



**Cadernos**  
de pesquisa interdisciplinar  
em ciências humanas

ISSN 1678-7730 N. 67 – FPOLIS, MAIO 2005.

**ADÃO, DEUS  
E A CRIAÇÃO QUE CABE A CADA UM**

**Katja Plotz Fróis**

**Editor**

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Rafael Raffaelli  
Prof. Dr. Héctor Ricardo Leis  
Profa. Dra. Júlia Silvia Guivant  
Prof. Dr. Luiz Fernando Scheibe  
Profa. Dra. Miriam Grossi  
Prof. Dr. Selvino José Assmann

**Editores Assistentes**

Cláudia Hausman Silveira  
José Eliézer Mikosz  
Silmara Cimbalista

**Secretária Executiva**

Liana Bergmann

## **ADÃO, DEUS E A CRIAÇÃO QUE CABE A CADA UM<sup>1</sup>**

**Katja Plotz Fróis<sup>2</sup>**

### **RESUMO**

A religião, segundo Peter L. Berger, faz parte do mundo criado pelo homem; faz parte da cultura estabelecida por uma comunidade de homens ou, antes, por sua sociedade, já que existe mais um acordo do que uma essência comum entre os indivíduos que compõem essa sociedade. Na perspectiva desse autor, essa seria a resposta às questões: como convencer uma sociedade nascente da validade de uma nova ordem, se não há nada que lhe sirva de base legitimadora? Como não deixar, sobre a origem da cultura dessa sociedade, a dúvida de que tenha ou não sido fruto do capricho de um insano? Essas questões são abordadas no presente artigo por meio da análise de *A criação de Adão*, de Michelangelo.

**Palavras chave:** Cultura, religião, legitimação, criação, arte.

### **ABSTRACT**

The religion, according to Peter L. Berger, is part of the world created by the man; it is part of the culture established by communities of men or, better, by its society, since it exists as an agreement and not just as a common individuals' essence composing this society. In this author's point of view, this would be the answer to the questions: how to convince a rising society about the validity of its new order, if doesn't exist a legitimating base for it? Thinking about the origin of these society's culture, how to deal with the doubt if it has or not been a fruit of an insane mind? These questions are treated in the present article through the analysis of the masterpiece *The creation of Adam*, from Michelangelo.

---

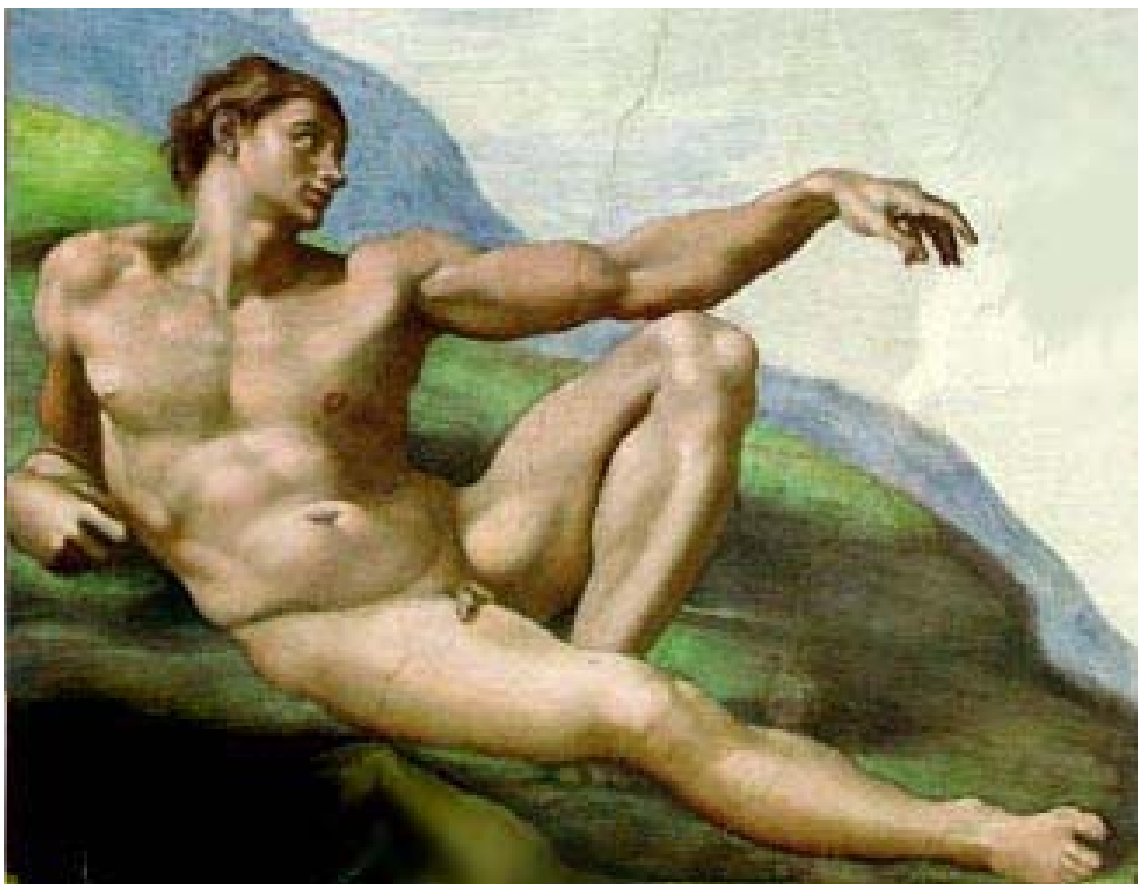
<sup>1</sup> Nota da editora - A pedido da autora, a formatação deste artigo não obedece as normas dos Cadernos, permanecendo na sua forma original.

