



MICHELANGELO E A MÁQUINA DE ESQUECER ARTISTAS

Renato Menezes Ramos

Recebido em: 19/10/2016

Aceito em: 30/10/2016

Michelangelo Juízo Final esquecimento artistas

Neste artigo, a noção de eclipse foi tomada pela acepção de ocultação/desaparecimento para pensar sobre os fatores do processo de esquecimento de artistas. Será analisado o debate da arte de Michelangelo que colocou em risco a destruição do Juízo Final, obra torturada pela crítica e realumiada pela restauração iniciada em 1989.

MICHELANGELO AND THE FORGETTING ARTISTS MACHINE | *In this paper, the notion of eclipse was addressed by the sense of concealment/disappearance to think about the factors of the process of forgetting artists. The debate on Michelangelo's art will be analysed, which has put at risk the destruction of The Last Judgment, a work plagued by the critics and re-enlightened by the restoration started in 1989 | Michelangelo, The Last Judgment, forgetting, artists.*

De onde vêm as forças que fazem mover as engrenagens da máquina que mói a lembrança de certos artistas? As respostas são múltiplas e, muitas vezes vagas, mas certo é que a pergunta resiste. A desgraça de Arno Bercker, escultor oficial do Terceiro Reich, cujas obras públicas foram destruídas em massa, foi assegurada pela queda do ditador alemão. O ano de 1981 marca, não sem polêmicas, o tímido processo de reavaliação de sua obra quando algumas de suas esculturas foram expostas no Museu Georges Pompidou, em Paris. No Brasil, o cantor Wilson Simonal fazia enorme sucesso nos anos 60 e 70. Depois de ser acusado de envolvimento com instituições ligadas ao regime militar, seu sucesso converteu-se imediatamente em paulatino apagamento de sua imagem. Só recentemente ele se tornou objeto de intensa recuperação. William-Adolphe Bouguereau, por outro lado, como tantos outros artistas acadêmicos do século 19, não correspondeu aos anseios estéticos dos marchands, galeristas e colecionadores do início do século 20. A vitória do projeto modernista significou, para Bouguereau, o sinônimo de arte medíocre, vazia de conteúdo e sem qualquer importância. Tais convicções resistiram até sua exposição, em 1974, no Musée de Luxembourg, em Paris, e, posteriormente, após outras notáveis mostras, constar na cole-

Restauração da abóbada – vista da Criação do Homem ou Criação de Adão Foto cortesia Governatorato SCV – Direzione dei Musei



Michelangelo, *Tondo Doni*. 1504-1506, óleo e têmpera sobre painel, 120cm
Galleria degli Uffizi, Florença

ção do Musée d'Orsay, quando de sua abertura, em 1986.

O advento da era moderna nos deu a conhecer o fenômeno do aparecimento de artistas-celebridades, algo muito próximo do que são para nós hoje os artistas de cinema e televisão. Vasari, pintor, arquiteto, autor das biografias dos mais excelsos artistas de seu tempo e um dos personagens centrais de sua época, retoma as palavras que Bembo dedicou a Rafael em seu epitáfio:

À glória de Deus. Em memória de Rafael, filho de Giovanni Sanzio de Urbino, pintor eminentíssimo, êmulos dos antigos, em cujas imagens animadas, se as contempla, facilmente advertirá a aliança entre a natureza e a arte. Por seus dons

de arquiteto e de pintor, ele exaltou a grandeza dos soberanos pontífices Júlio II e Leão X. Viveu integralmente por trinta e sete anos e deixou de existir no mesmo dia em que nasceu, em 8 de abril de 1520.

