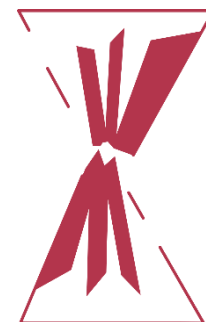


A Capela Sistina sob o olhar da família Della Rovere: breves reflexões sobre a encomenda dos afrescos¹

The Sistine Chapel through the Eyes of the Della Rovere Family: Brief Reflections on the Commissioning of the Frescoes



SCHIO, Jordana Eccel*

 <https://orcid.org/0000-0002-7892-9499>

RESUMO: A Capela Sistina, um dos principais legados da família Della Rovere em Roma, constituiu o cenário de uma colaboração singular entre homens de saber, eclesiásticos e pintores durante o Renascimento. Interpretamos que, mais do que exaltar a fé ou refletir o contexto histórico de seu tempo, os afrescos do teto deram forma visual ao exercício da justiça almejado por Júlio II, o que, por sua vez, impulsionou a reputação do pintor e do mecenas por meio dessa obra. Para tanto, adotamos a proposta metodológica de análise iconográfica e iconológica formulada pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1991) para a análise da fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Capela Sistina; Della Rovere; Papa Sisto IV; Papa Júlio II; Justiça.

ABSTRACT: The Sistine Chapel, one of the principal legacies of the Della Rovere family in Rome, served as the setting for a singular collaboration among men of learning, ecclesiastics, and painters during the Renaissance. We argue that, rather than merely exalting the faith or reflecting the historical context of its time, the ceiling frescoes gave visual form to the exercise of justice sought by Julius II, which, in turn, enhanced the reputation of both the painter and the patron through this work. To this end, we adopt the methodological approach of iconographic and iconological analysis formulated by the German art historian Erwin Panofsky (1991) for the analysis of the source.

KEYWORDS: Sistine Chapel; Della Rovere; Pope Sixtus IV; Pope Julius II; Justice.

Recebido em: 23/04/2025

Aprovado em: 04/03/2026

¹ Este artigo amplia a discussão desenvolvida no âmbito da pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria. (PPGH/UFSM, RS), com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O trabalho completo está disponível no Manancial da Instituição de Ensino Superior, no link <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/24423>>. Acesso em: 22 abr. 2025.

* Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, doutoranda do Programa de Pós-graduação em História pela mesma instituição. Integrante do *Virtù* – Grupo de História Medieval e Renascentista. Bolsista CAPES. CV: <http://lattes.cnpq.br/3602844717231875>. E-mail: jordanaschio06@gmail.com



Introdução

A Capela Sistina, um dos espaços mais emblemáticos do Vaticano, visitada anualmente por milhões de pessoas, foi também, ao longo dos séculos, o cenário solene dos conclaves destinados à eleição dos papas. Sua edificação ocorreu durante o pontificado de Sisto IV (1471-1484), figura central no fortalecimento do mecenato papal ao longo do movimento renascentista (Duffy, 1998, p. 142-143). Alguns anos mais tarde, o papa Júlio II (1503-1513), igualmente membro da família Della Rovere, confiou ao poeta, pintor, arquiteto e escultor Michelangelo Buonarroti (1475-1564) a ornamentação da abóbada da capela. Da decoração das paredes, na segunda metade do século XV, à ornamentação da abóbada por Michelangelo, no início do século XVI, seu programa iconográfico resultou da confluência entre a excelência técnica do pintor e o conhecimento teológico cultivado na corte papal. Ao passo que, na condução desta pesquisa, utilizamos o método formulado por Panofsky (1991, p. 63), que adverte:

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 quantos conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.

Sisto IV e Júlio II nasceram em terras banhadas pelo mar da Ligúria, nas imediações de Savona. “Ser um liguriano, um homem do mar, constituía boa parte de sua identidade” (Murphy, 2013, p. 21). Sisto IV, nascido Francesco della Rovere (1414-1484), era tio de Giuliano della Rovere (1443-1513), futuro Júlio II; ambos iniciaram a vida religiosa na Ordem Franciscana. Francesco foi nomeado cardeal durante o pontificado de Paulo II (1464-1471), enquanto Giuliano ascendeu ao cardinalato após a consagração de seu tio, que também promoveu outros sobrinhos. Rovere, do latim *robur*, designa uma variedade de *quercia*, o carvalho (Marques, 2011, p. 396), e o brasão da família é representado por uma árvore de carvalho frondosa, de tronco e ramos dourados, carregada de bolotas sobre fundo azul, uma representação imponente. Todavia, “durante boa parte do século XV, os Della Rovere mantiveram-se obscuros, não possuindo sangue nobre nem uma história de grandes feitos” (Murphy, 2013, p. 22). A Fortuna da família mudou quando ascendeu aos cargos eclesiásticos.

Mostramos que a definição do programa iconográfico passou pelas mãos de homens

de saber e eclesiásticos, empenhados em exaltar o exercício da justiça por meio de atributos simbólicos, contribuindo para a legitimação da autoridade espiritual e temporal de Júlio II, cujos ecos se fazem sentir também nos sermões proferidos naqueles anos. Este texto examinou, ainda, o processo de criação conduzido por Michelangelo, uma vez que a fama por ele alcançada refletiu-se no prestígio do mecenas e repercutiu entre seus pares no início do século XVI.

O papel dos papas da casa Della Rovere na encomenda dos afrescos

A Capela Sistina é o principal legado da casa Della Rovere em Roma. Primeiro com a construção e ornamentação das paredes durante o pontificado de Sisto IV, por isso chamada Sistina (Gombrich, 2012, p. 307). A historiadora brasileira Patrícia D. Meneses (2013, p. 194) frisou 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”. Os mais notáveis artistas da segunda metade do século XV foram responsáveis pela ornamentação do seu interior, como o pintor Luca Signorelli (1445-1523) e o florentino Sandro Botticelli (1445-1510) (Chastel, 1991, p. 281).