<sup>2</sup> Aluna do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas

**Keywords: Culture, religion, legitimation, creation, art.**

## ADÃO, DEUS E A CRIAÇÃO QUE CABE A CADA UM

Katja Plotz Fróis



*“O Senhor te ferirá com loucura, com cegueira e com pasmo de coração. Apalparás ao meio-dia, como o cego apalpa na escuridão. Não prosperarás nos teus caminhos; pelo contrário, serás sempre oprimido e roubado todos os dias, sem que ninguém te socorra.”*

Dt. 28: 28,29.

Quando Michelangelo Buonarroti (1475-1564) pintou A criação de Adão, como parte da encomenda da pintura do teto da capela Sistina, em Roma, feita em 1508 pelo papa Júlio II (1443–1513), registrou em carta o desânimo de escultor obrigado a cumprir tarefa de pintor: “Isso não é da minha profissão. Perco o meu tempo sem resultado. Que Deus me ajude!”<sup>3</sup> No entanto, a obra já fora acertada e o escultor fora pego em uma armadilha montada por outros artistas, seus desafetos, que o queriam ver humilhado frente à grandeza de Rafael Sânzio (1483-1520). Michelangelo confessava-o; não era profundo conhecedor da arte do afresco. A técnica era traiçoeira: executava-se a pintura – praticamente uma deposição de pigmentos dissolvidos em água – sobre a cal úmida, ainda fresca – daí o nome – que absorvia-os, retendo parte próximo da superfície. Com a secagem, os tons mudavam completamente, tornando-se ora mais tênues, ora mais densos. Se fossem necessários retoques, só com dificuldade podiam ser feitos e apenas após estar seca a pintura: eram-lhe, então sobrepostos em camadas – e, embora o afresco não pudesse ser removido, o retoque era eliminado com um simples pano úmido ou com a própria umidade do ar. Apesar das dificuldades da técnica e de sua preferência pela escultura, Michelangelo aceitou a tarefa.

Hoje conhecemos sua obra na Capela Sistina – que inclui, além do teto, a parede do altar-mor que abriga *O juízo final* (1534-1541) – como um dos marcos da arte ocidental. Seu caráter de obra de arte deve-se, em parte, ao fato de ela suscitar leituras sempre novas, ao fato de sempre propiciar o encontro hermenêutico entre o observador de cada tempo histórico com a obra que se abre a essas leituras. Leituras que, ao mesmo tempo em que resgatam e remetem à história e à tradição, lançam à frente do presente aquele que ousa deter-se, nele, na contemplação da arte.

