

OS SEGREDOS EM CUMEIA: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA SIBILA DE MICHELANGELO

THE SECRETS IN CUMEIA: AN ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF MICHELANGELO'S SIBILA

Thais Regina Ravazi de Souza **1**

Meire Aparecida Lôde Nunes **2**

Terezinha Oliveira **3**

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar como o conhecimento da natureza do corpo, resultante da cultura renascentista, foi registrado por Michelangelo no teto da Capela Sistina. Por muito tempo, o corpo não foi identificado como objeto de estudo, mas acreditando na potencialidade deste como elemento cultural e social é que se construiu este trabalho. A escolha pelo Renascentismo se deu pelo desenvolvimento de conhecimentos das ciências naturais em efervescência neste período. Michelangelo, artista renascentista, pintou no teto da Capela Sistina personagens bíblicos e históricos, dentre eles a sibila Cumeia, demonstrando todo seu conhecimento devocional aos registros cristãos. A pesquisa se caracteriza como bibliográfica, e, para o exercício reflexivo, a iconografia, estudada e defendida por Erwin Panofsky (1892–1968), foi utilizada. Acredita-se que na pintura da sibila Cumeia o artista tenha deixado à humanidade o conhecimento da natureza do corpo, na religiosidade e na devoção cristã.

Palavras-chave: Corpo. Religiosidade. Devoção. Michelangelo. Cumeia.

Abstract: The aim of this article is to investigate how knowledge of the nature of the body, resulting from Renaissance culture, was recorded by Michelangelo on the ceiling of the Sistine Chapel. For a long time the body was not identified as an object of study, but believing in the potential of this as a cultural and social element is that this work was built. The choice for Renaissance was made by the development of knowledge of the natural sciences in effervescence in this period. Michelangelo, renaissance artist, painted on the ceiling of the Sistine Chapel biblical and historical characters, among them the sibyl Cumeia, demonstrating all his devotional knowledge to Christian records. The research is characterized as bibliographic, and for the reflective exercise, iconography, studied and defended by Erwin Panofsky (1892–1968), was used. It was believed that in the painting of Cumeia sibyl, the artist has left to humanity the knowledge of the nature of the body, in religiosity and Christian devotion.

Keywords: Body. Religiosity. Devotion. Michelangelo. Cuckold.

- 1** Doutoranda em Práticas Sociais na Educação Física pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Mestrado em Ensino: Formação Docente Interdisciplinar pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Graduada em Educação Física pela Faculdade Estadual de Educação, Ciência e Letras de Paranavá (FAFIPA). Atualmente é professora do curso de Educação Física do centro Universitário Unifatecie. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/423518666283161>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5627-4380>. E-mail: thais.souza@fatecie.edu.br.
- 2** Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atualmente é professora adjunta do curso de Educação Física da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7589708901294641>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0536-8117>. E-mail: meire.lode@unespar.edu.br
- 3** Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos. Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é professora titular da Universidade Estadual de Maringá (UEM) junto ao Departamento de Fundamentos da Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Educação. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7525108577501517>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5349-1059>. E-mail: teleoliv@gmail.com

Introdução

O corpo, atualmente, é objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento. Todavia, o seu reconhecimento como tal é recente em algumas áreas, como na história, em que ele “[...] constitui uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador. A história tradicional era, de fato, desencarnada” (LE GOFF, 2012, p. 9). Le Goff (2012) menciona que, com exceção de Michelet (1798–1874), somente no século XX o corpo passa a ser considerado tema de investigação intelectual, com destaque para as pesquisas de Norbert Elias, Marc Bloch, Lucien Febvre e Foucault.

A ausência de uma tradição do corpo como objeto da historiografia nos revela uma concepção teórica que justifica o pouco interesse pelo corpóreo, o que, para Le Goff (2012), pode ser entendido pelo fato de que, por muito tempo, foi aceita a ideia de que o corpo não pertencia ao âmbito cultural, mas à natureza.

Buscando refletir sobre essas concepções de corpo como pertencente à natureza e à cultura, construímos a proposta deste artigo, que tem como objetivo investigar como o conhecimento da natureza do corpo, resultante da cultura renascentista, foi registrado por Michelangelo no teto da Capela Sistina.

O Renascimento se constitui como um período importante para esta análise, dentre vários motivos pelo desenvolvimento das ciências naturais. Burckhardt (2009) explica que o entusiasmo pelas ciências naturais se manteve vivo em alguns homens durante toda a história, mas no Renascimento italiano o anseio por esse conhecimento estava presente em todos.

Caso distinto, porém, é quando a contemplação e a investigação da natureza são peculiares a todo o povo em particular, nele se manifestando mais cedo a que nos demais — quando, portanto, o descobridor não é ameaçado nem totalmente ignorado, mas pode contar com a simpatia de espíritos aparentados ao seu. Que assim foi na Itália, é absolutamente certo (BURCKHARDT, 2009, p. 267).

