

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE CIÊNCIAS

TOMO XLV

**Anatomia artística na escultura de
Miguel Ângelo no renascimento
italiano pleno**

J. A. ESPERANÇA PINA



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2018

Anatomia artística na escultura de Miguel Ângelo no renascimento italiano pleno

J. A. ESPERANÇA PINA¹

O interesse pelo estudo do corpo humano, traduzido na análise da sua anatomia artística de superfície e na configuração e projecção dos órgãos internos, foi uma das principais características do Renascimento, no seu fogo imparável de descobrir, sendo o século XVI, conhecido também por século de Anatomia.

A Arte Renascentista mostra sempre os motivos de fundo em que se inspira, ou seja, um acentuado naturalismo, ou numa constante procura da verosimilhança, um forte interesse pelo homem, pela forma do seu corpo e pelas suas potencialidades expressivas, um gosto marcado pelo aprofundamento e aperfeiçoamento dos conhecimentos e meios técnicos e uma aspiração à monumentalidade, e uma realização muito mais comprometida nos aspectos das dimensões e conceptual.

O Homem faz parte da natureza, visto que é a medida de todas as coisas e a mais nobre e interessante criatura do universo.

Naturalismo, realismo, atenção à figura humana e estudo da Anatomia caracterizaram a escultura e a pintura no Renascimento.

Miguel Ângelo caracterizou os seus desenhos e esculturas, por uma Anatomia possante e exuberante, por uma monumentalidade sem par, por uma prodigiosa capacidade técnica e sobretudo por um dilacerante e genuíno amor pelo corpo humano.

A descoberta das estátuas de Apolo de Belveder e de Laocoonte e seus filhos atacados por serpentes, a dissecação de cadáveres autorizada pela Igreja, o estudo dos modelos vivos em movimento e ainda a associação de artistas com cientistas, como **Miguel Ângelo** e **Realdo Colombo**, são factos, que contribuíram indiscutivelmente para a grande obra do Renascimento.

O Renascimento pleno foi o período em que os artistas, não só dissecaram, mas também estudaram os seus modelos vivos em movimento. Foi com Miguel Ângelo, no início do século XVI, que se atingiu a mais bela forma, ao interpretar a fisiognomia do corpo humano.

Miguel Ângelo estudou durante dois anos o cadáver humano e, também cadáveres de alguns animais, entre os quais o cavalo.

Fechado, só com o cadáver humano, Miguel Ângelo não se abandona a uma simples meditação sobre a precariedade das coisas humanas. Sem cansaço nem fastio estuda, desenha. A paixão que ele nutre pelo corpo humano, por essa maravilhosa máquina tão habilmente organizada, ultrapassa a melancolia de

¹ Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Ciências Médicas da U.N.L. e Professor Catedrático da Faculdade de Direito de Lisboa da U.C.P., Membro Efectivo da Academia das Ciências de Lisboa e ex-Reitor da Universidade Nova de Lisboa

espírito e o horror físico. Passa longas horas face a face com os mortos; é a vida que ele procura para além da morte; a pujança e a beleza na vida.

A sua base anatómica foi profundíssima e teve como projecto a realização de uma obra sobre o movimento e outra sobre o esqueleto humano. Gian Paolo Lomazzo escreveu: *"De forma a demonstrar o seu perfeito conhecimento da anatomia, exagerou os músculos ao extremo, e dessa forma enfatizou-os ainda mais, de forma a apresentá-los provenientes e orgulhosos nos corpos em que a natureza os tenha fortificado."*

Miguel Ângelo realizou grande quantidade de desenhos de Anatomia Artística.

A bacanal de crianças.

O estudo para um Cristo Ressuscitado.

A cabeça de Cleópatra.

Uma cabeça.

A cabeça de Leda.

A cabeça de um jovem.

A cabeça de um idoso.

Uma cabeça grotesca.

A cabeça de sátiro.

A cabeça de um malvado.

Cabeças diversas.

1. MIGUEL ÂNGELO NO INÍCIO EM FLORENÇA (1475–1492)

Miguel Ângelo Buonarroti nasceu em 6 de Março de 1467, em Caprese, uma pequena aldeia toscana da actual província de Arezzo, onde o seu pai ocupava o cargo de regedor. Pouco depois do seu nascimento a família Buonarroti retornou a Florença, onde tinha vivido há cerca de 300 anos. A família morava na zona de Santa Croce, onde, mais tarde Miguel Ângelo adquiriu uma casa, hoje transformada em Museu da Casa Buonarroti, onde estão expostas obras notáveis do artista.