O caráter atemporal da obra de Michelangelo está vinculado ao próprio caráter da arte renascentista: o olhar objetivo do homem, então já moderno, lançado ao modelo clássico grego ligava tempos separados por mais de mil anos, a maior parte deles medievais. A pintura das cenas bíblicas trazia algo além do que evocavam as imagens que povoaram o imaginário do devoto cristão medieval. No teto, separando as cenas bíblicas do Gênesis – que mostravam, em seqüência: *A separação da luz e das trevas, A criação do sol e da lua, A*

---

<sup>3</sup> NÉRET, Gilles. *Michelangelo*. Lisboa: Taschen, 2000. p. 23. Pouco antes da época em que recebera a encomenda para a pintura do teto da Capela Sistina, Michelangelo fora contratado, pelo Papa Júlio II, para a elaboração de seu túmulo. A grandiosidade, a complexidade e os elevados custos da execução do projeto – que na verdade foram seis – fizeram com que fosse diversas vezes paralisado, sendo concluído apenas depois da morte de Júlio II.

*separação da terra e das águas, A criação de Adão, A criação de Eva, A queda e a expulsão do jardim do Éden, O sacrifício de Noé, O dilúvio e A embriaguez de Noé* – pedestais à frente de colunas portavam, um em cada pedestal, vinte ignudi, belos jovens nus que não tinham outro motivo para estar ali a não ser a admiração do artista pela anatomia masculina. Será o apaixonado estudo da anatomia o que tornará a obra incomum mesmo para esse período de grandes nomes da arte clássica como Rafael Sâncio e Leonardo da Vinci (1452-1519). Michelangelo não foi o primeiro artista a se dedicar com empenho praticamente científico à anatomia masculina: antes dele, Míron, com o *Discóbolo* (cerca de 450 a.C.); Fídias com o *friso do Partenon* (cerca de 440 a.C.); Praxíteles, com *Hermes com Dionísio menino* (cerca de 345 a.C.); Policleto, com o *Doríforo* (cerca de 445 a.C.) e Lisipo com *Apoxiomenos* (cerca de 320 a.C), dentre outros, já haviam mostrado em escultura o ideal de beleza humana: a beleza do corpo masculino.

Também sob influência da arte e do pensamento da antiguidade clássica, Miguelangelo disporá, na pintura do teto da Sistina e em meio e alternadas com cinco profetas bíblicos, cinco profetizas pagãs, relacionadas aos grandes oráculos da antiguidade: as sibilas. A cada profeta católico corresponderá uma sibila, colocada no lado oposto em relação ao profeta, no teto do vão da nave principal. A sibila de Delfos oposta ao profeta Joel; a sibila de Eritrêia, a Isaías; a Cumeana, a Ezequiel; a da Pérsia, a Daniel e a da Líbia, a Jeremias<sup>4</sup>. A disposição de profetas e de sibilas em igualdade de condições era, certamente, uma forma de o artista mostrar sua crença na universalidade dos valores e símbolos religiosos – sobretudo àqueles relativos à salvação do homem, posto que tanto os profetas como as sibilas apontavam um futuro desejado – bem como na correspondência entre as revelações divinas nos mundos judaico-cristão e aquelas do mundo pagão; o deus grego Zeus se assemelhava muito ao Deus católico do Antigo Testamento.

Essas duas formas de louvor à arte e à mitologia antigas eram indício de que Michelangelo era um homem de seu tempo: contrariamente à aceitação ingênua dos dogmas e das leis da Igreja, à qual ele próprio servia com sua arte e que agora começava a sentir os efeitos de anos de abuso de poder sob os primeiros sinais da reforma protestante, o artista questionava as bases desses mistérios por meio da pintura: na pintura que louvava o corpo do homem como a mais perfeita das criações divinas e que propunha, no corpo do homem e no corpo de Deus, outros mistérios.

