WALDEMAR GOMES

O SEPULCRO DE JÚLIO II, DE MICHELANGELO. A QUESTÃO ICONOGRÁFICA À LUZ DAS RECENTES NVESTIGAÇÕES

Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 10/01/2006.

BANCA

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Jens Baumgarten

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Janeiro, 2006.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Gomes, Waldemar

G584 O Sepulcro de Júlio II, de Michelangelo. A Questão Iconográfica à Luz das Recentes Investigações / Waldemar Gomes. - - Campinas, SP : [s. n.], 2006.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Tese (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Michelangelo Buonarroti, 1475-1564. 2. Renascença. 3. Arte Renascentista. 4. Escultura. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

(sfm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Renaissance
Renaissance Art
Sculpture

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Luiz César Marques Filho (orientador)
Luciano Migliaccio
Jens Baumgarten

Data da defesa: 10 de janeiro de 2006.

Aos meus pais Anna e Jaime *in memoriam*

CANTARES

(Antonio Machado)

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre el mar.

Nunca persegui la gloria,
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles,
como pompas de jabón.

Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul temblar
súbitamente y quebrarse...

Nunca persegui la gloria.

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se há de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Hace algún tiempo en esse lugar
donde hoy los bosques se visten de espinos
se oyó la voz de un poeta gritar:
"Caminante no hay camino,
se hace camino al andar..."

golpe a golpe, verso a verso...

Murió el poeta lejos del hogar.
Le cubre el polvo de un país vecino.
Al alejarse le vieron llorar.
"Caminante no hay camino,
se hace camino al andar..."

golpe a golpe, verso a verso...

Cuando el gilguero no puede cantar,
cuando el poeta es un peregrino,
cuando de nada nos sirve rezar:
"Caminante no hay camino,
se hace camino al andar..."

golpe a golpe, verso a verso.

Tudo passa e tudo fica,
porém o nosso é passar,
passar fazendo caminhos,
caminhos sobre o mar.

Nunca persegui a glória,
nem deixar na memória
dos homens minha canção;
eu amo os mundos sutis,
tênues e gentis,
como bolhas de sabão.

Agrada-me vê-los pintar-se
de sol e escarlate, voar
sob o céu azul, tremer
subitamente e quebrar-se...

Nunca persegui a glória.

Caminhante, são tuas pegadas
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz caminho ao andar.

Ao andar se faz caminho,
e ao voltar a vista atrás
se vê a senda que nunca
se há de voltar a pisar.

Caminhante, não há caminho,
senão sulcos no mar.

Faz algum tempo nesse lugar
onde hoje os bosques se vestem de espinhos
ouviu-se a voz de um poeta gritar:
"Caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar..."

golpe a golpe, verso a verso...

Morreu o poeta longe do lar.
Cobre-lhe o pó de um país vizinho.
Ao afastar-se lhe viram chorar.
"Caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar..."

golpe a golpe, verso a verso...

Quando o pintassilgo não pode cantar,
quando o poeta é um peregrino,
quando de nada nos serve rezar:
"Caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar..."

golpe a golpe, verso a verso.

Agradecimentos

Ao finalizar esta dissertação, gostaria de agradecer às pessoas e às instituições que, direta ou indiretamente e por menor que tenha sido sua colaboração, ajudaram-me a realizar esta pesquisa.

Em primeiro lugar, mais que um agradecimento, quero fazer uma homenagem aos meus queridos pais Anna e Jaime a quem devo tudo quanto sou; foram eles os meus primeiros e melhores educadores que, através do bom exemplo e das sábias palavras, ensinaram-me a seguir o reto caminho na vida.

Agradeço aos meus irmãos Neusa, Antonio e Dorival que, além de exemplos de caráter, sempre me estimularam nos estudos e muito se alegram a cada pequenino passo que consigo dar rumo ao aprendizado e ao conhecimento.

Agradeço especialmente à Lina, minha esposa, que, inicialmente, sugeriu que eu fizesse o mestrado e depois, com o curso já em andamento, teve a enorme paciência em me ouvir e de dialogar comigo sobre projetos, cartas, contratos, tumbas, papas e artistas renascentistas, sempre com palavras de estímulo. Não bastasse isso, além das intermináveis manhãs, por mais de um mês, que passou na Biblioteca da Casa Buonarroti, em Florença, manuseando e copiando frágeis livros raros dos séculos passados, enquanto eu me dirigia ao Kunsthistorisches para fazer pesquisas naquele Instituto, ela se encarregou de efetuar a revisão completa deste texto.

Agradeço aos meus filhos Daniel e Sandra e à minha nora Roberta que, atentamente, souberam me ouvir falar sobre um certo sepulcro construído por Michelangelo, em Roma.

Agradeço a compreensão de meus sogros, Dona Zeca e "Maestro" Paulo, por não o ter buscado em Andradina neste ano para fazer seu tão aguardado *check-up* anual em São Paulo.

Agradeço à Antonia, nossa colaboradora, pelo apoio logístico e pela compreensão em ouvir sem reclamar o constante barulho do meu chinelão se arrastando pelo apartamento nos doze meses em que me enclausurei em casa, feito um ermitão, para escrever esta dissertação.

Quanto ao meu aprendizado, a lista de pessoas das quais sou devedor é longa, mas não poderia deixar de agradecer aos meus primeiros professores que me alfabetizaram, ensinando-me a ler e a escrever e a todos os meus professores dos ciclos básico, médio, superior e de idiomas.

Em se tratando especificamente dos estudos de História da Arte, agradeço a todos os professores do Curso de História da Arte do MASP, dos quais tive a felicidade de ser aluno.

Agradeço aos professores dos cursos de história da arte e de filosofia da Livraria Augôsto Augusta Cultural, em particular aos professores Marco Antônio Guerra, Olgaria Mattos e Jorge Sidney Coli.

Quanto ao aprendizado de Michelangelo, agradeço ao professor Renato Brolezzi do MASP e ao professor Luciano Migliaccio da FAU/USP, em cujos cursos e seminários sobre o Renascimento e sobre a poética do mestre florentino surgiu a idéia desta pesquisa.

Agradeço às minhas amigas Ana Franzoni, Maria Luíza Zanatta e Neubel Godoy pelas inúmeras vezes em que, com paciência, ouviram-me falar e dialogaram comigo sobre o Sepulcro de Júlio II nos vários cursos que fizemos e pelas referências bibliográficas que me deram.

Agradeço ao meu orientador, o professor Luiz Marques, pela paciência que me dispensou em suas aulas sobre Michelangelo, no IFCH/UNICAMP, e pelas valiosas sugestões e rumos a seguir na condução desta dissertação.

Agradeço aos professores Luiz Marques, Luciano Migliaccio e Jens Baumgarten, membros da banca examinadora de meu exame de qualificação, pelas críticas oportunas e pelas sugestões pertinentes, que procurei, dentro do possível, incorporar ao trabalho.

Agradeço aos demais professores do IFCH/UNICAMP, especialmente, ao professor Marcos Tognon e ao professor Nelson Aguilar, com os quais cursei os dois semestres de 2003.

Meus agradecimentos se estendem também aos colegas da minha turma: Fabiana, Hugo, Marcos, Milene, Patrícia, Renato, Rosângela e Vanessa pelo bom convívio e solidariedade.

Agradeço a atenção dos funcionários da secretaria do IFCH, especialmente ao Júnior, ao Rogério, à Gil e à Neide, sempre dispostos a esclarecer as minhas dúvidas de ordem administrativa.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca do IFHC que sempre trataram-me com cortesia e camaradagem e ao Benê, do xerox, que sempre me atendeu com grande presteza.

Agradeço ao professor Antonio Forcellino, o responsável pelos recentes trabalhos de restauro do Sepulcro de Júlio II que, ao me receber na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma, proporcionou-me uma bela e inesquecível aula diante daquele monumento.

Agradeço ao professor Christoph Luitpold Frommel, da Universidade de Roma, *La Sapienza*, que me recebeu em seu *palazzo*, em Roma, esclarecendo com grande interesse e vivacidade algumas das muitas dúvidas que eu lhe externei sobre o Sepulcro do Papa Júlio.

Agradeço ao professor Adriano Prosperi da *Scuola Normale Superiore di Pisa*, que me recebeu em seu gabinete de trabalho naquela universidade e que, além de falar sobre o ambiente religioso vigente na Itália no momento em que a Sepultura do Papa Júlio foi concluída, teve a grande gentileza em me conduzir até a Biblioteca da Universidade de Pisa para me mostrar duas belas cópias da Vida Ativa e da Vida Contemplativa.

Agradeço ao professor Raffaelle Maria Viola, o arquiteto-chefe dos trabalhos de restauro do monumento, que me recebeu em seu escritório no *Ministero per I Bene Culturali*, em Roma, falando-me com grande paixão sobre o Monumento de Júlio II, com destaque para alguns aspectos arquitetônicos daquela obra.

Agradeço à professora Claudia Echinger-Maurach da Universidade de Münster em me receber durante seminário sobre Michelangelo, em Roma, e de me enviar seu precioso livro sobre o Sepulcro de Júlio "Estudien zu Michelangelos Juliusgrabmal II".

Agradeço ao professor Antonio Pinelli da Universidade de Pisa pela sugestão dada a mim, por ocasião do Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica, na UNICAMP, para que, em San Pietro in Vincoli, eu procurasse ver o Sepulcro de Júlio II "com meus próprios olhos".

Agradeço à professora Pina Ragionieri, diretora da *Casa Buonarroti*, em Florença onde tivemos, Lina e eu, a oportunidade de efetuarmos várias pesquisas. Naquela instituição, agradeço também à senhorita Elena Lombardi que foi muito gentil ao providenciar a confecção de cópias de capítulos de vários livros.

Agradeço ao diretor do egrégio *Kunsthistorisches Institut in Florenz* e a vários funcionários daquele Instituto, especialmente à dra. Patricia, que tiveram muita paciência com o estudante brasileiro que, em alguns dias, foi dos primeiros a entrar naquele Instituto às 9 h. e um dos últimos a sair às 20 h.

Agradeço aos funcionários da *Biblioteca di Storia dell'Arte*, de Roma, que contribuíram para que eu realizasse algumas pesquisas naquela biblioteca durante o tempo que permaneci na Cidade Eterna.

Agradeço a dom Bruno Giuliani, *Abate Generale della Chiesa di San Pietro in Vincoli*, que, além da gentileza de permitir minha aproximação ao Monumento de Júlio II, como habitualmente não é permitido aos demais visitantes, trata-se de pessoa muito querida no Brasil, pois foi um dos responsáveis pela edificação, em tempo recorde, da Igreja Nossa Senhora dos Remédios em solo paulistano.

Por fim, mesmo se desnecessário fosse, eu não poderia deixar de dizer que, se esta dissertação contém eventuais erros, enganos e omissões, eles são de total e exclusiva responsabilidade do autor.

A todas as pessoas acima citadas externo meu profundo carinho, gratidão e admiração.

Resumo:

A construção do Sepulcro do Papa Júlio II ocupou 40 anos da vida produtiva madura de Michelangelo, entre 1505 e 1545. Idealizada como um grande mausoléo composto de cerca de 40 esculturas e ornamentos em bronze para ser construída na Basílica de São Pedro, o monumento passou a sofrer reduções gradativas a cada novo projeto que foi assinado entre Michelangelo e os herdeiros e executores da vontade do papa. O monumento edificado não mais na Basílica de São Pedro, mas na Igreja de San Pietro in Vincoli, conta com apenas 7 esculturas, algumas delas de discípulos do mestre florentino. Ao afirmar que o resultado final foi o resultado possível a que o artista conseguiu chegar para ver-se finalmente livre daquela encomenda, a crítica tem considerado que essa obra ficou muito aquém dos sonhos grandiosos tanto do papa quanto do próprio artista. A partir dos recentes trabalhos de restauro, Antonio Forcellino, Adriano Prosperi e Christoph L. Frommel avançaram novas hipóteses sobre as condicionantes sociais, políticas e religiosas que nortearam a conclusão do monumento e que teriam motivado Michelangelo a fazer a escolha de certas esculturas em detrimento de outras influenciado que teria sido pelo conteúdo do opúsculo *Il Beneficio di Cristo*. Com isto, eles criaram uma das mais novas e revolucionárias teorias sobre o programa iconográfico do resultado final dessa obra e avançaram novas luzes para sua compreensão, contribuindo para que possamos entendê-lo melhor.

Abstract:

Michelangelo spent 40 years both in his mature and productive life to build The Tomb of Pope Julius II between 1505 and 1545. Planned at the very beginning as a big mausoleum adorned with around 40 sculptures and pieces of bronze to be construct at Saint Peter Church, the sepulchral monument was reduced at each new project that was signed between Michelangelo and the executors and heirs of Pope Julius' will. The monument was finally constructed not more in Saint Peter Church, but in Saint Peter in Chains, with only 7 sculptures, some of them by the hand of Michelangelo's disciples. Saying that the final result was a possible arrangement that the artist could arrive for to be free forever the scholars have appointed that this work became much distant from the dreams of the pope and the proper artist. Based on the recent works on restoration conducted by Antonio Forcellino and supported by the studies made by Adriano Prosperi on religious field side by side the inquiries made by Christoph L. Frommel on the sculpture of Moses they advanced new hipothesis on the social, political and religious context that marked the conclusion of the monument and that motivated Michelangelo to choose some sculptures and not others under the influence of the little book *Il Beneficio di Cristo*. Following this way they created one of the newest and the most revolutionary theories on the iconographic program of the last project of this work putting new lights on its comprehension and help us understand it better.

ÍNDICE

VOLUME I

I - INTRODUÇÃO.....1.

II – PROJETOS DO SEPULCRO DO PAPA JÚLIO II.....9.

II.1 – Primeiro Projeto do Sepulcro, de 1505.....9.

II.1.1 – Registro Inferior do Projeto de 1505.....17.

II.1.2 – Registro Superior do Projeto de 1505.....21.

II.2 – Segundo Projeto do Sepulcro, de 1513.....35.

II.2.1 – Registro Inferior do Projeto de 1513.....37.

II.2.2 – Registro Superior do Projeto de 1513.....41.

II.3 – Terceiro Projeto do Sepulcro, de 1516.....46.

II.3.1 – Registro Inferior do Projeto de 1516.....48.

II.3.2 – Registro Superior do Projeto de 1516.....49.

II.4 – Quarto Projeto do Sepulcro, de 1519.....54.

II.5 – Quinto Projeto do Sepulcro, de 1526.....61.

II.6 – Sexto Projeto do Sepulcro, de 1532.....69.

II.6.1 – Registro Inferior do Projeto de 1532.....73.

II.6.2 – Registro Superior do Projeto de 1532.....75.

II.7 – Sétimo Projeto do Sepulcro, de 1542.....81.

II.7.1 – Registro Inferior do Projeto de 1542.....83.

II.7.2 – Registro Superior do Projeto de 1542.....85.

III – O MONUMENTO DE JÚLIO II EM SAN PIETRO IN VINCOLI.....89.

III.1 – Breve Antologia da Opinião dos Estudiosos.....89.

III.2 – A Questão Religiosa.....96.

III.2.1 – Michelangelo e os *Spirituali*.....104.

III.3 – Definição das Novas Estátuas do Sepulcro de Júlio II.....107.

III.4 – *O Benefício de Cristo* e as Novas Hipóteses dos Estudiosos.....110.

III.4.1 – Hipótese de Reelaboração da Escultura de Moisés.....116.

III.4.2 – Hipótese de Autoria da Estátua de Júlio II a Michelangelo.....119.

III.4.3 – Hipótese de Dissimulação do Real Significado do Sepulcro de Júlio II....122.

III.5 – O Ponto de Vista dos Críticos em Relação a essas Hipóteses.....126.

III.6 – Considerações Pessoais sobre as Novas Teses dos Estudiosos.....132.

IV – CONCLUSÕES.....137.

V - BIBLIOGRAFIA.....139.

APÊNDICE I – Documentos: Cartas e Contratos Artísticos.....151.

VOLUME II

APÊNDICE II – Figuras: Desenhos e Imagens.....1.

I - INTRODUÇÃO

Após o papado de Alexandre VI e da curta permanência de Pio III na Cátedra de São Pedro, Giuliano della Rovere, o Cardeal San Pietro in Vincula, ascendeu ao sólio pontifício em 8 de outubro de 1503 sob a denominação de Júlio II. É provável que ele tenha escolhido esse nome em homenagem a São Júlio I, cujo pontificado transcorreu entre 337 e 352,[1] mas não se descarta a possibilidade de que essa escolha esteja ligada ao nome do mais célebre dos césares romanos: Júlio César.[2] Instalado no Vaticano e agindo com grande autoridade e se empenhando na reafirmação do poder da Igreja, esse membro dos Della Rovere[3] tornar-se-ia um dos maiores defensores do papado, assim como um dos maiores patronos das artes.

Inicialmente, Júlio II procurou restabelecer a lei e a ordem em Roma, pois a cidade sofria os efeitos da influência de seu antecessor e opositor Alexandre VI. A seguir, ele tentou reformar a corte papal e reconquistar as cidades fronteiriças dos Estados papais, que haviam se rebelado contra o domínio de seu predecessor ou tinham sido capturadas por outras cidades italianas como Veneza. Durante seu pontificado, Júlio II logrou expulsar os franceses da Itália e instalou o Concílio Lateranense cujo objetivo era o de reformar a Igreja em sua cabeça e membros[4] e neutralizar o Concílio de Pisa promovido pelos franceses.

O vasto programa de construções, conduzido nos dez anos em que durou seu pontificado, foi executado por mestres que acabaram se fixando em Roma, dando início ao que se convencionou chamar de Alta Renascença Romana. Nas cortes papais anteriores, como na de seu tio, o Papa Sisto IV, após realizarem os trabalhos que os levavam a Roma, os artistas costumavam retornar às suas cidades de origem. Durante o pontificado de Júlio II essa situação se modificou e Roma se tornou uma referência artística não só para a Itália, como para toda a Europa.

Sob os auspícios da Santa Sé, foram implementadas obras grandiosas que passaram a exigir não só grandes somas de dinheiro, como requeriam muito tempo para serem executadas, implicando a permanência dos artistas durante longos períodos em Roma. A nova Basílica de São Pedro, iniciada

---

[1] Bram Kempers - Capella Iulia and Capella Sixtina, Two Tombs, One Patron and Two Churches, in "Sisto IV - Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento", pag. 47.

[2] Christiane L. Joost-Gaugier diz que Júlio II se considerava uma espécie de descendente de Júlio César, in Michelangelo's Ignudi and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice, pag. 28, in "Artibus et Historiae an art anthology".

[3] O carvalho era a árvore consagrada ao deus romano Júpiter e os seus frutos, as bolotas, eram antigos símbolos de fertilidade. Presente no nome do papa Júlio II(Rovere), o carvalho também estava presente no emblema dos Della Rovere. Em "Three Worlds of Michelangelo", pag. 203, James Beck procura estabecer a ligação do nome Júlio ao deus romano Júpiter, contudo, essa associação não encontra respaldo na literatura, não tendo sido encontrados quaisquer indícios dessa ligação quer na bibliografia pesquisada quer nos dicionários de mitologia consultados.

[4] Frederick Hartt - Michelangelo the Complete Sculpture, pag. 26.

por Donato Bramante, em 1506, a realização dos afrescos da cúpula da Capela Sistina, por Michelangelo Buonarroti, entre 1508 e 1512, e a decoração dos aposentos do Vaticano a partir de 1509, a cargo de Rafael Sanzio são certamente os principais exemplos dessas construções.

A exemplo do que disse o historiador e biógrafo romano Suetonio[5] acerca do imperador Augusto ter encontrado uma Roma de tijolos e tê-la transformado, ao final de seu império, em uma cidade de mármore, Júlio II também tinha em mente engrandecê-la. O embelezamento e a restituição da grandeza de Roma, cidade que fora o principal centro político da antiguidade e sede da Igreja Católica, atendiam o objetivo de Júlio II de reafirmar a autoridade do papa frente às monarquias européias, servindo talvez tanto aos seus projetos pessoais temporais quanto à maior glória de Deus.[6]

O fato de Júlio II ter pretendido construir seu túmulo ainda em vida, na forma de uma sepultura monumental, parece confirmar a idéia de que esse pontífice acalentava sonhos grandiosos para si próprio e cultivava o desejo de ser lembrado pela posteridade tanto como um líder espiritual como um grande líder temporal.[7] Tanto quanto um retrato, a construção de um túmulo contribui para aumentar o prestígio e a fama de uma família ou de uma pessoa. No Renascimento, essas obras serviam para perenizar as virtudes de homens e mulheres poderosos e eram vistas como símbolos da individualidade em uma cultura humanista.[8]

Quando Michelangelo foi chamado a Roma pelo papa, em março de 1505, dentre outras obras, ele já havia maravilhado os romanos e a seguir os florentinos com duas verdadeiras obras-primas: a Pietà da Basílica de São Pedro(Fig.1) e a escultura de Davi(Fig.2), que hoje se encontra na Galleria dell'Accademia, em Florença. Além disso, a fama do cartão que ele estava finalizando para o afresco sobre a Batalha de Cascina(Fig.3), pintura a ser executada no salão do Grande Conselho, do Palazzo Vecchio,[9] já havia se espalhado pela Europa e atraíra as atenções de praticamente todos os artistas importantes da época.

Conhecendo o grande valor do artista, que contava então apenas 30 anos de idade, e certamente por sugestão de Giuliano da Sangallo,[10] o papa

---

[5] Caio Suetonio Tranquilo - A Vida dos Doze Cesares, pag. 63.

[6] Arnold Hauser - História Social da Literatura e da Arte, pag. 457.

[7] L. D. Ettlinger - Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" pag. 270.

[8] Roberta J.M. Olson - Italian Renaissance Sculpture, pag. 103.

[9] Enquanto Michelangelo estava encarregado de pintar uma cena da Batalha de Cascina, episódio ocorrido às margens do Arno na guerra entre os florentinos e os pisanos em 1364, Leonardo da Vinci estava ocupado com a pintura da Batalha de Anghiari, episódio acontecido durante a guerra travada entre os florentinos e os milaneses em 1434.

[10] Amigo de Michelangelo, Giuliano da Sangallo já havia executado diversos trabalhos de arquitetura para Giuliano della Rovere quando este era o Cardeal San Pietro in Vincula. Ele trabalhou nas fortificações d'Ostia, Grottaferrata, além de ter construído palácios em Roma e Savona, pátria dos Della Rovere, e acompanhou o cardeal quando este foi para seu exílio voluntário na França após a coroação de Alexandre

solicitou a liberação de Michelangelo, junto à *Signoria*[11] de Florença, para a construção do seu monumento fúnebre. O governo florentino não hesitou em liberá-lo como medida diplomática, como, aliás, já o fizera em outras ocasiões com outros artistas ao cedê-los para outras cortes, ainda que para tanto a cidade fosse ficar privada da realização daquela cena de batalha. A decisão do *gonfaloniero* Piero Soderini[12] em liberar Michelangelo revestiu-se de maior significado na medida em que a pintura daquele afresco visava enaltecer as virtudes cívicas da República de Florença.

Michelangelo concebeu o Sepulcro do Papa Júlio II como um grande mausoléu isolado a ser instalado no interior da antiga Basílica de São Pedro. Se por um lado, essa enorme construção em mármore realçava o papel do papa como líder espiritual ao mesmo tempo em que reforçava sua condição de líder temporal, por outro lado, sua edificação contribuia para consagrar Michelangelo de forma definitiva. A idealização desse monumento possibilitou, o que Klaczko [13] menciona como sendo a associação das duas almas de fogo da Renascença, a união desses dois homens providos do mesmo furor interior, vale dizer, da mesma *terribilità*.

Frazer [14] afirma que, embora estudiosos de Michelangelo acreditem que ele tenha, conscientemente ou não, incorporado elementos da arte medieval e do início do renascimento no Sepulcro de Júlio II, a sua principal fonte de inspiração, ao propor esse tipo de sepultura, encontra-se na arte funerária romana antiga. Michelangelo pode ter se inspirado nas tumbas imperiais da antiguidade, monumentos que passaram a ser edificados quando o hábito de cremação dos mortos, pelos romanos nos primeiros séculos do império, começou a ceder lugar à construção de sepulcros e de sarcófagos para acolherem os despojos dos mortos.[15]

Embora a grande maioria das tumbas imperiais se encontre em ruínas, ainda hoje podem ser vistos vestígios desses monumentos ao longo da Via Appia Antica, destacando-se dentre eles o Mausoléu de Cecilia Metella (**Fig.4**), construído em 20 a. C.[16] O Mausoléu de Halicarnasso(**Fig.5**), uma das sete maravilhas da antiguidade, assim como a representação de piras funerárias nos reversos das antigas moedas romanas de consagração(**Fig.6**), erroneamente interpretados como mausoléus imperiais, também podem ter servido de fonte ao mestre florentino para a proposição desse tipo de sepulcro.

VI. Quando Giuliano della Rovere foi escolhido para o trono de São Pedro, Sangallo se dirigiu a Roma e provavelmente foi ele quem chamou a atenção do papa sobre o trabalho de Michelangelo.

[11] Chefe do Governo de Florença.

[12] Chefe do governo florentino de 1502 a 1512.

[13] Julian Klaczko – Jules II, pag. 15.

[14] Alfred Frazer – A Numismatic Source for Michelangelo's First Design for the Tomb of Julius II, pag. 53, in "The Art Bulletin".

[15] Chris Scarre – The Penguin Historical Atlas of Ancient Rome, pag. 36.

[16] Também podem ser citados como exemplos de sepulturas isoladas os sepulcros dos imperadores Augusto e Adriano, mega construções erigidas às margens do Tibre.

Segundo Panofsky, [17] a tipologia de túmulo vigente na Itália era a dos túmulos parietais. Esse tipo de túmulo derivava dos enfeus - jazigos em forma de nicho construídos no interior de igrejas – freqüentes nas épocas pagã e paleocristã. Para esse estudioso, tais sepulcros tinham por objetivo conferir forma visível à teoria da salvação elaborada pela teologia tardo-medieval. Quando a onda gótica invadiu a Itália, esse esquema de tumba fora profusamente adotado. Os artistas que mais contribuíram para seu desenvolvimento posterior foram provavelmente Arnolfo di Cambio, na Tumba do Cardeal Guillaume de Braye(Fig.7), construída na Igreja de San Domenico, em Orvieto, em 1282 e Giovanni Pisano, na Tumba de Margherita de Brabante(Fig.8), construída na Igreja de Santo Agostinho em Gênova, em 1313.

Os túmulos parietais, construídos no interior das igrejas, em geral, apresentam a forma de um tabernáculo contendo a efígie do morto em posição jacente, repousando sobre um sarcófago. A figura protetora da Virgem com o Menino, na forma de *tondo*, costumava ser representada abençoando o morto. Na maioria das vezes, há a presença de figuras de anjos e querubins e o emblema da família do morto. A decoração das colunas, pilastras e cornijas desses monumentos costumava utilizar motivos variados. Em certas sepulturas pode-se encontrar esculturas de santos e representações alegóricas das virtudes complementando essa iconografia.

No século XV, em Florença, a iconografia complexa das construções medievais deu lugar a uma maior simplicidade como a que se revela na Sepultura de Leonardo Bruni, construída por Bernardo Rossellino. Somente na segunda metade do século, começaram a surgir elementos clássicos escolhidos de forma a consentir uma interpretação cristã. Panofsky [18] afirma que os túmulos dos Cardeais Hieronimo Basso della Rovere(Fig.9) e Ascanio Sforza(Fig.10), construídos entre 1505 e 1507 por Andrea Sansovino na Igreja de Santa Maria del Popolo, em Roma, impressionavam o observador mais pela sua contenção que pela ostentação. Pela sua decoração, essas sepulturas dão uma idéia aproximativa da magnificência do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II.

Quando Michelangelo propôs a construção de uma sepultura isolada para o Papa Júlio II, já havia na Itália renascentista alguns exemplos de monumentos desse gênero. Derivado dos exemplos de além Alpes, o Sepulcro de Ilaria del Carretto(Fig.11), esposa do rico comerciante Paolo Guinigi, que morreu ao dar à luz seu segundo filho, fora construído por Jacopo della Quercia, na Catedral de San Martinho em Lucca, entre 1406 e 1408. [19] A Sepultura do Papa Sisto IV(Fig.12), construída na antiga Basílica de São Pedro pelos irmãos Antonio e Piero Pollaiuolo sob encomenda do Papa Júlio II, entre 1489 e 1493, também é apontado como exemplo de monumento isolado na Itália central. Um desenho(Fig.13) existente no

---

[17] Erwin Panofsky - Il Movimento Neoplatonico e Michelangelo, in "Studi di Iconologia", pag. 236-273.
[18] Ibid.
[19] Roberta Olson - Italian Renaissance Sculpture, pag. 54-55.

Kupferstichkabinett, em Berlim, dá conta de como era essa obra antes de ser transformada em uma plataforma baixa.[20]

Incorporando pequenas variações de uma obra a outra, a tipologia de túmulo parietal em forma de nicho tornou-se a forma dominante por cerca de um século. O Sepulcro do chanceler florentino Leonardo Bruni(Fig.14), construído entre 1444 e 1450 por Bernardo Rossellino e o de seu sucessor Carlo Massurppini(Fig.15), construído por Desiderio da Settignano entre 1453 e 1464, foram edificados na Igreja de Santa Croce. O Sepulcro do Cardeal Jacopo de Portugal(Fig.16), construído entre 1461 e 1466 na Igreja de San Miniato al Monte por Antonio Rossellino, é também um bom exemplo desse tipo de construção. Essas sepulturas derivam das formas empregadas por Donatello e Michellozzo no Túmulo do anti-Papa Baldassare Coscia(Fig.17) construído no Batistério de San Giovanni em Florença, entre 1422 e 1428.

Em sua contribuição à arte funerária, os irmãos Rossellino introduziram poucas alterações no tema dos sarcófagos, da figura recumbente e das esculturas subsidiárias. Para conceber esse tipo de construção, eles podem ter se inspirado no arco de triunfo, elemento que se adequava ao humanismo cristão da época, fruto da influência dos escritos de Alberti sobre a arquitetura dos antigos. Contudo, deve-se aos irmãos Pollaiuolo a maior inovação introduzida nesse período, visto que, na Sepultura de Sisto IV eles incorporaram a representação da máscara tirada a partir de uma figura viva para suplementar a efígie.

Não obstante a tipologia de sepulcro parietal ter se adequado bem aos preceitos cristãos, Andrea del Verrocchio conseguiu inovar ao incorporar novos elementos à concepção dominante. Ele propôs nova disposição do arco e do sarcófago, elementos já presentes nos túmulos parietais. Ao atender à encomenda dos irmãos Lorenzo, Il Magnifico e Giuliano Medici, Verrocchio construiu entre 1469 e 1472 o Túmulo dos irmãos Medici: Piero e Giovanni(Fig.18), filhos de Cosimo, Il Vecchio, eliminando a figura do morto jacente sobre o sarcófago e as demais estátuas.

Verrocchio construiu essa tumba, simultaneamente, em dois ambientes interligados através da utilização de uma abertura em forma de arco entre a antiga Capela do Sacramento e a Sacristia Velha, em San Lorenzo. Sem ter presente essa intenção, ele estava dando alguns passos na direção da proposta de túmulo livre que seria mais tarde adotada por Michelangelo no Sepulcro de Júlio II. Nessa obra, ele manteve uma grade de metal como a separar o mundo dos vivos do mundo dos mortos, da mesma forma que Michelangelo, no projeto de 1505 da sepultura de Júlio II, concebera um aposento separado por uma porta a representar a divisão entre esses dois mundos.

Vasari[21] e Condivi,[22] os dois primeiros biógrafos de Michelangelo, afirmam que, após chegar em Roma em 1505, o mestre apresentou alguns

---

[20] Peter and Linda Murray – The Art of the Renaissance, pag. 210.

[21] Giorgio Vasari – Vite dei più Eccellenti Pittori Scultori e Architetti.

desenhos de sepulcro ao papa Júlio II e este se inclinou pela construção de uma sepultura isolada, algo incomum na Roma do início do *Cinquecento*. Entretanto, alguns estudiosos fazem restrição a essa interpretação. Quanto à definição de um monumento isolado, Shearman[23] acredita que foi o papa que escolheu esse tipo de sepultura e que ele teria se baseado na Tumba-Santuário de San Bernardino all'Aquila(Fig.19), obra iniciada pouco antes de 1500 e finalizada em 1505. Essa tumba também apresenta um aposento em forma de cúpula onde se encontra o sarcófago do morto.

Tendo em vista que Giuliano della Rovere antes de chegar ao pontificado esteve em Avignon e em várias localidades da França, onde teve oportunidade de verificar exemplos de monumentos isolados, Shearman aponta também a influência das tumbas francesas na concepção do projeto de 1505 do Sepulcro de Júlio II. Colocando-se ao lado desse estudioso, Gardner[24] afirma que os túmulos de soberanos franceses podem ter sugerido a Júlio II a idéia a ser adotada para a sua própria tumba. Além desses estudiosos, Pope-Hennessy também é partidário da tese de que a sugestão de construção de tumba livre deve-se mais à escolha do papa do que propriamente à iniciativa de Michelangelo.[25]

Contrariando a maioria dos estudiosos, Frommel sugere que dentre os vários desenhos que Michelangelo ofereceu ao papa em 1505, inicialmente ele propôs a construção de uma sepultura parietal. Esse estudioso menciona um desenho existente no Museu do Louvre(Fig.20) e o projeto do The Metropolitan Museum of Arts, de New York(Fig.21), como sendo referências da primeiríssima versão da sepultura. [26] Para ele, somente num segundo momento, Michelangelo teria proposto ao papa a construção de um túmulo isolado. A exemplo de Frommel, Kempers também é partidário da tese de que Michelangelo inicialmente propôs a construção de uma grande sepultura parietal a Júlio II.[27]

Joannides[28] defende a tese de que o desenho do Metropolitan foi feito para o projeto de 1505, fato que mais tarde foi reconhecido por Hartt como um dos muitos desenhos feitos pelo mestre florentino para o Sepulcro de Júlio II. Esse estudioso diz que a iconografia da cena da chuva de maná(Fig.22) contida no projeto de 1505 de autoria de Antonio da Sangallo para a *Loggia* dos Músicos(Fig.23) do papa é cronologicamente compatível com a mesma representação no centro do registro inferior(Fig.24)

---

[22] Ascanio Condivi - Vita di Michelangelo Buonarroti.

[23] John Shearman - Il Mecenatismo di Giulio II e Leone X, in "Arte, Committenza ed Economia a Roma Nelle Corti del Rinascimento", pag. 221.

[24] Julian Gardner - The Tomb and the Tiara - Curial Tomb, Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages, pag. 61.

[25] John Pope-Hennessy - High Renaissance and Baroque Sculpture, pag. 27.

[26] Christoph Luitpold Frommel - Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, pag. 600.

[27] Bram Kempers - Capella Iulia and Capella Sixtina, Two Tombs, one Patron and One Church, in "Sisto IV Le arti a Roma nel Primo Rinascimento", pag. 45.

[28] Paul Joannides - La Cronologie du Tombeau de Jules II a propos d'un dessin de Michel-Ange Découvert, pag. 35, in "La Revue du Louvre et des Musées de France".

do desenho do Metropolitan. Como reforço ao seu ponto de vista, ele também aponta a descoberta feita por Cordellier[29] de um desenho que se acredita seja do Sepulcro de Júlio II contendo a figura de um profeta sentado(Fig.25), provavelmente uma representação do personagem postado à direita do sarcófago. No verso desse desenho(Fig.26), há o complemento do provável desenho do projeto de 1505(Fig.27).

Tendo sido concebida no início do século XVI, como uma grande massa arquitetônica e escultórica, o Sepulcro de Júlio II sofreria sucessivas modificações ao longo dos quarenta anos em que durou sua construção. Se essas alterações tiraram a força da monumentalidade do projeto original, idealizado tanto pelo artista quanto pelo encomendante, elas não afetaram o interesse dos estudiosos que têm procurado reconstruir sistematicamente a gênese e o seu desenvolvimento. Assim, a cada novo documento descoberto ao longo dos últimos quatro séculos e meio, novas interpretações foram sendo sugeridas para essa obra, mas restam muitas questões sem resposta o que têm dado margem ao surgimento de várias interpretações.

Por ocasião da aproximação das comemorações dos cinco séculos da nomeação de Júlio II ao trono papal foram implementados, sob os holofotes da mídia, os trabalhos de restauro e de limpeza desse monumento, no biênio 1998/99. Essa tarefa ficou a cargo do Ministero per I Beni e le Attività Culturale da Itália, sob a direção do arquiteto Raffaele Maria Viola e do restaurador e historiador de arte Antonio Forcellino. Durante aqueles trabalhos, procurou-se também recriar as condições ambientais da Igreja de San Pietro in Vincoli à época em que a sepultura fora erigida por Michelangelo.

Com base em evidências estilísticas semelhantes às de Michelangelo, encontradas por Forcellino na Escultura do Papa Júlio II, esse estudioso colocou em destaque a frase de Vasari que levou os estudiosos a acreditarem que o artista e escritor aretino teria se referido à Estátua do Papa Júlio II como sendo de autoria do escultor Tommaso Boscoli. Para discutir essa descoberta, foi realizado um congresso em Roma, em 2001, com vários especialistas em Michelangelo. Nesse evento, embora não tenha havido unanimidade em torno dessa questão, a maioria dos presentes achou por bem considerar certas partes daquela escultura, particularmente as mãos e o rosto do papa, como sendo da autoria de Michelangelo.

O aprofundamento das investigações de Forcellino conduziu a nova linha de interpretação sobre o último projeto do sepulcro de 1542. A contribuição de Adriano Prosperi acerca do ambiente religioso, vigente na Itália no momento em que se desenvolveram as tratativas para a finalização da sepultura, é de fundamental importância para a interpretação de seu significado. As pesquisas sobre a reelaboração da Estátua de Moisés efetuadas por Christoper L. Frommel, justamente no momento de sua instalação no monumento, também lançam novas luzes

---

[29] Dominique Cordellier – Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre, in "La Revue du Louvre et des Musées de France".

sobre a história do sepulcro, particularmente em relação ao seu desenho atual.

As descobertas e os estudos que daí decorreram podem ser vistos como mais um importante contributo para o entendimento dessa obra do mestre florentino. Com certeza, muita tinta ainda deverá ser gasta pelos estudiosos, seja para concordar, seja para refutar essas novas interpretações. Novas pesquisas e investigações sobre as reais motivações e intenções do artista, que o conduziram a escolher certas esculturas em detrimento de outras quando concluiu os trabalhos do monumento, tendem a aflorar desse debate, o que, certamente, contribuirá para aprimorar a compreensão do mesmo.

Procurei organizar esta dissertação de forma a apresentar, nesta Introdução, a tipologia de sepulcros existentes principalmente na Toscana no século XV e início do XVI. No Capítulo II, busco, ainda que de maneira panorâmica, dar uma idéia ao leitor de como o monumento foi concebido em 1505 e como foi alterado nos projetos de 1513, 1516, 1532 e 1542. Nesse capítulo, trato também das proposições de alguns estudiosos de que Michelangelo tentou alterar, apenas três anos depois, o projeto de 1516, além de outra tentativa de alteração desse projeto em 1526, também desta vez sem sucesso. As biografias de Michelangelo escritas por Vasari nas edições de 1550 e 1568 e a elaborada por Condivi, em 1553, ao lado das obras de vários estudiosos que procuraram reconstruir o monumento constituíram-se em referências básicas para a elaboração desse capítulo.

O Capítulo III representa o cerne deste trabalho e, nele, procuro inicialmente apresentar uma breve antologia da opinião dos estudiosos sobre o monumento erigido em San Pietro in Vincoli, para, a seguir, tratar do contexto político e religioso em que a obra foi finalizada. Nas seções subseqüentes desse capítulo apresento as novas teses defendidas por Forcellino, Prosperi e Frommel e as opiniões exaradas pelos estudiosos quer contra quer a favor dessas teses, bem como minha opinião pessoal. O livro de Forcellino *Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica,* onde estão contidas essas teses, e as obras de alguns historiadores italianos foram de fundamental importância na elaboração desse capítulo.

No Apêndice I e em várias notas de rodapé, apresento os documentos mais relevantes para o entendimento das tratativas que envolveram os principais atores da construção do Sepulcro de Júlio II durante sua longa maturação. Trata-se, em sua quase totalidade, de cartas e contratos artísticos, que tendo sido escritos em italiano por Michelangelo, por seus representantes legais, por interlocutores e por patronos, levaram-me a traduzí-los para o português. No Apêndice II apresento as figuras que ajudam a ilustrar as afirmações e comentários contidos no texto. São desenhos e esboços do mestre florentino e de seus discípulos, além das propostas de reconstrução efetuadas pelos estudiosos. Essas figuras são entremeadas por ilustrações de obras que Michelangelo fez durante a construção do sepulcro que, de alguma forma, ajudam a entender as preocupações que nortearam seu pensamento durante a gestação do monumento até chegar ao resultado final em San Pietro in Vincoli.

II – PROJETOS DO SEPULCRO DO PAPA JÚLIO II

II.1 – Primeiro Projeto do Sepulcro, de 1505.

Se algum documento do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II foi assinado, determinando que a obra seria executada em cinco anos, ao preço de 10.000 ducados,[30] não chegou até nós nenhum vestígio do mesmo, seja na forma de um contrato, [31] de um desenho ou mesmo de algum modelo. Em razão da falta de um documento indiscutível do primeiro projeto da sepultura, a tentativa de sua reconstrução é talvez uma das tarefas mais difíceis no estudo dessa obra de Michelangelo. Muitos estudiosos avançaram hipóteses até certo ponto plausíveis acerca de como deveria ser o sepulcro, mas nenhuma delas teve o mérito de ser conclusiva. Em vista disso, os relatos de Vasari e de Condivi continuam sendo as principais fontes de informação desse projeto ao lado de cartas do próprio artista nas quais ele relata aqueles eventos, mesmo passados muitos anos após sua ocorrência.

Em 1550, na chamada edição Torrentiniana da vida de Michelangelo, Vasari [32] disse que *...o papa deliberou encomendar a Michelangelo a construção de sua sepultura e fez o artista ir para Roma para falar com ele...* Ao escrever sobre a vida de Michelangelo em 1553, Condivi [33] afirmou que *...passaram-se muitos meses antes de Júlio II se decidir em que empregá-lo. Finalmente, veio-lhe a idéia de construir sua sepultura...* Em 1568, na chamada edição Giuntina, Vasari [34] escreveu que Michelangelo *...foi chamado com grande favor por Júlio II para fazer sua sepultura... e tendo ele ido a Roma passaram-se muitos meses antes que o papa lhe fizesse algum pedido...*

É possível que tanto Condivi quanto Vasari tenham se enganado ao falar do tempo que Michelangelo ficou em Roma preparando os desenhos para a sepultura e tenham confundido algumas semanas como sendo o intervalo de alguns meses. A esse respeito, Klaczko[35] diz que, ao fim de duas ou três semanas, o projeto do monumento elaborado pelo artista foi aprovado pelo papa. Em abril de 1505, Michelangelo já estava em plena

---

[30] Segundo a Norton Critical Studies in Art History, sob direção de Charles Seymour Jr, em valores de 1970, um ducado valia 50 dólares americanos, in "A Arte Secreta de Michelangelo", pag. 66.

[31] Bram Kempers afirma que Júlio II não costumava firmar contratos de suas encomendas. Seu patronato dependia da confiança pessoal e de seu aguçado sentido de qualidade profissional dos artistas, especialmente durante o período de seu pontificado, in "Capella Iulia and Capella Sixtina. Two Tombs one Patron and Two Churches ", pag. 36. Não há notícia da existência de contrato para a fusão do bronze da estátua de Júlio II em Bologna, contudo há apenas uma menção de Michelangelo sobre uma escrita feita pelo Cardeal de Pavia para a elaboração da pintura do teto da Capela Sistina.

[32] Giorgio Vasari - Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 26.

[33] Ascanio Condivi - Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 473.

[34] Giorgio Vasari - Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 26.

[35] Julian Klaczko - Jules II - Rome et la Renaissance, pag. 21.

atividade extraindo os mármores para o Sepulcro de Júlio II nas pedreiras de Carrara, onde ele permaneceu até dezembro daquele ano.

Argan[36] afirma que Vasari e Condivi mencionaram nas biografias de Michelangelo que Júlio II chamou o artista a Roma no início de seu pontificado. O próprio artista escreveu,[37] em janeiro de 1524, a Giovan Francesco Fattucci relatando os acontecimentos relativos à sepultura(Doc.1). Nessa carta, ele reconstruiu aqueles eventos afirmando que estava em Florença finalizando o cartão da Batalha de Cascina e iniciando as esculturas dos doze Apóstolos para a Catedral de Florença quando o papa, no que ele acreditava fosse o segundo ano de seu pontificado, o chamou a Roma.

Em outra versão dessa mesma carta, Michelangelo afirma que nos primeiros anos do pontificado de Júlio II, que ele acreditava ser o segundo, ele esteve com o pontífice e, após apresentar vários desenhos para a tumba, um deles agradou ao papa e sobre esse desenho foi *fatto il merchato*[38] para a construção do monumento(Doc.2). No entender de Argan, esses registros de próprio punho do artista atestam que a ida de Michelangelo a Roma deve ter ocorrido entre novembro de 1504 e outubro de 1505, ou seja, durante o segundo ano do pontificado de Júlio II.

Estando Michelangelo presente em Florença no dia 28 de fevereiro de 1505 para receber o pagamento do cartão da Batalha de Cascina, os estudiosos acreditam que a encomenda do Sepulcro de Júlio II teria ocorrido em março daquele ano. [39] Entretanto, não se deve descartar a possibilidade do mestre florentino ter antecipado sua ida a Roma, considerando-se que ele se dirigiu em abril a Carrara. No entanto, esse fato representa uma evidência palpável de que, então, o desenho do sepulcro já havia sido definido pelo artista junto ao papa.

Vasari escreveu em 1550 que Júlio II chamou Michelangelo a Roma para falar com ele e, juntos, decidiram fazer uma obra para a memória do papa e para o testemunho da excelência do artista que *...de beleza, suntuosidade, invenção e riqueza de estátuas ultrapassasse todas as sepulturas imperiais antigas...* Acerca desse projeto, Condivi diz que o desenho da sepultura feito por Michelangelo agradou tanto ao papa que este logo mandou o artista a Carrara para extrair os mármores necessários para tal empreendimento.

Referindo-se à sepultura de Júlio II, Vasari [40] disse *...e para que tal obra pudesse ser vista de todos os lados, ele a iniciou isolada. Ele*

---

[36] Giulio Carlo Argan - Michelangelo Architect, pag. 49.

[37] Para alguns estudiosos essa carta teria sido escrita no final de dezembro de 1523.

[38] Feito o acordo. Essa expressão pode ser uma indicação de que em 1505 realmente não foi assinado qualquer contrato entre Michelangelo e Júlio II para a construção da sepultura do pontífice. Talvez essa seja a explicação da inexistência do contrato de 1505 e até hoje não ter sido encontrado esse contrato que se supõe perdido.

[39] Giulio Carlo Argan - Michelangelo Architect, pag. 49.

[40] Giorgio Vasari - Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 a 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 27.

terminou com grande esmero uma parte da arquitetura da obra, compreendendo as cornijas, as partes correlatas e os ornamentos. Ele começou algumas vitórias nuas que submetem vencidos e esboçou uma parte das inúmeras províncias em mármore em atitudes variadas, presas às hermas que sustentam (a cornija). Desses prisioneiros restam ainda quatro em sua casa em Roma para serem terminados...[41] Vasari se referiu vagamente ao primeiro projeto da sepultura, equivocando-se ao apontar as esculturas dos Escravos da Academia e a idealização de vitorias nuas como sendo pertencentes ao projeto original.

Depreende-se que ao escrever sobre esse projeto, Vasari não dispunha de conhecimento e nem de informações detalhadas. Após a publicação da biografia de Michelangelo por Condivi, obra escrita a partir dos próprios relatos do artista, as informações sobre o primeiro projeto do sepulcro tornaram-se muito mais confiáveis. Entretanto, algumas dessas informações devem ser vistas com uma certa reserva, pois, através desse biógrafo o mestre florentino transmitiu apenas a sua versão dos fatos que marcaram a construção daquele monumento.

Na biografia de Michelangelo, Condivi[42] disse ainda *...e para dar alguma idéia dela, digo brevemente que essa sepultura devia ter quatro lados, dois laterais com dezoito braccia*[43] *e duas extremidades com doze braccia,*[44] *de modo que a obra formava um quadrado e meio. Na parte externa, havia nichos com estátuas em toda a volta e entre os nichos havia hermas. Diante delas, sobre pedestais que se destacavam do chão, havia outras estátuas de prisioneiros, os quais representavam as artes liberais, semelhantes à pintura, à escultura e à arquitetura, todas com seus sinais para que pudessem ser facilmente conhecidas, denotando que, com a morte do papa, tornavam-se todas as virtudes prisioneiras da morte, pois elas não haveriam jamais de encontrar quem as favorecessem e nutrissem quanto ele o fez...*

Condivi continuou se referindo à sepultura dizendo que *...acima dessas estátuas havia uma cornija que unia toda a obra em sua volta e na plataforma havia quatro estátuas grandes, uma das quais era a estátua de Moisés que (atualmente) se vê na Igreja de San Pietro in Vincoli. À*

---

[41] Nessa passagem, Vasari deve ter se enganado, pois os quatro prisioneiros inacabados a que ele se refere estavam em Florença e não em Roma.

[42] Ascanio Condivi – Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 474.

[43] Um braccio florentino equivalia a 58,60 centímetros.

[44] Paola Barocchi afirma que Panosfky e De Tolnay notaram como a largura de 12 *braccia* de duas das fachadas do projeto de 1505 difere da assinalada na fachada principal no sub-contrato do projeto de 1513 e no contrato de 1516 quando a largura foi reduzida para 11 *braccia*. Para ela, esses dois estudiosos deram interpretações diferentes para esse fato: Panofsky supôs que também em 1505 a extensão das fachadas menores fosse de 10,50–11 *braccia* e teria sido elevada para 12 *braccia* pelos biógrafos de Michelangelo, incluindo no cômputo os pedestais dos escravos nas fachadas laterais; De Toltay, por sua vez, acredita em uma efetiva diminuição da largura do nicho central "quando desistiu-se do projeto do monumento isolado e não havia mais a câmara sepulcral em seu interior e uma porta no nicho central", e estaria a prová-lo as variantes no desenho dos Musei degli Uffizi, in Vita di Michelangelo, Commento, Vol. II, pag. 289.

medida em que a obra ascendia, ela terminava em um plano contendo dois anjos que sustentavam uma arca. Um deles tinha o semblante risonho, como se se alegrasse que a alma do papa tivesse sido recebida pelos espíritos beatos, enquanto o outro chorava, como se lhe doesse que o mundo tivesse sido despojado de tal homem...

Condivi afirma que *...através de uma das extremidades podia-se entrar em uma pequena câmara na sepultura, à guisa de um pequeno templo, no centro do qual seria instalado um caixão de mármore, onde deveria ser depositado o corpo do papa, tudo trabalhado com maravilhoso artifício. A sepultura seria composta de quarenta estátuas, além de histórias de médio relevo, de bronze, todas fazendo referência à obra e aos feitos do grande pontífice...*

Com base em novas informações oferecidas por Condivi e diante de algum eventual desenho ou mesmo de uma maquete da tumba, Vasari voltou a escrever sobre o Sepulcro de Júlio II na segunda edição de seu livro, em 1568. Desta vez, no entanto, ele falaria da obra com mais conhecimento, atestando que entre uma edição e outra da vida do mestre florentino, ele procurou aprofundar seu conhecimento da mesma. Contudo, não é possível saber quais teriam sido as fontes adicionais utilizadas por Vasari.

Vasari[45] escreveu em 1568 que *...para que ela devesse mostrar maior grandeza, Michelangelo quis que ela fosse isolada para ser vista de todos os quatro lados; dois lados medindo cada um doze braccia e os outros dois lados medindo cada um dezoito braccia, tanto que a proporção era de um quadrado e meio. O monumento tinha uma ordem externa de nichos em toda sua volta, os quais eram separados por hermas vestidas da cintura para cima; cada uma dessas hermas mantinha ligada a si um prisioneiro nu em estranha e bizarra atitude, o qual pousava os pés na saliência de uma base...*

Vasari afirma ainda que *...esses prisioneiros representavam todas as províncias subjugadas pelo pontífice e tornadas obedientes à Igreja Apostólica. As demais figuras, também aprisionadas, eram todas as virtudes e as artes do engenho que se mostravam sujeitas à morte, visto aquele pontífice não mais delas tão honradamente se servir. Nos cantos, acima da primeira cornija, havia a presença de quatro figuras grandes: Vida Ativa, Vida Contemplativa, São Paulo e Moisés. A obra ascendia acima da cornija em gradual diminuendo com um friso de estórias em bronze e com outras figuras de anjinhos e ornamentos em torno...*

Continuando seu relato, Vasari disse que *..acima iam por fim as figuras do Céu e de Cibele, deusa da Terra, sustentando uma arca nos ombros. Cibele parecia padecer por permanecer no mundo privada de toda a virtude devido a morte desse homem e o Céu parecia sorrir porque aquela alma havia alcançado a glória celeste. Podia-se entrar e sair da sepultura pelas extremidades por entre os nichos. No interior em forma de*

---

[45] Giorgio Vasari – Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 a 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 26.

templo oval seria colocada a arca com o corpo do papa. Compunha toda a obra quarenta estátuas de mármore, além de outras cenas de estórias, putti e ornamentos. As cornijas e os outros membros de arquitetura eram entalhados com relevos...

Vasari finalizou o relato desse projeto afirmando *...E para maior facilidade, Michelangelo ordenou que uma parte dos mármores fossem levados para Florença onde ele desejava fugir do mal ar de Roma. Em Roma ele finalizou uma face dessa obra e executou dois prisioneiros que, de fato, são coisas divinas, não sendo jamais vistas coisas melhores. Essas esculturas não foram colocadas na sepultura e foram doadas por ele ao senhor Roberto Strozzi, por encontrar-se Michelangelo doente em sua casa. Depois, essas estátuas foram doadas ao rei Francisco I e hoje elas estão em Cevan na França.*[46] *Michelangelo esboçou oito estátuas em Roma, assim como esboçou cinco estátuas em Florença. Lá ele terminou uma Vitoria submetendo um prisioneiro que hoje está em poder do Duque Cosimo. Tendo sido doada pelo seu sobrinho Leonardo à Sua Excelência, este a colocou na sala grande do seu palácio, sala esta pintada por Vasari...*

Assim, através das biografias de Michelangelo, escritas por Vasari e por Condivi, sabemos que o Sepulcro de Júlio II tinha a estrutura de uma pirâmide e foi concebido como um monumento isolado para ser visto pelos quatro lados. Ambos os autores concordam que os lados maiores deveriam medir dezoito *braccia*, o equivalente a cerca de 10,80 metros enquanto os lados menores mediriam doze *braccia* cada um, correspondente a cerca de 7,20 metros. Segundo Argan, a planta do monumento apresentava a forma de um retângulo, de um quadrado e meio, segundo a razão de 3:2, cujos lados deviam medir cerca de 10,20 metros por 7 metros.[47]

Tanto Vasari quanto Condivi afirmaram que o sepulcro continha uma câmara em forma de templo que deveria abrigar o sarcófago contendo os restos mortais do papa. O acesso a ela se dava por intermédio de uma porta localizada no centro de um dos lados menores, entre os nichos, mas esses autores discordaram quanto ao número de portas do monumento. Enquanto Condivi afirmou existir uma entrada localizada na parte posterior do monumento, Vasari acreditava que havia uma porta em cada uma das suas extremidades.

Os biógrafos de Michelangelo concordaram que, em toda a sua volta, o registro inferior apresentava inúmeros nichos contendo estátuas e que

---

[46] As estátuas dos Escravos do Louvre foram da Itália para a França em abril de 1550: "Entre os papéis de Strozzi Uguccioni, que estão no Archivio di Stato di Firenzi, há o estrato do Livro verde assinalado com P de Roberto Strozzi de 1546 a 1559, no qual a. c. 294 na parte posterior se lê: Senhor Ruberto Strozzi por conta de suas despesas, deu no dia 29 de abril de 1550, 14,5 ducados em moeda, feito bom ao Senhor Paolo Ciati por tantos gastos para transportar a Ripa e colocar na barca as estátuas de Michelangelo enviadas para a França. Paola Barocchi, Commento. Na realidade, como o Rei Francisco I faleceu em 1547, essas estátuas foram enviadas para a França durante o reinado de seu filho e sucessor, o Rei Henrique II, que reinou de 1547 a 1559.

[47] Giulio Carlo Argan – Michelangelo Architect, pag. 52.

estes eram flanqueados por hermas. Ambos afirmaram que fora prevista a presença de estátuas nuas presas às hermas, mas voltaram a discordar quanto ao significado delas. Em 1550, Vasari afirmou que esses nus representavam as diversas províncias italianas submetidas pelo papa. Condivi, entretanto, disse tratar-se de representações das artes liberais e das artes plásticas, aprisionadas após a morte do papa. No entanto, em 1568, incorporando o ponto de vista de Condivi, Vasari escreveu que as estátuas nuas representavam as províncias italianas e as artes liberais.

Os biógrafos mencionaram a existência de quatro grandes figuras sentadas nos cantos do registro acima da primeira cornija. Enquanto Condivi identificou apenas a escultura de Moisés, Vasari se referiu a essas esculturas como sendo representações da Vida Ativa, da Vida Contemplativa, de São Paulo e de Moisés. Eles discordaram também em relação ao topo do monumento e esse tem sido um dos pontos mais controversos na reconstrução desse projeto. Condivi fez menção a dois anjos sustentando uma arca; Vasari disse tratar-se de uma *bara* [48] sustentada por duas figuras mitológicas, uma delas representando o Céu, a outra representando Cibele, a deusa da Terra.

Na falta de um documento indiscutível do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II, vários estudiosos procuraram reconstruir essa versão do monumento através dos relatos dos biógrafos de Michelangelo. Para auxiliá-los nessa tarefa, eles utilizaram o contrato(Doc.3) e o subcontrato do projeto de 1513(Doc.4), o desenho dos Musei degli Uffizi, de Florença (Fig.28); o desenho da coleção do Staatliche Museen, de Berlim(Fig.29), do qual Schmarsow fez um esboço(Fig.30); o desenho do The Metropolitan Museum, de New York(Fig.21), bem como informações dadas a público por Charles de Tolnay, em 1954.[49]

O desenho dos Musei degli Uffizi foi publicado por Bottari em 1760 e o desenho do Staatlich Museum de Berlim foi descoberto por Schmarsow na coleção Beckerath e dado a público em 1884. Embora na opinião da maioria dos estudiosos esses desenhos sejam relativos ao segundo projeto da sepultura, as informações contidas no registro inferior de ambos são muito semelhantes aos relatos dos biógrafos de Michelangelo. Contudo, se esses desenhos são bastante ilustrativos desse registro e ajudam a entender em algum grau o registro superior, eles não apresentam nenhuma informação sobre o topo do monumento.

O desenho do Metropolitan, de autoria desconhecida, apresenta várias características que não correspondem aos relatos dos biógrafos de Michelangelo. Hirst[50]chama atenção para o fato dele ser, na sua essência, a representação de uma tumba papal parietal que não difere na forma dos desenhos dos Uffizi e de Berlim. A sepultura que figura nesse desenho, além de conter uma série de aspectos relativos a trabalhos do mestre

---

[48] Caixão, ataúde ou esquife.

[49] Charles de Tolnay - The Tomb of Julius II, pag. 17.

[50] Michael Hirst - A Project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II, pag. 375, in "Master Drawings".

florentino, contém inúmeras referências que sem dúvida a ligam ao Papa Júlio II, como o carvalho, árvore símbolo dos Della Rovere.

Também de origem desconhecida, o desenho de Berlim encontra-se bastante deteriorado, mas há uma cópia dele que se acredita tenha sido feita pelo discípulo de Michelangelo chamado Jacomo Rocchetti(Fig.31). De Tolnay nota que esse desenho apresenta algumas inconsistências entre os dois registros. Segundo ele, enquanto as formas arquitetônicas do registro inferior são mais delgadas e os perfis são melhor elaborados, as formas do registro superior são massivas e os perfis encontram-se simplificados. Para De Tolnay, as pequenas pilastras com os anjos-cariátides acima da primeira cornija não apoiam nada e não têm função definida. Isto permite concluir que o registro inferior foi concebido para receber duas diferentes estruturas e os anjos-cariátides teriam sido pensados para a sepultura com a forma piramidal.

O desenho dos Uffizi apresenta o registro inferior e parte do registro superior da sepultura e, a exemplo do desenho de Berlim, o registro inferior é compatível com os relatos de Vasari e de Condivi. Ele pertenceu ao colecionador Pierre Mariette e foi considerado por ele como sendo do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II. Somente a partir das pesquisas efetuadas em 1875 por Springer, estudioso dos diversos projetos da sepultura, esse desenho passou a ser atribuído ao segundo projeto. Ferri[51] se colocou ao lado de Berenson, Geymüller e Jacobsen quando afirmou que se trata de um desenho feito por Bastiano da Sangallo, o chamado Aristotile, extraído do modelo do contrato de 1513, interpretação esta defendida por De Tolnay.

De Tolnay explica que esse desenho é composto por três partes. As duas partes maiores foram unidas e encontram-se ligadas a uma tira estreita horizontal em sua parte superior. Presumivelmente, essas duas partes maiores compunham um único desenho. Esse desenho teria sido cortado ao meio com o único objetivo de reduzir a largura do nicho central do registro inferior e, posteriormente, essas partes foram unidas novamente. A essas duas partes, o desenhista que fez o recorte e a colagem, adicionou uma tira e efetuou o desenho da parte superior acima da primeira cornija.

Essa operação de recorte e de colagem deixou evidentes algumas divergências como o estreitamento da parte esquerda do nicho central, assim como, a supressão de parte da base do sarcófago existente na parte superior do desenho. Disso, resultou a falta de convergência das linhas da cornija e de algumas linhas horizontais do nicho central. Essas discrepâncias podem ser vistas também no verso desse desenho, onde Aristotile da Sangallo, [52] segundo De Tolnay, fez esboços de partes do corpo da escultura do Escravo Morrendo, do Louvre(Fig.32). Quando se verifica o verso desse desenho, constata-se a presença de divergências em

---

[51] P. Nerino Ferri - Disegno Rappresentante il Primitivo Progetto di Michelangelo nel Monumento Sepolcrale di Papa Giulio II, pags. 11 a 14, in "Miscellanea d'Arte".

[52] Michelangelo, segundo Frederick Hartt.

alguns esboços para a mão direita e o braço do referido escravo, confirmando a operação de recorte e colagem.

Embora no geral existam muitos pontos convergentes entre as figuras e a estrutura arquitetônica dos desenhos de Berlim e dos Uffizi, percebe-se que eles não são idênticos. Schmarsow apontou diferenças entre eles no tocante aos prisioneiros, às vitórias, aos *putti* e à representação de Moisés, mas De Tolnay concluiu que esses desenhos são independentes um do outro. Contrariando Schmarsow, De Tolnay afirmou que o desenho dos Uffizi é anterior ao desenho de Berlim e que este último foi feito a partir, e segundo, as proporções do projeto de 1513.

O registro inferior nesses desenhos pode se tratar de uma reprodução da estrutura e das figuras de prisioneiros de um suposto modelo de madeira de 1505. Essas figuras estariam plasticamente mais próximas dos nus do Tondo Doni(Fig.33) e da Batalha de Cascina - obras de Michelangelo do início do século XVI – do que dos nus do teto da Capela Sistina(Fig.34) finalizados quase uma década depois e, portanto, mais próximos do contrato de 1513. Dessa forma, as figuras dos desenhos de Berlim e dos Uffizi teriam maior correspondência com o projeto de 1505 e não propriamente com o projeto de 1513.

Além desses desenhos, De Tolnay destaca os projetos do catafalco das exéquias de Michelangelo em San Lorenzo, pois eles ajudam a entender o primeiro projeto da sepultura. Um deles, feito por Zanobi Lastricati, encontra-se na Biblioteca Ambrosiana, em Milão(Fig.35) e o outro, feito Vincenzo Danti, [53] encontra-se na Kupferstichkabinett, em Munique(Fig.36). Na parte inferior da página do desenho de Lastricati, pode-se ler a inscrição *túmulo isolado retangular na forma do Settizonio de Settimo Severo*(Fig.37), *junto aos Antoninos, como Michelangelo havia inicialmente desenhado a sepultura de Júlio II em San Pietro in Vincoli, ainda que depois não fosse construída.* Na parte superior dessa página consta que *o próprio Michelangelo em um de seus desenhos do sepulcro de Júlio II tinha desenhado o papa em escorço, mas este não foi esculpido.*[54]

Além desses desenhos, algumas derivações do projeto original da tumba de Júlio II têm sido utilizadas como contributos para se tentar entender o projeto de 1505, visto que nelas pode ser detectada a influência do mestre florentino. Segundo Frommel, [55] o projeto não realizado de Andrea Sansovino para o Sepulcro do Papa Leão X(Fig.38), do Victoria and Albert Museum, de Londres[56]; o projeto do Túmulo do Marquês Francesco Gonzaga(Fig.39), elaborado no estúdio de Rafael em 1520, o Túmulo de Baldassare Castiglione(Fig.40), construído por Giulio Romano na Igreja Santa Maria delle Grazie e os túmulos dos Papas Leão X(Fig.41) e Clemente VII(Fig.42) construídos na Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, em Roma,

---

[53] Segundo De Tolnay, esse desenho também foi feito por Zanobi Lastricati.

[54] Charles de Tolnay – Michelangelo – The Tomb of Julius II, pags. 15 e 16.

[55] Christoph Luitpold Frommel - Capella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro, pags.95 e 96.

[56] Charles de Tolnay - Michelangelo – The Tomb of Julius II, pag. 9.

por Antonio da Sangallo, Giovanni Francesco da Sangallo e Baccio Bandinelli, foram todos inspirados no projeto da sepultura de Júlio II.

A par da influência do sarcófago da Vila Montalto-Negroni-Massimo (Fig.43) no registro inferior da sepultura, Panofsky diz que Michelangelo pode ter se inspirado para conceber a decoração plástica do projeto de 1505 nos arcos de Triunfo de Constantino(Fig.44) e de Settimo Severo(Fig.45) e em estruturas clássicas de pinturas como o afresco de Filipino Lippi, para a Exorcização do Demônio por São Filipe(Fig.46), na Capela Strozzi em Florença, obra terminada exatamente no momento em que Michelangelo estava se preparando para ir a Roma a pedido do Papa Júlio II.[57]

II. 1.1 – Registro Inferior do Projeto de 1505

Com base nos relatos dos dois biógrafos de Michelangelo e a partir dos desenhos já mencionados, Panofsky(Fig.47), Laux(Fig.48), De Tolnay (Fig.49), Russoli(Fig.50), Von Einen(Fig.51)(Fig.52), Weinberger(Fig.53), Hartt (Fig.54) e Frommel(Fig.55) apresentaram hipóteses de reconstrução do primeiro projeto da tumba, de 1505. Este último,[58] chegou a sugerir a localização da tumba na *Capella Papalis* a partir do projeto de Bramante(Fig.56). Essas reconstituições apresentam algumas divergências entre si como a quantidade de portas para se adentrar à câmara sepulcral, o formato da câmara, o formato e a quantidade de nichos nas laterais e o conseqüente número de esculturas e baixo-relevos de cobre, mas a reconstituição de Russoli segue basicamente a efetuada por De Tolnay.

No tocante ao número de nichos nas laterais do sepulcro, em minucioso estudo das medidas desse projeto, Panofsky[59] concluiu que as laterais do monumento conteriam três nichos de igual tamanho aos da fachada. Além disso, cenas em bronze deveriam decorar os espaços entre cada um desses nichos e esses espaços teriam medida equivalente à da porta de entrada no monumento. Essa interpretação é também defendida por Von Einem[60] e Frommel.[61] Ao sugerir que as laterais seriam compostas por uma sequência ininterrupta de arcadas, Weinberger[62] disse que cinco nichos ocupariam aquele espaço, não restando, portanto, a possibilidade da existência de cenas nessa seção da tumba. De Tolnay, [63] por sua vez, considerou apenas dois nichos e a presença de um grande relevo de bronze entre eles nessa parte do monumento.

À primeira vista, parece estranha a sugestão de quantidade distinta de nichos nas laterais do monumento uma vez que, o número de esculturas

---

[57] Peter and Linda Murray – The Art of the Renaissance, pag. 223.
[58] Christoph Luitpold Frommel – Giulio II e il Coro di Santa Maria del Popolo, pag. 24, in "Bollettino dell'Arte".
[59] Erwin Panofsky – The Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II, in "The Burlington Magazine".
[60] Herbert von Einen – Michelangelo.
[61] Christoph Luitpold Frommel – San Pietro, in San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo, Il Giovanni.
[62] Martin Weinberger – Michelangelo the Sculptor.
[63] Charles de Tolnay – Michelangelo – The Tomb of Julius II.

em toda a sepultura é mencionado pelos biógrafos como sendo cerca de quarenta estátuas. À exceção de Weinberger, os demais estudiosos conceberam números distintos de esculturas nos dois registros. Assim, a existência de um número menor de estátuas no registro inferior acabou sendo compensada por um número maior no topo do monumento, fazendo com que o cômputo geral fosse de cerca de quarenta estátuas, como o mencionado por Condivi e Vasari.

Enquanto Condivi não fez menção ao formato do espaço interior do monumento, Vasari disse que ele era oval e essa interpretação foi aceita como verdadeira por Panofsky(Fig.57), Laux(Fig.58) e Hartt.[64] Sobre essa parte da sepultura Weinberger(Fig.59) acredita que, da mesma maneira que o formato exterior do monumento não era oval, seria improvável que Michelangelo pudesse conceber o sarcófago, destinado a receber os despojos do papa, e o teto do aposento na forma oval. Para ele, Vasari poderia ter sido influenciado pela forma da Piazza del Campidoglio e pelo fato de Vignola ter planejado a construção da Igreja de Sant'Andrea na forma oval. Frommel(Fig.60), por sua vez, acredita que Michelangelo planejou construir esse espaço na forma retangular com extremidades de meio círculo.

Panofsky apontou o sarcófago oriundo da Villa Montalto-Negroni-Massimi, que se encontra no Cortille Belvedere do Vaticano, como a principal fonte de inspiração de Michelangelo ao conceber o sistema de nichos com figuras. Os nichos daquele sarcófago também eram ladeados por figuras, da mesma forma que o registro inferior do projeto de 1505 o era por figuras nuas de escravos presos a hermas-pilastras femininas. Assim como a porta idealizada por Michelangelo para a entrada no aposento do Sepulcro de Júlio II, há também uma porta entreaberta nesse sarcófago, como a sugerir que ela se trata da Porta da Morte, um marco divisório a separar o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Weinberger chamou a atenção para o aspecto de que nem Condivi nem Vasari, na segunda edição de seu livro, falaram do significado das figuras nos nichos. Em 1550, Vasari disse que se tratavam de figuras nuas de vitórias submetendo vencidos. Condivi disse apenas que havia estátuas nos nichos. Em 1568, Vasari não chegou a fazer qualquer referência a elas. Na realidade, Michelangelo teria concebido essas representações vestidas e não nuas. Face à semelhança das dimensões do registro inferior da fachada nos projetos de 1505 e 1513, Weinberger não acredita que tenha havido mudança significativa no programa do segundo projeto em relação ao anterior.

Weinberger destaca que a figura feminina do nicho direito dos desenhos de Berlim e dos Uffizi foi reproduzida sem as asas por Bartolomeo Ammanati, em 1538, no Túmulo de Mario Nari(Fig.61). Ele diz que, ao incorporar essas figuras no projeto de 1505, Michelangelo pode ter recorrido às imagens de sua adolescência. No baixo-relevo de bronze, A

---

[64] Frederick Hartt - Michelangelo - The Complete Sculpture.

Batalha dos Centauros(Fig.62), de Bertoldo di Giovanni, o instrutor do mestre florentino no jardim dos Medici, há a presença de uma vitória alada subjugando um vencido que lembra as figuras femininas daqueles desenhos. A Escultura de Judith e Holofernes(Fig.63) de Donatello e algumas figuras femininas dos frisos da Porta do Paraíso(Fig.64), do Batistério de Florença, fundida por Ghiberti no século anterior, também podem ter servido de fonte de inspiração para o artista idealizar as figuras femininas do Sepulcro de Júlio II.

De Tolnay diz que se não há muita dificuldade para reconstruir a fachada do registro inferior do projeto de 1505, as dificuldades são muito maiores quando se procura reconstituir as laterais do monumento. Além dos relatos dos dois biógrafos conterem pouca informação sobre essa seção da sepultura não existe nenhum desenho específico dela e, nesse particular, os desenhos dos Uffizi e de Berlim não contribuem muito para se fazer uma reconstituição segura dessa parte do monumento. Eles mostram apenas a presença de figuras nuas presas às hermas nos cantos imediatamente contíguos à fachada.

Com isso se constata que, em relação às laterais do monumento, os estudiosos se dividiram ao considerar várias possibilidades de reconstrução. A linha de interpretação encabeçada por Panofsky afirma que, além das duas cenas em bronze, as laterais seriam compostas de três nichos. Igualmente aos nichos das fachadas frontal e posterior, os nichos das laterais conteriam figuras e seriam flanqueados por figuras nuas presas a hermas-pilastras. Os dois espaços entre os três nichos seriam iguais aos espaços das fachadas frontal e posterior.

Embora a proposta de Panofsky para as laterais do monumento seja esteticamente elegante, ela esbarra na relação entre os nichos do registro inferior e a quantidade de grandes figuras do registro superior, que são apenas quatro e não seis como seria razoável supor. Como o contrato de 1513 menciona a existência de apenas dois nichos laterais e um espaço a ser preenchido com uma cena em bronze, isso faz pensar que a existência de dois nichos na lateral do monumento é a hipótese mais provável, mas não se deve esquecer que isso possa ter ocorrido devido à redução do comprimento do monumento entre um projeto e outro, quando passou de cerca de 10,80 metros no projeto original para cerca de 7,70 metros no projeto de 1513.

A outra linha de interpretação, como a representada por De Tolnay, defende que, a exemplo das fachadas das extremidades, Michelangelo concebeu a existência de dois nichos em cada lateral da sepultura. Essa corrente de interpretação considera que o grande espaço entre esses nichos seria preenchido por um grande baixo-relevo em bronze. Contudo, ainda que Michelangelo tenha idealizado a colocação de baixo-relevos em bronze na fachada da Igreja de San Lorenzo, essa interpretação pode ser colocada em dúvida pelo fato do mestre florentino não ter misturado mármores com bronzes, o que é atestado pela inexistência de uma só obra em que ele tenha feito essa escolha.

Apesar do registro inferior ser aquele que talvez contenha o maior número de informações no primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II, ainda assim, sua reconstituição continua sendo uma questão controversa entre os estudiosos. Isto tanto é verdade que, a partir do reexame das fontes, Frommel passou a conceber a existência de cinco nichos nas laterais desse registro(Fig.65). Ele também mudou de opinião em relação ao aposento onde permaneceria o sarcófago do papa, passando então a considerá-lo com a forma oval. Por fim, Frommel inclinou-se pela interpretação de que o monumento conteria uma porta de acesso à câmara mortuária em cada uma de suas extremidades(Fig.66).

Segundo Hartt,[65] o desenho dos Uffizi deve ter sido copiado a partir do desenho de Berlim pelo discípulo de Michelangelo chamado Aristotile da Sangallo. Com base na natureza delgada das figuras, esse estudioso acredita que esse desenho representa uma das propostas alternativas ao projeto de 1505. Atribuídos ao próprio Michelangelo, por Hartt, os desenhos de mãos no verso dessa cópia(Fig.67) e as representações de prisioneiros contidas em um desenho existente no Haarlem Teylersmuseum(Fig.68) mostram a concepção e a evolução das idéias do mestre sobre a escultura do Escravo Morrendo, obra executada a partir do segundo projeto da sepultura.

Sobre as esculturas de prisioneiros na sepultura, Hartt menciona a existência de alguns desenhos de nus masculinos pertencentes ao acervo do Museu do Louvre(Fig.69) como sendo prováveis estudos feitos por Michelangelo em 1505 para a realização dessas esculturas. Ele afirma que dentre eles há desenhos que devem ter sido feitos a partir de modelos vivos(Fig.70), como um desenho de um Mercúrio derivado de seus estudos para os escravos nus. Nesses desenhos, o artista buscou expressar o drama interior das figuras que não conseguem se mover para sair de sua posição de subjugação. De Tolnay chama atenção também para um desenho do Louvre contendo representações de escravos ladeando vitórias(Fig.71).

Contrariando as interpretações gerais, Hartt afirma que nos meses iniciais de 1506, Michelangelo iniciou algumas estátuas da sepultura além de esculpir algumas partes dos ornamentos, especialmente os arcos sobre os dois nichos onde agora se encontram as esculturas da Vida Ativa(Fig.72) e da Vida Contemplativa, em San Pietro in Vincoli(Fig.73). Segundo ele, Richard J. Betts foi bastante convincente quando sugeriu que uma dessas esculturas era a do Escravo Morrendo, que a maioria dos estudiosos acredita ter sido esculpida após a assinatura do projeto de 1513.

Vasari disse que Michelangelo elaborou parte da moldura da sepultura no inverno de 1505/6 *...e della opera del quadro, delle cornice, e simili, cioè dell'architettura degli ornamenti, la quarta parte com sollecitudine finita...* Quando se observa os ornamentos da *Ara Pacis* (Fig.74), em Roma, pode-se depreender as prováveis fontes de inspiração de

---

[65] Frederick Hartt - The Drawings of Michelangelo, pag. 62.

Michelangelo para compor os ornamentos do monumento. Kruft[66] levanta a hipótese de que o escultor siciliano Antonello Gagini trabalhou nas partes decorativas do Sepulcro de Júlio II em 1506, e esculpiu o relevo do cubo do lado esquerdo do nicho da Vida Ativa(Fig.75) num momento que coincide com a estada do escultor no continente, do outono de 1505 ao outono seguinte. Para reforçar sua tese, Kruft diz que no Museo Diocesano, em Palermo, há o fragmento de uma pilastra(Fig.76) esculpida por Gagini que apresenta os mesmos traços estilísticos e a mesma qualidade técnica do referido relevo de San Pietro in Vincoli.

Tendo em vista que as três pedras(Fig.77) que compõem a moldura do canto esquerdo do monumento construído em San Pietro in Vincoli apresentam o estilo que Michelangelo empregava no início do século XVI e, visto que perfazem a altura do registro inferior, pode-se inferir que as proporções desse registro já teriam sido determinadas em 1505. Excluindo a largura do nicho central, o registro inferior da sepultura do Papa Júlio II corresponderia em suas proporções ao projeto de 1505, tese que vai ao encontro da proposta de Weinberger.

Na sepultura em San Pietro in Vincoli, na altura do joelho de Moisés, há uma cornija que está presente nos três lados do nicho em torno da escultura de Moisés(Fig.78). Se essa cornija foi feita para o projeto de 1505, isso reforça a tese de que não havia porta de acesso à câmara sepulcral na fachada da sepultura e confirma o relato de Condivi da existência de uma única porta situada na parte posterior do monumento. Por outro lado, se essa cornija foi concebida para o projeto de 1513, a afirmação de Vasari, sobre a existência de portas nas duas extremidades da sepultura no projeto de 1505, ganha maior consistência.

A presença de inúmeras esculturas em mármore no Sepulcro de Júlio II e os efeitos pictóricos dos presumíveis relevos em bronze que animariam essa enorme massa escultórica a ser inserida num espaço arquitetônico privilegiado da Basílica de São Pedro faziam dela uma espécie de síntese da arquitetura e da escultura. É muito provável que Michelangelo tenha levado em conta esses pressupostos quando ele idealizou a obra na forma de um colossal mausoléu isolado no primeiro projeto, em 1505.

II.1.2 – Registro Superior do Projeto de 1505.

Visto que as descrições dos primeiros biógrafos de Michelangelo diferem entre si sobre o registro superior da sepultura, a reconstrução dessa seção do projeto original também apresenta algum grau de dificuldade, uma vez que, além dos dois desenhos já citados, os outros desenhos existentes sobre essa seção ajudam pouco nessa tarefa. Dentre eles podem ser apontados o desenho da representação da Vida Ativa (Fig.79), do British Museum, de Londres; o desenho da figura de São Paulo

---

[66] Hanno-Walter Kruft – Antonello Gagini as co-author with Michelangelo on the tomb of Pope Julius II, pag. 598, in "The Burlington Magazine".

(Fig.80), do Musée Condé, em Chantilly e um esboço preparatório da cabeça de Moisés, contida em desenho do Louvre(Fig.81).

Em vista disso, ao fazer a reconstituição dessa parte da tumba, os estudiosos apresentaram propostas divergentes. Porém, antes de tratar delas, vale lembrar o que foi dito pelos biógrafos acerca dela. Ao escrever sobre a vida de Michelangelo em 1550, Vasari[67] disse *...e igualmente terminou um Moisés de cinco braccia de mármore, da qual não haverá nunca uma estátua que possa ser tão bela nem moderna nem antiga...* Vasari continuou discorrendo sobre a estátua de Moisés, mas, como não falou nada sobre as outras esculturas e sobre a estrutura desse registro, tratando longamente apenas da escultura do líder dos hebreus, pode-se inferir que ele se referia à escultura de Moisés da última versão da tumba construída na Igreja de San Pietro in Vincoli.

Acerca do registro superior do projeto original do Sepulcro de Júlio II, Condivi[68] escreveu *...sobre estes (as hermas e os prisioneiros) corria uma cornija que unia toda a obra à sua volta, em cujo plano iam quatro grandes estátuas, uma das quais, isto é, o Moisés, se vê em San Pietro in Vincoli e desta se falará à frente...* Condivi só voltou a tratar da escultura de Moisés, em sua obra, quando ele falou das esculturas da sepultura construída em San Pietro in Vincoli, tecendo longo comentário sobre essa escultura.

Em 1568, na obra sobre a vida de Michelangelo, Vasari[69] disse *...sobre os cantos da primeira cornija havia quatro figuras grandes: Vida Ativa, Vida Contemplativa, São Paulo e Moisés...* e mais à frente ele afirmou *... a obra ascende sobre a cornija em gradual diminuendo com um friso de estórias em bronze e com outras figuras, putti e ornamentos em volta...* para arrematar com os dizeres *...terminou o Moisés de cinco braccia de mármore, à qual não haverá nunca alguma coisa moderna que possa alcançar em beleza, e das antigas também se pode dizer o mesmo...* Deve ser destacado que, a exemplo de Condivi, nessa edição da vida do mestre florentino, Vasari também teceu longo comentário sobre a escultura de Moisés.

De Tolnay lembra apropriadamente que os desenhos de Berlim e dos Uffizi dão certas indicações que podem ser usadas para a reconstrução da pirâmide acima da cornija. Eles permitem ainda determinar a altura da plataforma acima, que é marcada pelas pequenas pilastras que ladeiam as figuras sentadas. Ele afirma que, por questões históricas e estéticas, estudiosos do Sepulcro de Júlio II como Schmarsow(Fig.82), Burger(Fig.83), Thode, Panofsky(Fig.84) e Laux(Fig.85) consideraram que as figuras representadas sentadas seriam dispostas diagonalmente nesse registro.

---

[67] Giorgio Vasari – Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 28.

[68] Ascanio Condivi – Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 474.

[69] Giorgio Vasari – Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 27.

Ainda que Panofsky tenha feito tal suposição, ele não descartou a possibilidade de que tais esculturas pudessem apresentar-se dispostas frontalmente(Fig.84). Quanto aos *putti*, Panofsky os representou junto a pequenas pilastras em toda a volta do registro superior, sustentando com a cabeça a plataforma acima deles. Eles se mantêm alinhados aos escravos nus do registro abaixo, exceção feita aos *putti* que ladeiam as figuras sentadas que não encontram correspondência direta com os prisioneiros abaixo.

Charles de Tolnay(Fig.49), Russoli(Fig.50), Von Einem(fig.51) e (Fig.52), Weinberger(Fig.53) e Frommel(Fig.55) sustentam que as figuras sentadas no registro superior seriam dispostas frontalmente. De Tolnay reforça sua tese afirmando que não são encontradas em outras obras de Michelangelo, a representação diagonal de figuras. Contudo, Von Einem mostra-se desconfiado quanto aos relatos dos biógrafos até mesmo em relação a essas figuras porque, ao se referir a elas, eles podem ter se baseado em projetos posteriores da tumba. Naquele estágio da obra, até os nomes dessas figuras não devem ser considerados com segurança. Esse estudioso afirma que essas figuras representavam um mundo mais elevado que o mundo das estátuas do registro inferior, o chamado mundo da graça e da redenção através da palavra de Deus.

Hartt(Fig.54) considera que as figuras sentadas estariam dispostas diagonalmente, entretanto, ele considera um número menor de *putti* no segundo registro e entre cada um deles prevê a existência de uma estória em bronze. Hartt menciona as pequenas pilastras com os *putti*, supondo acima delas uma voluta igual às do projeto não executado do monumento eqüestre do Rei Henrique II, da França, que Michelangelo teria feito em 1561 e cujo desenho se encontra no Rijksmuseum de Amsterdam(Fig.86). O uso de volutas, presente no desenho do Metropolitan, acabaria sendo a solução encontrada pelo artista para substituir os prisioneiros na versão final da tumba.

Em relação às figuras do registro superior nos desenhos de Berlim, dos Uffizi e do Metropolitan, pode-se ver a figura de Moisés portando as tábuas da lei, mas em poses variadas. Essa representação aparece sempre como *pendant* junto a figuras femininas ou masculinas, que tanto podem ser representações da Vida Ativa, da Vida Contemplativa ou de São Paulo, quanto de representações de sibilas, profetas ou mesmo de santos. Os desenhos do British Museum, de Londres(Fig.79) e o do Musée Condé, em Chantili(Fig.80), são geralmente apontados pelos estudiosos como estudos da Vida Ativa e de São Paulo para o projeto de 1505.

Weinberger coloca em dúvida a afirmação de Vasari de que no mesmo plano em que se encontra a escultura de Moisés, Michelangelo teria imaginado colocar pálidas alegorias da vida ativa e da vida contemplativa, pois, estas dificilmente estariam no mesmo nível de profetas e apóstolos. Para embasar sua interpretação, ele ressalta que nos desenhos de 1513 há a presença de sibilas no registro superior. Para ele, Vasari deve ter transposto para o projeto de 1505 o resultado final do registro inferior da tumba de San Pietro in Vincoli em que as esculturas da

Vida Ativa e da Vida Contemplativa comparecem nesse monumento ao lado da escultura de Moisés.

É possível que a interpretação de Weinberger acerca da presença dessas representações esteja correta. Quando pensamos no programa iconográfico utilizado por Michelangelo no teto da Capela Sistina, após a abrupta interrupção dos trabalhos do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II, o que lá se constata é a presença de escravos, *putti*, profetas e sibilas em substituição ao programa original que deveria contemplar apenas a presença de profetas e figuras bíblicas. Portanto, não deve ser descartada a presença das sibilas no projeto original da sepultura elaborado em 1505.

Nos afrescos da Capela Sistina, Michelangelo representou figuras nuas ao lado e acima das sibilas(Fig.87) e dos profetas e duplas de *putti* sobre pedestais(Fig.88), sustentando a cornija superior com suas cabeças tal como se vê essas representações de *putti* nos desenhos dos Ufizzi e de Berlim. Todavia, não se deve desconsiderar que Michelangelo voltou a utilizar aquelas representações já presentes no teto da Capela Sistina, retomando-as no projeto de 1513. Contra essa possibilidade colocam-se os relatos dos dois biógrafos de Michelangelo.

O número de estátuas do registro superior permaneceu durante longo tempo um ponto controverso entre os estudiosos. Em concordância com os dois biógrafos, em 1855 Burckhardt[70] supôs a existência de quatro estátuas no registro superior. Ele menciona a presença de Moisés e de São Paulo como sendo as personificações da vida ativa e da vida contemplativa. Seguindo a linha de interpretação de Burckhardt, Gotti[71] também não questiona os relatos de Vasari e Condivi quanto à presença de quatro grandes esculturas sentadas no registro superior do Sepulcro de Júlio II.

Entretanto, ao analisar o registro superior do desenho dos Uffizi, Grimm[72] assinalou em 1884 que Michelangelo idealizou duas figuras colossais sentadas em cada canto do monumento, referindo-se às esculturas de Moisés, de São Paulo, da Vida Ativa e da Vida Contemplativa. Acerca das outras quatro esculturas, esse estudioso disse não saber o que elas representariam. Contrariando a opinião de Condivi e de Vasari, ele afirmou que as oito estátuas corresponderiam melhor ao conceito e às proporções do monumento.

Contra as descrições dos biógrafos, também Wilson[73] afirmou que havia quatro figuras sentadas sobre a plataforma acima da cornija em cada extremidade da sepultura, resultando oito esculturas desse porte no registro superior. Contudo, ao nomeá-las, esse estudioso equivocou-se ao se referir a Condivi, e não a Vasari, como o autor que fez referência à existência das esculturas de Moisés, de São Paulo e das Vidas Ativa e Contemplativa. Ao falar das quatro esculturas desse registro, Condivi identificou somente a escultura de Moisés.

---

[70] Jacob Burckhardt - Il Cicerone, pag. 735.
[71] Aurelio Gotti - Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 40.
[72] Ermanno Grimm - Michelangelo, pag. 236.
[73] Charles Helth Wilson - Life and Works of Michelangelo Buonarroti, pag. 75.

A reconstituição do topo do segundo registro do projeto original da Tumba de Júlio II é, provavelmente, a tarefa mais difícil quando se trata de reconstruir esse projeto de Michelangelo. Na ausência de qualquer desenho sobre essa parte do túmulo, as descrições dos biógrafos se revestem, portanto, de fundamental importância. Nesse particular, os desenhos dos Uffizi e de Berlim não contribuem quase nada para a elucidação dessa parte do monumento. Em vista disso, os estudiosos encontraram dificuldade nessa tarefa, gerando no mais das vezes interpretações bastante distintas.

Antes de abordar as opiniões dos estudiosos sobre essa parte do monumento, é importante verificar o que os dois biógrafos de Michelangelo disseram acerca dela. Em sua biografia do mestre florentino, Condivi[74] escreveu *...assim, ascendendo a obra, esta terminava em um plano sobre o qual havia dois anjos que sustentavam uma arca: um deles tinha o semblante de riso, como aquele que se alegrasse que a alma do papa fosse recebida entre os espíritos; o outro com semblante de choro, como se lhe doesse que o mundo fosse tolhido de tal homem...*

Talvez devido ao seu desconhecimento dessa seção da sepultura, em 1550, Vasari não fez qualquer referência a ela, mas, após a publicação do relato de Condivi acerca da obra, ele deve ter procurado se informar melhor e, com base em algum desenho, modelo ou até mesmo em alguma informação obtida do próprio artista, ele[75] escreveu em 1568 *...por fim, acima havia duas figuras: uma era o Céu que, rindo, sustentava sobre os ombros uma arca junto com Cibele, deusa da Terra. que parecia lhe doer por permanecer no mundo privada de toda a virtude pela morte desse homem e o Céu parecia rir que sua alma houvesse ascendido à glória celeste...*

Ainda que os biógrafos não tenham feito qualquer referência à figura do papa, Schmarsow, Burger e Thode sustentam que no topo do registro superior havia um sarcófago e, acima deste, havia a figura reclinada do papa. [76] Um desenho existente na Casa Buonarroti, em Florença, feito aparentemente para o projeto de 1505, pode reforçar essa tese(Fig.89). Nele, uma figura reclinada usando a mitra papal é amparada por outra figura, que pode, eventualmente, ser a representação de um anjo.

Panofsky refutou essa interpretação afirmando que, dada a altura da tumba, se houvesse uma figura inclinada em seu topo, isto certamente geraria um problema ótico, pois, essa figura ficaria praticamente invisível aos olhos do observador. Como Vasari disse que as duas figuras sustentavam uma *bara* sobre os ombros no topo do monumento, ele traduziu essa palavra como *sella gestatoria*, trabalhando com a hipótese de que Michelangelo teria imaginado o papa sentado numa liteira no topo

---

[74] Ascanio Condivi - Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 474.

[75] Giorgio Vasari - Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. pag. 27. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi.

[76] Charles de Tolnay - Michelangelo, The Tomb of Jules II, pag. 14.

do monumento, da mesma forma como Rafael representou o pontífice na pintura A Expulsão de Heliodoro(Fig.90), dos aposentos do Vaticano.

Na pintura A Disputa(Fig.91), também de Rafael, há uma outra representação da liteira papal. Panofsky considerou o papa sentado na *sella gestatoria* sustentada pelos dois anjos, como mencionado por Condivi, ou pelas duas figuras alegóricas do Céu e da Terra, como relatado por Vasari(Fig.92). Para reforçar sua argumentação, esse estudioso menciona uma escultura expedida de Carrara em 1508, conforme carta (Doc.5) de 24 de junho daquele ano, de Matteo de Cuccarello, como sendo uma Escultura do Papa Júlio II que Michelangelo teria esculpido em 1505 naquelas pedreiras. Nessa carta endereçada ao mestre florentino, Cuccarello se refere à escultura como sendo uma figura da *Santidade de Nosso Senhor.*[77]

Para confirmar sua tese, Panofsky faz menção a uma estátua esboçada e não terminada de uma representação de São Pedro, que foi encontrada no estúdio do artista por ocasião de sua morte, e que fez parte de seu inventário em 1564. Hess[78] se refere a uma estátua feita por Michelangelo e que teria sido finalizada pelo escultor Nicolas Cordier, em 1602, como sendo a escultura que foi encontrada no estúdio do artista quando de sua morte. Essa escultura se encontra atualmente no Oratório de Santa Bárbara, contíguo à Igreja de São Gregorio Magno al Celio, em Roma(Fig.93).

Apesar da tese de Panofsky ter sido aceita por vários estudiosos, De Tolnay levanta algumas objeções importantes contra ela. Para ele, *bara* não significa necessariamente *sella gestatoria* e Vasari já se referira a ela como cadeira, e não *sella gestatoria,* ao se referir ao assento de Júlio II no afresco A Expulsão de Heliodoro. De Tolnay concorda que o bloco enviado por Cuccarello era destinado ao Sepulcro de Júlio II, mas lembra que o documento não especifica se era uma figura sentada ou não. Diz que a escultura do inventário de 1564 pode ter sido uma representação de um dos dois papas Medici. Para ele, é mais provável que o papa tivesse sido representado reclinado no topo da tumba e não sentado, sendo essa hipótese mais harmoniosa com os relatos dos biógrafos de Michelangelo.

De Tolnay diz que a reconstrução da sepultura com a representação do Papa Júlio II sentado no topo do registro superior não é satisfatória, principalmente por razões estéticas, visto que, uma figura sentada acima de dois anjos ajoelhados, sustentando uma liteira nos ombros, forma uma vertical que seria alta demais em relação à base do monumento. Segundo

---

[77] De Carrara, Matteo de Cuccarello escreveu a Michelangelo em Roma, para lhe informar sobre o transporte dos mármores, que este havia encomendado a ele ... vos mando vinte e uma *carratte,* computando quatro *carratte* das vossas do sinal, que são quatro pedaços... A figura grande não faltará, porque está na marina a citada figura e o barco que a levará... Ao citado Menino(dono da barca) pagastes dezoito ducados por três pedaços, isto é, duas figuras de três *carratte* cada uma, e da figura da Santidade de Nosso Senhor e do resto lhe pagareis dezesseis carlini por *carratta;* e esses são só pelos fretes... in "San Pietro che non c' è, da Bramante a Sangallo il Giovani", pag. 65.

[78] Jacob Hess - Michelangelo and Cordier, pag. 60, in "The Burlington Magazine".

ele, nessa representação não haveria uma conexão orgânica nem permitiria uma transição com o restante do monumento. Em ambos os lados do sepulcro, a plataforma permaneceria vazia e o grupo no topo manter-se-ia fora de proporção com o resto do monumento.

Uma dificuldade adicional em relação à interpretação de Panofsky é colocada pelos desenhos de 1513 em que o papa é representado recostado e sustentado por figuras de anjos às suas costas. De acordo com De Tolnay, é improvável que Michelangelo tivesse rejeitado a escultura despachada por Cuccarello para o projeto de 1505, caso ela fosse a representação do pontífice sentado, apenas para criar uma nova estátua para o projeto seguinte, desta vez a escultura de uma figura recostada. Ele considera que seria muito mais plausível que o artista já tivesse imaginado, no projeto original, a representação do papa reclinado no topo do monumento.

De Tolnay reconstruiu essa seção da sepultura do projeto de 1505 utilizando, como informação adicional, um desenho do catafalco de Michelangelo feito por Zanobi Lastricati por ocasião da morte do mestre florentino. Na página desse desenho há inscrições que dão conta que o monumento de Júlio II era isolado e em forma de uma estrutura piramidal. Nesse desenho, ao lado do sarcófago do papa, há duas figuras sentadas sobre uma base oval. Para esse estudioso, o teto do aposento se comunicava com essa base através de algumas aberturas.

De Tolnay estabeleceu uma interessante relação entre os pés, em forma de voluta, do sarcófago no topo da tumba com as representações existentes nas lunetas na cúpula da Capela Sistina. Nesses espaços Michelangelo afrescou alguns quadros contendo os nomes dos ancestrais de Cristo(**Fig.94**). A mesma iconografia dos pés do sarcófago foi empregada, posteriormente, por Michelangelo no desenho do saleiro que o artista fez para o Duque de Urbino muitos anos depois e que hoje se encontra no British Museum, em Londres(**Fig.95**).

De Tolnay não estabeleceu qualquer relação entre as figuras sentadas na base do sarcófago, no desenho de Lastricati, com as figuras do topo do monumento mencionadas por Vasari e por Condivi no projeto de 1505. Vasari se refere a elas como sendo duas representações - uma do Céu outra da Terra -, portanto, uma figura masculina e outra feminina. No desenho de Lastricati há uma figura feminina à esquerda do sarcófago e outra masculina à direita. Como a figura feminina olha para baixo e a masculina para cima, elas poderiam de alguma forma ter servido de referência para as duas figuras mencionadas por Vasari.

Balas[79] identificou um desenho existente no Castelo de Blois(**Fig.96**) como sendo uma cópia de um desenho perdido que Michelangelo teria feito em 1505. Nele há a presença de um nu feminino portando uma cornucópia além de um disco terrestre ou um pequeno tímpano, cujos atributos identificariam essa figura como sendo a deusa terrestre frígia Cibele. A autora diz que essa figura deve ser uma das figuras representadas de pé do

---

[79] Edith Balas – A Hypothesis on Michelangelo's 1505 Project of the Tomb of Julius II, pag. 109 – 111, in "Gazette des Beaux-Arts".

desenho deteriorado de Berlim, considerado por ela como sendo um projeto alternativo de 1505, enquanto a cópia deste é apontada por ela como sendo uma das versões do projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

Seguindo esse raciocínio, Balas afirma ainda que, a outra figura que aparece ao lado do grupo do papa amparado pelos anjos e abaixo da figura da Virgem com o Menino, no desenho de Berlim, deve ser a alegoria do Céu, representado em pé. Segundo essa autora, há um desenho no Louvre(Fig.70), datado também de 1505, de uma figura identificada pelo elmo alado como sendo uma representação do deus Mercúrio. Ela sugere que essa figura apresenta grande semelhança com a figura que se encontra ao lado direito do grupo de esculturas, no centro do registro superior, nos desenhos de Berlim. Como no verso desse desenho há esboços de *putti* e de prisioneiros, ela conclui que esse desenho, de alguma forma, está ligado ao projeto de 1505.

Para reforçar seu argumento, Balas faz menção a um desenho de Michelangelo que se encontra no Louvre(Fig.97) como sendo uma representação do Céu, na base da escultura de Perseu de Benvenutto Cellini – essa estudiosa sustenta que esse artista talvez tenha se baseado nesse desenho para fazer uma das figuras da base do Perseu em que o deus Mercúrio é representado como uma alegoria do Céu, de Michelangelo. Entretanto, ainda que não se encontre paralelo entre o deus Mercúrio e Céu(Urano) na mitologia, para essa autora, o deus Mercúrio poderia ser apontado como uma representação simbólica do Céu, assim como Cibele o é da Terra.

Além de apontar a cornucópia como um atributo de Ceres/Demeter, Marques[80] julga inapropriada uma representação dessa deusa portando esse atributo. Esse estudioso cita Paola Barocchi acerca da aceitação desde o século XVIII, pela maioria dos comentadores de Michelangelo, da interpretação de Vasari das representações do Céu e da Terra como sendo as duas figuras no topo do monumento, em oposição aos dois anjos mencionados por Condivi. No entanto, a interpretação de Panofsky das esculturas que coroam o sepulcro como sendo de um papa sentado em gesto abençoador, sustentado por dois anjos, influenciou bastante a literatura no pós-guerra. Segundo Marques, a tese de Panofsky não apenas privilegiou a descrição de Condivi, como também, desprestigiou a interpretação da presença de Cibele desviando os estudos para uma questão crucial: a presença da figura do papa no topo do túmulo.

Marques diz que, enquanto historiadores como Von Einem e Joannides subscreveram a descrição de Condivi, Weinberger, Echinger-Maurach e Balas alinharam-se à descrição de Vasari. Contudo, Lindhl, Isermeyer, Hibbart, De Tolnay e Baldini preferiram não tomar partido nessa discussão. Concentrando-se somente no papel da deusa Cibele no constructo de Vasari, bem como, se sua presença seria historicamente defensável no projeto de 1505, Marques conclui ser anacrônica tal

---

[80] Luiz Marques - Cybele. An anachronism in Vasari's Biography of Michelangelo and its reasons, pag. 63, in "Revista de Arqueologia e Historia da Arte".

iconografia no início do século XVI. Para ele, essa interpretação seria cabível no momento em que Vasari escreveu sobre Michelangelo, mas não o era no momento em que o artista concebeu o monumento em 1505.

A reconstituição dessa seção do Sepulcro de Júlio II é tão difícil de ser feita com segurança, que Von Einem apresentou duas propostas distintas sobre o topo do monumento seguindo a interpretação de De Tolnay e Russoli. Em seus escritos sobre os trabalhos do mestre florentino, de 1959, Von Einem incorporou o catafalco do desenho de Berlim sem os dois *putti* porta-tochas aos pés do papa reclinado e amparado por dois anjos, em sua reconstituição do monumento(Fig.51). Na edição inglesa de 1973 dessa obra, esse estudioso incorporou a proposição de Panofsky em que o papa sentado em sua liteira faz um gesto abençoador e é sustentado por duas figuras de anjos(Fig.52).

Finalmente, de fundamental importância para se tentar entender o primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II, resta ainda a questão do local onde o monumento seria construído e as implicações que decorreram a partir dessa escolha. De acordo com o relato de Vasari, o papa gostou tanto do desenho de Michelangelo que logo o mandou a Carrara para extrair os mármores necessários para a construção da sepultura, mas, antes de sua partida para aquelas pedreiras, Júlio II pediu para o artista escolher o local, na Basílica de São Pedro(Fig.98), onde ele julgasse melhor edificar o monumento fúnebre.

Após inspecionar a antiga Basílica de São Pedro(Fig.99), Michelangelo sugeriu a construção do Sepulcro de Júlio II no coro iniciado no pontificado de Nicolau V, por Bernardo Rossellino(Fig.100). Localizado na parte posterior externa da igreja atrás da abside, os trabalhos daquela tribuna foram interrompidos após a morte daquele papa em 1455. Embora os sucessores de Nicolau V tenham dado continuidade à obra o que permitiu a Rossellino elevar as paredes daquela seção até a altura de três *braccia*, os trabalhos foram interrompidos naquele estágio, perdurando inacabada por muitos anos.

Além de abrigar o sepulcro do apóstolo Pedro, a Basílica de São Pedro tornou-se, ao longo de mais de um milênio de existência, o espaço sacro onde incontáveis prelados foram enterrados(Fig.101), inclusive o tio de Júlio II, o Papa Sixto IV. Segundo Vasari, Michelangelo sugeriu ao Papa Júlio II a construção do sepulcro no coro, alertando-o de que seria preciso terminar de elevar as paredes interrompidas no século anterior e providenciar a cobertura do local. Diante da pergunta do papa de quanto seria preciso para terminar a obra, Michelangelo estimou os gastos em cerca de cem mil ducados. O papa lhe teria assegurado que poderia ser gasto até o dobro daquela importância na conclusão da obra.

Em vista disso, Júlio II mandou seus arquitetos Giuliano da Sangallo e Donato Bramante examinar o local previamente escolhido por Michelangelo para construir a tumba. Na obra de Vasari sobre a vida de Giuliano da Sangallo, o escritor e artista aretino disse que Sangallo sugeriu ao papa a construção da sepultura numa capela fora da basílica que seria edificada especialmente para aquela finalidade. Como a Basílica

de São Pedro se encontrasse muito deteriorada, necessitando de uma grande reforma, após muita discussão entre os arquitetos e o papa, achou-se por bem demoli-la e, em seu lugar, erigir um novo templo muito maior com um local especialmente destinado para acolher a sepultura do papa.

De Tolnay é partidário da tese de que a nova igreja foi inicialmente pensada para abrigar tanto as sepulturas de São Pedro quanto a de Júlio II. Contudo, ele lembra que Giuliano da Sangallo havia estudado os edifícios com planta central, munidos de cúpula dos períodos clássico e medieval em Roma, Nápoles e Milão e que isto deve tê-lo levado a sugerir a construção de uma capela funerária exclusiva para abrigar o Mausoléu de Júlio II. Segundo Vasari,[81] ao fazer a sugestão de construção do edifício para o Sepulcro de Júlio II, Sangallo teria dito ... *uma capela especial, pois tal capela tornaria essa obra(a sepultura do papa) mais perfeita...*

Dessa forma, o que inicialmente pode ter sido a proposta de construção de uma capela para abrigar apenas o sepulcro do papa, acabou se transformando numa nova proposta, a da construção da nova basílica. De Tolnay afirma que a sugestão de construção desse tipo de edifício para a sepultura não deriva apenas da expressão do espírito secularizado da renascença, mas está ligado, sobretudo, a uma velha tradição da arquitetura sepulcral, a do *Martirium*. Para esse estudioso, num certo sentido, o plano de Bramante para a construção da nova Basílica de São Pedro está relacionado ao da Basilica di San Lorenzo Maggiore alle Colonne(**Fig.102**) de Milão, construída no século IV que mantém implícita a idéia do *Martirium*.

Para Frommel, inicialmente o Sepulcro de Júlio II seria construído numa grande capela(**Fig.103**) existente em uma das paredes laterais do braço do coro construído por Bernardo Rossellino. Entretanto, ele não descarta a colocação do monumento na planta da nova basílica de São Pedro(**Fig.104**) projetada por Bramante uma vez que esse arquiteto procurou conciliar em alguns desenhos partes da nova basílica com partes já existentes da antiga igreja.[82] A partir daqueles estudos, anos depois veio à mente de Júlio II construir no coro da nova basílica a Capela Júlia, local especialmente destinado a acolher a sepultura e onde seriam realizadas a liturgia e as missas em sufrágio de sua alma.

Frommel afirma que, ao ser chamado por Júlio II a Roma em 1505, a primeiríssima concepção de Michelangelo para o túmulo do pontífice foi a de uma construção parietal a ser construída em um dos nichos do coro num ponto contíguo ao altar. Contudo, estudando outras alternativas, logo a seguir o mestre florentino abandonou essa idéia. Algumas semanas depois ele teria convencido o papa a construir um túmulo livre como o Sepulcro de Sisto IV(**Fig.105**), seu tio, porém, este seria um sepulcro monumental isolado, na forma de uma estrutura piramidal(**Fig.106**)

---

[81] Giorgio Vasari - Le Vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti, pag. 614.

[82] Christoph Luitpold Frommel - San Pietro, in San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo, Il Giovanni, pag. 255.

constituído de registros adornados com várias esculturas, contendo uma câmara mortuária no registro inferior(Fig.107).

Tendo definido o tipo de monumento, feito o acordo com o papa e sugerido o local de sua construção, Michelangelo seguiu para Carrara passando por Florença onde ele recebeu mil ducados de Alamanno di Averardo Salviati. Dali, ele seguiu para as pedreiras com provisões, cavalos e ajudantes e lá permaneceu por oito meses até o final de 1505. Após extrair parte dos blocos necessários para a construção do sepulcro, ele firmou contrato em 12 de novembro, no valor de 22 escudos(Doc.6), com os donos de barcos de Lavagna - Domenico Pargoli e Giovanni Antonio da Merlo - para o transporte de 34 *caratte*[83] de mármore do porto de Avenza para Roma. Em 10 de dezembro ele firmou um outro contrato com Guido d'Antonio Giagio e Matteo di Cuccarello para a extração das últimas 60 *caratte* de mármore(Doc.7) e seu transporte para Roma e para Florença, cidade esta onde ele pretendia trabalhar alguns meses do ano para fugir ao mau tempo de Roma.

Antes de se dirigir a Roma, Michelangelo passou alguns dias em Florença para rever seus familiares, aproveitando para contratar alguns ajudantes para os trabalhos do sepulcro. Chegando em Roma no início de 1506, ele instalou seu estúdio atrás da Igreja de Santa Caterina delle Cavallerotte(Fig.108), igreja destruída no século XVII, [84] e passou a esperar ansioso pela chegada dos blocos de mármore que, devido a enchentes do rio Tibre, começou a sofrer atrasos. Em uma carta de 31 de janeiro de 1506, de Michelangelo a seu pai, o artista demonstra sua frustração com os atrasos da chegada dos mármores provocados pelo mau tempo(Doc.8).

No final de janeiro de 1506, Michelangelo se dirigiu juntamente com Giuliano da Sangallo e o pequeno Francesco da Sangallo para o local onde havia o palácio do Imperador Tito para testemunhar a descoberta de uma escultura antiga. Ao vê-la ainda coberta de terra, Sangallo disse tratar-se do importante bloco do Laocoonte(Fig.109) a que Plínio, o Velho, fizera referência em sua obra História Natural. Fascinado por aquela descoberta e impressionado com a expressividade das figuras, daquele dia em diante Michelangelo passou a sofrer marcada influência daquela obra que se tornaria determinante, não apenas para a poética do mestre florentino, mas uma referência para toda a escultura ocidental moderna.

À medida que os blocos de mármore vindos de Carrara chegavam no porto de Ripa,[85] em Roma, eram conduzidos e colocados na Praça de São Pedro. Aquela quantidade de mármores ocupou a metade da praça e provocou a admiração dos romanos, enchendo Júlio II de satisfação. Quando os trabalhos no sepulcro começaram, o papa ia frequentemente conversar com o artista e vê-lo trabalhar. Para que o pontífice pudesse se deslocar à oficina do artista sem ser visto, foi instalada uma ponte no

---

[83] Carrata - A quantidade que pode ser contida em uma carroça ou num carro.

[84] Michael Hirst - Michelangelo in 1505, pag. 761.

[85] Ripa Grande, porto fluvial no Rio Tibre, em Roma, que foi aprimorado mais tarde no pontificado de Inocencio XII pela Fabrica della Dogana(Alfândega).

corredor que liga o Vaticano ao Castel Sant'Angelo, a residência do papa de então.

Os trabalhos da sepultura estavam sendo executados normalmente até que, na noite de 11 de abril de 1506, no Sábado Santo,[86] Michelangelo ouviu o papa dizer, na presença de um ourives e do seu mestre de cerimônia, que não pretendia gastar um só tostão nem com pedra grande nem com pedra pequena.[87] Ainda maravilhado com os trabalhos do sepulcro, Michelangelo não percebeu o sentido daquelas palavras, e ao abordar o papa para lhe pedir dinheiro para o pagamento de um carregamento de blocos de mármore que havia chegado ao porto de Ripa, este lhe disse para voltar na segunda-feira.

Tendo pago os barqueiros de seu próprio bolso, ao se dirigir na semana seguinte ao Vaticano, Michelangelo foi informado que o papa estava numa audiência e que não poderia recebê-lo e que retornasse no dia seguinte. Michelangelo retornou dia após dia durante uma semana até que, no dia 17 de abril foi impedido por um palafreneiro de ingressar nos aposentos do Vaticano. Ao ser inquirido por um bispo que passava naquele momento, sobre se sabia que aquele homem era o grande Michelangelo, o palafreneiro respondeu que sim, mas tinha ordens expressas do papa de não deixá-lo entrar, o que deixou o artista extremamente furioso. Na verdade, o papa já não tinha mais interesse em continuar as obras do sepulcro e queria que o mestre florentino afrescasse o teto da Capela Sistina para ele, mas esse trabalho não estava nos planos do artista.

Voltando para casa, Michelangelo ordenou a dois auxiliares venderem seus pertences aos judeus e depois irem encontrá-lo em Florença para onde ele se dirigiu a cavalo no dia 17 de abril, véspera do dia da colocação da pedra fundamental da nova Basílica de São Pedro. Tão logo chegou em Poggibonsi, ele foi alcançado por cinco enviados do papa que tinham ordens expressas de levá-lo de volta a Roma com ameaças de que seria excomungado caso não voltasse. Michelangelo se recusou a voltar, mas acedeu ao pedido deles e escreveu algumas linhas ao papa dizendo que, se este quisesse contar com seu trabalho ele estaria em Florença.

Em 2 de maio de 1506, Michelangelo escreveu para Giuliano da Sangallo em Roma para dizer que ele estava disposto a dar continuidade às obras da sepultura desde que os trabalhos fossem executados em Florença. Contou também como soubera da mudança de planos do papa em relação à obra e afirmou que se não tivesse saído de Roma, a sepultura poderia ser para ele próprio(Doc.9). No dia 9 daquele mês, Giovanni Balducci escreveu a Michelangelo(Doc.10) para lhe dizer que Júlio II continuava com o propósito de construir a sepultura, mas, no dia seguinte, Piero Roselli escreveu ao artista relatando a conversa do papa com ele e com Bramante e de como este último disse ao pontífice que Michelangelo não tinha nenhum interesse em receber o encargo de pintar a Capela Sistina(Doc.11).

---

[86] Sábado de Aleluia.

[87] Ludwig von Pastor – Storia dei Papi, pag. 926.

Ao retornar a Florença, Michelangelo retomou seus trabalhos para a Signoria e finalizou o cartão da Batalha de Cascina. Enquanto isso, o papa queria que o artista continuasse a trabalhar para ele, chegando a enviar três breves para a Signoria de Florença para liberá-lo, embora destes restou apenas um, datado de 8 de julho de 1506(Doc.12). Querendo evitar qualquer atrito com o papa, Piero Soderini aconselhou Michelangelo a atender aos pedidos de Júlio II, mas este temia retornar a Roma e sofrer represálias por parte do pontífice.

Como Soderini também temesse pela segurança de Michelangelo, ele escreveu a primeira carta a seu irmão, o Cardeal de Volterra em julho de 1506 tratando desse assunto(Doc.13) e voltou a escrever para ele novamente no dia 28 daquele mês para se aconselhar sobre o que fazer diante daquela incômoda situação(Doc.14). Rossi[88] diz que Soderini escreveu, em 31 de agosto, também ao Cardeal de Pavia procurando resolver essa pendência (Doc.15). Entretanto, o momento não era propício porque o papa se decidira a recuperar os Estados papais à força das armas e, no dia anterior, o pontífice já havia entrado com suas tropas em Viterbo. Segundo Vasari, nessa mesma época, Michelangelo chegou a pensar em ir para Constantinopla para construir uma ponte para o Turco, mas foi persuadido pelo *gonfaloniere* Piero Soderini a atender o pedido do papa.

Em meio às campanhas militares para recuperar os domínios papais perdidos durante o pontificado de Alexandre VI, após tomar a cidade de Perugia em setembro de 1506, Júlio II entrou triunfalmente à frente de seus homens, em novembro daquele ano, em Bologna, após a fuga da família Bentivogli, requisitando a partir de então a presença de Michelangelo na cidade. Depois da troca de correspondência entre a Cúria romana e a Signoria de Florença(Doc.16) e de Soderini escrever em 27 de novembro(Doc.17) a seu irmão, o Cardeal de Volterra, e, no mesmo dia escrever ao(Doc.18) Cardeal de Pavia, aproveitando a estada do papa naquela cidade e atendendo aos apelos de Soderini, Michelangelo decidiu encontrar-se com o pontífice na condição de embaixador da república florentina para evitar qualquer tentativa de represália.

Após fazer as pazes com Júlio II e ser cumulado de presentes por ele, Michelangelo recebeu uma encomenda para fundir em bronze a estátua do pontífice.[89] Ele representou o papa sentado num gesto abençoador nesse bronze que foi instalado no pórtico da fachada da Igreja de São Petrônio daquela cidade. Huse[90] apresenta um desenho da fachada daquela igreja (Fig.110) elaborado em torno de 1510-11, portanto, antes do retorno dos Bentivogli a Bologna, contendo a exata localização da escultura do Papa

---

[88] Giuseppe Rossi - La Rinancenza dell'Arte nel Piceno - Raffaello e Bramante, pag. 178.

[89] Não obstante Michelangelo tenha se ocupado da fusão do bronze de Júlio II, no período em que ficou em Bologna, ele certamente não deixou de acalentar o sonho de voltar a trabalhar os mármores do Sepulcro de Júlio II, como permitem supor as inúmeras cartas que endereçou ao seu amigo Antonio da Sangallo e ao Cardeal de Pavia, algumas delas através de seu irmão Buonarroto. Nelas, o mestre recomendava expressamente ao seu irmão manter sigilo absoluto sobre aquela correspondência.

[90] Norbert Huse - Ein Bilddokument zu Michelangelos "Julius II" in Bologna, pag. 355.

Júlio II(Fig.111) logo acima da escultura da Virgem com o Menino e São Petronio, de Jacopo della Quercia(Fig.112).

Michelangelo permaneceu até março de 1508 envolvido com essa obra que, após terminada, existiu por apenas três anos, pois com a volta dos Bentivogli ao comando da cidade em 1511, ela foi completamente destruída, havendo uma cabeça sem a mitra papal que Parronchi[91] acredita seja dessa escultura(Fig.113), chegando a fazer uma sugestão de como ficaria essa escultura com a mitra(Fig.114). Resta, contudo, um desenho no Museu do Louvre(Fig.115) feito por Baccio Bandinelli que, acredita-se, tenha sido feito a partir dessa obra de Michelangelo. Contudo, a figura representada por Bandinelli difere muito da representação da fachada de San Petronio feita pelo artista anônimo, uma vez que em seu desenho nota-se que Michelangelo representou Júlio II numa posição frontal, da mesma forma, aliás, como o mestre florentino representou a figura de Moisés nos desenhos dos Uffizi e de Berlim.

É pouco provável que a escultura Velho Barbudo e o desenho de Bandinelli sejam retratos de Júlio II, visto que, quando Michelangelo fundiu a escultura do papa em Bologna, Júlio II ainda não usava barba, o que pode ser verificado no afresco A Disputa pintado por Rafael, em 1509, em que ele é representado como São Gregorio Magno(Fig.116). Na realidade, Júlio II não costumava usar barba e só começou a deixá-la crescer após a convalescência decorrente de uma doença contraída depois da derrota que ele sofreu ao tentar expulsar os franceses da Itália, em agosto de 1510.

Além disso, como ressalta Sucker,[92] desde o cisma entre o Oriente e o Ocidente, ocorrido no século IX, os clérigos no Oriente mantiveram o usa da barba enquanto, com raras exceções, os eclesiásticos no Ocidente raspavam-na. Mesmo para um papa altivo e com grande autoridade como Júlio II, o uso da barba não evitava o preconceito existente ao seu uso. Em carta ao Marquês de Mantova de 3 de janeiro de 1511 o enviado Antonio Gatico se refere a Júlio nos seguintes termos ...*cum la barba che pare uno orso*...

Quando terminou de fundir e de instalar a escultura de Júlio II na fachada da Igreja de São Petronio, em Bologna, Michelangelo retornou a Florença, mas logo foi chamado pelo papa em Roma. Acreditando que iria retomar os trabalhos da sepultura que haviam sido interrompidos cerca de dois anos antes, ele recebeu novamente a encomenda do papa para afrescar o teto da Capela Sistina. Dizendo-se escultor, e não pintor, Michelangelo tentou dissuadir o papa a contratar outros artistas para executar aquele trabalho, porém, diante da determinação de Júlio II, o mestre florentino aceitou aquele novo encargo, iniciando a obra em maio de 1508.

Tendo passado mais de quatro anos envolvido com aquela difícil encomenda, em 18 de setembro de 1512, Michelangelo escreveu(Doc.19) ao seu irmão Buonarroto dizendo que precisaria terminar a pintura do teto da Capela Sistina para poder receber alguma nova encomenda. Ao terminá-la

---

[91] Alessandro Parronchi – Opere Giovanili di Michelangelo, pag. 79.

[92] Mark J. Sucker – Raphael and the Beard of Pope Julius II, pag. 525, in "The Art Bulletin".

em outubro, ele escreveu ao pai para dizer que o papa ficara satisfeito, mas que não havia indicação de que ele receberia uma nova encomenda ou de que os trabalhos do Sepulcro de Júlio II, interrompidos bruscamente há mais de quatro anos, seriam finalmente retomados.[93] Durante aquele mês, Michelangelo voltou a escrever(Doc.20) a seu pai para lhe dizer que ainda esperava uma decisão do papa acerca do que ele deveria fazer em seguida.

Em 31 de outubro a Capela Sistina foi aberta, como registrou Paris de Grassis em seu diário no dia da vigília de Todos os Santos: *Nossa primeira capela, terminada a pintura, está aberta*. Após ter passado os meses de novembro e dezembro em Florença, em 5 de janeiro de 1513, já em Roma, Michelangelo escreveu ao pai[94] para falar sobre o projeto de aquisição de uma casa e sobre a volta dos trabalhos nos mármores do Sepulcro de Júlio II. Na expectativa de retomar a atividade de escultor, Michelangelo presenciaria com muito pesar a morte de Júlio II ocorrida em 21 de fevereiro daquele ano.

Porém, antes de morrer, o papa deixou expresso em testamento a seus herdeiros o desejo de que os trabalhos de construção de sua sepultura fossem retomados por Michelangelo. Dessa forma, passados sete anos após a brusca interrupção daqueles trabalhos, Michelangelo voltaria finalmente a trabalhar os mármores, coisa que ele mais gostava de fazer. Consta que, mesmo trabalhando nessas outras encomendas, o mestre florentino não deixou de pensar na sepultura daquele papa que, apesar das rusgas e desentendimentos, ele estimava e respeitava muito.

Em uma bula do fim de 1507, o Papa Júlio II fez a primeira manifestação sobre a arquitetura da Capela Júlia, a capela que ele pretendia construir para abrigar seu sepulcro. Ainda que em julho de 1511 essa obra tenha sido citada, Frommel[95] destaca que somente em 19 de fevereiro de 1513, portanto, apenas dois dias antes de morrer, o papa assinou a bula de fundação dessa capela. Segundo Saalman,[96] o desejo de Júlio II era que a capela fosse consagrada ao nascimento da Virgem Maria e estivesse voltada para a realização das funções litúrgicas cotidianas, exercendo também a função de abrigar o altar de Maria e os sepulcros de Júlio II e de seu tio, o Papa Sisto IV(Fig.117).

II.2 – Segundo Projeto do Sepulcro, de 1513.

---

[93] ...Terminei a capela que eu pintava: o papa está muito satisfeito, mas outras coisas não resultam a mim como esperava; culpa dos tempos que são muito contrários à nossa arte, in Venturi, Storia della Arte Italiana, pag. 641.

[94] ...Como resolvi o meu negócio(provavelmente a aquisição da casa da Via Macello dei Corvi e de um estúdio onde alocar os trabalhos dos mármoresdo Sepulcro de Júlio II), espero começar a trabalhar forte, in Venturi, Storia dell' Arte Italiana, pag. 642.

[95] Christoph Luitpold Frommel - Capella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro, pag. 40, in San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo il Giovane.

[96] Howard Saalman - Concerning Michelangelo, Early Projects for the Tomb of Julius II, pag. 92, in "Studies in the history of art".

Com a morte de Júlio II, em 11 de março de 1513 foi eleito Giovanni dei Medici ao trono papal como Leão X. Atendendo o desejo manifestado por Júlio II antes de morrer, a partir de então os trabalhos de construção de sua sepultura teriam continuidade sob a responsabilidade de seu sobrinho Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino. Devido às boas relações que o duque manteve com o novo papa, durante seus primeiros anos de pontificado, Michelangelo não foi solicitado a efetuar nenhum trabalho para ele, apesar do artista e Leão X serem velhos conhecidos, pois Michelangelo vivera em sua juventude na casa de Lorenzo Medici, Il Magnifico, o pai de Giovanni quando este era ainda bastante jovem.

O Papa Júlio II deixou a importância de 10.500 ducados para a construção de sua sepultura. Atendendo o seu desejo de que a obra fosse construída por Michelangelo, em 6 de maio de 1513, os executores da vontade do papa providenciaram para que fosse assinado um novo contrato (Doc.3) entre o mestre florentino, Leonardo Grosso della Rovere, o Cardeal de Agen, e Lorenzo Pucci, tesoureiro apostólico e, posteriormente, Cardeal de Santiquattro. A expectativa do Cardeal de Agen era de que a sepultura fosse *cosa molto maggiore* do que havia sido o projeto de 1505. Para isso, o prazo de construção aumentou em dois anos e o preço da obra subiu consideravelmente.

Com base num modelo ou desenho, o contrato estabeleceu que Michelangelo teria sete anos para executar os trabalhos ao preço de 16.500 ducados; 6.500 ducados a mais do que havia sido estipulado em 1505. O artista confessou ter recebido 3500 ducados de Júlio II e de Bernardo Bini. Dos restantes 13000 ducados, o Cardeal de Agen se comprometeu a pagar 7000 ducados, enquanto 6000 ducados ficariam a cargo de Lorenzo Pucci. Nos primeiros dois anos de construção da sepultura, Michelangelo receberia 200 ducados por mês e, nos últimos cinco anos, ele passaria a receber 136 ducados mensais.

Segundo o contrato, ficou estabelecido que Michelangelo não deveria aceitar nenhuma outra encomenda importante durante a construção daquele monumento, para evitar que os trabalhos da sepultura sofressem eventuais atrasos. O monumento não apenas sofreu redução em suas dimensões, mas a câmara mortuária onde seria colocado o sarcófago contendo o corpo do papa foi definitivamente eliminada. O número de cerca de quarenta esculturas do projeto anterior foi mantido nesse projeto, com substancial aumento no número de estátuas de grande porte acima da plataforma, *per essere più lontane dall'ochio*[97] do observador.

Além dessas alterações, o monumento incorporou uma importante mudança nesse projeto com a introdução de um grande nicho em sua parte superior destinado a receber a representação da Virgem com o Menino. Chamada de *cappelleta* no contrato, essa estrutura seria mantida em todas as demais versões do monumento, inclusive na sua versão final. A introdução da figura da Virgem com o Menino no conjunto arquitetônico

[97] Por estar mais distante do olho.

da sepultura está estreitamente associada à passagem de um monumento isolado, em que a representação da Virgem deveria figurar numa das paredes da capela onde seria alojado o monumento, para uma sepultura adossada à parede, típica da tradição italiana.

Rapetti [98] diz que ao retomar os trabalhos da sepultura em 1513, Michelangelo também retomou as relações com os fornecedores de mármore de Carrara. Ela afirma, entretanto, que não sabe se o mestre florentino voltou pessoalmente àquelas pedreiras, mas no fim do verão daquele ano, provavelmente depois de 20 de agosto ou em setembro, em uma breve carta endereçada a Baldassare Cagione, Michelangelo o reprovou duramente por este não ter lhe enviado os mármores por ele encomendados(Doc.21).

Entretanto, não há qualquer traço de um contrato eventualmente estabelecido entre ambos. A autora diz que se a data dessa carta estiver correta, Michelangelo deve ter se dirigido a Carrara para encomendar novos mármores, tendo em vista que além da mudança do projeto, parte daqueles que estavam na Praça de São Pedro sumiram. Frediani,[99] por sua vez, não registra essa eventual visita de Michelangelo àquelas pedreiras nesse momento. Após transportar os mármores que estavam no porto de Ripa e na Praça de São Pedro para a sua casa, na Via Macello dei Corvi, Michelangelo procurou imprimir celeridade aos trabalhos. Para tanto, ele chamou alguns escultores de Florença para ajudá-lo em Roma - dentre eles, Silvio Falcone, Pietro Roselli e Michele de Piero da Settignano - e também ele se pôs a esculpir.

II.2.1 – Registro Inferior do Projeto de 1513.

O contrato estabeleceu que a fachada do sepulcro deveria medir 20 *palmi*[100] de largura por 14 *palmi* de altura, ou seja, cerca de 4,50 metros por cerca de 3,10 metros. As laterais que se juntam à parede deviam medir 35 *palmi* de comprimento pelos mesmos 14 *palmi* de altura, vale dizer, cerca de 7,70 metros por cerca de 3,10 metros. Em cada um dos três lados seriam construídos dois nichos contendo figuras de um palmo acima do tamanho natural, num total de doze figuras. Esses nichos seriam flanqueados por pilastras, diante das quais estava prevista a presença de uma figura de igual tamanho ao daquelas do nicho, totalizando, também nesse caso, doze figuras. A decoração desse registro praticamente não mudou em relação ao projeto de 1505, mas um baixo relevo passaria a substituir a entrada da antiga câmara mortuária do projeto anterior.

Passados apenas dois meses da assinatura do novo contrato, em 9 de julho de 1513, Michelangelo assinou um subcontrato(Doc.4) com o escultor Antonio da Pontassieve, estabelecendo novas medidas para o monumento.

---

[98] Caterina Rapetti - Michelangelo, Carrara e I Maestri di Cavar Marmi, pag. 24.

[99] Carlo Frediani - Ragionamento Storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti, pag. 23.

[100] Um palmo equivale a 22 centímetros.

Segundo esse novo documento, foi definido que Pontassieve receberia 450 ducados[101] para elaborar a moldura e os trabalhos de arquitetura da fachada do registro inferior que passava então a medir 30 *palmi* de largura por 17 *palmi* de altura. Obedecendo o desenho de Michelangelo, a fachada do registro inferior deveria medir cerca de 6,70 metros de largura por cerca de 3,80 metros de altura. Em carta de 30 de julho de 1513 a seu irmão Buonarroto(Doc.22), o artista registrou a chegada de Michele(de Piero da Settignano) em Roma e disse que estava atarefadíssimo *porque ...sou solicitado de tal forma que não tenho tempo para comer. Deus queira que eu possa suportar.*

Na tentativa de reconstruir o projeto de 1513, Springer(Fig.118), Panofsky(Fig.119), Laux(Fig.120), De Tolnay(Fig.121) e (Fig.122), Russoli(Fig.123), Fasolo(Fig.124), Von Einem(Fig.125), Weinberger(Fig.126) e (Fig.127) e Hartt (Fig.128) procuraram utilizar o contrato, o subcontrato, cartas, desenhos e algumas esculturas executadas pelo artista no período. Dentre esses desenhos, os mais importantes são aqueles dos Uffizi e de Berlim já mencionados. Ainda que este último se harmonize com o contrato, ele deve ter sido feito antes de 1513. Na opinião de Panofsky, esse desenho foi utilizado apenas para elaborar o desenho definitivo que serviu de base para fazer o contrato principal. Para ele, o desenho de Berlim se trata de um desenho preliminar feito para esclarecer alguns pontos nas discussões que precederam a assinatura do contrato.

Segundo Panofsky, além do desenho de Berlim apresentar diferença estilística substantiva entre os dois registros do monumento, ele não se encontra em conformidade com os termos do contrato. Para esse estudioso, além do catafalco não se apoiar sobre quatro pés como reza o contrato, e, sim, sobre um pedestal massivo, as figuras que estão junto ao papa deveriam medir quase o dobro do tamanho natural. No entanto, percebe-se que essas figuras são consideravelmente menores que os escravos do registro inferior, que por sua vez, são apenas um palmo acima do tamanho natural.

Panofsky diz ainda que a figura da Virgem com o Menino do desenho de Berlim tanto pode ser um relevo como uma pintura, mas o contrato não faz qualquer distinção entre essa representação e as demais estátuas do monumento. Ao idealizar essas figuras, Michelangelo certamente as considerou todas como esculturas de mármore. Por fim, Panofsky acredita que os nichos em forma de retângulo, em cada um dos lados da figura da Virgem com o Menino, são muito estreitos e não teriam condições de acomodar estátuas em seu interior. Como os desenhos de Berlim e dos Uffizi não apresentam informações tão relevantes da lateral do monumento, Panofsky procurou recriar essa seção com base nas informações documentais(Fig.129).

Tendo em vista que Michelangelo não recebeu nenhuma outra grande encomenda entre 1513 e 1516, exceto a escultura de um Cristo Portacruz

---

[101] Conforme os registros de Michelangelo, Antonio da Pontassieve recebeu em parcelas diferenciadas entre julho de 1513 e agosto de 1514 a importância de 444 ducados. I Ricordi di Michelangelo, pag. 5-7.

para a Igreja de Santa Maria Sopra Minerva(Fig.130), a partir de encomenda de 15 de junho de 1515 de Bernardo Cencio, canônico de São Pedro, para Metello Vari, obra a ser concluída em quatro anos, ele pôde se dedicar com afinco aos trabalhos da sepultura durante esse período sem praticamente ser interrompido. Trabalhando com bastante celeridade, ele conseguiu esculpir as esculturas dos dois Escravos do Louvre e a escultura de Moisés. De Tolnay acredita que as esculturas do Escravo Rebelde (Fig.131) e do Escravo Morrendo(Fig.132) foram iniciadas a partir de 1513 enquanto a escultura de Moisés(Fig.78), iniciada no verão de 1515, teria sido retrabalhada em 1542.[102]

De Tolnay afirma que o desenho da coleção de F. Springell, de Londres(Fig.133), utilizado em 1516 por Sebastiano del Piombo para fazer o esboço de Cristo(Fig.134) para afresco Flagelo de Cristo, na Igreja San Pietro in Montorio(Fig.135), em Roma e o esboço da Casa Buonarroti, em Florença, são desenhos feitos por Michelangelo para as esculturas do Escravo Morrendo[103] e do Escravo Rebelde. Alguns autores acreditam que Michelangelo deve ter se inspirado para criar esses trabalhos na escultura do Laocoonte. Prova de que ficou muito impressionado com aquele grupo escultórico, além do desenho da cabeça de Laocoonte feito por ele, havia um desenho dessa escultura no inventário de Fulvio Orsini, em 1600, como tendo sido elaborado por Michelangelo *...um Laocoonte da mão do próprio (Michelangelo).*

Numa carta(Doc.23) endereçada a um certo capitão de Cortona, de maio de 1518, o mestre florentino mencionou a execução, muito provavelmente para essa versão da tumba, de uma escultura para o registro inferior da sepultura *...enquanto eu estava em Roma, no primeiro ano do Papa Leão X, o mestre Luca da Cortona, o pintor... foi na casa que eu tenho ainda hoje na Via Macello dei Corvi e me encontrou trabalhando em uma figura de mármore, em pé, de quatro braccia de altura, que mantém suas mãos para trás...* Acredita-se que essa escultura seja um dos dois escravos que hoje se encontram no Museu do Louvre, sendo certamente o chamado Escravo Rebelde. É interessante notar que essa escultura fora

---

[102] Quando esculpiu essa obra, Michelangelo se baseou na chamada Vulgata, a tradução da Bíblia hebraica para o latim feita por São Jeronimo. Nessa obra, São Jeronimo cometeu engano ao tradudir a expressão "raio de luz" por "corno", "chifre". A tradição artística da representação de Moisés portando cornos na cabeça vem do entendimento por alguns tradutores do verbo hebreu qãran(Exodus 34.29) como sendo relativo ao substantivo qeren, "corno"; como alternativa a esse significado há o entendimento desse verbo como "brilhar" usado pela maioria das traduções inglesas, in "The Oxford Companion to the Bible", pag. 531. Na língua hebraica, as consoantes são escritas ao passo que as vogais são identificadas por sinais colocados acima daquelas.

[103] H. W. Janson assinala que na parte posterior das pernas desse prisioneiro há uma figura grosseiramente esculpida, mas que pode ser identificada com sendo a representação de um macaco. Segundo esse estudioso, Thode foi o primeiro a comentar sobre esse detalhe, afirmando que se tratava de uma *simia naturae,* um atributo que designaria esse prisioneiro como sendo uma personificação da pintura, o que contribuiu para reforçar a interpretação de Condivi de que a presença dos cativos no projeto original do Sepulcro de Júlio II eram representações das artes liberais, in "Apes and Ape Lore" in the Middle Ages and Renaissance, pag. 296.

idealizada anos antes, conforme pode-se depreender dos estudos preparatórios de prisioneiros para a sepultura de Júlio II do acervo do Ashmolean Museum, de Oxford(Fig.136).

Argan[104] ressalta que as medidas dessas esculturas, de 2,15 metros uma e 2,29 metros a outra, não são compatíveis com as medidas do contrato assinado em maio. Este determina que tais figuras teriam um palmo a mais do que o tamanho natural, significando que elas deveriam medir no máximo dois metros de altura. Como o desenho de Berlim não se harmoniza com as medidas daquele contrato, é provável que esteja relacionado ao subcontrato assinado em julho, o que leva esse estudioso a acreditar que as esculturas dos Escravos do Louvre[105] teriam por base o desenho de Berlim e teriam sido executadas de acordo com o subcontrato.

As esculturas do Escravo Rebelde e do Escravo Morrendo foram executadas entre o segundo e o terceiro projeto do Sepulcro de Júlio II. Segundo o estudo de Rosemberg e Co[106] é possível que essas esculturas tenham sido feitas simultaneamente à elaboração das esculturas de hermas em forma de parcas como as esculturas da Parca Atropos(Fig.137) e da Parca Lachesis(Fig.138). A atribuição dessas esculturas a Michelangelo é reforçada por um desenho de estudos da parca Atropos(Fig.139) pertencente a uma coleção privada suíça e à pintura "Três Destinos" de Jacopo Pontormo, do Palazzo Pitti(Fig.140). Em reforço a essa tese, são apontadas algumas semelhanças entre essas esculturas e o Moisés e a Sibila Cumea (Fig.141) de Michelangelo.

No relato de Vasari, de 1550, os prisioneiros deviam representar as províncias subjugadas pelo papa. Condivi diz que eles representavam as artes liberais. Em 1568 Vasari manteve aquela interpretação, mas concedeu que essas estátuas eram também representações das ciências. Deve ser lembrado, entretanto, que Michelangelo elaborou o projeto de 1505 vários meses antes de Júlio II iniciar a retomada dos territórios papais e, a menos que esse programa já estivesse previamente delineado pelo papa, dificilmente Michelangelo o incorporaria na sepultura. Mesmo assim, não deixa de ser inusitado um programa contendo prisioneiros nus num túmulo papal.

Ao tratar das teorias sobre o significado da presença de escravos no Sepulcro de Júlio II, Motzkin[107] destaca as posições adotadas por Panofsky e por De Tolnay ao defenderem a teoria de Ollendorf de que essas esculturas eram representações da alma escravizada pela matéria, a chamada teoria neoplatônica. Posteriormente, tanto Panofsky quanto De

---

[104] Carlo Giulio Argan - Michelangelo Architect, pag. 67.

[105] Com base nos Escravos do Louvre, Hidemichi Tanaka defende a tese de que Michelangelo idealizou essas representações em múltiplos de quatro, simbolizando os quatro temperamentos, mas os demais não chegaram a ser executados. Four Slaves of the Tomb of Julius II, in Art History, pag. 20.

[106] Rosemberg and Co - "The Parcae" Two Marble Busts by Michelangelo, for the Tomb of Julius II, pag. 19.

[107] Elhanan Motzkin - Michelangelo's Slaves in the Louvre, pag. 208, in "Gazette des Beaux-Arts".

Tolnay ampliariam essa teoria a ponto de torná-la razoavelmente bem aceita pela maioria dos estudiosos.

II.2.2 – Registro Superior do Projeto de 1513

Esse projeto incorporou transformações importantes no registro superior do monumento e isso pode ser constatado no contrato e nos desenhos dos Uffizi e de Berlim. Ao invés das quatro grandes figuras sentadas sobre a plataforma acima da primeira cornija, como havia sido previsto no projeto original, o número dessas esculturas sentadas sobre pedestais aumentou para seis no segundo projeto. À exceção da escultura de Moisés não se sabe ao certo quais eram as outras esculturas, porém é bastante provável que se tratassem de representações de santos, sibilas e profetas ou de alegorias da vida ativa e da vida contemplativa, conforme o relato de Vasari.

Com base no desenho de Berlim, pode-se constatar que as grandes esculturas sentadas deviam circundar um conjunto composto de um sarcófago, disposto em sentido longitudinal ao da sepultura, contendo cinco esculturas. Acima do sarcófago havia a figura do papa recostado, apoiado por dois anjos às suas costas. Ao lado do sarcófago, junto aos pés do pontífice, Michelangelo concebeu a presença de outras duas esculturas de *putti* portadores de tochas, ambos sentados sobre a base do conjunto, posicionados um de cada lado do sarcófago.

Na tentativa de reconstruir o registro superior, os estudiosos avançaram hipóteses dessa seção da sepultura a partir das informações do contrato, do subcontrato e principalmente dos desenhos já mencionados, desta vez com pequenas diferenças entre si. Panofsky [108] afirma que o monumento sofreu nesse projeto a primeira redução, contudo, sua iconografia se tornou mais complexa com a introdução da virgem, dos santos e do grupo no catafalco. Diferentemente de Springer(**Fig.142**), mas seguindo a linha de Schmarsow(**Fig.143**) e Burger(**Fig.144**), esse estudioso considerou que duas figuras sentadas seriam colocadas em nichos junto à parede, mantendo uma relação harmônica com o nicho do registro inferior. Ele trabalhou com essa hipótese em relação à plataforma do desenho de Berlim(**Fig.145**) e em sua tentativa de recriar a plataforma desse projeto (**Fig.146**). Depois de Panofsky, Laux também manteve essa interpretação.

Segundo Rosenthal, [109] Anton Springer afirmou que a estátua de Moisés foi louvada como o maior desenvolvimento da escultura ocidental moderna até o final do século XVII, quando então, os críticos franceses partidários do gosto clássico começaram a apontar falhas e violações artísticas nessa obra de Michelangelo. Esses críticos fizeram várias objeções em relação ao corpo e às vestes da estátua e essas críticas foram aceitas pelos estudiosos posteriores que as associaram com a categoria do

---

[108] Erwin Panofsky - The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II, pag. 577, in "The Art Bulletin".

[109] Earl E. Rosenthal - Michelangelo's Moses, Dal di Sotto in Sù, pag. 544., in "The Art Bulletin".

sublime nas artes e, em seguida, com a maneira individual do gênio. Mais recentemente os estudiosos passariam a identificar essa escultura com a chamada corrente maneirista.

Na opinião de Springer, todos esses "defeitos" desapareceriam se essa estátua fosse posicionada para ser vista de baixo para cima, como ele procurou mostrar em desenho de 1878(Fig.147). Retomando essa tese e aprofundando-a, Rosenthal diz que a estátua deveria ser colocada num ponto ainda mais elevado do que aquele sugerido por Springer. Para comprovar sua tese, ele fez um exercício fotográfico e utilizou em sua investigação uma cópia de gesso dessa escultura. A partir de seu estudo, ele concluiu que, se a escultura fosse colocada num determinado ponto acima do ponto de vista do observador, as proporções se harmonizariam, novas superfícies ganhariam vida e os seus contornos adquiririam nova vitalidade rítmica(Fig.148).

Com base nas informações contidas no contrato e subcontrato de 1513, ao tentar reconstruir o registro superior do Sepulcro de Júlio II, Weinberger fez dois desenhos da plataforma desse projeto para verificar a disposição das esculturas. No primeiro deles(Fig.149), ele constatou que as figuras ficariam amontoadas umas às outras. O resultado obtido por ele para o exercício com o subcontrato(Fig.150), além de ser melhor esteticamente, também o era em termos de harmonia, o que conduz à explicação do porquê de Michelangelo ter reformulado as medidas do contrato assinado em maio daquele ano.

Hirst [110] diz que é relevante o fato de Weinberger ser o primeiro crítico a levar em conta o Sepulcro de Antonio Strozzi, construído em Santa Maria Novella, em Florença, para explicar a história do Sepulcro de Júlio II, porém, destaca que a tentativa de Weinberger de reconstruir a parte superior do projeto de 1513 não é digna de crédito. Para Hirst, Weinberger teria se equivocado, pois, o túmulo em Santa Maria Novella em Florença ajuda a explicar o projeto de 1516, o único que Michelangelo teve de fato de trabalhar em Florença, e não o projeto de 1513. Segundo ele, o desenho de Wilde referente à parte superior do projeto de 1516 ajuda a reconstruir essa seção do Sepulcro de Júlio(Fig.151).

Além de tornar o conjunto de estátuas sobre a plataforma mais intrincado, Michelangelo introduziu uma mudança importante no projeto de 1513, em relação ao projeto precedente, ao conceber um grande nicho no centro do registro superior, a chamada *capelletta*. A introdução da figura da Virgem com o Menino nesse projeto passou a adicionar um forte elemento cristão à sepultura a partir de então. Na nova estrutura do sepulcro, essa representação se localizava atrás do grupo de esculturas em torno do sarcófago contendo a figura do papa reclinado.

Segundo De Tolnay, para conceber a representação da Virgem com o Menino, Michelangelo pode ter se inspirado num pequeno medalhão do século XVI existente na cidade de Padova(Fig.152). Assim como o mestre

---

[110] Michael Hirst – Michelangelo as Sculptor, pag. 762, in "The Burlington Magazine".

florentino pode ter tomado emprestada a idéia da figura desse medalhão, Rafael pode ter recorrido a essa criação de Michelangelo para executar a figura da Virgem na Madona de Dresden(Fig.153). Nessa obra do mestre de Urbino, a virgem apresenta o mesmo contraposto empregado por Michelangelo nos desenhos do Sepulcro de Júlio II.

De Tolnay não descarta a possibilidade de que tanto a figura da Virgem com o Menino quanto as representações das duas figuras que se encontram ao seu lado no desenho de Berlim sejam fruto dos estudos realizados por Michelangelo em torno de 1505. A figura masculina de santo ao lado da figura da Virgem, da qual há um desenho no Louvre que provavelmente um estudo de sua elaboração, também pode ter sido inspirada no Davi da Galleria dell'Accademia. Quanto à figura feminina, esta pode ser o resultado do estudo de uma sibila representada em pé, presente num desenho que se encontra no acervo do Museu do Louvre.

Estava previsto que o nicho contendo a estátua da Virgem com o Menino seria ladeado por duas grandes colunas. O contrato menciona a presença de quatro estátuas nessa seção da sepultura ao lado da representação da Virgem, provavelmente figuras de santos. Como o desenho de Berlim apresenta apenas duas esculturas, uma em cada lado dessas colunas, supõe-se que as outras duas figuras deveriam ser colocadas em nichos laterais junto à parede. Ao tentar reconstruir esse projeto, Panofsky trabalhou com a hipótese de que as outras duas esculturas deveriam ficar em nichos na parte lateral do monumento. Weinberger, ao contrário, sugere a presença das quatro estátuas na parte frontal do túmulo, duas de cada lado da estátua da Virgem com o Menino.

De Tolnay afirma que há correspondências e incompatibilidades entre o contrato e o desenho de Berlim. Ao fazer menção ao conteúdo do contrato, ele lembra que, por estarem distantes do observador, essas figuras seriam maiores que as outras para compensar os efeitos de perspectiva. Entretando, como o desenho não contempla essa particularidade, isso reforça a tese de que ele não foi concebido segundo o contrato ou vice-versa. Em vista disso, esse estudioso supõe que o desenho reflete em linhas gerais uma idéia de Michelangelo para o projeto original, dentre os muitos desenhos feitos por ele em 1505 e que, posteriormente, foi apresentado aos herdeiros do papa por ocasião das tratativas para a celebração do contrato de 1513.[111]

De Tolnay acredita que Michelangelo não fez um modelo específico para o projeto de 1513, mas utilizou o modelo de 1505 e alterou o nicho central e a parte superior do monumento. A se dar crédito a essa interpretação, o desenho dos Uffizi também pode ter servido de base para essa alteração. Segundo Panofsky, a estrutura superior do monumento do projeto de 1513, de alguma forma, já estava prenunciando algumas idéias que o mestre florentino adotaria, posteriormente, na elaboração do projeto para a decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo, em Florença.

---

[111] Charles de Tolnay - Michelangelo - The Tomb of Julius II, pag. 33.

Panofsky sugere que considerações históricas e circunstâncias iconográficas podem ter motivado a mudança de uma tumba isolada para uma estrutura parietal. O desenvolvimento artístico de Michelangelo, fruto de suas experiências na realização da pintura do teto da Capela Sistina, obra executada entre os dois projetos, também pode ter sido decisivo para a adoção dessa nova iconografia. Contudo, é muito provável que o próprio Júlio II, antes de sua morte, tenha concluído que não seria recomendável a construção de um sepulcro em forma de mausoléu, com a máxima magnificência.

Como não foi especificado o local da construção do monumento no contrato, De Tolnay afirma que a idéia da construção da sepultura no coro da Basílica de São Pedro talvez já não estivesse tão bem definida quando se pensou nesse novo projeto. De fato, àquela altura da construção, Bramante não tinha sequer terminado os pilares da ala destinada ao coro e as obras da nova igreja se encontravam em estágio bastante preliminar. Contudo, Frommel acredita que, devido a uma eventual recusa do novo papa em permitir a construção de uma tumba no centro do coro da nova basílica, as partes chegaram a um acordo para construir o sepulcro parietal numa capela no próprio coro(Fig.103). Posteriormente, pensou-se em contrui-lo no transepto direito, frente a uma grande coluna(Fig.154).

Salvo algumas ausências como a registrada em carta(Doc.24) de Silvio Falcone em 19 de agosto de 1514 em que este relata ao mestre em Florença o andamento dos trabalhos em Roma, Michelangelo trabalhou de forma praticamente ininterrupta no Sepulcro de Júlio II após a assinatura do contrato de 1513, mas questões políticas terminariam por afetar o desenvolvimento desses trabalhos no final de 1515. Em guerra com os franceses na Lombardia, Leão X solicitou a ajuda ao Duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere.

Entretanto, tendo se tornado um aliado secreto dos franceses, o Duque de Urbino não apoiou as tropas papais e estas foram derrotadas. Apesar dessa derrota, o papa fez um acordo relativamente vantajoso com o rei francês Francisco I quando ambos se encontraram em Bologna, em dezembro daquele ano. Nesse encontro, Leão X obteve o Ducado de Urbino para seu sobrinho Lorenzo dei Medici. Ao ser destituído, em março de 1516, Francesco Maria della Rovere fugiu para Mantova, rompendo, de forma definitiva, as relações com o papa.

O Papa Leão X não impediu Michelangelo de continuar trabalhando na sepultura de seu predecessor, porém, a perda de poder dos Della Rovere em Urbino deixava claro que Michelangelo não poderia continuar trabalhando exclusivamente para aquela família por muito tempo. Em vista disso, o artista passou a considerar a possibilidade de receber alguma encomenda do papa no futuro e essa ocasião surgiu quando o papa, retornando de sua visita a Bologna, em dezembro de 1515, passou alguns dias em Florença. Nessa estada na cidade, Leão X manifestou o interesse de sua família em construir a fachada da Igreja de San Lorenzo.

Na realidade, já em meados de 1515, Michelangelo passara a contar com a possibilidade de receber uma encomenda do Papa Leão X. Em

carta(Doc.25) de 16 de junho daquele ano endereçada a seu irmão Buonarroto, o artista mencionou a compra de vinte toneladas de cobre para fundir certas figuras, provavelmente os baixo-relevos de bronze para o Sepulcro de Júlio II. Nessa correspondência, ele manifestou a intenção de fazer um grande esforço naquele verão para terminar rapidamente parte da sepultura, pois acreditava que logo seria chamado a trabalhar para o papa. Segundo Argan, esta deve ter sido a primeira alusão de seu envolvimento com a decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo.[112]

Como o contrato de 1513 impedia que Michelangelo recebesse qualquer trabalho importante durante sua vigência, ele deve ter sentido necessidade de reduzir o monumento de forma a não ser impedido por aqueles trabalhos em aceitar uma eventual encomenda do papa. Condivi e o próprio Michelangelo diriam que Leão X impediu que os trabalhos na tumba tivessem continuidade, porém, De Tolnay e Barocchi refutam essa afirmação, fazendo menção às cartas de Domenico Buoninsegni, de 7 de outubro a Baccio d'Agnolo, e de 21 de novembro a Michelangelo, que atestam que o mestre florentino expressara desejo de executar a fachada da Igreja de San Lorenzo, ainda que não estivesse totalmente seguro de abraçar esse novo trabalho.

Visto que as relações entre Michelangelo e os fornecedores dos mármores de Carrara permanecessem difíceis e tendo em vista que nesse meio tempo a Cúria romana manifestou interesse em extrair os mármores na área de Pietrasanta em detrimento de Carrara, o mestre florentino encarregou seu irmão Buonarroto, em carta de 7 de julho de 1515(Doc.26), de se informar com Michele da Settignano, um escultor que trabalhava em Pietrasanta, se poderia contar com os mármores de lá. Nessa carta, ele disse ao seu irmão que precisava dos mármores, mas não dispunha de nenhum colaborador que pudesse tratar com os Carraresi e apontou algumas razões que ajudam a entender as dificuldades que ele teve de relacionamento.

Michelangelo teve necessidade de contar com os novos mármores com bastante rapidez, pois, pretendia acelerar os trabalhos no Sepulcro de Júlio II. Em 2 de agosto de 1515(Doc.27), ele disse ao seu irmão Buonarroto que, embora estivesse apenas elaborando modelos para o sepulcro, pretendia terminar a obra dentro de dois ou três anos. Ele solicitou ao irmão encaminhar uma carta sua ao escultor florentino Domenico Fancelli, conhecido como Zara, que se encontrava em Carrara com Antonio da Massa, o chanceler do Marquês Alberico para que fossem seus intermediários. Logo a seguir, voltou a escrever ao seu irmão Buonarroto(Doc.28) para lhe dizer que precisava de mármores para continuar sua obra, embora não pretendia ir a Carrara por considerar os carraresi traidores. Em 1° de setembro daquele ano, Michelangelo recusou a colaboração do escultor Benedetto da Rovezzano(Doc.29) sob o pretexto de que os mármores ainda não haviam chegado a Roma. Em 8 de setembro,

---

[112] Giulio Carlo Argan - Michelangelo Architect, pag. 70.

Michelangelo voltou a escrever ao seu irmão Buonarroto afirmando que recebeu a resposta de Zara demostrando desejo em ajudá-lo(Doc.30).

Em carta de 21 de abril de 1516, o Cardeal Leonardo Grosso della Rovere(Doc.31), ao solicitar a autorização de Michelangelo para que a Duquesa de Urbino pudesse visitá-lo em Roma para ver as obras da sepultura, demonstrou que o artista se mantinha ocupado em seu estúdio trabalhando no monumento. Contudo, os termos utilizados pelo cardeal de que seria uma grande pena que a duquesa pudesse deixar Roma sem ver as obras da sepultura não deixa de ser um indicativo de que os herdeiros do papa já se mostravam desconfiados de que ele não estivesse totalmente voltado para a construção daquela sepultura. Parece que eles estavam pressentindo o que ocorreria apenas alguns meses depois. Em setembro daquele ano, o Papa Leão X e seu primo, o Cardeal Júlio de Medici, demonstraram interesse de contar com o concurso de Michelangelo juntamente com Domenico da Buoninsegni para efetuar a decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo em Florença.

II.3 – Terceiro Projeto do Sepulcro, de 1516.

Em meados de 1516 tornou-se evidente que, caso Michelangelo viesse a receber alguma nova encomenda, ele não poderia executar duas grandes obras, simultaneamente, sem que uma não afetasse o desenvolvimento da outra. Diante disso, um novo contrato(Doc.32) da tumba foi assinado em 8 de julho de 1516, estabelecendo que sua conclusão deveria ocorrer dentro de nove anos, contados a partir de maio de 1513, data da celebração do contrato do segundo projeto. Apesar da ampliação do tempo para a sua execução, a sepultura sofreria considerável redução no número de esculturas, caindo quase à metade em relação ao projeto anterior. Das 40 esculturas do projeto anterior, a sepultura passou a contar com 22 esculturas no projeto de 1516.

