

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Jordana Eccel Schio

**PRÍNCIPE DA GUERRA E DAS ARTES: AS FRONTEIRAS ENTRE A
ESFERA MILITAR E A ESFERA CULTURAL DURANTE O PAPADO DE
JÚLIO II (1503-1513)**

Santa Maria, RS
2022

Jordana Eccel Schio

**PRÍNCIPE DA GUERRA E DAS ARTES: AS FRONTEIRAS ENTRE A ESFERA MILITAR
E A ESFERA CULTURAL DURANTE O PAPADO DE JÚLIO II (1503-1513)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

Santa Maria, RS
2022

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Schio, Jordana Eccel
PRÍNCIPE DA GUERRA E DAS ARTES: AS FRONTEIRAS ENTRE A
ESFERA MILITAR E A ESFERA CULTURAL DURANTE O PAPADO DE
JÚLIO II (1503-1513) / Jordana Eccel Schio.- 2022.
246 p.; 30 cm

Orientador: Francisco de Paula Souza de Mendonça
Júnior
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em História, RS, 2022

1. Júlio II 2. Movimento Renascentista Italiano 3.
Papado 4. História Política I. de Paula Souza de Mendonça
Júnior, Francisco II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

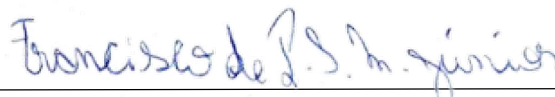
Declaro, JORDANA ECCEL SCHIO, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Jordana Eccel Schio

**PRÍNCIPE DA GUERRA E DAS ARTES: AS FRONTEIRAS ENTRE A ESFERA MILITAR
E A ESFERA CULTURAL DURANTE O PAPADO DE JÚLIO II (1503-1513)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em História.**

Aprovado em 16 de fevereiro de 2022:



Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)
(videoconferência)



Tamara Carneiro Quírico, Dr^a. (UERJ)
(videoconferência)



José Martinho Rodrigues Remedi, Dr. (UFSM)
(videoconferência)

Santa Maria, RS
2022

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Ministério da Educação, pelo financiamento dessa pesquisa.

Ao meu orientador, Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior, pela parceria nesse trabalho, mas, sobretudo, pela companhia nessa jornada acadêmica que começou em 2016. Sou grata pelos conselhos, discussões, incentivo, críticas construtivas, compreensão e serenidade. Além disso, admiro o seu comprometimento com o ensino e a pesquisa do mundo medieval e renascentista.

Aos meus pais, Olavo e Denise, pelo incentivo a tomar o caminho do aperfeiçoamento intelectual, pelo apoio no decorrer de todas as etapas desse trabalho e por sempre mostrarem convicção incontestável no meu potencial. Que a alegria proporcionada pela conclusão dessa etapa profissional contemple ambos. Ademais, com certeza uma parte deste título acadêmico dedico aos dois, pois não há nada mais valioso que pudesse lhes oferecer neste momento.

Aos meus amigos, Márcia, Michel e Samuel, pela presença no decorrer de todos esses anos. Sou grata pelas risadas, conversas aleatórias, brincadeiras, conselhos, companhia na hora de compartilhar algumas cervejas e nos momentos em que eu precisei desabafar, mas, especialmente, por respeitarem o afastamento temporário em função da escrita dessa dissertação.

Ao meu amigo, Tibérius Cesar, pela parceria durante toda a graduação em História tanto no momento de elaborar e apresentar os trabalhos bem como pela companhia fora das paredes da sala de aula. Sou grata pelo apoio, risadas, conversas aleatórias e pela importante amizade que se formou no decorrer dessa jornada acadêmica.

Aos professores, Tamara Carneiro Quírico e Leandro Duarte Rust, membros da banca de avaliação desse trabalho, pela apreciação, envio de material, críticas, sugestões e indicações bibliográficas feitas durante o Exame de Qualificação.

Aos professores, Tamara Carneiro Quírico e José Martinho Rodrigues Remedi, pelo interesse e disponibilidade em analisar essa dissertação, pela avaliação crítica, pelas observações e recomendações colocadas durante a Defesa de Dissertação.

Às professoras, os professores e os funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria.

À Universidade Pública, com acesso gratuito, de qualidade e com diversidade.

RESUMO

PRÍNCIPE DA GUERRA E DAS ARTES: AS FRONTEIRAS ENTRE A ESFERA MILITAR E A ESFERA CULTURAL DURANTE O PAPADO DE JÚLIO II (1503-1513)

AUTORA: Jordana Eccel Schio

ORIENTADOR: Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

Este trabalho apresenta uma análise sobre o papado de Júlio II (1503-1513) e a construção da sua reputação através da prática do mecenato do artista Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e a instrumentalização da fama desse jovem escultor que executou, entre 1508 e 1512, a decoração da abóboda sistina. Em vista disso, nosso aporte documental principal foi um recorte do afresco que orna o teto da Capela Sistina. Nossas fontes auxiliares foram três obras redigidas na primeira metade do século XVI. A primeira foi escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527), chamada *O Príncipe* (1532), essa se destaca pela análise das práticas políticas entre o fim do século XV e primeiros anos da década de 1500. O segundo documento foi escrito por Francesco Guicciardini (1473-1541) e intitulado como *Storia d'Italia* (1561), tal obra se sobressai pela narrativa dos eventos político-militares que transcorreram na península entre 1492 e 1534. A terceira fonte foi escrita em 1550 e reeditada em 1568, por Giorgio Vasari (1511-1574), chamado *Vida de Michelangelo Buonarroti*; essa é singular pela sua percepção da relação entre o pintor e o mecenas. Nosso ponto de vista é fundamentado pelos conceitos da Nova História Cultural, mas, especialmente, pelo aspecto da luta de representações formulado pelo historiador francês Roger Chartier. Nossa metodologia se baseia na proposta iconográfica e iconológica elaborada pelo historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968). Por fim, o trabalho é dividido em dois capítulos, assim no primeiro reconstruímos, em parte, a atuação de Giuliano Della Rovere (1443-1513) como um cardeal envolvido nas questões político-militares do papado e de que maneira os caprichos da Fortuna o favoreceram e, em certa medida, permitiram que aquele construísse seu próprio destino para alcançar a fama, a honra e a glória. Abordamos também a atuação roveresca como mecenas de alguns artistas e como comprador de peças artísticas. No segundo capítulo nos concentramos na interpretação do afresco sistino e a relação de Júlio II com o artista Michelangelo. Contudo, além da análise formal do arranjo iconográfico, inserimos a fonte pictórica em um campo mais amplo que englobou também as práticas de Júlio II como mecenas, papa, príncipe e general. Em vista disso, identificamos que Júlio II não estabeleceu fronteiras nítidas entre a esfera militar e a esfera cultural durante o período como cardeal bem como durante o tempo que esteve como bispo de Cristo.

Palavras-chave: Júlio II. Movimento Renascentista Italiano. Papado. História Política.

ABSTRACT

PRINCE OF WAR AND ARTS: THE BORDERS BETWEEN THE MILITARY AND CULTURAL SPHERES DURING THE PAPACY OF JULIUS II (1503-1513)

AUTHOR: Jordana Eccel Schio

ADVISOR: Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

This work presents an analysis of the papacy of Julius II (1503-1513) and the construction of his reputation through the patronage practice of the artist Michelangelo Buonarroti (1475-1564) and the instrumentalization of the fame of this young sculptor who executed, between 1508 and 1512, the decoration of the Sistine vault. In view of this, our main documental contribution was a clipping of the fresco that adorns the ceiling of the Sistine Chapel. Our auxiliary sources are three works written in the first half of the sixteenth century. The first was written by Niccolò Machiavelli (1469-1527), called *The Prince* (1532), this one stands out for the analysis of political practices between the end of the 15th century and the first years of the 1500s. The second document was written by Francesco Guicciardini (1473-1541) and entitled *Storia d'Italia* (1561), this work stands out for the narrative of the political-military events that took place on the peninsula between 1492 and 1534. The third source was written in 1550 and reprinted in 1568, by Giorgio Vasari (1511-1574), called *Life of Michelangelo Buonarroti*; this one is unique in its perception of the relationship between the painter and the patron. Our point of view is based on the concepts of New Cultural History, but especially on the aspect of the struggle of representations formulated by the French historian Roger Chartier. Our methodology is based on the iconographic and iconological proposal made by the art historian Erwin Panofsky (1892-1968). Finally, the work is divided into two chapters, so in the first we reconstruct, in part, the performance of Giuliano Della Rovere (1443-1513) as a cardinal involved in the political-military issues of the papacy and how the whims of Fortune they favored and, to a certain extent, allowed him to build his own destiny to achieve fame, honor, and glory. We also approach the roversque performance as patron of some artists and as a buyer of artistic pieces. In the second chapter we focus on the interpretation of the Sistine fresco and Julius II's relationship with the artist Michelangelo. In the second chapter we focus on the interpretation of the Sistine fresco and Julius II's relationship with the artist Michelangelo. However, in addition to the formal analysis of the iconographic arrangement, we inserted the pictorial source in a broader field that also included Julius II's practices as patron, pope, prince and general. In view of this, we identify that Julius II did not establish clear boundaries between the military sphere and the cultural sphere during his period as a cardinal as well as during the time he was as bishop of Christ.

Keywords: Julius II. Italian Renaissance Movement. Papacy. Political History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sisto IV nomeia Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano	63
Figura 2 - Reconstrução do interior da Capela Sistina antes da intervenção de Michelangelo	68
Figura 3 - Anjos músicos com a figura de Cristo, por Melozzo da Forlì	75
Figura 4 - Deus Apolo, em <i>Cortile del Belvedere</i>	81
Figura 5 - As tentações de Cristo, por Botticelli	86
Figura 6 - Papa Júlio II e os santos	92
Figura 7 - Mausoléu papal e a escultura de Moisés.....	100
Figura 8 - Visão geral da abóboda da Capela Sistina, afresco feito por Michelangelo	130
Figura 9 - Cenas do Livro do Gênesis, no centro do afresco sistino	132
Figura 10 - A decoração das paredes da Capela Sistina	134
Figura 11 - <i>A embriagues de Noé</i>	135
Figura 12 - <i>O Dilúvio Universal</i>	138
Figura 13 - A arca durante <i>O Dilúvio Universal</i>	140
Figura 14 - <i>Punição de Coré, Datã e Abirão</i> , por Botticelli	144
Figura 15 - <i>Entrega das Chaves</i> , por Perugino	146
Figura 16 - Diferenças formais do afresco sistino	148
Figura 17 - <i>O Sacrifício</i>	149
Figura 18 - Júlio II, por Rafael	152
Figura 19 - <i>Pecado Original e Expulsão do Paraíso</i>	154
Figura 20 - O ato pecaminoso	157
Figura 21 - <i>Criação de Eva</i>	163
Figura 22 - Antes e depois do Pecado Original	166
Figura 23 - <i>Criação do Homem</i>	167
Figura 24 - Reapropriações	168
Figura 25 - A Porta do Paraíso e o detalhe da <i>Criação</i>	170
Figura 26 - <i>Laocoonte</i> e seus filhos	172
Figura 27 - As faces do Criador	173
Figura 28 - <i>A reunião das águas</i>	175
Figura 29 - <i>Criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas</i>	177

Figura 30 - <i>Separação da luz e das trevas</i>	180
Figura 31 - Deus vs. <i>Laocoonte</i>	181
Figura 32 - O Brasão da família Della Rovere	187
Figura 33 - Os vinte <i>ignudi</i>	188
Figura 34 - Os <i>ignudi</i> e as guirlandas com folhas e bolotas de carvalho	190
Figura 35 - Os filhos de <i>Laocoonte</i> e os <i>ignudi</i>	192
Figura 36 - Os intermediários entre Deus e os homens e as mulheres	194
Figura 37 - Os profetas e as sibilas	194
Figura 38 - A estética da primeira e da segunda fase decorativa	197
Figura 39 - O profeta Jonas	201
Figura 40 - O profeta Jeremias	204
Figura 41 - <i>Escola de Atenas</i> , por Rafael	206
Figura 42 - O profeta Jeremias e o filósofo Heráclito	207
Figura 43 - O profeta Joel	208
Figura 44 - As lunetas da parede norte e sul	211
Figura 45 - As <i>vele</i>	212
Figura 46 - As cenas heroicas	213
Figura 47 - <i>Morte de Aman</i>	213
Figura 48 - <i>Judite e Holofernes</i>	216
Figura 49 - <i>Serpente de Bronze</i>	217
Figura 50 - <i>Davi e Golias</i>	221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. PRIMEIRO ATO ROVERESCO: A TRANSIÇÃO DO CARDEAL PARA O PAPA	41
1.1 GIULIANO DELLA ROVERE: O CARDINALATO E AS ARMAS.....	43
1.2 GIULIANO: O CARDINALATO E A PATRONAGEM.....	60
1.3 JÚLIO II: ENTRE A ESPADA E AS LETRAS.....	91
1.4 O PAPA ROVERESCO E A ARMADURA PRATEADA.....	108
2. SEGUNDO ATO ROVERESCO: JÚLIO II, MICHELANGELO E A ABÓBODA SISTINA	117
2.1 AS PORTAS DA CAPELA SISTINA SE FECHARAM: O COMEÇO DA DECORAÇÃO.....	120
2.2 DOS CONDENADOS AO CRIADOR: PRIMEIRA ETAPA DO AFRESCO SISTINO.....	126
2.3 O CRIADOR, OS HEROIS E A JUSTIÇA: SEGUNDA ETAPA DO AFRESCO SISTINO.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
FONTE PICTÓRICA PRINCIPAL	227
FONTES PICTÓRICAS AUXILIARES	227
FONTES AUXILIARES	227
OUTRAS FONTES	228
FONTES CONSULTADAS	228
DICIONÁRIOS	228
DICIONÁRIOS CONSULTADOS	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS	229
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	236
APÊNDICE A - CRÉDITO DAS IMAGENS	240
APENDICE B - CRÉDITO DAS IMAGENS	241

INTRODUÇÃO

O caminho percorrido até aqui revelou variados contratempos, mas, também, diversos êxitos, agora logramos de uma calmaria proporcionada pelo desfecho de mais um projeto de pesquisa. Contudo, a jornada acadêmica, a nosso ver, sempre será feita de instantes que moldam as escolhas e as opções por tema, fontes, metodologia, entre outras questões. Em vista disso, apresentamos algumas ocasiões que nos levaram até a escrita desta dissertação. A primeira circunstância foi o ingresso, por volta de maio de 2016, no *Virtù*, Grupo de História Medieval e Renascentista, coordenado pelo professor Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior. As discussões historiográficas, a análise de documentos, a oportunidade de organizar e participar de diversos eventos foram fundamentais para o nosso crescimento acadêmico no decorrer dos anos.

Meses depois da admissão no grupo de pesquisa participamos do *workshop* realizado em 16 de novembro de 2016. Intitulado *Usurpadores, Magos e Demoníacos: as relações entre Papado e Império através da Memória da legitimação (950-1120)*, a fala foi ministrada pelo historiador e medievalista brasileiro Leandro Duarte Rust. A conversa extravasou as paredes da sala de aula e, rapidamente, repercutiu na nossa pesquisa de iniciação científica, que no ano seguinte foi contemplada pelo Programa de Bolsa de Iniciação Científica - FIPE Júnior. Assim, no decorrer de oito meses desenvolvemos o estudo intitulado como *O Julgamento do Diabo: análise da figura demoníaca em Nardo Di Cione e Michelangelo, entre a Peste Bubônica e o Inferno de Dante (1350-1550)*. O resultado parcial foi publicado, em 2019, no periódico *on-line* *Ofícios de Clio*, uma revista discente dos cursos de História da Universidade Federal de Pelotas - UFPel.

Nesse ínterim, o estudo das fontes pictóricas nos aproximou dos mecenas, ou seja, os papas renascentistas. Durante o estudo do afresco *Juízo Final* (1535-1541), que decora a parede do altar da Capela Sistina, a nossa atenção foi captada pela relação construída entre o artista Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e o papa Paulo III (1534-1549). Logo, o interesse pelo papado foi gradualmente ganhando fôlego e se materializou no projeto de pesquisa elaborado para a disciplina Trabalho de Conclusão de Graduação A, em 2018. O produto monográfico teve como título, *Em nome do poder, da arte e de Deus: o papa Sisto IV (1471-1484) e a análise de uma amostra de afrescos da Capela Sistina*, apresentado ao Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em História, em 2019.

Em paralelo com o desenvolvimento daquela pesquisa, nos aproximamos da trajetória do sobrinho de Sisto IV (1471-1484), o cardeal Giuliano Della Rovere (1443-1513), posteriormente, eleito papa e adotando o nome de Júlio II (1503-1513). A ambiguidade da sua imagem chamou a nossa atenção se concretizando, em seguida, como o nosso objeto de estudo, levando à elaboração da escrita do projeto submetido ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria, intitulado *O príncipe da guerra e das artes: as fronteiras entre a esfera militar e a esfera cultural durante o papado de Júlio II (1503-1513)*. Em vista disso, a partir de agora vamos apresentar o resultado dessa reflexão desenvolvida no decorrer de dois anos, ao passo que tal pesquisa foi exequível, sobretudo, em função do financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

* * * * *

Giuliano Della Rovere nasceu em Albissola, perto de Savona, região noroeste da Península Itálica, em dezembro de 1443. Esse sujeito proveio de uma família modesta, durante a juventude recebeu educação na Ordem Franciscana, assim como outros membros da família Della Rovere (MONGE, 2016, p. 434). Contudo, a roda da Fortuna deu seu giro depois da consagração de seu tio, Francesco Della Rovere (1414-1484), eleito papa em 1471. Em dezembro desse ano, Giuliano foi nomeado cardeal por Sisto IV. Décadas depois, após um curtíssimo conclave, os integrantes da Cúria elegeram aquele homem bispo de Roma, se chamando depois da consagração, Júlio II (GREGOROVIVUS, 1902, p. 17).

Durante a cerimônia de inauguração dos trabalhos de reconstrução da basílica de São Pedro, o prior geral da Ordem Agostiniana, humanista, cardeal e orador, Egídio de Viterbo (1472-1532), usou o momento para fundamentar o pontificado de Júlio II como a Era de Ouro da Cristandade (GISH, 2019, p. 192). Em 1507, além de assentar as primeiras pedras da nova basílica, o papa roveresco também já havia obtido vitórias significativas para a Igreja. A partir disso, apresentamos um trecho do texto¹ proferido por Egídio de Viterbo durante a cerimônia. Para tanto citamos:

¹ Explicamos que o texto em latim foi publicado pelo historiador estadunidense John W. O'Malley (1969). O excerto apresentado nesta dissertação foi reproduzido pelo historiador estadunidense Dustin A. Gish (2019) em uma de suas obras, ao passo que ele cita que a tradução para o inglês, referenciada pelo historiador, foi uma gentileza de Gretchen Meyers.

Entre as coisas que você [Júlio] realizou mais nobremente [está] o governo do maior príncipe. Pois você usou paz, clemência e guerra com equidade e justiça; você pacificou os fiéis, poupou os contenciosos; e com a guerra e as armas, subjuguaste os orgulhosos... Assim, tornei imortal a tua felicidade, Júlio, augusto *pontifex*; assim, imortalizou sua mente e as grandes coisas que você realizou com esperança e bons conselhos – para que você saiba que a memória de todas as coisas boas que você realizou não pereça da terra, e para que você seja exaltado a fim de que todos essas coisas sejam seguidas por aqueles que virão depois de você² (Egídio de Viterbo, 1507 apud GISH, 2019, p. 192, tradução nossa).

Júlio II foi um príncipe, um homem da guerra e um mecenas. Em parte, foi ele quem provocou a invasão francesa (GISH, 2019, p. 186) nos últimos anos do século XV. Ademais, diversas batalhas que ocorreram em solo itálico foram levadas a cabo em função das ambições julianas. Aquele papa mobilizou os assuntos marciais e organizou duas Ligas Santas (SCHMIDT, 2013, p. 19. KAI-KEE, 1983, p. 181). O jovem escultor Michelangelo, o artista Rafael Sanzio (1483-1520) e o arquiteto Donato Bramante (1444-1514) tiveram suas trajetórias, num determinado período, conectadas por um elemento, o mecenato praticado por Júlio II (CHASTEL, 1991, p. 339-376). Michelangelo foi chamado à Roma para trabalhar no mausoléu papal, posteriormente, ficou incumbido de decorar a abóboda da Capela Sistina (GOMBRICH, 2012). Rafael acolheu a encomenda dos afrescos que deveriam ornamentar os quartos da residência papal (BERBARA, 2010, p. 16). Bramante ficou encarregado de inspecionar diversas obras urbanas, além de ser um dos responsáveis por projetar a nova basílica de São Pedro (CHASTEL, 1991, p. 345).

Júlio II ainda invalidou o *conciliabulum* de Pisa realizado por um grupo de cardeais dissidentes (DUFFY, 1998, p. 152), e no ano seguinte, em 1512, convocou o V Concílio de Latrão (1512-1517) (MÁTÉ, 2017, p. 213), concluído durante o pontificado de Leão X (1513-1521), seu sucessor. Como prelado, Júlio II, realizou diversas missas e celebrações. Esse papa também atuou como mediador de algumas hostilidades entre os monarcas europeus.

Em vista disso, observamos que o papa roveresco agiu em diversos campos, isso porque algumas idiossincrasias são verificadas no decurso do movimento renascentista. Para tanto, citamos

² “Among the things you [Julius] have most nobly accomplished [is] the rule of the greatest prince. For you used peace, clemency, and war with equity and justice; you pacified the faithful, spared the contentious; and with war and arms, you subdued the proud... Thus have I made immortal your felicity, Julius, most august pontifex; thus immortalized your mind and the great things you have accomplished with hope and good counsel – so that you will know the memory of all the good things you have accomplished shall not perish from the earth, and so that you will be exalted in order that all these things be followed by those who come after you” (Egídio de Viterbo, 1507 apud GISH, 2019, p. 192).

a ponderação feita pelo historiador britânico Quentin Skinner, pois a meta mais apropriada a um homem de *virtù* residia na esperança de atingir o mais elevado grau de honra, glória e fama mundanas (SKINNER, 1996, p. 121). Em vista disso, alguns renascentistas passaram a exaltar a *virtù*. Quanto a esse aspecto o historiador francês Jean Delumeau acha difícil definir, mas formula que naquele contexto “significa principalmente a vontade de criar o seu próprio destino, o espírito de empreendimento, a audácia calculada, uma inteligência aguda. Não exclui crueldade nem astúcia desde que sejam necessárias [...]” (DELUMEAU, 1984, p. 40). Na esteira dessa reflexão compreendemos e reforçamos que Júlio II não se deteve às prerrogativas sacerdotais, uma vez que por meio do esforço militar e a prática do mecenato, aspirava, entre outras coisas, construir a sua reputação.

O historiador neozelandês John G. A. Pocock cita em uma de suas obras o historiador germano-americano Hans Baron (1900-1988), esse elaborou sua tese a partir da crítica de obras-chave do humanismo florentino e como tais abordaram a crise política sentida pelos cidadãos florentinos por volta do ano 1400 (POCOCK, 1975, p. 55). Contudo, o trabalho de Baron sofreu diversas críticas no decorrer das décadas, assim como a obra do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) – que também angariou muitos pareceres negativos dos seus pares posteriormente –, porém, ambos pavimentaram um novo caminho de estudos acerca do renascimento, sobretudo, o italiano. Os juízos feitos sobre a tese de Baron problematizam, especialmente, a sua ideia de ruptura entre o pensamento político medieval e aquele gestado no *Quattrocento* (PINTO; MORETTI, 2021, p. 566-567), indo de encontro a corrente de historiadores que entendem a Renascença como um movimento (BURKE, 1993, p. 83).

Baron se valeu de textos redigidos por Coluccio Salutati (1331-1406) e Leonardo Bruni (1370-1444) para formular a sua reflexão, mas, em algum nível, o historiador negligenciou a retórica e a eloquência que permeiam as obras renascentistas, como vamos problematizar posteriormente. Durante os seus estudos sobre o espaço de discussão de ideias políticas no renascimento itálico, Baron alçou outra prática discutida pelos sujeitos nas primeiras décadas de 1400. Sobre tal aspecto Pocock destaca que:

Associado a essa revolução nos conceitos historiográficos, Baron encontra evidências nos escritos dessa época de uma crise ainda mais profunda no pensamento florentino. Desde o tempo de Platão e Aristóteles, a questão dos méritos relativos de uma vida passada em atividade social – a *vita activa* – e uma vida passada na busca filosófica do conhecimento

puro – a *vita contemplativa* tinha sido discutida intermitentemente³ (POCOCK, 1974, p. 56, tradução nossa).

No decurso da Idade Média a *vita contemplativa* tinha primazia sobre a *vita activa*, dadas as práticas monásticas que prosperaram nesses séculos. Porém, Baron detecta nos documentos produzido no *Quattrocento* uma mudança, sobre a qual Pocock afiança que:

[...] no pensamento florentino posterior, muito se disse a favor de uma *vita activa*, que é especificamente um *vivere civile* – um modo de vida dedicado às preocupações cívicas e à atividade (em última análise política) da cidadania; e é perfeitamente possível correlacionar o modo de vida preferido de um escritor com sua fidelidade a uma forma política. O praticante da *vita contemplativa* pode escolher contemplar as hierarquias imutáveis do ser e encontrar seu lugar em uma ordem eterna sob um monarca que desempenhou no microcosmo o papel de Deus como fiador dessa ordem; mas o expoente de um *vivere civile* estava comprometido com a participação e ação em uma estrutura social que tornava essa conduta do indivíduo possível – para a cidadania, portanto, em algumas espécies de polis, de modo que em uma data posterior *vivere civile* se tornou um termo técnico para uma constituição cívica de base ampla⁴ (POCOCK, 1974, p. 56-57, tradução nossa).

Logo, esse discurso que se manifestou no pensamento político dos humanistas itálicos aos poucos galgou seu espaço na vida pública, ao mesmo tempo em que irradiou para outros estratos sociais como o eclesiástico, o aristocrático, e assim por diante. Apesar do tom de rompimento presente nessa reflexão de Baron, citamos:

O cerne da mudança desde o início do Quattrocento é que uma revolta ocorreu contra as ideias da época em que estudiosos humanistas se contentavam com uma filosofia que combinava ideais ascéticas medievais com preceitos estoicos de distanciamento do verdadeiro sábio da sociedade e dos deveres públicos. Do final do Trecento em diante, os *leitmotifs*⁵ sempre recorrentes na filosofia de vida humanística eram a superioridade da *vita activa* sobre o recolhimento “egoísta” à erudição e à contemplação; o elogio da família como fundamento de uma sociedade sólida; e o argumento de que a vida perfeita não é a

³ “In association with this revolution in historiographical concepts, Baron finds evidence in writings of this time of a yet more profound crisis in Florentine thought. Since the time of Plato and Aristotle, the question had been intermittently discussed of the relative merits of a life spent in social activity – the *vita activa* – and a life spent in philosophical pursuit of pure knowledge – the *vita contemplativa*” (POCOCK, 1974, p. 56).

⁴ “[...] in later Florentine thinking there is a great deal said in favor of a *vita activa* which is specifically a *vivere civile* – a way of life given over to civic concerns and the (ultimately political) activity of citizenship; and it is plainly possible to correlate a writer's preferred way of life with his allegiance to a political form. The practitioner of the *vita contemplativa* might elect to contemplate the unchanging hierarchies of being and to find his place in an eternal order under a monarch who played in microcosm God's role as guarantor of that order; but the exponent of a *vivere civile* was committed to participation and action in a social structure which made such conduct by the individual possible – to citizenship, therefore, in some species of polis, so that at a later date *vivere civile* became a technical term for a broadly based civic constitution” (POCOCK, 1974, p. 56-57).

⁵ Optamos por manter a palavra no idioma original, mas pode ser traduzido como uma frase musical curta e recorrente, associada a uma pessoa, lugar ou ideia em particular.

do “sábio”, mas a do cidadão que, além de seus estudos, consoma sua *humanitas* assumindo os deveres sociais do homem e servindo a seus concidadãos em cargos públicos⁶ (BARON, 1955, p. 07, tradução nossa).

Nessa linha reflexiva Skinner aponta que os humanistas passam a se preocupar não só com o estudo dos clássicos, mas como tais textos contribuem para a preparação dos homens para a vida pública (SKINNER, 1996, p. 109). Na esteira dessa mudança a retórica assume um papel importante, tanto que Pocock menciona a apreciação do historiador estadunidense Jerrold Seigel, que ressalta tal arte como um meio de persuasão que incitava a agir, decidir (POCOCK, 1975, p. 58). O historiador brasileiro Felipe C. Teixeira aponta que a retórica tinha duas naturezas. Dessa maneira:

[...] a *imitatio*, emulação dos mais altos padrões estilísticos da Antiguidade, e a *convenientia*, “adaptação do discurso a todas as variáveis do problema concreto a que ele responde”. O homem de letras, nesse sentido, era um artesão da palavra escrita ou falada, alguém capaz de reconhecer e manipular as inúmeras convenções concernentes à composição de peças retóricas dos mais diversos gêneros, para expressar, de forma apropriada, o que *convém* dizer (TEIXEIRA, 2019, p. 150).

Tal arte, aos poucos, se mescla com outra particularidade que ganha fôlego pela pena dos humanistas e a prática dos sujeitos, a busca de uma vida de excelência máxima. Um dos primeiros homens que reinterpretou o conceito ciceroniano de *virtus* foi o poeta e humanista Francesco Petrarca (1304-1374). Para tanto, citamos um fragmento da obra *As Fundações do Pensamento Político Moderno*, de Skinner:

Petrarca foi o primeiro a redescobrir o senso que Cícero tinha dos corretos objetivos da educação. A meta da educação – assim a definiu Cícero nas *Disputações tusculanas* – não se resume em produzir um homem com uma certa amplidão de capacidades técnicas, nem sequer um homem capaz de atingir todas as virtudes e “estados espirituais adequados”. A sua ambição antes deve ser a de cultivar “a virtude única” (*virtus*) que, sabe-se, “eclipsa tudo o mais”. Cícero chega mesmo a afirmar que “é da palavra homem (*vir*) que deriva a palavra virtude (*virtus*)”. Assim, insiste em que essa qualidade especial, a *virtus*, é o que mais procuramos adquirir, não somente “se queremos provar que temos virtude”, mas simplesmente “se queremos ser homens” (pp. 195, 197). O objetivo fundamental de toda

⁶ “The heart of the change since the early Quattrocento is that a revolt has taken place against the ideas of the time when humanistic scholars had been content with a philosophy that compounded medieval ascetic ideals with stoic precepts of the aloofness of the true sage from society and public duties. From the end of the Trecento onward, the ever-recurring leitmotifs in the humanistic philosophy of life were the superiority of the *vita activa* over ‘selfish’ withdrawal into scholarship and contemplation; the praise of the family as the foundation of a sound society; and the argument that the perfect life is not that of the ‘sage,’ but that of the citizen who, in addition to his studies, consummates his *humanitas* by shouldering man’s social duties, and by serving his fellow-citizens in public office” (BARON, 1955, p. 07).

educação consiste assim em fazer desenvolver-se o *vir virtutis* – o homem verdadeiramente viril, a pessoa cujo caráter pode resumir-se na simples frase (que Shakespeare atribui a Antônio, falando de Brutus): “Ele foi um homem”. Petrarca também redescobriu a elevada posição que Cícero atribuía ao estudo da retórica e da filosofia enquanto auxiliares na constituição do *vir virtutis*, ou homem realmente viril (SKINNER, 1996, p. 108).

Apesar dos renascentistas não se entenderem como misóginos, isso é uma percepção do nosso tempo sobre essas figuras, o tom da reflexão ao longo de todo o movimento é masculino, como complementa Pocock durante a sua reflexão a respeito do termo, “*virtus* poderia, portanto, carregar muitas das conotações de virilidade, com as quais está etimologicamente ligado; *vir* significa homem”⁷ (POCOCK, 1975, p. 37, tradução nossa). Logo, fica estabelecido durante o renascimento e, sobretudo, a partir da geração de Petrarca que “a meta mais apropriada a um homem de *virtus*, e a razão fundamental para alguém se dedicar a uma vida de excelência máxima, reside na esperança de atingir a maior quantidade possível de honra, glória e fama mundanas” (SKINNER, 1996, p. 121). Mesmo com um tom mais político, Pocock aponta que:

[...] a politização da virtude introduziu uma mudança dramática. As operações da fortuna não eram mais externas à virtude de alguém, mas intrinsecamente parte dela; se, quer dizer, a virtude de alguém dependia da cooperação com outros e poderia ser perdida pela falha dos outros em cooperar com alguém, ela dependia da manutenção da polis em uma perfeição que era perpetuamente presa de falhas humanas e variações circunstanciais. A virtude do cidadão era, em um sentido especial, refém da fortuna, e tornou-se de urgente importância moral examinar a polis como uma estrutura de particulares que buscava manter sua estabilidade – e sua universalidade – no tempo⁸ (POCOCK, 1975, p. 76, tradução nossa).

Não vamos nos ater a questão do rompimento entre a Idade Média e o renascimento nesse momento, mesmo que tal aspecto seja sentido na obra de Baron, mas gostaríamos de estruturar uma prática que irradiou entre alguns homens durante a renascença: a *vita activa*. Identificamos essa como um meio para burilar a *virtus* a fim de domar os caprichos da Fortuna e como desfecho ascender ao mais elevado grau de fama, honra e glória. Logo, uma retórica gestada no seio político

⁷ “*Virtus could therefore carry many of the connotations of virility, with which it is etymologically linked; vir means man*” (POCOCK, 1975, p. 37).

⁸ “[...] *the politicization of virtue introduced a dramatic change. The operations of fortune were no longer external to one's virtue, but intrinsically part of it; if, that is to say, one's virtue depended on cooperation with others and could be lost by others' failure to cooperate with one, it depended on the maintenance of the polis in a perfection which was perpetually prey to human failures and circumstantial variations. The citizen's virtue was in a special sense hostage to fortune, and it became of urgent moral importance to examine the polis as a structure of particulars seeking to maintain its stability – and its universality – in time*” (POCOCK, 1975, p. 76).

– como uma prática do cidadão –, se expande às demais estâncias permeando a conduta de homens laicos e eclesiásticos. Por isso, citamos ainda a ponderação feita por Skinner, para em seguida projetarmos essa reflexão sobre Júlio II.

Os humanistas resumem todas essas teses numa doutrina que Garin definiu como sendo “o motivo que melhor distingue a Renascença”: a convicção de que os homens podem utilizar sua *virtus* de modo a triunfar dos poderes da Fortuna (Garin, 1965, p. 61; cf. Kristeller, 1965, pp. 59-60). [...] *Essa ênfase na capacidade criativa do homem veio a tomar-se uma das doutrinas mais influentes e ao mesmo tempo mais características do humanismo renascentista. Acima de tudo, contribuiu para se voltar maior interesse para a personalidade do indivíduo. O homem passou a sentir-se em condições de utilizar sua liberdade, de modo a fazer-se arquiteto e explorador de sua própria pessoa* (SKINNER, 1996, p. 119, grifo nosso).

Logo, esses homens e, sobretudo, Júlio II não se atentaram somente a uma faceta da vida pública. Indo ao encontro das palavras redigidas pelo florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527), “acima de tudo, um príncipe deve empenhar-se em deixar após si, em cada ação sua, fama de um grande homem e de excelente ânimo” (NICOLAU MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 108). Ou seja, para atingir esse *status* o indivíduo renascentista deveria desenvolver plenamente as capacidades físicas bem como as mentais, ter perícia para o convívio na corte, dominar o uso das armas ou qualquer outra atitude que permitisse tocar os pináculos da fama. Observamos que Júlio II buscava demonstrar sua perícia na política, a partir da promoção de alianças entre o papado e os monarcas europeus, ou na arte, por meio da encomenda de projetos arquitetônicos e programas iconográficos de grandes dimensões. Tais competências serão verticalizadas ao longo destas páginas.

Para mais, fazemos tal ponderação, pois os sujeitos pouco afeitos a *virtù* não conquistariam nenhum tipo de glória. Skinner reflete, a partir da análise da obra de Maquiavel, que tal atributo era um dos mais importantes para a condução política. Pois, “a posse da *virtù* é, portanto, representada como uma disposição para fazer tudo o que for necessário para a obtenção da glória e grandeza cívicas, quer as ações envolvidas sejam intrinsecamente boas ou más em caráter⁹ (SKINNER, 1981 p. 54, tradução nossa).

Ademais, Skinner (1996, p. 146) destaca outra avaliação de Maquiavel, essa dialoga com o trecho acima, porque para o florentino a *virtù* do governante deveria ser uma força espantosamente criativa, para por meio dela manter o estado e liquidar os inimigos. Portanto, desde as primeiras

⁹ “The possession of *virtu* is accordingly represented as a willingness to do whatever may be necessary for the attainment of civic glory and greatness, whether the actions involved happen to be intrinsically good or evil in character” (SKINNER, 1981 p. 54).

décadas do século XIV o pleno exercício da *virtus* era incentivado, porém não por uma perspectiva pagã ou antiga, mas cristã, isso porque era importante evitar os vícios e buscar as virtudes que eram boas em si mesmas (SKINNER, 1996, p. 121). Os humanistas anunciavam que ninguém poderia afirmar ter genuína *virtù* e não exibir as principais virtudes cristãs e as virtudes “cardeais” elaborada pelos pensadores da Antiguidade (SKINNER, 1996, p. 147). Para tanto, Skinner resgata uma das obras escrita pelo humanista Francesco Patrizi (1412-1494), pois:

O autor indaga, no começo do livro VI, “o que é a *virtus*?”, e observa que Platão nos fornece a essência da resposta “ao dizer que há quatro virtudes principais” (pp. 235, 237). Essas são então enumeradas e discutidas no pormenor. Primeiro, temos a virtude da prudência ou sabedoria, que se considera incluir a razão, a inteligência, a circunspeção e a sagacidade (pp. 237-50). Vem depois a virtude da temperança, que traz consigo modéstia, abstinência, castidade, honestidade, moderação e sobriedade (pp. 254-70). A terceira virtude cardeal é a fortaleza d’alma, uma qualidade mais simples e óbvia da qual se diz que é “a virtude adequada acima de tudo aos grandes homens” (p. 275). E, finalmente, temos a virtude totalizante da justiça, que Patrizi divide segundo seus aspectos divinos, naturais e civis, concordando com Platão em que ela deve ser considerada “o bem supremo de todos” (pp. 314-9). Mas o detalhamento dessa tipologia platônica não significa que Patrizi tenha encerrado sua análise. Agora ele passa a endossar, com muita ênfase, a ortodoxa tese humanista segundo a qual todas essas virtudes de nada valerão se não estiverem completadas e sustentadas pelas qualidades cristãs fundamentais, a piedade, a religião e a fé (SKINNER, 1996, p. 147).

Porém, algumas virtudes precisavam ser, mesmo que momentaneamente, suprimidas pelos príncipes, sobretudo, se os sujeitos aspirassem tocar os pináculos da glória e da fama. Pois, como orientava Maquiavel, no excerto citado anteriormente, era preciso ter disposição para realizar boas ações, assim como as más, para alcançar tal objetivo. Tal conflito acompanhou os sujeitos laicos, ao passo que também permeou as práticas dos homens que pertenciam a Cúria romana, uma vez que em diversas ocasiões a modéstia, a castidade, a moderação, entre outras, foram negligenciadas em prol dos interesses particulares ou de um grupo. A aquisição de peças escultóricas de deuses pagãos, a dedicação aos assuntos marciais, a interlocução com os monarcas europeus, a encomenda de programas iconográficos de grandes dimensões, fizeram do reinado Júlio II, por exemplo, um alvo a ser atacado. Diversos sujeitos defendiam que a Igreja precisava sofrer uma reforma político-administrativa e que os papas praticavam diversos abusos, como a prática das indulgências e simonia. Ao mesmo tempo em que outros carregavam as tintas para narrar os êxitos alcançados pelas práticas pontifícias no campo das artes, da política e da guerra.

Tais narrativas advinham dos conflitos colocados pelos próprios humanistas: o equilíbrio entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. Teixeira fez a seguinte enunciação:

Em Coluccio Salutati, a serenidade do ócio petrarquiano dá lugar a uma sutil tensão entre *vita negotiosa* e *vita otiosa*, onde o equilíbrio entre as duas disposições afigura-se como o ideal desejável da verdadeira glória, inalcançável em sua plenitude: “neste mundo corruptível”, diz ele na inventiva contra Antonio Loschi, “tanta grandeza é sem dúvida impossível”. Embora o desejo de glória fosse considerado por Salutati como uma fraqueza humana, reveladora da fugacidade e inconsistência dos que não se apegam verdadeiramente aos valores cristãos, ele é também analisado pelo humanista florentino como característica inata dos seres humanos. Associado ao amor à *res publica* e à “verdadeira ambição”, o desejo de glória mostra-se fundamental, segundo ele, para a formação de um cidadão virtuoso. Ainda assim, apesar de considerar a glória humana como inconsistente e associar a verdadeira glória à fé e aos valores cristãos Salutati jamais deixa de destacar o caráter decisivo do *gratisimum negotium*: o homem é um ser destinado à ação (TEIXEIRA, 2008, p. 111).

Contudo, a partir de 1494 a *calamità* se acentuou por toda península. O cenário já era conturbado pelo assédio dos otomanos, assim “as inclinações pacíficas tiveram de ser rejeitadas para preservar os direitos e a dignidade da Santa Sé na Itália e para proteger a Itália e a cristandade da ameaça contínua de expansão otomana”¹⁰ (CHAMBERS, 2006, p. 77, tradução nossa). Nos primeiros anos da década de 1490 a Península Itálica foi invadida pelas tropas do monarca francês Carlos VIII (1483-1498), em seguida os exércitos espanhóis também ocuparam a região, acarretando um desequilíbrio na balança política das Repúblicas – Florença, Veneza, Nápoles – e os domínios papais. Logo, os sujeitos precisavam agir a fim de restaurar a ordem para um bem maior ou para a glória individual. Em vista disso, o historiador estadunidense Eugene Franklin Rice fez referência a uma ponderação do homem de letras e estadista francês Guillaume Du Vair (1556-1621), pois, segundo esse, os Padres da Igreja não hesitaram em abandonar a solidão em momentos de necessidade, ao passo que a *vita contemplativa* era uma recompensa pelos trabalhos realizados na *vita activa* (RICE, 2019, p. 71).

Percebemos que diante das tensões entre o modelo de *otium* e de *negotium* os sujeitos renascentistas ainda eram acometidos pelo desejo de exercer plenamente a *virtù* balizada pela moralidade cristã e afastada dos vícios para alcançar o mais elevado grau de fama, de honra e de glória. Ao passo que, a carreira eclesiástica de Júlio II amadureceu nesse ínterim. Logo, alguns contemporâneos compreendiam que os vícios roverscos consolidavam a reputação do papa como um homem guerreiro, ao mesmo tempo em que outros sujeitos estabeleceram que o *ethos* juliano levou todos a gozarem de uma nova Idade de Ouro. Perante o que foi exposto até aqui, as questões

¹⁰ “[...] *pacific inclinations had to be overruled in order to preserve the rights and dignity of the Holy See in Italy and to protect Italy and Christendom from the continuing threat of Ottoman expansion*” (CHAMBERS, 2006, p. 77).

particulares que afloram entre os últimos séculos da Idade Média e início da Idade Moderna arrastaram, posteriormente, a renascença para um problema morfológico.

O renascimento pode ser lido a partir de diferentes modelos historiográficos, dessa maneira nos posicionamos em concordância com a reflexão do historiador da arte Ernst Gombrich que se colocou na discussão evidenciando que o renascimento deve ser entendido como um movimento político-cultural proclamado. Para tanto citamos:

Acho que podemos dizer, o que eu queria esclarecer um pouco, é que o Renascimento não foi tanto uma “Era” quanto um movimento. Um “movimento” é algo que é proclamado. Atrai fanáticos, por um lado, que não toleram nada que não pertença a ele e seguidores que vão e vem; existe um espectro de intensidade em qualquer movimento, assim como há normalmente várias facções ou “alas”. Há também adversários e muitos *outsiders* neutros que têm outras preocupações. Acho que podemos descrever sem esforço o Renascimento como um movimento desse tipo, mas, desnecessário dizer, uma descrição não é uma explicação. O que o historiador gostaria de descobrir é, antes, o que tornou o Renascimento um movimento tão bem-sucedido que se espalhou por toda a Europa¹¹ (GOMBRICH, 2006, p. 35, tradução nossa).

O renascimento foi um movimento urbano, masculino e aristocrático, ademais teve como vanguarda repúblicas e cidades-Estados da Península Itálica, como Florença e Roma (GARIN, 1991, p. 09). O historiador da arte francês André Chastel cita que foi na Itália, durante o renascimento, que surgiram “os gênios mais impressionantes e mais completos do mundo das artes” (CHASTEL, 1991, p. 16). Ademais, seria arbitrário mencionar que houve um só renascimento, uma vez que tal movimento foi reapropriado de diferentes maneiras em outras regiões da Europa. Para concluir essa reflexão a respeito do movimento renascentista citamos a reflexão feita pelo historiador britânico Peter Burke. Logo:

Se já é difícil dizer quando o Renascimento começou, é praticamente impossível determinar quando terminou. Alguns estudiosos escolhem os anos 1520, outros os anos 1600, 1620, 1630 e até mais tarde. É sempre difícil dizer quando um movimento está chegando ao fim, e isso é duplamente difícil neste caso, visto que tantas regiões e artes diferentes estão envolvidas. “Fim” é uma palavra muito forte, muito definitiva. Talvez fosse mais apropriado usar um termo mais preciso, como “desintegração”. A questão é que o que começou como um movimento formado por um pequeno número de pessoas

¹¹ “I think we can say, what i wanted to clarify a little, is that the Renaissance was not so much an ‘Age’ as it was a movement. A ‘movement’ is something that is proclaimed. It attracts fanatics, on the one hand, who can’t tolerate anything that doesn’t belong to it and hangers-on who come and go; there is a spectrum of intensity in any movement just a as there are usually various factions or ‘wings.’ There are also opponents and plenty of neutral outsiders who have other worries. I think we can most effortlessly describe the Renaissance as a movement of this kind, but, needless to say, a description is not an explanation. What the historian would like to find out is rather what it was that made the Renaissance such a successful movement that is spread throughout Europe” (GOMBRICH, 2006, p. 35).

com propósitos claros perdeu sua unidade à medida que se espalhou, de modo que com o tempo ficou cada vez mais difícil determinar quem ou o que pertencia a tal movimento¹² (BURKE, 1993, p. 83, tradução nossa).

Isso posto, as idiossincrasias que balizam o movimento renascentista precisam ser aventadas durante a análise desses indivíduos, pois foram práticas, como o exercício ou não de uma *vita activa* e virtuosa, que deram unicidade aqueles homens. Dessa forma, nos inserimos nessa argumentação a fim de analisar como Júlio II se apropriou do fruto da prática do mecenato e da instrumentalização do prestígio de Michelangelo para construir a sua fama. Posto que, o historiador da arte galês Michael Baxandall estabelece que uma pintura do século XV era o testemunho de uma relação social (BAXANDALL, 1991, p. 11), e o reinado de Júlio II, localizado temporalmente nos primeiros anos do século XVI, consegue ser para a nossa pesquisa um bom objeto para entendermos a relação simbiótica entre o papa roveresco e Michelangelo. Isso porque, mais que a execução de um projeto iconográfico, a prática da patronagem papal fortalecia a reputação do pontífice ao mesmo tempo em que estar às ordens do mecenas garantia prestígio ao jovem escultor. Além disso, paralelamente a essa teia social, envolvida pela prática do mecenato, Júlio II também tecia sua fama a partir de medidas práticas que envolviam a mobilização de tropas, acordos e êxitos militares, pois entendemos que ele buscava exercitar as suas habilidades em todas as esferas.

Durante o período do cardinalato a fama de Giuliano Della Rovere era a de um *cardeal-condottiere* e um homem de ação, ou seja, um sujeito interessado nos assuntos político-militares do papado. Somado a isso, observamos que depois de cingir a mitra papal sua imagem foi qualificada como colérica, violenta e irascível. Júlio II passou a ser reconhecido como um velho ávido pelos assuntos marciais. Em vista disso, as questões eclesiásticas e os trabalhos mobilizados no campo da arte e da arquitetura ficaram em segundo plano. À vista disso, percebemos que tais elemento são os mais recorrentes nos textos historiográficos que se referem ao reinado juliano. Há ainda um tom biográfico nos textos, despindo a figura roveresca de suas relações sociais, porém tal aspecto se estende para a narrativa dos demais homens que ocuparam o trono de São Pedro.

¹² “Si ya resulta difícil decir cuándo empezó el Renacimiento, resulta prácticamente imposible determinar cuándo acabó. Algunos estudiosos eligen la década de 1520, otros la 1600, 1620, 1630 e incluso más tarde. Siempre es complicado afirmar cuándo un movimiento está llegando a su fin, y esto es doblemente difícil en este caso, al estar implicadas tantas regiones y artes diferentes. ‘Fin’ es una palabra demasiado cortante, demasiado definitiva. Tal vez sería más adecuado utilizar un término más preciso, como ‘desintegración’. La cuestión está en que lo que empezó siendo un movimiento constituido por un número reducido de personas que tenían unos propósitos claros fue perdiendo su unidad a medida que se fue propagando, de manera que con el paso del tiempo cada vez fue más difícil determinar qué o quiénes pertenían a tal movimiento” (BURKE, 1993, p. 83).

No decorrer dos séculos diversos volumes sobre o papado renascentista foram tomando os espaços e as estantes das bibliotecas pelo mundo. Contudo, mesmo que separados geograficamente eles reuniam o mesmo conteúdo sobre esses homens. Em vista disso, citamos alguns exemplos. O teólogo estadunidense John Miley (1813-1895) escreveu entre outras obras, *The History of the Papal States, from their Origin to the Present day*, publicada pela primeira vez, em três volumes, no ano de 1850. Nos livros, o governo dos papas aparece em ordem linear, cronológica e num tom profundamente biográfico. Miley faz referência aos principais eventos políticos que ocorreram durante o período em que cada um dos pontífices ocupou o trono de São Pedro. Destacamos que, no terceiro volume Júlio II aparece como um dos papas responsáveis por fundar o Estado Papal (MILEY, 1850, p. 495), ademais a narrativa se concentra na restauração dos territórios da Igreja e a transformação física da cidade romana.

Entre o final do século XIX e primeira década do século XX foi publicada a obra *History of the city of Rome in the Middle Ages*, organizada pelo historiador medievalista alemão Ferdinand Gregorovius (1821-1891). Baseada em um amplo uso de documentos, visto que ele tinha acesso aos mais importantes arquivos e bibliotecas da Europa, Gregorovius escreveu sobre as transformações políticas, sociais e culturais de Roma entre os anos de 400 e 1534. No fim do sétimo volume e na primeira parte do oitavo volume encontramos informações sobre a trajetória eclesiástica de Giuliano bem como dele como vicário de Cristo, respectivamente. A narrativa destaca a participação do cardeal roveresco nos assuntos papais na segunda metade do século XV, a atuação dele tanto nas ofensivas bem como um articulador dos assuntos de interesse da família Della Rovere. O mesmo tom político e beligerante se repete durante a descrição do pontificado juliano.

O historiador britânico Mandell Creighton (1843-1901) escreveu e publicou, entre 1882 e 1894, a coleção com cinco volumes, chamada *A History of the Papacy. During the period of the Reformation*. O pontificado de Júlio II se concentra nas últimas páginas do terceiro livro e primeira metade do quarto, nessas folhas o historiador reflete sobre as alianças políticas criadas pela Igreja sobre o governo roveresco, além de tratar das questões eclesiásticas de maior vulto. A coleção como um todo se debruça sobre as questões políticas do papado que ocorreram entre o fim do Cativo Babilônico do Papado (1309-1377) e o saque de Roma (1527).

O historiador alemão Ludwig von Pastor (1854-1928) elaborou, a partir de um extenso trabalho documental, uma narrativa sobre as ações dos eclesiásticos no decorrer dos séculos.

Traduzida do alemão para o inglês como *The History of the Popes: from the close of the Middle Ages - Drawn from the secret archives of the Vatican and Other original sources*, os quarenta volumes foram publicados a partir de 1891. No sexto tomo da coleção encontramos referências ao pontificado de Júlio II, mais uma vez a ênfase estava nas questões políticas, deixando pouco espaço para aspectos relacionados a patronagem papal. Tom semelhante identificamos na série de vinte seis livros publicados a partir de 1942 pela Editrice S.A.I.E., intitulada *Storia della Chiesa. Dalle origini fino al giorni nostri*. No décimo quinto exemplar é abordado os eventos políticos que ocorreram durante o pontificado juliano, os assuntos são apresentados respeitando uma ordem cronológica. Assim, a narrativa inicia com a restauração da autoridade pontifícia por Júlio II (1505-1507), depois passa pelas questões que envolveram o Concílio de Pisa (1511), a Santa Liga (1512), o V Concílio de Latrão (1512-1517). Observamos que pouquíssimas páginas são reservadas para a prática do mecenato por Júlio II, somente o tema da reconstrução da basílica de São Pedro, da decoração da Capela Sistina e da encomenda da decoração das *Stanze* são exploradas nesse volume.

Todas essas obras tratam do governo dos vicários de Cristo a partir da reunião de um volume documental genuíno, mas elas não fogem de um modelo cronológico, biográfico e, sobretudo, político. Quase nada se escreve sobre a liderança espiritual desses homens, uma vez que toda a análise está calcada nas ações temporais. Todavia, com a renovação da História Política a partir da década de 1970, o Estado e os “grandes homens” deixaram de ser um objeto de estudo privilegiado e as outras formas assumidas pelo poder galgaram espaço (MEDEIROS, 2017, p. 259), sobretudo em função da ampliação do *corpus* documental e dos referenciais teórico-metodológicos. A História Política tradicional continua chamando a atenção dos historiadores, mas novos problemas de pesquisa galgaram espaço nas últimas décadas. Esse movimento de renovação historiográfica atingiu o governo dos papas produzindo novas reflexões sobre os homens que se sucederam no trono de São Pedro, porque outras formas de poder exercidas por esses sujeitos passaram a ser exploradas pelas pesquisas.

Julius II: the Warrior Pope foi publicado pela primeira vez em 1993. Essa obra foi escrita pela historiadora Christine Shaw, o livro é a primeira biografia sobre Júlio II fundamentada em um amplo aporte documental, ademais seu ineditismo está na recuperação da trajetória eclesiástica antes da eleição papal. Esse diferencial garante a obra uma nova perspectiva sobre a política de Júlio II nos primeiros anos do século XVI. Shaw discute a trajetória de Giuliano Della Rovere após a nomeação cardinalística, a sua atuação no Colégio de Cardeais depois da morte de Sisto IV, o

exílio depois do falecimento do papa Inocêncio VIII (1484-1492) e o envolvimento de Giuliano com a corte francesa e outros poderes europeus. Depois disto, Shaw trata da eleição de Júlio II, as questões políticas relacionadas a Liga de Cambrai e o processo de expulsão dos exércitos franceses, além de abordar outros aspectos sobre o reinado roveresco, como a prática da patronagem ao longo de toda a trajetória eclesiástica. Apesar do título do livro evidenciar a imagem de papa guerreiro, Shaw buscou mostrar, a partir dos documentos, como ela foi construída pelos sujeitos que viveram entre o fim do século XV e primeiros anos do século XVI. Infelizmente o nosso acesso a integralidade do livro ocorreu durante a conclusão deste trabalho, logo o seu conteúdo não será explorado com profundidade no decorrer desta pesquisa. Contudo, outros textos e artigos escritos nas últimas décadas pela historiadora, a respeito da figura de Júlio II, foram incorporados a nossa discussão.

Em 2015 o historiador italiano Massimo Rospocher publicou o livro *Il Papa Guerriero: Giulio II nelle spazio publico europeu*. Mais uma vez a imagem beligerante de Júlio II aparece logo no título da obra, contudo o historiador explora a construção da imagem positiva bem como negativa sobre o pontífice roveresco. Rospocher (2015, p. 12-13) investiga as representações criadas, pelos europeus, na comunicação bem como no imaginário político durante os anos que Júlio II cingiu a mitra papal. Em vista disso, o historiador se valeu de um conjunto documental de notícias e opiniões impressas e manuscritas que circularam em Roma e outras regiões itálicas, além de fontes usadas na campanha anti-juliana e que circularam no reino francês, ao passo que os documentos escritos por sujeitos ingleses também foram interpretados para compreender como a boa imagem do reinado de Júlio II foi elaborada. Ademais, a partir do aporte documental, Rospocher demonstra que a imagem desse papa não foi elaborada somente pelos estratos mais altos, os populares também colaboraram para construir a reputação de Júlio II como o papa guerreiro ou como o segundo Júlio César.

A renovação historiográfica rompeu com a narrativa biográfica e calcada no poder temporal dos papas. Isso porque, a História Política tradicional não se aprofundava na análise de outros poderes, além do coercitivo, para compreender como tais homens formaram os seus governos. Por exemplo, Shaw e, mais recentemente, Rospocher foram além das questões temporais para compreender como Júlio II agiu enquanto foi bispo de Cristo, resgatando o período do seu cardinalato ou então as representações elaboradas a partir das práticas roverescas.

No Brasil, são pouquíssimas as pesquisas historiográficas sobre o pontificado de Júlio II. Até a conclusão dessa dissertação não encontramos muitos estudos nas plataformas indexadoras de periódicos científicos sobre o cardinalato de Giuliano Della Rovere ou sobre as ações desse sujeito como vicário de Cristo. Citamos dois projetos de pesquisa desenvolvidos pela historiadora da arte brasileira Patrícia Dalcanale Meneses, o primeiro foi executado entre 2012 e 2015, intitulado *Arquiteturas do poder: o mecenatismo de Giuliano Della Rovere fora da Itália*. Nesse a historiadora explorou as escolhas arquitetônicas feita pelo cardeal para a revitalização de prédios e outros espaços arquitetônicos fora da Península Itálica, como na França e na Espanha. O segundo projeto ocorreu entre 2015 e 2019, chamado *Cardeais como agentes culturais no Renascimento: o caso da família Della Rovere*. Esse tinha como objetivo recuperar as práticas dos cardeais como difusores da cultura renascentista pelo continente europeu entre o século XV e o século XVI, para isso Meneses analisou diversas peças encomendadas por Giuliano.

Em vista disso, a nossa proposta também busca, a partir de um olhar macro do documento iconográfico, compreender como a prática do mecenato e da fama de Michelangelo foram instrumentalizados por Júlio II, a fim de construir a sua reputação. Logo, temos como fonte principal um recorte do programa iconográfico que decora o teto sistino, executado, entre 1508 e 1512, por Michelangelo. Esse documento pictórico tinha uma técnica particular, a pintura em afresco¹³, essa se diferenciava das realizadas em retábulos, painéis, entre outros suportes. Ademais, tal técnica é antiga e depois de pronta resiste muito bem a passagem do tempo, pois o pigmento em pó é dissolvido em um pouco de água e aplicado sobre uma base de gesso ou de cal ainda úmida (utilizada na parede como um reboco). Dessa maneira:

A técnica do fresco é, com efeito, delicada e exige um grande domínio do ofício, de que Vasari nos dá um exemplo: é preciso “executar num só dia a totalidade do trabalho previsto... esta pintura faz-se sobre a cal ainda fresca, sem descanso, até o acabamento da porção prevista para o dia... as cores postas sobre uma parede húmida produzem um efeito que se modifica quando ela seca...” Ao contrário das outras técnicas (o óleo, a aguada), a pintura a fresco só pode ser retocada a seco – ora “o que foi trabalhado a fresco permanece e o que foi retocado a seco é levado pela esponja molhada” (NÉRET, 2006, p. 38).

¹³ A técnica de pintura foi descrita na obra *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, escrita por Cennino Cennini (1370-1440) nos primeiros anos do século XV. Ao longo dos capítulos Cennini descreve como dar relevo para uma figura com o jogo de luz e sombra, como praticar o desenho com pena, como criar diferentes tonalidades de cor e orienta sobre o uso das cores em um afresco, entre outras questões técnicas. O pintor e arquiteto Giotto di Bondone (1266-1337) foi o primeiro grande mestre que fez uso dessa técnica, e depois dele muitos outros se utilizaram dela para produzir seus projetos iconográficos. Ao passo que, Chastel destaca que “antes do afresco, houve o estuque, o mosaico, as incrustações, e todas essas técnicas continuam a prosperar” (CHASTEL, 1991, p. 07).

As cores eram então absorvidas pela superfície porosa e penetravam no revestimento, desse modo a pintura sobre essa base tinha uma grande durabilidade, sobretudo, se a parede não sofresse com infiltrações, aquecimentos ou umidades constantes. Em vista disso, nosso aporte não pode ser manipulado como os materiais impressos (cartas, processos crimes, inventários, fotografias, jornais, entre outros), dado o local que elas ocupam – para além, claro, da distância geográfica. Contudo, nosso acesso ao afresco foi facilitado com o *upgrade* nos dispositivos de captação de imagem, visto que nos últimos anos alguns museus, entre eles o do Vaticano, disponibilizam no *site* um *tour* virtual.

A partir da geração de imagens em 360° foi possível reconstruir esses ambientes virtualmente, além de torná-los interativos e permitir o nosso acesso à fonte. Em vista disso, podemos manipular esse documento em qualquer momento, desde que haja acesso à *internet*. Além disso, durante o estudo usamos o recurso de *print screen* (quando a função é acionada, esta captura a imagem projetada na tela e copia para a área de transferência), assim temos em nosso dispositivo o registro da fonte. A partir dessa navegação e da captação de imagens criamos um acervo do qual fazemos uso durante o nosso estudo. Como recurso complementar, outras imagens empregadas na nossa análise são retiradas da base de dados do *Web Gallery of Art*, pois além da possibilidade de *download* – em boa resolução –, o *site* também oferece breves biografias sobre os artistas, além de informações das obras como: dimensão, suporte, local de exposição, entre outros aspectos.

Michelangelo cobriu o céu estrelado feito pelo pintor Pier Matteo d'Amelia (1445-1508) com um complexo arranjo figurativo organizado por falsos arcos e arquitraves, chamadas de *finto marmo* (pintura imitando mármore). “Este complexo figural-arquitetônico percorre a totalidade da abóboda e serve de moldura e sustentação às nove cenas que se sucedem em dois formatos no alto da abóboda” (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 392). Esses elementos arquitetônicos ajudam a dar ordem ao intrincado conjunto de estátuas, relevos em bronze, cenas e personagens bíblicos. No centro do afresco, o jovem escultor representou nove cenas do Gênesis, flanqueadas por vinte *ignudi*¹⁴, mais cinco Sibilas e sete Profetas. Nas *vele* e nas lunetas outras figuras bíblicas e os ancestrais de Cristo foram pintados.

O programa iconográfico rompeu com algumas tradições figurativas, como veremos no segundo capítulo, ademais há uma ausência de perspectiva única, inexistente um ponto fixo – dado o

¹⁴ *Ignudi* são figuras masculinas, representadas, habitualmente, nuas. *Ignudi* é o plural de *Ignudo*, a palavra é um adjetivo do vocabulário italiano, que traduzido quer dizer nu. Nas artes, sobretudo, renascentistas, esses homens são representados com um porte físico idealizado, atlético, jovem e imberbe.

número de nichos e figuras –, e não há uma prioridade ontológica do espaço sobre as figuras (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 395). Michelangelo pintou, a contragosto, corpos desnudos que se movem em todas as direções, gesticulam e se expressam diante dos observadores. Deus se move de modo enérgico, suas criaturas se destacam pela musculatura robusta e poses heroicas, pouco da natureza aparece nas cenas porque os corpos masculinos e femininos contam como tudo começou e de que maneira a justiça foi feita nos primeiros tempos. Esses elementos figurativos serão analisados com profundidade no decorrer do segundo capítulo desta dissertação.

Além da compreensão do afresco sistino, faremos o uso de um aporte documental auxiliar, por isso selecionamos três livros escritos e publicados nas primeiras décadas do século XVI. Uma das obras foi redigida pelo florentino Francesco Guicciardini (1473-1541), intitulada *Storia d'Italia*. A publicação foi dividida em diversos livros e organizada em capítulos, nela Guicciardini mostra como aconteceram os eventos político-militares pelo território itálico entre os anos de 1492 e 1534, o ponto de partida para a narrativa do florentino foi a morte do príncipe Lorenzo de Medici (1449-1492). A partir de uma apreciação *a priori* do documento decidimos utilizar somente os capítulos que abrangem o período entre 1508 e 1512, ou seja, a segunda parte do pontificado de Júlio II. Essa opção se deu porque corresponde ao tempo de estadia de Michelangelo em Roma. Ademais dada a extensão daquela obra optamos por um recorte exequível com a duração desse estudo. Desse modo, delimitamos entre: o Livro sétimo (do Capítulo V ao Capítulo XIII), o Livro oitavo (do Capítulo I ao Capítulo VI), o Livro nono (do Capítulo I ao Capítulo XVIII) e o Livro décimo (do Capítulo I ao Capítulo XVI). Além disso, nós decidimos pela leitura de uma versão em língua italiana editada pela historiadora Silvana Seidel Menchi, que integra a série *Letteratura italiana*, publicado pela Einaudi, isso porque a publicação se esmera para preservar o mesmo tom que o documento original. Além disso, temos acesso a versão em formato PDF (*Portable Document Format*) desse documento.

A outra fonte auxiliar foi escrita por Maquiavel e intitulada postumamente como *O Príncipe*. O livro, publicado pela primeira vez em 1532, pode ser classificado como do gênero espelho de príncipe, ao passo que foi dedicado a Lorenzo de Medici. Segundo o historiador francês Jean-Jacques Chevallier, a obra reflete sobre “a essência dos principados, de quantas espécies podem ser, como são conquistados, conservados e por que se perdem” (CHEVALLIER, 1999, p. 23). Ao longo dos capítulos, Maquiavel orientou de que maneira o governante deveria agir para

conservar o seu poder, para tanto o humanista cita como alguns homens agiram para manter o principado eclesiástico e a autoridade, entre eles, Júlio II. Isso porque, esse papa almejava recuperar diversos territórios da Igreja que haviam sido tomados no decurso do reinado de seus antecessores. Desde a sua primeira impressão foram escritos milhares de textos comentando a obra de Maquiavel, diversas traduções do *O Príncipe* foram lançadas, mas para o nosso estudo optamos por uma edição lançada pela Editora Escala, integrando a *Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal*, isso porque temos acesso ao livro físico, o que facilita a consulta ao documento. Também consultamos a edição traduzida por Maria Júlia Goldwasser e publicada pela Martins Fontes, porque a nosso ver a transposição para a língua portuguesa adapta de maneira satisfatória os termos e o vocabulário do século XVI.

A nossa terceira fonte auxiliar foi escrita pelo arquiteto e pintor Giorgio Vasari (1511-1574), chamada *Vida de Michelangelo Buonarroti: florentino, pintor, escultor e arquiteto* (*Vita di Michelangelo Buonarroti Fiorentino. Pittore, Scultore et Architetto*, no original), publicada pela primeira vez em 1550, posteriormente, reeditada e lançada de novo em 1568. Esse relato biográfico sobre a vida de Michelangelo integra o livro *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori, scritte da M. Giorgio Vasari... di nuovo dal Medesimo riviste et ampliate, com I Ritratti loro, et con l'aggiunta dele Vite de' Vivi et de' Morti, dall'anno 1550, infino al 1567. Com tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de'luoghi ou'elle sono*. Para o nosso estudo vamos usar a edição traduzida e comentada pelo historiador da arte brasileiro Luiz Marques, que se baseou na análise da edição vasariana lançada em 1568. Sabemos que entre as edições, precisamente em 1553, o pintor Ascanio Condivi (1525-1574) escreveu o seu relato biográfico sobre Michelangelo, Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 44) pondera que essa obra não era uma resposta do artista para Vasari, mas a oportunidade de aquele explicar, completar lacunas e corrigir algumas informações. Contudo, não vamos incorporar esse documento escrito por Condivi a nossa pesquisa dado o volume de material balizado e o período de tempo disponível para o andamento do estudo.

Sabemos que há um tom eloquente na obra vasariana. Marques mostra que isso acontece porque:

[...] Vasari colocará Michelangelo fora da história, em parte para poder nele fundar a história da arte, mas em parte também porque o biógrafo parece consciente de que a arte de seu amigo apontava para um horizonte situado muito além da recepção adversa que começava então a se desenhar (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 17).

Logo, a opção por esse documento lançado pela Editora Unicamp se deu em função do esmerado trabalho de Marques, isso porque foi construído ao longo de 20 anos. Além da tradução para o português da fonte, Marques ainda escreveu centenas de notas explicativas que reconstróem o cenário em que o artista viveu, cotejando o documento vasariano com outras fontes produzidas no século XV e no século XVI, além da vasta bibliografia fomentada posteriormente. O relato sobre a vida de Michelangelo ajudará no entendimento da relação entre o artista e o mecenas, assim temos a oportunidade de compreender como um artista vislumbrava a relação entre um de seus pares com o mecenas. Além disso, o relato de Vasari auxiliará na interpretação do afresco sistino.

Para mais, informamos que não vamos fazer uma exegese bíblica, mas alguns livros do Antigo e do Novo Testamento serão usados no decurso desse estudo como uma fonte auxiliar, pois na abóboda sistina homens e mulheres encenam algumas passagens das Escrituras. Tomamos para esse estudo uma versão física da Bíblia Sagrada publicada pela Editora Paulus, pois temos a versão impressa da obra, além disso já utilizamos esse exemplar em pesquisas anteriores. Observamos que no decorrer da nossa análise ainda cotejamos nossa reflexão com um aporte pictórico auxiliar, para tanto citamos: *As Tentações de Cristo* (1481-1482) e *Punição de Coré, Datã e Abirão* (1481-1482), afrescos executados por Sandro Botticelli (1445-1510) e encomendados por Sisto IV para as paredes norte e sul da Capela Sistina. *A Ascensão de Cristo e os anjos tocando* (1475-1480) e *Sisto IV nomeia Bartolomeo Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano* (c. 1477), encomendados por membros da família Della Rovere ao artista Melozzo da Forlì (1438-1494), na segunda metade do século XV. Citamos também fonte pictórica chamada *Entrega das Chaves* (1481-1482), executada pelo artista Pietro Perugino (1446-1523) numa das paredes da capela. Há ainda duas obras encomendadas ao artista Rafael Sanzio, uma delas integra o ciclo decorativo da *Stanza Della Segnatura*, chamada *Escola de Atenas* (c. 1509), a outra se refere a pintura do retrato de Júlio II (1511-1512). Para mais, listamos outros documentos, como: um dos painéis fundidos em bronze, intitulado *Criação* que integra a decoração da porta oriental do batistério florentino, feito pelo escultor e fundidor em metal, Lorenzo Ghiberti (1378-1455). As peças escultóricas de *Apolo* e de *Laocoonte*, ambas descobertas em Roma entre o fim do século XV e primeiros anos da década de 1500. Por fim, há a visão geral do mausoléu de Júlio II, isso porque a escultura de Moisés ocupa uma posição central nesse arranjo arquitetônico.

A partir desse aporte documental primário e auxiliar, o aspecto fundamental do nosso estudo será analisar de que maneira Júlio II se apropriou do produto gerado pela prática do

mecenato e da fama de Michelangelo para construir a sua reputação. Para tanto, vamos nos apropriar de um conceito da corrente historiográfica da Nova História Cultural e uma reflexão lavrada pelo historiador francês Roger Chartier. Na qual:

Trabalhando sobre lutas de representações, cujo o objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido” constitutivo de sua identidade (CHARTIER, 2002, p. 73).

A partir da luta de representações colocaremos o papado de Júlio II em uma nova perspectiva. O aporte documental pictórico cotejado com o auxiliar vai contribuir para que tomemos conhecimento de quais estratégias Júlio II se valeu para trilhar seu caminho e alcançar a fama. Para mais, os conceitos de prática e de discurso, caros para Nova História Cultural e espinhas dorsais da discussão de Chartier se farão presentes no decurso dessa dissertação.

Frisamos ainda que:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. *As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.* Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990, p. 17, grifo nosso).

Apesar da versatilidade das ações de Júlio II, seus contemporâneos produziram outras representações sobre o seu pontificado que se perpetuaram no decurso dos séculos e reverberaram em parte da historiografia. Pois, como menciona Chartier, as representações estão sempre em concorrência ou disputadas por diferentes poderes, logo o aporte documental não deve servir como um fio condutor para atingir uma verdade, contudo serão percebidos como objetos carregados de construções políticas e culturais imersas em uma rede social complexa, que não atente somente a

vontade de um personagem. Chartier fez uma de suas ponderações a partir da reflexão de um sociólogo francês, ao passo que ela vai ao encontro do que compreendemos. Por isso, citamos:

Como ressalta Pierre Bourdieu, “a *representação* que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente por meio de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social. [...]” As lutas de representações são assim entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem (CHARTIER, 2011, p. 22).

Para mais, nossa proposta metodológica está em harmonia com o nosso aporte documental principal, pois vamos nos apropriar das etapas de análise elaboradas pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Em um ensaio publicado a primeira vez no ano de 1939, Panofsky denominava como *Iconografia* o ramo da História da Arte dedicado ao estudo do significado da obra de arte. Anos depois, em 1955, o historiador publicou novamente sua proposta metodológica a partir de um estudo interpretativo tripartite. Em vista disso, apresentamos agora os níveis de compreensão da imagem: o primeiro se chama descrição *Pré-Iconográfica (Tema Primário ou Natural)*, subdividido em *Factual* e *Expressional*, quando são identificados as formas, o cenário, os gestos e os motivos artísticos da fonte pictórica analisada. O caráter *Factual* corresponde a identificação de “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante” (PANOFSKY, 1991, p. 50). O aspecto *Expressional* diz respeito a “percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (PANOFSKY, 1991, p. 50).

No segundo nível, chamado *Iconográfico (Secundário ou Convencional)*, se descrevem e se identificam os objetos, os atributos, entre outros aspectos formais presentes no arranjo iconográfico. Nesse momento “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos” (PANOFSKY, 1991, p. 50). No decorrer da sua orientação Panofsky salientou que “é obvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos” (PANOFSKY, 1991, p. 51).

O terceiro nível engloba a análise *Iconológica* onde se busca na obra de arte os significados intrínsecos e “é aprendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1991, p. 52). Desse modo, este último nível vai ao encontro do viés da nova História Cultural que “tal como a entendemos, tem

por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1988, p. 16-17).

Os três níveis são direcionados a análise interna das fontes pictóricas. Somado a isso, a proposta metodológica tem um caráter instrumental, pois na prática as fases descritivas das imagens acontecem concomitantemente com a análise iconológica, sem gerar prejuízos ao estudo. Isso porque, apresentar todas as etapas no texto tornaria a leitura enfadonha. Ademais, um programa pictórico não está restrito aos seus contornos, logo a proposta de observação das imagens construída pelo historiador e medievalista francês Jérôme Baschet foi incorporada à análise iconográfica e iconológica da fonte, a fim de afastar da interpretação do nosso documento pictórico o caráter de análise interna que o método proposto por Panofsky evoca.

Baschet reflete sobre a imagem-objeto, ou seja, o lugar do programa iconográfico no espaço. Mesmo que a reflexão do historiador seja calcada em peças artísticas produzidas durante o medievo, achamos pertinente estender essa análise para o movimento renascentista, dado que esse acomoda no fazer artístico práticas da Idade Média com práticas particulares do século XVI. No livro *L'iconographie médiévale* encontramos uma boa síntese daquele conceito:

Enfim, as imagens-objetos *são produtoras de sentidos ativos*, ligados a objetos, lugares, situações, aos quais ajudam a dar sentido: é tornando visível a ordem do mundo dentro da qual os gestos e as práticas encontram seu lugar, por transportarem um sentido de lugares e atos sociais que imbuem de sua presença colorida, objetiva e sensível, material e significativa, que as imagens-objeto da Idade Média assumem uma parte singular de sua eficácia¹⁵ (BASCHET, 2013, p. 47, tradução nossa).

