. Tradução nossa. *Ibid*.

situar Michelangelo no *locus* mítico de um artista sem mestre – ou, melhor dizendo, de um “maestro di sé stesso” – e, em segundo lugar, porque essa carta deporia contra todo o seu esforço em neutralizar a fama de avaro pela qual seu artista favorito era conhecido. Afinal, o que o teria levado a interromper suas atividades para escrever uma carta de cobrança de irrisórios 80 *giuli*, sobretudo em se tratando de um artista que acabara de assinar o contrato pomposo com os testamenteiros de Júlio II para a conclusão do sepulcro daquele papa, pelo qual ele receberia a soma de 16.500 ducados¹⁶? De todo modo, parece-me que a série que Vasari constrói a partir da articulação entre as três obras mencionadas na nota de Luiz Marques à *Vita di Michelangelo* – os afrescos da capela de San Brizio e o *Diluvio* e o *Juízo Final*, ambos da capela Sistina – passa não tanto pela dimensão morfológica (ou, mais precisamente, estilística) que elas apresentam, mas, antes de tudo, pelo sistema narrativo que elas elaboram. Isso subentende que a conexão entre essas obras se estabelece menos sobre os artistas que as realizaram – minando a perigosa noção de influência que essa relação entre Michelangelo e Signorelli poderia cedo ou tarde sugerir – do que sobre da inteligência que lhes é inerente, isto é, do modo através do qual elas produzem uma narrativa própria, relativamente autônoma. Trata-se, portanto, de uma questão de linguagem, que se torna explícita na própria natureza construída da série formulada por Vasari, que justifica a nota de Luiz Marques sobre a qual nós nos apoiamos e à qual proponho que retornemos.

Assim, o problema que se impõe com mais força e clareza nessa série de imagens é o modo através do qual Signorelli e Michelangelo imaginam o medo que se abaterá sobre a humanidade no instante final de sua existência sobre a Terra. Esse medo se anuncia na presença da palavra

¹⁶ Na carta ao *Capitano di Custodia*, Michelangelo dá um indicio de que já havia retornado a trabalhar no projeto do sepulcro, posto que a estátua que ele descreve é possivelmente um dos *Escravos* conservados no Museu Louvre. No que se refere ao contrato assinado por Michelangelo, assina o segundo contrato para conclusão (não efetivada) do sepulcro de Júlio II antes do mês de maio de 1513. Ver: HATFIELD, Rab. **The Wealth of Michelangelo**. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 2002, p. 35.

“terrore”, que se repete na descrição das três obras da série, constituindo, assim, o elemento de coerência que se estabelece entre elas. A palavra “terrore” provém da palavra latina “terror”, que pertence ao mesmo grupo semântico do substantivo “terreo”, que designa, ao mesmo tempo, um espaço de terra, a qualidade daquilo que é feito de terra e aquilo que assusta, aterra, ou seja, que lembra ao homem de sua natureza “térrea”. Lembremos que, na cosmogonia cristã, a matéria de que o homem é feito é o *humus*, a terra primordial e fértil por excelência, que Deus, na qualidade de artífice, modela e na qual sopra a vida. O medo da extinção da espécie humana sobre a Terra se explicará, por conseguinte, naquele conhecido e perturbador versículo bíblico “Do pó viestes e ao pó voltarás”, que se encontra no primeiro capítulo do livro de Gênesis. Assim, o retorno à terra nada mais é do que o retorno ao nada original, que cumpre o destino dos homens, já anunciado na previsão dos Profetas e das Sibilas, e repetido no *Dies iræ*, sequência litúrgica da missa fúnebre (réquiem) que Michelangelo *met en scène* no *Juízo Final*¹⁷. Não por acaso, a cena do *Dilúvio universal*, de Michelangelo, encerra o ciclo da *Criação do Mundo* pintado sobre o eixo central da abóbada da capela Sistina; não por acaso, na série construída por Vasari, o relato do *Dilúvio universal*, presente no livro de *Gênesis*, conecta-se sem qualquer dificuldade ao *Juízo Final*, narrado no *Apocalipse*, o último dos livros bíblicos. Desse modo, na capela Sistina, o *Dilúvio universal* e o *Juízo Final* refletem-se não somente enquanto narrativas simétricas sobre o fim da humanidade, mas também enquanto indagações sobre o desafio lançado ao homem para a reconstrução do mundo destruído pela ira de Deus face à completa degeneração da espécie que ele havia criado à sua imagem e semelhança.