De acordo com o novo contrato celebrado por Michelangelo com Lorenzo Pucci, o Cardeal Santiquatro, e Leonardo Grossi della Rovere, o Cardeal Aginensis, o monumento formado por dois registros adquiriu a forma de uma fachada. A largura da sepultura devia medir onze *braccia* florentinas, o equivalente a 6,60 metros com altura de 14 *braccia*, ou seja, 8,40 metros. A profundidade correspondia a um nicho acrescido das pilastras-hermas com seus respectivos prisioneiros. Além das três histórias fundidas em bronze na fachada, a figura do papa seria disposta sobre uma *trebunetta* localizada acima do vão central do registro inferior.

Da mesma forma que o contrato anterior, o contrato de 1516 manteve o valor da sepultura em 16500 ducados. Como Michelangelo confessou ter recebido 1500 ducados de Júlio II e 2000 ducados de Bernardo Bini, os restantes 13000 ducados seriam pagos a partir da celebração do contrato de 1513, em parcelas mensais de 200 ducados, durante os dois primeiros

anos e, a partir daí, 130 ducados mensais.[113] Caso o artista conseguisse terminar a obra antes do prazo estipulado, ele teria o direito de receber de uma só vez o valor restante daquela encomenda. Ficou estabelecido que Michelangelo podia executar os trabalhos para a conclusão daquela obra onde melhor lhe aprouvesse. Ele ficou livre para receber outras encomendas durante a execução daquela obra.

Após a assinatura do contrato, Michelangelo foi para Florença, deixando sob os cuidados de Leonardo Sellaio os seus negócios, suas obras e sua casa na Via Macello dei Corvi, em Roma. Quando ele partiu de Roma começaram a surgir comentários de que ele não terminaria a sepultura.[114] Em 23 de agosto de 1516, Sellaio escreveu(Doc.33) para Michelangelo para lhe dizer que uma carta enviada pelo artista foi mostrada ao Cardeal Aginensis e que o cardeal, apesar dos comentários maldosos que se faziam contra o mestre, ficou muito feliz e se colocou a disposição para atender alguma de suas necessidades.

Através de uma carta enviada por Argentina Malaspina, mulher de Piero Soderini, ao seu irmão Lorenzo Malaspina, Marquês de Fosdinovo, foram iniciadas as tratativas para que Michelangelo retornasse a Carrara. Ela solicitou a seu irmão para recepcionar adequadamente o mestre florentino e para lhe oferecer a máxima disponibilidade e acolhida, pedindo para ele recomendar o escultor ao Marquês Alberico. Feito isso, logo em seguida, Michelangelo recebeu uma mensagem de Carrara de Caldana mostrando-se interessado em servi-lo.

Em vista desses acertos prévios, Michelangelo dirigiu-se a Carrara chegando naquelas pedreiras em 5 de setembro de 1516 onde alugou uma casa de Francesco Pelliccia e começou a extrair os mármores para o sepulcro de Júlio II(Fig.155) conforme seu registro de 5 de setembro.[115] No dia 22 daquele mês, Sellaio escreveu para falar do ânimo do Cardeal Aginensis.[116]No final de setembro, de Carrara, Michelangelo relatou ao pai,

---

[113] Embora os pagamentos efetuados, por conta do Sepulcro de Júlio II, a Michelangelo não tenham obedecido o cronograma determinado pelos contratos de 1513 e de 1516, conforme os registros do próprio mestre florentino, entre 6 de maio de 1513 e fevereiro de 1517, ele recebeu 7000 ducados dos representantes financeiros dos herdeiros de Júlio II por conta dos trabalhos da sepultura. Desse valor, 5000 ducados foram pagos por Lanfredini e Compagni, em Florença, cumprindo determinação de Bernardo Bini, in "I Ricordi di Michelangelo", pag. 3. Como se vê, os registros de pagamento por conta dessa obra vão até fevereiro de 1517. Isto talvez seja explicado tanto pela perda de poder dos Della Rovere, com a conseqüente perda de capacidade financeira para continuar mantendo a obra, quanto pela suspeita, por parte dos herdeiros do papa, de que o artista nesse momento já havia se engajado nas obras da fachada da Igreja de San Lorenzo, embora o contrato da mesma só seria assinado cerca de um ano depois.

[114] Em 9 de agosto de 1516, Sellaio escreveu a Michelangelo para falar sobre os boatos que corriam em Roma "Recebi a vossa carta e fiz quanto me solicitou; todos se recomendam a vós e eu antes dos demais, me recomendo. Vos peço, estejais com a boa intenção que tenhais de terminar essa obra para tornar mentirosos os que dizem que vós vos fostes e que não a terminaréis, e a fazeis de boa vontade, que Deus ajuda com saúde e não temais nada". in Frey, Briefe, pag. 30.

[115] Recordo que hoje, neste dia cinco de setembro de mil quinhentos e dezesseis, cheguei em Carrara.

[116] Recebi a vossa carta, para mim gratíssima, e vos conforto com toda a solicitude e diligência , como é usual, seguir adiante e não atentar ao dinheiro que é meio de todas as coisas. O Senhor Francesco viu

em Florença, sobre seus afazeres e sua dúvida em que cidade trabalhar.[117] No dia 2 do mês seguinte, Sellaio escreveu novamente para dizer que o Cardeal Aginensis estava fora com o papa mas que ele estava confiante sobre o andamento do trabalho.[118] Em 1° de novembro(Doc.34) e no dia 18 daquele mês(Doc.35), Michelangelo celebrou contratos de compra de mármores para a sepultura de Júlio II, respectivamente com Francesco Pelliccia e Bartolommeo di Giampaolo, conhecido como Mancino.

Segundo De Tolnay, tendo em vista as diversas concessões que os herdeiros de Júlio II tiveram de fazer para chegar a esse acordo, o novo contrato da sepultura evidenciou o declínio de poder dos Della Rovere. Eles cederam em relação à redução das dimensões do monumento e à redução do número de estátuas, além de concordarem com a manutenção do preço e o aumento do tempo para a conclusão dos trabalhos que poderiam se estender até maio de 1522. Não bastasse isso, Michelangelo ainda ficava livre para aceitar qualquer encomenda durante o período de vigência do contrato.[119]

Com base nas informações contratuais e em alguns desenhos, De Tolnay(Fig.156) e (Fig.157), Russoli(Fig.158), Von Einem(Fig.159) Weinberger (Fig.160) e Hartt(Fig.161) procuraram reconstituir esse projeto da sepultura. Wilde procurou recriar essa versão do sepulcro e, para melhor visualisar as alterações introduzidas pelo mestre florentino, reconstruiu apenas a parte arquitetônica do monumento sem a presença das esculturas(Fig.162). Nota-se, assim, que Michelangelo não fez alterações significativas no registro inferior do monumento em relação ao projeto anterior, porém, deu maior ênfase vertical ao registro superior, fazendo com que a altura entre os dois registros obedecesse a razão de 2:3. Além disso, ele incorporou nichos retangulares menos profundos no registro superior, adicionando uma arquitrave no meio dessa seção do monumento, preenchendo os espaços quadrados abaixo da entablatura com estórias em bronze.

II.3.1 - Registro Inferior do Projeto de 1516.

Em linhas gerais, a fachada do registro inferior do terceiro projeto do Sepulcro de Júlio II não apresentou alterações relevantes em relação ao projeto de 1513. De acordo com o contrato, Michelangelo pretendia

---

todas as vossas cartas e falou ao Cardeal(Aginensis). O cardeal está com muito boa vontade e vos recomenda; todos os amigos estão bem, in Frey, Briefe, pag. 35.

[117] Das minhas coisas aqui ainda não fiz nada. Coloquei-me a cavar em muitos lugares e espero, se o tempo ficar bom, dentro de dois meses ter em ordem todos os meus mármores. Depois tomarei a decisão de onde trabalhá-los; aí, em Pisa, ou irei para Roma. Ficaria aqui de boa vontade para os trabalhar, mas me foram feitos alguns desagrados, de modo que estou com algumas suspeitas, in Papini, Lettere di Michelangelo Buonarroti, pag. 85.

[118] Compreendo a vossa solicitude e vontade, que me agradam; estou certo que tudo deve sair bem, e assim peço a Deus. O Cardeal(Aginensis) está fora com o papa; como nos garante, farei bem o trabalho porque ele me assegurou, in Frey, Briefe, pag. 37.

[119] Charles de Tolnay - Michelangelo - The Tomb of Julius II, pag. 45.

colocar estátuas de três *braccia* e meia de altura apoiadas sobre pedestais diante das quatro pilastras. Entre essas pilastras estavam previstos nichos de quatro *braccia* e meia de altura. Cada nicho deveria acolher em seu interior uma figura de igual tamanho ao daquelas diante das pilastras. Uma cena em bronze de duas *braccia* e meia de altura deveria ocupar o vão central entre os nichos. A altura do registro inferior era de seis *braccia*, o equivalente a cerca de 3,60 metros.

Assim como o projeto anterior, as laterais do projeto de 1516 também se uniam à parede, e à exceção da cena em bronze, as laterais do registro inferior do monumento apresentavam a mesma iconografia da fachada. Sua profundidade devia ser igual à largura de um nicho da fachada com suas respectivas pilastras. Esse projeto estabeleceu que nas laterais, tanto os nichos quanto as esculturas apoiadas sobre os pedestais tinham as mesmas medidas daquela fachada. O registro inferior, da base até a primeira cornija, deveria medir seis *braccia* de altura.

Além da cena em bronze, o contrato estabeleceu a existência de quatro nichos e a presença de doze figuras de três *braccia* e meia no registro inferior: oito sobre pedestais e quatro no interior dos nichos. Embora o contrato não tenha feito referência à presença de hermas-pilastras, um desenho do acervo do British Museum(**Fig.163**) mostra que Michelangelo concebeu a existência dessas representações nesse projeto, assim como, fez especificações de seus blocos no verso desse desenho (**Fig.164**). A presença de uma pilastra terminada em herma, num desenho contendo estudos para a fachada da Igreja de San Lorenzo, pode ser a confirmação da manutenção dessas figuras no terceiro projeto da sepultura (**Fig.165**).

Na ausência de um desenho detalhado desse projeto, os estudiosos procuraram reconstruir o registro inferior chegando a resultados distintos. De Tolnay trabalhou com a hipótese dos nichos conterem figuras femininas subjugando prisioneiros. A proposta de Russoli segue a de De Tolnay e as propostas de Von Einem e Weinberger tratam apenas das figuras dos prisioneiros, não fazendo qualquer referência às figuras dos nichos. Ao tentar reconstruir essa versão da tumba, Hartt[120] mencionou somente a presença de figuras nos nichos, não avançando qualquer hipótese sobre o significado dessas representações e nem como seriam elas.

II.3.2 – Registro Superior do Projeto de 1516.

De acordo com o contrato, Michelangelo deveria colocar estátuas sentadas de 3,5 *braccia* florentinas nos nichos do registro superior entre as meias colunas. Os espaços acima dessas estátuas em cada nicho devia ser ocupado por uma estória em bronze. No centro do monumento, na chamada *trebunetta*, o papa seria representado amparado por duas figuras,

---

[120] Frederick Hartt – Michelangelo Complete Sculpture, pag. 142.

enquanto a figura da Virgem com o Menino, de quatro *braccia* de altura, continuaria ocupando o vão acima desse conjunto.

Medindo oito *braccia* de altura, o registro superior sofreu considerável redução com a eliminação da protuberante plataforma, resultando na diminuição do número de esculturas acima da primeira cornija. Dessa forma, nessa seção da sepultura o número de estátuas caiu à metade, passando de dezesseis esculturas no projeto de 1513 para apenas oito no projeto seguinte. Das seis grandes figuras sentadas do projeto precedente restaram quatro: duas ao lado do conjunto do papa e duas em nichos nas laterais. O conjunto central em torno da figura do papa ficou reduzido a três estátuas incluindo a escultura do pontífice.

Como houve substantiva redução da profundidade do monumento, o grupo de figuras em torno do papa passou a ser representado num espaço bastante pequeno. As grandes figuras sentadas, que antes seriam posicionadas nos cantos da plataforma, foram deslocadas para o interior dos nichos ao lado do grupo do papa. A separação dos nichos no registro superior seria feita através de meias colunas colossais. Nas duas laterais do registro superior, também entre meias colunas, fora prevista a presença de figuras sentadas similares àquelas da fachada. Acima delas o mestre florentino pensou em colocar uma estória em bronze.

Quando se toma as reconstruções de Springer(Fig.166), Schmarsow (Fig.167), Burger(Fig.168), Brinckmann(Fig.169), Laux(Fig.170) e Weinberger (Fig.171) da plataforma do registro superior desse projeto, notam-se pequenas alterações, sendo a de Brinckmann a que mais difere das demais. De Tolnay, Russoli e Weinberger apresentaram propostas muito parecidas em seu conjunto até mesmo em relação ao topo da sepultura. Se por um lado, Hartt contrariou o estabelecido no contrato ao conceber a presença de pilastras no registro superior do monumento ao invés de meias colunas, por outro lado parece que ele conseguiu reconstruir corretamente as laterais desse registro ao posicionar as duas figuras sentadas no interior dos nichos nessa seção da sepultura.

Além desses documentos, os estudiosos apontam outros desenhos como sendo relativos ao projeto de 1516. Wilde[121] considera o desenho existente na Casa Buonarroti como sendo um esboço da lateral do registro superior desse projeto(Fig.172). Também na Casa Buonarroti há um desenho de uma figura recostada usando a mitra papal que pode ser uma representação de Júlio II e, geralmente, é apontado como tendo sido feito para esse projeto(Fig.89).

Evelyn[122] diz que no Victoria and Albert Museum há um pequeno modelo de argila que se acredita tenha sido feito por Michelangelo para o Escravo Jovem da Academia(Fig.173). Embora Joannides[123] afirme que o

---

[121] Johannes Wilde - Michelangelo's Victory, pag. 10.

[122] Peta Evelyn - Broken and Repaired: Michelangelos' Wax Slave in the Victoria and Albert Museum, pag. 809, in "The Burlington Magazine".

[123] Paul Joannides - Two bronze statuettes and their relation to Michelangelo, pag. 49, in "The Burlington Magazine".

embrião dessa escultura se encontra num desenho de 1505(Fig.174), na École des Beaux-Arts, de Paris, há um esboço dessa obra num desenho contendo estudos de prisioneiros do Ashmolean Museum de Oxford(Fig.175). Ele foi feito provavelmente na mesma época que Michelangelo se ocupava com os estudos da fachada da Igreja de San Lorenzo; foi utilizado, posteriormente, por outros artistas, em trabalhos como a escultura de bronze de cerca de 20 centímetros de altura que se encontra no Museo Poldi-Pezzoli, feita talvez por Michelangelo ou por um artista desconhecido(Fig.176).

Contrariamente ao que esses estudiosos propuseram, Pope-Hennessy[124] chegou a conjecturar que a estátua mencionada por Cuccarello em 1508 poderia ser utilizada nesse projeto. Ele afirma que a passagem do projeto de 1513 para o seguinte, ao reduzir a profundidade do monumento e transformá-lo em uma fachada, provocou redução expressiva no número de esculturas e aboliu a disposição pictórica que era dada pelas esculturas diante do fundo arquitetônico do sepulcro. Isto fez com que as esculturas ficassem completamente integradas à arquitetura do monumento.

Enquanto extraia os mármores em Carrara, Michelangelo se manteve em contato com Domenico da Buoninsegni sobre as intenções do Cardeal Júlio de Medici acerca da decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo. Em 3 de novembro Buoninsegni lhe escreveu para dizer que a intenção do papa era de que Michelangelo deveria esculpir as figuras principais para aquela fachada enquanto as outras ficariam a cargo de artistas escolhidos pelo mestre florentino, a partir de modelos dele e sob sua direção, afirmando que, para se chegar a qualquer conclusão, tanto ele quanto Baccio d'Agnolo deveriam se dirigir a Roma.

Ao mesmo tempo, de Roma, Sellaio mantinha Michelangelo a par do humor dos herdeiros do papa Júlio II.[125] Entretanto, em 5 de dezembro de 1516, o mestre florentino registrou que, enquanto estava nas pedreiras de Carrara extraindo os mármores para o sepulcro de Júlio II, ele foi chamado a Roma pelo Papa Leão X por conta da obra em San Lorenzo, retornando a Carrara somente no início do ano seguinte.[126] Em 15 de dezembro, Sellaio escreveu para ele acusando uma carta que o mestre lhe enviara.[127]

Em 7 de fevereiro de 1517 Michelangelo fez uma declaração(Doc.36) a Bartolommeo di Giampaolo quitando a conta dos mármores recebidos para

---

[124] John Pope-Hennessy – Michelangelo: Tomb of Pope Julius II, pag. 32.

[125] Sábado, vos escrevi e, antes, vos havia enviado duas cartas do Cardeal(Aginensis), uma ao marquês e outra ao bispo(de Massa, em Carrara), pelas mãos do vosso irmão; espero que as tenhais recebido. E porque sei que não é preciso vos recordar sobre a obra, não o fiz, in Frey, Briefe, pag. 51..

[126] Recordo-vos que eu, Michelangelo de Lodovico Simoni, estando em Carrara nos meus afazeres, soube que o Papa Leão me mandou ir a Roma por conta da fachada de San Lorenzo. Sendo assim, no dia 5 de dezembro de mil quinhentos e dezesseis, parti de Carrara e fui encontrar o dito Papa e, tendo chegado a um acordo com ele, voltei a Carrara, in Milanesi, pag. 467.

[127] Recebi uma carta vossa do dia 14(de dezembro) para mim grata. Basta-me entender que vós estais bem; de resto, sei que fareis todo o trabalho. Tudo o que me escrevestes sempre transmito e faço a entender ao cardeal(Aginensis) que disso tem grande satisfação, in Frey, Briefe, pag. 53.

a Sepultura de Júlio II, segundo o contrato que ele fizera em 18 de novembro do ano anterior. Em 1° de março de 1517, Sellaio escreveu para Michelangelo para reafirmar a confiança dos representantes dos Della Rovere quanto à execução das obras da sepultura.[128] Em 5 de abril daquele ano, Sellaio voltou a escrever para Michelangelo para lhe dizer que havia rumores em Roma sobre a lentidão dos trabalhos da sepultura.[129] Apenas dois dias depois dessa carta, Michelangelo anulou o contrato estipulado em 1° de novembro de 1516 com Francesco Pelliccia sobre a compra dos mármores para a sepultura de Júlio II,[130] fazendo um contrato para a extração de mármores para a fachada de San Lorenzo.

Quando recebeu o encargo para fazer a decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo(Fig.177), Michelangelo anteviu a possibilidade da realização de seus sonhos grandiosos que foram frustrados com a interrupção do projeto original do Sepulcro de Júlio II. Em carta de 2 de maio de 1517 (Doc.37) a Domenico Buoninsegni ele fala da urgência em estipular o contrato da fachada de San Lorenzo e diz que essa obra seria *de arquitetura e de escultura o espelho de toda a Italia* demonstrando ser de grande importância para ele. Essa obra exigiria sua dedicação até a anulação do contrato em 2 de março de 1520 pelo Papa Leão X, ainda que o mestre tenha feito muito pouco nos três anos em que esteve envolvido com essa obra, desperdiçando tempo precioso em sua carreira, como ele próprio mencionou em carta de 10 de março de 1520 a Sebastiano del Piombo(Doc.38).

Em 26 de setembro de 1517, Sellaio escreveu a Michelangelo e lhe disse: *Estive com Pallavicino e o fiz entender tudo. Ele está muito contente; com anseio vos espera, que Deus vos dê saúde com a Sua misericórdia.* Alguns dias depois, Michelangelo pediu a Sellaio para ele dizer ao Cardeal Aginensis que o sepulcro de Júlio II seria terminado dentro de dois anos e este lhe relata que cumpriu sua determinação em carta de 5 de dezembro de 1517(Doc.39).

Apesar de Michelangelo não ter deixado totalmente de trabalhar no Monumento de Júlio II, no início de 1518 a correspondência trocada entre os protagonistas da construção da sepultura demonstra que o artista chegara a um beco sem saída.[131] Em 2 de janeiro daquele ano Piero Urbano

---

[128] O senhor Francesco(Pallavicino) se recomenda a vós e eu, por mim, estou certíssimo de tudo o que me dizeis, porque sei o que sabeis fazer; e por tanto, tenho confiança de que tudo deverá ocorrer de forma que ireis vos sair bem. Que a Deus agrade vós estardes são para que possais executá-la e que possamos desfrutar bons momentos por longo tempo, in Frey, Briefe, pag. 63.

[129] Esta é para vos dizer que, hoje, o senhor Francesco(Pallavicino) me disse que o cardeal ouviu que o trabalho se desenvolve muito lentamente. Pierfrancesco se encontra aqui: enviei-o ao cardeal e gostaria que me escrevêsseis como as coisas estão; escrevais o mais rápido que possais, para que lhe possa mostrar a vossa carta, in Frey, Briefe, pag. 64.

[130] Pela vontade, presença e autoridade, os citados mestres Michalangelo e o dito Francesco cassam e cancelam o supra-escrito instrumento por mim notário abaixo escrito e aqui, de comum acordo o dito mestre Michelangelo confessou ter o dito Francesco a ele restituído, dos supraditos 100 ducados, na verdade 60 ducados, ante a presente cassação, in Milanesi, pag. 653.

[131] Giulio Carlo Argan - Michelangelo Architect, pag. 72.

escreveu a Michelangelo para lhe falar de conversa que ele travou com o Cardeal Aginensis.[132] Apesar de estar envolvido com a obra desde o final de 1516, somente em 19 de janeiro de 1518, Michelangelo finalmente assinou o contrato para a decoração da fachada de San Lorenzo.

Conforme o registro feito por ele após a celebração do contrato da fachada de San Lorenzo, Michelangelo pensou em levar para Florença os mármores do Sepulcro de Júlio II já transportados de Carrara para Roma,[133] fato que ele reportaria três anos depois a Sebastiano del Piombo. Dado o teor das cartas seguintes, pode-se depreender a expectativa dos herdeiros do Papa Júlio II em relação ao andamento dos trabalhos da sepultura. Em 23 de outubro de 1518, o Cardeal Aginensis escreveu(Doc.40) ao mestre florentino externando sua confiança no artista e o desejo de ver duas figuras prometidas por ele. No mesmo dia, Sellaio escreveu ao artista (Doc.41) dizendo que o cardeal confiava nele, mas que ele devia fornecer ao menos uma nova escultura.

Em 26 de outubro de 1518, Donato Benti escreveu para Michelangelo para dizer que o Papa Leão X havia expedido um breve para que a extração dos mármores não ficasse prejudicada(Doc.42). Em 31 de outubro, Sellaio escreveu ao mestre informando-o de que estivera com o Cardeal e que o encontrou bem disposto, esperando que a figura fosse terminada no tempo prometido.[134] Nas cartas de Sellaio a Michelangelo datadas de 20 de novembro,[135] de 28 de novembro e de 2 de dezembro o teor era sempre o mesmo, isto é, lembrar a ele o compromisso de que precisava fazer algo para o Sepulcro de Júlio II.

Em 18 de dezembro de 1518, em nova carta de Sellaio a ao artista (Doc.43) informando-o de que, em visita ao cardeal, um grande mestre lhe disse que Michelangelo não estava trabalhando na sepultura e que jamais a terminaria. Três dias depois, o mestre florentino confessou(Doc.44) não se sentir bem por não ser capaz de fazer o que gostaria, ou seja, de concluir

---

[132] A todos os vossos amigos tenho feito muitas saudações de vossa parte e o Cardeal Aginensis se recomenda a vós. Como soube que estive convosco, chamou-me e assim lhe falei, dizendo que vós não queríeis cuidar de mais nada, senão em fazer essa sepultura, e sobre muitas outras coisas, que eu não vos escrevo, mas que vos direi pessoalmente. Sobre as adversidades que tivestes em Carrara, eu lhe disse tudo, in Frey, Briefe, pag. 88.

[133] E quis o dito Papa Leone que sobre o meu trabalho de Roma(Sepulcro de Júlio II), eu o transportasse a Florença para poder servir a ele. Prometeu me pagar todas as despesas de transporte para cá e reconduzir para lá, prometendo me pagar os custos de embarques e fretes que somam cerca de oitocentos ducados. Isso ele me prometeu , ainda que a escrita(contrato) não faça menção, in Frey, Briefe, pag. 89.

[134] Sábado, vos escrevi, para que sejais prudente; não me furtarei em vos dizer senão o que sempre vos disse. Estive de novo com o cardeal e o encontrei com a maior boa vontade que nunca o encontrei em relação a vós, e me deu essa carta que vos mando, de modo que não vos pareçais cansativo em lhe escrever, porque ele tem grande prazer em saber sobre vós. E eu o visito sempre que tenho novidades vossas. Atentais, sobretudo, que a figura seja terminada no tempo prometido, in Frey, Briefe.

[135] Mostrei a vossa carta ao cardeal e ele ficou muito contente; vos pediu que vos falásseis sobre o tempo prometido em que lhe prometestes mandar uma figura. Eu de novo a ele sou obrigado, por testemunho, de maneira que vos peço e vos conforto fortemente e sem pensar em mais nada, que vós vos disponhais em fazerdes , e não temais que Deus vos ajudará, in Frey, Briefe.

o Sepulcro de Júlio II. Em 23 de dezembro de 1518, Michelangelo recebeu carta de Sellaio alertando-o que o cardeal enviaria seu camareiro a Florença a fim de verificar se ele estava ocupado com a sepultura; o amigo recomendou a ele que seria importante que o enviado do cardeal o encontrasse trabalhando nas esculturas do monumento do Papa Júlio II. Por fim, o próprio Cardeal de San Pietro in Vincoli escreveu, em 29 de dezembro daquele ano, para dizer que, refeito de saúde, o mestre poderia continuar trabalhando no Sepulcro de Júlio II(Doc.45).

II.4 – Quarto Projeto do Sepulcro, de 1519.

Em carta endereçada a Michelangelo em 1° de janeiro de 1519(Doc.46), Sellaio insta Michelangelo a trabalhar na sepultura e no dia 22 daquele mesmo mês, ele diz que foi Iacopo Sansovino que havia falado mal do mestre. Em 13 de fevereiro de 1519, Sellaio deixa antever que o artista estava trabalhando no Sepulcro de Júlio II, ao fazer referência a quatro figuras que o mestre florentino estava esculpindo, talvez mencionadas por Sansovino para prejudicar os trabalhos de Michelangelo na fachada de San Lorenzo, e como essa notícia alegrou o cardeal(Doc.47). Em 1° de maio, Sellaio disse ao mestre que Pallavicino, em visita a Genova, iria passar no estúdio do artista em Florença.[136]

Na verdade a referência de que Michelangelo estava trabalhando em algumas figuras nessa época não era totalmente destituída de fundamento, pois muito mais tarde, em carta endereçada a um certo Monsenhor, o próprio artista relembrou que, em maio de 1519, Francesco Pallavicino, o camareiro do Cardeal Leonardo Grosso della Rovere, em visita a Florença, encontrou-o ocupado com as obras da sepultura. De fato, em 19 de maio daquele ano, o cardeal Aginensis escreveu a Michelangelo externando seu júbilo, pois, Pallavicino dissera a ele ter visto os mármores e as figuras esboçadas para a sepultura, no estúdio do artista, na Via Mozza, quando de sua visita a Florença(Doc.48). Na carta ao Monsenhor, o artista fala da interferência do Cardeal Medici em relação à execução de seus trabalhos na sepultura nesse momento.[137]

Em vista do relato de Pallavicino que disse ter visto algumas obras no estúdio florentino de Michelangelo, alguns estudiosos acreditam que ele tenha se referido às esculturas dos quatro escravos[138] que hoje se

---

[136] Há muito que não vos escrevo. Esta carta é para vos dizer que o cardeal se recomenda a vós e pediu que vos lembrasse a promessa; o senhor Francesco(Pallavicino), no fim deste(mês) ou mesmo antes, vai a Genova e deverá fazer o caminho via Florença: estejais sob aviso, in Frey, Briefe, pag.143.

[137] Vendo isso, isto é, que eu trabalhava na dita sepultura, Medici(Cardeal Júlio de Medici), que estava em Florença e que depois se tornou o Papa Clemente, não me deixou continuar.; assim, estive impedido de trabalhar naquela obra até que Medici se tornou Clemente (o Papa Clemente VII reinou de 1523 a 1534).

[138] Justi, Burger, Thode, Kriegbaum e Laux se baseiam na carta de Sellaio a Michelangelo, de 13 de fevereiro de 1519, para afirmar que os Escravos da Academia foram esboçados em 1519. Toesca, Bottari e Carli situam 1510 a 1532 como sendo o período em que o mestre as teria esboçado. Wilde situou esse período como sendo entre 1523 e 1525 com base no testemunho do Cardeal Giulio de Medici que disse ter

encontram na Galleria dell'Accademia, de Florença: o Atlas(Fig.178), o Gigante Barbudo(Fig.179), o Jovem Gigante(Fig.180) e o Gigante Dormindo (Fig.181) Entretanto, como o tamanho dessas esculturas é incompatível com as medidas do registro inferior do projeto de 1516 e diferem do tamanho das esculturas dos Escravos do Louvre; isto tem gerado especulações entre os estudiosos acerca da intenção de Michelangelo de efetuar algumas alterações no momumento.

Apesar da grande maioria dos estudiosos do Sepulcro de Júlio II acreditar que as esculturas dos Escravos da Academia foram feitas para aquele monumento, Balas[139], alinhando-se a Wilson, acredita que essas obras foram concebidas para ornamentar o registro inferior da fachada da Igreja de San Lorenzo(Fig.182). Dentre outros argumentos, essa estudiosa diz que, além do tamanho das estátuas não ser compatível com o projeto de 1516, três esboços de prisioneiros do desenho do Ashmolean Museum (Fig.136) foram representados diante de hermas. Em oposição à sua própria argumentação, ela faz menção à restrição dos Medici de que a fachada de San Lorenzo contivesse figuras nuas.[140]

A partir do estudo dos quatro Escravos da Academia e da escultura da Vitoria do Palazzo Vecchio(Fig.183), da qual há um esboço do torso no British Museum(Fig.184), Justi, Thode, Brinckman(Fig.185), Laux, Von Einem (Fig.186) e Weinberger(Fig.187) trabalharam com a hipótese de que o artista procurou alterar o projeto de 1516 poucos anos após a assinatura daquele contrato. Enquanto Weinberger considerou também a presença dos Escravos do Louvre nessa modificação, Laux sugeriu que o mestre florentino apresentou um projeto titânico para o qual ele esculpiu tanto os Escravos da Academia quanto a Vitoria. Há um modelo em argila na Casa Buonarroti, o chamado grupo Ercole e Caco(Fig.188), do qual há uma cópia no Victoria and Albert Museum(Fig.189), que, provavelmente, foi pensado como *pendant* da Vitoria do Palazzo Vecchio. Mas, segundo esse autor, os

---

visto essas estátuas antes de sua partida para Roma, em abril de 1523, conforme a carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo de 21 de novembro de 1531. Popp acha que Michelangelo as esculpiu entre 1527 e 1530, enquanto Tolnay acreditava que elas haviam sido feitas entre 1530 e 1534 ou entre 1534 e 1536, in Vita di Michelangelo, a Cura di Paola Barocchi. Entretanto, Wittkower assinalou que elas haviam sido feitas após a assinatura do contrato de 1532, in "The Burlington Magazine", pag. 133.

[139] Edith Balas - Michelangelo's Florentine Slaves and the San Lorenzo Façade, pag. 668, in "The Art Bulletin.

[140] Há uma carta do agente do Duque de Urbino de 1531 que, em conversa com Clemente VII, ouviu o papa dizer que, diferentemente de seu primo, o Papa Leão X, ele não pretendia fazer uso das esculturas de Michelangelo que estavam em Florença. Segundo Clemente VII, Leão X pretendeu utilizar algumas daquelas esculturas na encomenda dos Medici em Florença, vale dizer, na Capela Medici. Como Leão X morreu em 1521, isso pode ser uma forte indicação de que Michelangelo pode ter esculpido essas obras para o sepulcro do papa Della Rovere em Florença, quer no fim da segunda década do século XVI ou, no mais tardar, até a data da morte de Leão no início da década seguinte. Isso reforça a tese de que o mestre florentino pensou alterar o sepulcro alguns anos depois da assinatura do projeto de 1516. Porém, é um tanto improvável que isto tenha ocorrido tendo em vista a profunda mudança de projeto que isso acarretaria. Com efeito, pode-se pensar na hipótese de que esses Escravos podem ter sido idealizadas por Michelangelo, tanto para serem colocados no Sepulcro de Júlio II quanto na fachada de São Lorenzo.

Escravos devem ter sido esculpidos somente entre 1520 e 1524 enquanto a Vitoria teria sido esculpida em 1525 ou um pouco depois.[141]

Se Michelangelo procurou reformular o projeto de 1516 logo após sua assinatura, não restou nenhum documento sobre isso, como um contrato, um desenho ou outra evidência escrita que comprove essa suposição. Um desenho do British Museum(Fig.163) sobre o registro inferior da sepultura, apontando a presença de hermas-pilastras e contendo especificações dos blocos de mármore e da obra, teria sido feito entre 1518 e 1519 em resposta a uma carta de Sellaio a Michelangelo, segundo o projeto de 1516.[142] Argan chama atenção para o fato de que a existência de hermas-pilastras nesse desenho não se coaduna com a presença dos Escravos da Academia.

Entretanto, Argan pondera ainda que, embora contestado no terreno estilístico por muitos estudiosos, as quatro figuras prometidas para o verão de 1519 têm sido identificadas com os quatro escravos doados ao Duque Cosimo I por Leonardo Buonarroti, sobrinho de Michelangelo, após a morte do artista. Tendo sido instaladas em uma das *grotte* do Jardim Boboli, do Palazzo Pitti, essas esculturas foram levadas, no início do século XX, para a Galleria dell'Accademia, de Florença. Com base nesses dados, esse estudioso defende a tese de que Michelangelo tentou modificar o monumento apenas alguns anos após a assinatura do contrato de 1516.

Embora Panofsky[143] não concorde com essa interpretação, Wilde[144] chama atenção para o pequeno modelo de argila pertencente ao acervo da Casa Buonarroti, o chamado Ercole e Caco(Fig.188), que pode ter sido concebido por Michelangelo para uma escultura do sepulcro do Papa Júlio II.[145] Como a Vitoria do Palazzo Vecchio apresenta grande semelhança estilística com esse modelo, acredita-se que o mesmo foi idealizado para a realização de uma escultura que deveria ocupar o mesmo conjunto arquitetônico daquela. Para ele, a Vitoria deveria figurar no nicho à direita do monumento, enquanto a escultura de Ercole e Caco devia ser colocada no nicho oposto. Ele aponta ainda um modelo de cera existente na Casa Buonarroti(Fig.190) como tendo sido feito para a elaboração de um dos Escravos da Academia, o chamado Escravo Barbudo.

---

[141] Maria Forcellino - Bibliografia ragionata essenziale sulla Tomba di Giulio II, pag. 11.
[142] Lucilla Bardeschi e Paola Barocchi - I Ricordi di Michelangelo, pag. 59.
[143] Erwin Panofsky - O Modelo de Gesso da Casa Buonarroti, pag. 202, in "Estudos de Iconologia"
[144] Johannes Wilde - Due Modelli di Michelangelo Ricomposti, pag. 670, in "Dedalo".
[145] Paul Joannides concorda com Wilde ao afirmar que "apenas uma das vitórias foi executada para o Sepulcro de Júlio II durante a terceira década do século XVI e ela se encontra no Palazzo Vecchio em Florença, mas, há um modelo de uma segunda vitória, em argila, na Casa Buonarroti ...o modelo é frequentemente identificado como um Ercole e Caco, mas o grupo não é compatível com uma obra isolada com vista de 360 graus e Wilde estava completamente correto ao insistir que ele foi preparado para acompanhar uma Vitoria na parte frontal do Sepulcro de Júlio II. A figura esculpida destinava-se ao nicho direito do monumento, e a obra não executada, para o lado esquerdo, como a simetria reversa deixa claro", in Two Drawings related to Michelangelo's Hercules and Antaeus, pag. 110.

Popp [146] aponta a presença de um modelo em terracota(Fig.191) do British Museum, de autoria desconhecida, como sendo o modelo de Michelangelo para um torso da escultura do Escravo Barbudo da Galleria dell'Accademia. Ele destaca as marcas nesse modelo como sendo o mesmo tipo de estrias cruzadas que o mestre florentino empregava nos seus desenhos e em suas figuras inacabadas. Para reforçar sua argumentação, e ligada a essa obra, Popp aponta uma cópia de um desenho de Michelangelo de 1505 do Museu do Louvre, feito por um discípulo do mestre, que representou a figura em uma pose menos curvada. Segundo Popp, o Escravo Barbudo e o Jovem Escravo seriam figuras que ocupariam a posição central no sepulcro.

Wilde [147] acredita que Michelangelo concebeu as esculturas de dois Escravos da Academia, os chamados Escravo Barbudo e o Jovem Escravo, a partir de desenhos feitos previamente para esse fim, mas no momento da execução das esculturas ele não seguiu os desenhos. Segundo Wilde, o desenho do Museu do Louvre, intitulado Estudo para um Escravo(Fig.192), trata-se de um estudo preparatório do Escravo Barbudo, assim como, o Estudo de um Escravo, da École des Beaux Arts, representa um estudo preparatório do Escravo Jovem da Academia. Esse estudioso aponta a venda em 1544 de um bloco contendo uma figura inacabada que, embora não tenha qualquer confirmação disso, poderia ser o esboço de uma vitória (Doc.49). [148]

Von Einem [149] afirma que Michelangelo concebeu os Escravos da Academia, após o terceiro projeto da sepultura, para substituir as hermas pilastras e sustentar a cornija acima deles. Para reforçar essa suposição, além da carta com o testemunho de Pallaviccino, que disse ter visto figuras esboçadas no estúdio do artista, ele menciona a declaração do Cardeal Júlio de Medici a Sebastiano del Piombo oito anos mais tarde, de que teria visto, na primavera de 1523, estátuas que pareciam ter sido trabalhadas para o sepulcro do Papa Júlio II. Para esse estudioso, o artista só voltou a trabalhar nessas esculturas após o Saque de Roma, em 1527, quando o poder dos Medici declinou temporariamente.

Pope-Hennessy [150] curiosamente faz uma afirmação que não encontra correspondência nem nos documentos, nem nas cartas, nem nas análises dos estudiosos do Sepulcro de Júlio II. Ele diz que por ocasião da revisão dos contratos ocorridos durante a vigência dos trabalhos da Capela Medici, a escultura da Virgem com o Menino, elaborada para aquela capela em 1519, poderia ser permutada por obra originalmente esculpida para o Sepulcro de Júlio II. Segundo ele, o olhar da Virgem não recairia sobre um ponto arbitrário qualquer, mas sobre o corpo inerte do papa. Ao fazer a

---

[146] Anny E. Popp – Two Torsi by Michelangelo, pag. 202, in "The Burlington Magazine".
[147] Johannes Wilde - Michelangelo's Victory, pag. 10.
[148] Ibid. pag.12.
[149] Herbert von Einem – Michelangelo, pag. 125.
[150] John Pope-Hennessy – Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, pag. 25.

resenha do livro de Pope-Hennessy, Lavin [151] discordou dessa suposição dizendo que, embora engenhosa, essa teoria é inadmissível quando cotejada com os desenhos da Capela Medici que mostram o olhar da estátua da Virgem direcionado para o lado e levemente para o chão, mais ou menos como foi efetivamente executada

Devido à falta de recursos financeiros, em 12 de março de 1520, o Papa Leão X anulou o contrato da fachada da Igreja de San Lorenzo. Em 31 de março, Sellaio voltou a solicitar notícias sobre o andamento dos trabalhos da sepultura: *Gostaria que me escrevesse para dizer em que termos estais, para poder mostrar a Pallavicino*. Contudo, em setembro daquele ano, morreu o Cardeal Aginensis, um dos principais atores da questão do Sepulcro de Júlio II e, de 1520 a 1522, essa obra foi mencionada apenas indiretamente na correspondência trocada com Michelangelo, por Giovanni da Reggio [152] em 26 de outubro de 1520, por Sebastiano del Piombo no dia 27 daquele mês(Doc.50) e por Leonardo Sellaio, em 22 de março de 1521(Doc.51).

Entretanto, se o Papa Leão X desistiu de decorar a fachada da igreja da família Medici em Florença, ele não desistira de continuar contando com a colaboração de Michelangelo. Ele e seu primo, o Cardeal Júlio de Medici, tinham em mente construir uma capela na Igreja de San Lorenzo para abrigar as sepulturas dos Medici. Essa obra foi iniciada em 25 de março de 1521. Porém, a morte de Leão X em 6 de dezembro daquele ano e o insucesso do Cardeal Júlio de Medici em ser seu sucessor no trono papal, provocaram sua interrupção, obrigando o Cardeal Medici a adiar por algum tempo a implementação dessa obra.

Em janeiro de 1522, Adrian von Utrecht, um holandês puritano bastante austero e pouco afeito à arte e às coisas da vida italiana, foi nomeado ao trono papal como Adriano VI. Isto favoreceu Francesco Maria della Rovere que, retomando o poder em Urbino, receberia a investidura de seu ducado do papa no ano seguinte. O fortalecimento dos Della Rovere significava maior pressão para a continuidade dos trabalhos do Sepulcro de Júlio II. Como Adriano VI não solicitou nenhum trabalho a Michelangelo e, tendo em vista o desinteresse pela construção das sepulturas dos Medici, o artista se sentiu um pouco mais livre para voltar a trabalhar no Sepulcro de Júlio II.

Entretanto, à medida que o tempo foi avançando sem que os trabalhos da sepultura se desenvolvessem a contento, o prazo para o término do Sepulcro de Júlio II, remarcado no último contrato para maio de 1522, acabou expirando sem que a obra estivesse concluída. Em vista disso, a família Della Rovere ameaçou processar Michelangelo sob a

---

[151] Irving Lavin - Book Reviews, pag. 382, in "The Art Bulletin".

[152] A Santidade do Papa está tão alegre com vossa vinda que vós não poderíeis acreditar, e todos quantos os amigos e todos os admiradores de vossa habilidade. Eu pedi ao amigo Bastiano, porque não queireis ficar por nada, que não venhais a Roma, porque vós tendes a lícita desculpa de vir a Roma para ver os vossos afazeres dessa sepultura... Mas não considereis que o papa vos mande um breve, porque não quer dar a dizer às pessoas, in Frey, Briefe, pag. 160.

alegação de que ele havia sido pago para construir o sepulcro de Júlio II, e não trabalhara naquela obra. Fazendo ouvido aos reclamos dos Della Rovere, em setembro daquele ano, através de um *moto proprio*, o Papa Adriano VI ordenou que o artista cumprisse suas obrigações em relação ao Sepulcro dos Della Rovere. Em 18 de novembro de 1522, Iacopo Salviatti escreveu ao artista para lhe informar sobre os entendimentos mantidos por ele com Ieronimo de Urbino sobre o Sepulcro de Júlio II (Doc.52).

Em abril de 1523, o mestre florentino escreveu a Giovanni Fattucci afirmando ter sido denunciado ao papa por ter recebido e não ter cumprido seus compromissos relativos à sepultura(Doc.53). Como o Cardeal Júlio de Medici não desistira de contar com o concurso de Michelangelo na construção dos túmulos de sua família, na Sacristia Nova da Igreja de San Lorenzo, o artista mencionou nessa carta que esperava que o cardeal intercedesse junto à corte papal e o liberasse dos compromissos relativos ao Sepulcro de Júlio II. Enquanto isso não ocorria, ele continuava trabalhando para os Della Rovere sem, contudo, deixar totalmente de trabalhar para os Medici.

A liberação de Michelangelo para trabalhar nos sepulcros de Giuliano Medici(Fig.193) e de seu primo Lorenzo Medici(Fig.194) veio somente no final de 1523 quando Júlio de Medici, recebendo a denominação de Clemente VII, foi aclamado papa em 19 de novembro daquele ano. A partir de então os trabalhos nas sepulturas da família Medici teriam prioridade nas preocupações do artista. Demonstrando que queria contar com o concurso exclusivo de Michelangelo nas obras de sua família, o papa, em tom de desabafo, disse: *eu quero que ele (Michelangelo) pense nas minhas coisas*. Em outra oportunidade, deixando claro que não queria que o mestre trabalhasse no Sepulcro de Júlio II, ele recomendou ao artista *fazer outros trabalharem nela*.

Entretanto, mesmo tendo um aliado do porte do Papa Clemente VII, Michelangelo não se viu livre da ameaça de processo que os Della Rovere insistiam em mover contra ele. Em dezembro de 1523, os herdeiros de Júlio II voltaram a reclamar do artista, declarando o que já haviam declarado anteriormente, que ele havia recebido a maior parte dos pagamentos da sepultura e não a construiu. Ao representar os interesses de Michelangelo em Roma, Giovanni Fattucci negou essas acusações e pediu para o artista lhe enviar um relatório de todos os trabalhos que já havia feito e de todo o dinheiro que ele recebera (Doc.54). Michelangelo admitiu ter recebido apenas 3000 mil ducados durante o pontificado de Júlio II, mas tais dados não satisfizeram Fattucci que solicitou notícias posteriores a 1516.[153]

No início de 1524 continuaram as negociações entre Fattucci e Cardeal Santiquattro sobre o Sepulcro de Júlio II em que as negociações

---

[153] ...Iacopo(Salviati) gostaria de saber o que recebestes do papa por conta do Sepulcro de Júlio, isto é, de Bernardo Bini ou de outras pessoas, do dia 3 de julho de 1516 até agora; ele também gostaria de saber quantos mármores vos tomou o senhor Agostino Ghigi e quanto valiam, para fazê-los pagar de qualquer forma, in Frey, Briefe, pag. 201.

estagnaram, como se pode ver em carta de Fattucci a Michelangelo de 18 de janeiro em que aquele diz: *E também das coisas de Júlio não se começou, porque o senhor Iacopo(Salviati) tem estado muito ocupado, porém acredito que em nome de Deus começaremos amanhã ou depois.* Essa situação perdurou até março quando o Cardeal Santiquattro concordou com Fattucci, mediante a intervenção do papa, que o mestre houvesse recebido 8500 ducados e devesse receber 8000 ducados, permanecendo com ele a casa romana da via Macello dei Corvi.

Em 10 de março, Fattucci(Doc.55) escreveu a Michelangelo dizendo que ele esteve com o cardeal e este lhe mostrou um documento em que o próprio artista reconheceu ter recebido 8500 ducados pelos trabalhos da sepultura; 1500 durante o pontificado de Júlio II e 7000 após a sua morte. Nessa carta, Fattucci diz que além da casa da Via Macello dei Corvi, em Roma, que o cardeal queria dar a Michelangelo, o artista tinha ainda o direito de receber 8000 ducados do Duque de Urbino e de Bartolommeo della Rovere, irmão do Cardeal Aginensis. Em 19 de março Fattucci voltou a escrever a Michelangelo dizendo que o papa intercedeu junto ao Cardeal Santiquattro para que o artista trabalhasse nas obras dos Medici em Florença(Doc.56).

Em 22 de março de 1524, Fattucci tornou a escrever(Doc.57) a Michelangelo para esclarecer um mal entendido e para informá-lo de que, caso a importância de 8000 ducados não fosse depositada em nome do artista, o sepulcro do Papa Júlio II não seria terminado. Nessa carta, ele diz que o Cardeal Santiquattro concordou com a possibilidade de que, se Michelangelo desejasse, Sansovino ou outros artistas poderiam terminar a obra com esculturas já feitas por ele, desde que, a Virgem com o Menino fosse de sua total autoria. Nesse caso, as esculturas já executadas por Michelangelo para a referida sepultura seriam avaliadas em 9500 ducados. No dia 24 daquele mês, Sellaio também escreveu a Michelangelo para reforçar a posição de Fattucci(Doc.58).

Em 25 de março de 1524, em nova carta de Fattucci a Michelangelo, ele é alertado a não tomar qualquer decisão precipitada, como a devolução da casa na Via Macello dei Corvi, em Roma, onde ele instalou seu estúdio (Doc.59). É curioso que durante essas tratativas não foi levada em conta a declaração do próprio artista de que ele já havia recebido 3000 ducados de Júlio II. Enquanto essas negociações tinham lugar, o Papa Clemente VII continuava solicitando a Michelangelo os desenhos para a construção da Biblioteca Laurenziana, como atesta a correspondência de 3 de abril daquele ano enviada por Fattucci ao artista(Doc.60). Porém, essa obra seria iniciada somente no outono de 1524(Fig.195).

Em 31 de outubro de 1524, Fattucci escreveu ao artista informando-o de que Buoninsegni maldosamente dizia que o mestre havia recebido 2000 ducados do Papa Júlio II, dinheiro este que não constava de qualquer escrita.[154] Em 16 de dezembro, Fattucci fala de uma procuração e menciona

---

[154] Domenico(Buoninsegni), quando partiu daqui, queria trabalhar aí e dar o dinheiro para pagar a biblioteca e outras coisas, mas não conseguiu. Avisai-me como fazer. Saibais que ele(Buoninsegni) tem

o contrato que Michelangelo firmou com o cardeal Aginensis.[155] No dia 23 daquele mês, Sellaio escreveu ao artista para lhe dizer que as coisas deveriam se arranjar bem.[156] Michelangelo voltou a escrever a Fattuci em 24 de dezembro para dizer que não acreditava que as coisas iriam ter desfecho favorável caso ele não estivesse pessoalmente em Roma(Doc.61).

II.5 – Quinto Projeto do Sepulcro, de 1526.

No início de janeiro de 1525, Fattucci respondeu a carta de Michelangelo do dia 24 de dezembro do ano anterior, informando-o de que as coisas estavam sendo bem encaminhadas nas negocições com os herdeiros de Júlio II, pois, estes estavam de acordo que Michelangelo terminasse a obra da forma *como lhe parecesse*(Doc.62). Para dar sequência a essas negociações Fattucci solicitou uma procuração ao artista para representá-lo. Em correspondência de Fattucci ao mestre, de 28 de janeiro daquele ano, ele disse que estava estudando uma solução melhor para o artista.[157]

Em abril, os herdeiros de Júlio II ameaçaram abrir um processo e, em vista disso, Sellaio informou a Michelangelo, em 8 de abril, que seria preciso constituir um procurador para defendê-lo na causa da sepultura (Doc.63). Fattucci, uma vez mais, em 12 de abril, insistiu que ele precisava da procuração do artista.[158] Em carta(Doc.64) de Michelangelo endereçada a Giovanni Spina, em 19 de abril daquele ano, ele recusou fornecer essa procuração, pois, não desejava que houvesse litígio com os Della Rovere, acreditando já ter perdido aquela causa. Nessa carta, o artista já se mostrava pronto a restituir o que havia recebido dos Della Rovere através

---

dito que vós haveis recebido 2000 ducados do Papa Júlio e diz que isso não foi registrado, de modo que vejais se ele vos quer bem em ir divulgando essas mentiras, in Frey, Briefe, pag. 238.

[155] Recebi a vossa última carta, a qual não me deu pouco aborrecimento; acredito que vós não deverieis acreditar, nem em estar com Santiquattro, nem ainda de ficar em Roma. Padeço-me somente, se minha mãe o saberá; e tendo sabido, peço-vos que digais ao papa que o mais tardar estarei aí dentro de um mês ou pouco mais... Preciso que encontreis o senhor Albizo e o façais dar a procuração que ele fez para Santiquattro, quando a boa memória de Aginensis o obrigou, como disse no vosso contrato. Peço-vos que a mandeis o quanto mais rápido melhor, porque me parece mil anos para estar aí, in Frey, Briefe, pag. 240.

[156]Tenho conversado com o senhor Iacopo sobre o vosso negócio; saibais que tem tomado bom caminho, porque queremos que se arranje com razão e que nasça sentença. Se não fosse sobre os afazeres que tem sido grandes demais, tudo seria arranjado e não temais porque, se fosse diferente, disso vos escreverieis. Não tendo mandado as escritas, o padre(Fattucci) mandou pedir que as mandeis; e, como vos digo não temais que se arranjará de todo modo e da forma que a casa ficará par a vós. Por isso , o padre não pode partir até que não estiver acertado, mas não perderá tempo. Quando vos ocorrer algum sinistro, não tenhais medo de escrever, que de todo modo fará quebrar os nossos inimigos, in Frey, Briefe.

[157] Creio, se Deus quiser, voltar logo porque chegou a resposta do Duque de Urbino e do senhor Bartolomeo della Rovere; e cuidamos de ver qual seja o melhor caminho a tomar; e isto é quanto ao meu caso, in Frey, Briefe, pag. 246.

[158] Não recebi mais vossas cartas; não sei a causa, talvez estejais zangado comigo. Peço-vos que queirais me escrever dois versos alguma vez... Também vos peço que me mandeis uma procuração para que eu possa retirar as mãos da obra do Papa Júlio, porque não posso fazer nada sem essa procuração, in Frey Briefe, pag. 249.

da venda dos mármores que ele tinha produzido para a sepultura e, querendo se ver livre daquela obrigação, abria a possibilidade que outros artistas concluíssem a obra.

Em Roma, os amigos de Michelangelo não se conformavam com o andamento das negociações e intercederam vigorosamente para que os resultados das tratativas, ainda que pudessem resultar numa sepultura menos admirável, fossem ao menos uma saída mais justa para o artista. Eles pretendiam libertá-lo do assédio dos herdeiros do Papa Júlio II, permitindo, assim, que ele pudesse se dedicar exclusivamente às obras dos Medici em Florença. Dessa forma, em 22 de abril, Sellaio escreveu a Michelangelo tranquilizando-o ao dizer que as tratativas chegariam a bom termo.[159]

Por conta disso, em 25 de abril de 1525, Michelangelo escreveu a Giovanni Spina indagando-o se o Papa Clemente VII aceitaria por fim àquela controvérsia, caso o artista restituisse o que havia recebido. Essa solução, entretanto, não agradou os três amigos romanos de Michelangelo: Giovan Francesco Fattucci, Leonardo Sellaio e Jacopo Salviati. Este último procurou aconselhá-lo em 23 de junho daquele ano(Doc.65), e Michelangelo acabou cedendo aos apelos de seus amigos, elegendo o padre Fattucci seu procurador em Roma, em 14 de junho daquele ano, para resolver as questões relativas ao Sepulcro de Júlio II com os Della Rovere.

A procuração foi restituída ao delegante para que ele providenciasse uma outra com certas correções como deixa entender a carta de Fattucci a Michelangelo, de 13 de julho de 1525.[160] No dia 17 daquele mês, Salviati voltou a incentivar Michelangelo ao trabalho e a manter-se calmo.[161] Fattucci escreveu em 26 de agosto a Michelangelo para lhe dizer que, ou os herdeiros depositavam os 8000 ducados ou o túmulo não seria finalizado, alertando-o sobre a declaração do procurador do Duque de Urbino de que ninguém estava disposto a gastar nem um vintém a mais naquela obra(Doc.66).

---

[159] Esperava com esta carta a procuração e em troca me dizeis estar descontente, o que, como vos disse, tendes errado, e saibais, certamente o vosso negócio terá boníssimo fim, e saibais, ainda não vos disse algo que não fosse cumprido. Escreveis a Pierfrancesco: a ele vos deixais aconselhar, porque vos estima. E vivais alegre e saibais que o mestre vos quer bem, e, se soubesse de outra forma, diria a vós, in Frey, Briefe, pag. 252.

[160] Recebi uma carta vossa com a procuração, uma carta endereçada a Nosso Senhor e outra ao senhor Iacopo(Salviati). Creio que tenhais há alguns dias recebido resposta pelas mãos do senhor Pietro Polo por parte de Nosso Senhor e também do senhor Iacopo, para que fizesse de forma que Savestro vos respondesse. Por esta carta vos reenvio a procuração, para que vós ma devolvais na forma válida, subscrita e com o desenho do dito notário, in Frey, Briefe, pag. 251.

[161] Não precisas pensar sobre as tuas coisas daqui porque aqui estão os que te querem bem e não pensas senão em dar fim a elas e de trabalhar nelas como tu desejas; se faz toda a diligência possível e espero que logo tenha algum bom resultado. Porém, as deixas ao cuidado de quem faz e não te dês a outra briga senão de trabalhar, segundo a confiança que se deposita em ti; e deixas dizer quem quer, que todas as outras coisas tuas vão bem quando tu trabalhas, que consiste na importância de tudo na honra e no proveito, in Frey, Briefe, pag. 255.

Como a situação daquelas tratativas permanecia a mesma, Fattucci pediu para Michelangelo externar seu ponto de vista sobre esse arranjo. Ele respondeu, em 4 de setembro de 1525, declarando que preferia devolver o dinheiro a finalizar a obra, porque a construção das tumbas dos Medici estava tomando a maior parte de seu tempo e ele já se sentia velho para retomar os trabalhos do Sepulcro de Júlio II(Doc.67). Em 14 de outubro, Fattucci escreveu a Michelangelo para lhe dizer que o papa poderia desobrigá-lo de terminar a sepultura dando a fazer a outros algumas esculturas da sepultura. [162] Contudo, Michelangelo pretendia ao menos fazer as esculturas do Papa Júlio II e da Nossa Senhora com o Menino. No dia 24 daquele mês, Michelangelo escreveu a Fattucci dizendo que, por ser a solução mais rápida para concluir o Sepulcro do Papa Júlio II, agradar-lhe-ia fazer um túmulo parietal igual aos dos dois Papas Pio(Doc.68).

Em vista disso, começou a tomar corpo a idéia de reduzir a sepultura do Papa Júlio II a um pequeno túmulo parietal como os dos Papas Pio II (Fig.196) e Pio III(Fig.197) construídos originalmente na Basílica de São Pedro e removidos, posteriormente, para a Igreja Sant'Andrea della Valle, em Roma. Von Einem[163] diz não saber quem sugeriu que o monumento do Papa Júlio II deveria ser convertido em uma sepultura em forma de retângulo como os túmulos de Pio II e de Pio III, contudo, deve-se atentar que o próprio artista declarou que uma construção parietal menor poderia ser feita pouco a pouco naquela basílica, enquanto ele se dedicaria a outras obras.

Em 30 de outubro de 1525, Fattucci escreveu a Michelangelo lhe pedindo para enviar o mais rápido possível o novo desenho da sepultura, porque ele queria mostrá-lo a Bartolommeo della Rovere e mandá-lo ao Duque de Urbino. Caso fosse do agrado deles, o contrato de 1516 seria anulado e outro contrato o substituiria(Doc.69). No pós-escrito dessa carta, percebe-se o quanto Michelangelo estava sendo pressionado pelo Papa Clemente VII para continuar trabalhando na Capela Medici. Em 10 de novembro daquele ano, Fattucci solicitou a Michelangelo dois desenhos da sepultura, um para o Duque de Urbino e o outro para Bartolommeo della Rovere, com o objetivo de obter deles uma resposta rápida e saber se eles concordariam ou não com o proposto por ele(Doc.70).

Em 29 de novembro de 1525, uma nova carta de Fattucci a Michelangelo comunicava que seriam enviados a ele os desenhos dos túmulos parietais dos Papas Pio e Paulo II que serviriam de base para a elaboração do novo projeto do Sepulcro de Júlio II. O Papa Clemente VII

---

[162] Depois lhe disse(ao papa) do acordo no modo que vos escrevi. Ele respondeu que vós a deveríeis fazer: não antes que ele queira que vós trabalheis para eles, mas para contentá-los em fazer trabalhar a quem vos pareceria; e estejais certo de que vós não vos tendes de colocar outro quanto fazê-lo trabalhar, e aí vos será pago o dinheiro, e talvez quem o pagará será Nosso Senhor. Portanto, estejais contente em vos resolver de todo modo, porque é a vossa necessidade, e se alegra Nosso Senhor. Nem colocaríeis um vintém do vosso, só basta que ele diga que vós vos cuideis e a vejais alguma vez, e se não quiseres fazer nem o Papa(a estátua de Júlio II) e nem a Nossa Senhora será confiada a vós, in Frey, Briefe, pag. 261.

[163] Herbert von Einem – Michelangelo, pag. 120.

riu ao tomar conhecimento das tratativas para transformar o túmulo de Júlio II em algo parecido com o túmulo daqueles papas, afirmando que eles foram construídos por apenas 800 ducados e não 8500 ducados. No entanto, Fattucci lhe respondeu que Michelangelo pretendia fazer uma construção muito mais bela para o Papa Júlio II(Doc.71). Em 8 de dezembro de 1525 Fattucci escreveu a Michelangelo para lhe dizer: *os desenhos os mandarei a vós por essa outra. Não os mandei a vós antes porque não encontrei quem o fizesse para mim.* Nessa carta Fattucci diz que Michelangelo poderia fazer uma sepultura como a de Pio ou de Paulo II, faltando acertar o tempo de realização do trabalho(Doc.72).

Em 3 de março de 1526, Sellaio escreveu a Michelangelo dizendo que, a partir de uma conversa com o representante do Duque de Urbino, em Roma, este lhe comunicou que o duque estava disposto de todos os modos a que o artista lhe devolvesse o dinheiro ou, de uma vez por todas, executasse de fato a sepultura como melhor lhe parecesse e no tempo que lhe agradasse(Doc.73). Em 10 de março, Sellaio disse ao artista que havia falado com o papa e este disse que queria ver a questão da sepultura resolvida.[164] Em 12 de setembro, Fattucci(Doc.74) voltou a pedir o desenho da sepultura para Michelangelo e escreveu novamente ao artista, em 16 de outubro, para demonstrar sua satisfação em ter finalmente recebido o desenho do monumento(Doc.75).

Embora não se conheça esse projeto, sabe-se por intermédio do próprio artista que o novo desenho do Sepulcro de Júlio II, que chegou em Roma em 16 de outubro de 1526, não foi bem recebido pelos herdeiros do papa, causando-lhes grande desagrado. Em vista disso, não chegou a ser redigido um novo contrato para a construção da sepultura e o projeto foi sumariamente descartado. Michelangelo escreveu a Fattucci, em 1° de novembro daquele ano, dando razão aos herdeiros e declarando que preferia deixar a obrigação do Sepulcro de Júlio II a continuar vivendo (Doc.76). As cartas de Fattucci a Michelangelo(Doc.77) de 23 de novembro e a Giovanni Spina[165] em 8 de dezembro e, ainda, a de 21 de dezembro[166] a Michelangelo dão conta que as partes não chegaram a um acordo.

Relacionado a esses eventos, há uma folha no British Museum (Fig.198), em Londres, contendo vários esboços feitos por Michelangelo para os túmulos dos Medici e um esboço do Túmulo do Papa Paulo II (Fig.199) que serviu de referência para a elaboração da proposta de reformulação do Sepulcro de Júlio II. A esse respeito, há também um desenho no acervo do Archivio Buonarroti, em Florença, datado de 1525,

---

[164] Falei com o papa sobre a Sepultura de Júlio. Ele me disse: "Quero de todo modo que se resolva essa questão". E o amigo me diz que o homem(agente) do duque lhe disse o modo que, segundo ele, nos seria favorável, me basta o ânimo de que a resolveremos sem gastar nada. Vós não pensais.

[165] Sobre os negócios de Michelangelo, eles estão na mesma. A causa é esse trabalho, por menos tenho de estar com Santiquattro, mas acredito tirar logo as mãos, se Deus quiser, in Frey, Briefe, pag 291.

[166] O senhor Ieronimo da Urbino de novo veio falar com o senhor Iacopo e lhe prometeu fazer tudo o que tiver de fazer para que fiqueis com o espírito em paz. Ele não está ainda bem recuperado e eu não o deixo ter descanso e sempre o pressiono, in Frey, Briefe, pag. 291.

que contém um esboço para a sepultura do Papa Júlio II com a mesma tipologia de túmulo proposto no desenho de Londres(Fig.200).

Com base nesses desenhos, De Tolnay disse que, em 1526, o artista sugeriu uma espécie de síntese dos antigos arcos de triunfo com a arquitetura de um túmulo parietal à maneira do Túmulo do Papa Paulo II, para a proposta de reformulação do Sepulcro de Júlio II. No projeto, ele teria abolido a distinção entre os dois registros, transformando o túmulo numa fachada para acolher a escultura do papa sentado e não mais reclinado como no projeto de 1516. Para chegar a esse resultado, o artista pode ter se inspirado nas experiências dos túmulos da Capela Medici, particularmente, nas figuras sentadas de Juliano e de Lorenzo, obras com as quais o mestre florentino estava envolvido naquela época.

Contudo, não deixa de ser estranho que Michelangelo tenha feito essa proposta, pois, caso os herdeiros de Júlio II a aceitassem, além de abandonar a concepção do projeto de 1516, ele teria de se desfazer das esculturas e dos mármores que haviam sido trabalhados para os projetos de 1505 e de 1513. Talvez por isso mesmo ele próprio ficou insatisfeito com essa proposta, visto que, no projeto seguinte, ele voltaria a adotar a estrutura arquitetônica do projeto de 1516. Entretanto, o modelo de um monumento parietal, com profundidade mínima, foi a única característica do projeto abortado de 1526 que permaneceria nos dois projetos seguintes.

Logo a seguir, os eventos políticos que envolveram a vida italiana e provocaram a queda de Clemente VII e de sua família em Florença repercutiriam diretamente na atividade de Michelangelo. Segundo De Tolnay,[167] em meados de 1526, a hostilidade entre o Papa Clemente VII e o Imperador Carlos V tornou-se aguda. Em julho, o papa mandou informar Michelangelo de que os gastos da Biblioteca Laurenziana deveriam ser reduzidos e em função disso, em novembro daquele ano, vários entalhadores foram dispensados. Apesar disso, as obras da Capela Medici não sofreram alteração de seu curso.

Em setembro de 1526, a serviço do imperador os Colonna atacaram o palácio papal em Roma sem entretanto tomar o papa como prisioneiro. Com efeito, a edificação de fortificações em Roma contra as tropas imperiais teve início em janeiro de 1527. Apesar disso, em 6 de maio ocorreu o cerco de Roma pelas tropas do imperador e, no dia seguinte, a cidade começou a ser violentamente saqueada. Enquanto isso ocorria em Roma, uma revolta contra os Medici foi sufocada em abril daquele ano, em Florença, contudo, após o saque de Roma, os líderes da Família Medici deixaram a cidade. Em 21 de maio o regime republicano foi novamente instalado. Antes mesmo disso, Michelangelo já havia deixado a execução dos trabalhos na Capela Medici.

A prisão de Clemente VII no Castel di Sto Angelo e seu refúgio em Orvieto, após a invasão da cidade e a expulsão dos Medici de Florença, permitiram aos florentinos reivindicar uma nova constituição republicana,

---

[167] Charles de Tolnay - The Medici Chapel, pag. 9.

o restabelecimento do Grande Conselho, a formação de uma milícia e a realização de eleições para o mandato do *Gonfaloniere* anti-Medici Niccolò Capponi. Com o declínio dos Medici, Michelangelo voltou novamente sua atenção para o túmulo do Papa Júlio II, mas sua atividade política acabaria inviabilizando um trabalho duradouro nessa obra.

Em 2 de julho de 1528 seu irmão Buonarroto morreu em seus braços vitimado pela peste, em Florença. No dia 22 do mês seguinte a Signoria de Florença resolveu dar um bloco de mármore da Opera de Santa Maria del Fiori para ser esculpido por Michelangelo e ele pensou fazer um Sansão com um ou mais filisteus, não chegando, entretanto, a executar esse trabalho. Tendo-se colocado ostensivamente contra a volta dos Medici ao poder, em abril de 1929 ele foi indicado *generale governatore delle fortificazioni cittadine*, vale dizer, o responsável geral pelos trabalhos de fortificação de Florença, ocasião em que ele fez vários desenhos de muralhas(Fig.201). Entretanto, um acerto entre o Papa Clemente VII e o Imperador Carlos V permitiu que as forças pró-Medici sitiassem a cidade entre outubro de 1929 e agosto do ano seguinte, sufocando a rebelião e culminando com a derrota dos republicanos florentinos e a volta dos Medici ao poder.

Depois da queda de Arezzo sob as tropas imperiais e devido às suspeitas de traição em Florença, em 21 de setembro de 1529, antes, portanto, do início do cerco à cidade, Michelangelo fugiu para Veneza onde esperava dirigir-se para a França(Doc.78) como ele disse em carta a Battista della Palla. Com isso, no dia 30 daquele mês, o artista foi declarado rebelde pela Balìa [168] da República Florentina. Passados dois meses, ele retornou a Florença, via Ferrara onde foi bem acolhido pelo Duque Alfonso, recebendo um salvo-conduto do orador florentino Galeotto Giugni para ingressar em Florença. Ao chegar nessa cidade, Michelangelo se reintegrou nas obras de defesa da cidade até sua capitulação final em agosto do ano seguinte não sem antes ter de pagar pesada multa por sua fuga.

Durante o período de conturbação política, Michelangelo executou dois novos trabalhos, sendo o primeiro deles uma escultura do deus Apolo (Fig.202) que ele foi obrigado a fazer para Baccio Valori, obra inacabada que se encontra no Museo del Bargello, em Florença. A segunda obra feita por ele nesse período foi uma pintura de Leda e o Cisne da qual há uma gravura de Cornelis Bos a partir de desenho de Michelangelo(Fig.203) e de um desenho da cabeça de Leda(Fig.204) feita pelo mestre florentino. Ele iniciou essa pintura depois que retornou de Veneza para presentear o Duque Alfonso de Ferrara como forma de gratidão à sua acolhida naquela cidade. Depois de uma áspera conversa entre o artista e o enviado do duque, o quadro acabou sendo doado a Antonio Mini, discípulo de Michelangelo, que o vendeu para o Rei Francisco I da França.

---

[168] Balìa - Comissão de Emergência formada pelo Parlamento da República , em Florença, com plenos poderes em épocas de crise.

Wilde [169] faz uma reconstrução hipotética de como deveria ser o Sepulcro de Júlio II em torno de 1530 com as esculturas de Moisés, os Escravos da Academia e a inclusão de mais uma escultura de vitória como *pendant* da Vitoria do Palazzo Vecchio(Fig.205). A partir de agosto daquele ano, com a volta dos Medici ao poder em Florença, Michelangelo passou a correr sério risco de vida, pois o Duque Alessandro Medici queria se vingar porque ele ficara em campo contrário ao dos Medici naqueles episódios. Porém, o Papa Clemente VII o perdoou para que ele pudesse continuar as obras na Capela Medici. Com efeito, no outono de 1530, Michelangelo voltou a trabalhar para Clemente VII, em Florença, naquela capela.

Entretanto, como o Duque de Urbino também saiu fortalecido daqueles acontecimentos políticos, isto fez com que aumentassem as pressões sobre o artista para a retomada dos trabalhos do Sepulcro de Júlio II. Nesse ambiente de desconfiança por parte do Duque de Urbino em relação a ele e de pressão de Clemente VII para que ele continuasse as obras de sua família, Sebastiano del Piombo intercedeu junto ao pontífice para que o artista pudesse dispor de tempo para terminar o Sepulcro dos Della Rovere sem deixar de trabalhar para os Medici. Em 24 de fevereiro de 1531, Del Piombo não recomendou a ida de Michelangelo a Roma, senão para ver os estragos nas partes de arquitetura do Sepulcro de Júlio II. [170] Em 29 de abril de 1531, Sebastiano del Piombo escreveu a Michelangelo para lhe dizer que o Duque de Urbino estava contrariado com ele, mas que estava pronto a pagar a importância necessária para terminar a obra(Doc.79).

Várias cartas trocadas principalmente entre Michelangelo e Sebastiano del Piombo, no decorrer do segundo semestre daquele ano, atestam as intensas tratativas entre as partes com o papa, visando a retomada dos trabalhos do Sepulcro de Júlio II, paralelamente à execução das encomendas do Papa Clemente VII. Em 16 de junho de 1531, Sebastiano del Piombo escreveu para Michelangelo e lhe disse que o Papa Clemente VII estava a seu lado para ajudá-lo no tocante à sepultura de Júlio II(Doc.80). Em carta de Pier Polo Marzi a Michelangelo, de 20 de junho de 1531(Doc.81), este lhe informou que o papa se encontrava muito feliz pelo andamento dos trabalhos na Capela Medici e queria ajudá-lo a resolver a questão com os Della Rovere.

Naquele mesmo dia, Del Piombo escreveu a Michelangelo para lhe dizer que o papa estava preocupado com a saúde do artista e que a respeito

---

[169] Johannes Wilde - Michelangelo, Six Lectures, pag. 109.

[170] Acerca da vossa vinda, segundo me disse o Senhor Menichella, a mim não me parece necessária, se não for para vir com tempo, e poderíeis colocar em ordem a vossa casa, que na verdade está mal e mais ainda sobre as obras, como o teto e outras coisas. Creio que sabeis que o aposento onde estava a obra de arquitetura (do Sepulcro de Júlio II) foi inundada com os mármores trabalhados, o que é uma pena. A isto poderíeis remediar com algum dinheiro. Por mim, eu cuidaria dela para vos agradar um pouco, na verdade, morro de vontade de vos ver e não vejo a hora de o encontrar, mas fazeis o que vos pareça melhor, in Milanesi, Lettere di Michelangelo, pag. 38.

do Sepulcro de Júlio II, o pontífice queria ajudá-lo nas tratativas com os agentes do do Duque de Urbino. Contudo, Michelangelo demonstrava preocupação em querer solucionar a questão com os Della Rovere ao escrever em, 26 de junho daquele mês, para Del Piombo(Doc.82). Ele sugeriu pagar 2000 ducados para que outros artistas terminassem a sepultura, além de devolver a casa romana para os herdeiros de Júlio II .

Em 22 de julho de 1531, Del Piombo escreveu(Doc.83) ao mestre florentino para dizer que tanto ele quanto o papa achavam que o artista estaria sendo generoso demais se concordasse devolver a casa e pagar os 2000 ducados para que a sepultura fosse concluída em três anos por outros artistas sob sua supervisão. Em 19 de agosto Del Piombo(Doc.84) reafirmou que ele e o papa continuavam achando que a oferta do artista aos Della Rovere era muito alta. Em 29 de setembro, Giovan Battista Mini escreveu a Bartolommeo Valori dizendo que o artista se encontrava extenuado e magro de tanto trabalhar e de sua preocupação em relação ao Duque de Urbino(Doc.85).

Em 3 de outubro de 1531, Del Piombo(Doc.86) disse que eles deviam esperar a volta do agente do Duque de Urbino a Roma. Em 21 de novembro daquele ano, Del Piombo voltou a escrever a Michelangelo(Doc.87) para dizer que o duque concordava que a sepultura fosse reduzida, mas que ele pedia um desenho e que ele, Del Piombo, se recusava a atender esse pedido do duque. Em função da precariedade da saúde de Michelangelo devido ao intenso ritmo de trabalho, fato que causou preocupação aos amigos do mestre e ao próprio papa, em 21 de novembro, Clemente VII emitiu um breve intimando o artista a não trabalhar para outros que não fosse para os Medici. Contudo, logo a seguir, no dia 28 daquele mês, o papa ofereceu ajuda ao Duque de Urbino conforme carta de Girolamo Stacolli(Doc.88).

Em 1° de dezembro de 1531, Michelangelo escreveu para Del Piombo para lhe informar que estava disposto a pagar o dinheiro para a sepultura, mandar modelos e desenhos e a escolher homens para executar a obra, mas ele não queria assumir a responsabilidade da supervisão; Del Piombo e Clemente VII responderam que o Duque não aceitaria nunca tal solução e seria necessário que houvesse pelo menos o vestígio de Michelangelo nos trabalhos da sepultura. Em 4 de dezembro, Giovan Maria della Porta escreveu para o Duque de Urbino atestando a disposição do papa para que a sepultura fosse concluída(Doc.89).

Clemente VII concordou que Michelangelo assinasse um novo contrato para o término daqueles trabalhos(Doc.90). No final de 1531, Michelangelo decidiu ir a Roma atendendo a recomendação de Del Piombo, de 15 de dezembro.[171] Naquele mesmo dia, o Duque de Urbino escreveu

---

[171] Ouvi todo o restante e para mim estais resolvido muito bem em vir a Roma. Vós fareis mais em meia hora do que eu em um ano; acredito que com duas palavras vossas com a Santidade de Nosso Senhor ajeitareis tudo porque Sua Santidade deseja vos favorecer. A vossa vinda cabe a vós decidir e em ficar aqui um mês ou um mês e meio porque, nesse meio tempo, virão ainda a manifestação do Duque e o papel da procuração, in Milanesi, pag. 78.

para Giovan Maria della Porta para dizer que estava enviando o mandato[172] e a resposta deste ao Duque Francesco Maria della Rovere, em 29 de dezembro.[173]

Em 18 de janeiro de 1532, o embaixador de Urbino já estava munido de uma procuração do Duque Francesco Maria della Rovere para negociar com Michelangelo a assinatura de um novo contrato do Sepulcro de Júlio II(Doc.91). Entretanto, ainda seriam necessários alguns acertos ocorridos nos primeiros meses de 1532 para que fosse celebrado o novo contrato da tumba. Em 5 de fevereiro daquele ano, Del Piombo escreveu ao mestre florentino para falar que o embaixador de Urbino se encontrava ausente de Roma(Doc.92).

Em 15 de março de 1532, Del Piombo escreveu a Michelangelo(Doc.93) para lhe dizer que o embaixador havia retornado a Roma e que trouxera a autorização para firmar o novo contrato em que seria efetuado o pagamento de 2000 ducados por Michelangelo e seriam colocadas na sepultura as esculturas que estavam em Roma. Em 25 de março, Del Piombo escreveu a Michelangelo dizendo que dentro em poucos dias ele teria o contrato e lhe mandaria(Doc.94).

Em carta de 5 de abril, Del Piombo reafirmou o apoio do papa ao artista estimulando-o a se encaminhar a Roma(Doc.95). Em resposta a uma carta de Michelangelo em que o artista dizia que concordava com os termos de sua carta anterior, Del Piombo escreveu a ele(Doc.96) em 6 de abril para dizer que a obra será confiada a um mestre com parecer, modelos e desenhos fornecidos por Michelangelo. Com efeito, em torno de 6 de abril, Michelangelo se dirigiu a Roma disposto a aceitar a elaboração de um novo contrato do Sepulcro de Júlio II.

II.6 – Sexto Projeto do Sepulcro, de 1532.

Como Michelangelo já havia recebido 8500 ducados anteriormente, caso executasse o monumento numa versão maior, ou seja, igual ao projeto de 1516, ele receberia outros 8000 ducados. O Duque de Urbino se encontrava bastante irritado e temia perder mais dinheiro sem que a sepultura fosse finalizada, por isso, preferiu um arranjo em que fosse construída uma sepultura menor em troca da importância que os Della Rovere já haviam desembolsado.

Assim, em 29 de abril de 1532, diante do Papa Clemente VII, Michelangelo, Giovanni Maria della Porta e Hyeronimo Stacculo, o

---

[172] Recebemos as vossas cartas dos dias primeiro, dois, três quatro e cinco. Agrada o serviço que haveis feito e a vossa lembrança acerca da sepultura a ser feita pela Santa Memória do Papa Júlio, e o resultado vos enviamos o mandato junto a esta carta, e se precisardes fazê-lo diferentemente, avisais, que por vós não tendes escrito outro particular, não foi feito diferentemente disso, in Gronau, l.c.

[173] Com as cartas do dia 15, recebi o mandato sobre o ocorrido com a sepultura, o qual será usado segundo a precisão. Ultimamente, Michelangelo fez grande instância em querer de todas as maneiras vir a Roma para tratar ele mesmo do seu interesse. O Papa ainda não resolveu lhe dar licença, mas, querendo ele vir, Sua Santidade será finalmente forçada a se contentar com isso, in Gotti, 1. c.

procurador do Duque de Urbino, assinaram o novo contrato(Doc.97) para a construção do Sepulcro de Júlio II. Michelangelo reconheceu que já havia recebido 8000 ducados correspondentes à parte da sepultura executada até aquele momento. Michelangelo deveria pagar 2000 ducados pelas despesas do resto do trabalho, contudo a casa da Via Macello dei Corvi, em Roma, ficaria para ele. Durante os três anos da vigência do contrato, o Papa Clemente VII permitiria que ele trabalhasse dois meses por ano em Roma no Túmulo de Júlio II.

Para esse projeto, Michelangelo se comprometeu a oferecer um novo modelo a partir de desenho de sua livre iniciativa. O artista teria de fornecer seis estátuas totalmente trabalhadas por ele dentre as que tinha em seus estúdios em Roma e em Florença, além das partes decorativas do registro inferior. As esculturas restantes poderiam ser executadas por outros artistas a partir de sua orientação e segundo modelos ou desenhos de sua autoria. O monumento permanecia uma fachada contendo dois registros como no projeto de 1516, sem a profundidade lateral daquele projeto.

Acerca do projeto de 1532, Condivi escreveu em sua biografia de Michelangelo *...O acordo foi tal que Michelangelo fizesse uma sepultura de uma fachada e com aqueles mármores que ele já havia trabalhado para a sepultura quadrangular, acomodando-os da melhor forma possível e, assim, ele fosse obrigado a colocar seis estátuas de sua mão. Foi concedido pelo papa Clemente que ele(o Duque de Urbino) pudesse se servir do trabalho de Michelangelo durante quatro meses por ano em Florença, ou onde lhe agradasse, para dar continuidade nas obras de Sua Santidade naquela cidade. Tal foi o contrato celebrado entre o duque e Michelangelo...*[174]

Sobre esse projeto, Vasari escreveu *...Finalmente foi feito o acordo dessa sepultura para que ela fosse terminada não mais como uma sepultura isolada com a forma quadrada, mas somente com um daqueles lados da forma que agradasse a Michelangelo, obrigando-o a ceder seis estátuas de sua mão. Nesse contrato feito com o duque de Urbino, sua excelência permitiu que Michelangelo se comprometesse junto ao Papa Clemente quatro meses do ano em Roma ou em Florença ou onde mais lhe agradasse empregá-lo...*[175]

Nos três anos previstos no contrato para o término da obra, o Papa Clemente VII concordou que o artista pudesse dispor de dois meses por ano para se dedicar ao monumento dos Della Rovere. Das cerca de 20 estátuas do projeto de 1516, Michelangelo se obrigava a entregar apenas seis esculturas de sua autoria totalmente terminadas, bem como os trabalhos de arquitetura executados anteriormente. Ele também se

---

[174] Na realidade, Condivi se equivocou, visto que, o tempo concedido em contrato para que Michelangelo trabalhasse nas obras dos Della Rovere era de dois meses por ano.

[175] Induzido, certamente por Condivi, Vasari também cometeu o mesmo engano quanto ao tempo concedido por Clemente VII para o artista trabalhar nas obras dos Medici e dos Della Rovere.

comprometeu em fornecer as demais esculturas já esboçadas por ele, assumindo a supervisão dos trabalhos de conclusão do monumento.

Estudiosos como Milanesi, Venturi e Barocchi acreditam que Michelangelo não estava presente na assinatura do contrato desse projeto. Na verdade, ele chegou em Roma alguns dias antes do dia da assinatura do contrato, provavelmente no dia 14, lá permanecendo até o dia de sua celebração. Sabe-se, através de uma carta escrita a ele por Sebastiano del Piombo, que Michelangelo ainda estava em Florença em 5 de abril de 1532. Na carta do artista endereçada a um certo monsenhor(Doc.98), em 24 de outubro de 1542, ele declara ter partido para Florença a mando do papa no mesmo dia da assinatura do contrato, o que, provavelmente, acabou gerando essa dúvida. A presença do artista naquele evento é mencionada em duas passagens desse documento.

Ao fazer referência a uma carta(Doc.99) de Giovan Maria della Porta ao Duque de Urbino, do dia seguinte ao da assinatura do contrato de 1532, Forcellino reforça a tese de que o artista estava presente no ato de assinatura daquele instrumento legal.[176] O embaixador do Duque de Urbino, Giovan Maria della Porta escreveu(Doc.100) ao duque em 10 de maio para lhe enviar a cópia do contrato e informar que Michelangelo deveria se dirigir a Roma em setembro daquele ano por conta da sepultura. Em carta de 25 de maio, Sebastiano del Piombo escreveu para Michelangelo em Florença para lhe dizer que, assim que tivesse o contrato ratificado pelo Duque de Urbino, tão logo o mandaria para o artista(Doc.101). Naquele mesmo dia, Della Porta voltou a pedir ao Duque de Urbino a ratificação.[177]

Ainda naquele mês, Michelangelo escreveu a Andrea Quaretesi mencionando a necessidade de vender uma casa para conseguir dois mil ducados para fazer face às despesas do Sepulcro do Papa Júlio II(Doc.102) Em 4 de junho o Duque escreveu a G. G. Leonardi instando-o a mandar a ratificação o mais rápido possível.[178] Dois dias depois, sem saber que o duque já havia lhe enviado a ratificação do contrato, Della Porta escreveu ao duque informando-o que Michelangelo lhe pedia diariamente aquele documento.[179]

Em 8 de junho de 1532, Del Piombo escreveu ao mestre florentino para dizer que continuamente solicitava a ratificação do contrato(Doc.103). No decorrer de junho, Michelangelo escreveu(Doc.104) para Fattucci para dizer que mais da metade da sepultura já estava feita, e que pretendia utilizar quatro esculturas das versões precedentes da sepultura no novo

---

[176] Antonio Forcellino – Michelangelo Buonarroti - Storia di uma passione eretica, pag. 229.

[177] Recomendo-lhe enviar a ratificação do contrato feito com Michelangelo, in Gronau, JPKS/B, pag. 6.

[178] Mandareis, quanto mais rápido e melhor precisar, o anexo à nossa carta a Roma, entre os quais há um contrato nosso de ratificação, in Gronau, JPKS/B, pag. 6.

[179] Michelangelo solicita todo dia que venha a ratificação de Vossa Senhoria, do contrato. De outro modo não quer dar ordem sobre o dinheiro para trabalhar. Lembro ainda Vossa Senhoria da ruína da Capela da Santa Memória de Júlio, da ajuda da qual me moveu, segundo, quanto conheço, o tempo e o modo, quando houvesse encomenda dele, que, encontrando o Papa bem disposto, procederia sem respeito algum contra quem for, in Gronau, JPKS/B, pag. 6.

projeto. Em 14 de junho, Giovan Maria della Porta escreveu para Michelangelo para informá-lo que finalmente estava enviando a ratificação do contrato para ele(Doc.105). O contrato estabeleceu que a partir da data de sua assinatura, Michelangelo deveria escolher dentro de quatro meses o local onde seria construída a sepultura. Em 19 de junho, Giovan Maria della Porta escreveu(Doc.106) ao Duque de Urbino para lhe informar que a Igreja de San Pietro in Vincoli fora escolhida para acolher a sepultura de seu tio, o Papa Júlio II.

No mês seguinte, Giovan escreveu para Michelangelo para expressar a esperança do Duque de Urbino de que os trabalhos seriam desenvolvidos de forma satisfatória(Doc.107). Em 15 de julho de 1532, Sebastiano del Piombo escreveu para Michelangelo informando que ele deveria enviar a ratificação do duque e que Montorsoli poderia vir com ele a Roma para ajudá-lo(Doc.108). Em correspondência de 13 de agosto, Del Piombo disse que a casa de Michelangelo em Roma estaria desocupada quando ele chegasse à cidade e, em carta de 21 de agosto, de B. Angiolini a Michelangelo, sabe-se que ele pretendia trabalhar as esculturas do Sepulcro de Júlio II na sua casa na Via Macello dei Corvi[180]. Michelangelo chegou a Roma em agosto, estabelecendo duradoura relação de intensa amizade com o nobre romano Tomaso de' Cavaliere e lá permaneceu até junho do ano seguinte quando voltou a Florença, conforme indica carta de Del Piombo, de 17 de julho de 1533.[181] Alguns desenhos feitos pelo mestre logo a seguir, como o Rapto de Ganimede(Fig.206) dão conta da intensidade do sentimento que ele nutria por Cavaliere.

Quanto ao local da construção da sepultura, inicialmente, pensou-se em construí-la na Igreja de Santa Maria del Popolo, localizada junto a uma das principais portas de entrada da cidade de Roma. Essa igreja já abrigava os túmulos dos Cardeais Della Rovere que foram construídos sob a responsabilidade de Júlio II. Entretanto, após inspecionar aquele templo, Michelangelo se recusou a aceitar essa indicação, afirmando que naquela igreja não havia local apropriado para edificar o monumento, pois, as condições ambientais não seriam adequadas para se obter os efeitos de luz e sombra que ele tinha em mente para a sepultura.

A Igreja de San Pietro in Vincoli havia sido reformada pelos Papa Sisto IV e por seu sobrinho Giuliano della Rovere quando este era o Cardeal San Pietro in Vincula, cardeal titular daquela igreja, antes de chegar ao pontificado.[182] Depois do Saque de Roma, a escolha desse local se deu também porque concluiu-se que as obras da Basílica de São Pedro,

---

[180] Vosso Frade Sebastiano me disse que, dia-a-dia, vos espera aqui, que Deus sabe quanto isto o agrada, e disse que queríeis esculpir na vossa casa. Sabendo que não há nada além das paredes e eu, encontrando-me com um pouco de utensílios, os fiz levar a vossa casa, de modo que tereis onde dormir e sentardes para ter um pouco de comodidade; para comerdes, tereis na vizinhança a vos oferecer à vossa vontade. Porém, venhais para vossa comodidade, in Frey, Briefe, pag. 511.

[181] Recebi uma carta vossa para mim gratíssima, principalmente por ter ouvido que estais perambulando em Florença, são e salvo, com todos os companheiros, in Milanesi, Lettere, pag. 104.

[182] Aurelio Gotti – Vita di Michelangelo Buonarroti, vol 1, pag. 223.

ainda bastante distantes de seu término, sofreriam possíveis atrasos. A definição do local de instalação do monumento foi um ponto importante nos eventos que envolveram a edificação dessa obra do mestre florentino, pois, permitiu que a construção da estrutura da sepultura pudesse ser finalmente iniciada.

II.6.1 – Registro Inferior do Projeto de 1532.

Nesse projeto o monumento manteve a disposição dos dois registros em forma de fachada. A parte arquitetônica referente ao registro inferior permaneceu praticamente a mesma do projeto anterior, já que Michelangelo pretendeu utilizar as pedras que haviam sido trabalhadas anteriormente. O contrato não deixou claro se as esculturas que o artista deveria oferecer eram aquelas que ele já havia esculpido para o túmulo.[183] Aceita a hipótese de que as esculturas mencionadas no contrato eram aquelas já trabalhadas para o sepulcro, há algumas combinações possíveis de quais poderiam ser essas esculturas, conforme as reconstituições de Laux(Fig.207), De Tolnay(Fig.208)(Fig.209), Russoli(Fig.210), Von Einem(Fig.211), Weinberger(Fig.212) e Hartt(Fig.213).

Observe-se que Laux julgou que nessa versão da sepultura Michelangelo pretendeu incluir os Escravos do Louvre nos nichos. Ainda que as dimensões do registro superior não fossem compatíveis com as estátuas dos escravos que hoje se encontram na Galleria dell'Accademia, De Tolnay acredita que as figuras desse registro eram a Vitoria do Palazzo Vecchio e os quatro Escravos da Academia. Para tanto, ele argumenta que as estátuas dos prisioneiros poderiam ter suas bases reduzidas, assim como, o material que está acima de suas cabeças poderia ser retirado. Com essa interpretação, ele descarta as esculturas dos Escravos do Louvre dentre aquelas que Michelangelo se comprometeu, contratualmente, a oferecer para o monumento nesse projeto.

Segundo a hipótese proposta por De Tolnay, faltaria ainda uma escultura para completar as seis prometidas por Michelangelo. O pendant da Vitoria do Palazzo Vecchio poderia ser uma escultura nunca executada, mas da qual há um modelo em terracota de um Ercole e Caco que poderia ter sido criado para essa Vitoria. Devido aos caracteres estilísticos, De Tolnay considera um outro modelo, pertencente ao acervo da Casa Buonarroti, como tendo sido feito para um escravo(Fig.214) do projeto de 1532 da tumba do Papa Júlio II.[184] Embora esse modelo tenha sido feito em pequeno formato, as proporções da cabeça e do torso seriam parecidas com

---

[183] Sobre esse projeto, Panofsky diz ...quando por volta de 1532 a redução a um simples túmulo de parede se tinha tornado inevitável .Michelangelo fez um último e desesperado esforço para compensar a perda de magnificência arquitetônica. Decidiu desfazer completamente a arquitetura completada em 1513-1514 para deixar espaço para quatro escravos, consideravelmente maiores, que, em violência de movimento e em potência de massa nunca foram igualados a nenhuma outra escultura clássica ou moderna, e também, quatro grupos com a Vitória de tamanho semelhante...in Estudos de Iconologia, pag. 164.

[184] Charles de Tolnay – Contributi Michelangioleschi, pag. 85, in "Rivista Commentari".

os Escravos da Academia. Se a hipótese de De Tolnay estiver correta, resta saber onde poderia ter sido colocada essa escultura, visto que essa versão do monumento não contemplava recessos laterais.

Ao fazer minuciosa reconstituição do projeto de 1532, Weinberger estabeleceu ligação entre essa versão da sepultura e o projeto não executado de 1519 incorporando, contudo, os Escravos da Academia em sua reconstrução. No tocante às figuras de escravos e vitórias, sua proposta é idêntica à de De Tolnay. Além de acreditar que os Escravos da Academia seriam as estátuas a ocuparam a posição frontal ao lado das vitórias, ele também considerou o modelo de argila de Ercole e Caco, da Casa Buonarroti de Florença, como o *pendant* da escultura da Vitoria do Pallazo Vecchio. Com base nas poses gestuais e corporais idealizadas por Michelangelo nessas esculturas, Weinberger procurou identificar a localização exata das figuras na tumba.[185]

Ao apresentar sua opinião sobre as esculturas desse projeto, Hartt[186] disse que as portas estariam abertas para a especulação, uma vez que, ao invés de seis, Michelangelo havia trabalhado oito estátuas para o monumento: a Vitoria do Palazzo Vecchio, Moisés, dois Escravos do Louvre e quatro Escravos da Academia. Esse estudioso ficou em dúvida se o monumento se parecia com o projeto de 1516 ou se seria transformado em um simples túmulo parietal como chegou a ser proposto pelo artista em 1526. Como ficou estabelecido que no caso de não ser cumprido esse contrato, como penalidade o artista deveria executar o contrato de 1516, Hartt acredita nessa última hipótese.

Para Hartt, a Escultura da Vitoria do Palazzo Vecchio deveria ocupar um dos nichos da sepultura e no outro nicho, seria colocada uma vitória trabalhada por outro artista. Quanto aos Escravos da Academia, ele não tem idéia da data em que eles foram esculpidos, mas desconfia que foram trabalhados entre maio de 1527 e abril de 1529 e deixados no estado em que os conhecemos. Como o contrato estabelecia que Michelangelo deveria terminar seis esculturas de sua mão, não se sabe o porquê dele não ter cumprido essa determinação, já que nos dois anos após a assinatura do contrato de 1532, Michelangelo passou a metade desse tempo em Roma.

Von Einem[187] afirma que o desenho ou o modelo do contrato de 1532 não sobreviveu, porém, é possível imaginar a forma do registro inferior como sendo aquele feito em 1513 por Pontassieve, que sobreviveu às inundações na casa de Michelangelo em Roma. Embora o contrato não tenha especificado as esculturas que Michelangelo deveria fornecer para a sepultura, Von Einem, seguindo a interpretação de Laux, acredita que o registro inferior seria composto pelos dois Escravos do Louvre, deslocados das pilastras para o interior dos nichos, enquanto a escultura de Moisés ocuparia o nicho central desse registro e não mais o registro

---

[185] Weinberger - Michelangelo, pag. 253 - 259.

[186] Frederick Hartt - Michelangelo, The Complete Sculpture, pag. 250.

[187] Herbert von Einem - Michelangelo, pag. 122.

superior como no projeto de 1516. Dessa forma, ele descarta a presença dos Escravos da Academia e das vitórias no projeto de 1532.

II.6.2 – Registro Superior do Projeto de 1532.

Os estudiosos do Sepulcro de Júlio II apresentaram propostas diferentes também em relação ao registro superior desse projeto. Tendo em vista que até aquele momento, a maioria das esculturas nas quais Michelangelo havia alcançado o estágio mais elaborado de trabalho destinava-se ao registro inferior, depreende-se que poucas esculturas inteiramente de sua mão fariam parte daquele registro. Laux sugere um arranjo praticamente similar ao de San Pietro in Vincoli(Fig.215). Ao descartar a presença da escultura de Moisés nesse registro, De Tolnay e Weinberger dizem que as esculturas dessa seção da tumba seriam feitas exclusivamente por assistentes de Michelangelo. Por sua vez, a reconstrução de Russoli manteve a mesma iconografia adotada por De Tolnay.

Com base no desenho de Aristotile da Sangallo(Fig.22) que se encontra nos Uffizi, Von Einem diz que Michelangelo elaborou o registro superior baseado no projeto de 1516. Ele afirma que este projeto combinava com os planos idealizados pelo mestre florentino para ornamentar a fachada da Igreja de San Lorenzo, o que tornou o registro superior a parte dominante do monumento. De acordo com esse estudioso, Michelangelo previu no registro superior em 1532 a mesma estrutura e as mesmas estátuas que permaneceram no monumento que se vê em San Pietro in Vincoli, ou seja, a Virgem com o Menino, a Sibila, o Profeta e o Papa.

Hartt trabalhou com a hipótese da colocação da escultura de Moisés no nicho à direita do papa, tendo como *pendant* a escultura da Sibila no outro nicho. Ele também é de opinião que, à exceção de Moisés, as demais esculturas do registro superior, já esboçadas por Michelangelo, seriam finalizadas por outros artistas. Tendo em vista que a sepultura foi transformada, nesse projeto, em mera fachada, esse autor acredita que o mestre florentino foi obrigado a alinhar a Escultura do Papa Júlio II ao sepulcro, supondo-a semelhante àquela que se vê na Igreja de San Pietro in Vincoli.

Com a definição da construção do túmulo naquela igreja, enquanto Michelangelo ainda se encontrava em Florença trabalhando na Capela Medici, começaram os trabalhos de preparação da parede da extremidade direita do transepto para receber o monumento. Após ficar apenas alguns meses naquela cidade, o artista retornou a Roma durante o inverno de 1533 para terminar as esculturas da tumba, encarregando-se também da orientação dos trabalhos no local de instalação do monumento em San Pietro in Vincoli.

Em carta de 23 de maio de 1533, Giovan Maria della Porta escreveu ao Duque de Urbino mencionando despesas relativas à construção da sepultura(Doc.109). E em duas outras breves correspondências, de 27 de maio(Doc.110) e de 24 de julho(Doc.111) Giovan comunicou ao duque os

trabalhos murários de recepção do monumento. Parte do trabalho de reforço dessas paredes pode ser visto na parte externa da parede leste do transepto onde foram instalados dois grandes contrafortes(Fig.216). Em carta de 25 de julho, Del Piombo escreve a Michelangelo sobre o ritmo de trabalho que o embaixador do duque estava imprimindo em São Pietro in Vincoli(Doc.112). Em 16 de agosto, Del Piombo voltou a escrever para Michelangelo para perguntar ao artista como ele queria que se construisse a parede e a cúpula sobre a sepultura(Doc.113). Em 24 de agosto, Frade Agostino, procurador em San Pietro in Vincoli, escreveu a Michelangelo para informá-lo sobre o andamento dos trabalhos naquela igreja.[188]

Entretanto, antes mesmo de Michelangelo terminar as obras da Capela Medici e o Sepulcro de Júlio II, o Papa Clemente VII, na ida do artista a Roma em outubro de 1533, já estava acalentando novos planos para o artista, que iriam ocupá-lo com uma obra de pintura, não obstante o Duque de Urbino não deixasse de pedir para ele terminar o mausoléu de Júlio II. Em carta de 26 de março de 1534, o Duque Francesco Maria della Rovere fez menção da intenção do papa a Giovan Maria della Porta(Doc.114). Desta vez, contudo, Clemente VII queria que Michelangelo afrescasse uma das paredes da Capela Sistina.

As súplicas e as explicações do artista de que precisava terminar os trabalhos do Sepulcro de Júlio II não foram suficientes para demover o papa daquele desejo. Contra sua vontade, enquanto trabalhava nas sepulturas dos Medici e no sepulcro do Papa Júlio II, Michelangelo teve de iniciar a elaboração dos cartões da pintura do Juízo Final para a parede do altar da Capela Sistina(Fig.217). Com a morte de seu pai em Settignano no verão de 1534, Michelangelo partiu para Florença em junho, pemanecendo naquela cidade até o fim de setembro, retornando a Roma apenas dois dias antes da morte do papa da Casa Medici.

Com a morte de Clemente VII, em 29 de setembro de 1534, e a eleição de Alessandro Farnese, como Paulo III, para o trono pontificial no início do mês seguinte, além de não ter de voltar a Florença, [189] Michelangelo finalmente se sentiu livre das obrigações com os Medici, podendo se dedicar com exclusividade ao Sepulcro de Júlio II, mas, as pressões sobre o artista, antes de cessar, aumentaram. Quando o novo papa manifestou interesse pela continuidade da pintura do Juízo Final,

---

[188] A presente não vos dirá senão três coisas: uma, que estão todos ao vosso serviço toda vez que vos digneis me mandar; a outra, que hoje os pedreiros terminaram a parede junto à sepultura, e na próxima semana será terminada a abóboda. A terceira, é que eu vos espero com anseio. Mas, se o vosso desejo for o de ficar em Florença, pelas coisas de Nosso Senhor ou por seu negócio particular, todo negócio seu seja anteposto à minha vontade, in Frey, Die Dichtungen, pag. 521.

[189] Barocchi diz que a controversa data de uma carta de Michelangelo a Febo di Poggio com os dizeres: "Eu parto amanhã e vou a Pescia para encontrar o Cardeal de Cesis e o senhor Baldassarre(Turini): irei com eles até Pisa e depois a Roma e não voltarei mais aqui", faz supor uma ulterior visita do mestre a Florença em dezembro de 1534, conjectura rechassada pelos estudiosos mais recentes, in Vita di Michelangelo, Commento Vol.III, pag. 1188.

Michelangelo tentou recusar novamente essa encomenda alegando que precisava cumprir o contrato com os Della Rovere.

Diante da negativa do artista, Paulo III retrucou furiosamente dizendo que havia acalentado, por mais de trinta anos, o sonho de ter o artista trabalhando para ele e, não seria na condição de ocupante do trono de São Pedro, que aceitaria uma resposta negativa do artista. *Eu tive esse desejo durante trinta anos e agora que sou papa não o realizarei? Eu rasgarei esse contrato e estou disposto que você me sirva de qualquer modo.* [190] Como agravante, o novo papa tinha uma desavença com o Duque de Urbino originada pelo casamento em 1534 de Guidobaldo della Rovere, filho do duque, com a herdeira do Ducado de Camerino, cidade que o papa almejava para sua família. Com efeito, o Duque de Urbino, uma vez mais, tornar-se-ia inimigo de um ocupante do trono de São Pedro. Na carta do Cardeal Ercole Gonzaga ao seu agente Benedetto Agnello, em 27 de janeiro de 1535(Doc.115), foi mencionado o confronto entre Paulo III e Francesco Maria della Rovere.

Em maio de 1535 o prazo do contrato expirou e, em 1° de setembro daquele ano, através de um breve de Paulo III, esbelecendo que Michelangelo ficaria ao inteiro dispor do papa, ele foi indicado *Supremo Architetto Scultore e Pittore del Palazzo Apostolico*. Essa indicação ocorreu no mesmo mês em que o cartão da pintura do Juízo Final foi terminado, mas o início efetivo dessa pintura começou somente em abril do ano seguinte. Em 17 de novembro de 1536, através de um *motu proprio* por *justos e legítimos impedimentos*, o papa liberou Michelangelo definitivamente das obrigações com os Della Rovere para trabalhar, com exclusividade, na Capela Sistina até o seu término em 1541.

Em dezembro de 1537 Michelangelo efetuou o pagamento a Sandro Scherano por conta da Escultura da Virgem com o Menino que este trabalhou para ele(Doc.116), donde se depreende que o mestre florentino não estava tendo possibilidade de voltar ao trabalho do sepulcro. No dia 5 daquele mês, Anton Maria Piccolomini cedeu a Paolo dei Panciatichi di Pistoia o direito que tinha contra Michelangelo uma vez que este havia executado somente quatro das quinze esculturas da sepultura confiadas a ele por Francesco Piccolomini no Duomo de Siena muitos anos antes. [191] Embora o artista houvesse recebido 300 ducados, o valor das obras que ele esculpiu totalizavam apenas 200 ducados.

Ainda que Michelangelo tivesse sido desobrigado de trabalhar na sepultura, pelo Papa Paulo III, ele não se sentia bem em relação à memória de Júlio II e aos Della Rovere. Na biografia do mestre florentino, Condivi [192] mencionou a visita que o Papa Paulo III fez ao estúdio de Michelangelo acompanhado de inúmeros cardeais para inspecionar o andamento do cartão do Juízo Final. Após verificar os vários trabalhos lá

---

[190] Giorgio Vasari - Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, pag. 1229.

[191] Lawrence Jenkens - Michelangelo, The Piccolomini and Cardinal Francesco's chapel in Siena Cathedral, pag. 752, in "The Burlington Magazine".

[192] Ascanio Condivi - Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 480.

existentes, o Cardeal Ercole Gonzaga, de Mantova, ao ver a escultura de Moisés teria dito ao papa que *...somente esta estátua é o bastante para fazer a honra do papa Júlio...* Diante disso, Paulo III teria dito a Michelangelo *...eu farei com que o duque de Urbino se contente com três estátuas de tua mão e que as outras três que restam sejam dadas para outros fazerem...*[193]

Entretanto, durante a execução do Juízo Final, alguns fatos deixaram antever que a continuidade das obras da sepultura enfrentaria novas dificuldades. Em outubro de 1538, o Duque Francesco Maria della Rovere morreu e, no ano seguinte, Paulo III excomungou o novo Duque de Urbino, o jovem Guidobaldo della Rovere. O novo duque não estava disposto a desistir de ver a sepultura de seu ancestral terminada e estava disposto a esperar até o término da pintura do Juízo Final para iniciar novas negociações com o artista. Assim, muito antes disso, em 7 de setembro de 1539, ele escreveu a Michelangelo externando a esperança de que, ao término da encomenda do papa, o artista redobrasse seus esforços para concluir o Sepulcro de Júlio II(Doc.117).

Em torno de 1539, Michelangelo esculpiu um busto(Fig.218) a pedido de seu amigo Donato Gianotti, para o Cardeal Niccolò Ridolfi, que se acredita esteja vinculado às suas convicções políticas. Assim como o mestre florentino, este também se opunha à tirania dos Medici em Florença. Trata-se de uma representação de Brutus em que, segundo De Tolnay,[194] Michelangelo procurou expressar a heróica indignação contra aqueles que desejavam destruir a liberdade. Alguns autores se referem a essa obra como sendo um retrato de Lorenzino dei Medici, o assassino do truculento Duque Alessandro de Medici, morto em 1537.

Ao terminar a pintura do Juízo Final e revelá-la ao público em 31 de outubro de 1541, o Papa Paulo III novamente impediria o artista de voltar a trabalhar no Sepulcro de Júlio II, encomendando-lhe a realização de dois afrescos na Capela Paolina(Fig.219): a Conversão de São Paulo(Fig.220) e a Crucificação de São Pedro(Fig.221). Em 23 de novembro de 1541, três semanas após o término do Juízo Final, o Cardeal Ascanio Parisani escreveu(Doc.118) ao Duque Guidobaldo della Rovere para lhe comunicar o desejo do papa e lhe perguntar se ele aceitaria que outros mestres trabalhassem as esculturas esboçadas por Michelangelo e terminassem o Sepulcro de Júlio II, sob a supervisão do artista. O cardeal disse ainda que, devido ao novo desenho da sepultura, o papa estava pensando decorar a Capela Paolina com algumas esculturas que Michelangelo havia feito para o monumento. Certamente, ele estava se referindo à escultura de Moisés.

Contudo, sem sequer esperar a resposta do duque à pergunta do cardeal sobre sua concordância que outros artistas finalizassem as

---

[193] Tendo em vista que o Cardeal Ercole Gonzaga era parente próximo do Duque Francesco Maria della Rovere, mantendo com este bom relacionamento, é improvável que ele tivesse feito um comentário dessa natureza. Essa passagem pode ter sido uma criação de Michelangelo para justificar a nova redução do Sepulcro de Júlio II.

[194] Charles de Tolnay - The Tomb of Julius II, pag. 77.

esculturas já esboçadas por Michelangelo para a Tumba de Júlio II, o mestre florentino se antecipou e contratou os serviços de outro artista para trabalhar as esculturas do sepulcro. A exemplo do que já havia feito em 1537 ao contratar Sandro Fancelli, o chamado Scherano, para trabalhar na figura da Virgem com o Menino, Michelangelo assinou um contrato em 27 de fevereiro de 1542 com Raffaello da Montelupo para este terminar, no prazo de dezoito meses e pela importância de 400 escudos, três figuras esboçadas por ele. Embora o contrato não especificasse quais eram essas figuras, o que somente ficaria claro em documentos posteriores, eram elas as esculturas da Virgem com o Menino, do Profeta e da Sibila(Doc.119).

Ao responder às provocações do Cardeal Parisani, Guidobaldo della Rovere procurou manter uma posição conciliatória. Em 6 de março de 1542, ele escreveu a Michelangelo para lhe dizer que concordava com o desejo do papa de decorar a Capela Paolina e declarou que ficaria feliz se, ao invés das seis figuras prometidas no contrato de 1532, o artista colocasse três estátuas de sua inteira autoria no Sepulcro de Júlio II. Entretanto, ele demonstrou que gostaria que a escultura de Moisés estivesse entre essas três estátuas. Mesmo sem ter se referido explicitamente às demais esculturas, muito provavelmente o duque estivesse pensando nos dois Escravos do Louvre como sendo as outras duas esculturas. Com essa resposta, o Duque de Urbino estava dando seu aval para que as demais esculturas fossem finalizadas por outros artistas sob a supervisão de Michelangelo(Doc.120).

Em 16 de maio de 1542, Michelangelo assinou um contrato com os escultores Giovanni de' Marchesi e Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino, o chamado Urbino, para a construção da estrutura arquitetônica do Sepulcro de Júlio II, excetuando a parte da cornija superior que ele próprio queria fazer. Esse contrato estabeleceu que as obras seriam feitas segundo o desenho e o modelo fornecidos por ele, pela importância de 700 escudos(Doc.121).

Em função de um desentendimento entre os dois escultores, foi feito novo contrato em 1° de junho de 1542(Doc.122) e esse trabalho coube a Urbino, mas, no final daquele mês Michelangelo escreveu a Luigi del Riccio para expor os desentendimentos entre Giovanni Marchesi e Francesco da Urbino(Doc.123), e este escreveu, em 2 de julho, ao mestre para lhe comunicar os acertos de contas com os dois escultores para que ele soubesse quanto cabia ainda a cada um receber(Doc.124). A partir de um laudo(Doc.125) emitido em 8 de julho, Michelangelo escreveu naquele mesmo dia a Luigi del Riccio declarando que a sétima parte dos trabalhos de arquitetura do registro superior já estava pronta(Doc.126) embora ele não concordasse com a conclusão do laudo.

Em 20 de julho de 1542, através de Luigi del Riccio, Michelangelo fez uma petição(Doc.127) ao Papa Paulo III solicitando a interferência do pontífice junto ao Duque Guidobaldo della Rovere para que ele pudesse substituir duas esculturas que, anteriormente, havia prometido colocar na sepultura. Nesse documento, do qual há uma minuta também de Luigi del Riccio, o mestre disse que deveria finalizar as esculturas representadas de

pé, além do Moisés e dos dois prisioneiros, obras que já estavam *quase terminadas*. Sobre as demais esculturas esboçadas que deveria fornecer para o monumento, ele mencionou as esculturas da Virgem com o Menino, o Profeta e a Sibila, *que estavam bastante avançadas*, naquele momento. Tanto nessa carta quanto na minuta, foi cancelado o trecho *além daquela do Papa Júlio deitado que lá está colocado*, o que significa que a escultura de Júlio II já havia sido colocada na sepultura quando o artista fez a petição, não sendo mais, portanto, objeto de negociação entre as partes.

Nessa petição, Michelangelo alegou que os dois Escravos do Louvre não estavam de acordo com o monumento porque haviam sido feitos quando a sepultura era muito maior e com mais estátuas ...*porque os dois prisioneiros foram feitos quando a obra havia sido desenhada para ser muito maior e com muito mais estátuas, a qual depois no citado contrato foi reduzida e restringida porque não convêm nesse desenho, nem de modo algum podem estar bem*... Para não faltar com a sua palavra de que iria fornecer três estátuas de sua autoria, o artista iniciou a elaboração das figuras da Vida Ativa(Fig.222) e da Vida Contemplativa(Fig.223) *as quais estão bem avançadas*, e poderiam ser terminadas por outro artista. Em toda a história documentada do monumento, essa foi a primeira vez que essas esculturas foram mencionadas por Michelangelo.

Em 26 de julho de 1542, Paulo III pediu ao seu sobrinho Alessandro, o Cardeal Farnese, para intervir junto ao Duque de Urbino para que este liberasse Michelangelo das ocupações do Sepulcro de Júlio II(Doc.128). Em 3 de agosto, o Duque de Urbino escreveu para Girolamo Tiranno concordando com o depósito que Michelangelo deveria fazer para que fossem terminados os trabalhos(Doc.129), cedendo novamente à vontade do papa de que Michelangelo, em função do compromisso na Capela Paolina, deixasse de trabalhar no sepulcro de Júlio II. Em 17 de agosto, em carta ao embaixador de Urbino, o Cardeal Farnese agradeceu através do Bispo de Sinigaglia ao Duque por este ter liberado o artista daquele encargo(Doc.130).

De Tolnay acredita que o projeto de 1532 com os Escravos da Academia e a Vitoria do Palazzo Vecchio fora abandonado quando Michelangelo resolveu inserir os Escravos do Louvre na sepultura de Júlio II. Ao fazer isso, o artista teria voltado a pensar no projeto de 1516, mas desta vez deslocando os dois Escravos do Louvre da frente das pilastras para o interior dos nichos. Com a indicação do nome de Raffaello da Montelupo, pelo papa, ao Duque de Urbino, em 3 de agosto de 1542, para terminar as esculturas esboçadas pelo mestre florentino e a aceitação dessa sugestão, Michelangelo ficou liberado daqueles trabalhos, mas, desejando se ver definitivamente livre das obrigações do contrato de 1532, assinou ainda um último grande contrato para o término do Sepulcro de Júlio II.

II.7 – Sétimo Projeto do Sepulcro, de 1542

O novo contrato(Doc.131), assinado em 20 de agosto de 1542 entre Michelangelo e Girolamo Tiranno, o orador do Duque de Urbino, dizia que, em função do artista ter ficado ocupado com as pinturas na Capela Sistina e do Palácio Apostólico, ele não podia atender os trabalhos da sepultura. Visto estar encarregado de pintar a Capela Paolina e se encontrando em idade avançada para pintar e esculpir ao mesmo tempo, o contrato de 1532 ficava anulado e, em seu lugar, passavam a vigorar novas convenções, como o depósito de 1400 escudos que Michelangelo havia feito no banco de Salvestro da Montauto em nome do Duque de Urbino, para o pagamento de outros artistas que terminariam aqueles trabalhos.

Desse dinheiro, dos 800 escudos que caberiam a Francesco d'Amadore da Urbino, este já havia recebido 300 escudos para a montagem da parte arquitetônica do registro superior da sepultura e, dos 550 escudos que caberiam a Raffaello da Montelupo, este já havia recebido 105 escudos para o término de cinco estátuas, entre as quais estava a Virgem com o Menino nos Braços. Os 50 escudos restantes seriam destinados a Francesco d'Amadore da Urbino para o transporte das estátuas do estúdio do mestre florentino até San Pietro in Vincoli. Michelangelo se obrigava, pelo contrato, a entregar a escultura de Moisés naquela igreja por sua conta e despesa. Também, segundo o contrato, Michelangelo ficava de posse definitiva da casa da Via Macello dei Corvi, em Roma.

Um dia após a assinatura desse contrato, foi celebrado outro contrato (Doc.132) entre Girolamo Tiranno, Raffaello da Montelupo e Francesco d'Amadore da Urbino. Montelupo devia finalizar, no prazo de vinte meses, no estúdio de Michelangelo, as esculturas já esboçadas pelo mestre florentino da Vida Ativa, da Vida Contemplativa, da Virgem com o Menino(Fig.224), do Profeta(Fig.225) e da Sibila(Fig.226). Em 23 de agosto Michelangelo firmou novo contrato(Doc.133) com Montelupo para este último finalizar as esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa já esboçadas por ele, contudo, elas acabaram sendo terminadas integralmente pelo próprio Michelangelo, conforme ele explicou em carta de 3 de fevereiro de 1545 endereçada a Salvestro da Montauto.

Francesco d'Amadore da Urbino ficou encarregado de realizar os trabalhos da parte arquitetônica do registro superior da sepultura no prazo de dez meses, bem como, transportar os mármores anteriormente esboçados por Michelangelo e finalizados por Raffaello da Montelupo, do estúdio de Michelangelo até a Igreja de San Pietro in Vincoli e instalá-los no monumento. Por fim, o contrato estabeleceu que Michelangelo retocaria o rosto da estátua do Papa Júlio II(Fig.227), assim como, os rostos dos Termini(Fig.228).

Após a assinatura do contrato celebrado com os agentes do Duque de Urbino, em agosto de 1542, Michelangelo passou alguns meses esperando a ratificação do contrato por parte do Duque Guidobaldo della Rovere. Isso o deixava angustiado, pois não reunia condições legais de dar continuidade à obra do Sepulcro de Júlio II e nem condições psicológicas

favoráveis para executar a pintura da Capela Paolina o que já havia levado a escrever a um certo monsenhor explicando que se pinta com o cérebro e não com as mãos. Em 12 de outubro o Cardeal Farnese pediu ao Bispo de Senigaglia para que este intercedesse junto ao Duque de Urbino para este liberar Michelangelo dos afazeres do Sepulcro de Júlio II(Doc.134). Em 15 de outubro, em carta endereçada a Luigi del Riccio, Michelangelo disse estar sofrendo pressão para começar a pintura da Capela Paolina(Doc.135). O teor de duas correspondências(Doc.136) e (Doc.137) desse período a Luigi del Riccio evidencia a preocupação do mestre acerca da demora da aprovação do Duque de Urbino.

Descontente com o andamento das tratativas em torno do Sepulcro de Júlio II, em 24 de outubro de 1542, o Duque de Urbino respondeu ao Bispo de Senigaglia que não estava disposto a fazer a ratificação(Doc.138). No final de outubro ou início de novembro, Michelangelo escreveu para Luigi del Riccio mostrando preocupação pelo não recebimento da ratificação e da necessidade que ele tinha em afrescar a Capela Paolina(Doc.139). Em 2 de novembro o Duque de Urbino escreveu ao seu embaixador em Roma, Girolamo Tirano, para dizer do interesse que o Cardeal Farnese tinha em extrair a ratificação junto ao Bispo di Senigaglia(Doc.140). Em 6 de novembro o Cardeal Farnese voltou a escrever ao Bispo de Senigaglia assinalando a resistência do Duque de Urbino em mandar a ratificação do contrato(Doc.141). Em 12 de novembro o Cardeal Farnese escreveu ao Duque de Urbino dizendo que o papa ficou satisfeito com o que foi dito pelo embaixador sobre a sepultura(Doc.142).

Em 18 de novembro de 1542, o Bispo de Senigaglia informou o Cardeal Farnese que o Duque mandaria a Roma o arquiteto Genga para inspecionar as obras da sepultura(Doc.143). Em 2 de dezembro o Cardeal Farnese escreveu ao Bispo de Senigallia informando-o de que o arquiteto enviado pelo Duque de Urbino já havia vistoriado a obra da sepultura (Doc.144). Em carta de 19 de janeiro de 1543 à Duquesa Leonora o Duque informou que a ratificação foi enviada ao embaixador Tiranno(Doc.145). Com a chegada da ratificação do contrato da sepultura, o que é atestado pelo teor das cartas enviadas a seu irmão Leonardo(Doc.146) e (Doc.147), Michelangelo pôde, finalmente, concluir aquela encomenda.

A exemplo do projeto anterior, na versão de 1542 a sepultura continuou sendo uma simples fachada e com isso perdeu o sentido de profundidade que Michelangelo havia idealizado nos projetos iniciais. Em vista disso, ele procurou compensar a falta de perspectiva do monumento, através da colocação de algumas aberturas na própria sepultura e na parede onde ela foi instalada(Fig.229). Dessa forma, ele introduziu pequenas janelas horizontais acima da escultura da Sibila e do Profeta e na parede onde foi adossado o monumento. Além disso, projetou uma grande abertura em forma de luneta acima do sepulcro, estabelecendo ligação entre o transepto e o ambiente da capela atrás do monumento.

A criação desses espaços vazados exercia dupla função na sepultura. Por um lado, as aberturas permitiam a entrada de luz dando maior efeito de profundidade ao monumento; por outro lado, as aberturas funcionavam

como saídas de som por onde ecoariam os cânticos dos monges durante a realização dos ofícios religiosos, visto que, atrás do monumento e acima da sacristia havia uma capela(Fig.230) onde se reunia o coro da Igreja de San Pietro in Vincoli(Fig.231). Instalada na extremidade do transepto, oposta àquela do órgão, a sepultura do Papa Júlio II passava a exercer a função similar a de um diafragma(Fig.232).

II.7.1 – Registro Inferior do Projeto de 1542.

De acordo com esse projeto, o registro inferior foi composto pela parte arquitetônica trabalhada em 1505 e 1513 conforme se vê na representação de Laux(Fig.233). Ao invés da presença de vitórias e vencidos ou de escravos, Michelangelo resolveu decorar os nichos com as esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, também conhecidas respectivamente por Lia e Raquel, as filhas de Labão e esposas de Jacó. Ao invés de prisioneiros sobre os pilares, como nos projetos anteriores, as pilastras foram decoradas com volutas. De forma bastante improvisada, o vão no centro desse registro acolheu a escultura de Moisés.

Atendendo a solicitação do Duque de Urbino Michelangelo manteve a escultura de Moisés na sepultura, mas não no local onde ela fora idealizada originalmente e, sim, no nicho central do registro inferior, acomodada de forma inusitada naquele vão estreito sobre um pedestal. Como pode ser constatado pela gravura(Fig.234) efetuada por Salamanca, apenas nove anos após o término da sepultura, a escultura de Moisés foi instalada mais profundamente no interior do vão central da sepultura pelo mestre florentino, diferentemente daquilo que atualmente se vê em San Pietro in Vincoli.

A colocação dessa estátua num ponto um pouco mais para fora do vão central ocorreu a partir da elaboração de uma réplica [195] para o príncipe-regente da Inglaterra, em 1816. Naquela ocasião, sob a supervisão do escultor Antonio Canova, a escultura foi retirada e ao ser recolocada em 1818, os acadêmicos da Accademia di San Luca foram unânimes ao optarem por deixá-la na posição em que se encontra para que ela pudesse ser melhor apreciada pelos observadores. Além disso, eles decidiram por elevá-la um pouco mais, aumentando para tanto o tamanho do bloco em que ela se apoia(Fig.235).

Quando escreveu sobre as fontes dessa representação de Moisés, Janson [196] destacou que alguns autores disseram que Michelangelo o representou no exato momento em que, após receber as tábuas da lei de Deus, ele se preparava para enfrentar os adoradores do bezerro de ouro.

---

[195] As técnicas utilizadas em 1816, 1834, 1854 e 1875, algumas delas através da aplicação de substâncias graxas para facilitar a retirada dos pedaços de gesso ao penetrarem de forma irreversível no mármore, provocaram danos irreparáveis à obra mudando para sempre a sua coloração para um tom marrom-amarelado em algumas de suas partes, o que contrasta com a cor alva do mármore de Carrara.

[196] H.W. Janson - The right arm of Michelangelo "Moses", pag. 3.

Freud,[197] ao contrário, disse que Michelangelo concebeu o patriarca dos hebreus exatamente quando, contida a fúria inicial, ele retornava à posição de repouso. Portanto, o que se vê não é o início de uma ação, mas o seu término (Fig.236). Armour[198] lembra que Michelangelo concebeu Moisés da mesma forma que Donatello criou o São João Evangelista(Fig.237). Para esse estudioso, Moisés representa a antecipação de Cristo. Assim como Moisés tinha sido o condutor dos hebreus e Cristo o salvador da humanidade, Júlio II deveria ser visto como um líder cristão moderno.

Segundo Condivi, Michelangelo se baseou nos versos do canto XXVII do Purgatório, da Divina Comédia, de Dante, obra que ele conhecia profundamente, para criar a escultura da Vida Ativa *...Do outro lado, ou seja, do lado esquerdo de Moisés está a Vida Ativa com um espelho na mão direita, no qual atentamente se contempla, significando com isto as nossas ações deverem ser feitas com consideração e na mão esquerda com uma guirlanda de flores. No que Michelangelo seguiu Dante do qual sempre foi um estudioso, que no seu Purgatório imagina ter encontrado a condessa Matilde, a qual ele tomou pela Vida Ativa num prado de flores.*[199] Michelangelo, no entanto, nunca se referiu às esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa como sendo representações de Lia e Raquel. Essa denominação deve ter surgido a partir da referência de Condivi à eventual fonte de inspiração do artista para concebê-las, como nos versos do poeta.

Ne l'ora, credo, che de l'oriente
prima raggiò nel monte Citerea
che di foco d'amor par sempre ardente

giovane e bella in sogno mi parea
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori; e cantando dicea:

"Sappia qualinque il mil nome dimanda
chi 'i'mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno,
ma mia suora Rachel mai non si smagama
dal suo miragli, e siede tutto giorno

Ell'èd'i suoi belli occi veder vaga
com 'io de l'addornarmi com le mani
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga".

Na hora, creio, na qual do oriente,
Vênus primeiro aqui resplandecia,
que de amor aparece sempre ardente

bela e nova mulher aparecia
em meu sonho, num prado a vaguear,
flores colhendo; e cantando dizia:

"Saiba quem quer que de mim perguntar:
com minhas belas mãos, meu nome é Lia,
uma grinalda aqui vou me arrumar,

pra no espelho me ver com alegria;
minha irmã Raquel nunca se afasta
o do espelho seu; sentada, todo o dia,

a olhar seus belos olhos ela gasta;
e eu com minhas mãos me embelecer:
para ela: olhar; pra mim só o fazer basta".[200]

Segundo Condivi, Michelangelo representou a figura de Lia portando uma coroa de flores na mão esquerda e um espelho na mão direita. Acerca desse último objeto, assim como Thode, De Tolnay contesta a interpretação dos biógrafos de Michelangelo; diz ele que a escultura foi representada portando, não um espelho, mas um diadema na mão direita, e

---

197 Sigmund Freud - O Moisés de Michelangelo, pag. 126.
198 Peter Armour - Michelangelo's Moses: A Text in Stone, pag. 35, in "Italian Studies".
199 Ascanio Condivi - La vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 480.
200 Dante Alighieri - A Divina Comédia - Purgatório, pag.180.

ela o mantém provavelmente para oferecê-lo como presente. Na opinião desse estudioso, o diadema se encontra enroscado em torno de uma trança de cabelos dela.

Sem ter feito qualquer referência às esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, em 1550, Vasari[201] seguiu as pegadas de Condivi e, na biografia do mestre florentino, de 1568, deu as mesmas explicações deste para aquelas esculturas. Segundo ele, em um dos nichos o artista florentino *...colocou Lia, filha de Labão, como a Vida Ativa com um espelho na mão pela consideração que se deve ter pelas nossas ações e na outra uma guirlanda de flores pelas virtudes que decoram nossa vida e depois da morte a faz gloriosa; no outro(nicho) colocou Raquel, sua irmã, como a Vida Contemplativa, com as mãos unidas, com um joelho dobrado e com o rosto parecendo que estivesse elevada em espírito, estátuas que Michelangelo executou em menos de um ano...*

Segundo Kristeller[202] a questão da vida ativa e da vida contemplativa era um tópico de muito interesse para os humanistas na Renascença. Em sua obra Disputationes Camaldulenses, Cristófaro Landino, um discípulo de Marcilio Ficino, chega a comparar essas formas de vida à Lia e Raquel e à Marta e Maria, na Bíblia. Ao considerar os presupostos de Landino, De Tolnay ressaltou a importância desses dois tipos de vida para o homem renascentista, destacando que a vida contemplativa (*Fides*) tinha precedência sobre a vida ativa (*Caritas*), pois, enquanto esta representava o amor ao próximo, aquela conduzia ao conhecimento de Deus. No entanto, um homem perfeito deveria cultivar e combinar ambas.

Acerca das fontes que podem ter influenciado Michelangelo a adotar essas representações no Sepulcro de Júlio II, De Tolnay afirma que as idéias de Vittoria Colonna certamente exerceram influência decisiva sobre Michelangelo, quer no plano poético, quer no campo religioso. Deve ser lembrado ainda que Michelangelo se desenvolveu sob a influência do ambiente florentino junto aos Medici, em que as idéias filosóficas da Academia Neoplatônica, da qual Ficino foi certamente o maior expoente, exerceram importante papel na formação do artista e da sua geração.

II.7.2 – Registro Superior do Projeto de 1542.

Devido a presença de veios escuros, os mármores utilizados nesse registro são de qualidade bastante inferior àqueles do registro abaixo. Com uma acentuada tendência à verticalização(Fig.238), a arquitetura desse registro é marcada pela presença de formas geométricas puras sem qualquer ornamentação, diferindo muito do registro inferior que, além de apresentar a ornamentação à grotesca elaborada, apresenta uma certa tendência à horizontalidade. Chama também a atenção do observador a diferença de qualidade dos trabalhos escultóricos entre os dois registros.

---

[201] Giorgio Vasari - Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1558. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 65.

[202] Paul Oskar Kristeller – Teorie Umanistiche della vita ativa e della vita contemplativa, pag. 25.

De Tolnay acredita que Michelangelo iniciou os trabalhos nas esculturas da Sibila e do Profeta entre 1532 e 1534 e, em sua opinião, esta última obra apresenta a pose de Giuliano Medici na Sacristia Nova. Para ele, como o primeiro contato do observador com o Sepulcro de Júlio II se dá pelo lado esquerdo do mesmo, à medida em que este ingressa na igreja, Michelangelo projetou tamanhos diferentes para as esculturas da Sibila e do Profeta. Além disso, a Sibila apresenta a mesma inclinação da Virgem da Capela Medici(Fig.239). Esse estudioso afirma que certos detalhes dessa figura, Montelupo extraiu da Anunciação da Santa Casa de Loreto executada por Andrea Sansovino(Fig.240).

Provavelmente para disfarçar essas diferenças, o mestre florentino achou por bem manter a escultura do Profeta imersa em sombra e mais reclusa em seu nicho. As esculturas que seriam finalizadas por Montelupo, mas devido á doença deste, foram trabalhadas por outros artistas, não agradaram a Michelangelo, como menciona Vasari nas Vidas de Baccio e Raffaello da Montelupo.[203] Contudo, como essas estátuas foram concebidas originalmente para serem colocadas bem acima do olhar do observador, em nichos envoltos em penumbra no registro superior, se acaso há nelas alguma anomalia anatômica ou estética, um observador desavisado nem sempre consegue perceber.

Atribuída à mão do escultor Tomaso Boscoli, a escultura do Papa Júlio II(Fig.241) foi representada em posição jacente sobre um sarcófago modesto e acomodada de forma estranha entre as pilastras, aos pés da Virgem com o Menino. As meias colunas do projeto de 1516 foram substituídas por pilastras com *termini* nesse projeto. Na extremidade de cada uma dessas pilastras, o mestre florentino idealizou a colocação de quatro candelabros mais delgados do que ele pensara anteriormente(Fig.242). No centro desses candelabros e logo acima do nicho da Virgem com o Menino, Michelangelo concebeu a instalação do Emblema dos Della Rovere(Fig.243), obra que foi executada por Battista di Donato Benti após este ter celebrado contrato(Doc.148) com Francesco d'Urbino em 6 de fevereiro de 1543.

Em 14 de abril de 1543, Michelangelo ainda não havia recebido o contrato do Sepulcro de Júlio II como se depreende de sua carta ao seu irmão Leonardo(Doc.149). Em 20 de outubro, o Duque de Urbino escreveu ao seu embaixador Girolamo Tiranno pedindo a ele para inspecionar pessoalmente as obras do Sepulcro dos Della Rovere(Doc.150). A parte arquitetônica da obra foi finalmente terminada no fim de 1544, possibilitando com isso, a instalação das esculturas no monumento já no início do ano seguinte.

Em janeiro de 1545, Michelangelo informou(Doc.151) a Luigi del Riccio que pretendia colocar as esculturas no Sepulcro de Júlio II. Em 25 de janeiro daquele ano, Michelangelo escreveu(Doc.152) para Salvestro da Montauto para lhe dizer que estava satisfeito em efetuar o pagamento dos

---

[203] Giorgio Vasari – Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, pag.680.

cinquenta escudos restantes para Rafaello da Montelupo. Nessa carta, Michelangelo disse que não estava efetuando o pagamento de cento e setenta escudos como havia sido estabelecido em contrato porque Montelupo ficou doente. No corpo dessa carta, Hieronimo Tiranno, orador do Duque de Urbino, dá ciência e o seu de acordo dessa quitação entre Michelangelo e Montelupo.

Entretanto, logo a seguir, Michelangelo escreveu(Doc.153) para Montauto para que fossem pagos a Montelupo os cento e setenta escudos porque ele executara as figuras da Virgem com o Menino, o Profeta e a Sibila e as colocou no Sepulcro de Júlio II. Em 3 de fevereiro de 1545, ele voltou a escrever a Montauto para dizer que fora ele quem havia executado totalmente as esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, da qual há uma minuta(Doc.154) de Luigi del Riccio de mesma data com algumas variantes. Provavelmente em fevereiro daquele ano foram instaladas também as outras três estátuas, isto é, Moisés, Vida Ativa e Vida Contemplativa, como informou Michelangelo em carta a Luigi del Riccio.[204]

Após concluir os trabalhos da construção do Sepulcro de Júlio II em 1545 e a sua quitação final(Doc.155) em 14 de maio de 1548, por Bernardo Bini, cuja referência o mestre faz numa carta(Doc.156) enviada ao seu irmão Leonardo naquele mês, acreditava-se que a *tragédia da sepultura*, como Condivi se referia a ela, chegara ao fim para o mestre florentino. Contudo, uma outra etapa marcada por novos dissabores em relação a ela, estava apenas por começar.

Já a partir de 1545, Michelangelo passou a ser alvo de várias acusações de ter recebido o dinheiro da família Della Rovere e de não ter cumprido adequadamente com seus compromissos. Detratores do artista, como Pietro Aretino(Doc.157) que, em novembro daquele ano escreveu a ele para o acusar, ainda iriam causar enormes aborrecimentos a Michelangelo, fazendo com que ele se sentisse estimulado, anos depois, a esclarecer certos pontos obscuros da história da construção do monumento, o que ele procurou fazer através de Condivi e também para aclarar algumas colocações feitas por Vasari, na primeira edição das suas Vite.

Michelangelo foi acusado de ter recebido uma importância sustantivamente superior aos trabalhos efetivamente realizados por ele. Em primeiro lugar deve ser lembrado que o primeiro a provocar alteração dos planos iniciais do monumento foi o próprio Júlio II. É indiscutível que, ao lado do declínio sofrido pelos herdeiros de Júlio II em determinados momentos da história italiana da primeira metade do século XVI, o desejo de vários papas em ter o artista trabalhando para eles representou um

---

[204] Creio que quinta-feira darei ordem para levar as figuras a San Piero in Vincola, como vos disse outras vezes; e porque eu as quero levar com o dinheiro que vos restam em mãos das referidas figuras, parece-me que eu deva fazer um mandato sobre o dito dinheiro, e que o embaixador o assine para que não se possa nunca nem a vós nem a mim dizer nada. Porém, vos peço que façais uma minuta como vos pareça que tenha de ser o dito mandato.

obstáculo considerável para que os sonhos originais do artista fossem a cada versão do Sepulcro de Júlio II sendo dissipados.

Ainda que Michelangelo tenha passado por muitos aborrecimentos e vicissitudes ao longo da construção do Sepulcro de Júlio II, quase sofrendo a instalação de um processo contra ele por parte dos herdeiros do papa, paradoxalmente os despojos de Júlio II nunca seriam removidos da Basílica de São Pedro e o monumento continua até hoje sendo tão somente um imponente cenotáfio.[205]

Apesar disso, o monumento erigido em San Pietro in Vincoli, não fosse pela presença de outras esculturas do próprio Michelangelo, somente pela escultura de Moisés, sem dúvida confirma a citação supostamente atribuída a Ercole Gonzaga de que apenas aquela escultura já seria suficiente para honrar perenemente a memória do Papa Júlio II. Os comentários e avaliações dos críticos e estudiosos acerca da escultura de Moisés, como se verá no início do próximo capítulo, dá bem a medida da importância dessa escultura no conjunto da obra do mestre florentino e da própria escultura ocidental.

[205] Monumento fúnebre que não abriga os despojos do personagem homenageado.

III – O MONUMENTO DE JÚLIO II EM SAN PIETRO IN VINCOLI.

III-1 – Breve Antologia da Opinião dos Estudiosos.

Desde que foi finalizado o Cenotáfio de Júlio II em 1545, diversos autores se manifestaram sobre essa obra de Michelangelo, sendo inúmeros os que teceram comentários especialmente sobre a escultura de Moisés. O Códice Magliabechiano,[206] uma da primeiras publicações, senão a primeira, a tratar do monumento se refere a ele dessa forma: *Em San Piero in Vinchola há a sepultura do Papa Júlio, feita de mármore pela mão de Michele Agnolo Buonarroti, coisa muito varia e bela invenção fora dos modos das outras...* Em 1549, Doni[207] disse: *Contudo, para que tu (não tomes com tanta audácia) muitos corpos foram difíceis de serem feitos com tais regras e medidas que nunca se encontrou quem os tivessem levado à glória e se eu devo considerar as coisas com reta perfeição, farei reverência a Michel Agnolo e o colocarei por uma figura entre tantas das suas perfeitas o Moisés da sepultura de Júlio II em Roma...* Mais adiante, Doni situa esse sepulcroentre as principais obras de Roma.

A respeito apenas da escultura de Moisés, também em 1549, Varchi[208] afirmou: *Falando da dificuldade do engenho e não do cansaço corporal respondem os escultores a sua arte ser a mais difícil, e alguns deles de sutilíssimo intelecto tem por estabelecido não existir quase comparação com respeito às muitas vistas que um bom escultor é obrigado a dar às suas figuras, além de outros muitos cansaços e diligências, como trabalhar sob esquadro, e em lugares algumas vezes onde apenas podem chegar os olhos, e se encontram as coisas, ou naturais, ou acidentais, feitas pelo artífice, como dizem que se vê ou, pelo mais verdadeiro dizer, se encontra no Moisés de Michelangelo.*

Em 1553, Condivi [209] disse:*...é verdade que assim como está, remendada e recriada, é contudo a mais digna que em Roma e talvez além se encontre, senão por outra razão, pelo menos pelas três estátuas que lá estão da mão do mestre, entre as quais maravilhosa é aquela de Moisés...* Na biografia do mestre florentino, edição de 1568, Vasari[210] observou: *...é verdade que toda essa obra se tornou beníssima, mas não antes uma grande parte como estabeleceu o primeiro desenho...* Em 1584, Borghini[211] se referiu à sepultura dizendo: *Em Roma, na Igreja de San Piero in Vincula, no famoso sepulcro de Júlio Segundo, feita com seu desenho (de Michelangelo) são de sua mão estas estátuas de mármore: Lia, filha de Labão, figurada como Vida Ativa, que tem em uma mão um espelho e na*

---

[206] Anônimo Florentino – Il Codice Magliabechiano, por Carl Frey, pag. 130.
[207] A. F. Doni – Disegno del Doni, pag. 11 e 51.
[208] Benedetto Varchi in Vita di Michelangelo – Commento Vol. II, pag. 335. A cura di Paola Barocchi,.
[209] Ascanio Condivi - Vita di Michelangelo Buonarroti, pag. 480.
[210] Giorgio Vasari – Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetori nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bertarini e Paola Barocchi, pag. 68.
[211] Raffaello Borghini – Il Riposo, pag. 515.

outra uma guirlanda de flores, Raquel como Vida Contemplativa, com as mãos unidas e com um joelho dobrado e Moisés figura grandíssima e belíssima, não só bela quanto se possa fazer, mas, por ventura, mais do que o homem possa imaginar...

Em 1658 Martinelli[212] destacou a redução do monumento ao afirmar: *Veneraria no dito templo as correntes sagradas de São Pedro, vendo o Moisés com outras estátuas de Buonarroti colocadas na sepultura de Júlio II, a qual devia ser muito maior.* Em 1674, Titi[213] se referiu ao Sepulcro de Júlio II nos seguintes termos: *O desenho todo do dito sepulcro com a estátua de Moisés esculpida em mármore com grande maestria e maneira admirável, é um tesouro deixado por Bonarota... O Papa Júlio II ...depois que foi criado papa em 1503 restaurou a Igreja (de San Pietro in Vincoli) ...e lá fez construir o belíssimo sepulcro pelo excelente escultor Michel Angiolo Bonarota para ser ali sepultado...*

No alvorecer do século XVIII continuavam sendo feitos elogios à obra-prima de Michelangelo. Em um soneto publicado pela Accademia di San Luca em 1706, Zappi[214] se referiu à escultura de Moisés nesses termos: *Quem é aquele que em dura pedra foi esculpido sentado e gigante, a mais ilustre e estimada obra de arte, avantajada tem vivos e prontos os lábios assim que as palavras escuto? Esse é o Moisés. Bem me dizia a repleta dignidade da postura e o duplo raio da fronde. Esse é o Moisés quando desceu do monte e grande parte da divindade havia no rosto. Tal era então quando com o passo não deixou de guiar por longos desertos e tal na hora que abriu os mares e depois fechou a passagem: Michel aquele que igual esculpe e pinta. Pintar não quer, ele operou a dura pedra. Como era o coração do faraó então.*

Os puristas do século XVIII criticaram severamente Michelangelo no tocante à anatomia de Moisés. Em 1728, Richardson[215] disse: *O Moisés se assemelha tão fortemente com um bode, que, ou ele errou ou Michelangelo o fez de propósito, como se ele não fosse muito hábil, ou que ele se tenha enganado na representação do caráter; e que no lugar de o elevar como devia, até ao mais alto grau da natureza humana, ele o abaixou até a brutalidade. Como a idéia que nós temos desse grande profeta e sublime legislador é a mais venerável, Michelangelo pecou em o fazer desse modo...* Também acerca da escultura de Moisés, em 1739, De Brosses[216] afirmou: *Ele é quase colossal, sentado com uma longa barba até a cintura, duas extremidades de chifres salientes e uma verdadeira fisionomia de bode. Os braços são nus e fortemente musculosos; toda essa estátua é bela e sábia em verdade, mas, assim como quase todas as obras de Michelangelo, rude e sem graça.*

---

[212] F. Martinelli - Roma ricercata nel suo sito in la Vita di Michelangelo Commento, Vol III, pag. 1244. A cura di Paola Barocchi.

[213] Filippo Titi - Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma, pag. 267 e 268.

[214] G.B. Zappi - in Vita di Michelangelo, Commento vol. II, pag. 267 e 268. A cura di Paola Barocchi.

[215] Richardson - in Vita di Michelangelo, Commento vol. II, pag. 339. A cura di Paola Barocchi.

[216] De Brosses, in Vita di Michelangelo, Commento vol. II, pag. 339. A cura di Paola Barocchi.

Em 1781 Milizia[217] se referiu à escultura de Moisés nos seguintes termos: *Obra principal de Michelangelo encontra-se sentada sem mostrar vontade de nada. Da cabeça irrompe-lhe aquela barbona que é mais barbona que a de Rauber, é uma cabeça de sátiro com pelos de porco. Tudo como é, é um ditador horrível, vestido como um padeiro, mal situado, ocioso. Caracteriza-se assim um legislador que fala com o Senhor Deus? Louva-se por um modelo admirável pela anatomia externa. Mas, disso dou risadas e, tanto mais, quanto se quer à imitação do Torso de Belvedere.*

Também em 1781, sobre a escultura de Moisés, Falconet[218] se referiu com essas palavras: *Eis meu pensamento sobre o ar de sátiro que certamente Michelangelo deu um pouco a essa cabeça sublime. Quem pode nos assegurar que esse grande artista não tinha elevado sua imaginação sobre a idéia universal de Pan, e que, tomou por toda a Natureza, essa idéia não tinha sido reunida na cabeça à imagem conhecida de Deus, mais aumentada, mais pela mais forte expressão de poder ... A estátua de Moisés... é da mais hábil execução... Mas, não é da execução é do pensamento, da composição, do decoro que eu vou falar. Um herói, um legislador, o líder de um povo deve ser representado na atitude, a mais conveniente à sua posição... A falta de expressão e de decoro é igualmente impressionante. Um homem que, uma mão segura sua barba e a outra, sem ação, está colocada sobre seu ventre não exprime nada, absolutamente nada. Ele não diz uma palavra daquilo que Moisés tinha sem cessar que dizer ao seu povo indócil. Que tema favorável para um estatuário! que de expressão, que de grandeza, que de patético ele apresenta!*

Detectado por Tolnay como sendo praticamente o mesmo que dissera Condivi, M. l'Abbé Hauchecorne[219] afirmou, em 1783, sobre a tumba: *Entretanto, toda modificada, toda remendada como está a sepultura, é ela ainda a mais bela que havia em Roma, e talvez, em outras partes, ao menos pelas três estátuas que são da mão de Michel Ange.* Em 1792, Lanzi[220] se referiu a Michelangelo dizendo *...não sabe o que seja escultura quem não conhece o seu Moisés colocado no Sepulcro de Júlio II, em San Pietro in Vincoli...*

Coube aos românticos repropor a estátua de Moisés com o aval do sublime, como exemplo da maior escultura de Michelangelo, abrindo caminho para uma nova etapa da arte figurativa. Em 1806, Duppa[221] fala nesses termos dessa obra: *Um exemplo completo daqueles amplos poderes que em diferentes graus são achados para penetrar todos os trabalhos subseqüentes de Michelangelo... Em seu rosto (de Moisés) está uma dignificante austeridade de expressão marcando um poderoso intelecto, e*

---

[217] Milizia - Arte de Vedere, in Vita di Michelangelo, Commento vol. II. A cura di Paola Barocchi, pag. 339.
[218] Falconet - in Vita di Michelangelo, Commento vol. II. A cura di Paola Barocchi, pag. 340.
[219] M. l'Abbé Hauchecorne - Vie de Michel-Ange Buonarroti, peintre, sculpteur, et architecte de Florence, pag. 165.
[220] Luigi Lanzi - Storia Pittorica della Italia, pag. 117.
[221] Duppa - in Vita di Michelangelo, Commento vol. II. A cura di Paola Barocchi, pag. 342.

todo o estilo da figura é de um caráter uniforme; e, embora ele tennha muitos defeitos, se comparado com os mais altos exemplos da antiguidade, ainda assim, a impressão inteira é sublime.

Cicognara[222] disse sobre Moisés em 1813: *...uma das principais obras de Michelangelo que traz em si claramente expresso todo fogo, a sua imaginação, a sua originalidade. A estátua de Moisés não tem exemplo em todas as produções da arte que o tem precedido junto aos antigos e isto deu acesso para conhecer a ascendente do gênio de Michelangelo. Ocasionando, quase se pode dizer, uma revolução na arte e no gosto, todos os escritores contemporâneos falaram com entusiasmo dessa escultura; ela foi elogiada por todos os poetas, ela foi colocada em primeiro lugar entre as obras dos modernos e se debateu até se se pudesse pôr em disputa com as mais antigas produções dos escultores gregos... Milizia, em poucas palavras, lançou contra essa estátua todas as invectivas da mais singular detratação...*

Stendhal[223] se manifestou em 1817 sobre essa obra de Michelangelo dizendo: *Moisés teve uma influência imensa sobre a arte. Nesse movimento de fluxo e refluxo, de tal modo engraçado de observar nas opiniões humanas, ninguém o copiou mais depois de muito tempo e o século dezenove vai lhe devolver os admiradores... Michelangelo esteve no nível de seu tema... Se você não viu essa estátua, você não conhece todo o poderio da escultura...*

Em 1855, Burckhardt[224] se referiu à Tumba de Júlio II dizendo: *...o monumento que hoje está em San Pietro in Vicoli não é uma construção isolada, mas uma construção barroca adossada à parede...* Apenas dois anos depois, Gregorovius[225] escreveu: *...embora a sepultura tenha sido reduzida a proporções mais modestas, esse monumento célebre em todo o mundo pela figura de Moisés, é o mais sublime de todos os sepulcros papais porque é uma criação do gênio de Michelangelo...* Entretanto, em 1884, Schmarsow[226] se referiu ao monumento construído em San Pietro in Vincoli, dizendo tratar-se de um *...conjunto frio, desolador e triste...*

Em 1913, Geoffroy fez distinção entre os dois registros do Sepulcro de Júlio II ao dizer: *Todo o segundo registro é desgraçadamente banal, uma ofensa a Michel-Ange. Ele não reina aqui senão ao rés-do-chão do monumento onde aparece a sua potência tremenda, o Moisés, parecido a um Júpiter fulminante ou a um deus Pan pela força muscular do torso, das pernas solidamente apoiadas no bloco, do braço que porta as tábuas da Lei, da mão colocada sobre a longa barba de rio...* Sobre a escultura de Moisés, em 1923, Frey[227] disse: *É uma força que sempre ameaça irromper*

---

[222] Leopoldo Cicognara – in Vita di Michelangelo, Commento vol. II. A cura di Paola Barocchi, pag. 342.
[223] Stendhal – in Vita di Michelangelo, Commento vol. II. A cura di Paola Barocchi, pag. 342.
[224] Jacob Burckhardt – Il Cicerone, pag. 736.
[225] F. Gregorovius – Le Tombe dei Papi, pag. 77.
[226] A. Schmarsow – Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II, pag. 77, in Bibliografia ragionata essenziale sulla tomba di Giulio II.
[227] D. Frey – in Vita di Michelangelo, Commento vol.II, pag. 349.

e só cansativa e imperiosamente é impedida pela vontade. Não é um determinado momento psicológico de uma luta interna dependente da determinante suposição, como se buscou definir a postura de Moisés, mas é o contraste interno entre sentir e querer, como problema ultra individual.

Em 1934, Toesca[228] escreveu sobre a escultura de Moisés: *Diante do colosso a emoção é imediata; surge obscuramente da estabilidade da massa gigantesca e da enorme energia que ela reune e exprime nos seus penetramentos; é conduzida por cada trecho... em sentir a presença de uma força dominadora, e de um incoercível império. Identifica estes na figura sobre-humana pelo vigor corpóreo e espiritual, pela certeza moral; no ato imóvel, a energia e o movimento virtuais estão à máxima potência, expressos pelo contraposto dos membros, do voltar a cabeça, das cavadas profundidades dos panejamentos; no rosto a tensão espiritual, ao qual tudo é voltado, toma o aspecto definido, exprime o ânimo resoluto, potente em punir se algo ofenda o direito atento, que julga. É uma revelação sensível da força do justo e da lei moral: e domina e subjuga o ânimo.* Ao tratar da última versão do Sepulcro de Júlio II, Panofsky[229] disse, em 1939; *...o resultado final testemunha não só uma frustração individual do artista... ...um monumento à harmonia entre Moisés–Platão tinha se convertido num monumento à Contra-Reforma...*

Em 1954 De Tolnay[230] se referiu ao Sepulcro de Júlio II da seguinte forma: *...Michelangelo fez várias tentativas em 1513, 1516, 1532 para salvar a grandeza do aspecto geral do monumento a despeito da redução de seu tamanho e do número de estátuas. Apenas na última versão ele abandonou suas antigas aspirações. As razões para esse desenvolvimento final foram ao mesmo tempo determinadas pelo poder político e pelas avançadas aspirações espirituais de Michelangelo. Impedido de executar o monumento no momento de seu primeiro entusiasmo, ele o completou quando se afastou de seus antigos ideais que, então, pareciam vãos para ele. A versão final da sepultura é ao mesmo tempo o reflexo da perda da poderosa idéia de sua juventude e a expressão direta das novas aspirações espirituais de sua idade avançada...*

Em 1964, acerca do Sepulcro de Júlio II, Argan[231] disse: *...ocupa quarenta anos da plena maturidade de Michelangelo e termina com um fracasso ou, pelo menos, com uma solução de compromisso decepcionante, a sepultura assim como foi construída em San Pietro in Vincoli...* Ao apontar o monumento como um resultado francamente infeliz, Argan indaga *...por quê? depois de quarenta anos de busca inquieta, ele se contentou com um compromisso quase humilhante...* Weinberger,[232] em 1967, disse: *...quando Michelangelo terminou o monumento, a obra tinha*

---

[228] Toesca – in Vita di Michelangelo, a cura di Paola Barocchi, Commento Vol. II, pag. 349.
[229] Erwin Panofsky – Estudos de Iconologia, pag. 168.
[230] Charles de Tolnay – The Tomb of Július II, pag. 4.
[231] Giulio Carlo Argan – La Tomba di Papa Giulio, in Studi e Note dal Bramante al Canova, pag. 27.
[232] Martin Weinberger – Michelangelo the Sculptor, pag. 280.

se tornado quase tão estranha para ele quanto o trabalho de um outro homem, mas, na verdade, a obra refletia quarenta anos de perseguições e intrigas de que o mestre fora alvo...

Em 1970, Guidoni[233] afirmou: *A concentração do programa artístico e iconológico da sepultura em uma única estátua colossal (as outras duas estátuas michelangelescas são, no confronto com Moisés, simples cololários, e servem mais para acentuar a proeminência do personagem central) não pode ser explicada como uma pura "redução" do programa ou como um resultado casual das diversas desventuras da obra. Nasce a suspeita legítima de que as contínuas mudanças no projeto derivassem não tanto das dificuldades externas quanto da cambiável atitude do próprio Michelangelo; não se conhecem de resto outros exemplos de atividade do mestre em que o resultado final ceda a compromissos compositivos tão graves como na montagem definitiva da tumba. Se compromisso existiu, ele deveria observar simplesmente o respeito formal e quantitativo de um contrato continuamente modificado, antes em função das dificuldades financeiras, mas que não podia em nenhum caso incidir sobre a qualidade da obra. O resultado dependia do fato de que, o desinteresse do artista pelo monumento no seu complexo o havia conduzido, há tempo, a uma total concentração dos seus esforços sobre somente a estátua de Moisés.*

Em anos mais recentes, alguns representantes da historiografia de arte chegaram a apontar o monumento construído em San Pietro in Vincoli como uma manifestação maneirista de Michelangelo, considerando-o uma obra pertencente ao âmbito da Contra-Reforma o que, sem dúvida, tem gerado certa confusão. Em 1980, Maria Calí,[234] uma historiadora que refuta terminantemente as tentativas de enquadrar Michelangelo na corrente contra reformista, referiu-se ao Sepulcro de Júlio II como sendo uma obra que *...apresenta o caráter severo e um pouco tétrico da arquitetura da Contra Reforma...*

Não obstante os autores tenham se dividido entre elogios e críticas acerca do Sepulcro de Júlio II, a opinião dos estudiosos, em geral, é de que o monumento que se vê em San Pietro in Vincoli resultou bastante reduzido. De fato, quando comparado ao primeiro projeto, o resultado final ficou muito aquém do modelo grandioso idealizado pelo papa e pelo artista. Alguns autores afirmam se tratar de uma solução que objetivou pôr fim a uma encomenda que se arrastou por longos anos, da qual, Michelangelo queria se ver definitivamente livre. Em vista das circunstâncias impostas a ele, o mestre florentino teria aceitado um arranjo contendo poucas obras de sua inteira autoria, enquanto as demais, ainda que tivessem sido idealizadas e esboçadas por ele, seriam terminadas por outros artistas.

Contudo, o sepulcro de San Pietro in Vincoli deve ser visto sob outra ótica. De Tolnay[235] destaca a mudança que se operou ao longo da

---

[233] Enrico Guidoni – Il Mosè di Michelangelo, pag. 55.