Este é Rafael. Enquanto viveu, a grande Mãe natureza temeu ser superada por ele, e quando ele morreu, ela temeu morrer junto.¹

Rafael é sepultado no Panteão romano, *luogo sacro*, destinado somente aos deuses. Nunca, até então, havia-se lamentado tanto a morte de um artista. Por outro lado, deve-se também em grande medida a Vasari, enquanto formulador das bases daquilo que se convencionou chamar posteriormente de Renascimento Italiano, o es-

quecimento de diversos outros artistas de igual grandeza. No alto de sua certeza da supremacia toscana sobre qualquer outro Estado vizinho que comporia, mais tarde, a Itália unificada, Vasari oblitera da primeira edição de sua obra, datada de 1550, os pintores venezianos. Tal ausência, só seria de fato imperdoável se na segunda edição de sua obra, de 1568, ele também os excluísse, o que não aconteceu, muito porque Tiziano, por exemplo, havia feito uma passagem inesquecível por Roma no final de setembro 1545.² Em outubro era Vasari quem lá chegava, ocasião aproveitada para recolher o material necessário à redação da primeira edição de sua obra, coincidência que possivelmente o fez pensar em uma segunda edição ampliada antes mesmo de publicar a primeira. No entanto, áreas de importante produção artística, como Bolonha e Nápoles, por exemplo, passariam longe das vistas de Vasari. Lavínia Fontana ele ignora, enquanto em Sofonisba Anguisola ele não vê senão um destacável virtuosismo e graça, mas não o bastante para lhe dedicar uma biografia exclusiva.³ Ambas – e outras artistas contemporâneas cujas obras estão completamente perdidas – resistiriam à sombra historiográfica, onde permaneceram até recentemente, graças a historiadores preocupados não apenas com centros artísticos, mas também com aquilo que foi relegado à periferia.⁴

Tempos depois, Giovanni Pietro Bellori, que avoca a si o trabalho outrora realizado por Vasari, de quem ele se considerou sucessor, publica sua coletânea de biografias dos artistas contemporâneos em 1672. Deles se ausenta Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), maior artista de seu tempo, que àquela altura havia assinado obras incontornáveis como o baldaquino da Basílica de San Pietro (1633). Em 1665, ele foi recebido como um príncipe pela França a convite do rei François XIV.

Após servir a três papas, ele se considera e é considerado o novo Michelangelo.⁵ O intento de Bellori não foi conquistado, evidentemente, e Bernini recebe sua primeira biografia escrita por Filippo Baldinucci, eminente historiador italiano, dois anos depois de morto, a pedido da rainha Cristina da Suécia. Por que será que Bellori lhe negou lugar em sua obra? Fato é que todo artista está sujeito à antipatia da crítica. Basta que um dos elementos de sua existência artística lhe seja suficientemente desagradável ou incompatível com determinados princípios e orientações estéticas. Mas da antipatia da crítica até a tentativa de apagamento de sua memória há um lastro considerável sobre o qual convém refletir.

*

Luiz Marques reconheceu o profundo interesse de Vasari pelo passado da arte italiana,⁶ enquanto Georges Didi-Huberman, por sua parte, bem notou que o artista e escritor aretino incorporou o papel de salvaguardar a vida dos vivos e de garantir a sobrevivência dos mortos.⁷ Isso, especialmente a conclusão do historiador francês, é atestado pela carta de Michelangelo, o vértice insuperável da teleologia artística estabelecida por Vasari, na qual ele diz que não se espanta de que, sendo o biógrafo um ressuscitador de homens mortos, ele alongue a vida dos vivos.⁸

Michelangelo, como se sabe, pertence à mesma geração de Rafael, e sua morte não foi menos honrada que a de seu rival. Depois de décadas longe de sua pátria, Florença, ele retorna para lá morto, depois de seu corpo, conta-se, ter sido transportado de Roma escondido entre caixotes. Passadas algumas semanas de sua morte, o cadáver supostamente incorrupto confirma: "*Michel, piùchemortale, Angel divino*", como já havia escrito Aristo em *Orlando Furioso* (1513). Meses

depois das primeiras pompas fúnebres, seu longuíssimo funeral mobilizou um número notável de artistas na Basílica de San Lorenzo, igreja dos Medici, família que o formou e à qual serviu. Benedetto Varchi proferiu em sua honra uma longa *Orazione funérale* que possui valor de outra biografia e Vasari escreveu ao duque Cosimo I de Medici, a quem ele dedicara as suas *Vite*, que nunca antes havia visto tantos intelectuais reunidos pela mesma ocasião. No entanto, a morte de Michelangelo é seguida de imediato e duradouro ostracismo. Aparentemente, nenhum papa teve coragem de desmoralizar, ainda em vida, a obra e a reputação do “Comissário Superior e Arquitecto de São Pedro”, como o nomeou Paulo III em 1549, ano de sua morte.