Um contrato datado de 27 de outubro de 1481 estabeleceu que os pintores florentinos Sandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1448-1494) e Cosimo Rosselli (1439-1507), conjuntamente com o pintor Pietro Perugino (1446-1523), deveriam pintar dez histórias do Antigo e do Novo Testamento, e essa temática dos afrescos foi determinada antes da chegada dos pintores (Chastel, 1991, p. 325; Meneses, 2007, p. 68). Depois, juntaram-se à empreitada Luca Signorelli (1445-1523) e o florentino Bartolomeo della Gatta (1448-1502).

No dia 15 de agosto de 1483, com as paredes já adornadas por afrescos, a capela foi solenemente consagrada e dedicada à Virgem (Marques, 2011, p. 389). Alguns estudiosos, como o historiador alemão Leopold Ettlinger,² apontaram que a proposta iconográfica foi elaborada pelo mecenas, o papa Sisto IV, mas dada a complexidade do trabalho e a exigência de acompanhamento diário, tal proposta não se sustenta. Meneses (2007, p. 70) citou a participação de um *consulente iconografico*, ou seja, uma figura letrada que elaborava e

² Na obra *The Sistine Chapel before Michelangelo: Religious Imagery and Papal Primacy* o historiador ponderou que “não há provas de que o próprio Sisto tenha delineado o programa para a decoração da capela, mas, considerando sua personalidade como um todo, parece mais do que provável que ele tenha ao menos determinado o tema geral. Se em algum lugar, entre suas muitas fundações seculares e religiosas, podemos esperar encontrar sua teologia e suas políticas como Papa expressas de forma visível, é nesta Capela” (Ettlinger, 1965, p. 10, tradução nossa).

acompanhava a decoração do espaço e, no decorrer da jornada, podia contar com o auxílio de outros pintores e membros do clero. A principal hipótese da historiadora recaiu sobre o mestre Antonio da Pinerolo (1414-1500) como o principal consultor iconográfico do ciclo de afrescos das paredes da capela.

A proposta integrou cenas da vida de Jesus e Moisés, e chamou atenção pelo uso das cores, movimento das figuras e os temas. Numa faixa superior, entre as janelas, identificamos os primeiros papas, todos mártires. Abaixo, destacam-se os atributos papais, como as chaves de São Pedro, acompanhados dos elementos heráldicos da casa Della Rovere, notadamente a árvore de carvalho sobre fundo azul. Essa exuberância contrastava com a área urbana de Roma que, segundo o humanista Platina (1421-1481), na época de Martinho V (1417-1431), era tomada pela destruição e que já não tinha aspecto de cidade (Chastel, 1991, p. 276). O local era um vasto campo de ruínas com jardins e espaços abandonados, insalubres e pouco seguros (Chastel, 1991, p. 341-342). A cidade e suas igrejas estavam empobrecidas em razão da prolongada ausência dos papas, que se instalaram em Avignon, e do Cisma que se seguiu até o retorno da corte papal e da administração a Roma (Duffy, 1998, p. 133-134).

Depois da construção e decoração a capela foi usada pelos papas e os membros da chamada *Cappella Pontificia*, um organismo semelhante a um tribunal, integrado ao colégio de cardeais, o espaço também recebeu os principais homens das ordens mendicantes, bispos, arcebispos e membros da aristocracia romana, além de autoridades visitantes (Meneses, 2007, p. 68-69). Diversas missas e celebrações também foram realizadas no local reunindo tanto membros do clero quanto homens e mulheres leigos entre os espectadores.

Sisto IV promoveu diversas obras de restauração e de construção em Roma, mas foi durante o pontificado de seu sobrinho, o papa Júlio II, que esta cidade se transformou em um canteiro de obras. O poder desse papa estava atrelado a sua posição e acesso ao tesouro da Igreja; a prática do mecenato, modesta durante o cardinalato, tomou novas proporções durante a primeira década de 1500. À vista disso, as encomendas foram incumbidas ao arquiteto Donato Bramante (1444-1514), como a reconstrução da basílica de São Pedro (Duffy, 1998, p. 144. Chastel, 1991, p. 346-349).

Júlio II, em pouco menos de uma década, concretizou diversos projetos de vulto, tanto artísticos quanto arquitetônicos, na cidade romana. A respeito do papel desempenhado pelos Vigários de Cristo no decorrer do movimento renascentista, a historiadora Jennifer Mara DeSilva, a partir da obra do historiador alemão Werner L. Gundersheimer, compreendeu que:

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 entenderiam³ (Desilva, 2019, p. 61, tradução nossa).

Os pintores Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo foram destacados para concretizar os trabalhos iconográficos. Compreendemos que a prática do mecenato foi empregada por Júlio II para criar o discurso de autoridade eclesiástica e um legado para a cidade romana. Michelangelo foi chamado a Roma, primeiramente, para projetar e esculpir o mausoléu papal; no entanto, o projeto sepulcral foi marcado por interrupções ao longo de sua trajetória e, mesmo com uma vida longa, ele não conseguiu concretizar o programa arquitetônico idealizado inicialmente (Chastel, 1991).