[234] Maria Calí – De Miguel Angel a El Escorial, pag. 115.

[235] Charles de Tolnay – Morte e Resurrezione in Michelangelo, pag. 5, in Commentari, XV nº I e II, 1964.

vida do mestre florentino, em que o conceito de apoteose depois da morte, presente no projeto do Sepulcro de Júlio II de 1505, cedeu lugar a um conceito religioso de redenção e de salvação da alma pela graça do amor divino. Para esse estudioso, essa mudança está relacionada à idade de Michelangelo e à amizade nutrida por ele, de profunda admiração, por Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara, a partir de 1536 e que estará presente nos seus poemas, desenhos e obras desse período. Apenas dois anos depois de De Tolnay ter feito essas considerações, Argan[236] disse que a execução das esculturas da Capela Medici marcaram o momento culminante de sua longa meditação sobre a morte e a imortalidade da alma, chave em que também se deve situar o Sepulcro de Júlio II.

Entretanto, ainda que o sentimento reinante da crítica em relação ao Sepulcro de Júlio II seja o de um resultado aquém das aspirações do artista, face às novas pesquisas e descobertas decorrentes dos recentes trabalhos de restauro e de investigação do monumento, surge uma nova e revolucionária abordagem conduzida por Forcellino[237] e Prosperi[238] que pode começar a mudar a ótica comum acerca dessa obra de Michelangelo. Segundo esses autores, o monumento que se vê em San Pietro in Vincoli, em memória ao Papa Júlio II, não se trata de uma reunião aleatória de esculturas feitas pelo mestre florentino e por outros artistas, mas é fruto de um programa iconográfico definido pelo próprio artista no decorrer de 1542.

Ao incorporar a tese de Frommel[239] de que a escultura de Moisés fora retrabalhada para ser colocada no registro inferior da sepultura pouco antes de sua instalação, a nova interpretação formulada por Forcellino e por Prosperi transforma radicalmente o significado do sepulcro, até então comumente aceito pelos estudiosos. Se as teses desses autores estiverem no sentido correto, antes de se considerar um monumento consagrado à Contra-Reforma, o Cenotáfio de Júlio II representaria a expressão de um sentimento diametralmente oposto.

Contudo, antes que se passe às contribuições e às teses defendidas por Forcellino, Prosperi e Frommel a respeito da motivação, do arranjo e da elaboração das esculturas que compuseram o resultado final do Sepulcro de Júlio II, é preciso verificar, ainda que de forma resumida, o que estava ocorrendo nos ambientes cultural, político e religioso na Itália da primeira metade do século XVI. Convém, ademais, procurar verificar como esses acontecimentos repercutiram nos círculos próximos a Michelangelo e sobre a poética do artista no momento em que este se preparava para finalizar uma encomenda que já vinha se arrastando há muitos anos e que lhe acarretara inúmeros problemas e frustrações.

---

[236] Giulio Carlo Argan - La Tumba de Julio II, pag. 127, in "Goya".

[237] Antonio Forcellino - Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

[238] Adriano Prosperi - Michelangelo e gli "Spirituali", in Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

[239] Christoph Luitpold Frommel - Il Mosè di Michelangelo e la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli.

III.2 – A Questão Religiosa.

Há muito tempo, a Cristandade vinha reclamando a adoção de uma reforma por parte da Igreja Católica, mas a adoção de mudanças efetivas não estavam nos planos dos papas no início do século XVI. Ainda que a reforma das instituições fizesse parte da proposta, ao instalar o V Concílio de Latrão, em 1512, portanto, pouco antes de sua morte, Júlio II tinha em mente apenas neutralizar o concílio organizado em Pisa sob os auspícios de Luís XII. Contando com bispos quase exclusivamente italianos e submissos ao papa, o Concílio de Latrão, sob o pontificado de Leão X, também não ousou enfrentar as questões realmente candentes no seio do catolicismo e atender o clamor por mudanças, uma expectativa por demais latente por parte de vários setores do Catolicismo.

Enquanto isso, na Alemanha, um monge agostiniano, chamado Martinho Lutero, colocou-se contra a prática da venda de indulgências[240] naquele país e contra os excessos e desmandos dos pregadores. Além disso, em busca de respostas às suas indagações pessoais, de como um Deus misericordioso poderia ser ao mesmo tempo justo, Lutero iria encontrá-las justamente nas Sagradas Escrituras. De acordo com Febvre,[241] no fundo Lutero estava buscando resoluções para seus próprios problemas. Apesar dele seguir os preceitos recomendados pela Igreja Católica na forma de vigílias, rezas, meditações, jejuns, penitências e flagelações por mais que

---

[240] Daniel-Rops – A Igreja da Renascença e da Reforma, pag. 286.

[241] De acordo com Lucien Febvre o problema que se colocava para Lutero era o da justiça de Deus e por mais que o monge alemão buscasse sua redenção através de obras meritórias, os seus tormentos não se apaziguavam. o desejo da carne permanecia invencível e o pecado permanecia intocado. O pecado separa o homem para sempre do Criador. Em vão a teologia tradicional distingue o pecado real do pecado original. O pecado é único: é o pecado original que não é unicamente privação de luz senão como dirá Lutero em seu Comentário sobre a Epístola aos Romanos, privação de toda retidão e de toda eficácia em nossa faculdades, tanto do corpo como da alma, tanto do homem interior como do exterior. Em suma, uma rebeldia positiva contra Deus, um pecado assim nada faz desaparecer, nem sequer a blasfêmia nem a penitência; ele vicia tudo em nós começando por nossa boas ações ditadas e pelo orgulho ou pelo interesse. A Igreja Católica dizia que para agradar a Deus era necessário que o homem se fizesse justo, mas, justamente aí reside a impossibilidade e, dada a extrema insuficiência e pequenez das boas obras somente Deus, através de seu amor eficaz, penetra no homem, regenera-o e o eleva até o Criador. A Igreja Católica professa que pela justificação Deus faz o homem justo e para a Igreja a justificação é obra de Deus, mas Deus como sua justificação, não faz mais que coroar os méritos adquiridos pelo esforço moral, sob o impulso e com a ajuda contínua da graça. Não há oposição entre a virtude própria ou pessoal, a virtude natural adquirida e justiça de Cristo: nem essa justiça que ele mesmo possui, nem a justiça sobrenatural que nos comunica quando nós a assimilamos por nossa cooperação. Para Febvre, quando Lutero fez o descobrimento que para sempre marcaria sua vida não se tratou de um descobrimento doutrinal, de um conjunto de conceitos inéditos. Tratava-se de um remédio, de uma terapeutica para apaziguar individualmente seu ser. Para fazer essa descoberta, Lutero inverteu os termos do problema fundamental: o problema da justiça. A justificação faz desaparecer o pecado, porém deixa à moralidade natural seu papel, seu lugar e sua virtude. Para Lutero, em oposição, a justificação deixa subsistir o pecado e não dá nenhum lugar à moralidade natural. A justiça própria do homem é radicalmente incompatível com a justiça sobrenatural de Deus., in "Martín Lutero, un destino", pag. 57 e ss.

se esforçasse, ele não conseguia encontrar paz para os tormentos que o dilaceravam e o deixavam ainda mais desesperado.

Lutero encontrou a saída para os seus tormentos quando se deu conta do teor das epístolas de São Paulo, em particular o conteúdo da Epístola aos Romanos.[242] Nela, o apóstolo Paulo diz que o homem se justifica[243] pela fé independente das obras da Lei[244] e se salva somente pela graça de Deus.[245] Não se trata de rejeitar completamente as obras, mas é a fé que deve inspirá-las.[246] Lutero inverte os termos e considera que as boas obras

---

[242] No Prefácio à Carta de São Paulo aos Romanos, Lutero afirmou: Esta carta é verdadeiramente a mais importante do Novo Testamento. É o evangelho mais puro. É de grande valor para um Cristão não somente para memorizar palavra por palavra, mas também para o ocupar com isso diariamente, como se fosse o pão diário da alma. É impossível ler ou meditar nesta carta. Quanto mais alguém lida com ela, mais preciosa ela se torna e melhor a saboreia. Por esta razão, eu quero completar meu serviço e, com este prefácio, prover uma introdução para a carta, à medida que Deus me dá habilidade, de maneira que qualquer um possa obter o mais profundo entendimento dela. Até agora, ela tem sido escurecida e por muitos um comentário sem uso, mas está dentro dela própria uma luz resplandecente, quase resplandecente o suficiente para iluminar toda a Escritura.

[243] A "justiça de Deus", na literatura paolina, é expressão da inabalável vontade salvífica de Deus, baseada em seu amor gratuito, manifestado na Aliança: Deus é justo porque, apesar da ruptura da Aliança por parte do Povo, Ele continua fiel às suas promessas, a despeito da injustiça(do Povo). Destarte, podemos inferir que a "justiça de Deus", aqui, não é justiça "punitiva", mas, um conceito eminentemente salvífico, fundado na imutabilidade de seu desígnio de salvação, cuja manifestação definitiva se dá na plenitude dos tempos(cf. Gl 4,4), continuada no tempo "agora". A novidade desta última manifestação da "justiça de Deus" está na sua total independência da Lei, porém, em continuidade com ela. Nesta nova manifestação da justiça de Deus, o instrumento da justificação não é mais a Lei Mosaica, mas a fé em Jesus Cristo. A fé não pode ser entendida enquanto uma "fria" adesão do intelecto a alguma verdade revelada, mas a adesão do homem todo("espírito", "alma" e "corpo" segundo a concepção antropológica da teologia paolina) a Jesus Cristo. Quem é capaz desta adesão? Nesta nova situação, todos os homens, judeus e gentios, podem alcançar a justiça de Deus contanto que tenham fé. Deste modo, Paulo exprime o caráter universal e gratuito da oferta da justificação, in "Gratia Estis Salvati", pag. 29.

[244] Antes mesmo de enumerados os mandamentos da Lei, as obras principais do homem eram a fecundidade e o trabalho. No culto, o trabalho atinge a plena significação. O homem pode desviar a finalidade das suas duas obras essenciais, seja profanando a procriação, seja adorando obras de suas mãos fazendo delas ídolos. A Lei procura prevenir a degradação das obras humanas pelos mandamentos. Para o judaísmo tardio há um grande número de outras obras, especialmente as que se relacionam com o próximo: dar esmolas, visitar os doentes, enterrar os mortos. Essas são as "boas obras" por excelência. As obras da Lei estavam voltadas para o Reino de Deus, entretanto, uma má interpretação e compreensão da Aliança, a transformou em contrato e deu aos praticantes uma excessiva confiança em suas possibilidades humanas, como se as obras realizadas outorgassem ao homem um direito sobre Deus e bastassem para lhe conferir a justiça interior. Foi contra essa concepção degradada da religião que Jesus se levantou, relembrando o único sentido das obras humanas: manifestar a glória de Deus, que só ela opera através dos homens, in "Vocabulário de Teologia Bíblica", pag. 669 .

[245] Na teologia Cristã, a graça é a ajuda sobrenatural de Deus concedida a um ser racional com vistas à sua santificação. Enquanto a necessidade dessa ajuda é geralmente admitida, a maneira como ela se dá tem sido objeto de discussão entre os cristãos desde o século IV, in "The Oxford Dictionary of the Christian Church", pag. 576.

[246] Para Lutero, a fé é uma confiança viva, inabalável na graça de Deus; ela é tão certa, que alguém poderia morrer mil vezes por ela. Esse tipo de confiança e conhecimento da graça de Deus faz uma pessoa cheia de alegria, confiante, e alegre com consideração a Deus a todas as criaturas. Isto é o que o Espírito Santo faz pela fé. Através da fé uma pessoa fará bem a todos sem uso de força, espontaneamente e

não justificam o pecador diante de Deus, mas são derivadas da fé que salva. Para ele, o cristão não deixa de praticar boas obras, visto serem elas resultantes da fé. Vigoroso polemista, ao se referir à justificação pelas obras da Lei, São Paulo disse que não é a Lei, não são as obras por si que são fonte de salvação.[247] Para ele, é a cruz, é a graça, aceita pela fé.[248] Essa crítica da salvação pelas obras não deve ser reduzida a uma crítica só da Lei judaica, ela vale para toda prática religiosa que se arvora levar por si mesma à salvação.[249]

Amparando-se na palavra do apóstolo e opondo-se aos desmandos da hierarquia da Igreja, Lutero estava começando a dar os primeiros passos, sem, contudo, ter presente essa intenção, em direção à ruptura irreversível da Cristandade. A eclosão da Reforma Religiosa foi desencadeada por ele em 31 de outubro de 1517, a partir da fixação das 95 teses na porta da igreja do castelo de Wittemberg para serem discutidas, como era o hábito da época. A partir daí, diversos movimentos, seja no seio do Catolicismo, seja fora dele, continuaram propugnando a necessidade de serem efetuadas mudanças tanto no credo quanto nas instituições da Igreja de Roma.

Cantimori[250] destaca dois períodos marcados por essas manifestações. O primeiro, chamado de evangelismo, estendeu-se de 1518 até a morte do Papa Clemente VII, em 1534 - e foi marcado pelas disputas entre o imperador e o papado em torno das questões conciliares e da supremacia da Cristandade, e permeado pelas guerras de hegemonia entre a França e a Espanha pelo predomínio da Itália. O segundo período, iniciado com a eleição do Papa Paulo III, em 1534, estendeu-se até a sua morte em 1549 - acabaria sendo marcado pela intensificação dos movimentos heréticos e

---

alegremente; ela servirá a todos, sofrerá tudo pelo amor e louvor a Deus, O qual lhe tem mostrado tal graça. É tão impossível separar as obras da fé como separar as chamas do brilho do fogo. Por esta razão, fique de guarda contra suas próprias falsas idéias e contra os tagarelas que pensam que são inteligentes o suficiente para fazer julgamentos sobre a fé e boas obras, mas os quais são na realidade os maiores tolos. Peça a Deus para trabalhar a fé em você; do contrário, você permanecerá eternamente sem fé, não importa o que você tente fazer ou fabricar, in "Prefácio à Carta de São Paulo aos Romanos".

[247] O Salmo 143,2 diz: "Não chames Teu servo a julgamento, pois diante de Ti não há vivente justo". São Paulo por duas vezes utiliza essa passagem com alguma liberdade para dizer: "É que nenhuma criatura pode ser justificada diante d'Ele pela observância dos preceitos da Lei, porque pela Lei vem somente o conhecimento do pecado", Romanos(3,20), e "No entanto, sabendo que ninguém se salva pelas obras da Lei, mas pela fé no Cristo Jesus; por isso, abraçamos a fé no Cristo Jesus, para sermos justificados pela fé em Cristo e não pelas obras da Lei, porque ninguém será justificado pelas obras da Lei", Gálatas(2,16).

[248] Segundo Lutero, a fé não é aquela ilusão humana ou aquele sonho ao qual algumas pessoas pensam que é. Quando eles ouvem e falam muito sobre a fé e ainda vêem que nenhum progresso moral e nenhuma boa obra resulta disso, eles caem no erro e dizem "A fé não é tudo. Você deve fazer obras se você quer ser virtuoso e ir até o céu." O resultado é que, quando eles ouvem o Evangelho, eles tropeçam e fazem para eles mesmos com suas próprias forças um conceito em seus corações que diz. "Eu creio". Este conceito eles pensam ser fé verdadeira. Mas, desde que isto é uma fabricação humana e pensamento e não uma experiência do coração, isto não sucede em nada, e então segue-se sem a ocorrência de nenhum progresso, in "Prefácio a Carta de São Paulo aos Romanos".

[249] Vocabulário de Teologia Bíblica, pag. 671.

[250] Delio Cantimori - Eretici Italiani del Cinquecento, pag. 516.

permeado pelas guerras de hegemonia entre a França e a Espanha pelo predomínio da Itália.

As terríveis atrocidades provocadas pelo Saque de Roma, em 1527, passaram a ser vistas como um castigo de Deus à luxúria da Cúria Romana e o cumprimento de uma profecia não só do monge italiano Savonarola, mas também do monge alemão Lutero. Num clima de dúvidas e de incertezas, esse evento e a carga emocional que ele gerou fizeram com que círculos de religiosos e de homens de letras, assim como várias damas da aristocracia italiana, passassem a viver na expectativa de que, finalmente, a Igreja de Roma empreendesse, também ela, uma reforma em suas instituições de forma a reconduzi-la à essência espiritual do Cristianismo.

Cantimori[251] e Prosperi[252] apontam em suas obras a ocorrência de vários movimentos tidos por heréticos em solo italiano justamente por defenderem essas mudanças. Seguindo essa linha de raciocínio, Symonds[253]diz que se o movimento protestante não chegou propriamente a fincar raízes na península, mas com certeza o surgimento de movimentos simpáticos a algumas idéias luteranas como a justificação pela fé, a salvação pelos méritos de Cristo e o princípio de que em matéria de fé e disciplina, não havia autoridade maior do que *ad fontes*.

Os integrantes desses movimentos julgavam indispensável a realização de uma reforma radical da hierarquia eclesiástica segundo a fórmula *reformatio tan in capite quan in membris*, vale dizer, uma reforma de alto a baixo em toda a instituição do Catolicismo, propugnando a importância de sua completa depuração. Zagheni[254] afrima que a premissa básica dessa reforma é a de que qualquer reforma da Igreja que quisesse ser eficaz devia começar de cima, pelo papa, passando pelos cardeais para se chegar à Cúria Romana.

Subjacente a esse clima de mudança nos rumos da Igreja Católica e almejando sua concretização, surgiram no seio do Catolicismo várias ordens religiosas de clérigos regulares, a partir dos anos vintes do século XVI, propugnando uma situação de pobreza apostólica e opondo-se ao luxo da Igreja. Foi criada em 1524 a ordem dos Teatinos e, em 1528, foi a vez da fundação da ordem dos Fratres Minores de vida eremítica, vale dizer, a ordem dos Capuchinhos. A ordem dos Somascos foi fundada em 1532 por Jerônimo Emiliano, em Somasca, perto de Bergamo e, no ano seguinte, foi criada a ordem dos Barnabitas, fundada em Milão por Antonio Maria Zaccari. Em 1535 foi fundada a ordem dos Angélicos e a ordem das Ursulinas foi fundada por Ângela Merici. Pautadas pelos mesmos objetivos, a ordem dos Franciscanos e a ordem dos Camaldulenses também procuraram efetuar reformas em suas regras.

Em Nápoles surgiu o movimento dos *Valdesiani*, seguidores das idéias do místico espanhol Juan Valdés que, tendo se dirigido para a Itália

---

[251] Ibid.

[252] Adriano Prosperi - L'Eresia del Libro Grande.

[253] J. A. Symonds - El Renacimiento en Italia, pag. 574.

[254] Guido Zagheni - Curso de História da Igreja - A Idade Moderna, pag. 34.

com a comitiva de Carlos V, instalou-se como agente imperial junto à corte do Papa Clemente VII, ali permanecendo até a morte do pontífice. Como certamente não era visto com simpatia pelo novo papa, Valdés seguiu para Nápoles em 1535 formando ali, em torno dele, um grupo de amigos e seguidores que falavam e meditavam sobre as questões das *sola scriptura* e sobre os padres da Igreja. As questões dogmáticas não interessavam a esse grupo que tinha preferência por aspectos ascetas e místicos, mantendo como pressupostos fundamentais o princípio da salvação pela fé, pelo sacrifício de Cristo e a relação direta da alma com Deus.[255]

Segundo Cantimori, os escritos de Valdés, assim como os de Erasmo, eram propagados através de livros pequenos e a prática cristã defendida por ele era centrada na diferença entre o interior e o exterior. No interior estava a vida espiritual, a devoção, a meditação mística e a convicção de que só a fé justifica. No exterior estava presente tudo o que dizia respeito à tradição como os dogmas, as cerimônias, ou seja, o sistema de sacramentos, a missa, as boas obras e as obediências, em síntese, tudo aquilo que os luteranos e os zuinglianos, e depois os calvinistas. combateram como superstição papal, romana. Para os *Valdesiani* o sentido estava na vida interior, no cultivo do sentimento religioso e na amizade religiosa.

Entre os amigos frequentadores de Valdés, além de Giulia Gonzaga e o Cardeal Seripando, estava Bernardino Ochino, o geral da nova ordem dos Franciscanos, os chamados Capuchinhos - que sendo pregador brilhante, muito admirado e solicitado, era também frequentador de um grupo instalado em Roma em torno de Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara. Após a morte do marido dessa dama, um dos mais célebres chefes militares sob Carlos V, ela se recolheu ao mosteiro de San Silvestro al Quirinale em Roma e ali manteve uma vida pia e devota. Em torno dela se constituiu um movimento composto por integrantes do alto clero e de

---

[255] Massimo Firpo diz que uma recente e importante pesquisa feita por Carlos Gilly parece que tende a renovar os estudos e as discussões historiográficas sobre Juan de Valdés. Segundo Firpo a descoberta que a primeira obra do místico espanhol *Dialogo de doctrina cristiana*, de 1529, é em boa parte uma tradução e uma adaptação de obras dos grandes reformadores alemães, e em particular de Lutero, implica necessariamente já para os spetto àqueles oferecidos no passado pelos estudiosos. O Valdés apaixonado seguidor de Erasmo, encontrou em Napoli a sua autônoma e via da Reforma, independente da suíça e da alemã, parece agora ceder lugar a um Valdés diferente só aparentemente menos complexo e inquietante, desde o início colocado sob a influência decisiva das doutrinas protestantes, e antes empenhado em uma ativa propaganda desse, habilmente escondida sob um travestimento erasmiano capaz de enganar os inquisidores de ontem e os historiadores de hoje... Isto significa que a visão da Reforma de Valdés não era totalmente original, sendo erasmiana na aparência somente para enganar os inquisidores. Firpo, todavia, não deixa de salientar a importância do papel que a cidade de Napoli em função de sediar o grupo de Valdés apresentou no fim dos anos trinta do século XVI. Posteriormente o ideário desse grupo interagiu com a *ecclesia Viterbiensis* de Reginald Pole, sendo isso enunciado nas páginas do pequeno tratado *Il Benificio di Cristo*, onde são encontradas citações textuais de escritos de Valdés e de Calvino, in "Tra Alumbrados e Spirituali", pag. 127.

laicos, de homens de letras e políticos, de artistas e poetas, movimento esse que ficou conhecido como os *Spirituali*.

Algum tempo depois, tanto o ideário dos *Valdesiani* quanto o dos *Spirituali* acabaria confluindo e sofrendo a inflexão das crenças contidas no pequeno livro intitulado *O Benefício de Cristo*. Essa obra foi fruto do trabalho do monge Benedetto Fontanini de Mantova em colaboração com o poeta e latinista de tipo clássico e tradicional Marcantonio Flamínio, um dos seguidores de Valdés que deixou Nápoles na primavera de 1541 para se juntar à *ecclesia Viterbiensis*. Surgiu em torno de 1540 em edição manuscrita e revisada duas vezes por Flaminio, essa obra foi impressa e teve enorme difusão. Calcula-se que sua tiragem tenha chegado a superar cerca de quarenta mil exemplares somente na Itália, mas sua difusão se deu também em outros países europeus, sendo considerada uma obra herética em 1549.

Havia diversos movimentos portadores de diferentes posições intelectuais com vistas à reforma e à renovação da Igreja Católica, na Itália, nos anos trintas. Ainda que houvesse um antagonismo latente e uma razoável hostilidade entre alguns desses grupos, eles lograram manter uma convivência mútua graças ao equilíbrio mantido entre si, pois, tanto as correntes moderadas quanto as intransigentes não conseguiam exercer destacada supremacia no cenário político e religioso de então. Contudo, esse equilíbrio iria se romper e essa situação iria se modificar radicalmente a partir do início da década seguinte com o predomínio das correntes conservadoras, sob a liderança de Cardeal Giampietro Caraffa.

Com a morte de Clemente VII em 1534, foi eleito Alessandro Farnese como Paulo III. Em sua juventude, passado o período de dissipação e vida mundana, ele começou a se dedicar aos estudos neoplatônicos de orientação ficiniana mantendo ligação com o humanismo religioso. A partir de então, ele passaria a se preocupar com a Cristandade e a Igreja, aprofundando-se nos estudos tradicionais e mantendo vida austera. Em vista disso e pela sua formação humanística, quando assumiu o trono papal o novo pontífice renovou a expectativa de mudanças e alimentou as esperanças de que finalmente a Igreja de Roma pudesse ser o cenário das tão ansiadas reformas.

As primeiras medidas tomadas pelo Papa Paulo III deram a impressão de que finalmente a Igreja Católica poderia realizar um concílio que viesse a reunir todas as tendências religiosas da época que, juntamente com os luteranos, fosse possível discutir todas as questões que dividiam os grupos para se chegar a um acordo. Pierrand[256] diz que, em maio de 1536, Paulo III lançou a bula de convocação do concílio a ser realizado em Mantova, mas, a fraca adesão e o reinício das guerras entre Francisco I e Carlos V, obrigaram-no a adiar a sua instalação *sine die*. De fato, a partir de julho de 1536, depois da sondagem junto ao Imperador Carlos V e do envio do núncio Vergerio à Alemanha para obter opoios à

---

[256] Pierre Pierrand - História da Igreja, pag. 185.

sua idéia de convocar o concílio, Paulo III assinou a sua convocação para o mês de maio de 1537, com instalação em Mantova.

Entretanto, como nem o Rei Francisco I nem o Imperador Carlos V estivessem interessados na realização do concílio naquela cidade italiana, coube ao papa escolher Vincenza, adiando-o para 1° de maio de 1538. Devido ao insucesso de sua instalação, uma vez mais foi necessário fazer nova convocação, desta vez em 22 de maio de 1542, para o final de 1545 e com abertura efetiva de sua primeira sessão, apenas em maio de 1546, em Trento. Somente com a paz entre os franceses e os espanhóis, tornou-se viável essa nova convocação e a sua instalação, porém, sem a participação dos luteranos devido à ausência de diálogo entre as partes.

No entanto, visto como um dos passos iniciais rumo ao aprimoramento das instituições eclesiásticas, Paulo III indicou para o Colégio Cardinalício pessoas como Gaspare Contarini, Reginald Pole, Jacopo Sadoleto, Giovanni Matteo Giberti, Federigo Fregoso e Gian Pietro Caraffa. À exceção deste último, os demais cardeais eram representantes da tendência moderada do clero, mas todos eles estavam comprometidos com a reforma. O humanista Erasmo de Rotterdam também teria sido lembrado para se tornar cardeal, mas recusou a nomeação. Os Cardeais Contarini, Giberti e Sadoleto participaram, ainda durante o pontificado de Leão X, das reuniões do Oratório do Divino Amor, um cenáculo de eclesiásticos de vida austera que existia em Roma, dedicados à pregação, à atividade caritativa, à meditação mística e decididos a renovar a Igreja.

Imbuídos de um grande fervor espiritual, esses clérigos chegaram a manter estreito contato naquelas reuniões com o aristocrata Vicentino Gaetano di Thiene e com Giampietro Caraffa, os fundadores da ordem teatina na década seguinte. Este último, além de ser o organizador do Santo Ofício da Inquisição, em Roma, no verão de 1542, tornar-se-ia o Pontífice Paulo IV. Ocupando o sólio pontifício de 1555 a 1559, esse calabrês intransigente e de vida austera implantaria um dos períodos de maior perseguição do Santo Ofício na Itália, como jamais talvez seria experimentado pela Igreja Católica nos tempos modernos.

Em 1536, o Papa Paulo III encarregou a chamada "Comissão da Reforma" - comissão composta por cardeais portadores de tendências divergentes como Contarini, Pole, Sadoleto, Giberti e Morone de um lado, e Caraffa, de outro - para redigir o projeto de reforma dos costumes do clero e para promover as mudanças nas instituições mais importantes da Cúria Romana, com o respaldo da autoridade que lhes fora conferida pela bula *Sublimis Deus*, resultou no *Consilium de Emendanda Ecclesia,* de cujas reuniões fora extraído o documento que deveria nortear doravante a conduta dos membros da Igreja.

Apesar da censura à leitura dos Colóquios de Erasmo nas escolas eclesiásticas e a condenação de várias doutrinas filosóficas tidas por perigosas, como a de Pomponazzi, esse projeto continha aspectos altamente positivos ao determinar os pontos que deveriam ser observados pelos clérigos. Entretanto, como uma cópia desse documento secreto caiu nas mãos do humanista protestante Jacob Sturm, que se encarregou de

facilitar a sua impressão e de o fazer circular no mundo protestante, esse documento acabou em seguida sendo censurado pela própria Igreja Católica porque se tornou um poderoso instrumento nas mãos dos luteranos, que passaram a utilizá-lo em suas críticas mordazes contra a conduta da Cúria Romana e a corrupção do papado.

Defensor de uma posição mais moderada e conciliadora[257] no seio do Catolicismo, o Cardeal Contarini foi encarregado pelo Papa Paulo III de participar do colóquio sobre religião organizado pelo Imperador Carlos V, em 1541, na chamada Dieta de Regensberg. Naquelas reuniões, o cardeal buscou sempre a aproximação com os luteranos numa tentativa de chegar a um acordo com o grupo liderado por Martin Butzer, procurando conciliar as duas facções do Cristianismo em torno de algumas questões capitais, sendo certamente a mais importante, a relação entre a fé e as obras na justificação do homem diante de Deus.

Em Regensberg, temendo o surgimento de uma nova ruptura no seio da Cristandade, Contarini chegou a formular proposições satisfatórias para todos acerca dos principais pontos teológicos referentes à natureza humana, o pecado original, a redenção e a justificação. Ele obteve êxito em suas proposições junto aos teólogos luteranos e tinha esperança de ratificá-las em Roma, contudo, não conseguiu chegar a um acordo a respeito das discrepâncias relativas à supremacia do papa e ao princípio conciliar. Os intransigentes de cada lado, representando as posições de Caraffa e de Lutero, não permitiram que aquelas propostas alcançassem sucesso. Este último se recusou a aceitar o artigo sobre a justificação, enquanto, em Roma, Caraffa se encarregou de dissuadir o Papa Paulo III também a não aceitar aquela proposição.

O fracasso em se chegar a um acordo na Dieta de Regensberg desembocou na expectativa da realização de um concílio da Igreja Católica que pudesse tratar dentre outras coisas das questões doutrinais. Forcellino ressalta que o contexto político não continuava favorecendo a instalação desse concílio, pois, o clima de confronto eminente entre o Imperador Carlos V e o Rei Francisco I, os dois principais representantes temporais da Cristandade, ocorria num ambiente de medo, já existente há muito entre os italianos, ameaçados pela invasão turca e pelos conflitos internos entre os Estados, de cuja sobrevivência dependia a contenção do crescimento dos demais, por grandes ou pequenos que fossem.

Apesar disso, e tendo como pano de fundo esse cenário político, os conflitos entre luteranos e católicos alinhados à posição da Igreja de Roma criava a expectativa de que, caso fosse realizado um concílio universal, pudesse ser obtida a reconciliação entre as partes em litígio, de forma a recompor a fratura no seio da Cristandade, mas, não havia

---

[257] Com base na correspondência trocada entre os cardeais Gaspare Contarini e Reginald Pole, Firpo destaca que, não obstante as relações de estima, amizade e de comum empenho político e religioso que os uniam, começou a surgir entre eles uma divergência em torno das questões da graça e da justificação antes mesmo do primeiro se dirigir para a Dieta de Regensberg, divergência que perdurou até a morte de Contarini ocorrida em agosto de 1542., in "Tra Alumbrados e Spirituali", pag. 161.

qualquer indicação de que isto realmente pudesse acontecer, dada a manutenção de posições antagônicas. Enquanto alguns setores do catolicismo defendiam a tese de que havia espaço para a reconciliação, os setores mais intransigentes pretendiam sancionar a ruptura definitivamente, declarando os luteranos heréticos e contrários às tradições católicas. Essas duas posições estavam presentes não só em solo italiano como também no Colégio Cardinalício que já vinha produzindo posicionamentos contrários já fazia alguns anos.

Forcellino acredita que a instabilidade política exerceu papel preponderante no adiamento da instalação do concílio, visto que, as cidades italianas não se sentiam adequadamente seguras para sediá-lo temendo represálias políticas de parte a parte. Contudo, a atitude de Paulo III, ao estimular o jogo de alianças com o rei francês acarretou o descontentamento do imperador que, por seu turno, era obrigado crescentemente a atender os reclamos dos luteranos, cristalizando com isso o antagonismo entre as partes. Isto fez com que as esperanças de instalação do concílio que pudesse pacificar as posições em confronto, pouco a pouco fossem se esvaindo. Contrário à realização do concílio, em 1542, Francisco I proibiu a publicação da bula papal que tratava de sua convocação em território francês.

III.2.1 – Michelangelo e os *Spirituali*.

A agudização das divergências entre os grupos dentro do próprio Catolicismo terminaram por favorecer as posições intransigentes de Caraffa dentro da Igreja de Roma e culminaram com o estabelecimento das medidas repressoras a partir do início dos anos quarentas. Segundo Prosperi, [258] em meados de 1542 começou a ser operada uma mudança decisiva no interior da Igreja de Roma e os primeiros a tomar conhecimento, e a sofrer as consequências dessas mudanças, foram justamente os ambientes culturais e religiosos romanos mais próximos a Michelangelo. Cantimori [259] se refere a esses ambientes como sendo círculos portadores de uma cultura de vanguarda sob forte inspiração humanista.

Já fazia algum tempo que Michelangelo vinha se reunindo com um grupo de prelados, artistas, escritores e poetas que professava as mesmas crenças religiosas que ele, os chamados *Spirituali*. Prosperi[260] afirma que Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara, é vista, sobretudo, como uma mulher de letras, porém ela exerceu papel de destaque entre os membros desse grupo, visto que, além de promotora daquelas reuniões, era uma pessoa pia e mística. Michelangelo manteria até a morte dessa dama em

---

[258] Adriano Prosperi – Michelangelo e gli 'Spirituali', pag. XIV, in Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

[259] Delio Cantimori – Umanesimo e Religione nel Rinascimento, pag. 276.

[260] Adriano Prosperi – Michelangelo e gli 'spirituali', pag. XV, in Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

1546 uma relação acentuada de amizade e de afeto, sendo ela o principal elo entre ele e o grupo para o qual o artista passou a fornecer desenhos de cunho religioso e devocional, como a Pietà de Vittoria Colonna (Fig.244),[261] da qual há uma carta do mestre à Marquesa de Pescara(Doc.158).

Nas palavras de Prosperi,[262] as pessoas que costumavam se reunir em torno de Vittoria Colonna cultivavam uma devoção religiosa especial, marcada pela meditação e iluminação. A esse grupo chegou a ser dado o nome de *Escola* ou *Escola de Vossa Excelência*, uma espécie de irmandade, vale dizer, um cenáculo de devotos sob uma regra particular. Para esse

---

[261] Alexander Nagel diz que o desenho da Pietà que Michelangelo fez para Vittoria Colonna pertence a uma nova categoria de obra de arte, pois, foi um desenho elaborado como um trabalho finalizado e oferecido como presente, marcando uma deliberada saída das formas tradicionais da arte religiosa como os retábulos e da inteira economia da piedade - o sistema de doações, pagamentos para rezar missa e observâncias cerimoniais - que tais formas serviam e simbolizavam. Inicialmente, no trabalho de Leonardo, Rosso Florentino e do próprio Michelangelo, a nova categoria serviu como um caminho para os temas pagãos e seculares, que é, como uma alternativa à arte religiosa. Ela foi adotada como um meio para a própria arte religiosa reformada. Nesse processo, a noção de presente - inerente ao tema, o sacrifício de Cristo e as circunstâncias de sua realização e apresentação - exerceu um papel importante. Para Michelangelo e Vittoria Colonna, o desenho concebido como presente foi deliberadamente retirado da economia normal da produção de arte no período. A arte tradicional da Igreja surgiu tipicamente com exigências acerca da iconografia, ou, ao menos, acerca da inclusão de certos santos patronos, exigências que eram determinadas pelo papel que ela exerceu na economia devocional. As cláusulas que compunham os contratos dos pintores, em outras palavras, eram função do mais elevado sistema de "contratos" - a economia dos juramentos, dedicações, exigèncias e celebração de missas - nas quais a arte religiosa geralmente funcionou. Foi a excessiva fé nesse sistema contratual que os reformadores, de todos as espécies, mais consistentemente deploraram. A concepção de arte como presente, elaborada por Michelangelo e Vittoria Colonna foi, entre outras coisas, um esforço para remover a arte dessa economia. Para eles, uma concepção liberal de arte, que considerava a arte um presente, mais do que algo defendido como um comércio e sob contrato, tornou-se o modelo privilegiado para uma concepção mais "interiorizada" da fé religiosa, que enfatizava a relação direta entre a graça divina e a consciência do fiel. Esses pontos estão claramente presentes nas cartas trocadas entre os dois que cercou esse desenho, onde encontramos uma elevada série articulada de correlações entre os direitos da arte, os protocolos do presente dado, e as operações da graça divina. O desenho da Pietà de Michelangelo para Vittoria Colonna foi o resultado de investigações sem precedentes e experimentou os limites da iconografia Cristã. Foi o esforço de busca para interpretar o significado do sacrifício de Cristo num tempo em que essa questão se tornou um assunto de volátil controvérsia religiosa.... O direito à liberdade de invenção e a conseqüente elevada demanda pelo engajamento hermenêutico por parte do observador foram integrais para a concepção de arte como presente articulado por Michelangelo e Vittoria Colonna. Essas idéias estavam bem adaptadas ao bem cultivado círculo de mentes reformistas, literatos e humanistas de mentalidade reformista, aos quais Michelangelo e especialmente Vittoria Colonna estavam unidos. Esses pensadores reformistas repartiam a simpatia pela doutrina da justificação expressa pela fé... Eles dividiam também a aversão pela noção de que a salvação pudesse ser "ganha" pelas obras, insistindo na fé individual, na redenção livremente oferecida à humanidade através do sacrifício de Cristo. Eles foram, entretanto, incapazes de traduzir suas simpatias em um programa coerente de reforma da Igreja, e falharam em alcançar a esperada reconciliação com os protestantes em Regensberg em 1541... Um dos documentos fundamentais desse meio, o livro *Il Beneficio di Cristo*, apareceu exatamente nesse momento, in Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna, pag. 1, in "The Art Bulletin" .

[262] Adriano Prosperi - Michelangelo e gli 'spirituali', pag. XV, in Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

estudioso, no novo clima de suspeita e de luta religiosa, a existência de uma escola dava a entender que esse grupo se tratasse de uma espécie de seita fechada e isto implicava a suspeita da existência de um foco de heresia que, aos olhos de alguns setores da Igreja de Roma, devia ser colocado sob o crivo da Inquisição.

Segundo Prosperi,[263] o tema do Espírito era uma questão central para esse grupo, podendo-se com isso individualizar uma religião do Espírito como agente primário de uma transformação e santificação da natureza humana. Esse movimento representava uma religião interior que, ao abandonar a tradição da religião cívica e a tradicional ritualidade urbana, ligava-se a uma espiritualidade individualística e intimística, conscientemente estranha ao conflito entre protestantes e católicos e voltada, predominantemente, para ouvir os movimentos e a seguir as inspirações interiores.

Além de desenhos de Pietá, por volta do início dos anos quarentas do século XVI, Michelangelo elaborou uma série de desenhos de Cristo Crucificado(Fig.245) e da Sagrada Família(Fig.246), obras nas quais, além de imprimir a sua já usual liberdade de criação, o mestre florentino procurou expressar o seu envolvimento pessoal em relação ao tema fundamental da crise religiosa da época: a questão da justificação do cristão pecador diante de Deus. Essas imagens eram preferencialmente destinadas ao grupo dos chamados *Spirituali*, o círculo de pessoas do qual o próprio artista fazia parte cujos membros se identificavam através de fortes laços espirituais,[264] se reconheciam no famoso opúsculo *Il Beneficio di Cristo* e tinham como objetivo a propagação da fé.

Ainda que os chamados *Spirituali* procurassem se manter em posição eqüidistante, tanto das teses defendidas pelos protestantes quanto daquelas professadas pelos católicos ortodoxos, eles passaram a ser vistos com suspeita pelos membros mais intransigentes do Catolicismo - os ortodoxos. Tendo estes, na figura do Cardeal Giampietro Caraffa o representante mais destacado e, talvez, o mais inflexível, não pretendiam qualquer tipo de acordo com os protestantes.

Por outro lado, *os Spirituali*, através das duas figuras de maior destaque entre eles - Cardeais Gaspare Contarini e Reginald Pole -

---

263 Ibid, pag.XXX.

264 Charles de Tolnay afirma que a nova importância assumida pela figura de Cristo Morto pode apenas ser completamente entendida ao se levar em conta as idéias religiosas mantidas por Michelangelo na época. Através de sua amizade com Vittoria Colonna, ele entrou em contato com as novas idéias dos reformadores italianos Juan de Valdés e o Cardeal Reginald Pole que defendiam a doutrina da justificação pela fé. O pequeno tratado *Il Sacrificio di Cristo* adquiriu importância fundamental entre as concepções religiosas e, a expressão artística dessa doutrina para Michelangelo foi o novo tipo de Pietà. ...Na Pietà, para Vittoria Colonna, Michelangelo enfatizou por todos os meios possíveis a grandeza do sacrifício de Cristo. Não apenas fez com que os dois anjos apresentassem o corpo inerte de Cristo ao espectador, como também a atitude de Maria indica a magnitude do sacrifício como é mostrado pelas suas palavras na inscrição acima, na cruz na gravura de Benasone de 1546, onde há a inscrição: *non vi si pensa quanto sangue costa*(*Vós não pensais quanto sangue se verte*) - Dante, Paraíso, XXIX - Michelangelo's Rondanini Pietà pag. 152, in "The Burlington Magazine" .

propugnavam uma aproximação com a tendência mais branda do Protestantismo visando o restabelecimento da unidade cristã; eram os grandes representantes daquilo que se convencionou chamar de Religião do Espírito ou Religião da Redenção.

Segundo Prosperi, [265] ainda que a Religião do Espírito não fosse herética no sentido de ser uma aliada dos luteranos como quis fazer ver a Inquisição, nem por isso seus representantes eram vistos como elementos menos perigosos aos olhos desta. A estrutura dominante da Igreja de Roma se viu ameaçada pela posição desse movimento que se manifestava de forma indiferente no tocante às instituições e aos sacramentos. Por essa razão a Igreja de Roma reagiu fortemente a ele e, se antes de 1542 ainda poderia ser pensada a possibilidade de uma composição dos *Spiriuali* com os setores mais conservadores da Igreja Católica, a tentativa de sua inserção ao Catolicismo após essa data tornou-se inviável.

Ademais, assim como as idéias luteranas, o conjunto de crenças contidas no livro *O Benefício de Cristo* seria posteriormente considerado herético, sendo visto como um livro perigoso entre os católicos, portanto passível de forte ataque. Em agosto de 1542, Bernardino Ochino foi chamado a Roma pela Cúria para explicar a sua pregação sobre a justificação do pecado pelo sangue de Cristo. Depois de encontrar Contarini à beira da morte e de se aconselhar com outros importantes representantes da tendência moderada do Catolicismo Ochino resolveu fugir da Itália, sendo seguido depois por Pietro Martire Vermigli e Celio Secondo Curione que também preferiram deixar o país, aumentando ainda mais as suspeitas sobre o grupo de amigos de Michelangelo.

III.3 – Definição das Novas Estátuas do Sepulcro de Júlio II.

No decorrer de 1542, no momento em que Michelangelo se preparava para finalizar o Sepulcro de Júlio II, as posições mais conservadoras e intransigentes saíram vencedoras do grande embate no seio do Catolicismo. Estas passaram a influenciar de forma preponderante as decisões da Igreja de Roma. Por essa época, o mestre florentino estava ocupado com algumas questões técnicas que teriam de ser resolvidas para se chegar ao desenho final do monumento. Como o Sepulcro de Júlio II se transformou em uma mera fachada no projeto de 1532, ele desistira de colocar a escultura de Moisés no monumento a partir de então. Para substituir essa escultura no sepulcro, o mestre florentino havia iniciado ainda nos anos trinta a escultura do Profeta como *pendant* da escultura da Sibila.

No entanto, a decisão de Paulo III no final dos anos trintas de forçar o Duque de Urbino a aceitar apenas três esculturas de autoria de Michelangelo ao invés das seis estabelecidas no contrato de 1532 e a ameaça no final de 1541 de Paulo III, através do Cardeal Parisani em carta endereçada ao Duque de Urbino, de se apropriar de algumas estátuas da

---

[265] Adriano Prosperi – Michelangelo e gli 'Spirituali', pag. XXX, in Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica.

sepultura para colocá-las na Capela Paolina, fizeram com que o duque reagisse contrariamente à pretensão do pontífice. Em vista disso, num hábil lance de inteligência e ousadia, o duque procurou garantir a estátua mais importante dentre aquelas trabalhadas até então pelo mestre para o sepulcro: a estátua de Moisés.

Forcellino aponta como respaldo para essa decisão do Duque de Urbino Guidobaldo della Rovere a aliança que ele fez com o rei da França; foi esse o fator que o teria induzido a se manter irresoluto quanto a não ceder a escultura de Moisés e a afrontar o desejo do Papa Paulo III. Tradicionalmente, o Ducado de Urbino fora sempre um aliado do Imperador Carlos V, contudo, numa reviravolta inesperada para um jovem governante, Guidobaldo della Rovere resolveu romper a aliança com o imperador e estabeleceu uma nova aliança, desta vez com o rei francês Francisco I. [266] Essa atitude surpreendeu até o experiente Cardeal Ercole Gonzaga, tio de Guidobaldo, que registrou não acreditar nessa aliança em carta de 13 de janeiro de 1542(Doc.159), mas que seria confirmada por ele em carta de 10 de março daquele ano(Doc.160). Dessa forma, num momento político delicado, o fortalecimento do duque devido a essa aliança fez com que o papa desistisse de qualquer pretensão sobre as esculturas do Sepulcro de Júlio II por temer alguma represália por parte dos franceses.

Assim, apenas quatro meses após o recebimento da carta do Cardeal Parisani em que este exprimiu o desejo de Paulo III, o Duque Guidobaldo della Rovere concordou com a redução do número de estátuas de autoria de Michelangelo de seis para três, desde que a escultura de Moisés fosse mantida entre elas. Ao aceitar a proposta de Paulo III, o duque não apenas estava assegurando a colocação da escultura do Moisés no Sepulcro de Júlio II, como também deixava implícita a idéia de que, além dessa obra de Michelangelo, ele estava provavelmente pensando nos dois Escravos do Louvre como sendo as outras duas esculturas de autoria do artista que gostaria de ver figurar no monumento.

Endossando a interpretação de Von Einem, Forcellino trabalhou com a hipótese de que já a partir de 1532, Michelangelo havia pensado em colocar as duas esculturas dos Escravos do Louvre no registro inferior da sepultura, não mais à frente das hermas como nos projetos anteriores, mas no interior dos nichos em substituição às figuras de vitórias submetendo vencidos(Fig.247). Segundo esse estudioso, visando atender à convenção contratual de fornecimento de seis estátuas de sua própria autoria, além das duas figuras de prisioneiros, o artista pretendia colocar no monumento as esculturas da Virgem com o Menino, a Sibila, o Profeta e a escultura do Papa Júlio II completando, assim, o número de esculturas previsto naquele instrumento legal.

Com efeito, o pedido do duque de inclusão da escultura de Moisés no Sepulcro de Júlio II, em março de 1542, obrigou Michelangelo a repensar

---

[266] Deve ser ressaltado que a aliança entre o Duque de Urbino e Francisco I ocorreu logo após a derrota das forças imperiais na Argelia quando elevado número de barcos do imperador foram afundados pelas forças do Turco. Enfraquecido, o imperador, ficava enfraquecido também o Papa Paulo III, seu aliado.

aquele arranjo e criou um sério problema técnico para ele, pois, a estrutura arquitetônica(Fig.248) do monumento a partir do projeto de 1532, e que começou a ser erigida poucos anos depois em San Pietro in Vincoli, não apresentava qualquer possibilidade de suportar o peso de uma estátua com aquelas dimensões no registro superior da sepultura. Forcellino[267]diz ainda que, por questões espaciais decorrentes do projeto de 1532, o monumento não mais comportaria a construção de um nicho em seu registro superior com a profundidade que a estátua de Moisés requeria, razão pela qual ela já havia sido descartada do monumento naquele projeto.

Segundo Echinger-Maurach, [268] a parte arquitetônica do registro inferior do sepulcro já havia sido iniciada em torno de 1533 em San Pietro in Vincoli como indica um desenho(Fig.249) descoberto por Frommel. Ainda que a escultura de Moisés houvesse sido concebida para ser vista de baixo para cima no registro superior nos primeiros projetos da sepultura, ao procurar atender o pedido do duque, Michelangelo resolveu inseri-la no único lugar possível do monumento, vale dizer, no vão central do primeiro registro(Fig.250) que, até então, estava destinado a receber uma cena em baixo relevo como indica o desenho de Aristotile da Sangallo efetuado em 1532(Fig.251).

Assim, quando tudo parecia estar definido acerca das esculturas que deveriam figurar na sepultura, eis que em 20 de julho de 1542, através de uma petição(Doc.99) endereçada ao Papa Paulo III, Michelangelo pediu ao pontífice para interceder junto ao Duque de Urbino para que este aceitasse a substituição das esculturas dos Escravos do Louvre pelas esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa. Segundo o artista, essas esculturas *já estavam em estado avançado de elaboração*...mas deveriam ser terminadas por outro artista. Não deixa de ser totalmente estranha a decisão de Michelangelo de substituir duas esculturas de sua autoria que já estavam praticamente prontas, por duas outras que, embora tivessem sido bem trabalhadas por ele, teriam de ser finalizadas por outro artista.

Forcellino e Prosperi[269] indagam as razões que teriam levado o artista, após a definição das esculturas que fariam parte da sepultura a partir de março de 1542, apenas poucos meses depois, a propor a substituição dos dois Escravos do Louvre pelas esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, obrigando-se a trabalhar com grande esforço num momento em que, segundo ele próprio, já estava velho demais para pintar e esculpir ao mesmo tempo. Esses autores indagam quais teriam sido as verdadeiras razões que teriam levado o artista a mudar de idéia desejando transformar um desenho obtido após tão cansativo e demorado processo, que chegou até a envolver o papa e o Duque de Urbino, homens bastante ocupados e normalmente voltados para a resolução de intrincadas e urgentes questões de Estado.

---

[267] Antonio Forcellino – Michelangelo Buonarroti, storia di una passione eretica, pag. 73.

[268] Claudia Echinger-Maurach - Michelangelo's monument for Julius II in 1534, pag. 336.

[269] Adriano Prosperi – Michelangelo e gli 'Spirituali', in Michelangelo Buonarroti, storia di una passione eretica.

A mudança de opinião de Michelangelo acerca das esculturas femininas em substituição aos escravos nus não se deveu a questões de ordem econômica porque, como atesta Forcellino, o arranjo obtido para a construção da sepultura no início de 1542 era bastante vantajoso para o artista. Por outro lado, a justificativa apresentada por ele em sua súplica ao Papa Paulo III de que aquelas esculturas tinham sido feitas para um monumento muito maior e que, portanto, não ficariam bem naquele projeto, não esclarece os reais motivos que o levaram a propor essa mudança, pois, até então elas estavam perfeitamente de acordo com a concepção do mestre.

III.4 – *O Benefício de Cristo* e as Novas Hipóteses dos Estudiosos.

Prosperi [270] alerta que a proposta de Michelangelo, de substituição dos dois prisioneiros pelas estátuas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, deve ser vista com atenção e que essas esculturas devem ser lidas no contexto em que nasceram. Ademais, deve-se ter bem claro que, embora os biógrafos do mestre florentino anos depois tenham dado nomes e significados diferentes a essas duas figuras femininas, ao esculpí-las a partir do verão de 1542 para serem colocadas nos nichos laterais do registro inferior do Sepulcro de Júlio II, ao lado da escultura de Moisés, Michelangelo se referia a elas apenas e tão somente como sendo representações da Vida Ativa e da Vida Contemplativa.

Segundo Prosperi, quando Michelangelo se preparava para executar as esculturas da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, a questão teológica capital do debate religioso, que acirrava os embates envolvendo as posições a favor e contra as teses luteranas dentro e fora da Igreja de Roma, estava centrada na relação entre fé e obras na justificação do cristão diante de Deus. Segundo esse estudioso, ao elaborar essas duas representações alegóricas para substituir os prisioneiros, o mestre florentino procurou expressar uma linguagem que se afastava de forma explícita daquela formalizada teologicamente pelas discussões e polêmicas em torno das teses luteranas, mas que, ao mesmo tempo não se alinhava com o discurso da facção mais intransigente do Catolicismo.

No dizer de Prosperi, [271] a linguagem utilizada pelo mestre florentino na execução dessas obras era familiar e próxima aos temas discutidos na *Escola* de Vittoria Colonna e aos textos de meditação da Marquesa de Pescara. Ao esculpir as alegorias da Vida Ativa e da Vida Contemplativa para serem colocadas no Sepulcro do Papa Júlio II ao lado de Moisés e, ao desenhar tantas outras representações religiosas para o grupo dos *Spirituali*, o que o mestre florentino estava procurando fazer era traduzir em figuras sua própria busca e a de seu grupo através de um contato direto e interior com a voz do Espírito capaz de alimentar a ardente chama do operar humano.

---

[270] Ibid, pag. XIV.
[271] Ibid, pag. XXIX.

Forcellino e Prosperi afirmam que, com a retirada das esculturas dos Escravos do Louvre foi suprimido o último vestígio pagão da sepultura, e eles perguntam o porquê da escolha das alegorias da Vida Ativa e da Vida Contemplativa em substituição àquelas figuras. Prosperi[272] afirmou que se aqueles poucos meses em que Michelangelo se recolheu em seu estúdio para trabalhar nas três estátuas tiveram a mesma breve duração de qualquer outra estação, seus efeitos prolongaram-se nos estudos e nas investigações até se tornar, de longe, a mais discutida entre todos os anos da história italiana no século da Reforma e do Concílio de Trento, pois nessa estação, operou-se a grande virada na história do Cristianismo europeu e da Igreja de Roma.

Ainda que a inclusão da escultura de Moisés no centro do monumento, no projeto de 1542, fosse oriunda do cumprimento de um direito legal dos Della Rovere, esse fato obrigou Michelangelo a rever a concepção da sepultura que ele havia definido, por ocasião da assinatura do projeto de 1532, e o levou a iniciar as alegorias da Vida Ativa e da Vida Contemplativa. Essas esculturas, juntamente com a escultura de Moisés no registro inferior teriam modificado totalmente o significado do monumento. Para Prosperi e Forcellino, a inclusão da escultura de Moisés no centro do monumento, ao lado das esculturas das duas alegorias femininas, estava perfeitamente de acordo com o conteúdo do pequeno tratado *O Benefício de Cristo*.

Forcellino destaca que o *O Benefício de Cristo* reforça de forma significativa a identidade entre Moisés e Jesus Cristo como mediadores entre Deus e o homem, apontando Moisés como a prefiguração do Cristo Redentor. Enquanto Moisés é visto como o portador da Lei de Deus, Jesus Cristo representa o anunciador das mensagens contidas nos Evangelhos. A reforçar essa identidade, esse estudioso lembra a identidade simbólica contida no ciclo de afrescos da Capela Sistina pintada ainda por ocasião do pontificado do tio de Júlio II, o Papa Sisto IV, com as representações das vidas de Cristo(Fig.252) e de Moisés(Fig.253) em cada uma das paredes laterais daquela capela.

Para Forcellino, Moisés estava no centro do debate que dilacerava a Europa naqueles anos. Ele era o símbolo da Lei da qual o homem não consegue chegar à salvação se não respeitá-la. Contudo, os Evangelhos substituem a Lei e propicia a salvação. Para ele, os ecos desse debate chegam à arte de Michelangelo não apenas nas esculturas de San Pietro in Vincoli, mas através dos desenhos feitos naqueles anos pelo mestre, como o desenho(Fig.254) da Anunciação da Virgem dos Uffizi, em que atrás da figura da Virgem há a representação de um Moisés irado que quebra as tábuas da Lei[273] e sanciona o fim da época *sub legge* e anuncia o advento

---

272 Ibid, pag. XIV.

273 Para Johannes Wilde a representação de Moisés quebrando as tábuas da Lei atrás da Virgem indica a sua consciente e humilde aceitação do Verbo e representa o início da nova Aliança, in Cartonetti by Michelangelo, pag. 374, in "The Burlington Magazine".

da época *sub gratia,*[274] desenho esse utilizado por Marcelo Vetusti em sua representação da Anunciação(Fig.255). Tanto como símbolo de Cristo, como símbolo da própria Lei, Moisés evoca o debate sobre a salvação e as posições que se defrontam na Europa.

Com efeito, no programa do Sepulcro de Júlio II concebido em 1542, a figura de Moisés assume um papel totalmente diferente daquela das primeiras décadas do século XVI. A concepção que se fazia de Moisés, ainda em vida de Júlio II e logo após a sua morte, fazia referência ao líder dos hebreus que libertou seu povo do jugo egípcio e o conduziu à Terra Prometida. Essa figura de líder, de Moisés, confunde-se com a própria figura de Júlio II como líder do povo cristão, predestinado a salvar também o papado ainda que, para tanto, fosse preciso fazer uso da força e das armas à frente de seu exército. A esse respeito, é ilustrativa a admiração que Maquiavel[275] nutria por Júlio II e a inclusão de Moisés entre os líderes que venceram porque não estavam desarmados, conquanto o líder hebreu tenha se valido, não do apoio de exércitos, mas da ajuda de Deus em suas incursões contra o faraó para libertar seu povo.

No dizer de Forcellino, para Michelangelo esclarecer sua posição particular no debate religioso que se desenvolveu nos anos quarenta do século XVI, que coincidiu tanto com a posição de seus companheiros de cenáculo quanto dos encomendantes, o artista precisou fazer uso da presença das alegorias da fé e das obras, da mesma forma que essas figuras alegóricas haviam sido evocadas no tratado *O Benefício de Cristo*, em que os autores reconheceram o fundamento da justificação apenas pela fé, aproximando-se timidamente de Lutero. Segundo esse pequeno Tratado, pela fé somos justificados sem a ajuda das boas obras, posto que, elas não são causa, mas efeito da justificação.

A salvação, a justificação do homem pecador diante de Deus, a remissão dos pecados com o advento de Cristo e a união da alma com Cristo são as questões centrais no livro *O Benefício de Cristo*. A salvação pode ser conseguida pelo homem pecador através da fé em Deus, pois Ele teria mandado seu filho Jesus de Nazaré entre os homens, tendo Cristo derramado seu sangue na cruz para salvar a Humanidade. Nesse livro, os autores fazem inúmeras referências a São Paulo, citando passagens das Epístolas aos Romanos, aos Hebreus, aos Filipenses, aos Coríntios e aos Gálatas, para ressaltar o papel da fé na justificação diante de Deus.

Tomada especialmente a Epístola aos Romanos, nela, em trechos de diversos versículos, São Paulo disse *...Deus deu a Lei para que o pecado fosse conhecido entre os homens, mas onde abundou o pecado também abundou a graça. Assim como reinou o pecado na morte, ainda assim reinou a graça pela justificação, dando vida eterna através de Jesus Cristo. Assim, justificados pela fé, estamos em paz com Deus, por meio de Nosso Senhor Jesus Cristo. Por meio Dele e através da fé, nós temos*

---

[274] Na Pierpont Morgan Library em Nova Iorque também ha um desenho da mão do mestre florentino que serviu de modelo para a Anunciação de Vetusti hoje pertencente ao Palazzo Barberini, em Roma.
[275] Nicolau Maquiavel - O Principe, pag. 25.

acesso à graça na qual nos mantemos e nos gloriamos, na esperança da glória de Deus... O apóstolo disse ainda *...Assim tornados justos pelo sangue de Cristo... ...com maior razão seremos salvos da ira por meio Dele...* Além das epístolas de São Paulo é citada a Primeira Epístola de São João, e não é só nos apóstolos que se baseiam os autores o "O Benefício de Cristo", pois eles citam também os doutores da Igreja como Santo Agostinho.

Para Forcellino, no Sepulcro de Júlio II não há dúvida de que a fé faça referência à Vida Contemplativa com os olhos piedosamente voltados para o céu para não serem vistos pelo observador. Essa escultura é idêntica à representação da Virgem Maria com Cristo diante de si(Fig.244), desenhada por Michelangelo para Vittoria Colonna.[276] Forcellino diz que a identidade dessas duas figuras femininas nos conta quanto a idéia de fé pudesse estar estreitamente ligada à idéia de sacrifício e sofrimento para o mestre florentino naqueles anos.

Segundo as palavras de Forcellino, *O Benefício de Cristo* também exaltou o valor das boas obras e o respeito a alguns sacramentos. Não como frio cálculo para chegar à justificação, mas, como direta e gratuita emanação daquele sentimento de fé, que se diz viva para distingui-la da ritualidade vazia das práticas devocionais supersticiosas. Para esse estudioso, justamente nas palavras com as quais o livro alude à força e ao valor das obras, encontramos a origem e o significado dos objetos que caracterizam e tornam explícito, ao menos àqueles que dividem essa devoção, o significado alegórico da Vida Ativa.

Assim como Lutero[277] menciona a relação entre obras e fé e luz e fogo ao dizer *...É impossível separar obras e fé como separar as chamas do brilho do fogo...*, em algumas passagens do livro *O Benefício de Cristo* Fontanini e Flamínio [278] também deixam antever a relação entre fé e obras ao fazer alusão à luz e ao fogo *...e, contudo, essa fé não pode(existir) sem as boas obras, porque, assim como nós vemos uma chama de fogo que não brilha, sabemos que ela é pintada e vã, e assim não vendo em alguém a luz das boas obras, é sinal que tal(pessoa) não tenha a verdadeira fé inspirada...*, e mais além *...por essa razão é que as boas obras são fruto e testemunho da fé viva e procedem dela como a luz da chama do fogo... ...posto que, assim como a luz não é separável da chama que por si só brilha, assim as boas obras não se podem separar da fé, que por si só justifica...* Se as boas obras são identificáveis na luz, na chama que ilumina a Fé, garantindo-lhe a sinceridade, o que poderia melhor caracterizar a Vida Ativa como alegoria das boas obras senão uma lâmpada ou uma tocha, indaga Forcellino.

---

[276] Alguns autores acreditam que esse desenho de Michelangelo foi doado ao Cardeal Reginald Pole e este o teria emprestado ao Cardeal Ercole Gonzaga para fazer uma cópia.

[277] Martinho Lutero – Prefácio à Carta de São Paulo aos Romanos.

[278] Benedetto Fontanini dito Benedetto da Mantova e Marcantonio Flaminio – Il Beneficio di Cristo, pags. 235, 236 e 258, in Giochi di Pazienza, de Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi.

Ao efetuar os trabalhos de restauro no Monumento de Júlio II, Forcellino constatou que o objeto que a estátua da Vida Ativa mantém em sua mão direita não se trata de um espelho, como quiseram Condivi e Vasari em suas biografias do mestre florentino, nem de um diadema como sugere De Tolnay. Para Forcellino, esse objeto é na verdade uma lâmpada (Fig.256) ou uma tocha, e tem como símbolo para ajudar a identificá-lo, uma máscara de morcego, visto ser esse animal o símbolo da noite, como ocorria em representações desse tipo em lâmpadas antigas(Fig.257). Além disso, esse estudioso identificou uma coroa de louros na mão esquerda da figura e não uma coroa de flores, como quis fazer crer Condivi.

A coroa de louros na mão esquerda da Vida Ativa, no dizer de Forcellino, alude e reforça o reconhecimento da alegoria porque o louro é a planta que permanece sempre verde e que não murcha nunca, representando o símbolo da caridade que, segundo São Paulo, continuamente invocado pelos autores de *O Benefício de Cristo*, não deixa jamais de agir. A caridade é uma das virtudes essenciais para a realização das boas obras e quase se identifica com elas. Fontanini e Flaminio[279] escreveram *...Porque o espírito de Cristo é espírito de Caridade, e a caridade não pode ser ociosa, nem pode deixar de as boas obras operar; antes, se queremos dizer a verdade, o homem não pode nunca fazer boas obras, se antes não se conhece justificado pela fé...*

Para reforçar seu argumento de que o objeto que a estátua da Vida Ativa mantém em sua mão direita é uma lâmpada de óleo e não um espelho como diz Condivi, Forcellino aponta obras de outros artistas em que está presente essa representação. Segundo ele, Gregório Rossi, ao fazer o sepulcro na Capela Strozzi na Igreja de Santo Andrea della Valle(Fig.258), que se chegou pensar fosse obra do final da vida do mestre,[280] fez uma réplica em bronze de três estátuas de Michelangelo: a Pietà de São Pedro, a Vida Contemplativa e a Vida Ativa. Nesta última, ele reproduziu uma lâmpada de óleo na mão direita da estátua e não um espelho(Fig.259), sinal de que esse objeto na obra de Michelangelo, não causou nenhuma dúvida a ele de que se tratava, sim, de uma lâmpada.

Teria sido também pensando em uma lâmpada à óleo que Tiberio Calcagni - último fiel assistente de Michelangelo - desenhou um pequeno sepulcro onde era exibida uma lâmpada acesa decorada com uma máscara de morcego, diretamente tirada daquela que decora a lâmpada na mão da estátua da Vida Ativa do Sepulcro de Júlio II. Também nesse último sepulcro, o próprio Michelangelo voltaria a fazer uso da lâmpada com a máscara de morcego no baixo relevo à grotesca do pódio à direita da escultura de Moisés. Procurando mostrar que a idéia dessa representação não era alheia a Michelangelo, Forcellino lembra, ainda, que há um desenho pertencente ao Fogg Art Museum de Cambridge, Massachussets, de autoria do mestre florentino, efetuado em torno daqueles anos ou um

---

279 Ibid.

280 Philipp Fehl – Michelangelo's Tomb in Rome: Observations on the *Pietà* in Florence and the *Rondanini Pietà*, pag. 26, in Artibus et Historiae an art anthology, nº 45.

pouco antes, que também apresenta a representação da máscara do morcego em sua parte frontal.

Forcellino diz que uma vez reconhecidas a lâmpada à óleo e a coroa de louros que a estátua da Vida Ativa mantém, respectivamente, em suas mãos direita e esquerda, pode-se com cautela tentar reconstruir o significado daquela estátua, aproximando-se da mensagem que aqueles símbolos veiculavam aos amigos de Michelangelo e a seus companheiros na perigosa utopia de reforma. Para esse estudioso, o caráter da estátua responde perfeitamente ao valor que no *O Benefício de Cristo* se conferiu às obras. As obras não estão destinadas a justificar o homem diante de Deus como queriam os papistas de Gian Pietro Caraffa, nem são inúteis,[281] como queriam os luteranos, mas, elas estão destinadas a testemunhar a sinceridade da fé viva que coloca em Cristo toda esperança de salvação, sem ceder às superstições dos preceitos sacramentais e à contabilidade dos benefícios ofertados para merecer o paraíso.

Para Forcellino, as boas obras são também fonte de felicidade e beatitude porque surgem da necessidade natural do fiel de santificar a graça de Cristo com a caridade, chegando-se, assim, à constatação de que felicidade e beatitude eram os sentimentos que Michelangelo queria comunicar com imediata clareza quando da realização dessa estátua. Para Forcellino, diferentemente da estátua da Vida Contemplativa, a estátua da Vida Ativa aproxima-se explicitamente do arquétipo clássico da Vênus Beata, da Flora ou da Ceres(Fig.260), em suma, da materialização de um estado de plena e alcançada felicidade.

Diz ainda Forcellino que, a alegoria das boas obras deve necessariamente partir dos caracteres que tinha tido a alegoria da Caridade nos séculos precedentes e, sobretudo, deve ter os traços exteriores com os mesmos caracteres com os quais São Paulo a identifica. A coroa circular de louros é o símbolo da caridade que age perenemente - como o círculo, não tem fim - sem nunca cessar, como o louro, que não perde nunca a cor verde de suas folhas e é símbolo de eternidade e estabilidade do bem. Os pés descalços da jovem aludiriam à presteza da Caridade e de quem opera o bem sem se importar com a comodidade e sem dúvida em se dedicar. Os cabelos insistentemente longos e densos são os pensamentos bons e puros que alimentam as obras e que alimentam quase materialmente a chama da lâmpada apertada contra seu peito.

Forcellino faz uma clara associação da luz à Caridade, da tocha ardente à Vida Ativa em sua argumentação. Talvez como reforço a essa tese possam ser apontados alguns casos presentes na arte italiana anterior à suposta utilização desse vocabulário por Michelangelo em San Pietro in Vincoli. Echinger-Maurach[282] apresenta a associação da Caridade ao fogo no púlpito do Batistério de Siena em que Nicola Pisano representou a

---

[281] Deve ser ressalvado que Lutero não elimina o papel das obras em sua doutrina, porém as faz derivar da fé.

[282] Claudia Echinger-Maurach – Zwinschen Quattrocento und Baroch: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York.

Caridade portando uma cornucópia com chamas(Fig.261) e no Cenotáfio do Cardeal Forteguerri(Fig.262) onde Andrea del Verrocchio representou a Caridade sustentando um *putto* no seu braço esquerdo enquanto empunha uma tocha ardente na mão direita. Possivelmente é feita essa associação pelos irmãos Polaiuolli ao representarem a Caridade na Sepultura de Sisto IV em que um *putto* é amamentado enquanto a figura da Caridade porta uma espécie de flor na sua mão esquerda(Fig.263). Por fim, no desenho do The Metropolitan Museum a figura feminina no nicho à direita do registro inferior foi representada também ela segurando uma espécie de pequena pira ardente em sua mão esquerda(Fig.21).

III.4.1 – Hipótese de Reelaboração da Escultura de Moisés.

Após a morte de Michelangelo em 1564, desejoso em obter novas informações sobre o mestre florentino, Vasari escreveu a diversas pessoas que conviveram com o artista, solicitando-lhes informações acerca da vida do mestre, muito provavelmente para servir de subsídio à nova edição das *Vite* que o artista e biógrafo aretino tinha em mente escrever e que veio a lume em 1568. Em suas investigações sobre o Sepulcro de Júlio II, Frommel[283] mencionou a existência de uma carta enviada a Vasari por um anônimo conhecido do mestre que Frey duvidosamente acreditou se tratar de Antonio dal Francese ou Michele degli Alberti.

Nesse documento, foi feita referência à escultura de Móises no momento em que antecedeu sua colocação no Monumento de Júlio II nos seguintes termos: *Tendo ele colocado em pé na sua casa a estátua de Moisés, a qual estava esboçada a um bom termo ao tempo do Papa Júlio II, encontrando-me junto a ele a observá-la lhe disse: se esta figura estivesse com a cabeça voltada para cá, acredito que talvez estivesse melhor. Ele a isto não me respondeu, mas, dois dias depois estando eu com ele, disse-me: você não sabe, Moisés nos ouviu falar outro dia e para melhor nos entender, virou-se. E indo ver, deparei-me o quanto tinha virado a cabeça e, sobre a ponta do nariz, ele tinha deixado um pouco da face com a pele velha que certamente foi uma coisa inacreditável da qual creio que a mim mesmo, considerando a coisa quase impossível*(Doc.161).

Ao fazer referência à carta desse conhecido anônimo de Michelangelo, Frommel a utiliza como comprovação de que Michelangelo teria virado a cabeça da estátua de Moisés muitos anos depois que ela fora esculpida. Segundo ele, a figura de Moisés, após essa reelaboração, resultou completamente diferente da figura imaginada para o projeto de 1513 pelo artista, pois, enquanto a perna direita e o braço direito, este contendo as tábuas, correspondem ainda ao estado da figura esculpida em 1516, o pé esquerdo deveria estar muito mais à frente com a sua planta voltada para o chão e não como o mestre o representou ao lado do assento. Para esse estudioso, a coxa esquerda da figura deveria estar mais ou

[283] Christoph Luitpold Frommel – Il Mosè di Michelangelo e la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli, pag. 11, in Progetto Mosè.

menos na mesma altura da direita e a perna esquerda deveria ter sido tão grande quanto a direita. Para Frommel, o braço esquerdo estaria menos separado do corpo em comparação à escultura de Moisés por nós conhecida.

Posicionando-se de acordo com Frommel, Forcellino afirmou que a estátua de Moisés foi radicalmente retrabalhada em 1542 quando se decidiu colocá-la no centro do registro inferior[284] e, o que parecia o fruto da juventude do artista nessa obra, aparece hoje como a expressão da sua melancolia e maturidade. Para Forcellino, isso implica reler a escultura à luz do sentimento de esperança por uma reforma da Igreja que pudesse levar também Michelangelo a uma terra prometida. O olhar de Moisés não mais parece ter algo de terrível, mas exprime sobretudo a compaixão e a compreensão pela infinita fraqueza dos homens. Em sua ótica, trata-se de um Moisés suspenso na ambigüidade daquela pausa que nasce, em parte, das particulares condições impostas ao artista pelo bloco já esculpido, no qual ele, tardiamente, quis esculpir um Moisés tomado no ato de levantar-se e andar.

Entretanto, Forcellino afirma que se trata de um Moisés sem raiva, desprovido de *terribilità* e em direção a um futuro de pureza onde a Lei já não é o mais importante, como a demonstrar que as duas tábuas sobre as quais apoia o braço e acaricia a barba, quase as deixando cair, teria o significado de uma bagagem não mais necessária à longa e indispensável viagem. Para Michelangelo, certamente necessária e indispensável é a presença das esculturas das obras e da fé, assim como as tinha descrito a teologia de *O Benefício de Cristo*, para alcançar o território espiritual indicado por Moisés que, não se pode nem ler nem entender sem estas duas figuras geradas por ele naqueles mesmos dias.

Para Forcellino, as duas estátuas ao lado de Moisés se tornaram a chave de uma nova leitura da simbologia do monumento e do significado da escultura de Moisés no seu interior. Seja o símbolo de Cristo sacrificado, seja o símbolo do profeta guiando o povo de eleitos no espírito, colocado no centro da sepultura, Moisés se torna a promessa de salvação. Forcellino diz que Moisés, como a personificação de Cristo, representaria também a personificação daqueles sentimentos que permitem a redenção pela fé no seu sacrifício, enquanto que as obras não são entendidas como instrumento de redenção, mas como testemunho de autenticidade da fé.

Segundo Forcellino, com um grande esforço criativo, Michelangelo transformou um monumento, que por quase quarenta anos se traduziu como uma glorificação ao papado triunfante e guerreiro, na invocação de uma nova era, na qual cabe ao espírito triunfar e não mais as ambições mundanas que tinham caracterizado o Papa Júlio II. Para esse estudioso, a sepultura resultante em San Pietro in Vincoli que em seus primórdios fora concebida com um determinado fim, a partir da introdução das alterações

---

[284] Com base no contrato de 1542, Ludwig Goldscheider também afirma que a estátua de Moisés foi retrabalhada em algumas de suas partes antes de ser inserida no sepulcro, in Michelangelo, paintings, sculpture and architecture, pag. 21.

efetuadas por Michelangelo nos anos quarentas, passou a adquirir um significado totalmente novo em relação aos projetos precedentes.

Com efeito, a estátua de Moisés deve ser vista à luz do sentimento religioso do Michelangelo de 1542 e, portanto, à luz do valor simbólico que Moisés ocupava no debate dos primeiros anos da década de quarenta, na Itália. Na concepção de Forcellino, essa redefinição cronológica da estátua coloca em cena as perspectivas ideológicas em que sempre fora colocada a figura de Moisés. Ela havia sido considerada, até então, uma figura interna ao sincretismo cultural que, nos primeiros decênios do século XVI, utilizou nos programas celebrativos do papado as fontes bíblicas e as fontes da filosofia clássica, procurando mesclá-las com a tradição das Escrituras. Cultura essa que no início do século XVI criou a decoração das paredes laterais e da cúpula da Capela Sistina.

Porém, curiosamente, não se sabe exatamente o porquê de Vasari não ter publicado aquela carta e ela foi, inexplicavelmente, esquecida pelos estudiosos, mas, de acordo com Forcellino, esse documento não poderia ser mais claro. Para ele, Michelangelo teria transformado uma estátua, já em estágio de trabalho bastante adiantado, em uma nova figura ao girar sua cabeça e incorporar outras transformações constatáveis através dos traços significativos deixados no mármore. Para esse estudioso, a estátua de Moisés olhava originalmente para a frente como atesta os desenhos dos primeiros projetos, mas, a partir de março de 1542 ao retrabalhá-la para inseri-la na sepultura, o artista virou a cabeça da escultura para o lado esquerdo. Forcellino acredita que ao chegar a uma percepção espacial bem mais complexa com a extraordinária experiência do Juízo Final, Michelangelo não mais suportou a rigidez e a estabilidade dessa estátua e quis também nela imprimir movimento.

Forcellino destaca a observação de Frommel ao notar que para impor essa flexão à nova estátua, Michelangelo foi obrigado a abaixar o lado esquerdo do trono no qual a figura se encontra sentada, em cerca de oito centímetros, criando uma circunstância singular e fazendo com que o acento apresente alturas distintas em ambos os lados. Frommel[285] diz que o Moisés realizado é levemente maior do que a figura que foi imaginada no projeto de 1513 quando ele se encontrava sentado em posição frontal, mas desta vez não mais arqueado como um velho. Esse estudioso diz que a diferença com a única estátua sentada, comparável no conjunto da obra de Michelangelo, isto é, a figura de Giuliano da Capela Medici, não poderia ser maior porque ao se voltar para a Virgem na parede oposta ao altar, Giuliano(Fig.264) não tem nada da energia titânica e a extrema tensão que o artista imprimiu a Moisés.

Na realidade, no sepulcro não havia espaço suficiente nem adequado como o vão de 102 centímetros de largura por 105 centímetros de profundidade para acolher uma escultura como a de Moisés que media 235 centímetros de altura, por 88 centímetros de largura e 101 centímetros de

---

[285] Christoph Luitpold Frommel – Il Mosè di Michelangelo e la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli, pag. 11.

profundidade. Segundo Forcellino, apesar de ter demolido a parede do transepto que dava para a capela onde se alojava a *Schola Cantorum* dos frades, Michelangelo não conseguiu obter um espaço maior porque o teto inclinado da capela, atrás do monumento, impossibilitou o artista de obter maior profundidade para abrigar o registro superior do monumento(Fig.265).

Para Forcellino, quando em 1532 se decidiu que a escultura de Moisés não mais faria parte do monumento, Michelangelo começou a esculpir o Profeta a partir daquele ano para ser colocado no nicho direito do monumento como *pendant* da escultura da Sibila, escultura esta que ele iniciara antes mesmo de se dirigir para Florença em 1517. Tanto a escultura do Profeta em sua parte posterior(Fig.266), quanto o panejamento da Sibila, junto à base(Fig.267) forma mutiladas para serem inseridas no Monumento de Júlio II. Quando em novembro de 1541, o Papa Paulo III ameaçou se apropriar das esculturas da sepultura e gerou a tomada de posição em sentido contrário por parte do Duque de Urbino, Michelangelo decidiu-se finalizar a sepultura, ainda que para isso as esculturas já bem adiantadas por ele fossem terminadas por outros artistas.

Para tanto, no decorrer do primeiro semestre de 1542, ele optou em colocar no registro inferior do monumento as esculturas de Moisés e dos Escravos do Louvre, de sua própria autoria, aceitando que as esculturas do Profeta, da Virgem com o Menino e da Sibila fossem terminadas por Montelupo. Recorde-se que a estátua do Papa Júlio II não figurou no contrato assinado em 1542, porque quando esse documento fora assinado esta já se encontrava instalada no monumento. Além desse arranjo ser uma decisão econômica para Michelangelo, o mestre ficava liberado para afrescar as paredes da Capela Paolina, atendendo a encomenda do Papa Paulo III, encerrando um capítulo assaz problemático para ele.

III.4.2 – Hipótese de Autoria da Estátua de Júlio II a Michelangelo.

Na Vida de Michelangelo, edição de 1568, Vasari[286] se referiu à escultura do Papa Júlio II e ao sarcófago nos seguintes termos ...*Lá (no registro superior) vai um vão igual ao que faz nicho com aquele onde está agora Moisés, no qual está colocado sobre as saliências das cornijas um sarcófago de mármore com a estátua do Papa Júlio estendido, feita pelo escultor Maso dal Bosco*... De acordo com Forcellino, a forma como Vasari construiu essa passagem em seu livro acabou por gerar confusão entre os estudiosos, que acreditaram por tanto tempo que, tanto a escultura do papa quanto o sarcófago eram obras do mesmo artista, isto é, do escultor Tomaso Angeli Boscoli, de Settignano, conhecido por Tomaso Boscoli.

Ao efetuar os trabalhos de restauro no monumento em San Pietro in Vincoli, Forcellino teve a oportunidade, como talvez nenhum outro estudioso das artes em muitas décadas, de se aproximar das esculturas e

---

[286] Giorgio Vasari - Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, pag. 68.

poder analisá-las cuidadosamente. Em vista disso e da observação que lhe fizera Salvatore Settis, em 2001, acerca da diferença de estilo entre a estátua e o sarcófago, ele pôde averiguar e constatar a diferença de acabamento da escultura do Papa Júlio II e do sarcófago onde repousa essa estátua. Com efeito, ele chegou à conclusão de que a qualidade de acabamento da estátua não poderia ser senão de Michelangelo, pois, somente ele poderia exprimir tal virtuosismo técnico-compositivo.[287]

Diante dessa constatação, Forcellino efetuou levantamento das obras de Boscoli, e verificou que ele executara uma cópia do sarcófago do Sepulcro de Júlio II, no sepulcro do Cardeal Malagotti, em 1538, na Igreja de Santa Cecilia in Trastevere. Segundo esse estudioso, em agosto de 1533, em carta(Doc.162) a Michelangelo, Boscoli solicitara trabalho ao mestre e este lhe confiou apenas a execução do sarcófago do papa. Forcellino diz que o perfil que Vasari[288] traçou de Boscoli, na Vida de Andrea da Fiesoli, do qual aquele foi um colaborador e para o qual esculpiu um anjo em alto relevo na Sepultura de Antonio Strozzi em Santa Maria Novella, em Florença, é a de um escultor que se aventurou algumas vezes em obras de escultura figurativa de escasssa importância.

Forcellino [289] diz que, provavelmente, o sarcófago do Sepulcro de Júlio II foi executado no mesmo momento em que a parte arquitetônica do registro inferior foi montada em San Pietro in Vincoli, isto é, por volta de 1534 ou 1535. Para ele, na concepção desse tipo de sarcófago, Michelangelo teria retomado fielmente o modelo antigo do qual há traços num desenho anônimo ou talvez de autoria de Lorenzo Donati feito naquele período. Contudo, o mestre florentino teria inovado radicalmente os modelos precedentes, simplificando-os pela redundância decorativa de sabor ainda *quattrocentesco*. Para ele, só a autoridade de Michelangelo poderia ter retornado à moda e inovado esse sarcófago, e não surpreenderia que Boscoli, diligente escultor de decoração arquitetônica, o tivesse reproduzido fielmente no sepulcro de Santa Cecilia in Trastevere.

Segundo Forcellino, quem observar de perto a escultura de Júlio II e o sarcófago em San Pietro in Vincoli poderá constatar que o autor do sarcófago não poderia ter sido o da escultura. Esta foi adaptada com calços de madeira para corrigir a perspectiva e, nesta adaptação, parte do panejamento que transbordava do bloco foi, ainda que levemente, danificado. Esse estudioso chama atenção para a diferença de estilo entre

---

[287] Em defesa de sua tese, Forcellino faz referência ao texto do Anonimo Gaddiano de 1544, que em relação `a estátua do papa, não cita nenhum artista, podendo-se deduzir que se trata de obra legítima de Michelangelo, enquanto no caso das outras obras foi especificado o autor. Forcellino aponta ainda Milanesi, que na Vida de Andrea da Fiesole diz que Maso Boscoli esculpiu o sarcófago, acima vai a estátua do Papa Júlio II. A escultura do papa teria sido retirada do catálogo michelangelesco a partir de 1855, depois da leitura crítica de Burckhardt no Cicerone e daí em diante ninguém discute que essa obra pertença a Boscoli, Antonio Forcellino, in Michelangelo Buonarroti – Storia di una passione eretica, pag. 103 nota 7.

[288] Giorgio Vasari – Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architeti, pag. 661.

[289] Antonio Forcellino – Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica, pag. 101.

a base da escultura, de apenas dois centímetros, que foi trabalhada de forma totalmente diferente do sarcófago, pois, enquanto este é constituído de uma superfície lisa, aquela apresenta sulcos profundos e irregulares.

Forcellino afirma que se ambas as obras tivessem sido feitas pelo mesmo artista, essas diferenças não teriam sido tão clamorosas ou simplesmente não existiriam. Para ele, o sarcófago foi colocado muito antes que a estátua, e esta adaptada à base preexistente. Nesse trabalho de adaptação, foi danificada a tiara papal e recolocada com um novo pedaço de mármore no local da peça quebrada. Para ele, a utilização de um pedaço de pedra para completar uma escultura não envaideceria nenhum artista e, nesse sentido, pode-se supor a enorme vergonha e desconforto causados a um escultor como Michelangelo que sempre procurou trabalhar suas obras a partir de um único bloco de mármore.

O pedaço complementar de mármore foi trabalhado à parte, como pode ser verificado num desenho descoberto recentemente por Frommel (Fig.249), em que a estátua jacente do Papa Júlio II é apresentada sobre o monumento, com a tiara papal quebrada sobre a cabeça. Como não há qualquer menção documental relativa a esse episódio, a quebra dessa escultura certamente foi provocada por um acidente fortuito e pode ser uma indicação de que a obra deve ter sido danificada, seja durante o transporte do estúdio do artista, de onde ela saiu intacta para a Igreja de San Pietro in Vincoli, seja na colocação da escultura no sepulcro.

O equívoco sobre a autoria da estátua do papa seria também explicado pela ausência de traços documentais dessa obra até julho de 1542, quando se constata que essa escultura já estava no sepulcro, tendo sido a primeira a ser inserida naquele monumento. O desenho já mencionado(Fig.249) não deixa dúvida de que essa estátua havia sido colocada quando ainda não estava completa a parte arquitetônica do registro superior e, por essa razão, foi suprimido o trecho que fala dela na petição de Michelangelo ao Papa Paulo III, em julho de 1542. Ao fazer menção à carta de 6 de março daquele ano, o documento(Doc.93) menciona que *...além daquela do Papa Júlio II deitada que lá foi colocada, o dito senhor Michelangelo pudesse empregar as três a um bom e elogiado mestre o qual lhe forneceria....*

Forcellino acredita que esse desenho tenha sido feito entre 1541 e 1543 porque apresenta o estado em que se encontrava o monumento posteriormente ao desenho de Aristotile da Sangallo(Fig.251). Além disso, o restaurador e estudioso diz que há uma passagem no Codice Magliabechiano em que um peregrino em visita a Roma, em 1544, menciona que no Sepulcro de Júlio II estão as esculturas do Papa Júlio II, da Madona com o Menino, da Sibila e do Profeta. Com essa referência, Forcellino acredita que se tem um razoável desenvolvimento das obras do monumento de 1534 a 1544.

Em sua opinião, o espaço destinado a acolher a escultura do papa no novo desenho da tumba, a partir de 1532, era estreito e extremamente reduzido(Fig.268). Contudo, parece que Michelangelo conseguiu aumentar essa escultura, de apenas 144 centímetros de comprimento por 43

centímetros de largura, para ser colocada no nicho do centro do registro superior do monumento, de forma que viesse a ocupar todo o espaço disponível entre as duas pilastras, fazendo com que a massa corpórea acabasse incorporando uma energia vital que invadiria todas as saliências da arquitetura; pode-se notar que se tratou de uma operação bastante difícil, pois, a impressão que se tem quando se olha mais atentamente é que, assim como a estátua de Moisés, a estátua do papa também se encontra comprimida naquele espaço exíguo.

A representação do Papa Júlio II, que inicialmente fora pensada reclinada, sofreu uma grande inflexão a partir do projeto de 1532 mediante a transformação do sepulcro numa simples fachada. Forcellino[290] destaca que o bloco de mármore utilizado para esculpir o emblema dos Della Rovere que coroa o monumento em San Pietro in Vincoli certamente foi reaproveitado a partir de um esboço do papa reclinado feito para os projetos anteriores da sepultura(Fig.269). Visto de perfil, nota-se que em sua parte posterior o emblema apresenta a mesma inclinação presente no desenho em que há uma figura inclinada portando uma mitra papal sendo sustentada por outra, que se acredita tenha sido feito para o projeto de 1513(Fig.89).

Echinger-Maurach[291] diz que Michelangelo achou por bem representar a figura do papa, como uma *Imago Pietatis*, nos moldes da representação (Fig.270) de Giovanni Pisano do acervo da Coleção de Esculturas de Berlim, no espaço extremamente exíguo que lhe restava naquela versão da sepultura. Essa estudiosa menciona um desenho(Fig.271) do *Codex Destailleur* feito em torno de 1550 onde se observa que a falta de espaço para inserir a estátua do papa juntamente com o sarcófago obrigou Michelangelo a diminuir a profundidade dos pilares do registro superior gradualmente em direção ao centro do monumento.

III.4.3 – Hipótese de Dissimulação do Real Significado do Sepulcro de Júlio II.

Como indica a carta de Niccolò Sernini ao Cardeal Ercole Gonzaga, sobre a revelação do Juízo Final, em 31 de outubro de 1541, começou a surgir uma onda de indignação em certos setores da Cúria Romana em relação ao mestre florentino, chegando-se até em cogitar a destruição da pintura. Michelangelo foi acusado por prelados anônimos de ter se baseado em algum texto herético para aquela obra e, para alguns, era um escândalo a realização de uma pintura com tal profusão de nus naquela capela. Apesar do gradativo recrudescimento do ambiente religioso, a posição do artista se manteve inalterada no decorrer dos anos quarentas, mas, à medida que os reveses no tocante aos seus amigos foram se

---

[290] Antonio Forcellino – Le statue della tomba di Giulio II, pag.148, in "MdiR monumentidiroma", 1/2003.
[291] Claudia Echinger-Maurach – Michelangelo's Monument for Julius II in 1534, pag. 343, in The Burlington Magazine, CXLV, may 2003.

sucedendo, também ele foi obrigado a manter certa cautela diante dos seus críticos.

Forcellino diz que ao executar o Juízo Final, Michelangelo não se afastou da tradição de representação desse tema e aponta diversos casos para ilustrar sua assertiva. Ele diz, contudo, que a nudez dos santos, dos doutores da Igreja, dos patriarcas, do rei, da Virgem tornou todos esses personagens indistinguíveis dos outros homens, e isso chocou os críticos contemporâneos a Michelangelo como Andrea Gilio, Lodovico Dolce, Paleotti e Pietro Aretino. Para Forcellino, se a pintura em si não afrontou a tradição, a realização de uma obra dessa natureza num momento de mudança do ambiente religioso resultou em sério problema para o artista.

Em 1545, ano da instalação do Concílio de Trento, Michelangelo concluiu o Sepulcro de Júlio II e as pinturas da Capela Paolina e, a partir de então, ele passou a receber encargos quase que exclusivamente no campo arquitetônico, dentre os quais, o mais importante foi a sua nomeação como responsável pela fábrica de São Pedro no ano seguinte. Em 1546, quando as reuniões do Concílio de Trento tiveram início, o artista mantinha a esperança de que, em vista da influência de pessoas como os Cardeais Reginald Pole, Giovanni Morone e Ercole Gonzaga, as mudanças na Igreja Católica finalmente teriam lugar. A morte de Vittoria Colonna, ocorrida no ano seguinte, representou para ele uma enorme perda não só como importante conselheira que era, mas como uma verdadeira inspiradora religiosa.

Ainda como mais uma tentativa de introduzir mudanças que pudessem diminuir o antagonismo com os protestantes, após a morte de Lutero ocorrida em 1546, no ano seguinte, no Concílio de Trento, a fórmula de Regensberg voltou a ser pedida pelos Cardeais Pole e Seripando, mas eles não foram atendidos. Após a morte de Paulo III em 1549 ocorreu o insucesso na eleição de Pole, fruto das suspeitas de heresia habilmente conduzidas pelo Cardeal Caraffa, no conclave em que o Cardeal Angélico, confirmando o velho preceito, entrou papa e saiu cardeal. Esse fato representou o desvanecimento de qualquer esperança de mudança de direção de rumos da Igreja por parte daqueles que acreditaram, como Michelangelo, no advento de uma nova era para os cristãos.

A partir de então as perseguições intensificaram-se na península italiana contra os reformadores moderados, e o Cardeal Pole só não foi mais penalizado porque a rainha Maria, a Católica, o chamou de volta à Inglaterra. Lá, ele acabaria testemunhando anos depois as atrocidades conduzidas, com o beneplácito real, contra os opositores dos católicos naquele país, fazendo com que a rainha passasse a ser merecedora do epíteto de Maria, a Sanguinária, tal foi o número de execuções praticadas pelos católicos. Com a derrota de Pole no conclave, o Cardeal Gonzaga, o principal artífice dessa candidatura ao sólio pontifício, também saiu derrotado.

Enquanto nos países do norte da Europa o Protestantismo contou com o apoio dos governantes, em vista do recrudescimento do ambiente religioso na Itália, a partir do final dos anos quarentas e início dos anos

cinquentas, aumentou o temor por parte dos integrantes daquelas correntes reformadoras moderadas em professarem livremente sua fé. Em vista disso, alguns segmentos passaram a exercitar sua crença de forma dissimulada, no que se convencionou chamar de *nicodemismo*, em alusão ao personagem bíblico Nicodemos, o senador fariseu que visitava Cristo à noite para não ser descoberto, ocasião em que absorvia seus ensinamentos. Com efeito, abriu-se um acalorado debate sobre a legitimidade daquelas pessoas professarem sua fé às escondidas para evitar as perseguições.

Nesse debate, o próprio Calvino tomaria parte exortando que seria legítimo as pessoas deixarem a Itália, como fizeram Bernardino Ochino e Pietro Martire Vermigli em 1542, Celio Secondo Curione e Piero Paolo Vergerio, este último em 1549, para, no estrangeiro, cerrar fileira com os luteranos e os calvinistas no combate à corrente dos intransigentes e ao poder crescente da Cúria Romana. Contudo, os reformadores católicos, como os *Valdesiani* e os *Spirituali*, não tinham interesse em se alinhar com aquelas correntes, pois não pretendiam se separar da Igreja Católica, preferindo, assim, manter-se em solo italiano ainda que para tanto tivessem de se submeter aos ditames das correntes intransigentes.

Vergerio, no entanto, passou abertamente para o outro lado e incitava os demais que permaneceram na Itália a fazerem o mesmo. Valdés havia recomendado a seus seguidores que era preferível permanecer na Itália, ainda que clandestinamente, enquanto fosse possível. Entretanto, algumas pessoas como Piero Carnesecchi, que preferiram permanecer em solo italiano, pagaram com a vida por essa decisão.

Liebert[292] afirma que a morte de Vittoria Colonna ocorrida em 25 de fevereiro de 1547, apenas quatro meses após a morte de seu amigo e conselheiro Luigi del Riccio, trouxe grande desespero e sofrimento a Michelangelo e ele permaneceu como se estivesse fora de si. Logo após a perda da amiga e guia espiritual, o artista começou a esculpir por sua própria conta e vontade a chamada Pietà da Opera del Duomo de Florença, também conhecida como Pietà Bandini ou Pietà Florentina(Fig.272). Nesse belo grupo escultórico Michelangelo representou Cristo morto sendo sustentado pela Virgem Maria, Maria Madalena e, segundo Condivi, por Nicodemos.

Shrimplin-Evangelides[293] diz que a ansiedade de Nicodemos acerca da morte e da salvação parece similar àquela expressa por Michelangelo próximo ao fim de sua vida e que a referência bíblica e a mensagem dada a Nicodemos por Cristo trazia implícita a idéia da justificação apenas pela fé. Essa estudiosa faz a ligação das doutrinas de Michelangelo a Vittoria Colonna e aos *Spirituali*, vinculando-as aos escritos do reformador espanhol Juan de Valdés que teriam sido divulgados e popularizados nos anos quarentas através do opúsculo *Il Beneficio di Cristo* de autoria de Benedetto da Mantova.

---

[292] Robert S. Liebert – Michelangelo, A Psychoanalytic Study of His Life and Images, pag. 324.

[293] Valerie Shrimplin-Evangelides – Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà, in "The Art Bulletin".

Composto de vários planos, esse grupo escultórico representa o esforço do artista numa obra composta de várias figuras construídas num único bloco e apresenta a figura do fariseu com destaque. Na biografia de Michelangelo, Vasari fala dessa escultura afirmando que o artista esculpiu essa obra para sua própria sepultura e que ele se retratou na figura de Nicodemos(Fig.273), justamente ele que em toda sua vida fora avesso à idéia do retrato naturalista. Segundo Forcellino, Michelangelo procurava não interferir naquela busca de perfeição expressiva que podia somente derivar do colher um reflexo daquela verdade e daquela perfeição que emanavam diretamente de Deus. Wind,[294] contudo, não se mostra convencido de que a figura de Nicodemos seja um auto-retrato de Michelangelo e nem que o próprio artista fosse um nicodemista quando afirma que o artista deve ter absorvido a representação dessa figura bíblica em seu período bolonhês, portanto, muitas décadas antes do início de sua real execução.

Ainda que os estudiosos afirmem que Michelangelo esculpiu esse grupo para ser colocado em seu próprio túmulo e que, essa obra pode ser tomada da pura representação de seu sentimento religioso naqueles anos, ocasião em que o artista já não era mais capaz de externar abertamente sua preferência religiosa sob pena de ser severamente punido pelos segmentos mais duros da Igreja. Decorre também disso a suspeita de que ele teria induzido Condivi a mencionar a existência do espelho e da guirlanda de flores, em lugar da lâmpada à óleo e da coroa de louros nas mãos da escultura da Vida Ativa, para dissimular sua verdadeira intenção ao finalizar a Sepulcro de Júlio II, quando o ambiente religioso era completamente diferente ao do início dos anos cinquentas. Contudo, quando a obra já se encontrava bastante adiantada em seu processo de elaboração, o artista, num acesso de fúria, quis destruí-la completamente.

É estranho que Michelangelo tenha tido vontade de destruir uma obra na qual ele trabalhara durante vários anos quase que diariamente em que, a idade já bastante avançada, certamente transformava a execução desse bloco numa tarefa bastante árdua. Segundo Forcellino, também nesse episódio Vasari[295] minimizou as reais intenções do mestre ao dizer que o artista perdeu a paciência com o seu fiel ajudante Urbino que, diariamente, lhe pedia para que ele terminasse a obra e, irritado, Michelangelo quis destruí-la, no que foi contido pelo próprio Urbino. Vasari justificou essa atitude de Michelangelo ao dizer que ele enfrentou contratempos durante sua execução, pois, além de ter ocorrido a quebra de parte do cotovelo da Virgem, surgiu uma fenda no bloco.

Na opinião de Forcellino, na realidade, ao bater fortemente na figura de Cristo e quebrá-la em vários pedaços(Fig.274), o artista provavelmente estaria dando vazão à sua fúria, devido à sua revolta por não se concretizarem as tão aguardadas manifestações do Espírito no sentido de serem feitas as mudanças na Igreja que ele e seus amigos tanto aguardavam. Ao fazer isso, ele poderia estar ainda tentando destruir

---

[294] Geraldine Dunphy Wind - Once More, Michelangelo and Nicodemism, pag, 693, in "The Art Bulletin".
[295] Giorgio Vasari - Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e Architetti, pag.1244.

qualquer traço de sua ligação com as correntes reformistas que pudessem incriminá-lo quando os processos inquisitoriais se intensificaram, culminando com o processo do Cardeal Giovanni Moroni, em 1557, uma das figuras de maior destaque no cenário religioso italiano durante o pontificado do temível Gian Pietro Caraffa, o denominado Paulo IV.

Embora Tiberio Calcagni, o jovem amigo de Michelangelo, tenha pensado em recuperar a obra mediante a inserção de uma nova perna esquerda na figura de Cristo, o que poderia reconduzí-la talvez a um resultado similar ao que é visto no desenho de Cherubino Alberti(Fig.275), ele não chegou a efetuar esse restauro como explica Fehl,[296] tendo feito apenas o encaixe onde seria feita a inserção. Forcellino refuta a explicação de Vasari de que Michelangelo tenha vendido esse bloco escultórico ao escultor e arquiteto Francesco Bandini pela soma de duzentos ducados e, que este, a teria deixado a seu filho Pierantonio Bandini quando, na verdade, Michelangelo presenteou essa obra ao importante banqueiro de Roma chamado Francesco Bandini e, assim como Michelangelo, uma das pessoas que comunicavam o sentimento anti-mediceo e fervoroso defensor dos valores republicanos. Além de exilado de Florença, Bandini comungava a mesma atormentada espiritualidade religiosa do mestre. A confusão de Vasari advém do fato de que o banqueiro Francesco Bandini, tal qual o escultor homônimo, tinha também um filho chamado Pierantonio; foi ele que se recusou a ceder essa escultura a Cosimo I, Duque de Florença, deixando-a, por sua vez, a seu filho o Cardeal Otavio Bandini.

III.5 – O Ponto de Vista dos Críticos em Relação a essas Hipóteses.

Após a divulgação dos resultados dos trabalhos de restauro, algumas vozes começaram a se fazer ouvir contra as descobertas e as hipóteses levantadas por Forcellino, Prosperi e Frommel. A primeira delas, e talvez a mais eloqüente, tenha sido a de Agosti[297] que desautorizou Forcellino a chegar àquelas conclusões sob a alegação de que ele não se tratava de um estudioso de Michelangelo. Essa estudiosa provavelmente ignorou que Forcellino, além de restaurador, é também historiador de arte e um dos estudiosos de Michelangelo na atualidade, tendo publicado, neste ano, uma biografia do mestre florentino.

Na mesma direção, Guidoni[298] fez ácidas críticas acerca da forma como os trabalhos de restauro foram conduzidos, quer pela espetaculosidade da mídia, quer pelas conclusões dos trabalhos de restauro propriamente ditos. A propósito da escultura de Moisés, esse estudioso disse que Michelangelo, assim como brincara com Piero Soderini sobre a observação que este lhe fez acerca do nariz da escultura

---

[296] Plilipp Fehl – Michelangelo's Tomb in Rome Observations on The Pietà in Florence and Rondanini Pietà, pag. 14, in "Artibus et historie an art anthology".

[297] Barbara Agosti – Il Manifesto – Alias.

[298] Enrico Guidoni – Tommaso Boscoli e Michelangelo nella Statua di Giulio II in San Pietro in Vincoli.

de Davi e de como Michelangelo simulou tê-lo reparado, muito possivelmente o mestre também estava brincando com seu interlocutor anônimo fazendo-o saber que havia girado a cabeça da escultura de Moisés antes de colocá-la no Sepulcro de Júlio II.

Segundo Guidoni, ao voltar à casa do artista, depois da conversa com Michelangelo, para constatar a veracidade do que o mestre lhe dissera sobre a sua sugestão de virar a cabeça de Moisés, o missivista anônimo deve ter sido envolvido em algum truque de luz pelo artista ou por alguma alteração de ângulo da escultura, que o levou a pensar que o artista em tão pouco tempo tivesse, de fato, efetuado tamanha alteração na postura da figura de Moisés. Esse estudioso diz que a aceitação desse tipo de brincadeira como coisa séria e verdadeira, representa ingenuidade por parte de quem acreditou que essa história pudesse ser real. No entanto, sobre essa questão específica, Guidoni disse que voltará ao assunto em outro artigo.

Ao refutar a colocação de Forcellino de que Boscoli era um escultor medíocre, Guidoni afirma que a colaboração do jovem escultor de Settignano com o mestre florentino começou ainda em 1524, por ocasião dos trabalhos da Capela Medici, e se estenderam por cerca de quatro meses. Depois disso, Boscoli colaborou na construção da Sepultura de Antonio Strozzi, na Igreja de Santa Maria Novela em Florença(Fig.276). Provavelmente, teria havido colaboração de Michelangelo na concepção desse monumento o que, talvez, possa ser atestado através de esboços e desenhos e pela semelhança desse sepulcro com a tentativa que, à época, Michelangelo tentou efetuar no Sepulcro de Júlio II, mas que não foi aceito pelos Della Rovere.

Guidoni diz que Michelangelo voltou a contar com a ajuda de Boscoli no Sepulcro de Júlio II, na elaboração da figura do papa. Para ele, o traço estilístico de Boscoli nessa obra difere do traço estilístico das obras de Michelangelo. Segundo Guidoni, Boscoli trabalhou nessa obra segundo a orientação de Michelangelo que, certamente, encarregou-se dos esboços e dos desenhos da figura do papa de forma que, com base em sua disposição e tamanho, ao ser inserida ao monumento, ela não viesse a distoar e pudesse se manter em perfeita uniformidade com o conjunto da sepultura.

Guidoni diz que só a incompetência de Forcellino não permitiu que ele visse a importante colaboração de Boscoli a Andrea da Fiesoli e Silvio Cosini na construção da Sepultura de Antonio Strozzi em Santa Maria Novella, em 1524. Para ele, o anjo que se encontra à esquerda na sepultura foi esculpido por Boscoli e trata-se de uma verdadeira obra-prima, que só não percebe isso quem vê essa obra com desprezo. Os ornamentos desse sepulcro, como as máscaras e os leões, com a aplicação do *non finito* e os traços paralelos do *scalpello* demonstram, com segurança, a influência da técnica do mestre florentino. Para esse estudioso, os traços escultóricos da juba do leão estão presentes também na barba de Júlio II em San Pietro in Vincoli.

Guidoni encontra paralelos, sob vários aspectos, entre o grupo escultórico da Virgem com o Menino, de Boscoli, da Igreja de Santo Agostinho, que segundo ele, Forcellino diz falsamente se tratar de cópia de obra de Andrea Sansovino, com a escultura do Papa Júlio em San Pietro in Vincoli. Segundo Guidoni, a escultura do Papa Júlio é a única dentre as sete do Sepulcro de Júlio II que apresenta um intento retratístico, sem ser envolvida por um formalismo idealizante observável nas alegorias da Vida Ativa e da Vida Contemplativa, que se referem, respectivamente, a Faustina Mancini e Vittoria Colonna. Ele faz referência à passagem do contrato de agosto de 1542, onde se diz que Michelangelo deveria retocar os rostos da escultura de Júlio II e dos Termini, como um forte indicativo de que tanto um quanto os outros haviam sido esculpidos por outros artistas e não por Michelangelo.

À propósito da promoção da mídia que envolveu o restauro do Sepulcro de Júlio II, Pinelli [299] diz que antigamente as operações de restauro das obras de arte eram feitas no silêncio dos gabinetes de trabalho e conduzidas com toda reserva e discrição, senão de segredo, que fazia com que aumentasse o clima de magia em torno da figura dos restauradores e dos resultados regeneradores. Para ele é bom que hoje haja mais recursos para se efetuar os trabalhos de restauro, mas os interesses dos patrocinadores são outros, visto que, eles objetivam ganhos com a visibilidade dos trabalhos. Disso se chega à conclusão óbvia de que eles não têm interesse, em função do retorno de imagem, em apoiar uma operação que envolva a restauração de uma paróquia destruída de um lugarejo montanhoso ou a obra de um artista anônimo de província.

Pinelli lamenta que isso possa alterar a ordem de prioridade das intervenções de restauro não sendo aplicada nos trabalhos mais necessitados de recuperação, ocorrendo desvio sempre em favor de obras menos urgentes e que, de uma forma ou de outra, esses trabalhos acabem se dirigindo para a restrita lista dos "mais procurados". Com isso, há o risco das obras de Leonardo, Michelangelo e Caravaggio serem submetidas a uma *overdose* de cuidados que não as favoreçam. Para esse estudioso, o problema nasce do fato de que a restauração, na era do patrocínio, aspira ao máximo de visibilidade e tende a alimentar, também artificialmente, um estado de excitação permanente a golpes de caixa e de abusos superlativos.

Também a esse respeito, em carta ao periódico "La Repubblica", Sgarbi [300] procurou responder à indagação, feita por Pinelli, se pode ser considerado prudente e inevitável deixar que as obras de arte sejam tornadas reféns da exigência do espetáculo. Ele diz que, como historiador de arte, ninguém melhor que ele conseguiu tirar vantagem do espetáculo, por ser conhecedor das vantagens e dos limites da subordinação constante das obras-primas da arte italiana às operações de mecenas financeiros ou de patrocinadores privados, tendo como pressuposto a necessidade do

---

[299] Antonio Pinelli – Un restauro a colpi di "scoop".

[300] Vittorio Sgarbi – Lettera in margine al restauro della tomba di Giulio II.

retorno de imagem. Sgarbi já expôs sua reprovação para as autoridades italianas sobre esse tipo de operação de restauro.

Sgarbi acha que submeter as obras de Leonardo, Rafael, Piero della Francesca a um tipo de reparação e renovação periódicas de restauro é uma coisa execrável justamente porque se sabe, por variadas razões, que o melhor restauro é o não restauro e que é melhor fazer a conservação daquilo que o tempo, excluindo a destruição e a ruína, fez sobre o corpo das obras de arte. Ele se solidariza com o posicionamento de Pinelli a esse respeito e também se dirige ao *Ministero per I Beni e le Attività Culturali,* como ele mesmo já havia feito, para dizer que o restauro é um trauma que deixa sinais incuráveis.

Sgarbi acredita ainda que nenhum restauro é emblematicamente exemplar de um método como o do Sepulcro de Júlio II. Esse estudioso diz que, antes mesmo de Pinelli, um ano e meio antes de se tornar subsecretário, ele já havia se manifestado em algumas ocasiões, contrário à atribuição da escultura do Papa Júlio II a Michelangelo, considerando-a pretenciosa e inaceitável. Para ele, a referência a Michelangelo não tem qualquer fundamento, mas faz parte da tentativa de espetacularizar o evento, operação que chegou mesmo a envolver o Ministério nesse restauro.

Se por um lado, alguns estudiosos se posicionaram contra as teses defendidas por Forcellino, Prosperi e Frommel, por outro lado, alguns outros se colocaram a favor delas. Quintavalle[301] ressalta a importância do aspecto arquitetônico que os trabalhos de restauro reinauguraram no Sepulcro de Júlio II em que a luz exerce papel de destaque para dar tridimensionalidade e volume a uma obra em forma de fachada. No artigo em que trata da história do sepulcro, esse estudioso aceita a atribuição da estátua do papa Júlio II a Michelangelo e menciona as características prevalentes na Igreja de San Pietro in Vincoli quando a sepultura foi ali erigida.

Mariani [302] afirma que Michelangelo salvou a tridimensionalidade original no Sepulcro de Júlio II com um golpe de gênio: a abertura da luneta para fazer chegar a luz por trás do monumento, criando as condições de ambigüidade luminística que é a mesma do Juízo Universal, obra em que a luz penetra pelo alto. Ela aceita sem controvérsia a autoria da escultura de Júlio II a Michelangelo dizendo que, se antes de iniciados os trabalhos de restauro tivessem dito que essa obra era de Montelupo e a Sibila e o Profeta eram da autoria de Boscoli, ela ainda poderia acreditar, mas o inverso não. Segundo ela, a fonte original do engano remonta a Vasari, devido à forma como ele se referiu à estátua e ao sarcófago em sua biografia do mestre e o erro persistiu decorrente de interpretações dentre outras de estudiosos estrangeiros a partir de então.

Segundo Mariani, Boscoli era, mais que um escultor, um entalhador. Para ela a escultura de Júlio II apresenta os virtuosismos técnicos típicos

---

[301] Arturo Carlo Quintavalle - Sul volto di Giulio torna la luce di Michelangelo.

[302] Maria Miarelli Mariani - Una paternità dubbia.

de Michelangelo, isto é, o trabalho com o cinzel até a superfície, sem a utilização da lima o que foi feito pelos seus ajudantes nas outras esculturas do monumento. Ela menciona a barba do papa esboçada pela metade e metade terminada, sinais que Michelangelo concedia somente em suas esculturas. Além da estátua de Júlio II ter sido a única que Michelangelo colocou na sepultura, enquanto as demais foram todas colocadas no monumento por outras pessoas sob contrato, ela foi a única também que foi colocada antes do contrato ter mudado em março de 1542.

Mariani diz não entender que um erro cometido em torno da metade do século XIX, quando se propôs Michelangelo como herói romântico e terrível, eliminando-se do seu catálogo de obras tudo o que não se encaixava nessa categoria, manteve-se até o fim do século XX. Para essa estudiosa, no monumento em San Pietro in Vincoli, a estátua de Júlio II é comparável somente à de Moisés. No tocante à escultura do papa, costuma-se dizer que Michelangelo chegou a retocar a estátua de outro artista, mas para ela é difícil que o mestre florentino tenha feito isso, visto que o que ele fazia ele não permitia que fosse terminado por ninguém. Somente quando ele renunciava a uma obra, aí sim, permitia que ela fosse concluída por outros.

Brandt[303] ressalta que depois do restauro do Sepulcro de Júlio II não se pode mais falar do mesmo modo nem da estátua de Moisés, nem de Michelangelo e nem do próprio contexto em que a obra foi feita. Para ela, a crítica tradicional tem situado a escultura de Moisés do conjunto da obra de fundo, terminando por considerá-la um ícone, mas ela insiste que a partir do trabalho de restauro há a necessidade de renovar essa impostação o que exige um atento trabalho de reconstrução e aprofundamento do contexto histórico. Ela diz que não é correto distinguir entre a escultura de Moisés, julgada uma obra autêntica de Michelangelo, e o resto das esculturas do sepulcro, atribuídas aos seus ajudantes e assim privadas de atração.

A respeito das descobertas efetuadas no Sepulcro de Júlio II, Cordaro,[304] diretor do *Istituto Centrale per il Restauro*, afirma que parece quase incrível se dar conta de como o Sepulcro de Júlio II tenha sido na realidade pouco estudado. Para ele não há dúvida sobre o autor da escultura de Júlio II, mas há algumas dúvidas somente acerca das pregas da vestimenta do papa que podem ser atribuídas a algum ajudante de Michelangelo, o que, para ele não tolhe a paternidade da obra ao artista.

Risolo,[305] restauradora que trabalhou juntamente com Forcellino no Sepulcro de Júlio II, diz que Michelangelo esculpia para si e não para os outros, pois há pontos na escultura do Papa Júlio II que, se eram dificilmente alcançáveis pelo cinzel do mestre, jamais poderiam ser vistos por quem se aproximasse da sepultura em San Pietro in Vincoli. Isto

---

[303] Kathleen Well-Garris Brandt – Metamorfosi del Mosè di Michelangelo, pag. 1, in Conferenza Accademica di San Luca, Intorno al Mosè, de 6.10.2001.

[304] Michele Cordaro – Um Papa visto da vicino, pag. 5, de Fabio Isman.

[305] Alessandra Risolo – Um Papa visto da vicino, pag. 6, de Fabio Isman.

também está presente na escultura de Moisés em que o trabalho no pescoço é totalmente vedado pela barba. Essa característica presente em trabalhos do mestre florentino não se observa nas esculturas de seus ajudantes. Assim como Forcellino, Risoli também credita a Michelangelo a autoria da escultura de Júlio II.

Maria Forcellino[306] afirma que os trabalhos de restauro cotejados com novos documentos permitiram verificar a verdadeira autoria da escultura do Papa Júlio II creditada a Michelangelo. Juntamente com seu irmão, essa estudiosa chama atenção para os documentos que até então não tinham sido analisados atentamente pela crítica. Entretanto, quando ela se refere à torsão da cabeça de Moisés, ela faz referência a um desenho(Fig.277) que segundo Valentiner[307] é da mão de Leonardo baseado na escultura do líder dos hebreus. Entretanto, quando observamos esse desenho constatamos que o artista que o fez, se o fez a partir da escultura de Moisés de Michelangelo, o representou de perfil. Isto de certa forma pode invalidar a proposição de Frommel de que essa estátua, esculpida numa posição frontal na segunda década do século XVI, teve sua cabeça girada acentuadamente em 1542, por ocasião de sua instalação no sepulcro.

Segundo Draghi e Viola,[308] os dois diretores responsáveis pelos trabalhos de restauro do Sepulcro de Júlio II, pode-se afirmar que o monumento se trata de um obra de arquitetura. Este último estudioso é partidário da tese de que aquele monumento não deva ser visto como uma sucessão estanque de projetos desconectados uns dos outros. Para ele, o sepulcro representa uma obra que evoluiu graças a um processo contínuo que foi aos poucos adicionando sentimentos novos de Michelangelo ao monumento, fruto da constante reelaboração poética que o mestre florentino experimentou durante os quarenta anos que durou sua construção, até resultar no monumento que hoje se vê na Igreja de San Pietro in Vincoli.

Papillo[309] efetuou um amplo levantamento do Sepulcro de Júlio II ao considerar o monumento desde as suas fundações até o topo, inclusive procurou compreender em sua pesquisa a pequena Capela de Santa Margherita na abside ao lado direito do altar e a antisacristia. Mediante o cruzamento das linhas que ligam as cabeças das esculturas, exceção feita à escultura de Moisés, ele acabou concluindo que o monumento representa um projeto unitário que tem como centro da composição o sarcófago sobre o qual se encontra a escultura estendida do papa(Fig.278).

---

306 Maria Forcellino - Il Restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: Una Nuova Lettura del Monumento e del Mosè, pag. 42.

307 W. R. Valentiner - A Late Drawing by Leonardo, pag, 343, in "The Burlington Magazine" .

308 Andreina Draghi e Raffaele Maria Viola - La sepoltura di Giulio II: Nuove acquisizioni dal restauro, pag. 11, in "MdiR monumentidiroma".

309 Giuseppe Papillo - Il rilievo come contributo critico per la lettura del monumento funebre di Papa Giulio II, pag. 19, in "MdiR monumentidiroma".

III.6 – Considerações Pessoais Sobre as Novas Teses dos Estudiosos.

Antes de tratar das contribuições específicas, levantadas por Forcellino, Prosperi e Frommel, em relação às recentes descobertas no Sepulcro de Júlio II e as suas teses acerca do resultado final que se vê em San Pietro in Vincoli, cabe destacar alguns aspectos de caráter geral emitidos por alguns estudiosos sobre o monumento. Contrariando a opinião dos primeiros biógrafos e dos demais estudiosos, Kempers e Frommel afirmam que Michelangelo primeiramente concebeu um túmulo parietal em 1505, mas, logo a seguir, mediante a iniciativa do artista junto ao papa, o projeto teria passado para um monumento isolado. O problema maior na sustentação dessa tese é que Frommel se apoia num desenho do Louvre(Fig.20) e no desenho do Metropolitan(Fig.21) para fazer essa afirmação. Acredito que esses desenhos podem ter sido feitos entre vários outros para o projeto de 1505, mas isto não nos autoriza dizer que a primeira concepção do monumento teria sido a de uma sepultura parietal.

Ao ser perguntado se o fato do monumento ter sido ampliado não contrariava o que se viu na prática, vale dizer, o sepulcro ter sido marcado por sucessivas reduções até se chegar ao seu resultado final Frommel afirmou que a exemplo de outras obras de Michelangelo, o Sepulcro de Júlio II começou com a idéia de uma obra mais modesta, que teria sido aumentada em seguida. De fato, isto ocorreu tanto na pintura do teto da Capela Sistina, projeto que em seu nascedouro contava apenas com as pinturas dos doze apóstolos e depois foi ampliado para acolher alguns episódios do Velho Testamento, quanto na decoração da fachada da Igreja de San Lorenzo, que, embora a obra nunca tenha saído do papel, o projeto inicial era menor e compreendia apenas a fachada, mas depois o projeto foi ampliado para incluir também pequenas laterais, tornando-se mais ambicioso, e com muito mais estátuas.

Em relação à existência de um eventual projeto da sepultura em 1519, não se sabe ao certo se isto efetivamente aconteceu, pois, a evidência mais palpável desse projeto teria sido a realização dos Escravos da Academia. Se ele realmente existiu, não restou qualquer evidência categórica como um documento, um modelo ou uma maquete, não havendo sequer qualquer traço na correspondência do mestre sobre esse projeto. Ao contrário, ao ser cobrado por Sellaio em diversas ocasiões para fornecer esculturas para o Sepulcro de Júlio II, como uma forma de contentar o Cardeal Aginensis, Michelangelo demonstrou estar bastante descontente consigo próprio por não estar fazendo aquilo que deveria fazer, ou seja, trabalhar na tumba.

Em 1531 Clemente VII falou ao agente do Duque de Urbino sobre a presença de obras do Sepulcro de Júlio II no estúdio do artista, em Florença, durante o reinado de Leão X, algo que ele já havia feito em 1523 antes de chegar à cátedra de São Pedro. Entretanto, a constatação de Francesco Pallavicino, o emissário do Cardeal Aginensis, que em visita ao estúdio de Michelangelo na Via Mozza, em Florença, em maio de 1519, disse ter visto figuras grosseiramente esculpidas também não parece ser

indício totalmente seguro que o mestre florentino estava trabalhando, ainda que precariamente, nas obras daquele monumento.

Recorde-se que um pouco antes da ida desse emissário a Florença, Michelangelo foi alertado para esse fato e o que Pallavicino pode ter visto não foram esculturas trabalhadas especificamente para a sepultura, mas, talvez, para outra obra. Balas afirma que o mestre estava trabalhando as esculturas dos Escravos da Academia para serem colocados no registro inferior da fachada de San Lorenzo, o que se coaduna com as medidas daquela fachada, contudo, o projeto de San Lorenzo não previa a inserção de figuras nuas e, sim, dos quatro evangelistas e de santos, assim como alguns relevos em bronze.

Realmente, seria surpreendente que, estando envolvido em uma encomenda de vulto como a decoração da fachada de San Lorenzo, Michelangelo se aventurasse a fazer uma alteração daquela magnitude no sepulcro, descartando praticamente todo o trabalho que, à exceção da estátua de Moisés, havia sido feito até então, visto que a altura média dos Escravos do Louvre é de 222 centímetros, enquanto a altura média dos Escravos da Academia é de 266 centímetros. Ademais, o comportamento do mestre em relação ao Sepulcro de Júlio II, a partir de 1519 até a assinatura do contrato de 1532, foi sempre de, na impossibilidade de se ver livre daquela encomenda, tentar simplificá-la ao máximo, como aliás ele tentou fazer em 1526, e não de alterá-la em sua essência, idealizando uma versão titânica com as esculturas dos Escravos da Academia, como quis fazer crer Laux.

A construção teórica efetuada por Forcellino, com o concurso de Prosperi, de considerar a conclusão do Sepulcro do Papa Júlio II no contexto político-religioso do início dos anos quarentas do século XVI, é da maior relevância. Ao fazê-lo, ele deu uma contribuição das mais importantes para o entendimento do monumento que se vê em San Pietro in Vincoli. A hipótese de que Michelangelo procurou passar, através das esculturas do registro inferior, o sentimento latente dos *Spirituali*, grupo religioso ao qual o mestre estava ligado, incluindo no monumento o conteúdo do opúsculo *O Benefício de Cristo* é das mais engenhosas.

Contudo, ao seguir a recomendação de Pinelli para que, diante do monumento, procurasse vê-lo atentamente para poder tirar minhas próprias conclusões, não pude deixar de constatar que alguns pontos defendidos por Forcellino ainda são passíveis de dúvidas. Um deles diz respeito à lâmpada de óleo que, segundo Forcellino, a estátua da Vida Ativa mantém em sua mão direita. Se por um lado, a mim me parece que Forcellino tem toda razão quando diz que aquele objeto não se trata de um espelho como quiseram fazer crer Condivi e Vasari, por outro lado, não se pode dizer com absoluta segurança de que se trata de uma *fiacolla*,[310] como quer fazer crer aquele estudioso.

---

[310] Tocha, lâmpada.

Para reforçar a interpretação de que aquele objeto é na verdade uma lâmpada à óleo, Forcellino menciona a existência de uma máscara de morcego, como símbolo da noite, em sua parte frontal, chegando a fazer alusão à presença desse animal numa lâmpada da antiguidade. Se nesta última, a presença do morcego é evidente, inclusive por ter sido representado de corpo inteiro e com as asas abertas, o mesmo não ocorre no objeto que a Vida Ativa mantém em sua mão direita no Sepulcro de Júlio II. Essa representação parece um horrendo rosto humano e não propriamente o focinho de um roedor alado ou de outro animal.

A título de comparação, se for observado o objeto que a escultura de Lorenzo, o Duque de Urbino, da Capela Medici, retêm debaixo de seu cotovelo esquerdo(Fig.279), pode-se notar nele a presença inconteste de um focinho de animal que, pelas suas características – orelhas destacadas, dentes afiados, e olhos miúdos – pode ser interpretado, este sim, como sendo uma representação do focinho de um morcego. Nesse caso a afirmação de que se trata desse animal é, sem sombra de dúvida, muito mais convincente que a pretensa representação desse animal no objeto em poder da estátua da Vida Ativa, do Sepulcro de Júlio II.

Ainda com referência a algumas obras da Capela Medici, pode ser verificada a presença de outras máscaras como aquelas que decoram os pedestais dos candelabros do altar(Fig.280), a máscara que acompanha a figura da Noite(Fig.281), a máscara na parte posterior da couraça de Giuliano(Fig.282) ou ainda as máscaras contidas nos frisos daquela Capela (Fig.283). Ainda que possam apresentar aspecto animalesco, essas são indiscutivelmente representações de rostos humanizados. Ocorre o mesmo com os rostos dos demônios do Juizo Final(Fig.284), que embora medonhos e de aspecto aterrorizante, não deixam de manter elementares traços humanos.

Acerca da atribuição da autoria da escultura do Papa Júlio II ao mestre, feita por Forcellino, há alguns aspectos a serem considerados. Em seu trabalho de restauração da obra, esse estudioso pôde fazer minuciosa inspeção dos traços estilísticos como talvez poucos historiadores de arte o fizeram até hoje. A seu favor há a opinião favorável de vários especialistas em Michelangelo que confirmaram a fatura do mestre florentino pelo menos no rosto e nas mãos dessa escultura(Fig.285), enquanto a grande maioria deles não esteve de acordo quanto às vestes do pontífice como sendo da mão do artista. Se se atentar para os traços da boca do papa(Fig.286) com os da boca de Moisés(Fig.287), pode-se encontrar uma certa similaridade. Entretanto, o mesmo não ocorre a respeito da barba desses personagens, pois enquanto a barba de Moisés é bem elaborada em suas mechas de pelos, a barba da escultura do papa parece que foi esculpida toscamente sem grande acuidade em seu acabamento.

Por outro lado, se o cenho franzido da figura do papa é parecido com o do Davi da Academia, mas não as sobrancelhas, talvez não se encontre nas mãos do pontífice os traços do mesmo virtuosismo que Michelangelo empregou nas mãos de Moisés, de Davi, do Cristo da Pietà de São Pedro e do Cristo Portacruz da Igreja de Santa Maria Sopra Minerva. As mãos da

escultura do pontífice apresentam a mesma suave ausência de tensão das esculturas de Baco, de São Paulo e do Papa Pio, do altar Piccolomini, do Duomo de Siena e da Vida Ativa e da Vida Contemplativa do Sepulcro de Júlio II.

Em relação à tese de reelaboração de Moisés defendida por Frommel, realmente parece que, se o mestre conseguiu virar a cabeça da estátua em apenas dois dias, como teria dito o amigo anônimo de Michelangelo, este certamente teria sido o caso da mais absoluta genialidade e ousadia. Ao proceder dessa forma, caso cometesse algum erro, o artista poderia correr o enorme risco de perder uma estátua que já estava praticamente pronta e, diga-se, não era uma obra qualquer, mas uma estátua que já havia maravilhado o Papa Paulo III e sua *entourage*, em 1537. Além disso, chama atenção o fato de que esse amigo de Michelangelo tenha ousado fazer reparo a um dos maiores trabalhos do mestre e não tenha recebido em troca uma costumeira explosão de cólera do artista, sempre tão impermeável a qualquer crítica e observação em relação aos seus trabalhos.

É possível, ainda, que o remetente daquela carta tenha sido iludido por algum truque do mestre, como lembra Guidoni, a propósito do episódio narrado por Vasari, envolvendo o *gonfaloniero* Soderini a propósito do nariz do Davi de Florença. Forcellino afirma que Michelangelo girou a cabeça de Moisés depois da experiência do Juízo Final, mas, como se sabe, antes mesmo da descoberta do Laocoonte, escultura que pelo seu refinamento e expressividade influenciou sobremaneira o mestre florentino, ele já havia concebido a escultura de Davi com seu determinado olhar direcionado para a lateral. Além disso, se a pintura do Juízo Final pode ter sido a indutora que levou o mestre a romper com a rigidez da figura de Moisés, como representada nos desenhos de Berlim e dos Uffizi, as pinturas do teto da Capela Sistina, executadas antes da elaboração de Moisés, também podem muito bem tê-lo influenciado porque já naquela obra, ele imprimira grande movimento e a forma *serpentinata* em diversas figuras.[311]

No entanto, se efetivamente aconteceu essa alteração na estátua de Moisés, como querem fazer crer Frommel e Forcellino, essa não teria sido a única vez que Michelangelo teria alterado uma obra já em curso. Na Pietà Rondanini(Fig.288), escultura iniciada alguns anos depois de concluído o Sepulcro de Júlio II, pode-se verificar que tendo iniciado a escultura de Jesus, daquele bloco escultórico com o rosto de Cristo voltado um pouco mais na direção do espectador, nota-se que o mestre florentino arrependeu-se e resolveu inclinar a cabeça do Salvador mais para o chão(Fig.289). Essa operação, contudo, não deve ser vista como tão problemática para Michelangelo porque, geralmente, ele costumava deixar

---

311 O desenho que supostamente se acredita seja de Moisés, elaborado por Leonardo durante sua estada em Roma antes de ir para a França, entre 1513 e 1516, período em que Michelangelo esculpiu o líder dos hebreus para o segundo projeto do Sepulcro de Júlio II, não se trata de uma representação frontal, mas sim uma representação muito similar ao resultado final dessa escultura, como se vê em San Pietro in Vincoli.

o término das cabeças de suas estátuas por último, fato que pode ser atestado nas esculturas do Escravo Atlas(Fig.290) e do Gigante Barbudo (Fig.291), ambas da Academia, das representações do Crepusculo(Fig.292) e do Dia(Fig.293) estas duas últimas da Capela Medici.

Forcellino tem apontado a diferença de altura nas laterais do trono em que Moisés se acha sentado para explicar a introdução de movimento na figura, o que talvez possa ser constatado a partir de réplicas existentes no Muzeum Narodowe(Fig.294) de Varsovia, na Polônia e no Toronto Royal Ontario Museum, no Canadá, presentes no estudo de Kaczmarzyk.[312] Na realidade essa diferença de altura das laterais do banco já havia sido empregada pelo mestre nas figuras da Virgem com o Menino(Fig.295), de Giuliano(Fig.296) e de Lorenzo, Duque de Urbino(Fig.297), portanto, num período posterior à realização de Moisés. Por outro lado, na escultura da Madona de Bruges(Fig.298), figura representada frontalmente por Michelangelo, no início do século XVI, não há o desbalanço do trono no qual a virgem está sentada, constituindo-se, talvez por isso, num tênue indício daquilo que o mestre idealizou para o Moisés do primeiro projeto do Sepulcro de Júlio II de 1505, ou seja uma figura estática e frontalizada do líder dos hebreus.

O mérito que as investigações de Forcellino, baseadas que foram não apenas em documentos, mas, principalmente, na observação *in loco* das obras, parece que foi o de procurar esclarecer a real motivação de Michelangelo ao fazer certas escolhas no momento do término do Sepulcro de Júlio II(Fig.299). Se a interpretação desse estudioso estiver na direção correta, ela contribuirá para ajudar a retirar essa obra da chave tridentina, como quiseram vários estudiosos, situando-a num polo diametralmente oposto àquele, vale dizer, num campo completamente antagônico ao pensamento que viria prevaler com a Contra Reforma.

Finalmente, as novas luzes que incidem sobre o Sepulcro de Júlio II, a partir das investigações de Forcellino, procuram esclarecer não apenas o monumento sepulcral em si mas se estendem a outras obras do mestre como os desenhos devocionais feitos para o pequeno círculo de amigos de Michelangelo e que, com ele. comungavam os mesmos ideais religiosos. Essas investigações talvez possam aclarar o entendimento de obras como a Pietà Florentina, trabalho iniciado após a morte de Vittoria Colonna e que foi finalizado cerca de dez anos após o término do Sepulcro de Júlio II, obra essa que Michelangelo pretendeu destrui-lo quando ele já se encontrava praticamente concluído.

---

[312] Dariusz Kaczmarzyk – Les Répliques de "Moïse" de Michel-Ange dan les Collections Polonaises, in "Bulletin du Musée National de Varsovie", Vol. V, 1964, nº 3-4.

IV – CONCLUSÕES

O monumento ao qual Michelangelo dedicou quarenta anos de seu gênio e de sua vida produtiva resultou tão somente num cenotáfio, pois o Papa Júlio II não foi sepultado em San Pietro in Vincoli, mas, sim, nas criptas do Vaticano, sob a Basílica de São Pedro. Ainda que seus restos mortais tenham sido transferidos de um lugar a outro, eles permanecem naquela basílica até hoje. Ironicamente, cercada por sepulcros pontificiais luxuosos, de papas que em certos casos ocuparam a Cátedra de São Pedro de forma pálida e inexpressiva, há apenas uma pequena placa de bronze no piso daquela basílica a lembrar a algum peregrino ou turista desavisado de que ali, abaixo de seus pés, repousam os últimos vestígios daquele que foi o idealizador daquele suntuoso templo, embora não esteja contida nela qualquer informação nesse sentido.

Concebido em 1505 como um grandioso mausoléo a ser construído na antiga Basílica de São Pedro, o monumento passou por sucessivas alterações que terminaram por retirar a sua original monumentalidade até se transformar, em sua versão definitiva, em uma fachada erigida junto a uma das paredes do transepto da Igreja de San Pietro in Vincoli. A cada novo projeto a obra perdia a sua grandeza e ia se enquadrando nos moldes das sepulturas tradicionais italianas. Mesmo assim, o monumento que se vê em San Pietro in Vincoli representa uma contribuição impar para a arquitetura e estatuária funerária, particularmente por abrigar a estátua de Moisés que, inserida em seu centro, rouba a cena e torna opacas as demais esculturas, algumas da própria autoria do mestre, outras finalizadas pelas mãos de outros artistas.

Ao efetuar os trabalhos de restauro daquele monumento, por ocasião da celebração dos cinco séculos da eleição de Júlio II ao trono papal, Forcellino fez descobertas surpreendentes. Ao procurar, juntamente com Prosperi, entender o ambiente em que o monumento foi finalizado, ele acabou criando uma das mais intrigantes e interessantes interpretações do significado de um monumento que, há algum tempo, vem sendo visto pelos estudiosos, à exceção da presença da escultura de Moisés, como um conjunto de pouco destaque dentro da poética michelangelesca. Reunindo uma farta documentação, as cartas inéditas do Cardeal Ercole Gonzaga e apoiado nas suas próprias observações, Forcellino procurou divulgar os resultados de suas pesquisas que estão apenas começando a suscitar a tomada de posição dos especialistas, seja a favor seja contra suas teses.

Ao lado da interpretação de Frommel sobre a intervenção do mestre florentino na escultura de Moisés, antes dela ser introduzida no monumento, da qual permanecem importantes dúvidas ainda a serem esclarecidas, Forcellino criou a teoria de que o monumento espelha o sentimento espiritual do mestre nos anos que antecederam a instalação do Concílio de Trento, embora não se alinhe a ele. Segundo a interpretação de Forcellino, o monumento não é de forma alguma uma peça de propaganda dos segmentos mais conservadores da Cúria Romana e dos ocupantes do sólio pontifício, mas exatamente o oposto, pois, reflete um

novo sentimento religioso que não se alinha com as teses luteranas nem com as teses tridentinas.

Ao fazer essa distinção, Forcellino foi extremamente corajoso em avançar uma nova interpretação para o entendimento dessa obra de Michelangelo. Procurando explicar as reais motivações do mestre florentino ao conceber o seu desenho final, ele contribuiu assim para aprimorar o debate em torno da obra, debate que, aliás, está apenas começando por parte dos estudiosos e dos críticos. Ainda que se possa fazer restrição a um ou a outro elemento dessa grande construção teórica, Forcellino deu um valioso contributo para o entendimento de um monumento que, até então, não havia sido devidamente interpretado.

A vinculação do sepulcro ao conteúdo do opúsculo *Il Beneficio di Cristo* e às crenças dos *Spirituali* representa uma construção que dá maior coerência à substituição dos Escravos do Louvre pelas esculturas da Vida Ativa e Vida Contemplativa após a revelação do Juízo Final e a repulsa causada a certos setores da Cúria Romana que viram naquela pintura uma predisposição herética de Michelangelo. Face à supremacia da corrente ortodoxa, Michelangelo e seu grupo teriam sido obrigados a camuflar sua crença, porém, como apontou de forma elegante Forcellino, o mestre florentino teria deixado estampado perenemente no mármore o novo sentimento religioso que se apossara dele e de seus amigos.

A interpretação de Viola, quando sugere que o Sepulcro de Júlio II deve ser visto como o resultado de um processo contínuo e não como uma obra que foi sendo construída descontinuamente, fruto de cada um dos seus vários projetos, parece bastante plausível. Na realidade, esse monumento significou para Michelangelo um importante laboratório através do qual, o mestre florentino foi incorporando os seus experimentos gradativamente, seja no monumento propriamente dito, seja nas demais obras contemporâneas à sua construção, fruto desse intenso e profícuo comércio de formas.

Sem dúvida, as teses de Forcellino e de Frommel são polêmicas e, esta dissertação, longe de pretender ser conclusiva acerca de qualquer delas, representa apenas o preâmbulo para pesquisas posteriores, procurando abrir o debate sobre elas. Dentre esses pontos, o que talvez mereça uma investigação mais intensa e meticulosa é a questão da influência do livrinho *Il Beneficio di Cristo* na formulação do programa final do Sepulcro de Júlio II. A questão da autoria da estátua do papa a Michelangelo já passou por um primeiro escrutínio dos especialistas do mestre florentino e, muito embora não tenha havido unanimidade entre os estudiosos, vários deles concordaram com a presença das digitais do mestre em algumas partes da escultura, como nas mãos e no rosto do pontífice. Por fim, o retrabalho da escultura de Moisés no momento de sua colocação no monumento não parece despropositado; contudo, a girada de cabeça da estátua para a lateral, como propõe Frommel e confirma Forcellino, parece se constituir em justo motivo para a continuidade e o aprofundamento das investigações, algo que o autor desta dissertação deverá fazer futuramente, possivelmente num programa de doutorado.

V – BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante – A Divina Comédia, Editora 34, São Paulo, 2002. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro.

ANONIMO FLORENTINO – Il Codice Magliabechiano, por Carl Frey, Berlim, 1892.

ARGAN, Giulio Carlo – La Tumba de Julio II, in "Goya", 1966.

_____ – La Tomba di Papa Giulio, in "Studi e Note dal Bramante al Canova", Roma, 1969.

ARGAN, Giulio Carlo e CONTARDI, Bruno – Michelangelo Architect, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1993.

ARMOUR, Peter – Michelangelo's Moses: A Text in Stone, in "Italian Studies", XLVIII, 1993.

_____ – The Prisoner and the Veil: The Symbolism of Michelangelo's Tomb of Julius II, in "Italian Studies", London, 1994.

BALAS, Edith – A Hypothesis on Michelangelo's 1505 Project of the Tomb of Julius II, in "Gazette des Beaux-Arts", CIV, nº 1389, 1984.

_____ – Michelangelo's Florentine Slaves and the S. Lorenzo Façade, in "The Art Bulletin", Vol. LXV nº 4, December 1983.

_____ – Michelangelo's Victory: its rôle and significance, in "Gazette des Beaux-Arts", Ser 6, 113, nº 1441, 1989.

BARDESCHI, Lucilla e BAROCCHI, Paola – I Ricordi di Michelangelo, Sansoni Editore, Firenze, 1970.

BAROCCHI, Paola – Vita di Michelangelo, nelle redazioni del 1550 e del 1568, curata e commentata da Paola Barocchi, Riccardo Ricciardi, Milano – Napoli, 1962.

BARRETO, Gilson e OLIVEIRA, Marcelo G. – A Arte Secreta de Michelangelo, Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina, Editora ARX, São Paulo, 2004.

BECK, James – Three Worlds of Michelangelo, W. W. Norton & Company, New York-London, 1999.

BERENDSEN, Olga – The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy at New York University, October 1961.

BORGHINI, Raffaello – Il Riposo, Firenze, 1584.

BRANDT Kathleen Well-Garris – Metamorfosi del Mosè di Michelangelo, in "Conferenza Accademica di San Luca, Intorno al Mosè", 6.10.2001.

BRAVO, Carlo del – Conversazione intorno al monumento per Giulio II, in Artista Critica dell'a arte in Toscana, Casa Editrice Le Lettere, 2001.

BURCKHARDT, Jacob – Il Cicerone, Prima traduzione italiana a cura di Paolino Mingazini e Federico Pfister, Sansoni, Firenze, Stampato in Italia 1952.

_____– A Cultura do Renascimento na Itália, Editora UNB, Brasília, 1991. Tradução de Vera Lúcia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Corrêa.

CALÍ, Maria – De Miguel Angel a El Escorial, Akal Ediciones, Madrid, 1994.

CANTIMORI, Delio – Eretici Italiani del Cinquecento, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1992.

_____ – Umanesimo e Religione nel Rinascimento, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1975.

CELIO, Gaspare – Memoria delli Nomi dell'Artefici delle Pitture che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma, Fac Simile della Edizione del 1638 di Napoli, Electa, Milano, 1967.

CONDIVI, Ascanio – Vita di Michelangelo Buonarroti, in Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti

_____ – The Life of Michelangelo, The Pennsylvania State University Press, 1999.

CORDELLIER, Dominique – Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", 2-1991, mai, 1991.

CORREIA, Aurélio Lima – Gratia Estis Salvati, Instituto Teológico Pio XI, São Paulo, outubro, 2003.

CROSS, F. L. – The Oxford Dictionary of the Christian Church, London, Oxford University Press.New York-Toronto, 1958.

DONI, A.F.- Disegno del Doni, Venezia, 1549.

DRAGHI, Andreina e VIOLA, Raffaelle Maria – La Sepoltura di Giulio II: Nuove acquisizioni dal restauro, in "MdiR monumentidiroma", 1/2003.

ECHINGER-MAURACH, Claudia – Michelangelo's monument for Julius II in 1534, in "The Burlington Magazine", Vol.CXLV, n° 2, May 2003.

_____ – Zwinschen Quattrocento und Baroch: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York, Münster Rhema, 2002.

EINEM, Herbert von – Michelangelo, Methuen & Co. Ltd, London, 1973.

ETTLINGER, Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. XVI, n° 3-4, 1953.

EVELYN, Peta – Broken and Repaired Michelangelo' Wax Slave in the Victoria and Albert Museum, in "The Burlington Magazine", Vol. CXXXVIII, n° 1125, December 1996.

FEBVRE, Lucien – Martín Lutero, un destino – Fondo di Cultura Económica, México,1992.

FEHL, Philipp – Michelangelo's Tomb in Rome: Observations on the Pietà in Florence and the Rondanini Pietà, in "Artibus et Historiae and art anthology", IRSA n° 45, (XXIII), Vienna-Cracow, 2002.

FERRI, P. Nerino – Disegno Rappresentante il Primitivo Progetto di Michelangelo nel Monumento Sepolcrale di Papa Giulio II, in "Miscellanea d'Arte", Fratelli Alinari Editori, Firenze, 1903.

FIRPO, Massimo – Tra Alumbrados e "Spirituali", Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1990.

FORCELLINO, Antonio – Michelangelo Buonarroti, Storia di uma passione eretica, Giulio Einaudi Editori, Torino, 2002.

_____ – Le statue della tomba di Giulio II, "in MdiR Monumentidiroma", 1/2003.

_____ - Michelangelo Buonarroti, Una vita inquieta, Editori Laterza, 2005.

FORCELLINO, Maria – Bibliografia ragionata essenziale sulla Tomba di Giulio II, in "Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica", Giulio Einaudi Editori, Torino, 2002.

_____ – Il Restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: Una Nuova Lettura del Monumento e del Mosè, in "Incontri, Rivista Europea di Studi Italiani", 2002.

FRASER, Alfred – A numismatic source for Michelangelo's first design for the tomb of Julius II, in "The Art Bulletin", Vol. LVII, n° 1, 1975.

FREDIANI, Carlo – Ragionamento Storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti, Massa – Carrara, Palazzo di S.Elisabetta, 1975.

FREUD, Sigmund – O Moisés de Michelangelo, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira e Órizon Carneiro Muniz.

FROMMEL, Christoph Luitpold – Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, Bompiani, 1994.

_____ – Capella Iulia: la cappella sepolcrale dei papa Giulio II nel nuovo San Pietro, in "San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo, Il Giovanni", Electa, Milano, 1996.

_____ – Giulio II e il Coro di Santa Maria del Popolo, in "Bolletino dell'Arte", n° 112, 2000.

_____ – San Pietro, in "San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo, Il Giovanni", Electa, Milano, 1996.

_____ – Il Mosè di Michelangelo e la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli, in "Progettomosè."

GARDNER, Julian – The Tomb and the Tiara, Curial Tomb, Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages, Clarendon Press, Oxford, 1992.

GARRARD, Mary D. – The Liberal Arts and Michelangelo's First Project for the Tomb of Julius II(with a coda on Raphael's "School of Athens" in "Viator, Medieval anda Renaissance Studies", Vol.15, University of California Press, London, 1984.

GAYE, Giovanni – Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI. Firenzi, 1839-1840.

GEFFROY, G. - Les Musées d'Europe. Rome. Le Vatican. La Chapelle Sixtine. Michelange, Paris, 1913.

GINZBURG, Carlo e PROSPERI, Adriano – Giochi di Pazienza - Un Seminario sul "Il Beneficio di Cristo", Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1995.

GOLDSCHEIDER, Luwdig – Michelangelo, Paintings, Sculpture, Architecture, Phaidon Press Limited, London, 1953.

GOTTI, Aurelio – Vita di Michelangelo Buonarroti, 2 vol, Tipografia Della Gazzetta D'Italia Editrice, Firenze, 1875.

GREGOROVIUS, F.- Le Tombe dei Papi, Edizioni del Centauro, Roma, 1857.

GRIMM, Ermanno - Michelangelo, 2 vol., Editore Carlo Aliprandi, Milano, 1860-1863.

GUIDONI, Enrico – Il Mosè di Michelangelo, Editori Laterza, Roma-Bari, 1982.

_____ – Tommaso Boscoli e Michelangelo nella Statua di Giulio II in San Pietro in Vincoli, in "Strenna dei Romannisti", Editrice Roma Amor, 2003.

HARTT, Frederick – Michelangelo the Complete Sculpture, New York, 1968.

_____ – The Drawings of Michelangelo, Thames and Hudson, London, 1971.

HAUCHECORNE, L'Abbé M. – Vie de Michel-Ange Buonarroti, peintre, sculpteur, et architecte de Florence, Paris, 1783.

HAUSER, Arnold – História Social da Literatura e da Arte, Martins Fontes, São Paulo, 1995. Tradução de Álvaro Cabral.

HESS, Jacob – Michelangelo and Cordier, in "The Burlington Magazine", Vol. LXXXII, n° 480, March 1943.

HIBBART, Howard – Michelangelo, Penguin Books, 1985.

HIRST, Michael – A Project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II, in "Master Drawings", 14, n° 4, 1976.

_____ – Michelangelo in 1505, In memory of Giovanni Poggi, in "The Burlington Magazine" Vol. CXXXIII, nº 1061, August 1991.

_____ – Michelangelo as Sculptor, in "The Burlington Magazine", Vol. XCI, nº 801, December 1969.

HUSE, Norbert – Ein Bilddokument zu Michelangelos "Julius II" in Bologna, 1966.

ISMAN, Fabio – Un Papa visto da vicino, in "Art e Dossier", nº 144, Aprile 1999.

JANSON, H. W. – Apes and Ape Lore, in The Middle Ages and the Renaissance, The Warburg Institute, University of London, London, 1952.

JANSON, H. W. – The Rigth Arm of Michelangelo's "Moses", in Tomb of Julius II and other Works in Rome, Edited with introductions by William E. Wallace, Washington University, Garland Publishing, Inc, New York, 1995.

JENKENS, Lawrence – Michelangelo, the Piccolomini and Cardinal Francesco's chapel in Siena Cathedral, in "The Burlington Magazine", Vol. CXLIV, nº 1197, December 2002.

JOANNIDES, Paul – A Note on the Julius Tomb 1513, in "The Burlington Magazine", Vol. CXIII, nº 816, 1971.

_____ – Michelangelo, Filippino Lippi and the half-baluster, in "The Burlington Magazine", Vol.CXXIII, nº 936, 1981.

_____ – Two bronze statuettes and their relation to Michelangelo, in "The Burlington Magazine", Vol. CXXIV, nº 946, January 1982.

_____ – La chronologie du tombeau de Jules II a propos d'un dessin de Michel-Ange découvert, in "La Revue du Louvre et des Musées de France", mai 2-1991.

_____ – Two Drawings Related to Michelangelo's Hercules and Antaeus, in 2003.

JOOST-GAUGIER, Christiane L. – Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice, in "Artibus et Historiae and art anthology", Viena-Cracovia, nº 34 (XVII), 1996.

KACZMARZYK, Dariusz – Les Répliques de 'Moíse' de Michel-Ange dan les Collections Polonaises, in "Bulletin du Musée National de Varsovie", Vol.V, nº 3-4, 1964.

KEMPERS, Bram – Cappella Iulia and Capella Sixtina, Two Tombs, One Patron and Two Churches, in "Sisto IV Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento", Edizini Dell'Assoziazione Culturale Shakespeare and Company 2, Roma, 2000.

KLACZKO, Julian – Jules II, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1902.

KRISTELLER, Paul Oskar – Pio II e La Cultura del Suo Tempo, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Atti del I Convegno Internazionale, 1989, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, 1991.

KRUFT, Hanno-Walter – Antonello Gagini as co-author with Michelangelo on the tomb of Pope Julius, in "The Burlington Magazine", Settembre 1975.

LANZI, Luigi – Storia Pittorica della Italia, a cura di Martino Capucci, Sansoni Editore, Firenze, 1968.

LAVIN, Irving – Book Reviews, in "The Art Bulletin", September 1965.

LIEBERT, Robert S. – Michelangelo, A Psychoanalytic Study of His Life and Images, Yale University Press, 1983.

LÉON-DUFOUR, Xavier – Vocabulário de Teologia Bíblica – Editora Vozes, Petrópolis, 1977. Tradução de Frei Simão Voigt, OFM.

LOPERA, José Álvarez – Miguel Ângelo, Editorial Estampa, Madrid, 2000. Tradução de Eduardo Saló.

MAQUIAVEL, Nicolau – O Príncipe, in "Os Pensadores", Nova Cultural, São Paulo, 1987. Tradução de Lívio Xavier.

MARIANI, Maria Miarelli – Una paternità dubbia, in "Progettomosè".

MARQUES, Luiz – Cybele, an anachronism in Vasari's biography of Michelangelo and its reasons, in "Revista de História da Arte e Arqueologia", parte I, nº 1, 1994.

_____ – Cybele, an anachronism in Vasari's biography of Michelangelo and its reasons, in "Revista de História da Arte e Arqueologia", parte II, nº 2, 1995-1996.

_____ - Vida de Michelangelo de Giorgio Vasari. Tradução Comentada de Luiz Marques. Em fase de conclusão.

MARTIN, Luther – Prefácio à Carta de São Paulo aos Romanos. Tradução para o inglês de Andrew Thornton, OSB. Tradução para o português de Márcio Santos de Souza.

MERCATI, Angelo – Un'Altra Grande Cortesia di Paolo III a Michelangelo, in "Roma", jenaio 1940.

MILANESI, Gaetano – Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, scrite da Giorgio Vasari, Pittore Aretino, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1998.

_____ – Le Lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite coi ricordi ed i contratti artistici, Firenze,1875.

MOTZKIN, Elhanan – Michelangelo's Slaves in the Louvre, in "Gazette des Beaux-Arts", Tome CXX, n° 1487, décembre 1992.

MURRAY, Linda – Michelangelo, Thames and Hudson, London, 1992.

MURRAY, Peter and MURRAY, Linda – The Art of the Renaissance, Thames and Hudson, London, 1997.

NAGEL, Alexander – Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna, in "The Art Bulletin", December 1997.

OLSON, Roberta J. M. - Italian Renaissance Sculpture, Thames and Hudson, London, 1997.

PANOFSKY, Erwin – The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II, in "The Art Bulletin", Vol.XIX, n° 4, 1937.

_____ – Tomb Sculpture, Harry N. Abrams, Inc, New York, 1964.

_____ – Estudos de Iconologia, Editorial Estampa, Lisboa, 1995. Tradução de Olinda Braga de Sousa.

PAPILLO, Giuseppe – Il rilievo come contributo critico per la lettura del monumento funebre di Papa Giulio II, in "MdiR monumentidiroma", 1/2003.

PAPINI, Giovanni – Lettere di Michelangelo Buonarroti, 2 Vol., Lanciano R.Carabba, Editore, 1910.

PARRONCHI, Alessandro – Michelangelo Sculpture, Thames and Hudson, London 1984.

_____ – Opere Giovanili di Michelangelo, Palinodia Michelangiolesca, Leo Olschki Editore, Firenze, 1992.

PASTOR, Ludwig von – Storia dei Papi, Desclée & Cia Editori Pontifici, Nuova Versione Italiana, Roma, 1959.

PIERRAND, Pierre – História da Igreja, Paulus, São Paulo, 1983. Tradução de Álvaro Cunha.

PINELLI, Antonio – Un Restauro a colpi di "scoop", in "La Repubblica", 20 agosto 2001.

POGGI, Giovanni – Il Carteggio di Michelangelo, 4 vol., a cura di Paola Barocchi, sotto gli auspici dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Renzo Ristori, Firenze, 1965-1983.

POPE-HENNESSY, John – High Renaissance and Baroque Sculpture, Phaidon, London-New York, 1970.

POPP, Anne.E. – Two Torsi by Michelangelo, in "The Burlington Magazine", Vol. LXIX, n°, 900-905, July-December 1936.

PROSPERI, Adriano – L'Eresia del Libro Grande, Feltrinelli Editore, Milano, 2000.

_____ – Michelangelo e gli 'Spirituali', in "Michelangelo Buonarroti, storia di una passione eretica", Torino, 2002.

_____ – L'Inquisizione Romana, Letture e Ricerche, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2003.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo – Sul volto di Giulio torna la luce di Michelangelo, in "Corriere della Sera", 27 maggio 2001.

RAPETTI, Caterina – Michelangelo, Carrara e *I Maestri di Cavar Marmi*, Quaderni dell'Istituto di Storia della Cultura Materiale.

ROPS, Daniel – A Igreja da Renascença e da Reforma, Quadrante, São Paulo, 1996. Tradução de Emérico da Gama.

ROSENBERG & Co – "The Parcae" Two Marble Busts by Michelangelo, for the Tomb of Julius II, Paul Rosenberg & Co, 20 East 79th Street, New York,1980.

ROSENTHAL, Earl – Michelangelo's Moses, Dal di Sotto in Sù, in "The Art Bulletin", Vol. CLVI, 1964.

ROSSI, Giuseppe – La Rinacenza dell'Arte nel Piceno, Raffaello e Bramante, Macerata Casa Editrice, 1925.

SAALMAN, Howard – Concerning Michelangelo, Early Projects for the Tomb of Julius II, in "Studies in the history of art", Michelangelo Drawings, Whashington, 33, 1993.

SCARRE, Chris – The Penguin Historical Atlas of Ancient Rome, Penguin Books, 1995.

SCHIAVO, Armando – San Pietro in Vaticano, Forme e Strutture, in "Quaderni di Storia dell'Arte", Istituto di Studi Romani Editore, 1960.

SCHMARSOW, August – Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II, in "Bibliografia ragionata essenziale sulla tomba di Giulio II", in "Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica", Torino, 2002.

SESTO, Prete – The Original Contract with Michelangelo for the Tomb of Pope Julius II, John F.Fleming, New York, 1963.

SGARBI, Vittorio – Lettera in margine al restauro della tomba di Giulio II, in "Corriere della Sera", 24 agosto 2001.

SHAW, Christine – Julius II, The Warrior Pope, Blackwell, Oxford, 1993.