Logo, mais que análise da imagem por seus atributos, componentes, personagens, gestos, composição, entre outras variantes, entendemos que há necessidade de estabelecer uma relação da imagem com o espaço e a sua localização no ambiente, até mesmo o seu diálogo com os demais afrescos, por exemplo. Panofsky alerta que, “a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica [...]” (PANOFSKY, 1991, p. 54). Para mais, se faz necessário também construir uma interpretação calcada na relação social do artista

¹⁵ “*Enfin, les images-objets sont productrices de significations actives, attachées à des objets, des lieux, des situations, auxquels elles contribuent à donner sens: c’est en rendant visible l’ordre du monde au sein duquel gestes et pratiques trouvent leur place, en portant le sens des lieux et des actes sociaux qu’elles imprègnent de leur présence colorée, objective et sensible, matérielle et signifiante, que les images-objets du Moyen Âge assument une part singulière de leur efficacité*” (BASCHET, 2013, p. 47).

e o mecenas. Visto que, nossa pesquisa pensa no sentido político da fonte pictórica patrocinada por Júlio II, não nos interessa avaliar somente os aspectos plásticos e formais. As relações construídas entre o mecenas e o jovem escultor, levando em consideração os anseios particulares de Michelangelo, também são especiais para o nosso estudo.

Ademais, Panofsky escreveu:

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação (PANOFSKY, 1991, p. 63).

Inclusive, para não sermos negligentes e incorreremos no erro de analisarmos a fonte pictórica como *zeitgeist* (espírito de época) ou ainda ficarmos restritos a uma análise interna do afresco precisamos inseri-la em um plano mais amplo. Pois, segundo o historiador francês Antoine Prost:

[...] o historiador que pretende reconstruir as representações constitutivas de um grupo social é levado a privilegiar certos objetos de estudos que requerem métodos de análise específicos. A atenção centra-se nas produções simbólicas do grupo e, em primeiro lugar, nos discursos que faz. Ou antes, nos seus discursos enquanto produções simbólicas. O que, com efeito, muda é mesmo o objecto de estudo – o historiador sempre trabalhou e trabalhará ainda durante muito tempo sobre textos, mesmo apelando a outras fontes – que o ângulo sob a qual ele é considerado (PROST, 1998, p. 129).

Para mais, essa pesquisa foi admitida no Programa de Pós-Graduação em História, inserido na Linha de Pesquisa Fronteira, Política e Sociedade, que engloba estudos fundamentados na análise de processos políticos, sociais e culturais, com ênfase nas relações de fronteira. Tal elemento é dotado de uma vasta gama de sentidos, contudo para esse estudo nos associamos a reflexão de fronteira elaborada pela historiadora espanhola Cristina S. Graiño. Ainda que o seu estudo seja direcionado a formação das fronteiras sociais, políticas e mentais durante o medievo, achamos oportuno estender a sua compreensão de fronteira para o movimento renascentista – pois, não houve um corte abrupto entre ambos (DELUMEAU, 1984, p. 37).

Desse modo, segundo Graiño as fronteiras não são somente políticas, há elementos de exclusão entre as pessoas que são até maiores que essas questões (GRAIÑO, 1999, p. 1488). A historiadora ainda escreve que “[...] o conceito de fronteira é algo que está continuamente presente

em todas as sociedades. [...] As fronteiras políticas coexistem, se sobrepõem ou rejeitam as fronteiras sociais, mentais e de gênero”¹⁶ (GRAIÑO, 1999, p. 1488, tradução nossa). Compreendemos que essa proposta de fronteira contribui para o desenvolvimento da nossa dissertação, pois Júlio II estava imbuído na reconstrução das fronteiras políticas do principado eclesiástico. Para tanto, o papa mobilizou alianças com outros monarcas europeus e fomentou diversas ofensivas militares a fim de recuperar alguns territórios, como a Romagna, Parma, Piacenza e Reggio Emilia (DUFFY, 1998, p. 147).

Contudo, Júlio II ainda estabeleceu outras fronteiras a partir da prática do mecenato e com a destinação de parte do tesouro na revitalização de Roma. Em vista disso, as transformações urbanas promovidas pelo pontífice roversco vão de encontro com as mudanças promovidas por seus antecessores e sucessores, em um momento em que os homens se colocaram a planejar novas ruas e novas peças arquitetônicas a fim de perpetuarem seus nomes (DUFFY, 1998, p. 133). Ademais, a encomenda do afresco para a abóboda sistina criou novas fronteiras para a pintura renascentista, pois o jovem escultor rompeu com algumas tradições figurativas tanto no momento de organizar as cenas no espaço bem como no momento de representar alguns temas bíblicos.

Em relação à organização desta dissertação, a mesma foi dividida em dois capítulos. No primeiro, abordamos a trajetória eclesiástica de Giuliano Della Rovere depois de ser nomeado cardeal por Sisto IV. Analisamos seu comportamento durante algumas situações ofensivas e como ele procedeu como mecenas durante os anos que usou a mozeta escarlata. Destacamos ainda como esse homem agiu depois da morte de seu tio e qual foi a sua caminhada até o conclave realizado no primeiro dia de novembro de 1503. Esses aspectos nos ajudam a compreender como foi a atuação de Giuliano antes de ser consagrado papa e como as suas estratégias frutificaram durante a primeira década de 1500.

No segundo capítulo, nos dedicamos ao estudo da relação de Júlio II com o jovem escultor, Michelangelo, durante a execução da encomenda do afresco sistino. Ao longo das páginas desenvolvemos do programa iconográfico representado na abóboda da capela, contudo não nos limitamos as descrições formais e estéticas, abordamos também como se deu o envolvimento de outros sujeitos na elaboração do programa iconográfico e quais as referências foram incorporadas a criação do mural religioso. Além disso, exploramos como Michelangelo instrumentalizou tal

¹⁶ “[...] *el concepto frontera es algo que continuamente está presente en todas las sociedades. [...] Las fronteras políticas conviven, se solapan o se rechazan con fronteras sociales, mentales y de género*” (GRAIÑO, 1999, p. 1488).

projeto para construir a sua reputação e como Júlio II também operacionalizou esta situação para alcançar a fama, a honra e a glória. Diante disso, passamos a discussão do primeiro capítulo em que tratamos da carreira eclesiástica de Giuliano Della Rovere até a sua consagração como bispo de Cristo.

1. PRIMEIRO ATO ROVERESCO: A TRANSIÇÃO DO CARDEAL PARA O PAPA

Muitos livros sobre o papado se fixam na descrição genérica de eventos conduzidos por homens que se sucederam a frente de um poder que nunca foi hereditário¹⁷. Essas narrativas fundamentadas em uma sucessão linear, cronológica e, principalmente, biográfica transformaram tal processo em algo vazio, invisibilizando um conjunto heterogêneo de relações sociais ao qual a corte papal sempre esteve mergulhada no decorrer dos séculos, isso ocorreu por razões historiográficas, documentais e de outras naturezas. Na esteira desse entendimento, destacamos que há também uma farta bibliografia especulativa sobre a atuação dos papas no decorrer dos séculos¹⁸.

Durante seu governo, o papa Júlio II foi estigmatizado pelas práticas bélicas e a natureza irascível na mesma intensidade que foi aclamado como o segundo Júlio César (TEMPLE, 2011, p. 266). O historiador australiano Nicholas Temple (2011, p. 266) observa que o papa roveresco também foi igualado ao rei Salomão pelo entusiasmo e ambição demonstrados no momento de reconstruir a basílica de São Pedro. Para mais, Júlio II também foi equiparado a figura de Moisés

¹⁷ Nos primeiros séculos se faziam papas de diversas maneiras, ou seja, a partir da contagem de votos das assembleias – formada por laicos e eclesiásticos –, aclamação durante os funerais dos predecessores, nomeações, entre outros meios (DUFFY, 1998, p. 92). Após o sínodo de Latrão, em abril de 1059, convocado pelo pontífice Nicolau II (1058-1061), a escolha dos bispos de Cristo passou a ser, paulatinamente, limitada aos cardeais, ademais tal artifício era uma maneira de excluir a participação dos leigos do processo (DUFFY, 1998, p. 92).

¹⁸ Durante a escrita do projeto de pesquisa observamos que a História dos Papas é envolvida por sensacionalismos, seja sobre o governo desses homens durante a Idade Média bem como no decorrer do movimento renascentista. Algumas representações foram construídas pelos contemporâneos aos eventos e registradas nos documentos, outras imagens foram elaboradas no avançar dos séculos e muitas permanecem como verdades até os nossos dias. A historiografia e, especialmente, a indústria do entretenimento (séries televisivas, romances, documentários, filmes, entre outros meios) alimentaram a reputação, boa ou ruim, de alguns pontífices. Em vista disso, uns sujeitos passam despercebidos, enquanto outros se tornam protagonistas absolutos, exaltando, sobretudo, as condutas mais excepcionais. Gostaríamos de mencionar alguns exemplares com conteúdo calcado na especulação, como o livro chamado *A História Secreta dos Papas. Vício, assassinato e corrupção no Vaticano*, escrito por Brenda Ralph Lewis. A narrativa de Lewis se prede a eventos escandalosos como o *Synodus Horrenda* ou Sínodo do Cadáver e o reinado dos Borgias, entre o fim do século XV e primeiros anos do século XVI. Mencionamos ainda o título *Papas Perversos*, do historiador Eric R. Chamberlin, essa obra disserta sobre alguns vicários de Cristo e suas práticas, atribuindo alguns adjetivos, como de “degenerado” para Rodrigo Borgia, que tomou o nome papal de Alexandre VI. Além da farta bibliografia que aponta nesse sentido, há ainda as listas na *internet* com temas que vão desde “os piores papas da história”, “os papas mais importantes da história”, “os 10 piores papas da história” entre outras, vale ressaltar que em muitas destas encontramos o nome de Júlio II. Por fim, citamos como exemplo uma matéria do *site UOL*, publicada em fevereiro de 2014, intitulada como: *Hoje na História: 1513 – Morre o papa Júlio II, “terrível” patrão de Michelângelo*, o texto menciona a influência política construída por Giuliano Della Rovere após a sua nomeação como cardeal, destaca também que Júlio II se sentia mais confortável vestindo uma armadura do que a mitra papal e que aquele homem usou os recursos da Igreja para beneficiar os humanistas e os artistas, pois seu interesse pelos dogmas da Igreja era menor. O jornalista Max Altman (1937-2016), autor do conteúdo, ainda alude que o pontífice tinha filhas, que foram arranjadas em bons casamentos.

pela capacidade de legislar e conduzir seu povo. Apolo, o deus das artes, também teve as suas ações igualadas as do pontífice, em função da patronagem de artista e humanistas. Logo, “ao ser retratado sob o aspecto dessas figuras heroicas e deuses, o pontífice Juliano se torna uma confluência de atributos humanos e divinos, dos quais emanam as fortunas de uma Idade de Ouro iminente”¹⁹ (TEMPLE, 2011, p. 267, tradução nossa).

Mesmo que este papa tenha ocupado o trono de São Pedro por pouco menos de uma década, foram construídas diversas imagens. Alguns homens da mesma geração de Júlio II se referiam a ele como *il terribile* (DUFFY, 1998, p. 147). O teólogo e monge Martinho Lutero (1483-1546) se referiu ao papa como *den Blutseufer Julium*, que traduzido quer dizer *Júlio, o vampiro* (LENZENWEGER, 2006, p. 155). “Erasmus [de Roterdã] odiava o Júlio beligerante e mundano, que representava tudo quanto, em sua opinião, um padre não devia ser” (DUFFY, 1998, p. 152). Em vista disso, após a morte do pontífice, o humanista neerlandês Erasmo de Roterdã (1466-1536) escreveu e publicou, em 1517, um texto satírico, chamado *Julius Exclusus*, acusando a figura juliana de ter perpetrado diversos atos marciais e violentos. Outros bispos de Cristo também foram rotulados. Leão X, por exemplo, foi acusado de organizar festas faustosas e exacerbar a prática da sodomia, ao passo que o reinado de Alexandre VI (1492-1503) foi caracterizado pela ode a luxúria e promiscuidade. Contudo, tais atributos deveriam ser rastreados a fim de identificar quem foi(foram) o(s) emissor(es) ou qual era o contexto ou evento que deu origem ao julgamento de valor, ou seja, a nosso ver é necessário refazer as teias sociais, retirando o tom *sui generis* dos pontífices.

Em todo o caso, se despreza ou se invisibiliza as relações sociais as quais estavam imersos esses papas, dado que além dos simpatizantes, haviam também os adversários que teciam nos bastidores diferentes narrativas. Ademais, se ignora as diversas articulações que essas figuras promoveram durante o tempo que vestiram a mozeta escarlate. O tom beligerante de alguns atos roverescos eram fruto de suas ambições: ampliar a autoridade papal e restaurar os territórios pontifícios. Dessa maneira, para atingir tais objetivos ele tomou medidas práticas, como o incremento dos exércitos a partir da retirada de recursos do tesouro da igreja e impeliu pessoalmente assuntos marciais, além de promover alianças como monarcas e imperadores para assegurar o sucesso das suas ofensivas.

¹⁹ “In being portrayed in the guise of these heroic figures and gods, the Julian pontiff becomes a confluence of human and divine attributes, from which emanate the fortunes of an imminent Golden Age” (TEMPLE, 2011, p. 267).

Júlio II ainda mobilizou grandes valores para concretizar programas iconográficos de grande vulto, para tanto chamou à Roma sujeitos como Michelangelo e Rafael Sanzio, além de outros artistas responsáveis pela execução de projetos figurativos menores. O pontífice ainda investiu na transformação da paisagem urbana de Roma, seja por meio da reconstrução de espaços ou pela construção de vias, prédios, pontes, entre outros conjuntos arquitetônicos. Porém, tais posicionamentos são continuidades de práticas arroladas durante o cardinalato, isso porque nesse intervalo de tempo diversas obras de arte foram encomendadas, espaços públicos foram transformados e ataques contra reinos e regiões foram promovidos, contudo com menor intensidade dado o acesso aos recursos, por exemplo. Portanto, nesse capítulo vamos trabalhar para reconstruir uma parte da trajetória eclesiástica de Giuliano Della Rovere, antes do conclave que o elegeu. Além disso, vamos explorar as relações sociais que viabilizaram seu amadurecimento tanto na esfera político-militar bem como na esfera cultural, nesse caso, a partir da prática do mecenato.

1.1 GIULIANO DELLA ROVERE: O CARDINALATO E AS ARMAS

Com o fim do Grande Cisma do Ocidente²⁰ (1378-1417) o papa e a sua corte retornaram em definitivo para Roma. Porém, o prestígio desses homens era pífio e em termos políticos, além disso o papado rapidamente se viu extremamente enfraquecido. Logo, “os papas restaurados do século XV já não eram os árbitros incontestados das nações e tiveram de lutar na medida de suas forças para recobrar e manter o núcleo do Estado papal” (DUFFY, 1998, p. 132). Em vista disso,

²⁰ Durante o século XIV os papas se retiraram de Roma e se estabeleceram em Avinhão, ao sul do reino francês. Tal mudança era uma resposta a efervescência política que ocorria nos domínios itálicos e que ameaçavam a integridade tanto do papa bem como dos cardeais. Diante deste cenário, observamos que o Grande Cisma do Ocidente foi um produto da fragilidade política gerada pelo Cativo da Babilônia do papado (1309-1377), momento em que os papas ficaram reféns da autoridade francesa (DUFFY, 1998, p. 122-123). Durante essas décadas em que a corte e o centro administrativo da Igreja ficaram estabelecidos naquele território, o centro da península ficou desprotegido e na mão de poucos eclesiásticos que permaneceram na região. Essa negligência para com a cidade romana não se deu somente pela ausência do papa, pois havia um predomínio de franceses nos altos cargos da Cúria. Duffy (1998, p. 123-124) escreveu que o papado foi “colonizado” no curso do longo exílio na França e acabou se tornando francês, tanto que os papas desse período de algum modo eram franceses, ademais dos 134 cardeais, 112 homens eram daquele território ou da região próxima de Languedoc. Em vista disso, as questões políticas itálicas deixaram de ser interessantes para o Clero, ao passo que Gish (2019, p. 187) ponderou que o afastamento desses homens da política romana repercutiu de modo negativo na região, pois Roma se tornou uma cidade em ruínas, os prédios e a sua infraestrutura se deterioraram e os cidadãos foram abandonados. Ademais, o vácuo de poder deixado pelo bispo de Cristo permitiu que as Repúblicas e as grandes famílias itálicas reorganizassem seus poderes a fim de atender aos seus interesses, outras casas aproveitaram a oportunidade para dar cabo de diversas *vendetta*. O tesouro da Igreja também sofreu com a descentralização, porque os papas gastavam parte dos recursos com guerras à distância para conservar o patrimônio romano (DUFFY, 1998, p. 125).

nas décadas seguintes se acentuaram as preocupações excessivamente temporais, pois o clero tentou com maior ou menor intensidade centralizar novamente o poder na cidade romana. Esse comportamento repercutiu entre os renascentistas, mas ecoa até hoje nos textos historiográficos, para tanto citamos a ponderação feita por Delumeau.

[...] Sisto IV deixa urdir a conjura dos Pazzi; Inocêncio VIII convida a mais alta nobreza italiana para o casamento de seu filho; Alexandre VI, papa simoníaco e por este motivo vilipendiado por Savonarola, cobre com a sua autoridade os crimes e a ambição de seu filho César; Júlio II, “velho decrépito”, dedica, apesar disso, à guerra um ardor de jovem. O seu sucessor, Leão X, e mais pacífico, mas tem uma grande paixão pelo teatro (DELUMEAU, 1994, p. 125).

Desse excerto, vamos nos ater somente ao reinado de Sisto IV e Júlio II, visto que a carreira eclesiástica do segundo, decorre diretamente da consagração papal do primeiro. Francesco Della Rovere iniciou os estudos na Ordem Franciscana e por ser um notável teólogo e professor foi, em 1467, nomeado cardeal pelo papa Paulo II (1464-1471). Em seguida, durante o seu primeiro conclave, em agosto de 1471, Della Rovere foi eleito papa, adotando o nome de Sisto IV. Em dezembro do mesmo ano, já com a mitra papal, esse homem tomou uma de suas primeiras medidas políticas, nomeou cardeal dois familiares²¹, Pietro Riario (1445-1474) e Giuliano Della Rovere.

O primeiro teve uma carreira eclesiástica curta, mas Chambers (2006, p. 79) aponta que a morte prematura de Pietro em 1474 deixou espaço para o ambicioso irmão Girolamo, para o qual o cardeal havia negociado a compra de Ímola e um casamento arranjado com Caterina Sforza (1462-1509). Enquanto o cardeal Riario tentou impor uma política de conciliação e pacificação (CHAMBERS, 2006, p. 79), Giuliano Della Rovere entendia que a força era um instrumento político mais eficiente, ao passo que essa conduta podia ser um reflexo da amizade com o *condotierre e signore*, Giovanni Della Rovere²² (1457-1501). Ademais, Sisto IV honrou outros

²¹ Tal prática foi amplamente usada pelos vicários de Cristo, em vista disso Gregorovius (2010, p. 245-146) escreveu que os sobrinhos do papa eram um símbolo da soberania territorial pessoal do papado, além de um instrumento para o governo temporal daqueles homens, dada a confiança que os unia. Ainda segundo o historiador, a prática do nepotismo cobriu uma fraqueza, pois o pontificado não é um poder hereditário, logo a nomeação desses homens era um dispositivo com o qual o bispo de Cristo podia contar para amenizar as tensões no interior do Colégio de Cardeais. Ademais, sobre essa prática o historiador Kai-Ke (1983, p. 102) escreveu que os altos dignitários da Igreja eram, em muitos casos, escolhidos por suas habilidades, mas alguns homens ponderavam sobre quais eram os bônus e os ônus de tais indicações, enquanto que em outros casos os critérios eram riqueza, família e conexão política.

²² Giovanni foi educado na corte de Federico di Montefeltro (CHAMBERS, 2006, p. 79), posteriormente, seu casamento foi arranjado com uma segunda filha desse patriarca, tanto que em 1472 os acertos já estavam adiantados e tinham o apoio de Giuliano Della Rovere. Somado a isso, durante o noivado do casal, em outubro de 1474, o papa concedeu a Giovanni os vicariatos de Senigallia, Mondavio e Mondolfo (CLOUGH, 1996, p. 42). O casamento

membros da família Della Rovere com títulos ou bons casamentos, ampliando as alianças políticas dessa linhagem até então sem expressão no cenário romano.

Durante o pontificado do tio, o cardeal Giuliano acumulou diversos benefícios e cargos, como arcebispo de Avinhão e de Bolonha, bispo de Lausanne, Coutances, Menda, Ostia, Velletri e abade de Nonantola e Grottaferrata, além de vantagens menores (DUFFY, 1998, p. 148). Gregorovius cita ainda outros bispados como Carpentras, Verdun, Lausanne, Viviers, Albano, Sabina (GREGOROVIVUS, 1902, p. 18), o que demonstra a autoridade que Giuliano conseguiu acumular como cardeal. Somado a isso, a sua nomeação também garantia para Sisto IV um incremento a sua base aliada dentro do colégio de cardeais (MENESES, 2013, p. 192). Ao longo de todo o movimento renascentista, o nepotismo foi amplamente empregado, pois servia como tática de enfraquecimento institucional do colégio de cardeais (RUST, 2015, p. 178). Logo, percebemos que a promoção da família tinha vários propósitos, como aumentar a influência política dentro do colégio de cardeais, facilitar a aprovação de projetos de todos os tipos, ademais permitia que se acumulassem riquezas e poder.

A prática do nepotismo para os Della Rovere, assim como foi para a linhagem dos Bórgia – Calisto III (1455-1458) e Alexandre VI –, dos Piccolomini – Pio II (1458-1464) e Pio III (1503) –, e dos Medici – Leão X e Clemente VII (1523-1534) –, permitiu que uma mesma família ocupasse o Trono de São Pedro mais de uma vez²³. Outra prática corrupta usada amplamente pelos papas renascentistas, especialmente, a partir do papado de Sisto IV, foi a venda de cargos políticos e eclesiásticos, a simonia. Tal artifício foi usado como meio para reforçar a autoridade do papa em exercício e garantir a longevidade de diversas alianças políticas²⁴.

aconteceu em 1478, na época Giovanni, além de ser *condottiere*, também já gozava do título de prefeito de Roma, além dos vicariatos dados por Sisto IV. Após contrair uma doença, faleceu em 1501 (CLOUGH, 1996, p. 48-49).

²³ Apontamos ainda outra particularidade do papado renascentista, o predomínio de figuras itálicas. Essas ocuparam o trono de São Pedro, sobretudo depois de um período de hegemonia de indivíduos franceses. O historiador Charles L. Stinger (1998, p. 94) menciona que doze pontífices haviam nascido em regiões itálicas, por exemplo, cinco eram toscanos, três ligurianos e dois venezianos. Além da questão geográfica, o historiador menciona que tal situação era consequência do poder familiar vigente. Essa alternância de forças soa quase como dinástica, ao mesmo tempo em que entendemos que tal situação era uma resposta a fragilidade da política itálica entre o fim do século XV e primeiras décadas do século XVI. Somado a isso, além dos familiares, a corte papal abrigava ainda outras figuras que auxiliavam o pontífice em diferentes matérias – essas, geralmente, eram de alguma região da Península Itálica –, para tanto citamos a ponderação de Kai-Kee (1983, p. 62), pois havia uma ampla gama de prelados domésticos, capelães (diáconos, subdiáconos e acólitos) e figuras responsáveis por desempenhar as atividades domésticas como porteiros, lavadores de panelas e varredores.

²⁴ Para fortalecer o poder da família Della Rovere – até então com pouco vulto político – Sisto IV também colocou outros homens em postos estratégicos, por exemplo, emitiu bulas papais e proclamações a fim de estender a sua autoridade. Para tanto, o papa nomeou Leonardo Della Rovere, como prefeito de Roma em 1472, e contratou outro parente, Giorgio Della Rovere, para ajudar no planejamento urbano. Sisto também criou outras nomeações, por

Para mais, ao aumentar o número de altos dignitários em Roma, os papas também complexificavam as relações sociais e a circulação de informações, fortalecendo a posição do Principado Eclesiástico. A pesquisadora italiana Irene Fosi pondera que os cardeais, durante o papado renascentista, eram indicados para regiões como: Avinhão, Bolonha, Campânia e Massa Marittima, Marca, Perúsia e Úmbria, e em alguns casos cidades como: Espoleto, Ascoli Piceno e Camerino (FOSI, 2020, p. 314). Então, as responsabilidades do cardinalato foram, após o retorno de Avinhão, paulatinamente, cumulativas, ao passo que compreendiam desde o incentivo para a prática do mecenato passando por funções diplomáticas até mobilização de assuntos militares, entre outros aspectos. O historiador estadunidense Elliott Kai-Kee (1983, p. 55) frisa que a origem da administração pontifícia estava atrelada a participação do Colégio de Cardeais na condução dos assuntos papais. Logo, tanto a transformação da paisagem urbana quanto a reestruturação política do papado, no decurso da segunda metade do século XV, colocou Roma no epicentro da diplomacia itálica, mas também das intrigas políticas (KAI-KEE, 1983, p. 03). Na mesma época, Roma também passou a ser um centro cultural, dado o empenho dos papas e cardeais com a prática do mecenato, da qual vamos analisar com mais profundidade adiante neste capítulo.

Chambers (2006, p. 101) destaca ainda a promoção do militarismo entre os altos estratos eclesiásticos, tanto que nos últimos anos do século XV, o Estado papal se transformou na mais formidável zona de defesa europeia. Portanto, Júlio II não foi afortunado durante o seu reinado, mas se beneficiou de um amadurecimento dos processos que ocorreram com o retorno da Cúria e a iniciativa particular dos papas, como Sisto IV. Isso porque, ao longo da segunda metade do século XV, as questões militares paulatinamente se acirraram bem como o mecenato foi ganhando relevância. Somado a isso, observamos que durante os primeiros anos de 1500, Júlio II foi favorecido, pois ele atuou como papa no auge de um processo que ruiu pouco tempo depois, especialmente, a partir do saque de Roma.

Em vista disso, precisamos retroceder ao início da carreira eclesiástica de Giuliano Della Rovere. Mencionamos que esse homem tinha uma origem humilde, contudo da mesma maneira que aconteceu com o seu tio, a Roda da Fortuna deu seu giro e aquele sujeito foi favorecido. Gregorovius fez uma síntese das atitudes daquele cardeal, assim segundo o historiador, Giuliano era orgulhoso e ambicioso, apaixonado, mas nunca mau ou mesquinho, ademais, esse alto

exemplo, em 1473, Girolamo Giganti foi indicado para supervisionar a reforma das ruas e praças públicas de Roma (BLONDIN, 2005, p. 07-08).

dignitário “[...] herdou muito da natureza formidável de seu tio Sisto, a mesma mente para governar, o mesmo espírito altivo;”²⁵ (GREGOROVIVUS, 1902, p. 18, tradução nossa). Francesco se destacou primeiro entre os membros da Ordem Franciscana, posteriormente, como papa se sobressaiu pela atuação como mecenas e príncipe, depois como um articulador militar conjuntamente com outros membros da sua linhagem. Depois da sua consagração, Sisto IV formou uma aliança para derrotar os turcos, entretanto essa questão rapidamente deixou de ser interessante para o pontífice, pois ele passou a concentrar a sua atenção e força na política itálica (GREGOROVIVUS, 2010 p. 244). Consequentemente, seu pontificado ficou marcado por algumas querelas, entre elas, “a conspiração dos Pazzi, a guerra com Ferrara, seus traiçoeiros tratos com os Colonna, [e] os nomes de Pietro e Girolamo Riario são suficientes para mostrar o abismo em que o papado havia caído”²⁶ (GREGOROVIVUS, 2010 p. 284, tradução nossa). Não concordamos com o tom abismal dado por Gregorovivus, isso porque tais movimentos eram fruto de uma tentativa sistina para recolocar a Igreja no tabuleiro político itálico.

Sisto IV acabou perdendo muito cedo Pietro Riario. Contudo, o papa em pouco tempo se cercou de outras figuras, como Girolamo Riario (1443-1488) e Roberto Malatesta (1440-1482). O primeiro homem teve um casamento arranjado com uma das filhas do duque de Milão, em 1473, além de poder governar a cidade de Ímola, na Emília-Romanha (ZAGGIA, 2016, p. 216). Tal aliança foi costurada pelo cardeal Pietro, que faleceu no ano seguinte. Em vista desse infortúnio, Girolamo rapidamente galgou seu espaço na corte de Sisto IV, ademais ele passou a tratar de diversos assuntos do papado, por isso chegou a ser um dos homens mais poderosos da família entre o ano de 1474 até a morte de Sisto (ZAGGIA, 2016, p. 216).

Além da sua atuação como estrategista militar, com ambição de criar sua fama, Girolamo também promoveu grandes transformações na paisagem urbana de Ímola (ZAGGIA, 2016, p. 219). Nos últimos anos do pontificado sistino, quando esse já estava com uma saúde fragilizada, para garantir a manutenção do seu papal e sustentar os conflitos, em 1480, Sisto IV concedeu Forlì para Girolamo. Uma segunda figura importante na corte de Sisto IV foi Roberto Malatesta, *condottieri*.

²⁵ “[...] inherited much of the formidable nature of his uncle Sixtus, the same mind to rule, the same haughty spirit; but in Julius the rude Rovere character was ennobled” (GREGOROVIVUS, 1902, p. 18).

²⁶ “The conspiracy of the Pazzi, the war with Ferrara, his treacherous dealings with the Colonna, the names of Pietro and Girolamo Riario are enough to show the abyss into which the political Papacy had fallen” (GREGOROVIVUS, 2010 p. 284).

Durante o conflito contra Ferrara, Malatesta serviu aos interesses do vicário de Cristo. Sobre esse episódio, Chambers fez o seguinte apinhado:

[...] Esta foi novamente uma iniciativa papal, arquitetada por Girolamo Riario, decorrente da aliança com Veneza contra o rei Ferrante de Nápoles, que teve de ser punido por seu recente apoio a Florença. Veneza seria (em teoria) recompensada pelo Papa com o domínio de Ferrara. Esta foi a primeira de duas guerras que o papado declarou contra seu vassalo e protetor, o rei de Nápoles. A ação começou no sul, com Ferrante marchando tropas para o território papal em abril, mas a contra-ofensiva levou a uma importante vitória papal. Sisto e alguns de seus cardeais assistiram de uma janela do Palácio do Vaticano a um desfile militar em 15 de agosto de 1482, quando o comandante, Roberto Malatesta, liderou um exército de 9.000 soldados a pé e três enormes canhões passaram pelos espectadores. Após a vitória de Roberto na Batalha de Campomorto, houve outro desfile em Roma, com prisioneiros marcharam pela cidade de Girolamo Riario²⁷ (CHAMBERS, 2006, p. 82, tradução nossa).

Malatesta foi, posteriormente, homenageado por Sisto IV, dado o seu sucesso militar, ademais em função de outras vitórias perto de Perúsia, sua cidade, Rimini, foi poupada das hostilidades papais. Giuliano Della Rovere também se ocupou com as questões político-militares, tanto que mobilizou pessoalmente alguns conflitos, como a campanha ofensiva na Úmbria, no verão de 1474. Em vista disso, citamos o que escreveu Chambers:

Isso começou bem – ele entrou na cidade rebelde de Todi sem oposição com sua infantaria de 3.500 – mas em Spoleto ele perdeu o controle de seus homens, que se juntaram aos exilados e outros guerrilheiros para saquear a cidade. Posteriormente, em Città di Castello, residência do insatisfeito *condottiere* Niccolò Vitelli, os ataques sucessivos falharam²⁸ (CHAMBERS, 2006, p. 80, tradução nossa).

²⁷ “[...] This was again a papal initiative, contrived by Girolamo Riario, arising from alliance with Venice against King Ferrante of Naples, who had to be punished for his recent support of Florence. Venice was (in theory) to be rewarded by the Pope with lordship over Ferrara. This was the first of two wars which the papacy declared against its vassal and protector the King of Naples. Action began in the south, with Ferrante marching troops into papal territory in April, but the counter-offensive led to an important papal victory. Sixtus and some of his cardinals watched from a window in the Vatican Palace a military parade on 15 August 1482, when the commander, Roberto Malatesta, led an army of 9000 foot soldiers and three huge bombards were dragged past the spectators. Following Roberto’s victory at the Battle of Campomorto there was another parade in Rome, with prisoners marched through the city by Girolamo Riario” (CHAMBERS, 2006, p. 82).

²⁸ “This started well – he entered the rebellious city of Todi unopposed with his 3500 infantry – but at Spoleto he lost control of his men, who joined with exiles and other partisans in sacking the city. Subsequently at Città di Castello, seat of the disaffected *condottiere* Niccolò Vitelli, successive assaults failed” (CHAMBERS, 2006, p. 80).

Giuliano não foi bem sucedido em sua missão, tanto que a situação foi registrada em uma carta escrita pelo cardeal Francesco Gonzaga²⁹ (1444-1483) em julho do mesmo ano. Além disso, esse homem lembrou que Giuliano precisou apelar ao papa, para que enviasse mais homens de infantaria para que a situação fosse resolvida. O iminente fracasso militar do sobrinho precisava ser contornado, pois prejudicaria a reputação dele e de Sisto IV (CHAMBERS, 2006, p. 80). Gonzaga ainda registrou que o pedido foi atendido, assim um grupo de cavalaria e mais homens de infantaria foram enviados para que o dever fosse cumprido com êxito. Sobre essa nova fase ofensiva, Chambers escreve que:

[...] a chegada de Federico di Montefeltro, desde 1474 duque de Urbino, parece ter feito mais para provocar a capitulação de Vitelli do que os bombardeios do cardeal, mas Giuliano foi aclamado como um herói conquistador em sua jornada de volta a Roma no início de setembro³⁰ (CHAMBERS, 2006, p. 80, tradução nossa).

Percebemos, a partir dessa reflexão, a preocupação do cardeal Giuliano com a sua imagem e, conseqüentemente, com a reputação sistina, pois diante do iminente fracasso reforços foram exigidos. Notadamente, Giuliano já havia sido malsucedido quando perdeu o controle de seus homens, logo se a ofensiva não fosse exitosa a fama dos Della Rovere ficaria comprometida. Isso porque a reputação era algo que necessitava também de reconhecimento público, por isso Giuliano foi aclamado quando retornou a Roma. Compreendemos que a recepção dada ao cardeal Giuliano no seu retorno a cidade romana era um artifício para demonstrar o poder dessa linhagem, ao passo que tal cerimônia tinha a finalidade de impressionar os demais e amenizar os transtornos que advieram do comando do sobrinho do papa. Um prestígio sólido era formado por ações bem sucedidas e pela prudência no momento de evitar a infâmia.

Além disso, o assédio a aquele território serviu para nutrir as animosidades entre os Della Rovere e os Medici, de Florença. Niccolò Vitelli (1414-1486) era *condottiere*, mas queria ser tornar *signore* da Città di Castello, para isso ele atacou o local com um bando de mercenários, algumas figuras escaparam da investida e foram até Roma – na época o trono de São Pedro era ocupado por Paulo II. O papa exigiu que Vitelli deixasse a cidade imediatamente ou que se apresentasse perante

²⁹ Segundo Chambers, Gonzaga era um homem influente, ademais, um bom número de cartas escritas pelo cardeal foram preservadas, fornecendo uma quantidade incomum de informações sobre a segunda metade do século XV e a corte papal (CHAMBERS, 1976, p. 21-22).

³⁰ “[...] the arrival of Federico di Montefeltro, since 1474 Duke of Urbino, seems to have done more to bring about Vitelli’s capitulation than the cardinal’s bombards, but Giuliano was nevertheless acclaimed as a conquering hero on his journey back to Rome in early September” (CHAMBERS, 2006, p. 80).

o Santo Padre, em um primeiro momento o *condottiere* se recusou a cumprir quaisquer ordens, mas depois chegou a um acordo com Paulo II (SHAW, 2003, p. 12).

Shaw (2003, p. 12) escreveu que a intensão de Sisto IV era assegurar que Vitelli vivesse como um cidadão e não como um *signore*, por isso Giuliano foi enviado para cercar a região. Em função dessa ofensiva, o *condottiere* partiu para Florença, se aproximando em seguida da família Medici³¹. Somado a isso:

Em junho de 1482, quando Florença e o papa estavam em guerra, uma força substancial de tropas florentinas foi enviada para devolver o Vitelli a Città di Castello. Mesmo antes de eles chegarem, Niccolò apareceu nos portões da cidade com um grande número de guerrilheiros e infantaria e foi bem recebido. Quando as negociações começaram entre o papa e a liga de Florença, Milão e Nápoles no final de 1482, o destino de o Vitelli e Città di Castello foi uma das questões mais difíceis em debate. Tornou-se mais difícil pelo fato de que o enviado que negociava para o papa em Nápoles, onde as negociações estavam ocorrendo, era Lorenzo Giustini. Em fevereiro de 1483, os florentinos foram forçados a conceder que Niccolò Vitelli e sua família deveriam partir³² (SHAW, 2003, p. 12, tradução nossa).

Por influência de Girolamo Riario, Giustini se envolveu nas disputas ofensivas da família Della Rovere, ao passo que ele foi um dos comandantes do ataque seguinte e um acordo de paz só foi estabelecido em agosto de 1485 (SHAW, 2003, p. 13). Manter uma posição contundente era importante para a reputação de Sisto IV, além disso, quando Giuliano foi envolvido por esse conflito era importante alcançar um desfecho positivo para que a sua reputação fosse preservada. Entendemos que era fundamental garantir o sucesso militar do sobrinho de Sisto IV, porque a corte pontifícia, durante esse reinado, era formada por homens belicosos, como Malatesta e Girolamo Riario. Além disso, a fama e a honra eram importantes para esses homens, especialmente porque a família Della Rovere tinha pouca experiência política. Antes da consagração de Sisto IV, o papel

³¹ Durante o reinado de Sisto IV e depois dele, as animosidades com Florença e, especialmente, os Medici foram regulares, afetando as alianças políticas e até mesmo a prática do mecenato. Meneses ponderou que o arquiteto Baccio Pontelli, responsável por viabilizar diversas obras para os membros da família Della Rovere, era proveniente de Urbino. A sua origem influenciou no seu estilo e acabou se tornando uma alternativa para as encomendas roverescas, ao mesmo tempo em que servia como alternativa para o modelo florentino, majoritariamente, praticado pelos mecenas da família Médici (MENESES, 2010, p.113). Ou seja, as animosidades políticas entre as famílias impactaram no tipo de arquitetura elaborada para os prédios romanos.

³² “In June 1482, when Florence and the pope were at war, a substantial force of Florentine troops was sent to restore the Vitelli to Città di Castello. Even before they arrived, Niccolò had appeared at the gates of the city with a large number of partisans and infantry and had been welcomed in. When negotiations opened between the pope and the league of Florence, Milan and Naples in late 1482, the fate of the Vitelli and Città di Castello was one of the more difficult issues under debate. It was rendered more difficult by the fact that the envoy negotiating for the pope in Naples, where the talks were taking place, was Lorenzo Giustini. In February 1483, the Florentines were forced to concede that Niccolò Vitelli and his family should leave” (SHAW, 2003, p. 12).

desses homens nas relações sociais era insignificante. O historiador James R. Farr (2007, p. 127) destaca que durante o renascimento os europeus tomaram a honra como uma “coisa” e para ter valor como tal ela precisava circular, ou seja, ser notada, ademais ela podia ainda ser adquirida e perdida. Isso posto, depois que os Della Rovere passaram a caminhar pelas ruas romanas as suas atitudes precisavam ser virtuosas e vistas, para garantir a permanência dos mesmos na política. Ademais, a honra arruinada levava a infâmia, o que muitos viam como algo pior que a morte (FARR, 2007, p. 127). Logo:

O valor de honra foi calculado em termos de “crédito” e “dívida”, posse e perda. [...] A honra tornou-se a medida da posição social da sociedade na hierarquia cada vez mais visível e impôs padrões de conduta aceita e mediu as ações e o valor de um indivíduo em relação a uma norma reconhecida por seus pares, superiores e inferiores. Dever e obrigação, vingança e reparação contra o insulto e humilhação, até mesmo a vingança pela violência, foram todos subsumidos em um entendimento de honra que se apoiava na noção de que a hierarquia social foi estabelecida por Deus e mediada por sinais e símbolos pelos quais a hierarquia poderia se “ler.” Claramente, então, se de um lado da moeda da honra havia status e hierarquia, do outro havia disciplina e subordinação³³ (FARR, 2007, p. 127, tradução nossa).

A *Città di Castello*, assim como Ímola, Urbino, Rimini, Perúsia, entre outras áreas formariam um território que ficaria sob a obediência da política pontifícia, ou seja, era importante que Giuliano não fracasse militarmente. A preocupação era indiscutível, pois a permanência desses homens em Roma dependia de demonstrações de *virtù* e honra, visto que ambas davam consistência as relações de poder entre os homens da corte papal e os outros sujeitos. Não conseguimos mais detalhes sobre como Giuliano perdeu o controle dos seus homens na primeira parte do cerco, mas a partir da narrativa percebemos que o cardeal não era um bom mobilizador, talvez em função da falta de experiência e a entrada recente dessa personagem na trama política itálica.

Identificamos que na segunda metade do pontificado de Sisto IV a ofensividade tomou novas proporções, tanto que as hostilidades contra Florença, entre 1478 e 1480, ganharam volume (CHAMBERS, 2006, p. 81). Durante o tempo em que esteve em Bolonha, o cardeal Gonzaga menciona em uma de suas cartas que Sisto IV estava pensando em descer pessoalmente ao campo

³³ “Honor’s value was calculated in terms of ‘credit’ and ‘debt,’ possession and loss. [...] Honor became society’s measure of social standing in the increasingly visible hierarchy, and it enforced standards of accepted conduct and measured an individual’s actions and worth against a norm recognized by peers, superiors, and inferiors. Duty and obligation, revenge and redress against insult and humiliation, even vindication by violence, were all subsumed in an understanding of honor which relied on the notion that the social hierarchy was established by God and was mediated through signs and symbols by which the hierarchy could be ‘read.’ Clearly, then, if on one side of the coin of honor was status and hierarchy, on the other was discipline and subordination” (FARR, 2007, p. 127).

de batalha (CHAMBERS, 2006, p. 81), mas foi aconselhado a não fazer. Em outras ocasiões o papa colocou as tropas pontifícias sob o comando de Girolamo (GREGOROVIVUS, 2010, p. 270). Logo, nessa busca por visibilidade no cenário marcial percebemos um afastamento estratégico de Giuliano da linha de frente para se posicionar como um articulador político nos bastidores. Para sustentar essa hipótese, citamos o que ocorreu após a morte de Sisto IV, isso porque com o vácuo de poder papal uma guerra era iminente e o ânimo de muitos era febril, tal estado só foi atenuado quando os cardeais se reuniram para o conclave. No dia 25 de agosto de 1484, segundo Gregorovius:

Os vinte e cinco cardeais foram divididos em dois partidos: de um lado Borgia, Aragão, Orsini; do outro, os venezianos, Cibo, Colonna e Rovere. [...] Os votos foram obtidos de forma aberta e descarada. Palácios, escritórios e receitas, fortalezas e legações foram prometidos. Quando Ascanio e Aragão fracassaram com Borgia, eles venderam seus votos a Cibo, que foi proclamado Inocêncio VIII em 29 de agosto de 1484. *Sua eleição foi mais especialmente obra de Giuliano Rovere, que ganhou adeptos para ele por meio de subornos e ofertas*³⁴ (GREGOROVIVUS, 2010, p. 289, tradução nossa e grifo nosso)

A eleição de Giovanni Batista Cibo (1432-1492) como Inocêncio VIII era satisfatória para todas as facções (COLLINS, 2009, p. 334), porém um afastamento imediato ocorreu entre o pontífice e o cardeal roveresco. Conforme menciona o historiador e medievalista Roger Collins, “Inocêncio VIII rompeu com o cardeal della Rovere depois de ser persuadido por ele a uma tentativa desastrosa de apoiar os rebeldes contra o rei Ferrante de Nápoles em 1485”³⁵ (COLLINS, 2009, p. 334, tradução nossa). O papa não aceitou tal conduta porque ele havia crescido em Nápoles, logo a região era de sua estima, ao passo que o papa rapidamente buscou apoio na família Medici – rival dos Della Rovere – acirrando as tensões com Giuliano. Esse papa passou por um reinado turbulento em função das dificuldades financeiras deixadas por Sisto IV. Para mais, ele tentou mediar as agitações políticas entre as facções dos Colonna e dos Orsini bem como as animosidades entre o reino de Nápoles e Genova, resultado dos conflitos fomentados pelo seu antecessor.

³⁴ “*The twenty-five cardinals were divided into two parties: on one side Borgia, Aragon, Orsini; on the other the Venetians, Cibo, Colonna and Rovere. [...] Votes were openly and unblushingly acquired. Palaces, offices and revenues, fortresses and legations were promised. When Ascanio and Aragon failed with Borgia, they sold their votes to Cibo, who was proclaimed Innocent VIII on August 29, 1484. His election was more especially the work of Julian Rovere, who had gained him adherents by bribes and bids*” (GREGOROVIVUS, 2010, p. 289).

³⁵ “*Innocent VIII broke with Cardinal della Rovere after being persuaded by him into a disastrous attempt to support rebels against King Ferrante of Naples in 1485*” (COLLINS, 2009, p. 334).

Para mais, de aliados durante o processo de conclave e consagração, Inocêncio VIII e Giuliano foram paulatinamente se afastando até a relação se alterar totalmente. Tanto que nos últimos anos do reinado daquele papa, ambos se atacaram abertamente e em setembro de 1487, Giuliano se retirou para Bolonha (GREGOROVIVUS, 2010, p. 302). Na esteira dessa tensão política, os nepotes nomeados durante o reinado de Sisto IV viam a suas fortunas diminuírem, isso porque o poder dos cardeais estava intrinsecamente ligado ao acúmulo de benefícios papais. Porém, as alianças entre os cardeais e com o papa eram frágeis, logo o poder e o acesso aos privilégios podiam oscilar em função dos desdobramentos e alinhamentos políticos.

Contudo, a Roda da Fortuna deu seu giro quando Girolamo Riario foi brutalmente assassinado, na ocasião se aventou a possibilidade que o próprio papa estava envolvido no caso, pois ele esperava colocar seu filho – fruto de uma vida anterior ao sacerdócio – como *signore* de Forlì (GREGOROVIVUS, 2010, p. 302). O vácuo de poder arrastou a região para a violência, homens enviados pelo bispo de Cristo foram mortos, mas no fim, um filho de Girolamo foi eleito para ocupar o cargo. Neste ínterim, o cardeal Giuliano retornou para Roma e rapidamente passou a aconselhar o pontífice, visto que Inocêncio VIII não tinha muita astúcia para resolver tal problema (GREGOROVIVUS, 2010, p. 303). Giuliano seguiu gravitando a volta do papa. Nos últimos tempos do pontificado, Inocêncio VIII ficou debilitado e enfermo, ele foi a óbito em julho de 1492. Sobre o momento seguinte Gregorovius escreveu:

Em 6 de agosto, os cardeais se reuniram em conclave na Capela Sistina, que era guardada pelos enviados das potências estrangeiras e pelos romanos Cola Gaetani e Battista Conti. O Vaticano estava barricado; infantaria e nobres romanos a cavalo barravam as entradas. Aos vinte e três eleitores foram acrescentados mais dois, que não eram, porém, cardeais proclamados: Federigo Sanseverino, irmão do *condottiere* fracassa, e o venerável patriarca de Veneza, Maffeo Gherardo. Entre os criados pelo falecido papa estavam os cardeais Cibo, Ardicino della Porta, Antoniotto Pallavicini e Giovanni Medici. Como mais especialmente elegíveis para a eleição foram estimados Ascanio Sforza, Borgia, Lorenzo Cibo, Rafael Riario e Julian Rovere³⁶ (GREGOROVIVUS, 2010, p. 321-322, tradução nossa).

³⁶ “On August 6 the cardinals met in conclave in the Sistine Chapel, which was guarded by the envoys of the foreign powers and the Romans Cola Gaetani and Battista Conti. The Vatican was barricaded; infantry and Roman nobles on horseback barred the entrances. To the twenty-three electors were added two more, who were not, however, proclaimed cardinals: Federigo Sanseverino, brother of the *condottiere* Fracassa, and the venerable Patriarch of Venice, Maffeo Gherardo. Of those created by the late pope there were the Cardinals Cibo, Ardicino della Porta, Antoniotto Pallavicini and Giovanni Medici. As more especially eligible for election were esteemed Ascanio Sforza, Borgia, Lorenzo Cibo, Rafael Riario and Julian Rovere” (GREGOROVIVUS, 2010, p. 321-322).

Mais uma vez Giuliano Della Rovere se colocava como favorito para eleição papal, mas os demais cardeais achavam incomoda a sua proximidade com a coroa francesa, como vamos detalhar nas próximas páginas, ao passo que um pontífice espanhol era mais moderado para o momento. Além disso, venda de cargos e distribuição de diversos privilégios garantiram a eleição do cardeal da família Bórgia e somente cinco homens não foram seduzidos pelas propostas, entre eles Giuliano (GREGOROVIVUS, 2010, p. 323). Após o conclave o desafeto entre o papa Alexandre VI e o cardeal Della Rovere escalou rapidamente.

Em dezembro de 1492, Giuliano partiu de Roma para Óstia. O colégio de cardeais ficou dividido em duas facções, os dissidentes eram Caraffa, Piccolomini e Costa de Lisboa, também Virginius Orsini e Fabrizio e Prospero Colonna (GREGOROVIVUS, 2010, p. 339). Sobre esse momento, Shaw soma as seguintes ponderações:

Outros cardeais se exilaram da Roma de Alexandre porque desaprovaram a ele ou suas políticas. O mais perigoso de tudo foi um exílio precoce, Giuliano della Rovere, o cardeal San Pietro e Vincula. Uma das figuras mais poderosas de Roma, ele não confiava no papa e brigou abertamente com ele, indo ficar em sua fortaleza em Óstia, na foz do Tibre. No final de abril de 1494, ele deixou Óstia de navio para a França. Lá, ele se juntou aos exilados napolitanos ao instar Carlos VIII a levar seu exército para a Itália; ele queria que Carlos fosse a Roma com força e convocasse um conselho geral da Igreja para depor Alexandre³⁷ (SHAW, 2003, p. 21-22, tradução nossa).

Esse exílio autoinfligido aproximou o cardeal Giuliano da corte francesa. Observamos que o distanciamento político entre os altos dignitários eclesiásticos e o papa permitiram que as tensões ganhassem volume. Entendemos que o nepotismo era uma das principais ferramentas política do papado, a fragmentação impulsionava, aqueles momentaneamente fragilizados, a buscar aliados em outros lugares. Logo, o cardeal Giuliano, provavelmente, não vislumbrava no reinado de Alexandre VI oportunidades para exercer suas competências e construir a sua reputação. Somado a isso, durante os conclaves Giuliano se colocou como candidato e fez acordos para ser eleito, contudo outros nomes pareciam mais viáveis diante do cenário político itálico. Por isso, as instabilidades do Colégio de Cardeais eram supridas por alianças com outros sujeitos.

³⁷ “Other cardinals exiled themselves from Alexander’s Rome because they disapproved of him or his policies. Most dangerous of all was an early exile, Giuliano della Rovere, Cardinal San Pietro and Vincula. One of the most powerful figures in Rome, he did not trust the pope at all, and openly quarrelled with him, going to stay in his fortress at Ostia on the mouth of the Tiber. In late April 1494, he left Ostia by ship for France. There he joined the Neapolitan exiles in urging Charles VIII to take his army to Italy; he wanted Charles to go to Rome in force and call for a general council of the Church to depose Alexander” (SHAW, 2003, p. 21-22).

Todavia, nos primeiros anos da década de 1490 algumas peças foram substituídas, a Roda da Fortuna girou novamente e permitiu que Giuliano colocasse em prática a *virtù* a fim de alcançar a fama, a honra e a glória. Em 1494 o rei de Nápoles faleceu, sendo, então, substituído pelo jovem Afonso II (1494-1495). Uma bula emitida pelo papa Inocêncio VII assegurava a sucessão natural no trono napolitano, porém a coroa francesa rapidamente contestou tal situação, porque ela reivindicava a autoridade sobre a região. As tensões foram se somando porque o rei de Nápoles buscou apoio de Alexandre VI, contra o rei francês, Carlos VIII. O historiador John J. Norwich escreveu um breve panorama desse cenário. Para tanto, citamos:

A velha linhagem real angevina havia morrido em 1435 com a Rainha Joanna II, e o trono Napolitano fora tomado pelo rei da Sicília, Afonso V de Aragão, que fora sucedido por seu filho ilegítimo Ferdinando e depois pelo filho de Ferdinando, outro Afonso. Mas o neto bastardo de um usurpador, era geralmente aceito, mas tinha apenas tênues reivindicações ao trono; e Charles, como descendente de seu homônimo Charles de Anjou, acreditava que tinha melhores. Tudo isso foi uma má notícia para o papa Alexandre. Em 1493 ele casou seu filho Goffredo com a neta de Fernando e, com a morte de Fernando, imediatamente reconheceu e coroou o jovem Alfonso³⁸ (NORWICH, 2011, p. 264, tradução nossa).

Logo, o pontificado de Alexandre VI foi de encontro aos interesses da coroa francesa, aumentando a divisão entre os membros do Colégio de Cardeais, sobretudo porque alguns estavam descontentes com os rumos políticos, entre eles, Giuliano. Esse retornou para Óstia, em seguida se aliou com alguns sujeitos da linhagem dos Colonna, depois deixou a cidade e foi até Genova, de lá partiu para Avinhão (GREGOROVIVUS, 2010, p. 357). O cardeal Della Rovere foi até Lion e após uma faustosa recepção, Giuliano recomendou que Carlos VIII invadisse a Península Itálica e enfrentasse Roma e Nápoles. Entendemos que tal situação podia encurtar o caminho de Giuliano até o trono pontifício, isso porque ele poderia usar a cisão do Colégio de Cardeais ao seu favor. No correr desse tempo o papa avançou com suas tropas até Óstia tomando a região. Essa conquista era importante para Roma, pois garantia, pelo rio Tibre, acesso ao mar e possibilidade de deslocamento por água até o reino de Nápoles. Posteriormente, durante a movimentação dos exércitos franceses

³⁸ “*The old Angevin royal line had died out in 1435 with Queen Joanna II, and the Napolitan throne had been siezed by the King of Sicily, Alfonso V of Aragon, who had been succeeded by his illegitimate son Ferdinand and then by Ferdinand's son, another Alfonso. But the bastard grandson of a usurper, it was generally agreed, had but tenuous claim to the throne; and Charles, as a descendant of his namesake Charles of Anjou, believed that he had a very much better one. All this was bad news indeed for the pope Alexander. In 1493 he had married his son Goffredo to Ferdinand's granddaughter and on Ferdinand's death had immediately recognized and crowned the young Alfonso*” (NORWICH, 2011, p. 264).

junto com a mobilização de algumas famílias itálicas, Óstia foi reconquistada. Alguns membros da facção retomaram o controle da região e para marcar a conquista hastearam bandeiras da coroa francesa e do brasão dos Della Rovere, como retaliação Alexandre VI excomungou alguns membros da linhagem dos Colonna envolvidos em tal mobilização militar.

Antes de iniciar seu deslocamento, o monarca francês enviou homens para a Península Itálica para que formassem alianças e permitissem que as tropas avançassem pelos territórios. Sobre essa movimentação Norwich escreveu de maneira resumida que:

Para Carlos, a invasão começou de forma bastante promissora. Com seu primo, o duque de Orleans, ele cruzou os Alpes sem incidentes, seu canhão pesado foi enviado separadamente para Gênova. Milão, agora sob o comando do brilhante duque Ludovico Sforza ("il Moro"), o recebeu com entusiasmo, assim como Lucca e Pisa. Em Florença, recebido como libertador pelo incendiário dominicano Girolamo Savonarola, o rei aproveitou a oportunidade para expulsar Piero de' Medici, que não exibia nenhuma das qualidades de Estado de seu pai, Lorenzo, morto dois anos antes. Em 31 de dezembro de 1494, Roma abriu seus portões e Carlos instalou-se no que hoje é o Palazzo Venezia, enquanto Alexandre, que apelou sem sucesso ao sultão Bayezit por ajuda, refugiou-se brevemente no Castelo Sant'Ângelo; mas quinze dias depois, o rei e o papa se encontraram pela primeira vez – e o famoso charme de Alexandre fez o resto. Em 17 de janeiro, ele celebrou a missa diante de 20.000 soldados do exército francês na grande praça em frente à Basílica de São Pedro, com o próprio Carlos atuando como servo³⁹ (NORWICH, 2011, p. 264-265, tradução nossa).

Giuliano fez companhia para a corte francesa durante o deslocamento pela península, além disso, o cardeal também acompanhou o encontro entre Alexandre VI e Carlos VIII. Quando o monarca chegou aos portões de Roma, Giuliano estava em uma montaria ao seu lado (GREGOROVIVUS, 2010, p. 381), além de outros cardeais franceses que também acompanham as tropas (CHAMBERS, 2006, p. 95). O papa, da família Bórgia, ficou encurralado pelo exército estrangeiro que não tinha intenções clara sobre o que faria em seguida. Os cardeais dissidentes, conjuntamente com Giuliano, desejavam derrubar Alexandre VI em função das suas práticas simoníacas. Ascânio Sforza (1455-1505) havia garantido a vitória do pontífice em 1492, mas

³⁹“For Charles, the invasion began promisingly enough. With his cousin the Duke of Orleans, he crossed the Alps without incident, his heavy cannon been shipped separately to Genoa. Milan, now under the brilliant Duke Ludovico Sforza ("il Moro"), received him with enthusiasm, as did Lucca and Pisa. In Florence, welcomed as a liberator by the Dominican firebrand Girolamo Savonarola, the king took the opportunity to expel Piero de' Medici, who displayed none of the states-manship of his father, Lorenzo, dead two years before. On December 31, 1494, Rome opened her gates and Charles installed himself in what is now Palazzo Venezia, while Alexander, who had unsuccessfully appealed to the Sultan Bayezit for assistance, briefly took refuge in the Castel Sant'Angelo; but a fortnight later king and pope met for the first time - and Alexander's famous charm did the rest. On January 17 he said Mass before 20,000 soldiers of the French army in the great piazza in front of St. Peter's with Charles himself acting as server” (NORWICH, 2011, p. 264-265).

naquele momento almejava se livrar de um homem, que para o alto dignitário, não estava à altura do trono de São Pedro (GREGOROVIVUS, 2010, p. 384). Entendemos que a ambição de alguns cardeais era vestida por um discurso de reforma e, especialmente, livramento das práticas corruptas em que a Cúria romana estava imersa. Todavia, esses homens tinham a intensão de retirar um grupo do poder e ocupar o espaço a fim de fazer valer os seus projetos coletivos e individuais. Em função da entrada por meio da prática do nepotismo, a influência e o poder desses altos dignitários da Igreja estavam diretamente ligados ao papa em exercício, logo era importante manter alguém engajado nos mesmos projetos.

Carlos VIII negociou a rendição de Alexandre VI, contudo esse se mostrou irredutível as primeiras aproximações, mas em meados de janeiro de 1495 um acordo pôs fim as tensões entre ambos, na oportunidade Giuliano se beneficiou, pois retomou o controle de Óstia. Outros cardeais insatisfeitos com as deliberações, deixaram a cidade romana (GREGOROVIVUS, 2010, p. 387-388). Sobre esses episódios Chambers acrescenta que:

Alexandre VI desempenhou um papel cauteloso, mas magistral, ao lidar com Carlos VIII e a situação tensa de uma ocupação militar de Roma. Ele se recusou terminantemente a entregar o Castelo Sant'Angelo, para o qual se retirou, embora tenha concedido aos franceses o porto naval de *Civitavecchia*⁴⁰ (CHAMBERS, 2006, p. 95, tradução nossa).

Depois da reconciliação, um aliado do monarca francês foi nomeado cardeal por Alexandre VI, mais algumas solenidades foram realizadas e em seguida as tropas deixaram a cidade romana. O papa conseguiu administrar bem a questão político-militar, visto que um número grande de homens armados estava em Roma. Ao passo que, a presença deles ali demonstrava quão frágil era a cidade e o poder papal que há décadas buscava se consolidar. Em fevereiro, Carlos VIII e suas tropas entram no Reino de Nápoles, na ocasião foram bem recebidos pelos cidadãos, todavia as demais regiões itálicas não ficaram satisfeitas com tal avanço e formaram uma aliança contra os franceses. Assim, em março de 1495, o papado, Veneza, Espanha, Milão e outras cidades e reinos organizaram a Santa Liga, a fim de reunir poder suficiente para equilibrar a balança diante de um possível combate (CHAMBERS, 2006, p. 95). Nos meses seguintes o virtuoso monarca, favorecido pela boa Fortuna, fez diversas incursões pela península, promovendo saques e caos. Todavia, meses

⁴⁰ “*Alexander VI played a cautious but masterly hand in dealing with Charles VIII and the tense situation of a military occupation of Rome. He refused absolutely to hand over Castel Sant'Angelo, to which he retreated, though he conceded to the French the naval port of Civitavecchia*” (CHAMBERS, 2006, p. 95).

depois, Nápoles foi retomada com auxílio das tropas pontifícias e o poder ficou nas mãos do jovem Ferdinando II que faleceu no ano seguinte, 1496, sendo sucedido pelo seu tio.

Contudo, não foram somente as campanhas militares francesas que foram violentas, mesmo sem muita familiaridade com as armas, Alexandre VI também promoveu combates ofensivos, sobretudo, quando seu filho e cardeal, Cesare Borgia (1475-1507) assumiu o controle das tropas pontifícias. Depois que ele se livrou da mozeta escarlata e contraiu matrimônio, o espanhol se tornou um articulador político e um general (CHAMBERS, 2006, p. 94). O envolvimento de Cesare com os assuntos militares permitia que o pontífice desse prosseguimento aos projetos alavancados pelos seus antecessores, ou seja, “maximizar a extensão do controle papal dentro da Itália central, sobre Úmbria, Romagna e a Marcha de Ancona e, ao redor do distrito de Roma, suprimir barões superpoderosos”⁴¹ (CHAMBERS, 2006, p. 98, tradução nossa). Esse interesse ia de encontro ao desejo de outros homens, como o monarca francês, por isso as peças políticas estavam em constante movimento pelo tabuleiro itálico. Logo:

O Papa reagiu passivamente à perspectiva do retorno de Carlos VIII, retirando-se para Orvieto e depois para Perúsia com a maioria dos cardeais. O número deles, é claro, excluía o cardeal Giuliano della Rovere, que estava com o exército francês em retirada, embora o tenha deixado para tentar (sem sucesso) incitar uma rebelião em Gênova, com tropas fornecidas pelo rei. O exército da Santa Liga, que esperava Carlos VIII do outro lado dos Apeninos, era comandado por Gianfrancesco Gonzaga, Marquês de Mântua. Ele atacou o exército francês na descida para Parma e, na Batalha de Fornovo, em 6 de julho, afirmou ter conquistado (embora isso fosse discutível) uma vitória famosa⁴² (CHAMBERS, 2006, p. 96, tradução nossa).

Alexandre VI sempre evitou o confronto direto com o monarca francês, deixando que a Liga enfrentasse os invasores. Para mais, a maioria dos cardeais não se envolveram diretamente no conflito, tanto que além de Giuliano, os mais interessados nas querelas eram Ascânio Sforza e Bernardino Lonati (1452-1497) – esses com grandes aspirações militares. Além disso, nessa época Cesare Borgia intensificou sua atuação nos conflitos, pois havia abandonado o cardinalato.

⁴¹ “[...] maximise the extension of papal control within central Italy, over Umbria, Romagna and the March of Ancona and, around the district of Rome, to suppress overmighty barons” (CHAMBERS, 2006, p. 98).

⁴² “The Pope reacted passively to the prospect of Charles VIII’s return, withdrawing to Orvieto and then Perugia with most of the cardinals. Their number of course excluded Cardinal Giuliano della Rovere, who was with the retreating French army, though he left it to try (unsuccessfully) to stir up a rebellion in Genoa, with troops provided by the King. The army of the Holy League, which awaited Charles VIII on the other side of the Appenines, was commanded by Gianfrancesco Gonzaga, Marquis of Mantua. He attacked the French army on the descent towards Parma, and at the Battle of Fornovo on 6 July claimed to have won (though this was disputable) a famous victory” (CHAMBERS, 2006, p. 96).

Identificamos que mesmo sendo ativo e beligerante, as investidas militares promovidas por Giuliano Della Rovere não foram bem sucedidas, para tanto citamos uma das ponderações feita por Chambers:

Giuliano della Rovere, entretanto, caiu na semi-obscuridade desde 1495, passando a maior parte do tempo em sua diocese de Avignon, mas se esforçando em 1496 para persuadir Carlos VIII a retornar à Itália. Ao mesmo tempo, ele investiu seu próprio dinheiro e energia em uma nova tentativa de provocar um levante pró-francês em Gênova, que ele afirmou que poderia facilmente realizar com a ajuda de cerca de 2.000 [soldados da] infantaria suíça; ele até liderou uma força suíça em sua cidade natal, Savona, em janeiro de 1497, mas teve que se retirar. Em 1499, ele acompanhou Luís XII e seu exército quando o novo rei da França, aliado de Veneza, atacou Milão e derrubou o regime de Sforza. O histórico de desobediência e beligerância de Giuliano durante o pontificado de onze anos de Alexandre VI parece refletir sua ambição de ser papa em seu lugar e sua vã esperança de ver Borgia deposto por um Concílio patrocinado pela França. Visto que suas atividades militares como cardeal não foram realizadas por ordem ou em nome do papa reinante, é difícil ver como ele poderia justificá-las à luz do direito canônico ou dos padrões consuetudinários, mas talvez (se o consultasse sua consciência sobre o assunto), ele poderia de alguma forma ter convencido a si mesmo e a seu confessor de que estava agindo no interesse de longo prazo da Igreja⁴³ (CHAMBERS, 2006, p. 96-97, tradução nossa).

Giuliano tentou incitar as tropas francesas contra Gênova, mas fracassou. Empreendeu uma ofensiva contra a sua região de origem, porém falhou novamente. Contudo, ele se manteve ativo nas tratativas políticas. A nosso ver isso era fruto da *virtù* de Giuliano, tanto que ele foi favorecido pela Fortuna. Observamos que o cardeal rompeu com Inocêncio VIII, mas, posteriormente, reatou com o papado, depois quando não encontrou no reinado de Alexandre VI terreno para fazer frutificar suas expectativas, se aproximou da coroa francesa. Giuliano explorou suas habilidades e competências a fim de se manter ativo, pois mesmo diante dos primeiros infortúnios militares, o cardeal ainda foi capaz de mobilizar grupos militares para novas ofensivas.

Carlos VIII invadiu a Península Itálica com seus exércitos para reivindicar o trono napolitano – baseado na sucessão de governantes angevinos de 1266 (CHAMBERS, 2006, p. 94),

⁴³ “*Giuliano della Rovere, meanwhile, had slipped into semi-obscurity since 1495, spending much of the time in his diocese of Avignon, but trying hard in 1496 to persuade Charles VIII to return to Italy. At the same time he invested his own money and energy in a further attempt to provoke a pro-French uprising in Genoa, which he claimed he could easily achieve with the aid of about 2000 Swiss infantry; he even led a Swiss force on his home town of Savona in January 1497 but had to withdraw. In 1499 he accompanied Louis XII and his army when the new King of France, allied with Venice, attacked Milan and overthrew the Sforza regime. Giuliano’s record of disobedience and belligerence during the eleven-year pontificate of Alexander VI seems to reflect his ambition to be pope in his place, and his vain hope of seeing Borgia deposed by a French-ponsoed Council. Since his military activities as a cardinal were not carried out on the orders or on behalf of the reigning pope, it is difficult to see how he could have possibly justified them in the light of canon law or customary standards, but perhaps (if he did consult his conscience on the matter) he could somehow have convinced himself and his confessor that he was acting in the longer-term interests of the Church*” (CHAMBERS, 2006, p. 96-97).

na esteira dessa ambição, Giuliano aproveitou a Fortuna para tentar restaurar a sua influência na corte pontifícia. Contudo, percebemos que durante a trajetória como cardeal, o sobrinho de Sisto IV, ficou sempre à sombra do poder, especialmente, depois da morte do tio. Em suas ofensivas nunca foi bem-sucedido de imediato, no ataque a Úmbria, em 1474, por exemplo, o cardeal precisou de mais homens para atingir o objetivo. Compreendemos que a falta de experiência com as armas foi gradualmente remediada pela formação de laços com outros sujeitos e pela observação das ações práticas de seus contemporâneos, assim durante o seu pontificado os êxitos superaram os prejuízos. Por fim, sua reputação não ruiu, pois praticou uma *vita activa*, como defendia uma maioria de humanistas. Os homens renascentistas não haviam nascido para se aquietar, mas, sim, para agir. Os indivíduos deveriam consagrar suas vidas a *vir virtutis* e o exercício de suas mais nobres capacidades a fim de obter como recompensa o mais elevado grau de fama, de honra e de glória.

1.2 GIULIANO: O CARDINALATO E A PATRONAGEM

Além do predomínio de papas nascidos na Península Itálica, em função da prática do nepotismo, o Colégio de Cardeais também era composto por homens criados nas cidades e reinos itálicos, isso reforçava o tom político das indicações eclesiásticas entre as últimas décadas do século XV e primeiros anos do século XVI. O historiador estadunidense Charles Stinger (1998, p. 95) menciona que as figuras nomeadas pelo domínio das letras não desapareceram, mas passaram a ocorrer com menor frequência durante o movimento renascentista. No período em que o papado ficou em Avinhão, além de perder momentaneamente o controle político do centro da península, também ficou dependente das companhias mercenárias para exercer a autoridade sob o território papal (STINGER, 1998, p. 96). Entendemos que isso permitiu que as facções, famílias tradicionais, cidades e reinos atuassem com mais ímpeto na região.

A situação muda quando a Cúria retorna em definitivo para Roma e vislumbra a necessidade de restaurar o poder sob a região, por isso paulatinamente o Colégio de Cardeais foi ganhando volume, especialmente, por indicações políticas dos papas em exercício. Ademais, entendemos que para colocar esse grupo novamente como uma peça no tabuleiro itálico era preciso incrementar os exércitos pontifícios, por isso a emergência, entre essas indicações, dos chamados príncipes-cardeais (CHAMBERS, 2006, p. 106). Além disso, para a consolidação territorial era importante

que os papas doassem mais atenção aos assuntos militares, tanto para a formação de alianças quanto acordos com exércitos mercenários, sobretudo, porque os pontífices não tinham tropas organizadas e armadas. Somado a isso, outra esfera tomou a importância: a transformação da paisagem urbana de Roma e a prática do mecenato pela Cúria romana.

Os papas renascentistas, com maior ou menor intensidade, se preocuparam com a renovação de ruas, palacetes, mausoléus, entre outros edifícios. Ademais, o reforço e a ampliação de muralhas e de fortalezas militares também passaram a fazer parte da estratégia para fortalecer o poder e a autoridade do papado. Sobre isso, Stinger expõe que:

A reparação das dilapidadas Muralhas Aurelianas constituiu um elemento-chave nos planos de Nicolau V para a reconstrução de Roma, e as fortificações da Ponte Milvio e da Ponte Nomentana nos arredores da cidade ainda podem ser vistas. As sucessivas modernizações do Castelo de Santo Ângelo sob Nicolau e Alexandre VI, o sistema de muralhas defensivas e grande torre redonda de Nicolau no Vaticano e as salientes ameias da Capela Sistina revelam que considerações militares penetraram até no coração cerimonial do Borgo⁴⁴ Leonino⁴⁵ (STINGER, 1998, p. 103, tradução nossa).

A partir desse excerto destacamos que a capela construída e decorada durante o reinado de Sisto IV e, por isso chamada Sistina (GOMBRICH, 2012, p. 307), tinha uma arquitetura robusta e ares bélicos dada a importância da questão para os pontífices renascentistas. Meneses (2013, p. 194) menciona que o prédio foi projetado pelo “arquiteto Giovannino de’Dolci [1435-1486], com uma forma bastante pesada e militar, como era comum em Roma naquele momento”.

Depois que Francesco Della Rovere ingressou na Ordem Franciscana rapidamente ascendeu na hierarquia eclesiástica. O historiador estadunidense Ian Verstegen destaca uma particularidade de Francesco, “seu treinamento teológico se tornou sua característica distintiva mais importante, pois ele poderia reivindicar o trono de Pedro não por meio de privilégios antigos, mas por meio de estudo individual, sacrifício e devoção”⁴⁶ (VERSTEGEN, 2007, p. XIV, tradução nossa). Como papa, Sisto IV apoiou e incentivou uma cruzada contra os turcos (PARTRIDGE,

⁴⁴ O Borgo Leonino era uma pequena região romana às margens do rio Tibre.

⁴⁵ “*Repair of the dilapidated Aurelian Walls formed a key element in Nicholas V's plans for rebuilding Rome, and his fortifications of the Ponte Milvio and the Ponte Nomentana on the outskirts of the city can still be seen. The successive modernizations of Castel Sant'Angelo under Nicholas and Alexander VI, Nicholas's system of defensive walls and great round tower in the Vatican, and the projecting battlements of the Sistine Chapel reveal that military considerations penetrated even into the ceremonial heart of the Borgo Leonino*” (STINGER, 1998, p. 103).

⁴⁶ “*His theological training became his most important distinguishing feature, for he could lay great claim to Peter's throne not through ancient privilege but through individual study, sacrifice, and devotion*” (VERSTEGEN, 2007, p. XIV).

1996, p. 09), para além das guerras ofensivas pelo território itálico. Entretanto, tais ímpetos se misturam com a reconstrução da cidade romana, dado que:

Sisto IV tinha uma imagem da Roma imperial em mente quando chamou a cidade de “capital do mundo [*caput mundi*]”, que detinha “primazia entre todas as outras por causa do trono de São Pedro”. E, de fato, para o curialista (membro da cúria ou corte papal) Raffaello Maffei (1451-1537), o urbanismo de Sisto IV lembrava a cidade clássica, já que Sisto “transformou Roma de uma cidade de tijolo em uma cidade de pedra assim como Augusto da antiguidade transformou a cidade de pedra em mármore.”⁴⁷ Uma inscrição de 1512 na Via Papale comemorando o urbanismo de Júlio II implicava que ele tivesse se saído melhor do que seu tio, quase literalmente se tornando um novo Augusto: “A Júlio II, *Pontifex Optimus Maximus*, que ... embelezou a cidade de Roma ... baía abrindo e medindo ruas de acordo com a dignidade do império”⁴⁸ (PARTRIDGE, 1996, p. 21, tradução nossa).