O desenvolvimento científico foi impulsionado pela progressiva valorização do conhecimento dos antigos gregos e romanos, que em Florença foi patrocinado pela importante família de banqueiros-mercadores Médicis. De acordo com Fernandes (2000), os Médicis fundaram “[...] uma academia voltada para os estudos platônicos, onde concentraram-se poetas, estudiosos, pintores, escultores, engenheiros e arquitetos, que iriam mudar a face da Europa e do mundo, estimulando o ‘renascimento’ das ciências e artes” (FERNANDES, 2000, p. 57). Ciência e arte caminhavam juntas em busca do conhecimento fiel da natureza, dos homens e da sociedade. Artistas, filósofos e cientistas dividiam os mesmos ambientes e compartilhavam seus saberes, que incorporavam aos diferentes objetivos almejados por eles.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) trocava suas estatuetas por cadáveres fornecidos pelos coveiros, para suas dissecações à luz das velas. Artistas e médicos confraternizavam nas lojas de boticários, em busca de pigmentos, medicamentos e principalmente troca de conhecimentos de anatômico. Assim, de início, a revolução renascentista se refletiu na medicina pelo aprimoramento dos conhecimentos anatômicos, que já vinham sendo revistos desde o final da Idade Média, nos livros dos cirurgiões Theodorico Borgogni (1205-1298) e Guillermo de Sahceto (1215-1280), além das aulas proferidas por Tadeo de Florença (1223-1303) e Remondino de Luzzi (1275-1326), na Universidade de Bolonha, onde um assistente realizava a dissecação de cadáveres enquanto ele lia textos anatômicos clássicos, o que permitiu a contestação de vários conhecimentos (FERNANDES, 2000, p. 57).

Fernandes (2000) nos apresenta a íntima relação entre o desenvolvimento da medicina renascentista, por meio do conhecimento de anatomia e fisiologia e a arte, destacando, ainda nesse

cenário, Michelangelo, fato que ressalta a relevância do artista como opção deste estudo.

Michelangelo di Ludovico Buonarroti immortalizou no teto da Capela Sistina narrativas presentes na cultura cristã, não excluindo de seu projeto personagens que faziam parte da cultura greco-romana, como as sibilas. As sibilas eram mulheres oraculosas, provenientes da Antiguidade, que fizeram profecias sobre a vida de Cristo. Dessa forma, Michelangelo harmoniza o saber da cultura pagã e cristã e expõe o conhecimento biológico — anatômico e fisiológico — sobre o corpo humano nas representações dos personagens que dão vida às narrativas bíblicas.

O conhecimento da natureza do corpo humano expresso por Michelangelo não se limitou à reprodução realista de aspectos visíveis, mas inseriu nas cenas peças anatômicas que demonstram o conhecimento do artista sobre as estruturas internas do corpo humano. Para Barreto e Oliveira (2004, p. 27), o teto da Capela Sistina revela “[...] a iconografia de uma aula camuflada de anatomia [...]”. Os autores defendem que Michelangelo registrou seu conhecimento de anatomia por meio de peças escondidas em todas as partes de suas pinturas.

Nesse sentido, aceitando a tese de Barreto e Oliveira (2004) como verdadeira, podemos supor que as obras de Michelangelo revelam uma verdadeira comunhão cultural: o mesmo corpo que comove os admiradores da arte renascentista desperta a fé dos fiéis de crenças distantes e registra as descobertas científicas de épocas diferentes que se encontram pelos encantos que os corpos provocam e aguçam na curiosidade humana. O corpo é a expressão máxima da humanidade que crê, conhece e vive buscando descobrir os mistérios que determinam a sua própria existência.

Para um exercício reflexivo acerca dessas questões, nesta pesquisa nos propomos a realizar a análise iconográfica da sibila de Cumeia, pintada por Michelangelo na Capela Sistina, seguindo os preceitos metodológicos de Panofsky (1955), no que se refere à análise pré-iconográfica e iconográfica. Assim, no primeiro momento, efetuamos a descrição da imagem; e, no segundo, buscamos estabelecer aproximações com a literatura produzida e os recortes temáticos identificados na primeira fase. Todavia, para subsidiar essa análise iconográfica, fizemos inicialmente um breve estudo sobre o artista e seu contexto histórico.

Michelangelo: um homem do Renascimento

O período de Michelangelo, o Renascimento, destaca-se pela grande ascensão dos conhecimentos pautados na razão e na ciência como resultado de um novo olhar que florescia naquela sociedade. Silva e Neves (2015, p. 181) descrevem o Renascimento italiano como um movimento no qual se evidencia “o saber olhar”: as pessoas olhavam diferentemente para o mundo, fascinadas pelas possibilidades de obter novos conhecimentos.

Naquele tempo, voar num avião ou navegar sob o mar eram sonhos impossíveis. Mas os homens do Renascimento, fascinados pela ciência, desenhavam máquinas que pudessem transformar esses sonhos em realidade. Contudo, muitas dessas invenções não funcionavam porque ainda não existiam nem materiais e nem motores adequados. Até hoje ficamos admirados com tudo o que os renascentistas eram capazes de fazer. Estudavam a anatomia humana com a mesma dedicação com que observavam o voo das aves ou pintavam um quadro (PERIS; VERGÉS, 1998, p. 6).