SHEARMAN John - Arte e Committenza ed Economia a Roma e nelle Corti del Rinascimento, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1995.

SHRIMPLIN-EVANGELIDES, Valerie – Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà, in "The Art Bulletin", Vol. LXXI, n° 1, March 1989.

SUCKER, Mark J. – Raphael and the Beard of Pope Julius II, in "The Art Bulletin", Vol. LIX, n° 4, December 1977.

SYMONDS, John Addington – El Renacimiento en Italia, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1992.

TANAKA, Hidemichi – Four Slaves of the Tomb of Julius II by Michelangelo, in "Art History", n° 3, 1980.

TITI, Filippo – Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma, 1763

TOLNAY, Charles de – Michelangelo's Rondanini Pietà, in "The Burlington Magazine", Vol. LXV, n° 376-381, July-December, 1934.

_____ – Morte e Resurrezione in Michelangelo, in "Rivista Commentari", XV n° I-II, 1964.

_____ – Contributi Michelangioleschi, in "Rivista Commentari", XVI, n° I-II, 1965.

_____ - The Youth of Michelangelo, Vol I, Princeton Univestity Press, Princeton 1969.

_____ – Michelangelo, The Tomb of Julius II, Vol.IV Princeton University Press, Princeton, 1970.

_____ - The Medici Chapel, Vol. Princeton University Press – Princeton, 1970.

TRANQUILO, Caio Suetonio – A Vida dos Doze Cesares, Editora Tecnoprint. Tradução de Sady-Garibaldi.

VALENTINER, W. R. – A Late Drawing by Leonardo, in "The Burlington Magazine", Vol. XCI, n° 550-561, January-December 1949.

VASARI, Giorgio – Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1558, A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 5 vol, Vol.I, Milano-Napoli, 1962.

_____ – Le Vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani.

_____ – Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, Newton Compton Editori, Roma, 1991.

VENTURI, Adolfo – Storia dell'Arte Italiana Vol. IX, Ulrico Hoepli Editore Libraio Della Casa Real, Milano, 1925.

WEINBERGER, Martin – Michelangelo the Sculptor, Routledge & Kegan, London, 1967.

WILDE, Johannes - Due Modelli di Michelangelo Ricomposti, in "Dedalo" Casa Editrice D'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, Aprile 1928.

_____ – Michelangelo's Victory, Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, London-New York-Toronto, march 1954.

_____ - Cartonetti by Michelangelo, in "The Burlington Magazine", Vol. CI, nº 680, November 1959.

_____ – Michelangelo, Six Lectures by Johannes Wilde, Clarendon Press, Oxford, 1995.

WILSON, Charles Heath – Life and Works of Michelangelo Buonarroti, John Murray, Albemarle Street, London, 1876.

WIND, Geraldine Dunphy – Once More, Michelangelo and Nicodemism, in "The Art Bulletin", Vol. LXXXI, nº 4, December 1989.

WITTKOWER, Rudolf – Critíca do Livro "Sculptures by Michelangelo" de Ludwig Goldscheider, in "The Burlington Magazine, Vol. LXXVIII, nº 454-459, January-July, 1941.

ZAGHENI, Guido – Curso de História da Igreja – A Idade Moderna, Paulus, São Paulo, 1999. Tradução de José Maria de Almeida.

ZUCKER, Mark J. – Raphael and the Beard of Pope Julius II, in "The Art Bulletin", Vol. LIX, nº 4, december 1977.

APÊNDICE I – DOCUMENTOS: CARTAS E CONTRATOS ARTÍSTICOS.

Doc.1 - Carta de Michelangelo em Florença a Giovan Francesco Fattucci em Roma, em janeiro de 1524.

Senhor Giovan Francesco, vós me indagais através de uma carta vossa como estão os meus trabalhos do sepulcro do Papa Júlio. Vos digo que se pudesse pedir reparação e vantagens, logo avaliaria em ter a receber do que ter a pagar. Porque quando ele me chamou de Florença a Roma, que creio, era o segundo ano do seu pontificado, eu tinha conseguido a encomenda para fazer a metade da sala do Conselho de Florença, isto é, para fazer a pintura da Batalha de Cascina por três mil ducados; já tinha feito o cartão, como é conhecido de toda Florença, o que me pareceu que havia ganho a metade. Dos doze Apóstolos que eu tinha de fazer para Santa Maria del Fiore, havia esboçado um, como ainda pode ser visto, e para isso já tinha levado a maior parte dos mármores. Chamando-me o Papa Júlio daqui, não recebi nada, nem de um trabalho nem de outro. Depois, estando em Roma com o dito Papa Júlio e tendo ele me encomendado a sepultura, obra que ia gastar mil ducados em mármores, ele me fez pagar esse dinheiro e me mandou a Carrara para esse fim. Fiquei em Carrara durante oito meses e os esbocei e os transportei quase tudo para a praça de São Pedro, em Roma, e parte deles ficou no porto de Ripa. Depois disso, terminei de pagar os fretes dos referidos mármores, mas, faltando-me dinheiro para equipar a casa que tinha próxima à praça de São Pedro, a equipei de leitos e utensílios com o meu dinheiro na esperança de receber o dinheiro da sepultura e, fiz ir ajudantes de Florença a Roma para trabalhar, dos quais alguns ainda estão vivos, dando a eles adiantamento do meu dinheiro. Nesse tempo, o Papa Júlio mudou de opinião e não mais quis fazer a sepultura. Não sabendo disso, ao ir lhe pedir dinheiro, fui expulso do aposento e por esse desprezo parti logo de Roma. Isto estragou o que tinha em casa e, os referidos mármores que havia transportado ficaram até a eleição do Papa Leão, na praça de São Pedro e em ambos houve grande estrago. Dentre outros, o que posso provar me foram roubados, por Agostinho Ghigi, dois pedaços de quatro braccia e meia cada um de Ripa, que me haviam custado mais de cinquenta ducados de ouro e esses ainda se pode receber porque ainda estão vivas as testemunhas. Mas, para voltar aos mármores, o tempo que utilizei dirigindo a extração e que estive em Carrara, até quando fui expulso do Palácio, foi mais de um ano e, sobre esse tempo, nunca recebi nada e gastei muitas dezenas de ducados.

Depois da primeira vez que o Papa Júlio foi a Bologna, foi-me forçado ir lá com a correia no pescoço para lhe pedir perdão, quando ele me encomendou a sua figura em bronze, que tinha, sentada, cerca de sete braccia de altura. Perguntando-me qual despesa teria, eu lhe respondi que acreditava fundi-la com mil ducados, mas que aquela não era a minha arte e que eu não queria me obrigar. Então ele me respondeu "Vai, trabalha e

funde-a tantas vezes quanto precises, e te daremos tanto que tu ficarás contente". Para abreviar, ela foi fundida duas vezes e ao cabo de dois anos que lá estive me foram adiantados apenas quatro ducados e meio. Do tempo que lá estive nunca recebi mais nada, todos os gastos que tive nos referidos dois anos chegaram a dois mil ducados com o que eu havia dito que a fundiria, que me foram pagos em algumas vezes pelo senhor Maria da Legniano, um bolonhês.

Dopois de colocada a figura na fachada de San Petronio, retornei a Roma, mas o Papa Júlio não quis que eu trabalhasse na sepultura, colocando-me para pintar o teto de Sisto, ocasião em que fizemos os acertos por três mil ducados. O primeiro desenho que fiz da referida obra era de doze apóstolos nas lunetas e o resto, uma certa encomenda cheia de ornamentos como se usa.

Depois de iniciada a referida obra, pareceu-me que ela resultaria algo pobre; eu disse ao papa que fazendo apenas os apóstolos me parecia que resultaria uma obra pobre. Ele me perguntou o porquê; disse-lhe que também eles eram pobres. Então Júlio II me deu nova encomenda para que eu fizesse o que queria e que me agradasse, mas que pintasse até as estórias também mais abaixo da cúpula. Nesse tempo, tendo já terminado os cartões do teto, o papa voltou a Bologna, onde fui duas vezes para receber o dinheiro que tinha para receber. Durante esse período, não fiz nada e perdi todo o tempo até que ele retornou a Roma. Ao voltar, fez-me preparar os cartões para a referida obra, isto é, para as partes superiores do teto e as partes em volta da referida capela de Sisto, esperando ter dinheiro para terminar a obra. Nunca obtive nada desse trabalho, mas, lamentando-me um dia com o senhor Bernardo da Bibbiena e com Attalante, que não podia mais ficar em Roma e precisava estar com Deus, o senhor Bernardo pediu a Attalante para ele o lembrar de que devia me dar dinheiro de todo modo. Ele mandou me dar dois mil ducados de Câmara, que juntamente com o dinheiro dos primeiros mil pelos mármores que eles me deram por conta da sepultura; calculo ter a receber mais do que isso pelo tempo perdido e pelas obras feitas. Do referido dinheiro, tendo o senhor Bernardo e Attalante me ajudado, devolvi cem ducados a um e cinquenta ducados ao outro.

Depois veio a morte do Papa Júlio e no tempo inicial de Leão, o Cardeal Aginensis querendo aumentar a sepultura, isto é, fazer uma obra maior que o projeto que eu havia feito antes, foi feito um contrato. Eu não quis que ele colocasse no contrato, por conta da sepultura, os referidos três mil ducados que havia recebido, mostrando-lhe que tinha a receber muito mais do que havia recebido, o Cardeal Aginensis disse que eu era um charlatão.

Doc.2 - Carta de Michelangelo em Florença a Giovan Francesco Fattucci em Roma, em janeiro de 1524.

Nos primeiros anos do pontificado do Papa Júlio, que acredito ter sido o segundo, quando estive com o papa, depois de muitos desenhos da sua

sepultura, um lhe agradou, sobre o qual estabelecemos o preço de dez mil ducados e, mandando-me mil ducados para os mármores os fez pagar a mim, creio por Salviati em Florença e, mandou-me a Carrara para extrair os mármores. Fui para lá, depois de extraídos os mármores os transportei a Roma, para onde mandei também ajudantes e comecei a trabalhar a estrutura e as figuras. Ainda lá há homens que trabalharam na sepultura e, ao cabo de oito ou nove meses, o papa mudou de opinião e não quis continuar o trabalho. Encontrando-me em grande despesa pedi dinheiro a Sua Santidade mas ele não quis me dar o dinheiro para a dita obra, e, queixando-me com ele, lhe causei aborrecimento, de maneira que me expulsou do aposento. Em vista desse desprezo, rapidamente deixei Roma e tudo foi à ruína do que eu havia feito pela obra, pois semelhante desordem com o meu dinheiro custou-me mais de trezentos ducados, sem contar o tempo e os seis meses que estive em Carrara, dos quais nunca recebi nada e os ditos mármores ficaram na praça de São Pedro. Após cerca de sete ou oito meses que fiquei quase escondido com medo, pois o papa estava irritado comigo, precisei por força, não podendo ficar em Florença, ir lhe pedir misericórdia em Bologna, na primeira vez que ele foi para lá. Ele me reteve naquela cidade cerca de dois anos para fazer a sua estátua de bronze, que, sentada, tinha seis braccia de altura e esta foi a convenção. Perguntando-me o Papa Júlio o que era preciso para a dita figura, disse-lhe que a minha arte não era fundir bronze e que eu acreditava com mil ducados de ouro fundi-la, mas não sabia se me sairia bem. Ele me disse "Funde-a tantas vezes quanto for preciso para que a obtenhas e te darei tanto dinheiro quanto precisar". E mandou chamar o senhor Antonio Maria da Legniano e lhe disse que a meu favor pagasse mil ducados. Tive de fundi-la duas vezes. Posso mostrar que gastei trezentos ducados em cera, tive muitos ajudantes e dei ao mestre Bernardino, que foi o mestre de artilharia da Senhoria de Florença, trinta ducados por mês, mais a despesa de o haver mantido muitos meses. Basta que por fim, colocada a figura onde tinha de estar, com grande miséria, ao cabo de dois anos me foi adiantado quatro ducados e meio e, dessa obra, só calculo justamente poder pedir ao Papa Júlio mais de mil ducados de ouro, porque não tive nunca senão os primeiros mil, como disse.

Depois, voltando a Roma, o papa não quis também que eu executasse a sepultura e quis que pintasse o teto de Sixto, do que chegamos a acordo por três mil ducados com tudo sob minha despesa, com poucas figuras, simplesmente. Depois que fiz certos desenhos, parecendo-me que resultaria coisa pobre, ele me fez outra encomenda das estórias abaixo e que eu fizesse no teto o que quisesse, o que subiu o preço a cerca de outro tanto, e assim chegamos ao acordo. Depois de terminado o teto, quando viria o ganho, o trabalho não avançou, de modo que calculo ter a receber muitas centenas de ducados.

Doc.3 - Contrato da Sepultura do Papa Júlio II, entre Michelangelo, o Cardeal Aginensis e Lorenzo Pucci, em Roma, em 6 de maio de 1513.

Visto que em outra ocasião a feliz memória do Papa Júlio II em seu testamento tendo feito seus executores o reverendíssimo senhor Leonardo, cardeal de Aginensis e o reverendo senhor Laurentio Pucci, protonotário apostólico e clérigo de Câmera, seu datário, e como outras coisas lhes houvesse ordenado, procurassem fazer a sua sepultura, querendo os citados reverendíssimos cardeal e reverendo senhor Lorenzo, datário, esse testamento e a pia vontade do senhor Júlio Papa Segundo nessa parte com toda a sua força executar. Desde agora quanto neste presente dia acima citado, os citados reverendíssimo cardeal e o reverendo Lorenzo como executores citados em seus nomes próprios de uma parte, e o honorável mestre Michelagniolo, escultor florentino, de outra parte, sobre a escultura e construção da sepultura da dita santa memória do papa Júlio juntos concordaram no modo e forma infra-escritos:

Antes de tudo está de acordo e assim promete o citado mestre Michelangniolo não pegar outro trabalho certo e importante para executar pelo qual pudesse impedir a construção e o trabalho dessa sepultura, mas de contínuo aplicar-se na construção e trabalho dela, à qual promete fazer e terminar integralmente dentro dos sete anos próximos futuros, começando hoje e como executada terminar-se, segundo o desenho e modelo, ou figura dessa sepultura feito em cera e segundo tal desenho e modelo quanto ele puder para a maior honorificência e beleza dessa sepultura.

Do mesmo modo, estão de acordo as ditas partes e os ditos nomes que o citado Michelagniolo tem a receber pela sua paga e salário pela dita sepultura e por todas as despesas que existem para fazer a dita construção, às quais receba Michelagniolo dezesseis mil e quinhentos ducados de ouro de Câmera para lhe pagar nos tempos, modos e termos abaixo escritos e que sobre o valor, cálculo e qualidade das figuras da dita sepultura fique a juízo e consciência de Michelangniolo porquanto ele estima sua honra e sua fama.

Da mesma forma, o citado Michelagniolo confessa ter recebido da dita soma de dezesseis mil e quinhentos ducados de ouro semelhantes, três mil e quinhentos ducados da citada feliz memória de Júlio Segundo, isto é, mil e quinhentos similares pelas mãos dessa feliz memória e dois mil pelas mãos de Bernardo Bini, mercador florentino: desses três mil e quinhentos ducados se diz bem contente e pago e *proterea*(sic) ele e os seus sucessores e todos os outros àqueles obrigados, quita, livra e absolve, etc.

Do mesmo modo estão de acordo juntos sobre o pagamento de treze mil ducados restantes dos dezesseis mil e quinhentos ducados de ouro similares, tenha a receber duzentos ducados de ouro similares para no fim de dois anos próximos futuros e depois os outros cinco anos restantes, cento e trinta e seis ducados similares para cada mês até o integral pagamento da dita soma de dezesseis mil e quinhentos ducados similares.

Também estão de acordo que no caso de Michelagniolo terminar a dita sepultura antes dos sete anos, e quanto mais antes a tiver terminada segundo o desenho e modelo citado, que então a Michelagniolo se faça o integral pagamento da citada soma.

Também estão de acordo que em caso de a dita sepultura por algum caso fortuito ou por dificuldade do trabalho, ou grave enfermidade de Michelagniolo, ou por qualquer outro caso, não se possa terminar dentro dos sete anos, todavia, Michelagniolo terá de continuar, e a dita sepultura por todos os modos e vias possíveis, terminar, e que pelo tempo, necessário no caso supra citado, no qual tenha de terminar, devendo cumprir de acordo com a declaração de Bartholomeo Doria, infra-escrito (sic.).

Do mesmo modo promete o citado senhor Lorenzo Puccio pagar ao dito Michelagniolo em cada um dos ditos primeiros meses, como acima, até o fim, a soma de sete mil ducados de ouro similar, os quais são restantes da dita soma de dezesseis mil e quinhentos ducados, os quais a citada feliz memória do papa Júlio Segundo havia deixado para a dita sua sepultura, e o reverendíssimo cardeal promete a Michelagniolo do seu próprio dinheiro pagar e desembolsar seis mil ducados de ouro similares proporcionalmente todo e cada mês depois que for feito o pagamento de sete mil ducados pelo citado senhor Lorenzo Puccio, datário, como acima foi dito. E à instância e requisição do dito reverendíssimo cardeal, o senhor Bartholomeo Doria, mercador genovês, e pelo reverendo senhor Lorenzo Puccio acima dito Bernardo Bini, prometem sem respectividade, isto é, Bartholomeo pelo citado reverendíssimo cardeal e Bernardo pelo reverendo senhor Lorenzo datário, pagar e desembolsar ao dito Michelagniolo a citada soma de 13000 ducados como acima se contém. Que Bartholomeo e Bernardo e citados reverendissimo cardeal e o reverendo senhor Lorenzo Puccio um ao outro e respectivamente prometem *ilevare indanno*, assim e do mesmo modo que pela presente promessa não reclamam perda alguma. Que todas as coisas citadas prometem um ao outro respectivamente aplicar e a observar e não contra fazer nem desobedecer, obrigando-se cada um deles solidamente sob as penas da Câmera apostólica, com o juramento e outras cláusulas usuais e costumeiras.

Escrito em Roma no Palácio Apostólico e na Câmera do citado reverendíssimo cardeal, presente o senhor Galeazzo Boschetto, protonotário apostólico e o senhor Pietro de seris da Cortona, padre do citado reverendíssimo cardeal, testemunhas, etc.

Francesco Vigorosi notário do auditor da Câmera etc.

Francisco Vigorosi notário das causas da Câmara apostólica subscrevo.

Seja conhecido por qualquer pessoa como eu Michelagniolo, escultor florentino, pego para fazer a sepultura do Papa Júlio de mármore do Cardeal d'Aginensis e pelo datário, os quais ficaram depois da morte seus

executores de tal obra por 16500 ducados de ouro de Câmera similares e a composição da dita sepultura a ser nesta forma, isto é:

Um quadrado que se vê de três lados e o quarto lado se aplica à parede e não se pode ver. A fachada, isto é, a frente desse quadrado tem vinte *palmi* de largura e quatorze de altura e os outros dois lados que vão para a parede onde se aplica o dito quadrado tem trinta e cinco *palmi* de comprimento e quatorze de altura e, em cada um desses três lados, vão dois nichos os quais estão pousados sobre um embasamento que cerca em volta do dito quadrado e com os seus adornamentos de pilastras, de arquitraves, frisos e cornijas, como se vê por um pequeno modelo de madeira.

Em cada um dos seis nichos vão duas figuras de cerca de um *palmo* maior que o natural, que são doze figuras e diante de cada pilastra daquelas que vão no meio dos nichos vai uma figura de igual altura: como são doze pilastras vêm a ser doze figuras e, sobre o plano acima do dito quadrado vai um sarcófago com quatro pés, como se vê no modelo sobre o qual está o dito Papa Júlio no meio de duas figuras na cabeceira que o tem em suspenso e em seus pés no meio de duas outras figuras, que vêm a ser cinco figuras acima no sarcófago todas as cinco quase duas vezes maiores que o natural. Em volta do dito sarcófago vão seis cubos sobre os quais vão seis figuras de igual tamanho, todas as seis figuras sentadas, pois sobre esse mesmo plano onde estão essas seis figuras sobre aquele lado da sepultura que se aplica à parede, surge uma *capelletta*, a qual mede trinta e cinco *palmi* de altura e na qual vão cinco figuras maiores que todas as outras por estarem mais longe do olho. Ainda vão três estórias de mármore ou de bronze como agradar aos supra ditos executores, em cada lado da dita sepultura, entre um nicho e outro como se vê no modelo. E a dita sepultura me obrigo a dar terminada, à minha despesa com o citado pagamento, fazendo-a, daquela maneira que aparece no contrato, em sete anos e, faltando alguma parte da dita sepultura, terminados os sete anos, se não tiver sido terminada, deve me ser dado pelos citados executores tanto tempo quanto seja possível para fazer o que restar não podendo eu fazer outra coisa.

Doc.4 – Subcontrato entre Michelangelo e Antonio da Pontassieve, em Roma, em 9 de julho de 1513.

Seja conhecido por cada pessoa, como o mestre Antonio dal Ponte a Sieve e eu, Michelagniolo, escultor, estamos de acordo juntos sobre uma certa parte do sepulcro que faço do Papa Júlio, cuja parte o dito mestre Antonio se obriga a me dar feita e terminada da estrutura e do entalho por quatrocentos e cinquenta ducados de *carlini* - dez *carlini* por ducado - de moeda velha, isto é, sessenta ducados ditos acima, dando-lhe eu todos os mármores que é preciso para a referida obra, a qual tem o lado que vai à frente, isto é, uma fachada de cerca de trinta *palmi* de largura por dezessete *palmi* de altura, segundo o que está no desenho. E o referido mestre Antonio se obriga a enquadrar e entalhar a dita obra pelo dito

preço designado, tão bem quanto se pode, a julgamento de qualquer mestre. E por testemunho da verdade eu, Michelagniolo, fiz a supra dita escrita, presente o mestre Pietro Rosello e Silvio que está trabalhando comigo, e o acima citado mestre Antonio abaixo escreverá por testemunho de sua mão e os acima citados Piero e Silvio, hoje, neste dia nove de julho de mil quinhentos e treze - 1513.

Eu, Antonio da Pontasiève, aceito tanto quanto esta contém, e ao testemunho da verdade subscrevo de minha própria mão, neste dia acima dito de 1513.

Eu, Piero Roselli, estive presente à supradita escrita, e pelo testemunho da verdade subscrevo de minha própria mão, neste dia acima dito de 1513.

Eu, Silvio Falconi, estive presente à supradita escrita, pelo testemunho da verdade subscrevo de minha própria mão, neste dia supra-citado.

Doc.5 – Carta de Matteo de Cucarello em Carrara a Michelangelo em Roma, em 24 de junho de 1508.

...vos mando vinte e uma *carrate*, computando quatro *carrate* do vosso dinheiro do sinal, que são quatro pedaços... a figura grande não faltará, porque está na marina a dita figura e o barco que a levará... Ao dito Menino pague dezoito ducados por três pedaços, isto é, duas figuras de três *carrate* cada uma, e a figura da Santidade de Nosso Senhor e de resto lhe pagareis dezesseis carlini por *carrata*; e esses são só pelos fretes...

Doc.6 – Contrato entre Michelangelo, Domenico Pargoli e Giovanni Antonio da Merlo, em Carrara, em 12 de novembro de 1505.

Em nome etc.

Abre-se por este instrumento público de que modo Domenico Pargoli e também Giovanni Antonio da Merlo, ambos de Lavagna, patronos e quem aprouver dele os que têm seus barcos, para constituir perante mim, o taquígrafo e as testemunhas reunem-se pela escritura abaixo por meio de acordo expresso com o mestre escultor florentino Michelangelo Ludovico, o qual os próprios patronos prometem trazer a Roma 34 *carrate* de mármores, entre as quais, estão duas figuras que são de 15 *carrate*, conforme este modo, evidentemente: quanto a isso daqueles que foram ditos Domenico e Giovanni prometeram e prometem, no presente dia sem interrupção até o dia 20 do presente mês, chegar da costa do mar em direção ao Aventino, carregar as quantidades mencionadas de mármores tanto em cima dessas barcas quanto de uma e outra e, depois navegar por conta do próprio mestre Michelangelo e, depois carregar as referidas quantidades de mármores e levar em direção a Roma, por conta dos próprios pré-nominados, com exceção das que tenham de ser resolvidas pelo próprio mestre Michelangelo e depois entregar essa quantidade de

mármores em Ripa, onde o mármore será descarregado. Se nesse lugar onde os mármores forem descarregados, os patronos não possam descarregar eles próprios, por causa de perigo de quebrarem seus barcos; que sejam mantidos para descarregar em um local cômodo, onde não ameace prejuízo de quebrar os referidos barcos: e no lugar em que se devem descarregar os mencionados mármores o próprio mestre Michelangelo promete prestar a busca de grandes madeiras de acordo com o hábito e costume dos bons e nobres homens. Com este acordo, o qual os próprios patronos, depois que tiverem carregado esse mesmo mármore na própria costa de Avento, não possam navegar nem fazer diferente ou dirigirem-se para o começo, a não ser que possam ir rapidamente até Roma: salvo em todas as coisas supracitadas por justo impedimento: e quando os mencionados Patronos não tiverem chegado nos ditos 20 dias a essa mesma costa de Avento, por sua culpa e não diante de justo impedimento, a qual incide a pena de 25 ducados pagos ao próprio mestre Michelangelo. E das outras coisas pela parte do próprio mestre Michelangelo promete nominalmente dar o frete e, resolver também com os seus patronos e outras coisas, 62 ducados largos de ouro em ouro largo. E outras coisas e tudo e etc. que prometeram, disseram etc. e o próprio mestre Michelangelo assim em pessoa promete cumprir, e outras coisas.

Escrito em Carrara na minha casa not. Etc.

Doc.7 – Contrato entre Michelangelo, Guido d'Antonio Biagio e Matteo di Cuccarello, em Carrara, em 10 de dezembro de 1505.

Seja conhecido e manifesto a qualquer pessoa que ler a presente escrita, como eu, Michelagniolo di Lodovico Buonarroti, escultor florentino, emprego e dou de empreitada hoje neste dia dez de dezembro de mil quinhentos e cinco, a Guido d'Antonio di Biagio e a Matteo di Cuccarello de Carrara, sessenta *carrate* de mármore ao uso de Carrara; isto é, duas mil e quinhentas libras a *carrata*, e entre os ditos mármores se comprendem estar quatro pedras grandes, duas de oito *carrate* cada uma, e duas de cinco, e das duas pedras de oito *carrate* cada uma, estamos de acordo que eu deva dar trinta e cinco ducados de ouro largos para cada uma; e pelas duas pedras de cinco *carrate* cada uma estamos de acordo que eu deva dar vinte ducados semelhantes por cada uma e o resto das *carrate* até o número supra-escrito devem ser todos pedaços de duas *carrate* e de duas para baixo; e dessas similares *carrate* o preço deva ser de dois ducados de ouro largo a *carrata*, que assim estamos de acordo, e as pedras grandes com todas as outras *carrate* supra-escritas. Também estamos de acordo que com o dito preço me devem dar em barca com todas as despesas a cargo deles, e toda a supracitada quantidade de mármores e principalmente as pedras grandes se compreenda serem limpas sem fendas e veios e brancas sobretudo, e que não sejam em nada pior que aquelas que extraí no supradito ano pessoalmente em Carrara. Também devem ser os supracitados mármores vigorosos e fortes e não cozidos e extraídos de Polvaccio ou de outro lugar; que são vivos igualmente àqueles quanto são

brancos, limpos e belos. Também ficam de acordo que no decorrer do mês de maio próximo os supra-escritos, isto é, Guido e Matteo me devam dar na barca trinta *carrate* dos supracitados, entre essas *carrate* devam estar duas das grandes, uma de oito *carrate* e a outra de cinco, e depois no decorrer de setembro o resto até o número mencionado. E todos os supraditos mármores devem eles esboçar, segundo as medidas que eu der a eles. E para que o supradito Matteo fique de ir a Florença dentro de um mês a partir de hoje, estamos de acordo que eu neste tempo lhe deva dar, em Florença, as medidas dos ditos mármores ou deixar que a eles lhes sejam dadas.

Também se obrigam os supra-escritos a me dar boa garantia pelo meu dinheiro em Luca ou onde eu fizer pagar a eles, isto é, nesta forma, que não observando eles quanto nesta se contém, a dita garantia seja para restituir o meu dinheiro, e eu, Michelangniolo, supra-escrito deva, dentro de dois meses a partir de hoje, fazer pagar a Matteo e a Guido os supra-escritos cinquenta ducados com a dita garantia. E tudo quanto nesta se contém, entenda-se observar um e outro, vivendo a Santidade do Nosso Senhor Papa Júlio, porque eu Michelagniolo supradito e todos os acima ditos mármores extraio para Sua Santidade. Também, se bem viver e não executar a obra pela qual preciso dos supraditos mármores, entenda-se não ser válida a escrita, e àquele tempo que a obra a todo respeito não execute mais, eu deva tomar, e os supra-escritos me devam dar mármores belos e limpos como foi dito, pelo dinheiro que houverem recebido. E pelo testemunho da verdade os supraditos, isto é, Matteo e Guido, abaixo subscrevem de sua própria mão.

E eu, Michelangniolo, fiz hoje neste dia supra-escrito em Carrara a presente escrita, presente Baccio di Giovanni, escultor florentino e Sandro di Nicholò di Bartolo, pedreiro florentino. E os ditos Baccio e Sandro por testemunhas da verdade subscrevem abaixo de sua própria mão.

Eu, Guido d'Antonio di Biagio, de Carrara, estou satisfeito com tudo o quanto acima se pactua no dia, mês e ano supra-escritos.

Eu, Matteo de Cuccarello, supra-escrito reafirmo o quanto acima está pactuado no dia e ano supra-escritos, em Carrara.

Eu, Baccio di Giovanni, florentino, sou testemunha a quanto acima se pactua.

Eu, Sandro di Nicholò di Bartolo, acima citado sou testemunha a quanto acima se pactua, por testemunho disso subscrevo de minha mão.

Também de novo, para que o dito Guido e Matteo não queiram deixar as barcas com os ditos mármores, tem de me avisar em Roma, onde eu estiver, tanto antes para que eu os possa ter previsto ao tempo que eles tem de me dar em barca.

Doc.8 – Carta de Michelangelo em Roma a seu pai Lodovico em Florença, em 31 de janeiro de 1506.

Pai, reverendíssimo, compreendi por uma carta vossa que o diretor não voltou, por isso não cheguei à uma decisão sobre a propriedade como

desejava; não me preocupei também porque pensei que vós tivesseis já retirado o dinheiro. Temo que o diretor tenha ido embora por arte para não ter de se despojar da renda, para ficar com o dinheiro e a propriedade. Avisais-me porque se for isso tirarei o dinheiro da mão dele e o colocarei em outro lugar.

Dos meus trabalhos daqui eu os faria bem se os meus mármores chegassem, mas nisto parece que há uma grande desgraça quanto nunca houve, pois depois que cheguei aqui, só fez dois dias de tempo bom. Chegou há alguns dias uma barca e tive grande sorte de não ter acontecido algo ruim porque o tempo não estava bom e, logo depois que descarreguei os mármores, veio uma enchente e os encobriu de modo que ainda não comecei a fazer nada. Na verdade, converso com o papa e o mantenho em bom ânimo para que não se aborreça comigo, e espero que o tempo melhore para que eu comece logo a trabalhar, que Deus queira.

Peço que vós pegueis todos aqueles desenhos, isto é, todos os papéis que eu coloquei naquele saco que vos disse e que vós me façais um pequeno fardo e os mandais para mim por um transportador. Mas vejais em acomodá-los bem para que não se molhem e tenhais cuidado quando os preparais para que não estrague qualquer papel, recomendando ao transportador, porque lá estão algumas coisas que me são muito importantes. Escrevais-me por qual pessoa vós os mandareis para mim e o que tenho de lhe pagar.

Sobre Michelle, eu lhe escrevi para ele colocar aquela caixa em lugar seguro e coberto e logo depois viesse para cá em Roma e que não deixasse de vir por nada. Não sei o que ele fez. Vos peço que vós lhe recordais e também vos peço que vós suporteis ainda um pouco os cansaços provocados por esses dois pedidos, isto é, em colocar aquela caixa em lugar coberto e seguro; a outra é aquela Nossa Senhora de mármore que igualmente gostaria que vós a mantivésseis fechada em casa e não deixasse ninguém vê-la. Não vos mando o dinheiro para o pagamento dessas duas coisas porque acho que se trata de pouca coisa. E se Michele acatar a vós trateis de fazê-lo, porque logo que os mármores chegarem, vos mandarei o dinheiro disso para vós.

Vos escrevi para que vós pergunteis ao Bonifatio a quem ele vai pagar em Lucca os cinquenta ducados que eu mando a Carrara para Matteo di Cuccarello e que vós escrevesseis o nome daquele que ele quer pagar, na carta, que eu vos mande aberta para que vós a enviais a Carrara ao dito Matteo e que ele saiba quem ele tem que procurar em Lucca acerca do referido dinheiro. Quando o fizerdes, peço-vos que escrevais também para mim sobre quem Bonifatio deve pagar em Lucca, para que eu saiba o nome e possa escrever ao senhor Matteo em Carrara acerca de quem ele tem de procurar em Lucca sobre o dito dinheiro. Sem mais nada. Não me envieis nada além do que vos disse. As minhas roupas e as camisas as dou a vós e a Giovan Simone. Peçais a Deus para que os meus trabalhos se desenvolvam bem e atentais em gastar até mil ducados do meu dinheiro na compra de terras, como combinamos.

Aos trinta e um de janeiro de mil quinhentos e seis.

Vosso Michelagniolo em Roma.

Doc.9 – Carta de Michelangelo em Florença a Giuliano da Sangallo em Roma, em 2 de maio de 1506.

Giuliano, esperei por uma carta vossa para saber como o Papa recebeu a minha partida e se sua Santidade está disposto a fazer o depósito e fazer cumprir o que nós chegamos a acordo para que eu volte e não tema coisa alguma.

Sobre a minha partida, é verdade que ouvi no Sábado Santo o papa falando com um joalheiro à mesa e com o mestre de cerimônias que ele não queria mais gastar um centavo nem com pedra pequena e nem com pedra grande, o que me provocou grande surpresa e, antes que saísse, lhe pedi parte do dinheiro que precisava para continuar o trabalho. Sua Santidade mandou que voltasse na segunda-feira, e lá voltei segunda e terça e quarta e quinta como ele sabe. Por fim, na manhã da sexta-feira fui mandado embora, isto é, fui expulso e a pessoa que me expulsou disse que me conhecia, mas que estava cumprindo ordens. Tendo ouvido no citado sábado as referidas palavras, e constatando pois o efeito, vi-me em grande desespero. Não foi somente essa a razão da minha partida; foi justamente outra coisa sobre a qual não quero falar, basta que me fez pensar que, se ficasse em Roma, que fosse feita antes a minha sepultura que a do papa. Essa foi a razão da minha brusca partida.

Agora, vós me escreveis da parte do papa e ao papa lereis esta carta e que compreenda Sua Santidade que estou disposto, como nunca, a continuar a obra e, se ele quiser a sepultura, não se deve preocupar onde eu a faça, de modo que ao cabo dos cinco anos que nós combinamos, seja ela construída em São Pedro ou onde mais a ele agradar, que seja uma obra bela tanto quanto prometi. Estou certo de que se a fizer, não haverá coisa semelhante em todo o mundo.

Agora, se Sua Santidade desejar continuá-la, que me envie o dito depósito aqui em Florença onde eu indicar. Tenho sob minha ordem muitos mármores em Carrara, os quais mandarei trazer para cá, da mesma forma que mandarei vir os que tenho aí em Roma. Ainda que isto me cause grande prejuízo, não me descuidarei em fazer o trabalho aqui e enviarei uma a uma as obras feitas aqui, de modo que sua Santidade possa desfrutar disso, como se eu estivesse em Roma, ou mais ainda, porque veria as obras já prontas sem ter de se preocupar e ter de mim outro aborrecimento. Do dito dinheiro do referido trabalho me obrigarei como Sua Santidade quiser, em lhe dar a garantia que ele quiser aqui em Florença, da forma que ele quiser, que lhe assegurarei de todo modo em toda Florença. Basta. Ainda tenho isto a vos dizer: que não é possível fazer a dita obra por esse preço em Roma; que a poderei fazer aqui pelas maiores comodidades que existem aqui, as quais não são custosas; também farei melhor o trabalho e com mais devoção, porque não terei que me preocupar com tantas coisas. Portanto, Giuliano, meu caríssimo, vos peço me respondais logo. Sem mais.

Aos 2 de maio de 1506.

Vosso Michelagniolo escultor em Florença.

Doc.10 – Carta de Giovanni Balducci em Roma a Michelangelo em Florença, em 9 de maio de 1506.

Caro, Michelagnolo, recebi a vossa carta, a qual me é muito grata. Entendi que a vossa chegada foi à salvo, do que tive muita alegria. Vejo que se vós já começastes a trabalhar é sinal de que tendes a idéia de voltar, logo que for terminado o que aí tenhais iniciado. Segundo a vossa carta a Sangallo, o vosso retorno não será tão rápido quanto foi a partida. Deus queira que o que for melhor para vós, vos mostre, porque, pelo meu testemunho, não sei se já tive maior desprazer quanto foi a vossa partida. Tanto pelo melhor. Sede prudente e a necessidade conheceis. Sangallo, segundo disse, mostra que o papa deseja que volteis de todo modo para terminar o trabalho. Se Sua Santidade observar o que vos prometeu, de qualquer modo, vos confortaria a voltar e, acima de tudo, que esse é o trabalho que vos resulta útil e honroso. Toda vez, vós, melhor que eu, julgais a vossa necessidade e, acima de tudo, consultai-vos bem, que não desejo para vós senão o que desejo para mim mesmo.

Saudais Bacino de minha parte e a vós sempre eu me recomendo, recordai-vos que onde estiver, sou vosso servidor e acontecendo-me algo tenho a certeza de que o mesmo faríeis vós. Baldassare a vós se recomenda. Nada mais para esta. Cristo vos proteja.

Vosso Giovanni Balducci em Roma

Doc.11 – Carta de Piero Roselli em Roma a Michelangelo em Florença, em 10 de maio de 1506.

Caríssimo, como irmão, depois das saudações e recomendações, aviso-te que, sábado à noite, jantando com o papa, ao mostrar-lhe certos desenhos, tivemos a provocá-lo, Bramante e eu. Depois do papa ter jantado, mostrei-lhe os desenhos, ele chamou Bramante e lhe disse: "Sangallo vai amanhã a Florença e estará com Michelagnolo". Bramante respondeu ao papa: "Santo Padre, ele não conseguirá nada porque tratei muito com Michelangelo e, a mim, ele disse muitas vezes não querer se preocupar com a capela, e que Vós lhe querieis dar esse encargo, e que, portanto, não queria considerar senão à sepultura e não à pintura". E disse: "Padre Santo, acredito que a ele isto não lhe satisfaça o ânimo, porque ele não fez muitas figuras e, acima de tudo, as figuras estão no alto e em escorço e é outra coisa quanto pintar no chão". Então o papa respondeu: "Se ele não vier, ele me fará uma injúria, porquanto, creio que ele virá de todo modo". Então me irritei e disse a Bramante uma vilania grandíssima, diante do papa. Disse a ele o que acredito que vós teríeis dito por mim e, portanto, ele não soube o que responder e lhe pareceu ter falado bobagem. Eu disse ainda mais: "Santo Padre, ele nunca falou com Michelagnolo do que vos foi dito agora; se é verdade, quero que me corteis a cabeça porque Bramante nunca falou com Michelagnolo, que acredito voltará de todo

modo quando Vossa Santidade quiserdes". E assim terminaram as coisas. Não tenho mais para te dizer. Que Deus, do mal te guardes. Se eu posso fazer alguma coisa, avise-me; farei com boa vontade. Recomendas-me a Simone de' Polaiuolo.

Por teu Piero Roselli em Roma.

Doc.12 – Breve do Papa Júlio II, de 8 de julho de 1506, em Roma.

Filhos diletos, saudações, e bençãos apostólicas.

Michelangelo escultor, que se afastou de nós sem fundamento e por capricho, por quanto entendemos, teme voltar para nós, contra o que não temos o que dizer, porque conhecemos o humor dos homens de tal engenho. Mas, todavia, a fim de que deixe toda suspeita, exortamo-vos a devoção que tendes por nós; queirais em nosso nome prometer que se ele retornar, por nós não será tocado nem ofendido e restabeleceremos a mesma apostólica graça, na qual ele estava antes de sua partida.

Roma, 8 de julho, 1506, ano III do nosso pontificado.

Doc.13 - Carta de Piero Soderini em Florença a seu irmão o Cardeal de Volterra em Roma, em julho de 1506.

Cardeal Volterrano

Michelangelo escultor está de tal modo amedrontado que não obstante o breve de Nosso Senhor, seria necessário que o Reverendíssimo de Pavia fizesse uma carta, subscrita de sua própria mão, para nós e nos prometesse a sua segurança e integridade. Nós adotamos e agimos com todos os meios para fazê-lo retornar, certificando a Santidade Vossa de que, se não vai amigavelmente, se vá daqui, como já quis fazer duas vezes.

Doc.14 – Carta de Piero Soderini em Florença a seu irmão o Cardeal de Volterra em Roma, em 28 de julho de 1506.

Cardeal Volterrano

Temos entre nós Michelagnolo, e não faltou diligência alguma para persuadi-lo a ir aí em Roma. Não o encontramos disposto a confiar, porque a Santidade Vossa não se obriga fazer algum trabalho definido. Nós continuaremos tentando, porém, sendo ele inconstante, talvez o possamos reconduzir. Mas, como disse, não prometemos ter certeza, para o que acreditamos poder mudá-lo.

28 de julho.

Doc.15 – Carta de Piero Soderini de Florença ao Cardeal de Pavia, em 31 de agosto de 1506.

Reverendíssimo, Michelagnolo Buonarroti, escultor, nosso cidadão e muito estimado por nós, será o portador da presente que vai para a Santidade de Nosso Senhor. Ele foi persuadido por nós, que desde que

recebemos o Breve, redobramos o trabalho para esse fim, e do que nasceu que não há anterior palavra além da de Sua Beatitude, porque queremos que ele, antes apresente-se diante do Papa. Ele vai com boa disposição e nós pedimos com eficácia a Santíssima Vossa Reverendíssima, antes, em recomendá-lo à Santidade do Papa, depois, em ajudá-lo em tudo o que ele precisar, dizendo a ele que por alegria não poderemos receber uma maior, nem ficarmos mais gratos por todo benefício ou comodidade quanto os que lhe serão conferidos, porque o estimamos muitíssimo e lhe desejamos todo o bem.

Doc.16 – Carta do Cardeal de Pavia em Bologna a Piero Soderini em Florença, em 21 de novembro de 1506.

Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores honoráveis.

Porque a Santidade de Nosso Senhor deseja muito a vinda do Mestre Michelangiolo, escultor florentino, por querer fazer alguns trabalhos aqui em Bologna, pedimos a Vossa Excelência queira mandá-lo a Sua Beatitude quanto mais rápido possível; que na verdade farão coisa muito grata ao Papa e também nós o receberemos com alegria singular quanto Vossa Ilustríssima Senhoria.

Desejamos feliz saúde, nós de coração oferecemos.

Bologna dia 21 de novembro de 1506.

Como irmão F. Cardeal Papiense

Doc.17 – Carta de Piero Soderini em Florença ao Cardeal de Volterra, em 27 de novembro de 1506.

Cardeal Volterrano

O portador desta será Michelagnolo, escultor, o qual é enviado para comprazer e satisfazer à Santidade de Nosso Senhor. Nós certificamos a Santíssima Vossa ser ele bravo jovem e, no seu ofício, único na Itália, talvez em todo o universo. Não podemos mais estritamente recomendá-lo. Como ele é, se disserem boas palavras, com afeição, ele fará todo o trabalho. É preciso que lhe mostrem amor e lhe façam algum favor que ele fará coisas que se surpreenderá quem as ver. Expressando a Santíssima Vossa o que mais podemos, o recomendamos.

Dia 27 de novembro de 1506.

Michelagnolo vai sob nossa confiança.

Doc.18 – Carta de Piero Soderini em Florença ao Cardeal de Pavia em Bologna, em 27 de novembro de 1506.

Reverendíssimo, com boa vontade e bom ânimo, como convém a nós em todos os desejos da Santidade de Nosso Senhor, persuadimos Michelagnolo, escultor, que logo se transfira para aí, e ele mesmo será portador da presente. E para agradar Sua Beatitude não pensamos muito que ele deixasse de lado algumas obras públicas que tinha em mãos por

nossa ordem. Não queremos deixar de recomendá-lo, tanto mais quanto nos é possível à Santíssima Vossa Reverendíssima, pedindo-lhe que pela nossa estima queira lhe fazer todos os favores que vós podereis fazer junto à Santidade de Nosso Senhor, para que, além de ser dado a ele todo benefício pela sua benevolência e suficiência naquela arte, nós ainda teremos prazer e obrigação grandíssima com o Papa.

Doc.19 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 18 de setembro de 1512.

Buonarroto, entendi pela vossa última carta de que modo a Pátria estava em grande perigo, do que tive grande sofrimento. Agora se diz de novo que a Casa dos Medici entrou em Florença e que tudo se resove, por isso creio que tenha cessado o perigo, isto é, pelos Espanhóis. Não acredito que eles precisem mais partir, mas que vós estejais em paz e não torneis-vos amigo nem familiar de ninguém, senão de Deus, e não faleis de ninguém, nem bem nem mal, porque não se sabe o fim das coisas: cuidai somente dos vossos interesses.

Os quarenta ducados que Lodovico tirou de Santa Maria Nuova, escrevi a vós outro dia uma carta que dizia que, em caso de perigo de vida, vós os gastásseis, não os quarenta, mas tudo, mas, fora isso, não vos dei licença para que vós os tocásseis. Vos aviso que não tenho dinheiro graúdo e estou, pode-se dizer, descalço e nu. Não posso receber o dinheiro restante se não terminar o trabalho da pintura do teto da capela de Sisto, e padeço grandíssimas penúrias e fadigas. Contudo, quando vós também suportardes alguma penúria, não vos aflijais, e enquanto vós puderdes ajudar com o vosso dinheiro, não tomeis do meu, salvo quando em caso de perigo, como disse. Porém, quando houver alguma grande necessidade, vos peço que antes me escrevais, se vos agrada. Logo estarei aí. Não permitirei de modo algum, que eu não passe o dia de Todos os Santos aí, se a Deus agrada.

Em 18 de setembro.

Michelangelo escultor em Roma.

Doc.20 – Carta de Michelangelo em Roma a seu pai Lodovico em Florença, após outubro de 1512.

Caríssimo, pai, compreendo pela vossa última carta, como me vejo por não ter dinheiro em casa e por não levar nenhum agora, e também como foi dito aí, que falei contra os Medici.

Do dinheiro que eu tenho, guardo-o no banco de Balduccio e não em casa, nem mesmo para a necessidade do dia a dia. Do caso dos Medici, nunca falei nada contra eles, senão sobre o modo que se fala geralmente por todo mundo, como foi sobre o caso de Prato; que se as pedras soubessem falar, teriam falado. Depois, muitas outras coisas foram ditas aqui, que ouvindo dizer, foi dito: se elas são verdade, se fizeram dessa forma, eles fizeram mal; não que eu tenha acreditado nelas, e Deus quer

que elas não sejam verdade. Há um mês, alguém que se mostra meu amigo, disse-me muito mal dos Medici; o repreendi e disse que ele fazia mal em falar assim e que não me falasse mais nada. Porém, gostaria que Buonarroto olhasse sutilmente para entender onde aqueles ouviram que eu tenha falado algo dos Medici, para ver se posso encontrar de onde vêm esses rumores. Para saber se vem de algum dos que a mim se mostram amigos, para que eu possa me cuidar. Não tenho mais nada para vos dizer. Ainda não fiz nada. Espero que o Papa me diga o que eu deva fazer.

Vosso Michelagniolo escultor em Roma.

Doc.21 – Carta de Michelangelo em Roma a Baldassare Cagione em Carrara, em 1512.

Baldassare, surpreendo-me muito com vós, porque tendo me escrito já há tanto tempo, ter à disposição tantos mármores e, fazendo tantos meses de tempo maravilhoso e bom para navegar, e tendo recebido de mim cem ducados de ouro, não vos faltando nada, não sei o que ocorreu que vós não me servísseis os mármores. Vos peço que cuideis logo daqueles mármores que vós me dissestes ter à sua diposição e venhais o quanto mais rápido melhor. Vos esperei todos esses meses, depois procederemos pelas vias que nos serão aconselhadas por quem tem mais atenção nestas coisas que eu. Só vos recordo que vós fazeis mal em faltar à palavra e maltratar quem vos é útil.

Michelangelo em Roma.

Doc.22 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, 30 de julho de 1513.

Buonarroto, Michele, o escultor, chegou aqui para trabalhar comigo e me pediu algum dinheiro para os seus familiares daí; estou te mandando. Porém, vá logo falar com Bonifazio e ele te dará quatro ducados grandes; pega-os e os dá a Meo di Chimenti, escultor, que trabalha na Opera de Santa Maria del Fiori e lhe dá a carta que vai com esta, que é para ele, e faça uma escrita de tua mão atestando que ele recebeu de mim para Michele e, depois, mandas essa escrita para mim.

O dito Michele me disse que tu lhe mostraste que gastei em Settigniano cerca de sessenta ducados. Recordo-me também que tu me disseste à mesa que tinhas gasto muitos ducados do teu dinheiro. Fiz de conta não te entender e não me surpreendi, porque te conheço. Creio que tu lhe escreveste e que tu tens a conta para poder um dia lhe pedir. E eu gostaria de saber da tua ingratidão sobre o dinheiro que tu tens ganho. Além disso, gostaria de saber se tu tens conta daqueles duzentos e vinte e oito ducados que tu me tomaste da conta de Santa Maria Nuova, e de muitas outras centenas que gastei em casa e contigo, e das penúrias e dos sofrimentos que tive para te ajudar. Gostaria de saber se tu tens idéia disso. Se tu tivesses tanta inteligência quanto sabes a verdade, tu não dirias: gastei tanto do meu dinheiro e também não estarias aí a me pedir o

teu feito, vendo como me comportei contigo no passado; antes, que tivesses dito "Michelagniolo sabe o que ele nos escreveu e se não faz assim agora, deve haver algum impedimento que nós não conhecemos" e aguardar pacientes porque não é bom esporear o cavalo que corre quanto pode e além do que não pode. Mas tu não me conheceste nunca e não me conheces agora. Deus te perdoe! Porque Ele me deu a graça para que eu suportasse o que suporto ou bem suportei; para que tu fosses ajudado, mas conhecerás o quanto não me prendeste na rede.

Eu te aviso que não creio poder voltar aí em Florença neste setembro, porque sou pressionado de tal modo que não posso e não tenho tempo para comer. Deus queira que eu possa resistir: contudo, quero e posso fazer a procuração para Lodovico, como te escrevi: porque nunca o esqueci, e quero pôr nas tuas mãos mil ducados de ouro grande, como te prometi, para que com os outros que tu tens, comeces a fazer algo por ti. Não quero nada dos teus ganhos, mas, quero estar seguro de que, ao cabo de dez anos, estando eu vivo, me entregarás, em roupas ou em dinheiro, esses mil ducados, quando os requerer. Não creio que isso ocorrerá, mas, quando me chegar a precisão, eu os possa reaver, como disse. E isto será um freio para ti, para que não os gastes mal, porém, pensa e te aconselhas e me escreves sobre o que queres fazer. Os quatrocentos ducados que tens do meu dinheiro, quero que seja dividido em quatro partes, e que vá cem ducados para cada um: e assim te presenteio. Cem para Lodovico, cem para ti, cem para Giovansimone e cem para Gismondo, de modo que possam fazer mais todos juntos na loja. Sem mais nada. Mostras a carta a Lodovico, e resolves tu sobre o que queres fazer, e diz-me como te escrevi. Em trinta de julho. Tive em mente dar o dinheiro que te mando a Michele.

Michelagniolo escultor em Roma.

Doc.23 – Carta de Michelangelo em Florença ao Capitão da Cortona, em maio de 1518.

Senhor Capitão, estando em Roma no primeiro ano do pontificado do Papa Leone, lá chegou o mestre Luca da Cortona, pintor, e o encontrando um dia junto ao Monte Giordano, disse-me que tinha ido falar com o Papa para receber, não me recordo o quê, creio que foi por ter saído ferido na cabeça pela estima que tinha pela Casa dos Medici e, parece que disse que não foi reconhecido. Disse-me outras coisas semelhantes que não me recordo; e sobre essas conversas me pediu quarenta júlios e me mostrou onde os deveria enviar, isto é, na loja de um sujeito que faz sapatos, onde acredito, que ele voltaria. Não tendo dinheiro comigo, ofereci-me em lhe mandar, e assim o fiz. Logo que fui para casa, mandei-lhe os ditos quarenta júlios através de um ajudante meu que se chama Silvio Falcone, o qual acredito esteja ainda hoje em Roma. Depois, não encontrando o dito mestre Luca o seu desígnio, passados alguns dias, foi à minha casa na Via Macello dei Corvi, na casa que tenho ainda hoje em Roma, e verificou que eu trabalhava em uma figura de mármore, de pé, com quatro *braccia* de altura, que tinha as mãos para trás. Ele queixou-se comigo e me pediu

outros quarenta júlios e disse que queria ir embora. Fui pegar o dinheiro no quarto acima e lhe dei quarenta júlios, estando presente um criado bolonhês que trabalhava para mim e também, creio que lá estava o acima citado ajudante que lhe havia levado os outros 40 júlios. Ele pegou o dinheiro e se foi com Deus. Não o vi nunca mais. Mas, estando, então, doente, antes que o dito mestre Luca partisse de casa me queixei com ele por não poder trabalhar, e ele me disse: "não temas porque virão os Anjos do céu para te pegar nos braços e te ajudarão".

Vos escrevo isso, porque foram faladas coisas que foram ditas pelo dito mestre Luca, se disso se recordar e, disse ter me restituído como vossa Senhoria escrevestes a Buonarroto que ele disse, e ainda mais, que acreditastes que ele tenha me restituído. Não é verdade, que eu seja um grande patife e assim seria se procurasse reaver o que já tivesse recuperado. Mas Vossa Senhoria vai pensar o que queirais, que tenho a reaver e assim juro. Se vossa Senhoria quiserdes dar razão, o que pode fazer; que não ac..

Capitão.

Doc.24 – Carta de Silvio Falcone em Roma a Michelangelo em Florença, em 19 de agosto de 1514.

Honorável patrão, por esta vos aviso como estou bem, e o mesmo espero ouvir de vós. Domingo passado, dia 13 de agosto, mestre Antonio(Antonio da Pontassieve) recebeu seis ducados de carlini e não disse nada, senão que, quando vós quiserdes levantar aquela figura, que vós lhe falastes, que levará os ajudantes para erguê-la em um movimento. Também disse que esperava Bernardino(Bernardino di Pier Basso) logo, e que faria a cimalha que falta. Nesta semana, ele trabalhou pouco, mas os mestres, Bernardo e Rinieri, e aquele lombardo trabalharam continuamente. Ceco não trabalha porque não há o que fazer além da arquitetura. Mestre Antonio não me pediu dinheiro hoje.

Doc.25 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 16 de junho de 1515.

Buonarroto, escrevi a carta a Filippo Strozi, veja se ela te agrada e depois dá a ele. Ainda que não esteja boa, sei que me será desculpado porque não é minha profissão escrever, basta que ele te sirvas.

Gostaria que encontrasses o responsável(Lionardo Buonafé) pelo hospital de Santa Maria Nuova e que tu me fizesses pagar aqui em Roma mil e quatrocentos ducados do meu dinheiro que está com ele, porque preciso fazer um esforço grande aqui, neste verão, para terminar logo esse trabalho, já que, calculo depois, entrar a serviço do papa. Por isso, comprei cerca de vinte mil quilos de cobre para fundir certas figuras. Preciso de dinheiro, mas, ao ver a presente, faça com que o responsável pelo hospital me pague. Se pudesses fazer com que Pier Francesco Borgherini, que é daí, me fizesse pagar aqui do dinheiro dele, eu lhe seria

muito grato, porque Pier Francesco é meu amigo e me serviria de bom grado. Não faça rumor porque gostaria que esse dinheiro me fosse pago aqui secretamente. Do que resta em Santa Maria Nova, tenha boa cautela com o responsável, por bom respeito. Espero o dinheiro. Sem mais.

Michelangelo em Roma.

Doc.26 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 7 de julho de 1515.

Buonarroto, recebi o dinheiro por intermédio de Borgerini e a mim tem me servido bem. Agora, gostaria que tu pegasses o livro e os papéis do resto do dinheiro que ele tem e que me mandasses à mim, visto que quero tirar da mão dele, logo, o que ele tem do meu dinheiro, por bom respeito e basta.

Compreendi pela tua última carta como a carta que te mandei estava boa e como ela poderia ser útil nos casos do árbitro. Deus queira! Mandei no passado, em uma carta tua, uma carta para Michele; gostaria que me fizesses responder, para que eu possa tomar outra decisão. Visto que não estas para fundar coisa alguma sobre Michele, porém, o que lhe pergunto, acredito que sabes, isto é, se estou para receber os mármores neste verão de Pietra Santa, porque aqui, Domenico Buoninsegni me disse que acha que a estrada está próximo de ser terminada, mas, digas a Michele que me responda. Sem mais. Observas os teus feitos e principalmente o espírito, porque hoje parece que precisas.

Michelangelo escultor em Roma.

Doc.27 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 2 de agosto de 1515.

Buonarroto, pela tua última carta entendo como o administrador de Santa Maria Nuova te disse que não havia ainda terminado de arrecadar o meu dinheiro; isto me parece um mau sinal, temo ter de me bater com ele. Depois que voltei daí, não trabalhei nunca mais; somente espero fazendo modelos e pondo em ordem o trabalho, de maneira que eu possa fazer um esforço grande e terminá-lo em dois ou três anos com o vigor dos homens; assim prometi e entrei em grande gasto unicamente devido ao dinheiro que tenho aí, calculando tê-lo à minha disposição como quer a razão e como se faz com os depósitos. Agora, se ele me falta, estarei bem arranjado! Mas, logo, que vês a presente, vai encontrar o administrador e diz que preciso agora do dinheiro de qualquer modo e que acreditarei, quando não tiver do meu dinheiro, que ele me empreste e que ele me sirva do dinheiro dele, tendo tido tanto dinheiro em tanto tempo sem juros nenhum, e quando ele quiser calcular, me faça pagar aqui através de Pier Francesco Borgerini, e quando ele quiser me pagar aqui, que ele o faça, contanto que eu o tenha logo. Responde-me o que segue, eu te avisarei o que terás de fazer e faz o administrador entender que ordenei, antes que se passem quatro meses, que ele deposite nas tuas mãos seis mil ducados de ouro. Sem mais. Sobre

os mármores que me escreveste, não recebi nada de ti; eu faria bem de um modo ou de outro se fosse servido. Entendo que aí não se faz nada. Estejas em paz esperando o meu dinheiro quanto podeis, e não te intrometas senão com os teus casos. Responde-me logo.

Em dois de agosto.

Michelangelo em Roma

Nesta vai uma carta que vai a Carrara, ao Zara; não será fechada. Peço-te que escrevas alguma carta daquele modo e que me mandes muitas cartas, que recebi algumas, e depois lacras a minha carta, e que também a mandes pela melhor via que tu possas.

Doc.28 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, entre 7 e 11 de agosto de 1515.

Buonarroto, vi pela tua última carta como estão o dinheiro, o livro e os papéis; tive cuidado, embora tive a idéia de tirá-los logo, como te escrevi. Quando for o tempo te avisarei. Nesta, há uma carta para Michele (Michele da Settignano) - dá a ele. Não lhe escrevo por não saber que ele é louco, mas porque tenha necessidade de uma certa quantidade de mármores e não sei como fazer. Não quero ir a Carrara e não posso mandar ninguém quanto seja a necessidade, porque se eles não são loucos, são traidores e funestos. Aquele patife do Bernardino que me provocou perdas de cem ducados quando ele aqui ficou, sem dizer que ficou falando e queixando-se de mim por toda Roma, o que soube, depois que cheguei aqui. Ele é um grande patife, proteges tu dele como do fogo e fazes com que ele não entre em casa por nada. Sai de propósito. Não me ocorre mais nada. Dá a carta a Michele.

Michelagniolo em Roma.

Doc.29 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 1° de setembro de 1515.

Buonarroto, recebi as cartas e as levei a Borgerini e lá deixei o dinheiro em depósito. Hoje ou segunda-feira irei para ver isso. Outra vez, não tiras o dinheiro de Santa Maria Nuova se tu não sabes antes como me pagar aqui, e não o tires senão quanto tu fores me pagar, mas o resto, se tu não me mandaste, envias-o logo para Santa Maria Nuova e faças ter o livro e os papéis e que os mandes para mim logo quanto puderes e não deixes o meu dinheiro nas mãos de outro que não conheça homem que viva. Tu te compadeças comigo sobre a loja, tenhas paciência, pois tudo é pela tormenta, mas que tu não acreditas e não sabes. Há tempos eu os esperei, já há muitos anos, quando sempre te avisei que não era tempo de entrar em semelhante negócio. Porém que te esforces para manter o capital e que prestes atenção ao espírito porque as coisas poderão ir mais adiante do que acreditas. Respondi ao pai de Betto da Rovezzano que eu não recebi os mármores para trabalhar e que o teria aceitado de boa vontade, mas não

lhe dei outra esperança. Com esta, há uma carta que vai para o senhor Antonio, chanceler do Marquês de Carrara. Fazes bom serviço e me avisas.

Doc.30 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Buonarroto em Florença, em 8 de setembro de 1515.

Buonarroto – Compreendi pela tua última carta que o resto do dinheiro está em Santa Maria Nuova. Eu te disse para que tu o remetesses, acreditando, segundo quanto me havias escrito, que o houvesses dado a Pier Francesco para que ele me mandasse por um atalho. Porque isso não me agradava, te escrevi para que remetesses por onde estava. Agora tu me dizes que não o tirou. Está bem assim, não precisas mais falar disso. Quando precisar, avisar-te-ei. Tu me escreves de um modo que me parece que tu acreditas que eu tive mais cuidado com as coisas do mundo, quanto não convêm; tive mais cuidado por tu quanto por mim mesmo, como sempre fiz. Não vou atrás de fábulas e não sou louco de ter feito como tu acreditas, e acho que aprecias mais as cartas que te tenho escrito de quatro anos para cá, do que em qualquer outro tempo, quanto não fazes agora, se não me engano. Se me engano, não me engano por coisas más, porque sei que sempre é bom ter cuidado por si e com suas coisas. Recordo-me que tu querias tomar certa decisão há cerca de dezoito meses mais ou menos não sei; eu te escrevi dizendo que ainda não era tempo, que tu deixasses passar um ano por bom respeito. Nesse tempo, poucos dias depois morreu o rei da França; tu me respondeste ou escreveste depois que o rei estava morto, que na Itália não havia mais perigo de nada, que eu ia atrás dos padres e de fábulas, e fizeste zombarias de mim. Veja que o rei não está morto, e seria muito melhor para nós que tu fosses governado a meu modo como é feito há muitos anos, e basta. E recebi com a tua, uma carta que veio de Carrara, do Zara. Ele deseja me servir, mas, não lhe escrevi nada, porque escrevi para o senhor Antonio da Massa, chanceler do Marquês de Carrara, através da última carta que te mandei. Acredito que ele terá mandado a carta ao Zara, mas, não quero dar a incumbência a outros, se antes não tiver resposta dele. Sem mais.

Michelagniolo escultor em Roma.

Doc.31 – Carta do Cardeal Leonardo Grosso della Rovere em Roma a Michelangelo em Roma, em 21 de abril de 1516.

Michele Angelo, porque a Excelência da Madame Duquesa de Urbino deseja muito ver a vossa obra da sepultura da boa memória do Papa Júlio e vós sabeis quanto isto é para nós, e nós para com Sua Excelência, por isso, farieis uma alegria singularíssima deixar a citada ilustríssima Madame ver a obra. E vos pedimos para não a deixar partir de Roma com o desgosto de não ver esse vosso trabalho, que sabemos lhe seria muito grande alegria. E bem valeis.

De nossa casa, 21 de abril de 1516.

Leonardus Cardinalis Agennensis.

A Michele Angelo escultor amigo caríssimo etc.

Doc.32 - Contrato da Sepultura do Papa Júlio II, entre Michelangelo, Leonardo Grosso della Rovere, Cardeal Aginensis e Lorenzo Pucci, Cardeal Santiquattro, em Roma, em 8 de julho de 1516.

Que isto seja objeto do que ordenou a Santidade do Papa Júlio no seu último testamento, fazendo seus executores o reverendíssimo senhor Leonardo Grosso della Rovere, Cardeal Aginenis, e o reverendíssimo então senhor Lorenzo Pucci, protonotário apostólico e então datário e agora Cardeal de Santi Quatro vulgarmente chamado.

E dentre as abaixo outras coisas que a eles constituem(sic) fizessem a sua sepultura onde o dito reverendíssimo Cardeal Aginensis e monsenhor reverendíssimo dei Pucci, como executores citados segundo o testamento e a última vontade do dito Papa Júlio, como executores, executar e cumprir, como são obrigados, os ditos reverendíssimos Cardeal de Santi Quatri e o Cardeal Aginensis, como executores e em nome deles próprios de uma parte e o honorável mestre Michelangelo escultor florentino em seu próprio nome de outra parte, sobre a escultura e a construção da sepultura do Papa Júlio, como acima.

Juntos concordam com certos pactos e modos e forma e pena, como no instrumento acima, isto feito se contém pela mão de Francesco Vigorosi, notário do Auditor da Câmara, sob o dia seis de maio de 1513, ou outro mais verdadeiro tempo, ao qual e às coisas que se contêm naquilo que se referem.

E querendo os ditos reverendíssimos cardeais como executores citados transigirem e fazerem nova convenção e inovação ou de novo concordarem sobre as coisas já ditas e cada uma daquelas, salvo as coisas escritas abaixo, no dito instrumento, e isto que nele se contém, antes e diante de todos anulam e cassam e querem pelo tempo vindouro que ninguém o possa usar em juízo ou fora dele, mas seja como se feito não fosse, salvo as coisas abaixo escritas e mais toda e qualquer pena convencional um ao outro está ao contrário desobrigado e de novo concordam como abaixo, isto é:

Inicialmente concordam e assim um ao outro e presente o dito Michelangelo promete não pegar qualquer obra de grande importância, pela qual se possa impedir a construção mencionada; antes promete naquela trabalhar diligentemente.

E a tal sepultura, promete Michelagniolo fazer e terminar dentro dos nove anos próximos futuros, começados há mais tempo, isto é, no dia 6 de maio de 1513 e assim terminar como segue, segundo um novo modelo, figura e desenho feito pelo referido Michelagniolo a dita sepultura, e segundo tal desenho e novo modelo promete aos citados reverendíssimos fazer o que puder para a maior beleza e magnificência da dita sepultura segundo sua consciência. De tal novo modelo o teor é este, isto é:

O modelo tem largura na face da frente de cerca de onze *braccia* florentinas, nessa largura sai do plano da terra uma base com quatro cubos

ou verdadeiramente quatro dados com a sua cimalha que cerca tudo, acima da qual vão quatro figuras isoladas de mármore de três *braccia* e meia cada uma, atrás das ditas figuras sobre cada dado vai a sua pilastra de altura até a primeira cornija a qual tem, do plano onde pousa o embasamento até em cima, seis *braccia* de altura, e duas pilastras de cada um dos lados com os seus cubos colocados no meio de um tabernáculo o qual mede quatro *braccia* e meia de altura e igualmente do outro lado as outras duas pilastras colocam ao meio um outro tabernáculo similar, que vem a ser dois tabernáculos na fachada frontal diante da primeira cornija em baixo, nos quais em cada um vai uma figura igual às citadas acima.

Pois entre um tabernáculo e outro resta um vão de duas *braccia* e meia de altura até a primeira cornija na qual vai uma estória em bronze. E a dita obra vai construída tão separada da parede quanto é a largura de um dos ditos tabernáculos que há na fachada, e nos cantos dos citados lados que vão à parede, isto é, na extremidade vão dois tabernáculos iguais àqueles da fachada com as suas bases e com as suas figuras de igual tamanho, que vem a ser doze figuras abaixo da primeira cornija e uma estória como foi dito, e da primeira cornija para cima, sobre as pilastras que colocam no meio os tabernáculos abaixo, vão outros dados com a sua decoração, sobem sobre meias colunas que vão até a última cornija, isto é, tem oito *braccia* de altura iguais da primeira à segunda cornija que é o seu término, e de um dos lados em meio às duas colunas, vai um certo vão, no qual vai uma figura sentada de três *braccia* florentinas e meia de altura e igualmente entre as outras duas colunas do outro lado, e entre a cabeça das ditas figuras e a última cornija resta um vão de cerca de três *braccia* de todo lado, no qual vai uma estória por vão, de bronze, que vem a ser três estórias na fachada frontal, e entre uma figura sentada e a outra da frente resta um vão que vai sobre o vão da estória do centro abaixo no qual vai uma certa *trebunetta* na qual vai a figura do morto, isto é, do Papa Júlio com duas figuras que o colocam no meio, e acima uma Nossa Senhora de mármore de quatro *braccia* de altura, e sobre os tabernáculos da frente ou realmente dos cantos da parte de baixo vão as laterais da parte de cima, nas quais em cada uma das duas vai uma figura sentada em meio a duas colunas com uma estória em cima similar àquelas da frente.

Do mesmo modo concordam as ditas partes nos ditos modos e nomes, que o citado Michelangiolo tenha a receber pela sua paga e salário da dita sepultura e edifício e por toda a despesa a fazer-se na citada construção as quais na dita tenha a fazer pelo citado Michelangelo e deva ter por recompensa dela e pelo seu cansaço dezesseis mil e quinhentos ducados de ouro de Câmara a serem pagos pelos ditos ao dito Michelangiolo nos modo e forma, tempos e termos abaixo escrito com o pacto que acima ao cálculo e perfeição da dita sepultura e figuras que nelas sejam e tenham de estar o parecer e a consciência do citado Michelagniolo.

Ainda, porque o referido Michelangelo no dito primeiro contrato pela mão de Francesco Vigorosi, como acima confessou ter tido e recebido dos ditos dezesseis mil e quinhentos ducados, três mil e quinhentos do Papa Júlio, isto é, mil e quinhentos das mãos do citado papa e dois mil das

mãos de Bernardo Bini comerciante florentino, dos quais mesmo hoje se diz satisfeito e pago.

Ainda concordaram pelos pagamentos a serem feitos dos treze mil ducados, restantes do total de dezesseis mil e quinhentos ducados, que o dito Michelagniolo tenha a receber e receba todos os meses duzentos ducados de ouro similares, começados no mês de maio de 1513 por dois anos; e terminados os ditos dois anos, começados como acima, tenha a receber todos os meses depois, cento e trinta ducados iguais, até o perfeito cumprimento do resto do pagamento da dita soma de dezesseis mil e quinhentos ducados de ouro.

Ainda concordaram que no caso que o citado Michelangiolo a dita sepultura termine antes do tempo acima escrito, que toda vez que a tiver terminada segundo o novo modelo, como acima, então e em tal caso, ao dito Michelagniolo se deva fazer o inteiro pagamento da dita soma, como acima, não obstante as coisas já ditas.

Ainda concordaram para maior comodidade do dito Michelagniolo e para que ele mais facilmente possa trabalhar seja em Roma como fora, os ditos cardeais prometem ao dito Michelagniolo presente, dentro do tempo dos nove anos firmados, começados no dia seis de maio de 1514(sic) e pelos tempos conceder e dar a habitar como hoje dão e concedem a habitar somente ou por si ou outros por ele ou de sua incumbência de graça e pela amizade, e sem qualquer gasto ou aluguel durante o tempo firmado ao dito Michelagniolo presente:

Uma casa com tablados, salas, quartos, terrenos, jardim, poços e sobre outros situada em Roma na região de Trejo junto aos bens de Ieronimo Petrucci da Velletri junto aos negócios de Pietro de Rossi diante da via pública junto a Santa Maria del Loreto no limite atrás aos bens dos filhos do senhor Carlo Crispo junto aos negócios do senhor Pietro Paluzzi e a via pública atrás que responde à praça de São Marcos e na qual o dito Michelagniolo fez mais figuras e os mármores e trabalhos e trabalhou por muitos meses na dita sepultura. E portanto o dito reverendíssimo Cardeal Monsenhor Laurentio dei Pucci pôs fim ao dito Michelagniolo de toda e qualquer pensão que pudesse lhe pedir por conta da dita casa. E ainda o dito senhor reverendíssimo Cardeal Aginensis promete, dentro e pelo tempo que resta para fazer a dita sepultura, dar e conceder, como hoje dá e concede, a habitar ao dito Michelagniolo a dita firmada casa pelo trabalho acima escrito e prometeu por sua despesa executar a dita casa ao seu justo aluguel e ao dito Michelagniolo dá-la para a habitar de graça e pela amizade como hoje dá e entrega e promete que ninguém lhe pedirá jamais o preço do aluguel e, em caso de doença, mantê-lo e conservá-lo sem perda, sob pena e despesa e juros e, trabalhando fora de Roma ou em Roma, tenha o uso da casa.

Ainda porque o dito Michelagniolo ficou e no presente não se sente muito bem concordaram que o dito Michelagniolo possa a seu agrado trabalhar para terminar a dita obra em Florença, em Pisa, em Carrara e onde melhor parecer a ele, desde que, realmente, o trabalho que fará sirva à dita sepultura.

Ainda concordaram que no caso que por caso fortuito ou por dificuldade do trabalho ou por enfermidade ou outro caso, no dito tempo o referido Michelagniolo terminar não possa, nem menos o dito Michelagniolo tenha a continuar e terminar a dita obra no tempo que esclarecer ao reverendíssimo Cardeal Aginensis.

Do mesmo modo prometeu o reverendíssimo Cardeal dei Pucci ao dito Michelagniolo presente e estipulante, todo mês dar e pagar pelos primeiros dois anos começados como acima duzentos ducados por mês até que lhe caiba o pagamento da soma de sete mil ducados de Câmara os quais lhe restam a soma de dez mil e quinhentos ducados, os quais o citado santíssimo nosso Papa Júlio deixou para fazer a dita sepultura.

Ainda o reverendíssimo Cardeal Aginensis prometeu ao dito Michelagniolo presente, de seu próprio dinheiro lhe pagar seis mil ducados de ouro de Câmera todo mês com correção depois do pagamento feito a ele pelo reverendíssimo Cardeal dei Pucci.

Do mesmo modo, pedido, requisição e instância dos ditos reverendíssimos cardeais, reverendo senhor Bartolomeo Doria mercador genovês pelo dito reverendíssimo Cardeal Aginensis e Bernardo Bini pelo reverendíssimo Cardeal dei Pucci, respectivamente, prometem ao dito Michelagniolo a dita soma como acima a ser paga, obrigando-se como principais em forma Câmera com juramento e outras cláusulas usuais.

E os ditos prometem aos ditos mercadores conservá-los sem dano.

Escrito em Roma no palácio dos ditos reverendíssimos senhores Cardeais, presente o senhor Gentili, auditor dos ditos reverendíssimos senhores Cardeais e Piedro de Cesis e Francesco Placentio e as testemunhas.

E aqui eu Albizo Francesco de Seralbizi, notário florentino dos precitados solicitantes subscrevo.

Doc.33 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 23 de agosto de 1516.

Dei a vossa primeira carta ao senhor Francesco Pallavicino e ele a mostrou ao Cardeal Aginensis e me disse que este teve tanto prazer que lhe disse que escrevêsseis a vós e que, se vós precisásseis de algo que vós escrevêsseis e que ele não vos deixásseis faltar. Ele quer fazer tudo para vós, como por outra carta minha vos disse.

O esboço está bom, continuai, o que espero tereis honra. Da vossa obra nao temais; não se façais de mudo e que lhe pareçais que faz mais de palavras que de obras. A Deus agrada que vós estejais são.

Vosso Leonardo Sellaio em Roma.

Doc.34 – Contrato entre Michelangelo e Francesco Pelliccia, em 1° de novembro de 1516.

Francesco, filho de Giovannandrea de Pelliccia da Bargana, existente e pessoalmente constituído diande a mim notário...confessou e

publicamente declarou ter recebido, e recebido realmente e inteiramente, do excelente homem mestre Michelagnolo - filho de Ludovico Bonarota, escultor e cidadão florentino - presente e estipulante por si e seus herdeiros, cem ducados de ouro em ouro largo de bom e justo peso. Dos quais o dito Francesco recebe 20 ducados de ouro ante a celebração do presente instrumento...; e o resto do cumprimento dos ditos cem ducados como é evidente 80 ducados, o citado mestre Michelagnolo dará, numerará, pagará e desembolsará em tanto ouro, neste mesmo local... Os cem ducados são pelo sinal e princípio de pagamento de 4 figuras de mármore, de 4 *braccia* e meia de altura cada uma e por todo lado da sua largura 2 *braccia* e um terço, assim também por todo lado de sua espessura, 2 *braccia* e um terço igualmente, esboçando as ditas figuras quanto se convém naquela parte que ao dito mestre Michelagnolo agradar; avaliada cada uma das ditas figuras, entre as partes de comum acordo, em 18 ducados em ouro. Da mesma maneira, as 15 figuras cada uma de 4 *braccia* e um quarto de altura e largas e espessas segundo pede as suas proporções; avaliadas em 18 ducados em ouro cada uma das ditas figuras entre as partes de comum acordo. As 4 e as 15 figuras, como acima, o dito Francesco, prometeu por si e por seus herdeiros, ao citado mestre Michelagnolo estipulante como acima, afastada toda a exceção de razão e de fato, em fazê-lo do mais belo e do mais branco mármore da sua cava; que seja vivo, branco e limpo de veios e de fendas e sem mácula alguma, igual à prova que ele trouxe ao dito mestre Michelagnolo na medida e preço que acima disse e declarou, esboçando-os como acima. E de dois meses em dois meses, começando agora, prometeu entregar ao citado mestre Michelagnolo, no canal existente ao pé da dita cava, uma das ditas 4 figuras de 4 *braccia* e meia de altura como acima, e 3 das ditas 15 figuras de 4 *braccia* e um quarto de altura como acima, assim executando e entregando, de dois meses em dois meses, como acima, até o fim do número de ditas figuras. Todas e singulares supraditas, prometeu o prenominado Francesco ao citado mestre Michelagnolo estipulante como acima atender etc, sob pena dupla de tudo o que se tiver de atuar. A que pena paga ou não, partes e deliberadas todas as coisas acima sempre estejam e perdurem.

Doc.35 – Contrato entre Michelangelo e Bartolommeo Giampaolo, chamado Mancino, em 18 de novembro de 1516.

Seja conhecido como hoje neste dia dezoito de novembro de mil quinhentos e dezesseis, Bartolomeo dito Mancino, filho de Giampagolo di Cagione da Torano, vendeu a mim, Michelagnolo, escultor florentino, três pedaços de mármore brancos e belos, os quais, ele extraiu no presente em Polvaccio na sua cava. O pedaço maior é de cerca de cinco *braccia* de comprimento e de cerca de duas e meio a três *braccia* de espessura de cada lado. Os outros dois são de cerca de quatro *carrate* cada um, puramente brancos e limpos, de quatro *braccia* de comprimento cada um e cerca de três *braccia* de largura, e cerca de um *braccio* ou, verdadeiramente, dois

palmi de espessura: e este é separado do pedaço grande acima dito. O outro é de três *braccia* e meia e de cada lado de cerca de uma e meia ou verdadeiramente, duas *braccia* de espessura, por doze ducados, os quais eu, Michelagnolo, supradito lhe paguei hoje no dia acima dito, e ele, isto é, o dito Mancino confessa havê-los ter recebido de mim, Michelagnolo, além dos doze ducados acima ditos, vinte ducados de ouro largos, os quais eu o sirvo para que ele se ponha a cavar na supradita cava de Polvaccio, onde ele cavou os pedaços ditos que eu comprei e mande abaixo uma certa pedra grande que ele descobriu, na qual o que se vê de fora é espessa de quatro *braccia* e de largura similar e por comprimento de oito e dez *braccia*. E se não colocar a dita pedra dentro de um mês, obriga-se o dito Mancino a me restituir os vinte ducados que eu lhe dei hoje neste dito dia, isto é, se não cavar a dita pedra; e cavando-a, eu lhe prometo devolver uma certa quantidade, enviando-lhe as minhas medidas, e sendo belas. Não sendo assim, entenda-se que eu deva devolver tantos mármores, à minha escolha, por justo preço, que eu seja pago dos vinte ducados que ele recebeu. E se nas supraditas pedras que comprei se vê alguma fenda, o dito Mancino promete, quando me fizerem dano. indenizar-me nos outros mármores que ele me vender. Também, porque os ditos três pedaços que comprei estão sobre o despenhadeiro da sua dita cava, ele, o dito Mancino se obriga a mandá-los abaixo no canal e indenizar-me, se ele os quebrar mandando-os abaixo ou mandando abaixo os outros mármores que ele cavar. Também promete, quando me ocorrer para esboçar minhas pedras, emprestar-me paus, martelos e outras coisas necessárias.

Doc.36 – Quitação de Michelangelo a Bartolommeo di Giampaolo pelos mármores recebidos, em 7 de fevereiro de 1517.

Seja conhecido que no dia dezoito de novembro de mil quinhentos e dezessete, Bartolommeo, dito Mancino, filho de Giampagolo de Cagione da Torano, a mim, Michelagniolo, escultor florentino, vendeu e entregou, no despenhadeiro de sua cava em Polvaccio, três pedaços de mármore: um de cerca de cinco *braccia* de comprimento e cerca de duas *braccia* e meia de largura, por até três *braccia* de espessura em todo lado; o outro, ligado ao acima dito, de mesmo comprimento e largura, salvo que pela espessura não tem mais que um *braccio* ou dois *palmi* pelo menos; o outro é de três *braccia* e meia de comprimento, e a largura por todo lado é de cerca de duas *braccia* ou, verdadeiramente, uma *braccia* e meia; os citados três pedaços me deu por doze ducados de ouro largos; três ducados, eu lhe havia dado antes, para que ele extraísse os ditos pedaços e depois de extraídos, ele desse o resto por até os doze ducados que emprestei no mesmo dia ao dito Mancino, além dos doze ducados ditos, vinte ducados de ouro largos, para que ele mandasse abaixo ou extraísse certos outros pedaços de mármore, com essa condição, que, extraindo-se e me agradassem, eu devesse tomar à minha escolha tantos que me pagassem dos vinte ducados e o que mais que me parecesse. Agora, o dito Mancino terminou de extrair e mandou abaixo hoje, neste dia sete de fevereiro, os

ditos pedaços, isto é, extraído e mandado abaixo ao pé do despenhadeiro neste dia dito de fevereiro, de novo quatro pedaços de mármore; um é de cerca de seis *braccia* de comprimento e duas *braccia* e meia de largura e cerca de duas *braccia* de espessura; o outro é de cerca de cinco *braccia* de comprimento, e pouco menos de duas *braccia* por todo lado; o outro é uma lápide de um *braccio* e um quarto de espessura por cerca de três *braccia* de largura e por quatro *braccia* de comprimento; o outro é uma taça de cerca de três *braccia* de comprimento e duas *braccia* em todo o lado, que serão esses quatro pedaços com os três comprados antes supra-escrito, sete pedaços. Mas porque, no mandar abaixo, um desses quebrou um daqueles que havia comprado e pago como acima e o fez em dois, o que vem a ser oito pedaços. E desses quatro últimos pedaços que ele mandou abaixo agora, no dito mês de fevereiro, pelo preço deles, o dito Mancino remeteu a Baldassare di Cagione e mestre Domenico, escultor florentino, e tem julgado que eu lhe deva dar, além dos vinte ducados que eu lhe emprestei, quatro ducados; que assim estão bem pagos; e assim dei os ditos quatro ducados: que vem a ser em tudo trinta e seis ducados em várias vezes, como foi dito, pelos ditos oito pedaços de mármore e ele se diz contente e satisfeito comigo até o dia dito, e confessa ter recebido o dito dinheiro. E dos pedaços de mármore me entregou ao pé de seu despenhadeiro e assinalou com o meu sinal. Me declaro contente e satisfeito com eles até este dia.

Doc.37 – Carta de Michelangelo em Carrara a Domenico Buoninsegni em Roma, em 2 de maio de 1517.

Senhor Domenico, depois que vos escrevi, não pude fazer o modelo, como vos disse; o porquê seria demorado escrever. Antes tinha esboçado um modelo pequeno que serviu aqui para meu uso, de argila, o qual, ainda que seja amassado como uma uva passa quero vos enviar, de modo que esse trabalho não pareça um logro.

Tenho muito mais coisas para vos dizer: ledes com um pouco de paciência, porque são importantes. E isto, é quanto a mim basta o ânimo de fazer essa obra da fachada de San Lorenzo, que de arquitetura e de escultura seja o espelho de toda a Itália, mas, é preciso que o papa e o cardeal resolvam logo, se querem que eu a faça ou não. Se querem que eu a faça, é necessário chegar a alguma decisão, isto é, me empregarem nela por empreitada e confiarem inteiramente em mim em tudo ou de algum outro modo que desconheço qual possa ser. O porquê disso vós compreendereis.

Eu, como vos escrevi, depois de vos haver escrito, contratei muitos mármores e dei dinheiro aqui e ali e extrai os mármores em muitos lugares. E em alguns lugares onde eu já havia gasto, não me resultaram os mármores como eu esperava, porque são coisas enganosas, principalmente nas pedras maiores de que precisei, querendo-as belas como eu as quero.E, em um bloco que eu já fiz cortar, ocorreram certas falhas junto à base, às quais não se podia prever, de modo que não pude fazer com ele as duas

colunas que eu quis fazer, e tive de descartar metade dos gastos. Assim, sem considerar essas desordens, não se justifica realizar tão pouco, com tantos mármores. As despesas somam algumas centenas de ducados e não sei como equilibrá-las, e não posso mostrar, ao fim, ter gasto senão tanto quanto foram os mármores que eu utilizei. Faria de boa vontade, como mestre Pier Fantini, mas eu não tenho tanto ungüento quanto fosse suficiente. Também porque eu estou velho, não me parece que para poupar duzentos ou trezentos ducados ao papa, nestes mármores, devamos perder tanto tempo e porque eu estou pressionado daí pelo meu trabalho, preciso tomar uma decisão de todo modo.

E a decisão é esta. Sabendo eu ter de fazer o trabalho e estabelecer o preço, não me preocuparia em gastar quatrocentos ducados, porque não teria que prestar contas; escolheria aqui três ou quatro homens dos melhores que há e contrataria todos eles e os mármores, e a qualidade dos mármores haveria de ser como aqueles que eu escavei até agora, que são maravilhosos, ainda que eu os tenha poucos. E disto e do dinheiro que eu desse a eles, faria bom seguro em Lucca. Com os mármores que tenho, daria ordem para transportá-los a Florença e iria trabalhar para o papa e nos meus próprios trabalhos. Mas, não tendo estabelecido essa decisão supra-escrita com o papa, a mim não me é possível fazer isso. Não poderia, quando quisesse conduzir os mármores para o meu trabalho a Florença, por ter depois de os conduzir a Roma, mas preciso ir logo a Roma para trabalhar, porque sou solicitado, como disse.

A despesa da fachada, da forma como a idealizo e pretendo construir, entre tantas coisas, para que o papa não tenha que se preocupar com mais nada, não pode ser inferior, segundo o cálculo que fiz, de trinta e cinco mil ducados de ouro; e para construí-la precisaria de seis anos, sendo que, dentro de seis meses, com respeito aos mármores, eu precisaria ao menos outros mil ducados. Quanto a isto não agradar ao papa, será preciso que as despesas que eu já comecei a fazer aqui para a citada obra, fiquem por minha conta e dano, e que eu restitua os mil ducados ao papa ou que ele tenha outra pessoa que continue a empresa, porque eu, por mais respeito, quero sair daqui de todo modo.

Do dito preço, uma vez começada a obra, se eu conhecer quem a puder fazer por menos, fico do lado do papa e do cardeal, com tanta lealdade que eu lhe avisaria muito mais rápido do que o faria se o dano fosse sobre mim, mas, mais rápido pretendo executar a obra, de modo que o preço não seja o bastante.

Senhor Domenico, eu vos peço que vós me respondeis resoluto sobre a vontade do papa e do cardeal o que me será um grande favor, além de todos os outros que vós me tendes feito.

Doc.38 – Carta de Michelangelo de Florença a Sebastiano del Piombo em Roma, em 10 de março de 1520.

Estando em Carrara nos meus afazeres, isto é, extraindo os mármores para levá-los a Roma para a sepultura do Papa Júlio, em 1516, o Papa

Leão me chamou por conta da fachada de San Lorenzo que ele queria fazer em Florença. Diante disso, em 5 de dezembro parti de Carrara e fui a Roma e lá fiz um desenho para a referida fachada. O Papa Leão me deu a encomenda e mandou que eu fosse a Carrara extrair os mármores para a referida obra. Tendo voltado de Roma a Carrara no último dia de dezembro, o Papa Leão me enviou, para extrair os mármores para a dita obra, mil ducados pelas mãos de Iacopo Salviati, tendo os levado a mim o seu servidor chamado Bentivoglio. Tendo recebido o dinheiro em torno do dia 8 do mês seguinte, isto é, em janeiro, assim foi feita a quitação. Depois, em agosto seguinte, como o papa me solicitou o modelo da dita obra, fui de Carrara a Florença para fazê-lo e o fiz de madeira, em forma apropriada, com as figuras de cera e o mandei a Roma. Logo que o papa viu o modelo me fez ir para lá; e assim ficou a meu cargo a empreitada da dita fachada, como se pode ver pelo contrato que fiz com Sua Santidade. Precisei, para servir Sua Santidade, transportar a Florença os mármores que havia levado a Roma para a sepultura do Papa Júlio. Após transportá-los e os trabalhar, levei-os a Roma; o papa prometeu tirar-me de todas essas despesas, isto é, impostos e fretes que remontam a cerca de oitocentos ducados, ainda que a escrita não faça menção disso.

Não observei em Carrara encomendas ou contratos anteriores feitos para a aquisição dos mármores dessa essa obra, assim, e querendo os Carrareses me assediarem, fui extrair os mármores em Seraveza, montanha de Pietrasanta acima daquela dos Florentinos. Lá, tendo eu já esboçado seis colunas de onze *braccia* e meia cada uma e muitos outros mármores fiz o encaminhamento que hoje se vê

No dia vinte de março de 1518, fui a Florença receber o dinheiro para começar o transporte dos mármores e, no dia vinte e seis de março de 1519, o Cardeal de' Medici, através de Gaddi de Florença me pagou quinhentos ducados pela dita obra do Papa Leão, e assim se fez a quitação dos mármores. Após esse tempo, o mesmo cardeal, por determinação do papa, me deteve para que eu não continuasse a obra supracitada, porque diziam querer me privar desse aborrecimento de transportar os mármores que eles queriam me dar em Florença. Assim, essa obra foi interrompida e ficou nisso até hoje.

Então nesse tempo enviei à Fábrica di Santa Maria del Fiore um certo número de entalhadores de Pietrasanta e de Seraveza para se ocuparem do encaminhamento e condução dos mármores que extrai para a fachada de San Lorenzo, para fazer o pavimento de Santa Maria del Fiore. Querendo o Papa Leão continuar a fachada de San Lorenzo, o Cardeal de' Medici fez a encomenda dos mármores da dita fachada a outro e não a mim, e deu àqueles que tomaram o transporte, a minha direção em Seraveza, sem tratar comigo. Disso me aborreci muito, porque nem o cardeal nem os trabalhadores podiam interferir no meu trabalho, antes que eu tivesse desfeito o acordo com o papa, deixando a dita fachada de San Lorenzo em acordo com o papa, mostrando as despesas feitas e o dinheiro recebido, a dita direção, mármores e equipamentos, saberíamos o que caberia à Sua Santidade ou a mim, e uma parte ou outra, depois disso, poderia fazer o

que quisesse. Agora, sobre isso, o cardeal pediu que eu mostrasse quanto de dinheiro foi recebido e as despesas feitas porque quer me liberar; pelo poder, pela Fábrica de Santa Maria del Fiori e por si, tirar os mármores que quer na supracitada direção de Seraveza.

Porém, mostrei que recebi dois mil e trezentos ducados nos modos e tempos que esta contém. Mostrei ainda ter gasto mil e oitocentos ducados e que, destes, há despesas de duzentos e cinquenta, como parte dos fretes no Rio Arno dos mármores da sepultura do Papa Júlio que transportei daqui para servir à sepultura do Papa Júlio em Roma; esta seria uma despesa de mais de quinhentos ducados. Não fiz entrar nos gastos, o modelo de madeira da dita fachada que lhe enviei a Roma, não fiz entrar ainda nos gastos, o tempo de três anos que perdi; não fiz entrar nos gastos, que estou arruinado devido à dita obra de San Lorenzo; não fiz entrar nos gastos, a grande vergonha de ter me levado daqui para fazer a dita obra e depois tirá-la de mim e, ainda não sei porque não fiz entrar nos gastos, a minha casa em Roma que deixei e que está deteriorada, entre mármores e mobílias e trabalho feito, em mais de quinhentos ducados. Não fazendo entrar nos gastos as citadas coisas, a mim não sobra em mãos, dos dois mil e trezentos ducados, nada além de quinhentos ducados.

Nós estamos de acordo: o Papa Leão tomou a direção feita com os mármores extraídos e, eu, o dinheiro que me resta na mão e a liberdade, aconselhando-me que eu fizesse um Breve que o papa o assinaria.

Agora, vós entendeis tudo como se deu e como está. Vos peço que me façais uma minuta do dito Breve e que vós considerais o dinheiro recebido da dita obra de San Lorenzo, de modo que ele não me possa nunca ser solicitado e ainda fazeis que, como em troca do dito dinheiro que recebi, o Papa Leão pegue para ele os citados equipamentos, mármores, mobílias...etc.

Doc.39 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 5 de dezembro de 1517.

Faz 15 dias que vos escrevi sobre os mármores e não tive resposta, do que me surpreendo. Esteve aí aquele sujeito de Carrara e teria ouvido dele tudo. Ontem estive com o Cardeal Aginensis que me reteve por mais de uma hora. Disse-lhe que todos os mármores estavam na marina, e que vós estimais de todo modo dentro de dois anos, se tanto, ter a obra terminada ou quase. Ele me disse que tinha naquela manhã uma grande novidade: estava totalmente alegre com a vossa saúde. Acima disso, quis me dar de comer, mas no que acreditais? Novamente presente, o senhor Francesco Pallavicino me prometeu que, terminada a obra, sobre o pagamento, vos doará a casa e um estúdio. E sobre isso, vos aplicais antes do Natal, por isso, não vos dais aborrecimento e sede forte.

Vosso Leonardo Sellaio em Roma.

Doc.40 – Carta do Cardeal Aginensis Leonardo Grosso della Rovere de Roma a Michelangelo em Florença, em 23 de outubro de 1518.

Michaelangelo caríssimo, tendo recebido uma carta vossa de oito do presente, à qual respondemos o quanto nos agrada grandemente entender a diligência que houvestes usado de que Hieromino de Porto Venere vos tenha prometido, com boa segurança, transportar os mármores para a sepultura da feliz recordação de Júlio, porque desejamos, como vós sabeis, ver a dita sepultura terminada. Lamentamos muito que estivestes doente, contudo agradecemos a Deus que vos tenha restituído a saúde, como vós, sobre isso, havíeis dito através de Leonardo, portador da vossa carta, e como nós houvemos esperado. Confortamo-vos a esperar para retomar as forças e vos preservar são, assim para vós, como também para que nós possamos ver o fim da dita sepultura, e com interesse esperamos ver as duas figuras no tempo em que havíeis prometido. Que vós estejais de bom ânimo e que não tomeis sofrimento algum, porque acreditamos mais em uma mínima palavra vossa quanto a todo o resto que disserem o contrário. Conhecemos a vossa lealdade e tanto acreditamos em vós quanto em nós próprios, e se precisareis de alguma coisa do que nós possamos atender, queremos, como outras vezes vos dissemos, tendes toda segurança, porque vos estimamos de coração e desejamos fazer-vos todo favor. Bem valeis.

O vosso cardeal Sancti Petri ad Vincula.

Discreto senhor Michaeli Angelo Buonarroti escultor singular, amigo caríssimo, Leonardo, titular de San Pietro in Vincoli, cardeal presbítero Agennensis, maior penitenciário.

Doc.41 – Carta de Leonardo Sellaio de Roma a Michelangelo em Florença, em 23 de outubro de 1518.

Mostrei a carta ao cardeal, ele a leu com toda boa vontade do mundo e, para argumentar comigo, deu licença a todos e disse-lhes todos os infaustos. Ele me fez esta resolução: aquele breve serviria e não servindo o papa tem vontade de fazer o que resolve. Assim não temeis e ides de bom ânimo e não pensais ter mais aborrecimentos. O cardeal não dá confiança a ninguém e nem acredita em ninguém que fale contra vós, com o bem que há pelos grandes homens e ele disso faz zombaria. Mas, é preciso que vós, com o trabalho, os façais mentirosos, porque prometi ao menos uma figura em tempo novo, e se vós fizésseis isso, tudo se aquietaria e ele ficaria contente. É assim quanto vos peço, se vós quiserdes castigar os nossos inimigos. E conforte-vos e estejais alegre para terminar esse trabalho e servir a um tal homem, que vos quer bem como se quer bem a um irmão.

Mostrei a outra carta ao senhor Francesco. Ele não teme, quando o Senhor virdes o breve, ele vai vos levar onde quiserdes, porque o breve é extraordinário. Como faz bem ao coração, tornais-vos vigoroso, tomais ajudantes, porque não se deixa senão boa e má fama.

Bastiano a vós se recomenda e tomou e terminou uma coisa maravilhosa, de tal forma que não acredito que vá à França, porque não foi jamais visto igual trabalho. Assim como a todos os amigos, recomendo-me a vós.

Vosso Leonardo Sellaio em Roma.

Doc.42 – Carta de Donato Benti a Michelangelo em Seravezza, em 26 de outubro de 1518.

Vós me encarregastes de levar um breve do papa ao Marquês Alberigo; eu o levei. Ele ficou estupefato e disse que vós havíeis errado, não tendo ele feito nunca nada contra vós; e se ele não vos fez nada, faça compreender Sua Santidade e ele remediará tudo imediatamente. Voltei de Avenza e carreguei quinze *carrate* de mármore em seis pedaços e quero ir amanhã cedo para Pisa.

Doc.43 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 18 de dezembro de 1518.

Sábado, vos escrevi. O cardeal esteve doente e depois que se recuperou me chamou e me disse que um grande mestre o visitou e lhe disse que vós não trabalhais e jamais terminarieis o vosso trabalho. Eu lhe disse que era uma mentira. Sei quem fala isso e vos escrevo. Disse também que vós trabalháveis em Pisa na obra da sepultura, de modo que, acredito, passadas as festas, o Cardeal Aginensis nos enviará Palavisino, seu camareiro. Assim, o que vos peço é que ele vos encontre no trabalho, e não pareçais cansado. Escreveis-me o que fazeis. A vós me recomendo.

Vosso Leonardo em Roma.

Doc.44 – Carta de Michelangelo em Florença a Leonardo Sellaio em Roma, em 21 de dezembro de 1518.

Leonardo, sou solicitado por vós pela vossa última carta e vos tenho muito apreço, porque vejo que vós o fazeis pelo meu bem, mas eu vos fiz bem entender que tais solicitações, por um outro lado, me são todas dolorosas, porque eu morro de compaixão por não poder fazer o que gostaria, para meu infortúnio. Esta noite, faz oito dias que Pietro, que trabalha comigo, voltou de Porto Venere com Donato, que trabalha para mim lá em Carrara, por conta do carregamento dos mármores, e deixaram em Pisa uma barca carregada que nunca chega, porque não choveu mais e o Rio Arno está inteiramente seco. As outras quatro barcas estão em Pisa carregadas com esses mármores que, quando chover, virão todas carregadas e começarei a trabalhar com afinco. Estou, por isso, mais triste do que qualquer outro homem que exista no mundo. Sou também pressionado pelo senhor Metello Vari para fazer a sua figura de Cristo Portacruz, que ainda está lá em Pisa e que virá nas primeiras barcas. Não vos respondi nem quero também mais escrever a vós até que eu não tenha

começado a trabalhar, porque morro de tristeza e pareço ter me tornado um charlatão contra a minha vontade.

Tenho à disposição aqui, um belo estúdio onde poderia levantar vinte figuras por vez; não o posso cobrir porque em Florença não há madeira, e não é possível vir se não chover e não creio mais que chova. Se não chover me causará algum prejuízo.

Ao cardeal, não vos peço que lhe faleis nada, porque sei que ele está com má impressão do que fiz, mas a experiência lhe esclarecerá logo, isto é, porque sou obrigado, de má vontade, preterir a sepultura de Júlio II pela fachada de San Lorenzo. Recomende-me a Sebastiano e eu a vós me recomendo.

Vosso Michelagniolo em Florença.

Doc.45 – Carta do Cardeal de Leonardo Grosso della Rovere em Roma a Michelangelo em Florença, em 29 de dezembro de 1518.

Ouvimos por seu enviado(Leonardo Sellaio), o empenho que tendes usado para extrair toda a quantidade de mármores, que são necessários, para a sepultura da feliz recordação de Júlio, todos já desbastados e de tê-los feito transportar à marina para carregá-los nos barcos para navegar com o primeiro tempo favorável. Foi gratíssimo ter tomado conhecimento dessas providências. Mas, muito mais nos agradou compreender que vós estais livre da enfermidade, o que nos havia causado muita preocupação. Vos confortamos a fazer tudo para vos preservar são, que assim desejamos à vossa saúde como a de qualquer pessoa que prezamos de coração. Solicitaria, com a maior presteza que podeis, de fazer vir para cá os mármores e igualmente a vossa vinda, porque desejamos muito vos ver e tanto estamos aborrecidos por vós deixardes as vossas comodidades quanto estaríamos em deixarmos as nossas próprias.

Doc.46 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 1° de janeiro de 1519.

Recebi uma carta vossa, para mim mais que grata, a respeito de poder dar a vós novidades. Como compreendestes, o cardeal estava meio vazio pela má língua que há por perto. Sabeis de onde vem o humor, mas há poucos dias em que ouvi que falava mal, disse bem. Vamos justamente atrás do nosso cabeçudo. Vi Palavisino e de novo lhe falei que dissesse ao patrão, que, se vós viveis, não temeis em nada porque vós não faltaríeis à confiança e que não daríeis trabalho e ele me falou que assim confia. E vós, de outro lado, corajosamente, continue trabalhando, que continuando com todo o zelo que podeis, tornareis mentirosos os vossos inimigos... Quando vós começardes a trabalhar, escreveis-me, se daqui não sucede nada, escreveis.

Vosso Leonardo, em Roma.

Doc.47 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 13 de fevereiro de 1519.

Caríssimo Michelagnolo, por conta de Leonardo de l'Ocha, estive com Agennensis e ele está muito contente convosco. Iacopo Salviati me disse que o cardeal disse a ele que vós, neste verão, fareis de todo modo quatro esculturas; que isso muito o alegra. Palavisino me alerta do que disse o vosso procurador, tanto que, quando vós me escreverdes, façais um verso que diga que vós estais com vontade de servi-lo, para tê-lo bem disposto. E sobretudo vos recordo ficar são e apressar-se.

Bastiano a vós se recomenda e faz milagres e arruinou cada um. A vós me recomendo sempre.

Vosso Leonardo, em Roma.

Doc.48 – Carta do Cardeal Leonardo Grosso della Rovere em Roma a Michelangelo em Florença, em 19 de maio de 1519.

Michelangelo, caríssimo, Pier Francesco Burgarini se referiu à diligência que vós de contínuo usais para que o trabalho da sepultura da feliz memória do Papa Júlio tenha continuidade. Disso temos tido grande alegria e, assim, vos exortamos tanto quanto podemos, a usar toda pressa para que o fim da dita obra possamos ver o mais rápido possível, ainda que alguém não deixe de dizer o contrário, da vontade que pensamos devais ter para a expedição da dita obra, como mais plenamente vos dirá senhor Francesco Pallavicino nosso camareiro, ao qual darei plena fé. Sem mais. Bem valeis.

O teu Leonardo cardeal San Pietro in Vincula.

Doc.49 – Carta de Michelangelo em Roma ao sobrinho Leonardo em Florença, em 29 de março de 1544.

Leonardo, entendo pela tua carta que os mármores foram calculados em cento e sessenta escudos e o que tens a fazer com o dinheiro quando lhe for pago. A mim parece, quanto pareça aos meus irmãos, que eles se colocaram por ti em um negócio, onde parece a eles que tu disso tire o fruto que é honesto e que, sem a licença deles, tu, ao contrário, não possas dispor disso. Ainda me parece sobre o estúdio onde estão os ditos mármores, que tu busques vendê-lo e o dinheiro que disso tiver, com a mesma condição, ponha-o no mesmo lugar do da venda dos mármores. Depois poderás acrescentar a ele outros dinheiros, segundo quanto ganhar. Parece-me que ainda não aprendeu a se expressar.

Ao senhor Giovan Francesco respondi, acerca da cabeça do duque, que eu não lhe posso atender; que é verdade que eu não posso devido ao aborrecimento que tenho, mas mais pela minha velhice, porque não enxergo bem.

Sobre a compra da propriedade de Luigi Gherardi de que me escreves, a mim não interessa ter outra coisa em Florença além do que já aí tenho,

porque ter muito não é outra coisa senão ter muito aborrecimento, e acima de tudo, não me podendo servir. Mas me parece que comprar alguma coisa além do que eu poderia tirar algum fruto em minha velhice, seria útil porque, o que me tem dado o papa de provisão, poder-se-ia me ser tirado, e já duas vezes a tive de defender. Assim respondi sobre a dita propriedade ao Padre que me escreve. Além disso não tenho mais para lhe dizer. Cuide de agir bem.

Michelangelo em Roma.

Doc.50 - Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 27 de outubro de 1520.

Mestre Zovani da Rezzo, meu amigo, veio a Roma e conversou comigo sobre muitas coisas, principalmente, se vós desejaríeis pela força de um breve de Nosso Senhor, vir a Roma por toda e qualquer coisa que Sua Santidade quisesse... Então vos respondo que fiz entender a Nosso Senhor com todo o direito que seja possível, que ele faça esse breve. Sua Santidade disse que não vos quer atrapalhar nos vossos trabalhos em Florença. Eu disse a Sua Santidade que, agora que morreu o Monsenhor de Aginensis, vós poderíeis fazer uma digressão acerca da obra da sepultura. O papa disse ao marquês e a mim que não queria ser o causador em atrapalhar esse trabalho, porque, para vos dizer a verdade, os bisbilhoteiros estão dizendo que o cardeal foi envenenado. Assim Nosso Senhor não se aborreceria com algo do cardeal para não dar ocasião às brigadas de murmurar. Porém, amigo meu, se a vossa vontade é de virdes a Roma, como me disse o Senhor Zovanni, vós tendes a melhor ocasião do mundo para vir, agora que o cardeal está morto, para verdes os vossos trabalhos. O cardeal não deixou ordem a ninguém sobre as suas coisas, porque ele não acreditava morrer; deixou as coisas assim, de propósito. Seria muito bom se vós viésseis para ver os vossos trabalhos da sepultura, como todas as outras coisas, principalmente, das que sabeis.

Doc.51 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 22 de março de 1521.

Como vos avisei, Piero(Pietro Urbano) veio e está bem. A figura ainda não chegou. Temos conversado e, segundo ele disse, vós queríeis que ele fizesse uma súplica ao papa por conta da casa. A mim vós não perdestes, por essa causa: a mim, por nenhum parente ou amigo do Cardeal, foi falado alguma coisa sobre ela. E se, à sua morte disso houvesse sido feito menção ou podido deixá-la, a deixaria, E isso, eu saberia. Nessa causa, a cada um digo que a casa é vossa. Não podendo deixá-la ou deixada, pertence ao papa. Sendo do papa, não me parece com súplica fazer entender, para não despertar quem dorme. Vós, a ele próprio, a peçais, que ele não está para vos negar coisa alguma e principalmente essa. Por isso e por mais coisas dizia, a mim parece que vós devêsseis vir até aqui, porque estou certo que vós colheríeis bom fruto com ele. Além disso,

precisais pensar como vós teríeis que dirigir os casos da sepultura e, para terminar tudo, parece-me necessário que venhais quanto mais rápido. Querendo virdes, Chanigiano vos dará um aposento ou o verdadeiro aqui o cavalheiro vos fará dar um aposento na Chancelaria e assim poderíeis fazer os vossos trabalhos, porque ficar aí não é nem honroso nem lucrativo. Então, pensais e vos aconselhais e que tomeis a decisão que o tempo urge.

Além não me ocorre. Se precisardes de algo me avisais. Bastiano a vós se recomenda, e os amigos estão bem. A vós me recomendo sempre.

Vosso Leonardo em Roma.

Doc.52 – Carta de Iacopo Salviati em Roma a Michelangelo em Florença, em 18 de novembro de 1522.

Penso que o senhor Giovanfrancesco(Fattucci) te informou, particularmente, da conversa que tive com o senhor Ieronimo de Urbino, procurador dos herdeiros de Aginensis, sobre os teus casos, por conta da sepultura do Papa Júlio. Creio que te informou também sobre o que nós conconversamos e o que ele prometeu fazer, por isso, não me estenderei em mais particulares limitando-me a escrever o que teria feito o senhor Giovanfrancesco. Mas, melhor te tenho feito entenderes que não estou nunca para te faltar em todos os afazeres e obras que puder, porque, não só nesta, como em todas as outras coisas tuas, se realiza tanto quanto tu mesmo desejas. Disto, não me preocupo de outro testemunho porque, com os resultados me reservo demonstrar a boa vontade e meu desejo. Estejas certo de que, ainda que as coisas boas são de sorte que obrigam a adiar todos os outros cuidados para pensar naqueles, nem por isso se deixa os teus casos nem se os mandam ao esquecimento. O senhor Ieronimo quer escrever sobre a conclusão e firmeza de tal acordo, e as ditas cartas te mandarão logo, porque o senhor Giovanfrancesco, como diligente e amável, não falta com toda solecitude para obtê-las, mas a indisposição do citado senhor Ieronimo, junto com algum outro pequeno impedimento, que não deve durar mais, não deixou de dar perfeição a isso. Porte-se de boa vontade e penses que aqui não se está para se faltar em tudo o que for possível, não obstante todas as contrariedades do tempo para que isto se arranje e se arrume no modo que tu mostres desejar, e da mesma forma se faça em todas as outras. Cuidas porém em estar são e a trabalhar, que o resto não precisas temer.

Doc.53 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovanni Francesco Fattucci em Roma, em abril de 1523.

Senhor Giovanni Francesco, faz cerca de dois anos que voltei de Carrara onde estava contratando a extração dos mármores para as sepulturas do Cardeal(Giulio de Medici). Indo falar com o cardeal, ele me disse que eu chegasse a alguma boa resolução para fazer logo as ditas sepulturas. Eu lhe enviei escritos todos os modos de fazê-las, como vós sabeis, para que ele os lesse, isto é, que eu lhe faria empreitada e

colocaria a trabalhar por jornadas e em troca como agradar sua Senhoria, porque desejava fazê-las. Não foi aceito de modo algum. Foi dito que eu não tinha cabeça para servir ao cardeal.

Depois respondendo ao cardeal, lhe ofereci fazer modelos grandes de madeira da forma como tem de ser as sepulturas, fazendo no interior delas todas as figuras de barro e de *cimatura*, do tamanho e terminadas no ponto como tem de ser; mostrei que isso seria um breve modo e teria pequena despesa para fazê-lo e que foi o quanto gastamos quando quisemos comprar o jardim dos Caccini. Não foi nada, como sabeis. Depois o cardeal foi para a Lombardia, fui logo em seguida para lá porque esperava encontrá-lo e porque desejava servi-lo. Ele me disse para eu apressar os mármores e encontrar os homens, e que eu fizesse tanto quanto podia e que encontrasse feita alguma coisa sem lhe pedir mais nada. Se ele vivesse, faria ainda a fachada e deixava a Domenico Boninsegni a comissão de todo o dinheiro que precisávamos. Tendo partido o cardeal, escrevi todas essas coisas que me havia dito a Domenico Boninsegni e lhe disse que estava impedido de fazer tudo o que o cardeal desejava. Disto me servia a escrita e escrevi com testemunhas, para que todos soubessem que não era uma decisão exclusivamente minha. Domenico veio logo me encontrar e me disse que não tinha encomenda alguma e que, se eu quisesse algo, que escrevesse ao cardeal. Disse-lhe que não queria nada.

Por fim, com a volta do cardeal, Figiovanni me disse que ele havia perguntado por mim. Fui logo encontrar –lo imaginando que quisesse falar sobre as sepulturas. Ele me disse: "Nós gostaríamos justamente que estas sepulturas fossem algo de bom, isto é, algo de tua mão". E não me disse o que queria que eu fizesse. Parti e disse que voltaria a lhe falar quando tivesse os mármores.

Agora vós sabeis que em Roma o papa foi avisado da sepultura de Júlio e que ele fez um moto próprio para assinar e proceder contra mim e me perguntar o que recebi sobre a dita obra, os danos e vantagens e sabeis como o papa disse: "Que isto se faça, se Michelangelo não quer fazer a sepultura." Assim, é preciso que eu a faça, se eu não quiser ficar mal, como vedes que é ordenado. E se o Cardeal de Medici quer novamente, como vós me dizeis, que eu faça as sepulturas de San Lorenzo, vós vedes que não posso, se ele não me libera do trabalho de Roma. Se ele me libera, eu lhe prometo trabalhar para ele, sem prêmio algum, todo o tempo que eu viver. Não peço a liberação para deixar de fazer a dita sepultura de Júlio, o que faria de boa vontade, mas para servi-lo; se ele não me quiser liberar, que queira alguma coisa de minha mão nas ditas sepulturas; esforçar-me-ei, enquanto trabalhar na sepultura de Júlio, para arrumar tempo para fazer algo que lhe agrade.

Doc.54 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 22 de dezembro de 1523.

Depois que vós partistes, encontrei Pallavicino e conversamos muito. Ele me disse que o arcebispo de Vignione queria que a sepultura fosse

terminada, principalmente tendo vós recebido a maior parte do dinheiro. A isto lhe respondi que ele não entendia bem, que por conta da sepultura não havíeis recebido a menor parte, que eles não sabiam como as coisas se passavam; que havíeis gasto mais dinheiro por conta da sepultura do que vós havíeis recebido; que dos trabalhos que vós fizestes para Júlio não foram nunca saldadas as contas e, depois da morte de Aginensis, não houve ninguém que não houvesse exibido senão palavras; que vós não havieis deixado nunca de trabalhar e se pode ver os resultados. Começando a primeira sepultura(primeiro projeto) fostes extrair os mármores, onde ficastes muito tempo; depois o papa vos colocou a pintar e os mármores arruinaram-se. Da capela sempre disse o Papa: "contentarei Michelangelo". Todo o dinheiro lhe fazia dar para o suprimento da dita pintura; nem foram postos muito por conta da dita sepultura. Depois vos levou a Bologna, onde ficastes dois anos para fazer aquela obra; não tivestes tanto dinheiro quanto despesas em salários dos ajudantes e em víveres, tudo fez sob a palavra do papa e muitas outras coisas, que, quando eles vos pagarem por conta dessa sepultura, vós tereis nas mãos falta de dinheiro que nem pensa o Arcebispo de Vignione.

Portanto, a mim pareceria que se vós vos colocásseis na idéia todas as coisas que vós fizestes para ele desde o princípio e tudo o que houvestes recebido - no princípio fostes a Carrara; na capela; na obra de Bologna - para que, ao saldardes com eles haveria tantos favores, junto à verdade, que restaria nas vossas mãos tão pouco que não haveria quem quisesse gastar. Quanto a mim, quero recordar que vós me dissestes que, da capela, não havia contrato algum e que o papa vos deu muito dinheiro como presente, e eles o têm colocado na conta da sepultura. De tudo se poderia levar a juízo e ver o que mereçam as obras que vós fizéreis e o que vós haveis recebêreis por elas; e aquele tanto que vos ficaria nas mãos, se poderia fazer uma sepultura segundo o dinheiro. E tudo com diligência, recordai-vos e escreveis a Pietro(Gondi) a obra que fizestes e o que recebestes por ela, de modo que se possa tornar as coisas claras e salvar o mais que possamos, e que mais não se busca. Mandais com cópia do contrato junto e dai-o ao Spina, que o mandará com diligência. Junto vos recordo: pensais na grande liberdade dada a vós por um papa como esse; em poder fazer tanto quanto pareça a vós de modo que com todo estudo, todo esforço e diligência vai ser de muito valor para recuperardes os tempos perdidos.

Vosso ser Giovan Francesco, em Roma.

Doc.55 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 10 de março de 1524.

Michelagniolo, estive com o Cardeal Santiquatro, o qual me chamou com um documento de vossa mão e me mostrou a vossa conta; depois me levou uma escrita que lá há, de vossa mão, o recebimento de sete mil ducados, e mil e quinhentos. São aqueles que vós recebestes de Júlio como diz no contrato. De modo que em tudo se vê que vós tenhais recebido oito

mil e quinhentos ducados e restariam em haver oito mil ducados. Agora, Santi Quatro me diz que quer que a casa seja vossa pelo dinheiro que resta a dar Aginensis, e, de resto, quando quiserdes escreveis ao Duque de Urbino e ao irmão de Aginensis, aquele Della Rovere, que, se eles quiserem depositar esses oito mil ducados, sepultura será feita, do contrário não se pode fazer. Portanto, me avisais o que vós quereis que se faça, porque ele me disse querer fazer tudo o que vós quiserdes, ainda que a quisésseis fazer por outros, ou como quiséreis, para que vós sirvais o Papa Clemente.

Sabei que ele disse por si: "Quero que a casa seja de Michelagniolo, porque Aginensis tem de dar a ele todo esse dinheiro" e Santiquattro não quer escrever ao duque e nem ao senhor Bartolommeo se antes vós não avisardes. Para tanto, dai-me aviso particular disso, isto é, em uma carta de *per se* como eu dou a vós, para que possais mostrar a minha outra carta a Stefano ou a quem vos pareça, e não esta carta.

Vosso ser Giovan Francesco, em Roma.

Doc.56 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 19 de março de 1524.

Caríssimo Michelagniolo, por outra minha carta vos escrevi que a Santidade de Nosso Senhor havia dito a Santiquattro sobre o vosso negócio. Eu fui falar com Santiquattro e disse como Nosso Senhor, quando era *in minoribus*(cardeal), vos havia pedido para trabalhardes para ele em San Lorenzo. Eu lhe expliquei uma vez mais que vós dissestes não o poder servir porque estáveis vinculado ao papa Júlio e, por essa obrigação, não o poderíeis servir e, pensando nos meios, precisava vos liberar da sepultura de Júlio de quem havia negócios por ele. E lhe disse como vós deliberastes de o servir até que vós vivêsseis, ainda que vós não tivésseis outro dinheiro. Disse, de maneira que ficou satisfeito, que ele vos criticava em alguma coisa; tornou-se em tudo vosso procurador e disse querer fazer o que quer Nosso Senhor, e depois a vossa vontade. A mim perguntou mais coisas, mas não lhe respondi, porque pedi tempo. Porém, vos escrevi que me aviseis qual seja o melhor modo para poder fazer o protesto ao Duque de Urbino ou ao senhor Bartolomeo della Rovere. Por isso, quero saber se vos contentais que Santiquattro escrevesse a estes dois, se querem depositar oito mil ducados que vós ficastes de ter segundo a conta; e não querendo eles depositarem, quer vós protestardes a eles, que a dita sepultura não se pode terminar. E querendo depositar, disse não se poder escapar que ela não seja terminada, por vós ou por outros, como a vós agradardes. Não penseis que, depois que Nosso Senhor vos falou, tornou-se vosso procurador e disse por si mesmo que quer que a casa seja vossa de todo modo e disso fará contrato como executor do papa Júlio. A mim me parece em tudo que isso fica muito bem. Eu não farei nada se antes não vos escresse. Portanto, que vós me deis a resposta; aconselhai-vos com algum homem de bem e me respondeis, porque tendo de protestardes, não me parece que se possa fazer diferentemente. Peço-vos,

pensais bem e me dais aviso para que eu possa despachar, tanto quanto avisareis, tanto farei.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.57 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 22 de março de 1524.

Michelagniolo, pode fazer Deus, que tudo pode, que vós entendais tudo ao contrário daquilo que vos escrevo. Eu não disse nunca que vós tivésseis que escrever para o Duque de Urbino, nem menos ao senhor Bartolommeo della Rovere. Eu disse e digo que Santi Quatro, é ele que quer escrever a esses dois, quer dizer a eles que, se querem que a sepultura seja feita, que é preciso que depositem oito mil ducados, e não depositando, quer assegurar aos dois que não se pode terminar a dita sepultura por não se ter dinheiro. E depois me disse que, querendo depositar os ditos dinheiros em lugar seguro e depositando-os, Santi Quatro quer se entender convosco se vos agrada e ele vos espera tanto quanto vós tenhais servido Nosso Senhor ou que vós vos contenteis que a sepultura seja feita por Sansovino ou por outros artistas, compreendendo-se todos nossos mármores e figuras nove mil e quinhentos ducados. Com isto, ele gostaria se vós fizésseis ainda de vossa mão a Nossa Senhora que lá vai. E quer por tudo que a casa seja vossa; não disse e nem quer que vós restituais um centavo, de modo que, se aqueles depositarem, a meu despeito e não me parece que isso se possa fazer diferentemente, que não nos houvesse vergonha e encargo. E saibais que no início quando falei com Santi Quatro, ele não vos era *punto* amigo e que lhe disse como vós não queríeis nada, antes queríeis trabalhar na dita sepultura até que vós vivêsseis, e disse-lhe ainda que falasse a Nosso Senhor e depois me respondesse. Logo que ele falou, chamou-me e tendo pensado nisso me disse o que vos escrevi. Agora, se houver algum outro modo a vós, que vos pareçais mais seguro – o que não creio – avisais-me porque por certo não me parece, contudo, ter-vos escrito tal coisa que vós havíeis porém de tirar assim rápido da cabeça. Que diabo vós tivestes dito? Se vós lêsseis de novo a carta, creio, se eu já não estivesse cozido, haveríeis contudo dado a sentença de morte.

Sobre a biblioteca, ao papa agrada aquele lugar e não seria bom, nem no verão nem o inverno pensais o que vós tem de pensar.

Sem mais para esta. A vós me recomendo. Sou vosso e vos peço que me mandeis logo resposta, porque os vossos tormentos são também os meus e não posso fazer diferente do que vós me tendes feito, isto é, me desesperar ao dizer que vós havíeis aberto mão da casa; no que tendes feito um grande erro sem se corrigirdes disso.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.58 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 24 de março de 1524.

Li uma carta vossa ao padre Fattucci que me assombrou. Não sei onde vós vos baseastes; se vós quereis no todo dizer a verdade a quem vós tendes por certo inimigo. Como vós escrevestes ao padre, ...visto a vontade do papa, quer tomar tal expediente: obrigar os herdeiros a depositarem os 8000 ducados. Não os depositando, vós estareis desobrigado e mostraríeis ter feito a obra por mais dinheiro do que tendes recebido; e querendo depositar, vos dariam tempo para a terminar, e seria tanto dinheiro que poderíeis mandar fazer com ágio a quem a vós parecer: por isso não vos irritais com a fortuna. Depois me disse que vós não quisestes tomar a provisão, que me parece uma outra loucura, e que licenciastes a casa e não trabalhais. Amigo, eu vos recordo que vós tendes muitos inimigos que dizem quanto podem, e tendes amigo um papa, Puci e Iacopo Salviati. Prometida a lealdade deles, não haveis de faltar, principalmente onde está a honra. Deixais fazer as vossas coisas da sepultura a quem vos quer bem e que, disso, vos pode liberar sem nenhum encargo; pensais em não deixar a obra do papa antes de morrer, tomais as vossas provisões que, de boa vontade, vos dão. Como de lá vos disse, haveis de fazerdes mentirosos aqueles que aqui dizem que vós não faríeis jamais coisa alguma; os vossos amigos, que combatem por vós, dizem a verdade. Sobretudo, pegais o dinheiro das provisões e não deixais de trabalhar, Que vós estejais alegre e que na primeira oportunidade escrevais ao padre que vós trabalhais e que estais desesperado. Se vós quereis, irei até aí para vos fazer companhia. Peço-vos, não nos falteis, pois será pior que os judeus.

Vosso Leonardo em Roma.

Doc.59 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 25 de março de 1524.

Michelangelo, caríssimo, em minha última carta vos escrevi com grandíssimo tormento, como por ela poderíeis compreender. E isto ocorreu porque, segundo eu, a querer perguntar, o vosso trabalho não poderia prosseguir melhor, vendo como vós tendes três procuradores da qualidade que eles são, como o papa, Santi Quatro e o senhor Iacopo, além de alguns outros. Portanto, acreditaria que vós devêsseis e pudésseis dormirdes com os olhos deles. E quando eu vos escrever alguma coisa que não vos agradardes, por certo que, sem vos irritardes, poderíeis responderdes e falardes da vossa vontade e não fazerdes as loucuras desse tipo, como dispensardes a casa e nem fazer nada como me dissestes. E o que mais me aflige é que o senhor Iacopo, por quatro ou seis retomadas, me tem perguntado o que eu vos escrevi, que vós estais tão irado. Peço-vos que, já que eu estou neste baile, que vós façais de modo que eu não tenha de aparecer sob o mal, e que Nosso Senhor não tenha a dizer quanto pelas minhas cartas, vós estais irado, pensando que eu vos tenha escrito algo

ruim e sobre isso eu tenha a receber dano e vergonha. Portanto, vos peço, deixais aquelas vossas fantasias, verdadeiramente loucas, porque, quanto a isto não se resolver nunca, vós em tudo deveríeis pegardes a provisão, porque todas as deixadas estão perdidas. E saibais e tenhais por certo que isso não nos iria um ano que Nosso Senhor vos daríeis em pensão outra tanta provisão que não essa. Deveríeis estardes de boníssima vontade de todo modo, porque antes que eu me parta daqui, agradecendo a Deus, a sepultura de Júlio se arranjaria de todo modo, porque se não quiserem depositar o dinheiro, eles farão um protesto, e depois, faremos o que for possível para que, ao Papa Júlio se faça uma sepultura de mil e quinhentos ducados ou dois mil, e assim, não se tenha nunca mais o que falar. Espero a resposta.

A carta de Donato, dei-a a Iacopo, o qual me disse "Aqueles querem o estado e não querem pagar os impostos". Falaremos disso depois da Páscoa. E assim farei. Sem mais para esta. A vós me recomendo. E não façais essas loucuras, porque toda a culpa seria minha. Aplicai-vos a trabalhar a isto que se escreveu a Nosso Senhor, para que ele não vos possa dizer nem escrever algo que mais o agrade.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.60 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 3 de abril de 1524.

Michelangelo caríssimo, recebi três cartas vossas que me têm sido gratíssimas e, se naquela carta, não tivesse sido escrito tantas coisas fora de propósito, a teria mostrado ao papa porque quando lhe disse que as duas sepulturas seriam construídas neste ano, isto é, a estrutura, mas não todas as figuras, ele teve tanta satisfação que queria que eu lhe mostrasse a carta. Eu disse que a tinha em casa. Nem me disse outra coisa senão para vos apressardes e que vós estivésseis contente a lhe mandar os desenhos dos sarcófagos que vós fazeis.

Acerca da biblioteca, como vos escrevi em uma outra minha carta que vós tínheis extraído ou realmente perdido, vos digo como Nosso Senhor diz que vós fazeis a biblioteca onde vós quiserdes, isto é, acima dos aposentos ao lado da sacristia velha e lhe agrada muito a vossa consideração a respeito da fachada de San Lorenzo. Portanto, nos mandeis o desenho e coloqueis a escada com a escrita, e que se entenda bem. Façais que na frente da biblioteca haja uma janela no meio de dois estudiozinhos de cerca de seis *braccia* cada um, como está desenhado na outra e duas outras que coloquem no meio a porta. Com respeito ao fogo, gostaria que os aposentos abaixo da biblioteca fossem construídos em volta, para que qualquer embriagado, como poderia acontecer entre os padres, não colocasse fogo no aposento, e do aposento na biblioteca. Do acima gostaria de fazer um belo palco, mas gostaria de sair destes enquadramentos como são estes aqui, que não lhe agradam. Deseja que vós penseis em algum belo andamento, com algum sem fundo de três ou quatro

ditos, mas por ora que desenheis de uma maneira que se entenda como é a escada, para subir aquelas seis *braccia* que vós escrevestes da outra vez.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.61 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovanni Francesco Fattucci em Roma, em 24 de dezembro de 1524.

Pela vossa última carta entendo que serei liberado logo e voltarei o que vos parece mil anos. Vos peço que vós chegueis agora e não demoreis porque os meus negócios não se podem arranjar bem se não estou aí em pessoa. Já chegou o ano em que comecei a vos escrever que, se vós não tivésseis outro negócio senão o meu em Roma, que vós o deixásseis e voltásseis, porque eu não quero que se diga que eu vos tenho aí para as coisas que podem vir. Depois, visto que vós não voltais, vos fiz escreverdes ao senhor Dino que vossa mãe não se sentia bem e que vós voltásseis logo para vê-la. Finalmente, pelo senhor Ricciardo Del Milanese vos mandei dizer que vós voltásseis de todo modo e deixásseis o meu negócio e, há poucos dias, por Lionardo Sellaio, vos mandei pedir o mesmo, que vós o deixásseis e voltásseis logo. Porém, de novo vos peço: se vós não tendes outro negócio senão o meu, que vós o deixásseis e voltásseis logo.

Vosso Michelangniolo em Florença.

Doc. 62 – Carta de Giovan Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 1° de janeiro de 1525.

Recebi a vossa carta do dia 24 de dezembro e junto a resposta. Na minha última carta vos escrevi para vós me mandar a procuração de Santiquatro, pedida pelo senhor Albizo, procuração esta que se menciona no contrato, onde Aginensis obriga Santiquatro. Vós precisais encontrar o senhor Albizo e dardes um jeito de tê-la de qualquer modo, porque, recebida esta, resolver-se-á o negócio. Que Nosso Senhor quer que dele nasça sentença, para que outros papas ou parentes dele não possam nunca causar aborrecimento. E o doutor que pede a causa, todo dia me lembra disso, porque Nosso Senhor lhe pede; e por quanto eu possa compreender, restaria do igual e terias a casa para lhe poder fazer uma sepultura como vos parecer. E depois de termos resistido a tanta fadiga, não quero, por um pouco mais de tempo, deixar a coisa imperfeita. E sabeis que eu muitas vezes pedi licença, mas nunca a pude ter, porque prefiro antes resolver as vossas coisas, para que estejais contente e seguro. E eu estou certíssimo que tudo se resolverá de todo modo e em tudo; quando estaremos em cima de concluir, eu não faria nada que vós saberíeis e faríeis entregar aí a quem vos favorecer e a causa vos contentais.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.63 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, 8 de abril de 1525.

E esta é para vos dizer como aquele que levou a citação a Savona voltou, e mandou a procuração aqui para protestar, e por isso é preciso que vós façais um procurador para essa causa. Disse o senhor Tomaso que logo disso tirará as mãos, que vós podeis estar seguro, porque veio de cima. De modo que, quanto mais rápido, mandai a dita procuração para quem a vós agrade, que precisaremos substituir o senhor Tomaso e estou certo que logo estarão fora. Que a Deus agrade.

Vosso Leonardo em Roma.

Doc.64 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovanni Spina em Florença, em 19 de abril de 1525.

Giovanni, a mim parece, a respeito da sepultura do Papa Júlio, que não seja para mandar procuração porque eu não quero questionar se já confesso ter errado. Fiz conta de haver questionado e perdido e de ter de satisfazer; assim, estou disposto a fazer, se eu puder. Mas, se o papa quer me ajudar nisso, a mim seria uma grandíssima satisfação, visto que não posso terminar a dita sepultura de Júlio, por velhice ou por má disposição do corpo. Como homem de meios, pode querer que eu restitua o que recebi para fazê-la, para que eu esteja fora desse encargo e para que os parentes do dito Papa Júlio, com essa restituição, a possam fazer à sua satisfação a quem eles queiram e, assim, pode Sua Santidade de nosso Senhor me servir muito. E nisto, ainda que eu tenha de restituir o prejuízo que eu puder, não saindo contudo da razão, fazendo aceitar algumas das minhas razões, como do papa em Bologna e de outros tempos perdidos sem ganho algum, como sabe o senhor Giovanni Francesco, que está informado de tudo. E eu, logo que estiver esclarecido o que tenho de restituir, tomaria decisão do que eu tenho, venderia e faria de modo que restituiria e poderia pensar nas coisas do papa e trabalhar, porque deste modo não vivo, sem que eu trabalhe. E nenhum modo se pode tomar que seja mais seguro para mim, nem que me seja mais caro, nem que mais descarregue a minha alma, e que eu possa fazer com afeição, sem questionar. Peço a Deus que ao papa venha a vontade de resolver deste modo, porque não me parece que esteja a cargo de alguém. Vos peço que escrevais ao senhor Iacopo e escrevais daquele modo que melhor sabeis, para que a coisa vá adiante, para que eu possa trabalhar.

Cópia de uma minuta que fiz a Giovanni Spina, para que ele escreva a Roma.

Michelangelo escultor em Florença.

Doc.65 – Carta de Salviati a Michelangelo em Florença, em 23 de junho de 1525.

Michelagnolo meu caro, etc. Muito me alegro pela tua afeição, por compreender, através de Spina, quanto com boa vontade e vigorosamente tu continuas a trabalhar na obra de Nosso Senhor, mas me entristece e desagrada bem mais quanto a respeito dos teus casos. Tu não te governas segundo as advertências que te são dadas daqui, onde há quem não tem outro desejo, quando tu trabalhas, quanto te contentar e te fazer bem. E se tu houvesses feito tudo aquilo que em torno a isto te foi escrito, talvez a esta hora, estariam terminadas e arranjadas em boa forma as tuas questões acerca da sepultura de Júlio etc. Contudo parece-me que nisto tu devesses ter mais confiança em nós, quanto não tens, e pousares isso novamente sobre os nossos ombros como, pela confiança que tem em ti Nosso Senhor, se pousa Sua Santidade sobre os teus ombros pela biblioteca e sepulturas que tu fazes. Mais nada me ocorre. Vejas de estar são.

Roma, 23 de junho de 1525.

Iacobus Salviatus

Ao muito meu caro Michelagnolo Buonaroti escultor.

Doc.66 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 26 de agosto de 1525.

Caríssimo, Michelagniolo, pela minha última carta a Spina entendestes o que acontece em relação à biblioteca, não vos direi mais nada. Estou nas mãos do procurador do senhor Bartolommeo della Rovere, o qual espera o mandato do Duque de Urbino, como tem dito ao senhor Bartolommeo ou, de fato, a carta de comissão para poder resolver como pareça ao dito procurador. O o fiz entender que é preciso que ele faça a provisão de oito mil ducados ou, justamente, anular a obrigação da dita sepultura. O procurador do dito senhor Bartolommeo diz que nem o duque nem os outros querem nos dar um centavo. Ainda o fiz entender como vós não tendes dinheiro. Que cada um deles pense o que quiser.

Agora, gostaria de saber de vós todos os modos que vos agradem para fazer esse acordo e o que mais vos satisfaça; aviseis-me sobre qualquer documento fora da carta, principalmente se vós sois de opinião de tirar do chão o Papa Júlio como já argumentamos. E a mandeis por quem vós queirais. Quero ver o testamento de Aginensis, para ver o que diz da casa, porque de tudo entendo que ela vos pertença – e vos pertencerá de todo modo, sem prejuízo. Portanto, todos os modos que vos vierdes pela fantasia, me avisais, mas, isto de fazer uma sepultura, parece-me de tapar a boca de todo homem. Porém, deixarei pensardes por vós. E penseis em tudo o mais, exceto em pagar o dinheiro. Sem mais para esta. A vós sempre me recomendo.

Estejais certo que essa situação se arranjará a nosso modo.

Vosso ser Giovan Francesco de Roma.

Doc.67 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovanni Francesco Fattucci em Roma, em 4 de setembro de 1525.

Senhor Giovan Francesco, escrevi daqui outras vezes que, tendo eu de servir ao Papa Clemente pelas coisas que requerem longo tempo para serem concluídas e, estando velho, que não espero poder fazer outra coisa. Por isso, não podendo fazer a sepultura de Júlio, se tenho de ressarcir o que recebi, desejo não ter de ressarcir em trabalhos, mas, antes, em dinheiro, porque não terei tempo. Não sei vos responder outra coisa porque não estou nos fatos e não entendo os particulares que vós sabeis. Sobre fazer parietal a dita sepultura de Júlio, como a de Pio, agrada-me e é coisa mais breve do que nenhum outro modo. Outra coisa não me ocorre senão vos dizer isso: que vós deixeis estar os meus trabalhos e os vossos também, e que vós retorneis, porque entendo que a peste retorna com grande fúria e eu vos tenho mais caro vivo e que os meus trabalhos se arranjem. Mas voltai! Se morro antes do papa não terei necessidade de acertar mais nada; se vivo, estou certo de que o papa vai se arranjar, senão agora, numa outra vez. Mas, voltai. Ontem à noite estive com vossa mãe e a aconselhei, presente Granacio e Giovanni torneiro, que ela vos fizesse voltar.

Vosso Michelagniolo de Florença.

Doc.68 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovan Francesco Fattucci em Roma, em 24 de outubro de 1525.

Senhor Giovan Francesco, à vossa última carta, as quatro figuras preparadas ainda não estão terminadas e tive de fazer ainda mais. As quatro outras dos Rios não foram começadas porque não havia os mármores, porém eles estão vindo. Não vos escrevo como, porque não me ocorre. Sobre as coisas de Júlio, agrada-me fazer uma sepultura como a de Pio em São Pedro, como me haveis escrito, e fazê-la aqui, pouco a pouco de tanto em tanto, pagando-a do meu dinheiro, tendo eu a provisão e restando-me a casa como me haveis escrito, isto é, a casa onde eu estava aí em Roma, com os mármores e as coisas que lá estão, isto é, que eu não tenha que dar a eles, digo aos herdeiros do Papa Júlio, para me desobrigar da sua sepultura, além das coisas que tive até aqui, que a dita sepultura, como a de Pio em Santo Pedro.Coloque-se um tempo conveniente para fazê-la e farei as figuras de minha mão e dando a minha provisão como foi dito. Não deixarei nunca de trabalhar para o Papa Clemente com as forças que tenho, que são poucas porque estou velho, com isto quanto a eles, que não me sejam feitos os despeitos que vejo me fazerem, porque podem muito sobre mim e não me têm deixado fazer o que eu quero já há meses; porque não se pode trabalhar com as mãos uma coisa e com o cérebro outra, principalmente no mármore. Aqui se diz que são feitas para me espetar; vos digo que são más esporas aquelas que fazem voltar para trás. Não peguei a provisão e já se passou um ano; vivo na pobreza, estou

ocupado só com os aborrecimentos e tive tantos que me mantenho mais ocupado com eles do que com a arte, por não poder ter quem me oriente.

Vosso Michelangniolo em Florença.

Esta é a cópia da carta que Michelagniolo, escultor, mandou hoje neste dia 24 de outubro de 1525 ao Papa Clemente, eu Antonio di Bernardo Mini fiz esta cópia de minha própria mão.

Doc.69 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 30 de outubro de 1525.

Caríssimo, Michelagniolo, esta carta é para responder à vossa carta, para mim caríssima, por ter aceitado a decisão do Papa Júlio. Peço-vos que me mandeis o desenho, para que o possa mostrar aos que o tem de fazer, porque quero mandá-lo ao Duque de Urbino e ao senhor Bartolommeo della Rovere e, agradando a eles, anularemos o contrato de Aginensis e faremos outro. Nosso Senhor vos fará uma absolvição a nosso modo. Portanto, vos peço quanto mais rápido mandeis o desenho, tanto mais rápido ele virá, embora me pareça mil anos.

Saibais que Nosso Senhor se surpreendeu que vós não tenhais respondido nada sobre o colosso, nem sobre as sepulturas, nem sobre o cibório acima do altar de San Lorenzo.

Agora, acerca da provisão, vos digo que se não a tendes recebido é vosso dano, porque não a haveis querido. A esta hora acredito que Spina tenha recebido a comissão de vos pagar por tudo, do passado como do vindouro, e se quiserdes que ela seja maior, dais-me aviso e deixais fazer a mim. Acerca de vos incitar por este lado, digo que quem o diz, o faz porque quer mal a vós e talvez pior aos patronos. Não pensais porque tudo o que vós quereis o tereis, a despeito dos nossos inimigos. Pelo amor de Deus, se vós me quereis bem, não deis ouvido a essas coisas nem tomeis essas fantasias, porque são invenções e fantasias encontradas por quem vos quer mal e se esforçam em vos colocar na cabeça, conhecendo a vossa natureza, e deste modo, vos desviardes de trabalhar porque não trabalhando vós perdeis a graça daqueles, e verificar aquilo que eles têm dito de vós o que sei que já vos deveríeis conhecer melhor do que eu – e por isto não gostaria de ter mais de vos escrever, pelo grande desprazer que eu tive disso. Sem mais para esta. A vós me recomendo. Bem valeis.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.70 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 10 de novembro de 1525.

Michelagnolo, caríssimo, recebi uma carta de Giovanni Spina com certos desenhos da pequena biblioteca, a qual mostrei a Nosso Senhor. Ele disse que quer que a façais como tendes desenhado. Porque não lhe agrada, nem quer, que Larione entre no convento, mas quer que vós faleis com Larione, ao Spina ou a quem estiver mais a propósito, que **cie** a venda, e que se faça calcular o que ela vale e por aquilo que ela lhe custou e

qualquer coisa mais, tanto quanto ele se satisfaça. Depois me perguntou se vós me haveis respondido às coisas que Sua Santidade me fez escrever. Disse-lhe que não. Encarregou-me que vos escrevesse assim que me désseis resposta; assim que encontreis as colunas gostaria, se fosse possível, que se começasse a trabalhar neste inverno. Disse-me que lhe avisasse quanto quer que seja o tamanho das colunas, como fazê-las sobre os cubos de mármore. E mais disse, porque no altar de San Lorenzo havia um grande vão; gostaria que se fizesse a arquitrave de bronze, mas sutil, para que em qualquer tempo não tivesse de fazer, por despeito, como se fez com o Papa Júlio, isto é, não gostaria que dela se fizesse artilharia, mas fazê-la sutil, com um interior de ferro, de maneira que ela possa resistir lá em cima. De tudo espera a resposta.

Depois conversei com Sua Beatitude sobre a estátua da praça. Respondeu-me o mesmo e me disse mais: "Diga-lhe que eu o quero trabalhando só para mim, não quero que ele pense nas coisas do público nem de outros, mas às minhas e às de Júlio, para que ele seja liberado, e quero que ele pense no colosso que eu quero fazer para a praça de San Lorenzo, como te disse". Disse-me para eu vos escrever. Quer que seja tão grande que ele avance as ameias de sua casa ou ao menos seja igual. Gostaria, se vos parecer, voltar-se para as partes baixas da casa do senhor Luigi della Stufa e o rosto para a sua casa e porque lhe parece coisa grande, diz que vós o façais aos pedaços. Assim, quer que penseis em fazer a sepultura de Leão e a sua e assim vos pareceis; vos peço, façais um pouco de desenho desse cibório, que lhe faríeis grandíssima satisfação.

Quarta-feira, fui com o procurador do senhor Bartolommeo della Rovere, o qual vos tinha escrito e disse estar contente que vós façais uma sepultura ao papa como vós dizeis, com isto, que não quer ter de pagar uma moeda de prata além do que pagou. Estivemos de acordo e que eu fosse ao senhor Tommaso da Prato e fizesse uma minuta de procuração ao meu modo, com a autoridade de poder anular o contrato feito com Aginensis e tornar a fazer outro, o qual vos dê os bens de tudo o que vós tivestes recebido, junto com a casa e que a possais vender e terdes com todas as outras coisas que estão lá dentro. Se a vós pareceis em me mandardes uma minuta do que quereis que eu peça, deixo a decisão para vós. Aqui se espera o desenho da dita sepultura e se a vós pareceis bom fazerdes dois, para mandar um ao duque e o outro ao senhor Bartolommeo, façais-os. Digo isto para ter resposta mais rápida. Todo esse acordo disse a Nosso Senhor e disse como vós quereis uma absolvição de Sua Santidade. Respondei-me e farei a vosso modo.

Peço-vos que vós, quando me responderdes, mostreis de me pedirdes recomendação a Girolamo, como vosso ajudante, ao senhor Iacopo e a Nosso Senhor com quatro boas palavras. Sem mais para esta. A vós me recomendo.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.71 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 29 de novembro de 1525.

Caríssimo, Michelagnolo, esta carta é para responder uma carta de Giovanni Spina de 22 deste mês, a qual a mostrei logo a Nosso Senhor. A respeito de Larione Martelli não quer dizer outra coisa, porque espera a carta de Larione e a ela responderá. Para mim, está resolvido a comprá-la quando a quiser vender, como pela outra minha carta vos escrevi, à qual não me tendes respondido. Deveríeis responder a mim ao menos por afeição a Girolamo!

Nosso Senhor teve grande satisfação quando leu que vós tinheis resolvido em fazer o recesso, assim como solicitado. Agora, acerca das janelas sobre o teto com aqueles olhos de vidro, no palco, diz Nosso Senhor que lhe parece coisa bela e nova; nada de menos não se resolve a fazer, mas disse que ele precisaria tomar a soldo dois frades dos Iesuati que não cuidassem de outra coisa quanto limpar a poeira. Nada menos, se vos parecerdes, disso falarei uma outra vez com Sua Santidade. Avisais-me do que vós quereis que eu faça, porque acredito, certamente por ter-lhe agradado essa fantasia, falar-me dela uma outra vez. Estará talvez contente.

Quanto ao cibório, diz que tinha também Sua Beatitude pensado em fazê-lo sobre a porta do meio, e gostaria muito se o pudésseis acomodar mais abaixo, do contrário se resolve em fazê-lo sobre a porta da sacristia nova, como já havia ordenado. Quando vós julgardes em fazê-lo sobre o altar maior, quer que vos vades com a escada de corrimão e não de outra forma; fazendo-o na sacristia nova pensais em fazer no lugar onde tem de estar as relíquias com os recipientes que Nosso Senhor lá quer colocar. Portanto, me informais do altar com a escada com corrimão ou sobre a porta da sacristia. Acredito que Nosso Senhor disto se fará a vosso modo.

Peço-vos que me respondais o que vos parece acerca do colosso, porque Nosso Senhor se surpreende que disso vós não respondeis nada.

Quanto ao Papa Júlio, vos enviarei o desenho de Pio e de Paulo. Ainda que Nosso Senhor tenha rido, dizendo que a sepultura de Pio custou oitocentos ducados, eu lhe disse que vós a faríeis mais bela. Sem mais para esta. A vós me recomendo.

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.72 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 8 de dezembro de 1525.

O senhor Tommaso da Prato fez, já há muitos meses, a inquirição, como disse o vosso amigo. Depois fez uma procuração a seu modo e a mandou ao senhor Bartolomeo della Rovora, com autoridade, junto com Santiquattro, para poder anular o primeiro contrato e fazer outro, ou fazer por sentença. Com isso, que eles vos computem e apresentem tudo o que vós houvésseis recebido do dinheiro junto, com a casa, e que vós possais

vender a casa, os mármores e as figuras e de tudo fazer a sepultura a vosso modo. Portanto, que vós tenhais a fazer uma sepultura como a de Pio ou de Pagolo e, ainda melhor, segundo a vossa consciência. Só nos resta acertar o tempo, porque quererão o tempo curto, e vós o quererеis longo, dizendo: "Se nós estivéssemos certos da vida, não nos daria aborrecimento o tempo longo".

Vosso ser Giovan Francesco em Roma.

Doc.73 – Carta de Leonardo Sellaio em Roma a Michelangelo em Florença, em 3 de março de 1526.

Amigo, caríssimo, cheguei. Deus seja louvado. A verdade é que, por ter cavalgado, meu joelho se portou de maneira que não me deixa andar muito. Por isso, demorei em entregar a carta, por mais que me esforcei.

Quarta-feira indo lá, porque o padre, disse-me Iachopo, queria me ver de todo modo. Quando fui lá em cima, o padre não estava; ele me viu e não me falou nada. Aquela desfeita me fez muito mal, porque o padre me disse que aqui se diz que vós não fazeis nada e que eu não dissesse nada mal do amigo. Pensei que, se o Papa tivesse a carta, ele a enviaria ao amigo e o melhor que sabia, eu o informei; eu lhe dei a carta fechada para que o padre a entregasse ao Papa.

Dei-a, ele me disse que vós sois um bom negociador. O Papa, por duas vezes a leu e teve muita satisfação; ele a teve em mãos por mais de uma hora, e pediu notícias minhas e de como poderia de todo modo, reunir-me a ele, que me queria falar.

Penso em ir encontrá-lo na segunda-feira e o que se seguir vos avisarei. Penso que daí seja subscrita muita coisa. Mas, se não me impedirem, vou falar a verdade e vou assombrar desonrados patifes. Trabalheis de bom coração, principalmente em suas figuras, que vós tenhais a mão destra e vos apresseis, porque, segundo me disse o amigo Iacopo, o Papa está de boa vontade para não vos deixar faltar nunca nada.

Bastiano me disse que o enviado do Duque de Urbino que aqui esteve, espera ter coisa vossa e que o duque está disposto de todos os modos a vos agradar; dar o dinheiro ou, realmente, fazer uma sepultura que agrade a vós e com o tempo de duração que vós julgardes justo. Disse que do padre não havia chegado a uma decisão e que parecia estar enganado. Bastiano lhe alertou que vós tendes ainda na memória os ossos de Júlio e não tendes outro desejo, mas, como ele via, vos era forçado trabalhardes onde trabalhais. Ele foi para Urbino e disse que voltaria porque Bastiano lhe disse sobre mim, e que eu resolverei essa questão. Quando voltar, saberei seu desejo e vos avisareis e veremos como resolvê-la com a ajuda de Deus. Trabalhais e, se daqui alguma coisa posso fazer, avisais. A vós me recomendo.

Vosso Lionardo Selaio em Roma.

Doc.74 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 12 de setembro de 1526.

Caríssimo, Michelagnolo, recebi a vossa carta através de uma carta de Spina;, depois que estou em Roma, não tive nunca maior prazer quanto receber essa vossa carta, por entender o sofrimento que tendes do meu padecer, porque eutemia o contrário. Mas, se Deus me conceder a graça de que a obra de Júlio se resolva, a mim pareceria ter estado no paraíso e não padecido de coisa alguma se vós mandardes o desenho, creio de todo modo, fazer com que vós estejais satisfeitíssimo.

Acerca de proferir-me a vós, vos agradeço quanto posso; nem quero nada de vós, mas se vós viésseis bem escrever uma carta a Nosso Senhor em meu favor, estou certíssimo de que terei grandíssimo proveito. Isto é o quanto Nosso Senhor tem se sentido grandemente satisfeito com vós e é de opinião que vós tenhais de servi-lo em todo o trabalho e pensa que, terminados estes, que vós tenhais de terminar a sepultura de Leão e a dele. Ele quer que vós tomeis tantos homens quantos necessários para que seja logo terminada esses sepulcros, querendo Deus, enquanto ele vive. E disse "A estas, eu quero que ele as faça a seu modo, mas, a de Leão e a minha, vou querer que ele as faça ao meu modo". Assim, quanto não pensais vós em dizer: "Ele é quem nos escreve e quem diz mil novelas". Porque Sua Santidade não acredita em nada e sabe muito bem que vós trabalhais muito bem, mas tem medo de que vós não resistiríeis às fadigas demais. E aqui não há quem diga nada destes entalhadores, antes, dizem tudo de bom e que ela é e será a mais bela obra do mundo. Façais construir a outra sepultura, para que Nosso Senhor lhe julgue mil anos. Quando o senhor Iacopo lhe falou e lhe mostrou a vossa carta, Nosso Senhor disse que vós fizésseis tudo a vosso modo. Portanto, se vós escrevêsseis, estou certo de que vós faríeis bom proveito.

Do mestre Giovanni da Udine, estive muitos dias para lhe falar, e entender sobre o reboco de Pisa, o que se tem a fazer neste inverno e como se tem de fazer para que ele não se estrague, mas, porque ele está nas vinhas do papa e por ter chovido, não pude ir lá. Nesse inverno, não poderei ir porque se diz que não se pode trabalhar devido ao gelo e por não ter terminado aqui. Virá de qualquer modo com tempo novo. Sem mais para esta. A vós sempre me recomendo. Deus vos guarde.

Vosso ser Giovan Francesco.

Doc.75 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 16 de outubro de 1526.

Honrado Michelagnolo, recebi o desenho de Júlio, do senhor Iacopo, o qual me deu grandíssimo prazer. Falou-me que queria falar com o agente do senhor Bartolommeo della Rovere, o qual fui logo encontrar e que está em San Macuto. Encontrei-o doente no leito, e durante esta semana, disse que virá falar com o senhor Iacopo e eu vos retornarei. E considerado que o senhor Iacopo o receberá, disso dará aviso de tudo e vedes que, tudo o

que vos escrevi no passado seria com efeito da casa e das outras coisas que não se tiraria nada. Iacopo me solicitou que quer enviar o desenho ao Duque de Urbino; quando vos agradardes o enviarei, e não querendo, avisais o que se tem de fazer e tanto se fará. Nosso Senhor fará um breve a nosso modo sobre o acordo, como na outra carta que vos escrevi.

Sobre haver dispensado entalhadores para reduzir despesa, ele está muito satisfeito. Não queria que vós acrescentásseis mais despesa quanto esses seis entalhadores. Com respeito ao palco da biblioteca, por ora não quer fazer nada. Dos mármores e figuras, diz Nosso Senhor que vós façais quanta despesa vós julgardes, que estará muito bem.

Das coisas de Júlio, não temais, que elas se resolverão a vosso modo, a despeito de qualquer um. Sem mais para esta. A vós me recomendo. Deus vos guarde.

Vosso Giovan Francesco.

Doc.76 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovanni Francesco Fattucci em Roma, em 1° de novembro de 1526.

Senhor Giovan Francesco, eu sei que Spina escreveu aí nesses dias, muito calorosamente, sobre os meus casos do sepulcro de Júlio. Se ele tem cometido erros a respeito dos tempos em que nós estamos, o cometi eu também, quanto o pedi importunamente, que me escrevesse. Talvez, quanto à minha tormenta me fez colocar muita clava. Tive um relato nestes dias da dita coisa minha daí, que me provocou grande medo; e é sobre a má disposição que têm os parentes de Júlio em relação a mim, e não sem razão, que o litígio prossegue e cobrando-me danos e vantagens de maneira que não bastarão cem ducados do meu dinheiro para satisfazê-los. Isto me colocou em grande trabalho e me fez pensar onde eu me encontraria se o papa me faltasse, porque não poderei ficar neste mundo. Esta foi a causa de eu escrever, como disse. Agora, eu não quero senão o que agrada ao papa, sei que não quer a minha ruína e nem a minha vergonha. Vi aqui o rachar a muralha e vejo que os gastos se vão limitando publicamente e vejo quanto custa para mim manter uma casa em San Lorenzo a aluguel e a minha provisão, que não são pequenas despesas. Quando reduzir ainda mais as despesas dessa obras, e me dar licença para que eu possa começar, aqui ou aí, algo para a dita obra de Júlio, terei muito apreço, porque desejo sair dessa obrigação mais do que viver. Todavia, não sou de me separar nunca da vontade do papa, não obstante quanto eu a entenda. Mas, vos peço, ouçais minha opinião e que vós me escrevais sobre a vontade do papa, e eu não sairei dela. Peço-vos que tenhais dele e, da sua parte, me escrevais para poder melhor e com mais afeição obedecer, e também para poder-me um dia, se ocorrer, com as vossas cartas justificar.

Outra coisa não me ocorre. Se não sei escrever o que vós sabeis entender, não vos admirais porque perdi o cérebro inteiramente. Vós sabeis o meu ânimo, sabeis o que se tem de obedecer. Respondeis, eu vos peço.