Em 1562 o papa Pio IV convocou a última fase do Concílio de Trento que tratou, sobretudo, de questões teológicas. Embora somente a última sessão, em dezembro de 1563, dois meses antes da morte de Michelangelo, tenha tratado particularmente das imagens em ambientes religiosos,⁹ o acirramento do controle da Igreja sobre a produção artística havia sido intensificado já na década de 1550.¹⁰ No ano seguinte, 1564, Giovanni Andrea Gilio publicaria um diálogo tratando dos “erros dos pintores em quadros de história”,¹¹ dirigindo ao finado mestre florentino, particularmente ao *Juízo Final*, as críticas que refletiam os princípios postulados pelo Concílio. O discurso de Gilio era precedido, porém, pela polêmica carta que Aretino endereçara a Michelangelo, em torno da qual girariam todas as demais críticas posteriores ao afresco. Depois de receber uma afetuosa carta de Michelangelo em 1537, recusando gentilmente sua sugestão de programa decorativo para o *Juízo Final*, já iniciado, Aretino envia-lhe em seguida três missivas solicitando um desenho do mestre, para as quais fica sem resposta. Furio-

so pela indiferença do artista, o tom amável que antes caracterizava suas palavras, converte-se em fúria contra Michelangelo por meio de sua obra, sugerindo por fim a eliminação do afresco sistino.¹² Anos mais tarde, diante de tais circunstâncias, bastariam os superficiais argumentos de Gilio como justificativa cabal para que o papa se convencesse da destruição de tal pintura.

O *Juízo Final* esteve, de fato, muito próximo da destruição, como fatalmente ocorreu com diversas outras obras consideradas licenciosas e imperdoáveis pelo crivo do *decorum* pós-tridentino. No momento de derrocada progressiva da reputação de Michelangelo, a destruição do fresco poderia significar, no limite, a consumação do apagamento de sua glória. Mas Vasari nos conta na *Vita di Daniele da Volterra* que, convencido de não mais destruir o imenso afresco, as zonas consideradas indecorosas para a capela privada do papa e local destinado à realização dos conclaves deveriam ser cobertas pelo artista biografado, atividade que lhe rendeu o apelido de Il Braghettone (O calceiro).¹³ É uma pequena cópia de Marcelo Venusti, atualmente conservada no Museu Nacional do Capodimonte, em Nápoles, que testemunha esse passado, de cujo acesso o futuro seria definitivamente privado. O que Vasari não nos conta é que em 1566, Girolamo da Fano ainda cobriria outras figuras, dessa vez a pedido de Pio V. O nu para Michelangelo possui mais do que um valor de causalidade. É nele que a forma se anuncia e se torna autônoma. Foi no nu e tão somente por ele que Michelangelo formulou sua arte de modo que cobri-lo é velar o fundamento de seu pensamento artístico e sua concepção de existência material do homem no mundo.

O *Juízo Final* seguiria um inconveniente para as gerações futuras, como se entende pelo levantamento feito por Gregorio Comanini, ao dizer que

“aquela troca de beijos que este mesmo artista [Michelangelo] pintou entre alguns santos no céu muito incomodou aos rígidos censores das artes”.¹⁴ Talvez ele se referisse ao julgamento ainda expresso por Gabrielle Paleotti, arcebispo de Bolonha e ativo participante do Concílio de Trento que, em 1582,¹⁵ renovava fôlego para persistir nas denúncias às figuras nuas na arte religiosa. Talvez Comanini previsse também a nova investida na tentativa de ver o afresco destruído, que durou de 1592 até 1605, quando a Academia di San Lucca teve certa dificuldade em persuadir Clemente VIII durante todo o seu papado em desistir de tal ato.¹⁶

No entanto, a crítica e a tentativa de forçar o apagamento de Michelangelo do que se desejou como história oficial da arte ultrapassariam as fronteiras italianas e, com isso, os limites estabelecidos pelas novas orientações da Igreja. Em 1662, Fréart de Chambray, irmão de Chantelou, aquele mesmo que recebera Bernini na França e com quem Poussin estabelecera sólida amizade que nos rendeu um epistolário fundamental para a história e teoria da arte, publica o tratado *Idée de la perfection de la peinture*. Nele, o teórico mais que sancionar as regras do mais hermético classicismo francês, acaba por refletir os auspícios da jovem Académie Royale de Peinture et Sculpture (1648), de cujo panteão Michelangelo estaria fora.¹⁷