A encomenda da pintura do teto da Capela Sistina⁴ manteve Michelangelo ocupado até 1512, poucos meses antes do falecimento de Júlio II. “Ele [o papa], que tinha punido Miguel ao obrigá-lo a pintar em vez de esculpir, era, por seu turno, punido pouco aproveitando da obra-prima que tinha suscitado” (Néret, 2006, p. 46). A conclusão do afresco foi algo que nenhum outro homem daquela geração desfrutou (Gombrich, 2012, p. 313), e a repercussão dessa obra lhe garantiu novas incumbências, atribuídas pelos papas que sucederam após sua morte de Júlio II, como Leão X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) e Paulo III (1534-1549)

³ [No original] *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.*

⁴ 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. À vista disso, Bull mencionou que nove cenas do Gênesis estão dispostas em um eixo longitudinal, enquanto quatro histórias do Velho Testamento foram posicionadas nos ângulos desse local. Nos flancos do afresco foram representados sete profetas e cinco sibilas acompanhadas por alguns *putti*, ou seja, anjos, que seguram ramos com folha de frutos de carvalho, árvore símbolo da casa Della Rovere. O observador também identifica quarenta ancestrais de Cristo nas lunetas e tímpanos, além de dez medalhões representando eventos narrados nos livros do Velho Testamento e uma infinidade de figuras nuas e uma robusta estrutura arquitetônica fictícia. O historiador ainda destacou que os ancestrais, profetas e sibilas são identificados pelo nome, e a maioria das histórias são representações diretas de histórias bíblicas conhecidas pelos cristãos.

(Néret, 2006). Isso evidencia a recepção favorável do afresco entre seus coevos, tanto do clero quanto leigos, impactando seus pares, que passaram a tomar a proposta como referência. A historiadora da arte estadunidense Lynette M. F. Bosch escreveu a respeito dos preparativos para a ornamentação do teto; para tanto, destacamos 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 decorativos⁵ (Bosch, 1999, p. 650, tradução nossa).

Júlio II já estava decidido que Michelangelo realizaria a ornamentação do teto, conforme carta escrita em maio de 1506 (Joost-Gaugier, 1996, p. 33). O historiador da arte brasileiro Luiz Marques estudou, por décadas, o relato biográfico a respeito da vida de Michelangelo escrito pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574).⁶ A pesquisa de Marques (2011, p. 389) também demonstrou que o programa evoluíra da simples representação dos Apóstolos entronizados para uma proposta mais complexa por insistência de Michelangelo. Ao passo que, durante a formulação dos *concetti*, que presidem a decoração da abóboda, o escultor e pintor contou com a participação de outros homens. O sermão *Orazione della Immacolata*, escrito em 1448 por Francesco della Rovere para o bispo de Pádua, Fantino Dandolo (1379-1459), foi tomado como referência para os afrescos da parede da capela. Anos depois, a decoração da abóbada sistina foi dividida em nove painéis, dos quais

⁵ [No original] *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.*

⁶ O livro *Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Com una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro, no original, ou simplesmente *Vite*, se divide em duas partes. Na primeira, Vasari tratou das principais técnicas, a arquitetura, a escultura e a pintura, enquanto a segunda parte foi dividida em três idades ou gerações, com o relato biográfico de dezenas de artistas, alcançando o ápice com a vida e obra de Michelangelo, modelo único em todas as artes (MARQUES, 2011, p. 44-45). A primeira edição data de 1550, mas o texto foi posteriormente revisado e ampliado pelo autor, sendo lançado novamente em 1568. Além da tradução do relato biográfico para o português, Marques aprofundou a análise a partir de outras fontes documentais e de um aporte historiográfico robusto. Esse livro é fundamental para a interpretação do afresco.

cinco tem correspondência com o sermão de Francesco; da mesma maneira, dois dos personagens e episódios retratados nos quatro tímpanos (Marques, 2011, p. 389; Pfeiffer, 2007, p. 83).

O historiador da arte Ernst Gombrich (2012, p. 307) escreveu que a abóbada ainda estava virgem no primeiro decênio do século XVI, então Júlio II sugeriu a Michelangelo que a pintasse. Todavia, segundo o artigo do historiador Florian Métral (2021, p. 181), antes da intervenção de Michelangelo o teto da Capela Sistina era decorado com um céu azul estrelado, pintado por volta de 1481, pelo artista Piermatteo d'Amelia (1445-1508). O trabalho fazia parte do ciclo de afrescos encomendados pelo tio de Júlio II. Além disso, não se tratava de uma composição meramente ornamental. A partir do estudo dos desenhos remanescentes, Métral (2021, p. 182) demonstrou que o céu estrelado representava uma configuração astronômica específica, relacionada a um evento significativo para a Igreja, e, sobretudo, para o papa Sisto IV, ocorrido em 15 de agosto, data da festa da Assunção da Virgem.

A historiadora da arte franco-estadunidense Christiane L. Joost-Gaugier ponderou que o mecenas planejava manter o eixo temático do primeiro ciclo de afrescos, encomendados pelo seu tio, o papa Sisto IV. 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 tronos (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 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 cívica⁷ (Joost-Gaugier, 1996, p. 33, tradução nossa).

⁷ [No original] 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 enriched one in which he could demonstrate his virtuosity. Moreover, Julius – himself a canon lawyer – could there by

O tema da justiça pode nortear a compreensão do afresco, especialmente se colocarmos tais representações em diálogo com alguns feitos promovidos por Júlio II em menos de uma década de pontificado. Para tanto, citamos a reflexão de Meneses (2013, p. 191):

[...] 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.

Além da beleza, os afrescos da Capela Sistina estabelecem um diálogo com o contexto histórico que se desenrolava além de suas paredes refletindo, de maneira particular, a noção de justiça idealizada e buscada pelas ações de Júlio II. Destacamos que, antes de ser nomeado cardeal, Giuliano della Rovere estudou com os franciscanos e entre 1466 e 1471 teve acesso ao manuscrito de Justiniano I (482–565), intitulado *Institutas*, o que lhe garantiu contato com o direito civil romano do século VI (Murphy, 2013, p. 72; Shaw, 1996, p. 10). A respeito da esfera política, o bispo anglicano e historiador britânico Mandell Creighton (2011, p. 166) aludiu que Júlio II foi o fundador do Principado Eclesiástico, visto que o envolvimento do pontífice nos assuntos temporais tinha como objetivo resgatar a autoridade papal, enquanto alguns predecessores e sucessores buscavam assegurar o poder da família reinante (Duffy, 1998, p. 147). O chanceler e cronista florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527) destacou essa virtude quando escreveu a respeito de Júlio II na obra *O Príncipe*. A saber:

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.