Vosso Michelangelo escultor em San Lorenzo, em Florença.

Doc.77 – Carta de Giovanni Francesco Fattucci em Roma a Michelangelo em Florença, em 23 de novembro de 1526.

Escrevi ao Spina acerca da sepultura de Júlio, como estava a coisa, e o que permanecia, e também, por não estar o senhor Ieronimo bem recuperado, não se pôde dar fim a essa bendita sepultura. Ficamos na dúvida em estarmos juntos com o embaixador do duque e procurar ter uma carta de Sua Senhoria de estar satisfeito e, talvez, faremos sem mandar o desenho na Lombardia. Ontem à noite, falando com Nosso Senhor, quis ver o desenho de Júlio e me perguntou sobre muita coisa.

Vosso ser Giovan Francesco.

Doc.78 – Carta de Michelangelo em Veneza a Batista della Palla em Florença.

Batista, amigo caríssimo, parti daí como acredito que vós sabeis, para ir para a França, e chegando a Veneza me foi informado sobre o caminho e me disseram que indo daqui, devia passar por terra alemã e que isso era perigoso e difícil de ir. Mas pensei compreender por vós, quando vos agradardes, se vós estais com a idéia de ir, e de vos pedir, e assim vos peço, que me deis aviso e onde vós quereis que eu vos espere irmos juntos. Parti sem falar a nenhum dos meus amigos e muito desordenadamente, ainda que eu, como sabeis, quisesse de todo modo ir para a França; que mais vezes tivesse pedido licença e não tida, não era, porém, que eu não tivesse resolvido sem medo nenhum de ver antes o fim da guerra. Mas, terça-feira de manhã, no dia vinte e um de setembro, veio uma pessoa de fora, do outro lado da porta de San Nicolò, onde eu estava no bastião, e me disse no ouvido que não estava mais em querer salvar minha vida, e foi comigo em casa, e lá entregou conduziu-me cavalos e não me deixou nunca; tirou-me de Florença, mostrando-me que isso fosse o meu bem. Deus ou o diabo, o que houve, não sei.

Peço-vos que me respondais ao acima dito na carta, o mais rápido que possais, porque me consumo por ir. E se não estais mais com a idéia de ir, também vos peço que me aviseis, para que eu tome partido de seguir o melhor que puder para mim.

Vosso Michelagniolo Buonarroti.

Doc.79 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 29 de abril de 1531.

Caríssimo, amigo, há muitos dias que recebi uma carta vossa para mim gratíssima, em resposta à minha, por Menichela, a qual me levou Benvenuto dei Orioli, florentino, com Bacio *marzaro* ou mercador de sedas, servidor de Nosso Senhor, mas, na verdade, vossa carta foi-me dada aberta, do que tive grande desprazer. E o tanto ter tardado a vos responder

foi por não ter podido enviar a vós a pintura da cabeça de Nosso Senhor. É bem verdade que tenho uma, feita antes do saque, sem barba, que acredito, não esteja a propósito. Por não ter encontrado tempo de poder fazer uma ao meu modo, não tenho ainda feito nada, mas a farei de qualquer maneira e, quanto mais rápido puder, vos mandarei. Ainda estou dominado por não ter encontrado ainda modo de poder escrever e mandar cartas e, assim, vós a mim de modo que as nossas cartas não sejam abertas. Se vos parece bom, eu encontrei Bartholomeo Angiolini, o qual me parece homem de bem e sempre tem demonstrado vos transmitir grandíssima afeição e amor; com ele eu tenho argumentado sobre o caso da carta aberta. Ele me respondeu que vós não receeis nada; que eu dê a ele as minhas que vos serão dadas em mão própria e, protegidas, vós ainda dareis as vossas a Lorenzo Mannuci, fabricante de bandeiras na praça. Que seja feita um outro tipo de carta que não para a vossa mão, isto é, colocar o destino a uma outra pessoa, para que não seja conhecida de vossa mão. Que vós façais uma capa à carta e a dirijis a Bartholomeo Angiolini, em sua mão na Aduana de terra, que ele me prometeu que ninguém no mundo veria as vossas cartas. A mim parece que este seja um caminho muito bom.

Por que na vossa carta me avisais que viríeis a saber algum particular, amigo caríssimo. Pelo que me disse Menichella, não me ocorre que vós tenhais suspeita alguma, nem que vos coloqueis em rota de vir a Roma pelas injúrias que vos têm sido feitas. Basta uma carta vossa ao amigo; vós vereis quanto fruto daria, porque eu sei que conta ele faz de vós. Acredito, se quisésseis fazer uma figura que fizésseis a vosso modo, de vossa mão, não poderíeis fazer coisa mais a vosso propósito, porque ele vos ama, vos conhece e adora as vossas coisas e gosta tanto delas como homem algum jamais gostou, que é coisa milagrosa e é grandíssima alegria de quem trabalha. E fala de vós tão honrosamente e com tanta afeição e amor, que um pai não diria de um filho o que ele diz. Bem é verdadeiro que, algumas vezes, se entristeceu de algum zumbido que lhe foi dito quando estava no assédio de Florença. Ele encolhia as costas e dizia "Michelangelo está errado", mas não vos fez nenhuma injúria. Mas, amigo meu, saibais reconhecer e tomais as coisas pelo lado bom. Que vós estejais de boa vontade porque junto às fadigas que sofrais por ele, que ele sabe e vos vem dizendo que trabalhais dia e noite, disto tem grandíssima alegria. Mas não menos alegria lhe haveria se soubesse que estivésseis contente e que fôsseis com o ânimo tranquilo, e que o mesmo amor que ele tem por vós, vós tendes por ele. Perdoais-me, amigo, se eu falo muito abertamente; o amor e a benevolência que eu vos tenho me faz dizer aqui o que vos digo. Gostaria que em qualquer outra conta, que em pinturas ou em esculturas, lhe demonstrásseis que lhe sois servidor e com iguais coisas cortásseis as pernas e a língua dos vossos inimigos, porque sois homem para terdes e fazerdes o que bem quereis vós próprio.

Mas uma só graça gostaria de vós, - gostaria que vós reconhecêsseis e não dignásseis assim a toda mínima coisa e que vos recordásseis que as águias não saúdam as moscas - E basta. Vós rides de minhas conversas.

Não me preocupo com isso; a natureza me fez desse modo e não sou Zuan da Rezzo.

Além disso, vindo para Roma me encontrei, em Pesaro, com um pintor que está com o Duque de Urbino e que se chama Hieronimo da Zenga. É um homem de bem e mostra vos ser afeiçoado, e porque ele acredita que eu tenha influência junto a vós, disse-me que poderia ser muito bom que o senhor duque fosse atendido e estivesse satisfeito convosco em relação à obra do Papa Júlio, o qual mostra ter muito no coração essa obra. Respondi-lhe que a obra estava em boníssimos termos, mas que faltavam oito mil ducados e que não havia quem respondesse por esses oito mil ducados. Disse-me ele que o senhor duque ofereceria os ducados, mas que Sua Senhoria temia perder o dinheiro e a obra e mostrava estar com muita cólera. Depois de muita conversa, disse: "Não se poderia cortar esta coisa de algum modo para que estivesse contente uma parte e a outra?" Eu lhe respondi que precisaria falar convosco. Amigo, em vós consiste toda coisa. Acredito que, se aparecer alguma coisa dessa obra, se contentariam de tudo, porque atendem mais a certas aparências quanto à própria verdade e acredito certamente que o duque precisaria tomar remédio a desembolsar estes oito mil ducados. Mas, que vós sejais sábio e prudente. Antes que mude alguma coisa, estudai-a bem e não tenhais medo de diminuir a glória e fama, que de todo modo quereis vós; acredito sereis o mesmo porque sois grande demais. Mas eu me desespero que não vos conheceis e vos destruís por vós mesmo, que com uma coisa mínima se pode aquietar tudo.

No presente, não vos direi outra coisa. Perdoais-me se vos tenho dado conversa. Gostaria, justamente se possível fosse, esta pouca vida que me resta, que a consumíssemos com algum pouco de sossego, que seria agora hora. Cristo vos conserve são.

Vosso Sebastiano pintor.

Doc.80 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 16 de junho de 1531.

Amigo, caríssimo, recebi uma carta vossa em resposta à minha, com uma carta dentro dirigida a Nosso Senhor, à qual lhe dei em própria mão; e a recebeu muito afetuosamente, e mais, quis também ver a que escrevestes a mim e admirou-se muito e sentiu que vós tenhais suspeição dos tagarelas, que enquanto lhes falta assunto para entreter Sua Santidade falam de Michelangelo e das suas coisas, por parecerem engenhosos e entendedores de arte e dizem certas palavras fora de esquadro que fariam rir as pedras. Deus seja agradecido que Sua Santidade os conhece tão bem que parece, porém, que os ouça com os nossos ouvidos a ponto de parecer que somos nós que estamos ouvindo esses maledicentes e acredito acertadamente, neste caso e em todo o universo, não podereis encontrar homem mais ao vosso propósito quanto Sua Santidade. E a mim, disse expressamente que eu vos devo escrever de sua parte, que não deixará de o favorecer. Tirai estas suspeitas do cérebro, se algum dia vos fizésseis

todas as suas obras, certamente essas tormentas vos seriam supérfluas. E a mim disse que o deveríeis conhecer enfim e saber o que podeis fazer e o que não podeis. E se admirou quando leu a vossa carta, em minha presença, das figuras ditas que estão terminadas e disse que nunca foi maior trabalhador do que vós, quando quereis. Todo o oposto das tagarelices! E também me chamou e me disse: "Escreva-lhe que eu peço que ele pegue a obra com agrado e que faça o que puder; que não gostaria que acontecesse alguma desordem que lhe lançasse aos ombros alguma enfermidade". E que alguma vez vós ides passear, e muitas outras palavras, quanto na verdade ele demonstra amar-vos e considerar-vos com aquela sinceridade de espírito e com tanto amor, que Deus sabe quanto estou contente. E podeis ficar contente também vós.

Amigo meu, não posso vos negar que não vos estime sobre todas as coisas criadas no mundo, e que não faço mais conta de vós quanto de todo o resto. E não me engano pela afeição que vos tenho. Mas vos digo bem isto, que se eu conhecesse o amigo de outra natureza, diferente de vós, daquilo que vos escrevo, padeceria mais rápido mil mortes, que nunca vos escrevi uma coisa por outra, e se vós a compreendesseis diferentemente, quando não vos pudesse escrever, em pessoa iria até Florença para fazer-vos compreender. Muito certamente a afeição não me engana, e por muitas vias eu me quis esclarecer. E sabeis, certamente, que eu tenho neste caso bom gosto e não me engano nada, e não acreditais que, em minha velhice, tornar-se um cortesão, se eu não conhecesse muito bem a moeda quanto vale e quanto é para nós. E basta etc.

Acerca das coisas de Júlio, Nosso Senhor leu a minha carta como acima, e uma outra vez releu o capítulo do aviso que destes ao Duque de Urbino, e quis que eu vos dissesse que me falou disso. Eu disse a Sua Santidade tudo e também pedi à Sua Santidade que quisesse ajudar-vos e favorecer-vos nisto, que na verdade ele vos faria renovar 25 anos. Ele com boníssimo ânimo me respondeu que o faria de muito boa vontade e que vos teria muito carinho, e me disse que eu não escrevesse a ninguém do Duque, se antes não entender a vossa vontade. E me pediu que eu vos escreva e que me façais compreender primeiro a vossa vontade; de que modo quereis resolver isto, e também fazerdes entender a Sua Santidade para que ele saiba o que tenha a oferecer da vossa parte e prometer aos agentes ou ao embaixador do Duque de Urbino. Acredito, certamente, que também com o favor de Sua Santidade, e com mais reputação e crédito e com mais facilidade, isso há de se arranjar. Assim que, amigo meu, resolverdes muito bem o que queirais fazer e a estudardes bem, e tanto quanto quereis vós e ordenardes, tanto será feito e nada mais. Tenho próximo à pessoa do Duque o senhor Oratio, grandíssimo amigo meu, e é o primeiro homem a ter a excelência do Duque, e também é o meu médico, o qual creio, recordo que vos mostrei o retrato dele em minha casa, no Trastevere, que também ele será importante para este negócio, próximo a Zenga. Todos os três são homens de bem, mas o que pode mais é o senhor Oratio. Antes que se escreva, ou realmente que se mude alguma coisa, resolvei muito bem, e não se combinará coisa alguma se não de vosso consenso.

Algumas vezes quis vos escrever sobre a vossa casa. Na verdade. as vossas coisas vão muito mal; estais nas mãos de um esbirro que ameaça e diz feito e dito, de modo que vós lhe havereis de ressarcir em muitos ducados, e vos arruínam a casa. E além disso, a obra da arquitetura(do Sepulcro do papa Júlio) está jogada no chão de modo que há um grande dano. Seria, porém, melhor tirá-la daquela ruína, e tramsferi-la para o estúdio grande, visto que o teto todo chove. Seria bom prevenir e não deixar estragar aquelas coisas, porque há justamente manufatura, tempo e grande gasto. Porém vós farei tanto quanto ordenardes; tanto será feito e não mais etc.

Eu sou vosso e por infinitas vezes me recomendo. Cristo, são vos conserve.

Vosso Sebastiano pintor em Roma escreveu.

Doc.81 – Carta de Pier Polo Marzi em Roma a Michelangelo em Florença, em 20 de junho de 1531.

Caríssimo e honorável Michelagnolo. Nosso Senhor viu a vossa carta à Sua Santidade a qual leu com tanta satisfação e prazer quanto mais exprimir vos possa, a qual lhe foi entregue por mestre Sebastiano, pintor, junto com uma que vós escrevestes a ele. Sua Santidade disse que, pela vossa carta, entende o estado e em que termos se encontram as coisas por aí; que antes, por outros, não havia ouvido boas notícias e fica em relação a vós e do vosso contínuo trabalhar, muito bem contente e satisfeito e diz que continues, não com tanto cansaço, mas de modo e de sorte que vós tenhais a se manter são e vigoroso, vivo e não morto, e que quando vós tiverdes necessidade de alguma coisa quanto de outra, que livremente escrevais à Sua Beatitude que ele não vos faltará, como o que vos tem grandíssima estima e afeição. Além do cotidiano escrever e informar do diligente, amável e fiel Figi, que nisto não deixa minuto algum de escrever à Sua Santidade, e muito vos exalta e vos coloca no céu, como merecem as obras das vossas excelentes virtudes. Sua Beatitude ficará gratíssimo, de vez em quando, em receber uma carta e informação de vossa própria mão.

E falando o citado mestre Sebastiano com Sua Beatitude sobre a sepultura do Papa Júlio e do vosso desejo em relação a isto, me tem ordenado que vos escreva da sua parte, que é para adotar-se nessa obra o vosso benefício e satisfação e que lhe escreva o que a vós pareçais que nós devamos fazer. Não deixará de se intrometer nesse trabalho para vos livrar desse fastídio, moléstia e fantasia. Com efeito, Michelagnolo meu, vos digo, pela verdade de Deus, pela vossa satisfação, que vejo tanta boa disposição de Nosso Senhor em relação a vós, que se vós o vísseis e soubésseis vós vos consideraríeis o mais feliz e bendito homem deste mundo. Porém, fazeis ainda vós, de vosso lado, o que se espera, para que se vá mantendo e aumentando essa situação.

Além disso, em resposta à citada carta vossa à Sua Beatitude, não me ocorre senão me oferecer e me recomendar a vós, vos pedindo me tenhais

em boa graça do senhor Figi ao qual vós direis que sou todo seu. Bem valeis.

Vester totus Polus Martius.

Ao muito virtuoso e excelente Michelagnolo Buonarroti cidadão florentino, e meu honradíssimo etc. Em Florença.

Doc.82 – Carta de Michelangelo em Florença a Sebastiano del Piombo em Roma, em 26 de junho de 1531.

Sebastiano meu caro, vos dou muito aborrecimento, estejais em paz. Pensais ser mais glorioso ressuscitar mortos a fazerdes figuras que pareçam vivas. Acerca da sepultura de Júlio, tenho pensado muitas vezes, como me escrevestes e me parece que há dois modos de desobrigar-me dessa obra: um é fazê-la; o outro é dar a eles o dinheiro para que a façam e, desses dois modos, não se tem de escolher senão o que agradar ao Papa. Fazê-la eu, segundo o que penso, não agradaria ao Papa, porque não poderia atender às suas obras, porém teria de persuadir os herdeiros, que peguem o dinheiro e a façam eles. Daria desenhos e modelos e o que eles quisessem com os mármores que já estão trabalhados. Acrescentando a isso dois mil ducados, acredito que se faria uma bela sepultura, e isso por jovens que a fariam melhor que eu. Quanto a se optar por esse último modo, de dar a eles o dinheiro para que eles a façam, poderia dar a eles os mil ducados de ouro e, de qualquer modo, depois os outros mil, para que as coisas sejam resolvidas e que agradem ao Papa. Quando eles estiverem para levar a efeito essa última alternativa, escreverei a vós de que modo poderiam receber os outros mil ducados, que acredito, não desagradaria a eles.

Não vos escrevo sobre o meu estado particular porque não me ocorre; só vos digo isso: que dos três mil ducados que levei para Veneza entre ouro e moeda, restaram-me, quando voltei a Florença, apenas cinquenta ducados. A Comuna tomou-me cerca de mil e quinhentos ducados. Assim, não posso pagar mais, mas encontraria o modo de conseguir o dinheiro, e assim espero, visto o favor que me promete o Papa. Sebastiano, amigo caríssimo, estou decidido acerca do dito modo e peço-vos disso leve a fundo as negociações.

Doc.83 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 22 de julho de 1531.

Caríssimo amigo, não vos espanteis que não tenha respondido tão logo vossa última carta, a qual recebi no último dia do mês passado, de quanto que me informastes tudo o que tive a mover aos agentes do Duque de Urbino. Para não preterir a ordem dada por Nosso Senhor, lhes mostrei a vossa carta; a leram muito diligentemente e viram quanto queria a vossa vontade, do que muito se admiraram que assim, absolutamente, oferecestes dois mil ducados e a casa para fazer terminar a sepultura de Júlio ao fim de três anos, na verdade, é uma oferta muito grande e também de muito

prejuízo vosso. Quando vos saísseis da mão três mil ducados, creio, vos aborreceríeis. Amigo meu, por ordem do Papa, que também a Sua Santidade não agrada essa oferta, o papa não quis que eu oferecesse essa proposta ao primeiro trato, mas me pediu que fosse levado pelas palavras de Iheronimo da Zenga, que eu fale ao embaixador do Duque e ao senhor Hieronimo Ostacoli e procure ver como os encontro acerca desse negócio e que lhe dissesse o que me responderem. Assim fiz. Fui à casa do embaixador do referido duque e acaso encontrei o senhor Hieronimo Ostacoli, e lhe narrei tudo. Disse-lhe tudo o que me parecia em benefício da obra e tudo o que lhe podia acontecer por todos os lados, fosse em fazer toda a obra ou abreviá-la, sem lhe oferecer um centavo em benefício da dita obra, de modo que encontrei o embaixador muito contente e desejoso dessa coisa. Acredito que dele se faria o que se quisesse, mas encontrei o senhor Ostacoli um tanto bravo. Ele disse "Sei muito melhor que vós o que quer Michelagnolo". Disse-me:" Michelangelo quer vender a casa e com o dinheiro abreviar a obra e terminá-la como lhe parecer: digo que não é honesto. Ele recebeu dez mil ducados; começa a gastar daquele dinheiro e vê que a obra vai em frente; por fim quando vir que a obra estiver no fim venderá a casa para isso, venda-se. Disse ainda mais. Disse que a casa não era vossa, que era do Cardeal Aginensis e disse também muitas outras palavras fastidiosas. Falou-me ainda mais, que tinha feito ler com vós e que tinha o contrato da obra. O embaixador me disse: "Michelagniolo se encontra em desgraça com o Papa e não tem qualquer favor que lhe era usual ter, mas ele teme isso". Respondi-lhe, vigorosamente, que vós não temeis nem papas, nem imperadores, nem senhores do mundo, mas, que tudo o que desejavas o fazias pela vossa honra e pela obrigação que tendes à santa memória de Júlio. De modo que com essas palavras, aplaquei-lhes todas as dores. Em conclusão, disse que conseguiriam melhor resultado para eles e para a excelência do duque do que vós se se submetessem à vossa vontade, porque farieis por uma via ou por outra, para que a obra fosse terminada, ao invés de interromper as negociações devido a detalhes e contenções. E se por desgraça viesse a ocorrer, que Deus não queira, que vós faltásseis, a obra não terminaria nem de uma forma nem de outra, porque não chove michelanginhos, nem se encontraria homens que a soubessem entender, ainda mais terminá-la. Depois, não sei de que modo se poderia tirar de Florença as figuras que foram feitas para a dita obra, as terminadas, como as esboçadas, se não fôsseis vós. Essas palavras lhes atravessaram o coração, e confessaram que eu dizia a verdade mais em favor deles que vosso. Deliberaram em persuadir o duque e tudo o que quereis vós, principalmente o embaixador, e me disseram que eu não atentasse às palavras do senhor Hieronimo. Que ele faria, tanto com o duque quanto com o senhor Hieronimo, que se reduziriam ao que quereis vós, tanto lhes amedrontam as palavras. Disse-lhes que havia um par de figuras que valia dez mil ducados e que poderiam levantar as mãos ao céu que vos encontraram desse bom querer; de modo que o senhor Hieronimo foi a Urbino e me prometeu fazer um ótimo serviço. Assim, também cartas escreveu o embaixador. Todas essas

palavras disse ao Nosso Senhor, as quais sumamente lhe agradaram e a mim disse que não temais o senhor Ieronimo que ele fará o que o papa quiser. Ainda tem mais, Sua Santidade me ordenou que por mais reputação vossa, vós vos tendeis a obra grande, e que quereis estar seguro do vosso restante e que fareis toda coisa, e disse que é de figuras e mármores trabalhados e, aqueles que são trabalhados, o valor do dinheiro que tereis recebido. Como eles entenderam que precisam desembolsar o resto, vieram ao que vós quereis que a pena lhe colocaria a casa. A mim Sua Santidade disse que aquele que faz os relógios de Volpaia escreveu ao cardeal Salviati que vós não desejais outra coisa senão esta. Disse-me que fosse falar com Sua Senhoria e resolver isso com ele, que será a propósito disso. Avisais-me o que quereis que eu faça e se parece bom a vós escreveis-me uma carta fictícia para que a possa mostrar ao embaixador do duque. É preciso, se a quiser mandar ao duque, que se pudesse mandá-la, todavia com boa vontade, que sempre quando estiverdes seguro de receber o vosso dinheiro restante, terminaríeis a obra. E ao papa e a mim escreveis o que agradar a vós e tudo o que é o vosso desejo.

Amigo meu, encontro o papa cada dia mais desejoso em vos agradar quanto nunca e vos quer um grandíssimo bem; haveria tanto cuidado em vos agradar nesse trabalho quanto vós de o terminar. A mim falou que não ocorre dizer ao duque nem aos seus agentes que a queríeis fazer terminar por outros; que basta bem que fazeis desenhos e modelos e que a ordeneis vós, que se contentam muito. Lá haveis feito muito de vossa mão, poderiam se contentar. E este é o ponto, como farão em não contentar-se? Não podem querer se não o que quereis vós e tendes o Papa do vosso lado. Perdoais-me. Não posso com a pena vos dizer tudo e dividir tudo isso, mas sejais resoluto, que não vos escrevo nada que seja mentira. Todas estas são acuradas.

Perdoais-me porque não vos ter mandado a pintura da cabeça do Papa: eu lhe fiz uma bela tela, colorida, do próprio Papa e ele quer que eu faça outra daquela, sobre uma pedra. Logo que tiver copiado, a mandarei para vós. Não vos direi mais nada. Que estejais de boa vontade e alegre, que espero em Deus que estejais contente. Cristo vos conserve são. Recomendo-me a vós infinitas vezes e vos peço que me recomende àquele dos relógios de Volpaia, que me parece homem de bem e da vossa mão. Não recordo o nome dele.

No dia 22 de julho de 1531, em Roma.

Peço-vos ainda me avisais como está a questão da casa, se é vossa ou dos herdeiros do Cardeal e, assim, quanto de dinheiro haveis recebido bem como o preço de todo o trabalho, que eu não sei responder a estes que me perguntam e ao Papa.

Todo vosso Sebastiano de Lucianis pintor escreveu.

Doc.84 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 19 de agosto de 1531.

Meu amigo, caríssimo etc. Ontem recebi uma(carta) vossa para mim amabilíssima que foi do dia 18 do presente e, hoje, recebi uma outra pela mão daqueles do Vantazo, que é a do dia 19, em que quereis que vos reenvie a vossa carta do (dia) 18 e assim, sem ninguém no mundo tê-la visto além de mim, eu a reenvio a vós, mas eu vos digo que não queria ficar mais com ela, porque na manhã de domingo eu a mostrei ao Papa ainda que importasse pouco. E vos digo isso, que nunca mostrei vossas cartas aos agentes do Duque de Urbino, nem mostraria sem a vossa licença ou a licença do Papa...

O senhor Hieronimo Ostacoli não está em Roma; há cerca de um mês foi para Urbino com o cardeal de Mantova e estamos a esperar suas cartas ou as do Duque, para conhecer a sua vontade, isto é, do Duque, mas ainda não veio nada. Eu consigo muito mais da pessoa do embaixador do Duque nisto que do senhor Hieronimo. E o próprio embaixador me disse que não ouçais as suas àsperas palavras, que não importam nada, porque é uma pessoa colérica a seu modo. E também o Papa me disse que fará o que ele quiser, que não temamos o senhor Hieronimo em nada.

Agora, amigo meu, eu li muito bem a vossa carta e compreendi tudo. Perdoais-me. Vós fazeis grande oferta quando ofereceis dois mil ducados e a casa, sendo que ela é praticamente sua. Se quereis que ela seja realmente sua, creio que facilmente o Papa faria com que ela seja colocada na conta da dita obra, e bastaria somente que vós colocásseis mil ducados, que a casa e os vossos mil ducados, seriam quase dois mil ducados e, assim, poder-se-ia terminar a obra segundo a vossa vontade. Assim também ao Nosso Senhor lhe parece muito grande oferta: de modo que vós dizeis ter recebido 7 mil ducados querendo despender dois mil do vosso(dinheiro) chegaríeis a nada. Parece-me que as figuras que que existem para essa obra valem mais de quatro mil ducados, sem mencionar a obra de arquitetura, que vale ainda dois mil. E digo isto: quando a vós agradasse fazer um par de figuras, me bastaria o ânimo vos fazer dar mil ducados por uma e ainda algumas centenas a mais, e seria quase um modelo do valor desse trabalho e de todos os vossos outros trabalhos: mas não se pode pela afeição da obra do amigo. Mas essa seria a forma de calar o senhor Hieronimo etc. Porém, ainda não foi oferecido nada: que se tivésseis cometido erro disso na vossa carta, não importa. Eu vos reenvio e resolvereis bem; pensais bem nos vossos casos e não jogueis fora assim um trato, na pressa, com dois mil ducados relativos a dinheiro efetivo ao primeiro assalto. Vós tendes o Papa do vosso(lado) e ele fará tudo o que vós quereis em semelhante coisa, porque não deseja outra coisa senão ter-vos são e contente desta e de toda outra coisa. E pelo que conheço não poderia ser mais ao vosso propósito. E quando lhe mostrar a vossa pós-escrita, que haveis terminada a segunda figura e tendes entrado na terceira ele esquecerá tudo, mas não a quero mostrar até o recebimento da outra, porque ele vai querer ver a carta.

Não vos direi nada mais. Cristo, são vos conserve. Perdoais-me que eu não posso, assim com a pena, vos narrar nem vos dar a entender o que faria em meia hora que estivesse convosco. Aceitais a boa e fiel vontade etc.

No dia 19 de agosto de 1531, em Roma.

Vosso Sebastiano de Lucianis pintor escreveu

Doc.85 – Carta de Giovan Battista Mini em Florença a Bartolommeo Valori, em 29 de setembro de 1531.

Magnífico senhor honorável, nos últimos dias não escrevi muito a Vossa Senhoria, porque com Rondinelo supri os gastos de quanto aconteceu, pelo qual fico avisado do vosso bem estar e quanto estais bem disposto em me fazer coisa grata, do que agradeço a Vossa Senhoria a quem me ofereço e recomendo.

Os fiéis servidores, dos quais sou um daqueles, ao Nosso Senhor, não devem por nada deixar de exortar em todas as coisas às quais eles pensam que poderiam desagradar, e não pouco a Sua Santidade; e se parece a Vossa Senhoria, que leia esta carta a Sua Santidade. E isto é que Michelagniolo, seu escultor, está há muitos meses que não o tenho visto, por ficar fechado em casa com medo da peste. Faz três semanas até aqui que veio duas vezes à noite, por um pouco de distração, a me encontrar em casa com Bugiardino e com Antonio Mini meu sobrinho e seu discípulo. Depois de muitas conversas sobre arte, fiquei de ir ver as duas figuras femininas e, assim, fiz outro dia e, de fato, são coisa de grande maravilha: e sei que Vossa Senhoria viu antes a figura da noite com a lua na cabeça e o céu noturno. Tem junto a essa segunda e por todas as contas de beleza, coisa maravilhosíssima. E no presente terminava um daqueles velhos, que eu não acredito se possa ver coisa melhor.

E porque o dito Michelagniolo me pareceu muito extenuado e magro, outro dia, eu, Bugiardino e Antonio Mini falamos aos amigos, os quais estão continuamente com ele e, enfim, calculamos que Michelagniolo viverá pouco se não se cuidar. Isto ocorre porque trabalha muito, come pouco e mau e dorme pouco, mas, de um mês para cá, está forte e sem fantasia, sem dor de cabeça e sem arrepios, mas, enfim – retirado de tudo pelos ditos - ele ainda tem dois problemas, um está na cabeça e o outro está no coração, para cada um deles há remédio, visto ele estar são. E digo a causa.

Da cabeça, que lhe seja proibido e determinado por parte de Nosso Senhor que, por nada ele trabalhe no inverno e nem na sacristia; que tem aquele ar sutil e não há remédio algum e ele quer trabalhar e se matar. Ele poderia trabalhar em outro pequeno aposento e terminar a Nossa Senhora, coisa tão bela, ou fazer a estátua da feliz memória do Duque Lorenzo. E neste inverno, na dita sacristia, se poderia construir as partes da arquitetura das sepulturas e começar a colocar acima as figuras terminadas e também as feitas pela metade; poder-se-ia depois terminá-las lá em cima e deste modo se salvaria o homem e se elevaria antes os

trabalhos e ficaria melhor construído que sob os tetos amontoados e, disto, estamos certos, Michelagniolo fará de graça, mas não sabe tomar decisão, por quanto tirado pelos ditos que a arte dá de ser negligenciada. E isto, julgamos, seria sua saúde, e que Sua Santidade faça entender a Fiegiovani que diga a Michelagniolo, do que estamos certos, a Michelagniolo não desagradaria.

Aquele mal do coraçao, por causa do problema que ele tem com o Duque de Urbino: dizem que torna descontente, e muito deseja que tal se resolva e, se lhe fossem doados dez mil escudos não lhe fariam tanto agrado e Nosso Senhor não lhe poderia fazer maior graça e mais aceita. E isto me dizem tê-lo ouvido dizer infinitas vezes. Sua Santidade é prudente e refiro-me certamente que quando Michelagniolo o deixasse reapareceria um tesouro e, justamente agora que trabalha de boa vontade, merece ser atendido. E a afeição que tenho por Nosso Senhor me fez distender de boa vontade a falar por esta minha carta e eu seja o que sou muito sujeito aos homens virtuosos. E se falei muito longamente peço por favor que seja atribuído a mim pela boa afeiçao e não por outras razões.

Falta-me dizer, senhor Bartolomeo, eu vos peço me recomendais a Sua Santidade e me sobrevivais à mente do papa que eu sou o Giovan Batista Mini que no ano de 1520, voltando da França, lhe levei cartas de Tomaso Ghuadagni a Caregi, onde lhe dei duas medalhas, uma de Erasmo e a outra do Duque de Sansonia. E isto só digo, porque eu não tenho outro meio de me fazer lembrar por Sua Santidade, pelo intervalo de tempo e porque estive depois em Lione por três anos e que repatriado casei-me e estive na fronteira como os outros e mais. Como pode fazer testemunho Vossa Senhoria fui condenado e admoestado no princípio da guerra e só por exaltar sua ilustríssima casa fui condenado a pagar 80 escudos, tomaram-me a casa e suportei os danos e a entrada do Monte e por todos os lados que se pode imaginar. Eu vos peço que intercedais pela graça que eu seja um dos Mestres de contratos que se tem de fazer, que se diz não se tira a sorte desta vez. Entendendo-se acaso que eu não estrague desenhos do estado e quanto isto não se possa que eu seja dos primeiros Senhores que se farão em Todos os Santos que não deixará depois pelos modos de ter alguma coisa do lucro, que de fato eu tenho diminuído em dois terços no meu estado. E a Vossa Senhoria me recomendo e peço que opere que eu seja atendido o qual Nosso Senhor Deus prospere e conserve.

De Florença , no dia 29 de setembro de 1531 do seu servidor.

Giovan Batista di Pagholo Mini.

Doc.86 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 3 de outubro de 1531.

Meu amigo muitíssimo querido, hoje recebi uma carta vossa pelas mãos do senhor Bartholomeo Valori, em que temeis me causar aborrecimento por me escrever coisas fastidiosas. Que Deus vos perdoe. E basta. Talvez vos admireis de eu não ter respondido à vossa última carta, mas, por não ter assunto que mereça o preço, não vos escrevi. Contudo,

não deixo de ficar vigilante em relação ao trabalho com os agentes do Duque de Urbino, mas o seu embaixador quer esperar o senhor Hieronimo Ostacoli, que a cada dia está para voltar a Roma. Nesse meio tempo nem pelo Duque nem pelo senhor Hieronimo se pôde ter resposta alguma. É preciso esperar o dito senhor Hieronimo. Nesse tempo encontrei o Bispo de Aleria, que é o Palavicino, que era mestre da casa de Aginensis e lhe narrei tudo isso. Ele se alegra e solicitará por estar próximo aos agentes do Duque. De outro lado, estou com Nosso Senhor e o senhor Bartholomeo Valori e solicito que se vá ao fim nisso. Cada um cuida em vos satisfazer. Não falta mais nada além do senhor Hieronimo e estamos a esperá-lo.

Amigo meu, não ocorre a mim que tenhais solicitado mais de uma vez do que me pediu sobre o retrato do Papa. Eu o havia terminado e estava bem e se assemelhava, mas por minha desgraça, o Duque de Albania o viu e o quis de modo que o Papa me fez dá-lo, o que, sem sua encomenda, não o teria feito. Considerado à parte, também o senhor Bartholomeo Valori o queria, sendo-me forçado lhe fazer um outro. Também faço um a vós, mas resisto ao cansaço em ter o Papa a meu modo, por isto, atrasei tanto. Vos peço que me perdoeis, vós e o vosso amigo pintor; farei agora um que o alegrará, esperando levá-lo em pessoa e rápido. Pela vossa afeição e para vos agradar um pouco a meu modo vos basear mil vezes, deliberei ir visitá-lo, a vós e aos amigos e ver Florença, que nunca mais vi. A causa que me levou a esta ida foi o senhor Zuan Gaddi, clérico de câmera muito meu defensor, que me estima mais do que mereço, o qual está para ir a Florença. Tanto me tem explicado a razão, que lhe prometi ir, mais pela vossa afeição que por tudo o mais. Espero em Deus que muito nos entenderemos juntos conversando, quanto com as cartas. Não vejo a hora de vos ver. Não vos direi mais nada. Cristo são vos conserve.

No dia 3 de outubro de 1531, em Roma

O vosso Sebastiano de Lucianis pintor escreveu.

Doc.87 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 21 de novembro de 1531.

Caríssimo amigo. Acredito que vós vos admirais que tenham se passado tantos dias e não vos escrevi. A causa foi, primeiro, por não ter recebido coisa que merecesse e, a outra, pelo acidente o qual acredito já tendeis ouvido, como Nosso Senhor papa Clemente me fez chumbador e me fez frade no lugar do frade Mariano, de modo que se me visseis frade, creio certamente que vos ririeis. Sou o mais belo escovão de Roma: coisa que, na verdade, creio que jamais pensei. Veio, porém, o moto próprio do Papa e Deus para sempre seja louvado, que parece justamente que Deus quis assim. E assim seja.

Agora, amigo meu, chegou em Roma o senhor Hieronimo Ostacoli de Urbino e foi em casa me encontrar, mas não me encontrou. Hoje me falou na Chancelaria e me falou tudo o que negociou com o senhor Duque de Urbino em relação à sepultura de Júlio e me disse muitas palavras. Em

resumo, disse ter oferecido as alternativas à excelência do Duque, que estais disposto a terminar a obra do Papa Júlio... segundo a ordem do contrato que fizestes com Aginensis, isto é, a obra grande, mas que é preciso providenciar o restante do dinheiro. O Duque respondeu que ele não podia oferecer o resto do dinheiro, mas que Sua Senhoria ficaria muito mais contente que vós fizésseis a obra da segunda maneira, isto é, que a sepultura fosse abreviada pelo valor do dinheiro que haveis recebido. Mais me disse o senhor Hieronimo, que tendo deixado Urbino, o duque mandou-lhe atrás um mensageiro com uma carta, dizendo que de todo modo ele devia tentar resolver isso, que a sepultura seja feita de qualquer forma, mas o Duque queria que lhe fizesseis um desenho de como há de ser a obra, que sobre aquilo ele se resolveria por sua vontade. Vigorosamente, respondi ao dito senhor Hieronimo que, vós não éreis homem de fazer provas de desenhos, nem modelos, nem semelhantes ninharias, que esta era a maneira de não terminar nunca essa obra, que a excelência do Duque podia bem se alegrar que vós vos inclineis em querer fazer a obra daquela segunda maneira e que aprecieis mais a vossa honra tanto quanto outra pessoa aprecie a sua. O senhor Ieronimo me respondeu: "De que maneira poderia fazer isso?" Respondi-lhe:"Dessa maneira: que a excelência do Duque com todos os herdeiros do Papa Júlio se contentassem em anular o contrato que foi feito por Aginensis, isto é, da obra grande, e fizessem outro contrato". Como vós vos contentaríeis em lhes fazer uma obra pelo valor do dinheiro que haveis recebido, fica vós com vossa consciência em toda e qualquer coisa. Que não colocassem além de uma pedra na obra; que se contentassem com a vossa vontade. E assim, como o melhor tempo de vossa vida ali estivestes, como esteve, que vos restituissem a vossa liberdade e que não vos ligassem a coisa alguma, só vos fazer patrono de todas as coisas como vós quereis.Que será muito melhor acerto, em fazer desta maneira, que querer esmiuçar por outras vias. De modo que o dito senhor Ieronimo confessa que este é o caminho e me disse que vos deva escrever; que fará com que o Duque se contente com tudo o que quereis vós e o seu embaixador. Com o senhor Hieronimo, em nome do Duque e dos herdeiros do Papa Júlio, cancelar o contrato e fazer outro como quereis vós, na forma que lhe ofereci, isto é, de terminar a sepultura da segunda maneira, em ...três anos, e gastar do vosso dinheiro dois mil ducados, computando a casa; que a dita casa seja vendida e o dinheiro da casa supra a quantia de dois mil ducados. E não quis oferecer mais, pois acredito que isso basta. Contentam-se muito e lhes parece coisa muito bela que esta obra a queirais fazer sem que eles gastem um centavo; que vós vos contentais em gastar os dois mil ducados. O senhor Ieronimo prometeu-me escrever ao Duque, que fará... com que o Duque vos escreva e remeta tudo a vós e vós vos dignareis responder ao Duque o que vos parecer, mas não ofereçais mais dinheiro. Então me parece que isso esteja em muito bom termo e resolução como havereis de fazer esse segundo contrato. Mandais-me uma forma do contrato como queirais que seja, que não se preterirá nenhuma palavra. Mandais-me também uma carta de procuração, para que em vosso nome eu possa anular o primeiro contrato e

fazer o segundo e prometer em vosso nome tudo o que me mandeis, Assim, acredito que estareis contente e estareis com o espírito em repouso. Acredito que Nosso Senhor estará tão contente disso, pela vossa afeição, quanto vós. Ele me disse: "O faremos rejuvenescer em 25 anos". Não vos direi mais nada sobre isso. Fazeis vós e estejais com boa vontade.

Perdoeis-me que ainda não terminei a cabeça do Papa, mas espero de qualquer modo mandá-la a vós nesta semana. As atrobilações desse ofício me impediram e Deus sabe quanto lamento não ter podido ir a Florença como vos havia prometido. Mas Deus quis assim. Espero ir vos ver nesse verão e não vos faltar com a promessa, para que com isso desfrutemos um pouco juntos.

Peço-vos que me recomendeis à senhoria do senhor Bartholameo Valori e lhe dizeis que eu continuarei a sua obra e ele será servido. Assim vos peço também, recomendeis-me ao meu monsenhor senhor Zuan Gaddi, clérigo da Câmera. A vós me recomendo infinitas vezes. Cristo, são vos conserve.

Todo vosso frade Sebastiano de Lucianis pintor escreveu.

Pós-escrito

Junto vos aviso que depois que falei novamente com os agentes do senhor Duque, os quais me disseram que se contentam em fazer tudo o que vós quereis, com essa condição: que as figuras que estão feitas em Florença, por conta dessa sepultura e o trabalho de arquitetura que esteja a propósito da dita obra venham para Roma e que a dita sepultura seja terminada em Roma e não em Florença, porque eles têm a firme idéia de que não virá nunca algo que seja de semelhante sepultura, figuras ou outras coisas, de Florença para Roma. Prometi por vós que fareis vir todas as figuras, a obra de arquitetura e os mármores que estão a propósito da dita obra, de modo que me disseram isso: que se quiserdes consentir com esse ponto, anularão tudo. Mas receiam que Nosso Senhor impeça tudo. Sobre tudo isso eu quis esclarecer: sábado fui encontrar Nosso Senhor no Belvedere e lhe contei tudo, da maneira como havia tratado isso e lhe disse onde importava a coisa, que facilmente se poderia contentá-las eles com isso, isto é, fazer vir algumas figuras ou alguma obra de arquitetura, que parecesse e agradasse a vós, que eles se contentariam com tudo. Se alguma estátua daquelas que estão feitas haveis feito para Sua Santidade, que Sua Santidade dissesse: "Quero a tal e tal". O Papa resolutamente me respondeu que as figuras que estão feitas para semelhante sepultura não estão a seu propósito e tanto mais me disse que gestos faziam as figuras e quando estivessem a seu propósito não as tomaria, para não haver igual encargo, nem ao menos uma pedra que seja da dita sepultura. Ele me disse ainda mais: que a oficina de mármores e figuras do Papa Júlio estava separada da dele, onde estavam as suas obras, de modo que, com palavras e fins, me fez acenar com a mão que Sua Santidade estava tão desejoso que fizésseis essa obra quanto a dele, somente para vossa satisfação. Disse-me ainda: "O faremos rejuvenescer 25 anos". Disse-me mais, que

vos devesseis escrever que, se agradasse a vós vir a Roma por entretenimento, para ficar um mês ou dois para comandar esse trabalho, que Sua Santidade ficaria muito contente e isto lhe traria prazer, porque ele entende que vós trabalhais muito desesperadamente e gostaria que vós não vos fatigásseis tanto. Amigo meu, acrediteis em mim, desta vez, que Nosso Senhor vos ama de coração e vos quer bem, desejando vos vos agradar mais do que pensais.

Por uma carta do senhor Zuan Gaddi ouvi parte da suspeita que vós tendes de Nosso Senhor sobre isso. Vos prometo, pelo verdadeiro e fiel Sebastiano e não pelo frade, que o encontro tão alheio às imaginações que vós tendes, e tão distante do que me escreveu monsenhor senhor Zuan Gaddi, de modo que eu tenho vergonha de falar disso. Sua Santidade fez escrever a vós pelo senhor Pier Pollo seu secretário. Também por ele compreenderia a sua vontade e se eu soubesse o contrário, vigorosamente, vos escreveria sem qualquer suspeita no mundo. Vos peço, tirais essas suspeitas da cabeça, que o Papa é mais vosso quanto dele, e deixais porém gritar os tagarelas, que podem bem berrar, que são tratados como merecem. Preocupo-me não saber, com a pena, vos dar a entender tanto disso como faria com a boca. Perdoeis-me. Eu vos avisei quanto soube e não vos assombreis que esteja há tanto tempo esfriado disso; foi por estar ausente o dito senhor Hieronimo Ostacoli. Agora que ele está em Roma, poder-se-á solicitar e obrigar muito mais isso.

Também vos aviso que o embaixador do Duque de Urbino está para ir a Urbino para encontrar o Duque e espero que ele fará com o Duque muito melhor serviço do que fez o senhor Hieronimo, pois é pessoa que o entende melhor e voltará com a resolução do Duque e se confiarão a vós toda e qualquer coisa, para que a obra se faça em Roma e que mandeis alguma coisa de Florença para vos tirar esta fantasia da cabeça. E quando retornar o dito embaixador com a resolução do Duque e a certidão da sua autoridade, vos avisarei: que se a vós agradar, então poderíeis vir para fazer o novo contrato e anular o outro e resolverdes todas as vossas coisas. Por outro lado, ofereço-me em vosso nome para ser o vosso solicitante do vosso trabalho e fazer o pouco que souber para vós em todas as vossas coisas, do verdadeiro e fiel Sebastiano como sempre vos tenho sido. Podereis deixar os vossos afazeres e trabalhar no que quereis, que serei muito mais diligente em cuidar das vossas coisas que das minhas e podereis dormir sossegado sem pensar mais nelas. Mas, vos peço, se jamais estivestes de boa vontade, estejais agora, que as vossas coisas não podem ir melhor e acreditais em mim, desta vez.

Não vos direi mais nada. Recomendais-me ao meu monsenhor o senhor Zuan Gaddi, que na verdade é homem de bem e dos *zoieli* que surgem em Florença. Quero-lhes bem demais. E lhes dizeis que não ocorre tanto trabalho em me recordar as vossas coisas, que as tenho mais no coração que as suas, etc.

Não vos admireis que haveis tido a carta de Nosso Senhor através do senhor Pier Pollo, que naquele mesmo dia em que fui falar com os agentes

do Duque, disseram-me depois as palavras que vos escrevi. Cristo vos conserve são.

Dia 21 de novembro de 1531, em Roma.

Todo vosso frade Sebastiano Lucianis, pintor escreveu.

Doc.88 – Carta de Girolamo Staccoli em Roma ao Duque de Urbino, em 28 de novembro de 1531.

Não respondi antes à Vossa Ilustríssima Senhoria sobre o manejo que havia entre o agente de Michelangelo e mim na sepultura da Santa Memória de Júlio. Agora, vendo que esta prática está para ter resultado, como mais plenamente a entenderá pelas cartas do Senhor Iovanni Maria(Giovan Maria della Porta), me perdi em não deixar de pedir essa prática e assim de novo disso o citado Senhor Iovanni Maria e eu falamos com a Santidade de Nosso Senhor para chegar à conclusão de tudo, e espero que isso terá resultado e Vossa Ilustríssima Senhoria disso narrará laudas grandíssimas e será a causa que o desejo daquela Santa Memória na maior parte terá resultado.

Doc.89 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino, em 4 de dezembro de 1531.

No verão passado a Senhoria Vossa Ilustríssima ouviu pelo senhor Ieronimo Staccolo a instância que fazia Michelangelo de chegar à conclusão para terminar a sepultura da santa memória de Júlio; então, me mostrou qual fosse o ânimo e a vontade do papa, o qual para chegar àquele fim que ele deseja, a mim parece sobretudo necessário ir ter com Nosso Senhor, do qual depende e trabalha o mestre. Assim, informei-me antes corretamente que ânimo havia naquilo Sua Santidade – e, encontrando-o longe disso, não teria perdido o expediente de tentar, assim como do contrário, certificado da sua boa disposição - conduzi o citado senhor Ieronimo diante de Sua Beatitude, dizendo-lhe que a Senhoria Vossa por ele me mandava dizer como, ligada por demais seu débito, não podia deixar de procurar o cumprimento dessa sepultura com a ajuda dele, sem a qual sabia não se podia ter bom fim. Assim, me autorizais que antes fosse ter com o papa, nem com Michelangelo se viesse a alguma resolução, se não fosse feita, segundo o parecer e juízo de Sua Santidade, tendo sido primeiramente informado por diversos, e pelo reverendíssimo Salviati entre outros, que resolutamente o ânimo do Papa era de que a sepultura fosse feita, e embora Leone teve outro desejo na cabeça de se servir das obras feitas em Florença para essa sepultura, porém o Papa divergia muito daquele e tanto que essas obras não se podiam no local acomodar às suas. Assim, na verdade reconheci se conformar muito à resposta de Sua Beatitude à primeira informação minha, dizendo que a Senhoria Vossa fazia beníssimo em lhe solicitar, a cuja solicitação Sua Santidade não faltaria de dar toda a sua ajuda. E tendo conversado sobre o modo de tratar esse acordo com Michelangelo, foi resolvido fazê-lo vir aqui, que

nesse meio tempo sua Senhoria mandasse uma procuração para compor a qual, pareceu-me que a mesma fosse feita na pessoa do senhor Ieronimo como minha, para que um, na ausência do outro, possa suprir tal necessidade, conduzindo-se ele aqui. E porque a Senhoria Vossa conhece beníssimo tudo o que se pode conhecer nesse caso, sobre o qual penso ainda que o senhor Ieronimo disso lhe tenha dito o bastante, não lhe direi além disso.

Doc.90 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 5 de dezembro de 1531.

Caríssimo amigo, no dia primeiro deste mês recebi uma carta vossa para mim gratíssima e entendi particularmente tudo, principalmente no fim da carta em que vós dizeis que quereis que os agentes do Duque de Urbino façam a sepultura do Papa Júlio e de lhes pagar no tempo que haveis escrito o dinheiro nominado. Daríeis notícia dos homens que existem para fazê-la e os ajudareis quanto podeis com desenhos e com modelos, mas que vós não quereis o encargo de fazê-la, nem que a obra esteja sob vosso encargo. Essas últimas quatro palavras estragam tudo e a mim deu um grande fastídio, que me parece haver feito um belo trabalho. Estes dias foram um tanto acima de mim, finalmente fui encontrar Nosso Senhor e lhe mostrei a vossa carta, a qual também Sua Santidade ficou muito fora de si, e me falou:"Jamais esses agentes do Duque se contentaram com isso, se assim abertamente eles descobrem, como parece que Michelagniolo quis abandonar a obra em tudo e de não ter de pensar mais nisso, como parece com todos os antigos que se foram, jamais se contentarão".

A vós não vos prejudiqueis além de vós mesmo, isto é, o grande crédito que tendes e a grandeza das vossas obras, isto não digo para vos adular e sabeis assim, bem como eu. Porém, amigo meu, a mim me parece que se não há um pouco de vossa sombra, jamais irão eles àquilo que nós queremos. Parece-me algo muito fácil, que querendo vós fazerdes o que vós dizeis, isto é, modelos e desenhos, podeis bem resolver ainda, à pressa, a dita obra da forma que pareça e agrade a vós. Se considerais bem o que digo, podereis fazer facilmente o trabalho. Não fareis nada e parecerá feita completamente e obtereis o vosso desejo e eles se contentarão. É preciso de um pouco da vossa sombra, que se a tomar pelo inverso é nada, porque pretendo que o que quereis que façam os agentes do Duque, o fazeis vós, isto é, arranjar vós a obra, sob a vossa sombra. Isso não é nada e assim a Nosso Senhor lhe agrada essa razão; ele me disse que por nada revele isso, porque precisaria fazê-la e não dizê-la. Se eles se ressentirem e quiserem dizer que Michelagniolo não trabalha de sua mão, pode-se muito bem responder que não podeis fazer todas as coisas de vossa mão e que vejam a obra que fazeis para Nosso Senhor e ainda outras pessoas que trabalham, que assim serão calados, ainda que não queiram.

Nosso Senhor é de opinião que a vossa vinda estaria muito a propósito disto, que mais facilmente a questão se resolveria e haveria alegria se tomásseis um mês de entretenimento. Acredito certamente que,

junto ao contentamento disto, também Nosso Senhor vos contentaria em alguma outra coisa. E me pareceria honesto que, se Sua Santidade fez cavaleiro o senhor Cavaglier, e a mim frade, seria muito honesto que vos fizésseis duque ou rei ou realmente que vós tirásseis, também vós, a vossa parte deste papado, do qual sejais vós patrão e disso podeis ter e fazer o que quereis. Disto, vos peço, acrediteis-me, que na verdade é assim. Compreendo o assunto tão rápido que não podereis desejar melhor. Mas fazeis o que vos pareça melhor e tudo o que vos põe em melhor conta. Nosso Senhor me disse que tratará disso da melhor maneira que puder e que esteja mais próximo à vossa vontade. Ele me pediu que desse ordem à senhora Felice e aos agentes do Duque, que fiquemos todos juntos diante de Sua Santidade para tratar disto. O que será feito, logo vos avisareis tudo.

Também hoje o embaixador do Duque de Urbino me falou que escreveu ao Duque e que lhe mandou o instrumento ou o papel da procuração para que se possa concluir isso em seu nome. Se vísseis em que alegria está a senhora Felice, filha do Papa Júlio e os agentes do Duque, admiraríeis. Não vos direi mais nada. Perdoeis-me se escrevo coisas contra a vossa vontade; a afeição e o dever me parecem querer assim. Pelo amor de Deus, protejeis-vos de algum humor melancólico, que sempre vos tem arruinado. Cristo, são vos conserve.

No dia 5 de dezembro de 1531, em Roma.

O vosso fidelíssimo padre Sebastiano de Lucianis pintor e chumbador escreveu.

Doc.91 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 18 de janeiro de 1532.

Caríssimo amigo, recebi uma carta vossa na qual me avisais que logo será a vossa vinda. Deus sabe com quanto anseio vos espero, porém, com toda a vossa comodidade para ficar. Fiz a embaixada ao senhor Ioan Gaddi e o agradeço de vossa parte pelas grandes ofertas que Sua Senhoria vos fez. Contudo, amigo meu, podeis fazer o que vos agrada. Tenho um quarto e um leito de pobre pintor e não de padre ainda, mas, tudo o que tenho é vosso, com a afeição e sinceridade de ânimo que se busca a um verdadeiro amigo, sem qualquer cláusula. Não vos obrigo a coisa alguma, fazeis o que vos agrada mais e à vossa satisfação, pois o que vos agradar, agradará também a mim.

Chegou o consenso do Duque de Urbino; seu embaixador partiu de Roma e foi para Pesaro. Ele me disse que ficará um mês em Pesaro antes de voltar. Nesse meio tempo poderíeis vir para a vossa comodidade, que haveria satisfação que, nesta coisa vossa, se encontrasse também ele. Ainda que ele tenha deixado o senhor Hieronimo Ostacoli em seu nome, também a mim agradaria mais que se encontrasse o embaixador também, por ser pessoa mais razoável. Não vos digo mais nada. Cristo, são vos conserve.

Dia 18 de janeiro de 1532, em Roma.

Vosso frade Sebastiano de Lucianis pintor e chumbador escreveu.

Doc.92 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 5 de fevereiro de 1532.

Meu caríssimo amigo, há alguns dias recebi uma carta vossa, na qual tenho muito bem ouvido tudo e feito o dever com o amigo muito bem, que me disse que havíeis previsto tudo, antes que fizesse tal dever, de modo que acredito a essa partida estaríeis satisfeito.

Esta manhã encontrei mestre Benvenuto della Volpaia, que me disse vos ter arranjado um cômodo no Belvedere para a vossa vinda; que retardareis a vinda devido a uma carta minha na qual vos escrevi sobre a ausência do embaixador do Duque de Urbino, que ainda não voltou a Roma. Logo pronto vos avisarei para que não percais tempo; também tenho preocupação que nesses dias não vos tenhais colocado a caminho devido às grandes chuvas e ao mau tempo que tem feito, que acredito tenha alagado todo o território. Neste meio tempo em que o embaixador voltar, talvez se resolva, disso logo vos darei aviso. Não vos direi mais nada. Cristo, são vos conserve. A vós por infinitas vezes me recomendo. Não vejo a hora de vos ver.

No dia 5 de fevereiro de 1532, em Roma.

Todo vosso frade Sebastiano de Lucianis pintor e chumbador apostólico escreveu.

Doc.93 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 15 de março de 1532.

Meu caríssimo amigo. O embaixador do Duque de Urbino retornou a Roma e trouxe a incumbência do Duque para poder fazer e desfazer tudo o que parecer a ele e ao senhor Ieronimo Ostacoli, de *comum consenso*, tanto quanto fosse a própria pessoa do Duque na causa da sepultura e resulta da mão do notário, segundo me disseram. A mim, disseram que vos devesse escrever e me responderam, da parte do Duque que, se vós estais satisfeito em mandar o que haveis principiado ou realmente feito, por conta da dita sepultura, e pôr junto o que está feito em Roma e gastar os dois mil ducados contando a casa, eles se adaptarão a tudo o que queirais vós. E estão resolvidos sobre esse acerto.

Creio, amigo, que estas palavras vos trarão aborrecimento, mas, se as tomardes por outro lado não vos darão aborrecimento algum, porque em vós está a decisão sobre o que vos pareça e vos agrade. Dois, senão mais, pedaços de pedras esboçadas – eles não sabem o que há em particular – com alguma demonstração, resulta que haja qualquer coisa para a citada sepultura. Sei que esse acerto é contrário à vossa vontade e jamais quis me manifestar sobre o ponto que quereis, por ver isso tão discrepante. Mas, imaginei um modo, se a vós pareça bom: se vós encontrásseis um homem, que parecesse a vós que fosse capaz de fazer esse trabalho, e se entender com ele sobre a possibilidade dele terminar o trabalho segundo a vossa

vontade, daquela maneira breve que parece bom a vós. Depois fazerdes com que os agentes do Duque vos confiassem esse trabalho e elaborassem um novo contrato. Nele rezaria que o mestre é que o fará e, obrigá-los como a vós parecer bem, todo meio de não vos nomear em semelhante contrato, mas que, a obra seria totalmente vossa, e prometendo eles com palavras, que lhes faríeis desenhos, modelos e tudo o que se puder em benefício da dita obra. Que que se vá ao ponto em que se anule o vosso contrato e lhes passais promessas em palavras, como em tantos anos, eles têm nutrido a vós com palavras. E como houveram rasgado o vosso contrato, vós estareis livre e podereis fazer o que mais vos agradar. Porém, sobretudo, advertí-los em não ser nomeado no segundo contrato; que seja todo o trabalho do mestre que lhes colocaria à mão e vos contentardes em lhes dar o que houver em Roma feito por vós e lhes enviardes alguma coisa também de Florença. Assim, chegareis ao vosso objetivo de sair dessa fadiga, que facilmente poderíeis terminá-la dessa maneira, principalmente agora, tendo Nosso Senhor do vosso lado que, em todas as vossas coisas, vos é perfeitíssimo escudo. E os ditos agentes estão resolvidos que não é possível que trabalheis mais para eles quanto para o Papa; esclareceram tudo, que não querem que trabalheis para outros senão para Sua Santidade e isto, para grandíssima honra vossa; podeis mandar fazer por um outro, que todos se contentarão, tendo esse apoio, isto é, um Papa que se vê manifestamente que vos quer bem. Pela Sua Santidade, é preciso que todos os outros tenham paciência e isto é grandíssimo meio, se vós quisésseis tomá-la pelo lado de vos livrardes. Perdoeis-me, vos peço, se eu com muita segurança vos falo; é que vos estimo como à minha alma, e Deus sabe. Direi, porém, outra palavra com segurança: se ele vos faltar nesta ocasião, como favor, ou realmente desse escudo do Papa, não sei como sairíeis, saltariam como serpentes e vos imaginando que Deus guarde que pressentir. Seríeis o mais descontente homem do mundo, porque teríeis negócios com pessoas que vos teriam tão pouco respeito, que não sei arrumar palavras honestas para vos dardes a entender. Somente vos deixo julgar por vós, porém, amigo meu caríssimo, enquanto tendes a fortuna próspera e com pouco que podeis sair desse trabalho, saiais, porque a vossa glória não consiste dessa obra nem das figuras que existem. Faríeis tantas outras, que todo o mundo estremecerá quando as virem. Se saberá muito bem que a causa não procede de vós. Ó Deus! Quanto padeço não poder conversar uma hora convosco, que sei me entenderíeis de um outro modo! Paciência. Vos peço, tomais as minhas palavras em boa parte, deixai-vos aconselhar por aqueles que vos amam tanto quanto a eles mesmos; me acreditais desta vez.

Acerca da vossa vinda, em vós está a decisão; se a vos parece poder vos arranjardes a isto, vinde, que não perdereis tempo e retornareis mais que contente a Florença, mas se tiverdes outra opinião como antes, não vos aconselho, porque perderíeis tempo e retornaríeis descontente e isso está muito melhor desse modo que acender maior fogo. Assim, fazei vós. Estudei-os muito bem; todos vos esperam com grande anseio, mas gostaria que vós retornásseis contente.

Perdoeis-me se não vos mandei ainda o retrato do Papa, não consegui terminar por certas coisas minhas raivosas, mas, apenas na outra semana o mandarei a vós. Não vos direi mais nada. Cristo, são vos conserve.

Dia 15 de março de 1532, em Roma.

O vosso frade Sebastiano de Lucianis pintor e chumbador escreveu.

Doc.94 - Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 25 de março de 1532.

Creio que segunda-feira terei o contrato e logo o mandarei a vós. Também, encontrei o embaixador e lhe recordei a retificação do Duque; ele me disse que o documento estará logo aqui e se recomenda muito a vós. Falou-me que acredita tanto em vós quanto em seu patrão. Assim, também o senhor Ieronimo Stacoli igualmente me disse, de modo que estão em uma alegria que não poderíeis acreditar. Muito me admiro que tão logo quereis vender as vossas coisas. Gostaria que fôsseis um pouco mais devagar e esperasseis o que se fará da pensão e, depois, como será exigido o dinheiro, disso fareis o que agradar a vós. Que vós me perdoeis se vou muito adiante.

Doc.95 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 5 de abril de 1532.

Meu caríssimo amigo, por ter vindo Hieronimo Scelario de Florença, ele me fez ouvir sobre o vosso bem-estar e me disse que vós não esperais mais que uma carta minha; que logo que a tiver vos colocareis a caminho, para vir a Roma. Surpreendi-me, porque, se bem me recordo, faz muitos dias, creio que na semana anterior à semana santa, vos escrevi uma carta, na qual vos narrava tudo e vos dava aviso de que o embaixador do Duque de Urbino havia retornado a Roma, mas, creio pelas palavras de Hieronimo que não a tinhas recebido. Assim, de novo vos respondo que o embaixador me disse que vos devia escrever e vos esperar com grandíssimo anseio e ainda me disse: "Para que Michelagniolo queira enviar o que ele fez em Florença, por conta da sepultura, mande-o a Roma, assim se fará tudo o que quiser Michelagniolo. Amigo, não vos desanimais por isso, porque em vós está a lhe mandar o que parecer bom e agradar a vós; porém, conhecendo a vossa vontade, não me bastou o ânimo de lhe manifestar o vosso espírito porque temo, porque conheço, que na vossa imaginação se acenderia um fogo, de sorte que colocaríeis coisas na cabeça que não existem, e seria quase impossível tirá-las. Porém, sem isso, sei como ameaçam. E vendo ser tão discrepante, parece-me a vossa vinda fora de propósito e creio que, nesse caso, voltaríeis a Florença muito mais descontente do que estais. Querendo vós favorecerdes ao que vos escrevi, poderíeis mais com palavras, e promessas de lhes fazer desenhos e modelos, fazer-lhes o que tanto tempo vos nutriu. Fazeis tudo o que quereis e anularemos o contrato e saireis desse trabalho, além disso; que vos lembreis que tendes um Papa que vos é propício e favorável e vos

estima tanto quanto à sua própria pessoa. Até que tenhais a fortuna próspera, que vós saibais a conhecer, o quanto poderia vir de tal Papa que, talvez, pudesse querer compreender por outro lado e, talvez, fosse mais propício à outra parte do que o é para esse papa. Vós poderíeis dizer "Se o Papa quisesse, poderia me livrar de tudo isso". Vos respondo que com sua honra, não o pode fazer, por muitas considerações que sabeis melhor que eu, e quem vos dá a entender outra coisa não vos quer bem e não vos diz senão palavras. Dói-me no coração não poder com a pena vos exprimir o que tenho na alma, porque se eu pudesse conversar com vós meia hora, talvez a entenderíeis de uma outra maneira. Porém, meu amigo, a mim me parece que para sair de tanta servidão, de tantas fadigas e perigos que vos deis conta em lhes dardes todas as pedras e figuras que existem dessa obra e a façais terminar por outro e que vós saiais desse incômodo melhor que podeis. Agora tendes uma razão lícita para poder recusar a dita obra porque o Papa quer que trabalheis para ele, com esse escudo podeis resolvê-la como vós quereis, que se contentarão. Que se o tempo mudar, talvez mudariam também eles e quereríeis, talvez, fazer as coisas que eles não se contentariam, porque a vossa glória e a vossa honra não consistem dessas figuras que foram feitas não para essa obra. Disso todo mundo saberá, que o resto da obra não será de vossa mão, e não vos caberá encargo algum, venha como se queira, que mais sejais conhecido, quanto resplenderdes como o sol. A vós não vos podem ser retiradas a honra e nem a glória. Considereis um pouco quem vós sois e penseis que não há outros que vos façam guerra senão vós mesmo. E sabendo disso, é possível que, com a vossa prudência e engenho, possais remediar isso, que é tão fácil por um lado e tão difícil por outro.

Creio, certamente, que vós rides das minhas cartas e me parece próprio vos ver, mas, do outro canto daqui, desespero-me e renego o mundo, que com palavras podereis obter todo o vosso intento e sair de tanta fadiga. A conclusão é essa: se quiserdes por na obra as figuras que estão feitas e a obra de arquitetura, vinde, que sereis o mais alegre homem do mundo e fazeis conta que estejam em obra, para que todos as vejam. De outra maneira, se não quereis consentir isso, não vos aconselho que despertais coisas demais que dormem.

Hieronimo Scelaro me disse que, se vós quereis vir, que avisais; ele verá como vos trazer de Florença e vos fará companhia até Roma e, depois, vos levará de volta a Florença. Também a mim me agrada, singularmente, isso e vos aconselho que o façais, porque será grandíssima oportunidade de ter tal companhia porque ele é prático e vos quer bem. Não tenhais cautela em o fazer ir, que ele vos será de grande valia. Eu não vos direi mais nada. Cristo, são vos conserve. Na outra semana vos mandarei a cabeça do Papa. Terminei-a, não lhe falta senão envernizá-la.

No dia 5 de abril de 1532, em Roma. E por infinitas vezes me recomendo a vós.

O vosso frade Sebastiano de Lucianis chumbador escreveu.

Doc.96 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 6 de abril de 1532.

Meu amigo caríssimo, recebi agora uma carta vossa, em resposta à minha carta, que tanto desejava, que é de sábado às 23 horas, à qual vos respondo por uma outra carta inclusive no mesmo sentido. Por essa vossa última escrita, do dia 24 de março, percebo que estais de acordo com todas as propostas, exceto em alocar a obra, isto é, em confiar a eles, que credes, que não a farão nunca porque não têm a quem encomendá-la; que lhe poderiam, assim, fazer mal como bem. A mim me parece que, por mais honestidade, que lhes encontrásseis vós um mestre que estivesse a propósito para terminar a dita obra e os persuadísseis que a façam terminar por ele. Que no novo contrato, eles alocassem a dita obra ao dito mestre, com vosso parecer e não a alocassem a vós, por estar impedido pelos trabalhos para o Papa – que esta vos é lícita causa – mas com a promessa de palavras de oferecer ao dito mestre desenhos, modelos e todo o favor que se lhe pode fazer na dita obra e prometer com palavras e acalmá-los tanto que venham a ponto de anular o vosso contrato. Assim que estejais liberto disso, podeis fazer o que vos agradar, que, facilmente, acredito o farão, porque tanto pedi que se contentem com o que vós quereis, que estão resolvidos em tudo ao que vós quereis para que venha a Roma algo do que há em Florença. Disso não vos amedronteis que não ocorre mandar ver o que há em Florença, por conta da dita obra; em vós está em lhes mandardes o que vos agradar; que esteja a propósito para terminar a obra dessa segunda maneira, segundo a vossa vontade, porque poderia existir algo iniciado para a dita obra, que não estaria a propósito dessa segunda maneira. Tanto que a vós consiste tudo isso, para que exista um pouco do vosso vestígio. E não havendo outra deferência, vos exorto quanto se pode em vir, que acredito, com o favor de Nosso Senhor e a vossa presença, muito mais facilmente, creio, se resolverá tal assunto porque todos desejam vos agradar. Se pareço ter pego a espada na mão por vós, não vos admireis, pois que ofereceria a própria vida e um pobre filhinho, com o que há, pela vossa estima, Deus o sabe.

Não vos esqueçais de vir com Hieronimo, que vos será de grande ajuda, e venhais bastante seguro e bem governado. No tempo de dois ou três anos para pagar os dois mil ducados, creio não será deferência, ainda que quisestes o tempo de quatro anos computando a casa. Cristo, são vos conserve.

No dia 6 de abril de 1532, em Roma, com pressa.

Vosso irmão Sebastiano de Lucianis chumbador escreveu.

Doc.97 - Contrato do Sepulcro de Júlio II, entre Michelangelo, Giovan Maria della Porta Hieronimo Staculo de 29 de abril de 1532, em Roma.

Em nome de Deus Amém. No ano de nascimento de Nosso Senhor, de mil quinhentos e trinta e dois, na quinta região fiscal, no dia vinte e nove

do mês de abril, no pontificado do santíssimo em Cristo pai e senhor, nosso senhor Clemente pela divina providência papa VII, ano nono.

Diante do dito senhor nosso papa Clemente VII, de vontade concenso e consentimento de sua Santidade a todos abaixo escritos de uma forma intervenientes e em minha presença notário da Câmera Apostólica e testemunhas infra escritas, a isto especialmente chamadas e solicitadas, pessoalmente constituídos os magníficos homens senhor orador Giovan Maria della Porta modanese, e pelo ilustríssimo senhor Francesco Maria Duque de Urbino junto ao dito Santíssimo nosso, orador, e senhor Hyeronimo Stacculo de Urbino seguindo, a Romana Corte, do dito ilustríssimo duque procurador, do seu mandato resulta público instrumento pela mão do senhor Bernardino Gaspari dei Factori, cidadão e escrivão público Pisauriense, sob o dia vinte e quatro do mês de dezembro de mil quinhentos e trinta e um, de uma parte o mestre Michelagnolo dei Bonaroti, cidadão florentino, pintor e estatuário em Roma, único; por outra parte dando por certo que outra vez a feliz recordação de Júlio papa Segundo em sua vida locou e deu a fabricar e construir o seu sepulcro, verdadeira sepultura marmórea por dez mil ducados e, depois de morto o mencionado Júlio, os seus executores, por dezesseis mil ou verdadeira outra soma ao mencionado mestre Michelagnolo, de novo alocaram, como por públicos instrumentos pelos escrivães públicos feitos comparece, e pelo senhor Albizo, escrivão público florentino, ao teor dos quais as partes mencionadas se referem plenamente e para a feitura do presente sepulcro o mestre Michelagnolo teve, assim como o confessou, em diversos pagamentos a soma de oito mil ducados de ouro de Câmera, e o dito sepulcro não está concluído e as partes não se entendem, faça-se e construa-se segundo outras ditas convenções:

Onde por isto as ditas partes com a presença, vontade e consentimento do citado santíssimo Senhor Nosso Papa vêm a novo acordo e capitulação, isto é, que o citado santíssimo Senhor Nosso e procuradores prenominados, no nome e nomes como acima e por vigor do dito mandato, em todo e melhor modo, via, razões, causa e forma, que mais e melhor e eficazmente de razão ou verdadeiramente de costume dizer e fazer se possa e deva, o citado mestre Michelagnolo aqui presente, e aceitante e estipulante por si, seus herdeiros e sucessores, concordam, liberam e absolvem, assim como quitam, liberam e totalmente absolvem das observações e convenções feitas até aqui e soma dos ditos oito mil ducados, cassando, extinguindo, para isso anulando e por cancelados, rompidos e anulados sejam todos e cada um dos contratos, pactos, convenções pelas razões como acima da construção do dito sepulcro com o citado Júlio Segundo e seus executores, ou com quaisquer outras pessoas começados e feitos, com pacto perpétuo de não solicitar a soma, nem buscar o cálculo ou a real conta daqueles do dito mestre Michelagnolo, nem por seus herdeiros ou sucessores em juízo, nem fora.

Esta presente quitação, cassação e absolvição fazem os acima citados nominados santíssimo Senhor Nosso e procuradores citados, porque o dito mestre Michelangnolo prometeu fazer e dar novo modelo ou real desenho

do dito sepulcro à sua satisfação na composição do qual colocar e dar, como dar promete, seis estátuas de mármore começadas e não terminadas, em Roma ou realmente em Florença existentes, aqui em Roma, de sua mão e trabalho terminadas; igualmente todas as outras coisas pertencentes ao dito sepulcro. E além das citadas coisas, o dito mestre Michelagnolo, para construir o dito sepulcro, prometeu nos três anos próximos no mês de agosto a começar-se a pagar e desembolsar por si a soma de dois mil ducados de ouro de Câmera, compreendida e computada nos ditos dois mil ducados a casa em Roma junto à Macello dei Corbi, na qual estão certas estátuas marmóreas para o dito sepulcro e tudo o mais que além aos ditos dois mil ducados para construir e fazer o dito sepulcro for necessário. E para que o presente sepulcro ou real sepultura fazer, construir e a devido fim produzir se possa, o excelente santíssimo senhor nosso Papa deu licença, facultado ao dito mestre Michelagnolo, presente estipulante como acima, durante o dito termo possa todo ano vir a Roma e aqui ficar dois meses e mais ou menos, como ao dito santíssimo Senhor Nosso agradar. E de consenso dos ditos procuradores, igualmente ditas faculdades ao dito mestre Michelagnolo, que, das ditas seis estátuas locar, possa a obra do presente sepulcro, no todo ou em parte, a outros locar segundo o modelo e desenho que ele dará. E além das citadas coisas, o dito mestre Michelagnolo prometeu o dito sepulcro terminar segundo o desenho dentro de três anos, no local por ele determinado em Roma dentro de quatro meses a partir de hoje e que o dinheiro citado, por ele desembolsado como acima, sempre desembolsará de tempo em tempo de consenso e vontade dos procuradores ou real procurador do citado ilustríssimo senhor Duque de Urbino ou seus agentes para isso encarregados, e em outro modo. E de outra forma concordam as partes citadas que, na eventualidade do dito mestre Michelagnolo as citadas coisas não observar, a citada quitação seja anulada e de nulo momento o dito mestre Michelagnolo tenha a observância das coisas, outras vezes concordadas, como se o presente contrato celebrado não fosse, e o citado ilustríssimo Duque de Urbino no seu original estado permaneça e a dita observação das outras coisas concordadas ele concordar possa, não obstante o presente instrumento e as coisas contidas nele. E incontinenti depois das ditas coisas o reverendíssimo senhor Antonio episcopo Portuense Cardeal de Monti, e o ilustríssimo e reverendíssimo don Hercole Cardeal de Mantova e a ilustríssima senhora Felice della Rovere Orsina, também presentes, e em caso que o mandato dos ditos procuradores e as sobrescritas coisas não forem suficientes, prometem e todos eles prometem de confimado em forma de causa válida e dar o instrumento da retificação dentro de dois meses. Por quais coisas observar e cumprir e os citados reverendíssimos cardeais e a citada ilustríssima senhora Felice, eles e os citados procuradores o seu principal, e igualmente o dito mestre Michelagnolo se obriga, como se obrigam com todos os seus bens e seus herdeiros em forma Câmera com clausulas gerais sólidas e costumeiras em forma pleníssima.

Feito em Roma no Palácio Apostólico e na Câmera do santíssimo Senhor Nosso Papa, presentes também os discretos homens senhores Bernardo de Milanesi canônico da Eclésia florentina, e o frade Sebastiano de Luciano plumbador da Sede Apostólica, testemunhas, etc.

Doc.98 - Carta de Michelangelo em Roma a um certo Monsenhor em Roma, em 24 de outubro de 1542.

Monsenhor, Vossa Senhoria me manda dizer que eu pinte e não tema nada. Respondo que se pinta com o cérebro e não com as mãos e quem não pode ter o cérebro consigo, se envergonha, mas até que a minha questão não se resolva, não faço coisa boa. A retificação do último contrato não vem, e por vigor do outro, feito diante da presença de Clemente, estou hoje em dia arruinado como se houvesse crucificado Cristo. Digo que o referido contrato não ouvido que foi lido em voz alta, presente o papa Clemente, como disso tive depois a cópia e isso ocorreu, porque no mesmo dia Clemente me mandou a Florença, Gianmaria de Modena embaixador foi com o notário e o fez desenvolver a seu modo, de maneira que quando voltei e quando o procurei, lá encontrei mais de mil ducados que não estava; encontrava-se a casa onde estou e certos outros roubos a arruinar-me que Clemente não os teria tolerado e o frade Sebastiano não pôde ser testemunha que, quis que o fizesse entender ao Papa, e fazer enforcar o notário: não quis porque não fiquei obrigado a algo que não houvesse podido fazer, se tivesse sido deixado. Juro que não sei de ter recebido o dinheiro que o referido contrato reza e que disse Gianmaria que achava que eu tivesse recebido. Mas, suponhamos que eu os tivesse recebido, depois que lhes confesse e que não me posso sair do contrato, e outro dinheiro, se outro se encontre, e fizer uma pasta de tudo e veja-se o que fiz para o Papa Júlio em Bologna, em Florença e em Roma, de bronze, de mármore e de pintura e todo o tempo que estive com ele, que foi quando foi Papa e veja-se o que mereço. Digo que com boa consciência, segundo a provisão que me dá o Papa Paulo, que dos herdeiros do Papa Júlio devo receber cinco mil escudos. Digo ainda mais: que se recebi tal prêmio das minhas fadigas com o Papa Júlio é minha culpa, por não me ter sabido dirigir, que se não fosse o que me tem dado o Papa Paulo, hoje morreria de fome. Segundo os embaixadores, parece que ele me enriqueceu e que eu tenha roubado o altar, e fazem um grande barulho; saberei encontrar o jeito de fazê-los calar-se, mas não nos são bons. Gianmaria, embaixador no tempo do velho Duque, depois que foi feito o contrato acima citado, presente Clemente, voltando eu de Florença e começando a trabalhar na sepultura de Júlio, disse-me que, se eu queria dar uma grande satisfação ao Duque, que eu me fosse junto a Deus, que não se tratava de sepultura, mas que era muito ruim eu servir o Papa Paulo. Então soube porque ele havia colocado a casa no contrato: para me fazer ir para lá e pular lá dentro com aquela coragem: tanto quanto se vê àqueles que caçam pássaros e fazem vergonha aos inimigos, aos patrões deles. Este que veio agora(Girolamo Tiranno), buscou antes o que eu tinha em Florença, que

ele quis ver a que ponto estava a sepultura. Constato ter perdido toda a minha juventude ligado a essa sepultura, com a defesa quanto pude com o papa Leão e Clemente; tanta lealdade não reconhecida me arruinou. Assim quer a minha sorte! Vejo muitos com dois mil, três mil escudos de renda ficar na cama e eu com grandíssimo cansaço me acarreto empobrecimento.

Mas para voltar à pintura, não posso negar nada ao Papa Paulo, pintarei desgostoso e farei coisas desgostosas. Escrevi isto a Vossa Senhoria, porque quando ocorrer, possa melhor dizer a verdade ao Papa, e também ficarei grato se o Papa a entender para saber de que matéria possui essa guerra que me é feita. Quem a entender, entenda.

Servidor de Vossa Senhoria
Michelagniolo

Ainda me ocorre algo a dizer e é isto: o embaixador diz que emprestei a juros o dinheiro do Papa Júlio e que me tornei rico com isso. Como se o Papa Júlio tivesse me adiantado a conta de oito mil ducados. O dinheiro que recebi pela sepultura, quer compreender as despesas feitas no tempo para a dita sepultura, então verá que se aproxima à soma que teria a dizer o contrato feito no tempo de Clemente, porque, no primeiro ano de Júlio, que me confiou a sepultura, estive oito meses em Carrara para extrair os mármores e levá-los para a praça de São Pedro, onde tinha os estúdios atrás de Santa Caterina; depois o Papa Júlio não mais quis fazer a sepultura em vida, e colocou-me a pintar, depois me reteve em Bologna dois anos para fazer a escultura do papa, de bronze, que foi destruída. Voltei a Roma e estive com ele até a sua morte, tendo sempre casa aberta, sem parte e sem provisão, vivendo sempre do dinheiro da sepultura, porque não tinha outro ganho. Pois, depois da citada morte de Júlio, o Cardeal Aginensis quis continuar a referida sepultura, mas quis fazer coisa ainda maior, ocasião em que levei os mármores para a Via Macello de' Corvi, e fiz trabalhar a parte da arquitetura que está construída em Santo Pietro in Vincola, e fiz as figuras que tenho em casa em Roma. Nesse tempo, o Papa Leão não querendo que eu fizesse a referida sepultura, fingiu querer fazer em Florença a fachada de San Lorenzo e solicitou-me a Aginensis e este me deu licença à força, conquanto que, em Florença eu fizesse a referida sepultura do Papa Júlio. Depois que fui para Florença para a referida fachada de San Lorenzo, não tendo lá os mármores para a sepultura de Júlio, retornei a Carrara e lá estive treze meses. Levei, para a referida sepultura, todos os mármores para Florença, e construí um estúdio para fazê-la, onde comecei a trabalhar. Nesse tempo, Aginensis mandou o senhor Francesco Palavisini, que hoje é o bispo de Aleria, para me apressar e viu o estúdio e todos os ditos mármores e figuras esboçadas para a referida sepultura, que ainda hoje lá estão. Vendo isso, isto é, que eu trabalhava na dita sepultura, o Cardeal Giulio de Medici, que estava em Florença, que depois se tornou o Papa Clemente VII, não me deixou continuar a obra da sepultura: e assim estive impedido até que Giulio de Medici se tornou o Papa Clemente VII, sendo que, em sua

presença, foi feito depois o último contrato da dita sepultura antes desse de agora, onde foi colocado que eu havia recebido os oito mil ducados que eles dizem que emprestei a juros. Quero confessar um pecado a Vossa Senhoria que estando em Carrara, quando lá estive treze meses pela referida sepultura, faltando-me dinheiro, gastei os mil escudos nos mármores da referida obra, que me mandou o Papa Leão para a fachada de Santo Lorenzo ou, na realidade, para me manter ocupado e a ele dei minha palavra, mostrando dificuldade porque eu fazia isto pelo amor que tenho à dita obra da sepultura. Agora sou pago ao me dizerem que sou ladrão e usurário por ignorantes que não estavam sequer no mundo.

Escrevo essa história a Vossa Senhoria, porque quero me justificar com ela, quase quanto com o Papa, a quem falaram mal de mim, segundo me escreve o senhor Piergiovanni que disse que me defendeu, e também quando Vossa Senhoria puder falar de minha defesa uma palavra, o façais, porque escrevo a verdade, junto aos homens, não digo de Deus. Tenho-me homem de bem porque nunca enganei ninguém, e ainda porque, para defender-me dos infelizes é preciso algumas vezes me tornar louco, como vedes.

Peço a Vossa Senhoria, quando avança o tempo, leais essa história e a preservais e saibais que, de grande parte das coisas escritas, existem ainda testemunhas. Ainda quando o Papa a vir, serei grato, e se a vir todo o mundo, porque escrevo a verdade e muita falta o que é. Não sou ladrão usurário, sou cidadão florentino, nobre e filho de homem de bem e não sou de Cagli.

Depois que escrevi, foi-me feita uma embaixada da parte do embaixador de Urbino, isto é, se quero que a retificação venha, que ajuste a minha consciência. Digo que eles fabricaram um Michelagnolo no coração, daquela pasta que eles têm lá dentro do deles.

Continuando ainda acerca da sepultura do Papa Júlio, digo que depois que o papa mudou de idéia, isto é, de fazê-la em sua vida, como foi dito, e vindo certas barcas de mármore a Ripa, que mais tempo antes eu tinha ordenado em Carrara, não podendo ter dinheiro do Papa, por ter-se arrependido de tal obra, precisei, para pagar os fretes, de cento e cinquenta ou duzentos ducados, que me emprestaram Baldassare Balducci, isto é, o banco do senhor Iacopo Gallo, para pagar os fretes dos acima citados mármores. Tendo vindo nesse tempo entalhadores de Florença, os quais havia ordenado para a dita sepultura, dos quais ainda vivem alguns, e tendo terminado a casa que me havia dado Júlio atrás de Santa Caterina, dos leitos e outras mobílias para os homens, da estrutura e para outras coisas para a citada sepultura, encontrava-me sem dinheiro e estava muito embaraçado e, apertando o Papa a continuar o mais que podia, numa manhã que eu ia lhe falar de tal despesa, ele me fez mandar para fora por um *palafreniere*. Como um bispo luquese viu isso, perguntou ao *palafreniere*: "Não conheceis este homem?" E o *palafreniere* me disse: "Perdoe-me, cavalheiro, tenho ordens de agir assim". Fui para casa e escrevi isto ao Papa: "Beatíssimo Pai, esta manhã fui expulso do Palácio da parte de Vossa Santidade; o que vos fazeis compreender é que de agora

em diante, se me quiserdes, me encontrareis em qualquer outro lugar, mas não em Roma". Enviei essa carta ao senhor Agostino dignitário da Corte papal para que a desse ao Papa, e em casa chamei Cosimo, carpinteiro, que estava comigo e fazia-me mobílias para a casa e um entalhador, que hoje está vivo e que estava também comigo e disse a eles: "Ides a um judeu e vendeis o que está nesta casa e venhais a Florença", e subi nos correios e fui em direção a Florença. O Papa, tendo recebido minha carta, mandou atrás de mim cinco cavaleiros os quais me alcançaram em Poggi Bonzi cerca das três horas da noite e apresentaram-me uma carta do Papa, a qual dizia "Logo que for vista a presente, sob pena do nosso favor, que tu retornes a Roma". Quiseram os ditos cavaleiros que eu respondesse, para mostrar de me haver encontrado. Respondi ao Papa que toda vez que cumprisse a mim o que estava obrigado, que eu voltaria, do contrário não esperasse em ter-me nunca mais. Estando depois em Florença, Júlio mandou três Breves para a Senhoria. No último, a Senhoria me chamou e me disse: "Nós não queremos tomar a guerra por ti contra o Papa Júlio; é preciso que tu te vás e se tu quiseres retornar a ele, nós te daremos cartas de tanta autoridade que, quando fizer injúria a ti, a faria a esta Senhoria". E assim me fiz e retornei ao Papa, e o que se seguiu seria demorado dizer. Basta que isto me causou perda de mais de mil ducados, porque saído que fui de Roma, foi um grande barulho com vergonha para o Papa e quase todos os mármores que eu tinha na praça de San Pietro foram-me saqueados, principalmente, os pedaços pequenos, que tive que ressarcir outra vez, de modo que digo e afirmo que, das perdas ou vantagens que tenho a receber dos herdeiros do Papa Júlio: cinco mil ducados e que me foi tolhida toda a minha juventude e honra e gente ordinária me chama de ladrão! De novo, como escrevi antes, o embaixador de Urbino me manda dizer que ou ajuste a minha consciência antes e depois virá a retificação do duque. Antes que ele me fez depositar mil e quatrocentos ducados não falava assim. Nestas coisas que escrevo, só posso errar no tempo do início, pois depois tudo é verdadeiro; melhor que não escreva.

Peço a Vossa Senhoria, pelo amor de Deus e da verdade, quando tiver tempo, leia estas coisas, para que assim, quando ocorrer, possa com o Papa me defender desses que dizem mal de mim, sem informação de coisa alguma e que têm colocado na cabeça do duque que sou um grande patife, com falsas informações. Todas as discórdias que nasceram entre o Papa Júlio e mim, foram motivadas pela inveja de Bramante e de Rafael de Urbino, e essa foi a razão porque não teve continuidade a sua sepultura durante sua vida: para me arruinar. Tinha bem razão Rafael, pois o que ele tinha da arte, o teve de mim.

Doc.99 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino em Pesaro, em 30 de abril de 1532.

Ilustríssimo meu senhor singular

Foram pois pela Corte, etc.(omitidos todos)

Ontem louvei a Deus, na presença de Nosso Senhor, a cuja Santidade não se poderia dizer quanto seja bem-vindo. Fizemos o contrato para construir a nova sepultura com Michelangelo, presentes os reverendíssimos Mantova e Monte e a senhora Felice, aos quais foi prometido que a Senhoria Vossa ratificaria, dentro de dois meses, o dito contrato, o qual seja de maneira, que satisfaça toda Roma, e que dê muito louvor a Vossa Senhoria pelo cuidado que tem tomado. Michelangelo prometeu manter digno respeito a Vossa Senhoria que se lhe convém, em fazer um desenho para vos mandar. Entre as outras coisas que o fez obrigar-se, quis que seja obrigado em vos dar seis estátuas das maiores, terminadas todas de sua mão; que estas só, valham um mundo porque serão incomparáveis. O resto, mandará fazer por quem ele quiser, contanto que seja sob sua direção e disciplina. Nosso Senhor se alegrou que ele possa vir duas vezes por ano para trabalhar e rever o que os outros farão; dois meses por vez e seja terminada em três anos e colocada onde se deliberar, com todos seus gastos. Não se podendo colocar em São Pedro, como não se pode, a todos pareceria muito conveniente que se colocasse em San Pietro in Vincula, como local próprio da casa Della Rovere, que foi o título de Sisto também, e a igreja reconstruída por Júlio, que levou os frades que lá estão: porém disse escreverdes a Vossa Senhoria para saber a sua vontade. Ao Popolo(Igreja de Santa Maria del Popolo) teria sido bom, como um lugar mais frequentado, mas não há lá um lugar satisfatório e nem com iluminação a propósito, segundo Michelangelo, o qual muito se recomenda a Vossa Senhoria, à qual beija a mão e me recomendo humildemente em sua graça.

Em Roma, no último dia de abril de 1532.

Verdadeiro servo, Giovan Maria.

Doc.100 - Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino, em 10 maio de 1532.

Aqui, junto a esta, vai também a cópia do contrato feito com Michelangelo, o qual não pôde fazer o desenho antes de partir, sendo necessário que ele reveja antes as estátuas de Roma que foram submersas pela inundação do rio e as de Florença também, para saber tanto melhor compor o monumento. Neste setembro, ele virá aqui sem falta para dar início à obra de sua mão e dar ordem às que serão feitas pelas mãos de outros, o que ele promete com muita boa vontade. Quem conhece os seus modos, afirma prometer com deliberado ânimo em fazê-lo com resultado não inferior à sua própria glória e quanto de sua obrigação: tanto que, se Vossa Senhoria quiser agradá-lo, ele poderá fazer muito mais do que prometeu. Assegurei-o que a Senhoria Vossa o honraria sempre pelas suas

singulares virtudes, às quais seria também eternamente obrigado, ocupando-se em parte em honrar a santíssima memória daquele que em vida o honrou. Falando-lhe depois eu próprio, em conformidade, pareceu-me, então que junto à ratificação do contrato, a Senhoria Vossa possa lhe escrever um verso de sua mão, louvando-o em ter se resolvido a aplicar-se a essa sepultura e exortá-lo a conduzi-la ao fim, com as boas palavras que se convém. Imperioso dizer o que me foi dito, que esse homem se veria de tal maneira propenso a nos agradar, ao conhecer a boa vontade de Vossa Senhoria, que seria capaz de fazer milagres.

Doc.101 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 25 de maio de 1532.

Caríssimo amigo, recebi uma carta vossa do dia 23 do presente, com uma carta do senhor Zuan Francesco, para mim gratíssima, que é do mesmo teor. Encontrei o senhor Lodovico e lhe perguntei como se poderia resgatar o dinheiro da pensão. Ele me respondeu que não há ordem alguma até que o senhor Zuan Francesco não mande uma procuração e constitua um procurador em seu nome que tenha como resgatar esse dinheiro, porque o Spagniolo não acredita que o senhor Zuan Francesco esteja vivo. É preciso esclarecê-lo, e a aflição a julgará, porque ele leva em conta pensar desse modo, para não resgatar o dinheiro. Isto é quanto se busca a pensão. Por vossa afeição, se o senhor Zuan Francesco quer constituir a mim seu procurador, farei tanto quanto fosse coisa vossa e não me daria aborrecimento algum.

Creio que na segunda-feira terei o contrato e logo o mandarei a vós. Encontrei o embaixador e lhe lembrei da retificação do Duque. Ele me disse que logo terá a retificação e se recomenda muito a vós. Falou-me que acredita tanto em vós quanto no Duque, seu patrão, e assim também o senhor Hieronimo Stacoli me disse o mesmo, de modo que estão em tal alegria que não poderíeis acreditar.

Muito me admiro que assim rápido queirais vender as vossas coisas. Gostaria se fôsseis um pouco mais devagar e esperásseis o que se fará acerca da pensão e depois como será resgatado o dinheiro; a partir daí vós fareis o que julgais vós. que vós me se vou adiante demais.

Sobre as minhas coisas, tomeis-as à vossa comodidade e quando vos for bom, porque tudo o que agrade a vós agradará a mim. Recordeis-vos que vades à luz refletida pelo amor da posição da igreja. Assim, ainda, grandíssimo agrado me fareis se derdes um pouco de luz à cena do "Nascimento de Nossa Senhora" com Deus Pai acima e com anjinhos em volta, porém, com a mesma claridade, feito grosso modo. A mim me bastará somente me esclareçais como entenderíeis vós a criação porque *sem tua luz o homem não é nada* e se eu vos dou muito aborrecimento me perdoeis. Sobretudo vos lembrais de me mandar isso, de maneira que não se percam e que não cheguem às mãos de outros que não às minhas. Se não tendes confiança, não as mandeis; prontamente esperarei até a vossa vinda,

quando vós as trareis. Dessa forma não vos direi mais nada. Cristo vos conserve são.

No dia 25 de maio de 1532.

Recomendais-me ao mestre Domenico. Dei a cabeça do Papa ao senhor Zuan Gaddi, não sei se a recebestes. Vos peço que me aviseis.

Frade Sebastiano pintor e chumbador apostólico escreveu.

Doc.102 – Carta de Michelangelo em Florença a Andrea Quaratesi em Pisa, em junho de 1532.

Andrea, meu caro, vos escrevi há cerca de um mês para dizer que fiz ver e estimar a casa e quanto se poderia conseguir por ela nestes tempos. Escrevi também para dizer que não acreditava que vós encontrásseis como vendê-la porque, tendo de pagar dois mil ducados pelos meus compromissos em Roma, que serão três mil com certas outras coisas, quis, para não ficar nu, vender casas e propriedades e dar a lira por dez dinheiros e não encontrei e não encontro interessado. Acredito, contudo, que seria melhor protelar a venda, a jogá-la fora.

Doc.103 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 8 de junho de 1532.

Amigo, caríssimo, ontem recebi o vosso instrumento do senhor Ricciardo del Milanese e hoje vos mando por meio do senhor Piero Polo. Se mais rápido o houvesse recebido, já o teria mandado a vós.

Continuamente solicito e tenho solicitado o consentimento do Duque de Urbino, ao qual o embaixador e o senhor Hieronimo me disseram que seria logo e me disseram que o Duque escreverá de sua própria mão.

Creio que amanhã deixarei Roma, indo a Fondi para retratar uma senhora, onde, creio, ficarei quinze dias. Não me sucede escrever, nem também que me mandeis algo até a minha volta, porque poderia se perder. Lgo que eu retorne, se a Deus agradar, vos escreverei e darei aviso de tudo. Não vos direi além disso. A vós me recomendo infinitas vezes. Cristo são vos conserve.

No dia 8 de junho de 1532, em Roma, feita com pressa.

O vosso frade Sebastiano de Lucianis chumbador apostólico e pintor escreveu.

Doc.104 – Carta de Michelangelo em Florença a Giovan Francesco Fattucci em Roma, em junho de 1532.

Senhor Giovan Francesco, porque não se acredita que eu faça uma sepultura de novo com dois mil ducados, como diz o contrato, gostaria que vós fizésseis compreender ao senhor Nicholò que, a dita sepultura já está mais da metade feita e das seis figuras de que faz menção o contrato, quatro já estão feitas, como vós sabeis, que as tendes visto na minha casa em Roma, casa esta que estão me doando, como no contrato se vê.

Doc.105 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma a Michelangelo em Florença, em 14 de junho de 1532.

Excelentíssimo senhor Michelagnolo meu muito considerado, mando-vos a retificação feita, pelo meu ilustríssimo Senhor, do instrumento do acordo que se fez entre vós e mim, na presença de Nosso Senhor, sobre a sepultura da santa memória de Júlio, à qual Sua Excelência espera lhe ver dar início, com o desejo que vós podeis razoavelmente imaginar, e pensa dever a vós, de todo modo, a obrigação eterna para toda a sua posteridade. Não vos poderei dizer quanto ele ficou bem contente pela boa vontade que, como o tenho informado, temos encontrado em vós, em querer de todo modo conduzir ao fim essa obra gloriosa, à qual me parece fazer injúria em vos solicitar. Não tenho, contudo, deixado de pedir de novo a Nosso Senhor que vos dê a chance de vir a Roma no tempo determinado. Sua Santidade me disse, justamente hoje, estar satisfeito em vos acrescentar muitas obras para que vós possais mais longamente demorar aqui nesse inverno. O porquê parece ser que, com a graça de Deus e a benevolência de Sua Santidade, a empresa há de ter feliz início e o vosso bom ânimo deve ser muito bem auxiliado por quem pode. Com esse desejo vos espero no tempo determinado, pedindo a Nosso Senhor Deus que vos conserve são e contente em todos os vossos desejos. A vós sempre me recomendo.

Em Roma, aos 14 de junho de 1532

Todo à vossa disposição Giovan Maria della Porta.

Doc.106 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino em Pesaro, em 19 de junho de 1532.

Ilustríssimo Senhor meu singular. Com a carta de Vossa Senhoria Ilustríssima, do dia cinco, recebi também a ratificação do contrato de Michelangelo, a qual dei a Nosso Senhor, pois foi Sua Santidade quem me solicitou. Supliquei-lhe em dar a Michelangelo a oportunidade prometida de vir aqui em Roma para dar início ao trabalho. Disse-me que Michelangelo havia sido sobrecarregado ao lhe duplicar a mestria nas obras de Florença a fim de ganhar tanto mais tempo para permanecer em Roma para tratar dessa empresa, para a qual ele pensava ficar todo o inverno. Sua Beatitude disse haver feito de boa vontade, não menos para satisfazer Vossa Senhoria, quanto a ele. E lhe falando do desejo de Vossa Senhoria, de que se pudesse construir a sepultura no Popolo(Igreja de Santa Maria del Popolo), não podendo colocá-la em São Pedro, confirmou também o papa o mesmo pensamento de Vossa Senhoria: que teria sido beníssimo, pela frequência do povo, que a sepultura fosse construída naquela igreja, porém, assim como outras vezes, foi falado por Michelangelo mesmo, em presença de Sua Santidade, no dia da assinatura do contrato, que na Igreja de Santa Maria del Popolo não havia iluminação e nem local apropriado para essa obra. Eu também estava com a mesma vontade, mas Michelangelo foi lá para vê-la, e disse que ele não poderia

se decidir por outro lugar senão em San Pietro in Vincula, satisfazendo-se porém Nosso Senhor, assim como se contentou, que o altar das correntes fosse retirado e transportado para o altar maior.

Omitidos todos etc.

Em Roma aos 19 de junho de 1532.

Doc.107 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma a Michelangelo em Florença, em 14 de julho de 1532.

Excelentíssimo Michelagnolo meu considerado, a Santidade de Nosso Senhor, esta manhã, fez-me ver uma carta na qual vós mostrais grande solicitude em vos encontrardes aqui muito em breve, para dar início à vossa promessa, da qual não há dúvida que o meu ilustríssimo senhor Duque está com o grande desejo de ver o princípio, meio e fim, que possa ser coisa supramente desejada; contudo, considerado o perigo que há de mudança de ares, por todo lugar, nesta estação e muito mais de uma desproporcionada à outra, como seria pelo vosso sutil a isto grande, não somente vos exorto, mas, vos peço em não vos mudardes daí durante o mês de agosto, para que no início de setembro possais, com segurança de vossa saúde vos por a caminho. O tempo a mais que tardareis a virdes aqui, Nosso Senhor promete renová-lo retendo-vos tanto mais aqui em Roma por conta da vossa empresa da sepultura, para a qual se vê muito bem o vosso bom ânimo deliberado de não faltardes à promessa feita. Para que a possais tão melhor observar, contento-me que tenhais bom cuidado com a vossa vida nesse calor, para que, como foi dito, possais vir saudável e alegre no princípio de setembro. Assim, Nosso Senhor Deus vos conserve longamente e vos dê feliz cumprimento aos tão gloriosos vossos desejos.

Vos mandei a retificação, do ilustríssimo senhor meu, sobre o vosso contrato, penso que o tenhais recebido, ainda que eu disso esteja sem aviso. A vós sempre sem fim me ofereço e recomendo.

Em Roma, aos 14 de julho de 1532.

À vossa disposição Giovan Maria della Porta.

Doc.108 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 15 de julho de 1532.

Amigo caríssimo, tendo voltado de Fondi, encontrei o nosso pobre Benvenuto já morto, o que, na verdade, pareceu-me coisa muito fora de propósito. Deus sabe quanto me doeu. Vos recordo ainda que o ar de Belvedere não está bom etc.

Recebi em mais vezes três cartas vossas com o desenho, do que vos agradeço quanto se pode agradecer, pois me satisfez muito. Porém, Cristo com os braços e a cabeça descobertos está quase igual àquele de Sancto Pietro Montorio, mas justamente me arranjarei o melhor que puder.

Na vossa segunda, escrita no dia 5 de junho, indagais-me se tive licença de Nosso Senhor para que possais levar o frade(Montorsoli) que trabalha em mármore à ordem dos Servos e que a licença se tenha do geral

da dita ordem, mas não me haveis mandado o nome do geral e o nome do frade, de modo que foi cansativo saber o nome do geral em Roma, principalmente do escultor, porém os obtive. Nosso Senhor fez um breve sobre o dito geral para que possais trazer o dito frade em Roma a seu agrado. Assim, mando-vos o breve, com a retificação do Duque de Urbino, com duas cartas que acredito sejam do seu embaixador. Também vos mando inclusa, uma carta do senhor Zuan Francesco, a qual vos farei entregar, mas não vos admireis que isto se deva a vós. Eles resolveram vos mandar essas coisas em razão do breve.

Pela vossa última carta, escrita no dia 7 de julho, me avisais para pedir licença a Nosso Senhor para que possais vir no princípio de agosto a Roma com a licença de Sua Santidade. Eu lhe pedi tal licença. Sua Santidade se alegra com tudo o que vós quereis, mas me respondeu que, pelo senhor Piero Polo lhe foi solicitada licença para o meio de setembro, ou por todo setembro, em decorrência do calor e do mal ar daqui de Roma, mas Sua Santidade quis ver a carta que me mandastes e entendeu porque estais arrependido: pela razão de trabalhar em argila, muito melhor e rápido se conduzem as obras de cimatura no calor que no frio. Sua Santidade me respondeu que vos dava licença como desejava e agradava a vós e que vos protejêsseis do calor e do desarranjo, sobretudo, que desde já estais em termos de não poder fazer mais desarranjos – recordai-vos do pobre Benvenuto, que por mais assegurasse a sua pessoa, perdeu a vida fora de propósito, como também fez a má memória do Cardeal Colona etc.

Não tenho mais nada para vos escrever. Pedir-se-á para mandar embora o policial de vossa casa, de modo que, em vossa vinda não encontrareis ninguém em casa. Ordenei àquele escultor do Cardeal Redolphi que tenha um pouco de cuidado com a casa e os mármores, o qual me prometeu fazer o serviço benissimo.

Peço-vos recordais de me mandar alguma coisa: figuras ou pernas ou corpos ou braços que há tanto tempo os tenho desejado, como vós sabeis, mas que, presunçosamente, vos lembro. Que vós me perdoeis pelo grandíssimo desejo que disso tenho em fazer e a estima que vos tenho.

Advirto-vos, cavalgueis na sombra, sobretudo, e repouseis ao meio dia, que vos falo com a experiência à mão, pois provei indo a Fondi: sei o que padeci etc. Recomendo-me a vós. Cristo, são vos conserve.

No dia 15 de julho de 1532, em Roma.

Também vos mandei o vosso contrato na forma pública e nunca me avisastes de tê-lo recebido. Vos peço, me dais aviso etc

Todo vosso frade Sebastiano pintor e chumbador apostólico escreveu.

Doc.109 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino em Pesaro, em 23 de maio de 1533.

Monsenhor de Monte me disse ter escrito a Vossa Senhoria sobre alguma despesa que, necessariamente, ocorreram em função de ter de reconstruir uma parede da Igreja de San Pietro in Vincula para a obra da sepultura. Sua Santa Reverendíssima começou a gastar, mas ele quer

contribuir como vos pareça melhor. Toda a despesa aumenta em duzentos ducados. Essa despesa nasce do grande desejo que tem Michelangelo de fazer coisa ainda mais digna, além sua obrigação, pois, sendo mais alto o monumento do que o desenho ele precisou romper o coro dos Frades. A Senhoria Vossa faça como vos parecer melhor.

Roma, 23 de maio de 1533.

Doc.110 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino em Pesaro, em 27 de maio de 1533.

O Cardeal de Monte faz os os homens trabalharem na sepultura naquela parede à qual vos escrevi, com deliberação de lá colocar depois o seu brasão por ambição, que mostre a direção ter sido sua de fazer a sepultura, o que mal se lhe poderá depois proibirdes, disso quis avisar a Senhoria Vossa Ilustríssima.

Roma, 27 de maio de 1533.

Doc.111 – Carta de Giovan Maria della Porta em Roma ao Duque de Urbino em Pesaro, em 24 de julho de 1533.

Começou-se a fazer o que é preciso para a sepultura da Santíssima Memória de Júlio e sobre a despesa disso tem bom cálculo o senhor Hieronimo Staccolo, pois que, saindo ele daqui, antes que a obra fosse terminada, esteve bem informado e a ele pode-se solicitar que a conduza ao fim...

Roma, 24 de julho de 1533.

Doc.112 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Florença, em 25 de julho de 1533.

Amigo caríssimo, recebi uma carta vossa do dia 19 do presente, a qual não acusa ter recebido a minha em resposta da primeira vossa, que acredito suprimir em resposta da primeira carta e também da segunda. Parece-me que se faz um grande barulho porque haveis colocado o frade para instalar a figura do Duque Giuliano. Fiz compreender a Nosso Senhor e lhe mostrei a vossa carta, à qual ele acredita muito bem e me ordenou que vós deveis responder, da parte de Sua Santidade, para deixar gritar os tagarelas à sua ocasião, que fazeis porém vós, o que vos parece e agrada, que o mesmo agradará também a Sua Santidade. Ele me disse, ainda, que está muito satisfeito com tudo e que isso não poderia estar melhor, parecendo-lhe milagre que em tão poucos dias tenhais dado paradeiro a tantas coisas e três vezes me respondeu que não tenhais consideração a ninguém, que façais justamente a vosso modo.

Acerca dos jovens de Loretto, Sua Santidade diz que se quereis, que mandará por eles, ou realmante fará tirar o trabalho, que não se trabalhe mais em Loretto e venham por si. Do púlpito também lhe agrada muito que tenha resultado bela coisa.

Vos mando o canto dos vossos madrigais que não vos desagradou: um é do senhor Costanzo festa; o outro é de Concilion, e dei também duas cópias ao senhor Thomao, o qual se recomenda a vós infinitas vezes.

Acerca da ida do Papa, a mim não me bastou o ânimo de perguntar a muitas pessoas que estavam em seu redor, porque Sua Santidade está no leito com um pouco de gota, mas estarei atento e de tudo vos avisarei. Não tenho mais nada para vos dizer. Todos estejam sãos pela graça de Deus e assim também que vos cuideis em estar são e com boa disposição.

O embaixador do Duque de Urbino faz um grande barulho em San Pietro in Vincula e faz com que os trabalhos sejam feitos com fúria, de maneira que na vossa volta encontrareis pronta a cúpula, a parede e coisa de vulto, de modo que acredito não faça falir a excelência do Duque por tanto dinheiro gasto na dita obra.

Recomendais-me ao frade e a todos os amigos. Cristo, são vos conserve.

No dia 25 de julho de 1533.

O vosso frade Sebastiano pintor escreveu.

Doc.113 – Carta de Sebastiano del Piombo em Roma a Michelangelo em Roma, 16 de agosto de 1533.

Caríssimo amigo, em algumas vezes recebi três cartas vossas; uma do recebimento dos madrigais e outra com o documento do mulo – que veio são e salvo, no que vos agradeço muito – e a última, quase respondendo o teor da primeira, diz que, em tudo, estou em dívida com Nosso Senhor, mas por estar doente por cerca de 15 dias de uma febre(terçã) e convertida em um pouco de fluxo, que acredito que tenha sido decorrente de minha saúde, não pude cumprir com o compromisso em vos responder tão rapidamente. Perdoais-me. Agora que estou melhor e estou sem febre, primeiramente, respondo-vos. Em minha última carta, que vos escrevi às duas horas da noite, vos disse ter dado o memorial a Nosso Senhor, porque Sua Santidade me perguntou, segundo vos escrevi, e o dito memorial o dei na presença do embaixador florentino, ao que Nosso Senhor ordenou ao embaixador florentino que escrevesse à excelência do Duque, de modo e via que acredito ele ordenou quatro coisas em relação a Florença com tanto ímpeto, tanta fúria e tanta mágoa como fez àquela noite ao dito embaixador, com palavras tão terríveis que vos admirareis ouvi-lo responder e não são lícitas escrevê-las, mas, me reservo de boca dizê-las a vós e não vejo a hora de vos ver para poder conversar meia hora convosco. Agora estou ciente do bom e santo que é nosso patrão. E basta. Acredito que até agora já tenhais visto algum resultado. Ele quer que tenhais os 400 ducados do Pupilo e os 500 ducados emprestados do estado antigo, digo de todo modo, com um grandíssimo rubor.

Sobre alocar a obra de macigno em empreitada, agrada a Nosso Senhor e assim resolveu em tudo que fazeis vós, tudo o que a vós parecerdes que seja melhor, que será bem feito. Disse que seria bom que os ditos pedreiros tivessem um encarregado que entendesse, para que não

atrapalhasse o trabalho, assim como quereis que o Frade seja o superintendente do trabalho de macigno. De resto, tudo agrada a Nosso Senhor e ele diz que a obra não poderia ir melhor.

Entre ficar em Florença ou vir a Roma, a vós cabe a decisão e deveis fazer o que quereis. Não haveis de ter sombra de coisa alguma, sejais patrono do mundo.

O embaixador do Duque de Urbino faz trabalhar em San Pietro in Vincula, prega por toda Roma e vos pede que me avisais como quereis a parede que vai na sepultura. No vosso retorno será feita a cúpula e a parede com toda perfeição quase quanto o Coliseu; será um trabalho com tanta manufatura que faz Sua Senhoria.

Falei ao senhor Lodovico del Milanese, o qual me respondeu que fará o trabalho com o Spagniolo da pensão do senhor Zuan Francesco, ao qual me recomendaria por infinitas vezes com todos os amigos.

Também o senhor Thomao por graça vossa me visitou muitas vezes enquanto estive no leito. Assim, também o fez o senhor Bartholameo Angelini, os quais se recomendam por infinitas vezes e não vêem a hora de vos verdes.

Sobre a nossa partida, ainda não há resolução alguma. Estou meio desesperado porque estou impedido e não posso fazer nada, nem coisa que seja boa para essa tão indefinida partida.

Não tenho mais nada para vos dizer. A vós me recomendo por infinitas vezes. Cristo, são vos conserve.

No dia 16 de agosto de 1533, em Roma.

O vosso frade Sebastiano chumbador apostólico etc.

Doc.114 – Carta do Duque de Urbino em Fossombrone a Giovan Maria della Porta em Roma, em 26 de março de 1534.

Mag.ce dil.me nr

Vimos por uma vossa carta à Senhora Duquesa, nossa Consorte, o que lhe escrevestes ter achado no tocante à sepultura da Santa Memória de Júlio e da conversa mantida por vós com Michelagnolo. Das estátuas que escreveu aqui o senhor Girolamo Staccolo, o qual também depois escreveu que Nosso Senhor buscava que arranjasse Michelagnolo um pouco de tempo, que pudesse atender a algumas coisas de Sua Santíssima, o que não podia fazer sem nossa vontade, pela obrigação que ele tinha conosco. Respondemos, como também vós podeis vos recordar, que Sua Beatitude disso era Patrono e, que, contudo, podia mandar e fazer quanto lhe agradasse. Presunção seria a nossa, em presumir conceder a quem é Patrono absoluto e pode dispor de tudo como lhe agrada. O mesmo respondemos a vós, dizendo-vos que quanto às estátuas, não queremos que se altere palavra alguma e assim fareis, certificando-vos que nós não cuidamos de mais nada quanto ver completa a obra, no que, por quanto podereis, não faltareis da vossa usual diligência, voltando-vos a dizer que, no que Nosso Senhor buscou, não parece disso poder responder outra coisa que não o que temos dito acima. Bem vos valei.

Forosempronii, dia 26 de março de 1534.

Doc.115 – Carta do Cardeal Ercole Gonzaga em Roma a seu agente Benedeto Agnello, em 27 de janeiro de 1535.

O embaixador veneziano, por ordem dos seus Senhores, tem pedido ao Papa duas coisas a favor do Duque de Urbino; uma, que Sua Santidade esteja satisfeito em fazer proceder, brandamente e com razão, na causa de Camerino(anulação da bula de Alexandre VI a favor dos herdeiros de Varano) e não com tanto rigor, para que não voltem os seus a aceitarem justificações que os agentes da parte queriam apresentar. A outra, sendo por lei proibido no estado eclesiástico, que não possam ir víveres em Camerino, quisesse o Papa retirar tal proibição a fim de que o Duque não fosse obrigado mandar com a escolta e que disso não fosse litigar e romper a calma da Itália e Sua Beatitude lhe respondeu que, quanto à primeira, não deixa de proceder pelos termos de justiça, porque os seus que têm o assunto são justos e discretos; e quanto à segunda, que ao vassalo não toca querer dar lei ao superior e que os Senhores venezianos, também esses, sonham fazer o mesmo quando colocam a sua conta, contudo não entendem levá-la diferentemente, porém, se são tão zelosos da paz na Itália, façam com que o Duque de Urbino não lhes dê matéria de ir a estes méritos e, não vos vereis quase querendo inferir que lhes deixe Camerino; muitas respostas daqui e de lá existem, mas em substância não se extraiu nada mais... e com pretender desculpar de muitas razões para as quais não tenha que se preocupar, mas entre outras, pela pouca vida que se pode esperar do Papa.

Doc.116 – Pagamento de Michelangelo a Scherano pelo trabalho na Madona, em dezembro de 1537.

1537.De Sandro Schernaro por conta da Virgem feita.

Eu Sanandro(sic) de govani recebi de Michelagio(Michelangelo) cinco escudos por conta da Madona que fiz, do dito Orèbino(Urbino): estou satisfeito do que recebi para fazer com ele e com o dito Michelagnolo até neste dia de dezembro de 1537.

Eu Salandro(sic) fiz esta de minha mão.

Doc.117 – Carta do Duque de Urbino Guidobaldo della Rovere em Pesaro a Michelangelo em Roma, em 7 de setembro de 1539.

Excelentíssimo senhor Michelagnolo, também quanto em nós tenha sido sempre, e seja agora mais que nunca, o infinito desejo, que ajuizadamente podeis vos imaginar, de ver por vós conduzida ao fim a obra da sepultura da santa memória do Papa Júlio nosso tio. Conhecemos muito bem pertencer ao nosso dever tomar boa diligência em vê-la uma vez terminada, por ter tido tanto quanto se sabe daquela santa alma,

todavia, esperamos por carta do nosso embaixador em Roma, o muito desejo de Nosso Senhor. Temos de harmonizar com boa paciência o procrastinar vosso em tão feita obra, enquanto Sua Santidade vos tem ocupado no cumprimento da pintura da dita capela de Sisto, nem podendo nós, nem querendo por devida e natural inclinação nossa, assim nisso como em toda outra coisa, faltar à satisfação do Papa. Estamos satisfeitos de boa vontade em acomodar-vos à contemplação e, pela reverência que trazemos a Sua Santidade, podeis livremente continuar na dita pintura até o cumprimento daquela obra, com firme opinião e esperança, contudo, que terminará. Tenhais, pois, de voltardes todo ao término da dita sepultura, redobrando a vossa diligência e pressa para recompensar toda perda de tempo, assim como Sua Santidade tem feito, ainda resolutamente, prometer que tereis de fazer, oferecendo-nos benignamente, a vos, querer ela mesma apressar. E a esse fim, vos temos escrito esta nossa carta, que, por muito tempo que tenha passado desde que por vós a dita sepultura foi iniciada, não podemos persuadirmo-nos de que em vós não haja igual desejo ao nosso de vê-la terminada. Reputamo-vos homem de honra, como acreditamos ao certo que sejais, não podendo ser do contrário pelas vossas singulares virtudes, e a isto não vos confortamos diferentemente julgando ser supérfluo. Desejamos que conserveis-vos saudável para que possais honrar aqueles santos ossos, que, vivendo, honraram-vos e aos outros virtuosos daquela era. Por aquilo que muitas vezes tivemos esperado de vós solicitamo-vos que quererendo valer-vos de nós, se em alguma outra coisa vos pudermos atender, o faremos com a boa vontade que merecem as tantas raras virtudes vossas. E estejais são.

Para fazer-vos satisfação o Duque de Urbino etc.

Doc.118 – Carta do Cardeal Ascanio Parisani em Roma ao Duque de Urbino, Guidobaldo della Rovere, em Pesaro, em 23 de novembro de 1541.

Desejando Nosso Senhor e estando resolvido que Michelagnolo se ponha a pintar a sua nova capela no Palácio do Papa, e sabendo a obrigação que tem com Vossa Excelência sobre a sepultura do Papa Júlio e o interesse que o senhor reclama neste caso, falou-me e impôs a mim que eu vos escrevesseis, exortando-vos a dar alguma resolução para essa causa, para que o dito Michelagnolo possa, com espírito tanto mais sereno, atender ao serviço de Sua Beatitude, mostrando que tendo de pintar a capela, não poderá trabalhar na sepultura, por estar velho e resolvido a terminar a dita capela (se tanto viver); não poderá mais trabalhar em outra obra e na capela se estenderá por três ou quatro anos, precisando, de qualquer forma, lá se demorar. Não deixei de responder a Sua Santidade que eu queria ter consideração e respeito aos méritos e nome daquela santa memória e à honra de Vossa Excelência, o qual, todavia, estava certo de que, como devotíssimo vosso, estava para obedecer-vos nesta e em toda outra coisa maior, e que eu vos escreveria. Sobre isso, falei com o senhor seu embaixador aqui, e assim digo ao senhor, que visto a resolução de

Nosso Senhor e considerado ainda que o vós não estais nessa suspensão, porque poderia um dia se encontrar sem a sepultura e sem o dinheiro, o confortaria ao mesmo tempo a fazer-vos agradecido com Sua Santidade, e para terminá-la de vez, contentar-vos que a dita sepultura se pudesse dar a terminar a outros mestres, com a assistência, contudo, do dito Michelagnolo e seus desenhos, de sorte que a dita sepultura seja terminada segundo o último desenho, contrato e obrigações entre as partes, do que disso deve ter Vossa Excelência a cópia. Não conheço outra diferença quanto essa, que as seis estátuas, as quais deveriam ser feitas pela mão do citado Michelagnolo, far-se-ão pela mão de um outro mestre, com o modelo e desenho de Michelangelo, ainda que se fará diligência para ver se destas seis estátuas se poderá ter alguma feita ou esboçada de sua mão. Do que tenho dúvida, porque Nosso Senhor parece que as quer valer ao ornamento público da dita capela, asseverando que para o novo desenho da sepultura aquelas não poderiam servir. Vejo que se agora não se toma essa resolução para a sepultura do Papa Júlio no dito modo, não a veremos mais terminada em nossos dias porque, no contrato e convenção feitos, não faltam ligações e subterfúgios em retornar ao primeiro desenho, exigindo o depósito dos outros oito mil escudos e lugar para a sepultura em San Pietro, terminada quando for a construção da basílica. Contudo, encorajo Vossa Excelência a enviardes o mandato aqui autêntico, contratar e resolver essa matéria em pessoa a quem a vós parecer, etc.

Doc.119 – Contrato entre Michelangelo e Raffaello da Montelupo em 27 de fevereiro de 1542, em Roma.

Seja conhecido por cada pessoa, que eu, Michelagniolo Buonarroti dei hoje, neste dia vinte e sete de fevereiro de 1542, para terminar, três figuras de mármore maiores que o natural, esboçadas de minha mão a Raffaello da Monte Lupo, escultor aqui em Roma, por quatrocentos escudos. As ditas figuras, o dito Raffaello, promete-me dentro de dezoito meses me dá-las terminadas, como abaixo se escrever, e pela dita conta, no dito dia lhe dei vinte e cinco escudos. Dentro de dezoito meses me promete dá-las terminadas, começando o dito tempo no dito dia de hoje.

Eu, Raffaello da Monte Lupo prometo e obrigo-me a fazer quanto neste acima se contém, e pelo citado cálculo feito pelo dito Michelagnolo, recebi, hoje, neste dia vinte e sete de fevereiro de 1542, vinte e cinco escudos.

Doc.120 – Carta do Duque de Urbino Guidobaldo della Rovere em Pesaro a Michelangelo em Roma, em 6 de março de 1542.

Muito excelente senhor Michelagnolo, tendo-se dignado Sua Santidade fazer-me compreeder o grande desejo que tem de servir-se de vossa pessoa por algum tempo, em fazer pintar e ornamentar a capela dela, novamente edificada naquele Palácio apostólico e, avaliando eu, assim como faço, todo serviço e satisfação de Sua Santidade meu próprio, nem

de outra maneira havendo-a no coração, para que com o ânimo tanto mais livre vos possais aplicar, Estou contentíssimo, fazendo vós colocardes na sepultura da santa memória do Papa Júlio, meu tio, as três estátuas inteiramente executadas e terminadas por vossa mão, compreendendo-se nesse número a de Moisés, para convir perto à última qualidade da obra segundo os últimos pactos, assim como a mim foi dito que de boa vontade e prontamente, vós tenhais oferecido em querer fazer. E assim, que as outras três estátuas naquele meio possais fazer trabalhar pela mão de outro bom e elogiado mestre, com o próprio desenho, contudo, com a assistência de vossa pessoa, confiando firmemente, que pela vossa benevolência e afetuosidade, assim em relação àquela santa memória, que toda a minha casa, sairia efetivamente e vos portaríeis em tudo, de sorte que a obra em toda sua parte não será senão muito elogiada e julgada bem digna de vós e terei razão em ficar muito bem satisfeito. Do que ainda disso muito vos peço e vos quero ter particular obrigação, oferecendo-me sempre a todas as conveniências e satisfações vossas. E Deus vos conservais são.

Para fazer-vos satisfação o Duque de Urbino.

Doc.121 – Contrato entre Michelangelo, mestre Giovanni de' Marchesi e Francesco d'Amadore da Urbino, em 16 de maio de 1542, em Roma.

Seja conhecido a quem ver o presente, como tendo o senhor Michelagnolo Bonarroti mais tempo tomado em fazer a sepultura da boa memória do Papa Júlio, em Santo Piero in Vincola, com mais estátuas, como pelos pactos e convenções feitos com os executores do testamento comparece, e tendo já dado início à estrutura e ornamento da dita sepultura, desejando terminá-la, acerta, neste dia 16 de maio de 1542, com o mestre Giovanni di Marchesi, escultor, morador na praça de Branca, e com Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino, às abaixo escritas convenções:

Primeiramente, Michelagnolo loca a eles toda a obra da estrutura da dita sepultura a qual, até o presente, foi construída uma parte através de um desenho feito e subscrito de sua mão, exceto certo ornamento, que vai sobre a última cornija, a qual o dito senhor Michelagnolo deve fazer às suas expensas. O resto do quadrado da estrutura, o dito mestre Giovanni e Francesco têm a fazer de mármores novos ou velhos, segundo parecer a eles porém bons e similares àqueles da parte de baixo e trabalhá-los no mesmo modo e diligência que a estrutura feita em baixo, segundo o desenho e modelo feito pelo dito senhor Michelagnolo; que os mármores e trabalho tenham de ser feitos às suas expensas, igualmente construí-la, isto no tempo de oito meses próximos a partir de hoje, salvo justo impedimento, pelo preço de setecentos escudos de - giuli por escudo - com o pacto que têm a tomar o escudo de ouro por onze giuli. Desses setecentos escudos, Michelagnolo deu a eles neste dia cem escudos similares, e pelo tempo vindouro toda vez que mostrem o trabalho feito pela monta do dinheiro recebido, dará a eles outros cem escudos e assim,

sucessivamente, até o inteiro pagamento no fim da obra que, sendo totalmente terminada, o dito senhor Michelagnolo pagará a eles o resto até o inteiro pagamento. E estão de acordo que, nascendo diferenças entre eles, disso seja juíz o senhor Donato Giannotti, à simples declaração do qual prometem estar. Para observância de quanto foi dito, obrigam-se um e outro, e outro a um, sob pena de indenizar um ao outro, do que faltar, de todos os danos, despesas e vantagens, a julgar-se pelo dito senhor Donato Giannotti. Em confiança se fez o presente a pedido de cada uma das partes, de minha mão, Luigi del Riccio, presente o senhor Donato Giannotti e Francesco Bracci, o qual será subscrito pela mão dos dois, os quais de acordo, querem que permaneça junto a mim Luigi del Riccio para servi-los quanto disso houver necessidade. Neste dia 16 de maio supracitado de 1542, em Roma.

Eu, mestre Iovane, recebi cem escudos e prometo o quanto acima.

Eu, Luigi del Riccio, em nome de Francesco da Urbino, não sabendo ele escrever, a seu pedido dou testemunho que ele se obriga e promete como acima.

Eu, Michelagniolo Buonarroti, estou satisfeito e prometo o que acima se inclui, neste dia supracitado.

Eu, Donato Giannotti, estava presente a quanto acima se inclui.

Eu, Francesco di Zanobi Bracci, estava presente a quanto acima se inclui.

Doc.122 – Contrato entre Michelangelo e Francesco d'Amadore da Urbino, em 1° de junho de 1542, em Roma.

Tendo o senhor Michelagnolo Buonarroti até o dia 16 de maio próximo passado, colocado e dado para fazer o resto do quadrado da estrutura da sepultura do Papa Júlio, em San Pietro in Vincola, ao mestre Giovanni di Marchesi, escultor, morador na Praça de Branca e a Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino com mais pactos e convenções como, por uma escrita feita entre eles no dito dia, largamente aparece e tendo o dito mestre Giovanni e Francesco a ruptura e mais diferenças juntos, pelo que a obra disso padece, desejando o senhor Michelagnolo por fim a tais lides para que a dita obra tenha seu término o mais rápido possível, de consenso aos dois citados, mestres Giovanni e Francesco, seja retomada em si a dita obra, cedendo cada um deles, pelo presente a todos os direitos e razões que por vigor da supra alegada escrita ou em qualquer outro modo, puder haver sobre a obra, restituindo-a em tudo e por tudo livremente ao dito senhor Michelagnolo, o qual, para que a dita obra se conclua, de novo a realoca como abaixo:

Antes de tudo, o dito senhor Michelagnolo aloca a citada obra a Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino e a mestre Giovanni Marchesi, escultor, pelo mesmo preço e a ser paga nos mesmos tempos e modos como na outra convenção declarada, na qual eles têm a fazer bem cem escudos de giuli por escudo, que recebera no início da obra, em diminuição da soma de setecentos escudos similares, que tem a haver de

toda a obra, com pactos que o dito Francesco da Urbino tenha que aplicar-se de contínuo à dita obra e exercitar-se nela com toda sua força e engenho, não cuidando de outra coisa e tenha ele a prover a todos os ajudantes o que precisem e pagar-lhes pela dita companhia e a extrair os mármores que faltem para terminar a obra, os quais sejam bons e adequados ao trabalho, segundo a forma da outra convenção e tenha que apressar a obra de maneira que esteja terminada no próximo Natal, até o tempo que dure a provisão e não mais, durando mais que o dito tempo, de todo modo seja tido a apressar como antes, sem provisão e, só os mármores se tenham de comprar de comum consenso e da qualidade segundo a forma da primeira escrita, a juízo do dito senhor Michelagnolo. Possa o dito mestre Giovanni, a seu prazer, aplicar-se em seu estúdio e nos outros trabalhos que diariamente sobrevierem. Porque o dito Francesco da Urbino, para executar essa obra deixou outros trabalhos e ocupações pelos quais tinha boa provisão, estão de acordo que durante o trabalho receba seis escudos - giuli por escudo - ao mês, começando no dia 1° de junho presente e, assim, sucessivamente, que receba esses seis escudos por conta da companhia e o dito mestre Giovanni, por estar livre de sua pessoa, não tenha de receber coisa alguma, mas possa à sua satisfação ir vê-lo trabalhar, para que as ordens que der o dito Urbino sejam idôneas para a obra.

Ainda queremos que, ao fim do presente mês de junho, o dito mestre Giovanni e Francesco da Urbino tenham de prestar conta de todos os mármores colocados e trabalhados, pagos pela dita obra até aquele dia, presente Michelagnolo, e que o dito mestre Giovanni tenha de prestar contas outra vez com o dito Francesco e tenha de saldar tudo até aquele dia, nascendo entre eles alguma diferença; disso seja juíz o senhor Michelagnolo, à simples palavra do qual cada um deles tenha de estar, sob pena de ter de pagar cem escudos por quem contra fizer imediatamente ao Governador e Fiscal de Roma, em outra coisa aquele que resistir, se compreenda logo e esteja fora da obra, e não tenha mais o que fazer nela.

E do mais estão de acordo que depois de todo mês, o dito Francesco deva prestar contas com o mestre Giovanni, citado, presente o senhor Michelagnolo, o qual deva ser juíz de todas as suas diferenças sob as penas citadas, contra quem não estiver deacordo com o que ele disser.

Estão ainda de acordo que todos os mármores da dita obra tenham de ser trabalhados segundo o desenho dado a eles pelo dito senhor Michelagnolo, e no modo que parecer a ele e, ao fim, a obra terá de ser por ele aprovada, para se saber se está bem ou não e que ele tenha de pagar a eles o que restar a receber dos setecentos escudos - de giuli por escudo – e, se a obra tiver custado mais, eles terão de ressarcir a ele sem qualquer contestação.

Concordam também que no fim da dita obra o dito mestre Giovanni e Francesco tenham de prestar conta juntos de tudo o que foi gasto, e sendo-lhes útil, partecipem com a metade e, igualmente havendo-lhes dano, que cada um concorra com metade e restitua ao dito senhor Michelagnolo da sua parte, e ocorrendo, tanto nas contas quanto em qualquer outra coisa,

diferença entre os ditos Francesco e mestre Giovanni, disso reembolssem e disso queiram estar ao simples testemunho do dito senhor Michelagnolo, sob as penas do que acima foi dito sem qualquer réplica.

Doc.123 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, fim de junho ou início de julho de 1542.

Senhor Luigi, senhor meu caro, Vossa Senhoria manejou essa discórdia que nasceu entre Urbino e mestre Giovanni e por não terdes interesse nisso podereis dar bom julgamento. Eu, para fazer bem a um e a outro, dei a eles para fazerem a obra que sabeis. Agora, porque um é muito tacanho e o outro não está ausente de loucura, nasceu essa discórdia entre eles que poderá gerar grande escândalo, feridos ou mortes. Se isso continuar em me compadeço do mestre Giovanni, mas, muito mais de Urbino, porque eu o tenho criado. Porém, me pareceria correto, se a razão o prejudicar, dispensar um e o outro e que a obra me ficasse livre, para que o mau cérebro deles não me arruine e que eu a possa continuar. E porque foi dito que a dita obra eu a divida e dê uma parte a um e uma ao outro, digo que isso eu não posso fazer, e a dar toda a um só dos dois farei injúria àquele a quem eu não a desse. Porém, não me parece que haja outra providência que me deixe a obra livre para que eu a possa continuar; e do dinheiro, isto é, os cem escudos que eu lhes dei, e pelas suas fadigas, que se arranje entre eles de modo que eu não perca. E de tal coisa, a Vossa Senhoria peço que os coloqueis em acordo o melhor que se puder, porque é obra de caridade. E porque, talvez, haverá algum que quererá mostrar ter feito o pouco que está feito, todo ele, e de ter a receber além do que recebeu, mais outro dinheiro, caso isto ocorra poderia mostrar também eu ter na dita obra perdido um mês de tempo pela ignorância e bestialidade deles e tido atrasada a obra do Papa, que me é um prejuízo de mais de duzentos escudos, De modo que muito mais terei para receber deles, que eles da obra.

Senhor Luigi, fiz esse discurso a Vossa Senhoria por escrito, porque a fazê-lo de boca, presentes os homens, me disperso totalmente no modo deles que não me resta mais nada para falar.

Vosso Michelagniolo Buonarroti, em Macello dos pobres.

Doc.124 – Carta de Luigi del Riccio em Roma a Michelangelo em Roma, em 2 de julho de 1542.

Magnífico e excelentíssimo senhor Michelagnolo, fiz os cálculos com mestre Giovanni e Urbino das despesas feitas em Santo Piero in Vincola, como de lá vereis e descubro que mestre Giovanni gastou 54 escudos e 95,5 centavos, e Urbino gastou 37 escudos e 5 centavos que, ao todo, totalizam 92 escudos. Restam a eles em mão 8 escudos – os quais os tem Urbino, porque mestre Giovanni gastou 54 escudos e 95,5 centavos e recebeu 50 escudos de ouro que são 55 escudos – que vem a igual conta. Urbino recebeu 41 escudos de ouro, que são 45 escudos em moeda e gastou

37 escudos e cinco centavos. Restam a ele 8 escudos em mão, que são da companhia. Também há 4 escudos de um par de tetos para as carroças que, restando do trabalho, tem de serem pagos a eles e vós os tendes de pagar, o que serão 12 escudos, os quais terão de ser divididos entre eles. Resta-nos que mestre Giovanni colocou vinte *carretate* de mármores velhos, por 11 giulios o escudo que, com as despesas de escavação e outras, chegam a cerca de 20 giulios que diz valem muito mais e não os teria dado, senão porque pensava avançar na obra. Também ocorre que Urbino pede pelas suas fadigas do tempo que esteve em Santo Piero in Vincola, pelo que vós agora, em que isso é reposto, julgaríeis e arranjaríeis tudo. Mestre Giovanni diz ter também ele estado na obra a trabalhar. E a Vossa Senhoria me ofereço e recomendo.

Praça de Branca, no dia 2 de julho de 1542.

Mestre Giovanni propõe que, querendo vós que ele sozinho termine a obra, ele a fará por cem escudos menos os que a ele confiastes na primeira vez.

Doc.125 – Laudo emitido por Mestre Iuliano e Mestre Bernardino da Marco sobre a obra de arquitetura do sepulcro, em 8 de julho de 1542.

Testemunhamos nós eleitos chamados, isto é, eu, mestre Iuliano, chamado por Michelangello Bonarota, mestre Bernardino da Marco, chamado por mestre Iovane da Sattri. Os ditos Iuliano e Bernardino foram chamados pelo terceiro Andreia Bevelacqua, escultor, para estimar e ver um trabalho que tinha por fazer Orbino(Urbino) e mestre Govane da Sattre(Giovanni de' Marchesi) em companhia. Os supra-escritos mestres viram e mediram o dito trabalho; encontraram que, do dito trabalho, foi feita por eles a sétima parte de uma, estimado o dito trabalho com o consentimento das supra-escritas partes, nós de acordo calculamos conjuntamente.

Doc.126 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, em 8 de julho de 1542.

Senhor Luigi, senhor meu caro, vos envio por Urbino que está comigo, vinte escudos para que Vossa Senhoria os dê ao mestre Giovanni pela obra que sabeis e, tirando da dita obra também o dito Urbino, preciso dar outros vinte a ele, que totalizam quarenta, no que já terei gasto cento e quarenta escudos e, da dita obra, não tenho sessenta. Setenta e cinco escudos recebeu mestre Giovanni, que lá ganha sobre trinta, e o resto dos cem que eu dei antes, de cinquenta e cinco que tomou mestre Giovanni para até cem, tem gasto Urbino em jornadas e em mármores, pois, a sociedade se separou e, não recebeu nada em dois meses, que teria de receber de ganho o mesmo que mestre Giovanni, isto é, trinta escudos tirando-os da obra, mas vinte o contenta.

Depois que foi feito e escrito o juízo da quantidade feita acima da dita obra, mediram para mim, e não encontro quanto dela tenha sido feita, a décima parte, mas tenho bem caro que os homens que a julgaram disseram que havia sido feita a sétima parte em favor de mestre Giovanni, para que ele não se pudesse queixar. Porém, não vos faço reparo e, se houvesse alguém de se queixar, seria eu mais que os outros, visto que, perdi dois meses de tempo ao embaraçar-me com eles, Mais me dói o descaso do Papa do que duzentos escudos.

Tenho muita segurança em Vossa Senhoria. Deus me dê a oportunidade de poder lhe restituir.

Mestre Giovanni tem de liberar os mármores que permaneceram no Campidoglio, aqueles que, depois que lhe foi pago, não os deixou tirar de lá, sendo isso uma das razões da questão que nasceu entre eles. E assim, as coisas têm de ser encerradas.

Vosso Michelagniolo em Roma.

Doc.127 - Carta de Michelangelo em Roma ao Papa Paulo III em Roma, em 20 de julho de 1542.

Tendo sido o senhor Michelagnolo Buonarroti impedido de fazer a sepultura do Papa Júlio em Santo Piero in Vincola, com certos pactos e convenções, como por um contrato exigido pelo senhor Bartolomeo Capello no dia 18 de abril de 1532, e sendo depois procurado e obrigado, pela Santidade de Nosso Senhor Papa Paulo Terceiro, a trabalhar e pintar a sua nova capela, não podendo cuidar de terminar a sepultura e a capela, por meio de Sua Santidade, de novo concorda com o ilustríssimo senhor Duque de Urbino, ao qual ficou o encargo da citada sepultura. Se vê pela carta do Duque de Urbino, do dia 6 de março de 1542, que das seis estátuas que iam na citada sepultura, o dito senhor Michelagnolo poderia dar três delas para serem feitas por um bom e elogiado mestre, o qual as terminaria e colocaria na dita obra e as outras três, entre as quais estava o Moisés, as terminaria ele de sua mão e assim seria tido fazer terminar a estrutura, isto é, o resto do ornamento da dita sepultura segundo o acordo feito. Para dar prosseguimento ao dito acordo, o citado senhor Michelagnolo alocou para serem terminadas três figuras que já estavam muito avançadas por ele - uma Nossa Senhora com o Menino no Braço, de pé, e um Profeta e uma Sibila sentados - a Raphaello da Montelupo, florentino, julgado entre os melhores mestres destes tempos, por quatrocentos escudos, como pela escrita entre eles se mostra e o resto da estrutura e o ornamento da sepultura, exceto o último frontispício, assim alocou ao mestre Giovanni de' Marchesi e a Francesco da Urbino, escultores e entalhadores de pedras, por setecentos escudos, como por obrigação entre eles aparece. Restava-lhe fornecer as três figuras de sua mão, isto é, um Moisés e dois Prisioneiros; essas três figuras estão quase terminadas. Mas, porque os ditos dois Prisioneiros foram feitos quando a obra era muito maior e com muito mais figuras que no supracitado contrato foram reduzidas, para o que não convêm neste desenho, nem de

modo algum podem ficar bem. Porém, o dito senhor Michelagnolo, para não faltar à honra, deu início a duas outras estátuas que vão ao lado de Moisés, isto é, a Vida contemplativa e a Vida ativa, as quais estão muito bem avançadas, de sorte que, com facilidade podem ser terminadas por outros mestres. E sendo de novo o dito senhor Michelagnolo procurado e apressado pela dita Santidade de Nosso Senhor, Papa Paulo Terceiro, a trabalhar e a terminar a sua capela, como acima foi dito, cuja obra é grande e requer a pessoa toda inteira e desobrigada de outros cuidados. Estando o dito senhor Michelagnolo velho e desejando servir Sua Santidade com todo o seu poder, estando por ela obrigado e forçado, não podendo fazê-lo se antes não se livra totalmente da obra do Papa Júlio, a qual o mantém retido pela mente e pelo corpo, suplica a Sua Santidade, depois que este resolveu que ele trabalhe para ela, que trate com o ilustríssimo senhor Duque de Urbino e que este o libere completamente da dita sepultura, cassando-lhe e anulando-lhe toda obrigação entre eles, com os abaixo escritos e honestos pactos.

Antes de tudo o referido senhor Michelagnolo quer licença para poder alocar, as outras duas estátuas que restam para terminar, ao dito Raphaello da Montelupo ou a quaisquer outros à satisfação de Sua Excelência, por preço honesto e que se provar, pensa ser de cerca de duzentos escudos. Quanto ao Moisés, quer dar terminado por ele. Do mais, quer depositar toda a soma do dinheiro que vai para terminar em tudo a citada obra, ainda que lhe seja importuno. Para a dita obra, ele fez o resumo, isto é: o resto do que não houver pago a Raffaelo da Montelupo para terminar as três estátuas, alocando-as como acima, que são cerca de trezentos escudos; o resto do que não houver pago pela feitura da estrutura e ornamento, que são cerca de quinhentos escudos; os duzentos escudos ou o que precisar para terminar as duas últimas estátuas e de mais cem escudos que irão para terminar o último frontispício do ornamento da referida sepultura. Em tudo, são de mil e cem a mil e duzentos escudos, ou o que precisar, os quais depositará em Roma, em um banco idôneo, em nome do citado ilustríssimo senhor duque, seu e da obra, com pactos expressos que tem a servir para terminar a dita obra e não outra, nem se podem por outra causa mexer ou retirar. E além disso, está satisfeito, porquanto poderá ter a direção da dita obra, das estátuas e ornamento; que seja terminada com a diligência que se requer. E deste modo, Sua Excelência estará seguro que a obra se concluirá e saberá onde está o dinheiro para tal efeito. Poderá, por seus executores, fazê-la de contínuo, apressar e conduzir ao término, o que tem a desejar estando o senhor Michelagnolo muito velho e, ocupado na obra por tanto tempo quanto a fadiga dará tempo para terminá-la, ainda que faça outra. O senhor Michelagnolo ficará em tudo livre e poderá servir e satisfazer o desejo de Sua Santidade, à qual suplica que disso faça escrever a Sua Excelência que lhe dê aqui ordem idônea e mande procuração suficiente para liberá-lo de todo contrato e obrigação que existir entre eles.

Doc.128– Carta do Cardeal Alessandro Farnese em Roma ao Bispo de Sinigaglia, em 26 de julho de 1542.

Mando a Vossa Senhoria por ordem expressa de Nosso Senhor, e pelo correio a cavalo e transporte de cartas, a inclusa escritura dada a mim de mão própria de Sua Beatitude e o exorto a vê-la e considerá-la bem, e depois tomar logo o assunto, em pessoa ou por homem bem designado para isso, de dispor o senhor Duque de Urbino em satisfazer assim, ao extremo, o desejo de Sua Beatitude nessa parte, como fez em todo o resto do que tem buscado até aqui, sobre deixar Michelangelo totalmente livre e afastado da obrigação que tem na obra da sepultura do papa Júlio de santa memória. Certificando e assegurando a Sua Excelência que, além da grande alegria que isso dará a Nosso Senhor, estará na esperança e segurança de ver, de uma vez, a perfeição da dita sepultura. Entretanto, deixando-a nas mãos de Michelangelo, pois então, por aquela pouca parte que se é reservada, pode estar certo em não vê-la nunca, porque nem Nosso Senhor, enquanto vive, nem quem lhe suceder poderá, se bem quiser, permitir que trabalhe para outros, e por aquilo que a mim pareça, não acredito que nos seja de vossa vista, que é o principal da sua arte, por muitos anos. Onde Sua Excelência coloca em cálculo seguro, de todo lado, aceitar as vantagens que na dita escritura se propõe, entre as quais, sabendo eu que junto à benevolência e cortesia vossas não será dos últimos a reconhecer isso, que fará à Sua Beatitude agrado sobremodo, grato e benquisto, que por tal vos demanda e pede. Estima Sua Santidade que Vossa Senhoria não terá muita dificuldade em dispô-la de comprazer nisto à Santidade Sua; onde com tão maior ânimo exorto Vossa Senhoria a tomar a empresa e resignar-se quanto mais rápido à expedição cumprida verdadeira que se deseja no dito memorial, que Sua Beatitude está com incrível expectativa, não podendo sem isso ter cópia do dito Michelangelo, e Deus sabe que um dia lhe parece um ano. Recomendo-me e ofereço a Vossa Senhoria de contínuo e vos peço usar nesse negócio a vossa grande autoridade e estudo.

Doc.129 – Carta do Duque de Urbino ao Embaixador Girolamo Tiranno em Roma, em 3 de agosto de 1542.

Nos contentamos de boa vontade pelo serviço de Nosso Senhor, como na verdade tivemos, que o senhor Michelangelo Buonarroti, para aplicar-se em fazer quanto esteja na mente de Sua Santidade em pintar a sua capela, ou isso que além lhe pareceu, deixe à parte o terminar da começada obra do sepulcro da santa memória do Papa Júlio e que, não obstante o dinheiro que para fazer isso recebeu, seja desobrigado. Com espera porém, parecendo que assim convenha, ele seja, antes, tido a colocar em depósito, junto a pessoa idônea, o restante do dinheiro que não houver ganho, para dá-lo a quem por ele ser delegado, para terminar o acima dito sepulcro que, supremamente desejamos se reduza ao almejado fim, como convém, e com a maior presteza que seja possível, assegurando

Sua Santidade que o dinheiro não se tirará pelo depositário, nem se converterá em outro uso que pelo já dito. Porém, vós, em Nosso nome vos tirareis e cassareis toda obrigação que por esta conta houver, que vos damos autoridade pela presente de o poder fazer, cumprido antes quanto do acima foi dito. Para que se possa saber quanta soma de dinheiro se terá de fazer o depósito, procurais com diligência ver por peritos a obra feita até agora, e assim se julgue à vossa mercê.

Doc.130 - Carta do Cardeal Alessandro Farnese em Roma ao embaixador Girolamo Tirano em Roma, em 17 de agosto de 1542.

Tendo Nosso Senhor esperado com muito agrado pelas cartas de Monsenhor de Sinigaglia e também por aquilo que foi escrito a Vossa Senhoria mesma, quanto pronto e amigavelmente o senhor Duque se contentou em satisfazer a Sua Beatitude em desobrigar e absolver, totalmente, o senhor Michelangelo Buonarrota da obra da sepultura do papa Júlio de santa memória, perdoando e remetendo tudo a Sua Beatitude. Parece-lhe também que Vossa Senhoria possa liberalmente satisfazer e favorecer o dito senhor Michelangelo da desobrigação que deseja e prometer-lhe, sem mais nada, a ratificação de Sua Excelência, porque, quando bem isso não se entender assim, especificamente, no encargo que Vossa Senhoria teve até aqui, estando Sua Beatitude certa que vos é virtualmente e, prometendo neste caso pela Excelência Sua, em tudo se oferece e tem empenho de fazê-la vir e, com esse ânimo exorta e obriga Vossa Senhoria a não nos trazer mais dificuldade, mas, satisfazer tanto mais, prontamente e sem qualquer exceção a este particular, embora nisso consista toda a soma do que se busca, de modo que, deixando aquele, todo o resto, seria nada, sendo assim feita a natureza sincera do senhor Michelangelo.

Doc.131 - Contrato do Sepulcro de Júlio II, entre Michelangelo e Girolamo Tiranno, em 20 de agosto de 1542, em Roma.

Em nome de Deus Amém. Para que tenha o senhor Michelangelo Buonarroti mais tempo para tomar, fabricar e construir a sepultura da feliz lembrança de Júlio papa II, com mais e diversos pactos e convenções, como por diversos contratos sobre esses fatos aparece, os quais foram cassados e anulados por um contrato feito diante da boa memória de Clemente VII com o ilustríssimo senhor Duque de Urbino, no dia 29 de abril de 1532, com novas convenções, às quais, o citado senhor Michelagnolo, por justos e legítimos impedimentos, até aqui não pôde cumprir, nem dar fim à dita sepultura, segundo o dito último contrato. Primeiro por ter ficado ocupado em pintar a capela de Sixto, no Palácio Apostólico. Não podendo o mesmo senhor Michelangnolo, ainda que para o futuro, cuidar da dita obra da sepultura, por estar obrigado pela Santidade de nosso senhor Paulo Papa III em pintar a sua nova capela e, pela idade não poderia resistir na pintura e na escultura, desejando retirar-

se e liberar-se em tudo do encargo, obrigação e convenção que no dito contrato de 29 de abril de 1532 se contém. Por isto, tendo ultimamente vindo a novas convenções com a excelência do citado senhor Duque de Urbino, como por uma sua carta, de 6 de março de 1542, dirigida ao citado senhor Michelagnolo onde se vê, finalmente, pela mediação de sua Beatitude hoje, neste dia supra-escrito diante de Sua Santidade e de seu consenso e vontade, que o citado senhor Michelagnolo, constituído em presença, de novo concordou e concorda com o citado ilustríssimo senhor Duque, e por sua Excelência com o magnífico senhor Girolamo Tiranno, seu orador, presente e pela dita sua Excelência estipulante, às infra-escritas convenções e pactos:

Antes de tudo, de comum consenso e vontade os citados senhores embaixadores e o senhor Michelagnolo cassaram, anularam e invalidaram e por cassados, anulados e invalidados tiveram e têm o contrato do dia 29 de abril de 1532, qualquer outro contrato e escritura por conta da dita sepultura feitos antes e depois do dito contrato. Assim, o mesmo orador senhor Girolamo, em nome de sua Excelência, por ele liberou e absolveu e libera e absolve o mesmo senhor Michelagnolo, presente e aceitante por si e seus herdeiros, de toda obrigação e promessa e também convenção, que o dito senhor Michelagnolo por escritura pública e privada, ou em qualquer outro modo tiver feito, por conta da dita sepultura, até este dia, como nunca ele tivesse sido contratado. E isto fez e faz o dito orador. Porém, o senhor Michelagnolo, citado, já depositou no banco do senhor Silvestro da Montauto e companhia, em Roma, em nome e à instância de sua Excelência e por complemento e fim da sepultura e obra, 1400 escudos em dinheiro à comodidade e risco de sua Excelência, de forma que o dito depósito não tenha mais que fazer o senhor Michelagnolo, e os ditos 1400 escudos de modo algum, possa tocar ou remover, senão para gastar diariamente para terminar a dita obra. São 800 escudos que tem a receber Francesco d'Urbino, que já se acredita tenha recebido 300, e estes 800 escudos são pelo trabalho da montagem da parte de cima da arquitetura, isto é, o ornamento que resta fazer para a dita sepultura, contratando-a pelo preço de 800 escudos, o qual tomará à jornada segundo quanto trabalhar. São 550 escudos que tem a receber Raphaello da Montelupo, escultor, dos quais já disse ter recebido 105; os 550 são para o término de cinco estátuas, alocadas para terminar pelo dito preço e são elas: uma Nossa Senhora com o Menino no Braço, a qual em tudo está terminada, uma Sibila, um Profeta, uma Vida ativa e uma Vida contemplativa, esboçadas e quase terminadas pela mão do dito senhor Michelagnolo; essas estátuas, o mestre Raphaello irá diariamente terminando. São 50 escudos que serão pagos a Francesco d'Urbino para transportar as ditas estátuas a San Pietro in Vincola, onde foi começada a construção da dita sepultura, e as instalar na obra. A estátua de Moisés, que vai nessa obra, o dito senhor Michelagnolo a dará terminada e transportada no sepulcro às suas expensas e pelos ditos 1400 escudos, como acima, depositados à ordem e consenso do citado senhor embaixador. O senhor embaixador quita, libera e absolve o dito senhor Michelagnolo presente etc. do trabalho da obra

citada da sepultura, e de todo o dinheiro que o dito senhor Michelagnolo houver recebido do qual queira alguém por conta da dita sepultura até ao dia presente, deixando livre e prontamente ao dito senhor Michelagnolo e, por sua, a casa da qual se fala no dito instrumento de 29 de abril de 1532; prometendo que: nunca por conta da dita obra e fábrica da sepultura de Júlio Papa II, nem por conta do dinheiro que o senhor Michelagnolo recebeu, nem por conta da dita casa, por tempo algum pela Excelência do citado senhor Duque, nem por outros em seu nome, ou por outros sob cujo quesito se queira por hereditariedade, parentado, amizade, execução de testamento ou escrituras públicas ou privadas acima a isto feitas, ou protestos ainda que secretamente feitos, o dito senhor Michelagnolo, por quanto sua Excelência puder, não será molestado, declarando que por este contrato se coloque silêncio perpétuo ao negócio da sepultura por conta do dito senhor Michelagnolo. E para maior e mais válida firmeza de todas os coisas supraescritas, o citado senhor Girolamo orador, em nome da Excelência do Duque de Urbino citado, e por ele prometendo de retificar em forma válida se obriga certo, que sua Excelência ratificará por público instrumento este contrato e tudo o que nele se contém, e por carta que sua Excelência escreverá ao senhor Michelagnolo, dentro de quinze dias, a contar de hoje, cujo contrato e carta sua Excelência, logo que terão aqui chegados dentro do dito tempo, fará reconhecer dentro de quinze dias, depois por três pessoas dignas de confiança. E de presença, consenso e vontade de sua Beatitude ambas as partes, como acima, os ditos nomes se obrigam em forma da Câmera Apostólica a estender-se ao longo com submissões, renunciações e constituições dos procuradores e com todas as outras cláusulas necessárias e usuais, não mudada a substância das coisas acima, e juraram etc. Aqui todos e singulares presentes diante de sua Santidade assim como o preposto, citadas lidas e estipuladas, sejam de todos também em primeiro lugar o Santíssimo Nosso Senhor plenamente informado, salvo ainda a latíssima e amplíssima confirmação etc, etc.

Feito em Roma, no Palácio de São Marcos, na Câmara de Sua Santidade, presentes também o reverendo pai Senhor Alexandro episcopo Adiacensi, o mestre da Câmera de sua Santidade Nicolao Ardinghello episcopo Foresemproniense, o datário de Nosso Senhor Nosso Papa, D. Bernardino Helvino, tesoureiro geral da Sé Apostólica do domínio da Corte e das testemunhas, etc.

(Assinado) Bartholomeus Cappellus, notarius rogatus.

Mestre Raffaello da Montelupo recebeu em 21 de agosto 445 escudos do senhor Hieronimo Tiranno, orador do senhor Duque de Urbino, das mãos do senhor Michelangelo Buonarroti.

Doc.132 – Contrato entre Girolamo Tiranno, orador do Duque de Urbino, Raffaello da Montelupo e Francesco Bernardino d'Amadore da Urbino, em 21 de agosto de 1542, em Roma.