O movimento que se iniciou em Florença durante o século XIV e se estendeu até o século XVI marcou a transição da Idade Média para a Moderna e foi o período que fecundou o surgimento de uma nova concepção de humanidade e sociedade. O Renascimento é conhecido como a retomada dos ideais da Antiguidade, com destaque para as artes e a filosofia, que resultaria não na imitação daquela sociedade, mas na construção de uma nova: “[...] o Renascimento não significa imitação ou compilação fragmentária, e sim o nascer de novo [...]” (BURCKHARDT, 2009, p. 180). O nascer de novo, nesse caso, é entendido como a redescoberta da Antiguidade clássica, mas com características marcantes de uma nova realidade, uma mudança de atitude que pode ser vista como resultado da busca da compatibilidade das culturas pagã e cristã (LABNO, 2011). Segundo Bartoli (1983), o

homem volta-se ao paganismo, mas ao mesmo tempo não abandona o cristianismo, agregando aos dois aspectos outros valores que o conduziram a um novo estado de consciência.

Byington (2009) enfatiza que dentre as características principais do Renascimento encontra-se o “[...] progresso técnico e científico, por maior conhecimento da filosofia e da literatura antiga e maior amor pela beleza” (BYINGTON, 2009, p. 8). Todo esse movimento citado por Byington (2009) proporciona uma relação mais próxima da arte e da ciência por meio da exaltação da beleza e do conhecimento. No campo das artes visuais, os artistas compartilharam peculiaridades que marcaram o período, entendidas como resultado da comunhão entre conhecimentos científicos e artísticos (SILVA; NEVES, 2015).

O olhar curioso da ciência se lança para o corpo no Renascimento, despertando o desejo adormecido durante a Idade Média sobre o funcionamento interno dos corpos. Nesse contexto, principia-se a retomada de pesquisas de anatomia e dissecações humanas que fundamentavam os escritos antigos sobre a natureza interna do corpo humano. Os renascentistas desejavam experimentar de forma sensível os conhecimentos transmitidos nos livros e nos tratados, fato que impulsionou a mudança de lugar que o conhecimento sensível ocupava na hierarquia dos conhecimentos (BARRETO; OLIVEIRA, 2004).

Os artistas estavam inseridos nesse processo em busca de novos conhecimentos; portanto, estudos científicos, filosóficos e anatômicos tornaram-se fundamentais para a construção de obras de arte. Entre muitos artistas renascentistas que conquistaram visibilidade naquela época e perpetuaram-se em suas obras até os dias atuais, ressaltamos Michelangelo.

O filho de Ludovico Buonarroti Simoni e de Franscesca Miniato Del Sera nasceu na cidade de Caprese, nas proximidades de Florença, na Itália. Após o falecimento de sua mãe, ele foi deixado por seu pai com uma família em que o patriarca era escultor de mármore, o que provocou o gosto do jovem Michelangelo pela escultura (RICHMOND, 1992).

Michelangelo Buonarroti nasceu perto de Florença, Itália, em 1475, durante o período conhecido como Renascimento ou Renascença. Muitas pessoas o consideram o maior artista de todos os tempos. Michelangelo foi um mestre em arquitetura, pintura e poesia, mas ele gostava mesmo era de fazer estátuas de pessoas (VENEZIA, 1996, p. 3-4).

Com 13 anos de idade, Michelangelo começou a frequentar o ateliê de Domenico Ghirlandaio, onde aprendeu algumas técnicas, como a de afresco, a qual utilizaria mais tarde no teto da Capela Sistina. Nessa época, todos os estudantes e aprendizes aglomeraram-se nos jardins de Lorenzo de Médici para reproduzirem seu belo acervo de esculturas (CARNEIRO, 2007).

Lorenzo de Médici, além de amigo, foi o primeiro mecenas de Michelangelo. Com a morte de Médici, o artista foi morar no Hospital do Convento do Santo Espírito, lugar onde esteve em contato com examinação e dissecação de cadáveres, o que o levou a adquirir um vasto conhecimento de anatomia e fisiologia humana.

O amor de Michelangelo pela arte o fez esculpir estátuas humanas em blocos de mármore utilizando apenas um martelo e um buril, retalhando o mármore até que a forma desejada fosse alcançada. Em algumas obras, ele não passava polimento, pois a intenção era aproximar as expressões de pessoas vivas à escultura. Venezia (1996) ressalta que os governantes de Florença deram ao artista um grande bloco para que esculpisse uma estátua para a cidade florentina, e ele produziu sua estátua mais conhecida, a de David na luta com Golias.

Michelangelo morreu aos 89 anos, no dia 18 de fevereiro de 1564, deixando a escultura Pieta sem finalização e como herança documentada: “Entreguem minha alma a Deus, meu corpo à terra e minhas coisas aos parentes” (CARNEIRO, 2007, p. 31).