Logo, compreendemos que tanto o investimento arquitetônico bem como a promoção dos conflitos visava fortalecer o papado. Na esteira desse aspecto, Partridge (1996, p. 16) pondera que os papas e cardeais renovaram os espaços romanos, entretanto, além do interesse em revisitar o estilo clássico, tais sujeitos estavam preocupados com as reivindicações ideológicas diante dos desafios as suas autoridades. Conjuntamente como esses investimentos materiais em favor da soberania pontifícia, havia ainda o incremento da corte papal de homens leigos e eruditos. À vista disso, desde o reinado de Nicolau V, os humanistas passaram a viver em Roma e, especialmente, a partir do pontificado sistino, esses homens se envolveram mais com as questões eclesiásticas, pois auxiliavam no desenvolvimento de uma das principais reivindicações papais: a autoridade universal. Para tanto, Sisto IV investiu na ampliação da Biblioteca do Vaticano – projeto idealizado

⁴⁷ Enquanto que Júlio II era para alguns o segundo Júlio Cesar, o seu tio, o papa Sisto IV, era equiparado ao imperador Augusto (63 a.e.c.-14 a.e.c.). Séculos antes da ascensão sistina, o imperador Augusto restaurou templos, mandou construir fóruns, fundou bibliotecas e pavimentou várias estradas. Quando o papa roveresco se autodenominou *urbis restaurator*, buscou emular a reputação daquele imperador, em vista disso também ordenou que fossem construídas igrejas, bibliotecas, pontes e muralhas. Os contemporâneos de Sisto IV traçaram diversos paralelos entre ambos, mas outros foram mais ousados e colocaram o papa como a reencarnação do próprio Augusto (BLONDIN, 2005, p. 02).

⁴⁸ “*Sistus IV had an image of the imperial Rome in mind when he called the city the ‘capital of the world [caput mundi],’ which held ‘primacy among all others because of the throne of St. Peter.’ And, indeed, for the curialist (member of the curia or papal court) Raffaello Maffei (1451-1537) the urbanism of Sixtus IV did recall the classical city, as Sixtus had “made Rome from a city of brick into a city of stone just as Augustus of old had turned the stone city into marble.” An inscription of 1512 on the Via Papale commemorating the urbanism of Julius II implied that he had gone one better than his uncle, almost literally becoming a new Augustus: ‘To Julius II, Pontifex Optimus Maximus, who... beautified the city of Rome... bay opening up and measuring out streets in accordance with the dignity of the empire’*” (PARTRIDGE, 1996, p. 21).

durante o reinado de Nicolau V⁴⁹. E que, posteriormente, foi desenvolvido pelos sucessores, como escreveu Kai-Kee:

Os seguintes papas continuaram com o cuidado de Sisto por esta instituição, nomeando prefeitos e custódios que geralmente eram ilustres homens de letras. Júlio nomeou Phaedra Inghirami como “*praepositus*” da biblioteca, e com ele os estudiosos evidentemente fizeram bom uso da biblioteca; foi por volta dessa época que lá foi publicado um edital recomendando silêncio e bons modos⁵⁰ (KAI-KEE, 1983, p. 148, tradução nossa).

Antes disso, entre 1475 e 1484, no decorrer do pontificado de Sisto IV, o número de volumes acondicionados em Roma aumentou consideravelmente (BLONDIN, 2005, p. 20-22) e para cuidar do acervo, Sisto IV nomeou o humanista Bartolomeu Platina (1421-1481). Sobre esse episódio, o historiador Duffy escreveu que o papa tentou atribuir para si o crédito dessa iniciativa, “mas a bula de fundação da biblioteca ecoa Nicolau a descrevê-la com o objetivo de ‘aperfeiçoar o militante da Igreja, aumentar a fé católica e servir e honrar os letrados e estudiosos’” (DUFFY, 1998, p. 144). Esse episódio foi representado pelo artista Melozzo da Forlì, entre 1476 e 1477, em uma das paredes da Biblioteca do Vaticano (Figura 1). Identificamos no afresco o momento em que Platina se ajoelhou diante de Sisto IV durante a nomeação, enquanto que outros homens presenciavam o rito, como o cardeal Giuliano Della Rovere, posicionado em pé diante do fato.

Figura 1 - Sisto IV nomeia Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano.

⁴⁹ Reconhecido como um dos primeiros papas da renascença ou, como menciona Duffy, o primeiro papa humanista (DUFFY, 1998, p. 134), Nicolau V planejou a construção de diversos espaços que, posteriormente, foram concretizados por outros papas. Gish (2019, p. 187) escreveu que esse bispo de Cristo fez uma verdadeira cruzada para preservar o que a Antiguidade produziu, tanto que as suas coleções reuniam manuscritos gregos e latinos. Em seu leito de morte, Nicolau V ainda exortou a Cúria para que se dedicassem a restaurar o esplendor romano para o bem e a grandeza da Igreja. Partridge (1996, p. 21) também menciona o conteúdo desse discurso, pois para o papa a transformação urbana era uma maneira de exaltar o poder da Santa Sé para toda a Cristandade. Em 1455, Nicolau V observou que as grandes obras eram monumentos perpétuos e testemunhos eternos feitos pela mão de Deus, ademais demonstravam que a autoridade da Igreja era maior e mais elevada. O historiador também destacou que o pontífice ambicionava transformar Roma em uma Jerusalém celestial.

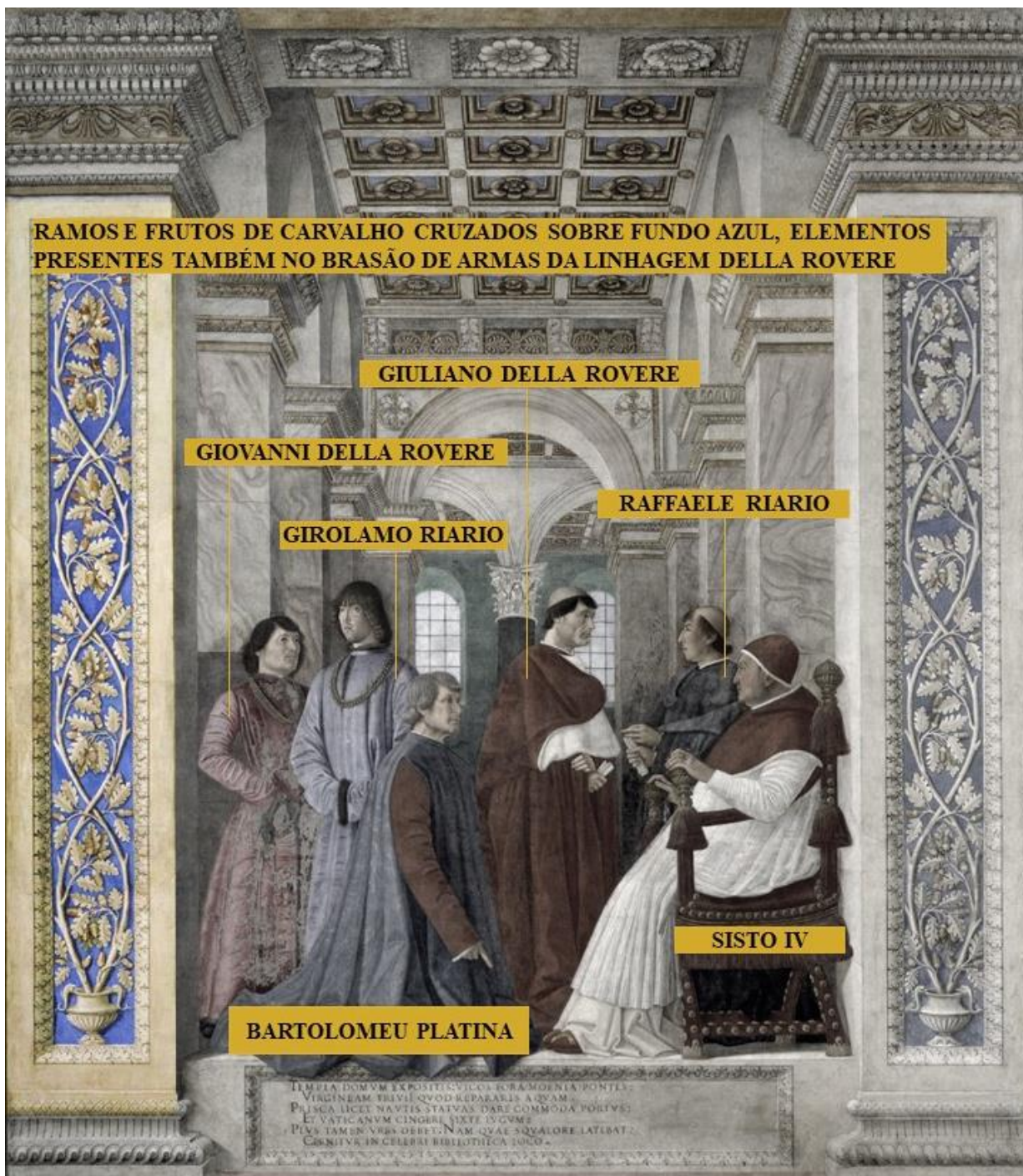
⁵⁰ “*The following popes continued Sixtus' care for this institution, appointing prefects and custodians who were usually distinguished men of letters. Julius appointed Phaedra Inghirami 'praepositus' of the library, and under him scholars evidently made good use of the library; it was from around this time that an edict was posted there recommending silence and good manners*” (KAI-KEE, 1983, p. 148)



Afresco representa o momento em que Sisto IV (sentado) nomeia Platina (de joelhos) como prefeito da Biblioteca do Vaticano, na presença de Giuliano (de pé), futuro papa Júlio II.
 Fonte: (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Percebemos que o programa iconográfico mostra quem eram os homens que formavam a corte papal durante o reinado de Sisto IV. Em vista disso, além do vicário de Cristo e o humanista, Platina; identificamos Girolamo Riario e Giovanni Della Rovere (1457-1501), ambos articuladores

das ofensivas promovidas pelo pontífice, e Raffaele Riario (1461-1521), nomeado cardeal em 1477.



Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Em uma sala ampla e ricamente adornada, Sisto IV aparece cercado por seus nepotes ao mesmo tempo em que exerce o seu poder e acolhe em sua corte um humanista – representando os demais que se fixariam em Roma nas décadas seguintes. Outros elementos figurativos decoram e ao mesmo tempo reforçam o vigor dessa linhagem, pois os mesmos galhos de carvalho que faziam parte do brasão da família ornaram as laterais do afresco e se destacam sobre um fundo azul. Abaixo do programa iconográfico há uma frase, o historiador estadunidense Dustin Gish fez a transcrição dela, assim “com a restauração de templos, casas, ruas, fóruns, muralhas, pontes e aquedutos, Roma lhe deve uma dívida ainda maior: onde antes definhava na miséria, agora a biblioteca tem um cenário verdadeiramente digno de sua fama”⁵¹ (GISH, 2019, p. 188-189, tradução nossa). Na esteira dessa arguição, Kai-Kee escreveu que “artes e letras receberam mais apoio de Sisto IV, embora seu registro seja um tanto ambíguo. Sisto parece ter pouco gosto por letras, mas era sensível ao efeito que a presença de renomados estudiosos e artesãos exercia sobre a imagem pública da corte”⁵² (KAI-KEE, 1983, p. 04, tradução nossa).

Desse modo, a cultura durante o renascimento se torna uma peça importante para o jogo político, tanto que o historiador ítalo-americano Roberto Sabatino Lopez ao ponderar sobre o renascimento – fazendo-o a partir de uma perspectiva econômica – escreveu que “a cultura foi colocada tão alta – talvez mais do que em qualquer outro período da história – é a glória imortal da Renascença”⁵³ (LOPEZ, 1969, p. 49, tradução nossa). Assim, além da encomenda de peças de arte, as cortes também eram formadas por pessoas das mais diversas áreas do conhecimento. Kai-Kee (1983, p. 39) aponta que artistas, homens das letras, teólogos e consultores jurídicos viviam em Roma durante o pontificado de Júlio II. Ademais, Lopez aponta que:

Certamente, o Renascimento utilizou para o seu desenvolvimento as cidades que a Idade Média tinha construído, a filosofia que os gregos haviam elaborado e quase tudo o mais que a humanidade inventara desde o Neanderthal; mas seu modo de vida era condicionado

⁵¹ “*With the restoration of temples, houses, streets, fora, city walls, bridges, and aqueducts, Rome owes you an even greater debt: where once it languished in squalor, now the library has a setting truly befitting its fame*” (GISH, 2019, p. 188-189).

⁵² “*Arts and letters received more support from Sixtus IV, although his record is somewhat ambiguous. Sixtus seems to have had little taste for letters, but he was sensitive to the effect that the presence of famous scholars and artists had upon the public image of the court*” (KAI-KEE, 1983, p. 04).

⁵³ “*The culture was placed so high – higher, perhaps, than at any other period in history – is the undying glory of the Renaissance*” (LOPEZ, 1969, p. 49).

por sua própria economia e não pela economia do passado⁵⁴ (LOPEZ, 1969, p. 43, tradução nossa).

Em vista disso, mesmo que Lopez (1969, p. 32) pondere que o renascimento foi um período, ele aponta algumas continuidades, ao passo que a ruptura, à vista desse historiador, se deu na economia em função da desvalorização da terra durante o século XIV. Logo, a cultura emergiu como um valor que permitia conjecturar qual era o *status* da família ou dos personagens renascentistas, por isso o investimento em artes e letras tomou grandes proporções, ao mesmo tempo em que Roma também se preocupou com essa demanda. Tanto que, Sisto IV encomendou a restauração de vários templos antigos e, por exemplo, a reparação da estátua de Marco Aurélio (161-180 a.e.c.) pensado ser de Constantino (BLONDIN, 2005, p. 02). Esse ímpeto se repetiu décadas depois quando foi exumada, próxima de Roma, a peça escultórica de *Laocoonte* e seus filhos, tal obra foi rapidamente adquirida pelo papa Júlio II – a mobilização em torno dessa peça será retomada no segundo capítulo da dissertação. Contudo, esses homens também destruíram prédios e obras, pois entendiam que tais elementos interferiam na execução das suas ideias, tanto que Sisto IV ordenou que diversas ruínas fossem demolidas (BLONDIN, 2005, p. 05).

Observamos que Sisto IV bem como o cardeal Giuliano se aproximaram dessas figuras letradas durante os anos que viveram em Roma. Para tanto, citamos a seguinte passagem:

Membros da Academia Romana, um círculo de humanistas dedicados a estudar e celebrar o passado clássico de Roma, foram considerados perigosos e até mesmo presos durante o reinado do papa anterior, Paulo II (1464-1471). Desde o início de seu papado, entretanto, a doação de esculturas antigas de Sisto ao Museu Capitolino e sua reabertura da Academia Romana demonstraram uma aceitação politicamente perspicaz dos humanistas. O próprio Sisto não tinha nenhum interesse pessoal na antiguidade pagã, mas usava a história romana e objetos antigos para obter vantagens políticas⁵⁵ (BLONDIN, 2005, p. 06, tradução nossa).

Em vista disso, salientamos que todas as ferramentas eram manipuladas para fortalecer o poder papal. Tanto que, juntamente com os humanistas, os artistas também ganharam espaço em

⁵⁴ “To be sure, the Renaissance utilized for its development the towns which the Middle Ages had built, the philosophy which the Greeks had elaborated, and nearly everything else that mankind had contrived ever since Neanderthal; but its way of life was conditioned by its own economy and not by the economy of the past” (LOPEZ, 1969, p. 43).

⁵⁵ “Members of the Roman Academy, a circle of humanists devoted to studying and celebrating Rome’s classical past, had been considered dangerous and even imprisoned during the reign of the previous pope, Paul II (1464-1471). From the beginning of his papacy, however, Sixtus’ donation of ancient sculpture to the Capitoline Museum and his reopening of the Roman Academy demonstrated a politically shrewd acceptance of the humanists. Sixtus himself had no personal interest in pagan antiquity, but he used Roman history and ancient objects for political advantage” (BLONDIN, 2005, p. 06).

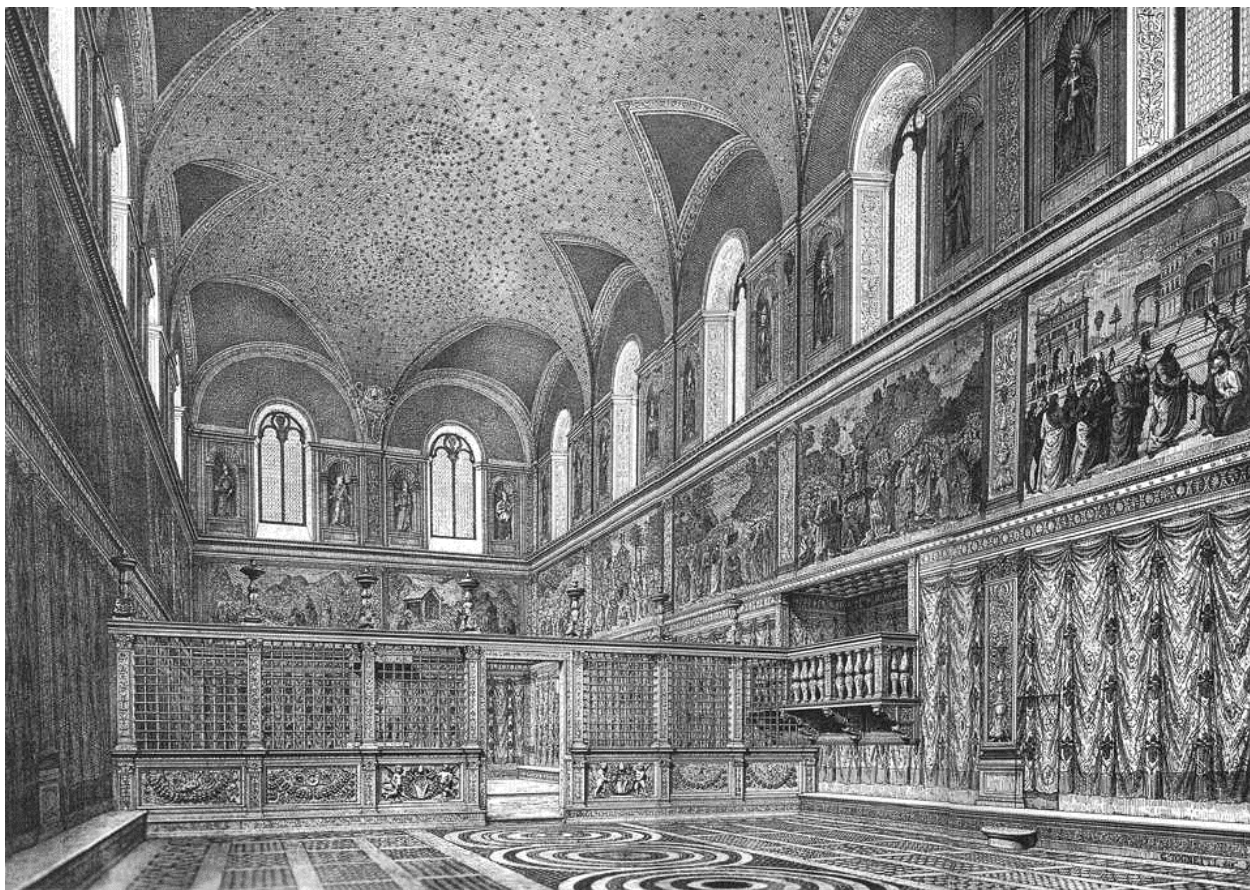
Roma. Ao passo que, em poucas décadas a região emergiu como um centro cultural que pelo numeroso número de mecenas atraiu diversos artistas, muitos emergentes, como Michelangelo e Rafael Sanzio, que chegam à cidade – praticamente em definitivo – nos primeiros anos do século XVI. Já mencionamos que a Capela Sistina foi construída durante o reinado de Sisto IV, mas como descreve Meneses (2013, p. 193), o local se tornou “símbolo máximo da ambição política e familiar dos Della Rovere”. O primeiro ciclo de afrescos foi encomendado por Sisto IV e ficou nas mãos dos melhores artistas da geração do pontífice⁵⁶. Nos primeiros anos do século XVI, a maior encomenda iconográfica feita por Júlio II foi executada por Michelangelo na abóboda da capela. Ademais, destacamos que:

O [primeiro] ciclo de afrescos representava cenas da vida de Moisés e de Cristo, frente à frente, sugerindo a prefiguração do Novo Testamento no Antigo. A decoração quatrocentista não era revolucionária do ponto de vista artístico, mas representava uma síntese de todas as grandes realizações técnicas e estilísticas da arte italiana do século XV. Júlio II, durante o seu papado, também interveio na capela Sistina, contribuindo para que este edifício se tornasse um grandioso monumento que garantisse a memória de sua família e do seu próprio papado. O único espaço que não tinha uma decoração narrativa era o teto. Originalmente, ele apresentava um céu estrelado pintado por Pier Matteo d’Amalia [1445-1508] (MENESES, 2013, p. 194).

Na primeira intervenção, a decoração da capela foi dividida em três linhas horizontais (Figura 2). Assim, de cima a baixo, identificamos entre as janelas os trinta primeiros papas (DUFFY, 1998, p. 143), todos eles mártires. Abaixo deles duas faixas com momentos da vida de Moisés e Cristo, na base há uma terceira faixa decorativa, essa se destaca pela representação de brocados de ouro e prata – além de detalhes com o brasão papal ou da família Della Rovere.

Figura 2 - Reconstrução do interior da Capela Sistina antes da intervenção de Michelangelo.

⁵⁶ Gombrich (2012, p. 307) mencionou que as paredes da capela foram decoradas pelos mais famosos pintores da geração de Sisto IV, como Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio (1449-1494), além de Lucca Signorelli (1441-1523), (CHASTEL, 1991, p. 281) e Pietro Perugino (CHASTEL, 1991, p. 333). Ademais, Chastel escreveu que, “a escolha dos mestres toscanos e umbros chamados a Roma em 1481 constituiu um quadro interessante da situação: os Pollaiuoli, que não pintam afresco e cuja importância decorre sobretudo de sua atividade de escultores, não são convidados. Por razões análogas não está representado o ateliê de Verrocchio, e Leonardo da Vinci acabou trocar Florença por Milão. Em vista disso, Botticelli, são chamados os ilustradores fáceis Ghirlandaio e Cosimo Rosselli [1439-1507], e com eles umbros, em que já se opõem a maneira dura de Signorelli e a maneira suave de Perugino” (CHASTEL, 1991, p. 325).



Litografia foi feita por Gustavo Tognetti, em 1899. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Meneses faz uma boa síntese da faixa intermediária porque “a interpretação tradicional vê o ciclo como uma representação do *primatus papae*, ou seja, a ideia de primazia do poder dos sucessores de Pedro, e conseqüentemente da Igreja Católica Romana, diante de toda a Cristandade” (MENESES, 2018, p. 287). Tal aspecto encontra eco na reflexão de Partridge, pois “a maioria dos papas via a igreja como monárquica e o poder papal – tanto espiritual quanto temporal – como supremo, universal e absoluto. Eles acreditavam ser novas figuras de Cristo na terra; [...]”⁵⁷ (PARTRIDGE, 1996, p. 14, tradução nossa).

Percebemos até aqui que os papas da renascença, entre eles Sisto IV, se valeram de diversos artifícios para consolidar o poder, ao passo que os cardeais também almejavam fortalecer a autoridade outorgada após a nomeação. Todavia, a morte de Sisto IV não impossibilitou que

⁵⁷ “Popes mostly viewed the church as monarchical, and papal power – both spiritual and temporal – as supreme, universal, and absolute. They believed themselves to be new Christ figures on earth; [...]” (PARTRIDGE, 1996, p. 14).

Giuliano continuasse com a patronagem de artistas e de arquitetos, tanto que Meneses chama a atenção para um aspecto da prática desse cardeal:

Para Giuliano, porém, o melhor artista não estava ligado a um estilo em particular. Se se fizesse um inventário completo das obras de arte encomendadas por Giuliano Della Rovere ao longo de toda a sua carreira religiosa, apareceriam resultados muito variados e, às vezes, surpreendentes. Tendo títulos e prebendas religiosas em várias cidades na Itália e, em vários países – na França, na Espanha e na atual Suíça –, ele encomendou obras para todas as sedes que fossem consideradas importantes, como era esperado de um cardeal influente. Ele dificilmente perdia a oportunidade de marcar a sua autoridade, mesmo que não estivesse fisicamente no lugar. Para todas as instituições e igrejas romanas sob o seu controle, por exemplo, Giuliano encomendou obras de arte e reformas arquitetônicas, gastando quantidades de dinheiro que variavam de acordo com a importância do título em questão (MENESES, 2013, p. 193).

Não encontramos um trabalho que trate da totalidade das encomendas feitas pelo cardeal Giuliano, somente estudos pontuais, até mesmo as peças encomendadas durante seu pontificado são analisadas de modo fragmentado⁵⁸. Kai-Kee (1983, p. 105) menciona que é difícil delimitar a patronagem de Júlio II, sobretudo as encomendas feitas durante o cardinalato. No Brasil, entre 2012 e 2015, a historiadora Meneses desenvolveu o projeto de pesquisa sobre mecenatismo arquitetônico praticado por Giuliano Della Rovere. Meneses (2013, p. 195), em um de seus artigos, apresentou o resultado da análise de uma das obras patrocinadas pelo cardeal roversco, a construção de uma catedral em Óstia.

Em nível internacional, citamos o trabalho Verstegen, visto que o historiador cita algumas obras encomendadas pelo cardeal roversco após a morte de Sisto IV. Para tanto, citamos:

O cardeal Giuliano della Rovere é conhecido por ter sido um antiquário e colecionou muitas estátuas no pátio de seu palácio em SS. Apostoli, alguns dos quais ele transportaria para o Belvedere quando se tornasse papa. Ele não apenas decorou seu palácio, mas também fez com que Baccio Pontelli construísse o forte de Óstia, sua sede suburbana. A influência do cardeal Giuliano sobre o fraco Papa Inocêncio VIII também pode ter resultado na construção do Belvedere, novamente com Pontelli⁵⁹ (VERSTEGEN, 2007, p. XVI, tradução nossa).

⁵⁸ Verstegen (2007, p. XIV) ponderou que existem muitos estudos consistentes sobre os membros da família Della Rovere, mas tais trabalhos focam nas práticas de Sisto IV e Júlio II, são raras as análises de obras encomendadas pelos familiares desses homens e quando são feitas são colocadas em perspectiva com as grandes obras sistinas e julianas, o que para Verstegen pode gerar um resultado forçado.

⁵⁹ “*Cardinal Giuliano della Rovere is known to have been an antiquarian and collected many statues in the courtyard of his palace at SS. Apostoli, some of which he would transport to the Belvedere when he became pope. He not only decorated his palace, but also had Baccio Pontelli build the fort of Ostia, his suburbicarian see. Cardinal Giuliano’s influence on the weak Pope Innocent VIII may have also resulted in the building of the Belvedere, again with Pontelli*” (VERSTEGEN, 2007, p. XVI).

Esse trecho demonstra que após a morte do tio, Giuliano se aproximou de Inocêncio VIII para continuar com as práticas de patronagem porque sua família tinha origens modestas e não pertencia a nenhuma linhagem tradicional. Isso contrasta com as suas práticas durante pontificado, pois na ocasião Júlio II detinha o monopólio dos recursos, o que facilitou o desenvolvimento de projetos mais ambiciosos. Sobre isso destacamos a seguinte síntese:

Seus projetos incluem o Belvedere (Bramante) conectando o Vaticano à vila papal, novos apartamentos de Rafael, a decoração da abóbada da Capela Sistina de Michelangelo, uma tumba monumental (Michelangelo), várias obras cívicas, incluindo a Via Giulia, uma prisão projetada, igrejas romanas melhoradas (principalmente o novo coro para Santa Maria del Popolo por Bramante, e igrejas *ex novo* como Santa Maria di Loreto) e, finalmente, acréscimos à Santa Casa e ao próprio palácio apostólico de Loreto⁶⁰ (VERSTEGEN, 2007, p. XVII, tradução nossa).

Depois que o cardeal passou a cingir a mitra papal observamos que os projetos se concentraram em Roma, assim novas ruas foram feitas e muralhas foram recuperadas. Entretanto, Chastel chama a atenção para outro aspecto, isso porque Júlio II, “incitou os cardeais a urbanizarem as ruas e a restaurar igrejas” (CHASTEL, 1991, p. 342). Ou seja, a Roma idealizada por Nicolau V, em seu leito de morte, permanecia viva entre os eclesiásticos décadas depois. Ademais, isso nos dá indícios que as transformações promovidas pelo pontífice roveresco não visavam somente a sua promoção pessoal, mas da Igreja também. Para além dessa questão, as encomendas feitas pelo cardeal e, posteriormente, papa não se afastam de outra inquietação: a militarização. Identificamos que a construção da fortaleza, em Óstia, por Pontelli, entre 1480 e início de 1490, tinha essa essência, como evidenciou Chambers:

Era a fortaleza do cardeal Giuliano della Rovere, que descaradamente assegurou a Inocêncio VIII, que o visitou em novembro de 1489, que a mandara construir apenas “para o benefício da Igreja Matriz e da própria segurança do Papa” (“*ha fatto fare questa fortezza a beneficio dell Sancta matre chiesa e a conservação de la Sanctità Vostra*”)⁶¹ (CHAMBERS, 2006, p. 102, tradução nossa).

⁶⁰ “His projects include the Belvedere (Bramante) connecting the Vatican to the papal villa, new apartments by Raphael, the vault decoration of the Sistine Chapel by Michelangelo, a monumental tomb (Michelangelo), numerous civic works including the Via Giulia, a projected prison, improved Roman churches (most notably the new choir for Santa Maria del Popolo by Bramante, and *ex novo* churches like Santa Maria di Loreto), and finally additions to the Holy House and apostolic palace of Loreto itself” (VERSTEGEN, 2007, p. XVII).

⁶¹ “It was the stronghold of Cardinal Giuliano della Rovere, who brazenly assured Innocent VIII, who visited him there in November 1489, that he had had it built only “for the benefit of Mother Church and the Pope’s own security” (“*ha fatto fare questa fortezza a beneficio dell Sancta matre chiesa e a conservazionee de la Sanctità Vostra*”)” (CHAMBERS, 2006, p. 102).

Essa fortaleza tomou a atenção de Pontelli por anos, ademais ela foi construída com os melhores materiais, em contrapartida outras encomendas feitas por Giuliano se destacaram pela simplicidade e pelo uso de insumos que demandavam um investimento menor. Meneses (2013, p. 195) mencionou, por exemplo, que a catedral construída em Óstia possuía uma estrutura retangular e uma decoração mais simples, além de ter sido erguida com materiais modestos. A historiadora apontou que isso ocorreu porque a região era um local de passagem para os peregrinos e os sujeitos que tinham como destino final Roma. Partindo do porto de Óstia, navegando pelo rio Tibre, era possível chegar à cidade romana mais rápido do que por uma via terrestre. À vista disso, observamos que o cardeal não se distanciou da função como eclesiástico, ao passo que ele racionalizou que a região era mais importante pela sua posição estratégica e militar, tanto que ele se vangloriou perante o papa Inocêncio VIII.

Meneses (2010, p. 09) destacou que Giuliano fez algumas melhorias em outras igrejas, das quais ele foi nomeado, como em San Pietro in Vincoli, mas por não permanecer por muito tempo no local as reformas foram mais tímidas. O palácio de SS. Apostoli ganhou atenção maior de Giuliano, sobretudo, depois do falecimento de Pietro Riario, para tanto citamos:

[...] quando Pietro Riario, sobrinho preferido do papa, morreu em 1474 e Sisto IV passou a comenda da igreja de SS. Apostoli a Giuliano Della Rovere, o cardeal estabeleceu-se imediatamente no prestigioso palácio anexo à basílica na base do Quirinale. Por causa desta escolha, a reforma do complexo de San Pietro in Vincoli, promovida por Giuliano, foi muito lenta e intermitente. Somente na basílica, símbolo do título cardinalício, foram realizadas melhorias em um período de tempo mais curto (MENESES, 2010, p. 09-10).

O palácio projetado para ser o espaço em que os encontros políticos da família Della Rovere deveriam ocorrer recebeu mais atenção do que o local associado ao seu título de cardeal (MENESES, 2010, p. 14). Fora da Península Itálica, Giuliano também investiu na revitalização de espaços, como a residência do bispo em Avinhão, o *Petit Palais* (MENESES, 2013, p. 198-199). Além de encomendar objetos e pinturas para a ornamentação do prédio, Giuliano também revitalizou a fachada e espaços internos. Tal projeto trouxe tensões, mas, posteriormente, selou uma aproximação com a corte francesa. Ademais, a aliança seria benéfica para o cardeal e só ruíram nos últimos anos do seu pontificado, quando as hostilidades entre as partes se tornaram explícitas. Em Avinhão, além do posto de arcebispo – concedido por Sisto IV –, Giuliano também era responsável pelas questões administrativas do papado, visto que a região havia sido sede para parte

da corte papal há algumas décadas. Naquela região, Giuliano não era somente um eclesiástico, mas um representante do poder papal e integrante da mesma linhagem que o vicário de Cristo. Para ilustrar isso citamos, mais uma vez, a reflexão de Meneses:

Após a volta definitiva dos papas para Roma, no começo do século XV, Avignon continuou sob domínio romano, sendo administrada por cardeais legados, quase sempre de origem francesa. Tal detalhe tinha a sua importância, pois servia para agradar os poderes regionais e para manter boas relações com o rei da França. Quando o papa Sisto IV nomeou seu sobrinho não só como arcebispo de Avignon, mas também como legado papal na França, em 1476, este tenuous equilíbrio foi rompido. O rei Luís XI queria manter o legado francês no cargo a fim de garantir sua influência sobre a região de Avignon e do Comtat Venaissin e, assim, ameaçou o novo legado. Giuliano teve que assediar militarmente sua própria sede episcopal para se instalar na cidade. A tensão só foi resolvida depois em um encontro entre Della Rovere e Luís XI, no qual foi estabelecida uma nova aliança com o reino francês que duraria quase toda a carreira eclesiástica do cardeal. A partir do acordo, o novo legado estava livre para administrar os territórios, com seu poder legitimado pelas autoridades locais, mas, ao mesmo tempo, mantendo as boas relações com a coroa francesa, que continuou a influenciar a região (MENESES, 2013, p. 200-201).

Logo, Giuliano buscou construir a sua reputação tanto por meio da prática do mecenato bem como pelas aproximações políticas. Somado a isso, com o acúmulo de títulos, nesse caso de arcebispo e procurador do poder pontifício, Giuliano era obrigado a equilibrar desde o início de sua carreira eclesiástica o exercício de uma *vita contemplativa*, comum para os sacerdotes, com uma *vita activa*. Essa última era imprescindível para a figura política que representava os Principados Eclesiásticos, especialmente, por ocupar uma sede eclesiástica com um passado recente conturbado, visto que há poucas décadas tal poder havia ficado à sombra da tutela francesa.

Observamos que os sujeitos renascentistas que almejavam tocar os pináculos da fama, da honra e da glória precisavam agir, logo todas as competências eram exercitadas a fim de ampliar as chances de se aproximar de tal meta. A possibilidade de ocupar diversas posições político-miliares podia ser entendida ainda como um favor da Fortuna, pois a partir dela os indivíduos virtuosos logravam conquistar grandes feitos. Entendemos que Giuliano foi favorecido pela deusa, ao passo que isso permitiu a ele percorrer diversas regiões itálicas bem como outros reinos, por exemplo, o francês. O trânsito por diferentes cargos proporcionou que o cardeal roveresco explorasse suas habilidades no campo político, cultural, eclesiástico e militar.

Maquiavel colocou Cesare como arquétipo de homem agraciado pela Fortuna, para tanto citamos o apanhado feito por Skinner:

[...] conclui que a moral a extrair da carreira de César Bórgia é que um príncipe deve sempre contar mais com sua própria *virtù* do que com os favores da Fortuna ao procurar “conservar seu estado”. Tendo adquirido o poder inteiramente “por meio da boa fortuna de seu pai”, César estava particularmente sujeito a perdê-la tão cedo a sorte o desertasse. Isso, aliás, sucedeu com terrível presteza, de modo que “o que ele instituiu foi em vão”, e terminou a vida como uma presa “da extraordinária e desordenada malícia da Fortuna” (pp. 54-5) (SKINNER, 1996, p. 141).

Giuliano também ascendeu pela boa Fortuna de seu tio, Sisto IV. Para mais, identificamos que no período em que vestiu a mozeta escarlate, o sujeito amargou alguns reveses militares, contudo os episódios não se repetiram durante o pontificado. Júlio II foi marcialmente bem-sucedido, pois seu objetivo era reaver os territórios que haviam pertencido ao poder eclesiástico. Em vista disso, as terras foram reconquistadas pelo bispo de Cristo nos primeiros anos do século XVI e no momento em que o pontífice morreu a Igreja possuía mais territórios do que nos últimos anos de 1490. Logo, diferente de Cesare, que conforme escreveu Maquiavel, se bastou com os caprichos da Fortuna, Giuliano controlou melhor as oportunidades, em vista disso ele vestiu a tiara papal em 1503.

O homem que tinha *virtus* gozava de mais chances de conquistar o apoio da caprichosa Fortuna na direção de todos os assuntos, entretanto isso, por si só, não bastava e por isso o exercício de uma *vita activa* era valorizada. Observamos que Giuliano não era só um alto dignitário da Igreja, por isso a *vita contemplativa* não era capaz de englobar os outros desejos mundanos. Maquiavel demonstra que a ação entregava mais resultados aos homens, contudo eles não deveriam depender somente da Fortuna.

Creio ainda que seja afortunado aquele que acomoda seu modo de proceder com as circunstâncias dos tempos e, de modo semelhante, seja desafortunado infelizmente aquele que, com seu proceder, entre em choque com os tempos que atravessa. Porque os homens são vistos, naquilo que os conduz ao fim que cada um tem por objetivo, isto é, glórias e riquezas, proceder de maneiras diversas: um com cautela, o outro com ímpeto, um com violência, o outro com astúcia, um com paciência e o outro de modo contrário. E cada um, por esses diversos meios, pode alcançar o objetivo. Pode-se ver ainda dois cautelosos, dos quais, um alcança seu objetivo e o outro, não. E de modo semelhante, dois deles igualmente progredir com modos de proceder diversos, sendo um deles cauteloso e o outro, impetuoso. Isso resulta exclusivamente da natureza dos tempos que se adaptam ou não ao proceder dos mesmos. [...] Disto depende ainda a variação do bem, porque, se alguém se comporta com cautela e paciência, os tempos e as circunstâncias correm de modo que seu comportamento seja bom e ele vai progredindo. Mas, se os tempos e as circunstâncias se modificam, ele se arruína, porque ele não muda seu modo de proceder (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1531], p. 118-119).

Compreendemos que o cardeal roveresco se adaptou as circunstâncias, por isso, mesmo falhando nas questões militares, ele não deixou de atuar em outros campos. Giuliano não se deteve somente a revitalização e transformação de espaços, ele também patrocinou artistas e programas iconográficos, como o afresco feito pelo pintor Melozzo da Forlì para a abside da basílica de SS. Apostoli, em Roma. O mural foi parcialmente destruído em 1711, mas fragmentos da pintura foram preservados. O tema do arranjo era a *Ascensão de Cristo* (Figura 3), narrado em um dos livros do Novo Testamento (At 01,03-10). Melozzo da Forlì representou diversos *putti*⁶² próximos do corpo do Messias durante a Sua subida aos céus, ao mesmo tempo em que outros anjos tocam anunciando a sua partida. Observamos que o artista tinha um bom conhecimento da anatomia, das proporções, do escorço e do uso das cores, pois as figuras angélicas possuem vitalidade e dinamismo.

A historiadora Isabelle Frank (1996, p. 111) menciona que foi, provavelmente, Giuliano, entre 1475 e 1481, quem encomendou o afresco⁶³ com tal temática. Isso ocorreu porque depois da morte do cardeal Riario o local foi entregue ao cardeal Giuliano, e esse demonstrou grande interesse em manter tal posição.

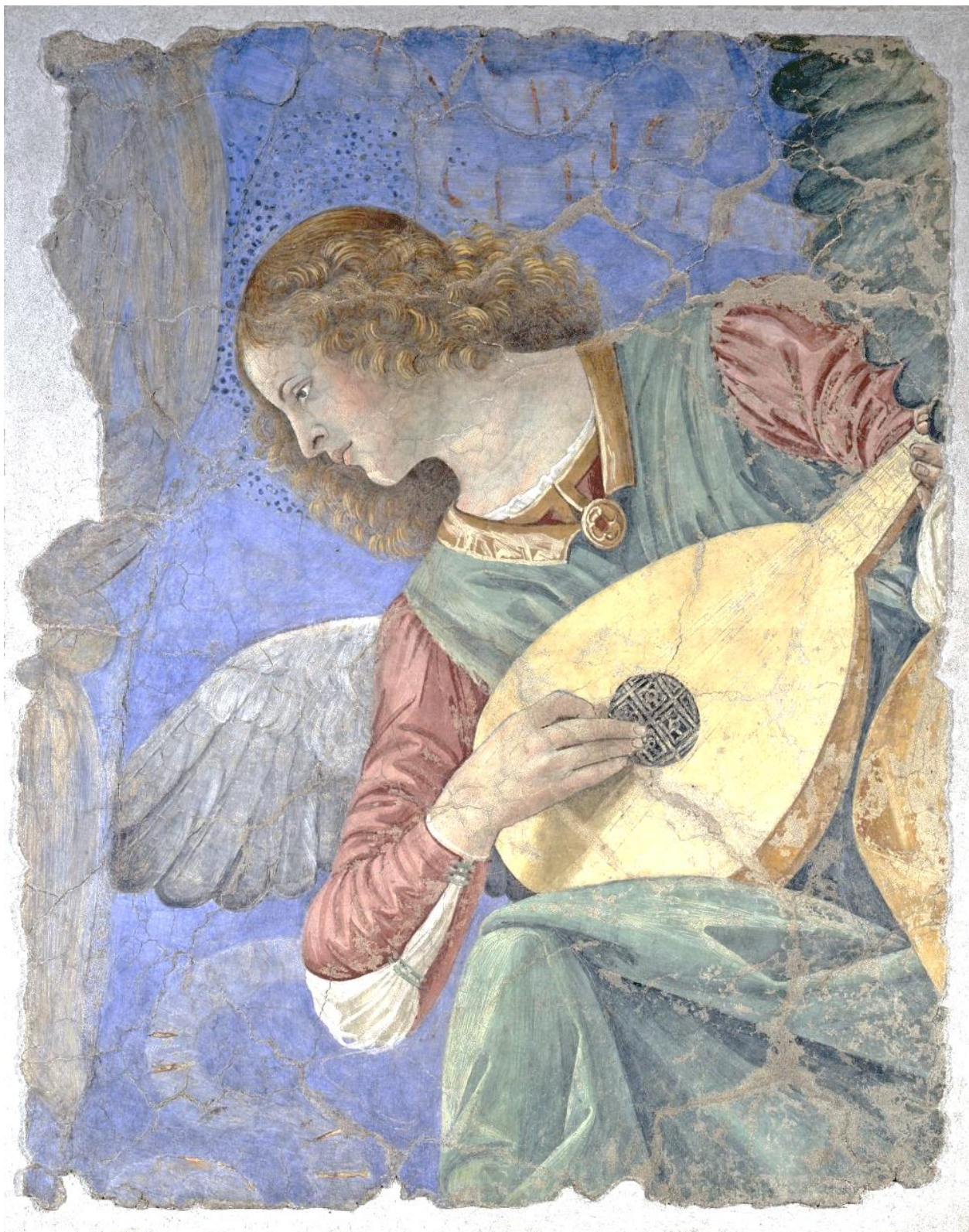
Figura 3 - Anjos músicos com a figura de Cristo, por Melozzo da Forlì.

⁶² *Putti*, no plural, ou *putto*, no singular, são figuras infantis masculinas, nuas e gorduchas, algumas vezes são ilustrados com asas. Nas Artes Plásticas, frequentemente, estão na presença de santos e outras figuras sacras, mas também acompanham sibilas e personagens mitológicos gregos e romanos. Além disso, são associados a figuras de anjos querubins, identificados, principalmente, na arte renascentista italiana.

⁶³ Tal questão se deu pelas particularidades dos cardeais da família Della Rovere, pois Pietro Riario não fez muito pelo mecenato e pelas artes, já Giuliano devotou atenção aos artistas, tanto que abrigou em sua corte muitos artistas, como, por exemplo, Michelangelo e Rafael (FRANK, 1996, p. 111). Ademais, Riario gostava de ocupar seu tempo com espetáculos e festas, pois o que atraía aquele homem era a vida de luxúria e ostentação, sobrando pouco espaço no dia a dia para as artes e outras manifestações artísticas. Outra hipótese vai ao encontro do mecenatismo praticado por Sisto IV, tanto em função da datação do afresco bem como pelas atitudes do pontífice durante a década de 1470. Segundo Frank (1996, p. 116), era mais provável que Sisto IV fosse o patrono e não Pietro Riario, sobretudo em função das outras encomendas e porque para o Jubileu de 1475 Sisto IV ordenou que diversas igrejas romanas fossem restauradas, incluindo SS. Apostoli.



Os fragmentos que compõe o afresco encomendado pelo cardeal Giuliano Della Rovere e executado pelo artista Melozzo da Forlì para a basílica SS. Apostoli. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)



Os fragmentos que compõem o afresco encomendado pelo cardeal Giuliano Della Rovere e executado pelo artista Melozzo da Forlì para a basílica SS. Apostoli. Fonte: (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)



Os fragmentos que compõe o afresco encomendado pelo cardeal Giuliano Della Rovere e executado pelo artista Melozzo da Forlì para a basílica SS. Apostoli. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Há pouquíssima documentação sobre o artista e menos ainda sobre sua relação com os mecenas (FRANK, 1996, p. 98). Contudo, observamos, a partir dos pedaços reminiscentes, que a encomenda era ambiciosa pela sua proposta iconográfica, pois cercado por uma nuvem cinza e querubins, o Messias ascende aos céus majestosamente. Cristo se afasta da Jerusalém terrestre enquanto faz movimentos com o braço e a mão direita. Percebemos que tal aceno pode gerar duas interpretações distintas, a primeira corresponde ao gesto de benção, ou seja, Ele consagra os homens e as mulheres antes de retornar para a presença do Pai. A segunda leitura possui um sentido diferente, nessa interpretação Ele age como um juiz, visto que o movimento da mão remete ao modelo iconográfico do Juízo Final. Frank também faz essa ponderação sobre tal temática. Assim, “seu significado principal confirma a divindade de Cristo, enquanto seu significado secundário aponta para Seu futuro papel como Salvador e Juiz. Qualquer imagem da

Ascensão pode, potencialmente, atuar como um prenúncio visual da Segunda Vinda”⁶⁴ (FRANK, 1996, p. 107, tradução nossa).

À vista disso, a preocupação com a justiça acompanha Giuliano desde o seu período como cardeal, ao passo que tal tema ficou explícito no programa iconográfico elaborado para a abóboda sistina, na primeira década de 1500. A partir da análise do afresco encomendado ao artista Melozzo da Forlì, observamos que o interesse pela matéria não era inédito e já estava presente na trajetória roveresca desde o cardinalato. Para mais, o relato de Platina endossa que o programa iconográfico foi fruto da patronagem de Giuliano, demonstrando que aquele mote sempre foi caro ao sujeito.

O testemunho de Platina é, portanto, de grande relevância para nossa avaliação dos papéis relativos desses dois primos. O interessante é que o próprio Sisto confirma o relato de Platina; em uma bula de 1475, o papa elogia especificamente a restauração da igreja por Giuliano (e não Pietro). Esses documentos enfraquecem ainda mais o caso de Pietro Riario, sugerindo, ao contrário, que Sisto iniciou a restauração da abside de SS. Apostoli, embora Giuliano assumisse rapidamente essa tarefa, tornando-se por volta de 1475 o patrono reconhecido da igreja⁶⁵ (FRANK, 1996, p. 117, tradução nossa).

Observamos que Giuliano já se destacava como mecenas desde os primeiros anos do seu cardinalato, tanto com a promoção de peças arquitetônicas quanto de arranjos pictóricos. Ademais, o exercício da lei era algo importante para os renascentistas, tanto que os humanistas cívicos bem como os homens que escreviam os espelhos de príncipe defendiam que a liberdade e a justiça eram valores supremos da vida política (SKINNER, 1996, p. 144). Percebemos que Giuliano também se atentou que tais questões deveriam ser incorporadas pela Igreja, tanto na prática bem como na representação através da arte. Na esteira dessa questão, o nepote promoveu diversas transformações nas imediações da basílica, não se limitando a encomenda do afresco ao artista Melozzo da Forlì, isso porque no interior da construção foi erguida uma sepultura para o pai de Giuliano, Rafaele Della Rovere (1423-1477) (FRANK, 1996, p. 119-120). Sobre essa peça, a historiadora pondera que:

⁶⁴ “its primary meaning confirms Christ's divinity, while its secondary meaning points to His future role as Savior and Judge. Any image of the Ascension can, potentially, act as a visual foreshadowing of the Second Coming” (FRANK, 1996, p. 107).

⁶⁵ “Platina's testimony is therefore of great relevance for our assessment of these two cousins' relative roles. Of interest is that Sixtus himself confirms Platina's account; in a Bull of 1475 the Pope specifically praises Giuliano's (and not Pietro's) restoration of the church. These documents further weaken the case for Pietro Riario, suggesting, on the contrary, that Sixtus initiated the restoration of the apse of SS. Apostoli, though Giuliano quickly took this task over, becoming by 1475 the acknowledged patron of the church” (FRANK, 1996, p. 117).

O tratamento atencioso de Giuliano com o sepulcro de seu pai demonstra não apenas sua piedade filial, mas também estabelece a importância potencial do monumento para a SS. Apostoli. A adição do monumento de Raffaele foi um meio eficaz de contrabalançar o de Riario e marcou a transformação da abside em uma capela funerária de Della Rovere. A partir de então, Giuliano continuou a usar a abside como um mausoléu de Della Rovere, enterrando ali outros membros de sua família nas décadas seguintes⁶⁶ (FRANK, 1996, p. 120, tradução nossa).

Devido a fragmentação dos estudos sobre o mecenato roveresco, se torna difícil compreender a extensão das encomendas feitas pelo nepote de Sisto IV até ascensão como papa. Mesmo que o cardeal fizesse a opção pelos melhores artistas, tais trajetórias também possuem brechas, especialmente, em função da carestia documental. A historiadora estadunidense Claire Van Cleave citou que Giuliano fez uma encomenda a um dos aprendizes de Leonardo da Vinci (1452-1519), Marco d'Oggiono (1467-1524). Dessa maneira:

No final da década de 1490, Marco deixou Milão e trabalhou em Veneza e Lecco, ao norte de Milão e perto de sua cidade natal, Oggiono. Por volta da virada do século, ele trabalhou na Ligúria, onde em 1501 o cardeal Giuliano della Rovere, o futuro papa Júlio II, o encarregou de pintar uma capela em Savona⁶⁷ (CLEAVE, 2007, p. 110, tradução nossa)

Não encontramos registros iconográficos dessa encomenda ou maiores dados sobre qual capela foi decorada, mas a partir desse excerto aferimos que Giuliano, mesmo envolvido com as mobilizações político-militares, continuou com a patronagem de artistas. O cardeal ainda adquiriu muitas peças, como, por exemplo, a escultura de Apolo do Belvedere (Figura 4). A aquisição do item ocorreu durante o período do cardinalato, mas se destacou como uma atração durante o reinado de Júlio II. A estatuária ficou por anos no palácio dos Della Rovere, em SS. Apostoli, porém depois da eleição papal a peça foi levada para o *Cortile del Belvedere*. O pesquisador Marco Piana (2019, p. 287) menciona que esse local foi projetado por Bramante e construído a partir de 1505 até 1514, ano de morte do arquiteto.

⁶⁶ “Giuliano's attentive treatment of his father's sepulcher demonstrates not only his filial piety, but also establishes the monument's potential importance for SS. Apostoli. The addition of Raffaele's monument was an effective means of counter-balancing the Riario one, and marked the transformation of the apse into a Della Rovere burial chapel. From then on Giuliano continued to use the apse as a Della Rovere mausoleum, burying other members of his family there over the next few decades” (FRANK, 1996, p. 120).

⁶⁷ “In the late 1490s Marco left Milan and worked in Venice and Lecco, north of Milan and close to his home town, Oggiono. Around the turn of the century he worked in Liguria, where in 1501 Cardinal Giuliano della Rovere, the future Pope Julius II, commissioned him to paint a chapel in Savona” (CLEAVE, 2007, p. 110).

Figura 4 - Deus Apolo, em *Cortile del Belvedere*.



A peça romana foi datada de meados do século II, provavelmente, uma réplica de um bronze grego; essa escultura de Apolo foi encontrada próxima de Roma no final do século XV e adquirida por Giuliano, posteriormente, em 1508 foi transferida para o *Cortile del Belvedere*. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Segundo Piana (2019, p. 287), a encomenda desse espaço, por Júlio II, tinha o intuito de abrigar a coleção de esculturas romanas que retratavam deuses, heróis e criaturas mitológicas do período clássico e que haviam sido adquiridas no decurso dos anos que vestiu a mozeta escarlate. Depois que foi descoberta próximo de Roma, em 1506, a peça escultórica de *Laocoonte* e seus filhos, rapidamente foi comprada pelo papa juliano. Ao passo que, tal obra atraiu a atenção de diversos homens. À vista disso, eles dedicaram muitas páginas e tinta para exaltar a monumentalidade e beleza do grupo escultórico, entre eles, Michelangelo. Ademais, o jovem artista se apropriou de tal peça para criar seus personagens para o afresco sistino, conforme veremos no segundo capítulo dessa dissertação.

Belvedere inspirou diversos poetas, humanistas e artistas, na mesma intensidade que atraiu muita rejeição. O humanista Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) teve a oportunidade de visitar o espaço e apreciar as obras compradas pelo pontífice. Ao passo que, depois escreveu suas impressões sobre o mecenas roversco. Para tanto, citamos:

Na descrição de Gianfrancesco Pico, o Cortile de Bramante, reconhecido hoje como uma das maiores realizações arquitetônicas e artísticas do Renascimento italiano, é transformado no oposto do que deveria ser. Em vez de representar Roma renascida, o jardim das delícias de Júlio tornou-se, na mente de Pico, uma nova e traiçoeira Babilônia: uma imagem mais sombria e distorcida da poesia encomiástica da época, onde criaturas meio-humanas helênicas habitam a cidade e monstros fazem seus ninhos topo das igrejas⁶⁸ (PIANA, 2019, p. 302, tradução nossa).

A insatisfação com a Roma roversca ainda gerou o poema *De Venere et Cupidine Expellendis*, publicado pela primeira vez em 1513 (PIANA, 2019, p. 287). A partir do texto Pico expôs sua insatisfação com as transformações promovidas por Júlio II, na visão dele o papa havia transformado Roma em um novo Olimpo, um local infestado de deuses pagãos e criaturas mitológicas. Entretanto, as práticas de Júlio II foram exaltadas por outros sujeitos, tanto que uma das peças foi tema de um poema chamado *Ibidem Apollo Loquitur*, sem data de publicação, escrito pelo cortesão papal Evangelista Maddaleni de' Capodiferro (1478-1527). O poema explora o

⁶⁸ “In Gianfrancesco Pico’s description, Bramante’s Cortile, recognized nowadays as one of the Italian Renaissance’s highest architectural and artistic achievements, is turned into the opposite of what it was meant to be. Instead of representing Rome reborn, Julius’ garden of delights became, in Pico’s mind, a new and treacherous Babylon: a bleaker distorted image of the encomiastic poetry of the time, where Hellenic half-human creatures inhabit the city and monsters lay their nests on top of the churches” (PIANA, 2019, p. 302).

encontro de Júlio II com a escultura de Apolo, que se anima e se apresenta ao papa como o deus sol em pessoa (PIANA, 2019, p. 295).

Na primeira parte do poema, a peça de mármore ganha vida e se dirige ao pontífice. Assim:

[...] um Apolo renascido revelou que ele é a divindade guardiã de Júlio II, a quem reconheceu como parte da *gens Iulia*. Ele então revelou que Júlio foi o maior esforço dos deuses do Olimpo e explicou a aliança que fez com o cardeal Della Rovere no momento de sua ascensão ao papado⁶⁹ (PIAVA, 2019, p. 296, tradução nossa).

Em vista disso, com a mesma energia que os antagonistas repudiavam as escolhas do mecenas roversesco, seus apoiadores usavam das peças expostas no jardim para construir uma narrativa que enaltecia a imagem papal. Portanto, Apolo bem como as outras esculturas adquiridas e expostas em Roma eram meios pelos quais os homens podiam expressar quais eram as suas expectativas diante das ações do governo de Júlio II. Para alguns sujeitos não era nada mais do que a decadência da Igreja e um avivamento dos hábitos pagãos, para outros era afirmação da glória e da Idade de Ouro. Isso posto, percebemos que a prática do mecenato tanto no decorrer do cardinalato bem como durante o período em que foi bispo de Cristo contribuíram para a formação da reputação de Júlio II.

Para mais, observamos que Giuliano não se prendeu a compra ou encomenda de peças de um único estilo ou técnica. Já citamos que ele confiou ao artista Melozzo da Forlì um arranjo que celebrava a ascensão de Cristo, mas também adquiriu a escultura do deus Apolo para o palácio SS. Apostoli. Destacamos que Shaw desenvolveu uma pesquisa significativa sobre o reinado de Júlio II, por esse motivo citamos:

Giuliano della Rovere foi talvez o patrono mais ativo de todos os *nipoti* de Sisto, construindo, restaurando e ampliando palácios, igrejas e fortalezas, encomendando pinturas e esculturas, doando ornamentos de igrejas e ricas vestimentas. Nenhum dos palácios que ele construiu ou reconstruiu como cardeal combinava com o esplendor da Cancelleria, embora sua residência principal em Roma, o palácio de Santi Apostoli fosse considerado muito luxuoso e fosse o local provável de seu famoso jardim que serviu de cenário para sua coleção de esculturas e inscrições antigas⁷⁰ (SHAW, 2005, p. 47, tradução nossa).

⁶⁹ “[...] a reborn Apollo disclosed that he is the guardian divinity of Julius ii, whom he recognized as part of the *gens Iulia*. He then revealed that Julius was the greatest effort of the Olympian gods and explained the covenant that he made with Cardinal Della Rovere at the moment of his ascendancy to the papacy” (PIAVA, 2019, p. 296).

⁷⁰ “Giuliano della Rovere was perhaps the most active patron of all of Sixtus’s *nipoti*, building, restoring and extending palaces, churches and fortresses, commissioning paintings and sculpture, donating church ornaments and rich vestments. None of the palaces that he built or reconstructed as a cardinal matched the splendour of the Cancelleria, though his main residence in Rome, the palace at Santi Apostoli was considered very luxurious, and was the probable

Em vista disso, percebemos que o cardeal roveresco se manteve ativo no campo político-marcial e no campo da patronagem. Observamos que tal ímpeto tinha como pano de fundo assegurar a posição da sua família, ainda jovem no jogo político itálico. Ademais, tais ferramentas permitiam que a sua imagem ganhasse força, principalmente nos locais em que o seu tio, Sisto IV, havia lhe outorgado títulos e benefícios. No decorrer da trajetória eclesiástica Giuliano não se descuidou das suas encomendas, em Óstia a preocupação era com o aspecto militar da fortaleza, já no palácio SS. Apostoli existia o cuidado com a preservação da memória da linhagem Della Rovere, para mais havia as encomendas que celebravam a fé, como o afresco feito por Melozzo da Forlì.

Ressaltamos que Giuliano era cuidadoso com as suas incumbências, visto que não investiu muito recurso para a ornamentação da sua sede cardinalícia, em San Pietro in Vincoli. O sujeito roveresco se preocupou mais com a transformação do palácio SS. Apostoli, pois além de ser sua a residência principal, o espaço abrigava parte da sua coleção de obras de arte e era o local usado para as recepções oficiais da família Della Rovere.

Meneses agrega a essa reflexão com o seguinte apontamento:

[...] Giuliano Della Rovere era muito ligado à atividade militar. Além de participar ativamente nas questões políticas do estado pontifício, a fim de defender o território e os interesses da Santa Sé, ele se envolvia também na ação real, participando de várias campanhas militares, como por exemplo o assédio de Osimo em 1486-1487. Nem a tiara papal o fará abandonar a atividade bélica, como demonstra a campanha de 1506 contra os Bentivoglio de Bolonha. Apesar de seu empenho militar, ele continuava a ser um religioso na corte papal, e como tal construiu os seus palácios romanos. Foi criado, então, um programa decorativo para SS. Apostoli que retomasse a sofisticação do palácio de Federico [da Montefeltro (1422-1482)] e aproveitasse todos os espaços disponíveis para ressaltar essa dupla característica do mecenas, alternando panópias e símbolos religiosos. *Foi considerada também a destinação do edifício, ou seja, um palácio privado inserido em um ambiente religioso, pois os dois aspectos, que poderíamos até definir como vida ativa e vida contemplativa, estão bem equilibrados. O lado guerreiro do cardeal é mais bem sublinhado, por outro lado, nos ambientes de relevância militar, como Ostia e Grottaferrata, onde o elemento sacro quase desaparece* (MENESES, 2010, p. 116, grifo nosso).

Percebemos até aqui que Giuliano manobrou os infortúnios da Fortuna e diante das oportunidades buscou construir o seu destino, ao passo que durante o processo o cardeal foi

site of his famous garden which provided the setting for his collection of ancient sculpture and inscriptions” (SHAW, 2005, p. 47).

amadurecendo politicamente e artisticamente, ao mesmo tempo em que os ânimos se acirravam. Ademais, as relações num primeiro momento benéficas com a corte francesa, foram, nos últimos anos do seu pontificado, um dos pontos principais das suas ações, ou seja, pôr fim à invasão francesa na Península Itálica.

Somado a isso, além de mecenas, Giuliano paulatinamente se envolveu com a política pontifícia. Após a morte de Sisto IV, o cardeal ajudou na eleição de Inocêncio VIII para que o sujeito seguisse politicamente influente no seio da corte papal, mas quando Alexandre VI assumiu o trono de São Pedro a atuação roveresca foi de oposição ao pontífice. Nessa trajetória, a atividade militar também não ficou desamparada, dada a sua importância como ferramenta para a manutenção da autoridade. Stinger pondera que, “nenhum papa poderia residir com segurança em Roma a menos que controlasse a cidade política e militarmente, e isso, por sua vez, dependia de um governo eficaz sobre os que cercavam os Estados Papais”⁷¹ (STINGER, 1998, p. 96, tradução nossa). Os cardeais também estavam imersos por esse aspecto, visto que com a prática do nepotismo as relações de poder entre os vicários de Cristo e o Colégio de Cardeais era simbiótica.

Durante toda a sua trajetória eclesiástica, Giuliano se importou com a prática do mecenato como um meio de imprimir sua autoridade no espaço. Ademais, identificamos que o cardeal foi imortalizado em uma das paredes da Capela Sistina. Isso ocorreu durante a execução da decoração encomendada por Sisto IV. Botticelli pintou o afresco chamado *As tentações de Cristo* (ou *A Purificação*) (Figura 5), tal composição representa cenas bíblicas narradas no Antigo e no Novo Testamento. O artista mostra, no primeiro e no segundo plano, o ritual de purificação de um ex-leproso por um sacerdote, observamos que o menino se aproxima do homem que possivelmente aguarda a chegada de todos os elementos necessários para a cerimônia (Lv 14,01-09).

O evento será acompanhado por um grande número de homens e mulheres, tanto adultos quanto jovens. As tentações sofridas pelo Messias, que segundo texto bíblico ocorreram durante o exílio no deserto, estão organizadas na parte superior da composição – no que entendemos ser o terceiro plano da composição. Todavia, para esse momento gostaríamos de destacar que entre os espectadores do rito de purificação identificamos um cardeal, Giuliano Della Rovere (Figura 5 - detalhe).

⁷¹ [No original] “No pope could reside safely in Rome unless he controlled the city politically and militarily, and this in turn depended upon effective government of the surrounding Papal States” (STINGER, 1998, p. 96).

Figura 5 - *As tentações de Cristo*, por Botticelli.



O afresco integra o ciclo decorativo sobre a vida de Jesus. Esse arranjo representa um rito de purificação e o momento em que o Diabo em três situações seduziu o Messias. Destacamos do programa iconográfico o retrato do nepote de Sisto IV, Giuliano Della Rovere (ao centro, entre o menino e a mulher). Fonte: (Wikimedia Commons - <https://commons.wikimedia.org>)

O cardeal ocupa uma posição privilegiada no afresco, ele está próximo das personagens principais do primeiro plano, o ex-leproso e o sacerdote. Em diversas ocasiões Giuliano foi caracterizado pelos seus contemporâneos pelo comportamento irascível e tempestuoso (DUFFY, 1998, p. 147), todavia nessa representação iconográfica ele aparenta aguardar pacientemente o início do rito. Destacamos que Botticelli elaborou uma cena confusa, pois o menino que se aproxima do sacerdote pode fazer referência a um dos milagres do Messias, narrado em um dos livros do Novo Testamento (Lc 05,12-14). Além disso, essa mesma figura pode ser compreendida como uma alegoria para o próprio sacrifício de Jesus, que morreu crucificado para redimir os pecados dos homens e das mulheres.

Contudo, há outra interpretação para o encontro do jovem com o Sumo Sacerdote em frente ao Templo. Essa pode ser assimilada como uma profecia, em outros termos, Moisés – representado pelo ancião – anuncia o que deverá ocorrer no Novo Testamento, ou seja, o advento de Jesus – na figura do menino. Isso posto, o Filho de Deus vai caminhar entre os homens e as mulheres para pregar, ensinar e depois morrerá para purificar todos os pecadores. Para mais, como um esforço de unificar as narrativas, Botticelli representa Moisés (sacerdote) e Jesus (ex-leproso) em um mesmo plano, porque ambos tinham como propósito fazer cumprir, entre os humanos, as leis divinas. Logo, aferimos que ao colocar o cardeal próximo desse ato a intenção era reforçar a integridade roveresca. Na segunda metade do século XV haviam diversas disputas entre os membros da Cúria e a Cristandade, logo demonstrar que um dos integrantes da linhagem Della Rovere era um homem íntegro e justo atuava como um recurso de autoridade diante as animosidades.

Dada a complexidade desse programa iconográfico, podemos colocar em perspectiva mais uma dimensão. Giuliano participa de um momento em que uma das leis deve ser cumprida⁷² (Lv 14,01-03), ao mesmo tempo em que, ao fundo, Jesus resiste as tentações diabólicas se mantendo honesto as ordens divinas (Mt 04,01-11). Isto é, a justiça se faz presente entre os homens e as mulheres, à medida que deveria ocorrer diante de Giuliano em alguns instantes, mas também acontece em um plano superior, sobretudo se tomarmos a posição de Jesus e do Diabo no terceiro plano. Diante disso, constatamos que o exercício da justiça se apresenta em diversos momentos da trajetória do cardeal Giuliano Della Rovere.

⁷² Conforme passagem bíblica: “Javé falou a Moisés: ‘Esta é a lei a ser aplicada ao leproso, no dia da sua purificação: ele será conduzido ao sacerdote, e o sacerdote sairá fora do acampamento. [...]’” (Lv 14,01-03).

A prática da justiça sofreu alguns reveses no decorrer do movimento renascentista, ao passo que Skinner mencionou que a situação dessa virtude se transformou na virada do século XV para o século XVI. Dessa maneira:

À medida que na política do século XVI crescia a violência, contudo, e que os expoentes da força e da fraude iam espezinhando os defensores da virtude, os próprios humanistas começaram a considerar difícil manter essa sua elevada devoção ao ideal de justiça como a única base possível para a vida política. Alguns deles assim principiaram a reconhecer que, nos casos em que a busca da justiça venha a provar-se realmente incompatível com a conservação da República, pode tornar-se justificável praticar o útil em vez daquilo que é estritamente correto (SKINNER, 1996, p. 270).

Por isso, paralelamente as ofensivas militares e arranjos políticos, Júlio II encomendou a decoração da abóboda sistina, ao passo que o programa iconográfico perpassou temas como a justiça e a execução das leis, conforme veremos no segundo capítulo deste trabalho. Percebemos que a trajetória de Giuliano amadureceu com o passar dos anos e foi motivada pelo acúmulo de benefícios e títulos, frutos do pontificado sistino, posteriormente, essa influência decidiu quem seria o sucessor ao reinado do papa Sisto IV, por isso Inocêncio VIII foi eleito, em 1484. Os ânimos acirrados e o cenário político conturbado não eram apropriados para uma sucessão dinástica, mas a eleição de uma figura mais frágil representava a manutenção de certo *status* para Giuliano. Nos anos seguintes, as oscilações de prestígio no seio do Colégio de Cardeais, transportaram o alto dignitário para fora dos muros romanos, o que permitiu que ele fortalecesse outras relações de poder, por exemplo, com os cardeais franceses. Giuliano se aproximou da corte de Carlos VIII e depois do falecimento do seu antagonista⁷³, Alexandre VI, pareceu apropriado que seu nome fosse escolhido para fortalecer o poder do Principado Eclesiástico.

Dessa maneira, depois de um pontificado de transição de Pio III⁷⁴ (1503), um novo conclave entregou a mitra papal para Giuliano. Sobre esse momento, Guicciardini (Livro VI, Capítulo 05) escreveu:

⁷³ Gregorovius (1902, p. 10) menciona que quando começaram os preparativos para o conclave, após a morte de Alexandre VI, alguns cardeais chegaram depois de um longo exílio, entre eles, Giuliano, que retornou em definitivo no dia 3 de setembro de 1503.

⁷⁴ Em relação a esse brevíssimo pontificado, Gregorovius (1902, p. 11) escreveu que Francesco Todeschini Piccolomini, filho da irmã de Pio II, era cardeal-diácono há 43 anos. Destacava-se na corte papal por ser um homem justo, contudo estava fragilizado em função da velhice e da gota. O Colégio de Cardeais o considerava um oponente da política francesa, mas Giuliano o elevou como uma marionete ao trono papal. A saúde de Pio III estava severamente comprometida, logo seu reinado teria o tempo necessário para o cardeal Della Rovere mover as peças políticas para o próximo conclave.

[...] o cardeal de San Piero a Vincola, potente em amigos, reputação e riqueza, havia atraído para si os votos de tantos cardeais que, não tendo coragem de se opor aos que eram de sentença contrária, entraram no conclave já com o papa certo e estabelecido, foi, com um exemplo desconhecido primeiro à memória dos homens, sem fechar de outra forma o conclave, na mesma noite, que foi a noite do último dia de outubro, assumida para o pontificado. Quem, quer relembrando seu primeiro nome de Giuliano ou, como era sua fama, para significar a grandeza de seus conceitos ou não ceder, mesmo na excelência do nome, a Alexandre, tomou o nome de Júlio; em segundo lugar, entre todos os papas anteriores, com esse nome. Grande foi certamente o espanto universal de que o pontificado tivesse sido referido, com tanta harmonia, a um cardeal que era conhecido por ser de natureza muito difícil e formidável para todos;⁷⁵ (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 544, tradução nossa).

Guicciardini menciona que Giuliano tinha uma natureza difícil, ao passo que tal aspecto vem à tona no decorrer de toda a sua narrativa. Ademais, observamos que o florentino coloca a situação como única, ou seja, o cardeal roveresco deixou o Colégio de Cardeais sem alternativas políticas. Somado a isso, percebemos que no trecho citado acima Guicciardini não deixou espaço para os favores da Fortuna, sua ponderação se pautou na ação de Giuliano, assim tanto as coisas boas quanto as ruins seriam atribuídas ao sujeito roveresco. Achamos isso interessantíssimo, pois anos depois da morte de Júlio II, Guicciardini passou a ocupar um cargo relevante na corte papal e de destaque no tabuleiro político itálico, pois era um homem de confiança de dois papas da família Medici. Porém, os desfechos das escolhas feitas por Júlio II, nos primeiros anos do século XVI, ainda ecoavam pela península, sobretudo durante o reinado de Clemente VII. Assim:

Em 1527, com a invasão e saque de Roma, detenção do papa e expulsão dos Medici de Florença, ele [Guicciardini], que tanto se orgulhava de seu papel destacado no cenário italiano, é forçado a retornar à sua cidade natal como inimigo do regime, sendo obrigado a enfrentar um tribunal por conta de seu apoio ao regime derrubado (TEIXEIRA, 2008, p. 143).

Logo, ao escrever *Historia d'Italia* de maneira subjetiva e, talvez, inconsciente, entendemos que Guicciardini jogou no passado recente a culpa pelo seu infortúnio. Por isso, o tom determinista

⁷⁵ “[...] il cardinale di San Piero a Vincola, potente di amici di riputazione e di ricchezze, aveva tirati a sé i voti di tanti cardinali che, non avendo ardire di opporsegli quegli che erano di contraria sentenza, entrando in conclave già papa certo e stabilito, fu, con esempio incognito prima alla memoria degli uomini, senza che altrimenti si chiudesse il conclave, la notte medesima, che fu la notte dell'ultimo di di ottobre, assunto al pontificato. Il quale, o risguardando al nome suo primo di Giuliano o, come fu la fama, per significare la grandezza de' suoi concetti o per non cedere, eziandio nella eccellenza del nome, ad Alessandro, assunse il nome di Giulio; secondo, tra tutti i pontefici passati, di tale nome. Grande fu certamente la maraviglia universale che il pontificato fusse stato deferito, con tanta concordia, a uno cardinale il quale era notissimo essere di natura molto difficile e formidabile a ciascuno;” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 544).

sobre o conclave que elegeu o papa roveresco. Ademais, depois da sua consagração, Júlio II rapidamente se envolveu com as questões referentes a invasão francesa e as disputas itálicas agitadas pelas movimentações político-militares consumadas por Cesare Borgia. Para mais, no decorrer dos anos Júlio II conduziu um contratempo criado pela própria ambição roveresca. Gish apontou que:

Verdade seja dita, o próprio Júlio era responsável por parte da desordem política que um dia herdaria. Quando mais jovem, em sua qualidade de Cardeal Giuliano della Rovere e arcebispo de Avignon, ele esperou impacientemente por quase uma década em exílio autoimposto para desferir um golpe mortal contra seu inimigo jurado, o Papa Alexandre VI e seu filho, Cesare Borgia (1475-1507). Como líder da oposição ao papado de Alexandre, della Rovere encorajou – e por um tempo aderiu – à invasão francesa da Itália por Carlos VIII em 1494. Mas seu objetivo antecipado de pôr fim ao papado de Alexandre falhou porque o astuto papa Borgia acabou negociando termos benéficos com o rei francês, em vez de se opor a ele. Com o contingente de tropas francesas que seu pai havia adquirido, Cesare Borgia orquestrou a derrubada dos *condottieri* das principais famílias, Orsini e Colonna, que controlavam Roma (e o acesso ao Vaticano), e então obrigou os estados papais na Itália central para se submeter ao governo papal⁷⁶ (GISH, 2019, p. 186, tradução nossa)

Diante disso, Giuliano navegou impulsionado pelos bons ventos da Fortuna, mas a imprevisibilidade dela levou alguns sujeitos para águas turbulentas, assim como arrastou outros para bancos de areia. A deusa favorecia os homens, mas com glórias efêmeras, por isso os que ambicionavam a glória e a honra eternas deveriam alcançar a *virtù*. Logo, para expressar suas melhores habilidades os indivíduos renascentistas não deveriam se resignar e a ação era o melhor caminho para subjugar a caprichosa deusa. O homem podia ser prudente, mas se não se adaptasse aos tempos seria engolido pelas águas da infâmia. Portanto, até aqui compreendemos que tanto a ascensão do cardeal Giuliano Della Rovere quanto a consagração como papa Júlio II, ocorreu a partir da rápida adaptação aos desdobramentos político-militares e artísticos com o propósito de atingir o mais elevado grau de fama, de honra e de glória.