Em nome de Deus, Amém. Que por este presente instrumento público se abra claramente e seja conhecido, que no ano do nascimento de Nosso Senhor, de 1542, na décima quinta região fiscal, no dia 21 de agosto, no pontificado do santíssimo em Cristo pai e senhor nosso, senhor Paulo Papa III, ano oitavo em meu notario público testemunharam os infra-escritos a aqui especialmente chamados, pessoalmente constituídos:

O magnífico senhor Hieronimo Tiranno, orador do ilustríssimo senhor Duque de Urbino, em nome de sua Excelência, do senhor Michelangelo Buonarruoti, e da obra da sepultura da feliz recordação de Júlio Papa II começada na Igreja de San Pietro in Vincola em Roma, para que a dita obra tenha o seu devido fim em todo melhor modo que possa e deva, alocou e deu ao mestre Raphaello da Montelupo, escultor florentino, para terminar cinco estátuas de mármore que vão na referida sepultura, e que foram antes esboçadas e quase terminadas pelo citado senhor Michelangelo Bonarruoti, as quais são, na verdade, uma Nossa Senhora com o Menino no Braço, uma Sibila, um Profeta, uma Vida ativa e uma Vida contemplativa, e tudo pelo preço de quinhentos e cinquenta escudos em moeda a giuli por escudo, às quais, o mestre Raphaello tem de dar terminadas em tudo no estúdio onde estão na casa do citado senhor Michelangelo Bonarruoti, no modo e segundo quanto diariamente lhe ordenar e confiar o referido senhor Michelangelo, a cuja obediência tem de estar, e isto no tempo dos próximos vinte meses, começados neste dia. Dos cento e cinquenta escudos, o referido mestre Raphaello, aqui presente, confessou ter recebido cento e cinco da mão do mesmo senhor Michelangelo Bonarruoti em várias partes até este dia vinte um de agosto e, do resto, no total de quatrocentos e quarenta cinco escudos iguais, recebeu uma nota do Banco de Silvestro da Montauto e companhia por tê-los à jornada, segundo irá trabalhando e por ordem e por documento do citado senhor Michelangelo, subscrita da mão do citado magnífico senhor embaixador, e senhor Luigi de Riccio. Em nome próprio prometeu e promete o citado mestre Raphaello terminar pelo dito preço as ditas cinco estátuas no citado tempo, salvo justo e legítimo impedimento, o qual findo, seja de todo modo compromissado a terminá-las.

Da mesma maneira, o dito senhor embaixador, em nome como acima, igualmente alocou a Francesco d'Amadore da Urbino, também presente, todo o resto da estrutura, com o ornamento da referida sepultura, começada como foi dito acima, em San Pietro in Vincula, com todo o frontespício(sic) e candelabros, a cuja estrutura, ornamento e obra tem de fazer à ordem e mandamento do referido senhor Michelangelo, e como a ele parecer, e segundo o desenho que enviou o referido senhor Michelangelo a sua Excelência onde, de sua mão, é anotada a altura e largura. Isto, o referido Francesco tem de fazer pelo preço de oitocentos escudos - em moeda a giuli por escudo - e cuja obra o citado Francesco

promete dar terminada ao fim dos dez meses próximos, igualmente começados neste dia. Dos oitocentos escudos em moeda, o dito Francesco confessou ter recebido trezentos em várias partes pela mão do mesmo senhor Michelangelo, e o resto recebeu em um documento ou nota do Banco do senhor Silvestro da Montauto e companhia, por tê-los à jornada segundo irá trabalhando, à ordem e documento do dito senhor Michelagnolo e subscrita pela mão do citado senhor embaixador. E mais, o dito Francesco se obrigou e prometeu que o dito senhor Michelagnolo retocaria o rosto da estátua do Papa Júlio que está acima na obra e as das Hermas, segundo quanto ao senhor Michelangelo lhe parecer bem. E também o dito Francesco da Urbino se obrigou transportar e fazer conduzir por suas próprias despesas as cinco estátuas que vão na citada sepultura, da casa do dito senhor Michelangelo, onde estão, para a parte de cima da dita obra, onde devem ficar, pelo preço de cinquenta escudos iguais em moeda, os quais dizem já estar depositados, como acima disse o dito Francesco, quando ele tiver conduzido e colocadas as ditas estátuas em seu lugar. Mestre Raphaello, senhor Luigi e Francesco, presentes, pela observação de tudo o que acima foi dito e escrito se obrigam, e cada um se obrigou em forma amplíssima pela Câmera Apostólica, a estender-se com todas as cláusulas, cautelas e cautelas usuais, oportunas e juraram *ad sancta Dei Evangelia*. Essas coisas foram feitas como acima, em Roma, no Consulado dos Florentinos, presentes o senhor Giovanni Pandolfini, cidadão florentino e Giovanni Bancozzo, clérigo fesulano, testemunhas.

E eu, Bartholomeu Cappello de Montepoliciano, notário da Câmara Apostólica e nação florentina da chancelaria da cidade dos presentes e sobre gestos pedidos aqui, o presente público instrumento aliena mãos fideliter escrito, subscrito e publicados em meu nome e sinal habitual em testemunho prometendo munindo os requisitos.

Doc.133 – Contrato entre Michelangelo e Raffaello da Montelupo em 23 de agosto de 1542, em Roma.

Eu, Raffaello da Monte Lupo, escultor florentino, tendo-me o senhor Michelangelo Buonarroti confiado mais estátuas da sepultura do Papa Júlio para terminar e, entre outras, uma Vida Contemplativa e uma Vida Ativa, por cento e cinquenta escudos em moeda, pelo presente declaro que estou satisfeito, não obstante tal convenção, que o dito senhor Michelangelo possa terminar por si as ditas duas estátuas, isto é, a Vida Contemplativa e Ativa, as quais terminando ele por si eu não tenha a receber os ditos cento e cinquenta escudos, mas fiquem eles ao dito senhor Michelangelo, como é honesto. E em testemunho fiz a presente abaixo escrita de minha propria mão.

Em Roma, no dia 23 de agosto de 1542.

Doc.134 – Carta do Cardeal Alessandro Farnese em Roma ao Bispo de Senigallia e ao Duque de Urbino, em 12 de outubro de 1542.

Reverendo Senhor, como irmão. O trabalho que Vossa Senhoria tivesteis com o Senhor Duque de Urbino, para que este se contentasse em liberar e tranquilizar o mestre Michelagnolo Buonarroti, de modo que ele possa, com toda segurança, aplicar-se a servir Nosso Senhor, principalmente, em pintar a sua nova capela, foi gratíssimo à Sua Beatitude. Mas, Vossa Senhoria vos convençais de que, quanto mais rápido Sua Excelência faça estipular a ratificação ao alegado contrato, ato prometido por instrumento pelo seu embaixador, melhor será, porque, sem isso, à natureza daquele homem raro não se deu ainda satisfação alguma. Assim, não lhe parece, com efeito, relevante o que se passou até aqui diante de Sua Beatitude se essa ratificação não vem. Rogamos, assim, que Vossa Senhoria usais toda a sua habitual diligência para fazê-lo com a presteza que puderdes e certifique o Senhor Duque, que, assim agindo, gratifica e compraz a Sua Beatitude duplamente e a obriga em troca a conceder algo ainda maior naquilo que agradar a Sua Excelência. E assim me ordenou Sua Beatitude, que eu escrevesse a Vossa Senhoria e que vos fizesseis compreender de sua parte. No resto não tenho senão que vos dizer, além de vos saudar, que Sua Beatitude ouviu dizer com agrado, que vós ides a Ancona e já estejais de volta ao trabalho, como escreve o reverendíssimo legado, e que não devais mais tardar muito a chegar aqui, onde sois esperado por Sua Beatitude e por todos nós com ansiedade. Se Vossa Senhoria não partisteis, beijo vossa mão em meu nome, e que vós vos cuidais da saúde e saibais com certeza que sou todo vosso.

De Roma em 12 de outubro de 1542.

Doc.135 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, em 15 de outubro de 1542.

Senhor Luigi, amigo caro, sou muito pressionado pelo senhor Pier Giovanni(Aliotti, bispo de Forlí) a começar a pintar e, como se pode ver, ainda por quatro ou seis dias não acredito poder, porque a segunda mão do reboco não está seco de modo que se possa começar. Mas há uma outra coisa que me dá mais aborrecimento que o reboco, e que, não quanto pintar não me deixa viver. Esta é a ratificação que não vem e sei que me foram dadas palavras, de modo que estou em grande desespero. São-me tirados mil e quatrocentos escudos e como servi sete anos trabalhando, teria feito duas sepulturas, não uma. Isso fiz para poder estar em paz e servir o Papa com todo o ânimo. Agora, encontro-me sem o dinheiro, com mais intrigas e mais trabalhos que nunca. O que fiz acerca do citado dinheiro, fiz com o consenso do Duque e com o contrato da liberação e, agora que eu desembolsei o dinheiro, não vem a ratificação, de modo que se pode muito bem ver o que significa isso, sem vos escrever. Basta que, pelo testemunho de trinta e seis anos e por ter sido dado voluntariamente a outros, não mereço outra coisa. A pintura e a escultura, a fadiga e a

confiança me arruinaram e vai, todavia, de mal a pior. Melhor teria, nos primeiros anos, que eu me metesse a fazer fósforos, porque não estaria em tanta tormenta! Escrevo isso a Vossa Senhoria, porque, como homem que me quer bem, que tem conduzido essa questão e sabe a verdade, fareis compreender ao Papa, para que ele saiba que não posso viver, senão quanto pintar; e se dei esperança de começar, a dei com a esperança da vinda da citada ratificação, pois já faz um mês que essa aprovação havia de estar aqui. Não quero mais ficar sob esse peso, nem ser todo dia coberto de vitupério por embusteiros, por quem me tolheu a vida e a honra. Só a morte ou o Papa me pode livrar.

Vosso Michelagniolo Buonarroti.

Doc.136 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, em 1542.

O meu zelo corrigiu o contrato que vos fiz por mim; mas da outra ratificação que vós sabeis, já não sei o que pensar, porém, recomendo-me a vós e ao senhor Donato e ao terceiro, depois ou antes, como quereis.

Vosso pleno de afazeres Michelagniolo Buonarroti, Roma.

Doc.137 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, em 1542.

Senhor Luigi, amigo caro. Resolvi, porque vi que a ratificação não vem, ficar em casa para terminar as três figuras porque estou de acordo com o Duque e, em *vulto* muito melhor que me dilacerar todo dia indo a Palácio; quem quer se torturar, torture-se. A mim basta ter feito de modo que o Papa não se pode queixar de mim. E a mim, a ratificação não era favor algum, mas, sua Santidade, querendo que eu pintasse. Basta, não estou para entrar nessa querela entre Sua Santidade e o Duque e, se o papa viu que abandonei a sua pintura, manda pelo embaixador; será, talvez, bom avisá-lo da resolução que tive, para que saiba o que responder, quanto vos pareça e, por isso, vos escrevo tal coisa.

Vosso Michelagniolo.

Doc.138 – Carta do Duque de Urbino ao Bispo de Sinigaglia em Roma, em 24 de outubro de 1542.

Do secretário de Vossa Senhoria recebi a vossa carta com a forma do instrumento que solicita Buonarroti. Porque o meu ânimo não foi nunca de fazer mais do que disse a ele, que foi muito diferente disto, parecendo-me não poder nem dever fazer diferente; não pertencendo a coisa a mim, senão por aquelas razões que ela pertence e, acreditando que Sua Santidade, considerado isso, tenha de ficar muito bem satisfeita que eu tenha querido e esteja por fazer o que honestamente devo e posso, resolvi não fazer a ratificação e, para evitar briga a Vossa Santidade, em vos escrever eu mesmo a Roma o que me ocorre em torno disso. Porém, vos

reenvio ao dito seu secretário, tendo-vos restituído a dita forma do instrumento e me recomendo.

Doc.139 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, em outubro ou novembro de 1542.

Senhor Luigi, acredito que Vossa Senhoria teve oportunidade de entender em Palácio a que termos essa minha coisa acerca da ratificação que sabeis. Porém, rogo que podendo, o faça, que me será de grandíssimo favor, porque, como vos escrevi numa outra vez, não posso viver, senão pintar. Penso, tendo enviado para cá um homem do Duque e não tendo trazido a ratificação, que tenha de ser coisa longa e que seja colocado na cabeça do Papa qualquer coisa para a retardar. Porém, quando puderdes, vos peço me avisais alguma coisa.

Vosso Michelagniolo

Doc.140 – Carta do Duque de Urbino ao embaixador Girolamo Tiranno em Roma, 2 de novembro de 1542.

Monsenhor de Senigaglia, alguns dias atrás, mandou o seu secretário com uma carta escrita pelo Reverendíssimo Farnese, muito amiga porque procurava conseguir de nós a ratificação daquele instrumento que foi feito em Roma entre vós e Michelangelo e, com a forma da ratificação que este demandava, muito diferente da conclusão que nós fizemos com o dito monsenhor de Senigaglia, a qual, estando naquelas razões que mais vezes foram argumentadas, respondemos pelo modo que entendereis pela inclusa cópia, e no mesmo tempo, fizemos ordenar a Ieronimo Genga que se preparasse para ir a Roma, resolvido em mandá-lo de todo modo por essa causa e o fizemos adiar, acreditando que, atrás da dita nossa resposta ao Bispo, vos devia ter falado. Porém, esperávamos entender o que foi dito, por ter tanto mais esclarecimento do que ele tem a fazer. E porque não ouvimos outra coisa, não o mandamos ainda, nem pensamos de outra forma em mandá-lo, se outra coisa não for dita a vós ou escrito a nós sobre isso. Porém, estejais atento, e disso falando-se a vós, tomais tempo e avisais, que em tal caso o mandaremos logo.

Doc.141 – Carta do Cardeal Farnese em Roma ao Bispo de Sinigaglia, em 6 de novembro de 1542.

Já faz alguns dias que espero nosso Monsenhor Reverendíssimo de Carpi; com a ocasião da vinda dele, da qual, depois, quero escrever a Vossa Senhoria e responder a duas vossas cartas como me encontro. Mas, vendo que não ele aparece, do que, porém, culpo o mau tempo que faz, não demorarei mais em dizer a Vossa Senhoria sobre a resistência do Senhor Duque de Urbino em não querer ratificar aquele contrato, que diante de Nosso Senhor foi feito com toda solenidade pelo seu embaixador; que não se compreende por parte de Sua Excelência, como até aqui parece, que não

foi ouvido, não pôde não ser, de alguma má satisfação a Sua Santidade como a que deseja outros modos de ter Michelangelo livre e desligado de toda essa confusão para poder servir à obra da sua capela. Porém entender-se-ão as justificações de Sua Excelência. Como quero crer e esperar pela benevolência daquele Senhor, far-se-á tudo para encontrar forma de satisfazer Sua Beatitude, principalmente, quanto da parte de Michelangelo que fez o desembolso do dinheiro e deu a obra na mão de suficientes mestres que a levem ao fim, que é o que Sua Excelência pode principalmente desejar. Mas, nisto precisarei, talvez, escrever uma outra vez a Vossa Senhoria mais comodamente; sendo que, por hora, não me estenderei mais.....

...Pós-escrita.

Ouvi a razão da dificuldade que o Senhor Duque tem para satisfazer plenamente a Nosso Senhor sobre a ratificação citada; ele questiona sobre as estátuas confiadas a outros mestres, estimando o que seriam se fossem da mão de Michelagnolo. O que, certamente, não posso acreditar que venha de Sua Excelência, porque se se considerar bem, é coisa menos que digna dele. O que não acredito que se recorde e saiba, que de todas as seis estátuas que vão na sepultura, três foram confiadas a outros mestres, há alguns meses, por seu expresso consentimento e vontade, de modo que delas não ocorre falar. E das outras três, uma delas dará Michelangelo terminada, e as outras duas, como pode ter visto o seu embaixador, estão tão avançadas pela mão de Michelagnolo que falta pouquíssimo para terminá-las, de modo que pouco ou nada deles pode Michelangelo receber, de diferença por essa conta. Além do que, parece que nos queira fazer artimanha e, um favor feito ao Nosso Senhor, buscar tirar vantagem, ainda que, finalmente, quando se avançar coisa alguma, o que não pode ser facilmente por aquilo que, longamente, seja justificar Michelagnolo, não caberia também à Sua Excelência. Diante do que Michelagnolo disse, que lhe fizeram desembolsar mil e tantos escudos, que ele em poucos meses teria podido ganhar se Sua Santidade não o houvesse impedido. Se por todos estes motivos, Vossa Senhoria estais contente em reiniciar junto à Sua Excelência e torná-la bem capaz de tudo isso, lhe pedir por um fim a esta questão, agradaria inteiramente à Sua Beatitude. Provocar essa dificuldade, que não possa não lhes parecer estranha, como Vossa Senhoria pode por vossa prudência considerar. Ao qual remeto o aumento àquele restante que indicar oportuno e me responda quanto mais rápido.

Doc.142 – Carta do Cardeal Alessandro Farnese em Roma ao Duque de Urbino, em 12 de novembro de 1542.

Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor. Nosso Senhor está satisfeito pela conversa com o embaixador de Vossa Excelência sobre a questão de Michelagnolo, e sei que, por cartas do dito embaixador, ele ficará bem informado de tudo. Sendo assim, a mim não ocorre dizer mais nada.

Remeto-me a isso e àquilo que já escrevi ao nosso Monsenhor de Senigaglia, com a sinceridade que devo sempre a Vossa Excelência, à qual agradará aceitar boa parte de tudo e me mandar fazer o trabalho Como me conhece bem, sabe que me encontrará prontíssimo. E assim me ofereço e recomendo.

De Roma, em 12 de novembro de 1542.

Doc.143 – Carta do Bispo de Sinigaglia em Roma ao Cardeal Farnese em Roma, em 18 de novembro de 1542.

A resposta que obtive ontem às duas horas da noite, é que Sua Excelência mandará a Roma Ieronimo Genga, seu arquiteto, dentro de dois dias, o qual verá as coisas da sepultura e o que é preciso fazer para dar encaminhamento a essa questão.

Doc.144 – Carta do Cardeal Alessandro Farnese em Roma a Marcos Vergerio, Bispo de Sinigaglia, em 2 de dezembro de 1542.

Reverendo Monsenhor, como irmão. Em resposta às duas cartas que tenho de Vossa Senhoria, de 18 e 24 de novembro, digo que, quanto à diferença entre o Senhor Duque de Urbino e Michelagnolo, tendo vindo aqui o arquiteto de Sua Excelência, poderá ser que se tome qualquer boa ordem. O que me agradará por demais, com todo respeito etc.

De Roma, em 2 de dezembro de 1542.

Doc.145 – Carta do Duque de Urbino em Pesaro à Marquesa Leonora, em 19 de janeiro de 1543.

Pouco depois de escritas as ditas últimas cartas vossas, Ieronimo Tiranno obteve a ratificação do último acordo feito sobre aquela bendita sepultura do papa Júlio, da qual o Papa não teria podido fazer maior instância do que aquela que fez.

Doc.146 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Leonardo em Florença.

Leonardo, recebi sábado à noite o contrato e com esta carta vai a ratificação. Não foi feita antes porque antes não chegou o contrato, que ficou retido aí por aqueles a quem o deu para que fosse mandado. Não tenho mais nada para dizer, nem tenho tempo para escrever, nem li ainda as cartas. Agradeça ao padre da minha parte, porque suportou grande cansaço por nós e nos fez grande serviço e, principalmente, a vós aí.

Michelagniolo Buonarroti em Roma.

Doc.147 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Leonardo em Florença.

Leonardo, procurei em todos os bancos de Roma e não acho que aqui tenha vindo outro contrato que não o último, do que mandei a ratificação, porém, nós acreditamos que ele tenha sido retido aí. Se não havia coisas ou cartas que importassem, não é para vós pensardes mais; e se havia, é preciso terdes paciência. Escrevi dizendo que recebi a ratificação dada ao padre, que dela cuidou, visto não estar mal; creio também que ela esteja bem. Mais nada me ocorre. Recomende-me a ele, isto é, ao senhor Giovan Francesco e o agradeça de minha parte. Tenho estimado que tenhais falado ao Bettino; também a ele me recomendeis e o agradeçais, quando o encontrardes.

Michelagniolo em Roma.

Doc.148 – Contrato entre Francesco Bernardino d'Amadore da Urbino e Battista di Donato Benti, em 6 de fevereiro de 1543, em Roma.

Seja conhecido a quem vir o presente, como Francesco da Madore (sic) da Urbino alocou e deu a fazer a Batista da Pietra Santa um brasão de armas do Papa Júlio II, de mármore, de uma peça, segundo o modelo recebido do senhor Michelagnolo Buonarroti, a toda sua despesa de feitura; somente o dito Francesco da Urbino lhe tem a dar o mármore e fazer levar à sua casa, próxima ao Cemitério e, dali, feito que será, levá-lo e transportá-lo a San Pietro in Vincula, por sua conta, pelo preço de trinta e seis escudos - de giuli por escudo - em moeda velha. O dito Pietra Santa promete tê-lo em tudo terminado em março próximo de 1543.

Em 6 de fevereiro de 1543, em Roma.

Doc.149 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Leonardo em Florença, em 14 de abril de 1543.

Leonardo, entendo pela tua carta e do padre onde destes o contrato, para que me fosse mandado: aqui não chegou; e estou certo porque o Bettino o teria mandado para mim em casa. Porém imagino que tenha sido retido aí pelo banco onde o entregaste. Se queres que eu o tenha, dá-o a Francesco d'Antonio Salvetti para que ele o enderece a Luigi del Riccio, e me será entregue logo e o retificarei. Além disso não me ocorre mais nada. Não escrevo ao padre porque não tenho tempo; que tu me recomendes a ele e que o agradeças pelos cansaços e aborrecimentos que lhe damos. E quando me escreveres, não fazes na subscrita Michelagniolo Simoni, nem escultor. Basta dizer: Michelagniolo Buonarroti. Assim sou conhecido aqui, e, dessa maneira avises ao padre.

No dia 14 de abril de 1543.

Michelagniolo Buonarroti em Roma.

Doc.150 – Carta do Duque de Urbino ao Embaixador Girolamo Tiranno, em 20 de outubro de 1543.

Além de tudo o que escreveis pela vossa carta do dia 13, vimos quanto desejais a nossa resposta sobre aquele particular do estatuário que tomastes para fazer; as três estátuas da sepultura de Júlio. Sobre aquilo, não estando agora aqui nem o Ginga nem o senhor Giovanni, os quais poderiam disso dar notícia e nós, pouco informados, não vemos quanto vos responder senão vos dizer que, vós mesmo façais nesse caso quanto vos parecerdes melhor, ao qual, como plenamente informado, referimos, recordando-vos que de uma vez, se for possível, coloque-se fim a esta prática, de maneira que todo dia não a tenhamos nas mãos.

Doc.151 – Carta de Michelangelo em Roma a Luigi del Riccio em Roma, anterior a 25 de janeiro de 1545.

Senhor Luigi, amigo caro, vos peço que, quando eu chegar aí, que vós façais o mesmo que faço a vós quando viedes aqui. Vós me fazeis voltar a vos dar aborrecimento e no meu fazeis dizer, de modo que eu permaneço um teimoso e presunçoso até aos servidores.

Creio, na quinta-feira, dar ordem para levar as figuras para San Piero in Vincola, como vos disse outras vezes e, porque quero levar com o dinheiro que vos resta em mãos, as ditas figuras, ocorre-me que eu faça uma ordem do dito dinheiro e que o embaixador a assine, para que não se possa nunca dizer nada, nem a vós e nem a mim. Mas, vos peço, fazeis uma minuta, como a vos pareceis que tenha que ser a dita ordem.

Ontem de manhã não reconheci o filho do senhor Bindo Altoviti. Se vós o quereis trazer aqui, podereis dizer livremente, porque me mantenho servidor do senhor Bindo e de todos os seus.

Doc.152 – Carta de Michelangelo em Roma a Salvestro da Montauto e Compagni em Roma, 25 de janeiro de 1545.

Magníficos, senhor Salvestro da Monteauto e associados de Roma pela carta passada e pelos seus Antonio Covoni e associados. Estarei satisfeito em pagar a Raffaello da Monte Lupo, escultor, cinquenta escudos em moeda - a dez giuli por escudo - que são por todo o resto do que puder demandar pela feitura das três estátuas de mármore feitas e colocadas em Santo Pietro in Vincola na sepultura do Papa Júlio, isto é, por uma Nossa Senhora com o Menino no braço, uma Sibila e um Profeta, das quais, segundo os acordos, restaria a receber cento e setenta escudos, mas, por ter ficado doente e não ter podido trabalhar e por tê-las mandado fazer por outros, estamos de acordo em lhe dar esses cinquenta escudos por todo o resto, que assim teria a quitação, colocando na conta dos cento e setenta escudos que vos restam em depósito pela dita conta.

De Roma, em 25 de janeiro de 1545, da Natividade.

Vista por mim Hieronimo Tiranno, orador ducal de Urbino e aprovada quanto aos ditos cinquenta escudos que lhe sejam devidos segundo o teor do contrato feito com o dito senhor Raphaello pela mão do Cappello e não diferentemente nem de outro modo.

Dado como acima, em 27 de janeiro de 1545.

O próprio Hieronimo Tiranno.

Doc.153 – Carta de Michelangelo em Roma a Salvestro da Montauto e Compagni em Roma, anterior a 3 de fevereiro de 1545.

Magníficos senhor Salvestro da Monteauto e associados de Roma pela carta passada e por Antonio Covoni e companheiros. Do pagamento das três figuras de mármore que estão feitas ou terminadas por Raffaello da Monte Lupo, escultor, vos resta em depósito cento e sessenta escudos em moeda, isto é, - a dez giuli cada escudo - e, tendo-as feito, como se disse, terminadas e colocadas em obra em San Pietro in Vincola na sepultura do Papa Júlio, ele estaria contente pelo seu último pagamento, em receber a seu favor os supraditos cento e sessenta escudos, porque fez tudo o que se havia obrigado fazer nas ditas três figuras, isto é, uma Nossa Senhora com o Menino no braço, um Profeta e uma Sibila, todas algo mais que o natural.

Vosso Michelagniolo Buonarroti em Roma.

Doc.154 – Carta de Michelangelo em Roma a Salvestro da Montauto e Compagni em Roma, em 3 de fevereiro de 1545.

Magnífico senhor Salvestro da Montauto e compagni etc. de Roma, pela carta passada. Como vos é conhecido, estou ocupado com o trabalho de Nosso Senhor Papa Paulo Terceiro, pintando a sua nova capela, e não posso dar término à sepultura do Papa Júlio, em Santo Piero in Vincola. Interpondo-se a citada Santidade de Nosso Senhor, por consenso e por acordo feito com o magnífico orador, acordo que, depois, Sua Excelência ratificou, depositei junto a vós mais dinheiro para concluir a dita obra. Desses, Raffaello da Monte Lupo tinha a receber 445 escudos - a dez giuli por escudo - pelo resto dos 550 escudos semelhantes e, estes, para terminar cinco estátuas de mármore por mim começadas e esboçadas, e, pelo referido embaixador do Duque de Urbino, a ele confiadas. São as cinco estátuas: uma Nossa Senhora com o Menino no Braço, uma Sibila, um Profeta, uma Vida ativa e uma Vida contemplativa, como em tudo mostra o contrato escrito pela mão do senhor Bartolomeo Cappelo notário de Câmera, no dia 21 de agosto de 1542. Das 5 estátuas, tendo Nosso Senhor, a meu pedido e para minha satisfação, concedido-me um pouco de tempo, terminei duas de minha mão, isto é, a Vida contemplativa e a Vida ativa, pelo mesmo preço que havia de fazer o dito Raffaello e pelo mesmo dinheiro que havia ele de receber. Depois, o citado Raffaello terminou as outras três e as colocou no sepulcro, como na citada sepultura se vê, pelo que daria a seu favor 170 escudos em moeda - a dez giuli por escudo - que vos restam em mão da dita soma, tomando dele quitação final, ter por mão

do dito notário. Pela qual ele se diz da dita obra satisfeito e inteiramente pago, pondo-lhe a conta da dita soma que vos resta em mão. E bem valeis.

De Roma, em 3 de fevereiro de 1545, da Natividade

Doc.155 – Liquidação da conta do sepulcro por Bernaro Bini, em nome do Cardeal Aginensis a Michelangelo, em 14 de maio de 1548.

Em nome de Deus, amém. Que seja claramente aberta para o que há de inspecionar a série e conhecida por meio do único presente e universal instrumento público, com respeito ao ano de mil quinhentos e quarenta e oito da encarnação do Senhor, pela sexta região fiscal, no verdadeiro dia quatorze do mês de maio, do pontificado do nosso pai e soberano santíssimo em Cristo, senhor Paulo, pela providência divina Papa Terceiro, no ano quarenta, em minha presença, do conhecido público e do texto escrito abaixo, pessoalmente constituído o notável homem Bernardo de Bini, cidadão florentino, chamado a favor da parte do extraordinário varão Michelangelo Buonarroti, cidadão e escultor florentino, desejoso de manifestar a verdade, por meio do seu juramento nas mãos do meu taquígrafo fornecido, disse e testemunhou, de que modo, por volta do início do pontificado do soberano Papa Leão X, que deseja recordar, resolveu e considerou para com o supradito Michelangelo cerca de três mil ducados tanto pela ocasião, quanto pela razão, e também para aquisição do sepulcro ou para a feliz recordação da sepultura do soberano Papa Júlio II, que o dito Michelangelo esculpia; do qual fez a memória acima da altura dos testemunhos ditos, a qual não tem em sua mão; e porque fui na cidade de Roma, e porque tão grandemente disse para advertir de acordo com a verdade. A respeito de cujas coisas ele me pediu, que fizesse o instrumento público.

Todas essas coisas foram conduzidas em Florença, na casa do dito Bernardo, pelas presentes e, no mesmo instante, pelos veneráveis senhores Giovanni Francesco di Antonio Fattucci, pelo capelão da catedral da Igreja florentina, também pelo Matheus Maganzi, presbítero florentino, por meio de testemunhos para promesssa que foram chamados, considerados e perguntados.

Também porque eu, Cipião Alessandro de Brancesi, autoridade notória apostólica e imperial e cidadão florentino, até que ela fosse assim conduzida por todas as promessas, estive com as testemunhas prénomeadas e vi acontecer disso, e também, em direção à bem conhecida tomei a partir dela, completei esse presente instrumento público e publiquei, por esta razão de acordo com a lealdade das promessas subscrevi e assinei, pus a minha assinatura junto daquele que foi habitual, procurado e requisitado.

Doc.156 – Carta de Michelangelo em Roma a seu irmão Leonardo, em Florença.

Leonardo. – Nego a herança de Giovansimone e nesta estará o contrato. Acerca da casa da Via dei Servi, ou de outra, vos dou licença para que vós

façais tudo o que vos pareçais o melhor e à vossa ocasião, para que tenhais boa segurança e tomais coisa honorável e não penseis em dinheiro. Ao senhor Giovan Francesco me recomendais e lhe dizeis que, depois que ele fez a oferta a mim, de fazer a Bernardo Bini aquele testemunho que lhe pedi, por via do contrato, que eu a terei muito grata e me fez grandíssimo favor. Vós pagareis o contrato que será pequena coisa; mandai-o para mim e o agradeçais e me recomendeis a ele.

Michelagniolo Buonarroti em Roma.

Doc.157 – Carta de Pietro Aretino em Veneza a Michelangelo em Roma, em novembro de 1545.

Ao rever o esboço inteiro de todo o vosso dia do Juízo, terminei de conhecer a ilustre graça de Rafael na grata beleza da invenção. No entanto, como batizado, envergonho-me da licença, tão ilícita ao espírito, que tendes tomado no exprimir os conceitos onde se resolve o fim ao qual aspira todo sentido da verdadeira crença nossa. Assim aquele Michelagnolo estupendo na fama, aquele Michelagnolo notável na prudência, aquele Michelagnolo admirado nos costumes, quis mostrar às pessoas não menos a impiedade da irreligião quanto perfeição de pintura? É possível que vós, que por ser divino, não vos digneis o consórcio dos homens e haveis isto feito no maior templo de Deus? Sobre o primeiro altar de Jesus? Na maior capela do mundo? Onde os grandes Cardeais da Igreja, onde os Sacerdores reverendos, onde o Vigário de Cristo com cerimônias católicas, com ordens sacras, e com orações divinas confessam, contemplam, adoram o Seu corpo, a Sua carne, o Seu sangue? Se não fosse coisa nefanda o introduzir a igualdade, exaltar-me-ia de bondade no tratado da Nanna, propondo o sábio juízo à indiscreta vossa consciência, posto que, eu em matéria lasciva e impúdica, não puramente uso palavras censuradas e decentes, mas fazei-o com ditos irrepreensíveis e castos? E vós, no sujeito de tão alta estória, mostrais os anjos e os santos, estes sem nenhuma terrena honestidade e aqueles privados de todo celeste ornamento? Eis os gentios no esculpir, não digo Diana vestida, mas no dar forma a Vênus despida os fazem recobrir com a mão as partes que não se descobrem. E quem é puro Cristão, por mais estimar a arte que a fé, tem por real espetáculo tanto o decoro não observado nos mártires e nas virgens, quanto o gesto roubado pelos membros genitais, que ainda fecharia os olhos o prostíbulo, para não olhá-lo. Em um banho delicioso, e não em um coro supremo, se conviria o vosso fazer! Onde seria menos vício que vós não acreditais, que, em tal modo acreditando, enfraquecer a crença nos outros. Mas até a quem a excelência de tão temerárias maravilhas, disso não permanece impune, porque o milagre deles mesmos, é morte da vossa composição.

Tanto que ressuscitais o nome ao fazer das chamas de fogo as vergonhas dos condenados, e as dos beatos de raios de sol, ou imiteis a modéstia florentina, a qual debaixo de algumas folhas douradas enterra as

do seu belo colosso e justamente é posto em praça pública e não em lugar sagrado.

Ora, assim vos perdoe Deus, que não falo isso por desprezo que eu tenha acerca das coisas desejadas, porque o satisfazer a quanto vos obrigasteis mandar-me, devia ser procurado por vós com toda pressa de que em tal ato satisfazeis a inveja, que quer que não vos possa dispor, senão Gherardi e Tommaso. Mas se o tesouro que vos deixou Júlio, para que se colocassem as suas relíquias no vaso dos vossos entalhes não foi o bastante para fazer com que lhes observásseis a promessa, que posso, contudo, eu esperar? Ainda que não a ingratidão, a avareza de vós, pintor magno, mas a graça e o mérito do Pastor máximo, é disto razão. Posto que Deus quer que a eterna fama dele viva em simples fatura de depósito, no ser de si mesmo e não em altiva estrutura de sepultura, em virtude do vosso estilo. Nesse meio o deixar-vos com a dívida, vos atribui por furto. Mas com isto seja que os nossos ânimos tenham mais necessidade do afeto, da devoção, que da vivacidade do desenho; inspire Deus a Santidade de Paulo como inspirou a Beatitude de Gregório, o qual quis no início tirar o ornamento de Roma das soberbas estátuas dos ídolos que tolheu a qualidade deles, a reverência, às humildes imagens de santos. Por fim, se vos fôsseis aconselhado, no compor o Universo, e o Abismo e o Paraíso com a glória, com a glória e a honra e com o assombro esboçado-vos da instrução, do exemplo e da ciência das letrar que do meu ler o século, arrisco dizer que não apenas a natureza, e cada uma das benignas influências, não se arrependeriam de vos ter dado o intelecto tão claro, que hoje por coragem suprema o fazeis simulacro da maravilha, mas a providência de quem rege o todo teria a direção de tal obra, até que se reservasse a própria ordem, em governar os hemisférios.

Servidor Aretino.

Doc.158 – Carta de Michelangelo em Roma a Vittoria Colonna em Roma, em 1541.

Gostaria, Senhora, antes de aceitar o que Vossa Senhoria quis me dar por mais de uma vez, fazer-vos antes algo de minha mão, de maneira a recebê-las o menos indignamente possível. Depois, tendo reconhecido e visto que a graça de Deus não se pode comprar e que permanecer em dívida é um grande pecado, reconheço minha culpa e as referidas coisas aceito de bom grado. E, estou seguro, uma vez em sua posse, não por tê-las em casa, mas, por me encontrar em vossa casa, parecer-me-á estar no paraíso – pelo qual estarei mais agradecido, se mais ainda posso estar, a Vossa Senhoria, à qual sempre me recomendo. Esta carta vos será entregue por Urbino, que trabalha comigo, a quem Vossa Senhoria podereis dizer quando desejais que eu vá ver o busto de Cristo, que sua graça dizeis querer me mostrar.

Servidor de Vossa Senhoria.

Michelangelo Buonarroti, em Macello dei Corvi.

Doc.159 – Carta do Cardeal Ercole Gonzaga em Mantova a seu agente Benedetto Agnello, em 13 de janeiro de 1542.

Quanto ao Senhor Duque de Urbino, agrada-me que a fama da sua conduta com a França tenha resultado falsa, ainda que, da França e de Roma, me foi informada como certíssima; a verdade, finalmente, nascerá disso. O Imperador também se encontra em tal vantagem que o devamos ter dividido.

Doc.160 – Carta do Cardeal Ercole Gonzaga em Mantova a Don Ferrando em Roma, em 10 de março de 1542.

Fui avisado de Roma, pela via usual, que Pietro Strozzi disse ao Papa que o Turco fará uma grande guerra neste ano ao Imperador e que Strozzi, com a ajuda do Duque de Urbino, nosso sobrinho, tocarà as coisas da Toscana com o dinheiro do Rei(da França). Também ouvi, por uma outra boa via, que o Duque, por coisa certa, estava com os franceses com o consenso do Papa e dos venezianos. O que a mim mesmo considero que poderia ser, a menos que Sua Santidade aprovasse falando sobre esse modo de ser com aquele Senhor que se os Franceses estiverem superiores na Itália o Papa se achará gratificado ao Rei com tal consentimento quanto o Duque lhe reserve, se sucumbirem e o Imperador se tornar vencedor Sua Beatitude por ventura poderá ter desígnio para o seu sobrinho sobre o Estado de Urbino por intermédio do Imperador para se assegurar também ao mesmo tempo do Estado de Camerino.

De Mantova, em 10 de março de 1542.

Doc.161 – Carta de um amigo anônimo de Michelangelo a Vasari em Florença, em março de 1564.

Tendo ele colocado em pé na sua casa a estátua de Moisés, a qual estava esboçada muito a bom termo, até ao tempo do Papa Júlio Segundo, encontrando-me eu com Michelangelo, a vê-la eu lhe disse; "Se essa figura estivesse com a cabeça voltada para cá, acredito que talvez ficasse melhor". Ele a isto não me respondeu, mas, dois dias depois, estando comigo, disse-me: "Não sabeis, o Moisés do qual falamos outro dia, para nos entender melhor, virou-se". E indo eu o ver, percebi que ele havia virado a cabeça e sobre a ponta do nariz, Michelangelo tinha deixado um pouco da face com a pele velha que, realmente, era uma coisa admirável; disso creio quase quanto a mim próprio, considerando a coisa quase que impossível.

Doc.162 – Carta de Tommaso Boscoli em Florença a Michelangelo em Florença, em 11 de agosto de 1533.

Meu caríssimo mestre Michelagnolo, desejo-vos saúde infinita. Vosso Tommaso vos escreve contando que, por ter terminado de servir ao

papa, me perguntais porque não tomei a iniciativa de pedir para fazer parte daquelas figuras de Loreto. Sua Santidade disse como foi terminada aquela obra, mas que eu devesse entender e escrever a Vossa Senhoria para saber se ainda estava em ordem ou haveria a possibilidade de me colocar no trabalho que executais aí.

WALDEMAR GOMES

O SEPULCRO DE JÚLIO II, DE MICHELANGELO. A QUESTÃO ICONOGRÁFICA À LUZ DAS RECENTES NVESTIGAÇÕES

Volume das Figuras

Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 10/01/2006.

BANCA

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Jens Baumgarten

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Janeiro, 2006.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Gomes, Waldemar

G584 O Sepulcro de Júlio II, de Michelangelo. A Questão Iconográfica à Luz das Recentes Investigações / Waldemar Gomes. - - Campinas, SP : [s. n.], 2006.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Tese (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Michelangelo Buonarroti, 1475-1564. 2. Renascença. 3. Arte Renascentista. 4. Escultura. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

(sfm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Renaissance
Renaissance Art
Sculpture

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Luiz César Marques Filho (orientador)
Luciano Migliaccio
Jens Baumgarten

Data da defesa: 10 de janeiro de 2006.

VOLUME II

APÊNDICE II – Figuras: Desenhos e Imagens.

Índice das Ilustrações

Fig.1	Michelangelo Buonarroti – Pietà de São Pedro, Vaticano, Roma.
Fig.2	Michelangelo Buonarroti – Davi, Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.3	Aristotile da Sangallo – Batalha de Cascina, Collection Earl of Leicester.
Fig.4	Mausoléu de Cecilia Metella, Via Apia Antica, Roma.
Fig.5	Mausoléu de Halicarnasso, Reconstituição de Adler, Turquia.
Fig.6	Pira Funerária, Moeda de Sestercio de Antonino Pio.
Fig.7	Arnolfo di Cambio - Túmulo do Cardeal Guillaume de Braye, Igreja de San Domenico, Orvieto.
Fig.8	Giovanni Pisano – Esculturas da Sepultura de Margherita de Brabante, Museo de Santo Agostino, Gênova.
Fig.9	Andrea Sansovino - Sepultura do Cardeal Hieronimo Basso della Rovere, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.
Fig.10	Andrea Sansovino - Túmulo do Cardeal Ascanio Sforza, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.
Fig.11	Jacopo della Quercia – Túmulo de Ilaria del Carretto, Catedral de San Martinho, Lucca.
Fig.12	Antonio e Piero Pollaiuolo – Sepultura do Papa Sisto IV, Basílica de São Pedro, Roma.
Fig.13	Martin van Heemskerk – Desenho da Sepultura do Papa Sisto IV, Kupferstichkabinett, Berlim.
Fig.14	Bernardo Rossellino – Sepultura de Leonardo Bruni, Igreja de Santa Croce, Florença.
Fig.15	Desiderio da Settignano – Sepultura de Carlo Massurppini, Igreja de Santa Croce, Florença.
Fig.16	Antonio Rossellino – Sepultura do Cardeal Jacopo de Portugal, Igreja de San Miniato al Monte, Florença.
Fig.17	Donatello e Michelozzo – Sepultura de Baldassare Coscia, Batistério de San Giovanni, Florença.
Fig.18	Andrea del Verrocchio – Sepultura de Giovanni e Piero Medici, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.19	Sepultura de San Bernardino, Santuario L'Aquila.
Fig.20	Michelangelo Buonarroti – Desenho do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II, Museu do Louvre, Paris.
Fig.21	Michelangelo Buonarroti – Desenho do Sepulcro de Júlio II, The Metropolitan Museum of Arts, New York.
Fig.22	Giuliano da Sangallo - Cena do Projeto de Loggia dos Músicos do Papa Júlio II, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.23	Giuliano da Sangallo - Projeto para Loggia dos Músicos do Papa Júlio II, Musei degli Uffizi, Florença.

Fig.24	Cena do Desenho do Projeto do Sepulcro de Júlio II, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Fig.25	Michelangelo Buonarroti – Estudo de Figura Nua, Museu do Louvre, Paris.
Fig.26	Michelangelo Buonarroti – Desenho do Projeto do Sepulcro de Júlio II Museu do Louvre, Paris.
Fig.27	Michelangelo Buonarroti – Desenho do Projeto do Sepulcro de Júlio II, Museu do Louvre, Paris.
Fig.28	Aristotile da Sangallo – Desenho do Sepulcro do Papa Júlio II, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.29	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Desenho do Sepulcro de Júlio II, Staatliche Museen, Berlim.
Fig.30	August Schmarsow – Esboço do Desenho do Sepulcro de Júlio II, Staatliche de Berlim.
Fig.31	Jacomo Rocchetti – Desenho do Sepulcro de Júlio II, Staatliche Museen, Berlim.
Fig.32	Atribuído a Aristotile da Sangallo – Estudos de Mãos e Braços, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.33	Michelangelo Buonarroti - Tondo Doni, Musei degli Uffizi - Florença.
Fig.34	Michelangelo Buonarroti – Separação da Luz da Sombra, Nus e Medalhões, Capela Sistina, Roma.
Fig.35	Zanobi Lastricati – Projeto para o Catafalco de Michelangelo em San Lorenzo, Biblioteca Ambrosiana, Milão.
Fig.36	Vincenzo Danti – Projeto para o Catafalco de Michelangelo em San Lorenzo, Kupferstichkabinett, München.
Fig.37	Pirro Ligorio – Reconstituição do Septizonio de Settimo Severo.
Fig.38	Andrea Sansovino, Projeto para a Sepultura do Papa Leão X, Victoria and Albert Museum, Londres.
Fig.39	Rafael Sanzio – Desenho da Sepultura do Marquês Francesco Gonzaga – Museu do Louvre, Paris.
Fig.40	Giulio Romano – Sepultura de Baldassare Castiglione – Igreja de Santa Maria delle Grazie, Mantova.
Fig.41	Sepultura do Papa Leão X – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.
Fig.42	Sepultura do Papa Clemente VII – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.
Fig.43	Sarcófago da Vila Montalto-Negroni-Massimo, Museu do Vaticano, Roma.
Fig.44	Arco do Triunfo de Constantino, Fórum Romano, Roma.
Fig.45	Arco do Triunfo de Settimo Severo, Fórum Romano, Roma.
Fig.46	Filipino Lippi – Exorcização do Demônio por São Filipe, Capela Strozzi, Florença.
Fig.47	Erwin Panofsky – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1505.
Fig.48	L. Poliaghi – Reconstrução Ideal Gigantesca do Projeto de 1505 do Sepulcro do Papa Júlio II.
Fig.49	Charles de Tolnay – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.50	Franco Russoli – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

Fig.51	Herbert von Einem – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.52	Herbert von Einem – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.53	Martin Weinberger – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.54	Frederick Hartt – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.55	Christoph L. Frommel – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.56	Christoph L. Frommel – Reconstrução Hipotética da "Capela Papalis" no Projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro.
Fig.57	Erwin Panofsky – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.
Fig.58	Karl August Laux – Reconstrução da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.59	Martin Weinberger – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.
Fig.60	Christoph L. Frommel – Reconstrução da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II.
Fig.61	Bartolomeo Ammanati – Vitória – Sepultura de Mario Nari.
Fig.62	Bertoldo di Giovanni – Batalha dos Centauros, ca. 1478, Museo del Bargello.
Fig.63	Donatello – Judith e Holofernes, Piazza della Signoria, Florença.
Fig.64	Lorenzo Ghiberti – Porta do Paraíso, 1425-52 – Batistério de San Giovanni, Florença.
Fig.65	Christoph L. Frommel – Reconstrução da Lateral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.66	Christoph L. Frommel – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.
Fig.67	Atribuído a Aristotile da Sangallo – Estudos de Mãos do Escravo Morrendo, 1505-06, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.68	Michelangelo Buonarroti – Estudos de Mãos e Braços do Escravo Morrendo, 1505-06 Teylersmuseum, Haarlem.
Fig.69	Michelangelo Buonarroti – Estudo de Nu Masculino, 1505 Museu do Louvre, Paris.
Fig.70	Michelangelo Buonarroti – Mercúrio, 1505. Museu do Louvre, Paris.
Fig.71	Michelangelo Buonarroti – Desenho de Escravos Nus e Vitória, 1505 – Museu do Louvre, Paris.
Fig.72	Michelangelo Buonarroti – Decoração do Nicho da Vida Ativa – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.73	Michelangelo Buonarroti – Decoração do Nicho da Vida Contemplativa – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.74	Detalhe da Decoração do Ara Pacis Augustae, 13-9 a.C., mármore, Roma.
Fig.75	Antonello Gagini – Ornamento da Base do Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.76	Antonello Gagini – Ornamento em Fragmento de Pilastra, Museo Diocesano, Palermo.

Fig.77	Michelangelo Buonarroti – Moldura do Sepulcro de Júlio II.
Fig.78	Michelangelo Buonarroti – Estátua de Moisés, 1513-16, Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.79	Michelangelo Buonarroti – Estudo da Vida Ativa, 1505, British Museum, Londres.
Fig.80	Michelangelo Buonarroti – Estudo de São Paulo, 1505 – Musée Condé, Chantily.
Fig.81	Michelangelo Buonarroti – Detalhe de Estudo da Cabeça de Moisés, Museu do Louvre, Paris.
Fig.82	August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.
Fig.83	Fritz Burger - Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.
Fig.84	Erwin Panofsky - Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.
Fig.85	Karl August Laux - Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II em1505.
Fig.86	Michelangelo Buonarroti, Monumento Eqüestre de Henrique II, 1561 Rijksmuseum, Amsterdam.
Fig.87	Michelangelo Buonarroti – Representações de Figuras Nuas, Capela Sistina, Roma.
Fig.88	Michelangelo Buonarroti – Duplas de Putti ao Lado da Sibila Eritréia, 1508-12 Capela Sistina, Roma.
Fig.89	Michelangelo Buonarroti – Estudo para o Sepulcro do Papa Júlio II, Casa Buonarroti, Florença.
Fig.90	Rafael Sanzio – Detalhe da Expulsão de Heliodoro do Templo, 1512, Aposentos do Vaticano, Roma.
Fig.91	Rafael Sanzio – A Disputa – Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.
Fig.92	Erwin Panofsky – Detalhe da Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.
Fig.93	Michelangelo Buonarroti e Nicolas Cordier – Escultura de San Gregorio Magno Oratório de Santa Bárbara, Igreja de São Gregorio al Celio, Roma.
Fig.94	Michelangelo Buonarroti – Ancestrais de Cristo: Abiud e Eliachim, 1508-12, Capela Sistina, Roma.
Fig.95	Michelangelo Buonarroti – Estudo de um Saleiro para o Duque de Urbino, British Museum, Londres.
Fig.96	Artista Anônimo – Desenho a partir de Cópia de Desenho perdido de Michelangelo Buonarroti de Nus Femininos, Château de Blois.
Fig.97	Michelangelo Buonarroti – Nu Masculino, Museu do Louvre, Paris.
Fig.98	Representação da Antiga Basílica de São Pedro em Roma.
Fig.99	Planta da Antiga Basílica de São Pedro, Roma.
Fig.100	Reconstrução do Projeto de Bernardo Rossellino para o Papa Nicolau V da Antiga Basílica de São Pedro, em Roma.
Fig.101	Sepulcros no Interior da Antiga Basílica de São Pedro, Roma.
Fig.102	Basílica de San Lorenzo Maggiore alle Colonne, Milão.
Fig.103	Christoph L. Frommel – Localização do Sepulcro Parietal de Júlio II, do Projeto de 1505, na Antiga Basílica de São Pedro, em Roma.
Fig.104	Christoph L. Frommel – Localização do Sepulcro Parietal de Júlio II no Primeiro Projeto, de 1505.
Fig.105	Capela Sepulcral do Papa Sisto IV, na Antiga Basílica de São Pedro, Roma.

Fig.106	Christoph L. Frommel – Reconstrução Hipotética do Sepulcro de Júlio II na Nova Planta de Bramante para a Basílica de São Pedro.
Fig.107	Christoph L. Frommel – Reconstrução do Sepulcro de Júlio II, na Basílica de São Pedro, Projetada por Bramante em 1506.
Fig.108	Igreja de Santa Caterina delle Cavallerotte e a Praça Rusticucci, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.109	Hagesandros, Athanadoros e Polydoros – Laocoonte, 50 a.C. Museo Pio-Clementino, Roma.
Fig.110	Artista Desconhecido – Fachada da Igreja de San Petronio, 1510-11, Museu do Louvre, Paris.
Fig.111	Artista Anônimo – Detalhe do Desenho da Fachada da Igreja de San Petronio, Bologna, Gabinete de Desenhos do Museu do Louvre, Paris.
Fig.112	Jacopo della Quercia – Virgem com o Menino e San Petronio, 1425-34, Igreja de San Petronio, Bologna.
Fig.113	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Velho Barbudo, Bronze – Museo Nazionale del Bargello, Florença.
Fig.114	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Velho Barbudo com Mitra.
Fig.115	Baccio Bandinelli – Desenho para o Monumento do Papa Clemente VII, Museu do Louvre, Paris.
Fig.116	Rafael Sanzio – Detalhe do Afresco A Disputa, Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.
Fig.117	Reconstrução da Sepultura de Sisto IV, Altar de Maria e o Sepulcro de Júlio II de 1513 na Cappela Julia (desenho de Scott Keener).
Fig.118	Anton Springer – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.119	Erwin Panofsky – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513..
Fig.120	Karl August Laux – Reconstrução Geométrica do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.121	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.122	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513
Fig.123	Franco Russoli – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.124	Vincenzo Fasolo – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.125	Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.126	Martin Weinberger – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.127	Martin Weinberger – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, em 1513.
Fig.128	Frederick Hartt – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.
Fig.129	Erwin Panofsky – Reconstrução da Lateral do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.130	Michelangelo Buonarroti – Cristo Portacruz, 1519 – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.
Fig.131	Michelangelo Buonarroti – Escravo Rebelde, 1513-16 – Museu do Louvre, Paris.
Fig.132	Michelangelo Buonarroti – Escravo Morrendo, 1513-16 – Museu do Louvre, Paris.
Fig.133	Michelangelo Buonarroti – Esboço de um Escravo Nu para a Sepultura de Júlio II, um Torso, uma Face em Perfil e Dois Fragmentos de Sonetos – Coleção de F. Springell, Londres.
Fig.134	Sebastiano del Piombo – Estudo de Cristo Aprisionado, British Museum, Londres.

Fig.135	Sebastiano del Piombo – Flagelo de Cristo, 1516-21 – Capela Borgherini San Pietro in Montorio, Roma.
Fig.136	Michelangelo Buonarroti – Esboços de Escravos de 1513 – Ashmolean Museum, Oxford.
Fig.137	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Parca Atropos – Collection Guiness Family, Iveagh House, Irlanda.
Fig.138	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Parca Lachesis – Paul Rosenberg & Co.
Fig.139	Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Esboços da Parca Atropos.
Fig.140	Jacopo Pontormo – Três Destinos – Palazzo Pitti, Florença.
Fig.141	Michelangelo Buonarroti – Sibila Cumea, 1508-1512 – Capela Sistina, Vaticano, Roma.
Fig.142	Anton Springer – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.143	August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.144	Fritz Burger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.145	Erwin Panofsky – Reconstrução da Plataforma do Desenho de Berlim do Sepulcro de Júlio II.
Fig.146	Erwin Panofsky – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.147	Anton Springer – Estudo sobre Moisés.
Fig.148	Earl E. Rosenthal – Estudo sobre Moisés.
Fig.149	Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.150	Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Subcontrato de 1513 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.151	Johannes Wilde – Reconstrução do Registro Superior do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.152	Virgem com o Menino – Medalhão de Padova. Fim do Século XV Kunsthistorisches Museum, Viena.
Fig.153	Rafael Sanzio – Madona Sistina – Gemäldegalerie, Dresden.
Fig.154	Christoph L. Frommel – Planta da Basílica de São Pedro e a Localização Hipotética do Sepulcro de Júlio II, em 1513.
Fig.155	Michelangelo Buonarroti – Desenhos dos Blocos de Mármore do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.156	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.157	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.158	Franco Russoli – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.159	Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.160	Martin Weinberger – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.161	Frederick Hartt – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.162	Johannes Wilde – Reconstrução do Projeto Arquitetônico do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.163	Michelangelo Buonarroti – Esboço do Registro Inferior do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

Fig.164	Michelangelo Buonarroti – Desenho dos Blocos das Hermas-Pilastras do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II – British Museum , Londres.
Fig.165	Michelangelo Buonarroti – Esboços do Primeiro Projeto da Fachada de San Lorenzo e de Herma-Pilastra – British Museum, Londres.
Fig.166	Anton Springer – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.167	August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.168	Fritz Burger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.169	Albert Erich Brinckmann – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.170	Karl August Laux – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.171	Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.172	Michelangelo Buonarroti – Desenho do Lado Direito do Registro Superior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.
Fig.173	Michelangelo Buonarroti – Modelo em Cera do Jovem Escravo da Academia, 1516. Victoria and Albert Museum, Londres.
Fig.174	Michelangelo Buonarroti – Estudo do Jovem Escravo – École des Beaux-Arts, Paris.
Fig.175	Michelangelo Buonarroti – Estudo para o Escravo Jovem – Ashmolean Museum, Oxford.
Fig.176	Michelangelo Buonarroti – Modelo em Bronze do Jovem Escravo, Museo Poldi-Pezzoli.
Fig.177	Michelangelo Buonarroti – Modelo de Madeira da Fachada da Igreja de San Lorenzo.
Fig.178	Michelangelo Buonarroti – Escravo Atlas – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.179	Michelangelo Buonarroti – Escravo Barbudo – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.180	Michelangelo Buonarroti – Jovem Escravo – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.181	Michelangelo Buonarroti – Gigante Dormindo – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.182	Edith Balas – Reconstrução Hipotética da Fachada de San Lorenzo com os Escravos da Academia.
Fig.183	Michelangelo Buonarroti – Vitoria, Palazzo Vecchio, Florença.
Fig.184	Michelangelo Buonarroti – Esboço de Vitória – British Museum, Londres.
Fig.185	Albert Erich Brinckmann – Reconstrução da Base e da Plataforma do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.186	Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.187	Martin Weinberger – Reconstrução do Registro Inferior e da Base do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.188	Michelangelo Buonarroti – Modelo em Argila de Ercole e Caco – Casa Buonarroti, Florença.

Fig.189	Michelangelo Buonarroti – Cópia de Modelo em Argila de Ercole e Caco, Victoria and Albert Museum, Londres.
Fig.190	Michelangelo Buonarroti – Modelo de Cera para um Escravo – Casa Buonarroti, Florença.
Fig.191	Michelangelo Buonarroti – Modelo em Terracota para o Escravo Barbudo, British Museum, Londres.
Fig.192	Michelangelo Buonarroti – Estudo para um Escravo – Museu do Louvre, Paris.
Fig.193	Michelangelo Buonarroti – Sepultura de Giuliano de' Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.194	Michelangelo Buonarroti – Sepultura de Lorenzo de' Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.195	Michelangelo Buonarroti – Sala de Leitura da Biblioteca Laurenziana, Florença.
Fig.196	Sepultura do Papa Pio II, 1464 – Igreja Santo Andrea della Valle, Roma.
Fig.197	Sepultura do Papa Pio III, 1503 – Igreja de Santo Andrea della Valle, Roma.
Fig.198	Michelangelo Buonarroti – Esboços para as Sepulturas dos Medici e da Sepultura do Papa Paulo II - British Museum, Londres.
Fig.199	Sepultura do Papa Paulo II – 1471 – Basílica de São Pedro, Roma.
Fig.200	Michelangelo Buonarroti – Esboço da Sepultura do Papa Paulo II – Casa Buonarroti, Florença.
Fig.201	Michelangelo Buonarroti – Desenho para a Fortificação de Florença.
Fig.202	Michelangelo Buonarroti – Apolo, Museo del Bargello, Florença.
Fig.203	Cornelis Bos - Leda e o Cisne, British Museum, Londres.
Fig,204	Michelangelo Buonarroti –Estudo da Cabeça de Leda, Musei degli Uffizi, Florença
Fig.205	Johannes Wilde – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, entre 1527 e 1530.
Fig.206	Michelangelo Buonarroti – Rapto de Ganimedes.
Fig.207	Karl August Laux – Reconstrução do Registro Inferior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.208	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.209	Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.210	Franco Russoli – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.211	Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1532.
Fig.212	Martin Weinberger – Reconstrução do Registro Inferior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.213	Frederick Hartt – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.
Fig.214	Michelangelo Buonarroti – Escultura de Prisioneiro para o Sepulcro de Júlio II, Casa Buonarroti, Florença.
Fig.215	Karl August Laux – Reconstrução do Registro Superior do Projeto de 1532 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.216	Contrafortes – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.217	Michelangelo Buonarroti – Juízo Final, 1537-41 – Capela Sistina, Vaticano, Roma.
Fig.218	Michelangelo Buonarroti – Brutus – Museo Nazionale del Bargello, Florença,
Fig.219	Capela Paolina – Vaticano, Roma.
Fig.220	Michelangelo Buonarroti – Conversão de São Paulo, 1541-45 – Capela Paolina, Vaticano, Roma.

Fig.221	Michelangelo Buonarroti – Martírio de São Pedro, 1541-45, Capela Paolina, Vaticano, Roma.
Fig.222	Michelangelo Buonarroti – Vida Ativa, 1542 – Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.223	Michelangelo Buonarroti – Vida Contemplativa, 1542, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.224	Raffaello da Montelupo – Virgem com o Menino, Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.225	Raffaello da Montelupo – Profeta , Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.226	Raffaello da Montelupo – Sibila, Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.227	Tomaso Boscoli – Detalhe da Estátua de Júlio II, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.228	Herma-Pilastra – Sepulcro do Papa Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.229	Michelangelo Buonarroti – Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.230	Capela da Schola Cantorum – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.231	Secção do Sepulcro de Júlio II sob o Eixo da Escultura de Moisés – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.232	Planta da Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.233	Artista Anônimo – Gravura do Registro Inferior do Sepulcro do Papa Júlio II, Propriedade Particular.
Fig.234	Antonio Salamanca – Gravura do Sepulcro do Papa Júlio II, 1554, Biblioteca Hertziana, Roma.
Fig.235	Representação dos Blocos sob Moisés. Antes e depois de 1816.
Fig.236	Sigmund Freud – Estudo sobre Moisés.
Fig.237	Donatello – São João Evangelista. 1408-15 – Museo dell'Opera del Duomo, Florença.
Fig.238	Michelangelo Buonarroti – Registro Superior do Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.239	Michelangelo Buonarroti – Virgem com o Menino – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.240	Andrea Sansovino – Anunciação – Basílica da Santa Casa de Loreto.
Fig.241	Michelangelo Buonarroti ou Tomaso Boscoli – Escultura do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.242	Candelabro – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.243	Battista di Donato Benti – Brasão dos Della Rovere – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.244	Michelangelo Buonarroti – Pietà Vittoria Colonna – 1538 - 1540, Isabella Stuart Gardner Museum, Boston.
Fig.245	Michelangelo Buonarroti – Desenho de Cristo Crucificado, 1540 .
Fig.246	Michelangelo Buonarroti – Desenho da Madona do Silêncio,1540.
Fig.247	Antonio Forcellino – Reconstrução do Projeto de 1532 do Sepulcro de Júlio II.
Fig.248	Michelangelo Buonarroti – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.249	Artista Anônimo – Desenho do Registro Inferior da Sepultura de Júlio II, com Vista de Roma ao Fundo – Coleção Particular.

Fig.250	Antonio Forcellino – Reconstrução do Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.
Fig.251	Aristotile da Sangallo – Desenho do Sepulcro do Papa Júlio II, 1532.
Fig.252	Pietro Perugino – Entrega das Chaves – Capela Sistina, Vaticano, Roma.
Fig.253	Luca Signorelli – Testamento e Morte de Moisés – Capela Sistina, Vaticano, Roma.
Fig.254	Michelangelo Buonarroti – Anunciação, Pierpont Morgan Library, New York.
Fig.255	Marcello Venusti – Anunciação, Palazzo Barberini, Roma.
Fig.256	Michelangelo Buonarroti – Vida Ativa – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.257	Paderni – Desenho de Lâmpada à Óleo Antiga.
Fig.258	Capela Strozzi – Igreja de Sant'Andrea della Valle, Roma.
Fig.259	Gregorio Rossi – Vida Ativa – Capela Strozzi, Igreja de Santo Andrea della Valle, Roma.
Fig.260	Flora Farnese – Museo Nazionale di Napoli.
Fig.261	Nicola Pisano – Detalhe de Caritas – Catedral de Siena.
Fig.262	Andrea del Verrocchio – Cenotáfio do Cardeal Forteguerri – Victoria and Albert Museum, Londres.
Fig.263	Representação da Caridade – Sepultura de Sisto IV, Museo del Tesoro di San Pietro, Basílica de São Pedro, Roma.
Fig.264	Michelangelo Buonarroti – Giuliano de Medici, Duque de Nemours Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.265	Localização da Antiga Schola Cantorum de San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.266	Raffaello da Montelupo – Escultura do Profeta visto de cima, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli.
Fig.267	Raffaello da Montelupo – Detalhe da Sibila, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.268	Michelangelo Buonarroti ou Tomaso Boscoli – Estátua de Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.269	Brasão dos Della Rovere Visto de Perfil – Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.270	Giovanni Pisano – Imago Pietatis – Coleção de Esculturas, Berlim.
Fig.271	Três Cross-Sections e Detalhes do Sepulcro de Júlio II – Desenho do Codex Anônimo Destailleur, Kunstbibliothek, Berlim.
Fig.272	Michelangelo Buonarroti – Pietà Florentina – Museo dell'Opera del Duomo. Florença.
Fig.273	Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Pietà Florentina – Museo dell'Opera del Duomo, Florença.
Fig.274	Michelangelo Buonarroti – Pietà Florentina com Vestígios das Fraturas, Museo dell'Opera del Duomo, Florença.
Fig.275	Cherubino Alberti – Desenho da Pietà Florentina, Musei degli Uffizi, Florença.
Fig.276	Andrea da Fiesole e Tomaso Boscoli – Sepultura de Antonio Strozzi – Igreja de Santa Maria Novella, Florença.
Fig.277	Leonardo da Vinci – Estudo de Cabeça de Homem, 1515 – Historisch Museum, Amsterdam.
Fig.278	Giuseppe Papillo – Sistema Metrológico do Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

Fig.279	Michelangelo Buonarroti – Cofre sob o Braço de Lorenzo – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.280	Michelangelo Buonarroti – Candelabro do Altar da Capela Medici, Sacristia Nova, San Lorenzo, Florença.
Fig.281	Michelangelo Buonarroti – Noite, Sepulcro de Giuliano dei Medici, Sacristia Nova Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.282	Michelangelo Buonarroti – Máscara na Parte Posterior da Couraça de Giuliano, Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.283	Michelangelo Buonarroti – Friso com Máscaras Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.284	Michelangelo Buonarroti – Demônios do Juízo Final – Capela Sistina, Vaticano, Roma.
Fig.285	Michelangelo Buonarroti – Detalhe das Mãos do Papa Júlio II, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.286	Tomaso Boscoli ou Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Escultura de Júlio II San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.287	Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Escultura de Moisés – Sepulcro do Papa Júlio II, Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.
Fig.288	Michelangelo Buonarroti – Pietà Rondanini, 1556-1564, Castello Sforzesco, Milano.
Fig.289	Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Pietà Rondanini, 1556-64, Castello Sforzesco, Milano.
Fig.290	Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Escravo Atlas – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.291	Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Gigante Barbudo – Galleria dell'Accademia, Florença.
Fig.292	Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Crepúsculo – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.293	Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Dia – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.294	Escultura de Moisés de Bronze – Muzeum Narodowe, Varsóvia.
Fig.295	Michelangelo Buonarroti – Virgem com o Menino – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.296	Michelangelo Buonarroti – Giuliano dei Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.297	Michelangelo Buonarroti – Lorenzo Medici, Duque de Urbino, Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.
Fig.298	Michelangelo Buonarroti – Madona de Bruges, c.1504, Igreja de Notre Dame, Bruges.
Fig.299	Michelangelo Buonarroti – Sepulcro de Júlio II, após os Trabalhos de Restauro, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.1 – Michelangelo Buonarroti – Pietà de São Pedro, 1498-99, mármore, 174 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano, Roma.

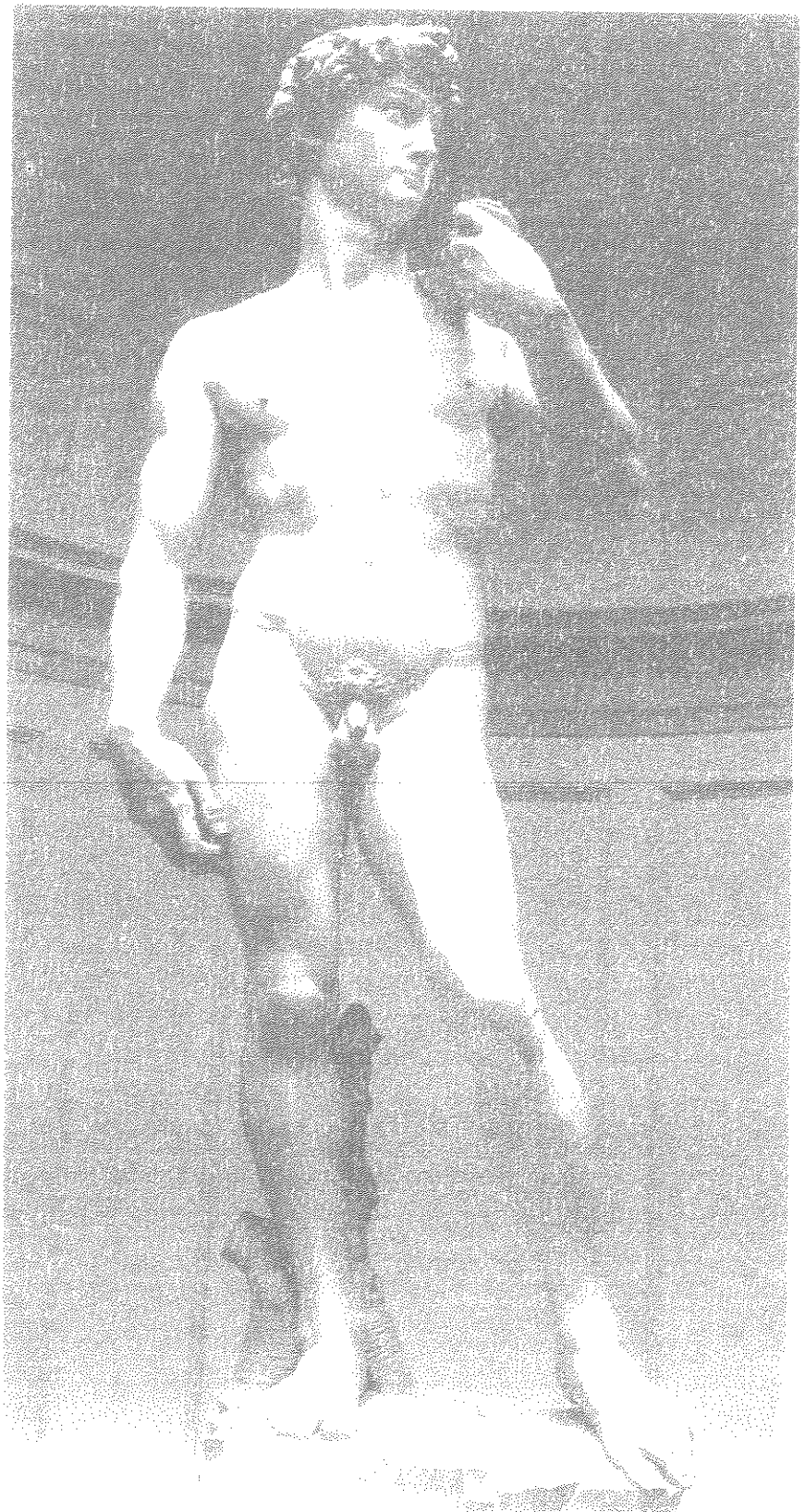


Fig.2 - Michelangelo Buonarroti - Davi, 1501-04, mármore, 434 cm. Galleria dell'Accademia, Florença.

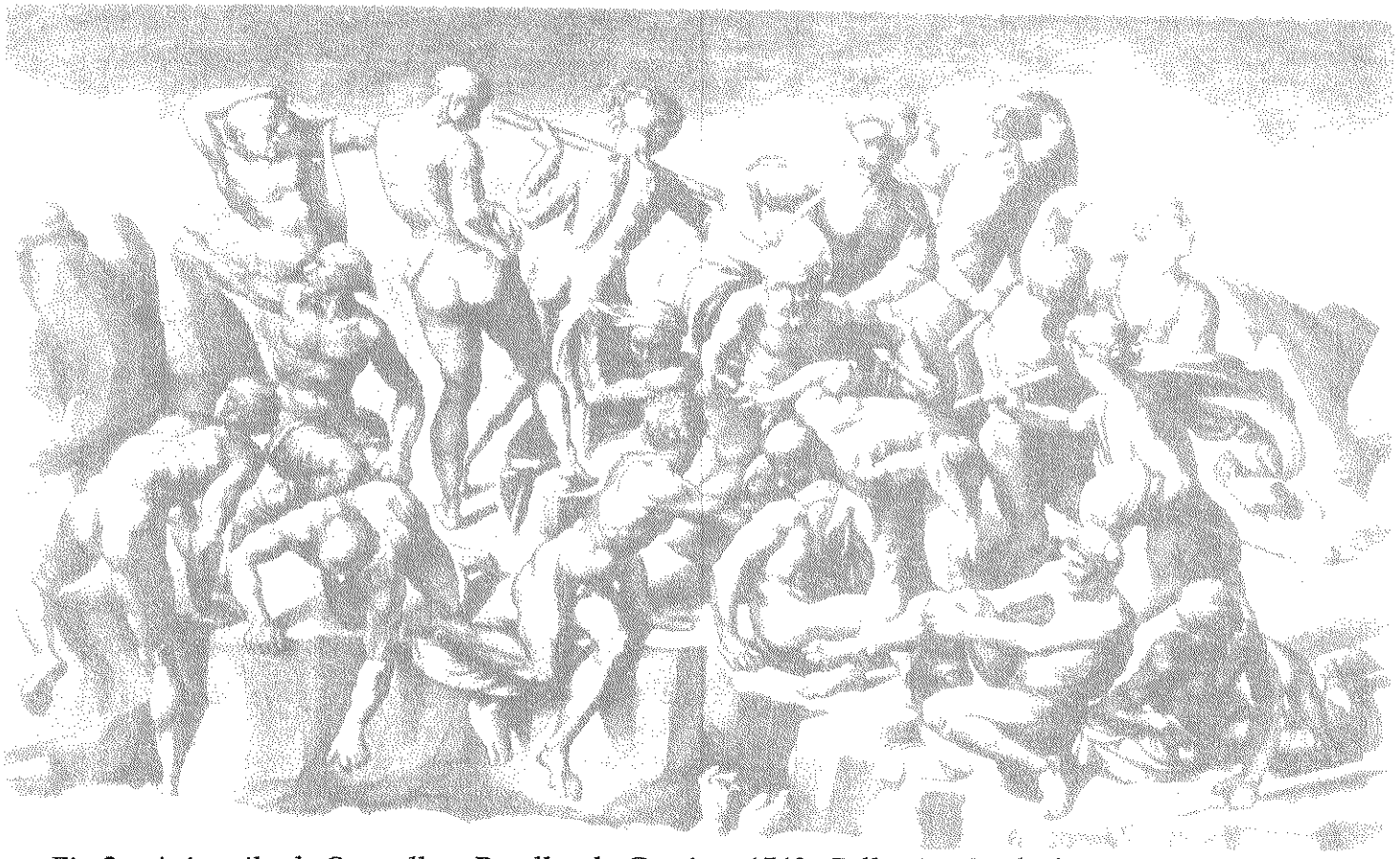


Fig.3 – Aristotile da Sangallo – Batalha de Cascina, 1542, Collection Earl of Leicester.

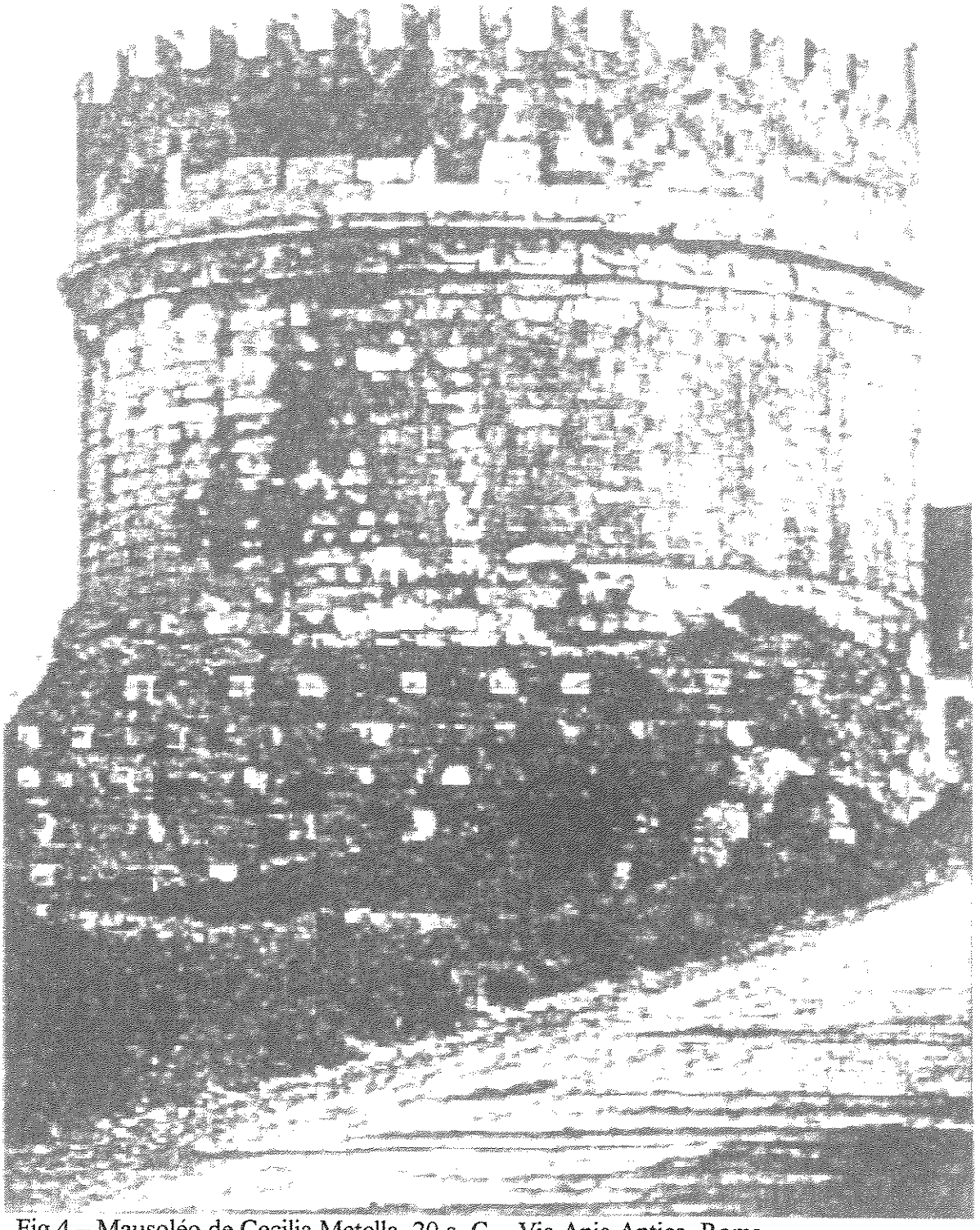


Fig.4 – Mausoléo de Cecilia Metella, 20 a. C. - Via Apia Antica, Roma.

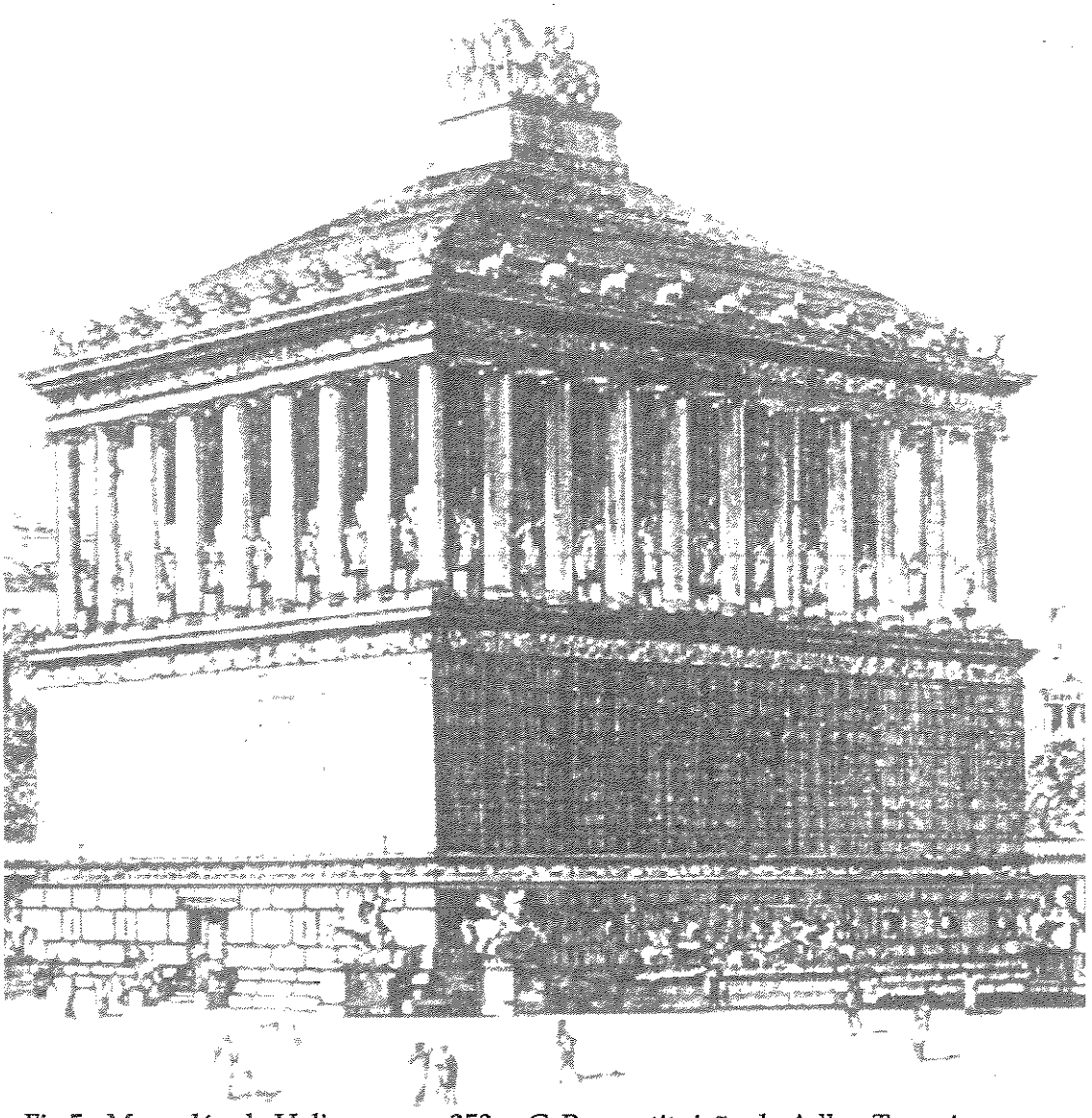


Fig.5 - Mausoléu de Halicarnasso, 353 a. C. Reconstituição de Adler, Turquia.



Fig.6 – Pira Funerária, Moeda de Sestercio de Antonino Pio, a. D. 161.

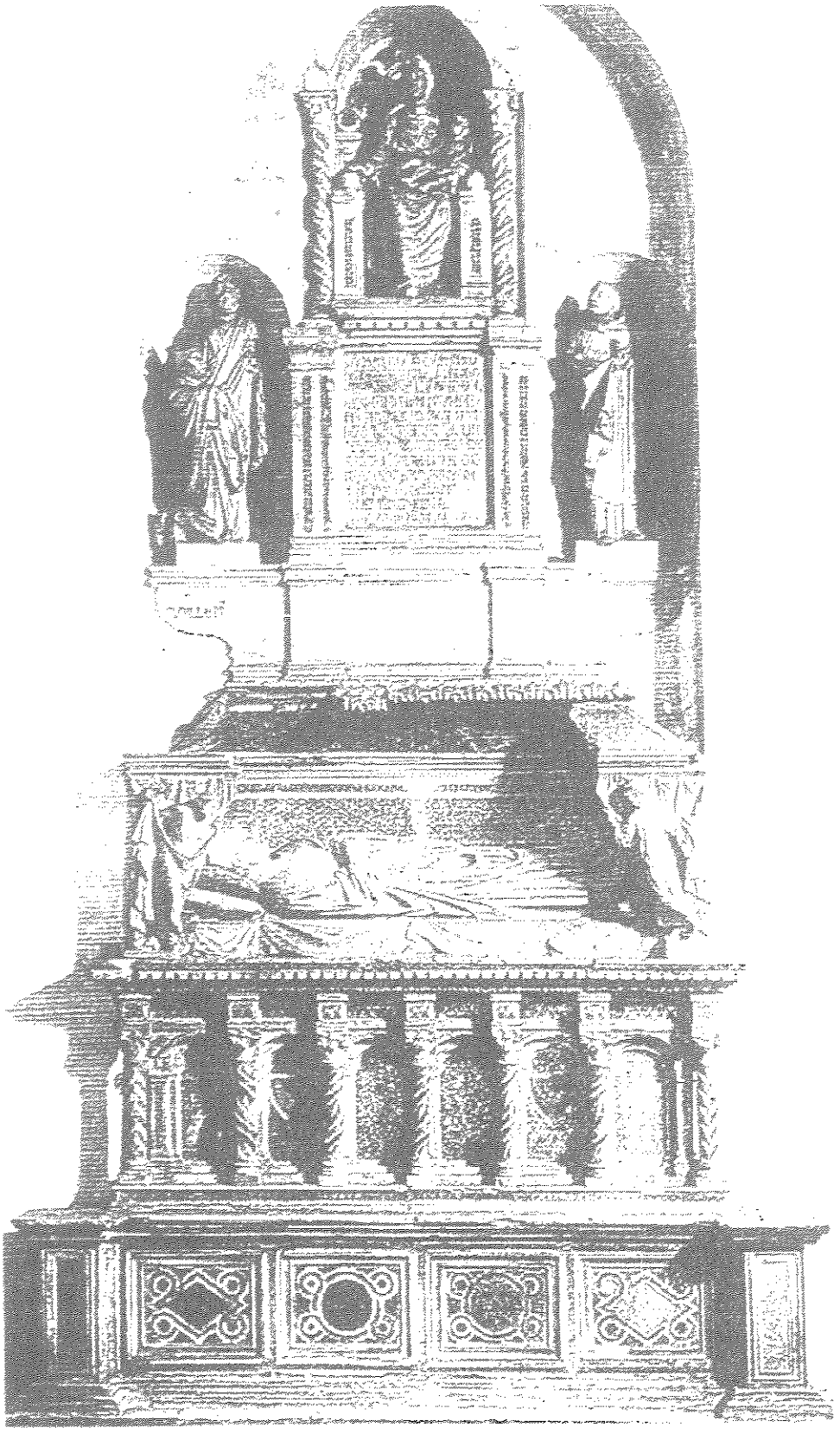


Fig.7 - Arnolfo di Cambio – Túmulo do Cardeal Guillaume de Braye, 1282
Igreja de San Domenico, Orvieto.



Fig.8 – Giovanni Pisano – Esculturas da Sepultura de Margherita de Brabante, 1313 – Museo de S.Agostino, Genova.

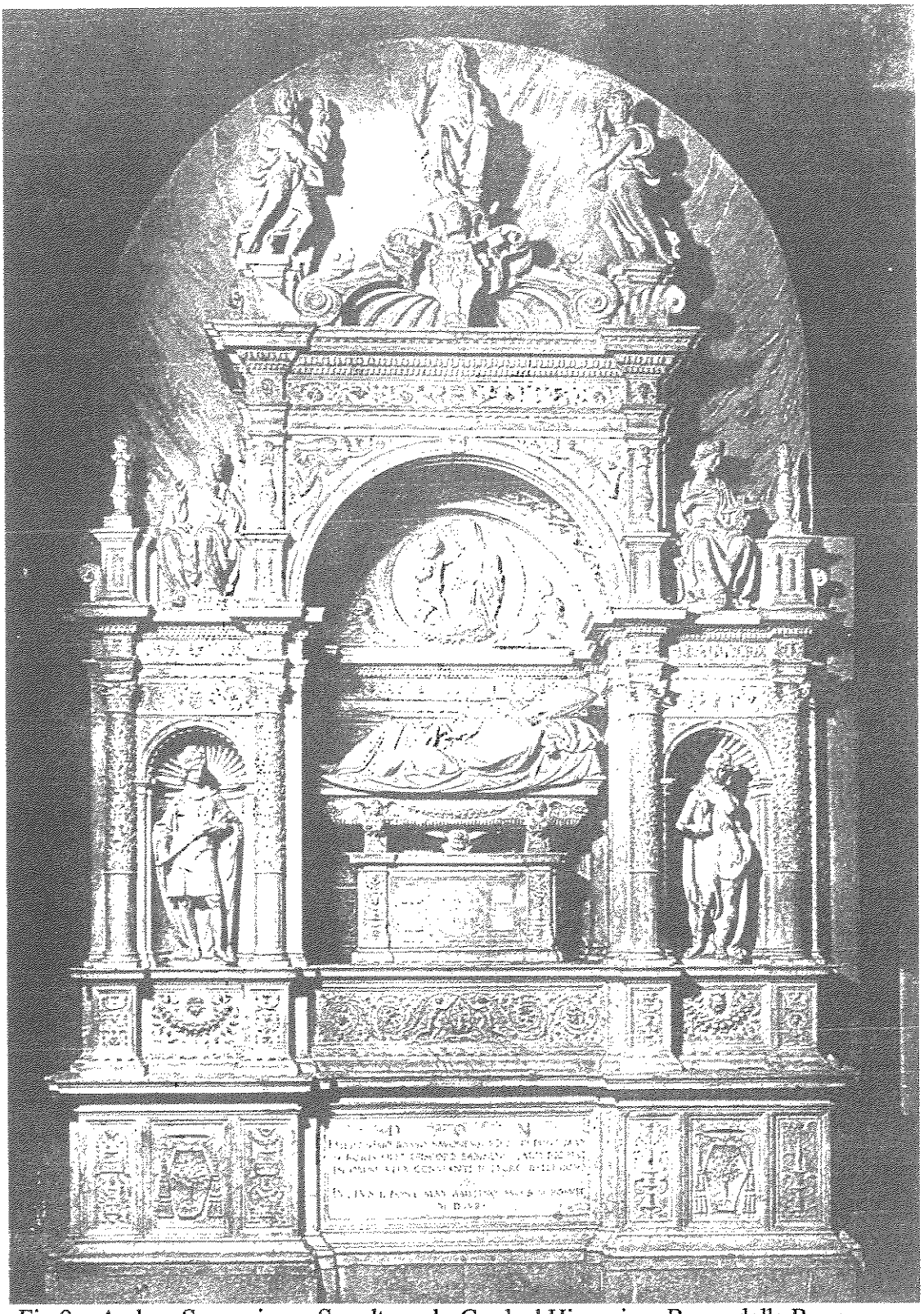


Fig.9 – Andrea Sansovino – Sepultura do Cardeal Hieronimo Basso della Rovere, 1505-07 - Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.

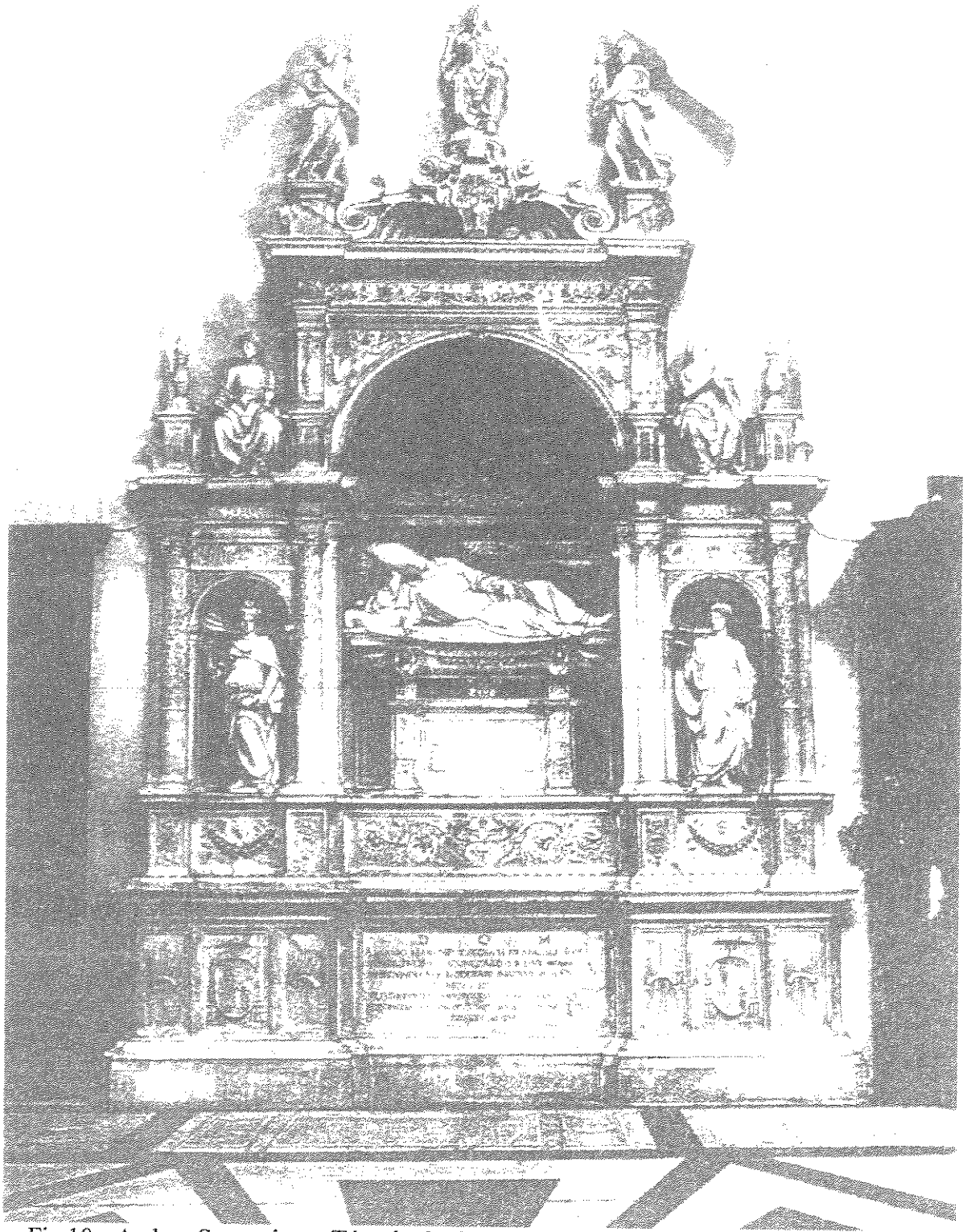


Fig.10 - Andrea Sansovino – Túmulo do Cardeal Ascanio Sforza, 1505-07 - Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.

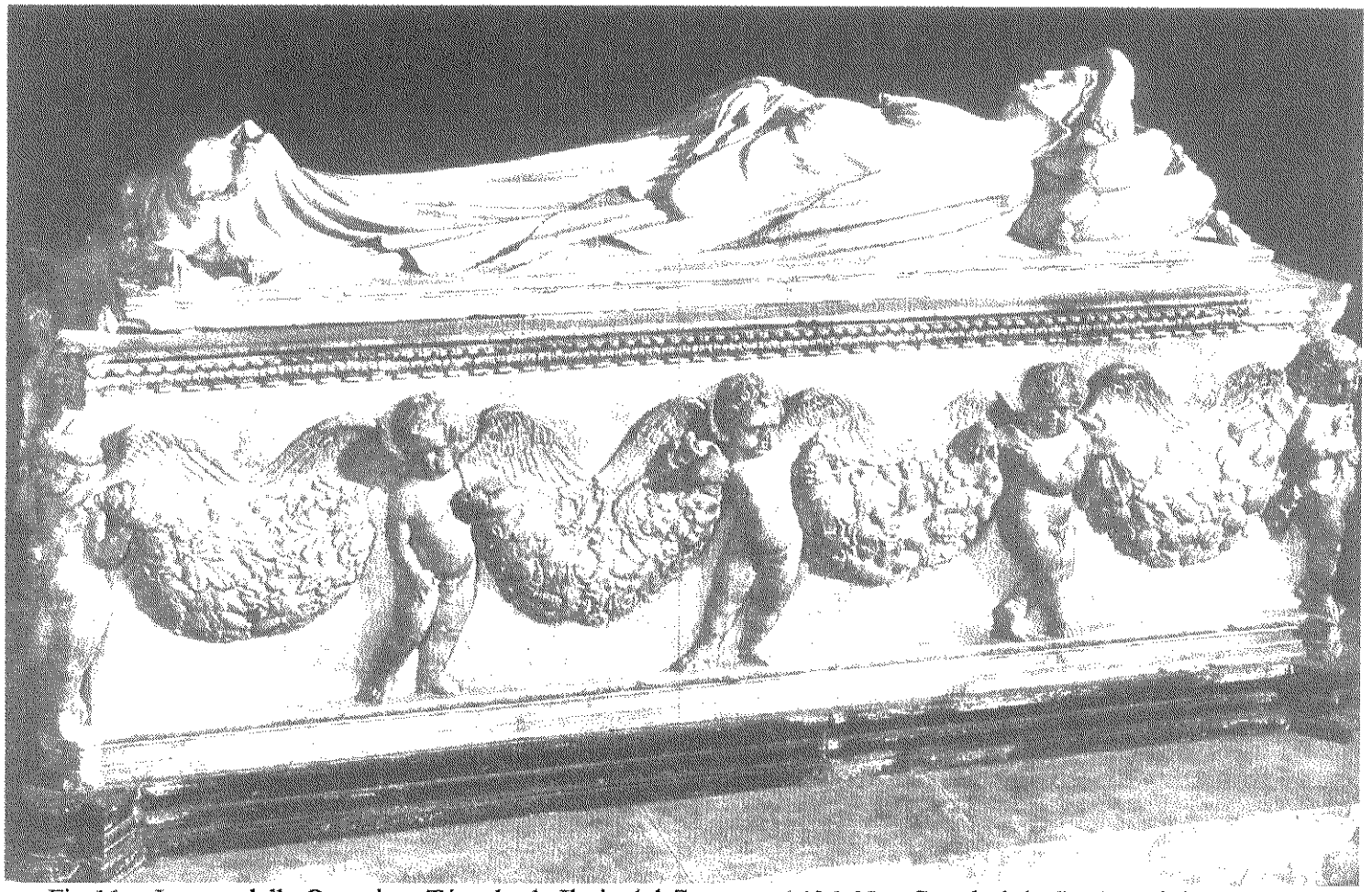


Fig.11 – Jacopo della Quercia – Túmulo de Ilaria del Carretto, 1406-08 – Catedral de San Martinho, Lucca.

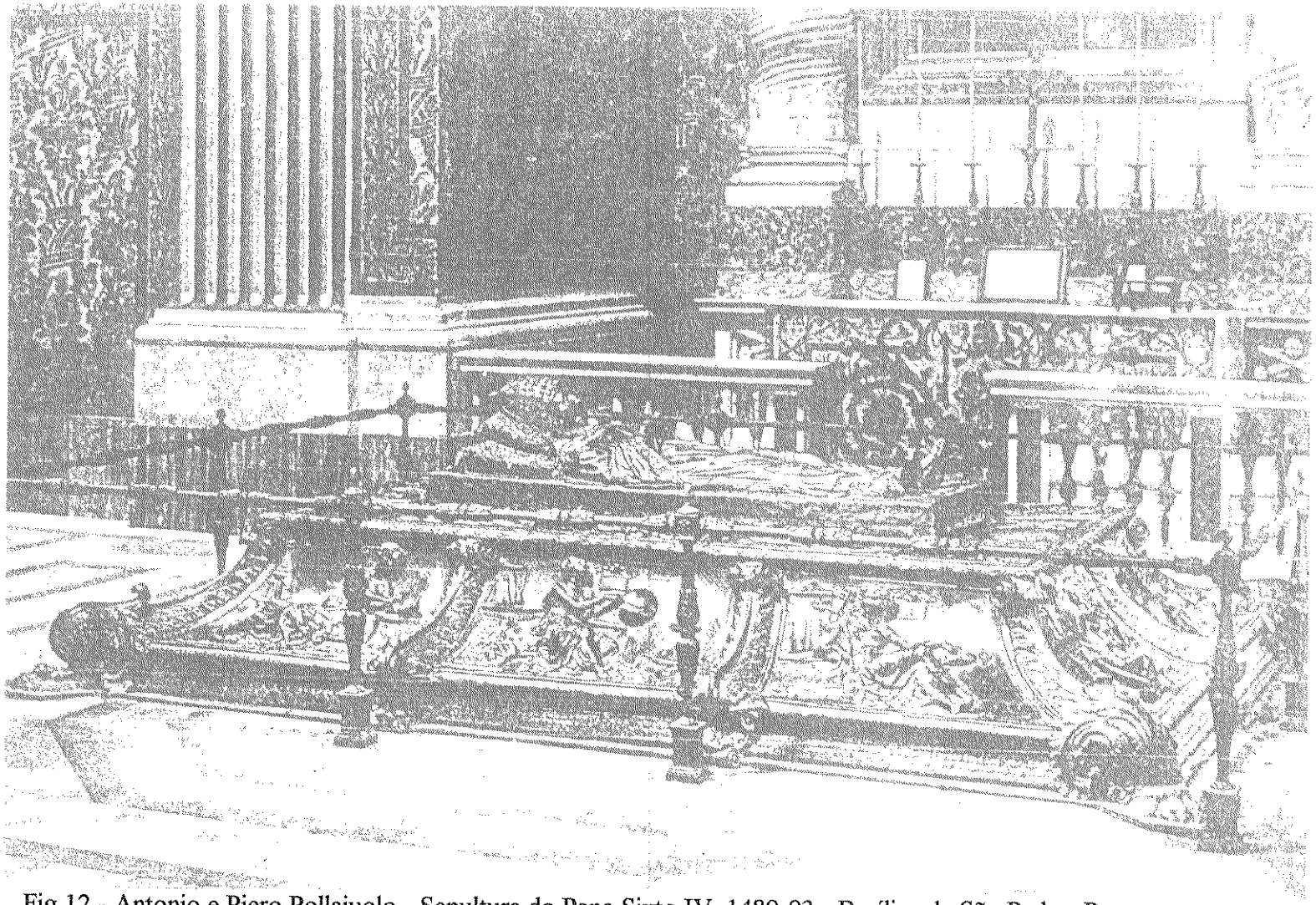


Fig.12 - Antonio e Piero Pollaiuolo - Sepultura do Papa Sixto IV, 1489-93 - Basílica de São Pedro, Roma.

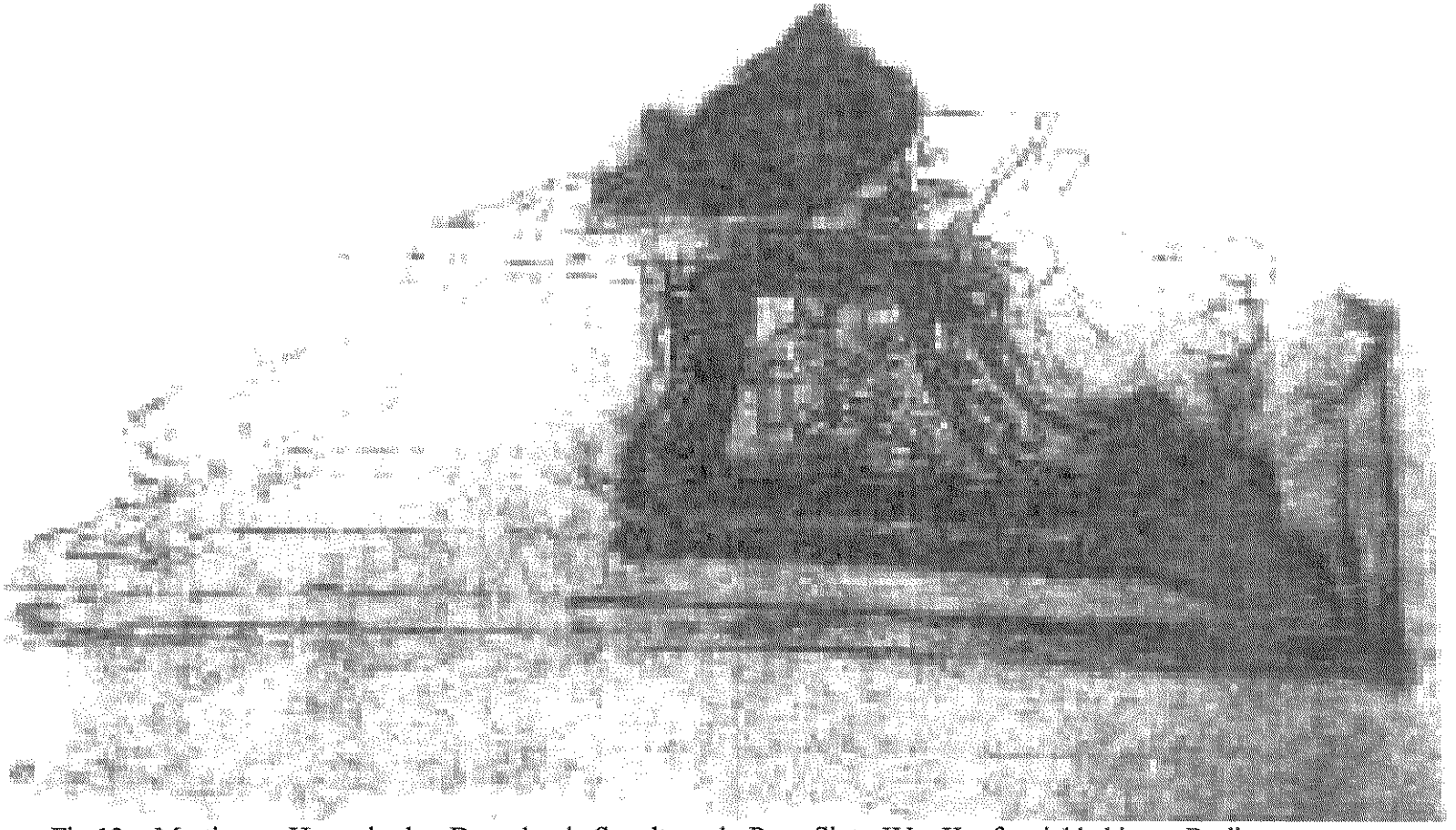


Fig. 13 – Martin van Heemskerk – Desenho da Sepultura do Papa Sixto IV – Kupferstichkabinett, Berlim.

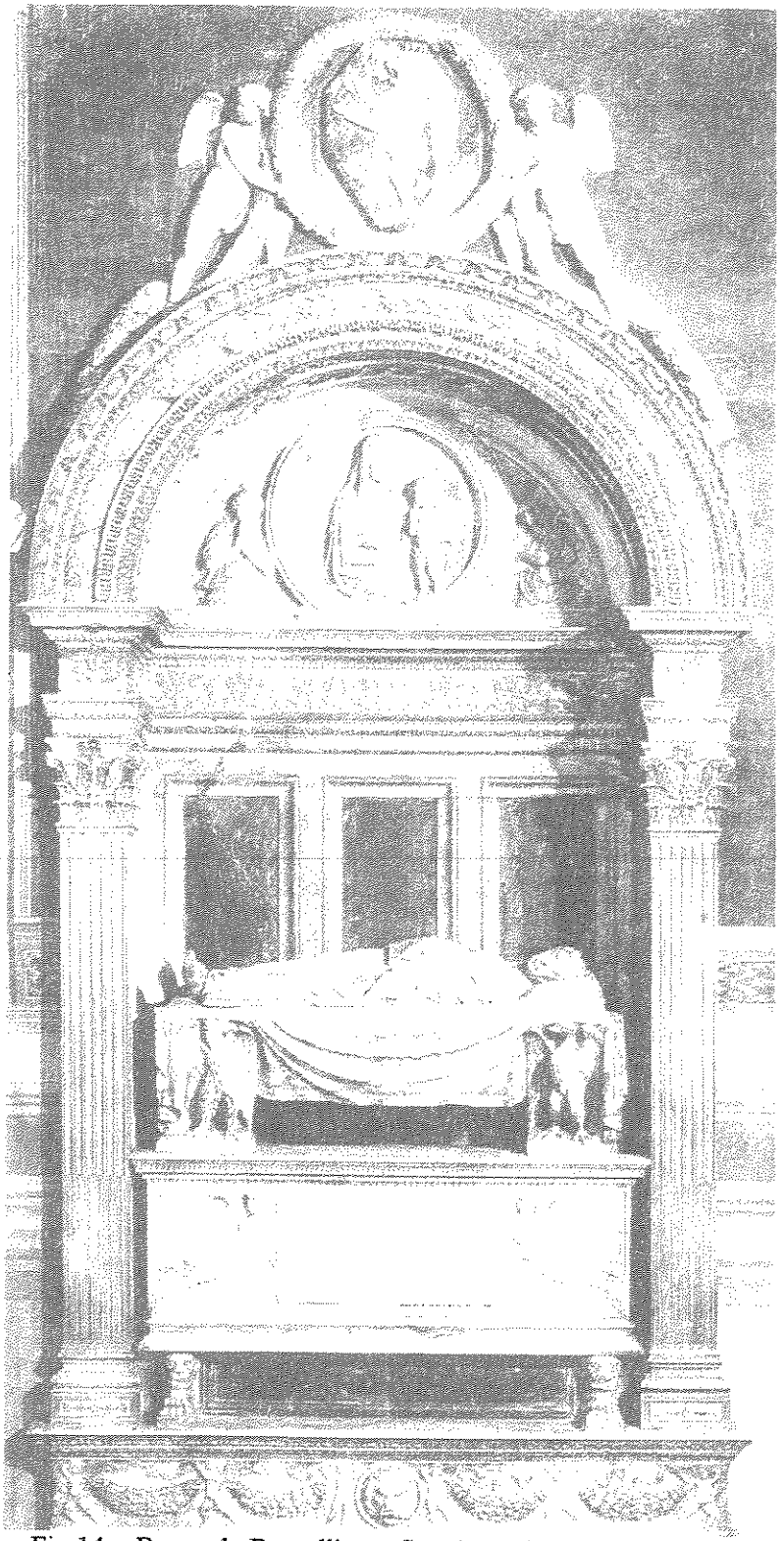


Fig.14 – Bernardo Rossellino – Sepultura de Leonardo Bruni, 1444-50 – Igreja de Santa Croce, Florença.

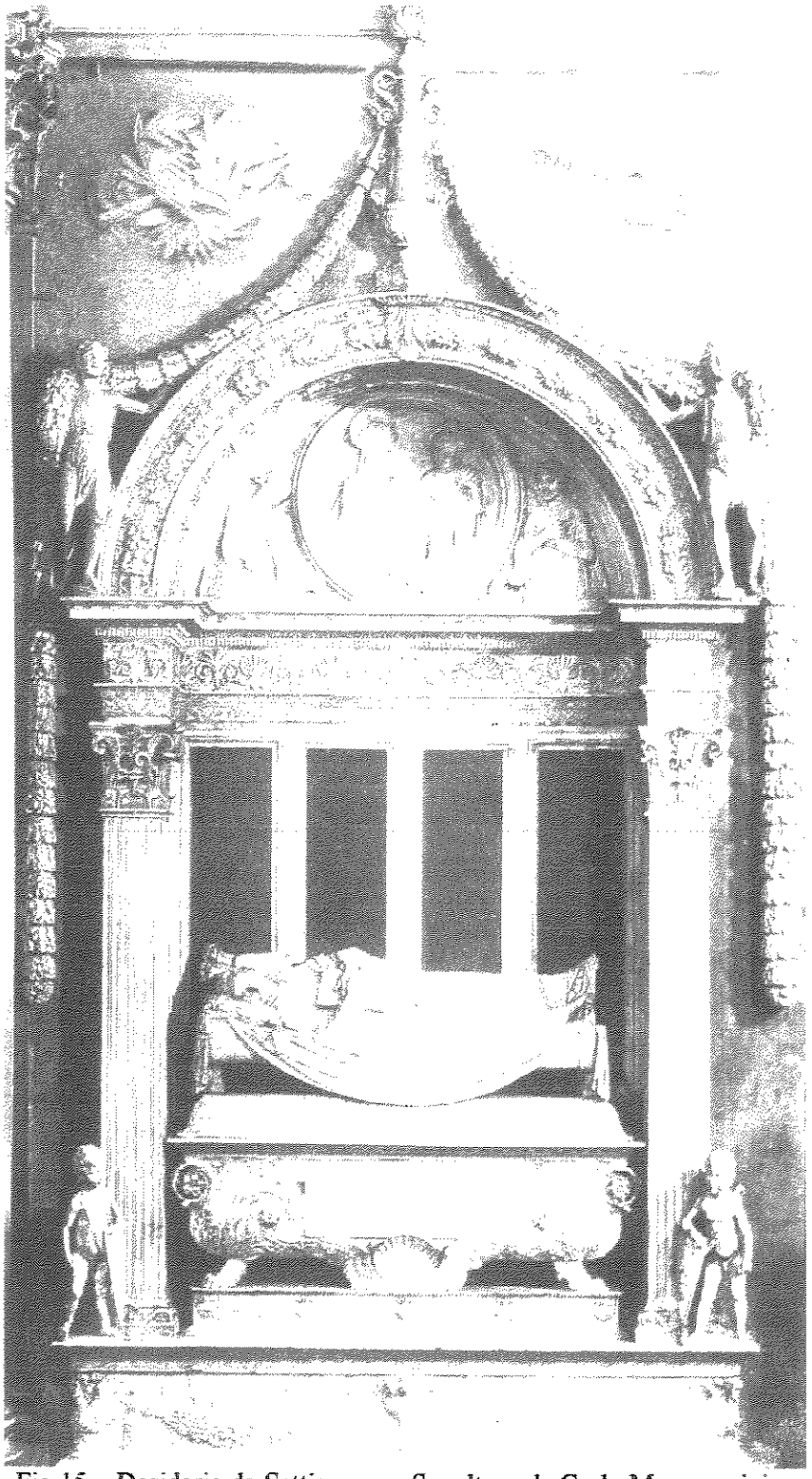


Fig.15 – Desiderio da Settignano – Sepultura de Carlo Massurppini, 1453-64, Igreja de Santa Croce, Florença.

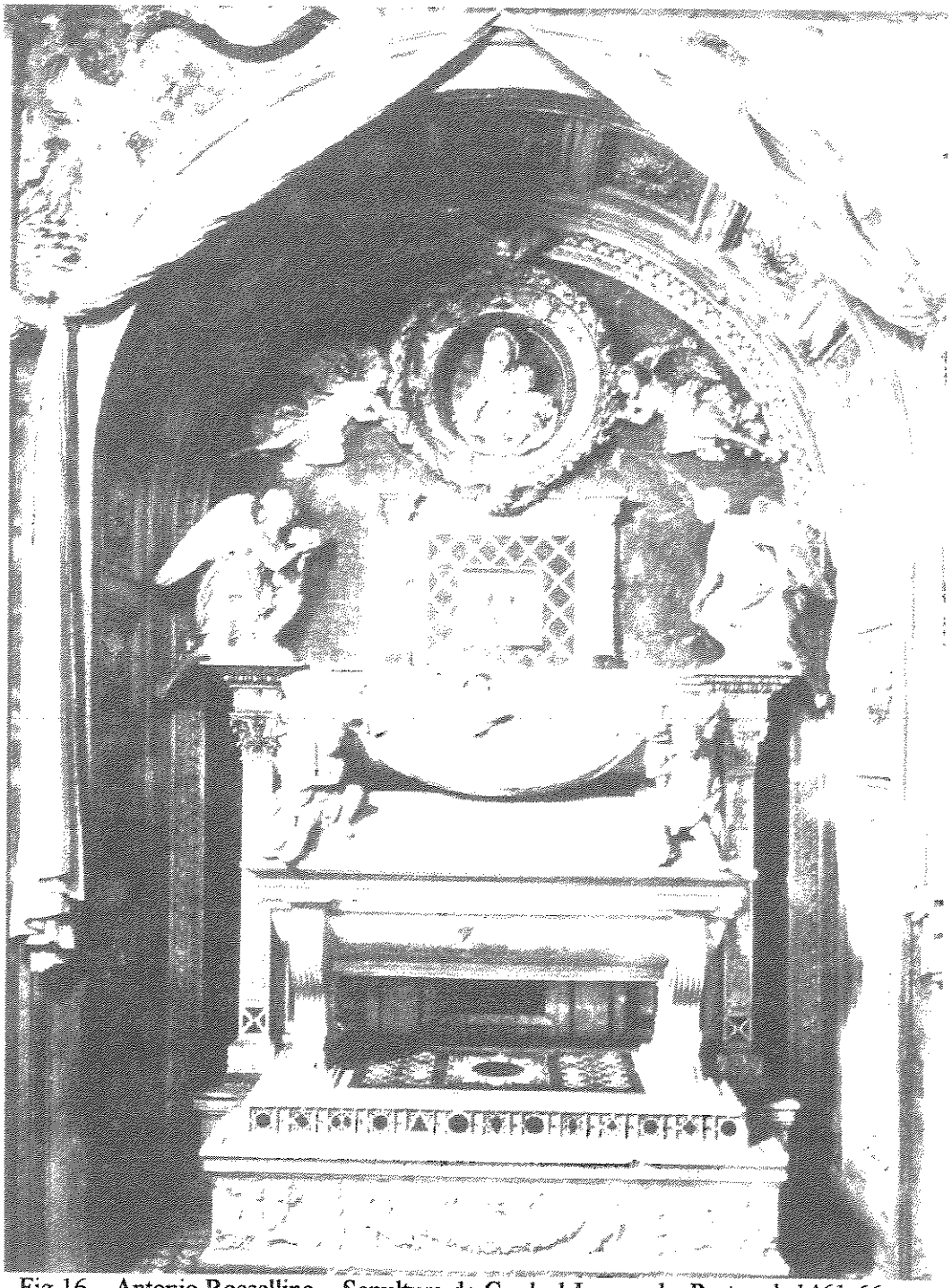


Fig.16 – Antonio Rossellino – Sepultura do Cardeal Jacopo de Portugal, 1461-66, Igreja de San Miniato al Monte, Florença.

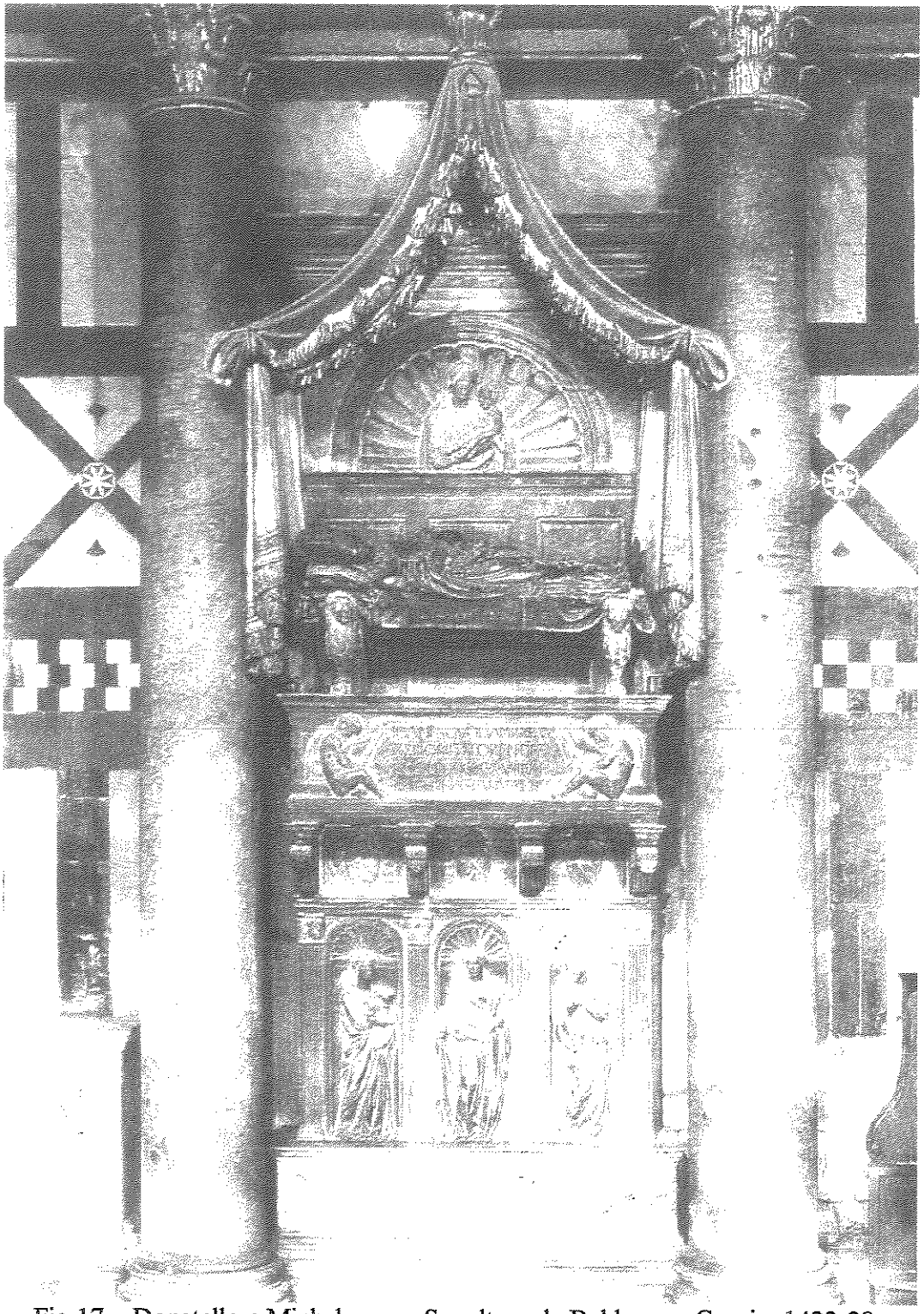


Fig.17 – Donatello e Michelozzo – Sepultura de Baldassare Coscia, 1422-28 - Batistério de San Giovanni, Florença.

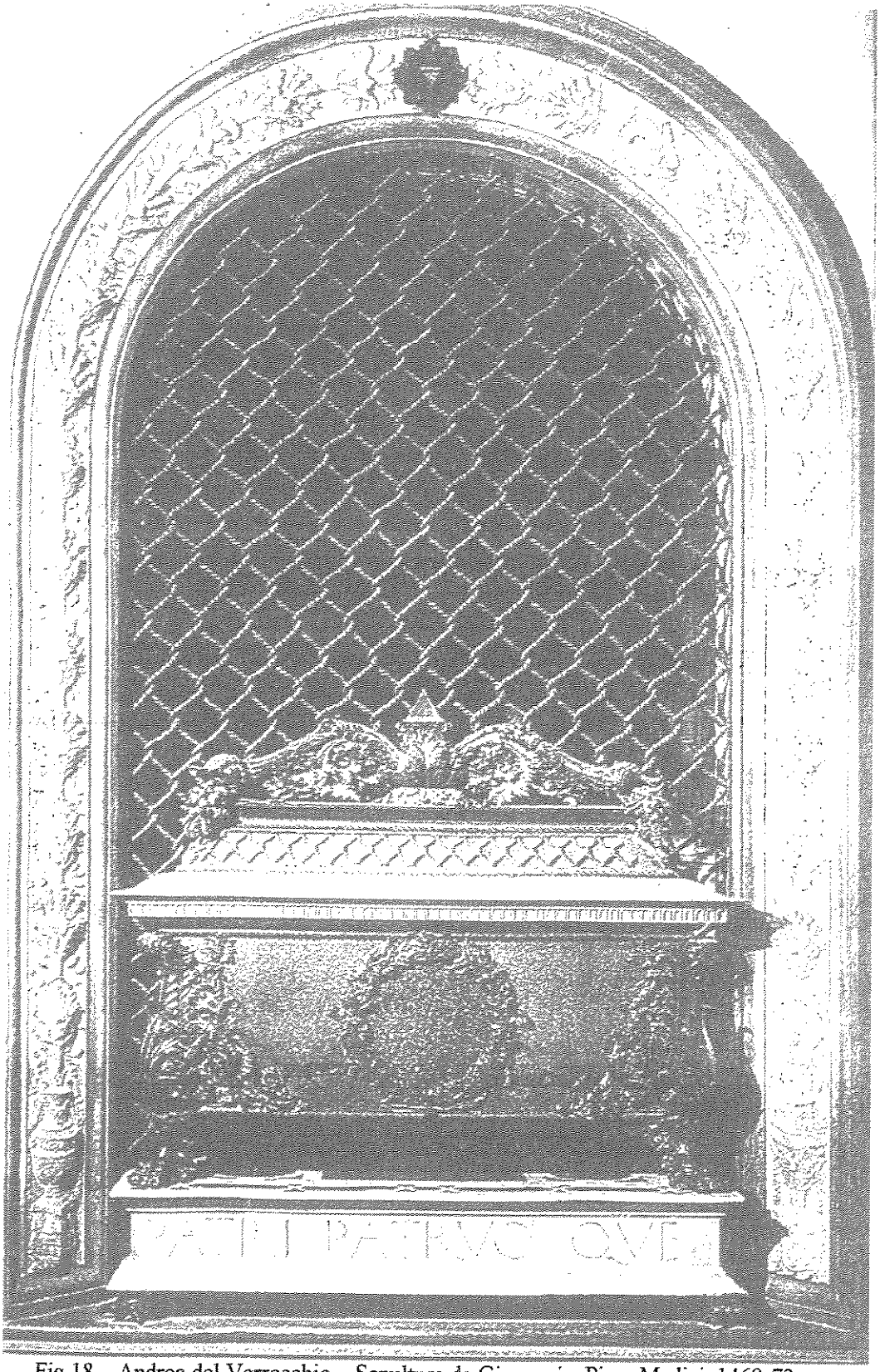


Fig.18 – Andrea del Verrocchio – Sepultura de Giovanni e Piero Medici, 1469-72
Igreja de San Lorenzo, Florença.

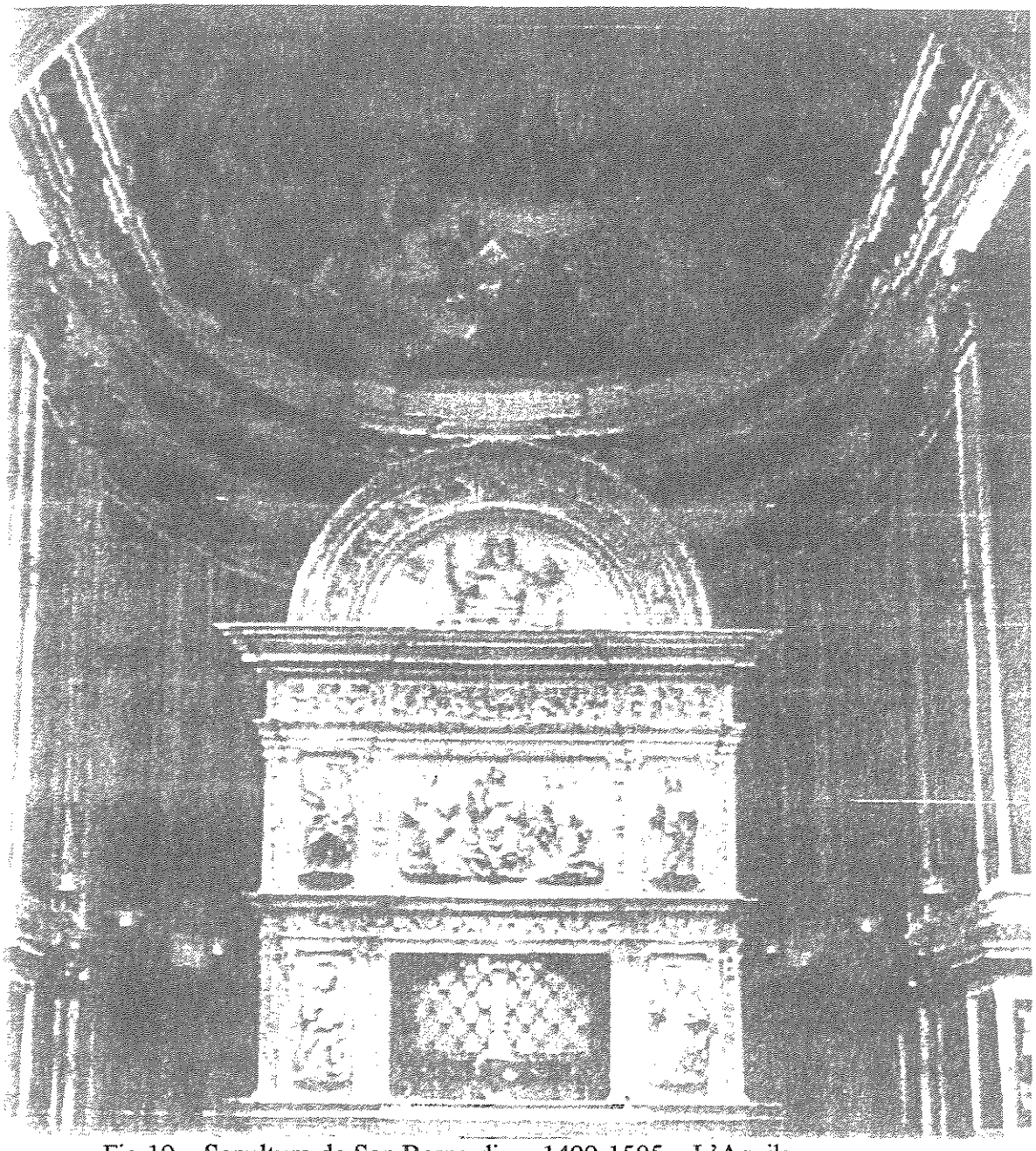


Fig.19 – Sepultura de San Bernardino, 1499-1505 – L'Aquila.

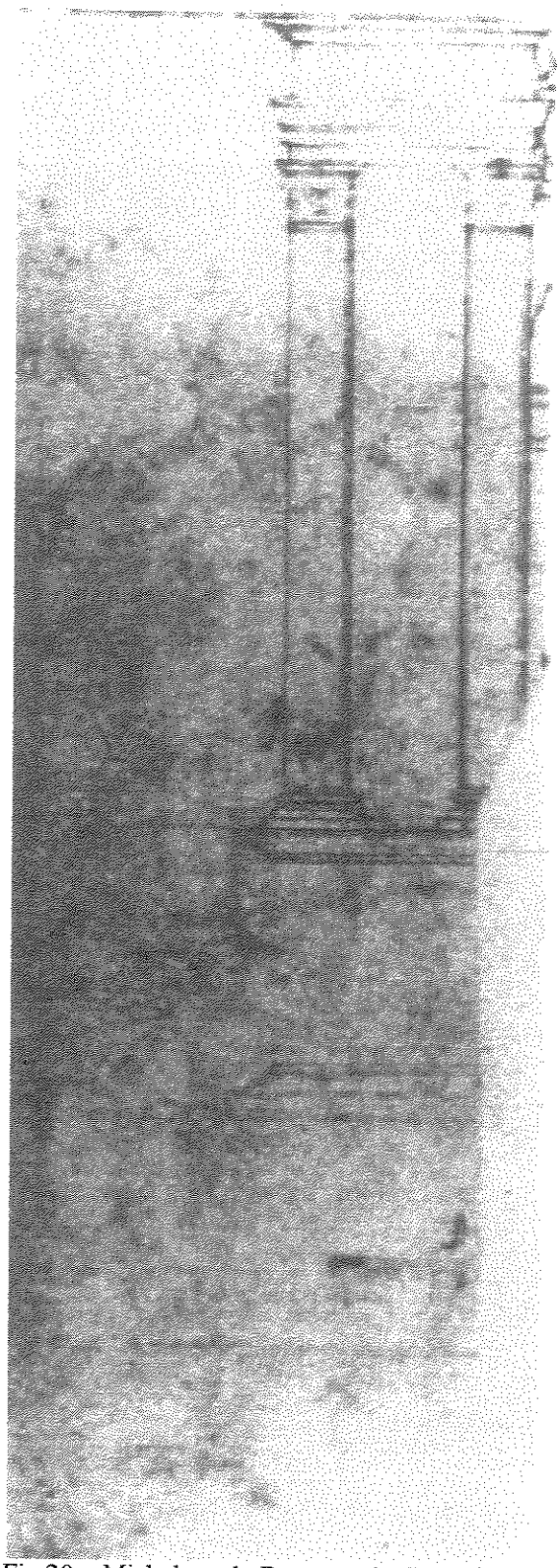


Fig.20 – Michelangelo Buonarroti – Desenho do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II – Museu do Louvre, Paris.

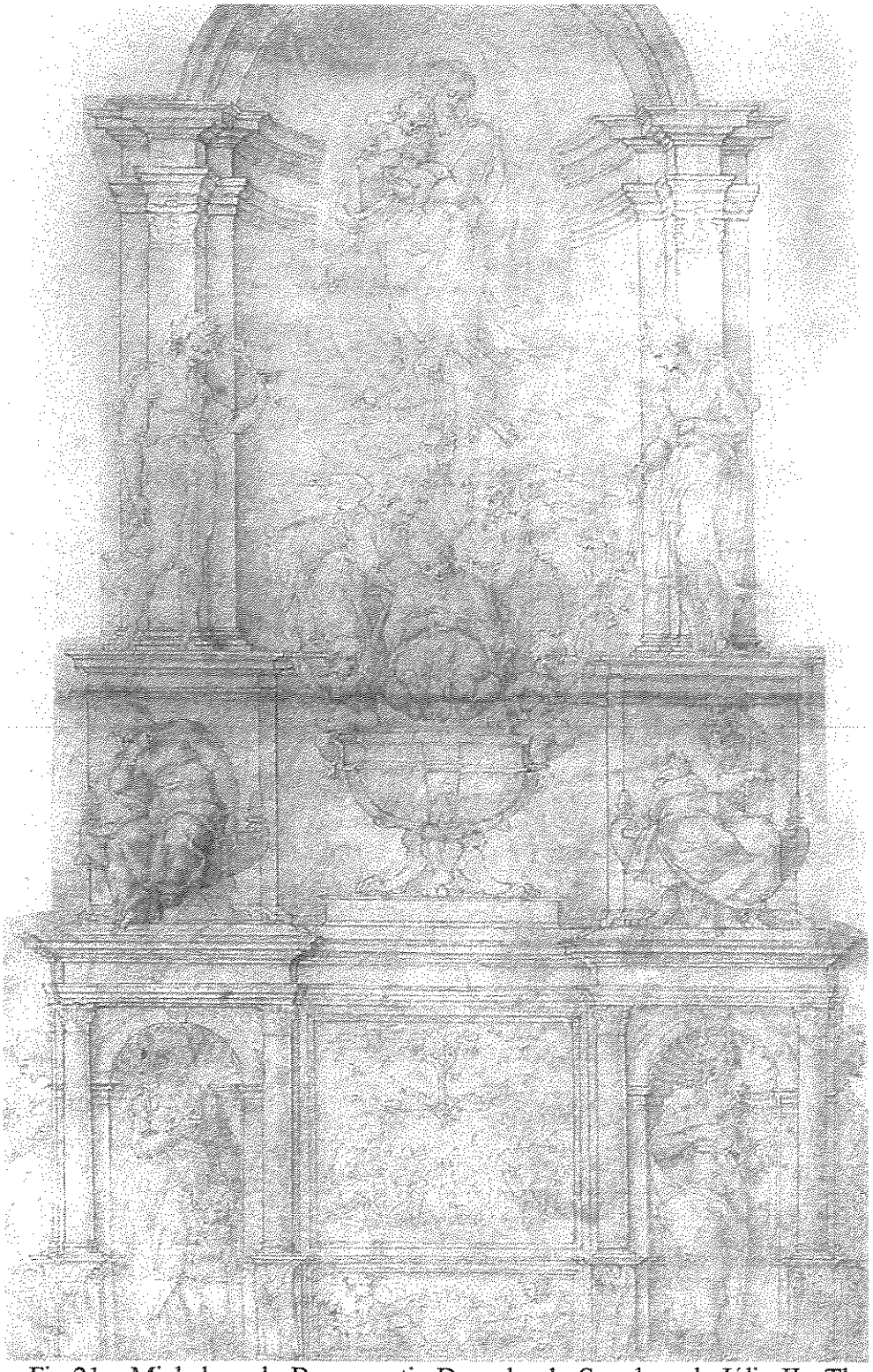


Fig.21 – Michelangelo Buonarroti– Desenho do Sepulcro de Júlio II - The Metropolitan Museum of Arts, New York.

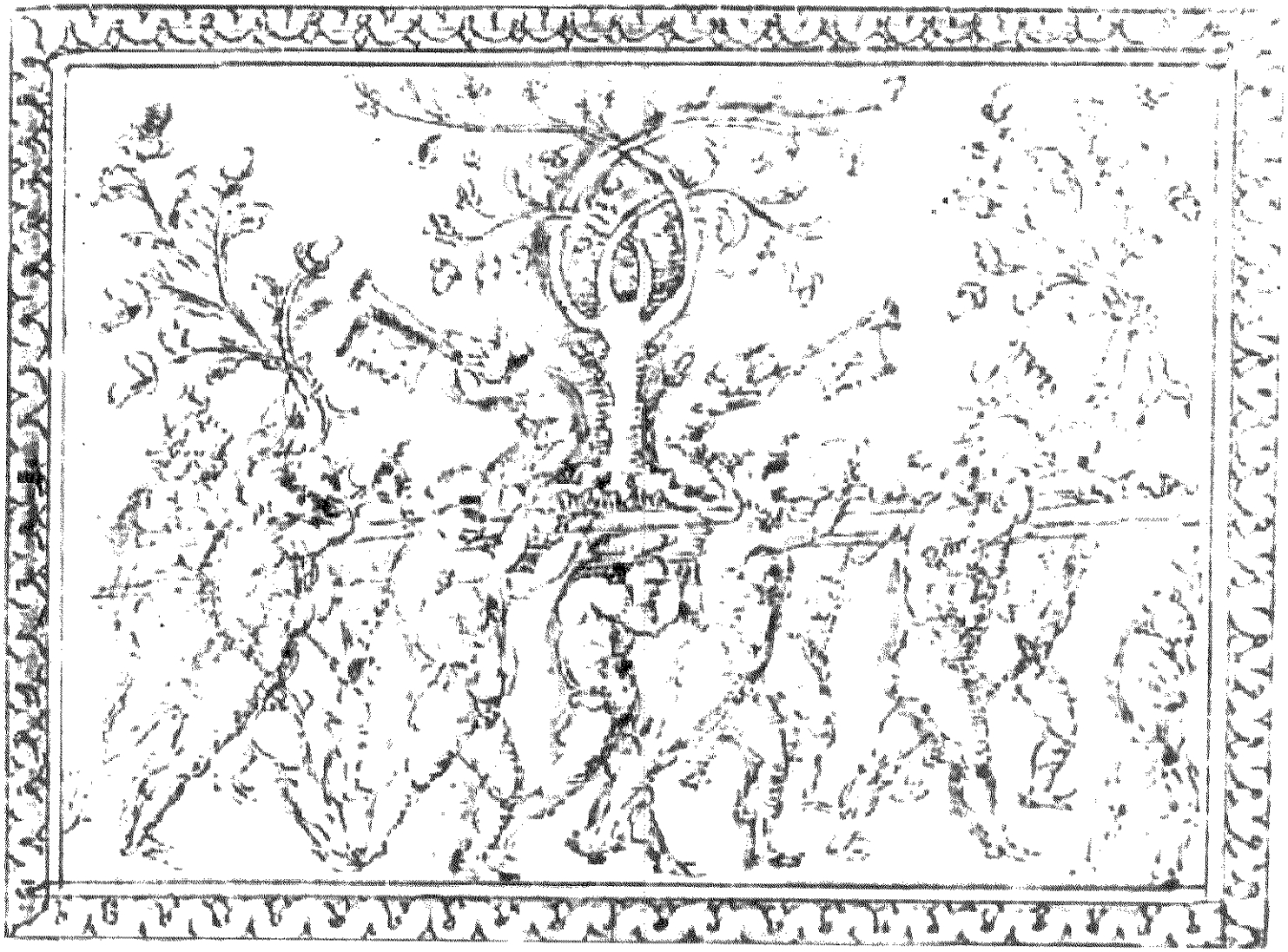


Fig.22 – Giuliano da Sangallo - Cena do Projeto de Loggia dos Músicos do Papa Júlio II, 1505 - Musei degli Uffizi, Florença.

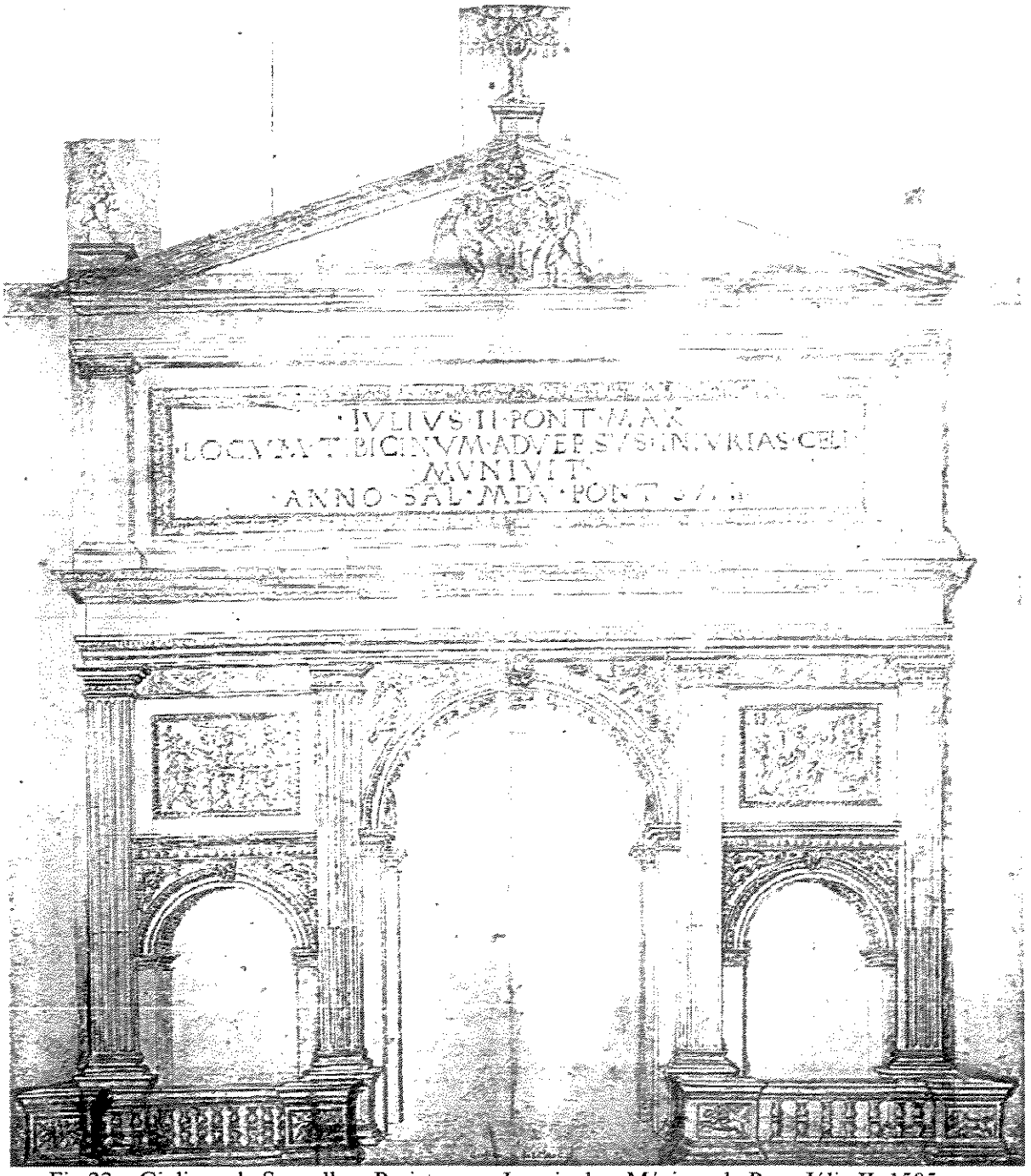


Fig.23 – Giuliano da Sangallo – Projeto para Loggia dos Músicos do Papa Júlio II, 1505
Musei degli Uffizi, Florença.

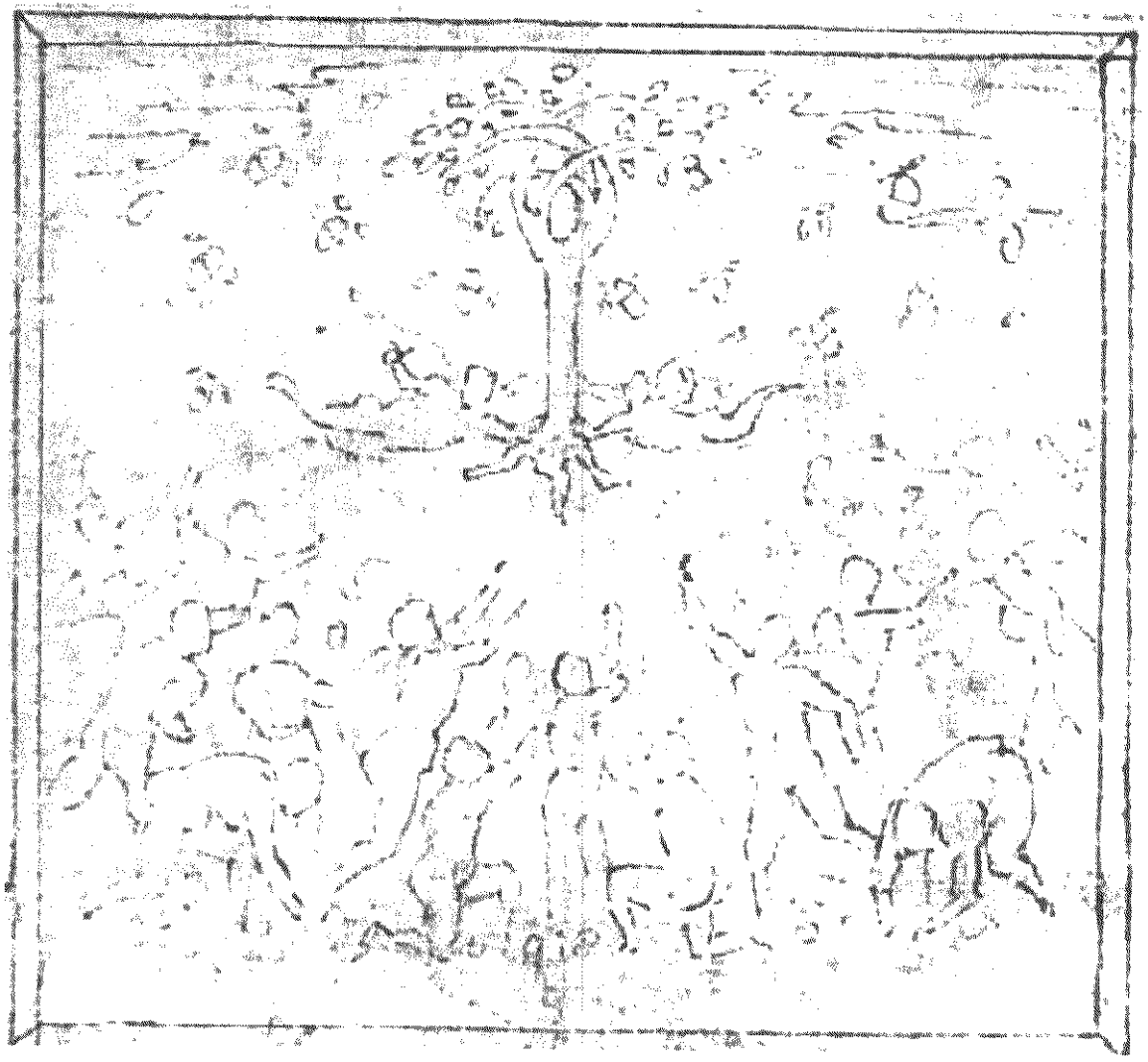


Fig.24 – Cena do Desenho do Projeto do Sepulcro de Júlio II – Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig.25 – Michelangelo Buonarroti – Estudo de Figura Nua, 1505
Museu do Louvre, Paris.

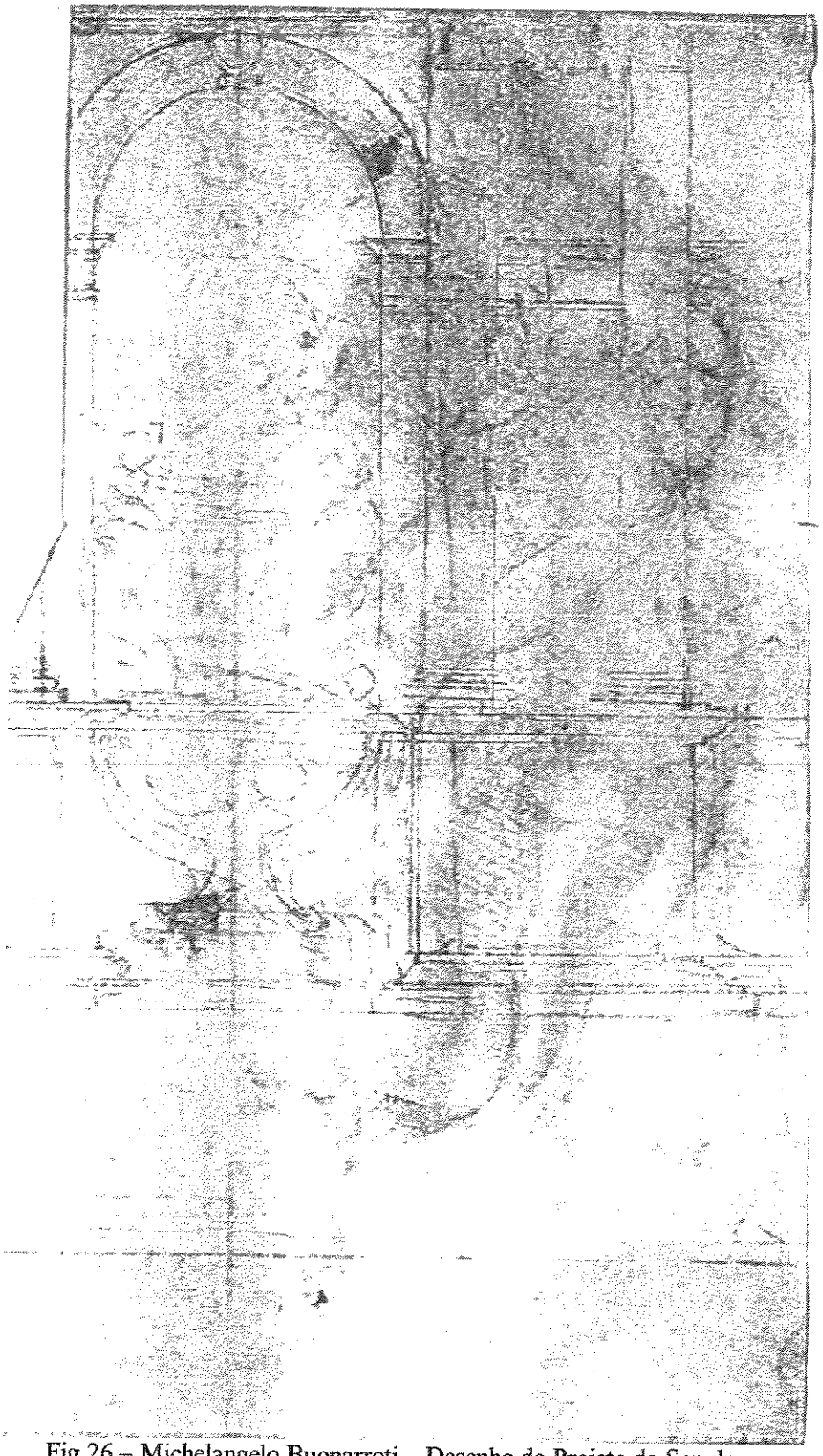


Fig.26 – Michelangelo Buonarroti – Desenho do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1505 – Museu do Louvre, Paris.

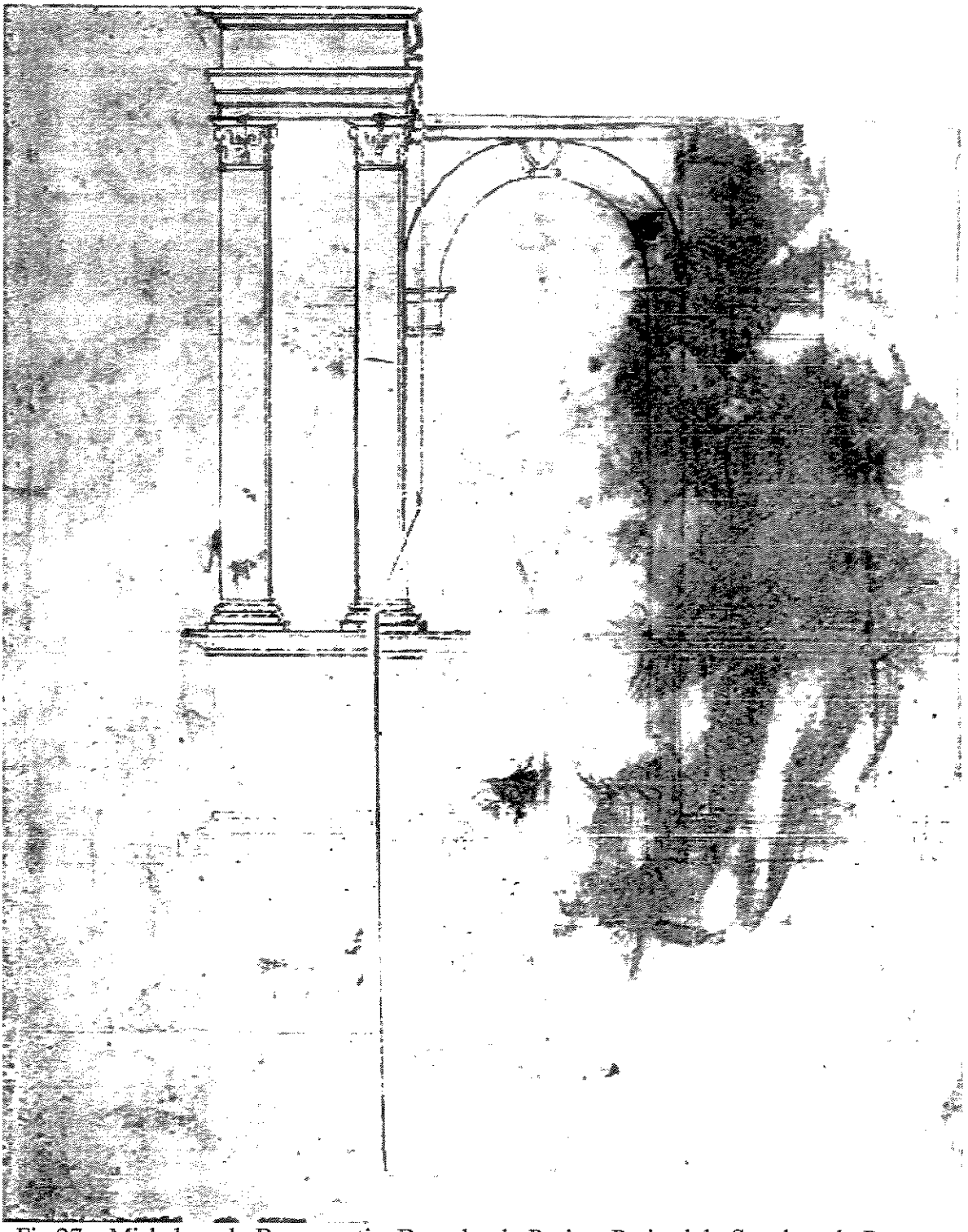


Fig.27 – Michelangelo Buonarroti – Desenho do Projeto Parietal do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505, Museu do Louvre, Paris.