---

<sup>4</sup> Cf. online <[www.wga.hu/index1.html](http://www.wga.hu/index1.html)>. No ABC index: Michelangelo Buonarroti>Frescoes on the Sistine Cell.

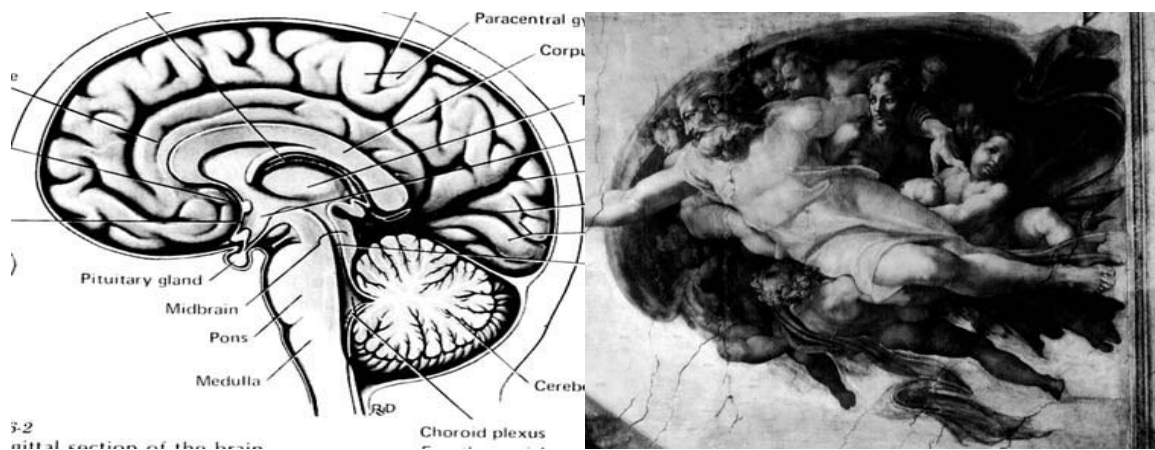
Michelangelo certamente não era um católico fervoroso; sua devoção existia mais para o corpo criado do que para a mente do divino criador. Demonstra-o sua curiosidade de homem do renascimento, que o levava à dissecação de corpos humanos para que melhor entendesse as formas que compunha em sua escultura e em sua pintura.

A partir do ano de 1990 foram feitas descobertas acerca de alguns segredos contidos na pintura da Capela Sistina: nesse ano, o médico americano Frank Meshberger descobriu que na cena *A criação de Adão*, o manto de Deus representava fielmente um corte de um crânio e do cérebro nele contido. No ano de 2001, o nefrologista americano Garabed Eknoyan demonstrou que Michelangelo pintara um fígado no manto de Deus no painel *A criação de Eva*. Entre os anos de 1989 e 2003, o oncologista brasileiro Gilson Barreto pesquisou e encontrou a série completa do que ele chamou de *O código Michelangelo*: a dissecação de praticamente todas as partes do corpo humano estava representada – e cada uma veladamente indicadas por pistas – nas pinturas da Capela Sistina<sup>5</sup>. Mas não é sobre o segredo das lições de anatomia que se escreve aqui.

A primeira descoberta de um desenho oculto nas imagens da Capela Sistina, a que revelou um cérebro coincidente com a imagem divina, merece uma atenção especial.

---

<sup>5</sup> As descobertas de Barreto foram documentadas e explicadas em BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo. *A arte secreta de Michelangelo*. São Paulo: Arx, 2004.