Florença, considerada com o "berço do Renascimento", apresenta a sua riqueza invulgar em tesouros artísticos de arquitectura, escultura e pintura, sendo o embrião da carreira artística de Miguel Ângelo.

Aqui, o jovem Miguel Ângelo inicia, contra a vontade do pai, a sua aprendizagem no *atelier* do pintor Domenico Ghirlandaio. Depois de dois anos de aprendizagem na pintura do fresco, o jovem abandona o pintor para se dedicar à escultura. Nos jardins dos Médicis estuda a estatuária antiga, passando a frequentar a escola de escultura aí funcionando, onde aprendeu as técnicas da escultura. O talento de Miguel Ângelo chamou a atenção de Lourenço de Médicis, o Magnífico, que o passa a acolher no seu palácio, como um filho.

O desenvolvimento intelectual de Miguel Ângelo foi enriquecido através do seu contacto com os humanistas italianos mais famosos que pertenciam à corte dos Médicis.

Foi neste ambiente intelectual e artístico que surgiram as primeiras esculturas de Miguel Ângelo: a Madona da escada, a Batalha dos Centauros e o Crucifixo em madeira.

A **Madona da Escada** (1489-1492) da Casa Buonarroti, em Florença, apresenta a Virgem pensativa, com o Menino de dorso musculado aconchegando-se no seu seio. Todas as tensões parecem

desvanecer-se no cimo de uma escada, onde se encontram três *putti*, em que o mais próximo da Virgem segura um panejamento, provavelmente uma referência ao sudário da deposição de Cristo no túmulo.

O combate dos Centauros e dos Lipidários (1492) um mármore da Casa Buonarroti, em Florença, descreve a luta entre homens, quase todos despidos, e centauros dificilmente reconhecidos nas suas formas animais, acompanhados de algumas figuras de mulheres e cabeças femininas. Os dois antagonistas que se defrontam, combatem e morrem, pontuando com os seus corpos as tensões fundamentais da vida e da morte. Os corpos representados traduzem-se numa impressão de forte energia libertada. A figura central, com o braço direito levantado, deriva todo o movimento em espiral, que parece adivinhar no ritmo dos membros entrelaçados no centro da composição.

O Crucifixo (1492-93) em madeira policroma, da Igreja Santo Spirito, em Florença, provavelmente realizada depois da morte de Lourenço de Médicis, o Magnífico, para o Prior de Santo Spirito, que proporcionou a Miguel Ângelo, uma sala para que este realizasse estudos anatómicos. Cristo apresenta-se como um jovem com corpo desnudado, delgado e levemente retorcido, um autêntico cadáver, semelhante aos que estudava.

A cabeça inclinada para baixo, o dorso do nariz rectilíneo, as órbitas bem marcadas e a fenda labial transmitindo uma expressão de dor.

2. MIGUEL ÂNGELO SAI DE FLORENÇA (1494–1501)

Após a morte de Lourenço de Médicis, o seu filho Piero assume o poder em Florença, em 1492, não se conseguindo impor contra a influência do frade dominicano Savonarola, sendo incapaz, em 1494, de impedir a invasão das tropas francesas de Carlos VIII. Por fim, é expulso pelo povo de Florença. Protegido pelos Médicis, Miguel Ângelo sente-se em perigo, fugindo da sua Florença, com dezanove anos, partindo para Bolonha onde esteve durante um ano, regressa a Florença por pouco tempo, antes de iniciar a sua primeira viagem a Roma.

Miguel Ângelo em Bolonha (1494–1495)

Em Bolonha travou conhecimento com o nobre Gianfrancesco Aldovrandi, que acolheu o artista em sua casa, tendo também Miguel Ângelo o amor pela literatura, tendo revelado ao nobre a obra dos três poetas toscanos: Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca.

Foi neste ambiente intelectual, que obteve as primeiras encomendas de esculturas para o túmulo de São Domingos, fundador da Ordem Dominicana: o São Petrônio, o São Próculo e o Anjo ajoelhado com castiçal.