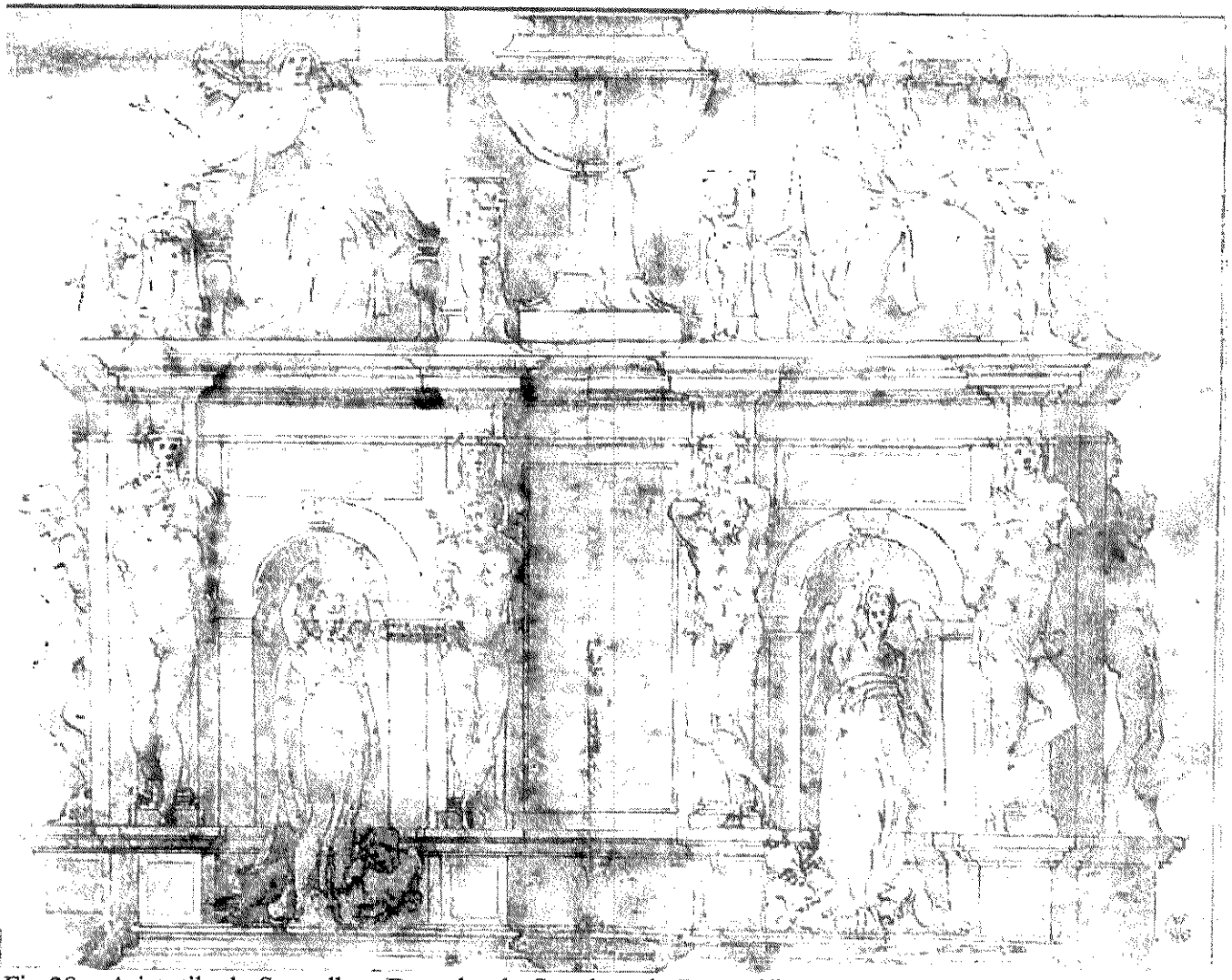


Fig.28 – Aristotile da Sangallo – Desenho do Sepulcro do Papa Júlio II - Musei degli Uffizi, Florença.

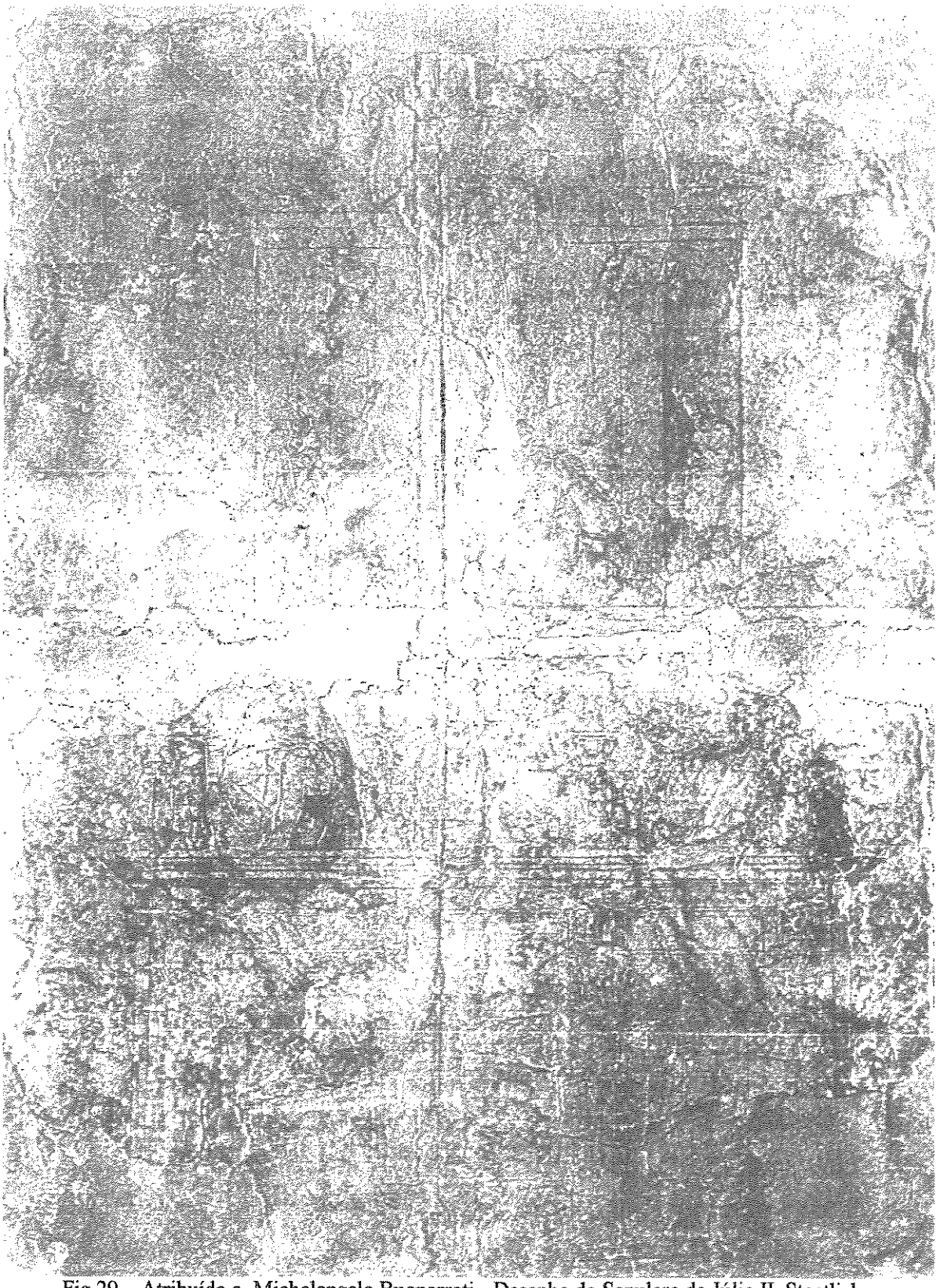


Fig.29 – Atribuído a Michelangelo Buonarroti - Desenho do Sepulcro de Júlio II, Staatliche Museen, Berlim.

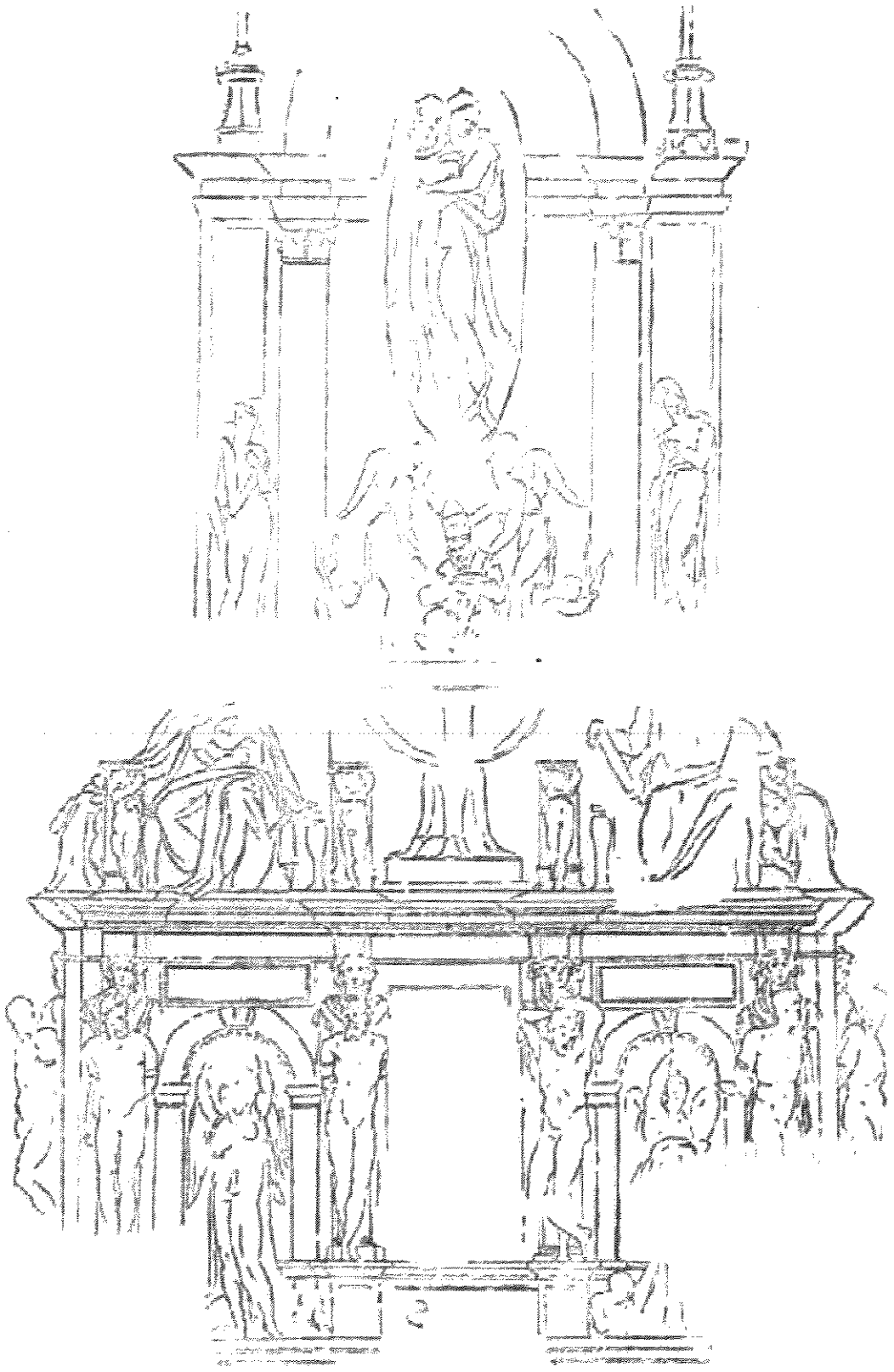


Fig.30 – August Schmarsow – Esboço do Desenho da Staatliche de Berlim.

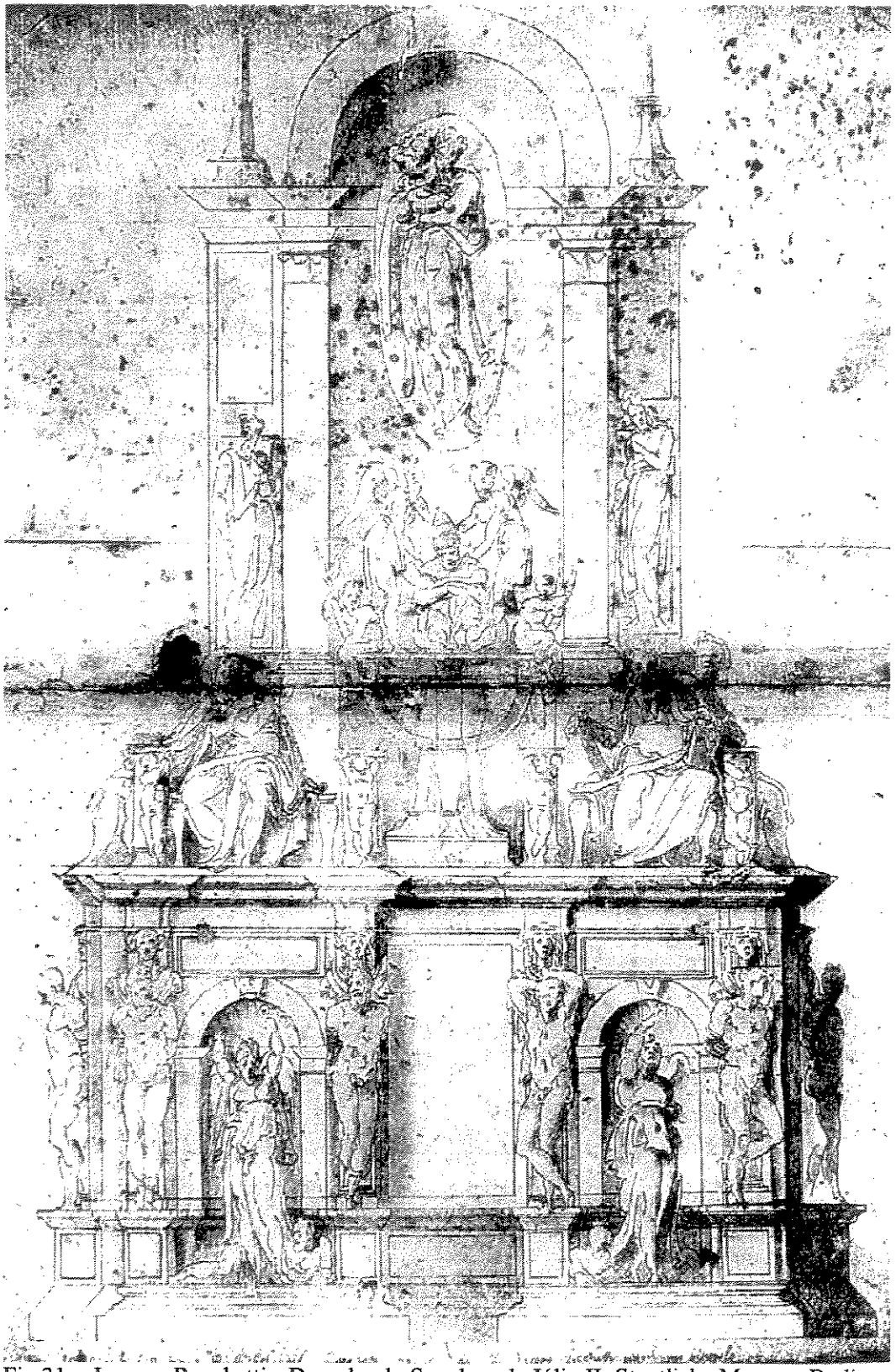


Fig.31 – Jacomo Rocchetti - Desenho do Sepulcro de Júlio II, Staatliche Museen, Berlim.



Fig.32 – Atribuído a Aristotile da Sangallo – Estudos de Mãos e Braços, Musei degli Uffizi, Florença.



Fig.33 – Michelangelo Buonarroti – Tondo Doni, 1503-04, Musei degli Uffizi – Florença.

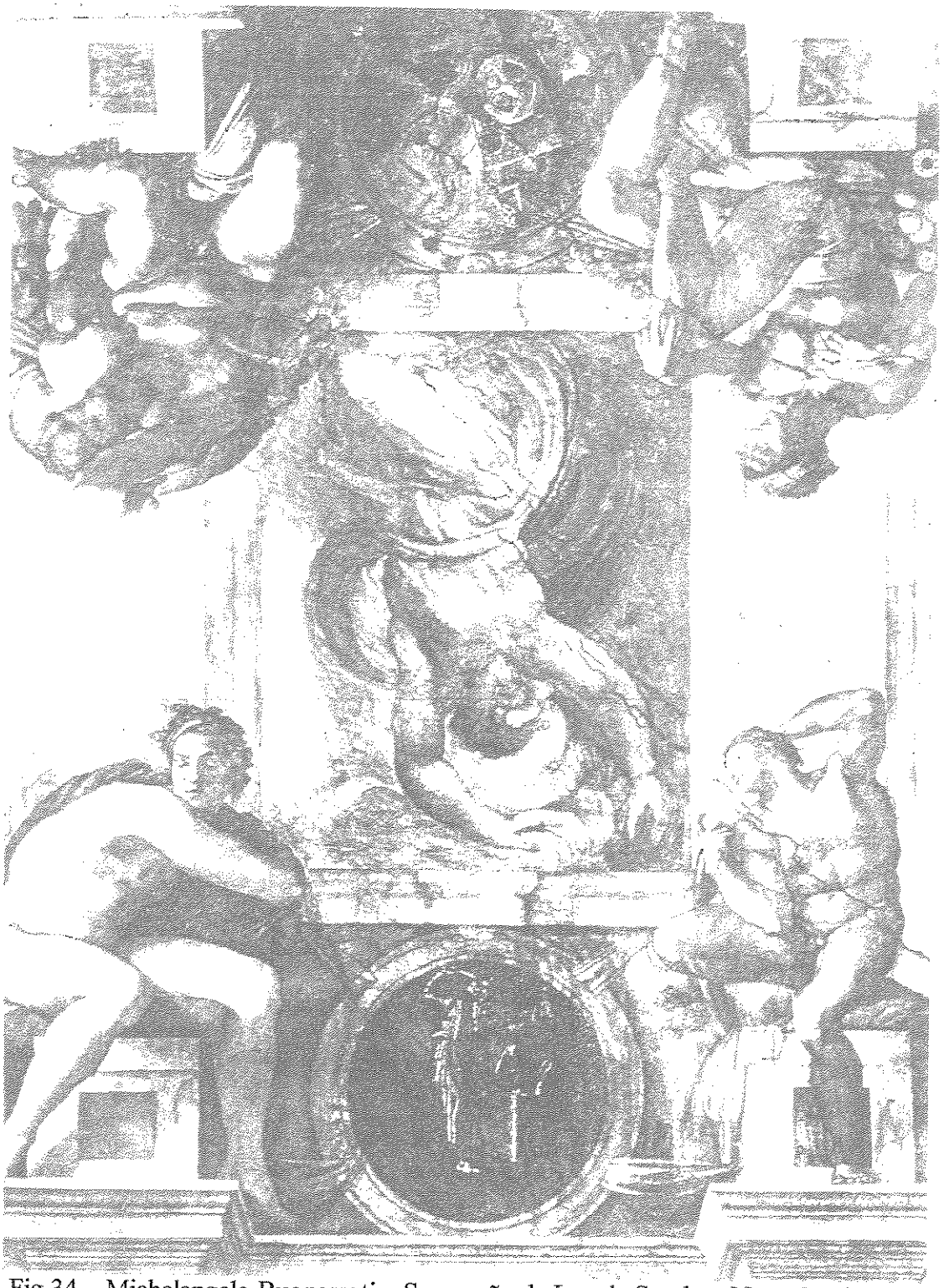


Fig.34 – Michelangelo Buonarroti – Separação da Luz da Sombra, Nus e Medalhões, Capela Sistina, Roma.

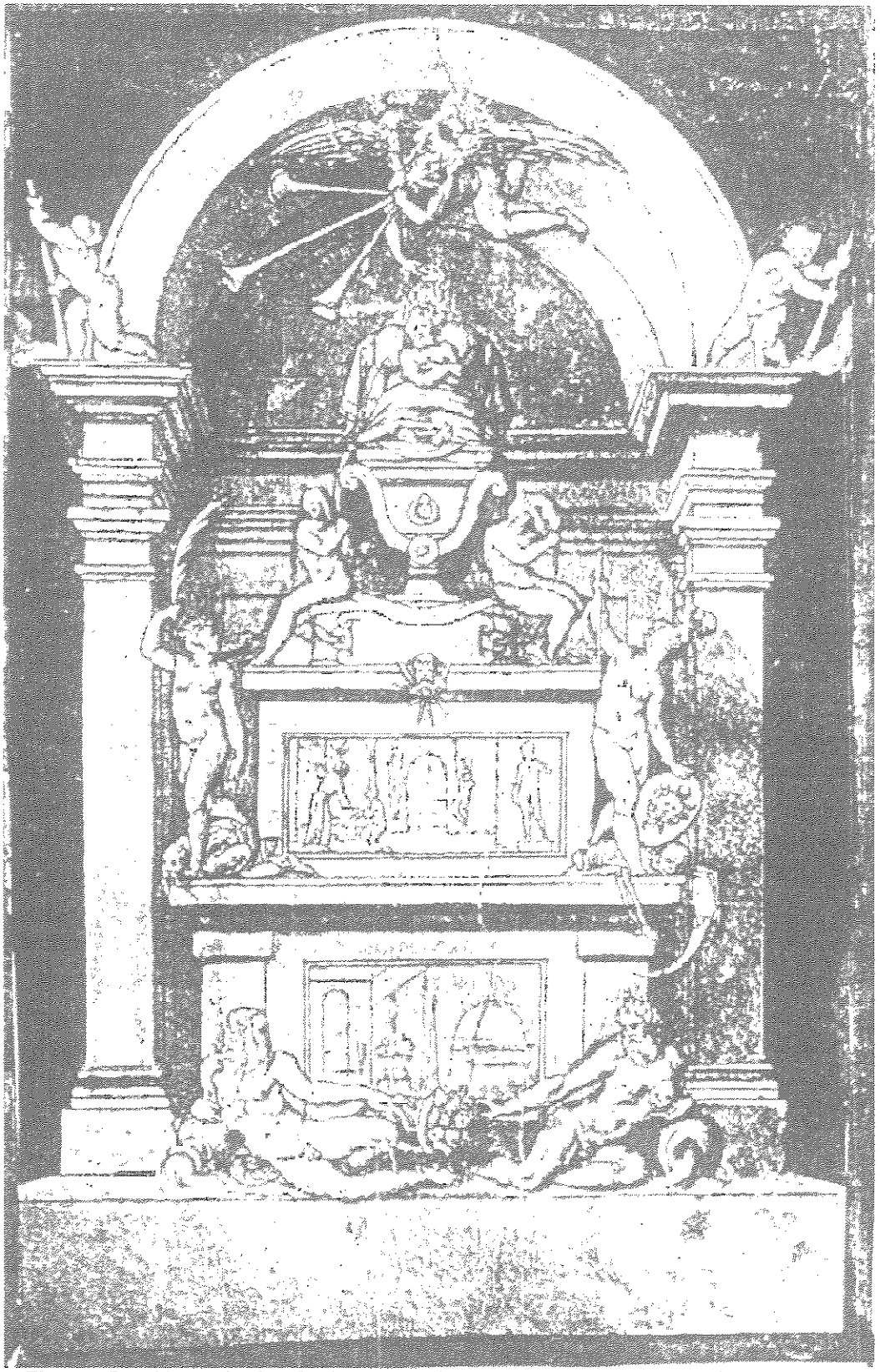


Fig.35 – Zanobi Lastricati – Projeto para o Catafalco de Michelangelo em San Lorenzo, Biblioteca Ambrosiana, Milão.

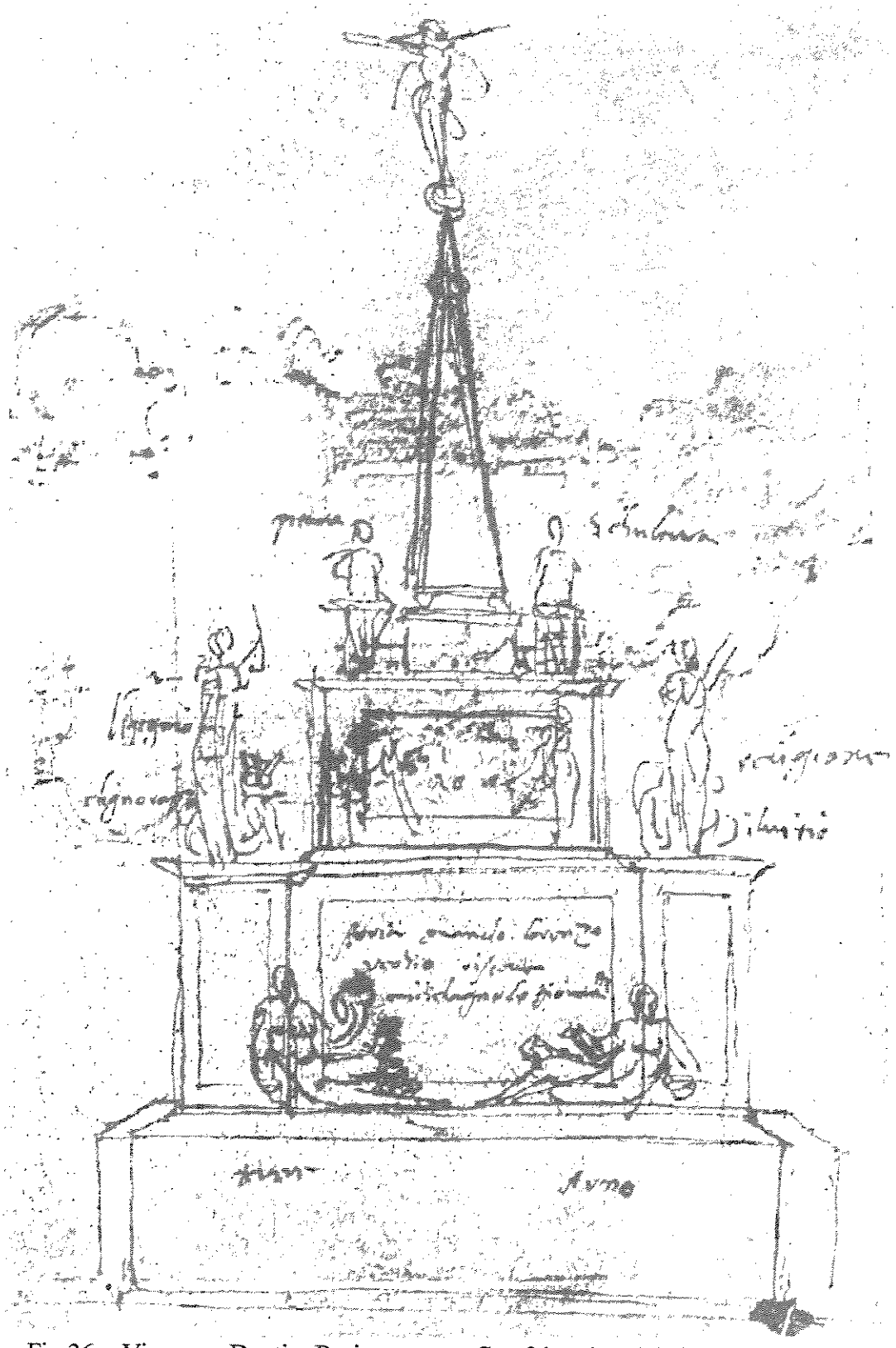


Fig.36 – Vincenzo Danti – Projeto para o Catafalco de Michelangelo em San Lorenzo, Kupferstichkabinett, München.

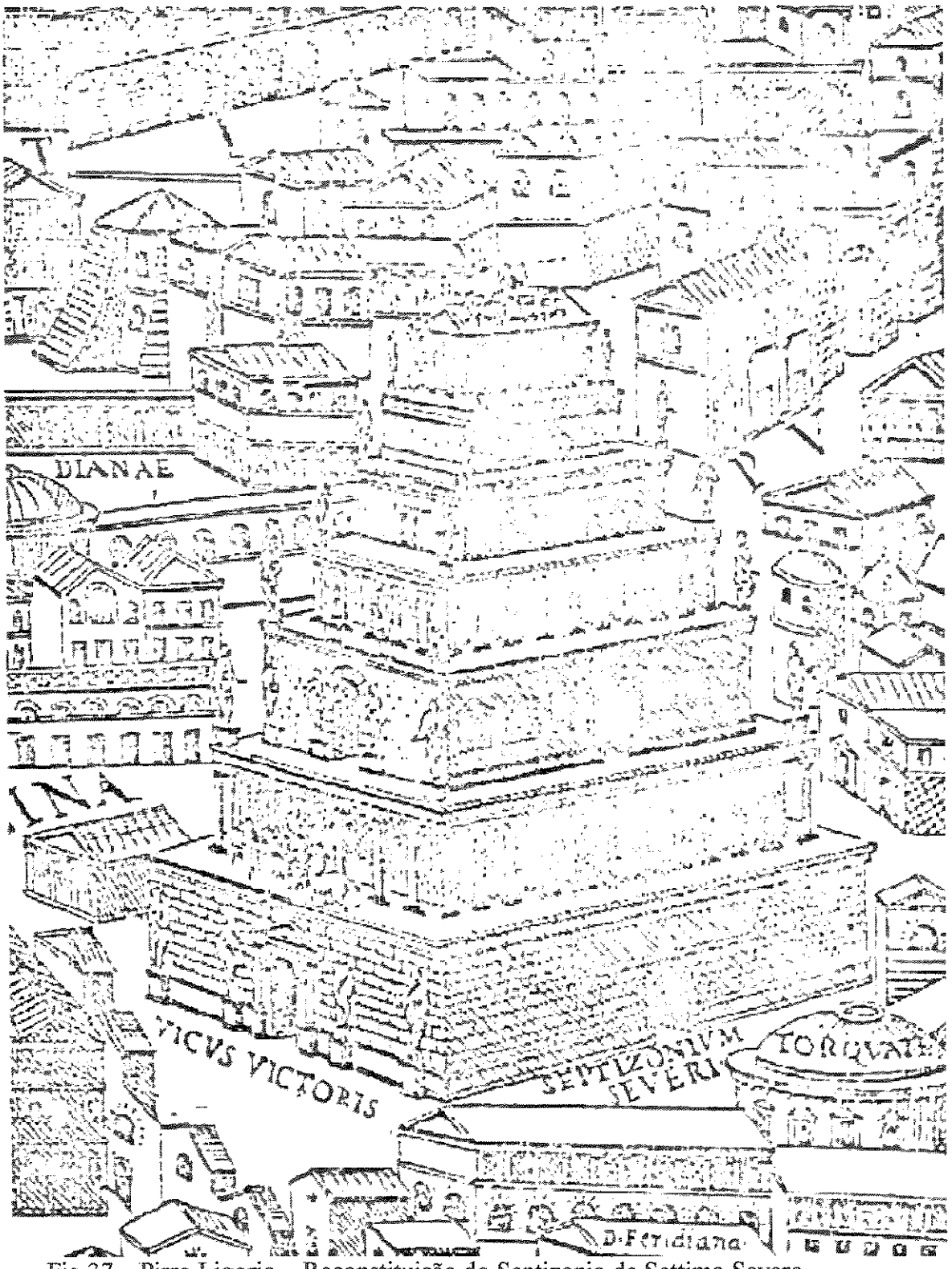


Fig.37 – Pirro Ligorio – Reconstituição do Septizonio de Settimo Severo.

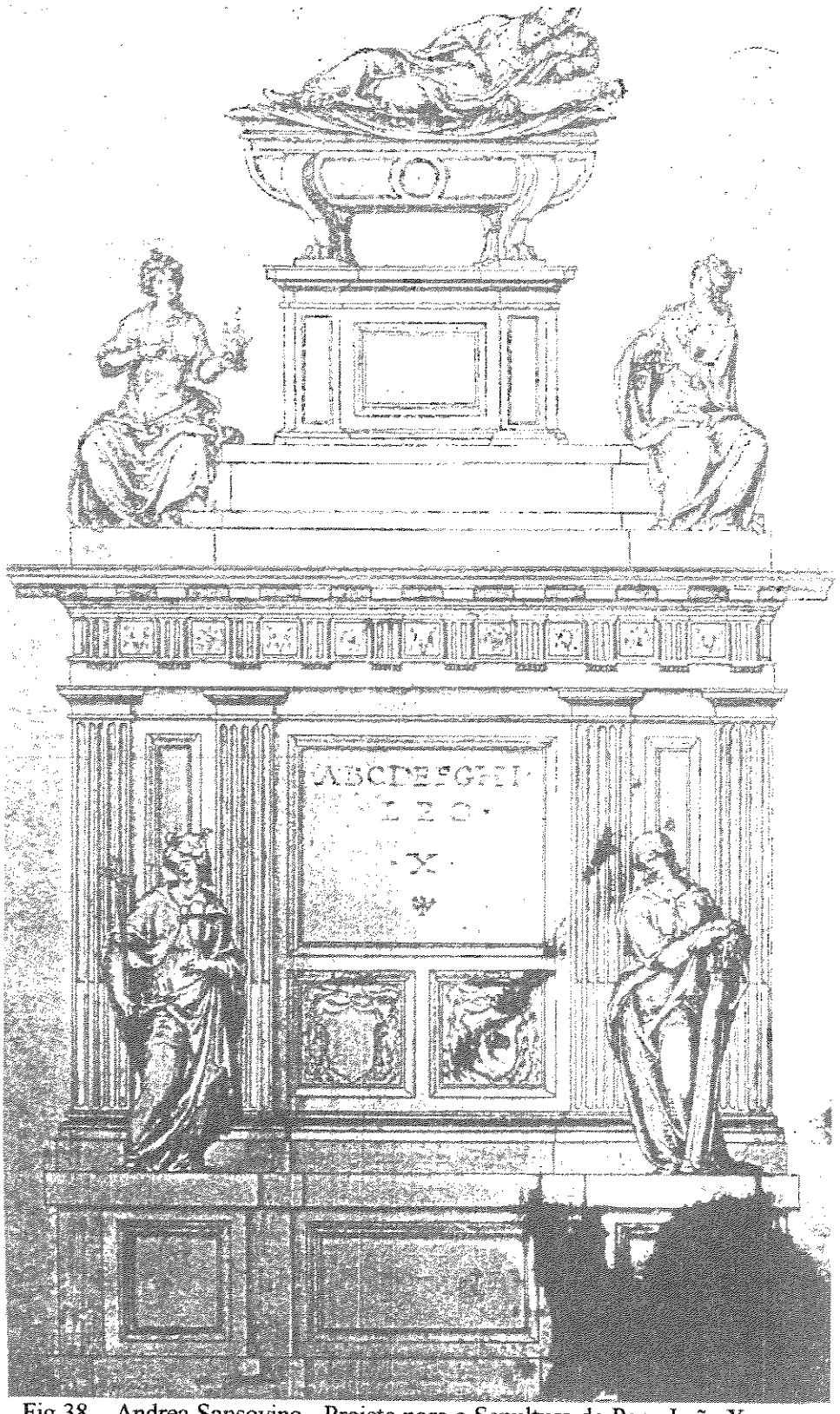


Fig.38 – Andrea Sansovino - Projeto para a Sepultura do Papa Leão X, Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig.39 – Rafael Sanzio – Desenho da Sepultura do Marquês Francesco Gonzaga - Museu do Louvre, Paris.



Fig.40 – Giulio Romano – Sepultura de Baldassare Castiglione - Igreja de Santa Maria delle Grazie, Mantova.

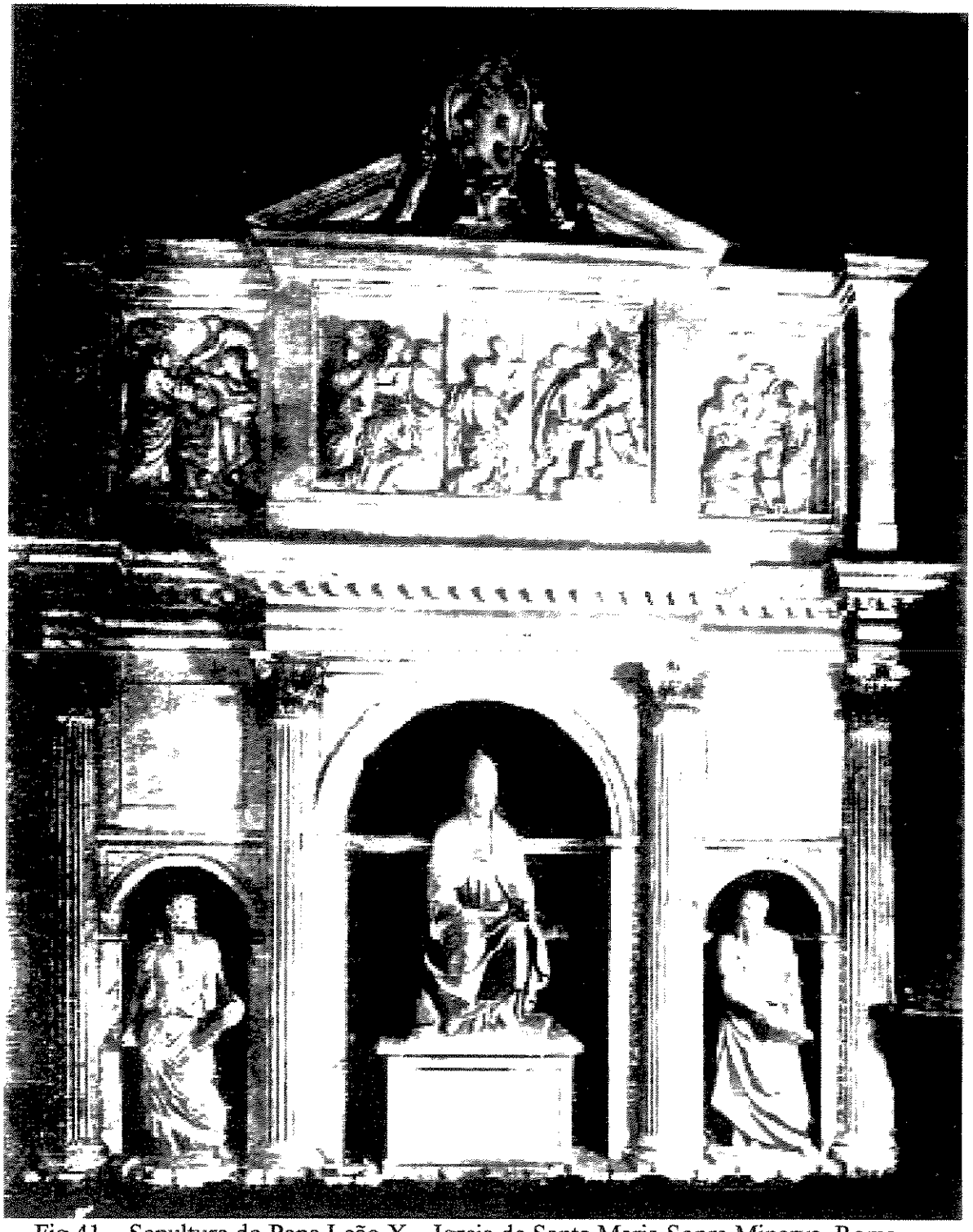


Fig.41 – Sepultura do Papa Leão X – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

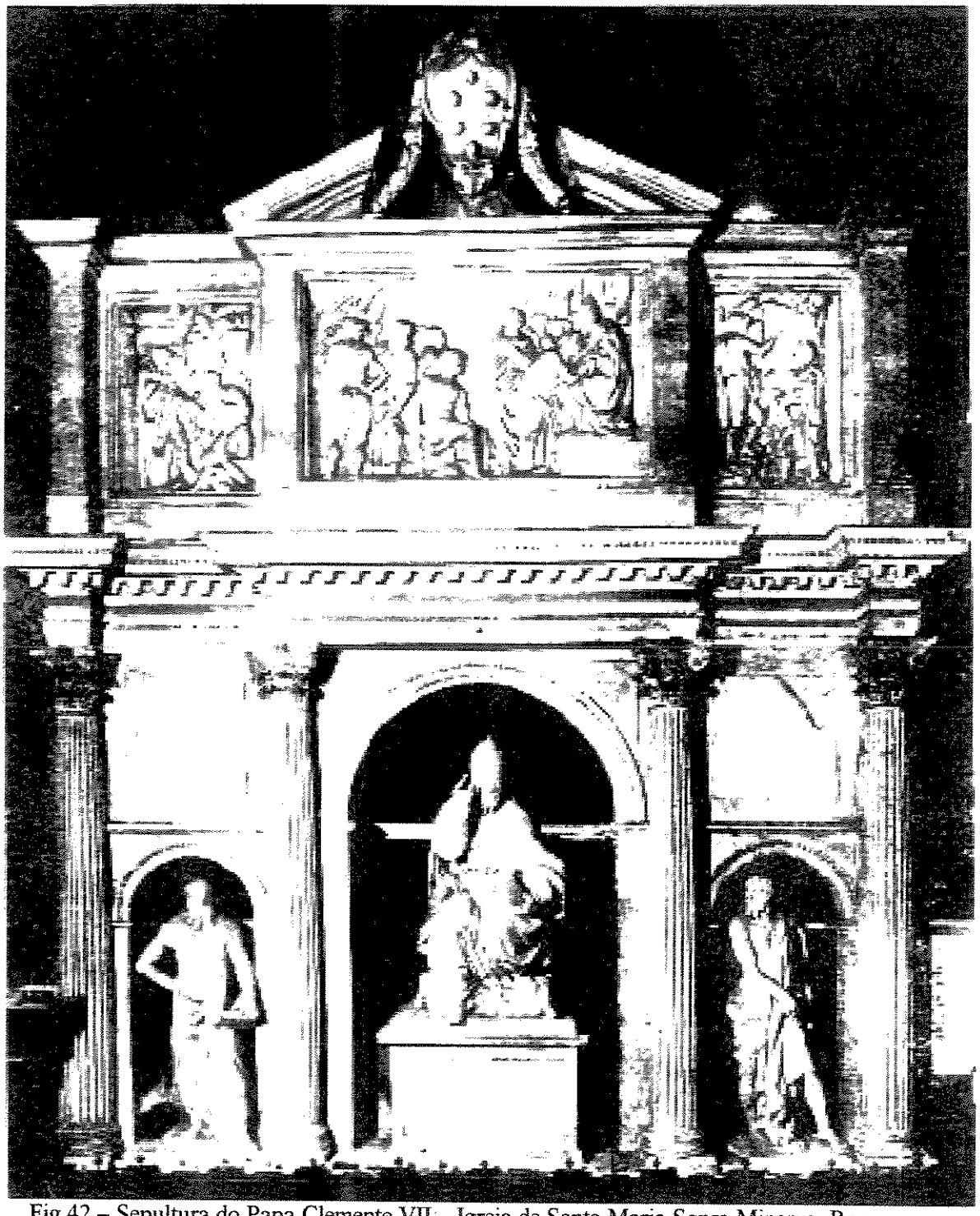


Fig.42 – Sepultura do Papa Clemente VII – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

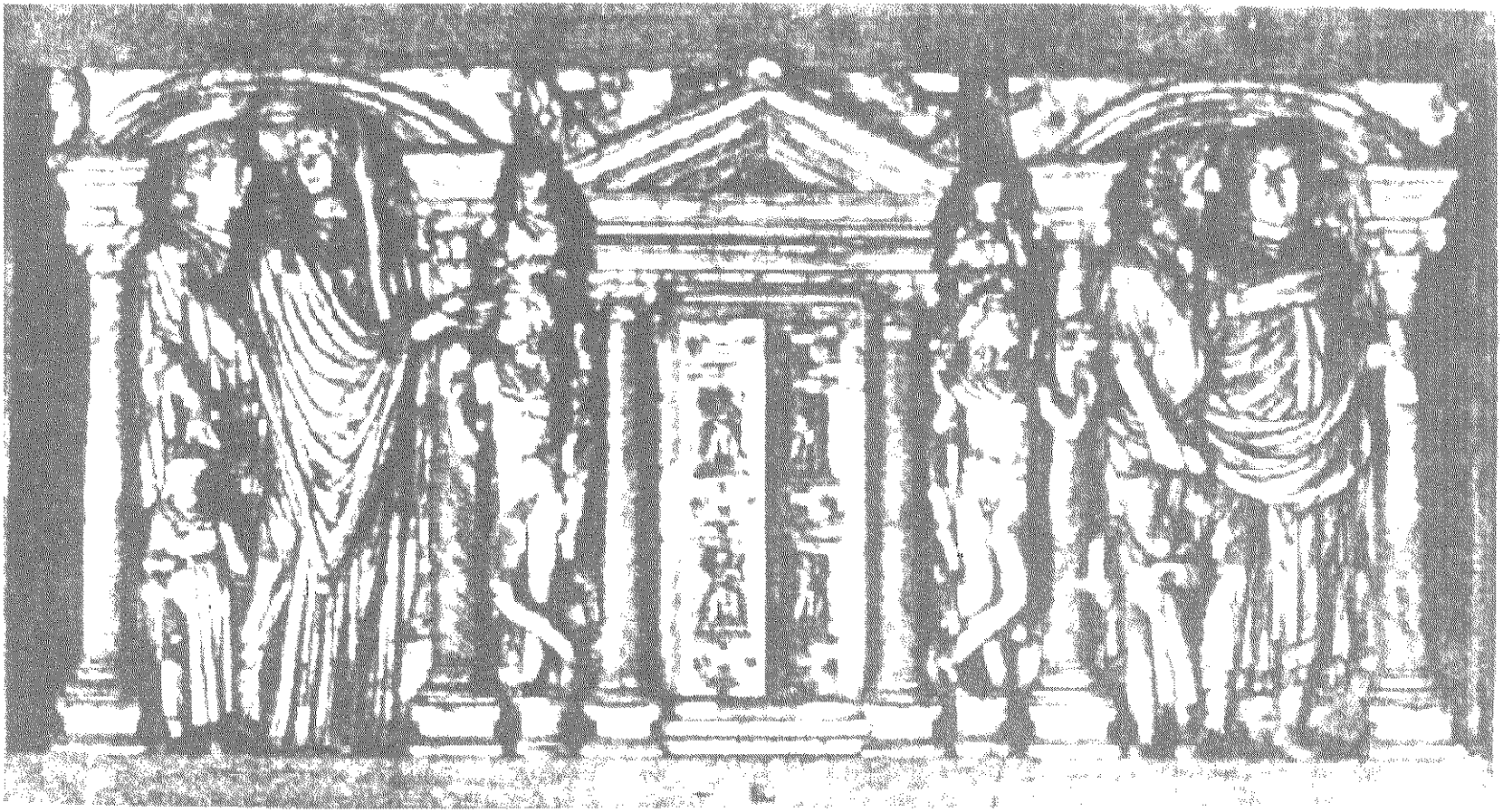


Fig.43 – Sarcófago da Vila Montalto-Negroni-Massimo, Museu do Vaticano, Roma.

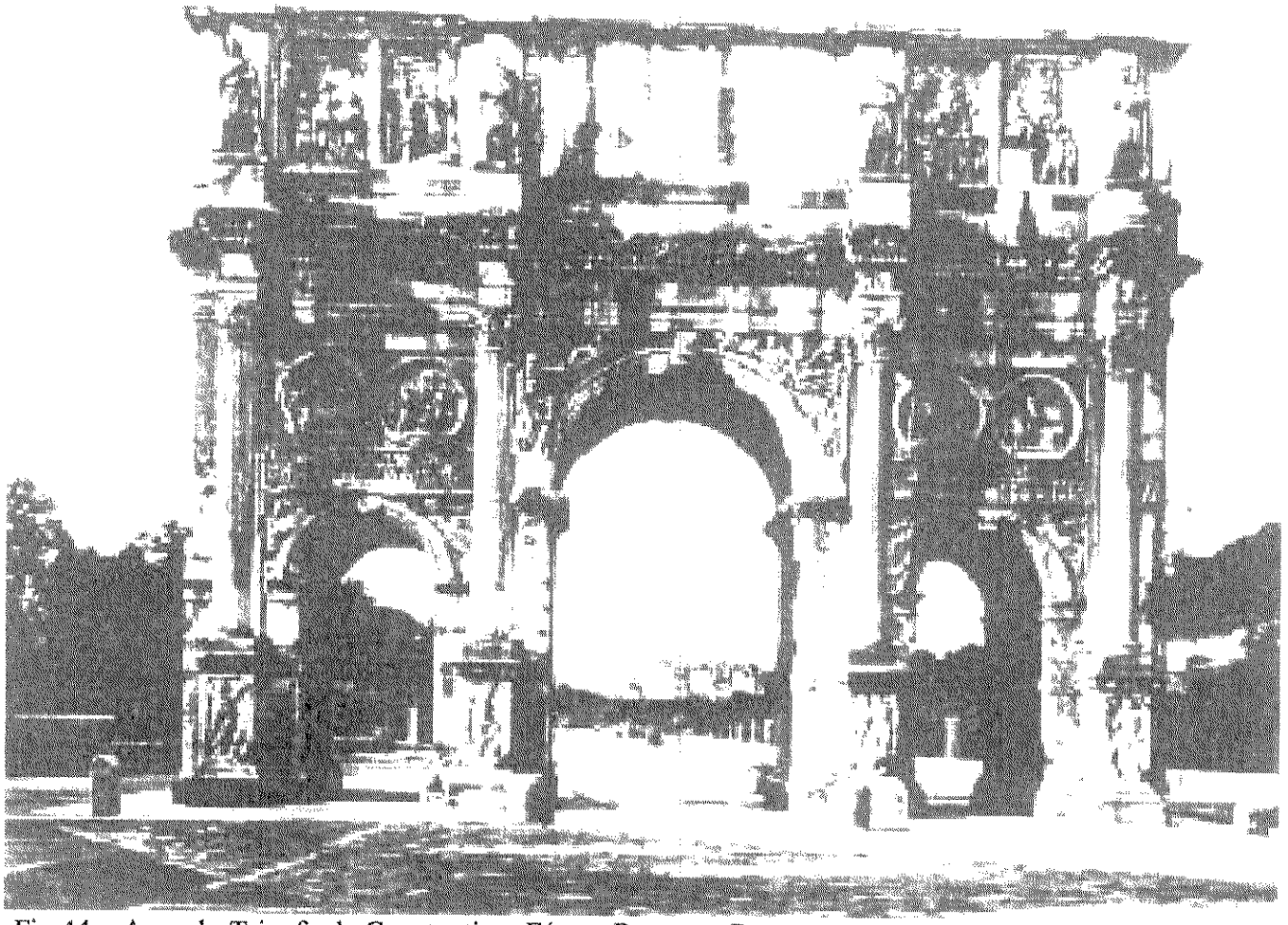


Fig.44 – Arco do Triunfo de Constantino, Fórum Romano, Roma.



Fig.45 - Arco do Triunfo de Settimo Severo, 203 a.D., Fórum Romano, Roma.

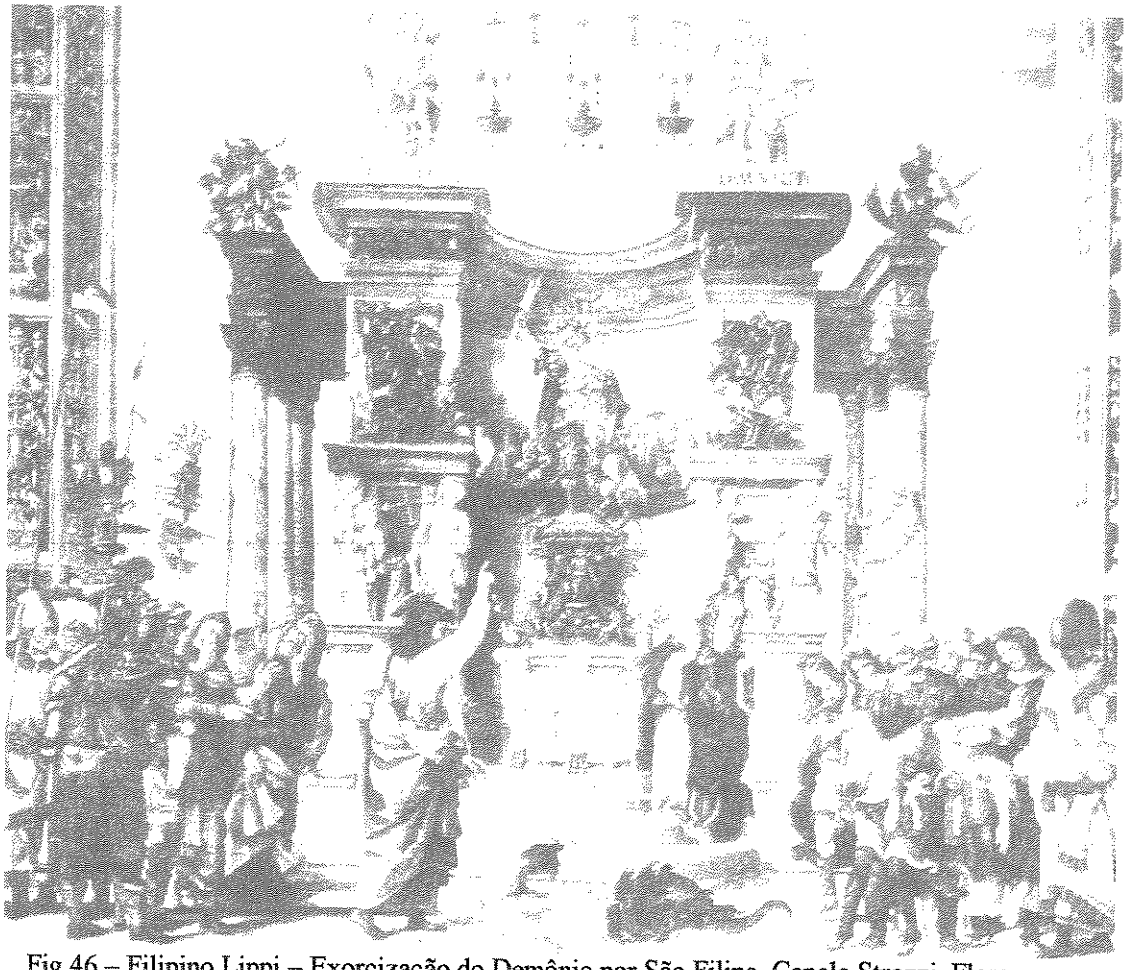


Fig.46 – Filipino Lippi – Exorcização do Demônio por São Filipe, Capela Strozzi, Florença.

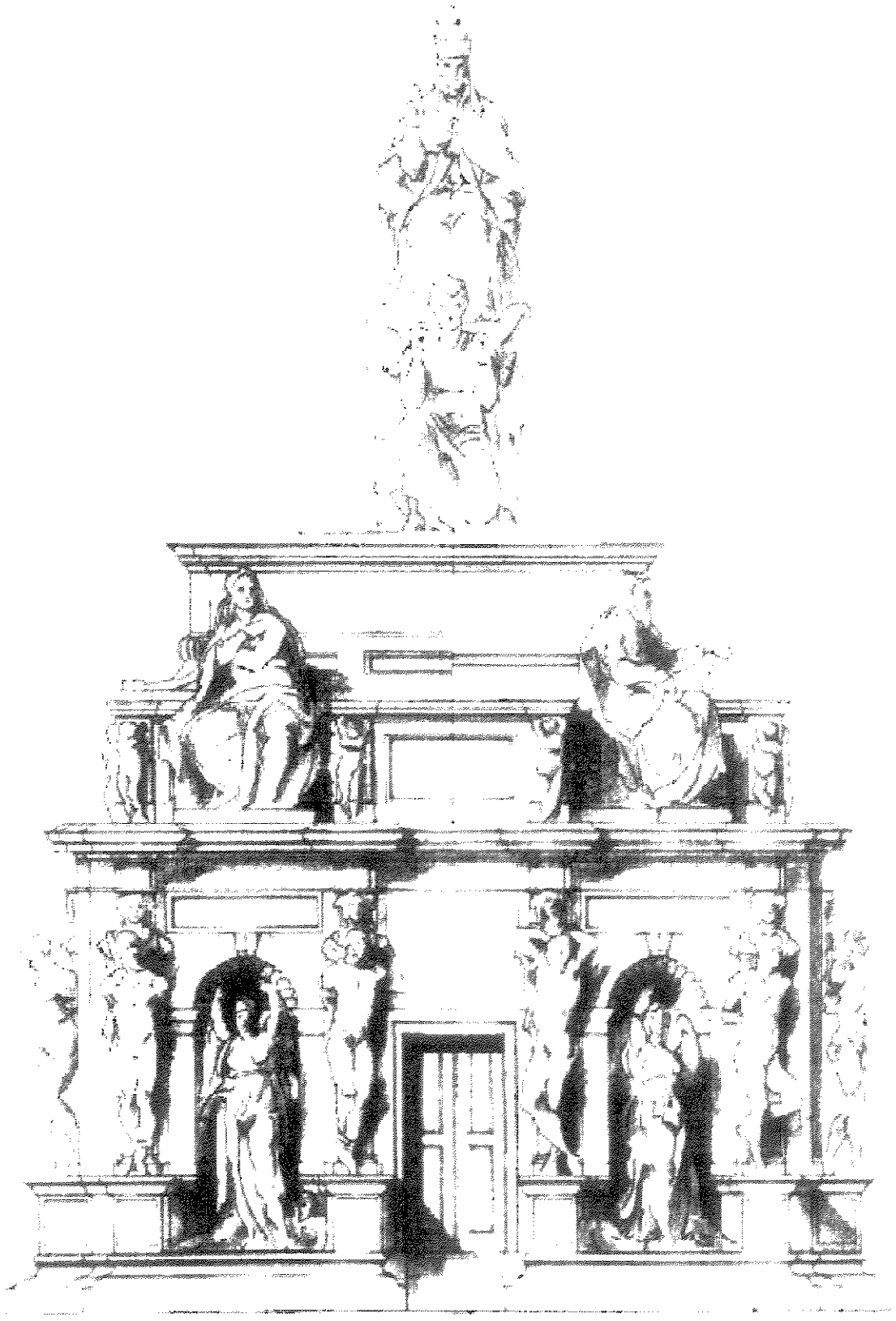


Fig.47 – Erwin Panofsky – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1505.

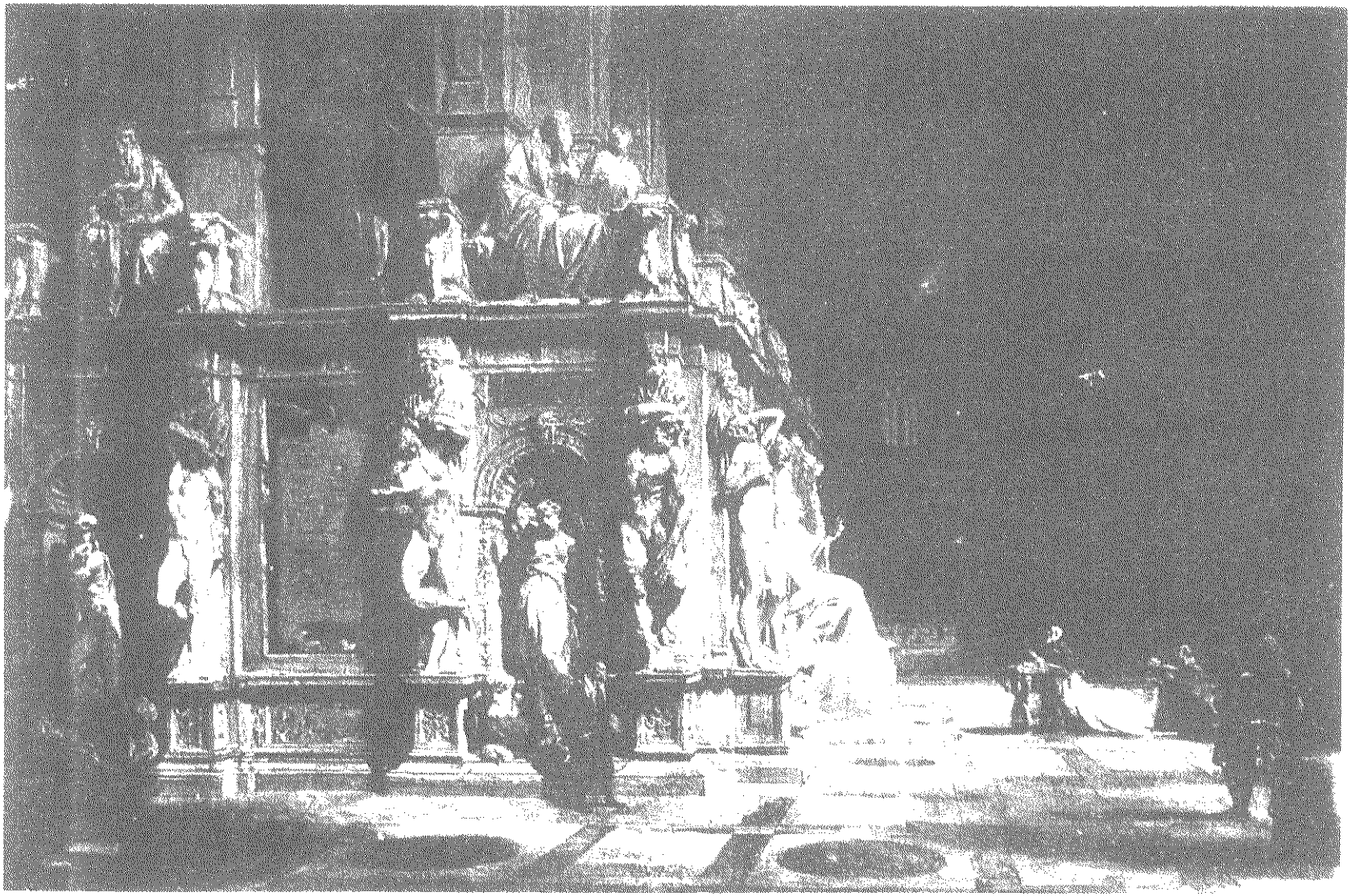


Fig.48 – L. Poliaghi – Reconstrução Ideal Gigantesca do Projeto de 1505 do Sepulcro do Papa Júlio II.

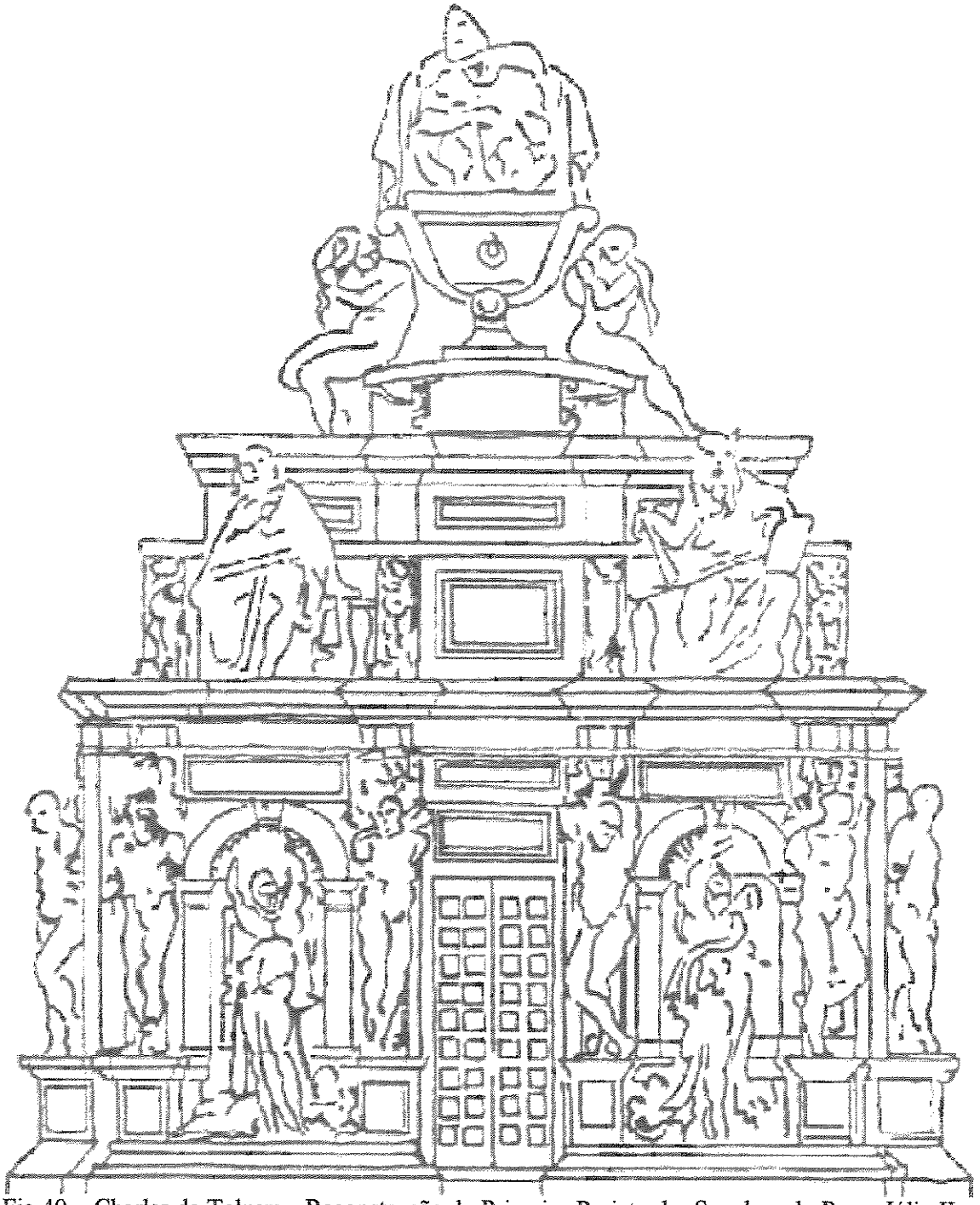


Fig.49 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

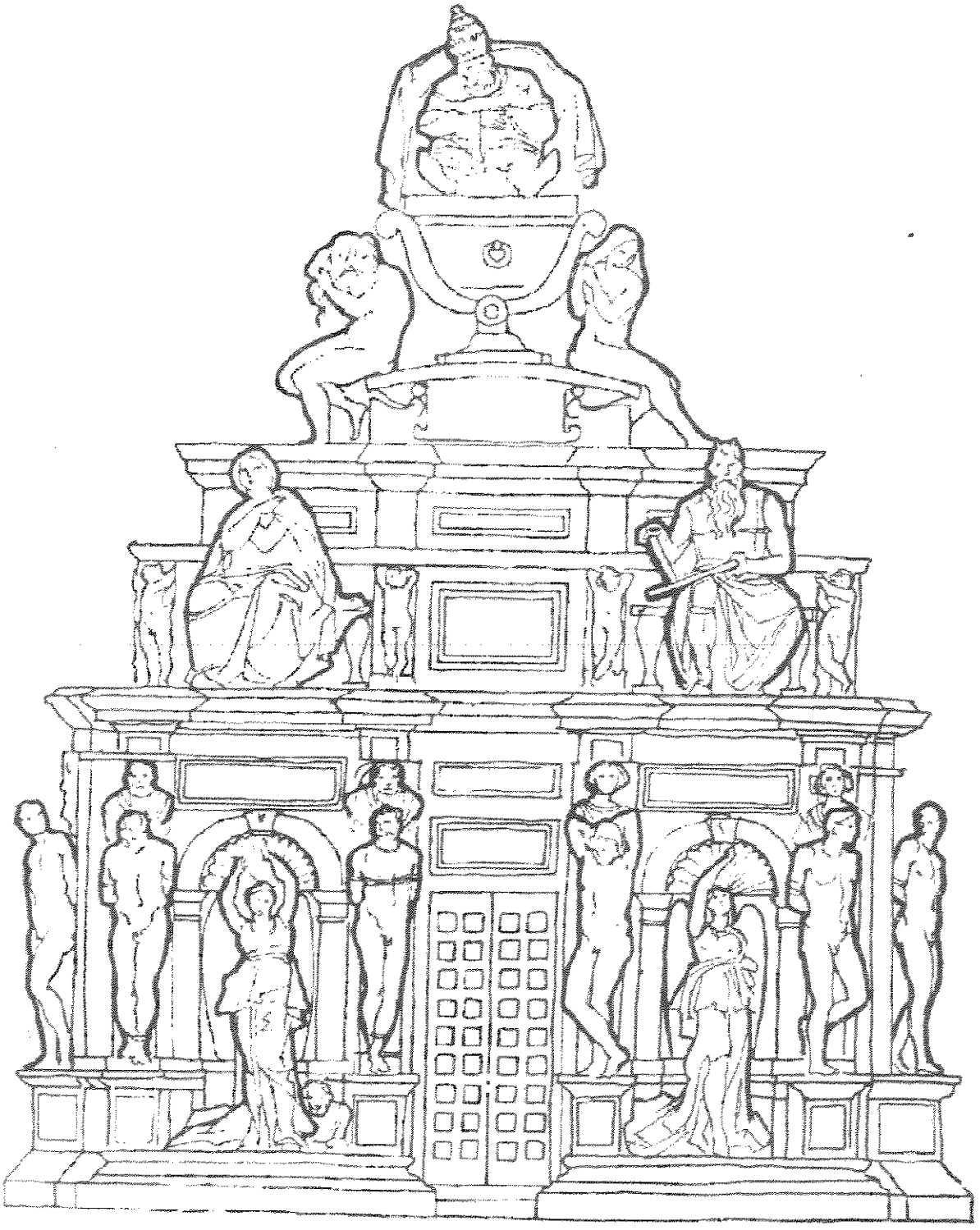


Fig.50 – Franco Russoli – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

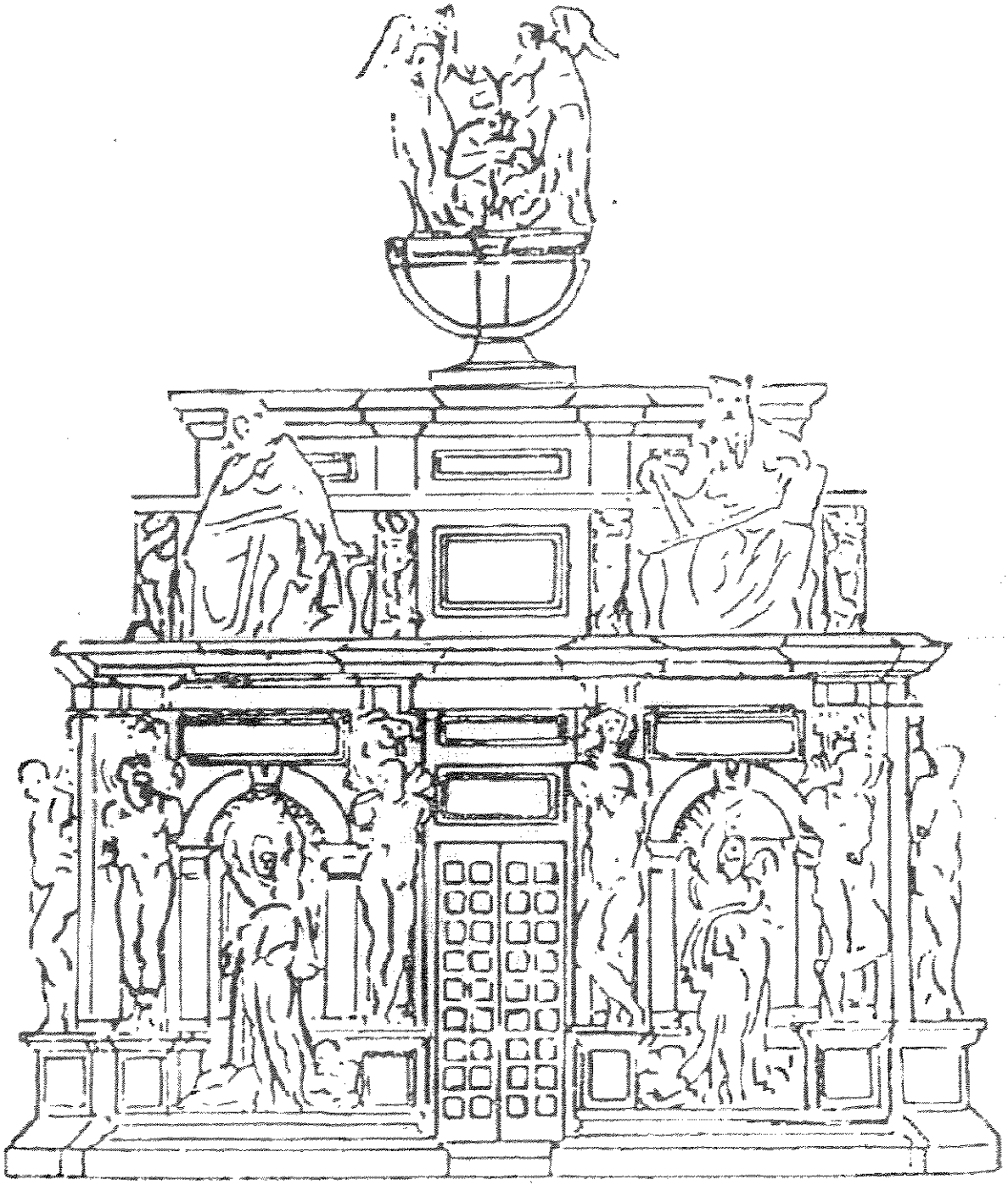


Fig.51 – Herbert von Einem – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

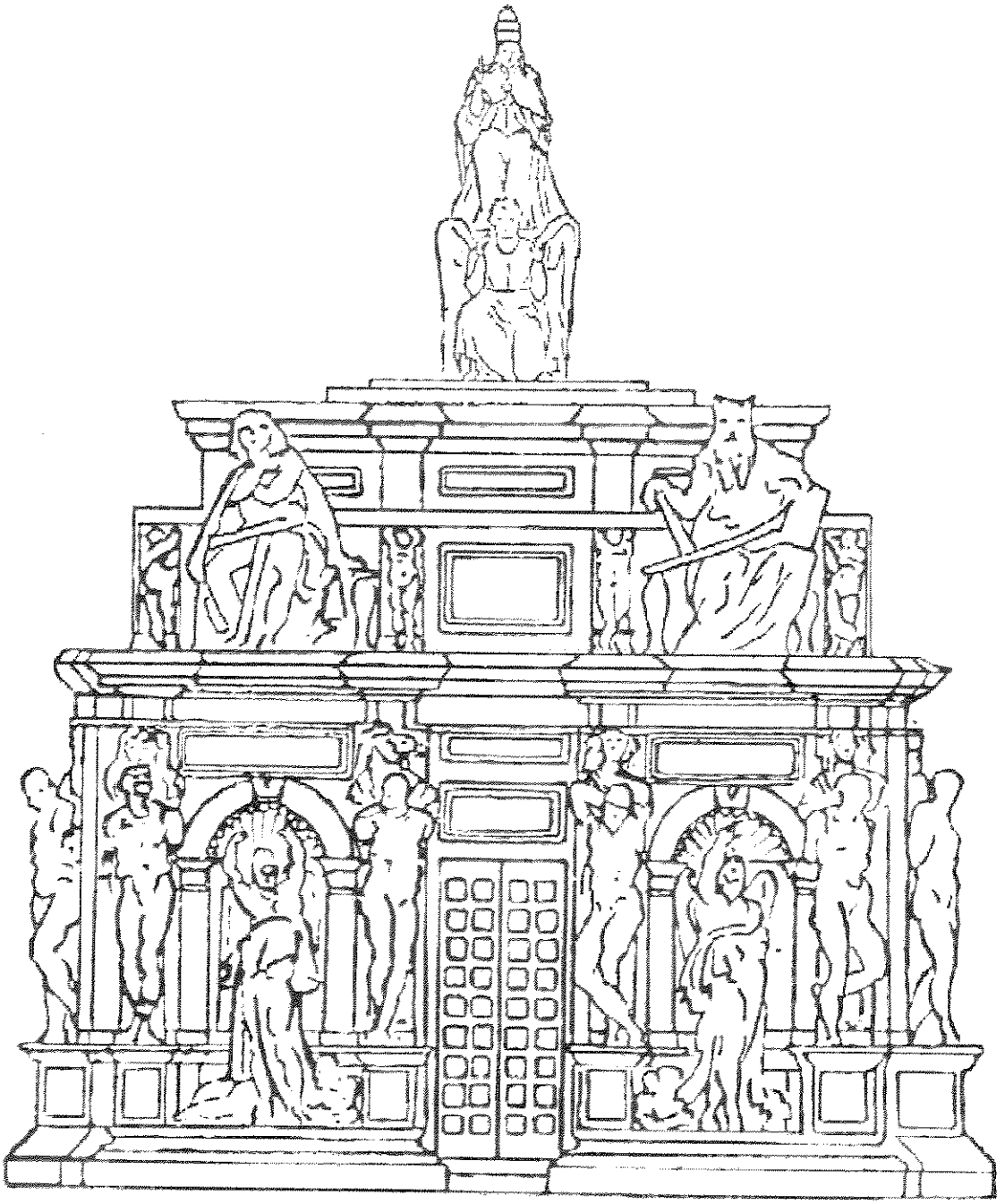


Fig.52 – Herbert von Einem – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

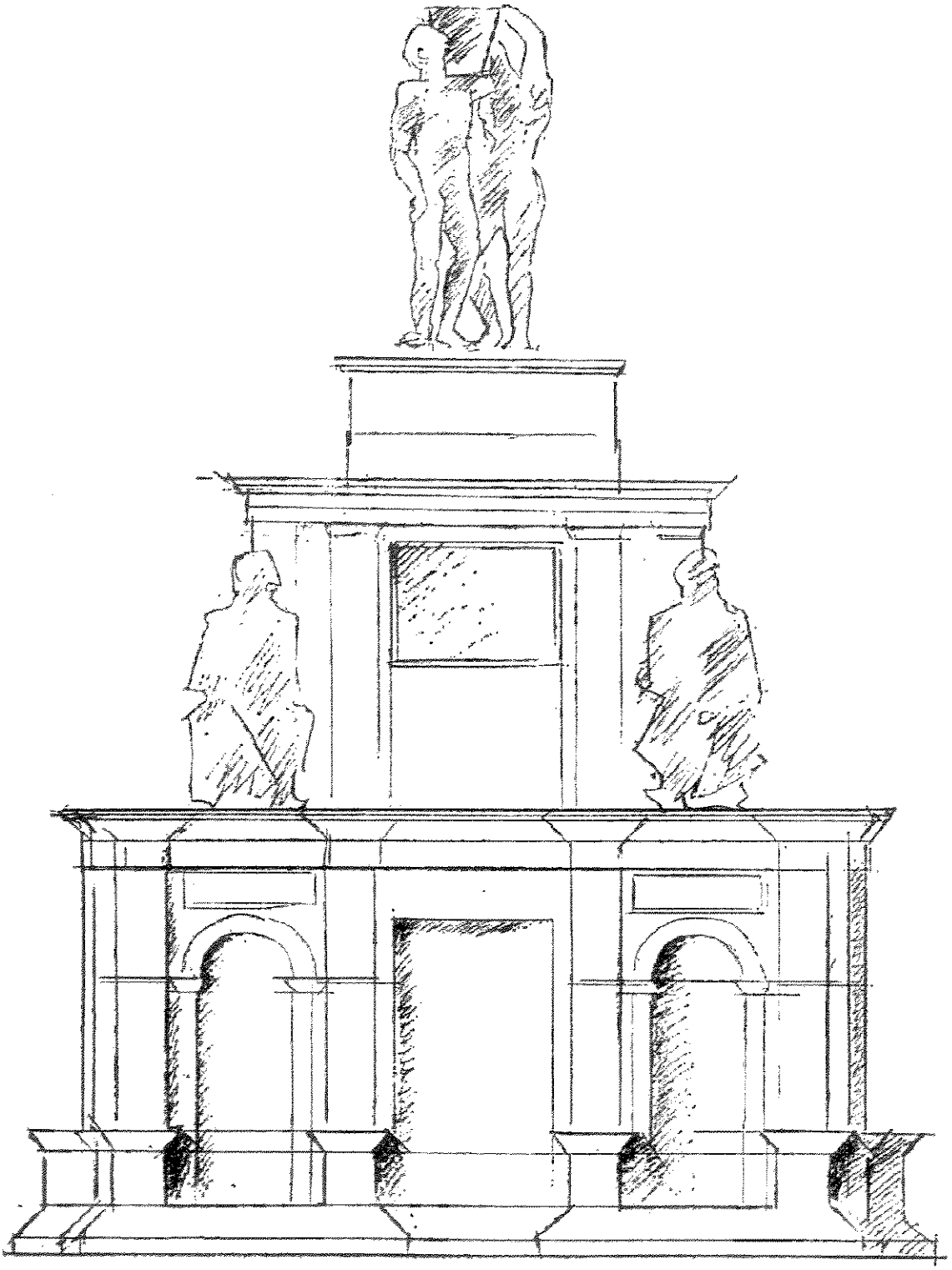


Fig.53 – Martin Weinberger – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

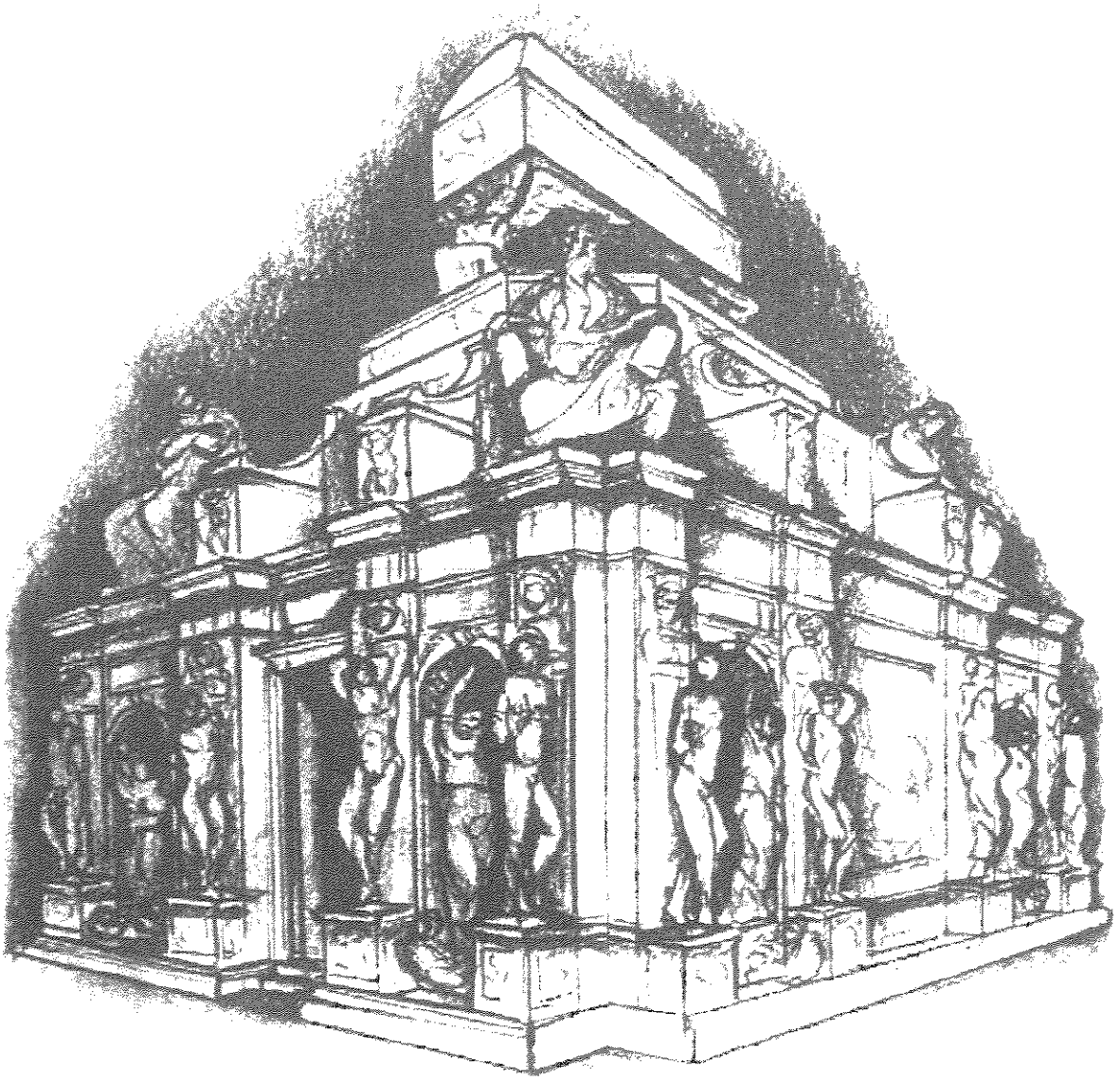


Fig.54 – Frederick Hartt – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

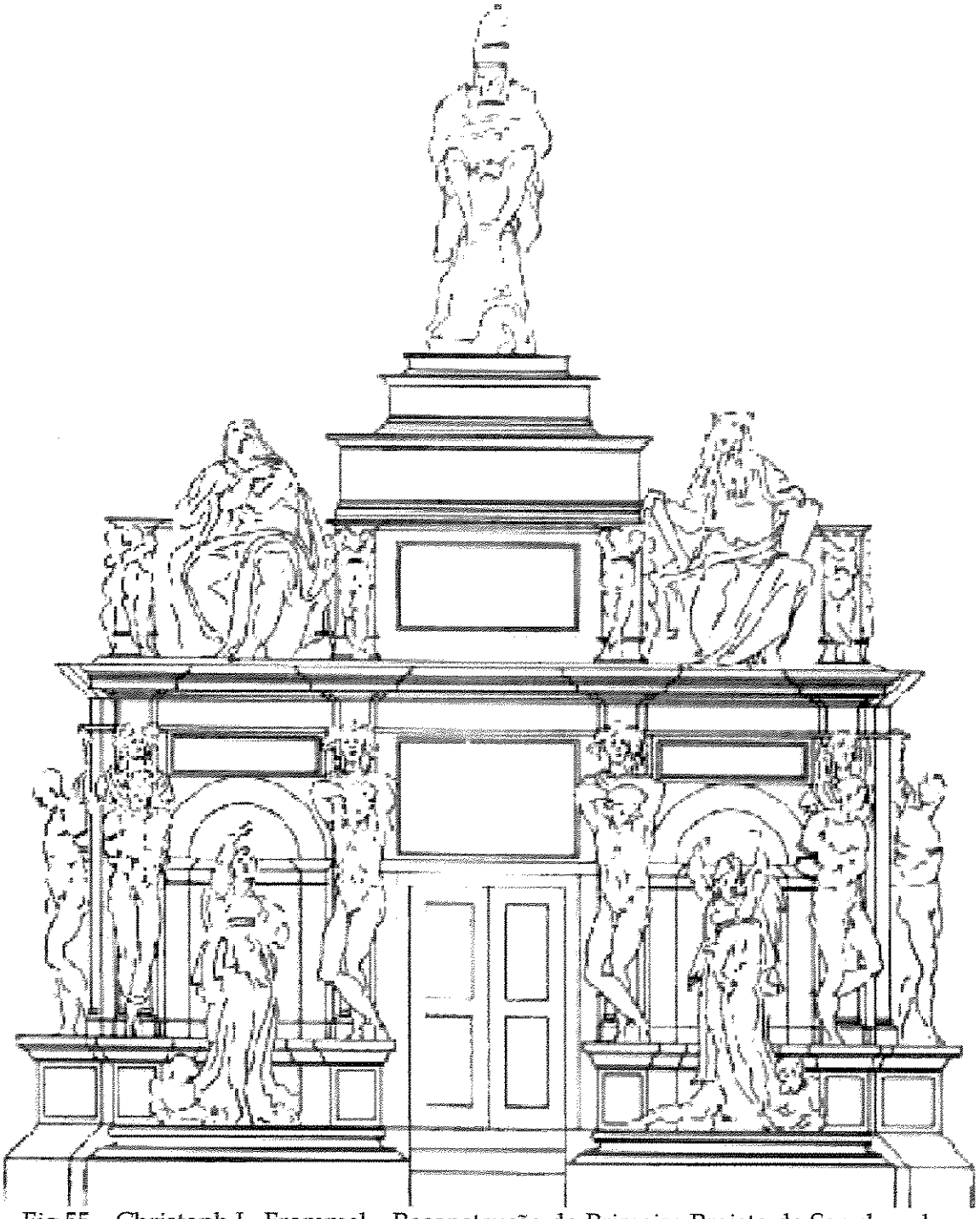


Fig.55 – Christoph L. Frommel – Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

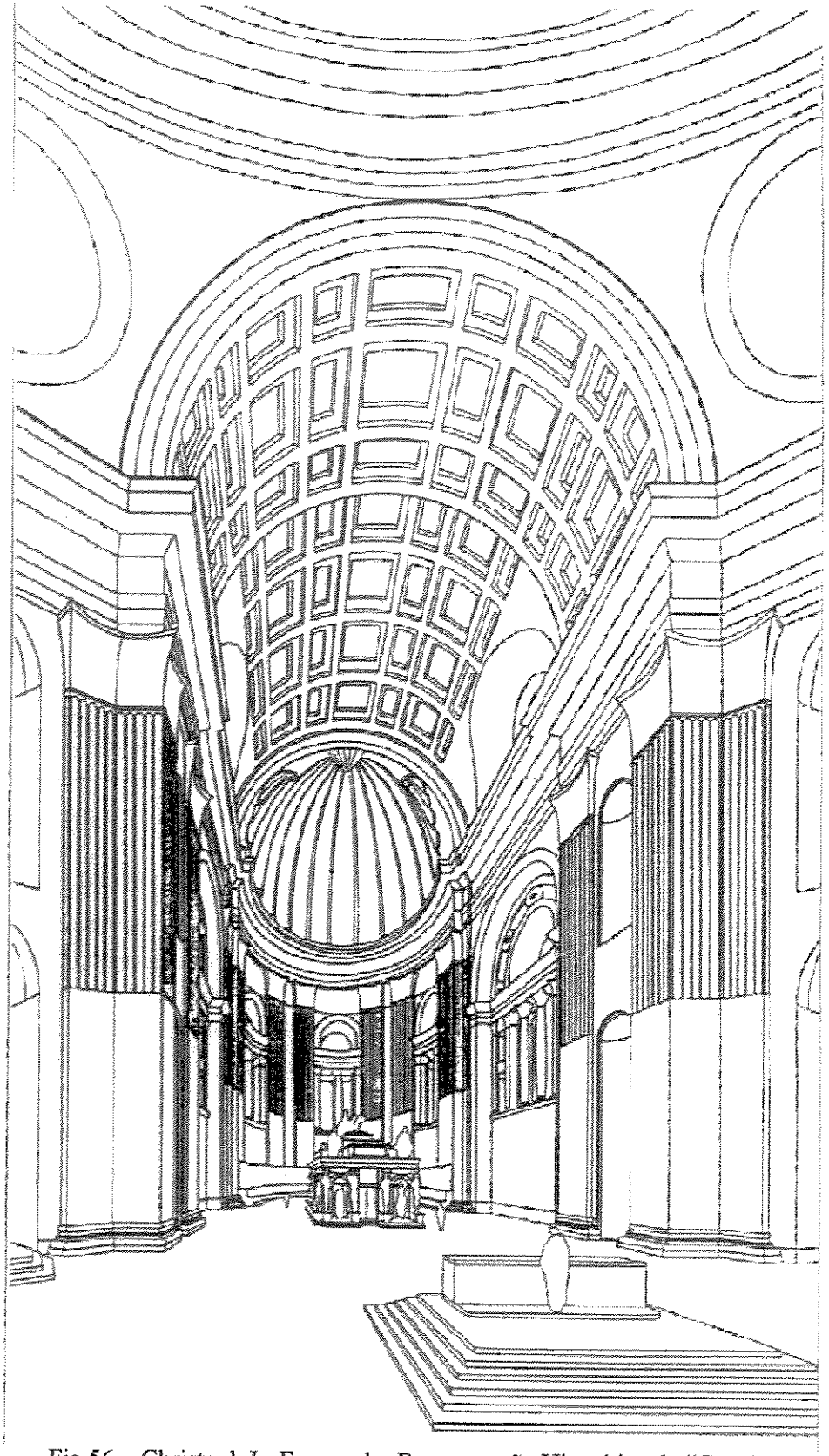


Fig.56 – Christoph L. Frommel – Reconstrução Hipotética da "Capella Papalis" no Projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro.

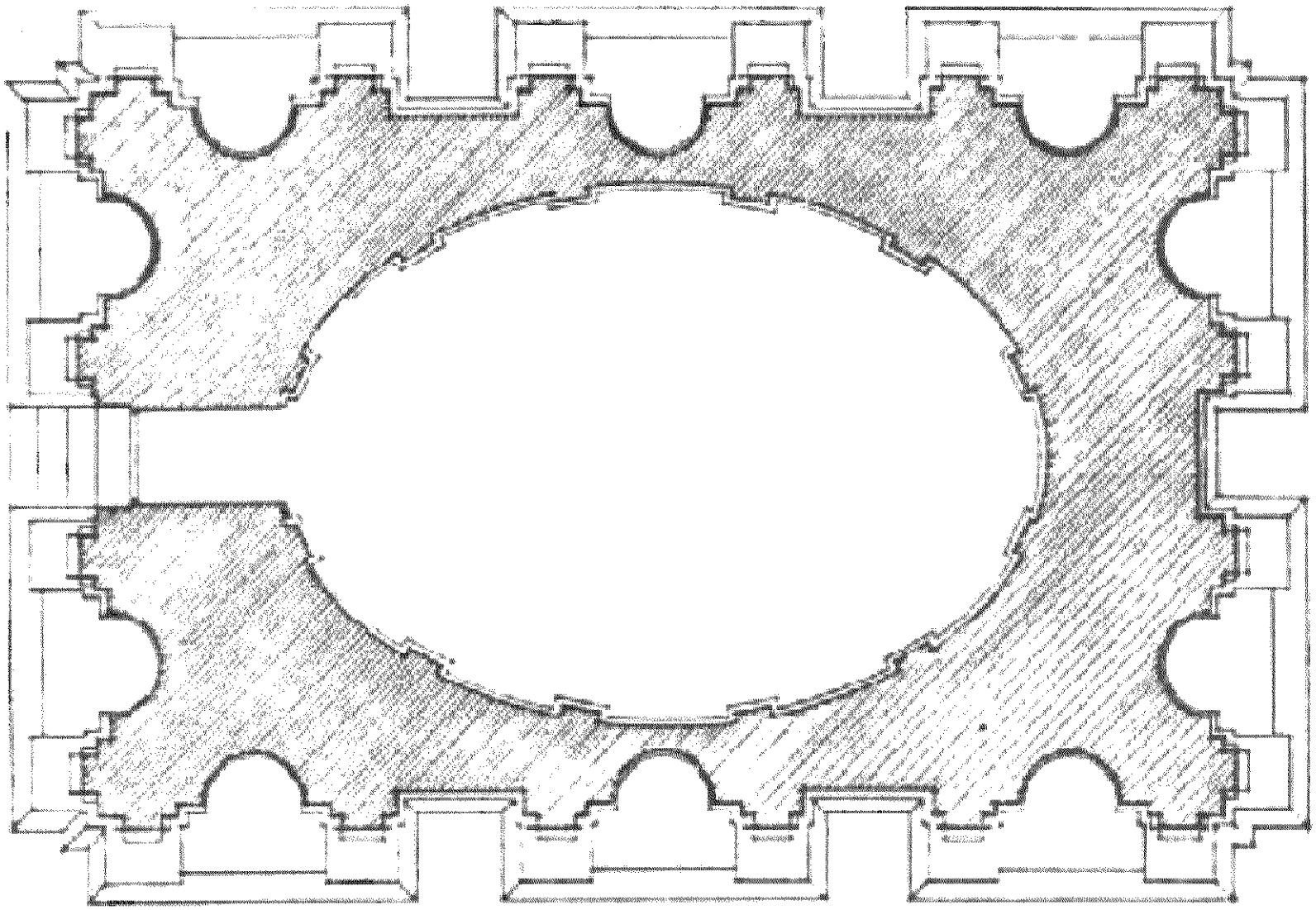


Fig.57 – Erwin Panofsky – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.

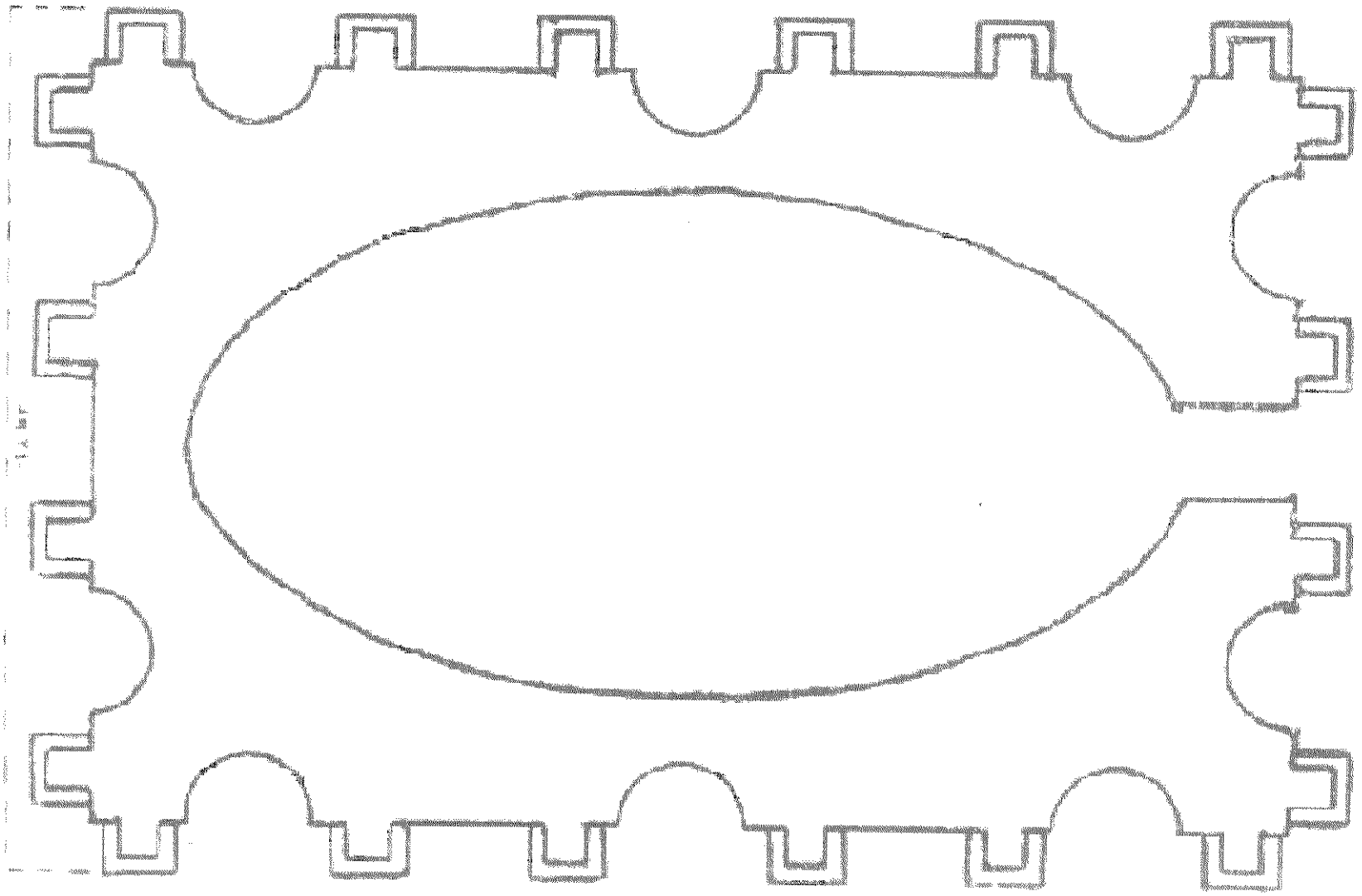


Fig.58 – Karl August Laux – Reconstrução da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.

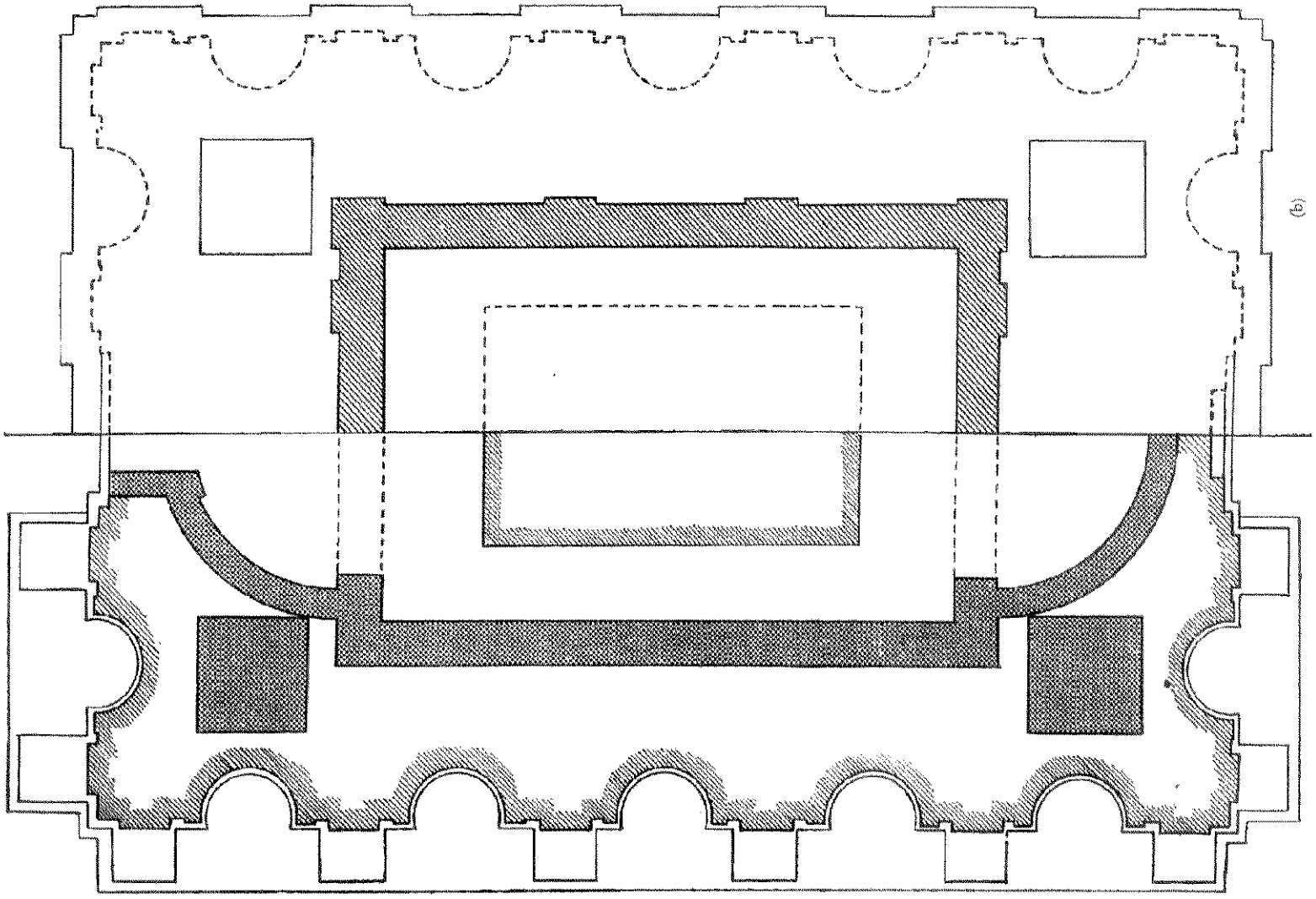


Fig.59 – Martin Weinberger – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.

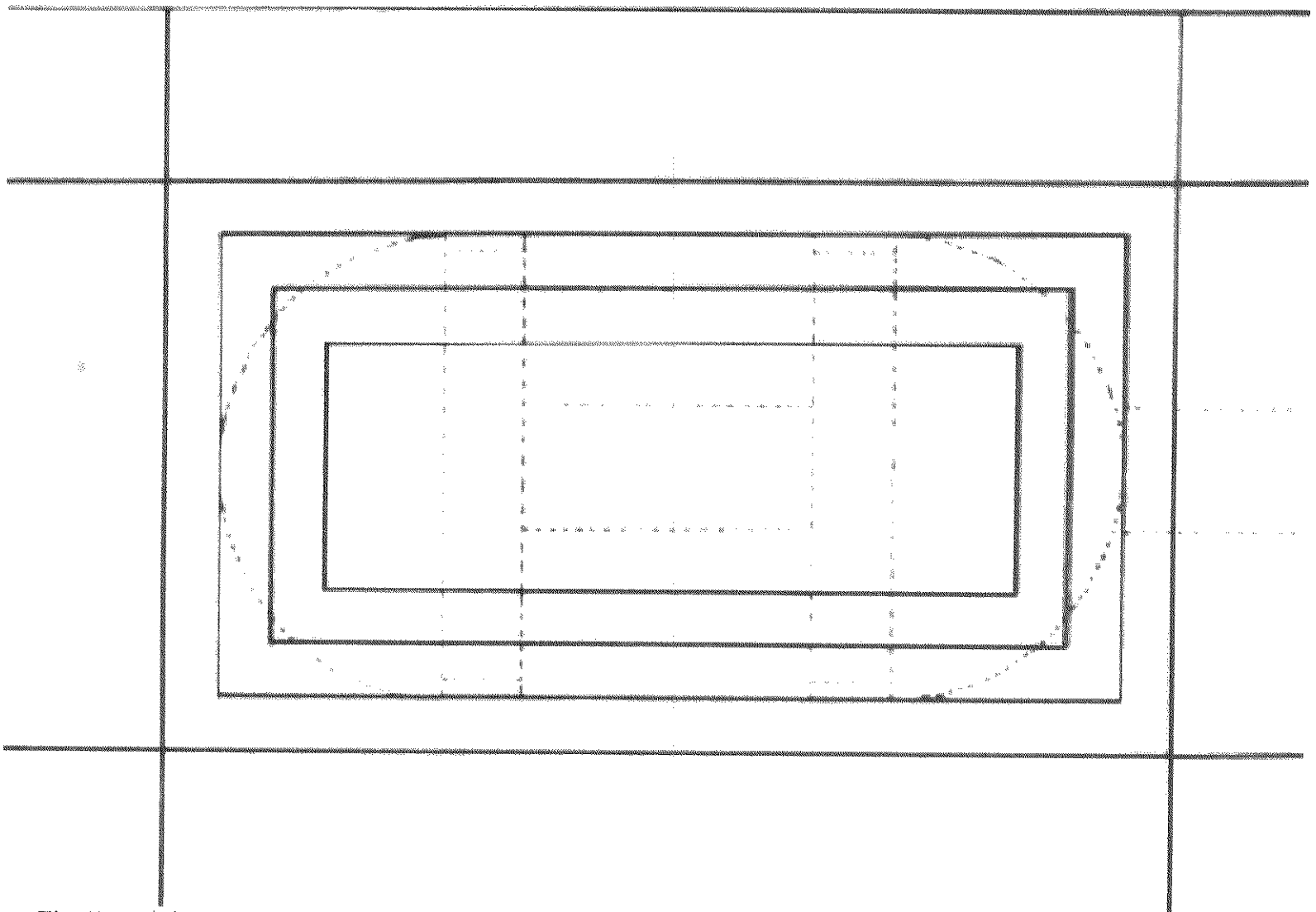


Fig.60 – Christoph L. Frommel – Reconstrução da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro de Júlio II.

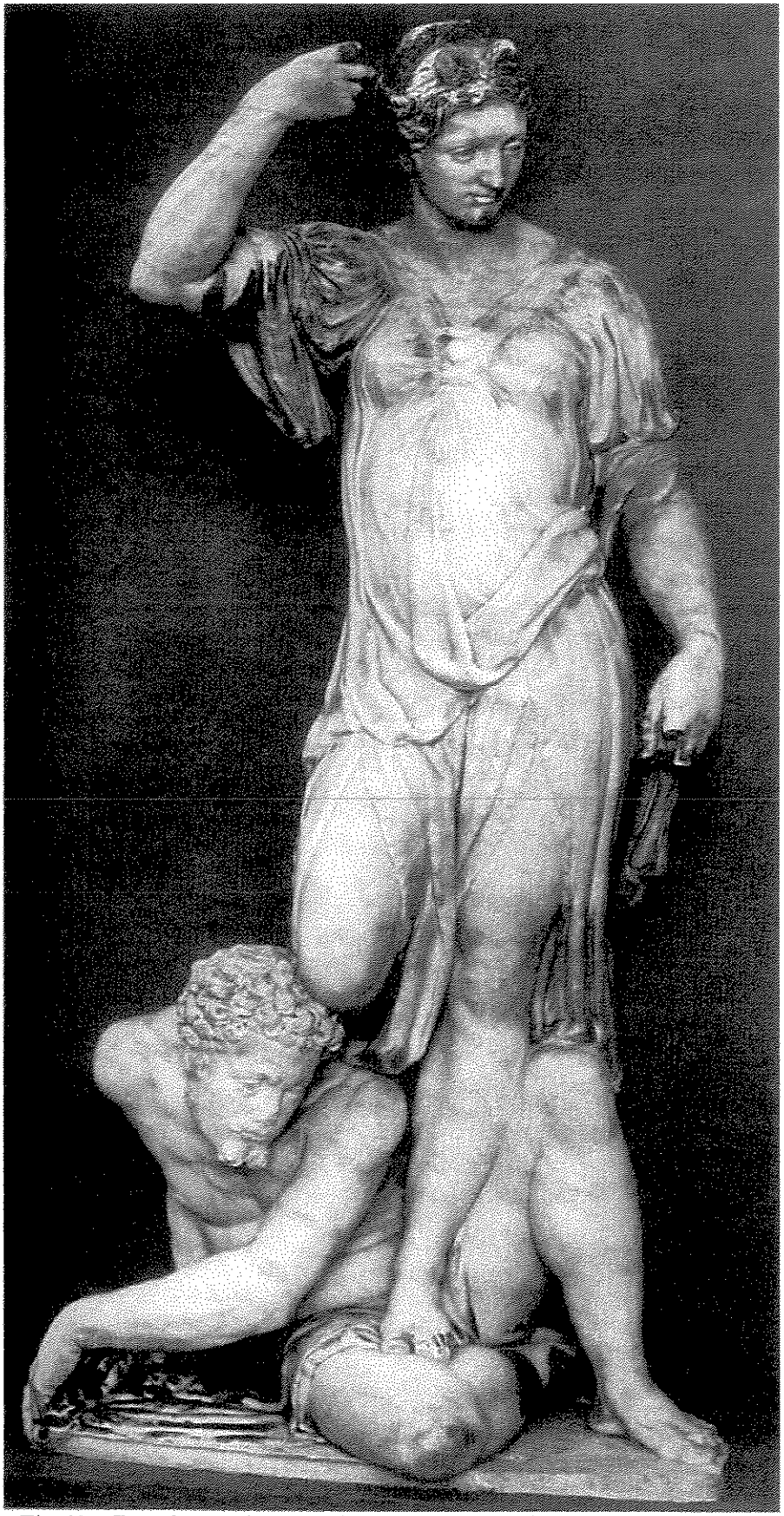


Fig.61 – Bartolomeo Ammanati – Vitória,1538 - Sepultura de Mario Nari.

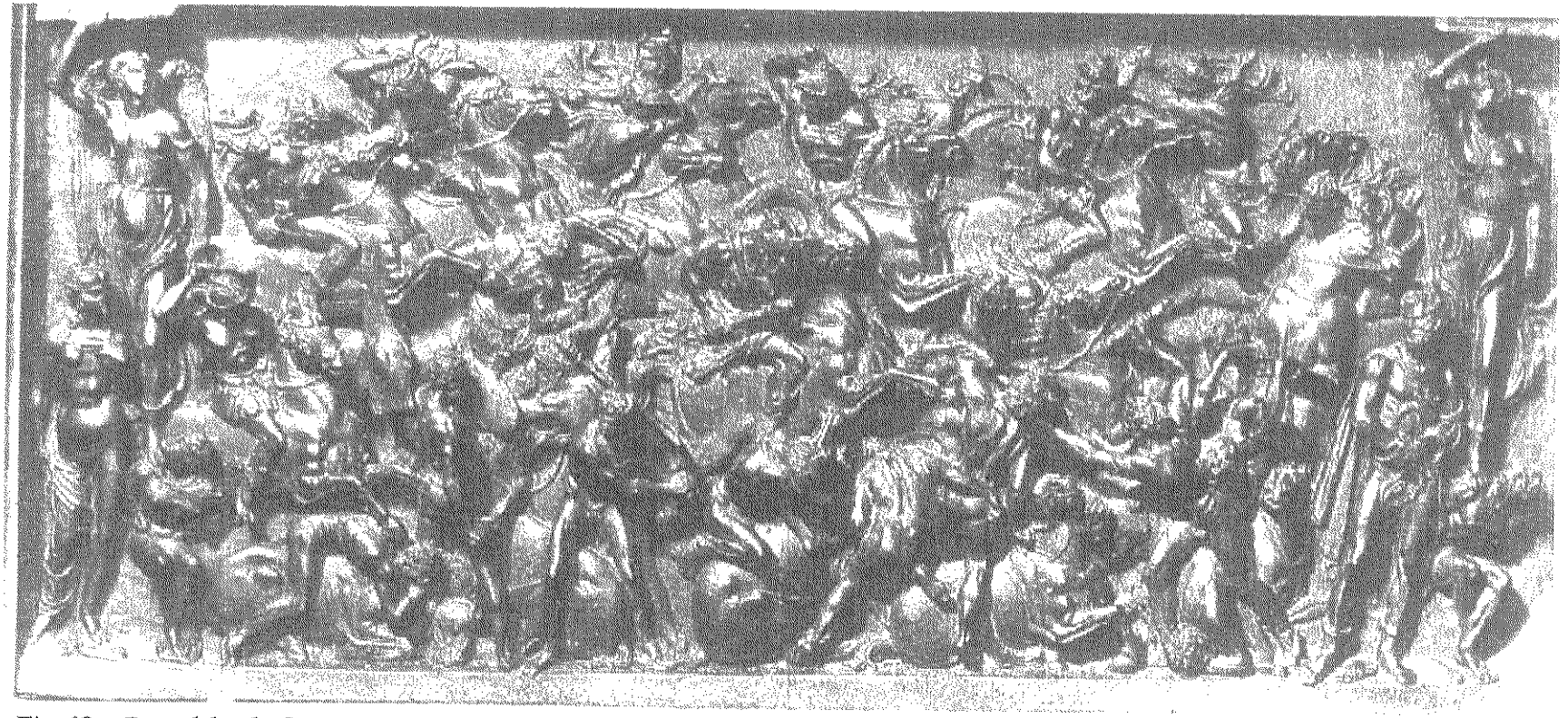


Fig.62 - Bertoldo di Giovanni - Batalha dos Centauros, ca. 1478, Museo Nazionale del Bargello.



Fig.63 – Donatello – Judith e Holofernes, Piazza della Signoria, Florença.

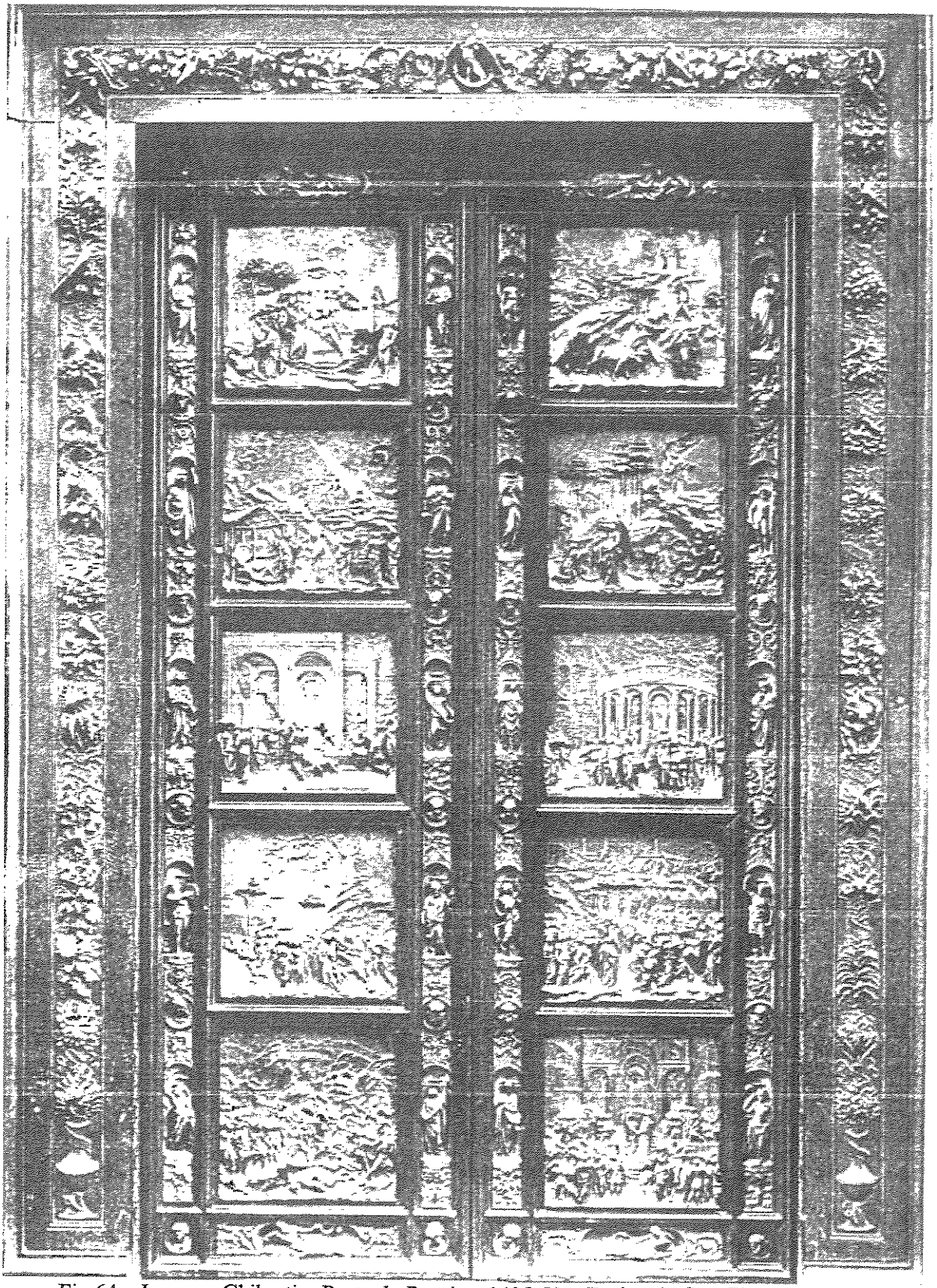


Fig.64 – Lorenzo Ghiberti – Porta do Paraíso, 1425-52 – Batisterio San Giovanni, Florença.

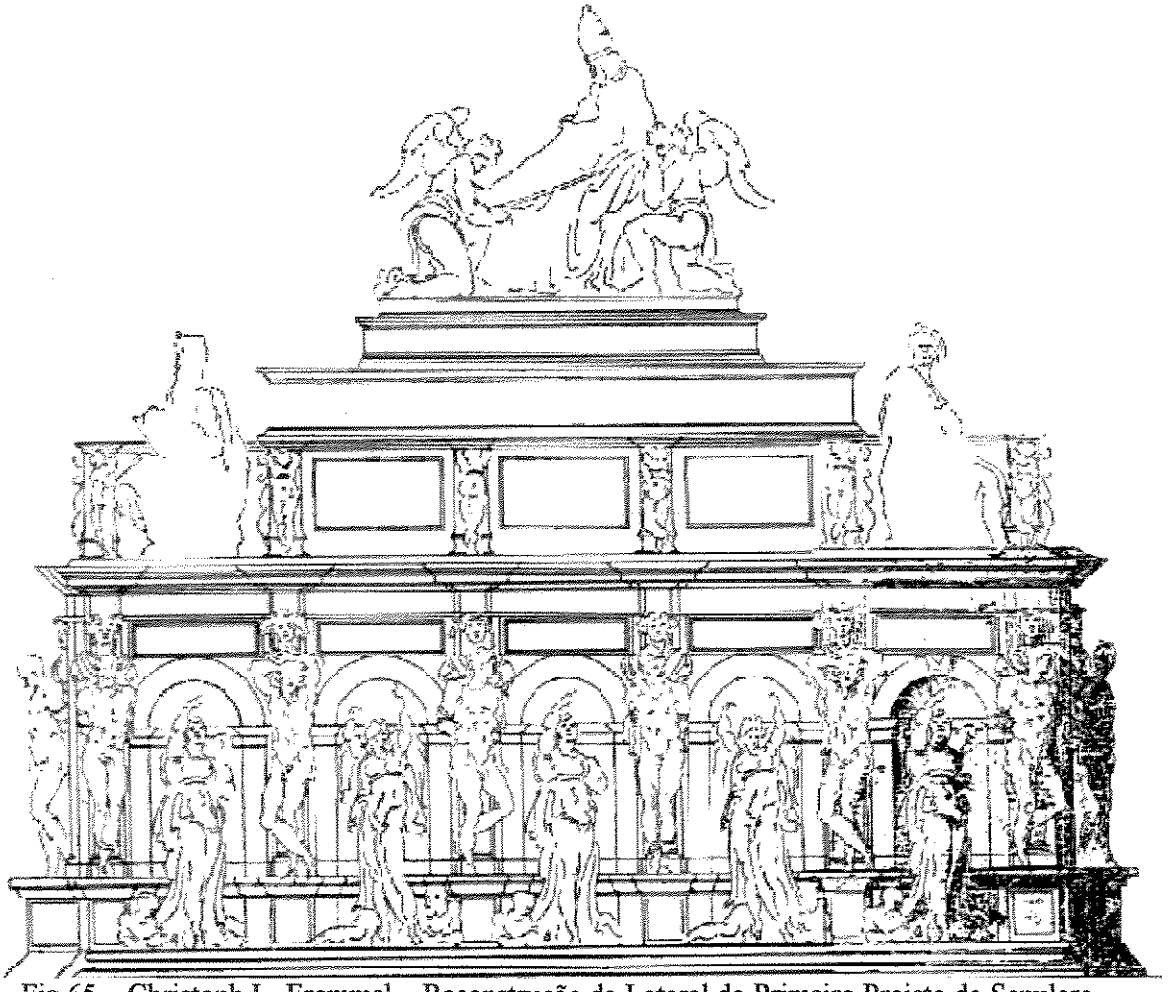


Fig.65 – Christoph L. Frommel – Reconstrução da Lateral do Primeiro Projeto do Sepulcro, do Papa Júlio II, de 1505.

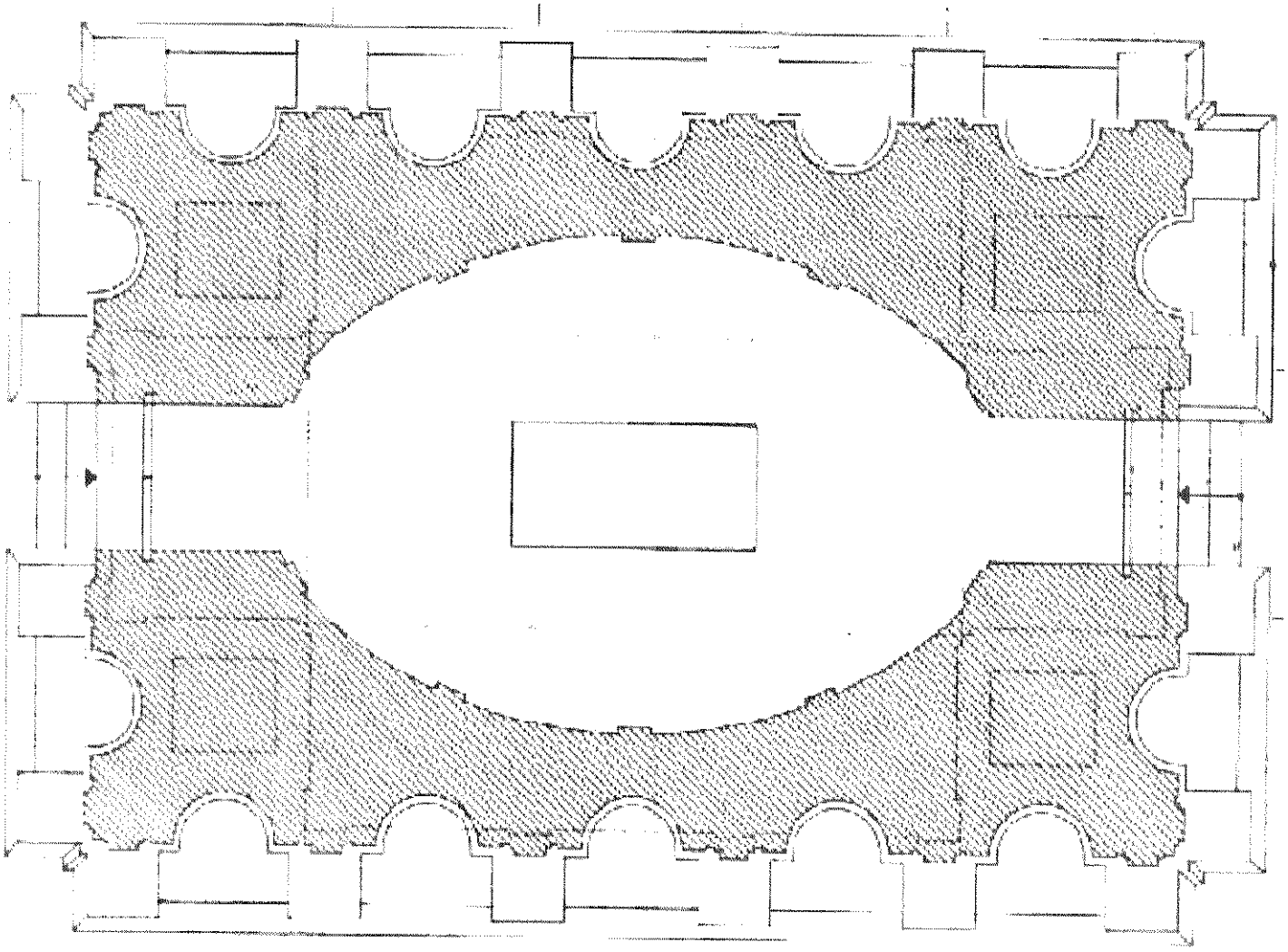


Fig.66 – Christoph L. Frommel – Interior da Câmara Sepulcral do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.

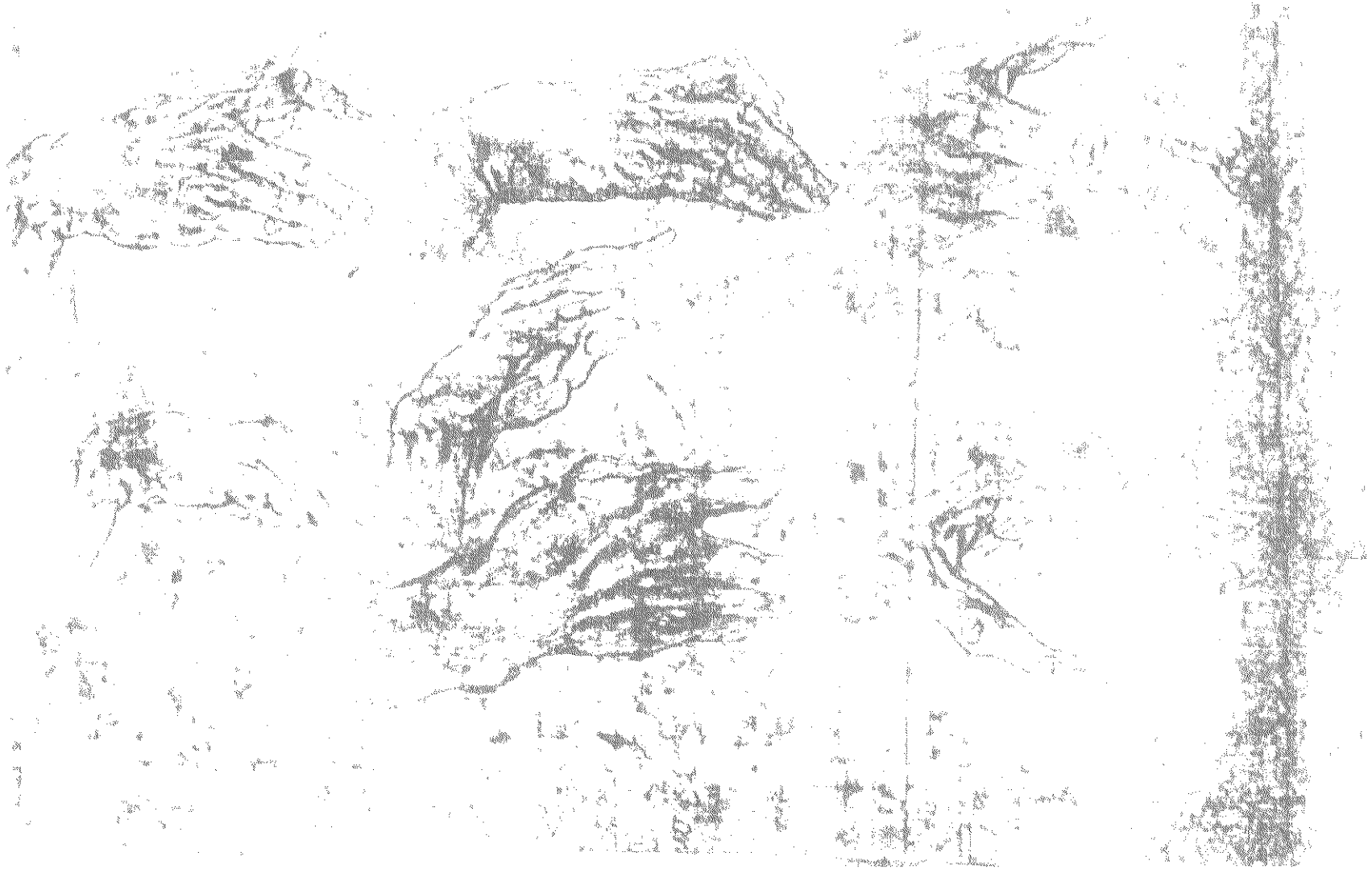


Fig.67 – Atribuído a Aristotile da Sangallo – Estudos de Mãos do Escravo Morrendo, 1505-06, Musei degli Uffizi, Florença.



Fig.68 – Michelangelo Buonarroti - Estudos de Maõs e Braços do Escravo Morrendo, 1505-06 Teylersmuseum. Haarlem.



Fig.69 – Michelangelo Buonarroti- Estudo de Nu Masculino, 1505
Museu do Louvre, Paris.

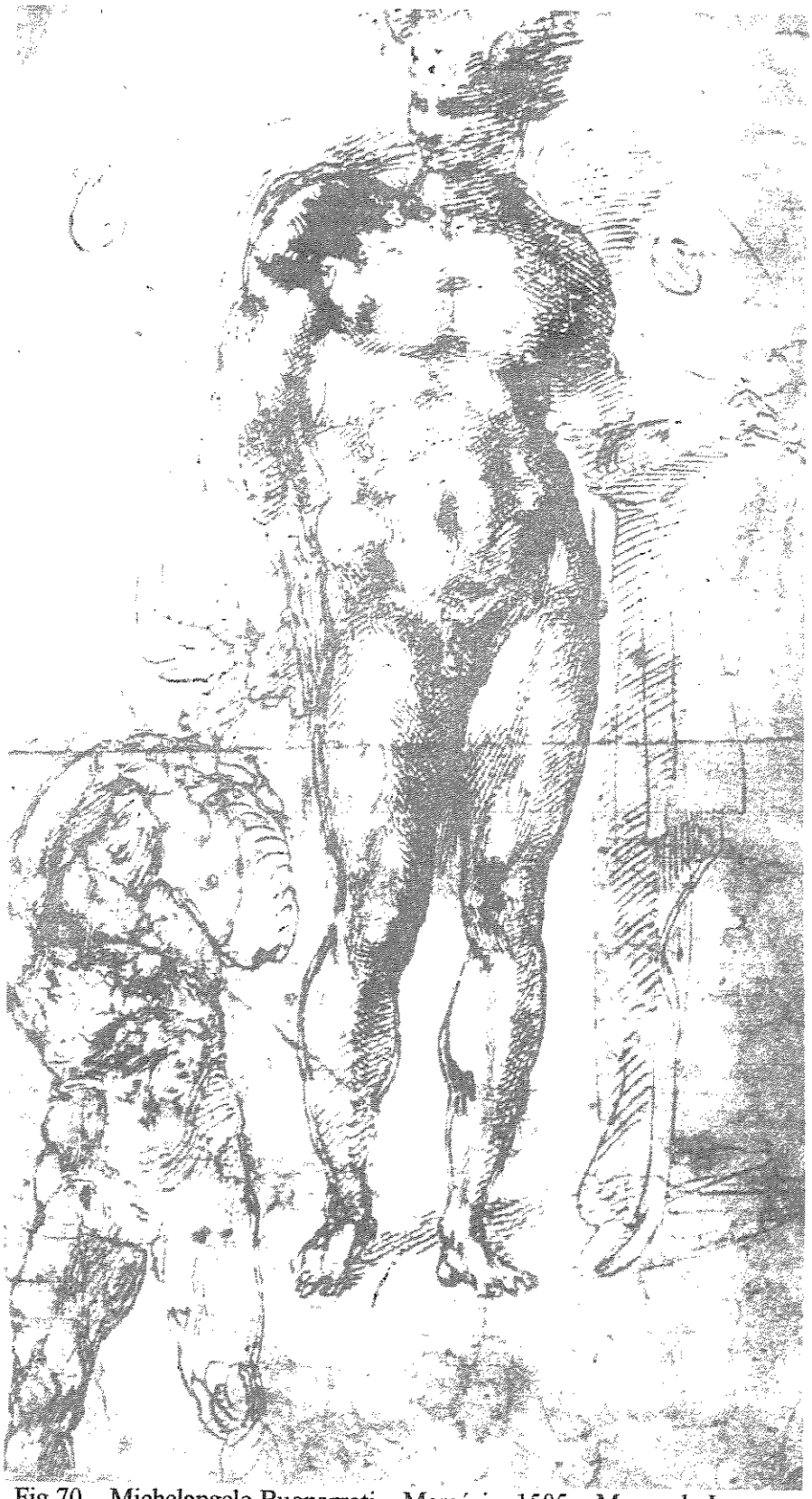


Fig.70 – Michelangelo Buonarroti – Mercúrio, 1505 – Museu do Louvre.

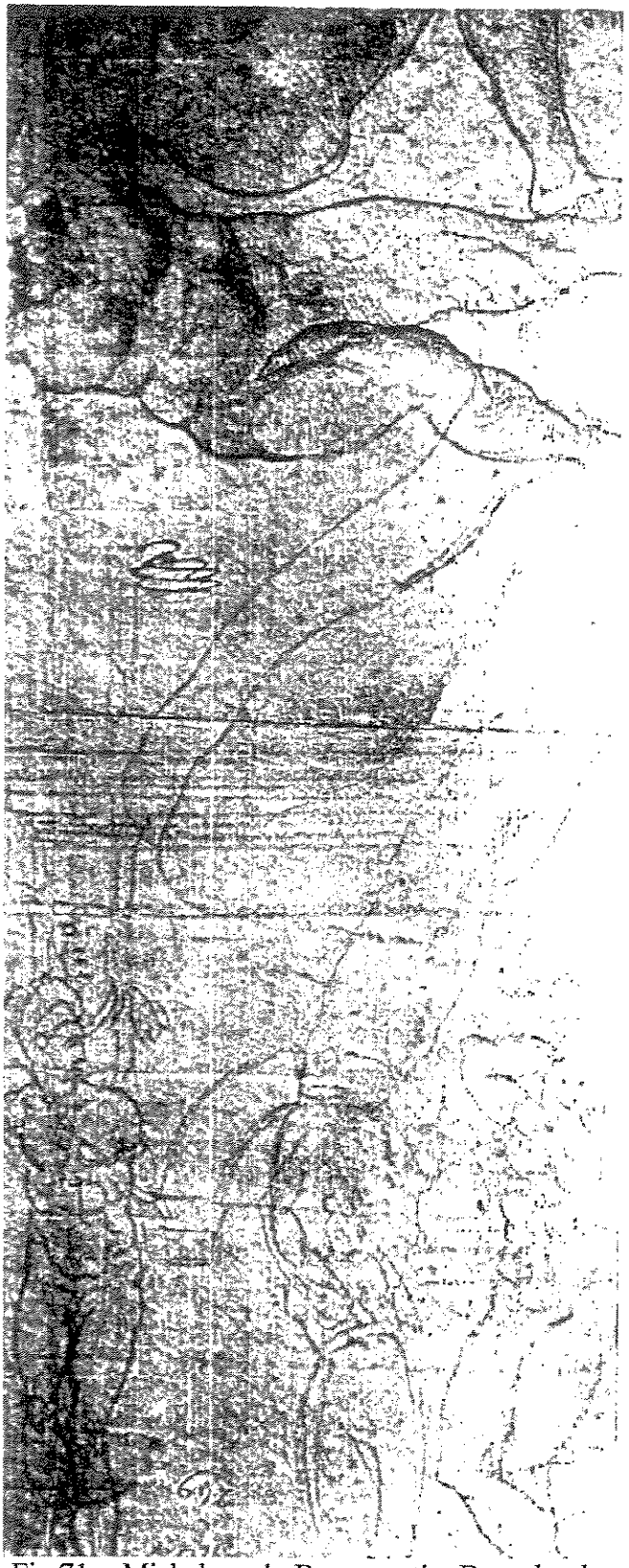


Fig.71 – Michelangelo Buonarroti – Desenho de Escravos Nus e Vitória, 1505 - Museu do Louvre.

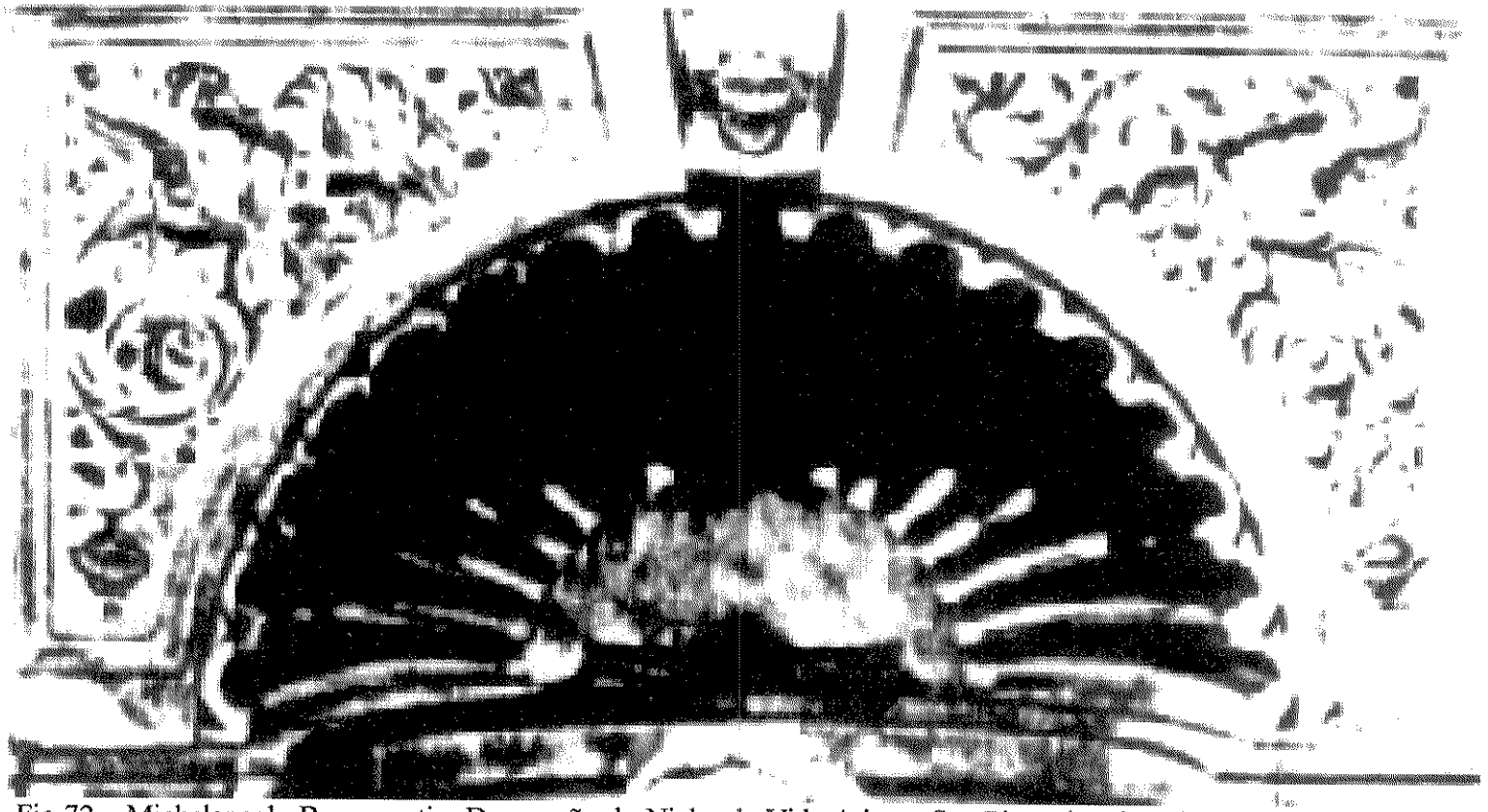


Fig. 72 – Michelangelo Buonarroti – Decoração do Nicho da Vida Ativa – San Pietro in Vincoli, Roma.

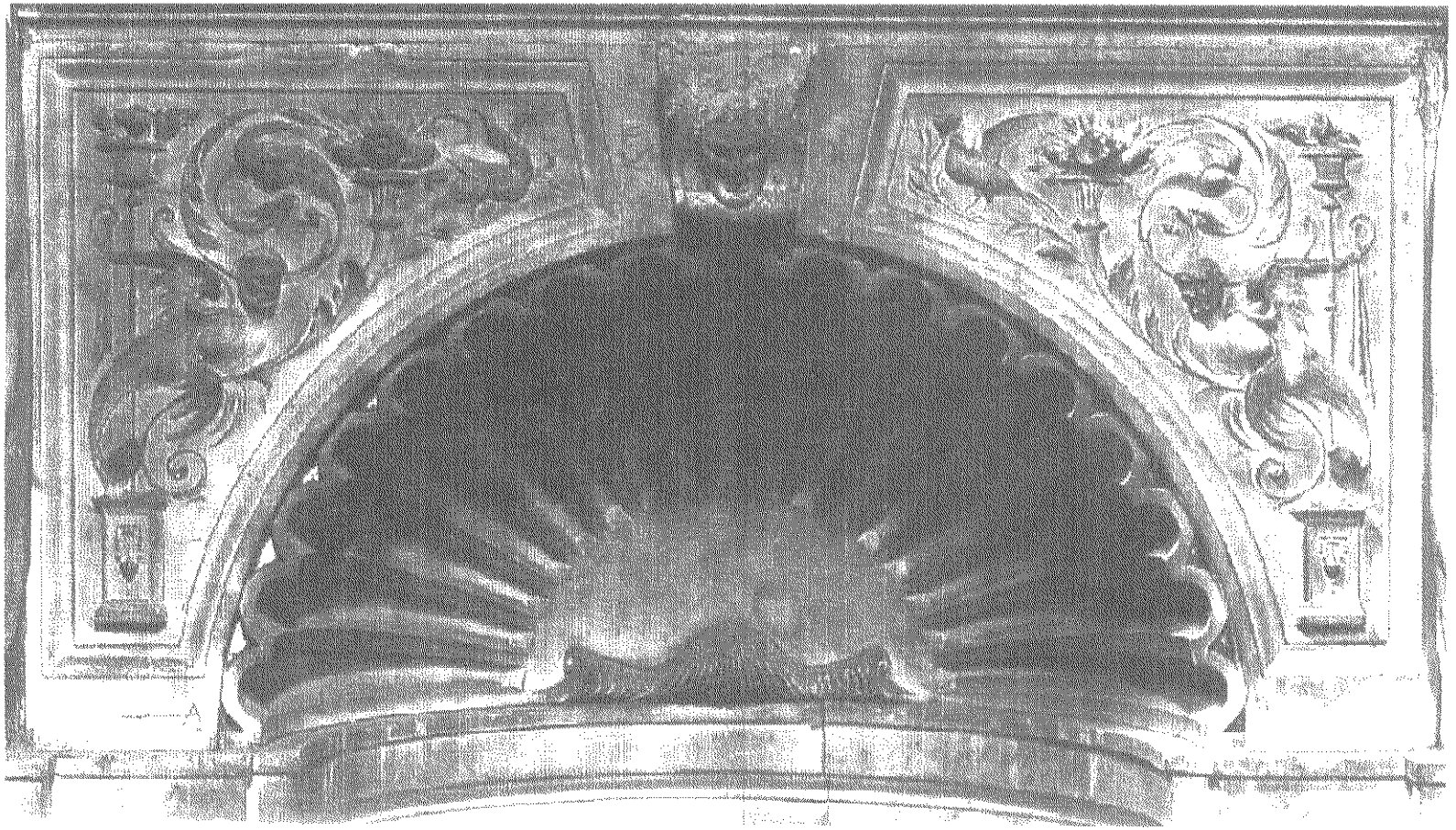


Fig.73 – Michelangelo Buonarroti – Decoração do Nicho da Vida Contemplativa – San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.74 – Detalhe da Decoração do Ara Pacis Augustae, 13-9 a.C., mármore, Roma.



Fig. 75 – Antonello Gagini – Ornamento da Base do Sepulcro do Papa Júlio II.
San Pietro in Vincoli, Roma.

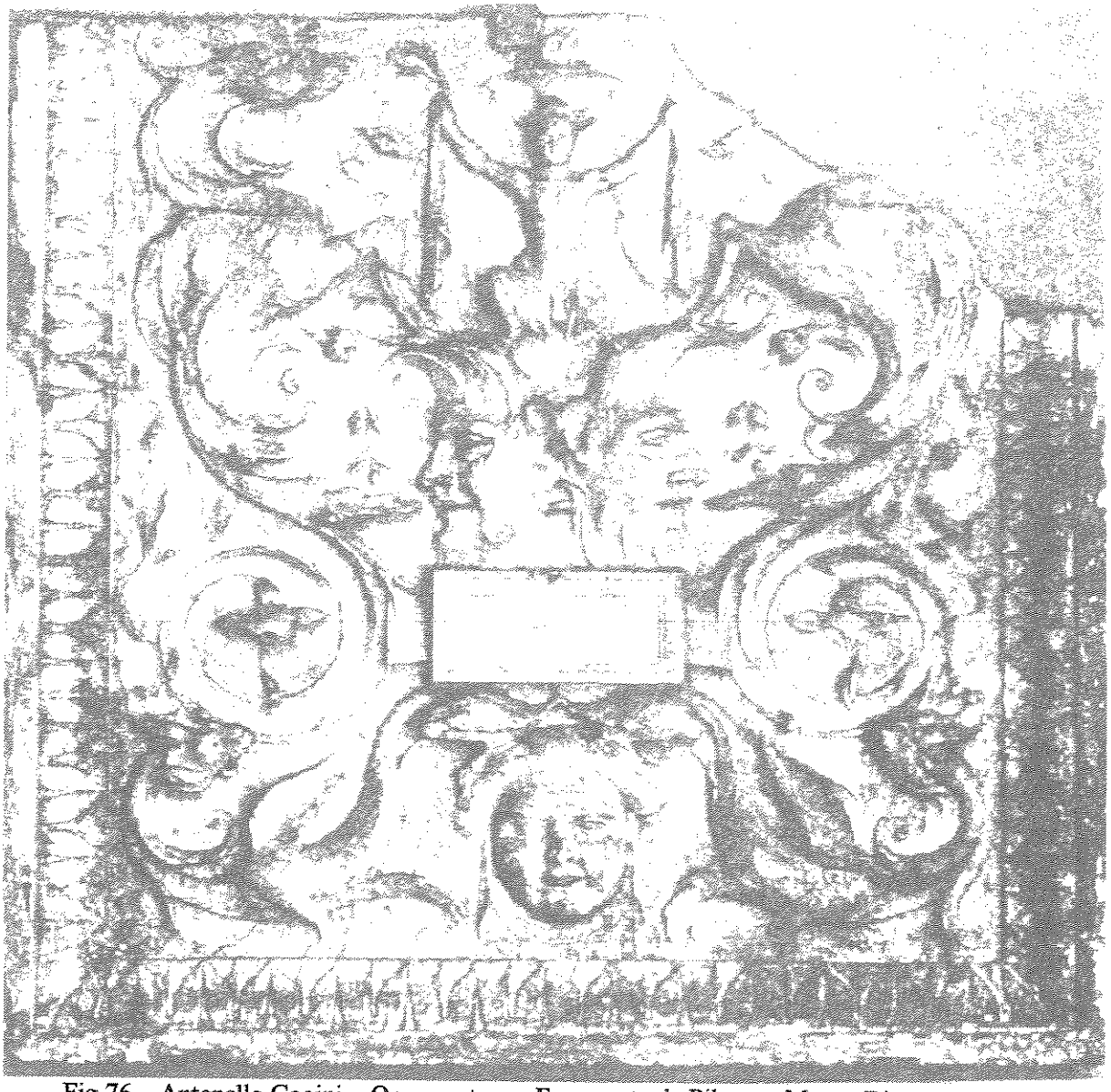


Fig.76 – Antonello Gagini – Ornamento em Fragmento de Pilastra, Museo Diocesano, Palermo.

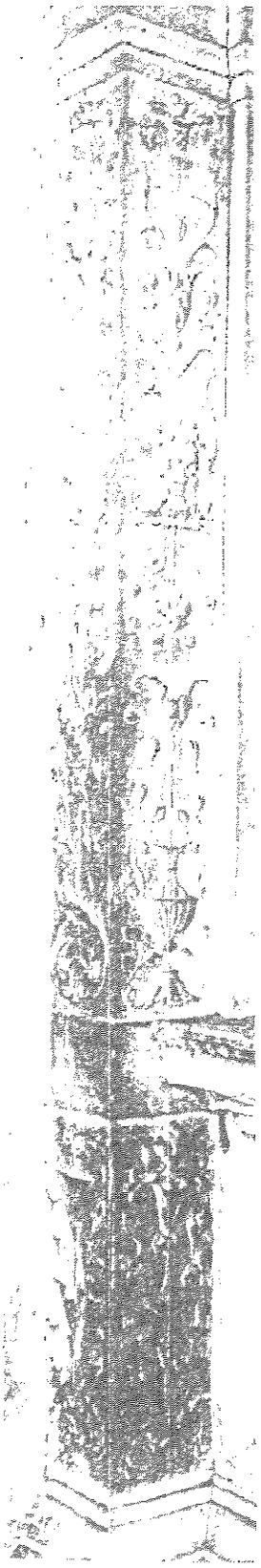


Fig.77 – Michelangelo Buonarroti - Moldura do Sepulcro de Júlio II.



Fig.78 – Michelangelo Buonarroti – Estátua de Moisés, 1513-16 – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.79 – Michelangelo Buonarroti – Estudo da Vida Ativa, 1505 – British Museum, Londres.



Fig.80 – Michelangelo Buonarroti – Estudo de São Paulo, 1505 - Musée Condé, Chantily.



Fig.81 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe de Estudo da Cabeça de Moisés Museu do Louvre, Paris.

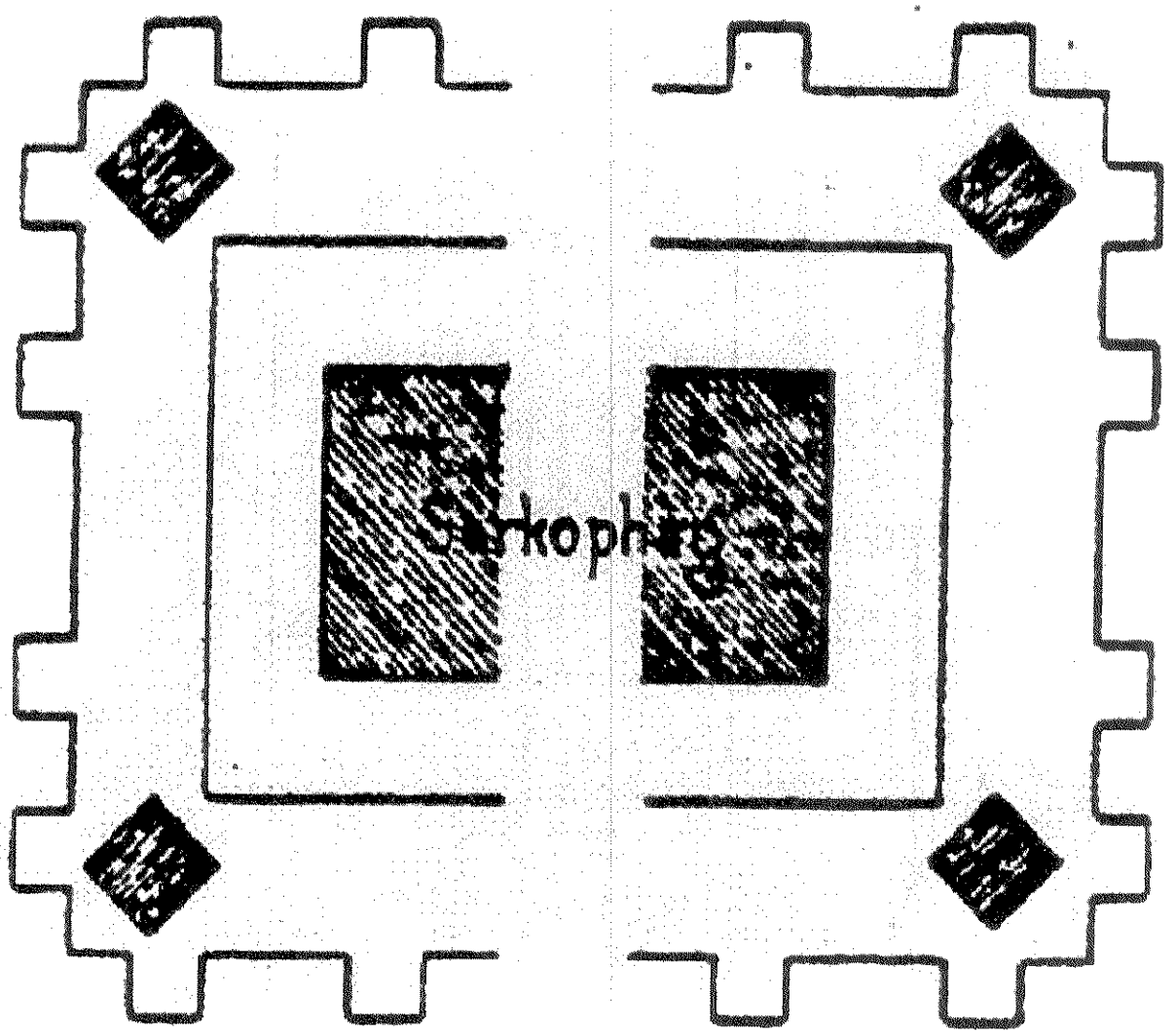


Fig.82 – August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.

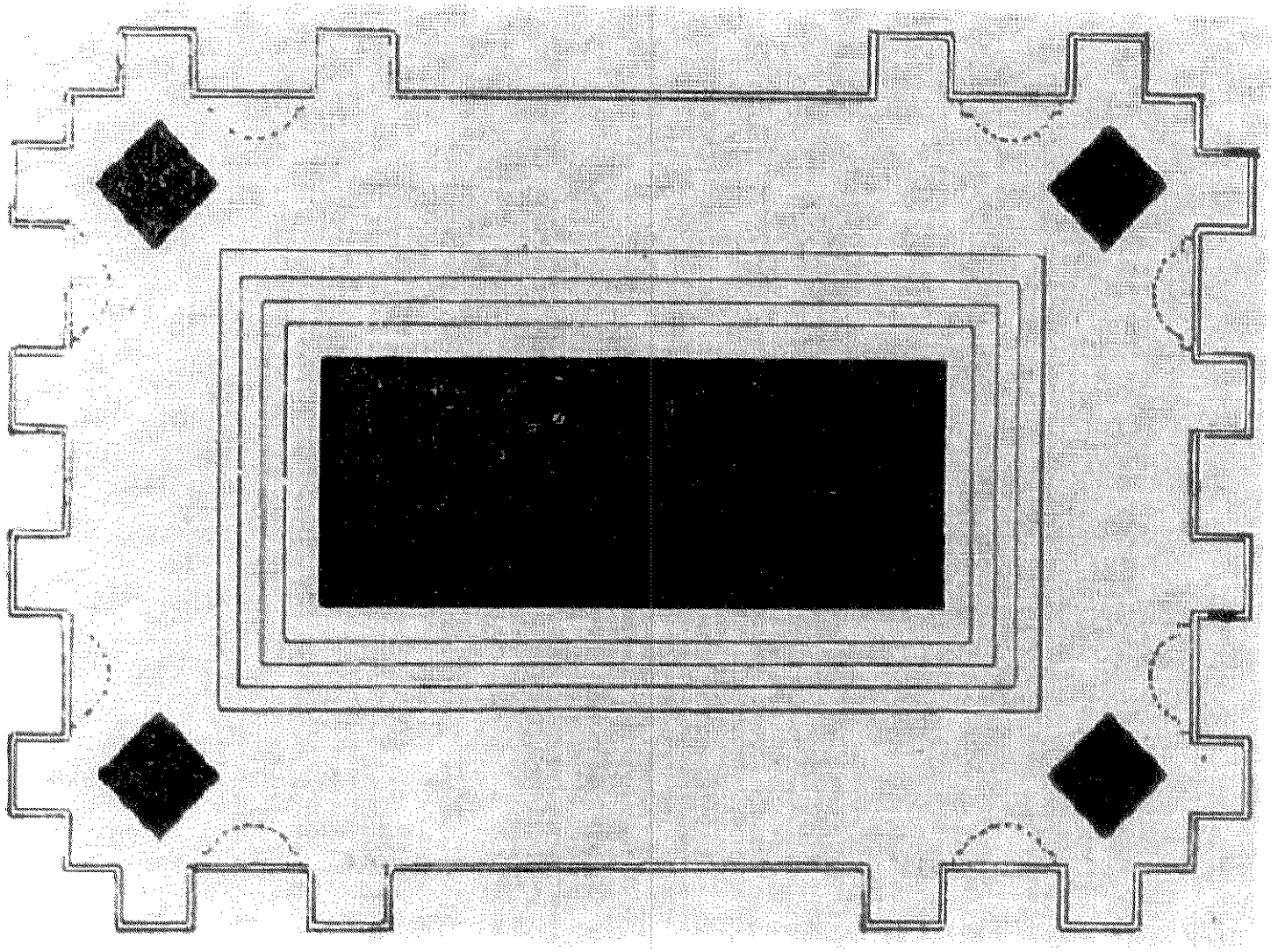


Fig.83 – Fritz Burger – Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.