Nessa imagem, o Deus criador, em meio a seu manto envolvente e a um grupo de anjos, corresponderia às partes mais centrais do cérebro humano: o corpo caloso, o hipotálamo e a medula. Na verdade a imagem de Deus apresenta leve distorção diagonal que geralmente se verifica em processos de dissecação, mas todas as partes anatômicas estão corretamente representadas na pintura. Há apenas um detalhe que foge à correção anatômica e que nem Meshberger, nem Barreto conseguiram explicar: o braço estendido de Deus ultrapassa os limites de uma possível representação de caixa craniana. Observando-se a cena completa, uma outra possibilidade interpretativa passa a fazer parte daquilo que não é mais do que a hermenêutica de uma obra de arte<sup>6</sup>. Ao analisar a pintura de Michelangelo, não podemos esquecer que o artista fez parte do seleto grupo que compunha o círculo de pensadores e artistas que gravitava em torno do estadista e humanista Lorenzo de Médici (1449 – 1492). Lorenzo chegou a abrigar Michelangelo, entre seus 15 e 17 anos de idade, em seu *Palazzo Via Larga*, para tê-lo sempre perto de si e para que o promissor artista recebesse, em sua formação, visão de mundo multi – ou inter – disciplinar. Dentre os pensadores que freqüentavam o Palazzo, havia músicos, poetas, filósofos, historiadores. Questionava-se o mundo, a religião, as guerras, o homem; tudo que fizesse parte da vontade de descoberta do sentido da história e da natureza. Foi depois desse convívio que Michelangelo pintou A criação de Adão, uma cena com caráter aparentemente tão pio quanto tantas outras pintadas por outros artistas, na mesma época. A cena de um fato religioso.

<sup>6</sup> Hermenêutica é o processo de interpretação – inicialmente relativo a obras literárias, mas ora tomado também para obras das artes plásticas, musicais ou arquitetônicas – em que se procede simultaneamente a explicação e a compreensão da obra a partir do trânsito, na busca do sentido, entre a obra, seu leitor ou intérprete, a tradição em que a obra se insere, a vida de seu autor, os momentos históricos de sua criação e de sua leitura. Cf. BRANDÃO. Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. In: *Interpretar arquitetura*. v. 2. n. 3. dez/2001. Online <[www.arquitetura.ufmg.br/ia](http://www.arquitetura.ufmg.br/ia)>. Acessado em 06/dez/2004.



Em geral, toma-se o fato – ou mistério – religioso como fenômeno para o qual não é necessária – ou possível – a interpretação lógica; no livro do Gênesis, da Bíblia e da Torah, por exemplo, Deus cria o homem à sua imagem e semelhança, mas não se explica o que significa o fato de o filho – então único – do primeiro homem ter se retirado para habitar entre os homens, após ter matado seu também único irmão. Que homens são esses, se só deveria haver, no mundo criado por esse Deus, apenas os homens Caim e seu pai, o primordial Adão? É claro que a exegese bíblica pressupõe que Adão é o primeiro dentre os homens de Deus: do Deus do monoteísmo que caracterizará a sociedade ocidental moderna. Mas o texto bíblico guarda seus estranhos quase-segredos como se fossem parte daquilo que está além do intransponível limite do conhecimento acessível ao ser humano; daquilo que só pode ser aceito por meio da fé e só pode ser tornado verdadeiro por meio da experiência do místico. No entanto há outras posturas além daquela defendida por Rudolf Otto, de que existe esse algo inacessível ao descrente e só passível de compreensão por meio da experiência direta do que Otto chama de numinoso (OTTO, 1992); aquilo que não faz parte nem se insere na lógica fenomênica. Em *El dosel sagrado*, Berger, afirma que

A existência humana é, essencialmente e inevitavelmente, uma atividade exteriorizante. No curso dessa exteriorização os homens vertem significação dentro da realidade. Toda sociedade humana é um edifício de significados exteriorizados e objetivados, sempre perseguindo a consecução de uma totalidade significativa. Cada sociedade está comprometida na empresa, nunca acabada, de construir um mundo humanamente significativo. A cosmização implica a identificação desse mundo humanamente significativo com o mundo como tal, o primeiro com base no segundo, refletindo-o bem e bem derivando dele suas estruturas fundamentais. (BERGER, 1999. p. 49).