O São Petrônio (1494-95) do sarcófago de São Domingos, na Basílica de São Domingos, em Bolonha, padroeiro de Bolonha, com vestes de arcebispo, segura entre as mãos uma maqueta da cidade feita com casas pequenas, e duas torres, típicas da cidade. A barba muito ondulada, os bulbos oculares fundidos, as sobranceiras projectam amplas sombras sobre o rosto. A estátua apresenta-se estática com a perna esquerda livre e a perna direita de apoio. A túnica projecta sombras que o observador tem a impressão que o santo pretende abandonar a posição a todo o momento.

O São Próculo (1494-95) do sarcófago de São Domingos, na Basílica de São Domingos, em Bolonha, que provavelmente tinha na mão direita uma lança ou um machado, era soldado ou mártir nos tempos

da perseguição romana, está animada por um extraordinário vigor expressivo, apresentando o corpo um indicio de torção e o rosto enrugado.

O Anjo ajoelhado com castiçal (1494-95) do sarcófago de São Domingos, na Basílica de São Domingos, em Bolonha, com espesso vertimento muito pregueado, não deixa de bem reproduzir o seu corpo. A figura deste anjo é representada por um rapaz musculoso e ajoelhado, originando umas asas relativamente pequenas.

Miguel Ângelo em Roma (1496–1501)

Em Roma, na sua primeira viagem, Miguel Ângelo teve à sua disposição recursos ideais de observação e estudo. Os contactos com a nobreza romana permitiram-lhe ampliar os seus estudos iniciados nos jardins dos Médicis em Florença, desenvolvendo-lhe a tendência ao gigantismo. Para o Cardeal Riario, esculpiu uma estátua representando *O Baco* embriagado, em que manifesta os seus conhecimentos sobre a escultura helenística. Para o Cardeal francês Jean Bilhères-Lagraulas, criou para a sua capela funerária na Igreja de Santa Petronila, que foi demolida, e actualmente à direita da entrada da Basílica de São Pedro do Vaticano, a *Pietà*, constituindo uma das obras de arte mais célebres da escultura mundial.

O Baco (1496-97) do Museu Nacional de Bargello, em Florença, em tamanho natural representa o deus ébrio, com a boca aberta e os bulbos oculares vesgos cambaleando, sob a influência da bebida, não sendo uma figura muito alegre. Procura o equilíbrio com passos vacilantes e o tronco ligeiramente distorcido, com um olhar irritado, formas corporais delicadas, evidências de traços femininos, com características bissexuais, com a boca aberta e os olhos vesgos cambaleando, sob a influência da bebida, não sendo uma figura muito alegre. Apresenta uma coroa de hera e cachos de uvas nos cabelos, pequenos chifres na cabeça, que mal se vêem, a pele de um animal selvagem, provavelmente um tigre, na mão esquerda e uma taça para beber na mão direita.

O deus do vinho está acompanhado de um sátiro por trás da sua perna esquerda, que parece deleitar-se com um cacho de uvas. O pequeno sátiro, é um ser da mitologia grega, com pernas de bode, cauda e chifres. Neste conjunto, o pequeno ser híbrido desempenha também uma função de equilíbrio, como estabilizador de Baco.

A Pietà São Pedro do Vaticano (1498-99), na Basílica de São Pedro no Vaticano, representa uma união íntima de dois seres, a linha três vezes quebrada de Cristo, harmonizando-se com o corpo de sua Mãe. A Virgem apresenta uma idade próxima da do seu Filho. O corpo de Cristo está inserido na linha de contorno do corpo de Maria, sublinhando a forte ligação entre a Mãe e o Filho. A mão esquerda de Maria segura e simultaneamente solta, isto é, apresenta o corpo morto. O cadáver quase nu, de linhas puras, está deitado sobre o manto drapejado da Mãe, e apenas o pé direito de Jesus toca o chão. A Pietà, de São Pedro do Vaticano mostra a Virgem muito jovem, não olhando para Cristo, com a cabeça inclinada, aceitando resignada a vontade divina

A Virgem tem um rosto muito doce e de grande beleza, enquadrado pelo véu que exalta a luminosidade da face, sem sinais de dor.

Cristo tem uma facialis com uma anatomia perfeita parecendo adormecido.

A sua mão apresenta os sinais do sacrifício

3. MIGUEL ÂNGELO DE REGRESSO A FLORENÇA (1501–1505)

Em 1501, Florença encontrava-se num breve renascimento intelectual. Miguel Ângelo, fortalecido pelo êxito que obtivera em Roma, recebeu numerosas e importantes encomendas: o Tondo Taddei, o Tondo Pitti, o São Paulo, o São Pedro, o São Paulo e o São Pio para o altar Piccolomini da Catedral de Siena, o David, a Madona e Menino de Bruges e o São Mateus..