[...] Júlio não apenas continuou, mas aumentou, pois pensou em conquistar Bolonha, eliminar os venezianos e expulsar os franceses da Itália: em todas as empresas obteve êxito, e com tanto mais honra para si, quanto fez todas essas coisas para o engrandecimento da Igreja e não para o de algum cidadão (Maquiavel, 2020, p. 305).

Dadas as suas ações, alguns coevos atribuíram ao pontificado de Júlio II uma nova Era de Ouro para a Jerusalém terrestre; entre eles, o orador, frade agostiniano, teólogo, cronista, humanista e poeta Egídio de Viterbo (1472-1532) (Gish, 2019, p. 192). O historiador da arte André Chastel (1991, p. 354), ao analisar as obras que decoram as três salas, executadas por Rafael Sanzio, destacou que os temas tratam das provações a que foi submetido o pontificado, sobretudo na *Stanza di Eliodoro* (1511-1514). O historiador Christof Thoenes (2005, p. 44-45, tradução nossa) explicou que:

[...] [Júlio II] encarregou Rafael de representar, na sala seguinte, Deus auxiliando o seu povo em situações aparentemente sem saída. Foram escolhidos quatro episódios da Bíblia e da História da Igreja: a *Expulsão de Eliodoro do Templo*, que retrata o oficial sírio a quem o rei Selêuco ordenara confiscar o tesouro do Templo de Jerusalém; a *Libertação de Pedro* do cárcere de Herodes; o *Encontro de Átila e Leão Magno* nas fronteiras da Itália; e a *Missa de Bolsena*, durante a qual o celebrante, ao ver a hóstia sangrar, convence-se da presença real de Cristo na Eucaristia. As cenas representam a vitória contra ataques dirigidos, respectivamente, aos bens temporais da Igreja, à pessoa do papa, ao Estado pontifício e ao dogma da transubstanciação, princípio indiscutível da religião cristã.⁸

Nesses afrescos, a justiça manifesta-se como ação corretiva e soberana, distinguindo o lícito do ilícito e reafirmando a autoridade espiritual e temporal da Igreja a partir da atuação de Deus diante das transgressões humanas. Convém lembrar que, nos últimos anos do pontificado, além da guerra declarada contra os franceses, que ocupavam regiões ao norte da Península Itálica e ameaçavam Roma, foi também convocado o Concílio de Pisa (1511), com o objetivo de limitar o poder espiritual e temporal do papa e, em última instância, depô-lo

⁸ [...] incaricò Raffaello di raffigurare nella stanza seguente Dio che aiuta il suo popolo in situazioni apparentement senza uscita. Furono scelti quattro episodi dalla Bibbia e dalla Storia della Chiesa: la Cacciata di Eliodoro dal tempio, che raffigura l'ufficiale sriano cui il re Seleuco aveva dato ordine di confiscare il tesoro del tempio di Gerusalemme, la Liberazione di Pietro dal carcere di Erode, l'Incontro di Attila e Leone Magno ai confini d'Italia e la Messa di Bolsena, durante la quale il celebrante, vedendo l'ostia sanguinare, si convince della presenza reale di Cristo nell'Eucaristia. Le scene rappresentano la vittoria contro gli attacchi rispettivamente ai possedimenti terreni della Chiesa, alla persona del Papa, allo Stato pontificio e al dogma della ransustanziazione, principio indiscutibile della religione cristina.

(Shaw, 1996). Para enfrentar essas adversidades, foi criada, em 1511, a Liga Santa e, no mesmo contexto, convocou-se para o ano seguinte o V Concílio de Latrão (1512-1517).

Ponderamos que Rafael Sanzio e Michelangelo trabalharam em arranjos de grandes dimensões e com alto grau de complexidade. Em vista disso, a elaboração contou com a contribuição de alguns homens de letras, humanistas e membros do clero. O historiador Michael Baxandall (1991, p. 14) ressaltou que no século XV a pintura era uma coisa importante demais para deixar nas mãos dos pintores. Isso se estende para os primeiros anos do século XVI. A historiadora estadunidense Esther Gordon Dotson (1979, p. 223) destacou que o frade Viterbo foi um dos responsáveis pela formulação do programa iconográfico para o teto da Capela Sistina. Viterbo também foi importante para a concepção dos Profetas e Sibilas pintados por Michelangelo (Marques, 2011, p. 390).

O dominicano versado em hebraico Sante Pagnini (1470-1536) e o arcebispo e cardeal Marco Vigerio della Rovere (1446-1516) estavam envolvidos no programa iconográfico para a abóbada sistina (Marques, 2011, p. 391). O humanista toscano Tommaso Inghirami (1470-1516), conhecido como Fedra, além de trabalhar na biblioteca, também contribuiu com o programa para a *Stanza della Segnatura*, sendo representado entre as figuras (Rijser, 2005, p. 347). O humanista e orador romano Battista Casali (1473-1525) integrou o grupo que esboçou a ideia para o primeiro aposento papal ornamentado por Rafael (Rowland, 1997, p. 138-141). Marques (2011, p. 389) fez a seguinte avaliação:

O programa da abóbada 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 abóbada 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.

