

AS DEMONSTRAÇÕES DE PODER FAMÍLIA DELLA ROVERE DURANTE O MOVIMENTO RENASCENTISTA POR MEIO DA ARTE SACRA E O MECENATO PAPAL¹

Jordana Eccel Schio²

RESUMO: Durante o movimento Renascentista Italiano os líderes do Primado Petrino não atuaram somente em prol dos interesses eclesiásticos, como, por exemplo, a restauração das fronteiras do Estado Papal. Além das prerrogativas dadas, os reinados eram perpassados pelas ambições particulares dos eleitos ao trono de São Pedro. Em vista disso, esse texto busca analisar algumas questões ligadas ao papado da Renascença, sobretudo, o uso político da arte por dois pontífices, Sisto IV (1471-1484) e Júlio II (1503-1513), ambos membros da linhagem Della Rovere.

PALAVRAS-CHAVE: Papado da Renascença. Sisto IV. Júlio II. Arte Sacra. Poder.

THE DELLA ROVERE FAMILY POWER DEMONSTRATIONS DURING THE RENAISSANCE MOVEMENT THROUGH SACRED ART AND THE PAPAL PATRONAGE

ABSTRACT: During the Italian Renaissance movement, the leaders of the Petrine Primacy did not only act in favor of ecclesiastical interests, such as, for example, the restoration of the borders of the Papal State. In addition to the prerogatives given, the kingdoms were permeated by the particular ambitions of those elected to the throne of St. Peter. In view of this, this text seeks to analyze some issues related to the Renaissance papacy, above all, the political use of art by two

¹ O presente trabalho é fruto de comunicação realizada no I Colóquio de História Antiga e Medieval da UNIPAMPA, com a temática “Sexo, Poder e Religião”.

² Mestranda em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UFSM). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em História pela mesma instituição. Graduada em Bacharelado em Artes Visuais – habilitação: desenho e plástica, pela mesma instituição. Integrante do Virtù – Grupo de História Medieval & Renascentista, coordenado pelo Prof. Dr. Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior; o mesmo orienta esse estudo. E-mail: jordanaschio06@gmail.com

pontiffs, Sixtus IV (1471-1484) and Julius II (1503-1513), both members of the Della Rovere lineage.

KEYWORDS: Renaissance Papacy. Sixtus IV. Julius II. Religious Art. Power.

Sisto IV e Júlio II: o mecenato papal praticado pela família Della Rovere

Francesco Della Rovere, nasceu em 1414, em uma pequena comuna itálica, próxima de Savona. Sua família tinha poucas posses e nenhuma influência local. Apesar da educação Franciscana e uma posterior atuação como professor em algumas universidades, sua ascensão sacerdotal foi o que trouxe prestígio ao seu nome e de sua linhagem. No ano de 1467, Francesco foi nomeado cardeal pelo papa Paulo II (1464-1471), quatro anos depois, em 1471, foi elevado ao trono de São Pedro, tomando o nome papal de Sisto IV.

O pesquisador Roberto Monge escreveu que a fortuna dos Della Rovere tomou vulto após a coroação de Sisto IV, pois esse tratou de enriquecer alguns parentes com benefícios eclesiásticos ou então matrimoniais (MONGE, 2016, p. 426). Na esteira dessas ações, o historiador irlandês Eamon Duffy apontou que Sisto IV,

Tornou cardeais seis nepotes e tratou de casar outros com filhos e filhas de algumas das maiores dinastias italianas – Nápoles, Milão, Urbino. Não contente com isso, cumulou-os de benefícios, outorgando rendas de príncipe aos sobrinhos cardeais. Giuliano della Rovere, o futuro Júlio II, era arcebispo de Avignon e de Bolonha, bispo de Lausanne, Coutances, Vivier, Menda, Ostia, Velletri e abade de Nonantola e Grottaferrata, além de fruir de vários benefícios menores (DUFFY, 1998, p. 148).