⁷⁶“If truth be told, Julius himself was responsible for some of the political disorder that he would one day inherit. As a younger man, in his capacity as Cardinal Giuliano della Rovere and archbishop of Avignon, he had waited impatiently for nearly a decade in self-imposed exile to strike a mortal blow against his sworn enemy, Pope Alexander VI and his son, Cesare Borgia (1475–1507). As leader of the opposition to Alexander’s papacy, della Rovere encouraged—and for a time joined—the French invasion of Italy by Charles VIII in 1494. But his anticipated aim to bring an end to the papacy of Alexander failed because the wily Borgia pope ended up negotiating beneficial terms with the French king rather than opposing him. With the contingent of French troops that his father had acquired, Cesare Borgia proceeded to orchestrate the overthrow of the major condottieri families, Orsini and Colonna, who controlled Rome (and access to the Vatican), and then to compel the papal states in central Italy to submit to papal rule” (GISH, 2019, p. 186).

1.3 JÚLIO II: ENTRE A ESPADA E AS LETRAS

“Ponha uma espada, pois nada sei das letras” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 97), teria dito Júlio II para Michelangelo. Isso teria ocorrido quando o papa foi questionado sobre o que a sua estátua de bronze deveria carregar nas mãos. Segundo um dos biógrafos do artista, a obra foi encomendada após Júlio II e seus exércitos retomarem o controle da cidade de Bolonha⁷⁷ (Giorgio VASARI, 1991 [1550], p. 438). Sobre esse momento do papado de Júlio II, Chambers alegou que:

Duas estátuas foram encomendadas para representar a vitória pessoal de Júlio. Uma figura entronizada era de madeira pintada ou estuque e erigida na ameia do palácio em que residia o legado papal. A outra, mais famosa, uma enorme figura fundida em bronze por Michelangelo, foi erguida em fevereiro de 1508 sobre o pórtico principal da igreja cívica de San Petronio. Expressava – assim diz a anedota, contada pelo biógrafo contemporâneo de Michelangelo, Ascanio Condivi, bem como por Giorgio Vasari – a exigência mal-humorada do Papa de que o escultor o mostrasse portando uma espada em vez de um livro, pois ele não lia (bastante falso). Uma crônica bolonhesa afirma, no entanto, que ambas as estátuas mostravam o Papa segurando as chaves de São Pedro com uma das mãos e abençoando com a outra. Em todo caso, com ou sem espada, duas imagens formidáveis do Papa conquistador dominaram o centro de Bolonha⁷⁸ (CHAMBERS, 2006, p. 113, tradução nossa).

Tal relato bolonhês se mostra certo, pois em outras encomendas Júlio II foi representado como um bispo de Cristo e não como um cavaleiro ou soldado. Para tanto, apresentamos o monumento que se encontra acima de uma das portas laterais da igreja de São Francisco em Ascoli Piceno (Figura 6). A peça foi concluída em 1510 e se destaca porque mostrar Júlio II entronizado

⁷⁷ Depois da reconciliação entre o mecenas e o jovem escultor – dada as desavenças anteriores em função do andamento do projeto do mausoléu papal –, Vasari relatou que, “[...] o Papa, [...] abençoou Michelangelo, mantendo-o em Bolonha com dons e esperanças, pois Sua Santidade ordenou-lhe que o retratasse em uma estátua de bronze de cinco braça de altura, na qual Michelangelo empregou arte belíssima na atitude, por que em tudo a escultura tinha majestade e grandeza e nos panos mostrava riqueza e magnificência e no rosto, ânimo e força, decisão e terribilidade. Foi posta em um nicho sobre a porta de S. Petrônio. Diz-se que, enquanto Michelangelo a trabalhava, acercou-se-lhe o Francia, ourives e pintor excelente, para vê-la, pois, embora já bom conhecedor de sua fama e dos elogios que se faziam dele e de suas obras, não vira ainda nenhuma” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 96-97).

⁷⁸ “Two statues were commissioned to represent the personal victory of Julius. One enthroned figure was of painted wood or stucco, and erected on the crenellation of the palace in which the papal legate resided. The other, more famous, a huge figure cast in bronze by Michelangelo, was eventually erected in February 1508 over the main portico of the civic church of San Petronio. It expressed – so the anecdote goes, told by Michelangelo’s contemporary biographer, Ascanio Condivi, as well as by Giorgio Vasari – the Pope’s ill-tempered demand that the sculptor should show him bearing a sword rather than a book, as he did not read (quite untrue). A Bolognese chronicle states, however, that both statues showed the Pope holding the keys of St Peter in one hand and blessing with the other. In any case, with or without sword, two formidable images of the conquering Pope dominated the centre of Bologna” (CHAMBERS, 2006, p. 113).

e com a indumentária pontifícia. Ademais, observamos que ele aparece cercado por alguns santos, ao passo que abaixo do seu trono há uma frase que faz referência a libertação daquele local do jugo da tirania (SCHMIDT, 2013, p. 18).

Figura 6 - Papa Júlio II e os santos.



Abaixo do seu trono papal identificamos a seguinte frase: “IULIO II PON. MAXIMO OB RESTITUTAM LIBERTATEM ET EXPULSUM TIRANNUM ASCULANA CIVITAS STATUAM HANC EREXIT ANO SA. MDX”. Acima do conjunto escultórico identificamos o brasão pontifício. Fonte: (Wikipédia - <https://it.m.wikipedia.org/>)

Logo, a partir da frase, supostamente proferida pelo papa, podemos fazer duas problematizações. A primeira delas seria sobre o biógrafo de Michelangelo. Vasari era próximo do artista e um grande admirador do trabalho do artista, isso ficou perceptível em diversos momentos da narrativa biográfica. Podemos arriscar que a eloquência vasariana era uma estratégia para consolidar a fama de Michelangelo e, conseqüentemente, a sua, porque, no decurso do movimento renascentista, era importante ter a estima dos mais renomados. Tanto que, Maquiavel (2006 [1531], p. 110) escreveu, em uma de suas obras, aconselhando que homens deveriam dar hospitalidade aos virtuosos e honrar os melhores numa arte.

Em vista disso, acreditamos que alguns relatos sobre a vida de Michelangelo, sobretudo, em relação ao mecenas roversco podem ser exagerados, dando fôlego para imagem de Júlio II como um homem violento e irascível, ao mesmo tempo em que tornava o artista mais genuíno, pois era capaz de suportar tal temperamento. Ademais, a fama de Michelangelo ganhava contornos mais cordiais, algo dado como natural no comportamento de Rafael Sanzio, reconhecido pelos seus contemporâneos pelas maneiras amáveis (CHASTEL, 1991, p. 353). Entendemos que tal aspecto advinha do momento, pois, num dado momento, Michelangelo integrou a corte papal em um período simultâneo ao de Rafael, logo comparações entre ambos eram prováveis.

O historiador estadunidense Frederic J. Baumgartner (2010, p. 24) menciona que a relação de Júlio II com Michelangelo era tempestuosa, enquanto que o convívio do mecenas com Rafael era menos conturbado. Entretanto, mesmo que o vínculo entre o patrono roversco e Michelangelo fosse conturbado, seria preservada, visto que era benéfica para ambos. Além disso, Kai-Kee pondera que “um patrono poderoso poderia oferecer acomodações, escritório, salário e proteção. Ele poderia oferecer estabilidade, segurança e lazer a homens que muitas vezes se encontravam perdidos em um mundo que não apreciava totalmente seus talentos⁷⁹ (KAI-KEE, 1983, p. 69, tradução nossa). A partir disso, para complementar a nossa reflexão citamos uma de nossas fontes auxiliares. Dessa maneira, nos referimos ao momento que Michelangelo se dirigiu ao papa para se desculpar, após uma escalada de desentendimentos a respeito do desenvolvimento do projeto tumular do vicário de Cristo. Acreditamos que tal descrição tinha o intuito de amenizar a conduta de Michelangelo à frente das desavenças com o mecenas. Vasari retratou que:

⁷⁹ “A powerful patron could offer living accommodations, office, salary, and protection. He could offer stability, security, and leisure to men who often found themselves a d rift in a world that did not fully appreciate their talents” (KAI-KEE, 1983, p. 69).

Em Bolonha, mal acomodara as botas, foi conduzido pelos próximos do Papa a Sua Santidade, que estava no Palácio de Sedici, acompanhado por um bispo enviado pelo cardeal Soderini, o qual, adoentado, não pudera ir. Em presença do Papa, Michelangelo ajoelhou-se e Sua Santidade, olhando-o de soslaio e como que desdenhoso, disse-lhe: “Em vez de vires tu a nos encontrar, esperaste que viéssemos a teu encontro?”, aludindo ao fato que Bolonha é mais próxima de Florença que Roma. Michelangelo, com gesto cortês e em voz alta, pediu humildemente perdão, desculpando-se do que havia feito por desdém, não suportando ter sido expulso daquele modo, e que, tendo errado, novamente o perdoasse. O bispo que introduzira Michelangelo ao Papa, escusando-o, dizia a Sua Santidade que tais homens eram ignorantes, que fora de sua arte não valiam para outra coisa e que de boa vontade o perdoasse. O Papa então encolerizou-se e com um bastão que tinha à mão golpeou o bispo, dizendo-lhe: “Ignorante és tu, que lhe atribui vilania, que tal não o fazemos nós” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 96).

Fica claro na narrativa que o temperamento violento foi protagonizado por Júlio II, pois foi ele que atacou verbalmente o bispo, ao passo que Michelangelo foi representado como uma figura humilde e aprazível. Ademais, fica perceptível a relação de dependência entre ambos, pois mesmo que Júlio II tratasse o artista com alguma inferioridade, ele tinha noções claras que dependia das habilidades de Michelangelo para concretizar suas encomendas. Além disso, o jovem escultor tinha discernimento para aceitar as provocações de Júlio II, uma vez que precisava da proteção do patrono para expor as suas competências e, assim, construir o seu prestígio. A historiadora estadunidense Sheryl E. Reiss (2013, p. 23) aventou a ideia que havia uma relação simbiótica entre os patronos e os artistas no início da Itália moderna. Para mais, frisamos que essa matéria voltará ao longo do segundo capítulo da dissertação, porque buscamos entender de que maneira o pontífice instrumentalizou a fama de Michelangelo para imortalizar o seu nome.

A segunda questão que levantamos a partir da interjeição citada no início desse subcapítulo perpassa outro aspecto do reinado de Júlio II, a erudição, pois não é correto que o pontífice vilipendiasse as letras e os livros. Sabemos que entre os contemporâneos haviam visões divergentes, para tanto citamos que:

Após a eleição de Júlio para o pontificado, Jacopo Gherardi comentou que o novo papa era “um homem da natureza mais dura, de inteligência aguda e erudição medíocre”. Depois da morte de Júlio, Giles de Viterbo o julgou um homem de mente firme e constante, que substituiu o espírito pela eloquência, a experiência pela erudição, que era, em suma, melhor fazedor do que falador. O humanista Raphael Maffei foi menos gentil, chamando-o de “totalmente alheio aos estudos e às cartas”⁸⁰ (KAI-KEE, 1983, p. 04-05, tradução nossa).

⁸⁰ “*Upon Julius’ election to the pontificate, Jacopo Gherardi commented that the new pope was ‘a man of the hardest nature, of sharp wit and mediocre learning.’ A fier Julius’ death, Giles of Viterbo judged him a man of firm and*

Em contrapartida ao posicionamento desses sujeitos, a corte juliana deu abrigo aos homens de letras, artistas, arquitetos, entre outras figuras eruditas, tal qual a orientação de Maquiavel no livro *O Príncipe*. Para mais, era preciso que o patrono também fosse versado em tais artes, posto que essas práticas o capacitavam a enfrentar os caprichos da Fortuna e, assim, alcançar o mais elevado grau de fama, honra e glória (KONTOS, 1972 apud SKINNER, 1996, p. 139). Além disso, ambas as questões levantadas podem ser vistas à luz da fama. A historiografia vem demonstrando que diversas figuras que integravam a sociedade renascentista almejavam alcançar o mais elevado grau de fama, honra e glória mundanos (SKINNER, 1996, p. 121). Segundo Skinner (1996, p. 121) os homens de *virtù* visavam conquistar uma vida de excelência máxima. Nesse sentido, as ações promovidas pelo protagonista do nosso estudo eram perpassadas por tais espectros, logo soa leviana a ponderação escrita por Vasari, porque entendemos que Júlio II não agiria de maneira displicente frente a finalização da peça escultórica citada no início do subcapítulo.

Somado a isso, Bolonha era a segunda cidade mais importante dos Principados Eclesiásticos, a primeira era Roma (SCHMIDT, 2013, p. 16). Ou seja, ao encomendar a representação escultórica para comemorar a vitória militar, Júlio II não agiria de forma negligente. Logo, julgamos que a extravagância do texto de Vasari buscava esvaziar a atitude do mecenas, transferindo o peso retórico da ação para Michelangelo. Ademais, tal artifício já havia sido usado pelo biógrafo anteriormente, quando esse relatou o encontro do artista com outro patrono. Tal situação ocorreu durante a finalização da escultura de *Davi*, feita nos primeiros anos de 1500.

Aconteceu então que Pier Soderini, vendo de pé a estátua, que muito lhe agradara, disse a Michelangelo – que entrementes a retocava em certos pontos – que o nariz parecia muito grande. Michelangelo percebeu que o *gonfaloniere* estava sob o colosso e que seu ponto de vista não lhe permitia correto ângulo de visão, mas, para satisfazê-lo, subiu no andaime às costas da figura e, pegando um cinzel com a mão esquerda, com um pouco de pó de mármore que ali havia, começou a bater de leve com o cinzel, enquanto deixava cair aos poucos o pó, sem entretanto tocar no nariz. Voltando-se então para o *gonfaloniere*, que estava embaixo, disse: “Olhe agora”. “Assim, agrada-me mais”, disse o *gonfaloniere*, “você deu-lhe vida”. Rindo-se consigo mesmo, Michelangelo desceu, contente por ter satisfeito aquele senhor, mas compadecido dos que, posando de entendidos, não sabem do que falam. (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 88)

constant mind, who substituted spirit for eloquence, experience for erudition, who was, in short, a better doer than talker. The humanist Raphael Maffei was less kind, calling him ‘entirely alien to studies and letters’” (KAI-KEE, 1983, p. 04-05).

Em outras palavras, entendemos que Vasari buscou por meio dessa narrativa endossar a fama de Michelangelo e, conseqüentemente, a sua. Amenizando o papel preponderante de ambos os mecenas, a glória final alcançada pelo projeto iconográfico ou escultórico seria do artista. Identificamos também que Vasari perseguiu, durante a narrativa, os traços de cordialidade de Michelangelo, a fim de diluir o comportamento colérico evidenciado pelos contemporâneos do artista e, reforçado, posteriormente, por parte da historiografia. Assim, o temperamento irascível recairia somente sobre o papa e mecenas, Júlio II. Muito embora a reflexão de Baumgartner (2010, p. 28) aponte que a fama de *papa terribile* era um eco da propaganda protestante, que usou Júlio II como um símbolo do que o grupo condenava. Ao passo que, a conduta geniosa assumida por Júlio II também era vista de forma positiva por algumas figuras, como no caso do embaixador florentino Francesco Vettori⁸¹ (1474-1539), homem contemporâneo ao papa.

Outrossim, a maneira de agir de forma agressiva encontrava eco no pensamento político do início do século XVI, na medida em que Maquiavel destacou a importância da força bruta durante as ações do príncipe. No capítulo XIV, do livro *O Príncipe*, nomeado “O que compete a um príncipe acerca da milícia”, o florentino orientou que “o príncipe não deve jamais, portanto, desviar seu pensamento do exercício da guerra e, na paz, deve exercitar-se nela mais do que em tempo de guerra, o que pode fazer de duas maneiras: uma com a ação; a outra com a mente” (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1531], p. 74). Ademais, Teixeira (2008, p. 118) explorou isso pelo ângulo do *otium* e o *negotium*, ou seja, mesmo em momentos de pouca agitação o ócio deveria ser evitado, pois era um momento propício para a degradação principesca.

Já mencionamos qual era o contexto em que Guicciardini escreveu um de seus livros, em vista disso o seu desprezo pela figura juliana pode carregar uma carga de subjetividade. Ademais, observamos ao longo das páginas que o florentino atribuiu diversos rótulos a natureza de Júlio II (Livro VII, Capítulo 03), como: *precipitosa, impaziente, modi impetuosi*⁸², entre outros. Compreendemos que isso ocorreu porque tais atitudes representavam que o papa era mais dedicado

⁸¹ Creighton (2011, p. 165) mencionou que Vettori achava Júlio II um homem afortunado em vez de prudente, além disso para ele Júlio II era um papa corajoso em vez de forte, o sujeito ainda reconhecia a ambição roversca como uma qualidade. Para o estadista florentino, Alexandre e Júlio eram tão grandes que podiam ser chamados de imperadores em vez de papas. Observamos que Vettori, assim como outros homens que serviam para o governo dos príncipes, exaltavam, ao fim e ao cabo, as qualidades de uma *vita activa*.

⁸² “[...] Mas a natureza do pontífice, *impaziente e apressada*, lutou contra todas as dificuldades e oposições, de forma *impetuosa*, para realizar seu desejo” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 620, tradução nossa e grifo nosso). “[...] *Ma la natura del pontefice, impaziente e precipitosa, cercò contra tutte le difficoltà e opposizioni, con modi impetuosi, di conseguire il desiderio suo*” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 620).

a um modelo de *vita activa*, posto que uma *vita contemplativa* remetia a acomodação, ao sossego e a serenidade. Creighton condensou parte da reflexão feita por Guicciardini:

[...] “Ele [Júlio II] era um príncipe de coragem e resolução ilimitada, mas impetuoso e cheio de esquemas desmedidos que o teriam levado à ruína se ele não tivesse sido ajudado pela reverência sentida pela Igreja, a discórdia dos príncipes, e as condições dos tempos, mais do que por sua própria moderação e prudência. Ele mereceria a maior glória se fosse um príncipe secular, ou se tivesse usado o mesmo cuidado e esforços para exaltar a Igreja nas coisas espirituais por meio de artes pacíficas, que usou para exaltá-la pela guerra em grandeza temporal.” Guicciardini prossegue dizendo que Júlio II foi exaltado acima de seus predecessores por “aqueles que, tendo perdido o uso correto das palavras e confundido as distinções do discurso correto, julgam que é função dos papas trazer o império às armas até a sede apostólica e pelo derramamento de sangue cristão, mais do que para se incomodar dando um exemplo de vida santa e corrigindo a decadência da moral, para a salvação daquelas almas por cuja causa eles se gabam de que Cristo os colocou como seus vigários na terra”⁸³ (CREIGHTON, 2011, p. 166, tradução nossa).

Percebemos, a partir da escolha das palavras, o desprezo que Guicciardini nutria pelo corpo eclesiástico e, especialmente, pela figura do papa. Esse menosprezo também foi apontado pelo historiador italiano Maurizio Viroli (1992, p. 200), uma vez que mesmo ficando a serviço de dois papas, como comandante dos exércitos pontifícios, Guicciardini desprezava os bispos de Cristo e sacerdotes mais do que qualquer outra coisa. Isso posto, compreendemos que essa informação é importante para a interpretação do texto redigido pelo florentino, pois sua displicência contra o reinado de Júlio II fica evidente ao longo de diversos momentos.

Entendemos que, em maior ou menor intensidade, os papas renascentistas não fizeram pouco caso dos ritos eucarísticos. Kai-Kee menciona que Júlio II não se descuidou das suas funções sacerdotais, pois “o papa era monarca da administração e bispo de Roma. Júlio, o papa ‘guerreiro’, nunca negligenciou seu ofício sacramental, mesmo quando estava no campo dirigindo

⁸³ “[...] *He was a prince of courage and boundless resolution, but impetuous and full of unmeasured schemes which would have brought him to ruin had he not been helped by the reverence felt for the Church, the discord of the princes, and the condition of the times, rather than by his own moderation and prudence. He would deserve the highest glory had he been a secular prince, or if he had used the same care and efforts to exalt the Church in spiritual things by peaceful arts, that he used to exalt her by war in temporal greatness.*” Guicciardini goes on to say that Julius II was extolled above his predecessors by “those who, having lost the right use of words and confused the distinctions of accurate speech, judge that it is the office of the Popes to bring empire to the Apostolic seat by arms and by the shedding Christian blood, more than to trouble themselves by setting an example of holy life and correcting the decay of morals, for the salvation of those souls for whose sake they boast that Christ set them as his Vicars on earth” (CREIGHTON, 2011, p. 166).

pessoalmente a campanha para trazer as terras papais de volta à administração papal direta”⁸⁴ (KAI-KEE, 1983, p. 82, tradução nossa).

Percebemos que Vasari usa da retórica para evidenciar as atitudes explosivas do papa, já Guicciardini salienta as condutas pragmáticas de Júlio II. Talvez, o que causava aversão no florentino era o *status* dos papas renascentistas, pois, como escreveu Kai-Kee (1983, p. 87), o bispo de Roma se tornou um príncipe renascentista, forçado a defender e administrar os territórios da Igreja. Tal conduta ficou explícita em uma passagem da obra do florentino, isso porque o papa deliberava e tomava atitudes sem consultar a maioria dos membros da corte. Para tanto, dialogamos com um excerto (Livro VII, Capítulo 03) sobre a época em que Júlio II aspirava retomar o domínio sobre Perúcia e Bolonha.

[...] Mas o papa, não esperando outra resolução, deixou Roma com quinhentos homens de armas; e tendo enviado Antonio dde Monte para anunciar a sua vinda aos bolonheses, e para ordenar que se preparassem para recebê-lo e alojar quinhentos lanceiros franceses no campo, ele foi devagar; tendo em mente passar Perúcia, a menos que se certificasse previamente que o povo da França veio em seu auxílio⁸⁵ (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 621, tradução nossa).

Contudo, essa imprevisibilidade não ficou restrita a esfera militar. Atuando como mecenas, Júlio II também agiu de maneira fortuita e, a nosso ver, quem estava sob as suas ordens nem sempre conseguia prever suas mudanças. Entendemos que isso ocorreu com Michelangelo no decorrer dos meses de 1505. O jovem escultor foi convidado para integrar a corte papal e projetar o mausoléu de Júlio II. Além de abrigar o corpo do papa após a sua morte, a peça arquitetônica também faria parte de um programa de *restauratio* da Roma papal (NÉRET, 1998, p. 24). Situação semelhante foi promovida por Sisto IV, visto que durante o processo de revitalização e urbanização da cidade romana foi nomeado *restaurator urbis* (CHASTEL, 1991, p. 278). Na segunda metade do século XV, Sisto IV encomendou diversas obras aos arquitetos e artistas emergentes de sua geração, à medida que, seu sobrinho, o cardeal Giuliano, agiu da mesma maneira, mas com menos recursos.

⁸⁴ “*The pope was both monarch of the administration and bishop of Rome. Julius, the ‘warrior’ pope, never neglected his sacramental office, even when he was in the field personally directing the campaign to bring papal lands back into direct papal administration*” (KAI-KEE, 1983, p. 82).

⁸⁵ “[...] *Ma il papa, non aspettata altra risoluzione, era con cinquecento uomini d'arme uscito di Roma; e avendo mandato Antonio dde Monte a significare a' bolognesi la sua venuta, e a comandare che preparassino di riceverlo e di alloggiare nel contado cinquecento lancie francesi, procedeva innanzi lentamente; avendo in animo di non passare Perugia se prima non era certificato che le genti franzesi venissino in aiuto suo*” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 621).

A posteriori, o papa roveresco deu continuidade a tal prática, assim, além de um novo estímulo, observamos que ela se concentrou, sobretudo, na cidade romana. Baumgartner ponderou sobre tal situação.

Já conhecido por sua generosidade e olho perspicaz como cardeal, assim que se tornou papa [Júlio II], teve acesso a uma grande riqueza e aos melhores artistas e arquitetos. Costuma-se dizer que ele teve a sorte de ter Raphael, Bramante e Michelangelo ativos durante seu reinado para produzir grandes obras para ele, mas é igualmente verdade que eles tiveram a sorte de tê-lo como patrono com seu senso de grandeza, vontade de ferro, e acesso a vastos recursos para impulsioná-los a criar muitas das obras-primas do Renascimento⁸⁶ (BAUMGARTNER, 2010, p. 23, tradução nossa).

Dessa maneira, além das prerrogativas eclesiásticas, durante o período em que vestiu a mozeta escarlate percebemos que o membro da família Della Rovere já tinha discernimento sobre quais eram as figuras mais habilidosas e quais poderiam repontar pelo talento individual. Ao passo que, quando Michelangelo aceitou o trabalho de Júlio II, o artista já gozava de certo prestígio, especialmente depois da entrega de algumas peças escultóricas, como, por exemplo, *David*. O historiador da arte francês Gilles Néret apontou que o prestígio do jovem escultor transcorreu porque “Miguel Ângelo inovou nesta representação ao optar por não fazer um David vencedor, mas torná-lo no símbolo da fortaleza e da ira, consideradas como virtudes cívicas no Renascimento, em especial pela república florentina que comandou a obra” (NÉRET, 1998, p. 08). Para mais, Vasari escreveu que:

Era tal a fama de Michelangelo, pela *Pietà*, pelo Colosso de Florença e pelo cartão, que, sobrevivendo em 1503 a morte do papa Alexandre VI e eleito Júlio II, Michelangelo (aos vinte e nove anos aproximadamente), foi chamado a Roma pelo novo papa, com grande distinção sua, para lhe fazer o sepulcro. Para as despesas de viagem foram-lhe pagos cem escudos por intermédio dos oradores de Júlio II (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 91-92).

Isso posto, após o convite, em 1505, Michelangelo iniciou os primeiros esboços para o túmulo do papa. Em seguida, o artista foi até Carrara⁸⁷ (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 92), pois

⁸⁶ “Already noted for his largesse and keen eye as a cardinal, once he become pope he had access to great wealth and the best artist and architects. It is usually said that he was fortunate to have Raphael, Bramante, and Michelangelo active during his reign to produce great works for him, but is equally true that they were lucky to have him as a patron with his sense of grandeur, iron will, and access to vast resources to impel them to create many of the Renaissance masterpieces” (BAUMGARTNER, 2010, p. 23).

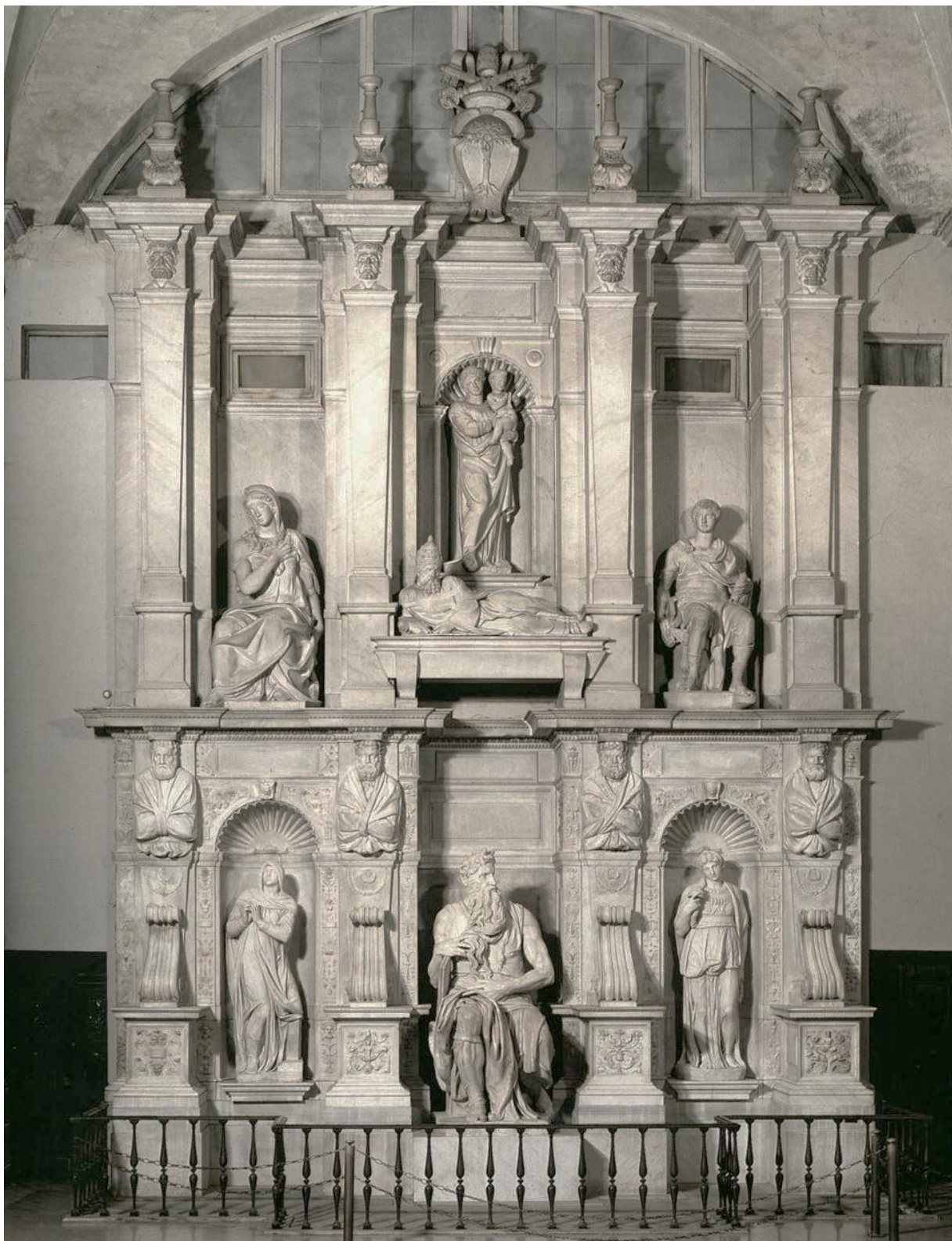
⁸⁷ “Em Roma, ficou muitos meses antes que este o incumbisse de algo. Finalmente, resolveu-se por um desenho, ótimo testemunho da virtude de Michelangelo que, em beleza e soberba, em ornamento e riqueza de estátuas, suplantava qualquer antigo e imperial sepulcro. Tal foi o entusiasmo do papa Júlio pelo desenho, que decidiu, para abrigar sua

dessa região era extraído o melhor mármore. Quando Michelangelo retornou ao Castelo Santo Ângelo, ele ocupou em uma das salas e ali começou a trabalhar nas peças que fariam a composição do mausoléu. Contudo, para a frustração de Michelangelo esse projeto não foi concluído durante o reinado de Júlio II e no decurso da vida do artista uma versão mais simplificada foi concluída e entregue aos membros da linhagem. Segundo o historiador da arte francês André Chastel, entre os anos de 1505 a 1545 houve seis projetos (CHASTEL, 1991, p. 367) para o mausoléu do pontífice, as variações da ideia inicial e os pagamentos foram acordados entre Michelangelo e familiares de Júlio II. Ao passo que, Duffy ponderou acerca da primeira proposta, pois “tivesse sido concluída [a sepultura papal], ela seria mais apropriada a um faraó que a um bispo de Cristo, [...]” (DUFFY, 1998, p. 144).

Além disso, a primeira interrupção do projeto tem algumas versões, uma delas foi escrita por Vasari. Em face do exposto, o jovem escultor escolheu os blocos de mármore começou a esculpir, “dessa obra, executou Michelangelo durante a vida de Júlio e após a morte dele quatro estátuas terminadas e oito esboçadas, [...]” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 92). Michelangelo fez parte do trabalho em Florença, mas outras peças foram concluídas em Roma, entre elas a escultura de Moisés (Figura 7).

Figura 7 - Mausoléu papal e a escultura de Moisés

sepultura, refazer inteiramente a Igreja de São Pedro de Roma, como se disse alhures. Michelangelo lançou-se ao trabalho com grande ânimo e para dar-lhe início foi com dois aprendizes a Carrara extrair todos os mármore necessários, obtendo por conta disso, em Florença, mil escudos de Alamanno Salviati, com os quais passou sem outras rendas ou provisões oito meses naqueles montes” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 92).



Visão geral do mausoléu de Júlio II, entre 1505 e 1545 houve seis projetos. No centro, identificamos a representação de Moisés. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)



Detalhe do mausoléu de Júlio II, entre 1505 e 1545 houve seis projetos. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Contudo, a chegada de mais blocos de mármore à Roma comprometeu a relação entre o mecenas e o artista⁸⁸, tanto que esse abandonou a cidade e foi para Florença. A reconciliação ocorreu em Bolonha, quando Júlio II encomendou a escultura em bronze para celebrar sua vitória militar. O próximo encontro entre ambos ocorreu em Roma, quando o papa sugeriu uma mudança de planos. Vasari narrou que:

O papa retornara a Roma enquanto Michelangelo executava esta estátua [de bronze]. Em sua ausência, Bramante, amigo e parente de Rafael da Urbino, e por isso pouco amigo de Michelangelo, percebendo que o Papa favorecia e exaltava suas esculturas, procurava, com Rafael, dissuadir Sua Santidade de empregar Michelangelo, quando voltasse a Roma, na conclusão de sua sepultura, dizendo que quem fazia seu sepulcro em vida parecia querer apressar a morte e atrair-se mau agouro (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 98).

Contudo, Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 368) destaca que não havia nenhum grau de parentesco entre Bramante e Rafael, ademais tal articulação elaborada pelo arquiteto de Júlio II soa incerta, ao passo que Rafael não se encontrava em Roma durante esses eventos. Logo, essa narrativa soa falsa e não se sustenta fora das linhas escritas pelo biógrafo de Michelangelo. Não descartamos que haviam diversas animosidades entre os homens que integravam a corte juliana, mas não nos termos postos por Vasari. Ao passo que, Gombrich apresenta outra conjectura para a interrupção do mausoléu papal, assim “uma das principais razões para a hesitação papal era que seu plano de um túmulo entrara em conflito com outro projeto ainda mais caro ao seu coração: uma nova igreja de S. Pedro” (GOMBRICH, 2012, p. 307). Para além do motivo, Júlio II encomendou ao jovem escultor a decoração do teto da Capela Sistina. A respeito dessa situação Vasari escreveu:

Foi assim que o Papa, decidido a não terminar o sepulcro, procurou Michelangelo ao retorno deste para que pintasse o teto da Capela. A Michelangelo, que desejava terminar o sepulcro, o teto da Capela parecia trabalho grande e difícil, considerando sua pouca familiaridade com as cores, de modo que tentou de qualquer maneira livrar-se desse peso,

⁸⁸ “Diz-se que, enquanto Michelangelo fazia essa obra, chegou a Ripa o restante dos mármore para a sepultura que haviam permanecido em Carrara, os quais foram levados à Praça de São Pedro. E como se havia de pagar quem os transportava, Michelangelo como de hábito foi ter com o Papa. Naquele dia, contudo, Sua Santidade tinha questões de importância relativas a Bolonha, e assim Michelangelo voltou para casa e pagou do próprio bolso pelos mármore, certo de ter imediato acordo de Sua Santidade. Voltou outro dia para falar disso com o Papa, mas foi barrado por um palafrenero que, alegando ordens de não o deixar passar, disse-lhe que esperasse. Um bispo perguntou então ao palafrenero: ‘Não conheces talvez este homem?’. ‘Conheço-o e muito bem’, retrucou o palafrenero, ‘mas estou aqui para fazer o que me ordenaram meus superiores e o Papa’. Aborrecido e sentindo que aquele impedimento contrariava sua experiência anterior, Michelangelo mandou com desdém dizer a Sua Santidade, quando o procurasse, que havia partido” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 94-95).

sugerindo Rafael em seu lugar. Mas quanto mais recusava, mais fortalecia a vontade do Papa, impetuoso em suas empresas e, além disso, mais e mais estimulado pelos êmulos de Michelangelo e especialmente Bramante, de tal maneira que o Papa, que era impulsivo, estava a ponto de enfurecer-se. Visto que Sua Santidade perseverava nesse projeto, Michelangelo resolveu realizá-lo (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 98).

Vasari, assim como Condivi – outro biógrafo de Michelangelo –, mencionam que o artista sugeriu que Rafael fosse convidado para decorar o teto da Capela Sistina (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 372). Durante o movimento renascentista italiano, a fama ou a infâmia eram estabelecidos a partir das relações sociais, para tanto as cortes eram ambientes propícios para alcançar tais rótulos. A palavra *fama* deriva do verbo grego *phánai* e pode ser traduzido como “dizer, espalhar pela palavra”, ao passo que *infame* pode ser descrito como “o que perdeu a reputação” (FURLANI, 2014, p. 92). Acreditamos que o jovem artista buscou se esquivar de tal projeto a fim de evitar que a sua reputação como escultor fosse maculada, sobretudo, se considerarmos o que escreveu Vasari, visto que a notoriedade do amigo era frágil nos últimos anos do século XV. Logo, era preciso preservá-la, mesmo que para isso precisasse se furtrar da encomenda do mecenas. Além disso, acreditamos que Michelangelo se atentou ao possível golpe da Fortuna, o que poderia acabar com a sua vida nas cortes itálicas. Na esteira dessa diligência, o artista tinha discernimento que o mecenas dependia de suas habilidades técnicas e também estava empenhado em alcançar os pináculos da fama. Logo, o papa precisava ser cauteloso com as suas encomendas, especialmente, dada a sua experiência com a patronagem ao longo de todo cardinalato.

Tomando a escrita de Vasari como uma certeza, ou seja, que Júlio II tecia diversos elogios à obra de Michelangelo, acreditamos que tal situação mexeria com os ânimos dos membros da corte papal, dado que todos buscavam construir seu próprio destino e uma boa reputação. Ademais, entendemos que todo o episódio envolvendo o momento que Michelangelo deixou Roma, partiu para Florença e se reconciliou com o papa em Bolonha gerou diversas impressões entre os sujeitos que testemunharam os desdobramentos. Isso posto, Gombrich escreveu a respeito desse acontecimento:

O que houve de extraordinário nesse incidente foi Júlio II não perder a calma e, pelo contrário, iniciar negociações formais com as autoridades de Florença para que persuadissem o jovem escultor a voltar a Roma. Todos os envolvidos pareciam concordar em que os movimentos e planos do jovem artista eram tão importantes quanto qualquer delicada questão de Estado. Os florentinos temiam, inclusive, que o Papa pudesse voltar-se contra eles, se continuassem dando abrigo ao desertor. Portanto, o dirigente máximo da

cidade de Florença persuadiu Miguel Ângelo a voltar ao serviço de Júlio II e deu-lhe uma carta de recomendação dizendo que a sua arte não tinha igual em toda Itália, talvez no mundo inteiro, e que, se fosse tratado com gentileza, “realizaria coisas que assombrariam o mundo” (GOMBRICH, 2012, p. 307).

Consideramos que todo o episódio de discórdia e reconciliação chamou a atenção do restante da corte papal, visto que Michelangelo mobilizou os mensageiros papais e membros da política florentina. Logo, isso significa que os nomes dos protagonistas da desavença, Michelangelo e Júlio II, ganharam evidência e na busca ambiciosa pela fama, as consequências eram positivas, pois era relevante para ambos a maneira como tratavam as manobras colocadas pela Fortuna.

Observamos que a fama era um produto público, assim os sujeitos não mediam esforços para atingir esse propósito. Em vista disso, mesmo que o prestígio de Michelangelo fosse latente entre os mecenas no início do século XVI, se partirmos de um viés teleológico, após a morte de Júlio II e a finalização do arranjo da abóboda da Capela Sistina, o jovem escultor gozou dos benefícios da fama, porque a cada conclave os pontífices se apressavam em vincular seus nomes ao de Michelangelo (GOMBRICH, 2012, p. 313). Além disso, o prestígio artístico do artista já era notável entre os seus, tanto que Leonardo da Vinci (1452-1519) foi seu principal rival, especialmente, nos primeiros anos do século XVI (NÉRET, 1998, p. 17-18). A hostilidade entre Michelangelo e outros artistas contemporâneos era notória pelo fato daquele distribuir insultos não só à figura de Leonardo da Vinci, mas para outros homens, como, por exemplo, Pietro Perugino. O pintor tentou, sem sucesso, processar o escultor por difamação, pois era chamado de “artista desajeitado [*goffo*]” (ISAACSON, 2017, p. 396). Kai-Kee menciona que outros artistas, em Roma, em algum nível, disputavam a atenção de Júlio II, para tanto citamos o seguinte trecho:

Se o pontificado de Júlio havia começado com poucos pintores notáveis na cidade, isso logo mudou. Peruzzi e Cesare da Milano foram escalados para pintar cenas da história romana na Rocca d’Ostia (c. 1503-6). Mas foi a decoração do palácio papal que trouxe muitos dos melhores pintores de Itália e da Europa a Roma. Em 1507-8, Perugino, Sodoma, Bramantino Suardi, Lorenzo Lotto, Michele Becca, Jean Ruysch e Raphael estavam todos trabalhando no palácio do Vaticano⁸⁹ (KAI-KEE, 1983, p. 130, tradução nossa).

⁸⁹ “If Julius’ pontificate had opened with few painters of note in the city, that soon changed. Peruzzi and Cesare da Milano were set to work painting scenes from Roman history in the Rocca d’Ostia (c. 1503-6). But it was the decoration of the papal palace that brought many of the best painters of Italy and Europe to Rome. In 1507-8 Perugino, Sodoma, Bramantino Suardi, Lorenzo Lotto, Michele Becca, Jean Ruysch, and Raphael were all working in the Vatican palace” (KAI-KEE, 1983, p. 130).

Isso posto, julgamos que Júlio II reconhecia as capacidades técnicas de Michelangelo, logo para garantir o andamento da reconstrução da basílica e assegurar a presença do artista em sua corte, o pontífice fez tal encomenda – o mais ambicioso projeto iconográfico encomendado pelo papa roveresco. Ademais, se tomarmos esse convite a partir da perspectiva de Vasari, Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 373) pondera que tal projeto iconográfico e as desavenças com Bramante seriam uma espécie de prelúdio para os elogios ao arranjo sistino. À vista disso, acrescentamos a reflexão feita por Kai-Kee sobre a narrativa de Vasari a respeito de Bramante e Michelangelo:

Vasari estava atento aos ciúmes e conflitos que cercavam Michelangelo. A partir da descrição de Vasari, que em muito é a visão retrospectiva de Michelangelo, Bramante emerge como o principal instigador de intrigas. Mas Bramante também era “um grande amigo dos homens de habilidade” e os ajudava tanto quanto possível, como no caso do sempre célebre Rafael, que ele trouxe para Roma e “instruiu em muitos pontos da arquitetura”, e para quem ele também “ergueu o palácio no Borgo”⁹⁰ (KAI-KEE, 1983, p. 128-129, tradução nossa).

Ainda sobre a encomenda do afresco sistino, Néret ponderou que:

Júlio II tinha outra ideia em mente. Ele impôs a Miguel Ângelo outra tarefa, tão inesperada como perigosa. Ordenou ao escultor, que só a custo pintava e que nada sabia da técnica do fresco, que pintasse a abóbada da Capela Sistina. Era uma armadilha de Bramante e os outras rivais de Miguel Ângelo tinham posto na mente do Papa. A aposta deles era que ou Miguel Ângelo não aceitaria e se indisporia outra vez com Júlio II, ou então aceitaria e seria muito inferior a Rafael que, nesse mesmo ano de 1509, começava a pintura das Stanze de maneira incomparavelmente feliz e que seria preciso superá-lo ou desaparecer. Durante muito tempo Miguel Ângelo tentou esquivar-se àquela honra, dando como desculpa não ser a sua arte e temer não ser bem sucedido. Ele propôs mesmo que Rafael ficasse em seu lugar. Nada impediu que fosse como o Papa queria e, perante a obstinação deste, Miguel Ângelo resolveu-se por fim, a encarregar-se da obra. (NÉRET, 1998, p. 25)

Michelangelo aceitou executar tal programa iconográfico, mas o fez frustrado, visto que a técnica de pintura afresco era menosprezada por ele. Tal desgosto era público e se estendia para pintura óleo e os temas de paisagem e retratos (NÉRET, 1998, p. 23). Conforme aponta o

⁹⁰ “*Vasari was attentive to the jealousies and conflicts that surrounded Michelangelo. From Vasari's description, which is very much Michelangelo's retrospective view, Bramante emerges as the prime instigator of intrigues. But Bramante was also ‘a great friend of men of ability,’ and assisted them as much as possible, as in the case of the ever-celebrated Raphael, whom he brought to Rome, and ‘instructed in many points of architecture,’ and for whom he also ‘erected the palace in the Borgo’*” (KAI-KEE, 1983, p. 128-129).

historiador, “Miguel Ângelo não se limitava a desprezar a pintura, ele rebaixava-a perante a escultura” (NÉRET, 1998, p. 23). Outrossim, muito cedo Michelangelo se entregou ao entalhe do mármore, as noções básicas da pintura mural o jovem escultor havia aprendido com o mestre e pintor Domenico Ghirlandaio (1449-1494).

Contudo, Michelangelo precisou trocar cinzéis os pelos pincéis. Até então, os seus projetos envolviam majoritariamente o entalhe do mármore e formavam a base do seu prestígio, logo a chance de o artista não ser bem sucedido era clara. Somado a isso, era notório que a técnica do afresco demandava bom domínio dos pigmentos e de prática para preparar o revestimento de argamassa. Todavia, se dermos um pequeno salto temporal, Vasari menciona que quando Michelangelo estava próximo de terminar a primeira etapa do trabalho o papa teve a oportunidade de ver o afresco. A partir do que o artista havia feito, Júlio II não ficou somente satisfeito, mas julgou que a segunda fase poderia ficar muito melhor. Conforme aponta a fonte:

[...] Percebendo cada vez melhor o talento de Michelangelo, o Papa preferiu mantê-lo, julgando pela metade descoberta que Michelangelo podia melhorar a outra ainda mais. E assim completou sozinho a obra toda em vinte meses, sem ajuda sequer de quem lhe moesse os pigmentos. Por vezes, Michelangelo queixou-se de não ter conseguido terminar a obra como gostaria, tanto o apressava o Papa, perguntando-lhe incessantemente quando a terminaria. Até que em uma dessas vezes respondeu-lhe que estaria terminada quando o satisfizesse a si próprio como arte. “É nós queremos”, respondeu o Papa, “que nos satisfaças em nossa vontade que a faça rapidamente”. E acrescentou ao fim que se não a terminasse em breve, mandaria jogá-lo do alto dos andaimes. Michelangelo, que temia, e com razão, a fúria do Papa, terminou logo os trabalhos sem se delongar no que faltava. Desfeito o resto dos andaimes, descobriu os afrescos na manhã do dia de Todos os Santos, quando o Papa foi cantar a missa na Capela, com satisfação de toda a cidade. (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 98)

Na mesma medida que a narrativa demonstra que o papa estava satisfeito com a encomenda, Vasari relata que Michelangelo foi coagido por Júlio II, pois o papa ameaçou jogá-lo dos andaimes. Ou seja, mais uma vez o biógrafo evidenciou o comportamento violento do pontífice, ao passo que Michelangelo foi apresentado como uma figura preocupada com a qualidade técnica do trabalho. Percebemos que após vislumbrar a primeira etapa da decoração da abóboda, Júlio II concebeu que foi acertada a sua insistência para que Michelangelo abandonasse os blocos de mármore em favor dos pigmentos.

Na esteira desse entendimento integramos ao nosso estudo a reflexão feita pelo historiador da arte húngaro Arnold Hauser. Pois:

[...] Em todas as épocas houve sempre uma certa reciprocidade de louvor entre o herói e o artista que proclama a sua glória, entre o patrono e o artista; quanto maior a fama do panegirista, maior o valor da glória que ele proclama. Mas, agora as relações são tão sublimadas que o patrono se exalta pelo próprio ato de exaltar o artista e louva o artista em vez de ser por ele louvado. [...] *permite-se que o artista brilhe, para que o patrono seja beneficiado dessa luz* (HAUSER, 1982, p. 431-432; grifo nosso).

Isso posto, observamos que a encomenda do afresco sistino foi impactante para a reputação de Michelangelo e conseqüentemente para o prestígio do mecenas. À vista disso, não concordamos com a narrativa vasariana apresentada no início desse subcapítulo. Júlio II buscava, a partir da prática do mecenato, construir uma imagem de si mesmo, de maneira que não seria leviano com os elementos que seriam vinculados a sua representação. Do mesmo modo que a sua notoriedade militar também era um meio para alcançar a fama, mas que sofreu interpretações distintas, como veremos a seguir.

1.4 O PAPA ROVERESCO E A ARMADURA PRATEADA

As ações de Júlio II como mecenas, por diversas razões, são diminutas nos estudos com os quais tivemos contato, ao passo que as peças adquiridas durante o período de cardinalato não são citadas ou analisadas. Nesse contexto, Meneses (2013, p. 191-192) aponta a importância de compreender tal prática, pois o foco não está na encomenda da obra, mas numa análise do impacto que o patrono pode exercer no mercado e na cultura. Compreendemos que o papel do mecenas roveresco não deve ser subestimado, em especial porque as ações marciais são regularmente associadas ao percurso eclesiástico de Júlio II. À medida que, Meneses também menciona:

[...] Giuliano era um homem de ação, não um grande filósofo ou teólogo, como seu tio. Desde sua nomeação a cardeal, ele ficou conhecido como um tipo irascível e ambicioso na corte. Sua principal atividade antes da eleição ao pontificado foi a de legado papal, um cargo que lidava com questões administrativas relativas aos territórios da igreja e que, não raro, incluía ações armadas. Não por acaso, ele foi denominado o “papa guerreiro” (MENESES, 2013, p. 196).

Por esse motivo, nesse estudo buscamos sempre ir além dessa alcunha. Com a renovação da História Política, desde a década de 1970, a noção de poder ganhou novos contornos e como consequência ocorreu um aprimoramento dos estudos avançando para além das ações individuais e evidenciando as complexas relações sociais que permeiam os grupos. Nesse sentido, filósofo brasileiro Roberto Machado escreveu na introdução do livro *Microfísica do Poder*, do filósofo

francês Michel Foucault, que “o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, tal como, construída historicamente” (MACHADO, 1979, p. X). Machado complementa que “o poder não existe; existem práticas ou relações de poder”, ou seja, “não é um objeto, uma coisa, mas uma relação” (MACHADO, 1979, p. XIV). Essa reflexão reforça que as relações sociais são sofisticadas e que o poder se manifesta em diversas direções, como, no caso do vínculo entre Júlio II e os artistas convidados para integrar a corte papal.

A partir dessas questões retomamos o que apontou Meneses, isto é, além da análise do afresco que decora a abóboda da capela, vamos apresentar outras situações que envolviam Júlio II, a fim de ir além das suas ações como general. Apontamos isso, pois de acordo com a reflexão da historiadora da arte estadunidense Christiane L. Joost-Gaugier, a escolha temática pautada pela lei romana encontrava correspondência em um dos objetivos do papa roversco: recuperar os territórios ocupados e, assim, restaurar o principado eclesiástico e a sua autoridade. Maquiavel, ao mencionar os aspectos que constituíam essas terras destaca as ações de Júlio II. Para tanto, destacamos parte da reflexão:

[...] Veio depois o Papa Júlio e encontrou a Igreja grande, possuindo toda a Romanha, reduzidos à impotência os barões de Roma e, pelas perseguições de Alexandre, anuladas aquelas facções. Encontrou ainda o caminho aberto para acumular dinheiro, o que jamais havia sido feito antes de Alexandre [VI]. Júlio não só seguiu essas práticas, como as ampliou. Pensou em conquistar Bolonha, extinguir os venezianos e expulsar os franceses da Itália. *E em todos esses empreendimentos teve êxito, e com tanto maior louvor, quanto realizou tudo isso para engrandecer a Igreja e não para favorecer algum cidadão privado.* Manteve ainda as facções dos Orsini e dos Colonna nas mesmas condições em que as havia encontrado (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 61, grifo nosso).

Contemporâneo ao reinado de Júlio II, Maquiavel evidenciou uma das ambições do vicário de Cristo. Todavia, se não havia interesse em favorecer a linhagem Della Rovere, alguns sujeitos apontam que o codinome era inspirado no imperador Júlio César (100 a.e.c.-40 a.e.c.), pois ao emular tal figura o papa admitiria quais eram as suas pretensões. Shaw (2005, p. 44) argumenta que há poucas evidências sobre essa possível identificação e a documentação disponível não dá pistas sobre esse esforço de repetir as mesmas práticas.

Mencionamos que o objetivo do trabalho de Kai-Kee era analisar a imagem de Júlio II no tempo com a intensão de perceber quais eram os valores e aspirações daquela sociedade. Dessa forma, ele escreveu que:

A história de Roma deu a esses príncipes uma herança extraordinária. Roma era a cidade de Rômulo, dos Césares e do Império Romano. Quando escolheu seu nome papal, Júlio deve ter tido plena consciência das ressonâncias históricas. Da mesma forma, seus contemporâneos - a *virtù* de Júlio, na opinião de Maquiavel, correspondia à dos heróis antigos⁹¹ (KAI-KEE, 1983, p. 03, tradução nossa).

Logo, de maneira involuntária, intencional ou simplesmente uma simplificação do nome de batismo, o nome papal estimulou a imaginação de alguns homens da mesma geração de Júlio II⁹². Sobretudo se aventarmos uma das advertências feitas por Maquiavel. Para tanto citamos:

[...] trilhado os homens sempre as estradas batidas pelos outros e procedendo em suas ações por imitações, não sendo possível seguir fielmente as sendas alheias nem alcançar a virtude do que se procura imitar, *um homem prudente deve seguir sempre pelos caminhos percorridos por grandes homens e imitar aqueles que foram excelentes*, de modo que, não sendo possível chegar à virtude destes, pelo menos que consiga dela sentir algum odor (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 37, grifo nosso).

Diante disso, a associação de Júlio César com Júlio II, eventualmente, circulou entre os sujeitos renascentistas. Porém, Shaw ponderou que “a única evidência direta é a inscrição em uma medalha, JVLIVS. CAESAR. PONT. II. – se for assumido que Júlio conhecia e aprovava a inscrição”⁹³ (SHAW, 2005, p. 44, tradução nossa). Além da alcunha romana, a alegoria de papa guerreiro também se alastrou, pois em alguns momentos o vicário de Cristo mobilizou pessoalmente os assuntos militares. Ao passo que, não podemos perder de vista que a construção da fama desse papa era intrincada a outros discursos, como as propagandas anti-julianas que se difundiam pela Península Itálica. Rospocher (2008, p. 118) frisou em um de seus artigos que a imagem de líder sedento por poder e guerra emergiu do diálogo satírico escrito por Erasmo, enquanto que publicações francesas apontavam Júlio II como inimigo da instituição cristã.

⁹¹ “The history of Rome gave to these princes an extraordinary heritage. Rome was the city of Romulus, of the Caesars, and of the Roman Empire. When he chose his papal name, Julius must have been keenly aware of the historical resonances. So, too, his contemporaries – the *virtù* of Julius, in Machiavelli’s opinion, matched that of the ancient heroes” (KAI-KEE, 1983, p.03).

⁹² A historiadora brasileira Fabrina Magalhães Pinto (2017, p. 166) apontou que alguns humanistas criavam verdades históricas para mobilizar os cidadãos, para tanto ela cita o caso de Bruni, porque ele resgatou e atribuiu a fundação de Florença aos romanos. Em vista disso, a cidade teria sido construída na época mais gloriosa de Roma, antes que César e seus sucessores tomassem a liberdade do povo. Mesmo recurso retórico foi usado por Salutati em suas obras. Logo, esse resgate das façanhas romanas e da trajetória de seus homens era uma forma de reconstruir a imagem dos sujeitos renascentistas para mobilizar os cidadãos ou fortalecer a fama de algumas autoridades, talvez, como no caso de Júlio II.

⁹³ “[...] the only direct evidence is the inscription on one medal, JVLIVS. CAESAR. PONT. II. – if it is assumed that Julius knew of and approved the inscription” (SHAW, 2005, p. 44).

Todavia, dada a turbulência político-militar entre o século XV e primeira metade do século XVI, as questões belicistas permeavam diversos níveis da sociedade renascentista laica e eclesiástica. Chambers (2006, p. 101) destaca a crescente militarização da instituição clerical não só pelos membros da Cúria, mas pelos familiares, amigos e aliados que orbitam essa instituição. Ademais, o historiador afirma que “no final do século XV, o estado papal, aquela grande cunha que corta a península italiana, havia se tornado uma das zonas mais formidavelmente defendidas da Europa”⁹⁴ (CHAMBERS, 2006, p. 101, tradução nossa). Observamos que tal situação, de certa maneira, perpassou uma questão promovida pela maioria dos papas, isto é, a prática do nepotismo. Além do crescimento da base política, a promoção de parentes ao corpo eclesiástico garantiu o incremento da força militar tanto pelo número de armas bem como pela quantidade de homens que podiam ser mobilizados. Em vista disso, a militarização do corpo eclesiástico garantiu uma isonomia diante dos príncipes seculares e uma garantiu que os interesses dos aliados fossem preservados.

Outrossim, no decurso dos séculos a imagem juliana permaneceu presa a comportamentos, como a beligerância e a cólera. Para tanto citamos a apreciação feita por Duffy:

Júlio II (1503-1513), o inspirado mecenas de Rafael, Bramante, Michelangelo e Leonardo, era um muito duvidoso Pai de todos os Fiéis, pois teve três filhas quando cardeal e era um guerreiro feroz e entusiasta que, envergando a prateada armadura papal, irrompia com suas tropas pelas brechas abertas nos muros das cidades que opunham resistência a sua autoridade (DUFFY, 1998, p. 133).

A narrativa de Duffy assume contornos de romance histórico – gênero literário em prosa – , semelhante as histórias dos cavaleiros criadas pelo britânico Bernard Cornwell. Ademais, o historiador faz julgamentos de valor sobre a personalidade do pontífice. Tal representação juliana avançou pelos séculos e, a nosso ver, tem como um dos pontos de partida a interpretação errônea do texto satírico publicado por Erasmo. A obra criou um diálogo entre Júlio II, seu gênio e São Pedro, às portas do céu. Nessa situação o pontífice teria chegado diante do apóstolo vestindo uma armadura. Contudo, Baumgartner apontou que na verdade Júlio II usava um manto papal brilhante pelo seu ouro e sua prata (BAUMGARTNER, 2010, p. 18). Na esteira dessa discussão, “Jean

⁹⁴ “By the end of the fifteenth century the papal state, that large wedge bisecting the Italian peninsula, had become one of the most formidably defended zones of Europe” (CHAMBERS, 2006, p. 101).

Lamaire de Belges, no entanto, descreve Júlio vestindo ‘a armadura de guerra, que ele nunca tira’⁹⁵ (BAUMGARTNER, 2010, p. 18, tradução nossa). Dessa maneira, tal atributo investido à figura do papa roveresco teria um caráter figurativo e, principalmente, retórico. Logo, a ideia que o bispo de Cristo realmente ostentava uma armadura prateada soa equivocada, porque seu reinado nunca esteve circunscrito somente às ações marciais, especialmente se colocarmos as suas ações nesse campo em retrospecto. O juízo de valor feito nos nossos dias se revela uma continuidade do tom adotado por figuras que viveram nas primeiras décadas do século XVI. Basta recuperar a eloquência dos relatos biográficos escritos por Vasari e citados ao longo do nosso texto. A retórica foi amplamente usada pela política renascentista. Tanto que, Pocock fez a seguinte aferição sobre o humanismo cívico:

Visto que a retórica era cívica e ativa, era possível para o retórico – ou o humanista enquanto retórico – fornecer uma linguagem na qual articular uma consciência cívica que ele poderia ou não compartilhar. O retórico e o cidadão estavam igualmente comprometidos em ver a vida humana em termos de participação em ações e decisões específicas, em particular nas relações políticas entre homens específicos; e descobrimos em um desenvolvimento do estilo de humanismo cívico um meio de expressar essa visão da vida, reconstruindo a história como a história de repúblicas existentes no tempo⁹⁶ (POCOCK, 1975, p. 59, tradução nossa).

Ou seja, mais que se ater aos fatos, os humanistas se valiam da eloquência para criar um modelo de cidadão, porém percebemos que tal recurso persuasivo se estendeu aos demais homens renascentistas a fim de fabricar a fama desses. Logo, quando, no século XIX, o historiador da arte suíço Jacob Burckhardt cunha o conceito de *l'uomo universale* (BURCKHARDT, 1991, p. 84) para as figuras renascentistas itálicas, presumimos que ele o faz por estar envolto por esse recurso estilístico. Em vista disso, Burckhardt escreveu que:

Um olhar agudo e prático poderá ser capaz de traçar, passo a passo, o aumento do número de “homens completos” durante o século XV. Se eles tinham ante si, como objetivo consciente, o desenvolvimento harmonioso da sua experiência material e espiritual, é difícil dizer; mas diversos deles o conseguiram, até onde isso é coerente com a imperfeição de tudo o que é terreno (BURCKHARDT, 1991, p. 84).

⁹⁵ “Jean Lamaire de Belges, however, describes Julius as wearing ‘the armor of war, which he never takes off’” (BAUMGARTNER, 2010, p. 18).

⁹⁶ “Since rhetoric was both civic and active, it was possible for the rhetorician - or the humanist qua rhetorician - to provide a language in which to articulate a civic consciousness he might or might not share. The rhetorician and the citizen were alike committed to viewing human life in terms of participation in particular actions and decisions, in particular political relationships between particular men; and we have found in one development of the style of civic humanism a means of expressing this view of life by reconstructing history as the story of republics existing in time” (POCOCK, 1975, p. 59).

Sabemos que a reflexão desse historiador já foi superada pela historiografia, porque mais que um estudo a respeito do renascimento italiano, Burckhardt usou tal tempo da história europeia como seu refúgio intelectual (FERNANDES, 2006, p.04-05; MENDONÇA JÚNIOR, 2011, p. 16). Somado a isso, destacamos o apontamento feito pelo historiador brasileiro Cássio da Silva Fernandes com relação ao ensaio publicado pelo historiador suíço:

[...] Para apresentar uma imagem unitária do Renascimento italiano, sem ofuscar o foco de onde emana sua intensa luminosidade, nada mais verdadeiro do que partir da vida dos próprios homens dessa época, partícipes de um processo que revela a tomada de consciência de si e do mundo exterior. Este fenômeno originalmente italiano será interpretado, então, como nascimento do individualismo, como descoberta do homem e do mundo, como rompimento com o universo medieval, como redespertar da Antiguidade. Todavia, em meio à abertura vislumbrada pelas definições pouco herméticas de Burckhardt, a sua ideia do “desenvolvimento do indivíduo” talvez seja o elemento que melhor sirva para reunir os demais aspectos concorrentes a uma possível unificação dos eventos no período determinado (FERNANDES, 2004, p. 157).

Isso posto, Burckhardt tomou as realizações pessoais dos homens renascentistas como essenciais para a sua reflexão, sem questionar o teor retórico dos documentos e as relações sociais das quais essas figuras estavam envolvidas. Em contrapartida, percebemos que para alcançar a fama os homens dependiam tanto da aprovação pública quanto das relações sociais nas quais esses estavam inseridos ou buscavam fazer parte. Em vista disso, a fim de garantir o exercício de todas as suas virtudes, ou seja, a aplicação prática do conhecimento, a *vita activa* tomou, durante o renascimento, o espaço da *vita contemplativa*, em outras palavras, houve um avanço da primeira e um declínio da segunda. Em vista disso, não concordamos que os homens renascentistas podiam – naquela época – ou podem – por nós – ser rotulados com uma única prática, como Júlio II, o papa com a armadura prateada.

Além das manobras militares bem-sucedidas e os acordos diplomáticos favoráveis que se sucederam durante o seu pontificado, a relação simbiótica entre Júlio II e Michelangelo, ao fim e ao cabo, tornaria ambos famosos. Tanto que, os desentendimentos entre o mecenas e o artista ao mesmo tempo em que irrompiam – a partir dos relatos documentais –, rapidamente eram solucionados, pois ambos dependiam de tal vínculo. Identificamos que o comprometimento político-militar do papado funcionou como um meio para afastar da autoridade dos bispos de Cristo a vulnerabilidade gerada pelos desacordos dos séculos anteriores. Para mais, a reconstrução da Jerusalém terrestre permitiu que a imagem daqueles homens fosse parcialmente reestruturada.

Logo, a esfera artística ganhou um novo fôlego, tanto que os príncipes eclesiásticos investiram parte da renda anual da igreja em reformas urbanas e na prática do mecenato de artistas, arquitetos, humanistas, etc. Sobre isso, Duffy escreveu que:

A cidade e suas igrejas ficaram terrivelmente empobrecidas em virtude da prolongada ausência dos papas de Avignon e do cisma que se seguiu. Ao retornar a Roma, Martinho V a encontrou “tão dilapidada e deserta que mal a reconheceu como uma cidade... tão esquecida e oprimida estava pela fome e a pobreza”. Para restaurar a devoluta catedral de São João de Latrão, em 1425, bastou-lhe recorrer ao simples processo de pilhar o pórfiro, o mármore e o mosaico de outras igrejas em ruínas. Decididos a mudar tudo isso, os papas do Renascimento se puseram a planejar novas ruas e a erigir edifícios que lhes perpetuassem os nomes e os de suas famílias, prédios que seriam dignos tanto do centro da Igreja quanto da maior de todas as cidades terrenas, a mãe da Europa. O século XV e o começo do XVI, em Roma, foram a idade do humanismo, uma grande era de renovado aprendizado clássico, de redescobrimto dos princípios da arte clássica, de florescimento da criatividade na pintura, na escultura e na arquitetura e de um prazer pela vida e pela beleza que representava não só uma sublime extravagância, mas um novo sentido da glória da criação (DUFFY, 1998, p. 133-134).

Dessa maneira, os homens renascentistas se apropriaram da conjuntura do século XV e século XVI para construir a fama para seus nomes. Dessa maneira, Júlio II conduziu seu reinado não só como um sacerdote, mas se moldou pelas situações conflituosas que se desenrolavam na esfera militar e a partir da prática do mecenato a fim de construir sua reputação. Entretanto, nada disso era novo na sua trajetória eclesiástica – bem como na de outros homens da igreja –, porque, assim que vestiu a mozeta tais aspectos receberam atenção.

Podemos mencionar que suas práticas eram diversas, por isso trazemos o que escreveu Rospocher:

Júlio II foi sem dúvida um papa atento em comunicar a sua imagem pública de “pontífice soberano”, para isso utilizou os meios de comunicação tradicionais – literário, retórico, cerimonial, simbólico e iconográfico – destinados à criação de consensos e à legitimação do poder. As obras de Michelangelo e Rafael, a arquitetura triunfal de Bramante, os sermões dos oratórios pontifícios, os poemas dos panegiristas, os rituais e cerimônias públicas, foram expressões da ideologia político-religiosa subjacente ao pontificado Juliano⁹⁷ (ROSPocher, 2008, p. 122, tradução nossa).

⁹⁷ “Giulio II fu un papa indubbiamente attento nel comunicare la propria immagine pubblica di ‘sovrano pontifice’, a questo scopo impiegò i tradizionali strumenti di comunicazione – letterari, retorici, cerimoniali, simbolici e iconografici – destinati alla creazione di consenso e alla legittimazione del potere. Le opere di Michelangelo e Raffaello, l’architettura trionfale di Bramante, i sermoni degli oratori pontifici, i poemi dei panegiristi, i rituali e le cerimonie pubbliche, erano espressioni dell’ideologia politico-religiosa sottesa al pontificato Giuliano” (ROSPocher, 2008, p. 122).

Tais demonstrações de poder simbólico buscavam legitimar sua política de anexação, para mais justificava suas ações marciais e reforçava sua autoridade como vicário de Cristo tanto à frente dos seus adutores quanto seus antagonistas. Kai-Kee (1983, p. 03) escreveu que o reestabelecimento do papado aconteceu fundamentado em assuntos materiais e espirituais. Ao analisar os afrescos executados por Rafael, frutos das encomendas julianas, Kai-Kee fez a seguinte ponderação:

A pintura de Rafael era um meio, uma estratégia para efetuar um fim, para produzir e mover atitudes para um propósito articular. Sua afirmação era altamente retórica, retórica no sentido de que sua arte era uma espécie de cortejo, um esforço para dizer a coisa certa de acordo com os desejos de seu patrono. Os espectadores não poderiam ter perdido o elogio habilidoso de Rafael à autoridade e aprendizado do papa. Mas Rafael também se tornou agente da retórica do papa, que proclamava a unidade de indivíduos separados e muitas vezes em desacordo uns com os outros, e de vários ramos do conhecimento, que foram reconciliados por uma única fonte divina. Para Júlio seria conhecido como causa e fiador da ordem, “*pastor, medicus, governador, custódio, denique alter Deus in terris*”, e o programa nas paredes de sua biblioteca contribuiu para a imagem⁹⁸ (KAI-KEE, 1983, p. 18-19, tradução nossa).

Kai-Kee (1983, p. 19) complementa que o programa decorativo da *Stanza della Segnatura* era um modelo “de” e “para” as relações sociais da época. Dessa forma, observamos que a imagem de Júlio II era um campo de disputas, tanto que alguns sujeitos representaram Júlio II como um homem vestido com acessórios feitos de prata, enquanto fazia ofensivas contra as muralhas das cidades itálicas. Ao passo que o mesmo vicário de Cristo também encomendou um programa iconográfico que exaltava a filosofia, a teologia, a jurisprudência e a poesia. Percebemos isso como uma maneira de demonstrar que os homens que simultaneamente faziam parte de um grupo balizado também coexistiam com outros. Tal subterfúgio pictórico permitiu que fosse dada visibilidade a capacidade criativa do homem renascentista, uma vez que eles não se limitavam a um só campo de ação. Júlio II e Michelangelo pertenciam a grupos distintos em função de um conjunto de habilidades e funções, mas ambos também eram envolvidos por ambições comuns, como, a aspiração de tocar os pináculos da fama. Para mais, verificamos até aqui que além das

⁹⁸ “*Raphael’s painting is a means, a strategy to effect an end, to produce and move attitudes for a particular purpose. His is a highly rhetorical statement, rhetorical in the sense that his art was a kind of courtship, an effort to say the right thing according to his patron’s wishes. Viewers could not have missed Raphael’s skillful praise of the pope’s authority and learning. But Raphael also became agent for the pope’s rhetoric, which proclaimed the unity of individuals who were separate and often at odds with one another, and of the various branches of knowledge, which were reconciled by a single divine source. For Julius would be known as cause and guarantor of order, ‘pastor, medicus, gubernator, custos, denique alter Deus in terris,’ and the program on his library walls contributed to the image*” (KAI-KEE, 1983, p. 18-19).

representações criadas por ambos, havia as elaboradas por outros sujeitos, estabelecendo, assim uma luta de representações. No próximo capítulo vamos detalhar a relação entre Michelangelo e Júlio II durante o processo de decoração da abóboda sistina e como o papa instrumentalizou o programa iconográfico para construir a sua reputação.

2. SEGUNDO ATO ROVERESCO: JÚLIO II, MICHELANGELO E A ABÓBODA SISTINA

O contexto da segunda metade do século XV e os primeiros anos do século XVI são relevantes para compreender a trajetória de Giuliano Della Rovere até o conclave realizado em novembro de 1503. Na verdade, achamos que isso é imprescindível para a análise de qualquer bispo de Cristo e cardeal em qualquer século, para assim, se afastar de uma análise horizontal. Em vista disso, recapitulamos que durante a juventude Giuliano recebeu a mesma educação que outros membros da linhagem Della Rovere. No início da vida adulta ascendeu à posição de prelado quando foi nomeado cardeal pelo tio, Sisto IV. No transcorrer das décadas se envolveu com os assuntos de teor espiritual e temporal. Por meio dos recursos disponíveis, fruto do acúmulo de benefícios, passou gradualmente a investir no mecenato. Para mais, em função da sua posição dentro na Cúria romana, aos poucos também foi se envolvendo nos assuntos políticos, dado o cenário conturbado nessas décadas.

A ausência prolongada dos papas em Roma, em função do deslocamento da corte para Avinhão, não repercutiu somente no abandono da cidade, mas também da política itálica. Com o afastamento do vicário de Cristo, envolvido em disputas internas por poder⁹⁹, diversas regiões e cidades se emanciparam, como Bolonha e Marche de Ancona (DUFFY, 1998, p. 136), enquanto que outros territórios pontifícios foram invadidos. O historiador brasileiro Mauricio Metri (2020, p. 41) ponderou que as disputas itálicas¹⁰⁰ foram atropeladas por acontecimentos maiores que se desenrolaram pelo continente europeu e além do mar Mediterrâneo¹⁰¹. A ascensão do Império

⁹⁹ Nos primeiros anos do século XV, a Igreja chegou a ter três papas, mas nenhum deles estava em Roma. Reivindicavam o legado petrino os pontífices: Gregório XII (1406-1415), Benedito XIII (1394-1417) e Alexandre V (1409-1410), esse último eleito em 1409 por um grupo de cardeais descontentes os outros dois vicários de Cristo. A situação só se resolveu durante o Concílio de Constance, segundo Duffy, “um corpo eleitoral composto de cardeais e trinta representantes do concílio elegeu o cardeal Odo Colonna como Martinho V (1417-1431)” (DUFFY, 1998, p. 129).

¹⁰⁰ A Guerra de Trinta anos (1423-1454) mobilizou as peças políticas ao norte da península, pois a ascensão de um membro da família Visconti ao trono milanes desencadeou uma série de animosidades e invasões. Tais questões só foram resolvidas com uma aliança político-militar entre Veneza e Florença, para que ambas não capitulassem.

¹⁰¹ Durante o século XV ocorreu a ascensão do Império Otomano, que em 1453 conquistou Constantinopla. Depois esse grupo se lançou em direção aos Balcãs e as águas do mar Adriático, fazendo, durante as décadas seguintes, diversas ofensivas contra o litoral itálico, e, conseqüentemente, mobilizando, em diversas ocasiões, a atenção dos papas renascentistas. À vista disso, esses homens construíram diversas alianças com as repúblicas e os reinos itálicos a fim de combater os invasores. Para mais, em meados daquele século também findaram os conflitos que envolveu algumas gerações de ingleses e franceses. A Guerra dos Cem Anos (1337-1453) foi um longo e arrastado embate que mobilizou a monarquia da França e da Inglaterra e gerou inúmeras conseqüências político-militares e sociais para ambos. Porém, após o fim das ofensivas, a França saiu como força soberana no continente europeu.

Otomano e a consolidação do reino francês aconteceram em paralelo com o retorno da corte papal à cidade romana. Para mais, o papado rapidamente se envolveu no tratado de Paz de Lodi¹⁰² (1454). Além disso, depois da volta definitiva, os homens que se sucederam no trono de São Pedro dividiram a atenção entre a transformação físico-cultural de Roma, o retorno ao jogo político itálico, o ataque aos turco-otomanos e a vigia das ações francesas.

Duffy fez o seguinte apanhado sobre o cenário itálico:

A despeito da Paz de Lodi, de 1454, a Itália do século XV era um lugar altamente instável, onde a lealdade oscilava e os Estados se achavam à mercê de lutas ferozes entre famílias extremamente ambiciosas: os Medici de Florença, os Sforza de Milão, os Malatesta de Rímini. Por trás dessas forças locais ocultavam-se poderes maiores, visto que a Espanha reclamava direitos sobre a Sicília e a França, sobre Milão. Com as invasões francesas de Carlos VIII, em 1494, e de Luís XII, em 1499, a península tornar-se-ia o cenário de um grande embate europeu entre poderes conflitantes (DUFFY, 1998, p. 145).

Essa agitação política também afetou o papado e o cardinalato em função do predomínio de famílias itálicas que se alternaram no trono de São Pedro durante o movimento renascentista. Além de desprender recursos em ofensivas contra regiões resistentes à autoridade papal ou contra os invasores das terras da igreja, os bispos de Roma e seus aliados fomentaram diversas alianças e se envolveram em tramas intensificando as disputas entre as famílias itálicas. Para tanto, mencionamos a Conspiração de Pazzi, que envolveu membros da linhagem dos Medici, da casa Pazzi e homens próximos de Sisto IV.