O Tondo Taddei (1504-05), da Royal Academy of Arts, em Londres, representa a Maria com o Menino e São João Baptista sendo um relevo inacabado, com a Virgem e Jesus já trabalhados e João Baptista representado de modo vago. Apresenta três personagens envolvidas numa actividade comum. Jesus foge, para os braços da Mãe, sentada no chão, por temer o voo de um pássaro, provavelmente um pintassilgo, símbolo do sofrimento que João Baptista lhe apresenta.

O Tondo Pitti (1504-05), da Royal Academy of Arts, em Londres, representa Maria com o Menino e São João Baptista, com a Virgem sentada numa pedra e enlaçando com ternura o Menino, que está de pé. Jesus apoia o cotovelo no livro aberto que está sobre os joelhos da mãe e sorri ternamente.

A cabeça de Maria tem um porte cheio de altivez, dirigindo o olhar para longe.

Os quatro Santos do Altar Piccolomini da Catedral, em Siena (1501-04) foram encomendados pelo Cardeal Francesco Piccolomini, estando este altar situado na nave colateral da catedral. Parece não haver dúvidas, que as estátuas de São Paulo e de São Pedro foram executadas por Miguel Ângelo, enquanto as estátuas de São Pio e de São Gregório, originam incertezas sobre a sua execução.

São Paulo e São Pedro seguram com o braço esquerdo, prováveis textos sagrados por eles escritos.

São Paulo mostra-se extrovertido, com o nariz achatado, os caracóis, bem como as rugas da fronte e a base do nariz fazem lembrar auto-retratos de Miguel Ângelo.

São Pedro apresenta-se introvertido, inclina-se ligeiramente para um lado com o joelho direito dobrado e soerguido, parecendo iniciar a marcha, a cabeça inclinada com os bulbos oculares fixos no chão.

David (1501-04) da "Galleria dell Accademia", em Florença mostra David, rei de Israel, que armado de funda, derrotou o gigante filisteu Golias, libertando o seu povo da ameaça dos filisteus. David segura uma pedra na mão esquerda, preparando-se para enfrentar um combate que para todos seria impossível de vencer. David completamente nu, de mãos enormes sendo maior a direita, o rosto orgulhoso e audaz, o corpo musculoso de atleta, parecendo irradiar força, e traduzindo a tensão interior do personagem numa contida calma aparente. David é uma florificação da beleza masculina, ao mesmo tempo real e ideal.

A cabeça com prodigiosa vivacidade, com os cabelos anelados está virada para a esquerda, o seu olhar de violência selvagem, dirige-se para o infinito, enquanto o supercílio, franzido, fixa o inimigo com agressividade denotando a tensão do momento que antecede a acção. No pescoço, a veia jugular externa e os músculos anteriores e laterais estão bem evidenciados.

O dorso permite observar, entre outros, os músculos trapézio, longíssimo do dorso e glúteo máximo.

A mão direita permite ver no seu dorso a rede venosa superficial muito desenvolvida.

Madona e Menino de Bruges (1501-04) da Igreja de Nossa Senhora, em Brujes, apresenta a Virgem sentada com a perna esquerda cruzada sobre a direita e não tendo o filho ao colo, como tradicionalmente, mas entre os seus joelhos, parecendo começar a afastar-se da mãe. A criança muito musculada

parece querer dar o primeiro passo, mas o seu tronco mostra relutância em se separar do braço materno. O braço esquerdo da criança apoia-se na perna esquerda soerguida de Maria, que parece interromper a leitura, naquilo que se supõe ser a história dolorosa do que se irá desenrolar.

A Virgem apresenta-se introspectiva, tranquila e com finas feições, cujos bulbos oculares, sobrancelhas e lábios apresentam-se sinuosos e amplos.

O Menino tem as feições bochechudas e os dedos da mão direita entrelaçados com os da mão esquerda da mãe, num complicado gesto inédito na escultura. No deslizamento dos dedos parece estar patente uma certa relutância e simultaneamente um pedido de protecção à mãe.

São Mateus (1503-05) da Galeria da Academia, em Florença apresenta uma escultura inacabada. Só com muito esforço se reconhece o livro que o apóstolo segura na mão esquerda, enquanto a mão direita segura o manto. O corpo apresenta uma grande tensão de movimentos violentos e muito contraídos.