Voltemos à questão do *terrore*. As guerras Italianas que se estendem do fim do século XV até a terceiro quarto do século XVI, e o número

¹⁷ A relação entre o *Juízo Final* e o *Dies iræ* é introduzida no *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, publicado por Giovanni Andrea Gilio em 1564, e explorada pela primeira vez por Valerio Mariani em: MARIANI, Valerio. **Poesia di Michelangelo**. Roma: Fratelli Palombi, 1941, pp. 101 ss; *Idem*. **Michelangelo**. Torino: Unione Tipografico, 1942, pp. 192-193.

extraordinário de mortos que elas produziram, em larga medida devido ao aprimoramento dos equipamentos bélicos, o clima de incertezas que pairava sobre o eixo toscano-romano diante das previsões de uma conjunção planetária sob o signo de peixes que provocaria um dilúvio universal (potencialmente confirmado no Grande Dilúvio de 1524), a restauração do Tribunal da Santa Inquisição: todos estes elementos históricos – para não citar tantos outros em escala global – fazem da experiência do *terrore* não uma exceção, mas uma regra, da qual nenhum dia deste século parece ter sido capaz de escapar. Isso talvez explique porque o *terrore* ganha espaço fixo nos manuais iconográficos do fim do século. No mais conhecido e difundido deles, a *Iconologia*, de Cesare Ripa, publicada pela primeira vez em 1593, a alegoria do *Terrore* é descrita como um homem com cabeça de leão, com um flagelo na mão e vestimenta de cores intensas¹⁸. Curiosamente, nas diversas traduções visuais dessa alegoria, presentes nas versões ilustradas da obra de Ripa, essa figura alegórica é representada com suas vestes em movimentos esvoaçantes, executando uma coreografia ampla, como se estivesse cruzando uma tempestade de vento [Fig. 15]. Essa solução sugere uma relação direta entre o medo (como seu efeito mais imediato e inevitável), a velocidade, a predação potencial e a fuga. Se, de um lado, essa relação estreita a distância entre terror, deslocamento e aceleração, de outro lado, ela dá novo sentido à dimensão “térrea” do *terrore*, na medida em que a fuga supõe o desejo de encontro de uma nova terra para o recomeço da vida. Na série de imagens sugerida por Vasari, essa relação se manifesta na palavra *giorno*, que define o tempo da história, isto é, aquele da ação e o da reação. De fato, nas *Vite*, de Vasari, por exemplo, abundam os relatos de fuga de artistas que, diretamente afetados pelo saque catastrófico de Roma, ocorrido 1527

¹⁸ “Uomo, con la testa di Leone, vestito di cangiante, tenendo in mano un Flagello, perché per proprietà del Leone atterrire chi lo riguarda, però gli Antichi usarono al Terrore far la faccia di questo Animale. Il Flagello, è indicio, che il Terrore sforza gli animi, e gli guida a modo suo, e i Colori ancora significano le varie passioni alle quali impiega l'animo un uomo, che dal Terrore si lascia spaventare. Sono ancora queste le tre cagioni, che atterriscono gli uomini, cioè gli aspetti formidabili, i successi nocivi, e le subitanee mutationi delle cose; l'uno è nel Viso, l'altro nella Sferza, il terzo nella Veste di cangiante”. In: RIPA, Cesare. *Iconologia* (1593). A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Einaudi, 2012, pp. 571-572.