Cumeia: culturas e conhecimentos em harmonia

A capela que abriga uma das mais conhecidas obras de Michelangelo recebe a nomenclatura de Sistina em homenagem ao papa Sisto IV, que foi o executante da restauração que a capela —

até então denominada de Magna — passou após um afundamento do solo, fazendo com que as paredes se inclinassem e rachaduras no teto aparecessem.

A Capela Sistina, construída por encomenda do papa Sisto IV (1471-1484), tio de Júlio II, foi projetada, em 1477, pelo arquiteto Florentino Baccio Pontelli e erguida nos limites do Palácio do Vaticano. Apresentava proporções exatamente iguais às medidas mencionadas na Bíblia como sendo as do Templo de Salomão, em Jerusalém: tinha 40 metros de comprimento por 13 metros de largura e 20 metros de altura. A capela era um espaço de oração onde se realizavam missas a cada duas ou três semanas, reunindo o papa e mais 200 funcionários eclesiásticos e seculares, como cardeais, bispos, príncipes e membros do Vaticano (BASTOS, 2009, p. 20).

Artistas como Sandro Boticelli (1445–1510), Pietro Perugino (1446–1523), Pinturicchio (1454–1513), Luca Signoelli (1445–1523) e Domenico Ghirlandaio (1448–1494) foram convidados a pintar na capela, mas foi no papado de Júlio II que Michelangelo iniciou seu trabalho no local. O papa sugeriu ao artista a pintura de 12 apóstolos, mas Michelangelo pediu a ele autorização para ter liberdade na escolha das pinturas, a qual foi concedida.

Historiadores questionam se todas as figuras foram escolhidas exclusivamente por Michelangelo ou se o artista teve ajuda na seleção. Supõe-se que Egídio de Viterbo (1472–1532) foi o consultor nos assuntos teológicos, assim como outros historiadores acreditam que o artista obteve todo conhecimento por sua própria leitura e releitura do Velho Testamento.

Quatro anos foi o tempo que Michelangelo demorou para terminar suas pinturas. Perfeccionista, ele dispensou os ajudantes, permanecendo solitário e muitas vezes triste, pois teria a fama de poucos amigos. Após 24 anos do término do teto, o artista voltou à Capela Sistina a convite dos papas Clemente VII e Pablo III para pintar na parede atrás do altar a obra *O Juízo Final*.

Ao entrar na Capela e voltar os olhos para o teto, vê-se a estrutura arquitetônica da obra de Michelangelo.

Além dos quatro grandes campos em forma de vela de barco, chamados de pendentives, localizados nos cantos da capela, na junção com as paredes, havia, ainda, oito espaços triangulares menores, os tímpanos, que se projetavam a partir das janelas. Restavam, ainda, as áreas mais altas das quatro paredes, conhecidas como lunetas (ou luazinhas) sobre as janelas (BASTOS, 2009, p. 20).

Utilizando-se das estruturas arquitetônicas do teto da capela, Michelangelo constrói seu projeto pictórico por meio de quatro grupos. No primeiro grupo, na parte central do teto, encontram-se nove cenas do livro de Gênesis: 1ª cena: *A separação da luz e das trevas*; 2ª cena: *A criação do Sol e da Lua*; 3ª cena: *A separação das águas e da terra*; 4ª cena: *A criação de Adão*; 5ª cena: *A criação de Eva*; 6ª cena: *O pecado original*; 7ª cena: *O sacrifício de Noé*; 8ª cena: *O dilúvio*; e 9ª cena: *A embriaguez de Noé*. O segundo grupo, por sua vez, é formado pelos cantos, chamados de pendentives, onde foram pintadas cenas do Antigo Testamento: 10ª cena: *Judite e Holofernes*; 11ª cena: *Davi e Golias*; 12ª cena: *Suplício de Aman*; e 13ª cena: *Serpente de bronze*. As sibilas e os profetas foram pintados por Michelangelo no terceiro grupo e localizam-se na área mais alta do teto, nas chamadas lunetas: 14ª cena: *Jeremias*; 15ª cena: *A sibila Pérsica*; 16ª cena: *Ezequiel*; 17ª cena: *A sibila Eritreia*; 18ª cena: *Joel*; 19ª cena: *Zacarias*; 20ª cena: *A sibila Delfica*; 21ª cena: *Isaías*; 22ª cena: *A sibila Cumeia*; 23ª cena: *Daniel*; 24ª cena: *A sibila Líbica*; e 25ª cena: *Jonas*. Por fim, o quarto grupo compreende os triângulos menores do teto, os tímpanos, onde foram registradas cenas dos antepassados de Cristo: 26ª cena: *Salman*; 27ª cena: *Roboão*; 28ª cena: *Ozias*; 29ª cena: *Zorobabel*; 30ª cena: *Josias*; 31ª cena: *Ezequias*; 32ª cena: *Asá*; e 33ª cena: *Jessé*. A composição geral expressa um projeto visual voltado à salvação dos homens.