Tais condutas além de beneficiar os membros da família Della Rovere também fortaleciam o poder de Sisto IV. A nomeação de homens da linhagem do pontífice garantia uma base sólida no colégio de cardeais, visto que a prática do nepotismo durante o Renascimento se comprovou como uma estratégia política exitosa, repetida a cada novo conclave. O papado nunca foi um poder hereditário, logo entre a morte de um papa e a convocação de uma nova eleição, muitas alianças eram desfeitas ou renegociadas. Ao tratar dessa prática, à luz do pontificado de Alexandre VI (1492-1503), o professor, historiador e medievalista brasileiro Leandro Duarte Rust, afirmou que:

O favorecimento da própria família cumpria uma função política: redirecionando recursos da Igreja para os filhos e parentes, o Papa Bórgia estruturava um grupo leal à sua autoridade e, simultaneamente, enfraquecia a tendência de cisão interna da Cúria. O nepotismo era uma tática de enfraquecimento institucional do colégio de cardeais (RUST, 2015, p.178).

Ou seja, mesmo que durante o conclave a maioria dos altos dignitários tivesse votado em um dos pares, a manutenção do poder dessa figura *a posteriori* dependia das alianças com a corte papal. Contudo, o jogo político não se sujeitava somente aos acordos, outra maneira que os pontífices encontraram, durante o Renascimento, para fortalecer a autoridade temporal e espiritual foi através da prática do mecenato. Ao passo que, a patronagem papal prosperou quando o membro da família Della Rovere passou a caminhar pelas ruas romanas. Tanto que, logo após o conclave, Sisto IV abandonou a puída túnica franciscana e os hábitos módicos pelo luxo. Duffy citou que, “somente a tiara que cingiu ao ser coroado custou 100 mil ducados, mais de um terço da renda papal anual” (DUFFY, 1998, p. 142-143). O historiador irlandês menciona que Sisto deu continuidade aos planos de reconstrução planejada por Nicolau V (1447-1455). Dessa maneira, ordenou a edificação de uma ponte sobre o Tibre, encomendou a reforma de um hospital, a construção da igreja Santa Maria del Popolo e o mausoléu da família (DUFFY, 1998, p. 143). A reurbanização de Roma foi uma das prioridades do reinado de Sisto IV, tanto que foi nomeado *restaurator urbis* (CHASTEL, 1991, p. 278).

Todavia, a obra arquitetônica de maior vulto e expressividade construída durante o seu pontificado foi uma capela, chamada, posteriormente, Sistina (GOMBRICH, 2012, p. 307). As paredes desse ambiente foram decoradas pelos artistas mais emergentes da segunda metade do século XV. Por isso, Sisto chamou à Roma, dois artistas úmbrios, Luca Signorelli (1445-1523) e Pietro Perugino (1446-1523), além dos florentinos, Sandro Botticelli (1445-1510), Cosimo Rosselli (1439-1507) e Domenico Ghirlandaio (1448-1494). Sobre essa construção e ornamentação, Duffy apontou que:

O prédio devia ser o local onde se realizariam as eleições papais e, mais especificamente, as reuniões e o culto comum dos duzentos clérigos que, com o pontífice, constituíam a *cappella papale* ou a capela papal. Amante da música, criou também o coro sistino, que devia oferecer a mais esplêndida música à liturgia papal. A capela foi decorada com 28 nichos pintados entre as janelas, com os retratos dos papas dos três primeiros séculos, e dois afrescos combinados, que

apresentavam os ciclos da vida de Moisés e de Jesus, tudo obra dos melhores pintores da época (DUFFY, 1998, p. 143).

Entre 1481 e 1482, os artistas produziram dois ciclos de afrescos, um com cenas da vida de Jesus e outro com momentos protagonizados por Moisés. Porém, mais que afrescos com temática sacra, as representações bíblicas evidenciavam a autoridade e o poder do mecenas. Um dos afrescos que demonstra de maneira mais ostensiva esse objetivo papal foi executado pelo artista Perugino. No arranjo intitulado *Jesus entregando as chaves a Pedro*, além de um padrão estilístico da Escola Úmbria – visão ampla dos espaços (CHASTEL, 1991, p. 272), identificamos no primeiro plano o momento bíblico em que Jesus delegou ao apóstolo Pedro as chaves do Reino do Céu. Mesmo que a ideia de fundação da Igreja Católica pelo discípulo seja um mito, como elucidou Rust no livro *Mitos Papais – Política e imaginação na História*, tal dramatização bíblica apelava para o reforço da soberania pontifícia.