Durante a celebração de uma missa, em abril de 1478, na igreja Santa Maria del Fiore, em Florença, Giuliano de Medici (1453-1478) e Lorenzo foram atacados. O primeiro morreu no local, enquanto que o outro se escondeu em salas adjacentes e buscou, em seguida, por *vendetta*. O atentado contra os membros da família de banqueiros florentinos, foi orquestrado por Jacopo de' Pazzi (1423-1478) e o sobrinho, Francesco de' Pazzi (1444-1478), com o intuito de tomar o poder dos Medici, contudo o ataque fracassou. Sabe-se que trama envolveu outros nomes, como Girolamo Riario e se especula que o próprio papa, Sisto IV, estava ciente do ataque. Ademais, o planejamento envolveu sujeitos, como: Federico da Montefeltro (1422-1482), duque de Urbino e *condottiere* das tropas pontifícias; Ferdinando II (1469-1496), monarca napolitano e aliado de Sisto IV durante

¹⁰² Esse acordo de paz foi formulado para atenuar as tensões itálicas entre Milão, Veneza e Florença, com a mediação do papado. Além disso, a Paz de Lodi era um artifício jurídico que tinha como finalidade direcionar momentaneamente a atenção para uma ameaça comum a todos, as ofensivas turco otomanas. Contudo, Metri (2020, p. 46) observou que, “a Paz de Lodi não suprimiu as pressões competitivas no interior da Itália, manteve-as na verdade sob precário controle”.

uma ofensiva contra Florença; Francesco Salviati Riario (1443-1478), arcebispo de Pisa, morto pouco tempo depois em uma represália.

As animosidades de Sisto IV e seus aliados contra os Medici se iniciou em 1474. Segundo a historiadora Marta Celati, “a conspiração estava planejada desde 1477, mas o ataque ocorreu apenas um ano depois e, após o fracasso da empreitada, Sisto IV e Ferdinando travaram uma guerra contra Florença que durou até março de 1480”¹⁰³ (CELATI, 2021, p. 158, tradução nossa). Não encontramos menções diretas do envolvimento de Giuliano, mas como conselheiro de Sisto IV, compreendemos que o cardeal tinha noção que tal ato violento era planejado pelos membros da corte sistina.

Tal relato, nesse ponto da dissertação, tem como objetivo demonstrar que membros do corpo eclesiástico, no decorrer do renascimento, não se dedicavam somente aos assuntos espirituais. Ao passo que, o envolvimento de Júlio II com questões temporais não era uma excentricidade, isso era ordinário na sua rotina como alto dignitário da Igreja e presente no cotidiano de outros cardeais. Ademais, essa situação demonstra como o papado agiu para se reestabelecer na política itálica, isto é, se aliando com algumas famílias e atacando outras, tanto de forma explícita quanto por meio de artifícios jurídicos, posto que Sisto IV publicou bulas que excomungavam Lorenzo e ameaçavam a cidade florentina com um interdito¹⁰⁴ (CELATI, 2021, p. 158).

Além de artifícios militares e jurídicos, a imagem dos vicários de Cristo e cardeais foi moldada pela prática do mecenato. A historiadora estadunidense Jennifer Mara DeSilva (2019, p. 65) mencionou que a patronagem papal era reconhecida e apreciada por muitos contemporâneos. Ao passo que, entendemos que a Capela Sistina se tornou um dos maiores palcos políticos para que os Della Rovere expressassem seu poder, especialmente, pela dimensão da encomenda feita por Sisto IV, na segunda metade do século XV, e Júlio II, na primeira década do século XVI. Portanto, nas próximas páginas vamos analisar o afresco executado por Michelangelo no teto da capela, a fim de fazer as conexões entre a obra de arte, o jovem escultor e o mecenas, e como tal situação contribuiu para compor a reputação juliana.

¹⁰³ “*The conspiracy had been planned since 1477, but the attack took place only one year later, and, after the failure of the endeavour, Sixtus IV and Ferdinando waged a war against Florence that lasted until March 1480*” (CELATI, 2021, p. 158).

¹⁰⁴ Essa censura eclesiástica, segundo Duffy (1998, p. 302), era uma sentença solene que excluía pessoas, uma comunidade ou um país, dos sacramentos, missas e outros atos sacros.

2.1 PORTAS DA CAPELA SISTINA SE FECHARAM: O COMEÇO DA DECORAÇÃO

Júlio II concretizou diversos projetos artísticos e arquitetônicos depois da sua consagração. Sobre esse papel desempenhado pelos pontífices renascentistas, DeSilva ponderou, a partir da obra do historiador alemão Werner L. Gundersheimer, o seguinte:

[...] Como observou Werner Gundersheimer, o papa é apresentado como um patrono ideal em muitas das primeiras representações visuais italianas modernas. Seus gestos paternalistas, mas formais, sugerem uma disposição para ajudar os clientes, ao mesmo tempo em que afirma sua posição elevada na hierarquia celestial. O papel do papa como Vigário de Cristo na Terra o estabeleceu como um pai universal e juiz defensor da hierarquia social, enquanto suas responsabilidades como governante dos Estados Pontifícios forneciam-lhe fundos para patrocínio e exigiam que ele projetasse mensagens sobre sua autoridade terrestre que diplomatas e outros príncipes entenderiam¹⁰⁵ (DESILVA, 2019, p. 61, tradução nossa).

Observamos que o poder de investimento de Júlio II estava atrelado ao acesso ao tesouro da Igreja, em vista disso um número novo de encomendas foi concretizado por diversos sujeitos, entre eles Rafael e Michelangelo. Além disso, a prática do mecenato foi empregada por Júlio II para criar o discurso de autoridade e soberania eclesiástica. Para tanto, o programa iconográfico sistino ganhou contornos de licitude, ao passo que esse aspecto aparecerá, posteriormente, durante a interpretação do afresco. Recapitulamos que Michelangelo foi chamado à Roma, por Júlio II, para projetar e decorar o mausoléu papal. Entretanto, o projeto sepulcral foi intermitente na trajetória artística de Michelangelo e mesmo com uma vida longa não conseguiu materializar o programa arquitetônico idealizado durante os primeiros esboços. Isso porque, a encomenda do teto da Capela Sistina¹⁰⁶ tomou o tempo de Michelangelo e a repercussão do trabalho levou o artista

¹⁰⁵ “[...] As Werner Gundersheimer has noted, the pope is presented as an ideal patron in many early modern Italian visual depictions. His paternalistic but formal gestures suggest a willingness to aid clients, while asserting his elevated position in the celestial hierarchy. The pope’s role as Vicar of Christ on Earth established him as a universal father and judge upholding the social hierarchy, while his responsibilities as the ruler of the Papal States supplied him with funds for patronage and demanded that he project messages about his terrestrial authority that diplomats and other princes would understand” (DESILVA, 2019, p. 61).

¹⁰⁶ O historiador Malcolm Bull (1988, p. 597) fez uma relação de todos os elementos ilustrados no teto sistino, pois há centenas de personagens distribuídas pela extensão do programa iconográfico. Bull menciona que nove cenas do Gênesis estão dispostas em um eixo longitudinal e outras quatro histórias do Velho Testamento posicionadas nos ângulos do afresco sistino. Nos flancos do mural foram postos sete profetas e cinco sibilas acompanhados por alguns *putti*. Ademais, há quarenta ancestrais de Cristo nas lunetas e tímpanos, além de dez medalhões representando eventos do Velho Testamento e uma infinidade de figuras nuas adornando uma robusta estrutura arquitetônica fictícia. A partir de uma análise demorada todas as representações são reconhecidas pelo observador. Bull ainda destaca que os

para outros caminhos. A historiadora da arte estadunidense Lynette M. F Bosch fez referência ao início dessa encomenda, da qual gostaríamos de destacar o seguinte trecho:

Em 10 de maio de 1506, a primeira menção ao projeto do teto aparece em uma carta de Piero Roselli, mestre pedreiro, a Michelangelo que estava em Florença. Dois anos depois, Michelangelo assinou o contrato da obra e começou a pintar em janeiro de 1509. Anos depois, em 1523, Michelangelo escreveu a Giovanfrancesco Fattucci que havia dois planos para o projeto – um plano simples composto por imagens dos Doze Apóstolos entronizado e o plano complexo que foi executado. A aparente existência de dois projetos é sustentada por desenhos sobreviventes, que registram versões correspondentemente simples e complexas de planos decorativos¹⁰⁷ (BOSCH, 1999, p. 650, tradução nossa).

A decoração simples com os doze apóstolos foi substituída por um arranjo figurativo repleto de figuras masculinas e femininas sustentado por uma armação arquitetônica falsa. Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 398) afirma que a primeira ideia era um programa simples com os doze apóstolos de Cristo entronizados, mas, por insistência de Michelangelo, a ideia evoluiu para um tema mais complexo. Júlio II já estava decidido que Michelangelo realizaria a ornamentação do teto, conforme carta escrita em maio de 1506 (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33). Marques também fez essa ponderação, ao passo que acrescenta que o papa delegou ao artista a tarefa de escolher o novo programa iconográfico. Joost-Gaugier discute que o mecenas planejava manter o eixo temático do primeiro ciclo de afrescos, encomendados pelo pontífice Sisto IV, seu tio. Logo:

Supondo a determinação de Júlio de continuar o tema da Lei, isso poderia ter sido encontrado com uma série de doze apóstolos entronizados pintados nos doze pendentives, pois eles teriam simbolizado, como Esther Dotson aponta, os doze troncos (do julgamento). No entanto, o novo tema, à medida que evoluiu, foi muito mais rico. Serviu bem para transformar o programa “pobre”, que não era atraente para Michelangelo, em um programa muito mais completo, no qual ele pudesse demonstrar seu virtuosismo. Além disso, Júlio – ele mesmo um canonista – poderia expressar sua admiração pela lei suprema de Deus e, também, seu apaixonado e intenso interesse em lembrar a Roma antiga (e por meio dela, ele mesmo). Embora o novo programa fosse indubitavelmente mais desafiador para os muitos talentos de Michelangelo, como o próprio artista sugere em uma carta posterior, ainda não está claro em que medida o próprio Michelangelo foi seu inventor. O tema básico de Direito e Roma correspondia aos objetivos de Júlio na reconstrução do

ancestrais, profetas e sibilas são identificados pelo nome, e a maioria das histórias são representações diretas de histórias bíblicas bem conhecidas.

¹⁰⁷ “On May 10, 1506, the first mention of the ceiling project appears in a letter from Piero Roselli, master mason, to Michelangelo who was in Florence. Two years later, Michelangelo signed the contract for the work and began to paint in January of 1509. Years later, in 1523, Michelangelo wrote to Giovanfrancesco Fattucci that there were two plans for the project - a simple plan consisting of images of the Twelve Apostles enthroned and the complex plan that was executed. The apparent existence of two projects is supported by surviving drawings, which record correspondingly simple and complex versions of decorative plans” (BOSCH, 1999, p. 650).

Estado Eclesiástico, assim como com a imensa bajulação de que desfrutou ao ser saudado como um segundo Júlio César (também um “Giulio”), de quem seus bajuladores o imaginavam descender e cujo imperioso dever como governador de Roma e, portanto, do mundo, ele havia herdado. Ao sugerir que ele era um descendente dos césares, o direito de Júlio de governar Roma poderia ser sancionado e estendido a um poder universal sobre os canhões e a lei cívica¹⁰⁸ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33, tradução nossa).

Na esteira desse aspecto político, Creighton (2011, p. 166) chega a aludir que Júlio II foi o fundador do Principado Eclesiástico, isso porque suas contendas tinham como objetivo resgatar a autoridade papal, diferente de alguns predecessores e sucessores que buscavam assegurar o poder da família reinante (DUFFY, 1998, p. 147). Antes de avançar, gostaríamos de dar verticalidade a uma questão aventada por Joost-Gaugier a respeito da autonomia dada para Michelangelo no momento da elaboração do afresco sistino. Pois, o tema da justiça permeia a compreensão da decoração, especialmente se colocarmos tais representações em diálogo com algumas ações promovidas por Júlio II. Indo ao encontro do que evidencia Meneses. Para tanto, citamos:

[...] a arte como um simples reflexo do momento histórico é desconsiderar sua riqueza, também se limitar a avaliações puramente formais é ignorar que *toda produção cultural está, de um modo ou de outro, ligada a referenciais externos. É exatamente nesta interseção que se encontra o estudo das relações entre arte e política*. Trata-se de não só analisar a obra de arte no seu aspecto formal, mas também inseri-la em um quadro mais amplo, no qual entram em jogo elementos à primeira vista díspares: política externa, política local, construção da memória, sem contar inúmeros personagens – além do próprio artista e do mecenas direto – mais ou menos importantes na concepção e na instrumentalização da obra (MENESES, 2013, p. 191, grifo nosso).

Em vista disso, durante a análise do afresco vamos dialogar com o contexto externo às paredes da capela e como o tema da justiça ecoa nas atitudes de Júlio II. Ainda sobre o tempo que antecede a execução do afresco sistino, a historiadora estadunidense Esther Gordon Dotson, mencionou que Egídio de Viterbo, figura distinta dentro da corte papal de Júlio II, foi um dos

¹⁰⁸ “Assuming Julius’ determination to continue the theme of the Law, this might have been met with a series of twelve enthroned apostles painted on the twelve pendentives for they would have symbolized, as Esther Dotson points out, the twelve thrones (of judgment). However the new theme, as it evolved, was far richer. It served well to transform a “poor” program which was not appealing to Michelangelo into a vastly more enriching one in which he could demonstrate his virtuosity. Moreover, Julius – himself a canon lawyer – could there by express his admiration for the supreme law of God and, as well, his passionate and consuming interest in memorializing ancient Rome (and through this, himself). Though the new program was indubitably more challenging to the many talents of Michelangelo, as the artist himself suggests in a later letter, it is not yet clear precisely to what extent Michelangelo himself was its inventor. The basic theme of Law and Rome corresponded to Julius’ goals in rebuilding the Ecclesiastical State as it did with the immense flattery he enjoyed in being hailed as a second Julius Caesar (also a “Giulio”), from whom his flatterers imagined him descended and whose imperious duty as governor of Rome, and therefore of the world, he had inherited. In suggesting that he was a descendant of the Caesars, Julius’ right to rule Rome could be sanctioned and extended to a universal power over cannon and civic law” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33).

homens responsáveis por formular o programa iconográfico (DOTSON, 1979, p. 223). Contudo, dada a complexidade do afresco, outros sujeitos também ajudaram a elaborar o tema, como: o humanista toscano Tommaso “Fedro” Inghirami (1470-1516), o integrante da corte papal Marco Vigerio della Rovere (1446-1516) e o dominicano versado em hebraico Sante Pagnini (1470-1536). Além disso, há a influência do sermão *Orazione della Immacolata* escrito em 1448 por Francesco Della Rovere, tio de Júlio II, para o bispo de Pádua, Fantino Dandolo (Marques in Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 388-391).

Durante a nossa reflexão daremos mais atenção para a participação de Egídio de Viterbo, pois o historiador Malcolm Bull trata da sua participação na formulação do arranjo, ademais esse trabalho precisa respeitar o seu escopo. Isso posto, Bull escreveu:

Entrou para a ordem agostiniana em 1488 e estava em S. Agostino, em Roma, em 1499. Em 1506 foi nomeado Vigário Geral por Júlio II, um ano antes de sua eleição como Prior Geral. Em 1512, ele foi escolhido para fazer o discurso de abertura do Quinto Conselho de Latrão. A sua oração de 1507, “*De ecclesiae incremento*” proferida a pedido do Papa, tratou longamente do tema da Idade de Ouro que Egídio acreditava ter sido representada pelas realizações de Júlio II, em particular pela reconstrução da Basílica de São Pedro. Egídio, então, não só gozava do favor do Papa e pregava a seu pedido em ocasiões importantes, mas também demonstrava forte interesse nas atividades de Júlio II como patrono¹⁰⁹ (BULL, 1988, p. 605, tradução nossa).

Egídio de Viterbo acreditava que Júlio II era o protagonista de uma Idade de Ouro, além de identificar profecias sobre o advento desse papa em diversos livros do Antigo Testamento (BULL, 1988, p. 605). Tal figura, além de ser próxima do pontífice, pode ter atuado diretamente na escolha dos motivos iconográficos que foram representados na abóboda da Capela Sistina. Isso porque, Bull fez a seguinte conjectura:

Argumenta-se que um fator significativo na produção desse arranjo pode ter sido a influência das ideias de Joachim de Fiore. Joachim nasceu por volta de 1135 em Celicio perto de Cosenza. Ele se tornou um monge e, finalmente, fundou sua própria ordem em S. Giovanni in Fiore. Incentivado pelo Papa Lúcio e seus sucessores, Joachim elaborou um sistema complicado de exegese bíblica em quatro obras principais - o *Liber Concordi*, o *Expositioin Apocalypsi*, o *Psalterium decem Chordaru* e o *Tractaus super Quatuor*

¹⁰⁹ “He had entered the Augustinian order in 1488, and was at S. Agostino in Rome by 1499. In 1506 he was appointed Vicar General by Julius II, one year before his election as Prior General. In 1512 he was chosen to deliver the opening address to the Fifth Lateran Council. His oration of 1507, ‘*De ecclesiae incremento*’ delivered at the request of the Pope, dealt at length with the theme of the Golden Age which Egídio believed was represented by the achievements of Julius II, in particular by the rebuilding of St Peter’s. Egídio, then, not only enjoyed the Pope’s favour and preached at his request on important occasions, but also demonstrated a strong interest in Julius II’s activities as a patron” (BULL, 1988, p. 605).

Evangelia. Após sua morte em 1202, numerosos pseudo-Joaquitas obras foram compostas que aplicaram suas interpretações de profecia a eventos contemporâneos. Ele provavelmente começou a trabalhar no *Liber Concordiae* entre 1182 e 1184. Os primeiros quatro livros estão preocupados em estabelecer acordos entre as gerações de Adão a Cristo, e as gerações de Cristo até fim do mundo¹¹⁰ (BULL, 1988, p. 599, tradução nossa).

Elementos que compõe a reflexão de Joachim de Fiore podem ter sido reapropriados por Egídio de Viterbo, que além de ocupar um cargo relevante no seio da corte papal, também era um estudioso dos textos mais antigos. Em vista disso, tal figura pode ter sido capaz de tomar as concepções bíblicas como um norte para a preparação do programa iconográfico executado por Michelangelo. Para mais, essas questões retornarão no decurso da compreensão do afresco sistino conforme a pertinência. Logo, além do mecenas, o afresco sofreu com a interferência de aliados do pontífice. Ao passo que, para Michelangelo coube o zelo figurativo, dada a sua habilidade no desenho dos corpos masculinos e femininos.

Além disso, Marques fez a seguinte avaliação:

O programa da abóboda da Sistina não foi portanto projetado *a priori* na prancha de teólogos e oradores da Cúria e, em seguida, “aplicado” pelo artista. Tudo leva a crer, em suma, que o peso da participação de M. na formulação dos *concetti* que presidem à decoração da abóboda da Sistina tenha sido excepcionalmente grande. Isto posto, essa autonomia é, obviamente, relativa. É impensável que M. tenha formulado esse programa sem levar em conta as coordenadas teológicas preexistentes na Capela, as diretrizes traçadas pelo comitente e, sobretudo, a orientação da armada de colaboradores e teólogos pontificais (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 389).

Feito esse preâmbulo, avançamos. Em maio de 1508 Michelangelo fez os primeiros estudos para o arranjo sistino (NÉRET, 2006, p. 25), ao passo que se encarregou de realizar tal empreitada com a ajuda de pouquíssimos homens. Sobre essa situação, Marques escreveu:

Segundo as pesquisas de Wallace [1994:4] sobre o caráter empresarial da atividade artística de M., “houve ao menos treze assistentes que o ajudaram na pintura da abóboda da Capela”. [...] Naturalmente, o termo assistente deve assumir aqui ao menos três acepções, englobando desde os mais humildes aprendizes que se atinham apenas à preparação dos pigmentos, passando por assistentes incumbidos de intervenções pictóricas secundárias na decoração, até alguns verdadeiros colaboradores, como se supõe tenham

¹¹⁰ “It is argued that one significant factor in producing this arrangement may have been the influence of the ideas of Joachim of Fiore. Joachim was born about 1135 in Celicio near Cosenza. He became a monk, and eventually he founded his own order at S. Giovanni in Fiore. Encouraged by Pope Lucius and his successors, Joachim worked out a complicated system of biblical exegesis in four major works - the *Liber Concordiae*, the *Expositio in Apocalypsim*, the *Psalterium decem Chordarum* and the *Tractatus super Quatuor Evangelia*. After his death in 1202 numerous pseudo-Joachite works were composed which applied his interpretations of prophecy to contemporary events. He probably began work on the *Liber Concordiae* between 1182 and 1184” (BULL, 1988, p. 599).

sido, ao menos provisoriamente, Granacci, Bugiardini e alguns outros (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 374).

Todavia, o documento vasariano buscou por meio da narrativa invisibilizar a participação desses homens. Isso porque, conforme analisou Baxandall (1991, p. 214) durante o renascimento, “a execução de coisas difíceis era valorizada em si mesma como uma demonstração de habilidade e de talento”. O sujeito reconhecido publicamente como alguém que amava e superava as adversidades, era lembrado pela habilidade técnica e, rapidamente, alcançava a fama. Logo, quando Vasari narra como transcorreram os preparativos para a decoração da abóboda ele destaca as dificuldades que Michelangelo teria enfrentado, assim o sucesso decorrente do trabalho seria maior e favoreceria a imagem do jovem escultor. Para tanto, citamos o documento:

Iniciados os cartões para essa abóboda, quis ainda o Papa que se destruíssem as fachadas outrora pintadas por mestres do tempo de Sisto. E determinou que receberia pelo custo total da obra quinze mil ducados, preço calculado por Giuliano da Sangallo. Forçado pela grandeza da empresa, Michelangelo decidiu pedir ajuda, e mandou buscar homens em Florença, decidido que estava a subjugar os que o haviam precedido a Capela, mostrando também aos artistas modernos como se desenha e se pinta. O tema dos afrescos, por sua vez, estimulou-o a elevar-se tão alto em fama em prol da salvação da arte, que ele iniciou os cartões e não descansou enquanto não os deu por findos. Chegando o momento de passar às cores em afresco, e não tendo feito mais que os cartões, entraram em cena, de Florença, alguns pintores amigos seus, para lhe prestar auxílio e lhe mostrar uma técnica em que alguns eram experientes. Contavam-se entre eles, Granacci, Giuliano Bugiardini, Iacopo di Sandro, Indaco, o Velho, Agnolo di Donnino e Aristotile. A obra iniciou-se com alguns testes, cujos resultados permaneciam, contudo, por demais distantes de sua ambição. Insatisfeito, Michelangelo resolveu certa manhã deitar por terra tudo o que haviam feito seus auxiliares. E fechou-se na Capela, nela não mais os admitiu e nem sequer em casa aceitou recebê-los. Diante de tal desfeita, e como esta durasse, todos por fim melindraram-se e voltaram para Florença, não pouco envergonhados. Quanto a Michelangelo, resolvido a desincumbir-se só de toda a empresa, levou-a a boníssimo termo, com máximo desvelo e sem poupar fadiga ou estudo. Esquivava-se de todos para que não se criasse ocasião em que devesse mostrar a obra em curso, o que apenas espicaçava a curiosidade geral (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 99-100).

Michelangelo tinha discernimento que esse projeto figurativo podia consolidar sua reputação. Somado a isso, Vasari escreveu que “o tema dos afrescos, por sua vez, estimulou-o a elevar-se tão alto em fama em prol da salvação da arte, que ele iniciou os cartões e não descansou enquanto não os deu por findos” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 99). Observamos que há nesse fragmento um tom de magnificência do que a arte do renascimento produziria. Isso, a nosso ver, era permeado pelo aspecto da dificuldade, já que a pintura foi confiada ao jovem escultor, Michelangelo. Para mais:

[...] A ação é difícil (*difficile*), o agente é fácil (*facile*): o bom pintor faz com facilidade coisas difíceis. Esse falso paradoxo fascinava os críticos da Renascença, e um escritor do século XVI, Lodovico Dolce, serviu-se disso para diferenciar os estilos de Michelangelo e Rafael: Michelangelo procurava sempre a *dificuldade* em suas obras, enquanto que Rafael, ao contrário, procurava a *facilidade* – coisa difícil de se conseguir (BAXANDALL, 1991, p. 214).

Tal ideia também ocorreu em Júlio II, não só quando esse fez tal proposta para o artista, mas quando Michelangelo expulsou os homens reconhecidos pela habilidade com a técnica de pintura afresco. Compreendemos que a fama alcançada por Michelangelo também repercutiria no mecenas, pois ao provocar o jovem escultor para realizar tal encomenda, ousada pela técnica e pelas proporções, o êxito seria frutífero para a reputação roversca também. Observamos ainda que o artista tomou a decoração da abóboda da Capela Sistina como uma chance de amenizar sua frustração, causada pela interrupção do projeto escultórico para o mausoléu. Ao passo que, tal empreitada era uma oportunidade de Michelangelo se aproximar dos pináculos da fama. Fazemos tal menção, pois o artista Perugino, no auge do seu prestígio, aceitou trabalhos por comissões menores e as entregou com a mesma qualidade técnica – mesmo fazendo o uso de pigmentos mais baratos. Logo, “isso sugere que um dos requisitos da fama era produzir objetos de excelência, [...]”¹¹¹ (O’MALLEY, 2010, p. 09, tradução nossa). Ou seja, Michelangelo mesmo fora de sua zona de conforto artística almejava consolidar sua reputação e como contrapartida auxiliava na perpetuação do nome de Júlio II, mecenas da obra pictórica. Ao passo que, isso corrobora com a nossa reflexão a respeito dos laços de reciprocidade entre patrono e artista. Não só Michelangelo buscava atingir a fama, Júlio II também aspirava esse objetivo.

2.2 DOS CONDENADOS AO CRIADOR: PRIMEIRA ETAPA DO AFRESCO SISTINO

Michelangelo aceitou a encomenda apresentada por Júlio II. Depois de alguns preparativos, ele dispensou a maioria dos seus ajudantes. O jovem escultor também rejeitou os andaimes erguidos por Bramante e os reconstruiu à sua maneira (NÉRET, 2006, p. 25). Compreendemos que essas atitudes faziam parte das precauções de Michelangelo, receoso que seu trabalho fosse

¹¹¹ “This suggests that one of the requirements of fame was to turn out objects of excellence, [...]” (O’MALLEY, 2010, p. 09).

sabotado ou que seu prestígio fosse maculado durante a ornamentação do teto da capela. Para Vasari, até o mecenas era censurado de acompanhar a concepção do afresco:

O papa Júlio nutria grande desejo de ver as obras que ali nasciam, tanto mais por sabê-las tão defendidas. Um dia, resolveu examiná-las, mas não lhe foi aberta a porta de acesso, pois Michelangelo determinara nada lhe mostrar. [...] Realizada metade da empresa, o Papa, que de qualquer modo fora ver algumas vezes os afrescos, a eles ascendendo com o auxílio de Michelangelo por uma escada de mão, determinou que fossem descobertos. Sendo por natureza precipitoso e impaciente, não podia esperar que fossem levados a termo e recebessem, como se diz, a última mão. Descobertos os afrescos, o Papa levou toda Roma a vê-los, e ele próprio, não se contendo de impaciência, foi o primeiro a admirá-los, antes ainda que baixasse a poeira da desmontagem dos andaimes (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 100).

Esconder o andamento do projeto iconográfico do mecenas com certeza faria a curiosidade do papa aumentar. Burke conjectura que tal suspense se estabeleceu como o meio pelo qual Michelangelo procedeu durante o fazer artístico, isso porque até os nossos dias alguns artistas são sensíveis a observação do andamento do trabalho por leigos. Além disso, o historiador destaca que podia se tratar de uma tática, pois o jovem escultor esperava que com o *fait accompli* Júlio II não pediria uma outra versão, pois o papa teria de esperar bastante por outro teto para a Capela Sistina (BURKE, 2010, p. 130-131). Isso porque a trajetória eclesiástica era composta de alguns estágios, logo ascender ao posto papal era algo conquistado, na maioria das vezes, por homens maduros, tanto que o reinado dos pontífices não era longo. Logo, as ações deveriam se concretizar em um período de tempo hábil para que os papas também pudessem gozar dos benefícios gerados pelos pedidos e pelos seus feitos.

Além disso, hipoteticamente, se Michelangelo controlasse o acesso ao interior da capela ele poderia executar as suas ideias com maior liberdade e conquistar mais prestígio para o seu nome. Diante disso, o seu *status* aumentaria e os demais mecenas acabariam por fazer menos exigências (BURKE, 2010, p. 132), ao passo que, talvez, o prazo para a execução e a entrega também deixariam de ser cruciais. Porém, tal circunstância não se sustenta, com certeza o papa tinha acesso irrestrito ao interior da Capela Sistina, pois encontros e celebrações continuaram acontecendo mesmo com os andaimes montados pelo artista. Outras figuras também tinham acesso ao espaço, tanto que Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 383-384) ponderou, a partir da obra de Vasari, que Rafael assimilou traços e algumas formas do estilo de Michelangelo. Em vista disso, alguns personagens do afresco da Igreja de S. Agostinho, em Roma, se aproximam da estética michelangiana e uns personagens foram refeitos pelo artista Rafael Sanzio, como, por exemplo, o

profeta Isaías. Tal incorporação estilística só seria viável se o pintor tivesse acesso ao processo de criação de Michelangelo.

A historiadora britânica Michelle O'Malley, ao analisar a trajetória de artistas notáveis da segunda metade do século XV, apontou que:

[...] Como indicam as trajetórias de carreira de Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e Rosselli, o mecenato poderia estar relacionado tanto a relacionamentos e interesses sociais quanto à admiração pela habilidade. Na verdade, associações pessoais, demandas sociais e talento inato trabalharam juntos para criar a reputação que levou à fama duradoura¹¹² (O'MALLEY, 2010, p. 32, tradução nossa).

Essa combinação fica perceptível também na relação entre Júlio II e Michelangelo, localizados temporalmente nos primeiros anos da década de 1500. Isso porque, as habilidades técnicas de Michelangelo foram postas à prova pelo mecenas, tanto que Burke menciona que “uma obra pode também ser valorizada por sua capacidade de superar dificuldades” (BURKE, 2010, p. 180).

Somado a todos esses qualificadores, o afresco sistino se destaca pelas mensagens sobre o exercício da justiça. O tema permeia toda a composição e, por consequência, atende às ambições de Júlio II. Mais que cenas do Antigo Testamento, se tomarmos o arranjo como uma associação simbiótica entre arte e poder, precisamos fazer uma compreensão do afresco em diálogo com o que se passava abaixo dos andaimes feitos por Michelangelo. Isso posto:

Pinturas e estátuas também podem ter significado político. As figuras representadas podem ser alegorias, no sentido que o sujeito aparente está no lugar do outro. Decodificar essas alegorias é necessariamente especulativo e as interpretações tendem a ser controversas, mas a tentativa de interpretar não é anacrônica. Nesse período, como na Idade Média, não era incomum referir-se a indivíduos vivos como um “novo” ou “segundo” César, Augusto, Carlos Magno e assim por diante (BURKE, 2010, p. 205).

Essa máxima parece provocativa, pois retira a iconologia de uma compreensão pura dos elementos alegóricos e permite que a interpretação contenha em si aspectos exteriores ao programa pictórico. Observamos que a decoração do vasto espaço da abóbada da Capela Sistina foi baseada em cenas do Antigo Testamento, isso porque durante o movimento renascentista essas

¹¹² “As the career trajectories of Botticelli, Ghirlandaio, Perugino and Rosselli indicate, patronage could be related as much to relationships and social interests as to admiration for skill. Indeed, personal associations, social demands and innate talent worked together to create the reputations that led to lasting fame” (O'MALLEY, 2010, p. 32).

representações bíblicas dos primeiros textos eram vistas como mensagens antecessoras do que aconteceria no Novo Testamento (BURKE, 2010, p. 200). Em páginas anteriores, mencionamos que algumas figuras próximas de Júlio II profetizaram sobre as suas atitudes, segundo Bull, Egídio de Viterbo foi um desses sujeitos. Para tanto, citamos:

Egídio viu profecias de Júlio em todo o Antigo Testamento. Sua interpretação de Isaías 6: 1, que se refere à morte de Ozias, é apenas um exemplo. “Eu vi”, disse ele, “o Senhor sentado”. Ele queria dizer: Eu vi Júlio II, o Papa, tanto sucedendo o morto Ozias quanto sentado na cadeira de ascensão religiosa. Para Joachim, Ozias fora sucedido por Zorobabel, o símbolo do *novus dux*. Júlio era, como o próprio Egídio apontou, um seguidor de Zorobabel, outro reconstrutor do templo de Deus. E assim como Joachim viu Zorobabel como prenúncio de um terceiro status após aquele iniciado por Ozias, Egídio via Júlio como o sucessor de Ozias e o arauto de uma nova era¹¹³ (BULL, 1988, p. 605, tradução nossa).

Michelangelo pintou no eixo central do afresco painéis com momentos genesíacos, já nos flancos, acompanhados pelos *putti*, o artista representou sibilas e profetas. Essas personagens tinham a habilidade de antever eventos, para mais a sibila “simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 832). Em vista disso, esses homens e mulheres compartilhavam uma revelação, a vinda do Messias, ou seja, tais sujeitos eram precursores dos livros do Novo Testamento. Da mesma maneira que os sujeitos da corte papal anunciavam, nos primeiros anos de 1500, a Idade de ouro do bem-aventurado papa roveresco.

Michelangelo também agregou ao arranjo iconográfico os ágeis *ignudi* que seguram guirlandas com folhas e bolotas de carvalho, tal atributo vegetal não tinha somente o caráter decorativo, como veremos mais adiante nesse texto. Há ainda os medalhões – que imitam a forja em bronze – com ilustrações de momentos descritos no Livro dos Reis. Nos nichos triangulares e nas lunetas foram ilustrados alguns antepassados de Cristo, esses podem ser identificados, pois há pequenas plaquetas com seus nomes. Michelangelo ainda dispôs todos os corpos masculinos e femininos, celestes e mundanos, vestidos e desnudos, em espaços delimitados por peças

¹¹³ “Egidio saw prophecies of Julius throughout the Old Testament. His interpretation of Isaiah 6:1, which refers to the death of Ozias, is but one example. “I saw”, he said, “the Lord seated”. He meant to say, I saw Julius II, the Pope, both succeeding the dead Ozias and seated on the seat of religious increase. For Joachim, Ozias had been succeeded by Zorobabel, the symbol of the *novus dux*. Julius was, as Egidio himself pointed out, a follower of Zorobabel, another rebuilder of God’s temple. And just as Joachim saw Zorobabel as portending a third status following that initiated by Ozias, so Egidio perceived Julius as the successor of Ozias, and the herald of a new Age” (BULL, 1988, p. 605).

arquitetônicas falsas, como: pilares, cornijas, arquivoltas e outros elementos. Vistos do chão esses elementos ajudam a dar profundidade à composição e proporcionam uma compreensão particularizada dos arranjos figurativos. Os elementos arquitetônicos ilusórios ainda dão unidade e ordem ao afresco sistino, isso porque servem como elementos de ligação entre o tema central e as figuras pintadas nas laterais e nos ângulos (Figura 8).

Figura 8 - Visão geral da abóboda da Capela Sistina, afresco feito por Michelangelo.





Nos arcos, entre as janelas, Michelangelo pintou homens e mulheres que viveram antes de Cristo e anunciaram a sua chegada, Sibilas e Profetas também falaram sobre o advento. As figuras também encenam a história da Criação do mundo até Noé. Fonte: (<https://artainmentatschool.com/>)

O eixo central do afresco está dividido em nove cenas, organizadas numa ordem cronológica. Observamos que inicia com a representação de Noé, embriagado e nu, e termina com o momento em que Deus separou a luz das trevas (Figura 9) – fazemos essa apreciação se tomarmos que o observador se desloca da entrada da capela em direção ao altar. Além disso, percebemos que três figuras masculinas conduzem a narrativa central: Noé, Adão e Deus. Essas são as personagens mais relevantes das primeiras páginas do livro do Gênesis, uma vez que nos textos bíblicos o protagonismo feminino é ínfimo, além disso no decurso do movimento renascentista a mulher não tinha papel preponderante na maioria dos assuntos e ações¹¹⁴.

Figura 9 - Cenas do Livro do Gênesis, no centro do afresco sistino.

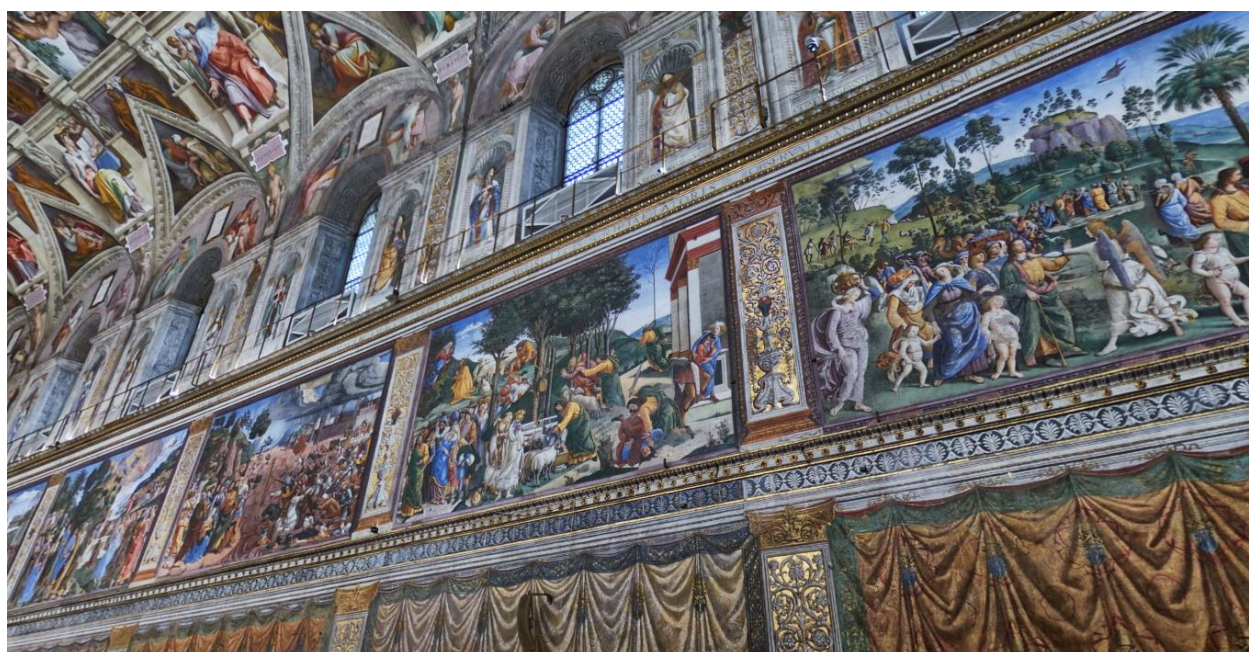
¹¹⁴ Em uma rápida colocação do papel da mulher no decurso do renascimento, a professora e historiadora Margaret L. King, apontou em linhas gerais, que “o homem do Renascimento tem muitos rostos perfeitamente distintos [...]. A mulher do Renascimento, porém, parece quase sem rosto. Um homem pode ser príncipe ou guerreiro, artista ou humanista, mercador ou eclesiástico, sábio ou aventureiro. A mulher só raramente assume tais papéis, e, se o faz, não são esses os papéis que a definem, mas outros: é mãe, filha ou viúva; virgem ou prostituta, santa ou bruxa. Maria, Eva ou Amazonas. Essas identidades (que derivam apenas do sexo a que pertence) submergiram-na totalmente e apagam qualquer outra personalidade que ela aspire” (KING, 1991, p. 193). Encontramos ecos dessa observação na arte renascentista, visto que os artistas pintavam Virgens com semblantes serenos e belos, sobre as quais Gombrich menciona que Rafael Sanzio era o pintor que mais se destacava pela representação de *Madonna* (GOMBRICH, 2012, p. 316). Ao passo que, as mulheres também eram representadas como ninfas desnudas ou então idealizadas, como o corpo da deusa Vênus, protagonista de uma das obras de Botticelli.



Destaque para as cenas do livro do Gênesis representadas na abóboda sistina e a identificação de cada momento bíblico. Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

Salientamos que os afrescos que decoram as paredes da capela, encomendados durante o pontificado de Sisto IV, tem como fio condutor eventos da vida de Jesus (parede norte) e de Moisés (parede sul) – respeitando uma organização cronológica e de equivalência entre a trajetória desses dois homens. Ademais, acima desses ciclos há vinte e oito nichos, entre as janelas, com o retrato de corpo inteiro de papas que viveram nos três primeiros séculos (DUFFY, 1998, p. 143). Além disso, na parte inferior há uma série de cortinas brocadas falsas, pintadas em *trompe-l'oeil*, com representações do brasão papal e da casa Della Rovere (Figura 10). Observamos que a decoração sistina, como um todo, tem como protagonistas figuras masculinas. Michelangelo representou somente duas cenas bíblicas em que as mulheres são as personagens principais, como veremos adiante no momento em que analisamos os nichos em que aparecem Judite e Ester. A primeira mulher, Eva, também se destaca em dois nichos do eixo longitudinal, mas não só pelo aspecto formal, pois a encenação de Eva tem sentidos alegóricos importantes para a compreensão do afresco. Além disso, sentadas em tronos, assim como os profetas, o jovem artista pintou algumas sibilas, sobre as quais trataremos na parte final desse capítulo.

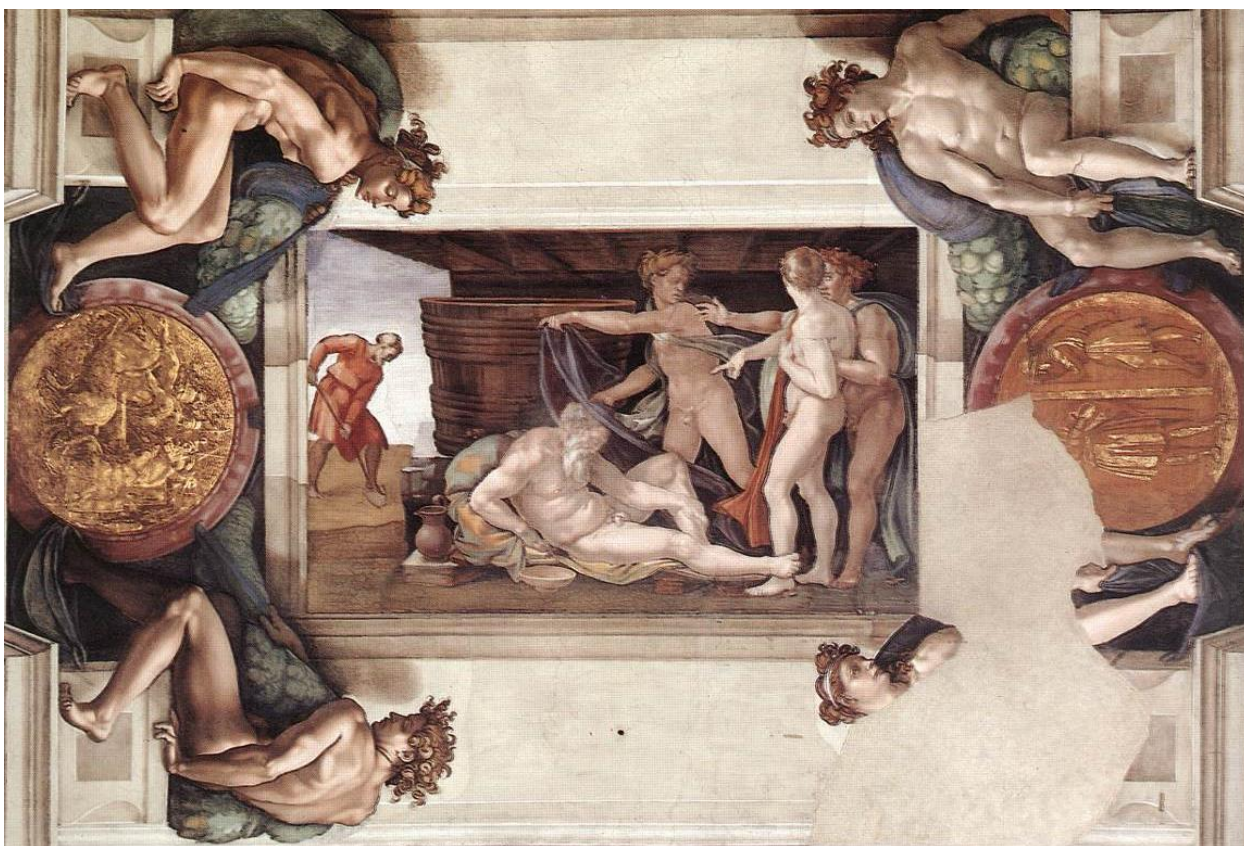
Figura 10 - A decoração das paredes da Capela Sistina.



Detalhe da decoração do ciclo sistino, na parte inferior observamos a representação das cortinas, na faixa intermediária as cenas da vida de Moisés (acompanhadas pelos *tituli* ou legendas), na parte superior, entre as janelas, o retrato dos primeiros papas. Fonte: (Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

Segundo Néret, a primeira cena executada pelo artista foi *O Dilúvio Universal*. Contudo, essa arte rapidamente trouxe problemas para Michelangelo, pois ficou comprometida por manchas de bolor. Tal situação ocorreu porque havia problemas de infiltração no telhado da capela. Segundo Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 381), esse contratempo ocorreu no inverno de 1508-1509. Júlio II rapidamente chamou o arquiteto Giuliano da Sangallo (1443-1516) para que ele solucionasse a questão antes que Michelangelo abandonasse o trabalho (NÉRET, 2006, p. 32). Todavia, para a nossa interpretação partiremos da cena genesíaca que corresponde *A Embriaguez de Noé* (Figura 11), pois esse afresco ocupa um nicho menor, no limiar do nártex¹¹⁵ da Capela Sistina, próximo da entrada.

Figura 11 - *A embriaguez de Noé*.



Afresco intitulado *A embriaguez de Noé*, essa é a última cena do Gênesis representada por Michelangelo no teto da capela. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

¹¹⁵ Essa zona corresponde a entrada do templo, capela ou outro espaço.

Michelangelo representou Noé, o escolhido por Deus, bêbado e inconsciente. Diante disso, Marques fez a seguinte aferição sobre a representação dessa passagem bíblica:

Barocchi (*ad locum*) registra as interpretações de Harford [1857] e de Klaczko [1898] segundo as quais o ciclo encerrar-se-ia com uma nota sobre o caráter “destinal” da maldade e da miséria humanas. Para Hartt [1950:182], a embriaguez de Noé prefigura a Paixão de Cristo, pois “Noé plantou a vinha e bebeu de seu fruto”. Sempre apoiado em Vigerio, o autor [1990:I,30] retorna à tese da analogia entre a vinha da Eucaristia e a Árvore da Vida, sendo que o cálice vazio jogado por terra à direita de Noé prefigura, “como nas Portas do Paraíso de Ghiberti, o fermento das costelas de Cristo sobre a cruz” (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 410).

Sobre essa composição Vasari, além de enaltecer a técnica do amigo, mencionou que:

Não se pode dizer o quanto foi bem expressa a cena de Noé, ébrio de vinho, adormecido e descoberto, em presença de um filho que se ri de sua nudez, enquanto outros dois o recobrem. Tal história e tal energia artística, incomparáveis, não podiam ser superadas senão pelo próprio Michelangelo (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 104).

Um dos filhos encontrou Noé nu e entorpecido, contudo foram os irmãos de Cam que cobriram a nudez do pai. Quando o homem retomou a consciência, ele amaldiçoou um dos membros da linhagem, pois não agiu conforme o costume, ao passo que abençoou os outros filhos¹¹⁶. Para mais, compreendemos essa representação iconográfica à luz do reinado de Júlio II. Noé foi escolhido por Deus por ser o mais justo de sua geração, por isso ficou responsável por salvar sua linhagem e os animais. Da mesma maneira que os papas eram escolhidos pelos pares e elevados ao trono pontifício como sucessores do legado de Pedro – aspecto que permeia o imaginário eclesiástico ao longo dos séculos. Logo, esses homens eram responsáveis por executar os ritos eucarísticos e tratar de outras prerrogativas inerentes ao cargo.

Dessa forma, assim como os papas eram escolhidos para guiar as mulheres e os homens, Noé foi eleito por Deus, porque através dele a vida continuaria, ao mesmo tempo em que a

¹¹⁶ Os filhos de Noé, que saíram da arca, foram estes: Sem, Cam e Jafé; e Cam é o antepassado de Canaã. Esses três foram os filhos de Noé, e a partir deles foi povoada a terra inteira. Noé, que era lavrador, plantou a primeira vinha. Bebeu o vinho, embriagou-se e ficou nu dentro da tenda. Cam, o antepassado de Canaã, viu seu pai nu e saiu para contar a seus dois irmãos. Sem e Jafé, porém, tomaram o manto, puseram-no sobre seus próprios ombros e, andando de costas, cobriam a nudez do pai; como estavam de costas, não viram a nudez do pai. Quando Noé acordou da embriaguez, ficou sabendo o que seu filho mais jovem tinha feito. E disse: “Maldito seja Canaã. Que ele seja o último dos escravos para seus irmãos”. E continuou: “Seja bendito Jafé, o Deus de Sem, e que Canaã seja escravo de Sem. Que Deus faça Jafé prosperar, que ele more nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo” (Gn 9,18-27).

depravação e a corrupção teriam fim. Entretanto, o patriarca da família caiu nu e embriagado, mas diante do fato Cam não agiu de maneira adequada, sofrendo uma advertência por isso. Entendemos que tal alegoria tinha paralelo com o reinado roversco. Isso porque, mesmo que a conduta do pontífice não fosse adequada em todos os momentos ou perante os seus contemporâneos, ela não deveria ser contestada, mas se fosse, poderia ser punida. Dessa forma, assim como Noé penalizou seu próprio filho, Júlio II também era capaz de condenar os membros da Cúria. Tanto que o pontífice corrigiu a postura de alguns homens no decorrer do seu reinado, pois julgou que a conduta dos mesmos era inadequada. Basta evocar o episódio em que Michelangelo procurou o mecenas para se desculpar, mas foi repreendido por um bispo. Na ocasião, o eclesiástico fez juízo de valor a respeito do artista e acabou sendo advertido por Júlio II.

Observamos ainda que a nudez do patriarca e dos filhos tinha um aspecto estético. Michelangelo exibiu através da representação dos corpos seu domínio anatômico. Gombrich (2012, p. 310) afirma que é possível medir o esforço técnico de Michelangelo pelos estudos detalhados e cuidadosamente organizados nos seus cadernos de esboços. Tal anseio fica explícito por toda a extensão do afresco, tanto que Néret fez a seguinte reflexão:

Foi o que Giorgio Vasari bem compreendeu e que resumiu nestes termos: “A ideia deste homem extraordinário foi a de compor tudo em função do corpo humano e das suas proporções perfeitas, na diversidade prodigiosa das suas atitudes e, além disso, em todo o jogo dos movimentos passionais e dos arrebatamentos da alma”. Mal hajam as críticas irrisórias e as acusações de introduzir o pagão onde se esperava o religioso e mesmo as de furor dos bem-pensantes ao mostrar-lhes em pormenor a nudez do homem. É, com efeito, ao corpo humano, tal como ele saiu da mão divina, que Miguel Ângelo manda que tudo diga, nem que seja no tecto de um altar pontifício. *Para Miguel Ângelo, a beleza humana, tal como ele a representa, é um reflexo da beleza celeste e, por conseguinte, deve reconduzir a alma ao divino quando se a contempla.* É fazer obra piedosa, para um artista criador como ele, misturá-la com as imagens santas e chegar ao ponto de dar ao Salvador “a bela vestidura da sua nudez” (NÉRET, 1998, p. 08, grifo nosso).

Logo, a abundância de figuras humanas reforçava a sacralidade do afresco. Ao passo que, tal aspecto também criava um escudo contra os comentários infames proferidos por alguns observadores, dada a quantidade de personagens masculinas e femininas nuas e seminuas. Anos depois, quando Michelangelo retornou à capela para decorar a parede do altar com um complexo arranjo escatológico, o artista mais uma vez preencheu o espaço com corpos humanos desnudos, pois “aos olhos de Miguel Ângelo, no dia da ‘ressurreição da carne’, a beleza dos corpos nus era sinal da glória dos eleitos” (NÉRET, 2006, p. 69). Todavia, a exibição de tantos corpos despídos não teve uma boa recepção e diversos homens se manifestaram censurando tal arte, tanto que o

papa Paulo IV (1555-1559) determinou que o artista Daniele da Volterra (1509-1566) colocasse *bragas* em algumas figuras, em vista disso esse pintor foi apelidado como “Braghettone” (NÉRET, 2006, p. 77-78).

O Dilúvio Universal (Figura 12) foi representado na sequência. Identificamos que no primeiro e no segundo plano a maioria das pessoas estão nuas ou parcialmente vestidas, essas figuras se movimentam em busca de terrenos mais altos na tentativa de se salvar da fúria Celeste. Ao fundo, navegando nas águas que começam a se elevar, visualizamos a arca construída por Noé e seus familiares.

Figura 12 - *O Dilúvio Universal*.



Chamado *O Dilúvio Universal*, o afresco representa o momento que as águas tocam os terrenos mais elevados e deixam as pessoas mais perto da condenação. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Durante a descrição desse afresco Vasari destacou a violência gerada pelo ato celeste. Segundo o biógrafo fica clara a qualidade técnica de Michelangelo, mas também a agonia que recaiu sobre os condenados.

[...] Dilúvio, onde aparecem muitas mortes de homens que, em pânico pelo terror daqueles dias, tentam por todos os meios salvar a vida. Assim, as feições daquelas figuras, percebem-se a vida presa da morte, e o medo, o terror e o desprezo por tudo mais. Vê-se a piedade de muitos, ajudando-se mutuamente a galgar em busca de refúgio o cimo de um rochedo. Entre eles, há um homem que, abraçando um meio-morto, tenta o que pode para salvá-lo, e a natureza não o mostraria melhor (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 104).

Michelangelo pintou um dos momentos em que a ira do Criador caiu sobre as criaturas, mas ao retratar esse evento bíblico o artista não se ateu ao que se passou no interior da arca. Michelangelo representou o desespero dos que ficaram desguarnecidos e os esforços desses para tentar sobreviver ao castigo. O historiador australiano Nicholas Temple analisou esse afresco, para tanto iniciou a partir de uma ponderação feita pelo filósofo britânico-americano Alan Watts, assim “para o Cristianismo, a Arca de Noé é naturalmente um tipo de Igreja – a Nave ou Nave da Salvação, onde os homens são salvos do Dilúvio da condenação eterna”¹¹⁷ (WATTS, 1959, p. 87 apud TEMPLE, 2011, p. 193, tradução nossa). Marques complementa essa reflexão, pois:

A arca de Noé foi considerada um símbolo da Igreja. Suas nove janelas de cada lado sugeriram a Hartt [1950:184] e Hartt, *in* Colalucci [1990:I, 236] a imagem de um paralelo teológico mais longínquo: “as nove cenas da abóboda, as nove letras do nome oculto de Deus”. De seu lado, Wind [1950:418] retrata uma tradição mística para a qual o Dilúvio seria como uma prefiguração do batismo. Cameron Allen [1949/1972:227] comenta essa tradição desde o famoso afresco das catacumbas de Priscilla, do século II, em que Noé, estendendo as mãos para a colomba, aparece como um emblema do Cristo ressuscitado. O mesmo autor observa, entretanto, que “nenhum pintor antes de M. tinha ousado deslocar a arca para o fundo e colocar o foco essencial nos intensos sofrimentos dos condenados” (MARQUES *in*: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 409).

Como temos a possibilidade de manusear a obra a partir de recursos de captação de imagem, quando usamos o *zoom* verificamos que o episódio mais violento se passa no terceiro plano (Figura 13). Nesse plano da composição alguns membros da família do patriarca atacam algumas pessoas que tentavam subir na embarcação para se salvar e evitar a morte por exaustão e afogamento.

¹¹⁷ “For Christianity, the Ark of Noah is naturally a type of the Church – the Nave or Ship of Salvation, wherein men are saved from the Flood of everlasting damnation” (WATTS, 1959, p. 87 apud TEMPLE, 2011, p. 193).

Figura 13 - A arca durante *O Dilúvio Universal*.

Detalhe da arca de Noé durante o Dilúvio, Michelangelo representa luta entre os condenados e família do patriarca.

Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Essa representação pode ser relacionada com o papel da Igreja durante a renascença. Para tanto, vamos recorrer aos episódios político-militares que ocorriam fora das quatro paredes da Capela Sistina. Para tanto, citamos uma reflexão sobre o contexto juliano feita por Norwich:

Seu mundo, como o de seu inimigo Alexandre VI, era exclusivamente temporal; para o espiritual, ele não tinha tempo ou inclinação, e estabelecer o papado firmemente como um poder temporal foi a tarefa principal à qual ele devotou seu pontificado. Isso envolvia, inevitavelmente, muitas lutas. Já no outono de 1504, ele havia conseguido trazer a França e o império em uma aliança contra Veneza – outra instância de exércitos estrangeiros sendo convidados a entrar na Itália para resolver o que eram diferenças essencialmente

domésticas – e em abril de 1506, imediatamente após lançar a pedra fundamental da nova São Pedro, ele liderou toda a Cúria em uma expedição para recuperar Perúsia e Bolonha das famílias locais que se viam como déspotas independentes e governavam de acordo. Os Baglioni em Perúsia se renderam – suspeita-se que para a decepção do papa – sem lutar; o Bentivoglio em Bolonha opôs um pouco mais resistência, mas eventualmente o paterfamilias, Giovanni – que governou lá por mais de quarenta anos – fugiu para a França e o papa fez sua entrada triunfal na cidade¹¹⁸ (NORWICH, 2011, p. 277, tradução nossa).

Não concordamos com o tom beligerante e temporal que Norwich atribuiu para o reinado de Júlio II, mas o fato de o papa mobilizar membros do clero e fomentar alianças com os franceses não está equivocada. Observamos que tal sujeito deu atenção as prerrogativas eclesiásticas e as demais atividades associadas à sua posição. Guicciardini, contemporâneo do pontífice roveresco, narrou situações das quais Júlio II se envolveu e que diziam respeito aos assuntos seculares. Tanto que, ao registrar as aspirações do bispo de Cristo para obter o domínio total sobre Perúsia e Bolonha, o florentino escreveu (Livro VII, Capítulo 03):

[...] a natureza do pontífice, impaciente e apressado, tentou contra todas as dificuldades e oposições, com maneiras impetuosas, para realizar seu desejo. Porque ele chamou os cardeais para o consistório, justificou a causa que o moveu a querer libertar as cidades de Bolonha e Perúsia de tiranos, membros tão nobres e tão importantes para aquela cátedra, significava querer ir lá pessoalmente; afirmando que, além de suas próprias forças, receberia ajuda do rei da França, dos florentinos e de muitos outros da Itália, nem seria Deus o justo Senhor para abandonar aqueles que ajudaram sua Igreja. [...] Mas o papa, não esperando outra resolução, saiu de Roma com quinhentos homens de armas; e tendo enviado António de Monte para anunciar a sua vinda aos bolonheses, e ordenar que se preparassem para o receber e alojar quinhentos lanceiros franceses no campo, procedeu lentamente; tendo em mente não passar por Perúsia, a menos que primeiro se certificasse que o povo da França viesse em seu auxílio. De cuja chegada, temendo Giampaolo Baglione, consolado pelo duque de Urbino e outros amigos seus, e sob a fé deles recebida, foi ao seu encontro em Orvieto: onde, totalmente submetido à sua vontade, foi recebido em graça; tendo-lhe prometido ir pessoalmente com ele e conduzir cento e cinquenta homens de armas, deixou nas mãos as fortalezas de Perúsia e dos perusinos a guarda da cidade, e deu dois filhos ao duque de Urbino para observância. Entrou em Perúsia sem forças, [...] ¹¹⁹ (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 620-621, tradução nossa).

¹¹⁸ “His world, like that of his enemy Alexander VI, was exclusively temporal; for the spiritual he had no time or inclination, and to establish the Papacy firmly as a temporal power was the primary task to which he devoted his pontificate. This involved, inevitably, a good deal of fighting. Already by the autumn of the 1504 he had succeeded in bringing both France and the empire into an alliance against Venice – another instance of foreign armies being invited into Italy to settle what were essentially domestic differences – and in April 1506, immediately after laying the cornerstone of the new St. Peter’s, he led his entire Curia on an expedition to regain Perugia and Bologna from the local families who saw themselves as independent despots and ruled accordingly. The Baglioni in Perugia surrendered – one suspects rather to the pope’s disappointment – without a fight; the Bentivoglio in Bologna put up rather more resistance, but eventually the paterfamilias, Giovanni – who had ruled there for over forty years – fled to France and the pope made his triumphal entry into the city” (NORWICH, 2011, p. 277).

¹¹⁹ “[...] la natura del pontefice, impaziente e precipitosa, cercò contra tutte le difficoltà e opposizioni, con modi impetuosi, di conseguire il desiderio suo. Perché chiamati i cardinali in concistoro, giustificata la causa che lo moveva a desiderare di liberare da’ tiranni le città di Bologna e di Perugia, membri tanto nobili e tanto importanti a quella

A partir do trecho documental, verificamos que o papa mobilizou pessoalmente os assuntos militares. Ademais, segundo a exposição de Guicciardini havia uma justificativa para a sua ofensiva contra as regiões, ou seja, tirá-las do jugo da tirania. Em vista disso, da mesma forma que a inundação livrou a terra da corrupção e da danação, a marcha de Júlio II contra essas cidades traria o livramento aos seus cidadãos. Salientamos que apesar da jornada de Noé, antes e durante a inundação, ter ocorrido em meio às adversidades, Deus os protegia. Outrossim, Júlio II e seus aliados era amparados pela figura celeste, pois suas atitudes eram justas – como foi mencionado no documento.

A partir da análise do afresco observamos também que alguns sujeitos buscam se salvar tentando subir na arca, mas por serem pessoas condenadas são violentamente reprimidas, da mesma maneira que os povos que resistiam à autoridade papal eram punidos. Temple observa que:

Michelangelo provavelmente se valeu de uma série de referências para a iconografia do Dilúvio, além do relato do *Genesis*, que possibilitou ao artista transmitir as diversas condições – ou etapas – da salvação. Estes são comunicados tanto no grau de drama que se desenrola nas cenas isoladas quanto por seus significados simbólicos subjacentes, articulados por meio do uso da cor e do gesto figurativo. Embora, por exemplo, a situação perigosa do barco naufragando expresse claramente um sentimento de desesperança, em face da ira de Deus, a cena do pequeno afloramento rochoso sugere uma esperança maior de salvação¹²⁰ (TEMPLE, 2011, p. 194-195, tradução nossa).

No afresco, os indivíduos que buscam os terrenos mais altos, provavelmente, o fazem para alcançar a sua redenção diante do castigo imposto por Deus, assim como os diplomatas venezianos

sedia, significò volervi andare personalmente; affermando che oltre alle forze proprie avrebbe aiuto dal re di Francia da' fiorentini e da molti altri d'Italia, né Dio giusto Signore essere per abbandonare chi aiutava la Chiesa sua. [...] Ma il papa, non aspettata altra risoluzione, era con cinquecento uomini d'arme uscito di Roma; e avendo mandato Antonio de Monte a significare a' bolognesi la sua venuta, e a comandare che preparassino di riceverlo e di alloggiare nel contado cinquecento lancie francesi, procedeva innanzi lentamente; avendo in animo di non passare Perugia se prima non era certificato che le genti francesi venissino in aiuto suo. Della venuta del quale temendo Giampaolo Baglione, confortato dal duca d'Urbino e da altri amici suoi, e sotto la fede ricevuta da loro, andò a incontrarlo a Orvieto: dove, rimettendosi totalmente alla volontà sua, fu ricevuto in grazia; avendogli promesso andare seco in persona e menare cento cinquanta uomini d'arme, lasciargli nelle mani le fortezze di Perugia e del perugino e la guardia della città, e dando statichi per la osservanza due figliuoli al duca d'Urbino. Entrò in Perugia senza forze, [...]” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 620-621).

¹²⁰ “Michelangelo probably drew upon a number of references for the iconography of the Flood, besides the account in *Genesis*, which enabled the artist to convey varying conditions – or stages – of salvation. These are communicated both in the degree of drama unfolding in the isolated scenes and also by their underlying symbolic meanings, articulated through the use of colour and figurative gesture. While, for example, the perilous situation of the capsizing boat clearly expresses a sense of hopelessness, in the face of God's wrath, the scene of the small rocky outcrop suggests a greater hope for salvation” (TEMPLE, 2011, p. 194-195).

caminharam até Roma para negociar a paz com o papa e fazer cessar as ofensivas sobre a cidade. Isso porque, durante quase todo o reinado, o papa roveresco promoveu ataques contra a cidade e o povo de Veneza. Para tanto, ele contou com a ajuda das tropas francesas, como na ofensiva realizada em abril de 1509 (NORWICH, 2010, p. 278). Schmidt (2013, p. 16) apontou que a república veneziana se aproveitou da instabilidade política desencadeada pela morte de Alexandre VI e incorporou alguns territórios da Romagna.

Os conflitos entre o exército pontifício e os grupos militares venezianos se estenderam por anos, até que um pequeno número de homens da administração republicana negociou o fim da contenda com Júlio II. Assim:

[...] em 24 de fevereiro de 1510, o Papa Júlio II tomou seu assento em um trono especialmente construído do lado de fora das portas centrais da Basílica de São Pedro, com doze cardeais ao seu redor. Os cinco enviados venezianos, vestidos de escarlate – o sexto morrera poucos dias antes – avançaram em sua direção e beijaram-lhe os pés, depois ajoelharam-se nos degraus enquanto seu porta-voz fazia um pedido formal de absolvição em nome da república e do bispo de Ancona lia o texto integral do acordo. Isso deve ter sido doloroso para ouvir os enviados – até porque durou uma hora inteira, durante a qual eles foram forçados a permanecer de joelhos. Levantando-se com dificuldade, eles receberam doze açoites dos doze cardeais – o flagelo propriamente dito foi misericordiosamente omitido – juraram observar os termos do acordo, beijaram novamente os pés do papa e foram finalmente absolvidos¹²¹ (NORWICH, 2010, p. 279, tradução nossa).

Logo, da mesma maneira que os condenados buscavam se salvar subindo na arca, os venezianos buscavam na figura juliana a redenção e o fim do conflito. Ademais, segundo passagem bíblica, durante o Dilúvio Universal a arca fez a sua jornada pelas águas que cobriam toda a terra, depois de um tempo Deus fez soprar um vento e as águas baixaram, assim a arca encalhou no monte Ararat (Gn 7,17-24. Gn 8,1-5). Isso posto, quando a família de Noé pisou novamente no solo, ainda encharcado, encontrou um local livre de corrupção e depravação. Podemos criar um paralelo com a Igreja durante o reinado de Júlio II. Isso porque, o papa e os demais membros da sua corte, a cada ofensiva e aliança política, restauravam a ordem do território itálico e puniam os transgressores.

¹²¹ “[...] on February 24, 1510, Pope Julius II took his seat on a specially constructed throne outside the central doors of St. Peter’s, twelve of his cardinals around him. The five Venetian envoys, dressed in scarlet – the sixth had died a few days before – advanced toward him and kissed his foot, then knelt on the steps while their spokesman made a formal request on behalf of the republic for absolution and the Bishop of Ancona read out the full text of the agreement. This must have made painful listening for the envoys – not least because it lasted for a full hour, during which time they were forced to remain on their knees. Rising with difficulty, they received twelve scourging rods from the twelve cardinals – the actual scourging was mercifully omitted – swore to observe the terms of the agreement, kissed the pope’s feet again, and were at last granted absolution” (NORWICH, 2010, p. 279).

Ao passo que, após o alvoroço político-militar a região vivenciaria um tempo sem tirania, ao passo que as terras da Igreja também estariam unificadas.

Aferimos que o contexto político dialoga com os programas iconográficos que decoram as paredes da Capela Sistina, para tanto recortamos um dos afrescos encomendados por Sisto IV, na segunda metade do século XV. Uma das cenas do ciclo pictórico sobre a vida de Moisés, representa um episódio em que a autoridade dele foi questionada. No arranjo executado por Botticelli, intitulado como *Punição de Coré, Datã e Abirão* (Figura 14), identificamos, no primeiro plano, que a figura de Moisés se repete em três atos. Tal recurso objetivava ilustrar o castigo que recaiu sobre os que questionaram a autoridade do profeta. Conforme foi narrado no livro bíblico Números¹²², alguns homens inquiriram sobre o poder de decisão de Moisés e como resposta o profeta convocou todos os presentes para que pegassem seus incensários com o intuito de oferecer incenso para Deus. Logo após as ofertas, por ação divina, a autoridade de Moisés foi ratificada, ao passo que os que questionaram foram punidos.

Figura 14 - *Punição de Coré, Datã e Abirão*, por Botticelli.

¹²² Coré, filho de Isaar, filho de Caat, filho de Levi, junto com Datã e Abiram, filhos de Eliab, e On, filho de Felet, sendo Eliab e Felet filhos de Rúben, se revoltaram contra Moisés juntamente com duzentos e cinquenta homens, chefes da comunidade, membros do conselho e pessoas de fama. Eles se reuniram contra Moisés e Aarão, dizendo: “Chega! Todos os membros da comunidade são consagrados, e Javé está no meio deles. Por que vocês dois se colocam acima da comunidade de Javé?” Quando ouviu isso, Moisés se prostrou com o rosto no chão. Depois falou a Coré e aos outros que estavam com ele: “Amanhã cedo Javé mostrará quem é dele e quem é o consagrado, e ele o fará aproximar-se. Fará aproximar de si aquele que ele tiver escolhido. Façam o seguinte: peguem os incensários, vocês e todos que os seguem. Amanhã vocês acenderão neles o fogo e colocarão incenso diante de Javé. Aquele que Javé escolher, esse será o consagrado. E, por ora, chega, filhos de Levi!”. (Nm 16,1-7) [...] “Amanhã, você e seus seguidores, e também Aarão, deverão apresentar-se a Javé. Cada um pegue o seu incensário, coloque nele o incenso e ofereça a Javé. Cada um dos duzentos e cinquenta pegue o próprio incensário, juntamente com você e Aarão”. Cada um pegou o seu incensário, o acendeu e colocou incenso nele. A seguir, ficaram na porta da tenda da reunião com Moisés e Aarão. Coré reuniu seus seguidores na entrada da tenda da reunião. E a glória de Javé manifestou-se a toda a comunidade. Então Javé falou a Moisés e Aarão: “Afastem-se desse grupo, porque vou destruí-lo num instante”. Moisés e Aarão caíram com o rosto por terra e suplicaram: “Deus, Deus dos espíritos de todos os seres vivos! Foi só um que pecou e tu vais ficar irritado contra todos?” Javé falou a Moisés: “Diga às pessoas que se afastem das tendas de Coré, Datã e Abiram”. Moisés se levantou e se dirigiu aonde estavam Datã e Abiram. Os anciãos de Israel o seguiram. Moisés falou à comunidade: “Afastem-se das tendas desses homens ímpios e não toquem nada do que pertence a eles, para vocês não se comprometerem com os pecados deles”. Eles se afastaram das tendas de Coré, Datã e Abiram, enquanto Datã e Abiram saíram com suas mulheres, filhos e crianças, para esperar na entrada da tenda. Então Moisés disse: “*Agora vocês ficarão sabendo que foi Javé quem me enviou para agir assim*, e que eu não fiz nada por mim mesmo, [...]”. (Nm 16,16-28, grifo nosso)



O afresco integra o ciclo da vida de Moisés. Chamado *Punição de Coré, Datã e Abirão*, o tema funciona como uma metáfora para os desafios enfrentados por alguns papas renascentistas. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Os apontamentos feitos por Duffy ajudam na compreensão da mensagem do programa iconográfico. Para tanto, citamos:

[...] o tema é o terrível castigo que recaiu sobre os que se rebelaram contra Moisés, sacerdote de Deus, rei e profeta. Ali, Moisés é um “tipo” ou um símbolo profético do papa, e a inscrição diz: “Desafio a Moisés portador da lei escrita”. Os contemporâneos hão de ter compreendido de pronto a alusão ao movimento conciliar e aos príncipes italianos então em guerra com o papado (DUFFY, 1998, p. 143).

Compreendemos que mais que a representação de uma cena bíblica, o afresco tinha um tom de advertência. Isso posto, a mensagem era dirigida aqueles que tentassem se rebelar contra o líder do Primado Petriano. Essa compreensão ganha vigor se colocarmos o afresco executado por Botticelli em perspectiva com uma das cenas pintadas por Perugino. Essa composição se localiza

na parede oposta ao arranjo protagonizado por Moisés e tem como título *Entrega das Chaves* (Figura 15). Identificamos no primeiro plano a representação do momento bíblico em que Cristo deu ao apóstolo Pedro as chaves do Reino do Céu¹²³. Rust (2015) analisa, em um de seus livros, como a busca pelos restos mortais do apóstolo Pedro, no decurso do século XX, fez parte da construção do mito fundador do papado. Contudo, o legado petrino foi reapropriado de diferentes maneiras, mas, sobretudo, usado para fortalecer a unidade e centralizar o poder na figura do papa. Essa ambição nos parece clara quando observamos a peça pictórica encomendada por Sisto IV. Resumidamente, fica explícita a seguinte mensagem: o homem que vestia a mitra papal naquele momento detinha o poder temporal e espiritual concedido por Jesus ao apóstolo Pedro, o primeiro pontífice.

Figura 15 - *Entrega das Chaves*, por Perugino.



¹²³ Por isso eu lhe digo: você é Pedro, e sobre essa pedra construirei a minha Igreja, e o poder da morte nunca poderá vencê-la. Eu lhe darei as chaves do Reino do Céu, e o que você ligar na terra será ligado no céu, e o que você desligar na terra será desligado no céu (Mt 16,18-19).

O afresco integra o ciclo da vida de Jesus e se chama *Entrega das Chaves*. O arranjo tem como *tituli* “Desafio a Cristo portador da lei”, reforçando a imagem do papa como o portador do poder temporal e espiritual. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Logo, aqueles que tentassem se rebelar contra o papa poderiam ser julgados e havendo culpa, poderiam ser castigados por seus atos. Meneses (2018, p. 288) pondera que os ciclos pictóricos sistinos enfatizam temas como a revolta e suas punições, ao passo que os afrescos *Entrega das Chaves* e *Punição de Coré, Datã e Abirão* são os mais representativos e explícitos. Isso se repetiu anos depois, durante a decoração do teto da capela, pois Michelangelo representou a ira de Deus que insatisfeito com a sua criação condenou a maioria e salvou somente o homem mais justo e seus descendentes. *O Dilúvio Universal* se destaca por outro aspecto, a crueldade, pois a ira do Criador recaiu sobre todos e todas. Michelangelo pintou diversas mães e pais buscando, a partir dos poucos recursos disponíveis, salvar seus filhos do fatídico destino. Em vista disso, a fúria divina não fez distinção e recaiu sobre os de bom coração e os corruptos, de alguma maneira isso encontra correspondência nas contendas julianas. Observamos isso diante da atitude de algumas cidades renascentistas, como, por exemplo, os bolonheses, pois esses rapidamente entregaram a cidade ao pontífice. Isso porque, uma ofensiva contra o povo podia escalar e a violência gerada pelo confronto levaria à morte muitos cidadãos, não só as figuras diretamente envolvidas no conflito. Sobre a rendição de Bolonha, Guicciardini (Livro VII, Capítulo 03) escreveu:

[...] o povo de Bolonha imediatamente enviou oradores ao papa para entregar livremente a cidade ou pedir outra coisa que não a absolvição das censuras, e que os franceses não entrassem em Bolonha. [...] com grande pompa e com todas as cerimônias pontificias no dia dedicado a São Martinho ele entrou solenemente. Assim, com grande felicidade dos bolonheses a cidade ficou sob a autoridade da Igreja, cidade merecidamente numerada, pela frequência do povo e pela fertilidade do território e pela oportunidade do local, uma das cidades mais excluídas da Itália¹²⁴ (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 624-625, tradução nossa).