O epíteto de divino revertia-se contra ele e a manifestação de sua *terribilità*, célebre e complexo termo a ele referido insistentemente por Vasari e toda a sua posteridade, convertia-se em expressão plástica do maligno e do cataclismo que ele doravante representava. Tal convicção, de tão forte, atravessará Füssli e Géricault, passará por Delacroix e Baudelaire, e chegará até Rodin e Bourdelle.¹⁸ É em grande medida graças a essa geração, incluída no que se chamou recentemente de *romantisme noir*,¹⁹ que se consolidou a ideia segun-



Venusti, Marcello, cópia do *Juízo Final* (detalhe), 1549, têmpera sobre madeira, 188,5 x 145cm Museu Nacional do Capodimonte, Nápoles Foto: Larissa Sousa de Carvalho



Sigalon, Xavier, cópia do *Juízo Final*, 1837, óleo sobre tela Dimensões não tomadas, capela da Escola Nacional Superior de Belas Artes, Paris Fotografia do autor

do a qual a obra de Michelangelo não se identifica com a compreensão da ordem áulica do passado clássico articulado a seu profundo processo de subjetivação do corpo humano. Ao contrário, as razões que moveram as constantes denúncias tornam-se aquelas pelas quais será reivindicada sua paternidade para a “arte moderna”: ele é um *enfant terrible*, sua arte foi incompreendida, e a expressão de suas obras, especialmente o *Juízo Final* e o *Moisés*, conectam o contemplador diretamente ao que há de mais sulfúrico e perturbador na existência humana.

Apreendeu-se de Michelangelo também, nessa época, a sua relação com a cor. Identificou-se nele um apuro dos tons de ocre e negro, algo próximo do tenebrismo pelo qual serão conhecidos Caravaggio e seus seguidores, pintor, aliás, injustamente eclipsado pela mesma crítica que desejou sem sucesso apagar o brilho de Bernini. Caravaggio ao menos constou entre os biografados de Bellori, mas não sem a tortura suficiente para que lhe fosse destituído o seu lugar de merecimento. Esteve ao longo de toda a vida cercado de polêmicas: circulou entre a prostituição, e os crimes que co-

meteu obrigaram-no a fugir para a ilha de Malta. Durante séculos seu corpo foi dado como desaparecido. Será somente com os estudos de Roberto Longhi no início do século 20²⁰ que a crítica torna a volver os olhos para suas obras e compreende-se que o criminoso havia se tornado vítima.

A obra do Michelangelo pintor, especialmente os afrescos sistinos, porém, deveria aguardar até o último quarto do século 20 para ser amplamente revista. Entre 1980 e 1986 a restauração da abóbada e das lunetas da Capela Sistina, ainda que extremamente criticada pelas acusações de ter sido demasiado invasiva, revelou o inesperado, confirmado posteriormente pelas intervenções no *Juízo Final* (1989-1994): Michelangelo foi um exímio colorista. Todo aquele véu enegrecido que repousava sobre os afrescos era, em verdade, uma sobreposição de camadas de sujeira, gomas e vernizes utilizados em restaurações anteriores, que acabaram por esconder essa qualidade da obra do mestre.²¹ Isso permite entender, por exemplo, as escolhas cromáticas feitas por Xavier Sigalon em sua cópia do *Juízo Final*, realizada em 1837,²² que, depois da restauração do afresco, passou a assemelhar-se menos ao original. Pode-se, por outro lado, compreender finalmente não apenas a paleta de cores vivazes e luminosidade quase metálica que Michelangelo havia utilizado no *Tondo Doni* (1504-1506), como também entender o que Pontormo e depois Bronzino encontraram na pintura de seu mestre.