Conforme foi narrado no Evangelho de Mateus, “[...] eu te darei as chaves do reino dos céus; e tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus” (Mateus 16:19). Ou seja, sobre o primeiro papa recaiu o fardo de proteger as portas celestes, ademais o poder espiritual e temporal conferido ao seguidor de Jesus foi confiado aos demais papas, representantes de Deus entre a humanidade, até chegar ao pontífice Sisto IV. Além disso, no versículo anterior, há a seguinte atribuição: “[...] pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela;” (Mateus 16:18). Ou seja, cabia aos sucessores de Pedro o papel de construir a Jerusalém terrestre, contudo durante a Renascença, mais que a edificação e a revitalização de espaços em nome de Deus, tais projetos arquitetônicos eram patrocinados em nome da figura papal e sua família, tanto que recaiu sobre a capela a alcunha Sistina. Porém, essas ações tomaram novas proporções durante o reinado de Júlio II.

Giuliano Della Rovere nasceu em Albissola, no ano de 1443. Durante a juventude trilhou o mesmo caminho que seu tio, mas logo após a coroação de Sisto IV, Giuliano passou a vestir o solidéu escarlate. Depois da nomeação, o cardeal fez a encomenda de diversas obras de arte e peças arquitetônicas. Conforme apontou a professora e historiadora Patrícia Dalcanale Meneses:

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)

Em outros termos, mais que fomentar as práticas artísticas, o objetivo da patronagem era reforçar a sua autoridade e fortalecer as relações de poder com as regiões outorgadas a ele. Isso deve ser compreendido à luz do que escreveu o professor e filósofo brasileiro Roberto Machado na introdução do livro *Microfísica do Poder*, do filósofo francês Michel Foucault. Segundo ele, “o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, tal como, construída historicamente” (MACHADO, 1979, p. X). Além disso, Machado pondera que “o poder não existe; existem práticas ou relações de poder” (MACHADO, 1979, p. XIV), ou seja, tal capacidade de ação e exercício da autoridade “não é um objeto, uma coisa, mas uma relação” (MACHADO, 1979, p. XIV). Logo, tanto Sisto IV quanto o cardeal Giuliano consolidaram o nome dos Della Rovere a partir do uso político da arte. Para tanto, nos primeiros anos do século XVI, tal prática tomou novas proporções.

Após a morte de Alexandre VI, o colégio de cardeais se reuniu para eleger um papa, após as deliberações, o cardeal Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503) foi escolhido, tomando o nome de Pio III (1503). Entretanto, pouco depois da sua consagração o líder do Primado Petrino foi a óbito. Caracterizado como um reinado de transição (MONGE, 2016, p. 432), dentro de poucas semanas o colégio de cardeais foi reunido novamente. Porém, o curtíssimo pontificado foi sucedido por um brevíssimo conclave. Em poucas horas, no primeiro dia de novembro, o cardeal Giuliano Della Rovere foi escolhido como papa, tomando o nome de Júlio II (NORWICH, 2012, p. 176). Durante o seu reinado, o vicário não só deu continuidade aos projetos de seus antecessores, como mandou executar os seus planos. O historiador da arte francês André Chastel mencionou que:

[...] Júlio II, empreendeu no Vaticano, ao logo do Tibre, no bairro da Arenula e em torno do Capitólio, trabalhos de saneamento consideráveis; fez reerguer os muros da cidade entre a Porta Salaria e a Porta Pia, mandou retificar numerosas vias, incitou os cardeais a urbanizarem as ruas e a restaurarem as igrejas, e pôde

gabar-se, em 1512, numa inscrição colocada na via San Spirito, de ter adornado a cidade *pro majestate imperii*. A longa rua reta que leva o nome deveria tornar-se um centro administrativo e residencial (CHASTEL, 1991, p. 342).