Entendemos que o pedido para que os franceses não se aproximassem da área tinha o caráter preventivo e o intuito de afastar qualquer tentativa de hostilidade contra o povo de Bolonha. Antes de avançar para a próxima cena bíblica, gostaríamos de tratar de um aspecto formal do afresco

¹²⁴ “[...] il popolo di Bologna mandò subito oratori al pontefice a dargli liberamente la città né dimandare altro che l’assoluzione delle censure, e che i francesi non entrassino in Bologna. [...] con grandissima pompa e con tutte le cerimonie pontificali vi entrò molto solennemente il dì dedicato a san Martino. Così con grandissima felicità de’ bolognesi venne in potestà della Chiesa la città di Bologna, città numerata meritamente, per la frequenza del popolo per la fertilità del territorio e per la opportunità del sito, tra le più preclare città d’Italia” (Francesco GUICCIARDINI, 1971 [1561], p. 624-625).

sistino. Durante a montagem dos andaimes e, posteriormente, com a execução dos projetos figurativos na abóboda, suspeitamos que Michelangelo não se atentou para a distância que o afresco ficaria dos observadores. Isso porque, na primeira etapa as personagens masculinas e femininas têm proporções menores se compararmos com as representadas na segunda fase (Figura 16). Naturalmente com a retirada dos andaimes – que deixavam Michelangelo a uma curta distância do teto – incorreu no artista que as cenas e as figuras precisavam ser amplificadas e o cenário simplificado.

Figura 16 - Diferenças formais do afresco sistino.



Na comparação entre a primeira fase, à esquerda do observador, e a segunda fase, à direita do observador, identificamos, por exemplo, que as sibilas e os profetas ganham novas proporções e mais volume. Fonte: (Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

Outra hipótese para essa mudança formal encontramos no texto escrito por Vasari, pois Júlio II teria apressado Michelangelo. Dessa maneira:

Percebendo cada vez melhor o talento de Michelangelo, o Papa preferiu mantê-lo, julgando pela metade descoberta que Michelangelo podia melhorar a outra ainda mais. E assim completou sozinho a obra toda em vinte meses, sem ajuda sequer de quem lhe

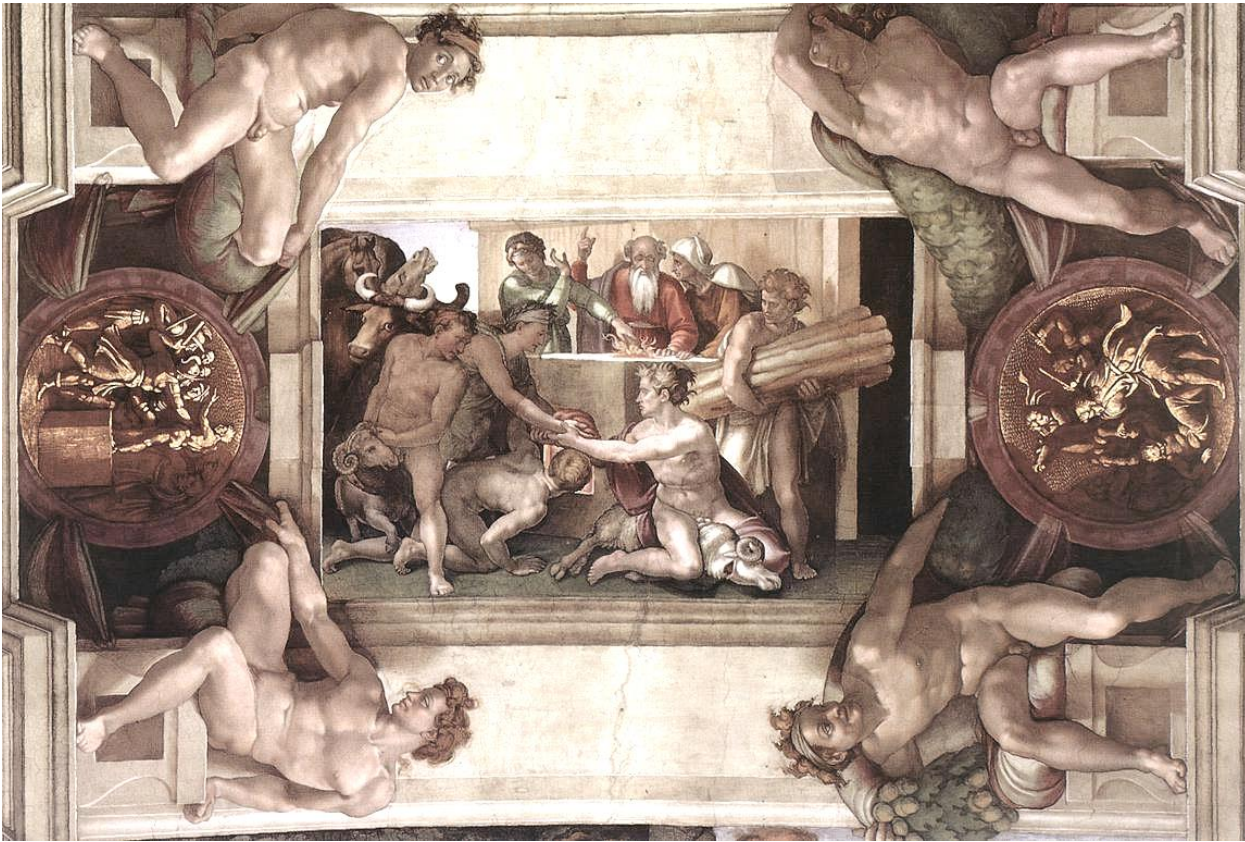
moesse os pigmentos. Por vezes, Michelangelo queixou-se de não ter conseguido terminar a obra como gostaria, tanto o apressava o Papa, perguntando-lhe incessantemente quando a terminaria. [...] Michelangelo desejava retocar algumas coisas a seco, como haviam feito aqueles velhos mestres nas histórias de baixo, certos campos e drapeados e céus de azul ultramarino e ornamentos de ouro em alguns lugares, de maneira a lhes dar maior riqueza e torna-los mais vistosos. Pois entendendo o Papa que isso ainda faltava, e ao ouvir tantos elogios de parte de quem via os afrescos, desejava que se lhes fornecessem tais acabamentos. Mas como tomaria tempo demais a Michelangelo refazer os andaimes, as coisas ficaram assim (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 101).

Logo, a pressa do mecenas indiretamente afetou tanto o tamanho das figuras bem como a simplificação dos cenários, pois os detalhes e pormenores tomariam um tempo do qual Júlio II não estava tão disposto a ceder. O papa ansiava pela oportunidade de mostrar aos sujeitos uma de suas encomendas, ademais a repercussão do projeto traria para o seu nome e o nome de Michelangelo prestígio e glória.

O nicho seguinte suscita algumas divergências. Após a letal inundação, Michelangelo representou o momento em que os primeiros irmãos, Caim e Abel, fazem suas ofertas para Javé. Michelangelo pintou um grupo de nove pessoas e alguns animais, eles se reúnem ao redor de um altar. Intitulamos essa cena como *O sacrifício* (Figura 17), mas Vasari se referiu a ela como *O Sacrifício de Caim e Abel*, mas na realidade, segundo os comentários feitos por Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 407) o afresco representa o *Sacrifício de Noé*. O historiador destaca que o biógrafo se equivocou, isso porque, na edição de 1568, Vasari mencionou que se tratava da representação de uma passagem bíblica protagonizada pelos irmãos Caim e Abel. Contudo, na primeira publicação, datada de 1550, ele havia descrito o afresco como o momento em que Noé construiu um altar dedicado ao Senhor e ofereceu alguns animais como holocausto, depois do Dilúvio Universal. Assim, Marques chega a seguinte reflexão:

A inversão na ordem narrativa (o sacrifício pelo fim do dilúvio antecedendo o próprio dilúvio) pode-se explicar pelo fato de que o episódio subsequente no relato bíblico, o “Dilúvio”, não poderia ser adequadamente representado no espaço em formato menor que se sucede na alternância entre as quatro cenas de maior, e as cinco de menor formato (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 408).

Figura 17 - *O Sacrifício*.



Para a nossa compreensão chamamos esse afresco como *O Sacrifício*, mas para Vasari era *O Sacrifício de Caim e Abel*, enquanto que alguns historiadores identificam essa cena como o momento bíblico em que Noé fez uma oferenda ao Senhor, visto que era uma forma do homem agradecer pela sua vida e dos seus familiares. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Sobre esse momento, na edição publicada em 1568, Vasari escreveu que “de beleza não menor é a cena do sacrifício de Caim e Abel, em que há o que traz a lenha, o que sopra agachado o fogo e o que degola a vítima, cena realizada decerto com não menos consideração e acume” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 104). Sobre esse afresco, Dotson desenvolveu a seguinte análise:

O Sacrifício não pode ser o de Caim e Abel: há muitos participantes, e apenas o sacrifício de animal aceitável é mostrado. Em ambos os aspectos, a representação está perfeitamente de acordo com o relato bíblico do Sacrifício de Noé. Esta cena não apresentaria nenhum problema de identificação se sua posição não perturbasse a ordem bíblica. Muitos críticos ignoram o afastamento da ordem bíblica ou acreditam que isso indica a liberdade de Michelangelo do “rigor eclesiástico”. Charles de Tolnay sugere que Michelangelo inverteu a ordem do *Sacrifício* e do *Dilúvio* em parte porque o último “exigia o único grande campo disponível para a história de Noé”¹²⁵ (DOTSON, 1979, p. 232, tradução nossa).

¹²⁵ “*The Sacrifice cannot be that of Cain and Abel: there are too many participants, and only the acceptable animal sacrifice is shown. In both respects, the representation conforms perfectly to the biblical account of the Sacrifice of*

Em vista disso, nossa compreensão parte da temática aventada por Vasari na edição publicada 1568, isso porque percebemos uma conexão com o afresco em que Noé foi representado entorpecido. Ademais, há pesquisadores que sustentam a mesma interpretação, pois há um entendimento que os irmãos não teriam feito o sacrifício no mesmo dia (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 35-36). Dessa forma, quando Abel fez a sua oferta contou com a ajuda dos demais membros da família, o que explicaria o número de personagens presentes na composição.

Além disso, a narrativa bíblica não trata dos pormenores dessa prática, deixando a questão aberta para mais de uma análise, nesse caso se houve ou não a participação dos demais integrantes da família. Somado a isso, Michelangelo pode ter escolhido ilustrar o início da imolação, uma vez que o fogo ainda está sendo alimentado com lenha e somente um dos animais foi degolado – os outros ainda são conduzidos até o local. Assim sendo, tal representação deve ser compreendida como um momento de submissão ao poder celestial e de cumprimento dos costumes.

Não tomamos as representações bíblicas como *ipsis litteris* da política juliana, mas podemos, a partir da temática sistina, traçar alguns paralelos com o papado de Júlio II. Nesse caso tratamos da relação do papa com o monarca francês. Uma vez que, no decurso de quase uma década, ambos transitaram de uma relação amistosa e de cooperação para antagonistas. A relação de Júlio II com Luís XII (1498-1515) ficou comprometida pelas desconfianças que afloraram quando os interesses de ambos se mostraram divergentes (SCHMIDT, 2013, p. 18-19).

O papa por diversas vezes contou com o apoio das tropas e das armas cedidas pelo reino francês, mas com a retomada da cidade de Bolonha a dependência político-militar começou a sofrer alguns revezes. A escalada de desconfiança culminou com a convocação do Concílio de Pisa, em 1511, organizado por um pequeno grupo de cardeais descontentes com as práticas do pontífice. Esses se insurgiram contra Júlio II porque, nos bastidores, eram apoiados por Luís XII (DUFFY, 1998, p. 152). O ato subversivo não ganhou muita adesão e acabou gerando uma reação política em Roma, tanto que no ano seguinte, em 1512, Júlio II convocou o V Concílio de Latrão, composto por uma maioria de altos dignitários itálicos. Na ocasião, mais que uma reforma eclesiástica, o objetivo principal era reforçar a superioridade papal (SCHMIDT, 2013, p. 21). Os aliados se

Noah. This scene would present no problem of identification if its position did not disrupt biblical order. Many critics ignore the departure from biblical order or believe that it indicates Michelangelo's freedom from 'ecclesiastical rigor'. Charles de Tolnay suggests that Michelangelo reversed the order of Sacrifice and Flood in part because the latter 'required the only large field available for the story of Noah' (DOTSON, 1979, p. 232).

tornaram adversários, ou seja, Júlio II passou a afrontar o monarca francês e as suas tropas. Somado a isso, no último ano de sua vida, o papa roveresco encomendou ao artista Rafael seu retrato (Figura 18).

Figura 18 - Júlio II, por Rafael.



Retrato de Júlio II, pintado no fim da vida, por Rafael. Fonte: (National Gallery - <https://www.nationalgallery.org.uk>)

No quadro, ele foi representado sentado. Observamos que o papa parece frágil, mas o que chama a atenção é a barba, pois era incomum para esse tipo de obra, mas, sobretudo, atípico entre os bispos de Cristo. Júlio II deixou de cortar nos últimos tempos de seu reinado como uma promessa, assim seu rosto só seria barbeado novamente quando as represálias aos seus novos inimigos, entre eles, os franceses, fossem bem sucedidas (DUFFY, 1998, p. 147). Ademais, Júlio II se valia de uma ressalva. Depois da resignação do imperador romano, o papado de modo intermitente se apropriou de um discurso político, o de que ao governar Roma, regeria também os demais reinos da Cristandade. Para amarrarmos nossa interpretação, citamos a reflexão de Joost-Gaugier, pois essa vai ao encontro do que queremos enunciar.

[...] era incumbência de Júlio lembrar a seus contemporâneos que era o imperador romano quem tinha poder sobre todos os outros monarcas. Este conceito da jurisdição universal da lei romana sugere que, uma vez que a lei romana é a vontade divina, então obediência a Roma é obediência a Desejo divino. Para um líder que tinha relacionamentos tão briguentos como Júlio com os príncipes cívicos da Itália, bem como com o rei francês, Luís XII, e o imperador Maximiliano I, tal conceito poderia ter sido mais do que atraente¹²⁶ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33, tradução nossa).

Júlio II se apropriou do legado jurídico romano para exercer a justiça durante o seu reinado, Michelangelo, a partir dos textos bíblicos, representou os momentos em que a vontade e as ordens divinas foram cumpridas. *O sacrifício* pode ser interpretado por duas perspectivas, a primeira premissa é relativa ao comportamento humano, ou seja, todos devem se rejubilar diante do Senhor e, conseqüentemente, diante do papa. A segunda leva em conta o pecado, isto é, evitar fazer o mal para se furtar da condenação¹²⁷. Isso posto, interpretamos que confabular contra o vicário de Cristo obrigava o mesmo agir com a finalidade de restaurar a ordem e a justiça.

¹²⁶ “[...] was it incumbent upon Julius to remind his contemporaries that it was the Roman emperor who had power over all other monarchs. This concept of the universal jurisdiction of Roman law suggests that since Roman law is the Divine Will, then obedience to Rome is obedience to Divine Will. For a leader who had such quarrelsome relationships as did Julius with the civic princes of Italy as well as with the French king, Louis XII, and the emperor, Maximilian I, such a concept might have been more than appealing” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33).

¹²⁷ Segundo passagem do livro do Gênesis, Caim foi o primogênito de Adão e Eva. Abel era o segundo filho do casal. Na juventude, o primeiro se dedicou ao cuidado do solo e o outro se devotou ao pastoreio de ovelhas. À vista disso, durante o sacrifício, Caim ofereceu os produtos colhidos da terra e Abel imolou as primícias do seu rebanho (Gn 4,2-5). No afresco há somente animais ao redor da plataforma, não foram representados produtos produzidos pelas primeiras sementeiras, mas pelo relato bíblico sabemos que ambos fizeram ofertas para Javé e que tal figura ficou mais satisfeita com os presentes entregues por Abel, deixando o irmão incomodado. Tal fato teve como desfecho o rompimento da fraternidade, pois Caim acabou executado seu semelhante, demonstrando que os humanos podiam ser truculentos. Isso posto, o irmão mais velho não conseguiu dominar o pecado.

Além disso, não podemos nos distanciar de outro objetivo, a obtenção da fama. Uma vez que, “por meio de suas realizações como guerreiro, de seu trabalho como Vigário de Cristo e da magnanimidade de suas comissões, Júlio sem dúvida podia se imaginar imortalizado, como Ovídio vira Júlio César alto no céu sobre a Cidade Eterna”¹²⁸ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33, tradução nossa). Mesmo que o papa não se vislumbrasse como um segundo César, entendemos que por meio das ações Júlio II buscou construir a sua imagem e prestígio.

Obedecendo a linha temporal do Gênesis, a partir de uma análise decrescente, a quarta cena pintada por Michelangelo corresponde a dois momentos bíblicos. O afresco chamado *Pecado Original e Expulsão do Paraíso* (Figura 19) representa a ocasião em que a serpente ofereceu a Eva o fruto da árvore proibida (Gn 3,1-7) e o momento que ela e Adão foram banidos do jardim do Éden (Gn 3,23-24). O arranjo iconográfico foca na atitude dos indivíduos, isto é, não houve uma preocupação em recriar os elementos da fauna e da flora, isso porque os corpos despidos interessavam mais ao pintor.

Figura 19 - *Pecado Original e Expulsão do Paraíso*.

¹²⁸ “Through his accomplishments as a warrior, his work as the Vicar of Christ, and the magnanimity of his commissions, Julius could no doubt imagine himself immortalized as Ovid had seen Julius Caesar high in the sky over the Eternal City” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 33).



Pecado Original e Expulsão do Paraíso corresponde ao momento em que a calma foi interrompida pela figura diabólica, pois ela ofereceu o fruto proibido para a mulher. Depois disso, Eva e Adão foram condenados por Deus a uma vida fora do Éden, ao passo que ambos sobreviveram a partir do exercício das habilidades individuais. Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

Eva reclina seu corpo preguiçosamente ao mesmo tempo em que estende o braço esquerdo para apanhar algum fruto da mão de uma figura humanoide. O texto bíblico narra que a árvore proibida ocupava o centro do jardim (Gn 3,2-3), ao passo que Michelangelo posicionou o mesmo elemento no âmago do arranjo iconográfico. O elemento arbóreo serve como abrigo para uma personagem que até o umbigo tem as mesmas características físicas de uma mulher e dali para baixo o corpo se assemelha ao de uma serpente, semelhante ao modelo das pinturas medievais¹²⁹. A calma da cena é abalada por uma inocente mordida. O ato condenou o homem e a mulher a

¹²⁹ Michelangelo se afastou da tradição dos séculos anteriores, ele rompeu com o padrão medieval de representação do Pecado Original. No decurso da Idade Média o modelo iconográfico para tal evento bíblico era simples e bem organizado, isso porque Adão e Eva eram representados em lados diferentes da árvore proibida, ao passo que a serpente, com seu corpo cilíndrico, circundava o tronco do motivo arbóreo. O historiador e medievalista brasileiro Hilário Franco Júnior (2020, p. 7) ponderou que esse tipo de cena era elaborada a partir de algumas relações analógicas, “a primeira entre Eva e a serpente, esta voltada para a mulher e representada com as mesmas feições que ela, criando assim uma relação especular e por consequência certa identidade entre as duas personagens. A inspiração inicial teve a sua origem num apócrifo do século IV, que em suas diversas versões afirmava que assim como para se ensinar um papagaio a falar coloca-se um espelho diante da ave e fala-se atrás dele, o demônio tinha assumido a forma feminina para levar Eva a comer o fruto proibido”.

uma vida fora dos portões do Éden (Gn 03,17-24), ou seja, mais uma vez identificamos na representação o teor punitivo gerado por uma conduta infratora.

Vasari fez a seguinte descrição:

Vê-se em seguida Adão, persuadido por uma figura meio mulher, meio serpente, recebe do pomo a morte sua e nossa, e veem-se ele e Eva expulsos do Paraíso. Nas formas do anjo, aparecem com monumentalidade e nobreza a execução da ordem de um Deus em ira, na postura de Adão, o desgosto de seu pecado e o medo da morte, enquanto a mulher, percebem-se, em seu gesto de recolher-se entre os braços, com as mãos postas, no enfiar a cabeça no peito e no volta-la para o anjo, a vergonha, a vileza e a vontade de suplicar, que mais medo tem da justiça, que esperança da misericórdia divina (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103-104).

O biógrafo de Michelangelo não detalhou esse arranjo figurativo, mas nas entrelinhas ficou claro o desprezo dele pela figura feminina. Todavia, o jovem escultor foi além do padrão iconográfico, em vista disso citamos a análise feita pela historiadora da arte estadunidense Jane Schuyler:

Michelangelo rompe séculos de tradição artística italiana fazendo o rosto da serpente ecoar o rosto de Adão em vez de Eva e dando a serpente um corpo meio humano em vez de um corpo de serpente com cabeça humana. É na forma de uma cobra com cabeça humana que o Tentador que muda de forma é mostrado na arte italiana antes da cena de Michelangelo, devido principalmente aos escritos dos Padres da Igreja, que sugerem que a serpente transformou seu rosto em um espelho de Eva, então que ele apelaria para a vaidade dela e instilaria um senso de confiança, porque “gosta de favores”¹³⁰ (SCHUYLER, 1990, p. 25-26, tradução nossa).

Observamos que os traços do rosto de Adão são semelhantes aos da figura humanoide, até mesmo no detalhe da boca entreaberta (Figura 20). Outra correspondência está na tonalidade dos cabelos, Adão e a personagem que habita a árvore proibida têm mechas loiras, ao passo que Eva possui cabelos em tons castanhos. Outra questão interessantíssima está na posição dessas personagens, pois Eva foi representada em um ponto inferior em relação as outras duas figuras (SCHUYLER, 1990, p. 27). Destacamos que nesse arranjo, Lilit contracena com Adão e Eva, porque conforme a tradição cabalística, “[...] Lilit seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao

¹³⁰ “*Michelangelo breaks from centuries of Italian artistic tradition by making his serpent’s visage echo Adam’s face rather than Eve’s and by giving his serpent a half-human body rather than a serpent’s body with a human head. It is in the form of a human headed snake that the shape-shifting Tempter is shown in Italian art prior to Michelangelo’s scene, due primarily to the writings of the Church Fathers, who suggest that the serpent transformed his face to a mirror Eve’s, so that he would appeal to her vanity and instill a sense of trust because ‘like favors like’*” (SCHUYLER, 1990, p. 25-26).

mesmo tempo em que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra” (CHEVALIER. GHEERBRANT, 2001, p. 548).

Figura 20 - O ato pecaminoso.



Neste detalhe do afresco sistino observamos que Adão toca a árvore proibida, ao mesmo tempo que ocupa uma posição de equivalência com a figura humanoide, Lilit. Ao passo que, Eva foi representada em uma posição de subordinação. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Lilit foi criada ao mesmo tempo que Adão¹³¹, mas não aceitou ser submissa ao homem e por isso abandonou o jardim. Sendo assim, ela passou a habitar terras distantes e lá se envolveu sexualmente com diversos demônios (SCHUYLE, 1990, p. 25), mas, posteriormente, retornou ao Éden para se vingar do casal. Conforme o texto bíblico, a serpente era o animal mais astuto que Javé criou (Gn 3,1). Ao passo que, Lilit usou tal disfarce para se aproximar de Adão e Eva, demonstrando que ela era sagaz e conhecia bem os animais criados por Deus. Schuyler escreveu que:

[...] ela [Lilit] recusa a ideia de ser subserviente a Adão e sempre deitada sob ele durante a relação sexual. Quando seus apelos por mais poderes e direitos não são atendidos por Deus e Adão, ela profere um encantamento mágico contendo um dos nomes de Deus e se afasta do paraíso. Morando perto do Mar Vermelho, ela fornicava com seus demônios e deles carrega *lilim* numerando mais de cem por dia. Sua ausência é logo percebida por Adão, que reclama que está sem uma companheira. Para aplacar Adão, Deus envia três anjos para trazê-la de volta ao lado de Adão e instruí-la de que cem de seus filhos ímpios serão mortos a cada dia de sua ausência¹³² (SCHUYLER, 1990, p. 25, tradução nossa).

Isso posto, Schuyler ainda fez a seguinte reflexão a partir do programa iconográfico sistino:

Michelangelo transformou significativamente o caráter de Lilit [...], pois sua criatura não é mansamente submissa, mas vigorosa e agressiva em suas ações; ela possivelmente tem duas caudas; e ela é gêmea de Adão, não de Eva. Michelangelo estava aparentemente familiarizado com a lenda cabalística de que Lilit foi criada com Adão – seja como um gêmeo siamês que teve que ser separado de Adão (que era um andrógino) ou como um reflexo de metade da imagem de Deus (e, portanto, um gêmeo fraternal para Adão)¹³³ (SCHUYLER, 1990, p. 26-27, tradução nossa).

¹³¹ “Javé Deus tomou o homem e o colocou no jardim do Éden, para que o cultivasse e guardasse. E Javé Deus ordenou ao homem: ‘Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá’. Javé Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante’. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante” (Gn 2,15-20). Schuyler (1999, p. 23) apontou que nesse trecho bíblico encontramos a discrepância que fascinava os cabalistas judeus medievais, pois a leitura desses versículos transmite a ideia de que Lilit foi criada junto com a Adão, assim ambos foram feitos à imagem de Deus. Portanto, o evento em que Adão percebe que não encontrou ninguém semelhante, corresponde a fuga de Lilit do jardim, por isso, em seguida o homem se queixou com Deus. Javé fez Adão adormecer e tomou uma costela dele para moldar uma mulher, carne de sua carne. Isso teria ocorrido durante o sexto dia.

¹³² “[...] she balks at the idea of being subservient to Adam and always lying under him during intercourse. When her pleas for more powers and rights go unheeded by God and Adam, she utters a magical incantation containing one of God's names and departs from paradise. Residing by the Red Sea, she fornicates with its demons and from them bears *lilim* numbering more than a hundred a day. Her absence is soon noticed by Adam, who complains that he is without a helpmate. To placate Adam, God dispatches three angels to bring her back to Adam's side and to instruct her that one hundred of her wicked children will be slain for every day of her absence” (SCHUYLER, 1990, p. 25).

¹³³ “Michelangelo significantly transformed Lilith's [...], for his creature is not meekly submissive, but vigorous and aggressive in her actions; she is possibly two-tailed; and she is Adam's twin, not Eve's. Michelangelo was apparently

Para mais, nesse afresco, Michelangelo rompeu com outra questão, o Pecado. O humanista Pico della Mirandola (1463-1494) estudou a cabala e na conclusão de um dos seus estudos descreveu a atitude de Adão, que com a mão direita¹³⁴ apanhou um figo, ao mesmo tempo em que com a mão esquerda quebrou um dos galhos da árvore. Assim:

Pico caracterizou o pecado de Adão como “a separação do reino [*Malkhuth*] dos outros ramos”. O pecado de Adão foi a primeira “quebra dos rebentos”, a separação da décima *Sefirah* da árvore da vida, rompendo a perfeita Unidade do Um e separando a *Shekhinah* (residente de *Malkhuth*) do Corpo do Senhor. Os cabalistas imaginaram o corpo do Senhor como uma árvore gigante (a árvore da vida sozinha ou combinada com a árvore do conhecimento) composta de dez unidades chamadas *Sefiroth*. O cabalismo difere do judaísmo tradicional por acreditar que o Senhor é composto de elementos masculinos e femininos, e que o mal (incluindo *Lilit*) encontra sua origem em Seu lado esquerdo feminino. Na versão de Michelangelo, Adão, não Eva, está cometendo o pecado original ao tocar na árvore do conhecimento. Em Gênesis 3:3, o Senhor, de acordo com Eva, proibiu tanto comer de seu fruto quanto qualquer contato físico – “Dele não comereis, nem lhe tocareis, para que não morras” – embora não haja menção de Adão tendo tocado na árvore. Assim, Michelangelo está rompendo com séculos de tradição ao mostrar Adão como o instigador do pecado, não aquele que foi desencaminhado pelas ações de sua esposa¹³⁵ (SCHUYLER, 1990, p. 26-27, tradução nossa).

Essa interpretação dialoga com algo corrente entre os homens renascentistas, a ambição de construir o próprio destino e a possibilidade de explorar todas as habilidades e competências. O Pecado Original trouxe consequências, pois Adão e Eva tomaram, pela primeira vez, consciência

familiar with the cabalistic legend that Lilith was created with Adam – either as a Siamese twin who had to be split from Adam (who was an androgyne) or as a reflection of half of the image of God (and thus a fraternal twin to Adam)” (SCHUYLER, 1990, p. 26-27).

¹³⁴ O uso da mão direita e da mão esquerda é carregado de significados culturais, tanto que por séculos os canhotos foram perseguidos ou obrigados a realizar todas as atividades com a mão direita. Isso porque, “para a direita é a ideia do poder sagrado, regular e benéfico, o princípio de toda atividade afetiva, a fonte de tudo que é bom, favorável e legítimo; para a esquerda, esta a concepção ambígua do profano e do impuro; o fraco e incapaz que é também maléfico e temido” (HERTZ, 1980, p. 111). A posição que os elementos ocupam no espaço e os gestos são carregados de sentido, especialmente, no mundo das artes, tanto que aspectos envolvendo o lado direito e o lado esquerdo foram incorporados pelas representações religiosas no decurso dos séculos, assim “a direita representa o que é alto, o mundo de cima, o céu; enquanto que a esquerda está associada ao mundo subterrâneo e a terra” (HERTZ, 1980, p. 112).

¹³⁵ “Pico characterized Adam’s sin as ‘the separation of the kingdom [*Malkhuth*] from the other branches.’ Adam’s sin was the first ‘breaking of the shoots,’ the separation of the tenth *Sefirah* from the tree of life, disrupting the perfect Unity of the One, and separating the *Shekhinah* (resident of *Malkhuth*) from the Body of the Lord. Cabalists envisioned the body of the Lord as a giant tree (the tree of life alone or combined with the tree of knowledge) composed of ten units called the *Sefiroth*. Cabalism differs from traditional Judaism in believing that the Lord is composed of male and female elements, and that evil (including *Lilith*) finds its origin in His feminine left side. In Michelangelo’s rendition, Adam, not Eve, is committing the original sin by touching the tree of knowledge. In Genesis 3:3, the Lord, according to Eve, forbade both eating of its fruit and any physical contact – ‘Ye shall not eat of it, neither shall ye touch it, lest ye die’ – though there is no mention of Adam having touched the tree. Thus, Michelangelo is breaking with centuries of tradition by showing Adam as the instigator of sin, not one led astray by the actions of his wife” (SCHUYLER, 1990, p. 27).

das suas ações. Podemos fazer um paralelo com as práticas dos grandes príncipes e prelados renascentistas, pois os que despertavam para uma *vita activa* e cultivavam a *virtù* estavam mais preparados de domar os caprichos da Fortuna e alcançar a fama. Segundo a narrativa bíblica, depois da transgressão, Adão e todos os homens foram condenados a sobreviver do próprio suor (Gn 3,17), da mesma maneira que os sujeitos da mesma geração de Michelangelo e Júlio II precisavam ser capazes de controlar o próprio destino para construir a própria reputação.

Podemos relacionar a mudança vivida por Adão e Eva a partir de outra perspectiva, o giro da Roda da Fortuna. Uma vez que, depois da inocente mordida, ambos caíram em desgraça, assim como seus descendentes. Segundo Skinner (1996, p. 115-116), os romanos adoravam a deusa Fortuna e conferiam a ela grande poder sobre as ações humanas, ao passo que durante o Medievo a roda passou a ser um atributo da deusa Fortuna. Dessa maneira, um pequeno giro podia colocar os homens próximos da glória ou, por mero capricho, leva-los para a infâmia. Portanto, enquanto uns prosperavam outros deveriam ruir, isso de acordo com a vontade dela. Dado que, a deusa não obedecia a ninguém e agia de maneira totalmente alheia, porque para Fortuna o que interessava era o movimento da roda. Compreendemos que esse sentido cíclico pode ser aplicado ao casal que vivia no jardim, uma vez que depois de atingir o ponto mais alto e gozar da tranquilidade do local, a roda se moveu, o revés os tirou do Éden, restando para ambos sobreviver a partir do exercício das habilidades e competências individuais. Ademais, a Roda da Fortuna tem suas raízes no exercício da justiça.

Símbolo solar, ela é a roda dos nascimentos e das mortes sucessivas no meio do cosmos; é, no plano humano, a instabilidade permanente e o eterno retorno. *A vida humana rola instável como os raios de uma roda de carroça*, dizia Anacreonte. E esse movimento que às vezes eleva, às vezes rebaixa, é o próprio movimento da Justiça, que quer manter o equilíbrio em todos os planos e não hesita em temperar com a destruição e a morte o triunfo das realizações criadoras, [...] (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 787).

Desse modo, durante o tempo em que viveram no jardim, homem e mulher não conseguiram dominar os desejos, ambos foram seduzidos e agiram contra as ordens de Deus. A justiça foi praticada pela figura angélica, ao passo que coube aos condenados reverter os caprichos da Fortuna a fim de alcançar a redenção e um dia chegar novamente ao topo da roda. Durante o movimento renascentista, os homens ponderavam sobre o poder da Fortuna, pois com as ferramentas corretas a deusa podia ser subjugada e os seus caprichos convertidos em fama, honra e glória. Assim, o homem de *virtutis* podia triunfar sobre as imprevisibilidades e conquistar o prestígio máximo

(SKINNER, 1996, p. 116). Logo, os humanistas, a partir dos espelhos de príncipe, produziram extensas reflexões que instigavam os homens a domesticar a Fortuna e canalizar o poder para que se tornassem donos do próprio destino (SKINNER, 1996, p. 117). “Julgo, no entanto, que seja melhor ser impetuoso do que cauteloso, porque a Fortuna é mulher e, querendo dominá-la, é necessário bater nela e forçá-la” (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 120). Em vista disso, Maquiavel orientou como os príncipes deveriam tratar a Fortuna, tanto que para ilustrar a sua reflexão usou como modelo as atitudes julianas.

A impetuosidade de Júlio II era, para alguns contemporâneos, um defeito, mas para Maquiavel foi uma das principais qualidades do pontífice. Isso porque, foi justamente esse comportamento que colocou o bispo de Cristo mais perto da fama e da glória. Para tanto, citamos:

[...] o homem cauteloso, quando chega o momento de ser impetuoso, não sabe fazê-lo e, por isso, cai em ruína. Mas se ele mudasse de natureza de acordo com os tempos e com as coisas, sua sorte não mudaria. O Papa Júlio II procedeu impetuosamente em todas as suas ações e encontrou tanto os tempos como as circunstâncias coincidentes com aquele seu modo de proceder, pelo que teve sorte de sempre ter um final feliz. Considerai a primeira campanha que empreendeu contra Bolonha, estando ainda vivo o senhor Giovanni Bentivoglio. Os venezianos eram contrários. O rei da Espanha, igualmente. Com a França, mantinha tratativas sobre essa campanha. Não obstante isso, com sua ferocidade e ímpeto, ele partiu pessoalmente para aquela expedição. Diante desse gesto, a Espanha e os venezianos ficaram em suspenso e parados, esses por medo, aquela pelo desejo de recuperar todo o reino de Nápoles. Por outro lado, o Papa arrastou consigo o rei da França porque, vendo-o esse rei em campanha e desejando torna-lo amigo para humilhar os venezianos, julgou não poder negar-lhe seus exércitos sem ofendê-lo de modo manifesto. Júlio realizou, portanto, com seu gesto impetuoso, aquilo que jamais outro pontífice, com toda a prudência, teria conseguido fazer. Porque se ele tivesse esperado partir de Roma com todos os acordos concluídos e todas as coisas assentadas, como qualquer outro Papa teria feito, nunca teria êxito, porquanto o rei da França teria apresentado mil desculpas e os outros lhe teriam inculcado mil receios. Desejo omitir as outras ações dele, todas semelhantes e todas com feliz êxito, e a brevidade da vida não o deixou provar o efeito contrário, porque se tivessem surgido tempos em que se tornasse necessário agir com cautela, seguir-se-ia sua ruína, pois jamais se teria desviado daqueles modos de agir a que a natureza o inclinava (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 119-120).

O excerto do verbete, citado anteriormente, apontou que o movimento da roda era como o movimento da Justiça, buscava restaurar o equilíbrio. Tal correspondência havia na política, pois se todos os homens agissem de maneira cautelosa poucas mudanças aconteceriam, diante disso era preciso que alguns sujeitos, por meio de suas habilidades e competências, atuassem no mundo. Assim, a impetuosidade de Júlio II permitiu que as fronteiras romanas fossem transformadas, da mesma maneira que ao instigar Michelangelo o mundo da arte também foi alterado. Algo semelhante foi experimentado por Adão no jardim do Éden, pois se ele não tivesse quebrado um

dos galhos da árvore, tanto ele bem como Eva continuariam indiferentes sobre o bem e o mal (Gn 3,22) e não teriam agido no mundo.

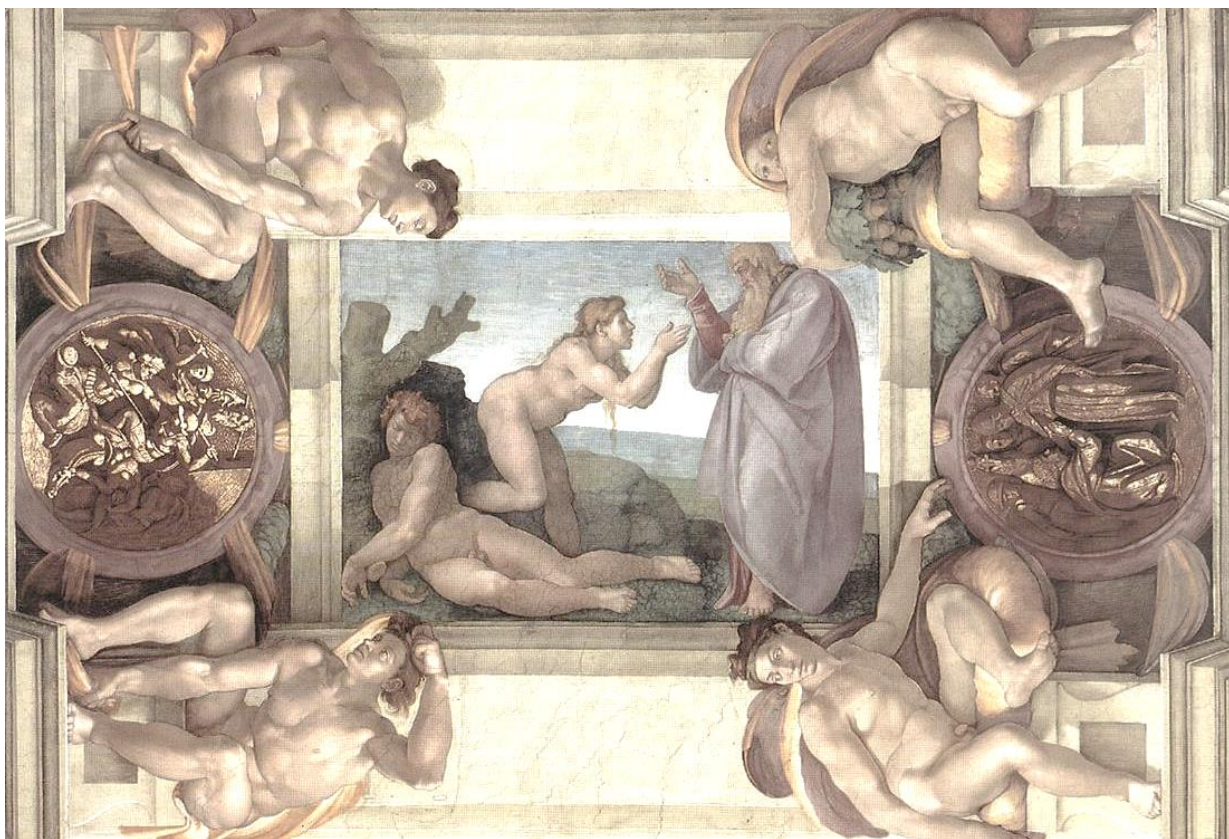
Outro aspecto do afresco *Pecado Original e Expulsão do Paraíso* que vamos explorar rapidamente diz respeito a estética dos corpos. A expressão facial de Adão e Eva depois de cometer o Pecado Original é de consternação. Diante da figura angélica, que apareceu para executar as ordens divinas, ambos aparentam vergonha. Além disso, o casal está nu e nenhuma folha ou pele de animal cobre os genitais, destoando do relato bíblico, porque nele os dois esconderam a nudez depois de morder do fruto proibido (Gn 3,7). Ao passo que, Michelangelo escolheu mostrar a beleza dos corpos, visto que o apreço pela exuberância anatômica era um reflexo da trajetória de Michelangelo.

Na juventude ele foi acolhido na casa de Lorenzo, O Magnífico, assim nesse período o artista teve acesso a coleção de obras do banqueiro. Segundo Gombrich, Michelangelo “tentou penetrar nos segredos dos escultores antigos, que sabiam como representar a beleza do corpo humano em movimento, como todos os seus músculos e tendões” (GOMBRICH, 2012, p. 304). Além disso, seu domínio técnico era resultado da dissecação de diversos cadáveres e da oportunidade de usar modelos para os seus desenhos (GOMBRICH, 2012, p. 305). Durante os estudos, Michelangelo identificou os principais movimentos musculares, o posicionamento das artérias e dos volumes dérmicos. Em vista disso, tanto as peças escultóricas bem como as suas pinturas se destacaram pela beleza dos corpos representados. Para mais, essa questão da imagem era importante para os sujeitos renascentista, basta lembrar que Júlio II deixou de se barbear como prova da sua personalidade tenaz.

Antes de desmontar os andaimes, Michelangelo ainda representou as primeiras fagulhas do protagonismo de Deus. O afresco se destaca pela posição privilegiada, isso porque ele ocupa o centro da abóboda sistina. Chamado *Criação de Eva* (Figura 21), o programa iconográfico representa Adão desacordado, ao mesmo tempo em que a mulher, desperta há pouco tempo, se dirige para Deus¹³⁶.

¹³⁶ Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!” Por isso, um homem deixa seu pai e sua mãe, e se une à sua mulher, e eles dois se tornam uma só carne (Gn 2,21-23).

Figura 21 - *Criação de Eva*.



Michelangelo representa o momento que a mulher desperta e encontra Deus, seu criador, enquanto isso Adão permanece em um sono profundo. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Michelangelo, “[...] em outra cena, fez nossa mãe Eva ao ser retirada da costela de Adão, nu e como que morto, porque prisioneiro do sono, enquanto a outra se torna viva e despertíssima pela bênção de Deus” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103). Vasari destacou que, “reconhece-se plenamente, graças ao pincel deste engenhosíssimo artista, a diferença entre o sono e a vigília, e quanto estável e firme pode permanecer, em termos humanos, a majestade divina” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103). Marques também teceu alguns comentários sobre esse afresco:

[...] Adão e Eva ostentam feições e características físicas diferentes e, sobretudo, mais juvenis. A crítica seguiu de perto a descrição proposta por V. ao frisar o contraste entre os estados de inércia profunda de Adão e de vivacidade de Eva. O nascimento de Eva da costela de Adão ressoa no ramo saindo do tronco da árvore. Frise-se, por outro lado, o jogo entre a linha ascendente da figura da Eva e a linha descendente do rochedo do fundo, que remete à relação elementar figura/rochedo típica dos afrescos de Giotto na Capela Scrovegni (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 406).

Criação de Eva, como já mencionamos, ocupa o centro geométrico da abóboda (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 405). Essa posição não é obra do acaso, ao passo que também não é uma reverência ao feminino. Em vista disso, citamos a reflexão feita por Bull (1988, p. 602) a partir do *Liber Concordie* de Joachim de Fiore.

As histórias se dividem naturalmente em três grupos de três. No primeiro Deus, o Pai é mostrado sozinho com os elementos; no segundo, Adão e Eva são os protagonistas principais, enquanto o grupo final é centrado em torno do Dilúvio, com Noé e sua família como personagens principais. Era um lugar-comum teológico que Adão era um tipo de Cristo e que o envio da pomba da arca prefigurava a procissão do Espírito Santo. Assim, o primeiro grupo de histórias retrata Deus Pai, o segundo mostra um tipo de Cristo e o terceiro inclui o tipo do envio do Espírito. É uma progressão que lembra fortemente a divisão da história de Joachim em três *status*, um para cada membro da Trindade. Quando examinado com mais detalhes, o teto fornece mais evidências de uma divisão trinitária das histórias semelhante à dos três *status* de Joachim. De acordo com Joachim: “Se Adão e Eva forem levados sozinhos, isso significa Cristo e a igreja. Portanto, a igreja é a mãe de Cristo, e a igreja, não obstante, é a noiva de Cristo”. Para Joachim, como para outros intérpretes, a criação de Eva representou a formação da Igreja, e a formação da Igreja foi o evento central do segundo *status*, assim como a criação de Eva é o painel central no segundo grupo do teto¹³⁷ (BULL, 1988, p. 603, tradução nossa e grifo nosso).

Portanto, a centralidade dessa cena está contida numa metáfora, a formação da Igreja. Ao passo que, durante os anos do reinado de Júlio II, a sua principal ambição foi restaurar a autoridade dessa instituição. Por fim, observamos que nessa primeira etapa as cenas bíblicas evidenciaram as fraquezas humanas e as suas punições. Desse modo, ao entrar na Capela Sistina, primeiro vemos um dos escolhidos por Deus entorpecido, seguido pelo momento em que quase toda humanidade pereceu nas águas do Dilúvio Universal. Michelangelo ainda representou o evento que antecedeu o ressentimento entre os irmãos e o fim da fraternidade – se tomarmos para a nossa interpretação que o afresco trata do sacrifício feito por Caim e Abel. No nicho seguinte contemplamos a ocasião

¹³⁷ “The histories divide naturally into three groups of three. In the first God the Father is shown alone with the elements; in the second Adam and Eve are the chief protagonists, while the final group is centred around the Flood, with Noah and his family as the main figures. It was a theological commonplace that Adam was a type of Christ, and that the sending of the dove from the ark prefigured the procession of the Holy Spirit. Thus the first group of histories depicts God the Father, the second shows a type of Christ and the third includes the type of the sending of the Spirit. It is a progression strongly reminiscent of Joachim's division of history into three *status*, one for each member of the Trinity. When examined in more detail, the ceiling yields further evidence for a Trinitarian division of the histories similar to that of Joachim's three *status*. According to Joachim: ‘If Adam and Eve are taken alone, it signifies Christ and the church. There fore the church is the mother of Christ, and the church is nonetheless the bride of Christ’. For Joachim, as for other interpreters, the creation of Eve represented the formation of the Church, and the formation of the Church was the central event of the second *status*, just as the creation of Eve is the central panel in the second group of the ceiling” (BULL, 1998, p. 603).

em que as criaturas criadas por Deus desrespeitaram as ordens divinas e foram condenadas pelo Pecado Original.

A beleza física dos homens e das mulheres era um reflexo da perfeição celeste, contudo não há como negar que os sujeitos enfrentavam diversas adversidades e sobreviver fora dos portões do Éden não era uma tarefa fácil. Michelangelo demonstrou que tanto as figuras mundanas quanto os eleitos pelo Criador possuíam vulnerabilidades e falhas. Ademais, a partir dessas cenas bíblicas percebemos que a Roda da Fortuna estava sempre girando. O mesmo ocorreu com Júlio II durante a sua trajetória eclesiástica. Depois de pintar essas cenas, Michelangelo refez os andaimes para decorar a outra parte da abóboda sistina, nessa etapa Deus assumiu o papel de protagonista.

2.3 O CRIADOR, OS HERÓIS E A JUSTIÇA: SEGUNDA ETAPA DO AFRESCO SISTINO

A primeira etapa foi concluída em 15 de setembro de 1509 (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 381). A finalização desse trabalho não correspondia somente as cenas do Gênesis, incluía também as lunetas e as paredes adjacentes, chegando até a *Criação de Eva*. Esse trecho do mural sistino foi apresentado ao público em agosto de 1510, mas numa das cartas enviadas ao pai, Michelangelo informa que em 5 de setembro do mesmo ano o teto já havia sido exposto (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 382), em seguida Júlio II deixou Roma. Em 17 de agosto de 1510, o papa partiu para Bolonha, retornando somente no ano seguinte, em 27 de junho (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 382). Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 383) ponderou que a segunda parte do afresco foi concluída até 14 de agosto de 1512. Ao passo que, a ornamentação como um todo foi consumada em outubro de 1512, para o dia da Festa de Todos os Santos.

Néret menciona que em 31 de outubro de 1512 o espaço foi aberto para a visita pública. “Quatro meses depois, morria Júlio II. Ele, que tinha punido Miguel ao obriga-lo a pintar em vez de esculpir, era, por seu turno, punido pouco aproveitando da obra-prima que tinha suscitado” (NÉRET, 2006, p. 46). Gombrich (2012, p. 313) escreveu que Michelangelo já era famoso quando foi chamado por Júlio II, mas após a conclusão do afresco nenhum outro desfrutou de tal repercussão, como o então, jovem escultor e, a partir daquele momento, pintor.

A decoração aconteceu em duas fases dada as dimensões do teto. Ao passo que, isso divide as nove cenas do Gênesis pintadas longitudinalmente, demarcando espaços distintos no interior da

Capela Sistina. Assim, quatro nichos representam a humanidade depois do Pecado Original e correspondem ao espaço destinado aos fiéis. À medida que, as cenas que mostram o Criador e as criaturas antes da expulsão do jardim delimitam a área destinada aos homens da Igreja (Figura 22) (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 370).

Figura 22 - Antes e depois do Pecado Original.

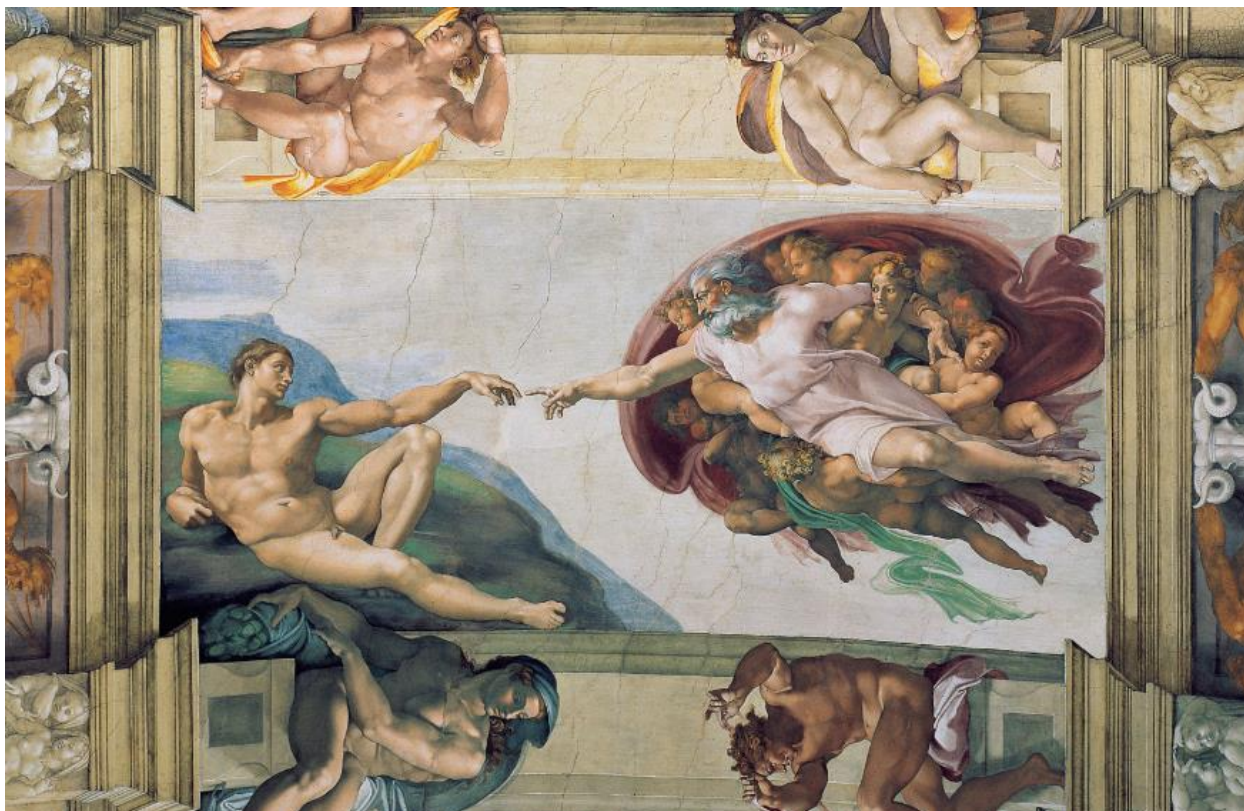


A disposição dos temas bíblicos na abóboda da capela em relação a circulação de pessoas naquele espaço. Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

Na segunda fase, Michelangelo reduziu o número de personagens em todos os nichos e aboliu o cenário, talvez para acelerar a conclusão do afresco. Todavia, as simplificações iconográficas não são vazias de significado, isso porque Deus se tornou protagonista, uma vez que são representados os eventos narrados nos primeiros parágrafos do livro do Gênesis. Observamos que nessa fase tanto a postura bem como as roupas se transforma, pois quando Javé se apresenta diante Eva, Ele veste um manto volumoso e poucas partes do seu corpo são visíveis. Contudo, durante a criação do mundo, Deus aparece vestindo uma túnica mais fina, o que deixa flagrante o seu tônus muscular, tão robusto quanto o das suas criações.

A primeira cena elaborada por Michelangelo depois da montagem dos andaimes dá continuidade a narrativa genesíaca. O artista representou o momento da criação do primeiro ser humano, ademais o afresco chamado *Criação do Homem* (Figura 23) é, provavelmente, um dos arranjos iconográficos mais celebres do Ocidente. Isso não ocorre só pela beleza da cena, mas também pela imitação até os nossos dias, especialmente, em campanhas publicitárias dos mais diversos seguimentos (Figura 24).

Figura 23 - *Criação do Homem*.



Criação do Homem, o momento que vemos o Senhor dando vida a Adão, enquanto que os gestos Dele são poderosos, mas os da criatura ainda são tímidos, dado o seu estado de torpor. Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

Figura 24 - Reapropriações.



Duas peças publicitárias recentes imitaram o arranjo figurativo idealizado por Michelangelo para o teto da Capela Sistina. A primeira peça publicitária foi desenvolvida para divulgar os brinquedos da LEGO (2014), a outra arte foi criada para divulgar o filme Deadpool 2 (2018). Fonte: (adeevee - <https://www.adeevee.com> e Twitter - <https://twitter.com>)

O tema bíblico se destaca pela simplicidade, a figura masculina se reclina num chão puro, enquanto que preguiçosamente estende o braço esquerdo em direção ao um grupo de personagens que se aproxima. Em contraposição a morosidade de Adão, Deus e a sua corte celestial avançam, ao mesmo tempo em que se aconchegam num tipo de véu. Desse grupo, destacamos o Criador, pois esse estende o braço direito em direção a criatura moldada a partir do barro (Gn 1,25-28. Gn 2,7-8). Sobre aquele projeto iconográfico, Gombrich escreveu:

Artistas antes de Miguel Ângelo já tinham pintado Adão deitado no chão e sendo chamado à vida por um simples toque da mão de Deus, mas nenhum deles se aproximara sequer de expressar a grandeza do mistério da criação com tamanha simplicidade e força. Não há nada no quadro que desvie a atenção do tema principal. Adão está deitado no chão, exibindo toda a beleza e vigor que condizem com o primeiro homem; do outro lado, Deus Pai acerca-se transportado e amparado por Seus anjos, envolto num amplo e majestoso manto agitado pelo vento como uma vela panda, sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua através do vazio. Quando estende Sua mão, nem mesmo tocando no dedo de Adão, quase vemos o primeiro homem despertar como que de um profundo sono e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador (GOMBRICH, 2012, p. 310-312).

Vasari, em meados do século XVI, também exaltou a beleza do arranjo decorativo e o primor técnico alcançado por Michelangelo:

[...] a criação de Adão, em que Michelangelo figura Deus carregado por um grupo de anjos nus e de tenra idade, os quais parecem sustentar não uma só figura, mas todo o peso do mundo, tal a veneradíssima majestade sua e tal a maneira do movimento pelo qual cinge alguns anjinhos com um braço como para sustentar-se, enquanto, com o outro, estende a mão direita a um Adão, figurado em beleza, em posturas e formas de tanta qualidade, que mais parece feito de novo por seu sumo e primeiro criador que pelo pincel e desenho de tal homem (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103).

A partir da descrição de Vasari, observamos que nesse nicho Michelangelo tornou literal o trecho bíblico, “Deus criou o homem à sua imagem;” (Gn 1,27). A pose heroica, o peitoral robusto e a musculatura bem definida do primeiro homem ecoam na constituição física de Deus e vice-versa. Ademais, a partir da retórica, Vasari compara Michelangelo com Deus, segundo ele o primeiro artista. Isso porque, Deus, a partir do barro, esculpiu o *primo uomo*, depois, no início do século XVI, o jovem escultor repetiu o feito na abóboda sistina, para tanto recuperamos o trecho do documento, “[...] que mais parece feito de novo por seu sumo e primeiro criador que pelo pincel e desenho de tal homem” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103). O refinamento técnico desse arranjo vai de encontro a frustração de seus antagonistas, que esperavam que essa encomenda trouxesse má reputação ao artista Michelangelo (NÉRET, 2006, p. 25). Ao passo que, a ambição

do jovem escultor era, por meio das representações bíblicas, demonstrar para todos porque Júlio II havia oferecido a ele tal encomenda.

Marques fez algumas ponderações a partir do documento escrito por Vasari:

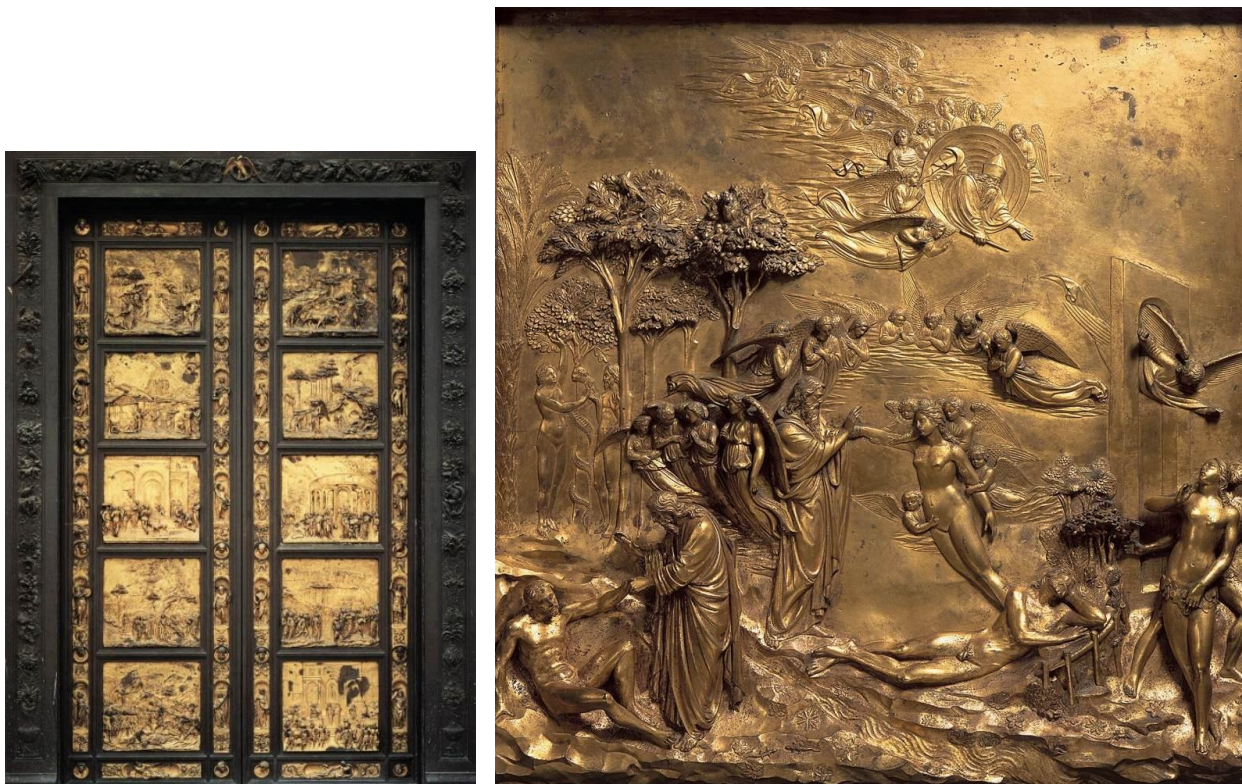
V. inverte os valores da oposição entre o criador aéreo e a pesada criatura terrestre, ao atenuar como M. figura o Criador “carregado por um grupo de anjos nus e de tenra idade, os quais parecem sustentar não uma só figura, mas todo o peso do mundo”. Tal inversão atenta para o contraste formal entre ambas as figuras, caracterizadas, a humana pelo *continuum* do fluxo pictórico, e a divina pela pincelada que constrói, escava e acidenta a figura – tal como o buril no mármore –, com efeitos de fortíssima materialidade da figura. Barocchi (ad locum) identifica no contraste entre o “peso” do Eterno e a “beleza” de Adão as chaves da interpretação vasariana (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 405).

Mais uma vez a reflexão demonstra o apreço de Michelangelo pela beleza do corpo. Para tanto, destacamos a análise feita por Néret:

Fascinado sobretudo pela beleza de um corpo e de um rosto, foi quando se apaixonou por Tommaso dei Cavalieri, famoso pela “sua incomparável beleza” (Benedetto Vartchi), assim como pela distinção do seu espírito, que Miguel Ângelo dominou a sua busca, ao estabelecer uma ligação entre “a forza d’um bel viso” e a verdadeira beleza da alma. [...] Da dualidade deste amor da beleza do corpo, tanto como da alma, nasceram forçosamente sofrimento e criação que são justamente as duas forças que impulsionaram toda a obra de Miguel Ângelo (NÉRET, 2006, p. 09).

Salientamos outra análise feita Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 403), essa sobre a pose de Adão no teto da capela. O historiador apontou que ela não era inédita, mas um mimetismo do Adão criado pelo escultor e fundidor Lorenzo Ghiberti para a cena da *Criação* na Porta do Paraíso (1425-1452) (Figura 25). A decoração das duas portas do Batistério de San Giovanni foi encomendada ao artista Ghiberti, assim a entrada oriental foi ornamentada com cenas do Novo Testamento, já as portas do lado oriental foram ornamentadas com momentos descritos nos livros do Velho Testamento. Durante o período de modelagem e fundição o atelier daquele homem era o mais importante de Florença. Ao passo que, Michelangelo ficou nessa cidade em diversas oportunidades, desse modo tal peça de arte foi, provavelmente, tomada como referencial para o seu projeto.

Figura 25 - A Porta do Paraíso e o detalhe da *Criação*.



Apresentamos a Porta do Paraíso e o detalhe da *Criação* (primeiro relevo, ao lado esquerdo do observador), essa peça foi feita em bronze e bronze dourado. Além das cenas bíblicas, identificamos alguns retratos, estatuetas de personagens do Antigo Testamento, profetisas e enfeites florais. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Presumimos que Michelangelo tomou a peça florentina como referência para representação de Adão. Contudo, acreditamos que outra obra foi tomada como referência pelo artista, mas, nesse caso, para a construção iconográfica de Deus. O modelo para esse personagem foi a peça escultórica escavada perto da cidade romana, no início do século XVI. *Laocoonte* e seus filhos foi estudada por diversos artistas renascentistas, entre eles, Michelangelo. A historiadora da arte brasileira Maria Berbara escreveu sobre tal evento, assim:

Em janeiro de 1506, o grupo escultórico foi descoberto e exumado em um vinhedo situado no monte Oppio, em Roma. O próprio Michelangelo, juntamente com o arquiteto Giuliano da Sangallo, ocorreu ao local das escavações, onde ambos reconheceram imediatamente nos antigos blocos marmóreos a obra mencionada por Plínio, o Velho, como “*omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*”, isso é, superior a todas as outras no campo da pintura e da escultura. Júlio II apressou-se em adquirir o *Laocoonte*, que foi gloriosamente transportado ao Vaticano e instalado em um nicho desenhado especialmente para ele no *Cortile Belvedere*. A partir desse momento, o grupo escultórico foi repetidamente cantado em versos, mencionado em tratados, estudado em desenhos (BERBARA, 2010, p. 15).

Michelangelo já estava trabalhando para Júlio II quando a peça escultórica foi descoberta e adquirida pelo papa. Isso posto, compreendemos que a beleza, o primor anatômico e a dinâmica da cena impactaram Michelangelo, sobretudo quando lembramos que o artista defendia que a escultura era uma técnica superior a pintura. Logo, como uma forma de diminuir a sua frustração, Michelangelo repetiu o porte físico de *Laocoonte* (Figura 26) na figura de Javé, funcionando como um modelo ideal para a figura celeste. Para tanto, destacamos as semelhanças faciais perceptíveis na face de *Laocoonte* e no rosto de Deus (Figura 27).

Figura 26 - *Laocoonte* e seus filhos.



A representação de *Laocoonte* e seus filhos impressiona pela violência, pois o sacerdote tenta livrar seu corpo e de seus filhos da fúria das duas serpentes, ambas enviadas pelo deus Apolo. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Figura 27 - As faces do Criador.



Comparamos o rosto de Deus na primeira etapa da decoração sistina, durante a criação de Eva (acima, à esquerda), a face Dele durante a criação do homem (acima, à direita) e no afresco *Criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas* (abaixo, à esquerda), com os detalhes do rosto de *Laocoonte* (abaixo, à direita). Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Alguns textos mencionam que Michelangelo foi um dos primeiros artistas a visitar o local em que a peça de mármore foi encontrada. Ademais, depois que a escultura foi retirada ele fez vários estudos das personagens (BERBARA, 1997, p. 205). Em vista disso:

[...] as próprias obras do mestre indicam a força do impacto exercido pelo *Laocoonte* sobre o artista florentino, a ponto de Bernard Andreae sugerir que sua obra [de Michelangelo] possa ser dividida em antes e depois da descoberta do grupo (Andreae, 1989, p. 38). Não se trata de propor, naturalmente, uma súbita transformação estilística determinada pelo contato entre Buonarroti e o *Laocoonte* – mesmo em obras anteriores a 1506 como a Batalha dos Centauros, pode-se notar uma íntima afinidade entre ambos – mas certamente é lícito concluir que a visão do grupo ofereceu a Michelangelo a confirmação de suas próprias concepções artísticas (BERBARA, 1997, p. 207-208).

Laocoonte impressionou os artistas da geração de Michelangelo, tanto que foi tema de diversas cartas, poemas, entre outras manifestações culturais. Para mais, depois que foi descoberta, Júlio II rapidamente adquiriu a peça e expôs no *Cortile del Belvedere*. Tal ação ocorreu por diversos motivos, um deles condiz com a trajetória eclesiástica, pois desde o cardinalato aquele homem investiu tempo e recursos na compra e encomenda de pinturas e peças escultóricas. Baxandall (1991, p. 31) mencionou que no decorrer do século XV o mecenas passou a demonstrar opulência a partir da compra de obras de arte. Em vista disso, Júlio II e outros patronos, nos primeiros anos de 1500, levaram essa prática para outro nível. No caso do papa, isso ficou perceptível tanto pela aquisição e exposição de *Laocoonte* bem como pela encomenda do afresco sistino.

Somado a isso, há um aspecto aparentemente mais simples relacionado a aquisição da peça de *Laocoonte*, o prazer de fruir (BAXANDALL, 1991, p. 14). Contudo, a compra da escultura trazia outros ganhos para Júlio II, Burke mencionou que os patronos levavam em conta os padrões de gosto em voga no momento, ao passo que na renascença eram norteados pela beleza, naturalismo, riqueza, expressividade e habilidade (BURKE, 2010, p. 171-172). Assim, ter a posse de uma obra imbrincada por esses elementos aproximava ainda mais o mecenas da fama e do prestígio. Visto que, os sujeitos repetidamente elogiaram o grupo escultórico dada a beleza da peça, tanto que a sua exposição provocou o interesse de pessoas de diferentes regiões da península. A escultura atraiu a atenção de Michelangelo, pois identificamos que a essência dos traços repercutiu em algumas figuras que decoram a abóboda da capela, especialmente, na segunda etapa.

Em vista disso, depois de soprar o fôlego da vida, Deus surge na companhia de alguns *putti*. Ele veste uma túnica rósea que deixa marcada sua musculatura. Nessa linha de interpretação que adotamos, estamos retrocedendo na cronologia do Gênesis, logo o ato divino representado por

Michelangelo no nicho seguinte corresponde ao momento chamado como *A reunião das águas*, que aconteceu no terceiro dia¹³⁸. Logo, Deus avança com os braços levantados, seu tórax avantajado se destaca ao mesmo tempo em que denota a força física Dele (Figura 28).

Figura 28 - *A reunião das águas*.



Michelangelo ilustra o terceiro dia da criação, quando Deus, na companhia de uma pequena corte celeste, avançou criando os mares e os rios. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

¹³⁸ Deus disse: “Que as águas que estão debaixo do céu se juntem num só lugar, e apareça o chão seco”. E assim se fez. E Deus chamou ao chão seco de “terra”, e ao conjunto das águas “mar”. E Deus viu que era bom. Deus disse: “Que a terra produza relva, ervas que produzam semente, e árvores que dêem frutos sobre a terra, frutos que contenham semente, cada uma segundo a sua espécie”. E assim se fez. E a terra produziu relva, ervas que produzem semente, cada uma segundo a sua espécie, e árvores que dão fruto com a semente, cada uma segundo a sua espécie. E Deus viu que era bom. Houve uma tarde e uma manhã: foi o terceiro dia (Gn 1,14-19).

Para Vasari, “[...] na outra cena, quando separa as águas da terra em figuras belíssimas e agudas de engenho, dignas de nascerem tão somente das diviníssimas mãos de Michelangelo” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103). O artista não criou nenhum tipo de cenário, mas a dramatização criada pela personagem e sua pequena corte celeste criam uma atmosfera de expectativa. A posição das figuras passa ao observador uma sensação de que algo grandioso deve acontecer em instantes. Para mais, Doston oferece uma explicação para a simplificação da cena:

A razão para a ausência de peixes e pássaros na pintura de Michelangelo pode ser aquela sugerida por Herbert von Einem. Michelangelo, ele argumenta, “restringiu-se ao essencial e rejeitou quase inteiramente os aspectos não humanos de seus súditos. Sua única preocupação era com o ato da criação”¹³⁹ (EINEM, 1973 apud DOSTON, 1979, p. 238, tradução nossa).

A simplificação também é consequência da pressa do mecenas. Tanto que:

Colalucci [1990:III,120] esclarece que se trata da primeira vez que M. transfere o cartão com incisão, já que até então, com exceção da figura de Adão, o artista havia recorrido ao *spolvero*, isto é, à projeção de um pó de cor negra através das diminutas perfurações do cartão para demarcar os perfis das figuras na argamassa. Trata-se, segundo o autor, de um signo “da aceleração que M. imprime na execução dos afrescos da abóboda”. Segundo Bambach Cappel [1994:83], a técnica do *spolvero* foi utilizada em ao menos 301 jornadas, o que equivale a 52% do total de 582, sendo seu uso mais frequente na primeira metade da abóboda (cf. Mancinelli [1990:58]) (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 403).

Além da dificuldade de execução do projeto, a jornada reduzida acabou agindo em favor de Michelangelo, pois tornou o resultado ainda mais fabuloso, sobretudo depois que Vasari omitiu da narrativa o nome das figuras que auxiliaram o artista durante as etapas. O biógrafo faz diversos elogios à beleza das figuras e da qualidade da técnica do fresco, mas destaca a rapidez com que Michelangelo fez o afresco. Entretanto, Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 385) chamou a atenção para o tempo idealizado por Vasari e o tempo real, pois não foram 20, mas 54 meses de trabalho, ou seja, quatro anos e meio. O programa iconográfico foi executado entre maio de 1508 e outubro de 1512, isso se o parâmetro para o tempo passar a contar a partir da assinatura do contrato e a definitiva conclusão do afresco, no dia de Todos os Santos de 1512. Nos primeiros dias Deus fez coisas grandiosas, da mesma maneira que Vasari compreendeu que Michelangelo,

¹³⁹ “The reason for the absence of fish and birds in Michelangelo’s painting may be that suggested by Herbert von Einem. Michelangelo, he argues, ‘restricted himself to essentials and rejected almost entirely the non-human aspects of his subjects. His sole concern was with the act of creation’” (EINEM, 1973 apud DOSTON, 1979, p. 238).

ao seu modo, fez o mesmo, tanto pela intensidade do movimento das figuras quanto pela qualidade do trabalho.

Em seguida o artista representou o quarto dia¹⁴⁰, chamado *Criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas* (Figura 29). O arranjo se destaca pela repetição de Deus, pois ao lado direito do observador, Ele aparece colocando o sol e a lua em seus devidos lugares. Ao passo que, ao lado esquerdo do observador, Javé se afasta para abençoar as sementes que começam a germinar na terra. Michelangelo faz tal insinuação representando uma pequena brotação no canto inferior esquerdo do afresco. Podemos criar um comparativo entre as atividades dessa figura com as práticas renascentistas, pois os homens não se limitavam a uma única atividade. Logo, da mesma maneira que Deus fez grandes coisas em um mesmo dia, o homem de *virtù* alcançava grandes feitos a partir de diferentes ações.

Figura 29 - *Criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas*.

¹⁴⁰ Deus disse: “Que existam luzeiros no firmamento do céu, para separar o dia da noite e para marcar as festas, dias e anos; e sirvam de luzeiros no firmamento do céu para iluminar a terra”. E assim se fez. E Deus fez os dois grandes luzeiros: o luzeiro maior que regula o dia, o luzeiro menor para regular a noite, e as estrelas. Deus colocou no firmamento do céu para iluminar a terra, para regular o dia e a noite e para separar a luz das trevas. E Deus viu que era bom. Houve uma tarde e uma manhã: foi o quarto dia (Gn 1,14-19).



Deus aparece para criar o sol, a lua e o firmamento, depois se afasta para abençoar o que brota no solo, tais o quarto dia. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Sobre essa movimentação divina foi formulada a seguinte reflexão:

A dupla presença da figura do Criador na mesma cena, como em duas posições sucessivas de um mesmo voo coreográfico, reforça a percepção de um *continuum* cinético, sugerido já na passagem da primeira para a segunda criação. De fato, enquanto na primeira cena observa-se na figura divina, comprimida no quadro da composição, uma fase de sístole, de reconcentração em si mesma na torção de seu corpo e em seus braços que se fecham sob a pressão do caos e das trevas, na segunda, assiste-se a uma fase de diástole, de erupção da imagem de Deus para fora de si no gesto que explode em forma estelar, e que a projeta com máxima energia expansiva no espaço sideral criado. V. bem qualifica a figura de “terrível, em seu escorço de braços e pernas” (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 402).