Os quatro grupos compõem um projeto visual salvífico. Para os homens alcançarem a salvação é preciso o estabelecimento de alianças com Deus: a velha aliança das tribos de Israel por meio de Moisés e a nova aliança por meio de Jesus Cristo. Para que a primeira aliança fosse estabelecida, sacrifícios de animais foram realizados, como Moisés, que ao término da leitura dos mandamentos da Lei, borrifou sangue no próprio livro e no seu povo, para que fossem purificados. Santuários terrenos foram construídos e neles também eram oferecidos sacrifícios em busca da salvação (SOUZA, 2020, p. 73).

A nova aliança entre Deus e os homens, que cessaria os sacrifícios de animais por meio do sangue do Filho de Deus, foi anunciada por profetas, entre os quais destacamos as sibilas na Antiguidade, que:

[...] eram mulheres inspiradas pelos deuses e tinham o dom da profecia. Acreditava-se que eram, ao todo, dez, na Pérsia, na Líbia, em Delfos, em Cumas da Itália, na Eritreia, em Samos, em Cumas da Eólia, em Marpeço do Helesponto, em Ancira e em Tibústis. As mais famosas eram as dos oráculos de Apolo, em Cumas e em Delfos. Na tradição romana, suas profecias eram anotadas e esses “versos sibilinos” foram cuidadosamente conservados, tendo mesmo sobrevivido a um incêndio. Provavelmente escritos por cristãos no século II, alguns desses versos contam a Paixão de Cristo (CARR-GOMM, 2004).

Michelangelo pintou cinco sibilas, sendo elas: Líbica, Cumeia, Déléfica, Eritreia e Pérsica. Para este estudo, ressaltamos Cumeia, localizada do lado direito da capela (vista pelo altar), medindo 3,50 m x 3,80 m. A sibila está entre a pintura do profeta Daniel, a sua esquerda, e de Isaías, a sua direita. A sua frente, Michelangelo colocou Ezequiel e os separou-os com a narrativa *A criação de Eva*.

Figura 1. Sibila Cumeia de Michelangelo na Capela Sistina – Vaticano



Fonte: (BARRETO; OLIVEIRA 2004, p. 142).

Compondo o cenário, Michelangelo inseriu quatro *putti*, dois querubins e a sibila, que está sentada segurando em suas mãos um grande livro. Os *putti* estão com os braços erguidos, dando a impressão de segurarem todo o cenário. Como estão na posição frontal, seus sexos se revelam ao

público, possibilitando identificá-los. Em segundo plano, do lado direito de Cumeia (à esquerda do observador), estão dois querubins. Um deles segura um livro fechado, semelhante ao da sibila, e recebe um abraço do outro querubim. Cumeia está sentada, levemente em rotação na direção do livro que lê atentamente e que se encontra apoiado no braço do assento. A sibila foi vestida com uma túnica azul e um manto alaranjado que envolve seu corpo.

De acordo com a cultura Antiga, Cumeia era filha de uma ninfa e nasceu em Éritras, mas passou parte de sua vida em Cumas, na costa da Campânia, na Itália, onde desde a infância vivia em uma gruta fazendo previsões. Ela foi a mais popular e importante dentre as profetisas, tanto que governantes e pessoas da alta sociedade da época a procuravam por suas previsões. Com isso, ela acabou influenciando a história romana, sendo considerada a primeira sibila, cujo nome foi associado a outras profetisas.

As previsões de Cumeia foram registradas em nove livros, *Libri Sibyllini*. A lenda sobre os livros sibilinos conta que, no século VI a.C., uma velha ofereceu ao governante de Roma nove livros com revelações divinas sobre a humanidade por 300 moedas de ouro. Tarquínio, o soberano, recusou a oferta por considerar o valor muito elevado. A velha, após destruir alguns livros, ofereceu os seis restantes pelo mesmo valor. Novamente, o governante recusou, e a senhora repetiu a ação anterior: destruiu mais três livros e ofereceu os três que restaram pelas mesmas moedas de ouro. Impressionados com a atitude da mulher, os conselheiros do governo interviram, considerando que os livros poderiam conter importantes informações para o futuro do governo. Assim, os três últimos livros foram comprados pelo valor de nove. Os livros foram guardados no templo de Júpiter e consultados em situações difíceis. Contudo, um incêndio em 83 a.C. destruiu o templo e, com ele, os livros sibilinos (ALMEIDA, 2013). Entre as profecias conhecidas de Cumeia está aquela que prevê o nascimento de Cristo.

Num século surgirá o dia
Em que o Rei dos Reis habitará conosco.
Três Reis do Oriente, guiados pela luz
Dum astro rutilante, que ilumina a jornada,
Virão adorá-lo
e humildes, prosternados,
Lhe oferecerão ouro, incenso e mirra (ARMOND, 1951, p. 77).

As narrativas sobre a sibila de Cumas tratam de sua aparência, a qual seria um castigo do deus Apolo. Apolo se apaixonou por Cumeia e ofereceu-lhe em troca de relações sexuais anos de vida compatíveis a quantos grãos uma mão pudesse segurar. A sibila recusou e foi condenada a aparentar sua idade real para todo o sempre.