Ao longo do mês de 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 (2011, p. 374) escreveu que ao menos treze assistentes ajudaram Michelangelo na pintura do teto, englobando aprendizes que preparavam os pigmentos, além daqueles incumbidos das intervenções pictóricas secundárias e colaboradores, como Francesco Granacci (1469-1543), Giuliano Bugiardini

(1475-1554) e alguns outros. O trabalho contou com colaboração de muitos homens com habilidades distintas.

O historiador Malcolm Bull (1988, p. 605) escreveu a respeito da participação do frade agostiniano na formulação do arranjo apontando que, em 1506, Viterbo foi nomeado Vigário Geral da ordem e, no ano seguinte, escolhido para proferir o sermão *De ecclesiae incremento*. Nesse discurso, versou sobre as conquistas ultramarinas dos portugueses, saudando D. Manuel I (1469-1521) em sua primeira parte, na medida em que o monarca expandia os limites da Cristandade para terras ainda intocadas pela palavra de Deus. Em vista disso, o frade exaltou que “agora também o nosso rei de Portugal semeou a mesma fé sob o céu da Índia, cuidou para que o que fora plantado germinasse e se tornou o mais diligente nutridor do que nasceu”⁹ (Viterbo, 1969, p. 315, tradução nossa).

A segunda parte do sermão tratou da Idade de Ouro vivida por ele e seus coevos, uma vez que, entre as realizações recentes, figurava o início da reconstrução da basílica de São Pedro. No sermão, Viterbo (1969, p. 328, tradução nossa) se referiu a Júlio II como aquele que “usou paz, clemência e guerra com equidade e justiça; você pacificou os fiéis, poupou os contenciosos; e com a guerra e as armas, subjugaste os orgulhosos”.¹⁰ O historiador estadunidense e padre jesuíta John W. O’Malley (1969) analisou e publicou o sermão integralmente e, nesse documento, Viterbo valeu-se da imagem do carvalho para exaltar o vigor e a força do pontificado de Júlio II.

Além de integrar o brasão da família Della Rovere, o carvalho pode ainda ser associado ao exercício da justiça. Assim sendo:

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 Roma¹¹ (Joost-Gaugier, 1996, p. 27-28, tradução nossa).

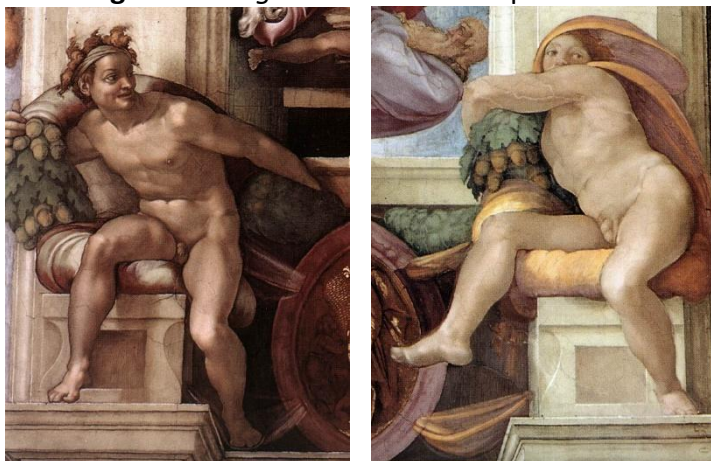
⁹ [No original] *Nunc quoque rex noster Lusitanus eandem sub Indo coelo seuit, satam oriri studuit, ortae accuratissimus nutritus factus est.*

¹⁰ [No original] [...] *uti aequum iustumque fuerat, pacem, veniam, bellum pacasti; faciles, difficilibus pepercisti; superbos bello armisque debellasti.*

¹¹ [No original] *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*

As folhas e as bolotas de carvalho também aparecem em abundância no teto da capela, sendo carregados pelos *ignudi* (Imagem 1), assim “tais nus variadamente adotam, sentando-se, girando e sustentando festões de folhas de carvalho e guirlandas, alusivas às armas e insígnias do papa Júlio, como a denotar que seu pontificado correspondia à Idade de Ouro” (Vasari, 2011, p. 102-103). Viterbo acreditava que Júlio II era o protagonista de uma nova Era de Ouro, que irrompia após décadas de decadência do papado. Além disso, o humanista escreveu e discursou sobre profecias que, segundo ele, anunciavam o advento daquele pontífice, baseando-se, para isso, em diversos livros do Antigo Testamento (Bull, 1988, p. 605), citando passagens do Livro de Isaías durante o sermão.

Imagem 1. Os *ignudi* no teto da Capela Sistina.



Fonte: Web Gallery of Art.

O frade Egídio de Viterbo atuou diretamente na definição dos motivos iconográficos representados na abóbada da Capela Sistina, como sugere Bull ao formular 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 Celico 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 Evangelia*. Após sua morte, em 1202, foram compostas

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 is 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.

numerosas obras pseudo-joaquinitas que aplicaram suas interpretações proféticas 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 mundo¹² (Bull, 1988, p. 599, tradução nossa).

À vista disso, elementos que compõe a reflexão do abade cisterciense Joachim de Fiore (1135-1202) provavelmente foram reapropriados pelo frade, que além de ocupar um cargo relevante, também era um estudioso dos textos mais antigos e tinha amizade de homens que trabalhavam na biblioteca do papa, como o humanista Fedra. Dessa forma, Viterbo provavelmente tomou as concepções bíblicas como referência na elaboração do programa iconográfico que seria executado pelo pintor. Além da vontade do próprio mecenas, o afresco refletiu também a influência dos homens de saber que viviam na corte papal. Ao encontro disso, o historiador estadunidense Elliott Kai-Kee (1983, p. 38) ponderou que os oradores e os poetas respondiam aos eventos e às demandas sociais que ocorriam no seu entorno.