4. MIGUEL ÂNGELO EM ROMA (1505–1514)

Durante a sua estadia em Roma, em cerca de nove anos, esculpiu estátuas para o túmulo de Júlio II, entre 1505 e 1514.

O **túmulo de Júlio II** (1505-1545), da Igreja de S. Pietro *in Vincoli* (São Pedro no Cárcere), em Roma, iniciou-se em 1505, depois de Júlio II ter chamado Miguel Ângelo a Roma, com a idade de trinta anos, para lhe construir o seu túmulo. Só em 1545, trinta e dois anos após a morte do Papa e depois de numerosos conflitos com a família, é que o túmulo ficou finalmente concluído, tendo Miguel Ângelo afirmado que *a tragédia do túmulo lhe custou a juventude*.

O primeiro projecto, datado de 1505, pressupunha um colossal monumento independente, a ser colocado na capela-mor da Basílica de São Pedro, com quarenta estátuas, além de relevos em bronze para enaltecimento do Papa Júlio II. O projecto acabou por ser adiado, em detrimento da reconstrução da Basílica de São Pedro e da pintura do tecto da Capela Sixtina.

Após a morte do Papa, em 1513, os testamentários realizaram um segundo contrato com Miguel Ângelo, com a realização de um túmulo mais pequeno, quer no tamanho, quer no número de estátuas, tendo esculpido o escravo Moribundo e o Escravo Rebelde. Em 1516, 1525 e 1532, três novos contratos foram realizados voltando a diminuir o número de estátuas.

Paulo III, realizou o último contrato, tendo sido o mausoléu concluído e exposto, em 1542, não na Basílica de São Pedro, como estava previsto, mas na Igreja de São Pedro *in vincoli*, em Roma.

O túmulo definitivo de Júlio II resumiu-se a uma simples fachada com dois andares encostada a uma parede. No andar superior com esculturas não atribuídas a Miguel Ângelo, encontra-se o sarcófago de Júlio II, encimado pela Virgem com o Menino e ladeado por uma sibila e por um profeta. No andar inferior, com três esculturas atribuídas a Miguel Ângelo, encontra-se Moisés, ladeado à direita por Lia, representando a vida activa e à esquerda por Raquel representando a vida contemplativa.

Moisés (1542-45) apresenta a perna direita ligeiramente adiantada em relação à esquerda, disposto a levantar-se a qualquer momento. Com as tábuas dos dez mandamentos debaixo do braço direito, enquanto tem a mão esquerda no abdómen. Mostra o dorso atlético, braços musculosos e com as veias túrgidas pela tensão muscular. Aperta carinhosamente as barbas, pronto a erguer-se e a amaldiçoar a idolatria do seu

povo. Os dois chifres representam raios de luz. A lenda diz que Miguel Ângelo, entusiasmado com o seu trabalho, lhe atirou com o martelo e ordenou que falasse.

A cabeça mostra numerosas pregas cutâneas, resultantes da contracção dos músculos faciais da mímica.

O dorso da mão direita, apresenta a rede venosa superficial e a veia salvatela muito bem desenvolvidas.

O dorso da mão esquerda mostra muito bem, as veias interósseas, a arcada dorsal venosa e as veias posteriores do antebraço.

Miguel Ângelo depois do segundo projecto esculpiu Raquel e Lia.

A Raquel (1542-45) situada à esquerda representa a vida contemplativa. As mãos em prece e as pregas do hábito, embora discretamente, revelam as curvas múltiplas e subtis de um corpo alongado e disposto assimetricamente. O seu olhar dirige-se para cima podendo ser interpretado como contemplação.

A Lia (1542-45) situada à direita de Moisés representa a vida activa. O cabelo, apertado com um diadema termina com uma trança segura na mão direita. As longas vestes apresentam um corpete e uma gola. Uma faixa drapeada acentua a pequenez dos seios. A fertilidade de Lia é evocada por uma larga prega sobre o abdómen, pois foi mãe de seis filhos. O braço esquerdo estende-se ao longo do corpo e a mão segura uma grinalda. O seu olhar ao dirigir-se para baixo para um espelho seguro na mão direita, pode significar as suas raízes terrenas.

O Escravo moribundo ou adormecido (1513-16), do Museu do Louvre, em Paris, com o seu erotismo, tem mais a ver com o sono ou o despertar do que com a morte. O escravo mantém-se calmo e distendido e inclina a cabeça sobre o ombro, apoiando-se na mão esquerda. A mão direita está sobre a correia colocada como uma faixa à volta do tórax, estando também no punho esquerdo. Este jovem descontraído e tranquilo mais parece imerso num profundo sono do que na morte.