Apesar de Cumeia aparentar seu envelhecimento, Michelangelo a retrata com um corpo robusto, musculoso e com braços vigorosos (BASTOS, 2009). Ele enfatiza em Cumeia o músculo deltoide, que fica na parte superior do braço, responsável pelo movimento de abdução, a elevação do braço. Assim como o deltoide, o tríceps se evidencia na porção posterior do mesmo braço, provavelmente pelo movimento de extensão que a sibila realiza e que requer a atuação do antebraço e da mão para suportar o peso de sua leitura.

O realismo na estrutura forte do corpo de Cumeia também se apresenta em seu rosto, que revela a fisionomia de uma pessoa idosa. Os traços faciais que mostram a idade avançada da mulher se confrontam com a robustez e o vigor do corpo que sustenta o peso do conhecimento presente no livro, do qual ela se alimenta pela leitura, transformando em sabedoria com o amadurecimento da alma.

Esse aparente confronto se dilui quando se olha para as cores que vestem a sibila. A túnica azul traz os ares da imaterialidade, pois, conforme Chevalier (2021, p. 155): “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário”. Para o autor, as contradições são apaziguadas no azul “Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é desse mundo; sugere uma ideia de eternidade, tranquilidade e altaneira que é sobre-humana — ou inumana” (CHEVALIER, 2021, p. 155). As pinceladas azuladas que revelam as formas de Cumeia a inserem no

campo da espiritualidade, que se conecta ao mundo terreno por meio das tonalidades alaranjadas do manto que a envolvem e irradiam energia, ânimo e longevidade. A cor alaranjada situa-se entre o vermelho e o amarelo,

Entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Mas se esse equilíbrio tende a se romper, num sentido ou noutro, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou emblema da luxúria (CHEVALIER, 2021, p. 72).

A energia do manto alaranjado protege a sutileza da túnica azul, que ora se mostra, ora se oculta por trás do manto. A mesma relação dialógica entre a força e a jovialidade do corpo, que propicia a aquisição e a manutenção da sabedoria e é constituído pela maturidade conquistada pelos anos acumulados dos anciãos, possibilitando o direcionamento da vida humana, expressa-se entre o azul espiritual e o alaranjado terreno.

A comunhão de opostos parece conceber os fundamentos das profecias que revelam o destino da humanidade: o livro que guarda a sabedoria antiga se apoia sobre a vivacidade do manto alaranjado, mesma cor das páginas que, no conjunto, constrói a moldura do livro que recebeu de Michelangelo uma capa com a mesma totalidade azulada da túnica da sibila.

A combinação de cores que apresenta a sabedoria espiritual revestida por uma longa energia permanece com tonalidades próximas na composição da peça anatômica que Barreto e Oliveira (2004) afirmam haver camuflada na aparência de uma bolsa.

A bolsa pendurada pela alça que emerge logo abaixo do livro adornado com uma franja vermelha, que deixa aparente a extremidade de um rolo de papel, corresponde à vista anterior do saco pericárdio e dos grandes vasos. A veia cava corresponde à alça da bolsa (a), e a emergência da aorta corresponde à ponta do rolo de papel (b). A franja vermelha corresponde à borda do diafragma (c) inserida no pericárdio (BARRETO; OLIVEIRA, 2004, p. 143).

Considerando que Barreto e Oliveira (2004) estão corretos e que Michelangelo camuflou essa estrutura anatômica, várias perguntas surgem, como esta: será que há uma correlação intencional entre a narrativa imagética proposta na figuração da sibila e a função fisiológica das peças anatômicas inseridas nos afrescos? Essa é uma questão que não pode ser afirmada, mas é possível fazermos suposições e exercícios reflexivos nesse âmbito.

O pericárdio é um saco fibroso que reveste e protege o coração; muitos anatomistas descrevem seu formato como uma bolsa, assim como apresentado por Michelangelo. O pericárdio mantém o coração em sua posição, mas permite-lhe a liberdade de movimentar-se, bombear e nutrir o corpo, favorecendo a manutenção da vida. Michelangelo deu a esse órgão a coloração azulada, possibilitando o entendimento de que a proteção do órgão que mantém os homens vivos — o coração — está no imaterial. É a espiritualidade que permite a normalidade da vida; ela não impede o movimento terreno, mas este deve ser envolvido e direcionado espiritualmente.

A veia cava tem a função de trazer para o coração o sangue venoso, sujo. A veia cava superior transporta o sangue venoso, proveniente da parte superior do corpo (cabeça, braços e tórax), e a cava inferior, o das extremidades do corpo. Michelangelo uniu a alça, veia cava superior, de sua bolsa ao livro da sibila, transmitindo a sensação de necessidade de o homem se nutrir de sabedoria. Todavia, a humanidade — ilustrada pelo manto alaranjado que está posterior à alça da bolsa — não permite a pureza total dessa nutrição, e o seu retorno ao homem requer um filtro para que as impurezas sejam eliminadas e o fluxo da vida seja mantido. O sangue filtrado, oxigenado, alimenta o corpo. Assim, a espiritualidade pode ser entendida como o oxigênio que permite a manutenção da vida, tanto eterna quanto terrena.