Coube a Michelangelo a responsabilidade de materializar essas ideias por meio da composição figurativa, do uso da argamassa fresca e dos pigmentos. Tarefa que executou com maestria, graças à sua notável habilidade no desenho e ao domínio da anatomia humana, ainda que o trabalho tenha sido realizado em uma técnica que ele próprio desprezava (Néret, 2006, p. 23). Ainda, conforme analisou Baxandall (1991, p. 214), durante o movimento renascentista a execução de coisas difíceis era valorizada por todos como uma demonstração de habilidade. Michelangelo, amplamente reconhecido por sua capacidade de superar adversidades e por sua notável habilidade técnica, rapidamente alcançava fama entre os coevos e prestígio junto ao papa. Assim, Júlio II, que nos últimos anos de seu pontificado era hostilizado pelos franceses e por outros coevos que atacavam seu governo temporal, procurava reafirmar sua posição como chefe espiritual e temporal, zeloso pelo exercício da justiça, por meio do projeto iconográfico.

Anos depois, ao descrever os preparativos para a decoração da abóbada da capela, Vasari ressaltou as supostas dificuldades enfrentadas por Michelangelo, sugerindo que o êxito

¹² [No original] *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.*

da obra não apenas aumentou a admiração de todos por seu trabalho, mas também consolidou sua reputação como artista no início daquele século. Para embasar nossa discussão, citamos o documento:

Iniciados os cartões para essa abóbada, 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 melindram-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 (Vasari, 2011, p. 99-100).

Compreendemos que Michelangelo tinha discernimento que esse projeto figurativo poderia consolidar sua reputação em Roma. 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” (Vasari, 2011, p. 99). Percebemos, nesse fragmento, algo que se repete no relato biográfico um tom de exaltação da grandiosidade alcançada por meio da arte, sobretudo, a nosso ver, pela ênfase nas dificuldades enfrentadas no decorrer da execução. Isso porque, a técnica do afresco foi confiada ao jovem escultor Michelangelo, que menosprezava a pintura de paisagens e retratos. 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 *difficuldade* em suas obras,

enquanto que Rafael, ao contrário, procurava a *facilidade* – coisa difícil de se conseguir (Baxandall, 1991, p. 214).

Tal ideia provavelmente ocorreu a Júlio II. Entendemos que a fama conquistada por Michelangelo refletiu diretamente na imagem do próprio pontífice, uma vez que, ao desafiar o jovem escultor com uma obra ousada, tanto pela técnica quanto pelas proporções, o sucesso do empreendimento fortaleceria também a reputação papal (Néret, 2006, p. 46). Essa reputação era atacada com veemência pelos franceses por meio de panfletos, poemas e outros textos, bem como pelo apoio ao concílio reunido em Pisa (Duffy, 1998, p. 152).

O pintor da escola úmbria, Perugino, mesmo no auge de seu prestígio, aceitava encomendas de menor valor e as entregava com a mesma excelência técnica, ainda que, para isso, usasse pigmentos mais baratos. Por conseguinte, um dos requisitos para alcançar a fama era produzir objetos de excelência (O'Malley, 2010, p. 9). Depois de alguns preparativos, Michelangelo teria dispensado 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). A partir do texto de Vasari, compreendemos que tais atitudes integravam as precauções de Michelangelo, temeroso de sabotagem ou de prejuízo a seu prestígio. Tais ações podem, ainda ser interpretadas como um recurso retórico destinado a garantir que a glória pela conclusão do afresco lhe fosse atribuída exclusivamente.

Vasari ainda registrou que o próprio mecenas se viu impedido de acompanhar a elaboração do afresco:

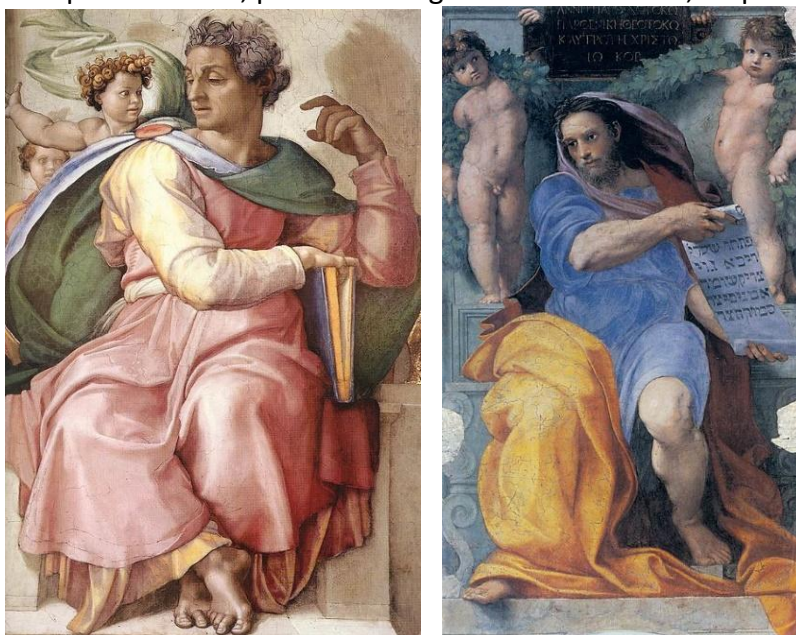
O papa Júlio nutria grande desejo de ver as obras que ali nasciam, tanto mais por sabê-las tão defendidas. Um dia, resolveu examiná-las, mas não lhe foi aberta a porta de acesso, pois Michelangelo determinara nada lhe mostrar. [...] Realizada metade da empresa, o Papa, que de qualquer modo fora ver algumas 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 (Vasari 2011, p. 100).