Todavia, nesse excerto não foi mencionado dois projetos arquitetônicos de vulto promovidos por Júlio II. Em 1505, o papa encomendou ao artista Michelangelo Buonarroti (1475-1564) o seu mausoléu. O escultor foi chamado à Roma para projetar e executar um complexo arranjo arquitetônico que também faria parte do programa de *restauratio* da Roma papal (NÉRET, 1998, p. 24). Porém, a empreitada foi interrompida pelo mecenas, uma vez que foi aconselhado por seu arquiteto, Donato Bramante (1444-1514), que era má sorte concluir o mausoléu em vida. Todavia, mesmo com uma vivência longeva, tal obra foi intermitente e o projeto sofreu, entre os anos de 1505 e 1545, com seis modificações, sendo que a versão final apresenta um visual muito mais simples do que a proposta original, frustrando o artista. O outro projeto encomendado por Júlio II era a materialização de um programa arquitetônico idealizado por Nicolau V. Para isso citamos o que escreveu Duffy:

Nicolau havia projetado a reconstrução da basílica de São Pedro: no dia 18 de abril de 1506, Júlio lançou a pedra fundamental da nova igreja. A obra tardaria 150 anos para ser concluída, pois, se Nicolau visava a ampliação do prédio existente, Júlio, num gesto característico, ordenou a total remoção da igreja da época de Constantino, com os cem altares, tumbas e capelas adquiridos em mil anos de existência. O arquiteto Bramante projetou uma grandiosa edificação abobadada, centrada no relicário do Apóstolo; ademais, o novo coro devia conter uma imensa e vulgaríssima tumba para o papa. Tivesse sido concluída, ela seria mais apropriada a um faraó que a um bispo de Cristo, e a presença de Júlio na igreja mãe da cristandade dificilmente teria sido menos visível que o próprio São Pedro (DUFFY, 1998, p. 144).

Ambos os projetos se estenderam por anos. Após a morte de Júlio II, a decoração do mausoléu foi ratificada por familiares dos Della Rovere, enquanto que o projeto da nova basílica foi administrada pelos sucessores do Primado Petrino. Contudo, Júlio II gozou do prestígio alcançado por outro projeto artístico financiando durante seu pontificado. Com a interrupção do jazigo papal, Michelangelo foi convidado pelo mecenas para decorar o teto da Capela Sistina. Como mencionamos anteriormente, Sisto IV ordenou a construção e a ornamentação das paredes,

contudo a abóboda não foi decorada. O teto imaculado da capela foi então oferecido ao escultor Michelangelo, que por diversas vezes recusou o convite. Duas situações mitigavam o interesse do artista; a primeira era as intrigas entre Michelangelo e dois membros da corte papal (GOMBRICH, 2012, p. 307), Bramante, o arquiteto de Júlio II, e o artista Rafael Sanzio (1483-1520). Segundo o historiador da arte francês Gilles Néret, ambos afirmavam que o escultor não aceitaria a encomenda papal, se indispondo mais uma vez com Júlio II (NÉRET, 1998, p. 25). Visto que, durante a execução do túmulo já haviam acontecido atritos entre o mecenas e o artista. O segundo fator que fazia Michelangelo resistir a proposta decorativa era a depreciação da pintura (GOMBRICH, 2012, p. 307), rebaixando-a perante a escultura (NÉRET, 1998, p. 23).

Contudo, os homens renascentistas buscavam uma vida de excelência a fim de atingir o mais elevado grau de fama, honra e glória mundanas (SKINNER, 1996, p. 121). Mesmo que a encomenda fosse desfavorável para Michelangelo, era também uma forma do artista golpear a Fortuna e alcançar o prestígio máximo. De modo que, ele não só aceitou o pedido papal como também dispensou um grupo de florentinos reconhecidos pela habilidade técnica com afresco que haviam sido chamados para auxiliar o artista (NÉRET, 1998, p. 25).