– interpretado como prenúncio da vinda do Anticristo –, viram no abandono da cidade eterna a condição necessária de sobrevivência, ainda que essa solução não lhes poupasse de eventuais consequências psíquicas. Um exemplo não contemplado por Vasari é o de Sebastiano del Piombo, que, passados quatro anos daquela tragédia, endereçará a Michelangelo uma carta na qual afirma ainda não ter se recuperado completamente do trauma¹⁹. Dito isso, é possível pensar que a série de imagens sugerida por Vasari revestia-se de um extraordinário véu de atualidade, que fazia do drama do extermínio da espécie humana um espelho nítido para vida real.

Esse conjunto de elementos que acabamos de elencar, constitutivos do domínio semântico da palavra *terrore*, transpõe-se na cena do *Dilúvio universal*, da abóbada da capela Sistina, obra que, vale dizer, cumpre um papel-chave na série de imagens cujo elemento formador foi bem identificado por Luiz Marques. Isso ocorre não somente porque Vasari situa a cena do *Dilúvio* entre os *Juízos Finais* de Signorelli e do próprio Michelangelo, insinuando assim a existência de um ciclo infinito de degeneração, conflagração e restauração (forma *sui generis* de pensamento sobre a ordem do tempo no mundo antigo), mas também porque sua descrição parece enfatizar a função do medo e da fuga como provas do poder destrutivo de Deus e como causas diretas da restauração da espécie. Ele escreve:

[Michelangelo] Usò l'arte medesima et il medesimo giudizio nella storia del Diluvio, dove appariscono diverse morti d'uomini, che spaventati dal terror di que' giorni cercano il più che possono per diverse vie scampo alle lor vite; perciò che nella testa di quelle figure si conosce la vita esser in preda della morte, non meno che la paura, il terrore et il disprezzo d'ogni cosa²⁰.

¹⁹ “Ancora non mi par esser quel Bastian che io era inanti el sacco; non posso tornar in cervello ancora et cet”. In: **Carteggio**, *op. cit.*, vol. III, 1973, pp. 299-300.

²⁰ Vasari-BB, VM, vol. 6 (texto), p. 42: “Mesma arte e juízo demonstrou Michelangelo na cena do Dilúvio, onde aparecem diversas mortes de homens que, em pânico pelo terror daqueles dias, tentam por todos os meios salvar suas vidas. Assim, nas feições daquelas figuras, percebe-se a

Na descrição de Vasari, o *terrore*, enquanto elemento que subentende a aceleração do movimento e a intensificação das emoções, constitui o principal motor da *storia* (no sentido albertiano do termo). Em outras palavras, o que ele faz é reconhecer no *terrore* uma modalidade expressiva que aciona o princípio retórico da *varietà*, produto da capacidade do pintor de orquestrar os elementos compositivos da obra por meio do emprego de formas diversificadas, imprevisíveis e originais no uso dos modelos plásticos, a fim de produzir efeitos mais potentes sobre o espectador. Lembremos que, em *De Pictura*, Alberti escreve: “Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d’animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose” (II, 40). É a esse princípio que Vasari retorna quando afirma elogiosamente que Signorelli fez na capela de San Brizio “tutte le storie della fine del mondo con biz[z]arra e capric[c]iosa invenzione”²¹. É também sobre esse mesmo princípio que ele sustenta sua apologia do *Juízo Final* de Michelangelo como o *nec plus ultra* das artes:

Talché chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell’arte, et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti. Così vede ancora quivi come si fa il variare delle tante attitudini negli strani e diversi gesti di giovani, vecchi, maschi, femine: nei quali a chi non si mostra il terrore dell’arte, insieme con quella grazia che egli aveva dalla natura?²²

vida presa da morte, bem como o medo, o terror e o desprezo por tudo o mais”. In: Vasari-Marques, VM, p. 104.

²¹ Vasari-BB, *Vita di Luca Signorelli*, vol. 3 (texto), p. 637: “todas as histórias do fim do mundo com invenção bizarra e caprichosa”. Tradução nossa.