Esconder o andamento do projeto iconográfico do mecenas, certamente, aguçava ainda mais a curiosidade do papa. O historiador britânico Peter Burke observou que esse suspense teria sido um método adotado por Michelangelo ao longo do processo de criação,

uma vez que, até os dias atuais, muitos artistas demonstram sensibilidade quanto à observação de seu trabalho em progresso, especialmente por parte de leigos. O historiador também apontou que essa atitude pode ter sido uma estratégia, já que Michelangelo apostava que, ao apresentar a obra como um fato consumado, isto é, um *fait accompli*, Júlio II não solicitasse alterações, uma vez que o pontífice aguardava há tempos por um “novo teto” para a Capela Sistina (Burke, 2010, p. 130-131).

Julgamos que ao controlar o acesso ao interior da capela, Michelangelo teria maior liberdade para executar suas ideias e, conseqüentemente, conquistar ainda mais prestígio para o seu nome. O seu *status* aumentaria, ao passo que o mecenas faria menos exigências (Burke, 2010, p. 132). No entanto, tal hipótese não se sustenta, uma vez que é certo que o papa possuía acesso irrestrito ao interior da capela, pois encontros e celebrações continuaram ocorrendo mesmo com os andaimes montados. Outras figuras também circulavam pelo espaço. Marques (2011, p. 383-384) ponderou, a partir do texto de Vasari, que Rafael assimilou traços e algumas características do estilo de Michelangelo. Em vista disso, diversos personagens do afresco da Igreja de Santo Agostinho, em Roma, apresentam uma estética michelangiana, com destaque para o profeta Isaías (Imagem 2). Tal incorporação estilística só seria possível caso o pintor tivesse acesso ao processo de criação de Michelangelo.

Imagem 2. O profeta Isaías, por Michelangelo e Rafael Sanzio, respectivamente



Fonte: Web Gallery of Art.

As figuras pintadas por Rafael costumavam se destacar pela graça e leveza dos gestos, porém o profeta Isaías apresenta traços mais marcantes, musculatura robusta e uma pose que remete aos tecidos e os gestos característicos das figuras concebidas por Michelangelo para o teto sistino. A historiadora britânica Michelle O'Malley, ao analisar a trajetória de artistas notáveis da segunda metade do século XV, destacou 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 duradoura¹³ (O'Malley, 2010, p. 32, tradução nossa).

Essa combinação também se evidencia na relação entre Júlio II e Michelangelo, situada temporalmente nos primeiros anos da década de 1500. As habilidades técnicas de Michelangelo foram, de fato, colocadas à prova pelo seu mecenas. Burke (2010, p. 180) observou que “uma obra pode também ser valorizada por sua capacidade de superar dificuldades”. Além de todos esses aspectos, o afresco da Capela Sistina se destacou pela maneira como articulou, por meio da representação de passagens bíblicas, mensagens que aludem ao exercício da justiça, tema que atravessa toda a sua composição e, consequentemente, atendia às ambições de Júlio II.

Mais do que cenas do Antigo Testamento, como os primeiros atos da criação divina, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, o Dilúvio e a Arca de Noé, o conjunto deve ser compreendido, se considerado como uma associação simbiótica entre arte e poder, em diálogo com o que se passava sob os andaimes erguidos por Michelangelo. Diante disso:

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).

¹³ [No original] *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.*

Essa afirmação assume um tom provocativo, pois afasta a iconologia proposta pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1991) de uma interpretação estritamente pautada nos elementos alegóricos, abrindo espaço para que a análise incorpore aspectos que transcendem o próprio programa pictórico. A ornamentação do teto da Capela Sistina foi estruturada em cenas do Antigo Testamento, uma escolha coerente com os ideais daquela geração, que enxergava essas narrativas bíblicas como prefigurações das revelações que se concretizariam no Novo Testamento (Burke, 2010, p. 200).

Anteriormente mencionamos que algumas figuras próximas a Júlio II atribuíram às suas ações um caráter profético. Segundo o historiador Bull, Egídio de Viterbo foi uma dessas personalidades. 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 era¹⁴ (Bull, 1988, p. 605, tradução nossa).

Michelangelo organizou no eixo central do afresco da Capela Sistina uma sequência de painéis que retratam episódios genesíacos. Já nas laterais, ladeados por *putti*, pequenos anjos, o pintor representou Sibilas e Profetas, figuras dotadas da capacidade de antever acontecimentos futuros. A sibila, em especial, “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, 1991, p. 832).

Assim, tanto os Profetas quanto as Sibilas compartilham o anúncio da vinda do Messias; em vista disso, configuram-se como precursores da narrativa que se consolida nos

¹⁴ [No original] *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.*

livros do Novo Testamento. Da mesma forma, no início do século XVI, os homens que compunham a corte papal anunciavam a chegada de uma nova Idade de Ouro, associada ao pontificado do bem-aventurado papa Júlio II. O pintor dispôs todas as figuras masculinas e femininas, celestes e terrenas, vestidas e desnudas, dentro de espaços delimitados por elementos arquitetônicos, como pilares, cornijas, arquitraves e outros componentes ornamentais. Observados a partir do chão da capela, esses elementos ilusórios não apenas conferem profundidade à composição, como também favorecem uma leitura segmentada e contemplativa dos arranjos figurativos.

Conclusão

Além das atividades eclesiásticas, alguns homens que viveram em Roma, na corte de Júlio II, dedicaram-se à elaboração dos programas iconográficos executados pelos pintores chamados à cidade pelo papa. Interpretamos que o conhecimento teológico se aliou à habilidade artística de Michelangelo e Rafael, culminando em temas bíblicos que exaltavam a justiça. Essa, estimada por Júlio, foi associada ao carvalho, principal atributo da casa Della Rovere, reforçando uma mensagem de autoridade e retidão, mas também abrindo espaço para o exercício da tolerância e do perdão, assim como os temas retratados no afresco.