Entre os primeiros esboços, em 1508, e a conclusão, em 1512, Michelangelo decorou com ajuda de pouquíssimas pessoas o vasto espaço da abóboda da capela. Sua desconfiança para com os membros da corte papal era tamanha que ele “recusou o andaime erguido por Bramante e armou o seu” (NÉRET, 1998, p. 25). Michelangelo dificultava até as visitas de Júlio II ao espaço. Ao passo que, a curiosidade papal se justificava em função de duas situações, a primeira diz respeito a mudança temática. Após aceitar a encomenda, o artista começou a esboçar um arranjo simples com os doze apóstolos organizados em nichos, porém a ideia foi abandonada em prol de uma proposta mais complexa.

Já o segundo cenário interessava diretamente Júlio II, pois Michelangelo produzindo uma decoração de qualidade não recobriria somente o artista com fama, o papa, como mecenas do projeto, também seria agraciado por tal repercussão. Isso vai ao encontro do que refletiu a professora e historiadora Sheryl E. Reiss, a respeito da relação social entre o mecenas e o artista durante o Renascimento.

[...] Esta passagem revela as relações necessariamente simbióticas de patronos e artistas no início da Itália moderna. Cada um dependia do outro para garantir sua

reputação, trazendo à existência obras de arte e arquitetura. Embora as estratégias empregadas por artistas e patronos muitas vezes se reforçassem mutuamente, às vezes as relações entre eles eram antagônicas. Os patronos na Itália renascentista promoveram o renome pessoal, familiar e de grupo, solicitando obras de - e promovendo a carreira de - artistas famosos ou promissores. Assim como os artistas desse período frequentemente competiam pela atenção dos patronos, os patronos frequentemente competiam pelos serviços de artistas de sucesso. Enquanto artistas do calibre de Michelangelo, Rafael ou Ticiano muitas vezes manipulavam o jogo do mecenato com grande vantagem, a maioria dos pintores, escultores e arquitetos da época funcionava dentro de um sistema sociocultural profundamente arraigado de dependência mútua³ (REISS, 2013, p. 23, tradução nossa).

Ou seja, a decoração do teto da Capela Sistina não era somente um arranjo pictórico com cenas narradas no Antigo Testamento, era também parte de uma relação de poder entre o mecenas e o artista. Um dos biógrafos de Michelangelo, Giorgio Vasari (1511-1574), ao escrever o livro sobre diversos artistas renascentistas, intitulado como *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos, desde Cimabue até os nossos tempos* (1550), ou simplesmente *Vida dos Artistas*, descreveu a finalização do afresco da seguinte maneira:

Quando a capela foi descoberta, pessoas de todos os lugares quiseram correr para vê-la, e só a visão foi suficiente para deixá-los pasmos e sem palavras; e assim o papa, exaltado por este projeto e encorajado a aceitar empreendimentos ainda maiores, recompensou Michelangelo grandemente com dinheiro e ricos presentes, e Michelangelo costumava dizer que os favores que ele recebia deste papa provavam que ele reconhecia plenamente seus talentos; [...]⁴ (Giorgio VASARI, 1991 [1550], p. 437, tradução nossa).

³ [...] This passage reveals the necessarily symbiotic relationships of patrons and artists in early modern Italy. Each depended upon the other to secure their reputations by bringing works of art and architecture into existence. Although the strategies employed by artists and patrons were often mutually reinforcing, sometimes relations between them were adversarial. Patrons in Renaissance Italy promoted personal, familial, and group renown by requesting works from – and fostering the careers of – famous or promising artists. Just as artists in this period often competed for the attention of patrons, patrons frequently competed for the services of successful artists. While artists of the caliber of Michelangelo, Raphael, or Titian often manipulated the patronage game to great advantage, most painters, sculptors, and architects in the period functioned within a deeply entrenched sociocultural system of mutual dependency.

⁴ When the chapel was uncovered, people from everywhere wanted to rush to see it, and the sight of it alone was sufficient to leave them amazed and speechless; and so the pope, exalted by this project and encouraged to undertake even greater enterprises, rewarded Michelangelo greatly with money and rich gifts, and Michelangelo used to say that the favours he received from this pope proved that he fully recognized his talents; [...]