O Escravo rebelde (1513-16), do Museu do Louvre, em Paris, mostra como é grande a sua vitalidade, com as saliências musculares bem evidentes. O escravo encontra-se em grande tensão nervosa, dobra-se e torce-se, estica a cabeça para a frente, tendo as mãos atadas atrás das costas, mas não conseguindo libertar-se.

Os escravos Boboli (1520-30) da Galeria da Academia, em Florença, **o escravo barbudo, o escravo despertando, o escravo jovem e o escravo atlante** foram realizados de acordo com o terceiro projecto para o túmulo de Júlio II, estando inacabados, tendo sido esboçados no essencial por assistentes e depois retrabalhados por Miguel Ângelo. As figuras inacabadas, que parecem tentar sair do mármore, e segundo vários autores viram uma ilustração directa da própria alma do artista em luta com a matéria.

5. MIGUEL ÂNGELO EM FLORENÇA (1514-1534)

Foi em Florença, que Miguel Ângelo criou, segundo ordens papais, os primeiros trabalhos arquitectónicos. João de Médicis futuro papa, idealizou com seu primo Júlio, o futuro Papa Clemente VII, grandes planos para a Igreja de São Lourenço. Leão X entregou a Miguel Ângelo a execução da Capela dos Médicis. Neste período realizou diversas esculturas: o Cristo ressuscitado, o Rapaz acorado, os dois lutadores Hercules e Casco, a Victória, o Apolo / David e o Bruto. Clemente VII encomenda a Miguel Ângelo a realização da Biblioteca Laurenziana.

A Capela dos Médicis (1521-34) da Sacristia Nova da Igreja de São Lourenço, em Florença, apresenta na parede oeste, o túmulo de Lourenço de Médicis, duque de Urbino, na parede este da sacristia, o túmulo

de Juliano de Médicis, duque de Nemours e na parede sul da sacristia, o túmulo duplo de Juliano de Médicis, assassinado pela conspiração Pazzi em 1478 e de Lourenço de Médicis, o Magnífico.

O túmulo de Lourenço de Médicis, duque de Urbino está adornado por duas figuras reclinadas sobre o sarcófago, as alegorias da *Aurora*, à direita e do *Crepúsculo*, à esquerda. Superiormente às alegorias, colocado num nicho, encontra-se Lourenço de Médicis.

Lourenço de Médicis, duque de Urbino tem uma armadura e uma espécie de elmo leonino. Tem um ar pensativo, a cabeça apoiada na mão esquerda, numa pose entendida como simbolizando melancolia, O cotovelo esquerdo repousa num cofre rectangular com a cabeça de um animal.

O Crepúsculo não se adapta bem à cobertura convexa do sarcófago estando inacabado à volta da cabeça e dos membros. O homem é idoso, de porte atlético, apresentando-se exausta após um combate. O seu olhar é distante, quase indiferente, e as pernas estão cruzadas.

A Aurora não se adapta também à cobertura convexa do sarcófago estando inacabado ao nível dos pés. Tem uma expressão de dor e mágoa e o véu pode ser visto como símbolo de luto. Representa uma mulher gigantesca de formas sólidas, cuja nudez é sublinhada por uma faixa passada por baixo dos seios. O seu olhar é vazio, inexpressivo e carregado de angustia. A figura sonolenta traduz o esforço do despertar, entre a inércia e acção.

O túmulo de Juliano de Médicis, duque de Nemours está adornado por duas figuras reclinadas sobre o sarcófago, as alegorias do *Dia*, à direita e da *Noite*, à esquerda. Superiormente às alegorias, colocado num nicho, encontra-se Juliano de Médicis.

Juliano de Médicis, duque de Nemours veste um uniforme militar. A mão esquerda tem várias moedas e a mão direita segura um bastão. O bastão e as moedas podem ser uma referência às virtudes inerentes a um líder. Tem semblante melancólico, as mãos inertes sobre o bastão de comando, alegoria de vida activa, num momento de pausa e de ponderação. Encontra-se a meditar com gravidade triste.