Naqueles dias, o poder temporal era ameaçado por forças externas como os franceses, enquanto o poder espiritual era contestado pela convocação, por alguns cardeais dissidentes, de um concílio em Pisa. Em síntese, a abóbada deve ser compreendida como uma construção simbólica complexa, na qual arte, teologia e política convergiram. Para além do saber dos homens de letras, a atuação de Michelangelo, por meio de sua excelência técnica, contribuiu para consolidar o legado da família Della Rovere. Por fim, o projeto iconográfico não apenas firmou a reputação de Michelangelo, como também fortaleceu a imagem do mecenas, tornando-se ainda modelo para outros artistas, entre eles Rafael Sanzio.

Referências

Documentos escritos e fontes iconográficas

BUONARROTI, Michelangelo. **Teto da Capela Sistina**. 1508-1512, afresco, Capela Sistina, Vaticano. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/>>. Acesso em: 02 fev. 2026.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução e notas por José Antonio Martins. Edição bilingue. 2. ed. São Paulo: Editora Hedra, 2020.

SANZIO, Rafael. **O profeta Isaías**. 1511-1512, afresco, 250cmx155cm, Basílica de Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r//raphael/5roma/1/08isaiah.html>. Acesso em: 05 fev. 2025.

VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**: florentino, pintor, escultor e arquiteto. Tradução, introdução e comentário por Luiz Marques. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VITERBO, Giles of. Regi De invento orbe terrarum et Tapobrane insula, de Lusitani regis victoria, de aurea aetade. *In*: O'MALLEY, John W. Fulfillment of the christian golden age under Pope Julius II: text of a discourse of Giles of Viterbo, 1507. **Traditio**, v. 25, p. 265-338, 1969. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27830875>. Acesso em: 4 ago. 2025.

Bibliografia

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BOSCH, Lynette M. F. Genesis, Holy Saturday, and the Sistine Ceiling. **The Sixteenth Century Journal**, v. 30, n. 3, p. 643-652, 1999. Disponível em: www.jstor.org/stable/2544810. Acesso em: 20 mar. 2025.

BULL, Malcolm. The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling. **The Burlington Magazine**, v. 130, n. 1025, p. 597-605, 1988.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**. Cultura e sociedade na Itália. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CHASTEL, André. **A Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CREIGHTON, Mandell. **A History of the Papacy during the Period of the Reformation**. v. III. The Italian Princes, 1464-1518. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

DeSILVA, Jennifer Mara. Princely Patronage on Display: The Case of Cardinal Pietro Riario and Pope Sixtus IV, 1471-1474. **Royal Studies Journal**, v. 6, n. 1, p. 55-79, 2019.

DOTSON, Esther Gordon. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I. **The Art Bulletin**, v. 61, n. 2, p. 223-256, 1979.

DOTSON, Esther Gordon. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part II. **The Art Bulletin**, v. 61, n. 3, p. 405-429, 1979.

DUFFY, Eamon. **Santos e Pecadores**. História dos Papas. Tradução Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ETTLINGER, Leopold D. **The Sistine Chapel before Michelangelo**: religious imagery and papal primacy. Oxford: Clarendon Press, 1965.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

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.

JOOST-GAUGIER, Christiane. Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice. **Artibus et Historiae**, v. 17, n. 34, p. 19-43, 1996.

KAI-KEE, Elliott. **Social order and rhetoric in the Rome of Julius II (1503-1513)**. Berkeley: University of California, 1983.

MARQUES, Luiz. Comentário. In: Giorgio VASARI. **Vida de Michelangelo Buonarroti**: florentino, pintor, escultor e arquiteto. Tradução, introdução e comentário por Luiz Marques. Campinas: Editora Unicamp, 2011, p. 203-696.

MENESES, Patricia Dalcanale. Arte e Política: considerações metodológicas. **Locus**: Revista de História, v. 19, p. 189-202, 2013.

MENESES, Patrícia Dalcanale. **La Cappella Sistina**: committenza, invenzione e artificio. Ricerche di Storia dell'arte, v. 91, p. 68-72, 2007.

MÉTRAL, Florian. The Sistine Chapel's starry sky reconsidered. **Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz**, v. 63, n. 2, p. 180-209, 2021. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27124963>>. Acesso em 2 abr. 2025.

MURPHY, Caroline P. **A filha do papa**. A extraordinária vida de Felícia della Rovere, a filha do papa Júlio II. Rio de Janeiro: Record, 2013.

NÉRET, Gilles. **Miguel Ângelo (1475-1564)**. Koln/Alemanha: Taschen, 2006.

O'MALLEY, Michelle. Finding fame: painting and the making of careers in Renaissance Italy. **Renaissance Studies**, v. 24, n. 01, p. 9-32, 2010.

O'MALLEY, Michelle. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino. **The Art Bulletin**, v. 89, n. 04, p. 674-693, 2007. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25067356>. Acesso em: 06 abr. 2025.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo. Perspectiva, 1991.

PFEIFFER, Heinrich W. **La Sistina Svelata**. Iconografia di un Capolavoro. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007.

RIJSER, David. Fedra and the 'Phaedrus'. the poet Raphael and the poetic program for the 'Stanza della Segnatura. **Bruniana & Campanelliana**, v. 11, n. 2, p. 345-363, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24334082>. Acesso em: 18 mar 2025.

ROWLAND, Ingrid D. The intellectual background of the "School of Athens": tracking divine wisdom in the Rome of Julius II. In: HALL, Marcia. **Raphael's "School of Athens"**, Cambridge University Press, p. 131-170, 1997.

SHAW, Christine. **Julius II: The Warrior Pope**. Oxford: Blackwell, 1996.

THOENES, Christof. **Raffaello 1483-1520**. Germany: TASCHEN GmbH, 2005.