²² Vasari-BB, VM, vol. 6 (texto), p. 74: “Assim, o judicioso e entendedor de pintura vê a terribilidade da arte e naquelas figuras discerne os pensamentos e os afetos, jamais por outros pintados. Como vê também como variam as poses nos gestos estranhos e diversos dos jovens e velhos, dos homens e mulheres. E nestas figuras a quem não se mostra o terror da arte com a graça recebida da natureza?”. In: Vasari-Marques, VM, p. 126.

Não será, portanto, fruto do acaso que Rafael²³, bem antes de Vasari, tenha identificado na cena do *Dilúvio* a elaboração dos mais bem acabados modelos figurativos para o velho tema da *peregrinatio humanae vitae*. No afresco do *Incêndio do Borgo* [Fig. 16], situado na *Stanza* vaticana conhecida pelo mesmo nome, a figura de Enéias com o velho Anquise sobre os ombros retoma diretamente o modelo proveniente da obra de Michelangelo [Fig. 17-18]. O périplo do herói troiano, que desce ao Mundo dos Mortos antes de chegar ao Lácio escapando da destruição de sua cidade natal, responde perfeitamente aos interesses de Rafael: sua obra se pretende uma ode à *renovatio Romae*, *topos* que visa relembrar a vocação da cidade para renascer de sua própria ruína. Por outro lado, Vasari parece ter percebido que, nessa obra, nenhum outro personagem sintetiza melhor a relação entre terror e deslocamento que a figura daquela mulher anônima que, apressando-se para apagar o fogo devastador, tem sua roupa agitada pelo que foi definido, na falta de melhor expressão, como uma tempestade de vento. Vasari escreve: “Da una parte vi sono femmine che dalla tempesta del vento, mentre elle portano acqua per ispegnere il fuoco con certi vasi in mano et in capo, sono aggirati loro i capegli et i panni con una furia terribilissima”²⁴.

O poder de síntese de Rafael manifesta-se não somente na associação entre o modelo virgiliano e uma narrativa local (aquela que culmina na fundação de Roma), mas também na organização circular do tempo, na qual o presente se configura como uma repetição do passado. Rafael identifica a imagem do papa Leão IV, que apagou milagrosamente o incêndio que assolou o bairro romano do Borgo em 847, àquela do Leão X, dedicado em veicular uma imagem de pacificador, em cujo pontificado teria

²³ Ver: POPE-HENNESSY, John. **Raphael: The wrightsman lectures**. London: Phaidon, 1970, p. 157; OBERHUBER, Konrad. **Raphaël**. Paris: Éditions du Regard, 1999, p. 151; WALLACE, William E. “Between flood and fire”, **Notes in the History of Art**, vol. 31, n. 2, 2012, pp. 24-30.

²⁴ Vasari-BB, *Vita di Raffaello da Urbino*, vol. 4 (testo), p. 193: “De um lado, há mulheres que, sob uma tempestade de vento, enquanto levam água com vasos nas mãos e na cabeça para apagar o fogo, têm seus cabelos e roupas agitados por uma fúria terribilíssima”. Tradução nossa.

renascido uma nova Roma Augusta. E é justamente a aparição do papa na *Loggia dele Benedizione* que revela o modo através do qual Rafael faz uso rigoroso dos elementos históricos para controlar a temporalidade da narrativa: o gesto de benção realizado pelo papa marca o que Lessing poderia ter chamado de “instante fecundo”, o signo de um presente estendido que nos ajuda a antever um futuro à espera; ele suspende o tempo do desespero dos personagens em primeiro plano, que procuram escapar do fogo que reduz terrivelmente suas casas a pó, sem que, para isso, seja necessário privar o espectador do desenvolvimento da história. Assim, Rafael parece ter percebido que, de um ponto de vista formal, o modelo michelangelesco proveniente do *Dilúvio* poderia reforçar sobre sua obra o paralelo entre o binômio fuga/destruição e a responsabilidade imputada ao homem de comandar a regeneração do mundo e de sua própria espécie.