A restauração dos afrescos da Capela Sistina significou, de alguma maneira, a consagração definitiva da própria imagem de Michelangelo,²³ embora a camada que dele foi retirada não tenha sido suficientemente capaz de restabelecer a cobertura que os véus sobre os sexos significaram. Conhece-se muito sobre Michelangelo, tanto porque sua vida foi intensamente narrada por seus

contemporâneos quanto porque suas obras são vastamente comentadas graças ao efeito colateral provocado pelas críticas detratadoras a ele dirigidas. O desejo de apagá-lo, ou ao menos escondê-lo da história que se desejou oficial seria, em todos os efeitos, fracassada: o *Juízo Final* é uma das referências fixas do mundo ocidental, à qual se juntam a "Nona Sinfonia", de Beethoven, o *Fausto*, de Goethe, e o *Leviatã*, de Thomas Hobbes.

Na casa em que Michelangelo morreu, contados Vasari, foram encontrados muitos papéis queimados, hábito já há longo tempo nutrido pelo artista, que gostaria de ser conhecido unicamente pela perfeição e beleza de sua arte.²⁴ Isso demonstra, de um lado, o quanto Michelangelo manobrou na formulação de sua própria imagem, mas também nos dá a entender o modo como o artista se expôs ao risco de esquecimento ao qual algumas vezes esteve prestes a sucumbir. Por isso, analisar os elementos em jogo no processo de engrandecimento de certas memórias em detrimento de outras que serão apagadas requer pensar no que Jan Assmann nomeou "cultura da lembrança".²⁵ Ele se refere ao acordo elaborado entre grupos sociais e as suas respectivas memórias, responsável por suscitar a pergunta "O que não devemos esquecer?", que no âmbito deste breve estudo pode ser colocada pelo seu contrário: "O que devemos esquecer?".

Pode parecer absurdo pensar na possibilidade de esquecimento do maior artista da época moderna, porque se esquece, por exemplo, de que Akenathon, faraó egípcio que reinou durante quase duas décadas do século 14a.C., teve seus vestígios terrivelmente apagados da história do Egito até o século 19.²⁶ Mas o que tudo isso tem a nos dizer sobre o processo de desaparecimento de um artista ou ainda sobre o espaço que separa sua desapareição de seu reaparecimento? Em primeiro

lugar, o artista está sujeito não somente ao julgamento crítico, como foi demonstrado, mas aos infortúnios que sua própria vida eventualmente pode engendrar. Em segundo lugar, em caso de desaparecimento de determinado artista, ele fica jogado à sorte de dois fatores: à sobrevivência de pistas de sua existência e aos interesses determinados pelo seu “arqueólogo” e sua época. Pois, não raro, o passado renasce a fórceps.

NOTAS

1 Vasari, Giorgio. Vita di Raffaello da Urbino. Disponível em: <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=134>. Acesso em 10 out. 2016. Tradução nossa.

2 Cf. Forcellino, Antonio. *1545, les derniers jours de la Renaissance* (2008). Paris: Seuil, 2013: 19-24.

3 Tal comentário é inserido ao fim da biografia de Properzia de Rossi, escultora bolonhesa, uma das únicas artistas que aparecem na obra de Vasari.

4 Carlo Ginzburg, em seu célebre ensaio “História da arte italiana”, procura demonstrar que, “para Vasari, a única solução para um artista nascido e criado na província é a de estabelecer contato com o centro”. Nessa polaridade, a arte toscana é o centro, e, por exclusão, tudo que não pertence aos seus domínios é uma ausência ou ao menos presença discreta, que aparece somente como ponto da partida dada a sua insuficiência. Para isso, cf. Ginzburg, Carlo et al. *A micro-história e outros ensaios* (1989). Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991: 37-47.

5 Cf. Soussloff, Catherine. Imitatio Michelangelo. *The Sixteenth Century Journal*, v. 20, n. 4. 1989 : 581-602.

6 Marques, Luiz. Vasari e la parte di Michelangelo (1543-1550). *Figura: Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, n. 1, 2013. Disponível em: [\[figura.art.br/2013_6_marques.html\]\(http://figura.art.br/2013_6_marques.html\). Acessado em: 10 out. 2016.](http://</p></div><div data-bbox=)

7 Didi-Huberman. Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions Minuit, 1990: 77-78.

8 Diz Michelangelo, na carta autógrafa datada de primeiro de agosto de 1550: *Maio non mi maravigli[o], sendo voirisucitatore d'uominimorti, chevoiallung[h]iate vita a' vivi, o vero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte*. Michelangelo, Carteggio, IV, 1979: 346-347. Disponível em www.memofonte.it. Acessado em 5 out. 2016.