Berger refere-se ao processo de construção do mundo como operação social na busca de colocação do homem em um mundo externo a ele e que, originalmente, não fora criado e nem tinha lugar para esse animal biologicamente inapto. Segundo o autor, “esse mundo, por suposição, é a cultura” (BERGER, 1999. p. 18) e o estabelecimento de uma segunda natureza, ordenada, a partir da base supostamente caótica da natureza antes alheia ao homem, é o que o autor chama de cosmização.

A religião, segundo Berger, faz parte desse mundo criado pelo homem; faz parte da cultura estabelecida por uma comunidade de homens ou, antes, por uma sociedade, já que existe mais um acordo do que uma essência comum entre os indivíduos que compõem essa sociedade.

O fato de a cultura ser uma nova ordem ou um mundo construído a partir de um momento histórico específico representa um problema a respeito de sua legitimação:

Se um indivíduo se imagina um fundador de sociedades consciente de seu papel, algo como uma combinação entre Moisés e Maquiavel, poderia ser colocada a seguinte questão: como se poderia assegurar a conservação dessa ordem institucional, nesse momento estabelecida *ex nihilo*? Em termos de poder existe uma resposta óbvia a essa questão. Mas se se imagina que todos os meios de poder tenham sido empregados, todos os opositores destruídos, todos os meios de coerção à nossa disposição tenham alcançado um resultado positivo e que tenham sido tomadas todas as medidas razoáveis para a transmissão de poder aos sucessores designados, ficará ainda por resolver o problema de legitimação mais urgente, devido à novidade e à muito sabida precariedade da nova ordem. (BERGER, 1999. p. 56-57).

Em outras palavras: como convencer uma sociedade da validade de uma nova ordem, se não há nada que lhe sirva de base legitimadora? Como não deixar, sobre a origem da cultura dessa sociedade, a dúvida de que tenha ou não sido fruto do capricho de um insano? A resposta de Berger é tão maquiavélica quanto seu suposto fundador de sociedades: há que se considerar que “a ordem institucional seja interpretada de modo que oculte seu caráter de algo construído”, de modo que pareça sempre ter existido e para sempre passível de existir; algo irrefutável, supostamente perfeito; algo divino.

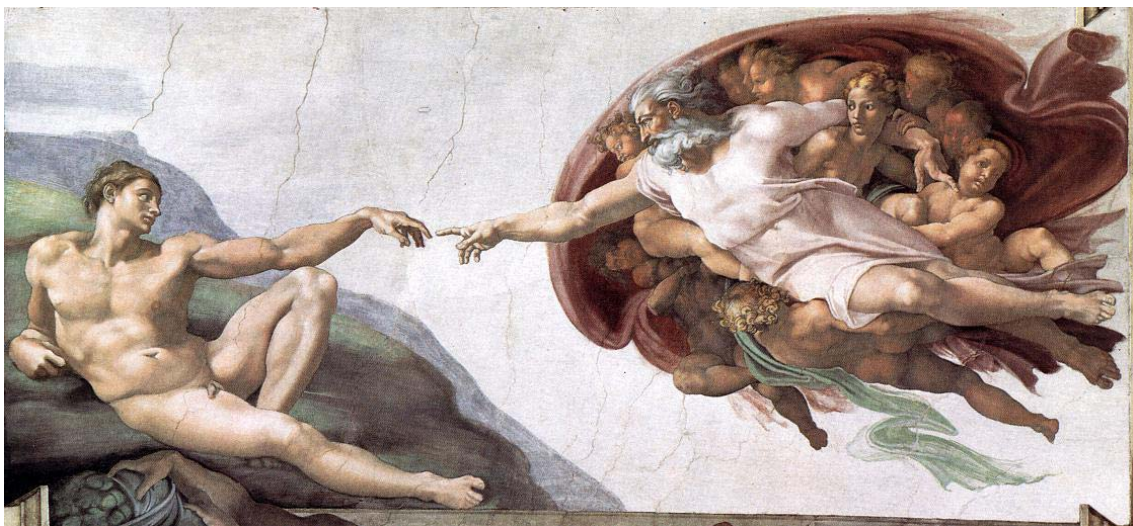
Como causa originária – ou, mais corretamente, legitimadora – da cultura ou como efeito confortador do fato de ser o homem sabedor de sua condição de animal mortal, já que se pode considerar também que “a religião é um sistema de crenças e práticas por meio das quais um grupo de pessoas enfrenta os problemas essenciais da vida humana” (YINGER, 1957. p. 9), inclusive o problema de sua efemeridade, o fato é que as religiões são criação do homem e, para cada uma das muitas existentes, há um ou vários deuses, muitos ritos, muitos dogmas, muitos mistérios. Seja Deus – ou os deuses – criação do homem ou não, a forma como nos relacionamos com ele e como o representamos ou conhecemos se dá a partir da cultura – o mundo criado pelo homem.