O emprego do modelo michelangelesco no afresco de Rafael transforma a série formulada por Vasari, na medida em que ela atribui à presença da cena do *Dilúvio* a função de realçar os diferentes modos através dos quais as interpretações do *Juízo Final* (de Signorelli e de Michelangelo) enfrentam o imperativo da reconstrução do mundo após seu cataclismo. Curiosamente, o modo como cada obra responde a esse imperativo parece refletir a própria estrutura teleológica sobre a qual as *Vite*, de Vasari, se organiza. No ciclo de afrescos de Signorelli, o *Apocalipse* é sucedido pela separação definitiva entre *inferno* e *paradiso*, sobre a qual prevalece um tempo de *gloria mundi* e de *pax univesalis* (como subentende o conjunto de afrescos de Benozzo Gozzoli pintados nas abóbadas); a biografia de Signorelli, quanto a ela, encerra a segunda época do progresso das artes, favorecendo o surgimento da *maniera moderna*, quando as artes manifestam pleno desenvolvimento técnico e domínio do *disegno*. No *Juízo Final* da capela Sistina, Michelangelo priva-nos de qualquer resposta a respeito do futuro do mundo depois do término do julgamento de Cristo. Isso ocorre não somente porque se trata de uma ação em curso, interminável, mas também porque o espectador, convertido em réu potencial do juízo divino, é incessantemente estimulado a refletir sobre

seus atos e sobre o seu destino. Ao encerrar as *Vite* com a biografia de Michelangelo, o que Vasari faz é dirigir ao leitor de sua obra a seguinte pergunta: para onde vai a arte, depois da perfeição máxima alcançada? O que virá depois do fim já anunciado? Assim, a expressão “il terrore di que’ giorni” refere-se não somente a um dado do presente, mas se refere também à completa falta de perspectiva dos dias que estão por vir. Essa completa falta de perspectiva se traduz plasticamente na própria estrutura geral do afresco, desprovido de qualquer ponto de fuga.

Graças à observação de Luiz Marques, a expressão de Vasari pode ser livremente interpretada como uma espécie de chave secreta que desvenda o funcionamento geral das *Vite*. Se, dentro de seu contexto, tal expressão adquire uma profundidade retórica que lhe permite fazer eco sobre seu presente, extraída de seu contexto, ela é investida de um novo sentido. Para o leitor de hoje, em especial, a expressão “il terrore di que’ giorni” parece antecipar, virtualmente, a descrição de nossa própria reação, correndo contra o tempo para tentar, a qualquer custo, escapar de um cataclismo que não fomos capazes de evitar.



Figura 1
Michelangelo
Juízo Final, 1537-1541
Afresco, 1370 x 1220 cm.
Capela Sistina, Vaticano



Figura 2
Luca Signorelli
Afrescos murais da Capela de San Brizio, 1499-1502
Dimensões variáveis
Capela de San Brizio, Duomo, Orvieto