Ainda sobre esse arranjo figurativo, o biógrafo de Michelangelo fez a seguinte descrição:

[...] tratou com belíssimo discernimento e engenho o ato pelo qual Deus cria o sol e a lua, quando, sustentado por muitos meninos, mostra-se, terrível, em seu escorço de braços e pernas. O mesmo fez na mesma cena quando, abençoada a Terra e criados os animais,

voando se vê naquela abóboda uma figura que escorça; e ao caminhares pela Capela, tal figura girará, posicionando-se em todos os ângulos (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103).

O recurso figurativo elaborado por Michelangelo explorou a noção de onipresença de Deus, logo se autoridade papal provinha da entrega das chaves de Jesus para o apóstolo Pedro, tal poder irradiou até a pessoa de Júlio II. Kai-Kee refletiu sobre as ausências do papa e destacou o importante papel desempenhado pela retórica nesse contexto. Para tanto, citamos:

Muita coisa dependia de Júlio. A cidade de Roma e, acima de tudo, a Cúria foram afetadas por cada movimento que ele fez. Quando Júlio estava longe de Roma, a vida comercial se acalmou e as ruas ficaram mais perigosas. Além disso, o bem-estar da cidade e da Cúria dependiam do sucesso dos empreendimentos do papa. E muito de sua eficácia dependia da crença de que ele era mais do que um simples mortal. Era, portanto, parte da meta dos oradores de construir o carisma do papa, transformando seu eu e suas ações em imagens com auras históricas, heroicas, mágicas e divinas¹⁴¹ (KAI-KEE, 1983, p. 189, tradução nossa).

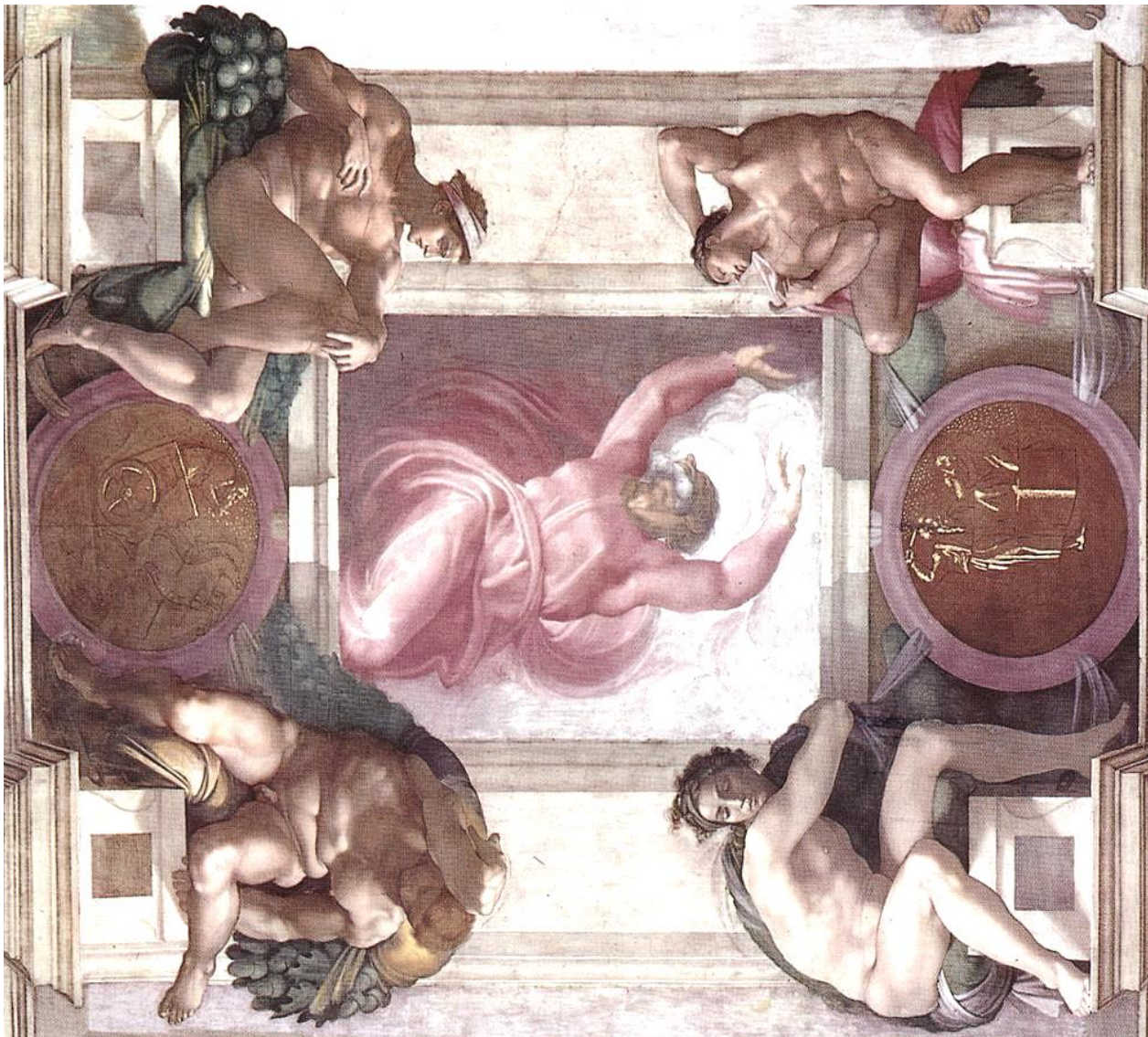
Logo, os mesmos homens que estavam envolvidos na criação dessa imagem juliana também eram comprometidos com o programa iconográfico, logo o recurso figurativo reforçou essa onipresença do papa através da figura de Javé. O último nicho corresponde ao primeiro ato divino. *Separação da luz e das trevas* (Figura 30) foi elaborado em um nicho menor. Deus veste o manto rosado, mas a sua musculatura fica perceptível. Ali, com os braços erguidos, Javé se movimenta em um cenário simples que oscila entre tons mais claros e tons mais escuros, conforme o relato bíblico¹⁴². Vasari dedicou poucas linhas para a descrição desse momento, “para mostrar ademais a perfeição da arte e a grandeza de Deus, Michelangelo o fez separando a luz das trevas, sustentando-se a majestade divina sobre si própria, os braços abertos, mostrando amor e artifício” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 103). A respeito da última palavra, o historiador da arte estadunidense Paul Barolsky fez uma reflexão pertinente. Em vista disso, citamos:

¹⁴¹ “So much did depend upon Julius. The city of Rome and, above all, the curia were affected by every move he made. When Julius was away from Rome, business life was stilled, the streets became more dangerous. Moreover, the welfare of city and curia depended upon the success of the pope’s ventures. And much of his effectiveness depended on the belief that he was more than a merely mortal. It was thus a part of the orators’ goal to build up the pope’s charisma, transforming his self and actions into images with historical, heroic, magical, and divine auras” (KAI-KEE, 1983, p. 189).

¹⁴² No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. E Deus separou a luz das trevas: à luz Deus chamou de “dia”, e às trevas chamou de “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: foi o primeiro dia (Gn 1,1-5).

[...] a palavra *artifizio* de Vasari foi traduzida por tradutores modernos de várias maneiras como “poder”, “poder criativo” e “energia criativa”, traduções que desviam nossa atenção do fato de que, uma vez que seu livro é sobre *artefici*, ou fabricantes de arte (de *ars* e *facere*), Vasari está aqui nos dizendo que Deus é, no “artifício” de Sua separação da luz e das trevas, *deus artifex!*¹⁴³ (BAROLSKY, 2003, p. 08, tradução nossa).

Figura 30 - *Separação da luz e das trevas.*



Deus avança pelo firmamento para separar a luz das trevas, Ele faz esse trabalho solitariamente. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

¹⁴³ “[...] Vasari’s word *artifizio* has been rendered by modern translators variously as ‘power,’ ‘creative power,’ and ‘creative energy,’ translations that draw our attention away from the fact that since his book is about *artefici*, or makers of art (from *ars* and *facere*), Vasari is here telling us that God is, in the ‘artifice’ of His separation of light and darkness, *deus artifex!*” (BAROLSKY, 2003, p. 08).

Observamos que Javé trabalha solitariamente criando o firmamento enquanto seu corpo se movimenta de maneira enérgica. Os gestos Dele remetem aos do grupo escultórico adquirido pelo papa (Figura 31). Identificamos que a configuração do tórax é idêntica, ao passo que os membros inferiores podem ser comparados, pois a posição da perna direita de Deus corresponde a postura da perna esquerda de *Laocoonte*. Ademais, o movimento dos braços de ambos se destaca pela força e intensidade. Além disso, o balanço dos tecidos que vestem Deus é tão orgânico quanto a agitação dos corpos das duas serpentes que picam os indivíduos representados em mármore.

Figura 31 - Deus vs. *Laocoonte*.



As semelhanças físicas bem como de postura entre Deus, no afresco sistino, e de *Laocoonte*, na peça escultórica.
 Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Aferimos que Michelangelo tomou *Laocoonte* como referência para a representação de Javé na abóboda sistina, copiando, assim sua forma física, os traços faciais e alguns movimentos. Ao passo que os responsáveis pela escolha dos temas representados no programa iconográfico

formularam tais arranjos a partir da compreensão do *Liber Concordiae*, escrito por Joaquim. Isso porque, Michelangelo não seguiu uma ordem cronológica quando pintou os primeiros atos divinos. O artista adotou a seguinte sequência: primeiro dia (*separação da luz e das trevas*), quarto dia (*criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas*), terceiro dia (*a reunião das águas*) e sexto dia (*criação do homem*). Sobre isso, Bull fez a seguinte ponderação:

Na *intelligentia allegorica*, Joachim vê a separação das águas no segundo dia como prefiguração da divisão “*inter domum iusti et domos peccatorum*” a ser efetuada pela arca de Noé e pela igreja cristã. Ele descreve como: “Um dos filhos de Noé, embora tivesse sido salvo fisicamente na arca, ainda assim permaneceu fora tanto mental quanto espiritualmente, ou seja, aquele a quem foi demonstrado que não participava da bênção de seu pai. E, de fato, a bênção eterna em si foi um firmamento sólido do qual Cam e todas as pessoas falsas foram separadas até os dias atuais”. Assim, ele foi capaz de ligar os eventos do segundo dia da criação com o pecado de Cam. Joachim conecta o terceiro dia não com o julgamento do mal, mas com a salvação dos justos. A separação da terra seca está ligada à salvação encontrada na arca e à formação de uma raça eleita a partir da descendência de Abraão. O povo escolhido também é simbolizado pela criação das plantas. Para Joachim então, os dias da criação apontavam para os eventos do Dilúvio. Em particular, ele viu analogias entre o segundo dia e o pecado de Cam, e entre o terceiro dia e a salvação na arca. No teto da Capela Sistina, a segunda cena representa o terceiro dia da criação, enquanto a oitava mostra a arca. A terceira cena representa o segundo dia da criação e a nona o pecado de Cam. O comentário de Joachim, portanto, faz conexões explícitas entre os eventos representados no segundo e terceiro painéis da sequência de criação e os painéis correspondentes da sequência de Noé¹⁴⁴ (BULL, 1988, p. 600, tradução nossa).

Em vista disso, a purificação do mundo se tornou o elemento mais forte para a compreensão do arranjo central. Para mais, no programa iconográfico os justos foram salvos durante o Dilúvio Universal, à medida que no início do século XVI, pelas ações de Júlio II, as regiões itálicas foram livradas do jugo da tirania e da ameaça dos exércitos estrangeiros. Para mais, a arca era uma alegoria da salvação e da justiça, ao passo que Igreja de Júlio II era uma representação dessas

¹⁴⁴ “*In the intelligentia allegorica Joachim sees the separation of the waters on the second day as prefiguring the division ‘inter domum iusti et domos peccatorum’ to be effected by Noah’s ark and the Christian church. He describes how: ‘One of Noah’s sons, although he had been saved physically in the ark yet remained outside both mentally and spiritually, namely he who was shown to have no share in his father’s blessing. And indeed the eternal blessing itself was a solid firmament from which Ham and all false people have been separated until the present day’.* Thus he was able to link the events of the second day of creation with the sin of Ham. Joachim connects the third day not with the judgment of evil but with the salvation of the just. The separation of dry land is linked to the salvation found in the ark and the formation of a chosen race from the seed of Abraham. The chosen people are also symbolised by the creation of the plants. For Joachim then, the days of creation pointed forward to the events of the Flood. In particular he saw analogies between the second day and the sin of Ham, and between the third day and the salvation in the ark. On the Sistine ceiling the second scene depicts the third day of creation while the eighth shows the ark. The third scene represents the second day of creation and the ninth the sin of Ham. Joachim’s commentary thus makes explicit connections between the events represented in the second and third panels of the creation sequence, and the corresponding panels of the Noachian sequence” (BULL, 1988, p. 600).

qualidades. Somado a isso, frisamos que o tema bíblico representado no centro da abóboda sistina era ordinário nas pinturas feitas tanto no decorrer do movimento renascentista italiano bem como durante a Idade Média. Joost-Gaugier escreveu que:

O assunto da Criação foi, no entanto, muito importante na Renascença. [...] O interesse medieval pela criação bíblica foi acompanhado por um conhecimento de como o céu e a terra surgiram, de forma prática, do Caos por meio da atuação do Um (Deus) como apresentado por Platão no diálogo *Timeu*¹⁴⁵ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 23, tradução nossa).

Logo, as nove cenas centrais seguem uma linha interpretativa baseada no ordenamento do caos, isso porque Deus aparece criando o mundo e suas criaturas para dar sentido a matéria dispersa. Tal ambição celeste encontrou paralelo no reinado de Júlio II, pois, a partir da autoridade temporal e espiritual, o papa buscou dar forma aos limites do Principado Eclesiástico. Isso porque, a Península Itálica estava mergulhada no caos e na instabilidade política, em função, por exemplo, do processo de inserção do papado nos assuntos europeus. Assim, da mesma maneira que Deus organizou o firmamento, preparou a terra, deu vida as criaturas e leis pelas quais elas deveriam seguir, Júlio II, por meio de suas ações marciais, buscou restaurar as fronteiras políticas e reestabelecer a legalidade.

Ademais, como um homem renascentista, Júlio II também aspirou alcançar a fama por meio das ações político-militares, tanto que tal conduta ecoou em um cenário político agitado. Ao escrever sobre a Península Itálica, Chastel destacou que desde a Antiguidade a região se manteve fragmentada, inclusive “até meados do século XV, as três cidades mais interessantes da Toscana, Pisa, Siena e Florença, vivem em concorrência tanto na arte como na política [...]” (CHASTEL, 1991, p. 03). Essa brevíssima ponderação mostra que a região sempre foi politicamente heterogênea e dividida em unidades políticas distintas, como, por exemplo, comunas, feudos, repúblicas, entre outras.

Na esteira dessa reflexão, Schmidt escreveu sobre a Península Itálica entre os últimos anos do século XV e os primeiros anos do papado juliano. Assim:

¹⁴⁵ “*The subject of the Creation was, however, a very important one in the Renaissance. [...] Medieval interest in the biblical creation had been accompanied by a knowledge of how heaven and earth arose, in a practical way, out of Chaos through the agency of the One (God) as presented by Plato in the dialogue Timaeus*” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 23).

Durante o pontificado de Alexandre VI, o mapa político da Itália mudou consideravelmente: as cidades-estado de Milão e Florença perderam influência, e poderes do exterior estavam envolvidos na Itália – principalmente por iniciativa de Giuliano della Rovere. Acima de tudo, a poderosa República de Veneza aproveitou a instabilidade política dos Estados papais na época da morte de Alexandre VI para incorporar partes da Romagna em seu próprio território. Esse movimento foi realizado sob o pretexto de agir contra um inimigo comum – Cesare Borgia, filho e comandante militar de Alexandre VI – mas Veneza não estava, no entanto, preparada para entregar as cidades e cidadelas conquistadas a Júlio II. Foi necessário forçar Cesare Borgia a desistir do território que ele ainda controlava, a fim de roubar Veneza do pretexto para sua ação. Através de uma aliança entre Júlio II, França, o Sacro Império Romano da Nação Alemã e Borgonha, a República de São Marcos foi então obrigada a render um grande número de cidadelas. Com essas medidas, Júlio II já havia atingido objetivos políticos essenciais nos dois primeiros anos de seu pontificado. A integridade territorial dos Estados papais havia sido amplamente restaurada, Cesare Borgia confinado a Nápoles e, como barganha, os parentes incômodos da família Riario relegados à margem política¹⁴⁶ (SCHMIDT, 2013, p. 16, tradução nossa).

Diante desse cenário conturbado, a prática de uma *vita activa* era essencial para restaurar a justiça por todo o território itálico, assim como Deus fez no Gênesis. Pois, quando as leis deixaram de ser cumpridas aconteceu o Dilúvio Universal, esse evento serviu para salvar os honestos e condenar os corruptos, ou seja, Javé agiu para restaurar a ordem. Ao passo que, uma região acometida por instabilidades e conflitos, como a península durante o movimento renascentista, exigia que os sujeitos agissem, ao mesmo tempo em que tal questão não ficou restrita aos leigos.

O historiador estadunidense Eugene Franklin Rice trouxe para sua reflexão uma ponderação do homem de letras e estadista francês Guillaume Du Vair (1556-1621), pois segundo esse, os Padres da Igreja não hesitaram em abandonar a solidão em momentos de necessidade, ao passo que a *vita contemplativa* era uma recompensa pelos trabalhos realizados na *vita activa* (RICE, 2019, p. 71). A manutenção da ordem e da justiça exigiu que os eclesiásticos também atuassem no mundo, a partir do exercício do poder temporal. Em vista disso, por exemplo, “as inclinações pacíficas tiveram de ser rejeitadas para preservar os direitos e a dignidade da Santa Sé na Itália e para

¹⁴⁶ “During Alexander VI’s pontificate, the political map of Italy had changed considerably: the city-states of Milan and Florence had lost influence, and powers from abroad were involved in Italy – not least of all at the instigation of Giuliano della Rovere. Above all the mighty Republic of Venice took advantage of the political instability of the Papal States at the time of Alexander VI’s death to incorporate parts of the Romagna into its own territory. This move was carried out under the pretext of taking action against a common enemy – Cesare Borgia, the son and military commander of Alexander VI – but Venice was nevertheless not prepared to turn the conquered cities and citadels over to Julius II. It proved necessary to force Cesare Borgia to give up the territory he still controlled in order to rob Venice of the pretext for its action. Through an alliance between Julius II, France, the Holy Roman Empire of the German Nation and Burgundy, the Republic of Saint Mark was then prevailed upon to surrender a large number of citadels. With these measures, Julius II had already attained essential political goals in the first two years of his pontificate. The territorial integrity of the Papal States had been largely restored, Cesare Borgia confined to Naples and, into the bargain, the bothersome relatives from the Riario family relegated to the political sidelines” (SCHMIDT, 2013, p. 16).

proteger a Itália e a cristandade da ameaça contínua de expansão otomana”¹⁴⁷ (CHAMBERS, 2006, p. 77, tradução nossa).

No documento vasariano há uma menção aos frutos gerados pelas ações de Júlio II durante o período em que vestiu a mitra papal. Isso ocorreu tanto pela aposta roversca nas habilidades de Michelangelo quanto pelo ambiente político que o bispo de Cristo construiu para a região.

Todo homem que na pintura souber discernir a beleza das figuras ficará assombrado com a perfeição dos escorços e a estupenda rotundidade dos contornos, graciosos e esguios, torneados com a bela proporção que se vê nos belos nus. Para mostrar os extremos e a perfeição da arte, Michelangelo representou-os em todas as idades, assim como em expressões e formas diversas, tanto nas feições como nas compleições, na esbeltez ou robustez dos membros, como se pode ainda perceber nas belíssimas posturas que tais nus variadamente adotam, sentando-se, girando e sustentando festões de folhas de carvalho e guirlandas, *alusivas às armas e insígnias do papa Júlio II, como a denotar que seu pontificado correspondia à Idade de Ouro, pois a Itália não se encontrava entre as atribulações e misérias que sobreviriam depois* (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 102-103, grifo nosso).

Além dos fartos elogios a pintura da abóboda sistina, nas últimas linhas desse excerto Vasari fez menção a “Idade de Ouro” que teria ocorrido durante o reinado de Júlio II. Isso porque, esse papa soube lidar com os caprichos da Fortuna para restaurar a ordem abalada pelas próprias iniciativas. Segundo Skinner (1996, p. 160), a Liga de Cambrai foi formada para equilibrar a balança política com Veneza, porque na virada do século XV gozava de uma robusta independência e estabilidade. Logo, com o apoio dos franceses, foi infligida aos venezianos uma dura derrota em Agnadello, durante o ano de 1509, entretanto o resultado foi mais vantajoso para as ambições de Luís XII que retomou o controle de Milão.

Quando Júlio II tentou conter a ambição dos seus aliados, sofreu um duro golpe. Isso porque, ainda em 1511 foi deflagrado o *conciliabulum* de Pisa, tal episódio foi protagonizado por um grupo de cardeais descontentes com o governo juliano. Esses homens eram apoiados pelos franceses e também pelos florentinos, que naquele momento eram assediados pelos exércitos papais, tanto que tentaram propor ao monarca francês que o sínodo não fosse feito em Pisa (SKINNER, 1996, p. 163-164). Durante aquele ano o papa ainda ficou um período de tempo enfermo e precisou lidar com algumas insurreições romanas. Em vista disso, somente no decurso de 1512 Júlio II conseguiu formar a Liga Santa e convocar o V Concílio de Latrão. O papa agiu

¹⁴⁷ “[...] *pacific inclinations had to be overruled in order to preserve the rights and dignity of the Holy See in Italy and to protect Italy and Christendom from the continuing threat of Ottoman expansion*” (CHAMBERS, 2006, p. 77).

diante das adversidades que se acumulavam. Kai-Kee (1983, p. 187) mencionou que questões de ordem política se transformaram em assuntos de ordem religiosa durante o reinado de Júlio II. Em vista disso, entre outros frutos, tais ações repercutiram em um contundente discurso político elaborado por seus apoiadores.

A Liga Santa tinha a intensão de livrar a península dos “bárbaros e hereges”, atacando, assim, diretamente os franceses. Sobre esse episódio, Kai-Kee (1983, p. 188) resgatou como o bispo de Isérnia, Máximo Corvino, celebrou a aliança feita por Júlio II como um ato corajoso, uma luta por Jesus, pelo próprio vicário de Cristo, pela Igreja e pela república cristã. Enquanto Júlio II abria os trabalhos do quinto concílio, o que havia sido convocado pelos seus antagonistas ruía de forma derradeira. Egídio de Viterbo, um dos oradores presentes na abertura, a partir de uma metáfora, se regozija pela conduta adotada pelo papa. Ele compara o momento com a situação vivida por um barqueiro que é tragado por uma terrível tempestade, na ocasião o homem clama por Deus-Pai e rapidamente é atendido, assim imbuído pelo poder divino a turbulência foi aplacada e o barco foi guiado serenamente até o porto (KAI-KEE, 1983, p. 188). Kai-Kee pondera a partir da fala dos contemporâneos de Júlio II, que “os sentimentos de admiração, gratidão e louvor dos oradores foram resumidos na encarnação de Júlio como representante da ordem política e religiosa do mundo”¹⁴⁸ (KAI-KEE, 1983, p. 188, tradução nossa).

Em 1512 também foi concluída a decoração da abóboda sistina, sobre isso Burke fez a seguinte reflexão, “a defesa visual do Papado introduziu a questão da propaganda política, pelo menos no sentido vago de imagens e textos que glorificam e justificam um determinado regime, se não no sentido mais preciso de recomendar uma política determinada” (BURKE, 2010, p. 156). Percebemos que mensagem do afresco coincide com o bom momento vivido por Júlio II ao longo daquele ano, pois suas ações espirituais e temporais ecoam nas cenas sistinas, posto que em ambos há exemplos de como a justiça e a ordem foram restaurados a partir da ação.

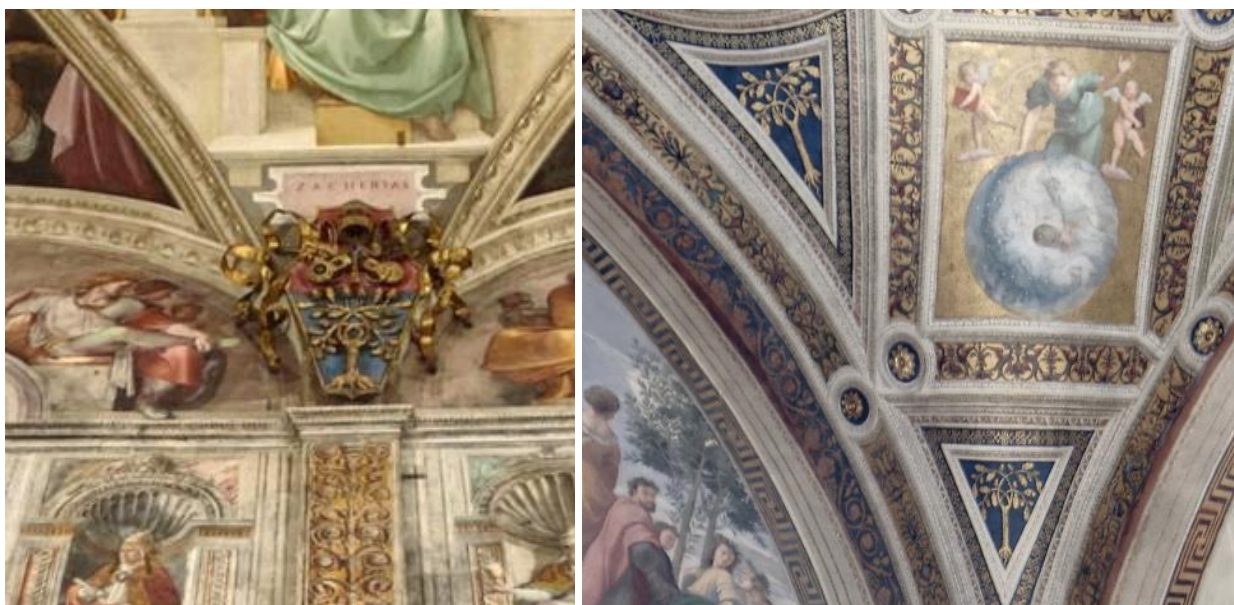
Tais situações contribuíram para qualificar a primeira década de 1500 como a Idade de Ouro, isso porque no decorrer de 1527 a cidade romana e o papado sofreram um duro golpe. O avanço das tropas imperiais causou uma onda de devastação e de violência, atingindo diretamente o prestígio papal e ferindo a moral dos romanos. Durante o episódio, conhecido como Saque de Roma, “a basílica de São Pedro e a capela Sistina foram transformadas em estábulos” (DUFFY,

¹⁴⁸ “The orators’ sentiments of admiration, gratitude, and praise were summed up in the embodiment of Julius as the representative of the political and religious order of the world” (KAI-KEE, 1983, p. 188)

1998, p. 158). Dessa maneira, por ter escrito o livro em meados do século XVI, Vasari pôde, durante a sua narrativa, atribuir valores distintos para os eventos que ocorreram nas primeiras décadas daquele século. Isso posto, avançamos.

Compreendemos que os elementos carregados pelos *ignudi* no afresco sistino estão ligados a casa Della Rovere, mas tal atributo também balizou o propósito da decoração. Vasari indicou que as figuras angélicas manejam festões de folhas de carvalho e guirlandas, alguns carregam feixes de bolotas produzidos pela árvore. Sabemos que esse item fazia parte do brasão da casa dos Della Rovere¹⁴⁹ (Figura 32). Marques também discutiu a presença desse elemento no afresco, segundo ele, “as guirlandas de folhas de carvalho que coroam as cabeças dos *Ignudi* referem-se a Júlio II, isto é, a Giuliano Della Rovere, já que em italiano a palavra *rovere*, do latim *roburor*, designa uma variedade de *quercia*, carvalho” (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 396).

Figura 32 - O Brasão da família Della Rovere.



Observamos que brasão da família Della Rovere aparece como um elemento decorativo tanto no teto da Capela Sistina bem como integrado a ornamentação das paredes da *Stanze della Segnatura*. Fonte: (Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

¹⁴⁹ A árvore de carvalho sobre um fundo azul passou a ser usada como símbolo dessa família itálica, sobretudo, depois da eleição papal de Francesco Della Rovere, em 1471. Em vista disso, por exemplo, identificamos a insígnia nas cortinas representadas a primeira faixa ornamental das paredes da Capela Sistina. Ademais, Joost-Gaugier (1996, p. 22) apontou que o emblema estilizado foi encontrado em moedas cunhadas durante o reinado sistino. Além disso, tal atributo também foi encontrado na decoração da sepultura de alguns membros dessa linhagem, entre eles, Cristoforo Della Rovere, que morreu em 1478, e Gerolamo Basso Della Rovere (1434-1507).

Contudo, mais que um elemento de identificação da casa Della Rovere podemos fazer outra leitura sobre esses atributos. Joost-Gaugier mencionou que os *ignudi* não são somente seres celestiais que seguram guirlandas, isso porque eles ocupam uma posição privilegiada no programa iconográfico (Figura 33). Para mais, além de um atributo da família Della Rovere, o carvalho era associado ao exercício da justiça. Sobre isso, aquela historiadora escreveu que:

A associação do carvalho com a Justiça teria sido evidente para qualquer pessoa instruída, pois Hesíodo havia insistido nas *Obras e Dias* que o galho do carvalho repleto de bolotas é um símbolo da terra que floresce em tempos de Justiça. Este símbolo foi compartilhado com Zeus, o doador da Justiça, que cuidou da raça dourada dos homens mortais que nasceram durante seu reinado. Ao traçar a história de Roma, Virgílio se lembrou do carvalho que alimentou o homem pela primeira vez durante a Idade de Ouro e nos lembrou que Saturno deu a primeira lei nessa época - que era a paz. Foi em um vale de carvalhos que Vênus presenteou Enéias com as armas magníficas que permitiriam que ele derrotasse Turno e conquistasse a Justiça para Roma¹⁵⁰ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 27-28, tradução nossa).

Figura 33 - Os vinte *ignudi*.



Destacamos a localização dos vinte *ignudi* no afresco sistino. Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

¹⁵⁰ “The association of the oak with Justice would have been apparent to any educated person, for Hesiod had insisted in the *Works and Days* that the oak branch brimming with acorns is a symbol of the earth that flourishes in times of Justice. This symbol was shared with Zeus, the giver of Justice, who watched over the golden race of mortal men who were born during his reign. In tracing the history of Rome, Virgil remembered the oak tree that had first nourished man during the Golden Age and he reminded us that Saturn gave the first law at this time - which was Peace. It was in an oak vale that Venus presented Aeneas with the magnificent arms that would enable him to put down Turnus and achieve Justice for Rome” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 27-28).

O carvalho representa algo presente ao longo de todo arranjo sistino, a prática da justiça. Observamos isso quando interpretamos que Cam não agiu de maneira correta diante da situação vulnerável de Noé, ao passo que por tal atitude ele foi condenado. O Dilúvio Universal salvou a família do patriarca, mas acabou condenando o restante dos homens, mulheres e crianças pelo comportamento corrupto, devasso e injusto. Adão e Eva não respeitaram as ordens de Javé e por isso foram expulsos do jardim. Isso posto, Michelangelo representou passagens bíblicas que mostram ocasiões em que as leis foram rompidas pelas criaturas, ao passo que também observamos, na abóboda sistina, quais foram as intervenções para que a justiça fosse reestabelecida. Para mais, Joost-Gaugier fez a seguinte interpretação:

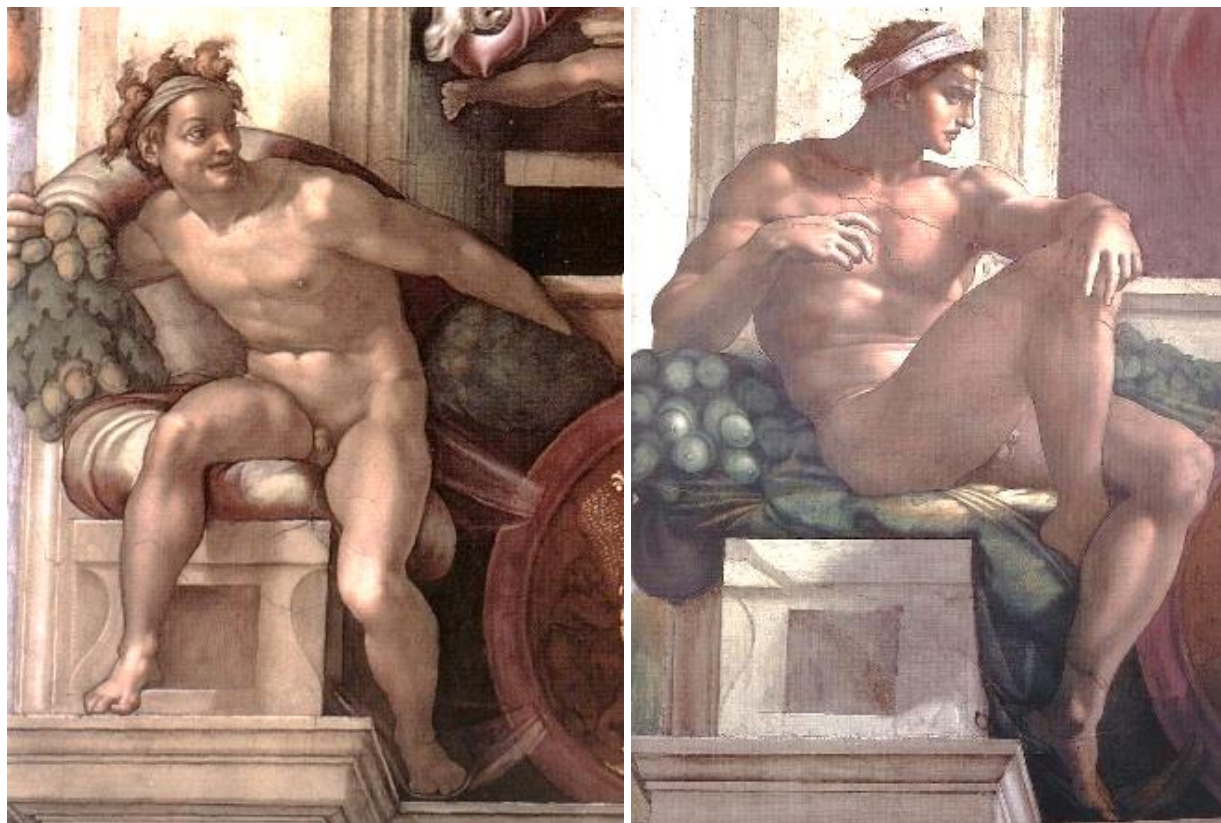
Se a hipótese de que os *ignudi* representam a Idade de Ouro do homem e a Justiça do Deus primordial estiver correta, isso sugeriria que eles desempenham um papel importante e primário no desenvolvimento do tema do Teto conforme seus atributos e localização sugerem. A noção de que apenas as cenas históricas são primárias pode então ser modificada para sugerir que os seguintes assuntos gerais foram incluídos no esquema geral temático: A Idade de Ouro do homem quando o homem vivia feliz e em um estado de juventude eterna de acordo com sua aliança com seu Deus primordial, que criou o Cosmos, que funciona de acordo com um sistema de ordem; a Queda do Homem, que subsequentemente descobriu a ganância e o pecado e exigiu punição pela Lei de Deus; o Grande Dilúvio, que veio porque o homem se tornou depravado e exigiu um castigo mais sério; o surgimento de Noé como o homem “justo” que foi escolhido por Deus para ser o primeiro salvador do homem. Portanto, Deus fez o firmamento, Deus fez o homem, o homem era intrinsecamente bom (na Idade de Ouro e no Jardim do Éden) até ele desobedeceu à Lei de Deus e criou o pecado, o que ocasionou o Grande Dilúvio e a regeneração da humanidade e a necessidade de um Redentor¹⁵¹ (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 28-29, tradução nossa).

Tanto para Michelangelo quanto para os contemporâneos dele, os *ignudi* representavam os anjos (DOSTON, 1979, p. 230), além disso elas davam unidade e coerência para o arranjo sistino (Figura 34). No dicionário organizado pelo escritor francês Alain Gheerbrant conjuntamente com o filósofo francês Jean Chevalier há um verbete sobre o carvalho, elemento manejado pelos *ignudi*.

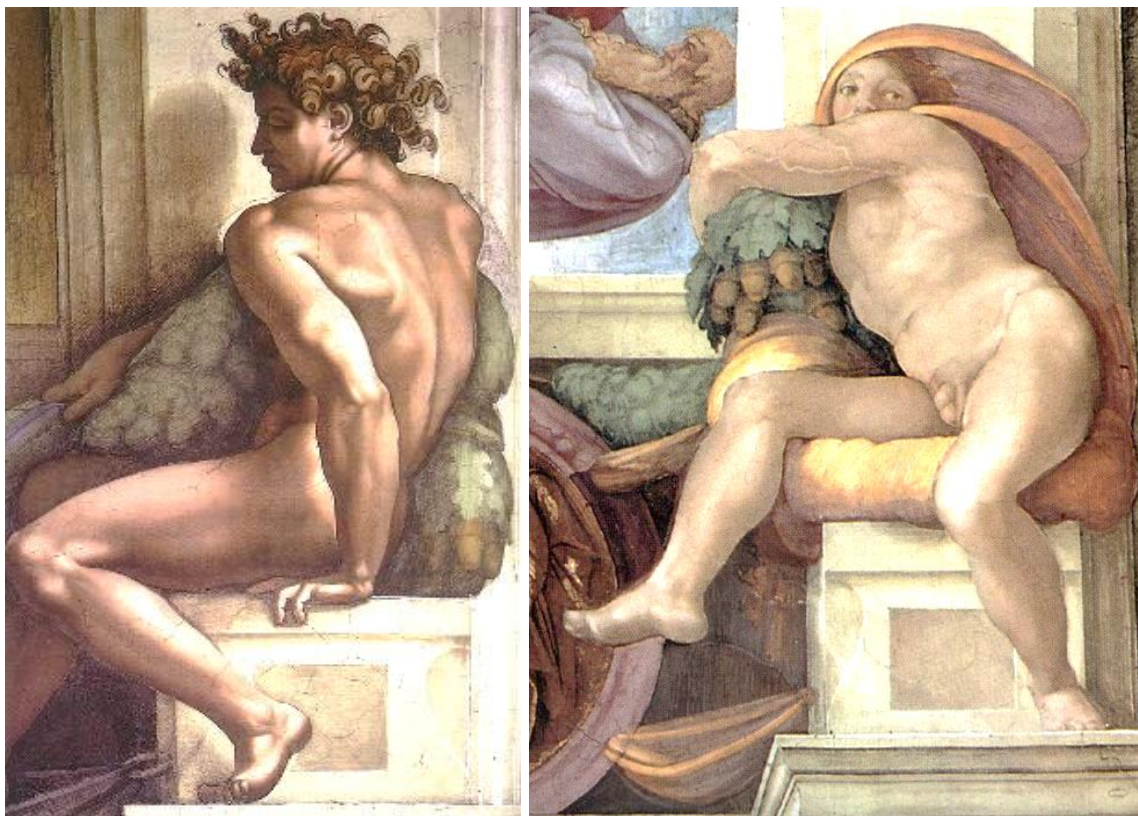
¹⁵¹ “If the hypothesis that the *ignudi* represent the Golden Age of man and the Justice of the primordial God is correct, this would suggest that they perform an important, and primary, role in the development of the theme of the Ceiling as their attributes and location suggest. The notion that the historical scenes alone are primary may there forebe modified to suggest that the following general subjects were included in the over all thematic layout: The Golden Age of man when man lived happily and in a state of eternal youth according to his covenant with his primordial God, who had created the Cosmos which functions according to a system of order; the Fall of Man, who subsequently had discovered greed and sin and required punishment by the Law of God; the Great Flood, which came because man had become depraved and required a more serious punishment; the emergence of Noah as the ‘just’ man who was chosen by God to be the first savior of man. There for e God made the firmament, God made man, man was intrinsically good (in the Golden Age and in the Garden of Eden) until he disobeyed the Law of God and created sin. This occasioned the Great Flood and the regeneration of mankind and the need for a Redeemer” (JOOST-GAUGIER, 1996, p. 28-29).

A partir do texto explicativo compreendemos quais eram seus significados. À vista disso, aquela árvore estava relacionada ao aspecto de majestade, além de ser sinônimo de força (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 195). Não obstante, “o carvalho é, por excelência, a figura da árvore ou do *eixo do mundo*, tanto entre os celtas quanto na Grécia” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 195). Somado a isso, o carvalho desempenhou outro papel, o de comunicador entre o céu e a terra, uma vez que Abraão recebeu aos pés de um carvalho as revelações de Jeová¹⁵² (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 195).

Figura 34 - Os *ignudi* e as guirlandas com folhas e bolotas de carvalho.



¹⁵² “Abraão atravessou a terra até o lugar santo de Siquém, no Carvalho de Moré. Nesse tempo, os cananeus habitavam essa terra. Javé apareceu a Abraão e lhe disse: ‘Eu darei esta terra à sua descendência’. Abraão construiu aí um altar a Javé, que lhe havia aparecido” (Gn 12,6-7). Em outro trecho do livro do Gênesis a árvore de carvalho serve aos homens como um abrigo contra os ídolos, para tanto citamos o excerto, “Então Jacó disse à sua família e a todos os que estavam com ele: ‘Joguem fora os deuses estrangeiros que estão no meio de vocês, purifiquem-se e troquem de roupa. Vamos subir a Betel, onde farei um altar ao Deus que me ouviu no perigo e me acompanhou em minha viagem’. Eles entregaram a Jacó todos os deuses estrangeiros que possuíam, e os anéis que traziam nas orelhas. E Jacó enterrou tudo debaixo do carvalho que está junto a Siquém” (Gn 35,2-4).



Aqui destacamos os corpos de alguns *ignudi* e como eles se posicionam enquanto seguram as guirlandas com folhas e bolotas de carvalho. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Os *ignudi* representados na segunda fase do afresco sistino são mais dinâmicos e os corpos são mais desenvolvidos anatomicamente. Sobre isso, Marques escreveu:

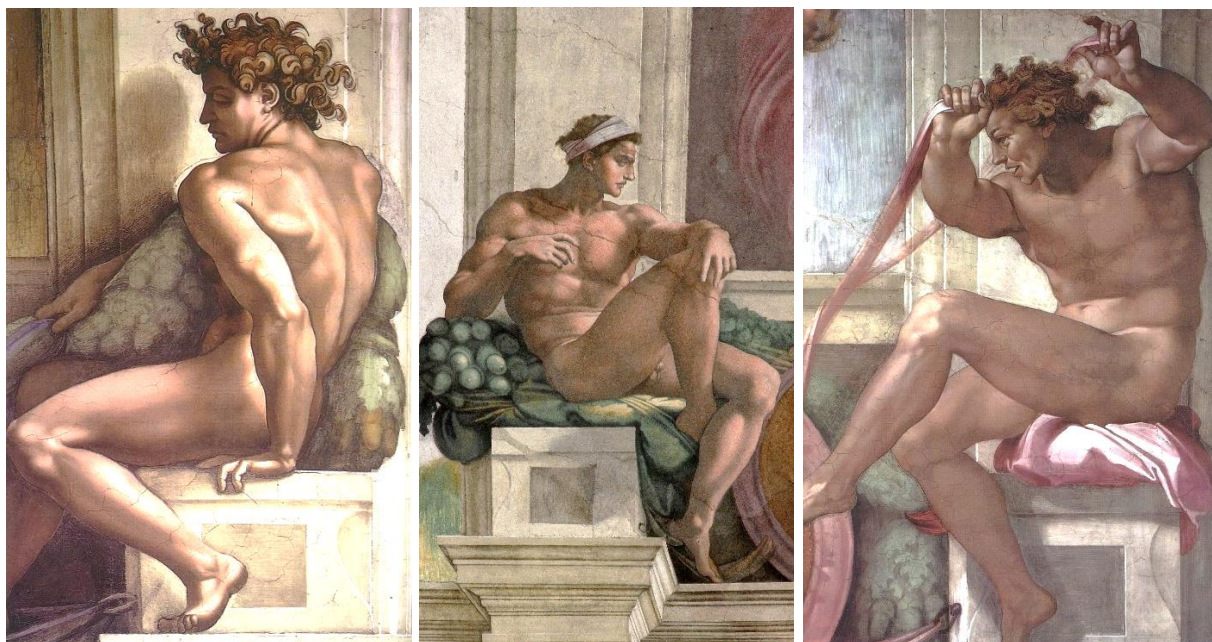
É notável a mutação estilística desses pares de nus, que evoluem para uma escala muito mais monumental, mas também em direção a uma maior liberdade pictórica, notadamente no que se refere à riqueza de modulações de claro-escuro. Essa maior liberdade pictórica reflete-se nas posições progressivamente mais abertas ou estelares dos Nus, sempre menos condicionadas pela “memória do bloco”, própria de M. escultor (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 396).

Além do entendimento, por parte do artista, que o afresco sistino não era uma extensão dos blocos de mármore, identificamos nessas figuras angélicas os mesmos traços dramáticos encenados pelos filhos de *Laocoonte* (Figura 35). Chamou a nossa atenção o movimento dos pés tanto das crianças bem como dos homens desnudos, sendo esse, a nosso ver, um elemento de conexão entre as obras. Percebemos que o sacerdote serviu como referência para a representação de Javé, ao mesmo tempo em que os meninos impactaram o modo como os *ignudi* foram pintados. Sobre isso, Barbara escreveu o seguinte:

[...] a utilização do exemplum *laocoontiano* por parte de Michelangelo no teto da Capela Sixtina vem sendo notada pela crítica nos assim chamados *ignudi*, i.e., os vinte jovens pintados em tons de carne que bordeiam cinco das nove cenas do gêneses. Ainda que pelas poses, pelo movimento, pelo vigor, pela potência anatômica, os *ignudi* em sua totalidade revelem a inspiração laocoontiana, há alguns jovens que mais claramente chamam a atenção para esta relação: aqueles que se encontram sobre o profeta Isaias, e aquele à direita do profeta Jeremias. Neles, a referência ao grupo escultórico manifesta-se especialmente na determinação da pose pela função de carregar as guirlandas, as quais poderiam corresponder as serpentes do *Laocoonte* em todo o seu poder coercitivo (BERBARA, 1997, p. 209-210).

Figura 35 - Os filhos de *Laocoonte* e os *ignudi*.





Careação entre os filhos de *Laocoonte* e a representação dos *ignudi*, um da primeira fase e dois da segunda etapa decorativa, respectivamente. Fonte: (Wikipedia - <https://es.m.wikipedia.org> e Web Gallery Art - <https://www.wga.hu>)

O historiador ítalo-britânico Roberto Weiss (1965, p. 172-173) analisou diversas medalhas e moedas que foram fundidas durante o reinado juliano. Algumas peças, por exemplo, foram cunhadas para celebrar a figura de Júlio II como o restaurador da paz, da fé e da justiça. Logo, a prática da justiça era notória pelos elementos iconográficos, mas também pelas atitudes do papa roversco. Tanto que, Shaw fez a seguinte análise a partir dos documentos:

Júlio se preocupava com a lei e a ordem em Roma desde o início de seu pontificado. Suas medidas para melhorar o policiamento parecem ter surtido certo efeito, mas Roma ainda estava longe de uma cidade pacífica. O *Palazzo dei Tribunali* teria sido um símbolo do poder e autoridade da lei, projetado na tradição dos palácios-fortalezas dos cardeais do século XV em Roma, com quatro torres de canto defensivas e uma quinta torre, um campanário central, simbolizando a natureza pública do edifício. Segurança, bem público e utilidade foram as características do esquema que impressionou pelo menos um contemporâneo, Francesco Albertini, escrevendo em 1510¹⁵³ (SHAW, 2005, p. 53, tradução nossa).

¹⁵³ “Julius had had a concern for law and order in Rome from the beginning of his pontificate. His measures for better policing seem to have had some effect, but Rome was still afar from peaceful city. The *Palazzo dei Tribunali* would have been a symbol of the power and authority of the law, designed in the tradition of fifteenth century cardinals’ palace-fortresses in Rome, with four defensive corner towers and a fifth tower, a central campanile, symbolizing the public nature of the building. Safety, public commodity and utility were the features of the scheme that struck at least one contemporary, Francesco Albertini, writing in 1510” (SHAW, 2005, p. 53).

Por fim, o carvalho podia assumir ainda outro sentido, o de interlocutor entre o céu e a terra. À vista disso, esse aspecto dialogava diretamente com as representações dos profetas do Antigo Testamento e as sibilas localizadas nos flancos do afresco sistino (Figura 36). Michelangelo criou nichos para cada figura, além de incluir pequenas plaquetas embaixo de cada trono indicando qual figura havia sido representada. Tal recurso com certeza auxilia na interpretação da fonte uma vez que não haveriam atributos suficientes para a identificação das personagens. Esses homens e mulheres, organizados de maneira intercalada, são acompanhados por belos e gorduchos *putti*. Percebemos que em algumas situações esses anjos interagem com os profetas e as sibilas (Figura 37).

Figura 36 - Os intermediários entre Deus e os homens e as mulheres.



Localização dos sete profetas e das cinco sibilas no afresco sistino. Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://m.museivaticani.va/>)

Figura 37 - Os profetas e as sibilas.



A sibila Délfica, o profeta Isaías, a sibila de Cumas, o profeta Daniel e a sibila Líbica, respectivamente. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)



O profeta Joel, a sibila Eritreia, o profeta Ezequiel, a sibila Pérsica e o profeta Jeremias, respectivamente. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)



O profeta Zacarias e o profeta Jonas, respectivamente. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/>)

Michelangelo representou alguns personagens em posição reflexiva. Contudo, observamos que alguns homens e algumas mulheres abrem livros ou estão absortos pela leitura de um pergaminho, tais atributos são reconhecidos como símbolos da sabedoria (HALL, 1995, p. 57). Segundo alguns textos, as mensagens tanto das sibilas bem como dos profetas, geralmente, eram obtidas a partir de revelações ou interpretações dos fenômenos naturais (trovões, tempestades de areia, chuvas, raios, entre outros). Somado a isso, algumas dessas figuras viviam em oráculos e se limitavam a responder quando eram questionadas.

Ademais, fazemos uma observação técnica, pois elas se destacam pelo realismo, fruto direto do uso do recurso *trompe l'oeil* (*tromper*, “enganar”; *l'oeil*, “o olho”) (Figura 38). Tal artifício garantiu mais fidedignidade aos corpos masculinos e femininos, sobretudo pelo bom uso do escoreço e o domínio da anatomia humana por parte do artista. Identificamos que há um salto qualitativo entre a primeira etapa em relação as representações da segunda fase, atribuímos isso ao aperfeiçoamento da técnica do fresco e desprendimento dos cinzéis.

Figura 38 - A estética da primeira e da segunda fase decorativa.



Representação do profeta Isaías, executado na primeira etapa decorativa (à esquerda), e a representação da sibila Líbica, feita na segunda fase (à direita). Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu/> e Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

Sobre essas figuras proféticas, Vasari escreveu que:

[...] como tomado de ânimo pelas coisas já realizadas, Michelangelo ressurgiu e demonstrou-se muito maior nas cinco Sibilas e nos sete Profetas, cada um com suas mais de cinco braças de altura. Pois em todos há posturas várias e beleza de drapeados e variedade de vestir-se, tudo, em suma, com invenção e juízo miraculoso, de modo que parecem divinos aos que lhes distinguem os afetos (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 104).

Michelangelo representou sete homens e cinco mulheres. Bull ponderou que a escolha tinha raízes, mais uma vez, na obra de Joaquim. Logo:

De acordo com o simbolismo de Joachim, que a esse respeito parece ser único na numerologia medieval, o doze se divide naturalmente em um cinco e um sete - o sete tornando manifesto o que está oculto no cinco. É um padrão que poderia ser facilmente aplicado às sibilas que representavam a revelação parcial dada ao mundo gentio e aos profetas que eram responsáveis pela revelação mais completa dada aos judeus. No teto, cada história é flanqueada por um profeta ou sibila em um trono ou por um par de ancestrais nos tímpanos. A prática de associar pares de personagens do Antigo Testamento a eventos específicos é bem ilustrada pelo *pavimentum figura* o *Liber Concordiae*, no qual pares de nomes estão associados aos sete selos. Cinco dos nomes no diagrama de Joachim

também são usados para ancestrais ou profetas adjacentes às histórias no teto¹⁵⁴ (BULL, 1988, p. 602, tradução nossa).

Bull ponderou que há diversos paralelos entre a obra *Liber Concordiae* e a organização das personagens representadas no afresco sistino. Logo, acreditamos que algumas ideias de Joaquim venceram os séculos e foram estudadas pelos homens da corte juliana. Ademais, tais interpretações se tornaram referência para a elaboração do programa iconográfico. Marques também explorou qual era o sentido para a representação dos sete profetas.

A seleção na Capela Sistina de 7 Profetas foi objeto de diversas interpretações, assim como o foi a ordem, não cronológica, em que se sucedem. Para Justi [1900:76], a presença dos dois Profetas menores, Joel e Zacarias (o terceiro Profeta menor, Jonas, ali comparece graças às suas correspondências simbólicas com o ciclo cristológico), justificar-se-ia pelo fato de aludirem a eventos históricos contemporâneos que ecoariam suas profecias: as invasões francesas e a reconstrução de São Pedro (*apud* Barocchi). Para Wind [1965:49], os sete Profetas simbolizam os sete dons do Espírito Santo. Tolnay, como dito acima, aí discerne um *crescendo* e um *decrecendo* dos graus de revelação dos Profetas e das Sibilas, respectivamente, enquanto são inúmeras as relações teológicas entre as 12 figuras e as cenas circundantes, na interpretação de Hartt. Para Doston [1979:223], enfim, o critério de tal seleção obedeceria ao significado místico de seus nomes, em relação com os das Sibilas adjacentes (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 416).

Na esteira dessa discussão, frisamos que sibila é uma palavra de origem grego-romana e significa profetisa (LURKER, 2003, p. 646). Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 411) destacou que elas são “sacerdotisas legendárias de Apolo, as Sibilas são possivelmente personificações femininas da ciência divinatória oriental, possivelmente persa, que se difundem pela Grécia a partir do século V a.C.”. Segundo alguns verbetes, essas personagens femininas habitavam os oráculos e tinham como característica principal a condição ou dom sobrenatural de comunicar com o divino, do qual recebiam mensagens e revelações. “As sibilas foram até consideradas como *emanações da sabedoria divina*, tão velhas quanto o mundo e depositárias da revelação primitiva; a este título, seriam um símbolo da revelação” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 832). Além disso, algumas das sibilas representadas por Michelangelo

¹⁵⁴ “According to Joachim's symbolism, which in this respect appears to be unique in medieval numerology, twelve divides naturally into a five and a seven - the seven making manifest what is concealed in the five. It is a pattern which could easily be applied to the sibyls who represented the partial revelation given to the Gentile world, and the prophets who were responsible for the fuller revelation given to the Jews. On the ceiling each history is flanked either by a prophet or sibyl on a throne or by a pair of ancestors in the spandrels. The practice of associating pairs of Old Testament characters with particular events is well-illustrated by the pavementum figura in the *Liber Concordiae*, in which pairs of names are associated with the seven seals. Five of the names in Joachim's diagram are also used for ancestors or prophets adjacent to the histories in the ceiling” (BULL, 1988, p. 602).

mencionaram, durante suas previsões, que o Messias estava chegando. Ademais, se elas eram “tão velhas quanto o mundo” fazia sentido essas mulheres flanquearem as cenas sobre a criação do mundo, uma vez que testemunharam todas as vezes que as ordens, os costumes e as leis não foram levados a cabo.

Michelangelo também representou sete profetas. Esses sujeitos eram descritos como os que falavam aos homens em lugar de uma divindade (LURKER, 2003, p. 566). Sabemos que os profetas também agiam como anunciadores das vontades celestes e as falas deles eram repletas de símbolos (LURKER, 2003, p. 566). Ademais, alguns podiam ser reconhecidos por seus atributos, por exemplo, o profeta Joel era representado com uma vara de pastor em punho (LURKER, 2003, p. 567). Havia também a possibilidade de identificá-los por meio de alguns modos particulares, por exemplo, Isaiás era associado ao comportamento colérico (LURKER, 2003, p. 567), ao passo que isso ficava perceptível a partir dos gestos e expressões faciais. Marques escreveu que:

Os Profetas são os protagonistas da segunda das três coleções de livros de que se compõe a Bíblia hebraica (a Torah ou a Lei, os Nebi'im ou os Profetas e os Kethoubim ou os Escritos). Em hebraico, o termo próprio para designar o profeta é Nabi, termo que recompõe no árabe, como *al-Nabi*, para designar Maomé, profeta por excelência. Para o cristianismo do século XVI, o profeta aparece como um visionário capaz de prever a revelação contida nos Evangelhos. Segundo Dhorme [1959:II,xii], o sentido próprio da palavra hebraica *nabi'*, traduzida pela palavra “profeta”, não é “aquele que chama”, ou clama, mas é simplesmente o participio do verbo chamar (*naba'*), ou seja, “chamado”. Sua função essencial não é anunciar o porvir, mas servir de intérprete da palavra de Deus (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 415-416).

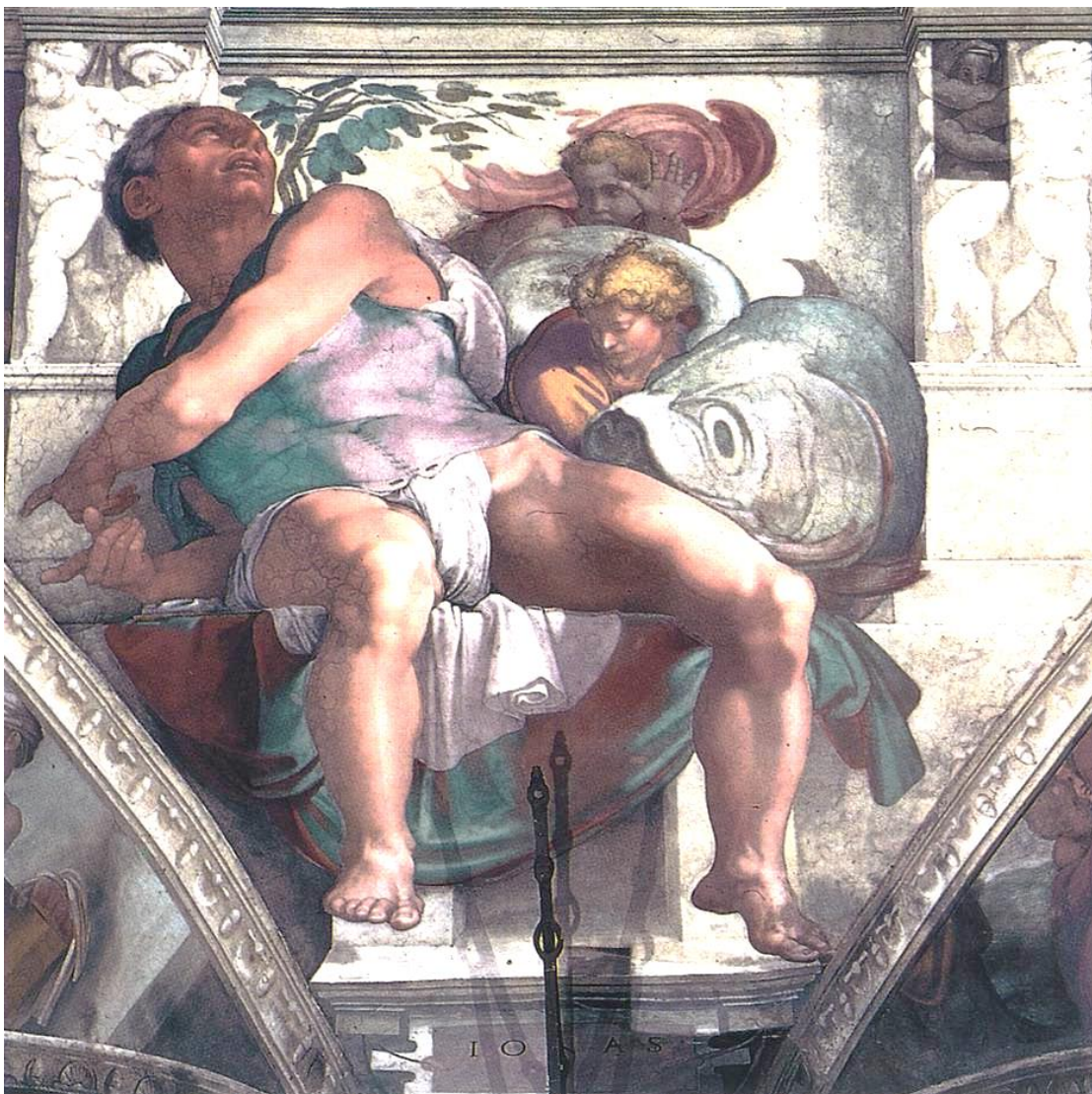
Para mais, esses homens e essas mulheres foram, no fim do Medievo, incorporados a arte como figuras associadas a sabedoria e a justiça (LURKER, 2003, p. 567). Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 413) escreveu que, “a crescente presença da Sibila na iconografia italiana decorre de fatores diversos, mas, sobretudo, dos fermentos de um sentimento escatológico, nutrido inclusive por facções das ordens mendicantes”. Logo, ao incluir os profetas e as sibilas no arranjo iconográfico, Michelangelo reforçou a mensagem de justiça divina, dando volume aos atos que foram representados em outros pontos do afresco sistino. Isso porque, desde o momento da criação do mundo, passando pela origem e queda da humanidade até o advento do Messias, essas figuras proféticas agiram como intermediários para a manifestação do divino entre os homens e as mulheres. Ademais, eles também atuaram como mediadores a fim de reparar as injustiças e restaurar a fé dos povos. Para mais, quando eles anunciavam sobre a chegada do Messias, profetas e sibilas preparavam o mundo para o nascimento do homem responsável por restaurar a paz e a

justiça entre os humanos. Por fim, essas figuras também se portaram como pregadores, zelando pela ordem e a manutenção dos costumes entre os povos.

Percebemos que a trajetória individual das profetizas e dos profetas contribuem para a interpretação do nosso documento pictórico. Aferimos que a presença de algumas dessas personagens no arranjo sistino dialoga com os eventos que ocorreram no início do século XVI, como, por exemplo, as adversidades trazidas pela invasão francesa ou a questão da reconstrução da basílica de São Pedro. Vasari conclui a análise do afresco sistino com a descrição do profeta Jonas (Figura 39). Assim:

E todas as figuras estão em escorços belíssimos e artificiosos, e cada coisa que aí se admira é louvadíssima e divina. Mas quem não admirará e não ficará atônito ao ver a terribilidade de Jonas, última figura da Capela? Com a força da arte, aquela figura que se arqueia para trás anula a curvatura da abóboda, que parece assim continuar em linha reta. Vencida pela arte do desenho, pelas sombras e luzes, a parede parece até mesmo encurvada em sentido contrário (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 107)

Figura 39 - O profeta Jonas.



Michelangelo pintou Jonas no limiar do afresco e bem próximo da parede do altar da capela, posteriormente, quando o artista retornou, decorou a superfície com um arranjo iconográfico complexo, chamado *Juízo Final*. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 431) escreveu que “é evidente, na descrição do Jonas, a busca de um clímax, em compasso com a invenção michelangiana”. Porém, é inegável o refinamento técnico que o artista alcançou ao representar aquele homem no teto da capela. O escorço, os gestos e o jogo de luz e sombra potencializaram o realismo alcançado na representação do profeta Jonas. Ademais, a cabeça inclinada para cima transmite uma sensação ao observador, como se o homem estivesse olhando para o afresco. A vida desse sujeito foi contada no Novo Testamento (Jn 1,10-15. Jn 3,1-3).

Conforme a narrativa do livro, Jonas foi escolhido para executar os desígnios de Deus, contudo para escapar de tal situação ele caminhou na direção oposta. Em vista dessa atitude, o

profeta foi punido por Javé. Todavia, depois de compreender seu propósito tratou de executar a vontade celeste, ao passo que se reconciliou com tal poder. Essa situação provou, a nosso ver, duas coisas. Primeiro, que não era possível escapar dos planos de Javé e negá-los podia acarretar algum tipo de punição. O segundo ponto se refere ao contrito e a salvação, porque depois da tempestade marítima, Jonas ficou aprisionado no interior do grande peixe por três dias. Nesse ínterim, o profeta orou e a demonstrou estar arrependido, em vista disso ele retornou ao mundo dos homens e cumpriu a sua missão.

Identificamos outro significado, especialmente, se tomarmos o tempo o profeta ficou na barriga do animal. Assim, essa situação pode ser compreendida como uma metáfora para a morte iniciática, ao passo que seu retorno pode ser interpretado como um renascimento (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 116). A ponderação feita por Marques vai ao encontro disso. Dessa maneira:

Jonas, representado por M. com seu monstruoso peixe, encarna não apenas o mais transparente dos prenúncios da morte e da ressurreição de Cristo, mas também a ideia, essencial ao cristianismo, de que a misericórdia divina estende-se sobre o conjunto da humanidade. Para O'Malley [1986:107], Jonas “está não apenas para si, mas é também o ‘tipo’ ou o ‘signo’ de Cristo, o qual, segundo os Evangelhos de Mateus e Lucas [...] passou três dias no ventre de uma baleia, isto é, na tumba, após Sua morte e antes de Sua ressurreição”. Assim, a figura de Jonas constituiria um ponto de culminância e de conexão entre os diversos segmentos do programa decorativo da Capela, inclusive por sua posição sobre o altar, que ostentava então o afresco de Perugino representando a *Assunção da Virgem*, reflexo primeiro da ressurreição de Cristo (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 431-432).

Bull também formulou algumas questões sobre a posição de Jonas no afresco sistino, mas fez isso a partir da interpretação da obra de Joaquim. Dessa maneira:

[...] Jonas estava tradicionalmente relacionado com o sepultamento e ressurreição de Cristo, mas no teto da Sistina, situado entre a *Serpente de Bronze* e a *Crucificação de Haman*, alguma ligação com a crucificação está implícita. No relato de Joaquim, essa conexão é explicitada: ‘Portanto, o mar se levantou contra Jonas. O alvoroço dos judeus levantou-se contra Cristo, quando eles diziam: “Fora com ele, fora com ele, crucifica-o!” E o Filho do Homem esteve no seio da terra, como Jonas, três dias e três noites’¹⁵⁵ (BULL, 1988, p. 601-602, tradução nossa).

¹⁵⁵ “[...] Jonah was traditionally linked with the entombment and resurrection of Christ, but on the Sistine ceiling, situated between the Brazen Serpent and the Crucifixion of Haman, some link with the crucifixion is implied. In Joachim's account this connection is made explicit: ‘Therefore the sea rose up against Jonah. The uproar of the Jews rose up against Christ when they kept on saying, “Away with him, Away with him, crucify him!” And the Son of Man was in the heart of the earth, just like Jonah, for three days and three nights’ (BULL, 1988, p. 601-602).

Em vista disso, vamos além, pois encontramos um paralelo entre a sina de Jonas e a vivida por Michelangelo, no início de 1500, depois de ser acolhido pela corte roveresca. Isso porque, após os desentendimentos entre ele e o mecenas, o artista partiu da cidade romana. Porém, da mesma forma que a figura bíblica enfrentou o mar agitado, Michelangelo sofreu com as pressões político-diplomáticas da cidade de Florença, bem como o assédio dos mensageiros enviados por Júlio II. Portanto, interpretamos que o profeta Jonas da mesma maneira que Michelangelo deveriam cumprir com o que havia sido acertado anteriormente, a fim de evitar qualquer tipo de punição ou de sofrimento.

Isso posto, acreditamos que a escolha dos profetas e sibilas não tinha somente um sentido ornamental, havia também o aspecto metafórico. Posto que, por exemplo, o profeta Jeremias (Figura 40) foi associado a *persona* de Michelangelo.

Figura 40 - O profeta Jeremias.



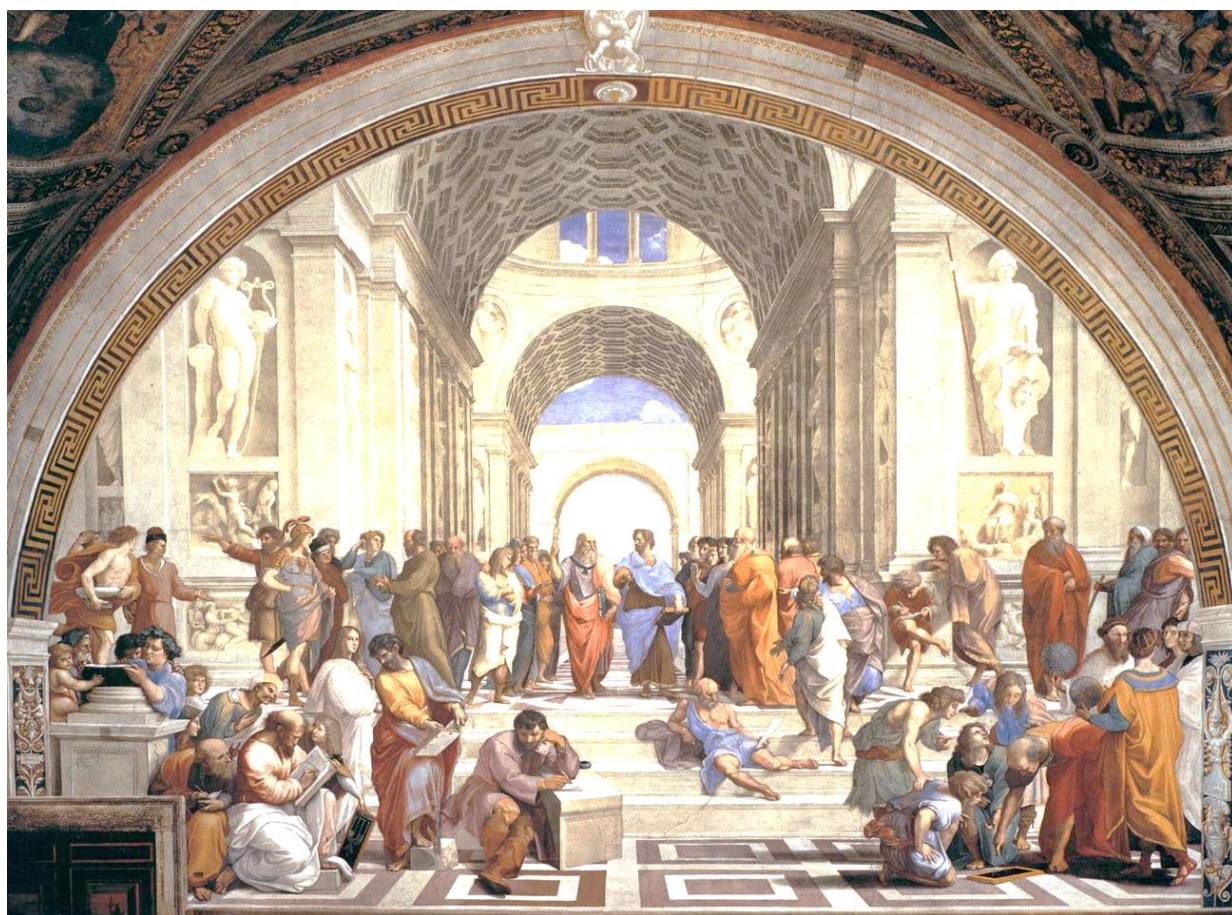
Representação do melancólico profeta Jeremias. Observamos que ele está completamente alheio ao que acontece ao seu redor, pois ele está recolhido em suas reflexões sobre as dificuldades e frustrações terrenas. Fonte: (Web Gallery Art - <https://www.wga.hu>)

Sobre esse homem, Marques fez a seguinte reflexão:

Os sofrimentos e os martírios infligidos a Jeremias foram considerados pelos cristãos como uma prefiguração da paixão e do sacrifício de Cristo, assim como sua fé no porvir de uma nova aliança com Yahweh, como uma prefiguração da redenção e da graça (cf. Dhorme [1959:II,lvi] e Hartt [1950:194]). Mais que qualquer outro profeta, Jeremias vive o chamado divino como um drama íntimo (cf. Lods [1953:174]). Seu ensinamento será assim o de que a restauração e a reunião do povo de Deus devam ser precedidas, como nota ainda Lods [1953:175-176], de uma conversão profunda, o que leva a concluir: “Jeremias é, de todos os profetas, o que entreviu mais claramente a ‘religião do espírito’” (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 417).

“Vê-se Jeremias, com as pernas cruzadas, uma das mãos enfiada na barba, o cotovelo sobre o joelho, a outra mão pousada sobre o colo, a cabeça inclinada de uma maneira que bem demonstra a melancolia, os pensamentos, a cogitação e a amargura que lhe suscita seu povo” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 104). Foi assim que Vasari descreveu o profeta. Para mais, o melancólico homem assume as mesmas características associadas a representação do *pensieroso* no afresco *Escola de Atenas* (Figura 41). Isso ocorre porque muitos pesquisadores argumentam que o filósofo Heráclito nada mais é do que um retrato de Michelangelo (Figura 42), feito por Rafael Sanzio (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 419. BERBARA, 2010, p. 31).

Figura 41 - *Escola de Atenas*, por Rafael.



O afresco *Escola de Atenas*, decora uma das paredes da *Stanza della Segnatura*. O programa iconográfico representa a filosofia, uma das quatro áreas de conhecimento segundo a tradição escolástica, juntamente com a jurisprudência, a poesia e a teologia. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Figura 42 - O profeta Jeremias e o filósofo Heráclito.



Representação do profeta Jeremias (à esquerda) e do filósofo Heráclito (à direita), ambos aparentam um estado melancólico mesmo na companhia de outros indivíduos. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Sobre a representação do filósofo Heráclito, Barbara fez a seguinte reflexão:

O penseroso é representado escrevendo e apoiado em um bloco marmóreo, em uma provável alusão tanto à atividade escultórica quanto poética de Michelangelo. Sua posição, por outro lado, alude sem dúvida alguma à imagem da melancolia, humor ao qual o grande artista foi associado diversas vezes (inclusive por ele próprio, em seus poemas). Seja ou não um retrato de Michelangelo, o “Heráclito” evoca, sem dúvida, os poderosos profetas da Sistina, sobretudo Jeremias. Caso a identificação do *penseroso* com Michelangelo/Heráclito seja correta, Rafael prestou uma profunda homenagem a seu rival ao incluí-lo, com destaque, em sua seleção de grandes homens (BERBARA, 2010, p. 32).

Logo, a frustração do jovem escultor era reconhecida pelos seus contemporâneos. Júlio II, como mecenas, tinha consciência que a dificuldade imposta ao artista Michelangelo poderia ser frutífera, isso porque ele havia demonstrado suas habilidades durante o entalhe dos blocos de mármore. Contudo, a decoração da abóboda sistina foi um tormento para Michelangelo. Tal questão ficou explícita em um soneto escrito por ele, pois o artista se descreveu com alguém em

um estado miserável, sobretudo, porque ele não se considerava um pintor. Tal conteúdo se encontra numa carta escrita por Michelangelo em janeiro de 1509 e endereçada ao pai (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 388).

A dificuldade trouxe fama para Michelangelo e, conseqüentemente, ao mecenas, mas o artista pagou com a saúde para alcançar tal glória. Isso porque:

[...] [A obra] foi executada com grandíssimo desconforto por trabalhar com a cabeça levantada, o que de tal maneira lhe prejudicou a vista, que por muitos meses não podia ler nem olhar desenhos senão com a cabeça naquela posição. [...] e espanto-me que Michelangelo possa ter suportado tal desconforto: é que, inflamado sempre mais pelo desejo de fazer e pelas conquistas que fez, não sentia desconfortos nem cuidava deles (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 101-102).