Voltando a Michelangelo e à sua *A criação de Adão*, parece haver ali, nessa cena, um incômodo segredo que o século XVI ainda não estava preparado para aceitar. As descobertas dos anos 90 em diante, a respeito da pintura, mostraram que o grupo composto por Deus e seus anjos são possivelmente uma representação velada da dissecação de um cérebro humano. Mas esse tipo de jogo com a imagem não era de todo incomum na arte

renascentista<sup>7</sup>, “em uma época em que se começava a substituir a autoridade da Igreja pela da antiguidade e em que não se haviam ainda acostumado com nenhuma forma de pesquisa que não fosse baseada em pressuposições.”<sup>8</sup>

A criação de Adão, como também as cenas d’ *O juízo final*<sup>9</sup>, talvez fosse uma denúncia aguerrida tanto quanto era uma demonstração de um conhecimento oculto.

Considerando corretas as suposições a respeito das imagens anatômicas contidas nas pinturas da Capela Sistina, parece errôneo acreditar que a escolha da relação entre a imagem explícita e a da oculta fosse aleatória. Há em cada uma, segundo Barreto, uma criteriosa indicação da presença do segredo, uma criteriosa composição. É possível, então, acreditar também que houvesse uma criteriosa escolha, que essas relações entre imagens contivessem também um caráter metafórico por demais revelador da rebeldia de Michelangelo. Se essa suposição não é válida para todas as imagens, para pelo menos uma parece ser: justamente a mais importante para o antropocêntrico homem da renascença; aquela de sua criação, colocada justamente na parte mais central do teto da capela.



<sup>7</sup> Sigmund Freud, por exemplo, já registrara a possibilidade da indicação da homossexualidade de Leonardo da Vinci por meio da descoberta e interpretação da imagem oculta – inconscientemente ou não – de um pássaro, perceptível nas vestes na pintura de Maria e de Sant’Ana com Jesus e João Batista (sem data certa). Cf. FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume VXI. Parte II.

<sup>8</sup> Ibidem. É conveniente ressaltar que Michelangelo é tomado tanto como artista renascentista quanto como maneirista. O senso comum, entretanto, classifica-o como um dos gênios do renascimento; sua genialidade, certamente, o fez ultrapassar os cânones do renascimento para colocá-lo como precursor do maneirismo. Não o maneirismo afetado de final do século XVII, mas o maneirismo que traduzia a angústia do homem assolado pelo peso do pecado de sua racionalidade renascentista.

<sup>9</sup> N’ *O juízo final*, Michelangelo retrata seus desafetos – sobretudo políticos – nas figuras condenadas à danação eterna.