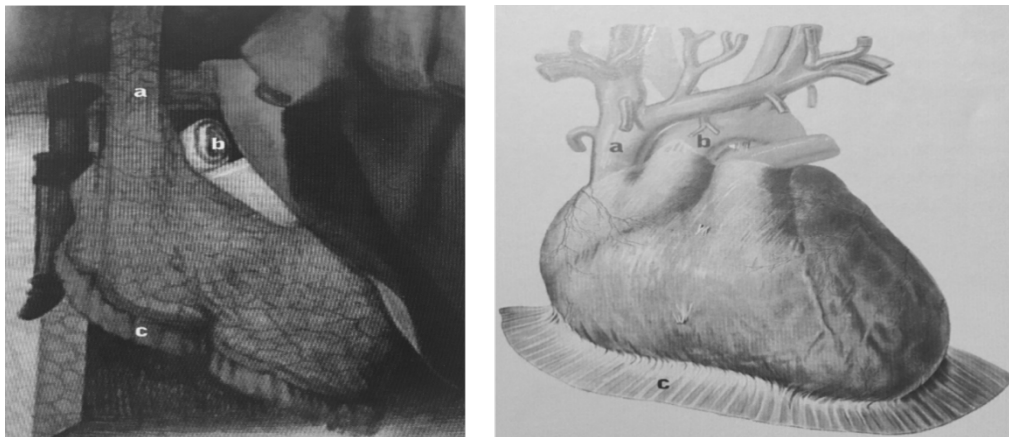
Complementando esse processo, observamos a artéria aorta, que tem a função de devolver ao organismo o sangue oxigenado, a qual Michelangelo representou por um rolo de papel, que pode ser interpretado como símbolo da sabedoria.

O papiro enrolado, nos hieroglifos, significava conhecimento. O fato de ser enrolado e desenrolado corresponde aos dois movimentos de involução e evolução, aos dois aspectos esotéricos e exotéricos do conhecimento, à alternância do segredo e da revelação, do não manifesto e do manifesto (CHEVALIER, 2021, p. 758).

Auxiliando e regulando todo esse movimento, na base da imagem, está o diafragma, ao qual Michelangelo deu um formato de franjas avermelhadas. O diafragma é um músculo estriado esquelético, responsável pela estabilidade do processo respiratório e por separar a cavidade abdominal.

Para Barreto e Oliveira (2004), além de trazer a representação do coração revestido pelo pericárdio, Michelangelo inseriu, também, o coração sem essa proteção.

Figuras 2 . Sibila Cumeia de Michelangelo – Bolsa e saco pericárdio

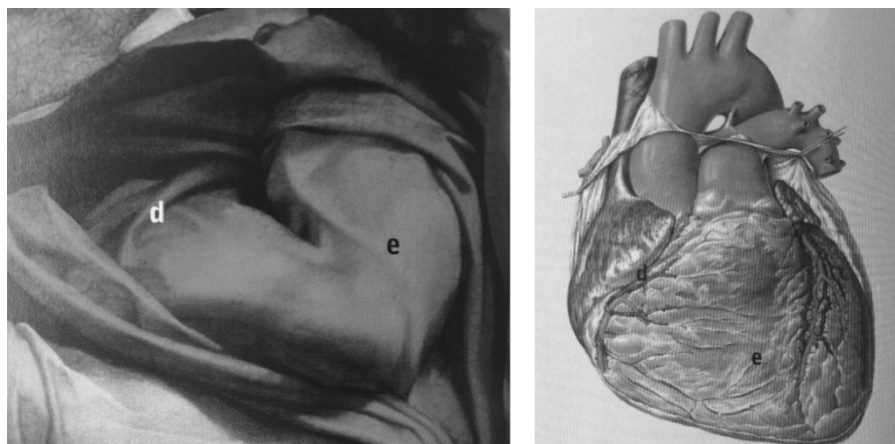


Fonte: (BARRETO; OLIVEIRA 2004, p. 143).

A função do coração é bombear sangue para a funcionalidade corporal, tendo duas ações: uma, de bombear sangue oxigenado para diferentes órgãos; e a outra, de bombear o sangue venoso especificamente para os pulmões. Por isso, é o órgão principal do sistema cardiovascular e responsável pela manutenção da vida física.

O coração recebeu muitos significados e uma figuração popular, que representa o amor. Foi justamente por meio dessa imagem difundida popularmente que Michelangelo constrói a articulação do joelho direito de Cumeia. Sobre as interpretações metafóricas do coração, Chevalier (2021) explica que “Na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. O coração está para o homem interior como o corpo para o homem exterior” (CHEVALIER, 2021, p. 337). O autor menciona que o coração, muitas vezes, é associado ao espírito e, pela aproximação dos termos, é entendido como o *locus* da razão. Nesse sentido, podemos pensar que o fato de o coração estar no joelho, articulação de suma importância para a mobilidade humana, pode indicar que o caminhar terreno deve ser direcionado pela razão.