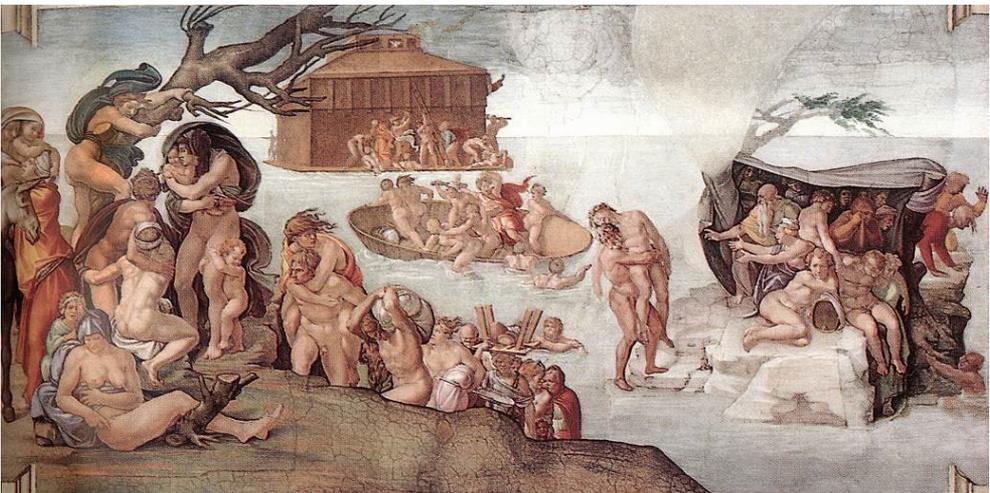


Figura 3
Michelangelo
Dilúvio universal, 1508-1509
Afresco, 80 x 570 cm.
Capela Sistina, Vaticano



Figura 4
Luca Signorelli
Virgem com o menino entre figuras nuas, c. 1490
Painel, 170 x 117,5 cm.
Galleria degli Uffizi, Florença



Figura 5
Michelangelo
Tondo Doni, c. 1506
Tempera sobre painel, 120 cm. de diâmetro
Galleria degli Uffizi, Florença



Figura 6
Michelangelo
Ignudi (detalhe), 1508-1512
Afresco
Abóbada da capela Sistina



Figura 7
Luca Signorelli
Grottescas (detalhe)
Registro médio da Capela de San Brizio, Orvieto
Fotografado pelo autor

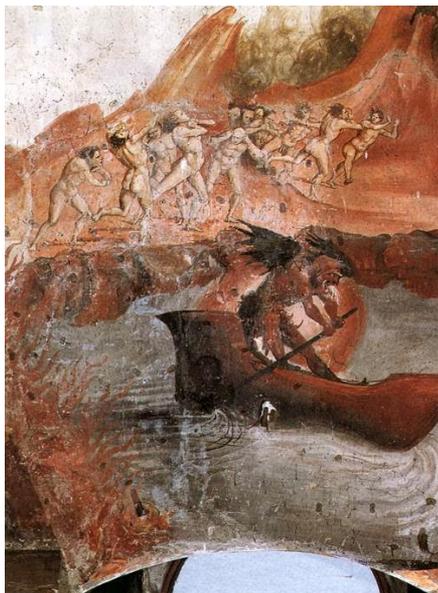


Figura 8
Luca Signorelli
Condução dos condenados ao Inferno (Subida para o Paraíso e Chamada para o Inferno – detalhe)
Afresco, dimensões variáveis
Capela de San Brizio, Orvieto



Figura 9
Michelangelo
Caronte (Juízo Final, detalhe)

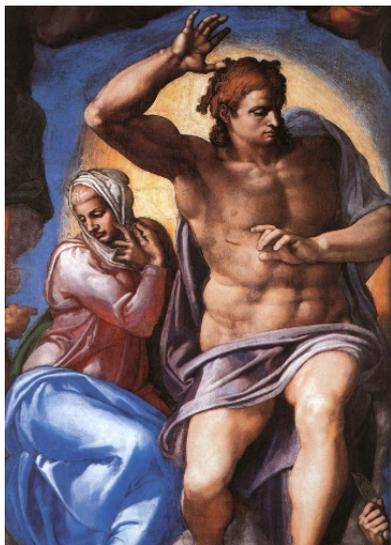


Figura 10
Michelangelo
Cristo-juiz (Juízo Final, detalhe)



Figura 11
Fra Angelico
Cristo-juiz (detalhe), 1447
Afresco
Capela de San Brizio, Duomo, Orvieto
Fotografado pelo autor



Figura 12
Buonamico Buffalmacco
Cristo-juiz (Juízo Final, detalhe)
Camposanto, Pisa



Figura 13
Lorenzo Maitani
Juízo Final (detalhe), 1310-30
Mármore
Quarto pilar da fachada, Duomo, Orvieto
Fotografado pelo autor