Segundo Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 387), “um testemunho da posição de pé de M. ao pintar a abóboda é fornecido por seu poema burlesco e autoirônico, enviado ao amigo Giovanni da Pistoia (cf. Del Vita [1959:55])”. O texto fez referência as dores que o jovem escultor sentia, ademais na lateral da folha há um esboço a pena da sua posição durante a decoração da abóboda sistina (NÉRET, 2006, p. 24). Ademais, Gombrich apontou que os poemas escritos por Michelangelo, “mostram que ele era assediado de dúvidas sobre se a sua arte seria pecaminosa, ao passo que suas cartas deixam claro que, quanto mais ele subia na estima do mundo, mais amargo e intransigente se tornava” (GOMBRICH, 2012, p. 313). Frisamos que não vamos analisar cada um dos profetas e sibilas, dada a complexidade ligada a cada uma das personagens e o escopo dessa dissertação. Em vista disso, apresentamos três profetas, isso porque entendemos que eles dialogam de maneira mais explícita com a nossa reflexão. Logo, finalizamos essa etapa com a compreensão do afresco que representa o profeta Joel (Figura 43).

Figura 43 - O profeta Joel.



Joel foi representado totalmente absorto pelo conteúdo do pergaminho e alheio a movimentação dos *putti* que lhe fazem companhia. Fonte: (Web Gallery of Art - <https://www.wga.hu>)

Vasari escreveu que Joel se encontra “imóvel e absorto, a segurar um papel, que ele lê com toda a atenção e afeto. E percebe-se que tanto se compraz no que aí encontra escrito, que parece pessoa viva que tenha aplicado com muita força seu pensamento em algo” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 105). O primeiro aspecto que Marques (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 422) destacou sobre essa figura se situa na possível semelhança com Bramante, o arquiteto de Júlio II. Ademais, Joel e Zacarias são dois profetas menores, vinculados a reconstrução do Templo de Jerusalém, tal questão ecoa na reconstrução da basílica de São Pedro, durante o reinado juliano. Para mais:

As eventuais relações da personagem com o mundo da arquitetura são reforçadas, enfim, pelo curioso poliedro sobre o qual repousa seu braço direito. Joel é, além disso, o profeta da restauração de uma sorte de Idade do Ouro do povo de Yahweh, tema caro ao conjunto do programa ideológico de Júlio II, tanto mais pelo fato de que tal restauração faz-se

acompanhar do castigo dos ímpios e dos inimigos que invadiram e tentaram dominar Israel, o que induz a convidativos paralelos com as Guerras de Itália e com as ameaças crescentes que tais guerras faziam pesar sobre o domínio pontifício. Tal é possivelmente a razão pela qual M. cria a figura mais serenamente altaneira dentre os Profetas, característica que a descrição de V. – centrada nas três ideias de imobilidade do corpo, extrema concentração da mente e afetos positivos oriundos do contato com a palavra divina – capta à perfeição (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 422).

Logo, Michelangelo e os demais envolvidos na elaboração do programa iconográfico, não estavam alheios ao que ocorria fora das quatro paredes da Capela Sistina. Em vista disso, traçamos paralelos entre os temas bíblicos representados na abóboda com eventos político-militares que ocorriam pela Península Itálica. Isso porque, durante o movimento renascentista ocorreram diversas tentativas de anexações de territórios e de reinos, fragilizando ainda mais a autonomia política das repúblicas e comunas itálicas. Em vista disso, o sociólogo estadunidense Charles Tilly fez a seguinte apreciação, “a guerra teceu a rede europeia de estados nacionais, e a preparação da guerra criou as estruturas internas dos estados situados dentro dessa rede” (TILLY, 1996, p. 133). Perante o exposto, ressaltamos que a região itálica foi palco de diversos confrontos e como consequência sofreu constantes alterações em seu mapa político, como, por exemplo, entre o fim do século XV e primeiras décadas do século XVI. Tanto que, Tilly fez a seguinte aferição:

[...] os estados papais, as repúblicas e as pequenas monarquias da Itália há muito se vinham envolvendo na política fora da península. Em suas atitudes políticas a maior importância foi dada a alianças de delicado equilíbrio, a apelos a mediadores externos e a casamentos oportunos. Do século XIV ao século XV, os papas haviam devotado grande parte de sua energia a fiscalizar, controlar e até manipular as eleições dos sacros imperadores romanos baseados na Alemanha. Esses, por sua vez, caracteristicamente reclamaram suserania sobre grande porção da Itália. Em resumo, a política italiana há muito estava ligada à dos outros estados. [...] Além disso, mais ou menos na década de 1490, as principais potências da Itália – Veneza, Milão, Florença, Nápoles e os estados papais – durante décadas vinham guerreando entre si intermitentemente (TILLY, 1996, p. 134-135).

Uma fração dessas querelas políticas se tornaram ordinárias durante o reinado de Júlio II. Ademais, como apontou Chambers (2006, p. 104), se potencializaram, a partir da segunda metade do século XV, com a militarização da corte papal e a emergência dos príncipes-cardeais. O historiador menciona que desde o século XII haviam altos dignitários eclesiásticos envolvidos em questões marciais, contudo no decurso do renascimento essa categoria se tornou mais volumosa. Além disso, mesmo os cardeais que não provinham de linhagens familiarizadas com as questões militares, acabavam incorporando tais práticas ao seu cotidiano (CHAMBERS, 2006, p. 106). Diante disso, ocorreu um aumento das práticas militares no seio da corte papal renascentista que

se justificou tanto pelas ambições particulares dos papas bem como pela inserção desses homens nas disputas políticas externas, como mencionou Tilly anteriormente.

O livro do profeta Joel, citado previamente, se destacou pelo tom escatológico das suas revelações, além, por exemplo, da menção a uma terrível invasão de gafanhotos na região em que ele estava. Esse evento foi interpretado como o avanço e a ocupação daquela área por exércitos estrangeiros. Ao passo que, tal episódio pode ser reapropriado para entender o avanço dos exércitos franceses pelo território itálico durante o reinado de Júlio II, visto que esse grupo militar era aliado do papa, antes de se tornar adversário. Além disso, Joel escreveu sobre o fim dos tempos e o momento em que todas as nações passariam pelo julgamento final, ao passo que a justiça seria restaurada e os injustos condenados. Isso posto, compreendemos que Júlio II cobiçava tal desfecho, por isso se envolveu com as questões temporais.

Michelangelo ainda representou nas lunetas os ancestrais de Cristo (Figura 44), sobre os quais, Vasari ponderou que “demasiado longo seria descrever as tantas e belas fantasias de posturas diferentes que abrangem toda a Genealogia dos Pais, desde os filhos de Noé, destinada a mostrar a mostrar a geração de Jesus Cristo” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 107). Há ainda as figuras representadas nas *vele* (Figura 45), essas estão localizadas nos triângulos formados pela curvatura da abóboda sistina e ajudam na harmonização da composição. Todavia, nossa análise não avançará na compreensão dessas personagens em função do escopo dessa dissertação. Contudo, abaixo, vamos apresentar em qual ponto da a abóboda Michelangelo representou os homens e as mulheres.

Figura 44 - As lunetas da parede norte e sul.





Nas lunetas da parede norte e sul, respectivamente, identificamos homens e mulheres que viveram na terra antes da chegada de Jesus. Fonte: (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Figura 45 - As *vele*.



Nos triângulos, Michelangelo representou outras figuras masculinas e femininas, ao passo que percebemos que tais nichos dão equilíbrio para o complexo arranjo pictórico. Fonte: (Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Há um último grupo de afrescos, esses estão localizados nos ângulos da abóboda sistina (Figura 46). As cenas representam momentos bíblicos narrados nos livros do Antigo Testamento. Aferimos que duas são protagonizadas por mulheres e dois episódios têm homens como personagens principais. Ao passo que, os quatro afrescos retratam episódios em que o povo hebreu foi miraculosamente salvo. Na primeira etapa, Michelangelo representou, *Judite e Holofernes* e *Davi e Golias*. Na segunda fase da decoração da abóboda, o artista pintou, *Serpente de Bronze* e

Morte de Aman. Observamos, a partir de um exame rápido, que o uso da violência é um elemento comum nos quatro murais.

Figura 46 - As cenas heroicas.



Michelangelo pintou quatro eventos bíblicos protagonizados por homens e mulheres do povo eleito e que pelas habilidades individuais garantiram que a justiça fosse feita para o seu grupo. Fonte: (Imagem adaptada pela autora. Musei Vaticani - <https://www.museivaticani.va>)

Michelangelo incorporou no mesmo nicho um apanhado de cenas que levaram a *Morte de Aman* (Figura 47). Vasari descreveu os atos encenados:

[...] Assuerus lê seus anais em seu leito, há figuras muito belas, três das quais se veem à mesa a comer, que representam o conselho decidindo libertar o povo hebreu e enforcar Aman. Essa figura foi extraordinariamente executada por Michelangelo em escorço, de modo que o tronco e o braço que avança para frente não parecem pintados, mas vivos e projetados fora da parede, com a perna que se adianta e as partes que se retiram para dentro, figura decerto, entre as difíceis e belas, belíssima e difícilíssima (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 107).

Figura 47 - *Morte de Aman*.



Além da morte de Aman (ao centro), Michelangelo incluiu o momento em que Ester se encontrou com Assuero e Mardoqueu (à esquerda) e o episódio em que Assuero se recolheu para ouvir a leitura das crônicas, conforme a sua vontade (à direita). Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

A passagem bíblica foi condensada pelas palavras de Marques. Para tanto, citamos:

Grão-vizir de Assuerus, rei dos Medas e dos Persas (em grego, Xerxes, 485-465 a.C.), Aman descende, segundo o texto hebraico, da estirpe real de Amaleq, inimiga de Israel. Ressentido contra Mardoqueu, da tribo de Saul, primo e pai adotivo de Ester, que fora recompensado por ter salvado o rei de uma conspiração e que se recusava a se prostrar diante dele, Aman trama o extermínio dos hebreus do reino, obtendo para tanto édito real. Desmascarado pela rainha Ester diante do rei, Aman é condenado ao enforcamento, suplício que ele mandara preparar para Mardoqueu, enquanto o rei revoga o édito e acolhe os hebreus em sua graça (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 429).

Ester foi uma heroína, isso porque a sua atitude e coragem evitou que o seu povo fosse exterminado por Aman (Est 7,5-7). Compreendemos, a partir da representação desse evento bíblico, que havia um tom de advertência, pois aquele que atentou contra os propósitos e o povo do soberano foi condenado à morte. Aferimos que tal episódio permite que se faça um paralelo com a Igreja durante o movimento renascentista, em vista disso aqueles que atentassem contra a

obra e a autoridade dela podiam ser punidos. Basta recapitular que Júlio II reagiu aos assédios franceses quando convocou o V Concílio de Latrão.

Salientamos que a representação da execução de Aman demonstrou que Michelangelo tinha pleno domínio do desenho, do escorço e dos movimentos corporais, provavelmente, fruto do impacto da peça escultórica de *Laocoonte*. Tal obra ainda estava viva nos estudos do jovem escultor, tanto pelo requinte dos gestos do sacerdote grego quanto pelo sofrimento e violência transmitido pelo homem enquanto sofre com as perfurações das duas serpentes. Para mais, Berbara ponderou que:

Nos afrescos do teto da Capela Sixtina, pintados por Buonarroti entre 1508 e 1512, e igualmente possível perceber a utilização do *exemplum* laocoontiano. A figura, que mais claramente inspira-se no grupo escultórico e o *Haman* crucificado, a qual Vasari se refere como a mais bela e difícil entre as belas e difíceis (Cfr. Portheim, 1889, p. 146) [...] (BERBARA, 1996-1997, p. 209).

Michelangelo representou outra passagem bíblica em que uma figura feminina tomou a atitude e resolveu o conflito. Destacamos que isso ocorreu no nicho *Judite e Holofernes* (Figura 48). Como uma vítima e uma testemunha do sofrimento de seu povo, assediado pelas ofensivas dos militares assírios, Judite, na companhia de uma de suas servas, optou por salvá-los. Assim, elas se aproximam do acampamento inimigo com o intuito de chegar até a tenda de Holofernes. O espaço era protegido por diversos soldados (Jt 10,11-13), então ambas tentaram se aproximar do general a fim de ganhar a sua confiança.

Após um jantar, o homem caiu embriagado, Judite aproveitou a oportunidade e com a espada do próprio Holofernes em punho, ela deferiu dois golpes contra o corpo do homem. Judite decapitou o general assírio, em seguida ela abandonou o acampamento junto com a serva (Jt 13,1-10). Sobre esse afresco, Vasari fez algumas ponderações:

Assim, como deixam a todos maravilhados, as belíssimas posições por ele criadas na história de Judite, no outro ângulo. Surge aqui o torso, decapitado, mas não inerte, de Holofernes, enquanto Judite coloca a morta cabeça em uma cesta suspendida sobre a de sua velha criada, que por ser muito alta deve inclinar-se para que ela possa alcançá-la. E enquanto ainda suporta o peso da cabeça e tenta cobri-la, Judite volta-se para aquele tronco estrebuchante que ainda provoca ruído na tenda ao erguer uma perna e um braço, e demonstra na vista o temor do acampamento e o medo do morto. Essa é uma pintura verdadeiramente digníssima de consideração (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 106).

Figura 48 - *Judite e Holofernes*.

Michelangelo representou o momento que transcorreu logo após a mulher deferir os golpes de espada contra o corpo do general assírio. Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

Michelangelo pintou o momento em que Judite e a serva esconderam a cabeça do general numa bandeja e cobriram com tecido. Percebemos que o corpo de Holofernes era muito maior e mais forte do que das duas mulheres, que parecem franzinas, isso deu ao ato um ar de ousadia. Ademais, a atitude de Judite impediu que o seu povo fosse violentado, além disso a justiça foi feita e a autoridade daquela gente foi restaurada. Frisamos, a partir do relato bíblico, que para atingir tal resultado Judite agiu de maneira dissimulada, da mesma forma que Maquiavel orientava que um príncipe renascentista deveria agir.

O florentino dedicou muitas páginas da sua obra para explicar a importância da arte da dissimulação (SKINNER, 1996, p. 153), pois agir ou aparentar ser virtuoso era importante para vida política renascentista. Em vista disso, “[...] um príncipe que ‘deseje conservar seu poder’ e atingir os elevados galardões da honra, glória e fama deve ‘aprender a não ser virtuoso, e a fazer

uso disso ou não conforme a necessidade’ (p. 91).” (SKINNER, 1996, p. 153). Dessa maneira, assim como Judite se valeu dessa arte para libertar o povo hebreu, o príncipe renascentista também deveria dominar tal prática a fim de manter seu poder e alcançar os pináculos da fama.

Como citamos anteriormente, além de ilustrar duas cenas narradas nos livros do Antigo Testamento e protagonizadas por mulheres, Michelangelo dedicou dois nichos aos eventos praticados por homens. Num dos ângulos do afresco sistino, o artista representou uma das passagens do livro Números, chamado *Serpente de Bronze* (Figura 49). Após deixar o Egito, Moisés e seu povo realizaram uma longa caminhada. Depois de um tempo muitos seguidores começaram a murmurar contra Deus, por isso cobras venenosas foram enviadas pela figura celeste, castigando-os ainda mais. Moisés intercedeu para que os animais fossem afastados de seu povo, então Javé ordenou que uma serpente de bronze fosse colocada em um pedaço de madeira, assim quando alguém fosse picado deveria olhar para o objeto e então ser curado (Nm 21,4-9).

Figura 49 - *Serpente de Bronze*.



Michelangelo representou o momento em que o povo hebreu foi acometido pelo castigo divino, observamos que alguns procuram pela cura diante da serpente de bronze (à esquerda), enquanto outros são atacados pelos animais peçonhentos (à direita) Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

Vasari evidenciou a brutalidade dessa cena, separando poucas palavras para as figuras que são curadas pela serpente de bronze.

[...] a história das Serpentes de Moisés, sobre o ângulo esquerdo do altar, pois nela se veem o massacre e a mortandade que faz a chuva de serpentes que enlaçam e mordem, assim como a serpente de bronze que Moisés suspende em uma haste de madeira. Nessa cena, percebe-se vivamente a diversidade de mortes daqueles de cuja esperança a mordida das serpentes priva totalmente. Vê-se o veneno atrocíssimo levá-los em número incontável à morte de espasmo e medo, paralisados pelo rigor das pernas e dos braços convulsionados. Isso para não falar das belíssimas cabeças que gritam e, retorcidas, desesperam-se. Nem menos belos que todos esses são os que contemplam a serpente, sentindo ao contemplá-la aliviar-se-lhes a dor e voltar-lhes a vida, e assim a contemplam com afeto grandíssimo. Entre eles, vê-se uma mulher carregada por alguém de uma maneira pela qual transparecem o socorro prestado e sua miséria e paúra em tão súbita picada. (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 106-107)

Vasari evidenciou a violência que recaiu sobre os corpos dos condenados e dos que pereceram diante da picada das serpentes. Observamos que o desespero e os gestos das figuras

representadas mais à direita do afresco, remetem as mesmas expressões corporais de *Laocoonte* e seus filhos diante do assédio dos animais peçonhentos enviados por Apolo. Para mais, Marques também tratou desse aspecto a partir da reflexão de outros historiadores.

Colalucci [1990:III,241] afirma que os bem-aventurados à esquerda, com suas cabeças uniformemente orientadas, são “personagens em geral deduzidos da retratística romana”. São recorrentes entre os estudiosos as aproximações como *Laocoonte*, em especial a de Tolnay [*loc. cit.*], que aí adverte “quase uma paródia” do grupo antigo (MARQUES in: Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 428).

Vasari não abordou a ausência de Moisés no programa iconográfico. Só interessou ao artista e, posteriormente, ao biógrafo retratar o momento em que a salvação foi posta diante de uns ao mesmo tempo em que outros eram paralisados pela peçonha das cobras. Ao passo que, a redenção só foi reestabelecida depois que o escolhido rogou por ajuda divina, “assim, em *Números*, embora as serpentes terrestres enviadas por Deus *tenham feito perecer muita gente em Israel*, o povo eleito reencontra a vida através da própria serpente, [...]” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2001, p. 823). Logo, o mesmo animal que rastejou entre as pessoas e causou o mal, também curou, pois a verdadeira salvação estava acima dos homens e as mulheres, ou seja, no apelo de Moisés à figura de Javé. Assim, da mesma maneira que a intercessão salvou o povo hebreu, os sujeitos renascentistas deveriam buscar pela intervenção de Júlio II, escolhido pelos homens, pois a partir das suas ações a justiça e a ordem podiam ser restauradas. Interpretamos que as ações marciais do pontífice podiam ser comparadas a função da serpente de bronze no texto bíblico, em outras palavras, as guerras promovidas por Júlio II visavam livrar a Península Itálica das contendas trazidas pelos exércitos estrangeiros.

Em vista disso, o poder de curar e de restaurar a ordem estava na Igreja, ou seja, em Júlio II. Isso porque, tanto pelas suas ações político-militares bem como pelas prerrogativas sacerdotais, o papa roveresco podia liquidar com os infortúnios que assolavam a região. Em vista disso, as ações do bispo de Cristo não se limitavam as práticas temporais, o poder espiritual também era instrumentalizado por Júlio II. Visto que, o rito eucarístico não era somente o momento da transubstanciação do pão e do vinho no corpo e sangue de Cristo, para Júlio II o ato deveria impactar os presentes, ao contrário nem era realizado. Para tanto, citamos a ponderação feita por Shaw:

Ele também estava preocupado que as cerimônias litúrgicas fossem conduzidas com a devida dignidade. Às vezes é difícil dizer se ele valorizava a celebração adequada da cerimônia por motivos de dignidade ou estética. Solicitado pela comuna de Orvieto a celebrar uma missa pontifícia na festa da Natividade da Virgem em setembro de 1506, ele concordou, desde que os cantores papais, que haviam ido para Perúcia, estivessem presentes. Ele ordenou que os cantores fossem chamados de volta, mas a comuna recusou-se a pagar pelo correio e, no final, a missa não aconteceu. Em outra ocasião, ele ficou irritado quando uma confusão na catedral de Terni o impediu de ouvir o canto durante um serviço religioso. Quando ele ficava aleijado de gota ou fraco por causa de uma doença e não conseguia ficar de pé direito, às vezes ele não ia às celebrações de missa públicas. Houve ocasiões em que não tinha desculpa para faltar a uma cerimônia, como quando, em dezembro de 1510, vagou pelo palácio de Bolonha olhando os cavalos em vez de ir à missa. Em dezembro de 1508, ele chocou o embaixador espanhol ao passar a festa do Advento examinando galés em Civitavecchia, em vez de adorar na capela. Segundo o embaixador, ele não disse às missas que era costume os papas celebrarem. Frequentemente, porém, quando ele não comparecia a cerimônias públicas, ele ouvia ou celebrava missa em particular¹⁵⁶ (SHAW, 2005, p. 59, tradução nossa).

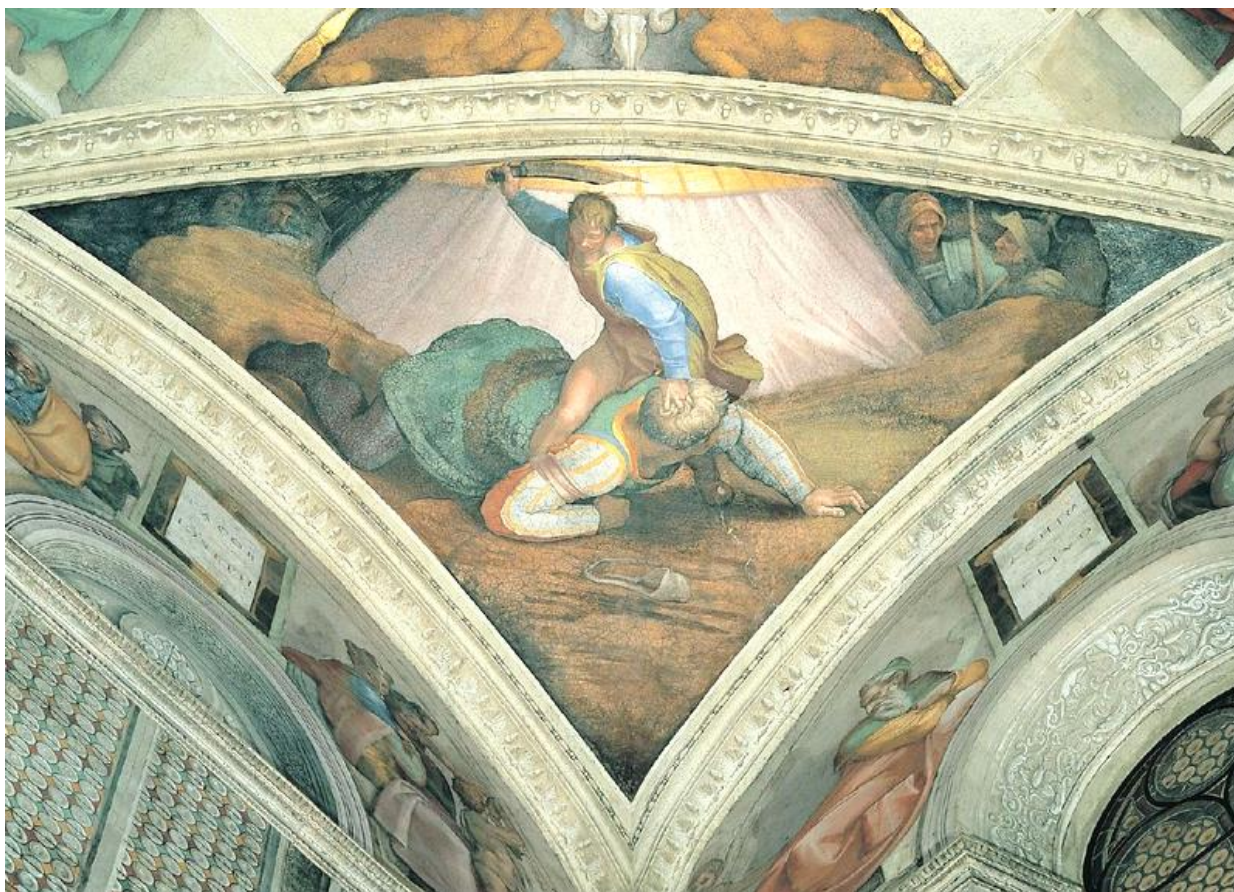
A cura dos homens e das mulheres picados pelas serpentes ocorria quando se prostravam diante da serpente de bronze. Isso porque, Moisés suplicou pela salvação de seu povo. Atitude semelhante teve Júlio II, uma vez que o papa estava preso em diversas questões político-militares e a resolução delas amenizaria o desconforto de seu povo. Ademais, observarmos que ao longo dos anos Júlio II não permaneceu em Roma, por exemplo, enquanto Michelangelo fazia a fundição das estátuas em bronze, o papa também estava Bolonha. Nessa ocasião ele se encontrava determinado a tirar os cidadãos do jugo da tirania.

A última cena desse ciclo heroico se chama *Davi e Golias* (Figura 50). Esse episódio bíblico era familiar para Michelangelo, pois ele já havia trabalhado numa escultura que perpassava essa temática. Na ocasião, Michelangelo esculpiu o instante em que Davi escolheu lutar com Golias, tal atitude transparece a partir da análise do olhar e do gestual daquele jovem. Segundo os versículos, o pastor de ovelhas decidiu servir ao rei Saul (1Sm 16,17-23). Durante uma batalha o exército do rei de Israel ficou frente a frente com um grupo inimigo, ao passo que das colunas dessa tropa saiu

¹⁵⁶ “He was also concerned that liturgical ceremonies should be conducted with due dignity. Sometimes it is difficult to tell whether he prized the proper celebration of ceremony for reasons of dignity or aesthetics. Asked by the commune of Orvieto to celebrate a pontifical mass on the feast of the Nativity of the Virgin in September 1506, he agreed, provided that the papal singers, who had gone on to Perugia, were there. He ordered that the singers should be recalled, but the commune refused to pay for the courier, and in the end the mass did not take place. On another occasion he became annoyed when a rumpus in the cathedral of Terni prevented him from hearing the singing during a service. When he was crippled by gout or weak from illness and unable to stand properly, he would sometimes not go to public celebrations of mass. There were times when he had no such excuse for missing a ceremony, as when in December 1510 he wandered through the palace at Bologna looking at horses instead of going to mass. In December 1508 he shocked the Spanish ambassador by spending the feast of Advent surveying galleys at Civitavecchia rather than worshipping in chapel. According to the ambassador, he did not say the masses that it was customary for the popes to celebrate. Often, however, when he did not attend public ceremonies, he is recorded as hearing or celebrating mass privately instead” (SHAW, 2005, p. 59).

um homem forte que proferiu um desafio aos seus oponentes, na ocasião Davi estava a serviço de Saul, por isso aceitou provocação.

Figura 50 - *Davi e Golias*.



Michelangelo representou o momento que Golias caiu ao solo desnorteadado pelo choque da pedra contra seu corpo. Observamos que Davi se prepara para dar o golpe fatal com a arma retirada do próprio soldado. Fonte: (Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/>)

O pastor não vestiu as roupas de um soldado, ele foi ao encontro do adversário com roupas comuns, uma funda e um bernal cheio com cinco pedras (1Sm 17,26-40). Depois de trocar alguns desafios, Davi acertou Golias com uma das pedras e com a espada do próprio soldado decapitou-o, dando a vitória ao exército de Saul (1Sm 17,41-58). Depois de observar a representação bíblica no teto da Capela Sistina, Vasari, escreveu que “[...] Davi com força pueril deixa estupefatas as expressões de alguns soldados à volta do acampamento, ao vencer e decepar um gigante” (Giorgio VASARI, 2011 [1568], p. 106).

Nesse programa iconográfico Michelangelo representou a vitória da fé, pois Davi era um pastor de ovelhas e não um soldado pronto para o combate, no entanto aquele homem era uma figura temente à Javé, por isso aceitou o desafio de Golias, um sujeito robusto e preparado militarmente. Ademais, tal situação bíblica deixou para os observadores outro aprendizado, em outras palavras, as atitudes simples eram mais eficazes do que os atos complexos. Davi agiu contra o inimigo se valendo de instrumentos triviais e da sua astúcia.

Em vista disso, compreendemos que o arranjo feito por Michelangelo dialogou com uma máxima escrita por Maquiavel:

Deveis saber, então, que existem duas maneiras de combater: uma com as leis, a outra, com a força. A primeira é própria do homem, a segunda, dos animais. Mas como o primeiro modo muitas vezes não é suficiente, convém recorrer ao segundo. Para um príncipe, portanto, torna-se necessário saber empregar bem o animal e o homem. [...] um príncipe precisa saber usar uma e outra dessas naturezas. E uma sem a outra não é duradoura. Necessitando, portanto, um príncipe saber usar bem o animal, desse deve tomar como modelos a raposa e o leão, porque o leão não sabe se defender das armadilhas e a raposa não tem defesa contra os lobos. É preciso, portanto, ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para aterrorizar os lobos. Aqueles que usam apenas os modos do leão, nada entendem dessa arte (Nicolau MAQUIAVEL, 2006 [1532], p. 87-88).

Logo, as cenas heroicas que decoram os cantos do afresco sistino ilustram como as personagens do Antigo Testamento se apropriaram ora das leis para condenar seus antagonistas ou então contaram com as armas da dissimulação e a força para derrubar os inimigos. Isso posto, analisamos que ao longo de toda a trajetória eclesiástica Júlio II tais meios também foram manipulados por Júlio II. Visto que, ele mobilizou pessoalmente os assuntos militares, como mostraram os excertos da obra de Guicciardini, ao passo que ele também usou da diplomacia, por exemplo, para restabelecer sua relação com Michelangelo, quando o artista abandonou Roma e se instalou em Florença.

O papa fez uso da força militar e do apelo à restauração da justiça para recuperar os territórios ocupados pelos venezianos. Para tanto, Júlio II contou com a ajuda dos exércitos franceses durante as investidas militares contra a República de Veneza. Contudo, em outra oportunidade o vicário de Cristo recebeu os diplomatas venezianos em Roma. Durante a cerimônia, além de ouvir o pedido de clemência deles, o papa usou o ato para reforçar a sua soberania. Ademais, o reestabelecimento da ordem e da justiça eram qualidades caras ao papa roveresco e uma via pela qual Júlio II podia atingir a fama. Ao passo que, Maquiavel advertiu que os príncipes não deveriam manter seus principados e o poder somente se valendo da força coercitiva.

Por esse motivo, entendemos que não haviam fronteiras nítidas entre as ações de Júlio II, sejam elas praticadas na esfera cultural ou na esfera militar, ao passo que isso encontra paralelo na reflexão de Graiño (1999). A historiadora apontou que as fronteiras políticas estão presentes nas sociedades, mas há outras que avançam e se sobrepõem. Observamos que isso aconteceu no pontificado de Júlio II, porque esse homem buscava praticar uma *vita activa* para criar seu próprio destino e alcançar a fama. Ademais, a busca pela melhor reputação norteou as práticas de muitos homens renascentistas, entre eles, Júlio II.

Constatamos que alguns sujeitos rejeitaram o governo juliano pelo fato dele vestir a mitra papal, pois as práticas de Júlio II em nada se afastaram das usadas por outros príncipes renascentistas. Posto que, na busca de uma *vita activa*, por quase uma década, o papa roveresco não se restringiu as prerrogativas eclesiásticas, uma vez que atuou como general das tropas pontifícias e mecenas de artistas como Michelangelo e, posteriormente, Rafael.

Shaw fez a seguinte apresentação da figura roveresca:

Por mais peculiar que sua maneira de expressá-los às vezes pudesse ser, as invocações de Júlio a São Pedro provavelmente deveriam ser lidas como veneração pelo santo, não como identificação com ele. Júlio era conhecido por desejar conquistar glória e queria ser respeitado como papa, mas não nutria ideias grandiosas sobre si mesmo. Ele estava bem ciente de suas próprias falhas como indivíduo e foi o primeiro a fazer piadas sobre seu temperamento explosivo ou seu gosto por vinho. Ele também podia aceitar uma piada contra si mesmo¹⁵⁷ (SHAW, 2005, p. 50, tradução nossa).

Na mesma medida que outros príncipes renascentistas almejavam o mais elevado grau de honra, fama e glória, Júlio II também nutria essa ambição mundana. Ao passo que, uma das maneiras de concretizar esse propósito era ampliando a autoridade papal a partir da reconquista de territórios e o investimento em tropas. Durante quase uma década, “ele reivindicou o direito do papado de ser respeitado como um poder temporal, [...]”¹⁵⁸ (SHAW, 2005, p. 51, tradução nossa). Ademais, a propaganda anti-juliana atacou, especialmente, o aspecto mundano do seu pontificado, como, por exemplo, o conteúdo do texto satírico escrito por Erasmo de Roterdã.

¹⁵⁷ “Peculiar as his way of expressing them could sometimes be, Julius’s invocations of St Peter should probably be read as veneration for the saint, not identification with him. Julius was known to be keen to acquire glory, and he wanted to be respected as pope, but he did not harbour grandiose ideas about himself. He was well aware of his own failings as an individual, and he was the first to make jokes about his short temper, or his liking for wine. He could take a joke against himself, too” (SHAW, 2005, p. 50).

¹⁵⁸ “He claimed the right of the papacy to be respected as a temporal power, [...]” (SHAW, 2005, p. 51).

Acreditamos que parte do mal-estar gerado pelo governo de Júlio II vai ao encontro da reflexão elaborada por Maquiavel, contemporâneo do papa. Diante disso, citamos o que escreveu Skinner:

Como Maquiavel afirma repetidas vezes, o objetivo do governante deveria ser o de “manter seu estado”, de “realizar grandes feitos” e de perseguir as elevadas metas da honra, glória e fama (pp. 99, 101). A diferença crucial entre ele e seus contemporâneos está na natureza dos métodos que um e outros consideraram adequados para realizar aqueles fins. O ponto de partida dos teóricos mais convencionais era que, para o príncipe alcançar tais metas, deve estar certo de seguir os ditames da moralidade cristã, sob qualquer circunstância. Já o ponto do qual parte Maquiavel é que um príncipe “que agir virtuosamente em todos os casos” logo descobrirá o quanto “há de padecer, em meio a tantos que não são virtuosos” (p. 91). A crítica fundamental que assim dirige aos pensadores de sua época é o fato de não perceberem aquilo que, a seu ver, define o dilema que caracteriza o príncipe. Como observa, com não pouca aspereza, eles querem ter o direito de expressar sua admiração por um grande condutor de homens como foi Aníbal, mas ao mesmo tempo pretendem “condenar o que tomou possíveis suas façanhas”, em especial a “crueldade desumana” na qual Maquiavel, com muita franqueza, vê a chave para o sucesso e a glória de Aníbal (pp. 97-8). A única saída para esse dilema, insiste ele, consiste em aceitar sem nenhuma reserva que, se um príncipe estiver empenhado seriamente em “manter seu estado”, terá de renunciar às exigências da virtude cristã, abraçando de todo o coração a moralidade em tudo diferente que lhe determina a posição que ocupa. Assim, a diferença entre Maquiavel e seus contemporâneos não pode ser corretamente avaliada como a diferença entre uma visão moral da política e uma concepção da política que estaria divorciada da moralidade. O contraste essencial diz respeito, isso sim, a duas moralidades distintas - duas exposições antagônicas e incompatíveis do que em última análise se deve fazer (SKINNER, 1996, p. 155).

Para muitos sujeitos, Júlio II agiu como um sacerdote e um mediador dos poderes temporais. À vista disso, no momento em que ele se comportou como tal foi laureado pelos seus contemporâneos, por esse motivo, “o escultor Gian Cristoforo Romano comemorou a paz acordada entre Ferdinando de Aragão e Luís XII, com uma medalha atribuindo o crédito ao papa Júlio II e descrevendo-o como ‘restaurador da justiça, da paz e da fé’ [*Iustitiae pacis fideique recuperator*]” (BURKE, 2010, p. 156). Portanto, os grandes feitos de Júlio II deveriam ser adequados ao cargo de bispo de Cristo. Diante da reflexão dessa dissertação, entendemos que alguns homens censuraram Júlio II em função do seu cargo eclesiástico, ao mesmo tempo em que outros indivíduos exaltaram as atitudes, como parte da missão pontifícia daquela figura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso esforço nessa dissertação foi o de mostrar que o pontificado de Júlio II não dispôs de fronteiras nítidas entre a esfera militar e a esfera cultural tanto durante o cardinalato bem como entre os anos de 1503 e 1513. Observamos que a sua reputação não foi construída somente a partir da prática do mecenato de Michelangelo e da instrumentalização da fama desse artista, isso porque as figuras contemporâneas a trajetória eclesiástica de Júlio II, também elaboraram diversas representações sobre a imagem dele.

Compreendemos que a honra, a fama e a glória tinham grande valor para os sujeitos renascentistas, mas o seu reconhecimento se dava pela repercussão pública. Ao passo que, diante do mau resultado da ofensiva militar, em 1474, Giuliano intercedeu junto ao papado por apoio e mais homens. Além disso, quando do seu retorno à Roma foi aclamado como um herói. O mesmo ocorreu com a prática do mecenato, pois a transformação urbana e a revitalização dos prédios, igrejas e palácios não se restringiram aos espaços internos, a fachada desses locais também ganhou a atenção do patrono roveresco. Observamos que Giuliano e os outros membros da família Della Rovere foram mais zelosos com a decoração do palácio SS. Apostoli, pois o espaço era usado para diversas recepções político-diplomáticas. Ao passo que, o complexo de San Pietro in Vincoli, sede cardinalícia de Giuliano, ganhou menos atenção e as reformas que ocorreram foram intermitentes. A partir disso, frisamos que a fama era uma construção pública, tanto que cerimônias, recepções, jantares e outros eventos envolviam muitas pessoas.

Martinho Lutero, Erasmo de Roterdã e Gianfrancesco Pico Della Mirandola expressaram suas insatisfações de diversas maneiras, elaborando uma imagem contraproducente de Júlio II e o seu governo. À medida que, Egídio de Viterbo, Vettori e Maddaleni de'Capodiferro destacaram as qualidades roverescas. Logo, entendemos que esses homens condenaram ou exaltaram a conduta de Júlio II que, ao fim e ao cabo, era análoga a um ideal de *vita activa*. Além disso, essas figuras, contemporâneas a trajetória eclesiástica de Giuliano, criaram representações distintas a partir de um conjunto de práticas militares, política e culturais. Logo, narrativas ímpares foram construídas, isto é, ora Júlio II era um papa tido por sua beligerância e cólera, ora era compreendido como o sujeito de virtudes singulares e essenciais para levar a península a uma nova Idade de Ouro.

Compreendemos que o cardeal Giuliano Della Rovere foi favorecido pela deusa Fortuna. O acúmulo de diversos cargos eclesiásticos e políticos, atrelados com o acesso aos recursos

permitiram que o prelado exercitasse todas as suas habilidades. As práticas políticas, culturais, sacerdotais e militares proporcionaram que o cardeal atingisse a genuína *virtus*, libertando-o da caprichosa Fortuna. Ademais, dado o turbulento cenário político entre meados do século XV e primeiras décadas do século XVI, tanto na cidade romana bem como na península como um todo, os homens não podiam se resignar a uma *vita contemplativa*. Tal modelo não era capaz de satisfazer os sujeitos que almejavam alcançar o mais elevado grau de fama, de honra e de glória mundana, em vista disso a *vita activa* passou a predominar entre os renascentistas.

Fundamentada na constatação que a reputação era construída a partir das relações sociais e da sua aprovação pública, do contrário os sujeitos eram fadados a infâmia, quando Júlio II chamou Michelangelo, o papa compreendia que detinha os recursos para financiar seus novos projetos. Para mais, ele julgou que o jovem escultor tinha as habilidades técnicas indispensáveis para materializar as encomendas. Assim, o andamento do mausoléu papal foi interrompido em detrimento de uma nova ideia que acabou frustrando as expectativas de Michelangelo. Contudo, ao fim e ao cabo, a decoração sistina foi favorável para ambos, porque a dificuldade do programa iconográfico não era uma adversidade, mas uma virtude. Diante do assédio da Fortuna, o artista foi bem-sucedido e alcançou o mais elevado grau de fama e de glória antes mesmo de concluir o afresco.

Além da complexidade iconográfica, a encenação de narrativas dos livros do Antigo Testamento reforçou outra virtude, a justiça. Júlio II perseguiu, ao seu modo, o exercício pleno dela durante o seu governo. Isso porque, tal artifício era sofisticado e permitiu, ora a partir da clemência e ora por meio da severidade, construir a reputação roversca, pois tais virtudes eram boas para o príncipe. A justiça, a nosso ver, era uma qualidade estimada pelo sobrinho de Sisto IV em função da sua multiplicidade de interpretações, visto que através dela os sujeitos alcançavam a liberdade, demonstravam autoridade, praticavam a tolerância e o perdão. Ademais, quem praticava a justiça demonstrava que dominava um arsenal de habilidades para se adaptar às mudanças e às circunstâncias postas pela caprichosa Fortuna. Por fim, a narrativa da abóboda sistina mostra que Deus deu ordem ao caos, criou o firmamento e todas as criaturas, entregou a essas leis que no momento em que não foram cumpridas levaram às punições e à restauração da ordem. Da mesma maneira, Júlio II procurou restaurar a justiça a partir da manipulação das leis e das prerrogativas inerentes ao seu cargo ao mesmo tempo em que buscou demonstrar que era um homem de *virtù* empenhado em atingir os pináculos da fama, da honra e da glória.

APORTE DOCUMENTAL

FONTE PICTÓRICA PRINCIPAL

BUONARROTI, Michelangelo. **Programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm.

FONTES PICTÓRICAS AUXILIARES

BOTTICELLI, Sandro. **As Tentações de Cristo**. 1481-1482. Afresco, 335 cm x 550 cm.

BOTTICELLI, Sandro. **Punição de Coré, Datã e Abirão**. 1481-1482. Afresco, 348,5 cm x 570 cm.

FORLÌ, Melozzo da. **Ascensão de Cristo e os anjos tocando**. 1475-1480. Afresco destacado e transferido para tela, [s.d.].

FORLÌ, Melozzo da. **Sisto IV nomeia Bartolomeo Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano**. c. 1477. Afresco destacado transferido para tela, 370 cm x 315 cm.

PERUGINO, Pietro. **Entrega das Chaves**. 1481-1482. Afresco, 335 x 550 cm.

SANZIO, Rafael. **Escola de Atenas**. c. 1509. Afresco, largura na base 770 cm.

SANZIO, Rafael. **Retrato de Júlio II**. 1511-1512. Óleo sobre madeira, 108 x 80,7 cm.

FONTES AUXILIARES

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. Tradução Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Padro. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e PAULUS, 2000.

Francesco GUICCIARDINI. **Historia d'Italia**. Por Silvana Seidel Menchi. Turim: Editora Einaudi, 1971 [1561].

Giorgio VASARI. **Vida de Michelangelo Buonarroti: florentino, pintor, escultor e arquiteto**. Tradução, introdução e comentário: Luiz Marques. Campinas: Editora Unicamp, 2011 [1568].

Nicolau MAQUIAVEL. **O Príncipe**. Tradução Ciro Mioranza. 2ª ed. São Paulo: Editora Escala, 2006 [1532].

Nicolau MAQUIAVEL. **O Príncipe**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins

Fontes, 1999 [1532].

OUTRAS FONTES

Ghiberti, Lorenzo. Painel n. 1, **Criação**. 1425-1452. Bronze dourado, 79 cm x 79 cm.

Ghiberti, Lorenzo. **Porta oriental do Batistério. Porta del Paradiso**. 1425-1452. Bronze com douramento, 599 cm x 462 cm.

[s.a.] Peça escultórica de **Apolo**. Restaurada em 1530. Mármore.

[s.a.] Peça escultórica de **Laocoonte**. Restaurada em 1530. Mármore.

FONTES CONSULTADAS

Dante ALIGHIERI. **A Divina Comédia**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2011 [1321].

Jacob BURCKHARDT. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Tradução Vera Lucia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991 [1860].

James A. FROUD. **Life and Letters of Erasmus**. New York: Charles Scribner's Sons, 1894 [1517].

DICIONÁRIOS

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alian. **Dicionário de símbolos**: (mito, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HALL, James. **The Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art**. Illustrated by Chris Puleston. Colorado: IconEditions, 1995.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

BOBBIO, Norberto. Et al. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. Tradução Marta de Senna. São Paulo, Bauru: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. Revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIRLOT, Juan- Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos**. São Paulo: Paulus, 1993.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LURKER, Manfred. **Dicionário dos Deuses e Demônios**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LYON, Henry. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAROLSKY, Paul. The divine origins of chiaroscuro. **Source: Notes in the History of Art**, vol. 22, n. 4, 2003, p. 8-9.

BARON, Hans. **The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny**. New Jersey: Princeton University Press, 1955.

BASCHET, Jérôme. **L'íconographie médiévale**. Paris: Editions Gallimard, 2013.

BAUMGARTNE, Frederic. Julius II: prince, patron, pastor. In: CORKERY, James; WORCESTER, Thomas. **The Papacy Since 1500: From Italian Prince to Universal Pastor**. United Kingdom: University Press, Cambridge, 2011, p. 12-28.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERBARA, Maria. Introdução. In: BERBARA, Maria; CARVALHO, Leidiane; FONSECA, Raphael; MARINHO, Fernanda. **Renascimento italiano: ensaios e traduções**. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, p. 11-39.

BERBARA, Maria. Michelangelo e o Laoconte. **Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 9, n. 9/10, 1997, p. 197-223. Disponível em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/523>, acessado em 28 jul. 2021.

BLONDIN, Jill E. Power Made Visible: Pope Sixtus IV as “Urbis Restaurator” in Quattrocento Rome. **The Catholic Historical Review**, vol. 91, no. 1, Catholic University of America Press, 2005, p. 1-25. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25026778>, acessado em 11 nov. 2021

BOSCH, Lynette M. F.. Genesis, Holy Saturday, and the Sistine Ceiling. **The Sixteenth Century Journal**, vol. 30, n. 3, 1999, p. 643-652. Disponível em www.jstor.org/stable/2544810, acessado em 16 mar. 2021.

BULL, Malcolm. The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling. **The Burlington Magazine**, vol. 130, n. 1025, 1988, p. 597-605.

BURKE, Peter. **El renacimiento**. Barcelona: Editora Crítica, 1993.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano. Cultura e sociedade na Itália**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CELATI, Marta. **Conspiracy Literature in Early Renaissance Italy Historiography and Princely Ideology**. United Kingdom: Oxford University Press, 2021.

CHAMBERLIN, Eric Russel. **Papas perversos**. Tradução Marcelina Amaral. Lisboa: Edições 70, 2005.

CHAMBERS, David. The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 39, 1976, p. 21-58. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/751131>, acessado em 31 out. 2021.

CHAMBERS, David. **Popes, Cardinals and War – The Military Church in Renaissance and Early Modern Europe**. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2006.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1990.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de Representação. **Fronteiras**, vol. 13, n. 24, 2011, p. 15-29.

CHASTEL, André. **A Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHEVALLIER, Jean-Jacques. *O Príncipe*, de Maquiavel (1513). In: CHEVALLIER, Jean-Jacques. **As grandes obras políticas - De Maquiavel a nossos dias**. Tradução Lydia Cristina. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 1999, p. 17-49.

CLEAVE, Claire Van. **Master Drawings of the Italian Renaissance**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

CLOUGH, Cecil. Daughters and wives of the Montefeltro: outstanding bluestockings of the Quattrocento. **Renaissance Studies**, vol 10, no. 1, 1996, p. 31-55. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/24412338>, acessado em 25 out. 2021

COLLINS, Roger. **Keepers of the Keys of Heaven. A History of the Papacy**. New York: Perseus Books Group, 2009.

CREIGHTON, Mandell. **A History of the Papacy during the Period of the Reformation**. Vol. III. The Italian Princes, 1464-1518. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

CREIGHTON, Mandell. **A History of the Papacy during the Period of the Reformation**. Vol. IV. The Italian Princes, 1464-1518. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Vol I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

DESILVA, Jennifer Mara. Princely Patronage on Display: The Case of Cardinal Pietro Riario and Pope Sixtus IV, 1471-1474. **Royal Studies Journal**, vol. 6, n. 1, 2019, p. 55-79.

DOLZA, Carlo; AUBENAS, Roger; RICHARD, Robert. **Storia della Chiesa dalle origini fino ai giorni nostri. La Chiesa e il Rinascimento (1449-1517)**. Vol. XV. Turin: Editrice S.I.A.E., 1963.

DOTSON, Esther Gordon. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I. **The Art Bulletin**, vol. 61, n. 2, 1979, p. 223-256.

DOTSON, Esther Gordon. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part II. **The Art Bulletin**, vol. 61, n. 3, 1979, p. 405-429.

DUFFY, Eamon. **Santos e Pecadores. História dos Papas**. Tradução Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

FARR, James. Honor, Law, and Custom in Renaissance Europe. In: RUGGIERO, Guido. **A companion to the worlds of renaissance**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 124-138.

FERNANDES, Cássio da Silva. Biografia e Autobiografia na Civilização do Renascimento na Itália de Jacob Burckhardt. **História. Questões e Debates**, Curitiba, vol. 1, n. 40, 2004, p. 155-198.

FERNANDES, Cássio da Silva. Jacob Burckhardt e a preparação para "A Cultura do Renascimento na Itália". **Fênix**, Uberlândia, vol. 3, 2006, p. 1-18.

FOSI, Irene. Cardinals and the Government of the Papal States. In: HOLLINGSWORTH, Mary. PATTENDEN Miles. WITTE, Arnold. **A Companion to the Early Modern Cardinal**. Boston: Brill, 2020, p. 309-321.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva. **Medievalista**, n. 27, 2020, p. 1-42.

FRANK, Isabelle. Cardinal Giuliano Della Rovere and Melozzo Da Forli at SS. Apostoli. **Zeitschrift Für Kunstgeschichte**, vol. 59, n. 1. Berlim: 1996, p. 97-122. Disponível em <https://doi.org/10.2307/1482788>, acessado em 14 nov. 2021.

FURLANI, João Carlos. Entre a fama e a infâmia: a controvérsia em torno de Olímpia, asceta da igreja de Constantinopla (séc. IV-V). In: LEITE, Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. (Org.). **Fama e infâmia no Mundo Antigo**. Vitória: PPGL, 2014, p. 91-103.

GARIN, Eugenio. **Idade Média e Renascimento**. Lisboa: Editora Estampa: 1994.

GARIN, Eugenio. **O homem Renascentista**. Lisboa: Editora Presença: 1991.

GISH, Dustin. Pope Julius II (1443-1513, r. 1503-13 CE) at the Basilica di San Pietro, the Musei Vaticani, and Basilica di San Pietro in Vincoli. In: HATLIE, Peter. **People and Places of the Roman Past. The Educated Traveller's Guide**. York: Arc Humanities Press, 2019, p. 185-198.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GRAIÑO, Cristina Segura. Una reflexión sobre las fronteras en la Edad Media: implicaciones sociales, políticas y mentales. **Aragón en la Edad Media** (Ejemplar dedicado a: Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros), vol. 2, n. 14-15, 1999, p. 1487-1500.

GREGOROVIVUS, Ferdinand. **History of the city of Rome in the Middle Ages**. Translated from the fourth german edition by Annie Hamilton. Vol. VIII - Part I. London: George Bell & Sons, 1902.

GREGOROVIVUS, Ferdinand. **History of the city of Rome in the Middle Ages**. Vol. VII - Part 1. New York: Cambridge University Press, 2010.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HERTZ, Robert. A proeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. **Religião e Sociedade**, vol. 6, 1980, p. 3-25.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

JOOST-GAUGIER, Christiane. Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice. **Artibus et Historiae**, vol. 17, n. 34, 1996, p. 19-43.

KAI-KEE, Elliott. **Social order and rhetoric in the Rome of Julius II (1503-1513)**. Berkeley: University of California, 1983.

KING, Margareth. A mulher renascentista. In: GARIN, Eugenio. **O homem renascentista**. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 192-227.

LENZENWEGER, Josef; STOCKMEIER, Peter; AMON, Karl; ZINHOBLE, Rudolf; BAUER, Johannes. **História da Igreja Católica**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LEWIS, Brenda Ralph. **A História dos Papas: vício, assassinato e corrupção no Vaticano**. Tradução Thaís Lena Mendes e Renata Coli. São Paulo: Editora Europa, 2010.

LOPEZ, Robert Sabatino. Hard times and investment in culture. In: MOLHO, Anthony (Ed.). **Social and economic foundations of the Italian renaissance**. New York: John Wiley & Sons, Inc, 1969, p. 29-54.

MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. VII-XXIII.

MARTIN, A. Lynn. Review of Julius II: the warrior pope. **Parergon**, vol. 12, n. 1, 1994, p. 171-172.

MÁTÉ, Ágnes. The Life and Afterlife of Pontifical Indiscretions in the Renaissance. In: MROZIEWICZ, Karolina. SROCZYNSKI, Aleksander. **Premodern Rulership and Contemporary Political Power: The King's Body Never Dies**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, p. 193-216.

MEDEIROS, Fabrício Ferreira. A nova história política. **Temporalidades**, Belo Horizonte, vol. 9, n. 3, set./dez. 2017, p. 258-269. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5931>, acessado em 31 dez. 2021.

MENDONÇA JÚNIOR, Francisco de Paula Souza de. A Cultura do Renascimento na Itália em Jacob Burckhardt. **Revista Tempo de Conquista**, v. 9, 2011, p. 1-17.

MENESES, Patrícia Dalcanale. Arte e Política: considerações metodológicas. **Locus: Revista de História**, v. 19, 2013, p. 189-202.

MENESES, Patrícia Dalcanale. Dez lesenas renascentistas na Villa Zerri. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 14, 2010, p. 109-122.

MENESES, Patrícia Dalcanale. O complexo de San Pietro in Vincoli e a atividade de Baccio Pontelli. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 13, 2010, p. 5-16.

MENESES, Patrícia Dalcanale. O debate sobre o poder papal e os afrescos quatrocentistas da Capela Sistina. In: **XXXVIII Colóquio do CBHA**, 2018, Florianópolis. Arte & erotismo. Prazer e transgressão na história da Arte. Caderno de Resumos. Florianópolis: CBHA, 2018, p. 285-293.

METRI, Maurício. Reinterpretando as Origens do Sistema Internacional: as possibilidades de paz em tempos de guerra ontem e hoje. **Sul Global**, vol. 1, n. 1, 2020, p. 39-59. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/sg/article/view/32080>, acessado em 16 dez. 2021

MILEY, John. **The History of Papal States: from their origin to the present day**. Vol. III. Londres: T. C. Newby, 1850.

MONGE, Roberto. **Dois mil anos de Papas – De São Pedro a Francisco**. Tradução Maria do Carmo Abreu. Alfragide: Casa das Letras, 2016.

NÉRET, Gilles. **Miguel Ângelo (1475-1564)**. Koln/Alemanha: Taschen, 2006.

NORWICH, John Julius. **Absolutes Monarchs – A history of the papacy**. New York: Random House, Inc., 2011.

O'MALLEY, Michelle. Finding fame: painting and the making of careers in Renaissance Italy. **Renaissance Studies**, vol. 24, n. 01, 2010, p. 9-32.

O'MALLEY, Michelle. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino. **The Art Bulletin**, vol. 89, n° 04, 2007, p. 674-693. Disponível em www.jstor.org/stable/25067356, acessado em 06 abr. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo. Perspectiva, 1991.

PARTRIDGE, Loren. Introduction – Patronage and popes: Saints or Sinners? In: PARTRIDGE, Loren. **The Renaissance in Rome (1400-1600)**. London: Calmann & King Ltd, 1996, p. 09-18.

PIANA, Marco. Gods in the Garden: Visions of the Pagan Other in the Rome of Julius II. **Journal of Religion in Europe**, vol. 12, n. 3, 2020, p. 285-309.

PINTO, Fabrina Magalhães. Retórica e política no humanismo renascentista: reflexões sobre a *Laudatio Florentinae Urbis*, de Leonardo Bruni. In: RAGAZZI, Alexandre; MENESES, Patrícia D.; QUÍRICO, Tamara (Org.). **Ensaio interdisciplinares sobre o renascimento italiano**. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2017.

POCOCK, John Greville A.. **The Machiavellian moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1975.

PROST, Antonie. Social e cultural indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François *et al.*. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editora Estampa, Lda, 1998, p. 123-138.

REISS, Sheryl E. A Taxonomy of Art Patronage in Renaissance Italy. In: BOHN, Babette. SASLOW, James M. **A Companion to Renaissance and Baroque Art**. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2013, p. 21-43.

RICE, Eugene Franklin. The Humanistic Revaluation of the Vita Activa in Italy and North of the Alps. In: BARON, Hans. **Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought**. Vol. II. Series Princeton Legacy Library. Princeton: Princeton University Press, 2019, p. 55-71.

RICH, Ernst H.. The renaissance - period or movement? In: BLACK, Robert (Org.). **The renaissance: critical concepts in historical studies**. Londres: Routledge, 2006, p. 23-46.

ROSPOCHER, Massimo. Propaganda e opinione pubblica: Giulio II nella comunicazione politica europea. **Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico**, n. 33, 2008, p. 117-157.

RUST, Leandro Duarte. **Mitos Papais: política e imaginação na história**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.

SCHMIDT, Bernward. Julius II – The Papal Monarch. In: SANDER, Jochen. **and the Portrait of Julius II**. Image of a Renaissance Pope. Petersberg: Imhof Verlag, 2013, p. 9-23.

SCHUYLER, Jane. Michelangelo's serpent with two tails. **Notes in the History of Art**, vol. 9, n. 2, 1990, p. 23-29.

SHAW, Christine. **Julius II: The Warrior Pope**. Oxford: Blackwell, 1996.

SHAW, Christine. The Motivation for the Patronage of Pope Julius II. In: GOSMAN, Martin; MACDONALD, Alasdair; VANDERJAGT, Arjo. **Princes and Princely Culture (1450-1650)**. Vol. II. The Netherlands: Brill, 2005, p. 43-61.

SHAW, Christine. **The Politics of Exile in Renaissance Italy**. Cambridge Studies in Italian History and Culture. New York: Cambridge University Press, 2003.

SKINNER, Quentin. **Machiavelli**. (Past Masters Series). New York: Hill and Wang, 1981.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STINGER, Charles L. **The Renaissance in Rome**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini**. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008, p. 240.

TEMPLE, Nicholas. **renovatio urbis. Architecture, urbanism and ceremony in the Rome of Julius II**. London: Routledge, 2011.

TILLY, Charles. **Capital, coerção e Estados Europeus (900-1992)**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.

VERSTEGEN, Ian (Ed.). **Patronage and dynasty: the rise of the della Rovere in Renaissance Italy**. Sixteenth century essays & studies. Missouri: Truman State University Press, 2007.

VIROLI, Maurizio. Francesco Guicciardini: between politics and art of the state. In: VIROLI, Maurizio. **From Politics to Reason of State: The Acquisition and Transformation of the Language of Politics (1250-1600)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 178-200.

VON PASTOR, Ludwig Freiherr. **The History of the Popes. From the Close of the Middle Ages: Drawn from the Secret Archives of the Vatican and Other Original Sources.** Vol. VI. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Company, 1901.

WEISS, Roberto. The Medals of Pope Julius II (1503-1513). **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, The University of Chicago Press, vol. 28, 1965, p. 163-182.

ZAGGIA, Stefano. Architecture of Power: Imola during the Signoria of Girolamo Riario (1473-1488). In: BELTRAMO, Silvia; CANTATORE, Flavia; FOLIN, Marco. **A Renaissance Architecture of Power - Princely Palaces in the Italian Quattrocento.** Series: The medieval Mediterranean: peoples, economies and cultures, 400-1500. Boston: Brill, 2016, p. 216-234.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARNOLD, Thomas F. **The Renaissance at War.** London: Cassell, 2001.

BARBER, Sarah. Fine Art: the creative image. In: BARBER, Sarah; PENISTON-BIRD, Corinna. **History beyond the Text. Routledge Guides to using Historical Sources.** London: Routledge, 2009, p. 15-31.

BARON, Hans. **From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in Humanistic and Political Literature.** Berkeley: University of California Press, 1968.

BARON, Hans. **The Crisis of the Early Italian Renaissance.** New Jersey: Princeton University Press, 1966.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal. Do ano mil a colonização da América.** São Paulo: Globo, 2006.

BLACK, Jeremy. **European Warfare (1494-1660).** London: Routledge, 2002.

BLACK, Jeremy. **War in the Early Modern World (1450-1815).** London: UCL, 1999.

BOBBIO, Norberto. Estado, poder e governo. In: **Estado, governo e sociedade: Para uma teoria geral da política.** Tradução Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Paz e Terra, 2005 p. 53-133.

BURKE, Peter. **A escrita da história novas perspectivas.** Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo, Bauru: EDUSC, 2004.

CANTATORE, Flavia; CHIABÒ, Maria, FARENGA, Paola *et al.* **Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)**. Roma: Roma nel Rinascimento, 2010.

CLOULAS, Ivan. **Jules II. Le pape terrible**. Paris: Fayard, 1990.

DESILVA, Jennifer Mara. Appropriating sacred space: private-chapel patronage and institutional identity in sixteenth-century Rome - The case of the office of ceremonies. **The Catholic Historical Review**, Vol. XCVII, n. 4, 2011, p. 653-678.

DESILVA, Jennifer Mara. Articulating Work and Family: Lay Papal relatives in the Papal States (1420-1549). **Renaissance Quarterly**, n 69. Renaissance Society of America, 2016, p. 1-39.

DESILVA, Jennifer Mara. Official and Unofficial Diplomacy between Rome and Bologna: the de' Grassi Family under Pope Julius II, 1503-1513. **Journal of Early Modern History**, n.14, 2010, p. 535-557.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento Italiano**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

GUNN, Steven. War and the emergence of the state: Western Europe (1350-1600). In: TALLETT, Frank; TRIM, David. **European Warfare (1350-1750)**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010, p. 50-73.

HALE, J. R. **War and Society in Renaissance Europe (1450-1620)**. London: Fontana, 1985.

HALL, Bert S. **Weapons and Warfare in Renaissance Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

KENT, Dale. The power of the elites: family, patronage, and the state. In: NAJEMY, John. **Italy in the Age of the Renaissance (1300-1550)**. New York: Oxford University Press, 2004, p. 165-183.

KRITSCH, Raquel. Do comissariado de Deus à vontade do “princeps”: lei, autoridade e soberania no pensamento político medieval tardio. **Dois Pontos** (UFPR), vol. 5, 2008, p. 11-32.

KRITSCH, Raquel. Rumo ao Estado moderno: as raízes medievais de alguns de seus elementos formadores. **Revista de Sociologia e Política** (UFPR - Impresso), Curitiba, n. 23, 2004, p. 103-114.

LAZZARINI, Isabella. **Communication and Conflict: Italian Diplomacy in the Early Renaissance (1350-1520)**. United Kingdom: Oxford University Press, 2015.

- LOMBARDO, Paul A.. *Vita Activa versus Vita Contemplativa* in Petrarch and Salutati. **American Association of Teachers of Italian**. Italica, vol. 59, n. 2, 1982, p. 83-92.
- MALLETT, Michael. *O condottiero*. In: GARIN, Eugenio (Org.). **O homem renascentista**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 38-57.
- MALLETT, Michael. SHAW, Christine. **The Italian Wars (1494-1559): war, state and society in early modern Europe**. New York: Taylor & Francis, 2012.
- MÁTÉ, Ágnes. The Life and Afterlife of Pontifical Indiscretions in the Renaissance. In: MROZIEWICZ, Karolina; SROCZYNSKI, Aleksander. **Premodern Rulership and Contemporary Political Power: The King's Body Never Dies**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, p. 193-216.
- MINNICH, Nelson. **Julius II**. United Kingdom: Oxford University Press, 2010.
- MUCHEMBLEND, Robert. Manners, Courts, and Civility. In: RUGGIERO, Guido. **A companion to the worlds of renaissance**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 156-172.
- MUIR, Edward. Representations of power. In: NAJEMY, John. **Italy in the Age of the Renaissance (1300-1550)**. New York: Oxford University Press, 2004, p. 226-245.
- PLUMB, John Harold. **The Italian Renaissance**. Boston: Mariner Books, 2001.
- POCOCK, John Greville A.. **Political Thought and History. Essays on theory and method**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano: introducción general**. Barcelona: Del Serbal, 2000.
- RICE, Eugene Franklin. The Humanistic Revaluation of the Vita Activa in Italy and North of the Alps. In: BARON, Hans. **Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought**. Vol. II. Princeton: Princeton University Press, 2019, p. 55-71.
- RODOCANACHI, Emmanuel. **Histoire de Rome: le pontificat de Jules II (1503-1513)**. France: Hachette, 1928.
- ROSCOCHER, Massimo. **Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo**. Bologna: Società editrice il Mulino, 2015.
- RUST, Leandro Duarte. **Bispos Guerreiros: violência e fé antes das cruzadas**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- SENELLART, Michel. **As artes de governar: do regimen medieval ao conceito de governo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SHAW, Christine. **Julius II: The Warrior Pope**. Oxford: Blackwell, 1996.

SHAW, Christine. The Papacy and the European powers. In: SHAW, Christine (Ed.). **Italy and the European powers: the impact of war (1500-1530)**. The Netherlands: Koninklijke Brill NV, 2006, p. 107-127.

VALE, Malcolm. Courts, art, and power. In: MARTIN, John Jeffries (Ed.). **The Renaissance world**. UK: Routledge, 2007, p. 287-306.

WATSON, Adam. **The evolution of international society: a comparative historical analysis**. London/New York: Routledge, 1992.

APÊNDICE A - CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 1 - Sisto IV nomeia Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano. FORLÌ, Melozzo da. **Sisto IV nomeia Bartolomeo Platina prefeito da Biblioteca do Vaticano**. c. 1477. Afresco destacado transferido para tela, 370 cm x 315 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-iv---secolo-xv-xvi/melozzo-da-forli--sisto-iv-nomina-bartolomeo-platina-prefetto-de.html>, acessado em 11 nov. 2021

Figura 2 - Reconstrução do interior da Capela Sistina antes da intervenção de Michelangelo; a litografia foi feita por Gustavo Tognetti, em 1899. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1chapel3.html>, acessado em 10 nov. 2021

Figura 3 - Anjos músicos com a figura de Cristo, por Melozzo da Forlì. FORLÌ, Melozzo da. **Ascensão de Cristo e os anjos tocando**. 1475-1480. Afresco destacado e transferido para tela, [s.d.]. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-iv---secolo-xv-xvi/melozzo-da-forli--un-angelo-che-suona-il-liuto.html> e https://www.wga.hu/html_m/m/melozzo/index.html, acessado em 14 nov. 2021

Figura 4 - Deus Apolo, em *Cortile del Belvedere*. Peça escultórica de **Apolo**. Restaurada em 1530. Mármore. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?file=html/m/montorso/1apollo.html&find=apollo>, acessado em 26 dez. 2021

Figura 5 - As tentações de Cristo, por Botticelli. BOTTICELLI, Sandro. **As Tentações de Cristo**. 1481-1482. Afresco, 335 cm x 550 cm. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:05_Tentaciones_de_Cristo_\(Botticelli\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:05_Tentaciones_de_Cristo_(Botticelli).jpg), acessado em 15 nov. 2021

Figura 6 - Papa Júlio II e os santos. **Fachada direita da Igreja de São Francisco em Ascoli Piceno**. 1510. Disponível em https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Monumento_a_Papa_Giulio_II_AP.jpg, acessado em 26 de jan. 2022

Figura 7 - Mausoléu papal e a escultura de Moisés. BUONARROTI, Michelangelo. **Arranjo arquitetônico do túmulo de Júlio II**. 1505-1545. Mármore. Disponível em https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/1sculptu/giulio_2/giulio2.html e https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/1sculptu/giulio_2/moses3.html, acessado em 23 de mar. 2022

APÊNDICE B - CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 8 - Visão geral da abóboda da Capela Sistina, afresco feito por Michelangelo. BUONARROTI, Michelangelo. **Programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://artainmentatschool.com/fase-teorica/percurso-artistico-v2/la-volta-della-sistina-la-creazione-8-13/>, acessado em 30 jun. 2021

Figura 9 - Cenas do Livro do Gênesis, no centro do afresco sistino. BUONARROTI, Michelangelo. **Programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-centrali.html>, acessado em 30 de jun. 2021

Figura 10 - A decoração das paredes da Capela Sistina. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/tour-virtuale.html>, acessado em 20 dez. 2021

Figura 11 - *A embriagues de Noé.* BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/1drunken/index.html>, acessado em 30 jun. 2021

Figura 12 - *O Dilúvio Universal.* BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Deluge,_Michelangelo.png, acessado em 30 jun. 2021

Figura 13 - A arca durante *O Dilúvio Universal.* BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/2flood/index.html>, acessado em 30 jun. 2021

Figura 14 - *Punição de Coré, Datã e Abirão,* por Botticelli. BOTTICELLI, Sandro. **Punição de Coré, Datã e Abirão.** 1481-1482. Afresco, 348,5 cm x 570 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/4sistina/punishme/korah.html>, acessado em 01 ago. 2021

Figura 15 - *Entrega das Chaves,* por Perugino. PERUGINO, Pietro. **Entrega das Chaves.** 1481-1482. Afresco, 335 x 550 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/perugino/sistina/key_.html, acessado em 01 ago. 2021

Figura 16 - Diferenças formais do afresco sistino. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina.** 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/tour-virtuale.html>, acessado em 30 jun. 2021

Figura 17 - *O Sacrifício*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/1genesis/3sacrifi/index.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 18 - Júlio II, por Rafael. SANZIO, Rafael. **Retrato de Júlio II**. 1511-1512. Óleo sobre madeira, 108 x 80,7 cm. Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-portrait-of-pope-julius-ii>, acessado em 25 jul. 2021

Figura 19 - *Pecado Original e Expulsão do Paraíso*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto_da_Capela_Sistina#/media/Ficheiro:The_Temptation_and_Expulsion.png, acessado em 01 jul. 2021

Figura 20 - O ato pecaminoso. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/0bays/04_0bay4.html, acessado em 20 dez. 2021

Figura 21 - *Criação de Eva*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/1genesis/5eve/index.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 22 - Antes e depois do Pecado Original. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/>, acessado em 22 dez. 2021.

Figura 23 - *Criação do Homem*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto_da_Capela_Sistina#/media/Ficheiro:The_Creation_of_Adam_\(1\).png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto_da_Capela_Sistina#/media/Ficheiro:The_Creation_of_Adam_(1).png), acessado em 01 jul. 2021

Figura 24 - Reapropriações. Disponível em <https://twitter.com/VancityReynolds/status/941302404338683904>, <https://www.adeevee.com/2014/05/lego-creazione-di-adamo-print/>, acessado em 21 dez. 2021.

Figura 25 - A Porta do Paraíso e o detalhe da *Criação*. Ghiberti, Lorenzo. **Porta oriental do Batistério. Porta del Paradiso**. 1425-1452. Bronze com douramento, 599 cm x 462 cm. Ghiberti, Lorenzo. Painel n. 1, **Criação**. 1425-1452. Bronze dourado, 79 cm x 79 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/ghiberti/paradiso/2pane01.html>, <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/ghiberti/paradiso/2pane01.html>, acessado em 22 dez. 2021.

Figura 26 - *Laocoonte* e seus filhos. Peça escultórica de **Laocoonte**. Restaurada em 1530. Mármore. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/montorso/1laocoon.html>, acessado em 19 dez. 2021.

Figura 27 - As faces do Criador. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Peça escultórica de **Laocoonte**. Restaurada em 1530. Mármore. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/4sin/index.html>, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/6adam/index.html>, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/8plants/index.html>, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/montorso/1laocoon.html>, acessado em 27 jul. 2021.

Figura 28 - *A reunião das águas*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/7earth/index.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 29 - *Criação da vegetação, do sol, da lua e das estrelas*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/8plants/index.html> e <https://www.artbible.info/art/large/663.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 30 - *Separação da luz e das trevas*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/9light/index.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 31 - Deus vs. *Laocoonte*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Peça escultórica de **Laocoonte**. Restaurada em 1530. Mármore. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/1genesis/9light/09_3ce9.html, <https://www.wga.hu/frame-e.html?file=html/m/montorso/1laocoon.html&find=laocoon>, acessado em 28 dez. 2021.

Figura 32 - O Brasão da família Della Rovere. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/tour-virtuale.html> e <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/tour-virtuale.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 33 - Os vinte *ignudi*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/2ignudi/index.html>, acessado em 01 jul. 2021

Figura 34 - Os *ignudi* com as guirlandas com folhas e bolotas de carvalho. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512.

Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/2ignudi/index.html>, acessado em 22 dez. 2021.

Figura 35 - Os filhos de *Laocoonte* e os *ignudi*. Peça escultórica de **Laocoonte**. Restaurada em 1530. Mármore. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067_n5.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067_n4.jpg, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/2ignudi/01_4se.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/2ignudi/09_4sw.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/2ignudi/07_5nw.html, acessado em 18 dez. 2021

Figura 36 - Os intermediários entre Deus e os homens e as mulheres. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://m.museivaticani.va/>, acessado em 23 dez. 2021

Figura 37 - Os profetas e as sibilas. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/4sibyls/01_7si1.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/03_7pr3.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/4sibyls/05_6si3.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/07_7pr5.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/4sibyls/09_7si5.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/01_1pr2.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/4sibyls/03_1si2.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/05_1pr4.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/4sibyls/07_1si4.html, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/09_1pr6.html, <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/index.html>, <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/index.html>, acessado em 02 jul. 2021

Figura 38 - A estética da primeira e da segunda fase decorativa. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/> e <https://pt.wikipedia.org/>, acessado em 20 dez. 2021

Figura 39 - O profeta Jonas. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/index.html>, acessado em 02 jul. 2021

Figura 40 - O profeta Jeremias. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/09_1pr6.html, acessado em 21 dez. 2021.

Figura 41 - *Escola de Atenas*, por Rafael. SANZIO, Rafael. **Escola de Atenas**. c. 1509. Afresco, largura na base 770 cm. Disponível em <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/r/raphael/4stanze/1segnatu/1/athens.html>, acessado em 27 dez. 2021

Figura 42 - O profeta Jeremias e o filósofo Heráclito. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. SANZIO, Rafael. **Detalhe da Escola de Atenas**. c. 1509. Afresco, largura na base 770 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/09_1pr6.html - <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/r/raphael/4stanze/1segnatu/1/athens2.html>, acessado em 28 dez. 2021

Figura 43 - O profeta Joel. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/3prophet/01_1pr2.html, acessado em 28 dez. 2021

Figura 44 - As lunetas da parede norte e sul. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/parete-nord.html>, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/parete-sud/lunette.html>, acessado em 23 dez. 2021

Figura 45 - As *vele*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/vele.html>, acessado em 23 dez. 2021

Figura 46 - As cenas heroicas. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/pennacchi.html>, acessado em 14 dez. 2021

Figura 47 - *Morte de Aman*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Punishment_of_Haman.png, acessado em 02 jul. 2021

Figura 48 - *Judite e Holofernes*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Judith_and_Holofernes_\(1\).png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Judith_and_Holofernes_(1).png), acessado em 02 jul. 2021

Figura 49 - *Serpente de Bronze*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Brazen_Serpent_\(1\).png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Brazen_Serpent_(1).png), acessado em 02 jul. 2021

Figura 50 - *Davi e Golias*. BUONARROTI, Michelangelo. **Detalhe do programa iconográfico do teto da Capela Sistina**. 1508-1512. Afresco, 1375 cm x 3900 cm. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_and_Goliath_\(1\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_and_Goliath_(1).png), acessado em 02 jul. 2021