Como afirmado, na suposta representação de um cérebro, a imagem de Deus extravasa o que seriam os limites da caixa craniana. Por meio de desenhos de Leonardo da Vinci, anteriores à obra de Michelangelo, pode-se deduzir que a sede dos pensamentos já não era mais considerada como sendo o coração, como se pensou por muito tempo, mas sim o cérebro. Então, a dedução mais óbvia que se pode fazer sobre a presença de Deus no âmago do cérebro é que ele próprio seria um pensamento. O que significaria, então, esse braço que se estende em direção a Adão, na metáfora anatômica? A leitura da cena bíblica consagrada como correta é a que lê nessa representação o ato de criação; as mãos que sequer se tocam traduzem o exato instante em que, como um toque de magia, o homem surgiu. Mas a Bíblia conta outra história: segundo as escrituras, Adão foi moldado do pó da terra para logo depois receber vida por meio do sopro divino em suas narinas. Não há, no Gênesis ou em qualquer outra parte da Bíblia o gesto representado por Michelangelo. O que Michelangelo conhecia melhor na cena era a criação de corpos – tão intensamente admiráveis a ponto de parecerem vivos. Adão era sua criação. Se esse Adão era criação de um homem, de um artista, qual o papel de Deus nessa cena?

Há duas respostas possíveis para a questão. A primeira, convenientemente adequada, é que ambas as figuras são atores de uma encenação: a encenação proposta pela Igreja para seus fiéis. A segunda resposta é aquela que aproxima, hermenêuticamente, os tempos de Michelangelo e o de Berger, Meshberger e Barreto, e o nosso. A interpretação possível é que Adão, criado por Michelangelo, estende seu braço em direção ao céu para extrair, do cérebro, a idéia de Deus. Mas esse Deus criado devolve o favor e, em um ato de reação à ação criadora, recria, na imagem do demiurgo à sua frente, criador de seu próprio mundo, o homem que justificará a origem da cultura judaico-cristã.

Em *O vestígio do vestígio*, Gianni Vattimo afirma que “a experiência religiosa é a experiência de um êxodo; mas se um êxodo for, trata-se provavelmente da partida para uma viagem de retorno” (in: DERRIDA, 2000. p. 91), como a viagem de Ulisses, na Odisséia, de Homero: o herói partiu de sua Ítaca para a guerra, mas partiu também para a jornada que constituiu seu próprio caráter, sua existência histórica. Ao retornar à Ítaca, não foi reconhecido a não ser por seu cão – que reconheceu aquilo que nele permaneceu igual: sua natureza humana. Em sua condição, tudo havia mudado; agora era um mito, o próprio mito da luta do homem por sua individualidade, pelo reconhecimento de seu ser como ser dotado de história.

Hoje, depois da proclamada morte de Deus, por Nietzsche (1844-1900), depois da perda da ilusão religiosa, como apregoou Freud (1856-1939), fica a pergunta: em que devemos acreditar? Talvez em nossa própria incapacidade de compreender a condição humana. Talvez em nossa condição de seres ainda amedrontados com as ameaças daquele Deus que talvez tenha sido criado por um Adão; cegos de medo, impossibilitados de arriscar, por termos as mãos e mentes criadoras atadas.



Deus?  
É muito bom  
para consumo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo. *A arte secreta de Michelangelo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BRANDÃO. Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. In: *Interpretar arquitetura*. v. 2. n. 3. dez/2001. Online <[www.arquitetura.ufmg.br/ia](http://www.arquitetura.ufmg.br/ia)>.
- BERGER, Peter L. *El dosseil sagrado: para uma teoria sociológica de la religión*. Barcelona: Kairós, 1999.
- DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Fonte: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980).
- NÉRET, Gilles. *Michelangelo*. Lisboa: Taschen, 2000.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: sobre o irracional na idéia do divino e sua relação com o racional*. Lisboa; Edições 70, 1992.
- YINGER, J. M. *Religion, society, and the individual*. New York: Macmillan, 1957.

## FONTES DAS IMAGENS

Páginas 2 e 9:

<[www.wga.hu/index1.html](http://www.wga.hu/index1.html)>. No ABC index: Michelangelo Buonarroti>Frescoes on the Sistine Cell.

Página 6:

Arquivo pessoal.

Página 11:

Obra *Se deus não existe – Adão*. NUNES, Carlos M. T.; FRÓIS, Katja P. Desenho, 65 x 50 cm, 2004.  
Arquivo pessoal.

Obra *Se deus não existe – Deus*. FRÓIS, Katja P. Objeto e desenho, 6,4 cm diam.x 12 cm, 2004.  
Arquivo pessoal.