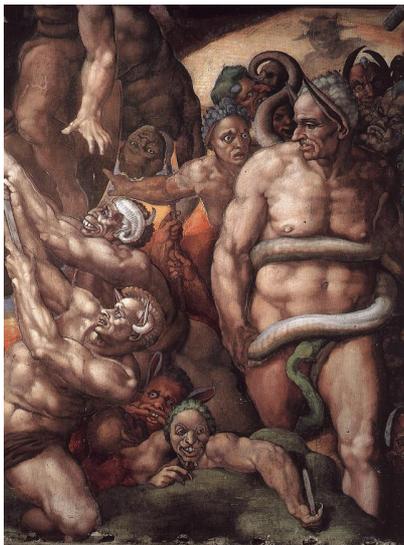


Figura 14
Michelangelo
Minos (Juízo Final, detalhe)



Figura 15
Cesare Ripa
Iconologia – Alegoria do Terror

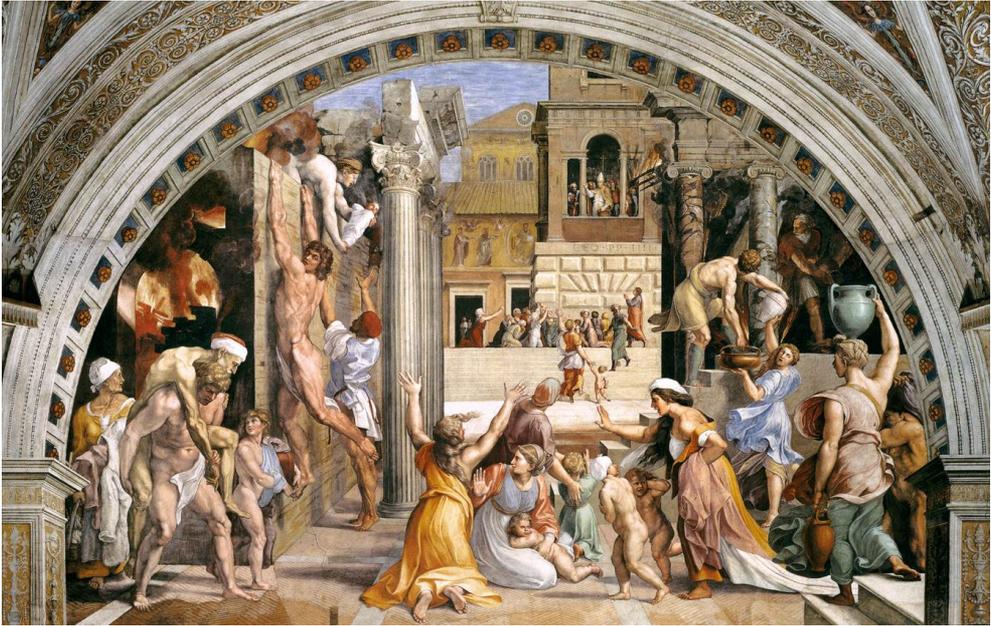


Figura 16

Rafael

Incêndio do Borgo, 1514

Afresco, 670 cm. de base

Stanza dell'Incendio di Borgo, Palácios Pontifícios, Vaticano



Figura 17

Rafael

Enéias, Anquises e Ascânio (Incêndio do Borgo, detalhe)

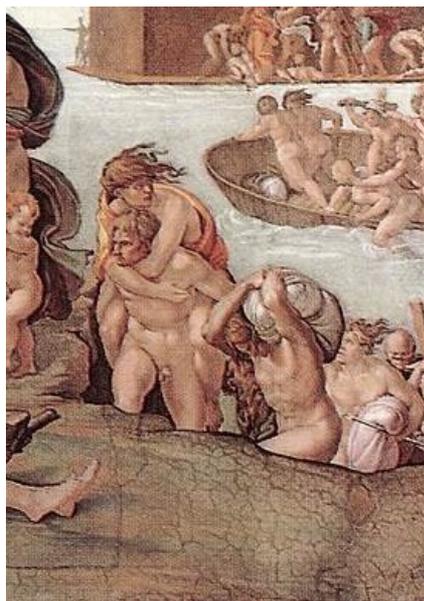


Figura 18

Michelangelo

Dilúvio universal (detalhe)