A partir desse fragmento percebemos que o projeto iconográfico trouxe fama ao artista e, consequentemente, ao mecenas. Além disso, o prestígio alcançado por Júlio II por meio desse afresco reforçava a sua autoridade temporal e espiritual. Isso pode ser compreendido como um exemplo de uso político da arte, que a historiadora Meneses descreve como atividades executadas por figuras que ocupam posições de comando em uma comunidade ou um grupo, ao passo que, por meio da arte religiosa ou laica buscam afirmar o poder e autoridade, agindo como uma ferramenta propagandística (MENESES, 2013, p. 190).

Entretanto, Júlio II não se beneficiou somente da boa repercussão do afresco. Se observarmos o complexo arranjo figurativo identificamos a representação de profetas e sibilas, personagens que profetizaram a vinda do Messias. Nos tímpanos e nos cantos do afresco, Michelangelo representou algumas situações bíblicas protagonizadas pelos ancestrais de Cristo. Na parte central da pintura ainda reconhecemos passagens bíblicas narradas no Livro do Genesis, das quais gostaríamos de destacar as protagonizadas por Deus.

Michelangelo representou o Criador como uma figura forte, majestosa e enérgica. No primeiro nicho Deus se movimenta separando a luz das trevas, reaparece dando vida e abençoando animais e plantas. Retorna com a corte celeste para soprar a vida ao primeiro homem. Na cena seguinte conversa com Eva, enquanto Adão está adormecido. Podemos interpretar essas representações como uma repetição do que os papas renascentistas, sobretudo, Júlio II, buscavam elaborar. Ou seja, da mesma forma que Deus criou o universo, os planetas e as formas de vida, Júlio II, representante do Criador entre as pessoas, energicamente também buscava reconstruir a cidade romana. Situação semelhante a mencionada por Jesus durante a entrega das chaves ao apóstolo Pedro, “[...] e o que você ligar na terra será ligado no céu, e o que você desligar na terra será desligado no céu” (Mateus 16:19). Porém, além de revitalizar a Jerusalém terrestre, Júlio II buscava por meio dessas ações atingir o mais elevado grau de honra, glória e fama mundanos, questão ordinária entre os homens renascentistas.

Considerações finais

Nesse texto, fizemos uma breve análise de produtos gerados a partir da prática ostensiva do mecenato papal, sobretudo, durante o reinado de Sisto IV e Júlio II, ambos membros dos Della Rovere. Mesmo com origens e formações modestas, após cingir a tiara papal, tio e sobrinho, se

envolveram na promoção de vastos programas arquitetônicos e pictóricos. Este último, especialmente, mais que decorações piedosas e que celebravam as boas-novas, agiam como estratégias para a manutenção do poder e da autoridade contraídos em conclave. Portanto, após a consagração Sisto IV, na segunda metade do século XV, e Júlio II, nos primeiros anos do século XVI, se empenharam em fortalecer o poder recebido, para tanto instrumentalizaram o prestígio alcançado pelos artistas convidados, ao mesmo tempo em que se beneficiaram da repercussão dos produtos gerados pela patronagem. Logo, de maneira breve, percebemos que entre as camadas de pigmentos e a multidão de figuras masculinas e femininas que preenchem todos os espaços da Capela Sistina, haviam indícios de afirmações temporais e espirituais dos vicários de Cristo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada* – Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 2000.

CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1991.

DUFFY, Eamon. *Santos e Pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. VII – XXIII.

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

MONGE, Roberto. *Dois mil anos de papas de São Pedro a Francisco*. Tradução Maria do Carmo Abreu. Alfragide: Casa das Letras, 2016.

NÉRET, Gilles. *Michelangelo: 1475-1564*. Tradução Fernando Tomás. Alemanha: Taschen, 2006.

NORWICH, John Julius. *Absolutes Monarchs – A history of the papacy*. New York: Random House, Inc., 2011.

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.

RUST, Leandro Duarte. *Mitos papais: política e imaginação na história*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VASARI, Giorgio. *The lives of the artists*. Translated with an introduction and notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: The Oxford Press, 1991.