A Noite está inacabada no braço e mão esquerda e no diadema na cabeça, apresentando o mocho sob o joelho esquerdo, a máscara de um sátiro por baixo do ombro esquerdo e uma grinalda sob o pé esquerdo. Exprime a paz do sono, símbolo directo da morte. A fadiga e o cansaço de viver exprimem-se plasticamente no corpo deformado pela maternidade.

O mocho é o símbolo da noite e **a grinalda** identificada como uma papoila, como símbolo da fertilidade ou do sono. **A máscara de um sátiro** pode ser entendida como símbolo do sonho e do pesadelo.

O dia tem inacabada a cabeça e a mão direita. Exprime o desespero num corpo de vigor. O movimento de torção acentua o dinamismo da figura. O contraste entre o rosto desbastado e o corpo lavrado, até ao limite e, perfeitamente polido em algumas partes, é acentuado pela luz e pela sombra, que dramatizam a expressão do sofrimento.

O túmulo duplo dos irmãos Juliano de Médicis e Lourenço de Médicis, o Magnífico, está muito inacabado e nada sumptuoso. A **Madona de Médicis**, situada no centro e esculpida por Miguel Ângelo, está flanqueada por **São Cosme** e por **São Damião**, santos patronos da família Médicis, não sendo por ele esculpidos.

A Virgem Médicis, representa uma composição não convencional da Virgem e do Menino, pelo facto do Menino voltar as costas ao observador e ao altar situado em frente na parede norte da sacristia. A Virgem com as pernas cruzadas, revela uma mistura de nobreza e de espontaneidade. Inclinação

ligeiramente para a esquerda de forma a oferecer o seio a um Menino de dimensão desproporcionada e cuja idade é inadequada ao acto. A Virgem mostra um rosto triangular

O Cristo ressuscitado (1519-21), da Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, em Roma, apresenta Cristo desnudado. Cristo apresenta-se muscularmente muito desenvolvido. No entanto é pouco habitual num Cristo Ressuscitado, a inclusão dos instrumentos da Paixão, a corda, a esponja e a coroa de espinhos.

A cruz à direita de Cristo atrai a nossa atenção, em que as mãos muito desenvolvidas a agarram, sendo de realçar na mão direita, o dedo indicador separado dos restantes dedos dispostos transversalmente. A mão direita pode ser interpretada como um instrumento da Paixão, quer como uma Cruz triunfal, portanto como símbolo da Ressurreição.

O Jovem agachado (1524-25), do Museu do Ermitage, em São Pitesburgo, foi considerado como uma escultura destinada à Sacristia Nova da Igreja de São Lourenço. Para alguns representa a alma não nascida e para outros o génio da morte. É a imagem trágica do homem, dominado por uma força hostil, que sofre física e espiritualmente.

O Hércules e Casco ou Sansão (1525-28) da Casa Buonarroti, em Florença, destinava-se ao terceiro projecto para o túmulo de Júlio II. A escultura mostra a luta viril entre Hércules e Casco ou Sansão. As figuras estão entrelaçadas e torcidas apresentam-se com este aspecto, seja qual for o ângulo como são observadas.

A Victória (1525-30) do Palácio Vecchio, em Florença destinava-se ao terceiro projecto para o túmulo de Júlio II. Representa a luta entre um jovem vitorioso e um velho vencido, em que a mão direita sustém a ponta de um manto que se perde para trás. O jovem desnudado, com uma cabeça minúscula e os músculos do membro superior muito desenvolvidos. A cabeça do velho tem uma frente estreita, o nariz helénico e a barba proeminente. É possível antever-se um símbolo do inevitável triunfo do tempo, incarnado por um jovem que triunfa sobre um velho limitado às contingências da idade.

Apolo ou David (1530-32) do Museu Nacional de Bargello, em Florença tem um objecto esférico, inacabado por baixo do pé direito: se quisesse representar o sol seria Apolo, se quisesse representar uma cabeça seria David. A mão esquerda por cima do ombro direito parece indicar que está a retirar uma seta do carcás. A total nudez, e a inclinação da cabeça para a esquerda dão à escultura um aspecto sereno e sensual.

Bruto (1530-40) do Museu Nacional de Bargello, em Florença, envolvido numa toga fixada ao ombro direito com uma pregadeira representando figuras. A cabeça encontra-se exageradamente para a esquerda realçado as saliências musculares das regiões esterno-cleido-mastóideia e lateral direita do pescoço. O olhar direito, as sobrancelhas enrugadas, os bulbos oculares encavados e os lábios apertados realçam um semblante poderoso. O cabelo espesso contrasta com a macieza da face e a toga.