Figuras 3 . Sibila Cumeia de Michelangelo – Manto e coração



Fonte: (BARRETO; OLIVEIRA 2004, p. 144).

Dessa forma, Michelangelo coloca a profetisa pagã dentro da igreja católica. O seu corpo torna-se um convite às reflexões sobre as questões presentes em seu tempo, em especial o conhecimento científico que demonstra o interior do corpo humano, repleto de peças que o mantém vivo. No entanto, a vida física não é independente da espiritual; o corpo se alimenta de oxigênio, que simboliza o combustível da alma. Em suma, o corpo de Cumeia é composto de simbologias que permeiam as questões atemporais que inquietam a humanidade acerca da vida e da morte, da fé e da razão, do humano e do divino, da carne e da alma.

Considerações Finais

As investigações sobre o corpo tendem a um caminho amplo e, por vezes, perigoso, pois entender as suas complexidades não é uma tarefa difícil, porém, é envolvente, instigante, desafiador e revelador. Entre os perigos encontrados nessa trajetória, destacamos o confronto que o pesquisador estabelece entre o objeto do estudo e o seu próprio ser.

Aceitando as pesquisas sobre o corpo nesses termos, em especial como desafiador, tentamos demonstrar com este texto as múltiplas relações que Michelangelo suscita com sua sibila: símbolo da crença pagã, ela entra pela porta da frente da igreja cristã e reúne o conhecimento religioso e científico no corpo de uma mulher que traz em si símbolos dos embates da natureza humana, sendo eles: juventude e velhice, sabedoria e ignorância, vida mortal e imortal.

Para que a análise fosse realizada, utilizamos a iconografia. O caminho de análise percorreu a composição da cena e do cenário; a localização da sibila dentro do espaço religioso; a disposição e a localização de seus acompanhantes; a postura corporal da profetisa; as vestimentas e as cores predominantes na narrativa; e as peças anatômicas explícitas e implícitas no afresco. Direcionando nosso olhar estavam a literatura — que narra a vida de Cumeia e suas profecias — os estudos e pesquisas, que possibilitaram reflexões e inferências, mesmo que provisórias.

Ao criar Cumeia, Michelangelo expressa em seu corpo a totalidade do humano, que se faz por um corpo biológico, um corpo sociocultural e um corpo espiritual. Mesmo que sob as lentes de cada época e que um dos três aspectos corporais seja protagonista daquela sociedade, os outros se mantêm equilibrando e permitindo a manutenção do humano.

Entendemos que é com a sensibilidade dos olhos de um artista que devemos olhar, admirar e festejar os corpos de todos os tempos históricos. Que os corpos contemporâneos, por vezes julgados e mutilados, sejam reconstituídos do humano. Que possamos aprendermos com Michelangelo a ressaltar os elementos camuflados do nosso ser, inseri-los na nossa complexidade, a qual é a razão da beleza, da arte e do divino presentes nós, em nossos corpos.

Referências

- ALMEIDA, E. **Sibila de Cumas**: o mistério dos nove oráculos. [S. l.]: s. n., 2013.
- ARMOND, E. **Os exilados da capela**. São Paulo: Editora Aliança, 1951.
- BARRETO, G.; OLIVEIRA, M. G. de. **A arte secreta de Michelangelo**: uma lição de anatomia na Capela Sistina. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTOLI, A. **Os precursores do Renascimento**. São Paulo: Parma, 1983.
- BASTOS, R. M. **Capela Sistina**: a guardiã dos segredos de Michelangelo. São Paulo: Madras, 2009.
- BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BYINGTON, E. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CARNEIRO, Â. **Nos traços de Michelangelo**. São Paulo: Ática, 2007.
- CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: Edusc, 2004.
- CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 2021.
- FERNANDES, A. T. A medicina do renascimento à revolução científica: a descoberta dos micróbios. In: FERNANDES, A. T. *et al.* (org.). **Infecção hospitalar e suas interfaces na área da saúde**. São Paulo: Atheneu, 2000. p. 56-74.
- LABNO, J. **Segredos do Renascimento**. São Paulo: Publifolha, 2011.
- LE GOFF, J. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.
- PERIS, C.; VERGÉS, G. E. O. **Viajando através da história**: o Renascimento. São Paulo: Scipione, 1998.
- RICHMOND, R. **Michelangelo**: escultor, pintor, poeta. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- SILVA, J. A. P.; NEVES, M. C. D. **O Codex Cigoli-Galileo**: ciência, arte e religião num enigma copernicano. Maringá: Eduem, 2015.
- SOUZA, T. R. R. **As sibilas de Michelangelo**: um estudo do conhecimento renascentista por meio de imagens. 2020. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ensino) – Universidade Estadual do Paraná, Paranavaí, 2020.
- VENEZIA, M. **Mestre das artes**: Michelangelo. São Paulo: Moderna, 1996.

Recebido em 29 de junho de 2022.
Aceito em 16 de agosto de 2022.