9 Murray, Linda. *Michel-Ange*. Paris: Éditions Thames & Hudson, 1994: 9-10.

10 Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: Humanisme & théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles (1967)*. Paris: Éditions Macula, 1991: 82.

11 É importante observar o longo título: Gilio, Giovanni Andrea. *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abuse de' pittori circa l'istoria. Con molte annotazione fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia Capela del Papa con la dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*. Disponível em www.memofonte.it

12 Aretino, que ainda não havia ido a Roma para ver o afresco, diz na célebre carta de novembro de 1545: *“Ma con ciò sia che le nostre anime han più bisogno de lo affetto de la devotione che de la vivacità del disegno, ispiri Iddio la Santità di Paolo come ispirò la Beatitudine di Gregorio, il quale volse imprima disornar Roma de le superbe statue degli idoli che torre, bontà loro, la riverentia a l'humili imagini dei santi”*. André Chastel vê nessa frase um forte tom de ameaça. Cf.: *Lettres d'Arétin (1492-1556)*. Paris: Éditions Scala, 1988: 443-448.

13 Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Baroc-

chi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987 (1568). Disponível em: <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=194>. Acessado em 10 out. 2016.

14 Comanini, Gregorio. *Il Figino: o vero del fine dela pittura*. 1591: 350. Disponível em www.memofonte.it. Acessado em 10 out. 2016.

15 Paleotti, Gabrielle. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. 1582.

16 Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Italie, France, Espagne, Flandres. Paris: Librairie Armand Colin, 1951: 2.

17 Basta lembrar a comparação que, nessa obra, Fréart de Chambray realiza entre Rafael e Michelangelo: “poder-se-ia dizer, em verdade, que um é o Bom e o outro o Mau Anjo da Pintura: porque como se nota na maioria das composições de Rafael uma gentileza de intenção nobre e poética, vê-se também quase sempre, naquelas de Michelangelo, uma gravidade rústica e pesada”. (Fréart de Chambray, Roland. *Idée de la perfection de la peinture* (1662). Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2005: 227. Tradução nossa.)

18 Sobre a recepção de Michelangelo na França ao longo do século 19, dediquei minha dissertação de mestrado *Michelangelo como modelo de artista moderno (França, 1830-1876)*, defendida em 2015, sob orientação do professor doutor Luiz Marques, na Universidade Estadual de Campinas.

19 Segundo o título da exposição, *L'ange du bizarre*. Le romantisme de Goya à Marx Ernst, que esteve aberta em 2012-2013 no Musée D'Orsay e no Städel Museum de Francfort-sur-le-Main, com curadoria do doutor Felix Krämer.

20 Cf. edição brasileira: Longhi, Roberto. *Caravaggio*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

21 Sobre a restauração do *Juízo Final*, ver Colalucci, Gianluigi. Ten years on the Sistine Chapel's scaffolding: Reflections on the restoration of Michelangelo's frescoes. In: *Michelangelo, The Last Judgement: a glorious restoration*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997: 189-203.

22 Assmann, Jan. *La mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (2002). Paris: Flammarion, 2010: 27-78.

23 Cf. Ramos, 2015, op. cit.: 70-81.

24 Pode-se mesmo entender tal processo como conquista culminante da geração de historiadores e estetas dos anos 60 e 70, entre os quais constam Paola Barocchi, Charles de Tolnay, Deoclecio Redig de Campos, Giulio Carlo Argan e outros, que trabalharam para uma profunda revisão historiográfica e reavaliação da obra de Michelangelo.

25 Para toda a tradução da vida de Michelangelo para a língua portuguesa: Vasari, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011: 168.

26 Cf. Assmann, Jan. *Moïse, l'Égyptien: un essai d'histoire de la mémoire* (1997). Paris: Flammarion, 2001.

Renato Menezes Ramos é doutorando em artes e linguagens no Centro de Teoria e História da Arte da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Bolsista de doutorado pleno no exterior pela Capes. Mestre em história, com concentração em história da arte pela Unicamp e graduado em história da arte pela Uerj.