A Biblioteca Laurenzina (1524-1534), em Florença, foi criada para acolher a valiosa colecção de manuscritos dos Médicis. Apresenta um vestíbulo situado num plano inferior à sala de leitura, estando ligados por intermédio de uma escadaria, de três lanços, combinando formas ovais e rectangulares. As paredes do átrio quadrado estão divididas em três planos. A verticalidade das paredes, acentua-se com janelas longas e colunas duplas. A sala de leitura clara e desenhada até ao mais ínfimo pormenor, tentando representar o acesso ao conhecimento de um novo humanismo. Apresenta uma forma rectangular, com janelas e pilastras alinhadas, com carteiras de madeira fixadas num estrado, idealizadas para uma leitura cómoda.

6. MIGUEL ÂNGELO NA VELHICE EM ROMA (1542-1564)

Na velhice Miguel Ângelo realizou apenas duas esculturas incompletas, a *Pietà Bandini* e a *Pietà Rondanin*, ocupando-se sobretudo da arquitectura, sendo de referir o palácio Farnese, parte da Porta Pia, a Praça do Capitólio e a cúpula da Catedral de São Pedro, no Vaticano.

A ***Pietà Bandini*** (1547-55) do Museu da Catedral, em Florença, é uma das últimas esculturas de Miguel Ângelo. Cristo morto, flanqueado pela Virgem, à esquerda e, por Maria Madalena, à direita. Desesperado com partes defeituosas do mármore, o artista teria partido o braço esquerdo da Virgem e o braço direito de Maria Madalena, teria também partido o braço esquerdo de Cristo e retirado a sua perna esquerda. Parece ter oferecido a estátua a um colaborador, que a restaurou e concluiu Maria Madalena.

Atrás, provavelmente Nicodemos, com barba e olhar triste, traduz sem dúvida um auto-retrato do artista.

A ***Pietà Rondanin*** (1552-53) do Museu de Castello dos Sforza, em Milão, mostra a Virgem e Cristo morto figurados em pé. Cristo emerge por um momento do estado informe ao qual parece novamente regressar. O seu corpo não passa de um esboço, surgindo encaixado no corpo maternal, determinando um bloco único com extraordinária expressividade.

O **Palácio Farnese**, em Roma, é o resultado do trabalho de vários arquitectos, sendo continuada a sua reconstrução por Miguel Ângelo, em 1546, por incumbência de Paulo III. Tem uma majestosa fachada, com cerca de 46 metros de largura, com três andares, tendo uma cornija, com uma altura anteriormente nunca vista e com uma decoração rica em pormenores, produzindo interessantes efeitos de luz e sombra.

A **Porta Pia**, em Roma, situada na original Via Pia de Pio IV, foi iniciada em 1561. Não foi totalmente construída por Miguel Ângelo, atribuindo-se-lhe contudo os planos do portal, as janelas falsas e as janelas do piso térreo, o ornato do arco superior e o remate original com duas esferas, símbolo heráldico da família dos Médicis.

A **Praça do Capitólio**, em Roma foi Miguel Ângelo em 1539, nomeado arquitecto-construtor, para as obras de transformação desta Praça. No centro com o ornato em forma de estrela, foi colocada a estátua equestre do Imperador e filósofo romano Marco Aurélio, oferecida por Paulo III ao senado de Roma. A estátua foi orientada de tal maneira que por trás desta ficasse o edifício medieval do Palácio dos Senadores, e à direita o Palácio dos Conservadores, do século XV, onde os Deputados tinham a sua sede.

A reconstrução da **Basílica de São Pedro**, no Vaticano, demorou 40 anos, tendo Miguel Ângelo sido nomeado por Paulo III, a 1 de Janeiro, e sendo o sétimo arquitecto superintendente da reconstrução.

A **cúpula da Basílica de São Pedro**, no Vaticano, que devia situar-se por cima do túmulo de São Pedro, ocupou Miguel Ângelo desde 1557 até à sua morte, em 1564, tendo sido concluída em 1590. Della Porta, respeitando as ideias mestras de Miguel Ângelo vem coroar o topo da cúpula, funcionando como um farol, um símbolo do poder da Igreja católica romana, abrindo assim a Basílica de São Pedro para a cidade de Roma e, para além dela a toda a Cristandade.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE CIÊNCIAS
NA SESSÃO DE 23 DE ABRIL DE 2009)