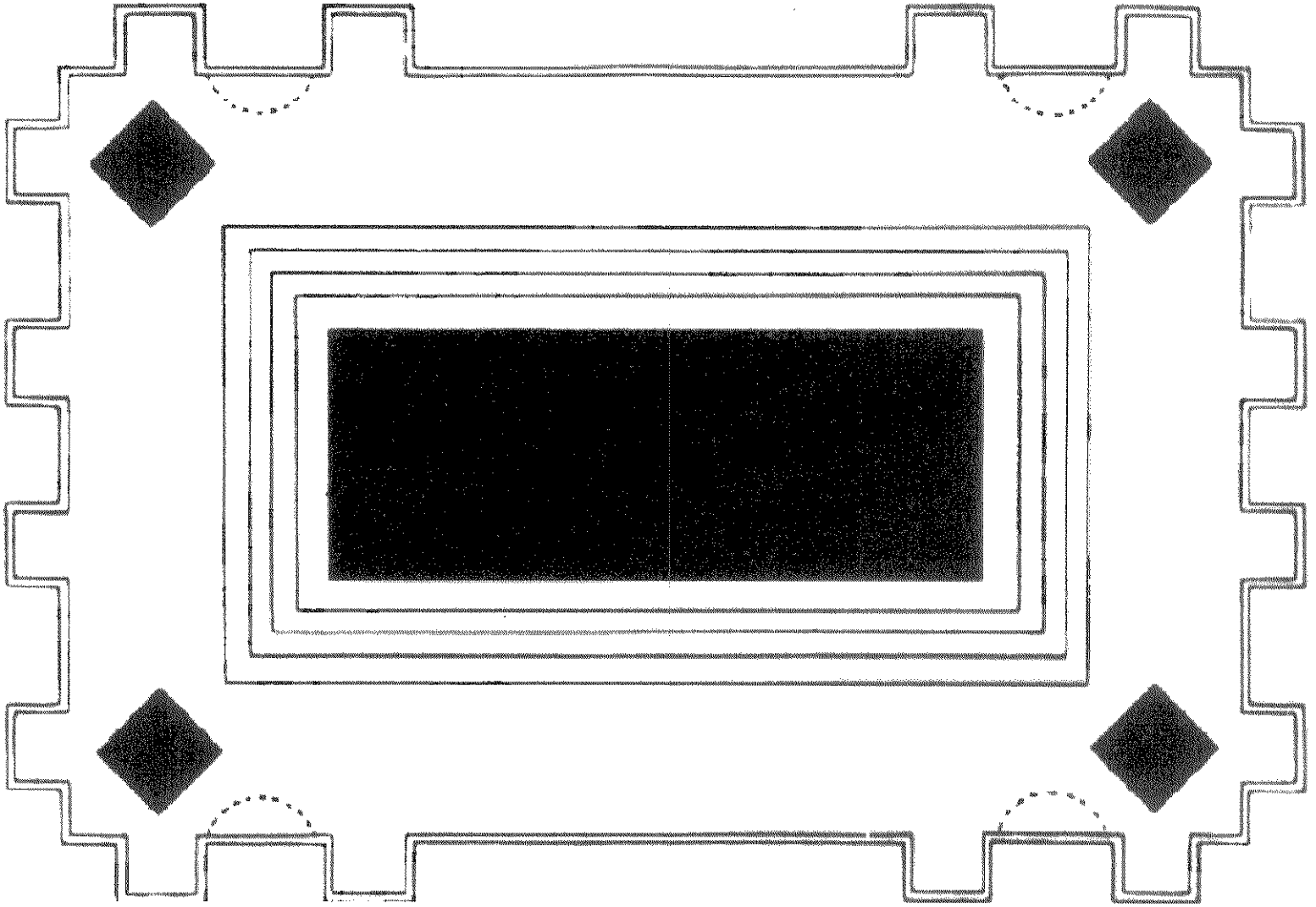


Fig.84 – Erwin Panofsky – Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.

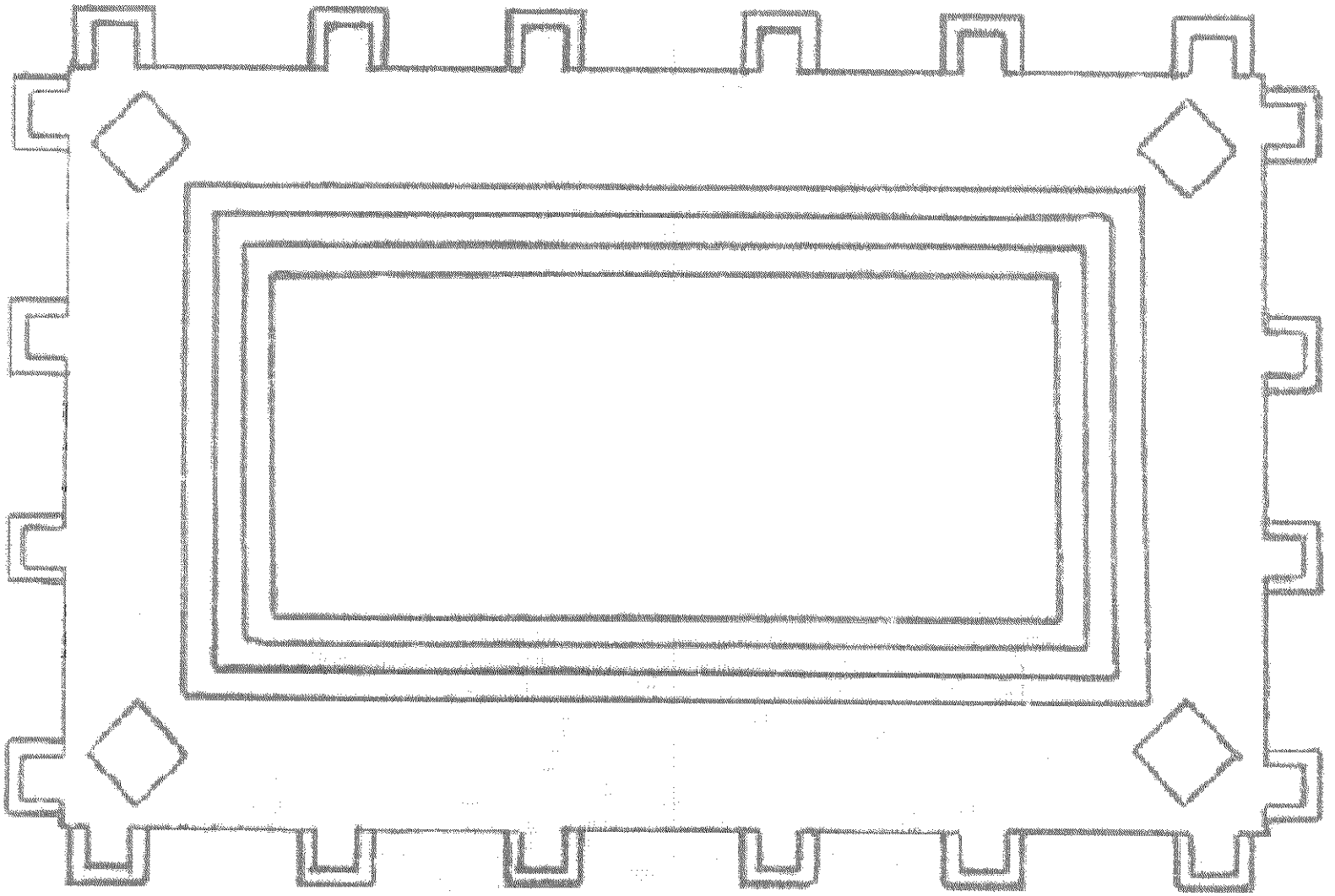


Fig.85 – Karl August Laux – Reconstrução da Plataforma do Sepulcro de Júlio II, em 1505.

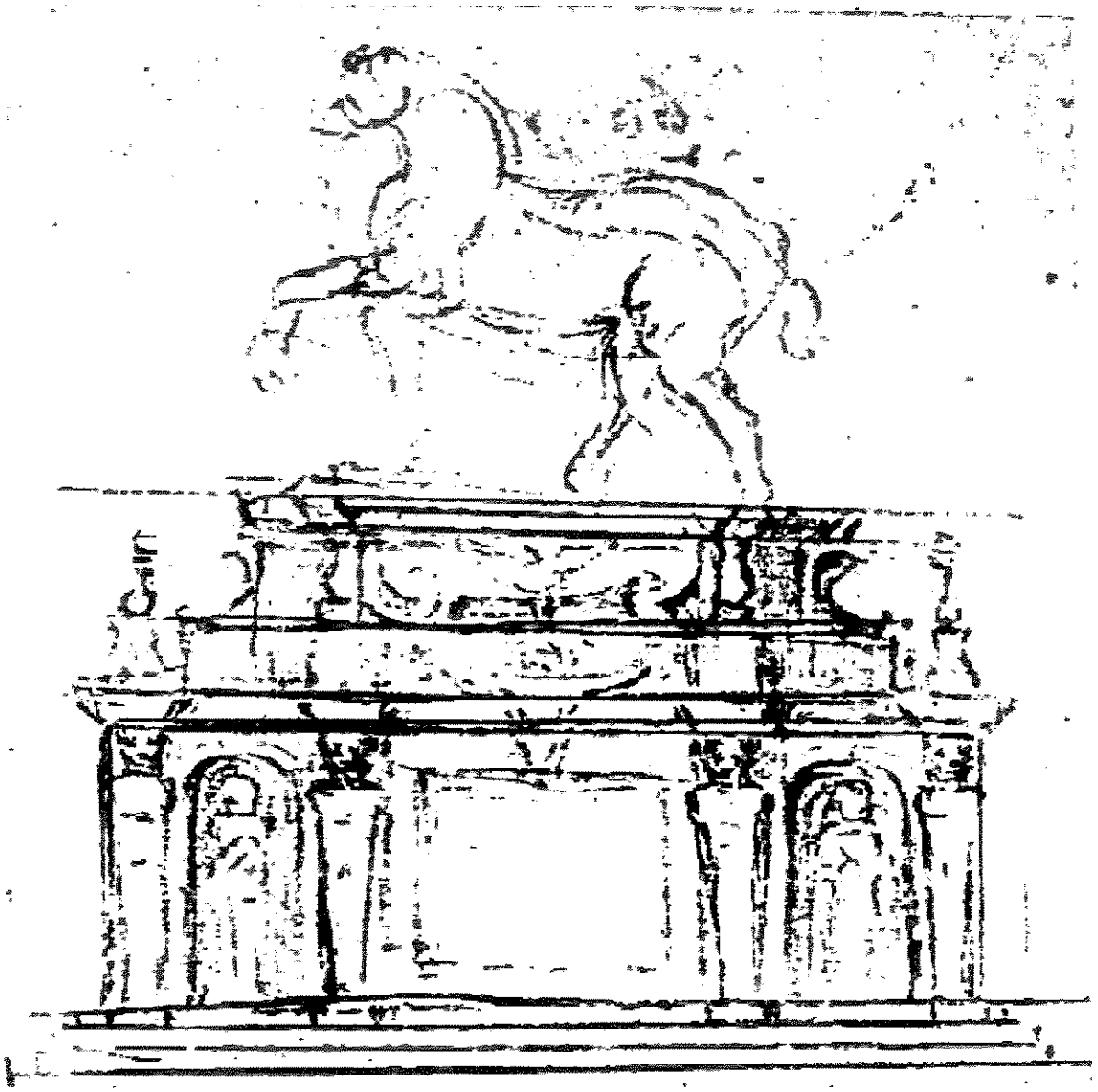


Fig.86 – Michelangelo Buonarroti - Monumento Equestre de Henrique II, 1561
Rijksmuseum, Amsterdam.

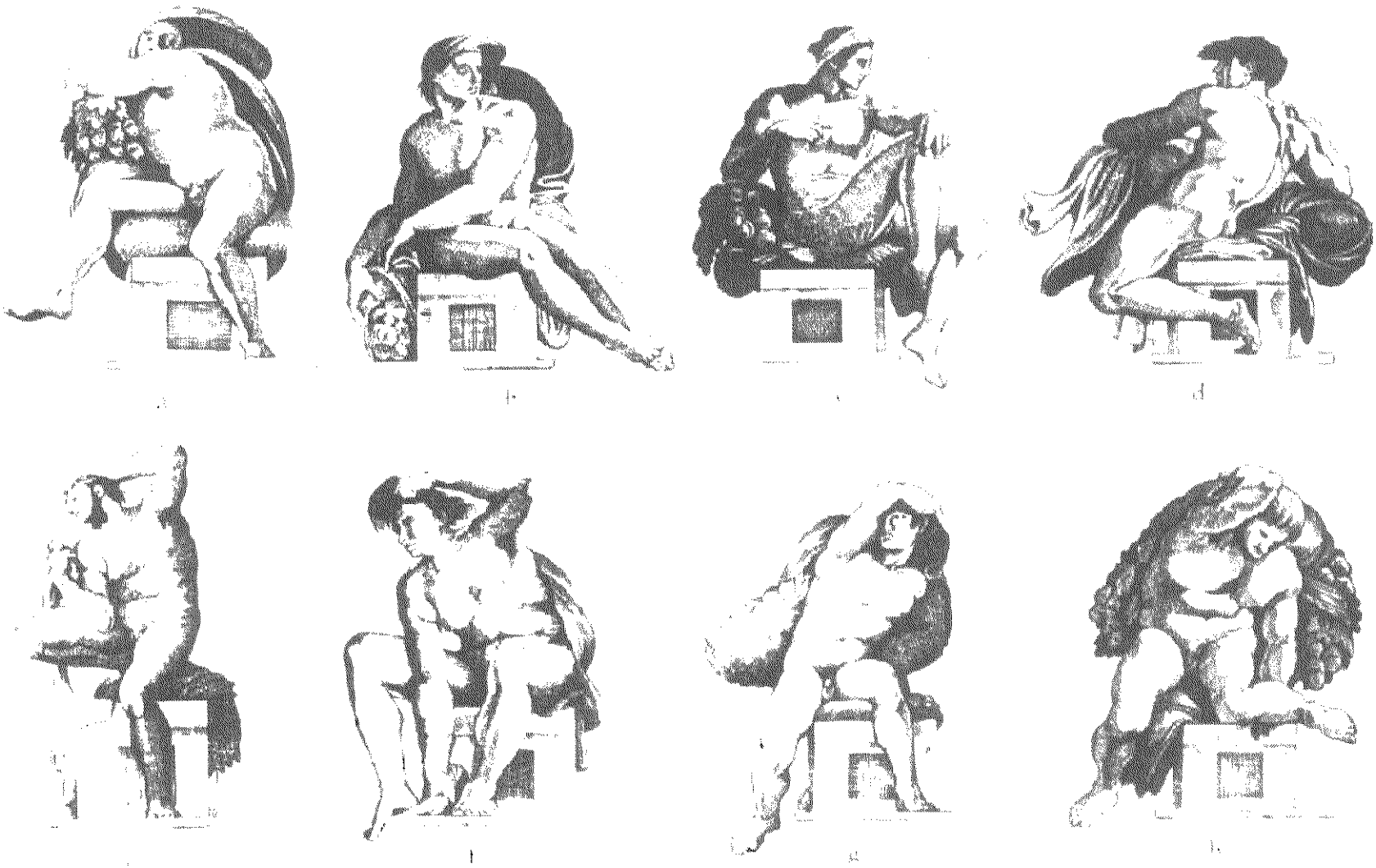


Fig.87 – Michelangelo Buonarroti - Representações de Figuras Nuas - Capela Sistina, Roma.



Fig.88 – Michelangelo Buonarroti – Duplas de Putti ao Lado da Sibila Eritréia, 1508-12
Capela Sistina, Roma.



Fig.89 – Michelangelo Buonarroti – Estudo para o Sepulcro do Papa Júlio II – Casa Buonarroti, Florença.



Fig.90 – Rafael Sanzio – Detalhe da Expulsão de Heliodoro do Templo, 1512 - Aposentos do Vaticano, Roma.

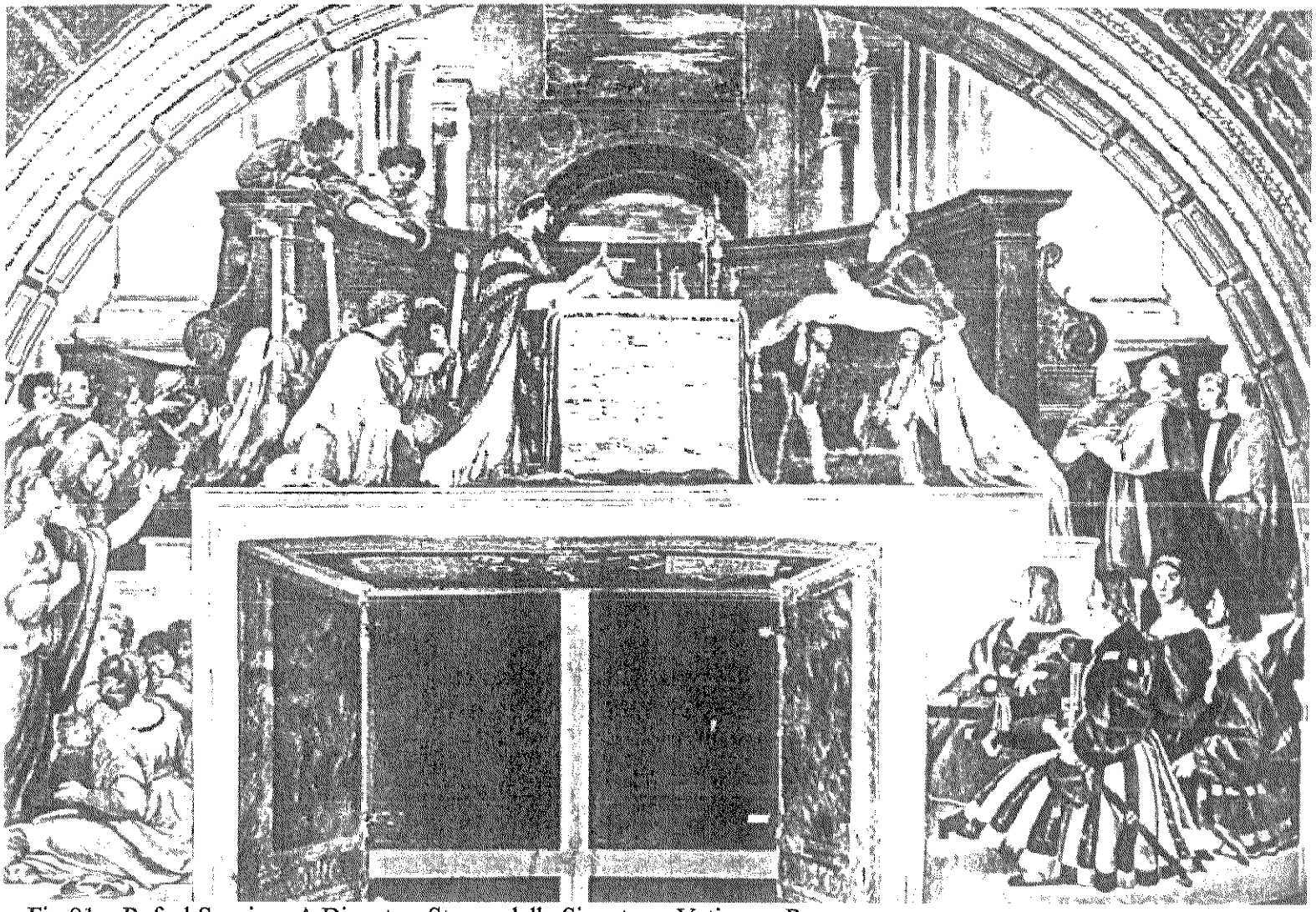


Fig.91 – Rafael Sanzio – A Disputa - Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.



Fig.92 – Erwin Panofsky – Detalhe da Reconstrução do Primeiro Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1505.



Fig.93 – Michelangelo Buonarroti e Nicolas Cordier – Escultura de San Gregorio Magno - Oratório de Santa Bárbara, Igreja de São Gregorio al Celio, Roma.

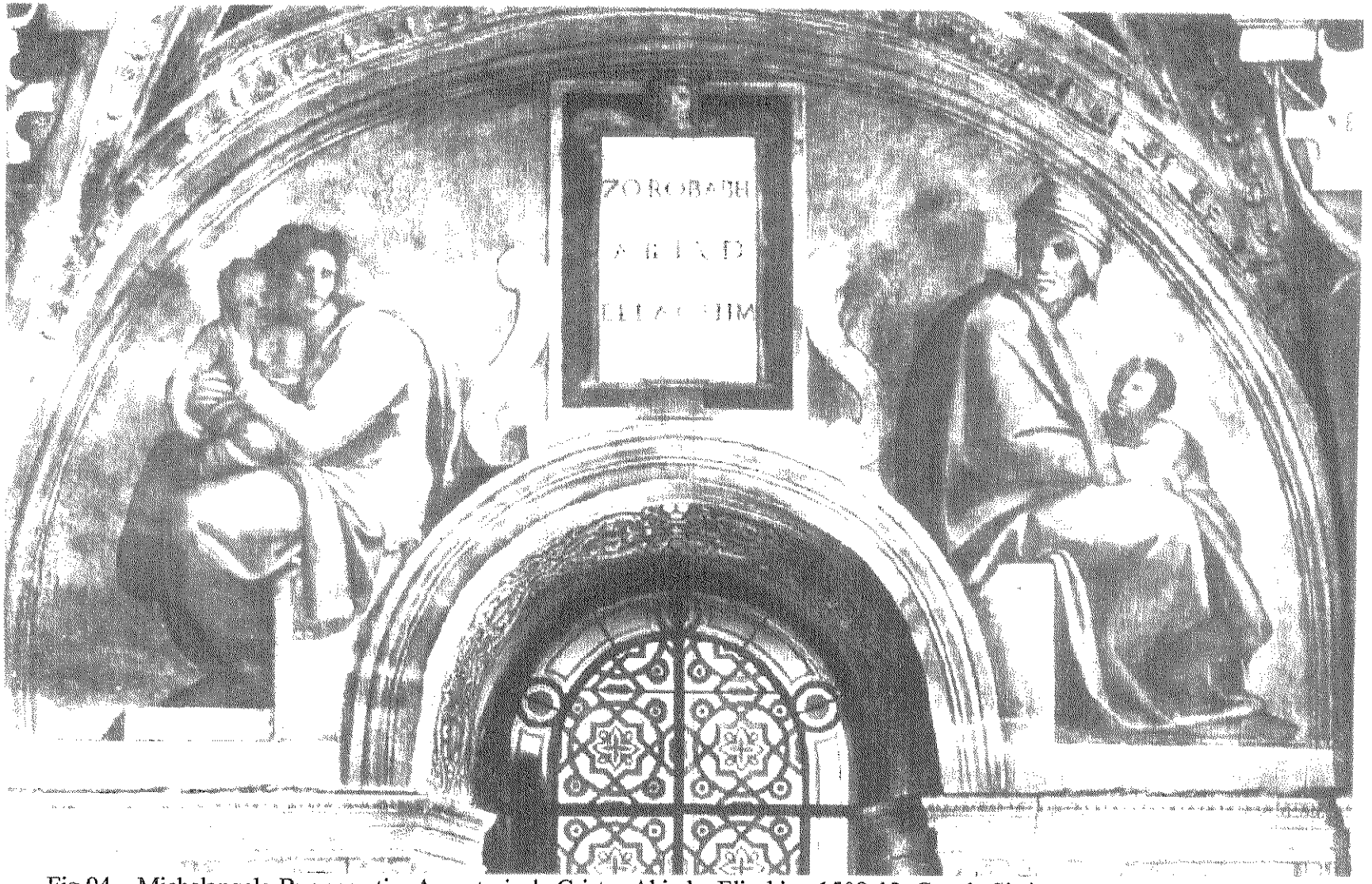


Fig.94 – Michelangelo Buonarroti – Ancestrais de Cristo: Abiud e Eliachim, 1508-12, Capela Sistina, Roma.

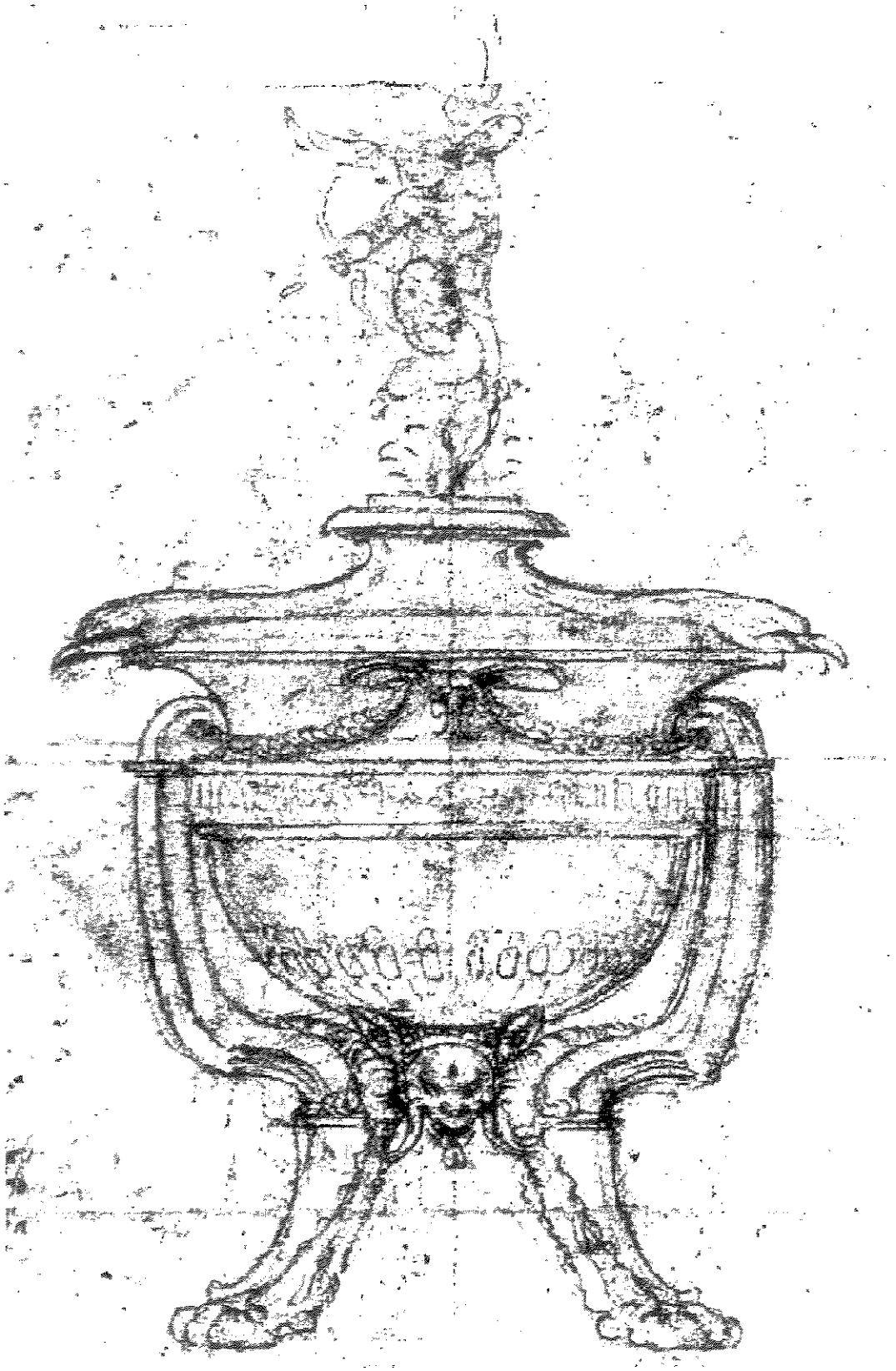


Fig.95 – Michelangelo Buonarroti – Estudo de um Saleiro para o Duque de Urbino – British Museum, Londres.

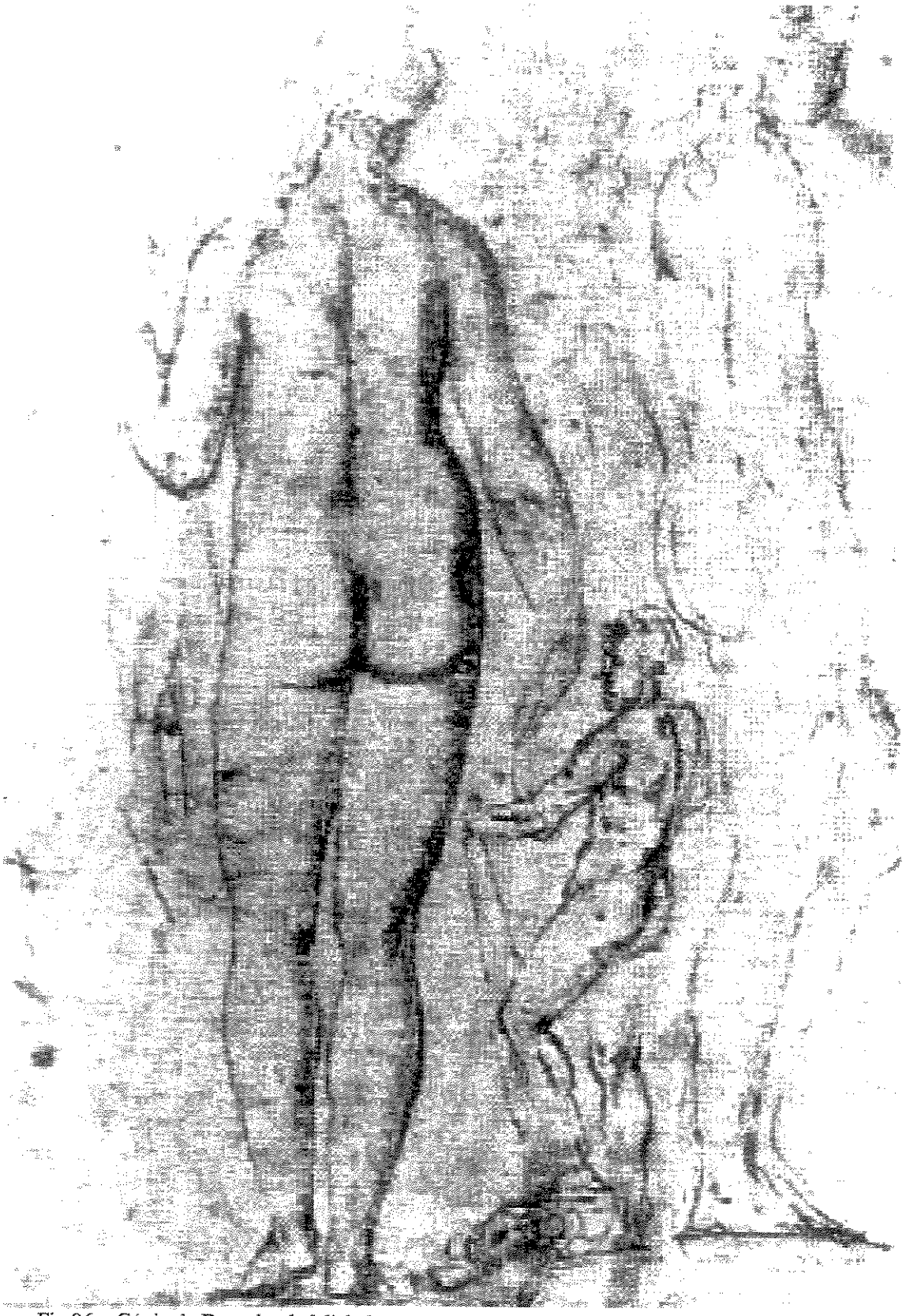


Fig.96 – Cópia de Desenho de Michelangelo Buonarroti – Nus Femininos, Château de Blois.



Fig.97 – Michelangelo Buonarroti – Nu Masculino – Museu do Louvre, Paris.

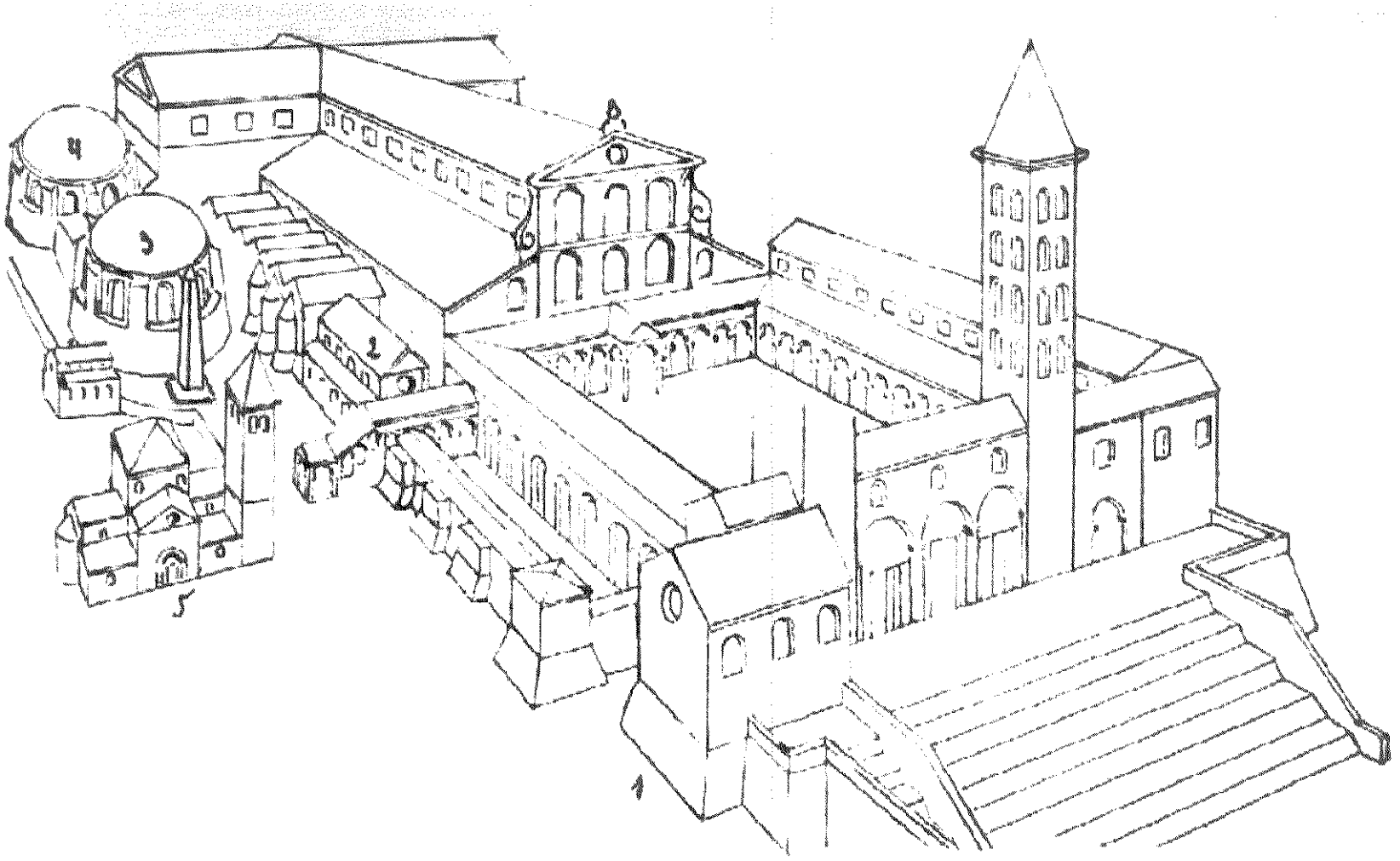


Fig.98 – Representação da Antiga Basílica de São Pedro em Roma.

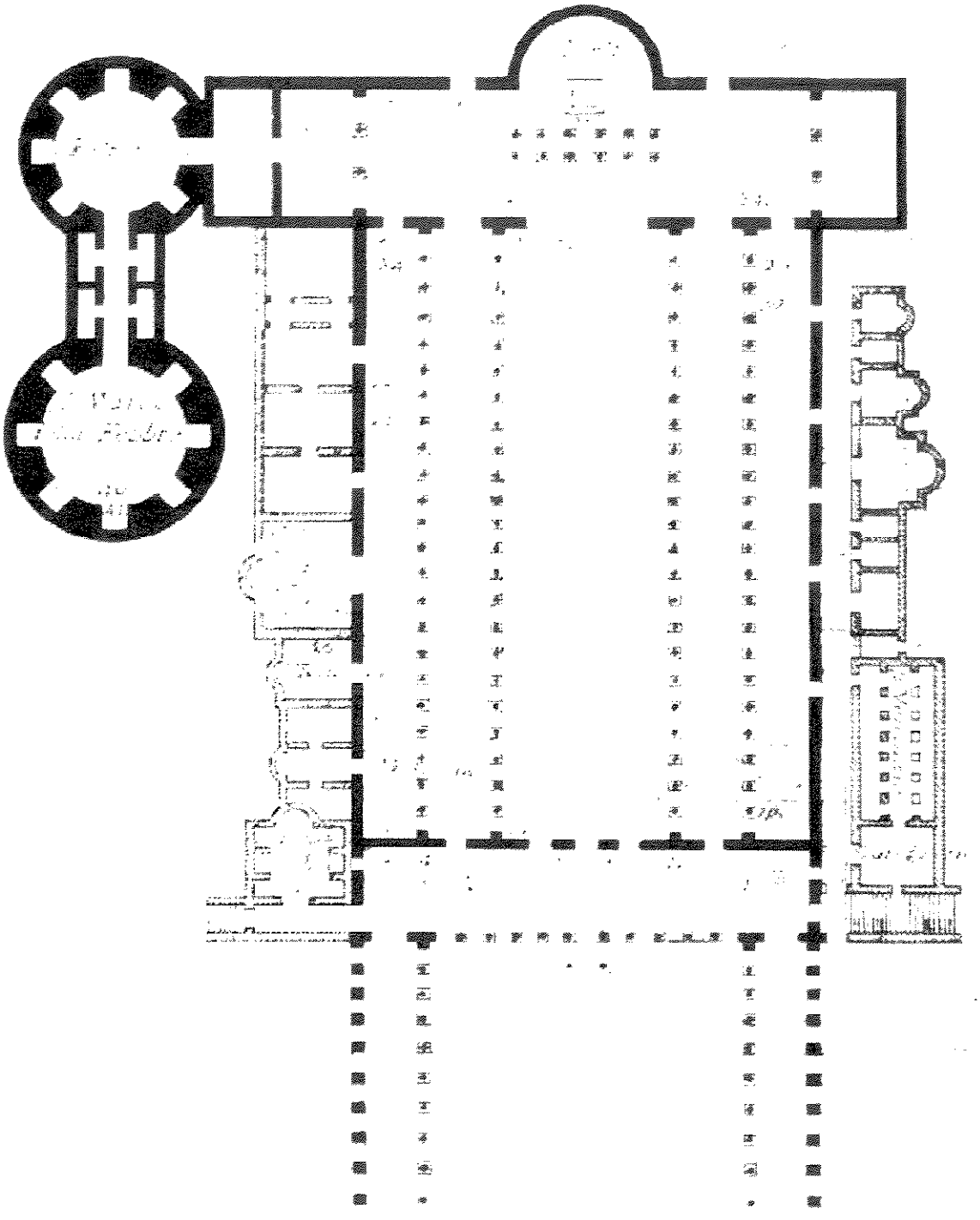


Fig.99 – Planta da Antiga Basílica de São Pedro, Roma.

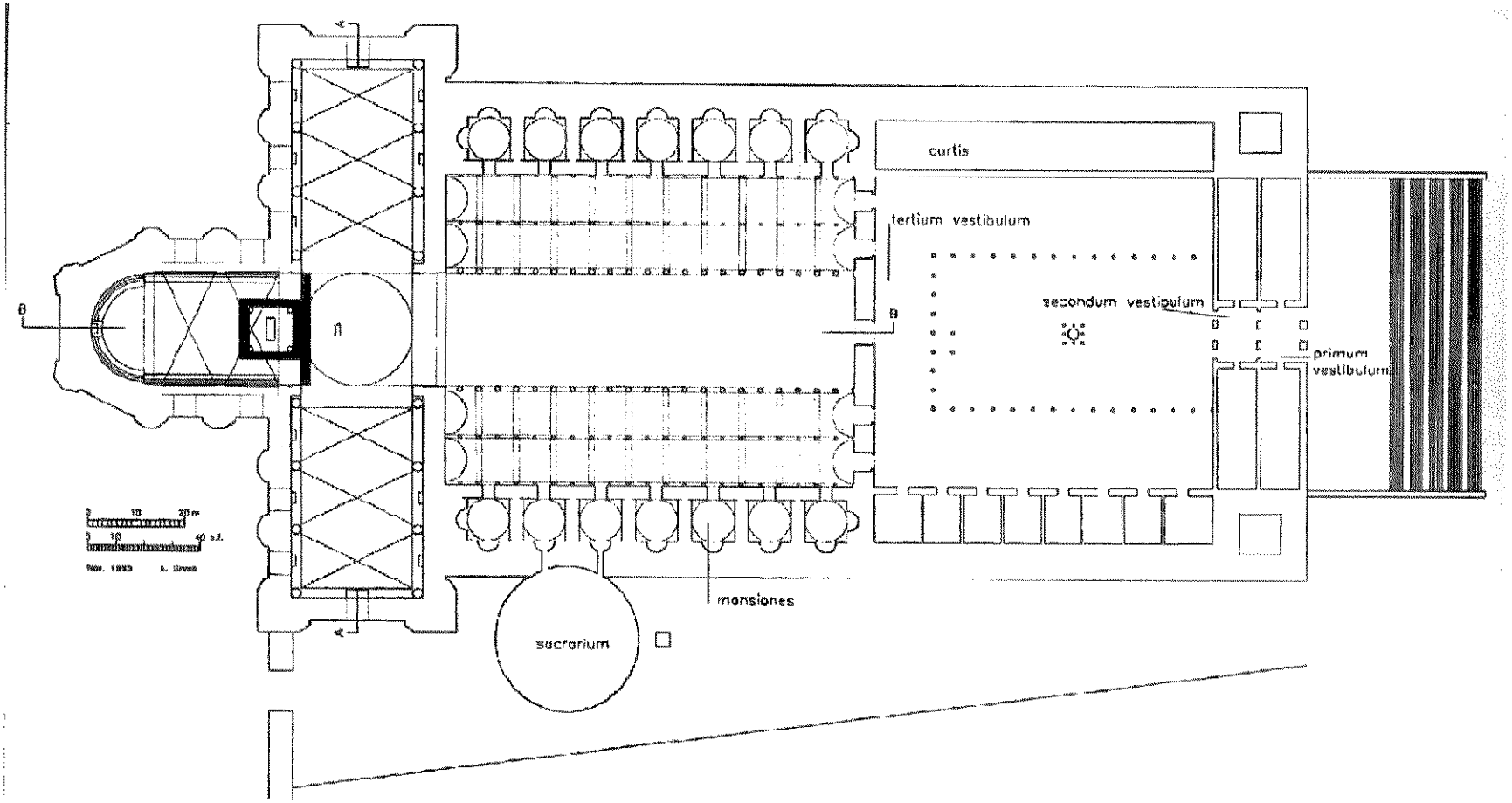


Fig.100 – Reconstrução do Projeto de Bernardo Rossellino para o Papa Nicolau V da Antiga Basílica de São Pedro, em Roma.

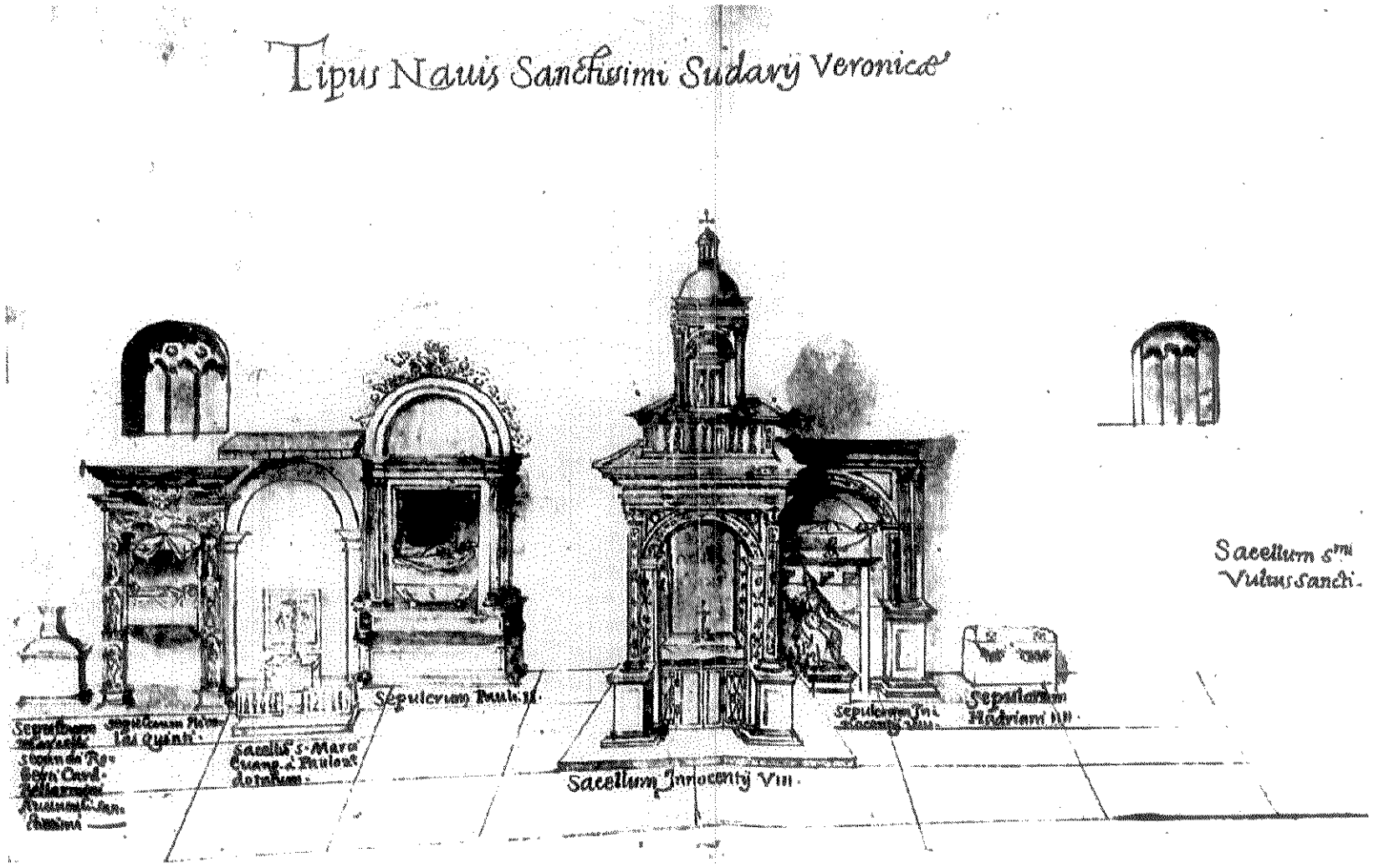


Fig.101 – Sepulcros no Interior da Antiga Basílica de São Pedro, Roma.

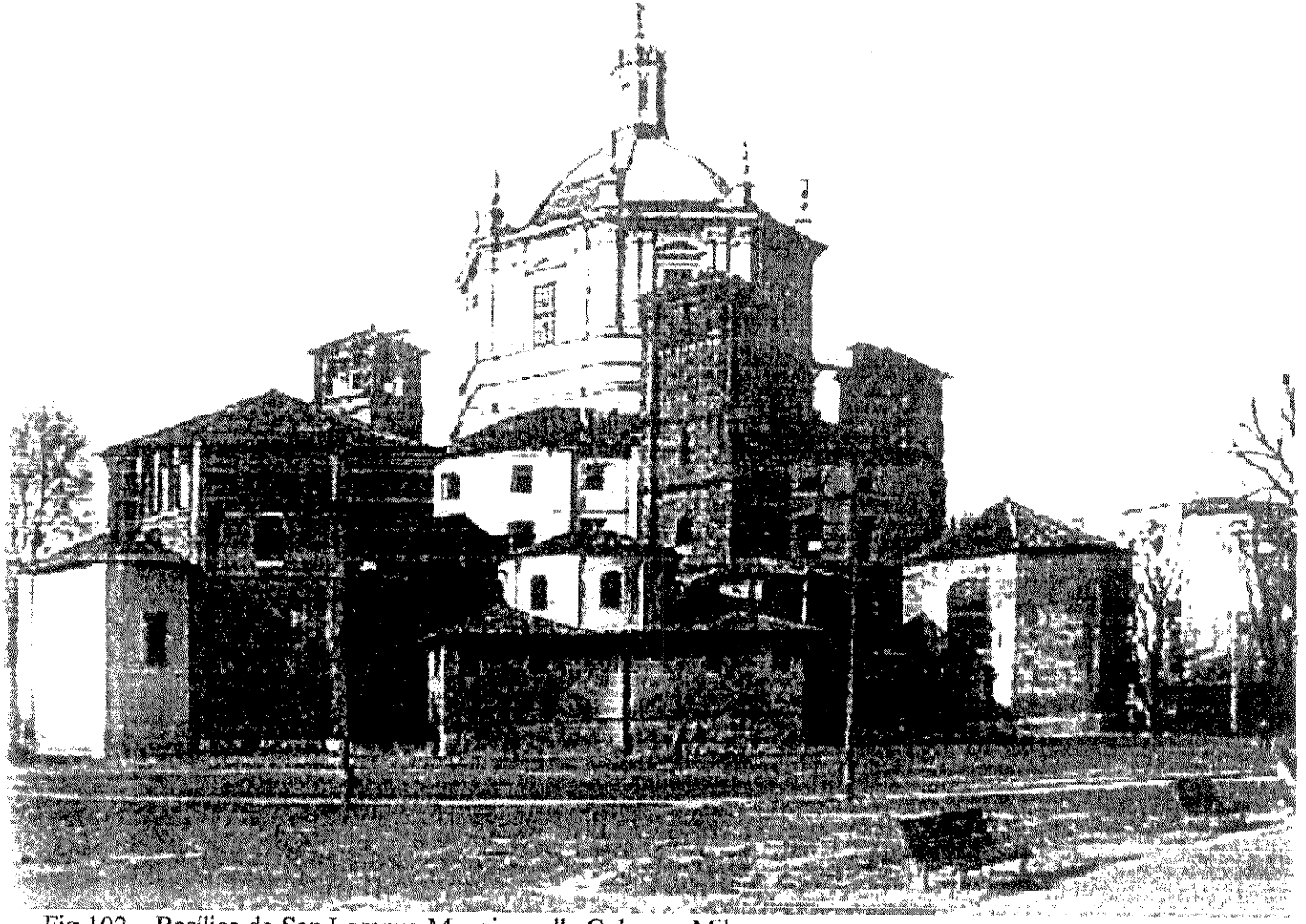


Fig.102 – Basílica de San Lorenzo Maggiore alle Colonne, Milano.

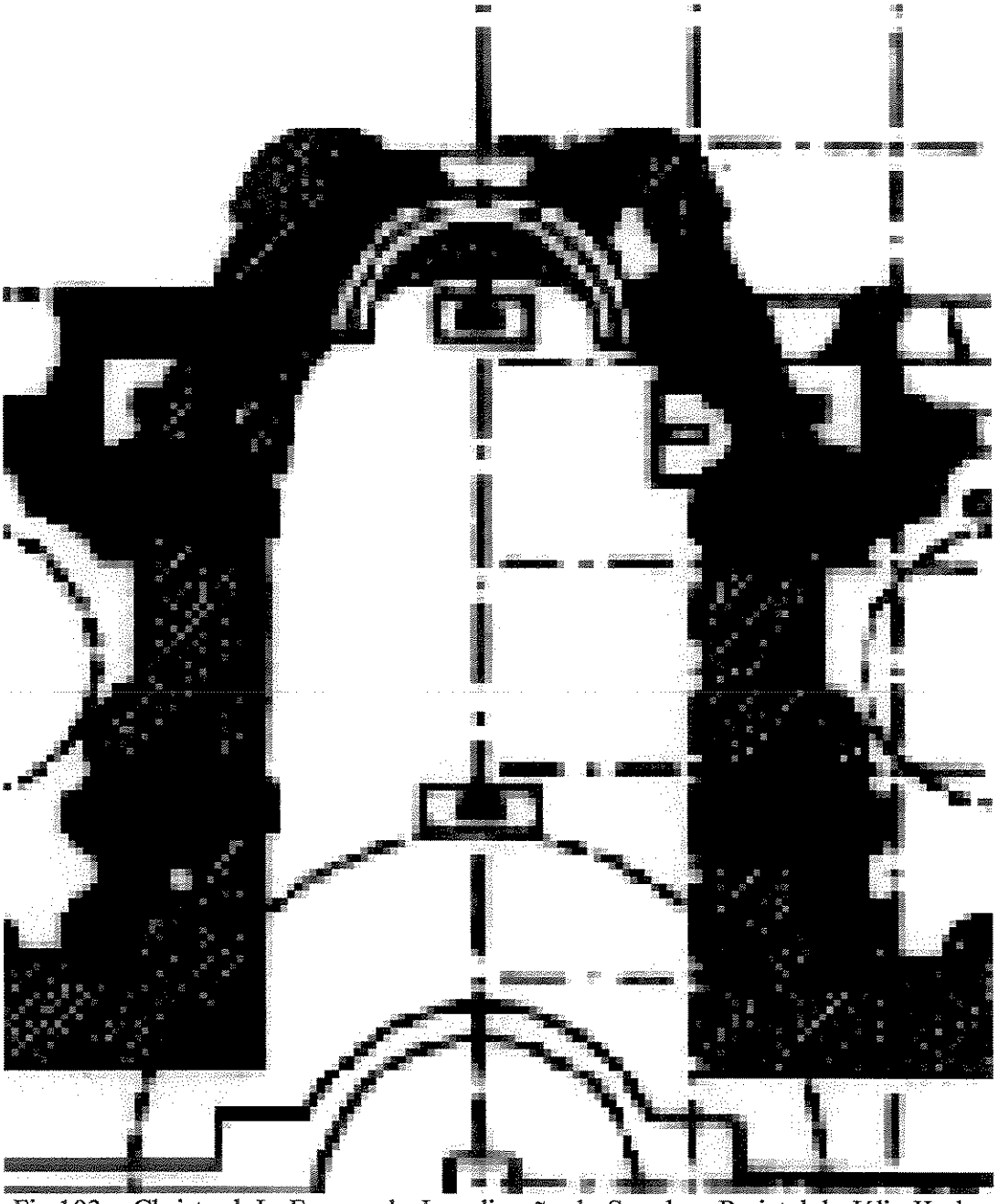


Fig.103 – Christoph L. Frommel - Localização do Sepulcro Parietal de Júlio II, do Projeto de 1505, na Antiga Basílica de São Pedro, em Roma.

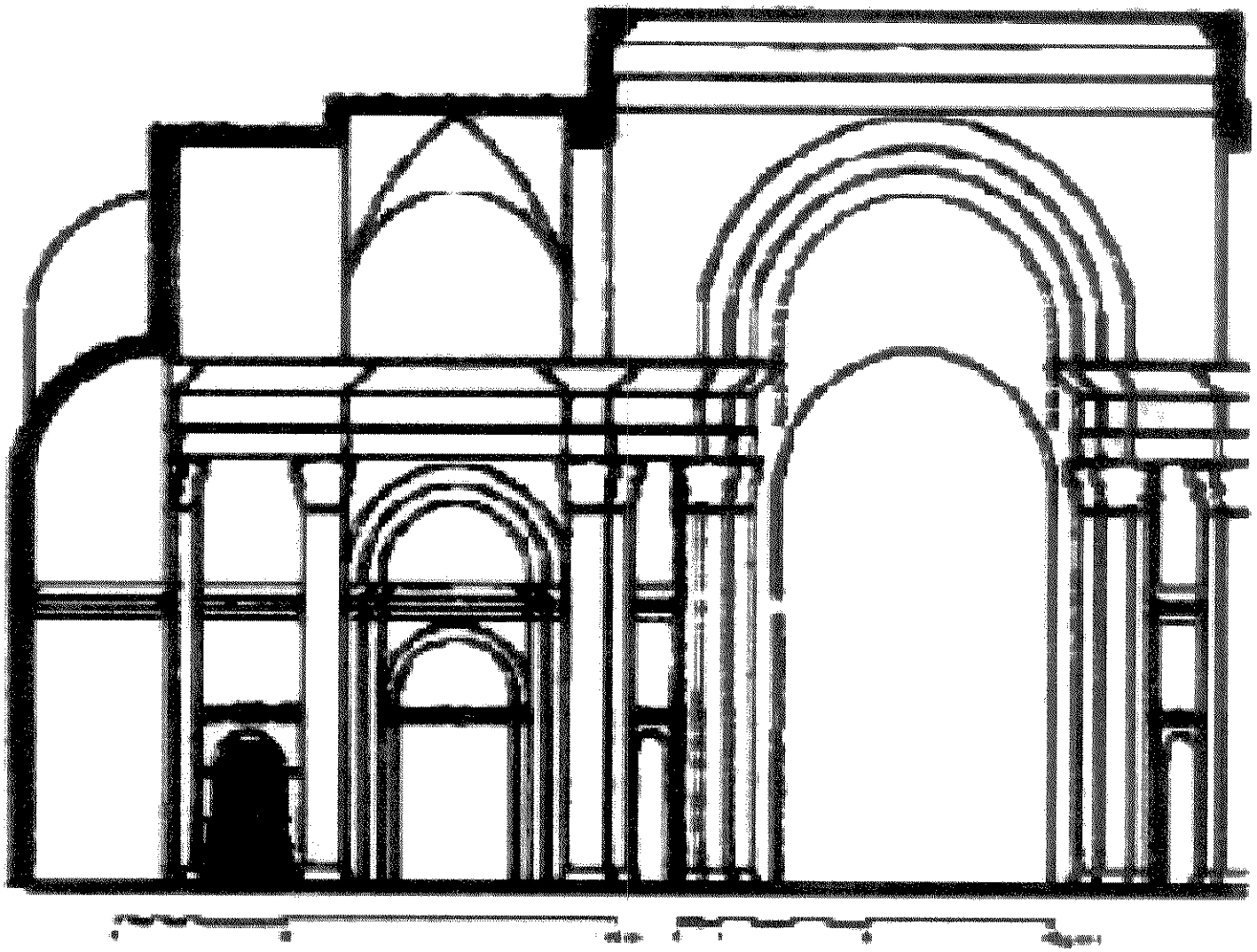


Fig.104 – Crhistoph L. Frommel – Localização do Sepulcro Parietal de Júlio II no Primeiro Projeto, de 1505.

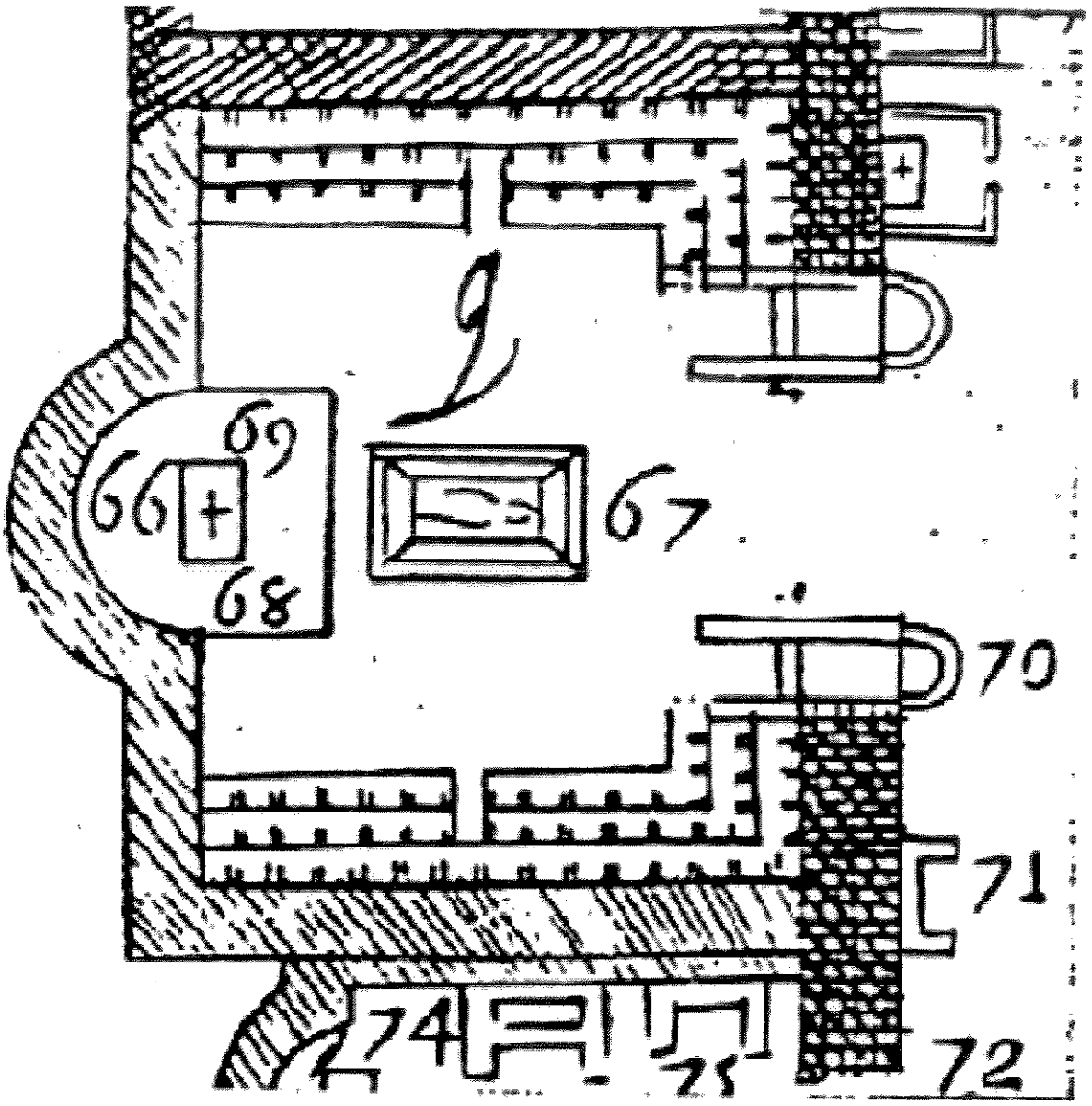


Fig.105 – Capela Sepulcral do Papa Sisto IV, na Antiga Basílica de São Pedro, Roma.

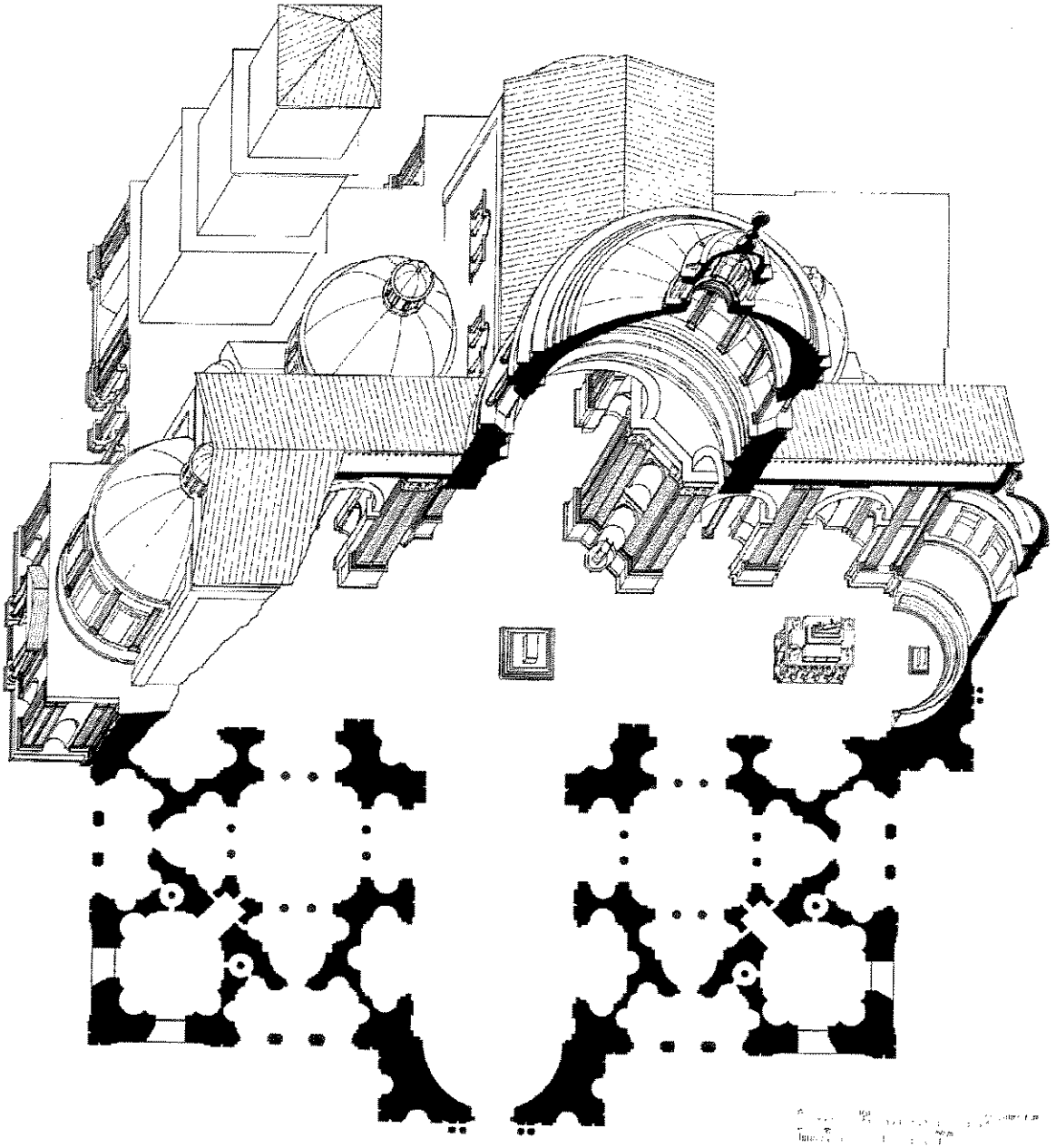


Fig.106 – Christoph L. Frommel - Reconstrução Hipotética do Sepulcro de Júlio II na Nova Planta de Bramante para a Basílica de São Pedro.

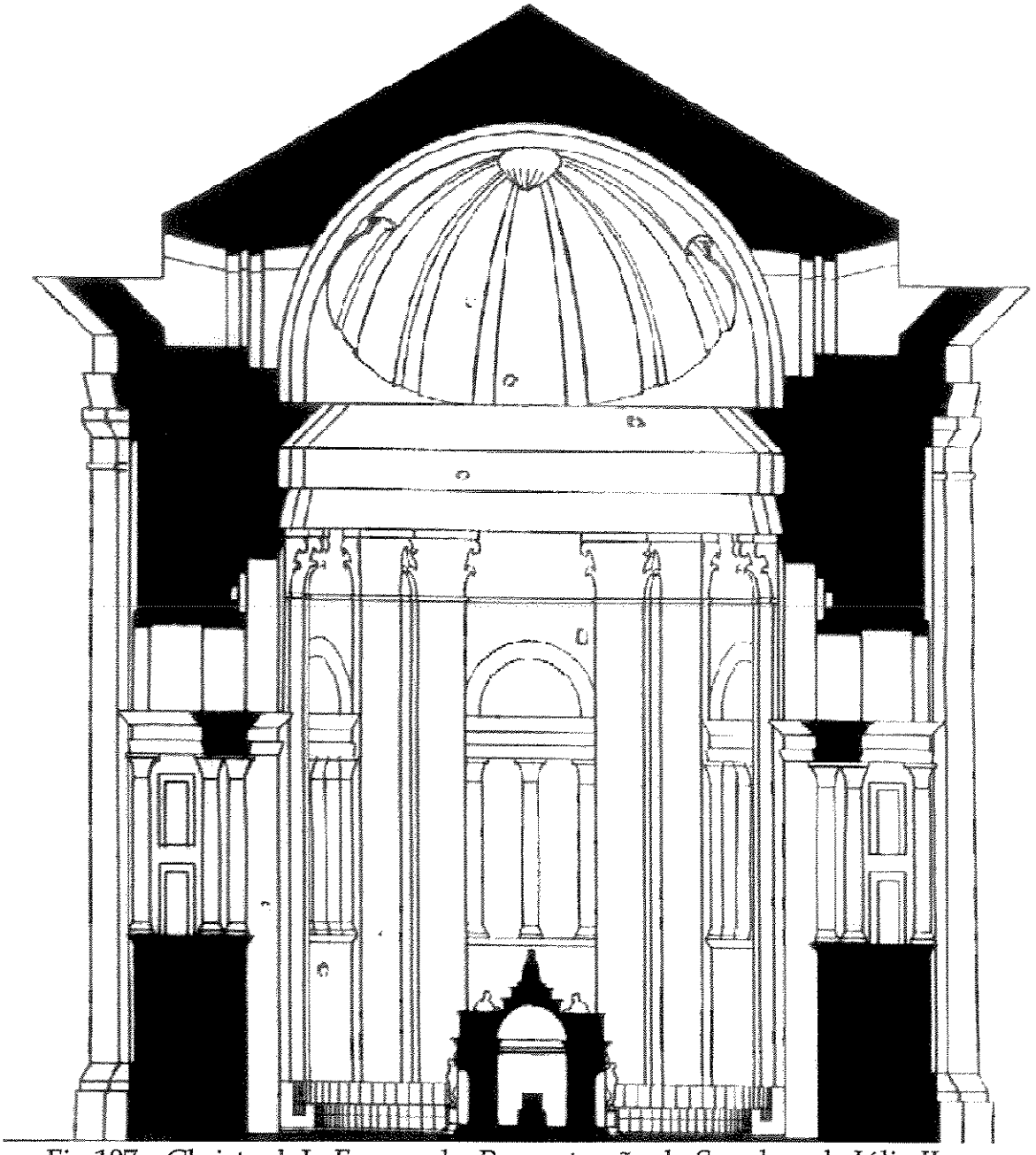


Fig.107 – Christoph L. Frommel – Reconstrução do Sepulcro de Júlio II, na Basílica de São Pedro, projetada por Bramante em 1506.

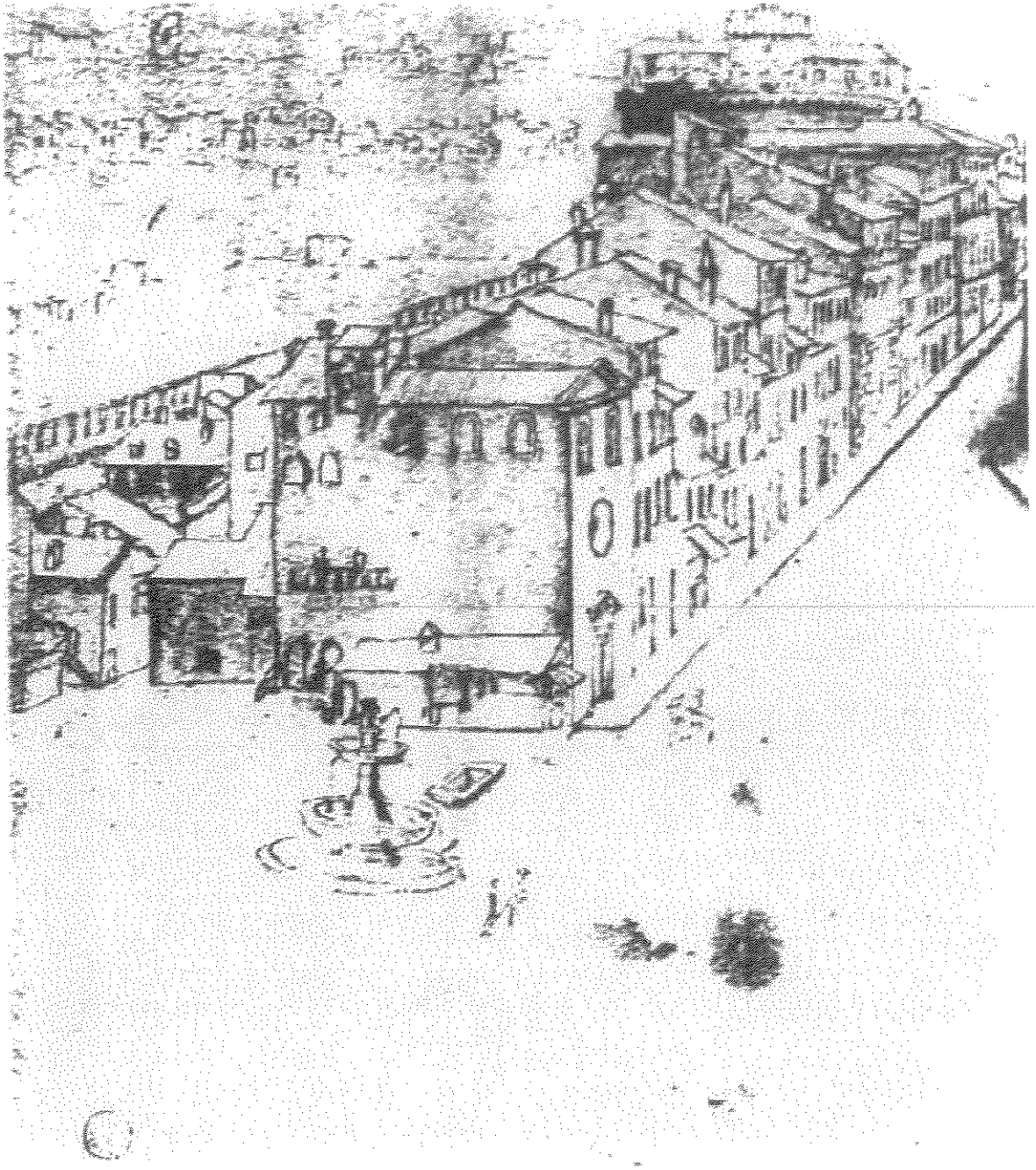


Fig.108 – Igreja de Santa Caterina delle Cavallerotte e a Praça Rusticucci, Musei degli Uffizi, Florença.

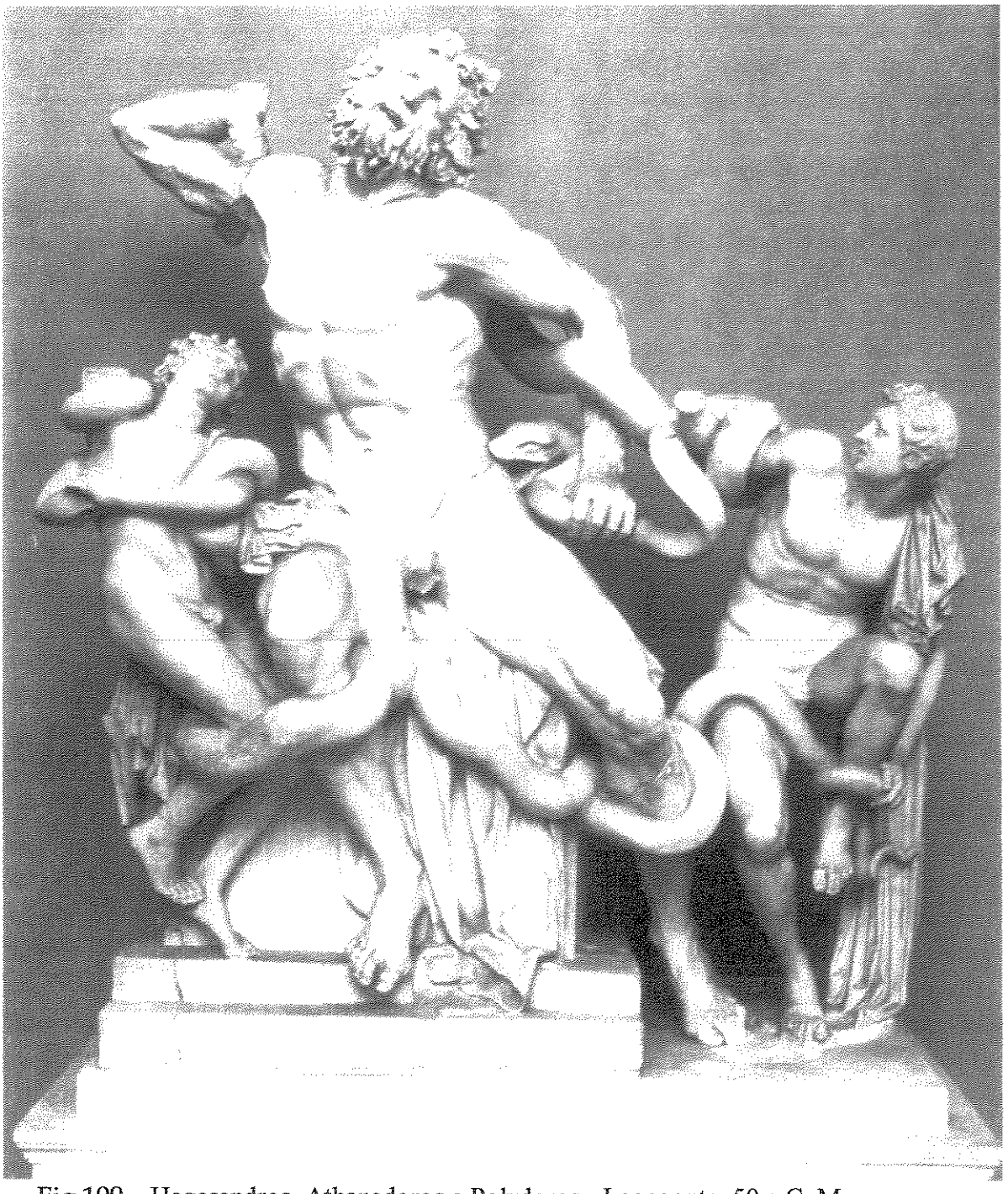


Fig.109 – Hagesandros, Athanadoros e Polydoros - Laocoonte, 50 a.C. Museo Pio-Clementino, Roma.

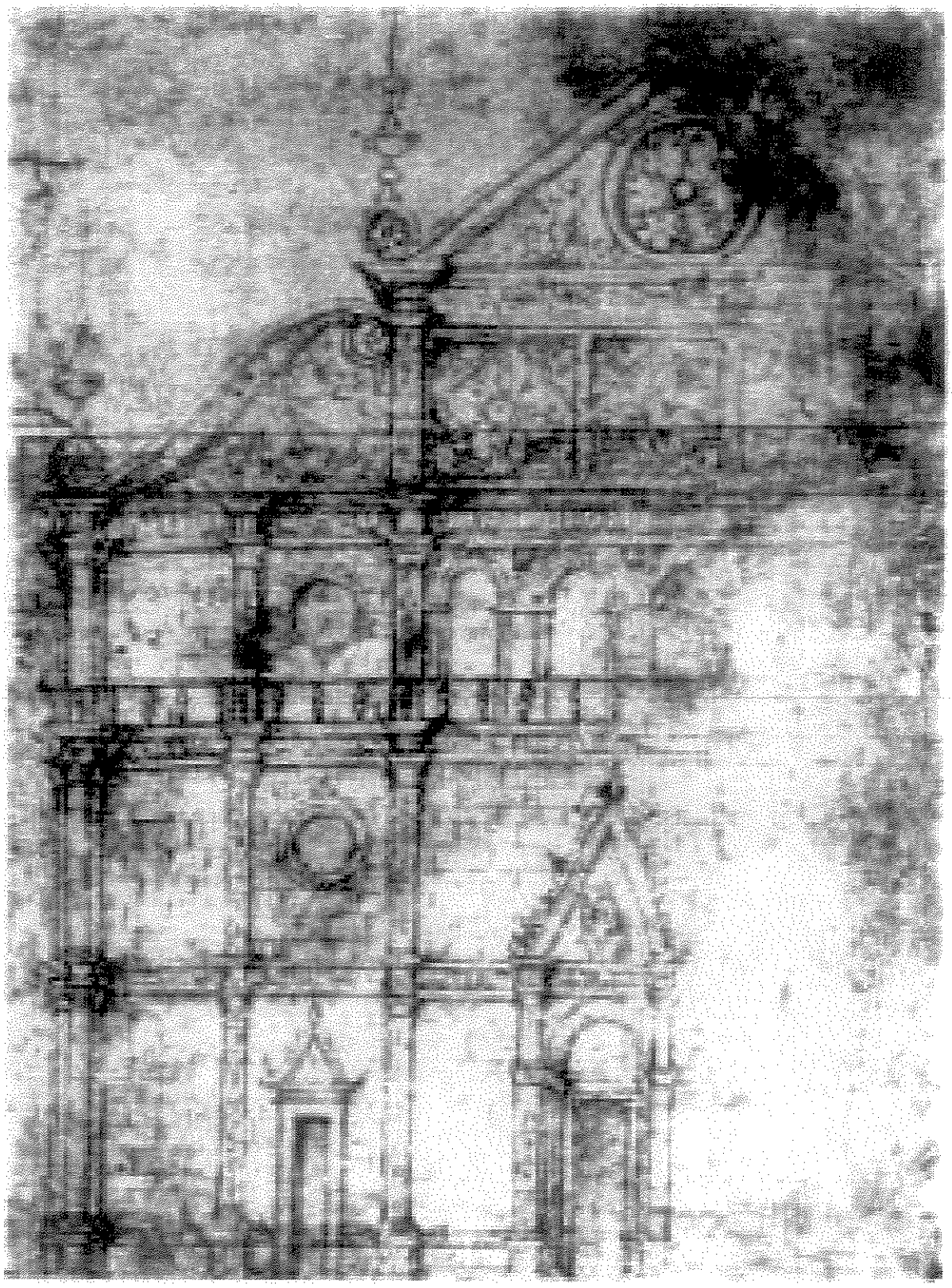


Fig.110 – Artista Desconhecido – Fachada da Igreja de San Petronio, 1510-11 – Museu do Louvre, Paris.

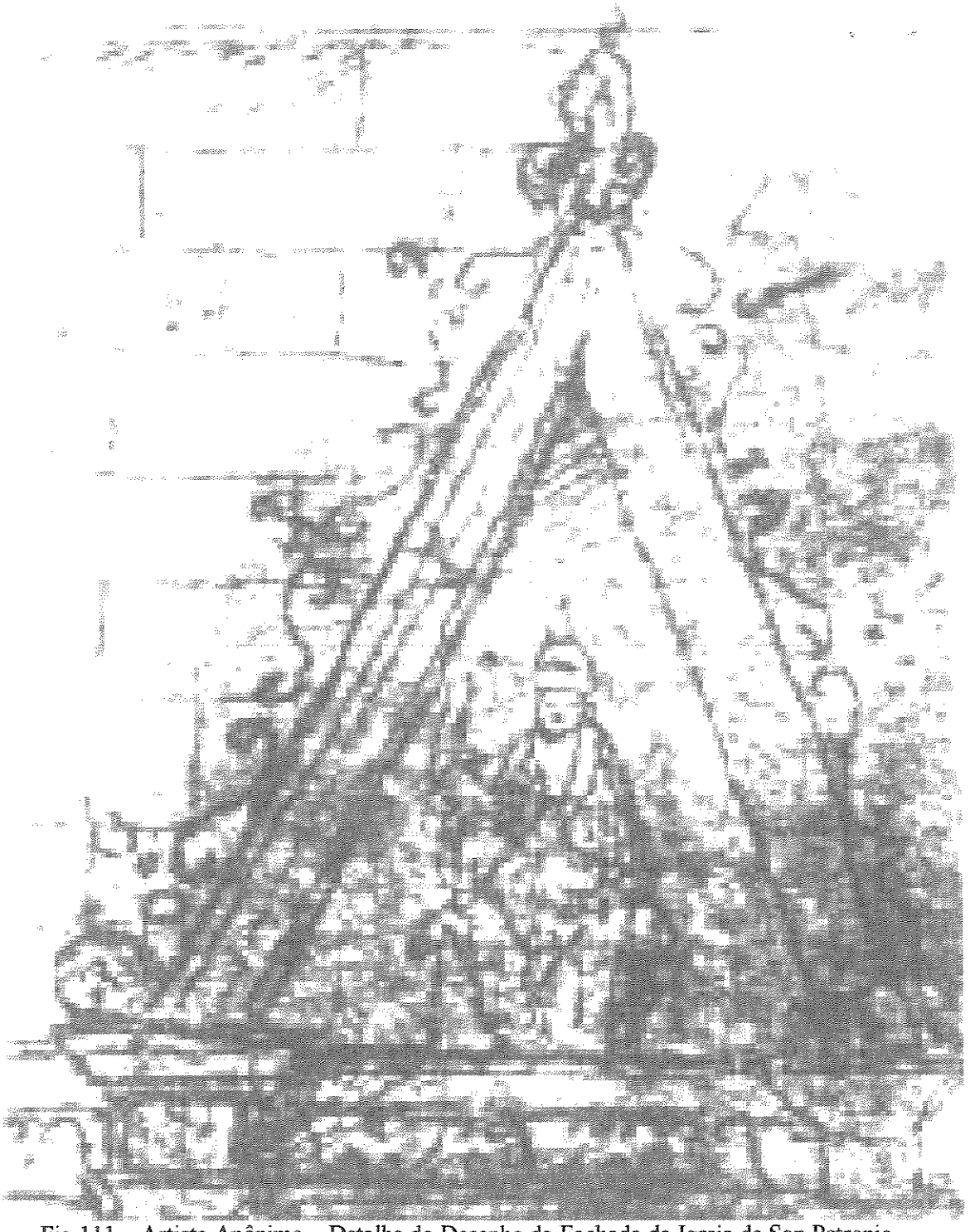


Fig.111 – Artista Anônimo – Detalhe do Desenho da Fachada da Igreja de San Petronio, Bologna. Gabinete de Desenhos do Museu do Louvre, Paris.

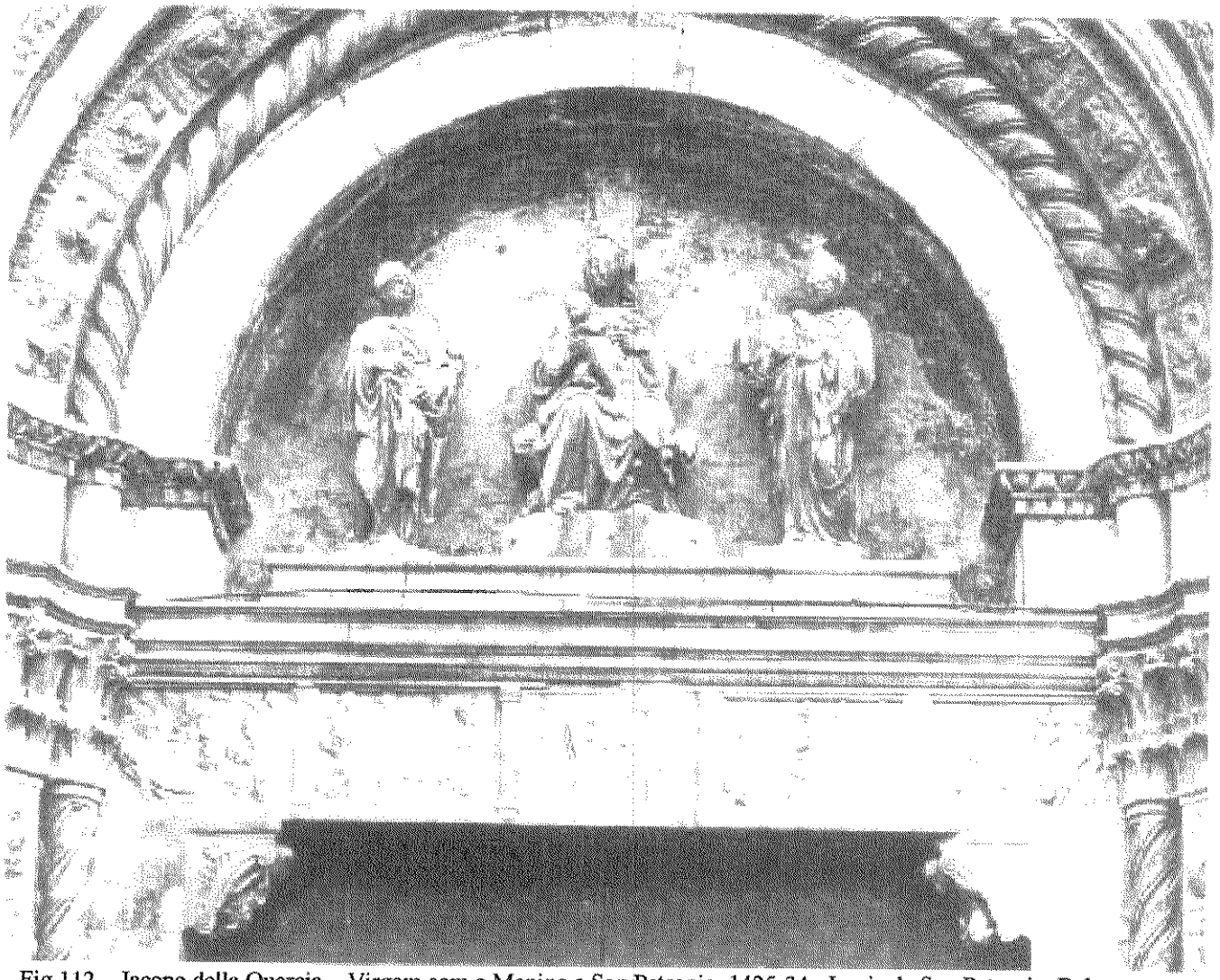


Fig.112 – Jacopo della Quercia – Virgem com o Menino e San Petronio, 1425-34 , Igreja de San Petronio, Bologna.



Fig.113 – Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Velho Barbudo, Bronze – Museo Nazionale del Bargello, Florença.



Fig.114 - Atribuido a Michelangelo Buonarroti - Velho Barbudo com Mitra.



Fig.115 – Baccio Bandinelli – Desenho para o Monumento do Papa Clemente VII, Museu do Louvre, Paris.



Fig.116 – Rafael Sanzio – Detalhe do Afresco A Disputa, Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.

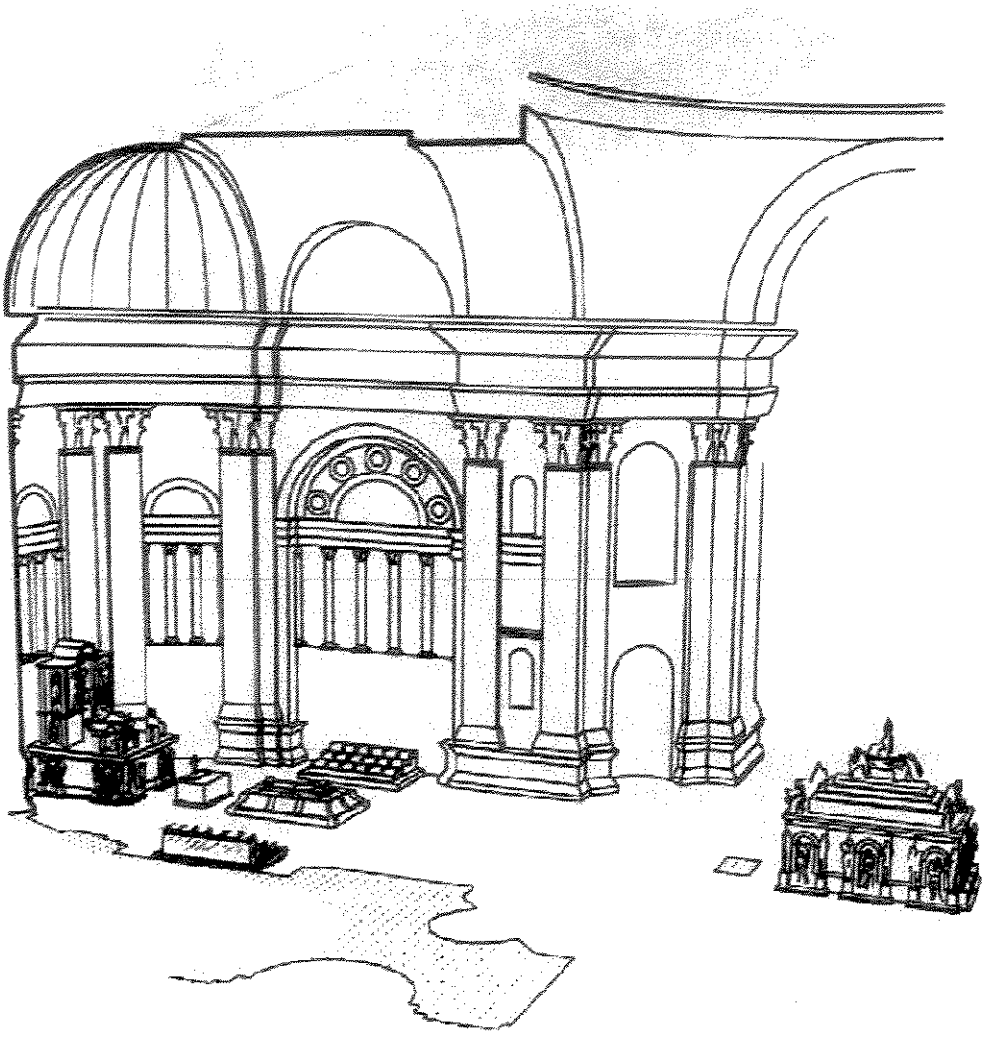


Fig.117 – Reconstrução da Sepultura de Sisto IV, Altar de Maria e o Sepulcro de Júlio II de 1513 na Cappela Julia(desenho de Scott Keener).

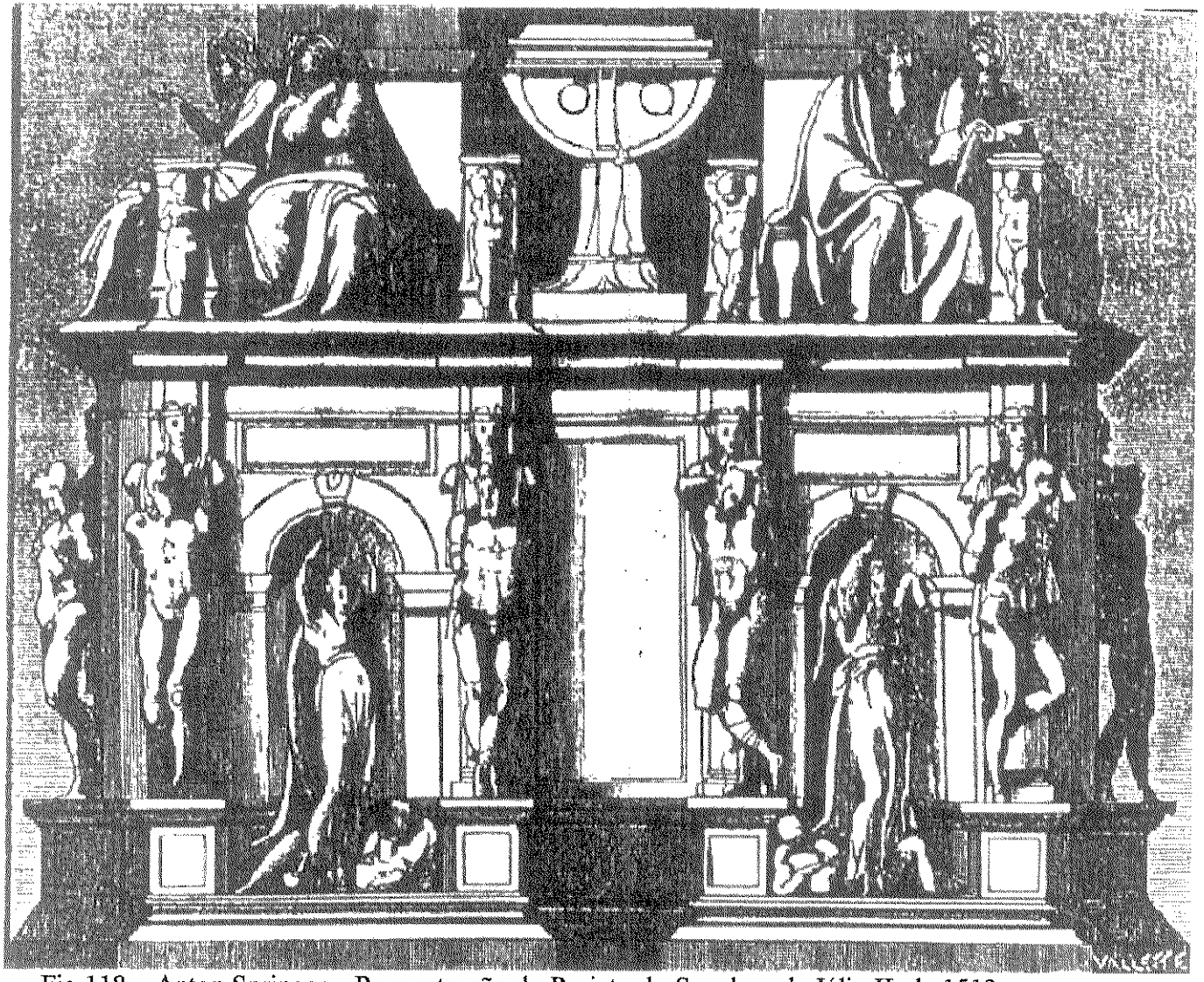


Fig.118 – Anton Springer – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

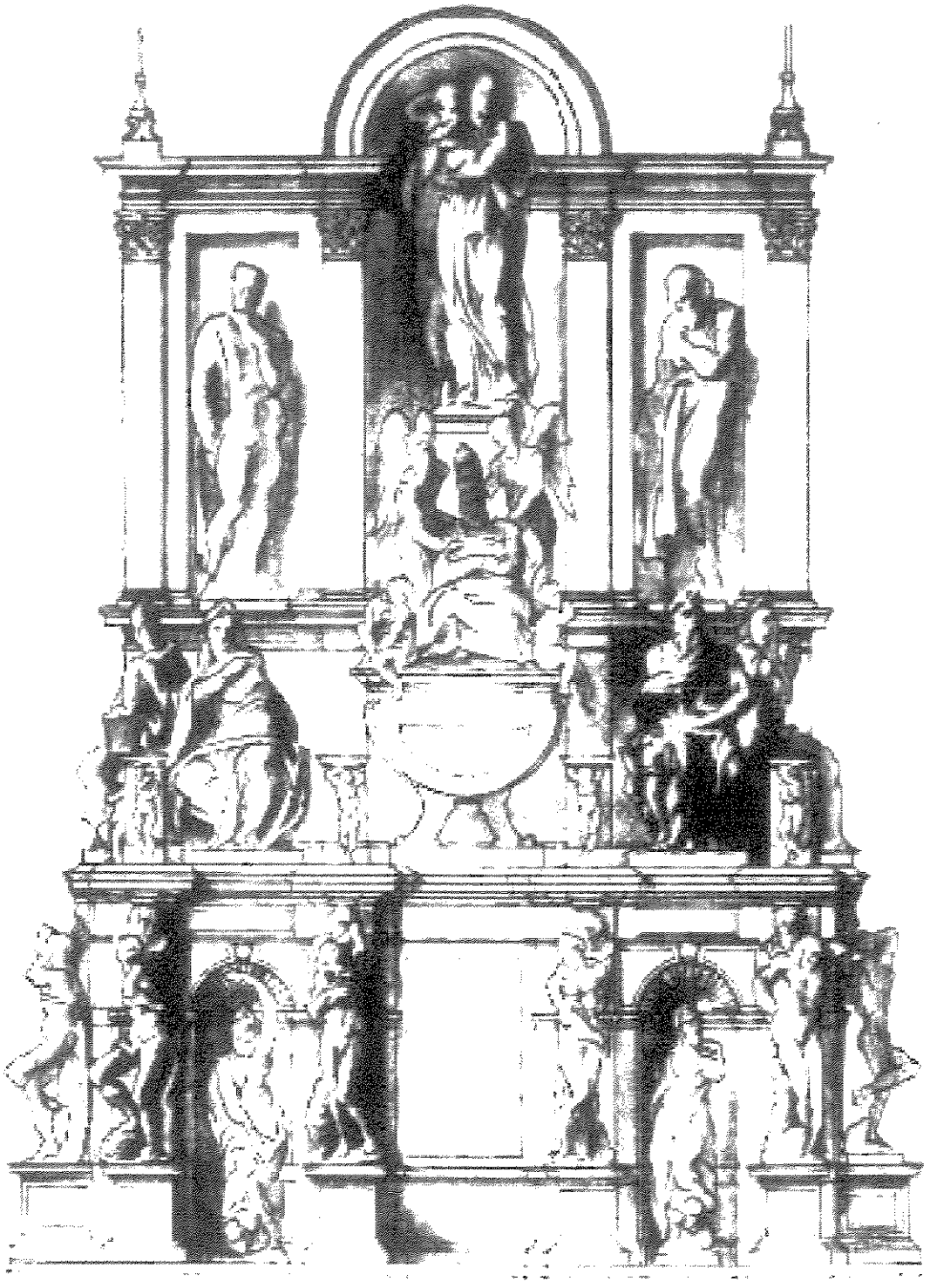


Fig.119 – Erwin Panofsky – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

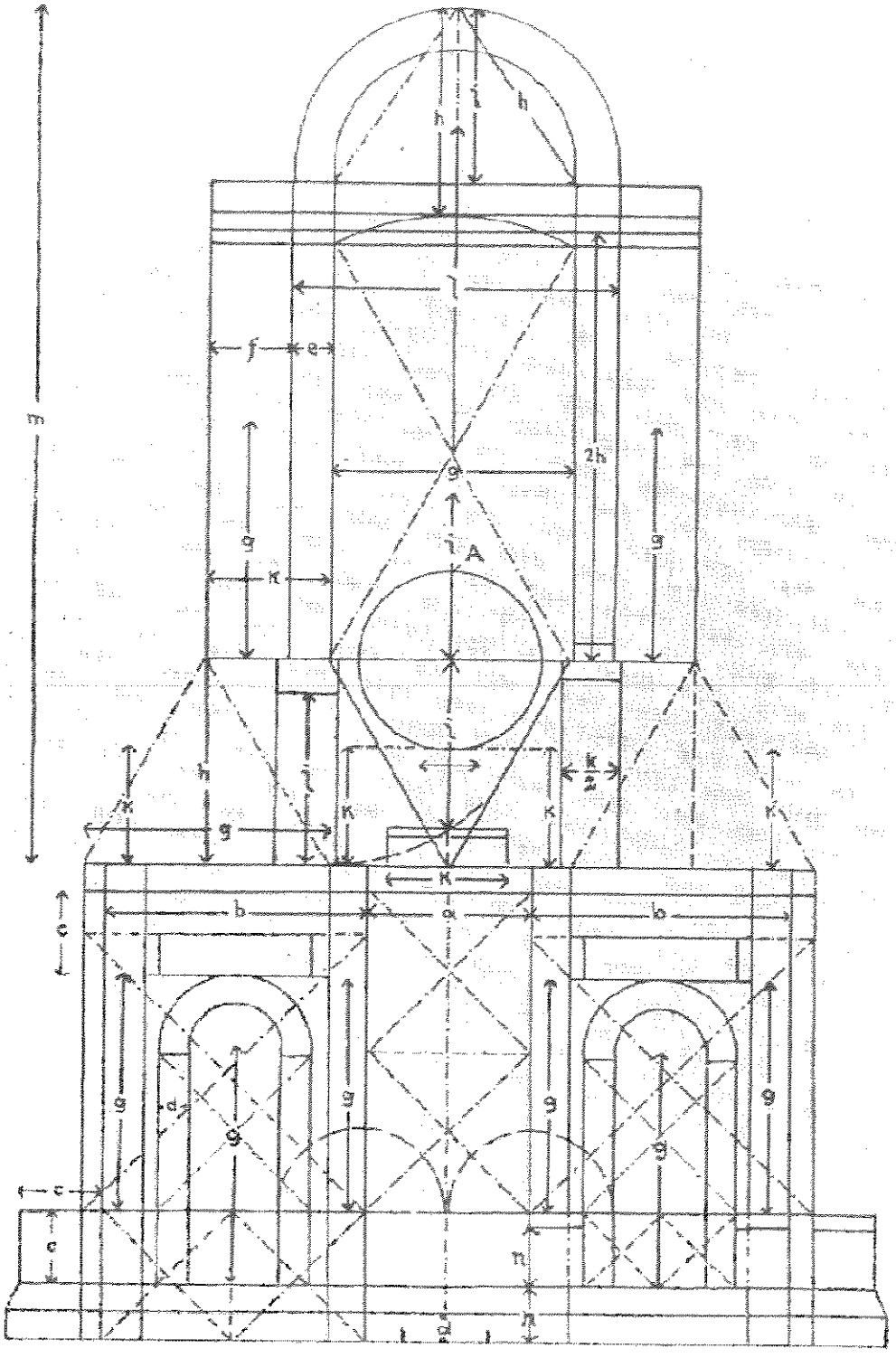


Fig.120 – Karl August Laux – Reconstrução Geométrica do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

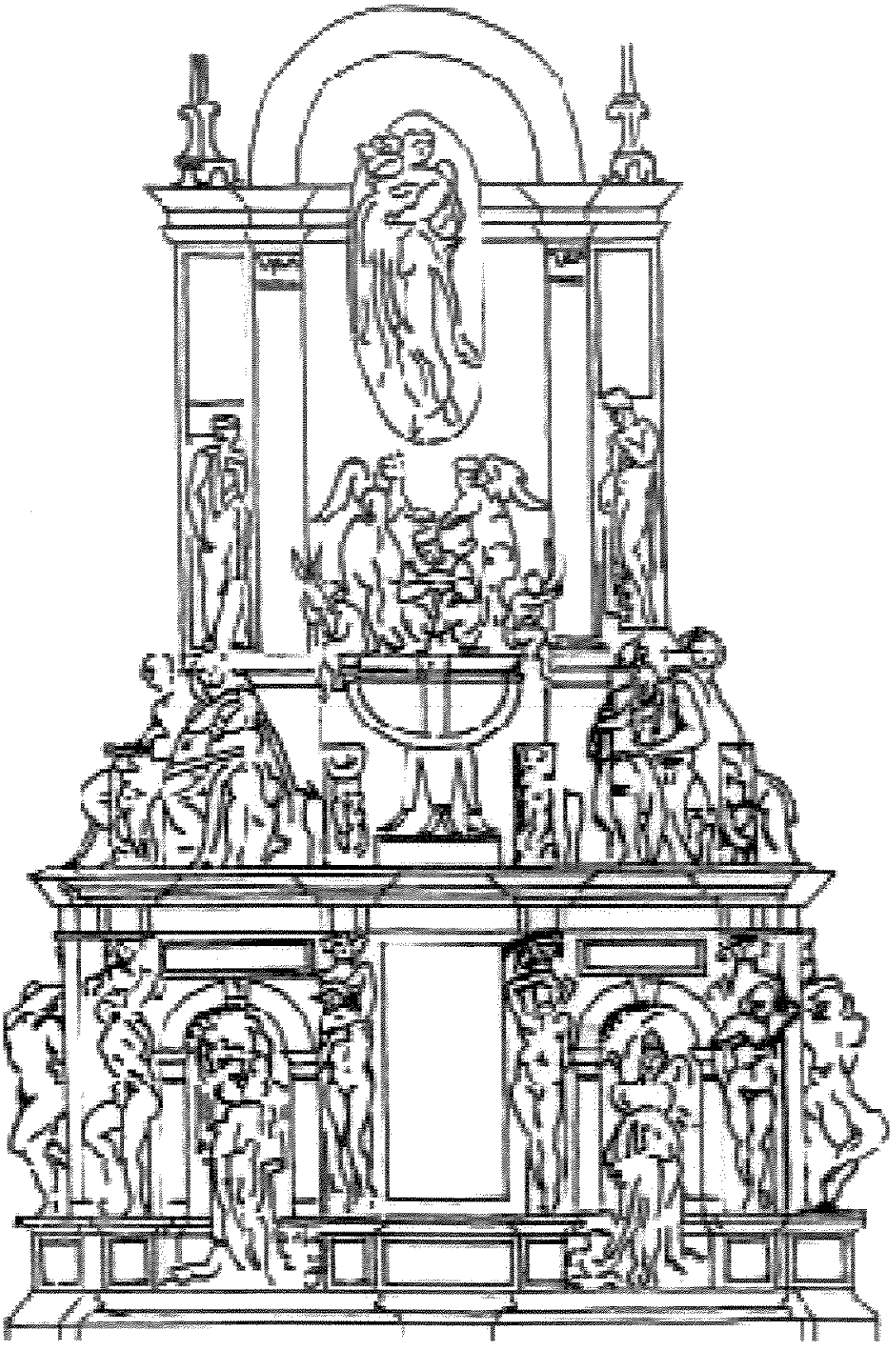


Fig.121 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

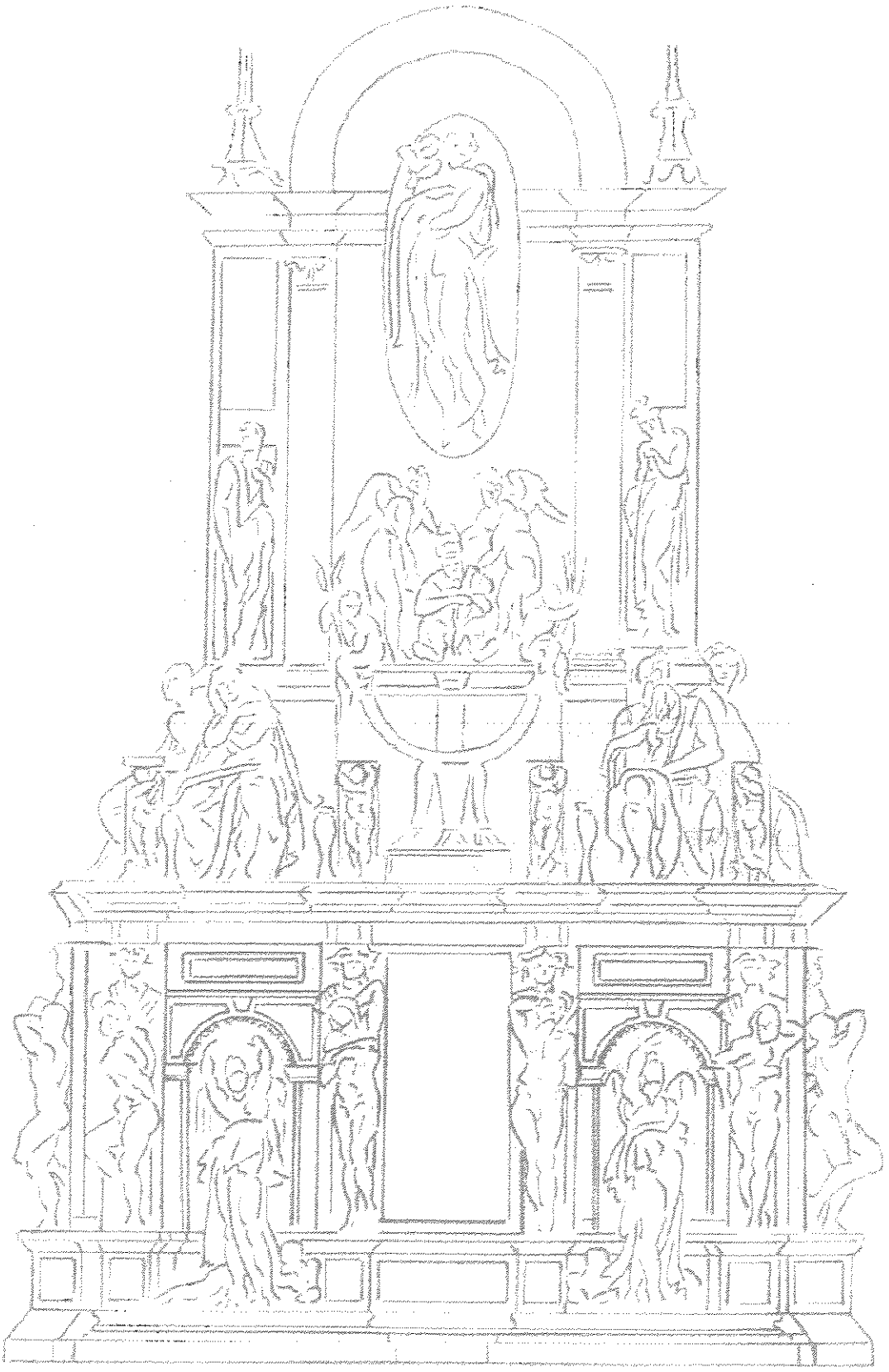


Fig.122 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

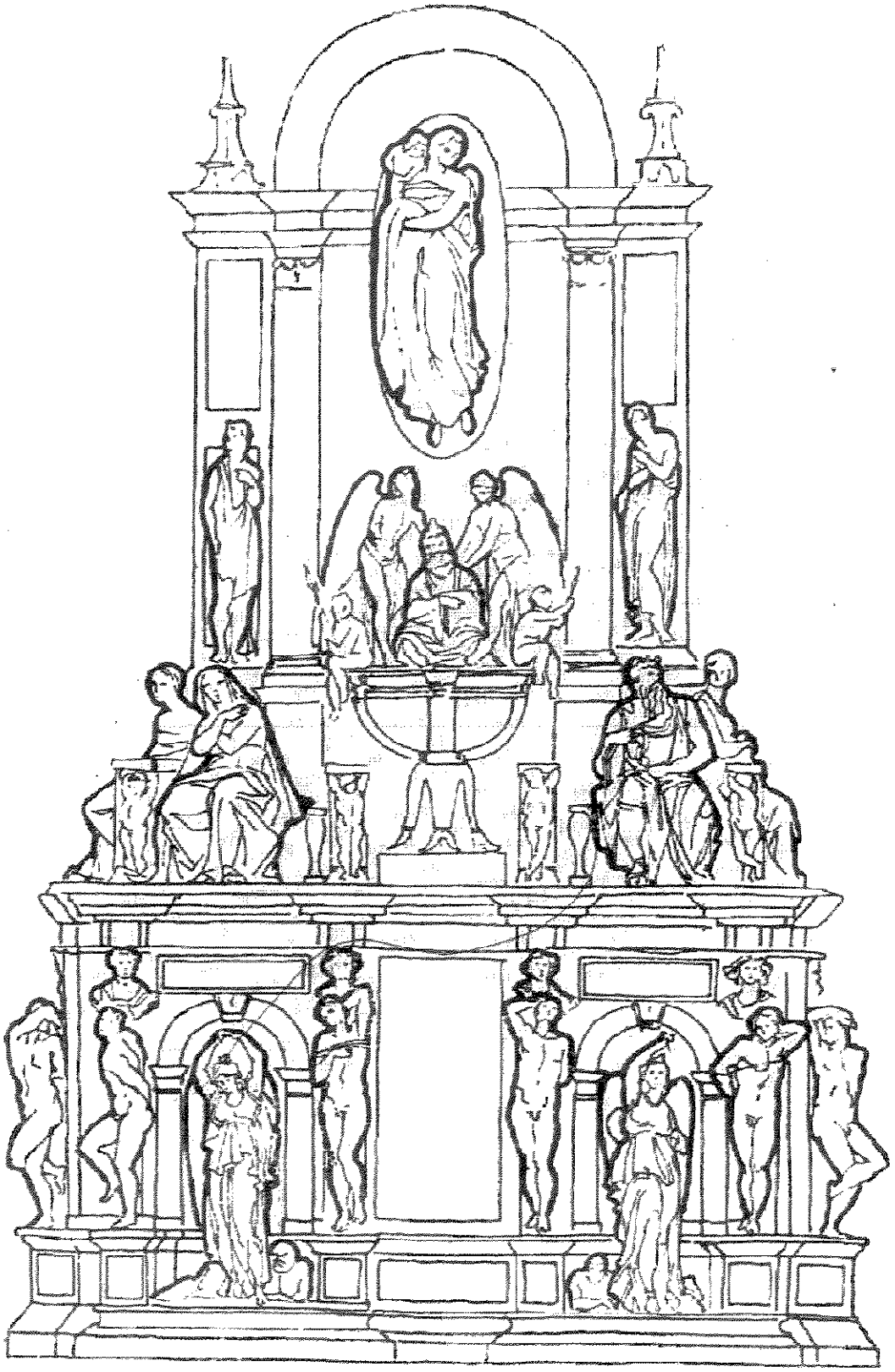


Fig.123 – Franco Russoli – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

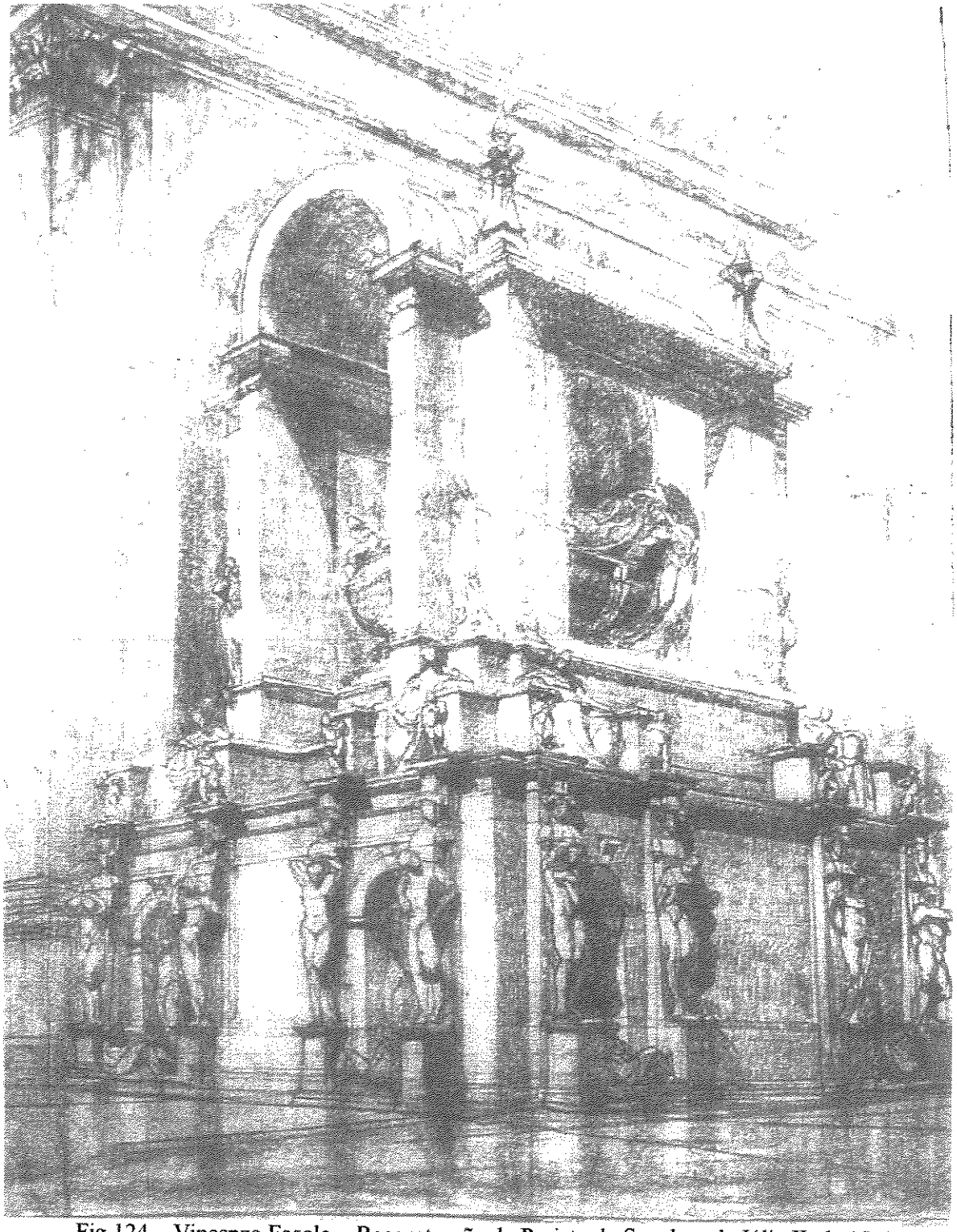


Fig.124 – Vincenzo Fasolo – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

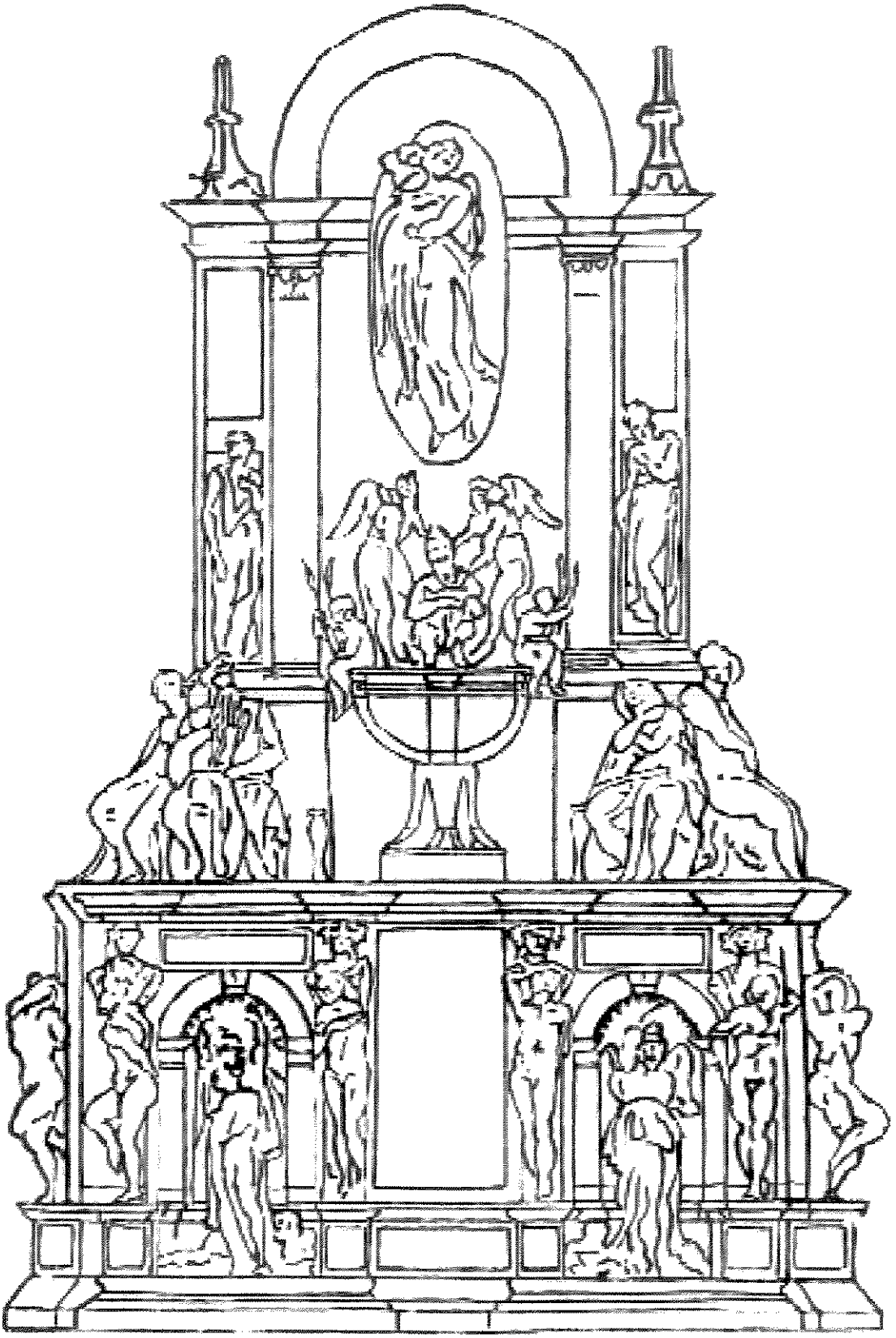


Fig.125 – Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

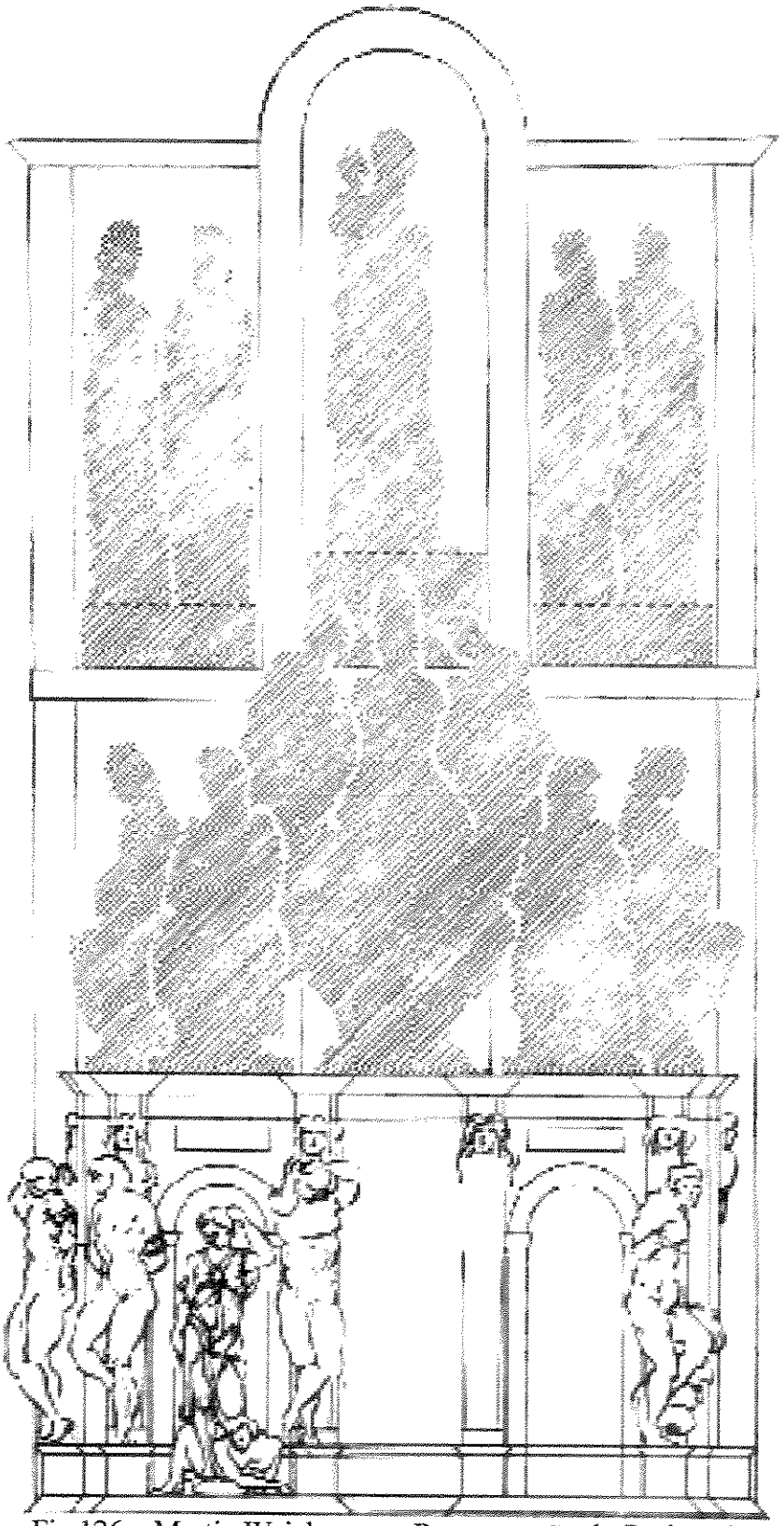


Fig.126 – Martin Weinberger – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

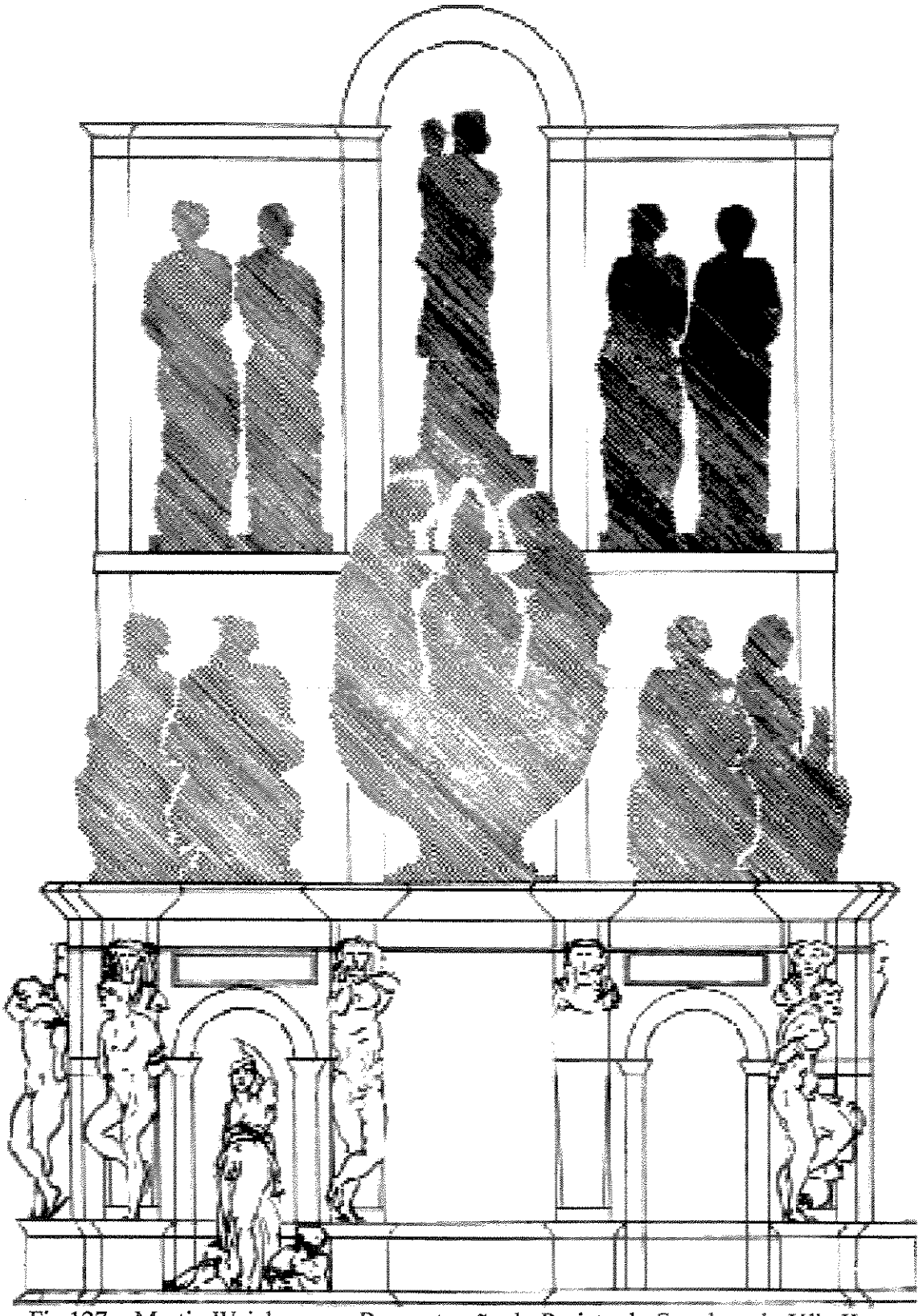


Fig.127 – Martin Weinberger – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, em 1513.

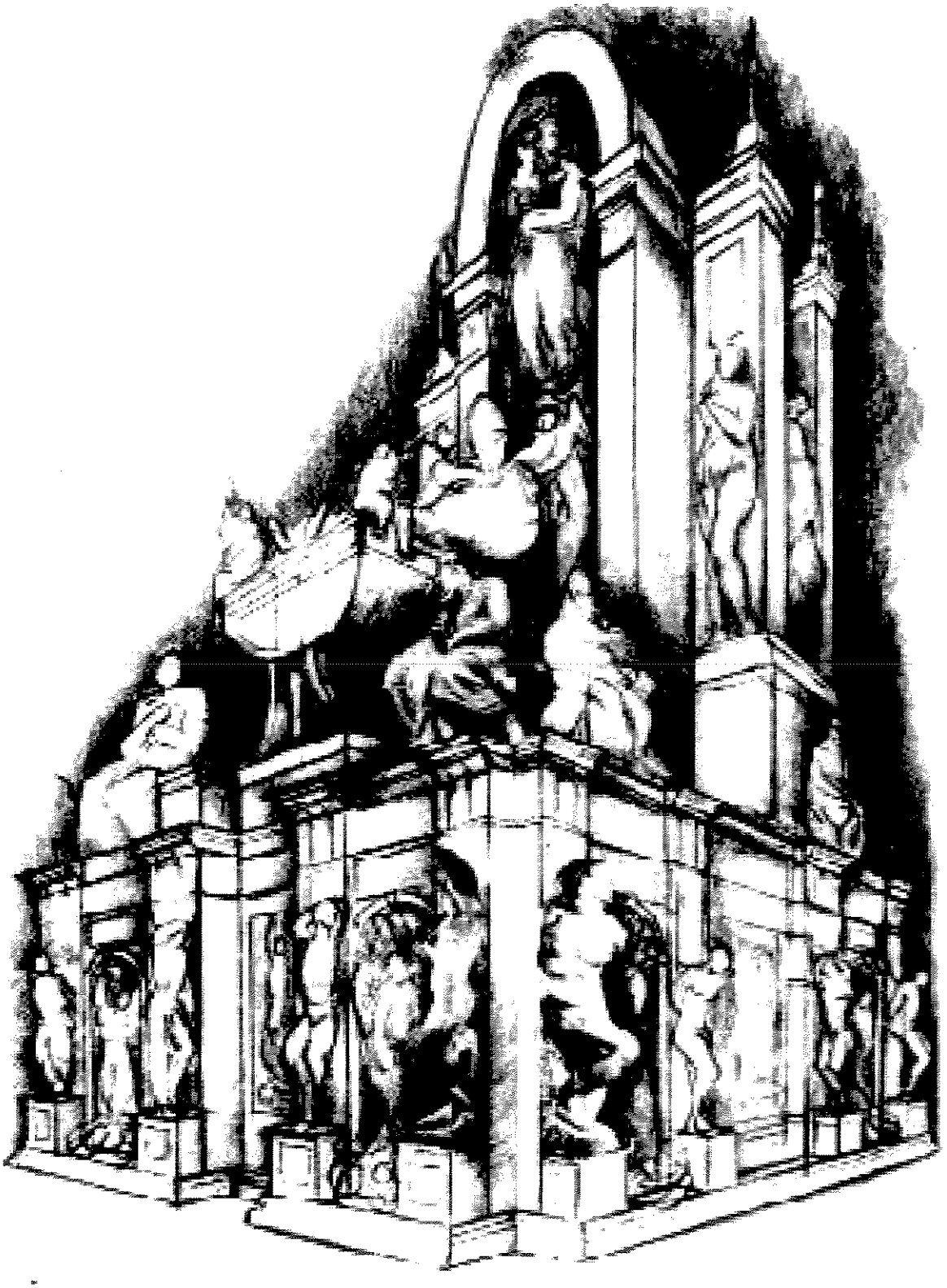


Fig.128 – Frederick Hartt – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1513.

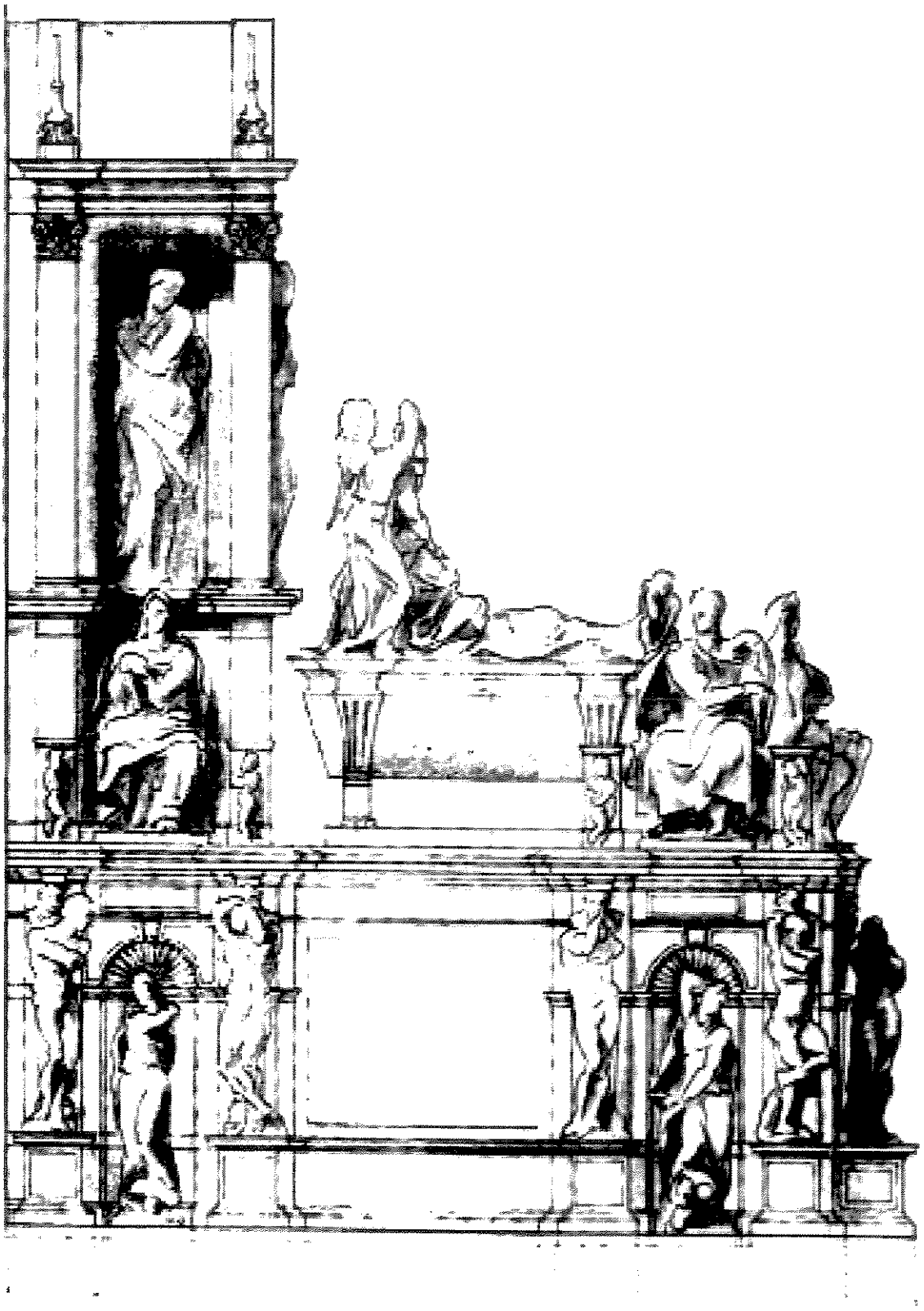


Fig.129 – Erwin Panofsky – Reconstrução da Lateral do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.



Fig.130 – Michelangelo Buonarroti – Cristo Portacruz, 1519 – Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

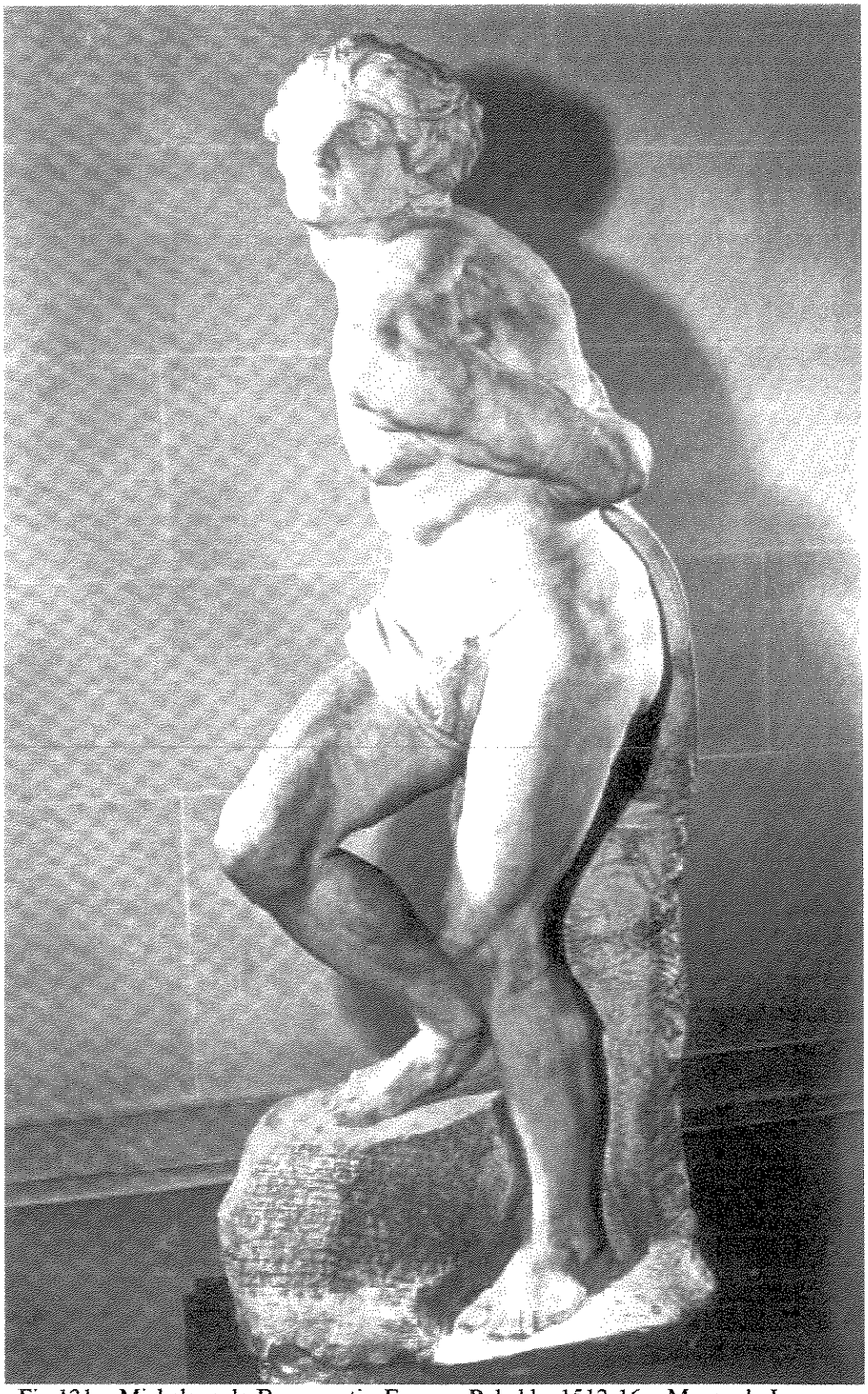


Fig.131 – Michelangelo Buonarroti - Escravo Rebelde, 1513-16 – Museu do Louvre, Paris.

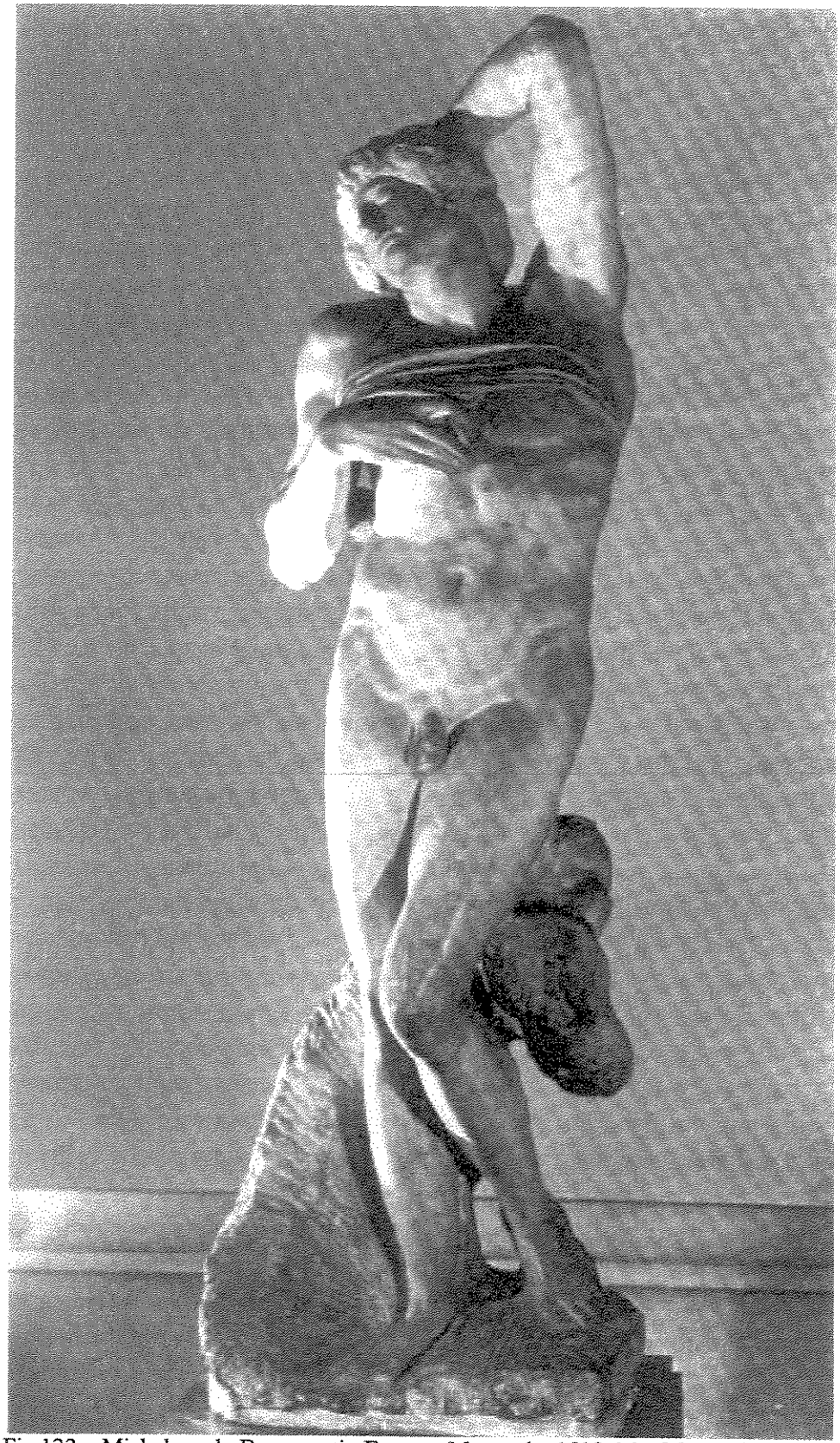


Fig.132 – Michelangelo Buonarroti– Escravo Morrendo, 1513-16 – Museu do Louvre, Paris.



Fig.133 – Michelangelo Buonarroti – Esboço de um Escravo Nu para a Sepultura de Júlio II, um Torso, uma Face em Perfil e Dois Fragmentos de Sonetos - Coleção de F. Springell, Londres.



Fig.134 – Sebastiano del Piombo – Estudo de Cristo Aprisionado, British Museum, Londres.

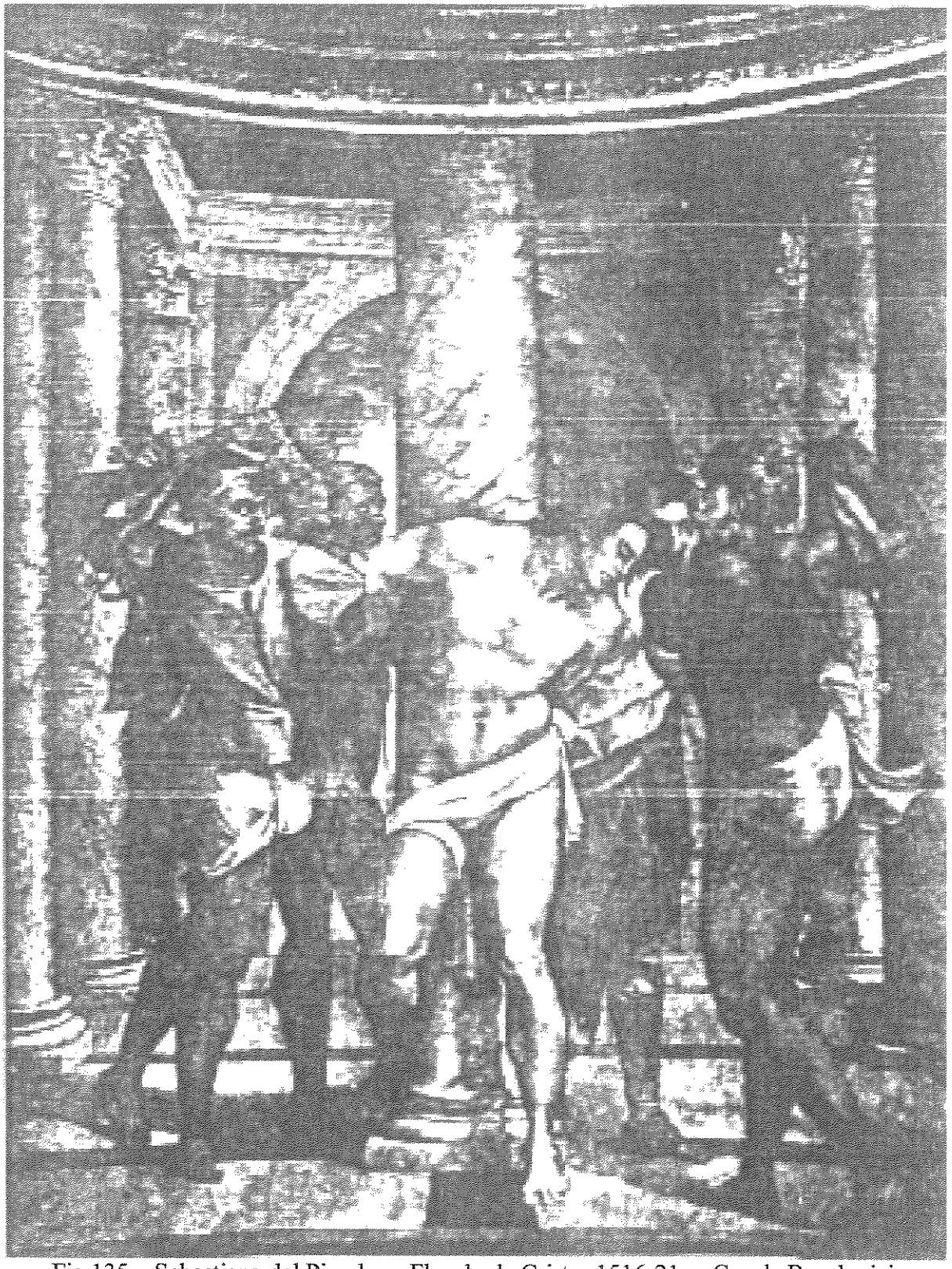


Fig.135 – Sebastiano del Piombo – Flagelo de Cristo, 1516-21 – Capela Borgherini San Pietro in Montorio, Roma.

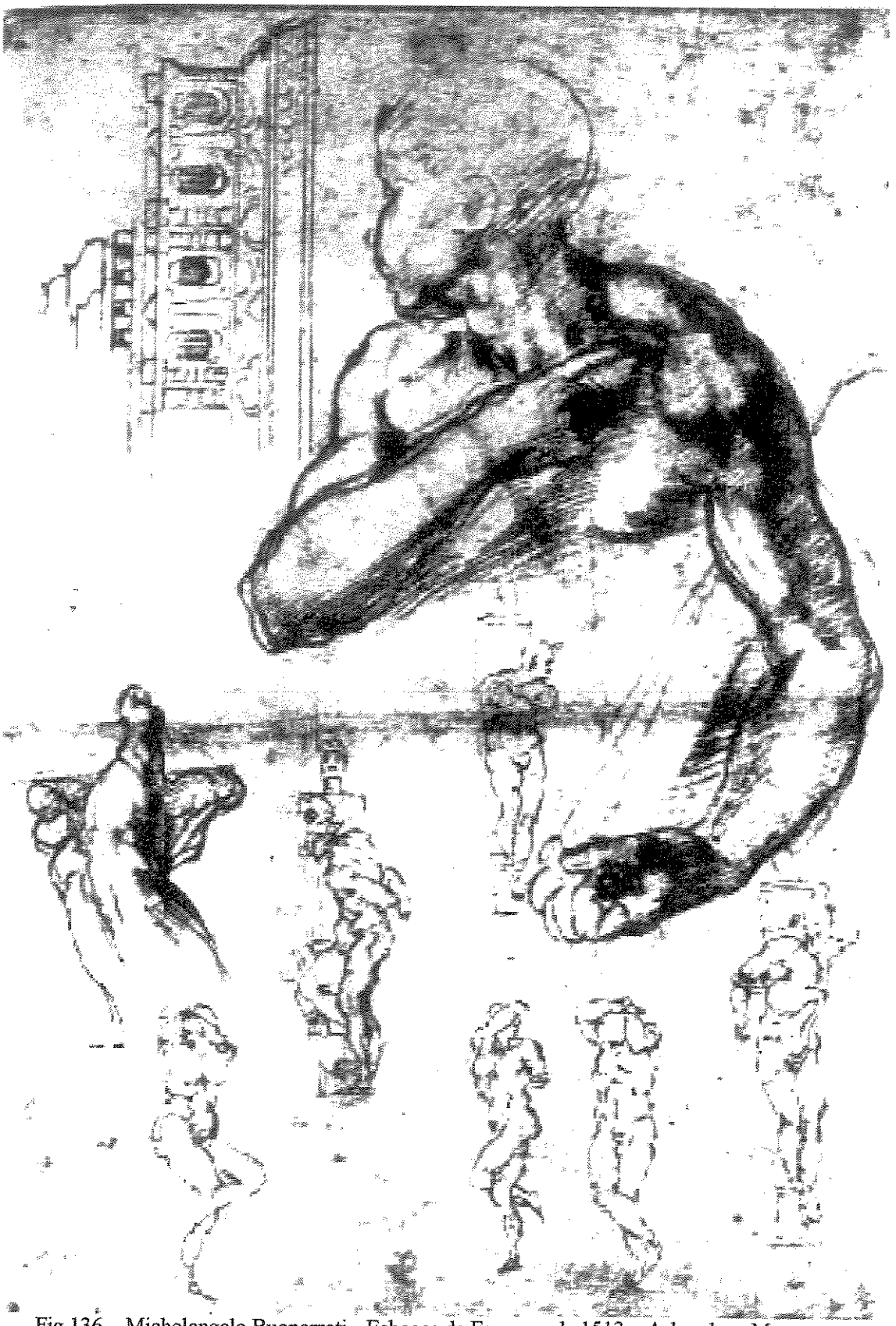


Fig.136 – Michelangelo Buonarroti - Esboços de Escravos de 1513 – Ashmolean Museum, Oxford.



Fig.137 – Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Parca Atropos – Collection Guiness Family, Iveagh House, Irlanda.



Fig.138 – Atribuído a Michelangelo Buonarroty – Parca Lachesis – Paul Rosenberg & Co.



Fig.139 – Atribuído a Michelangelo Buonarroti – Esboços da Parca Atropos.



Fig.140 – Jacopo Pontormo – Três Destinos – Palazzo Pitti, Florença.



Fig.141 – Michelangelo Buonarroti – Sibila Cumea, 1508-1512 – Capela Sistina, Vaticano, Roma.

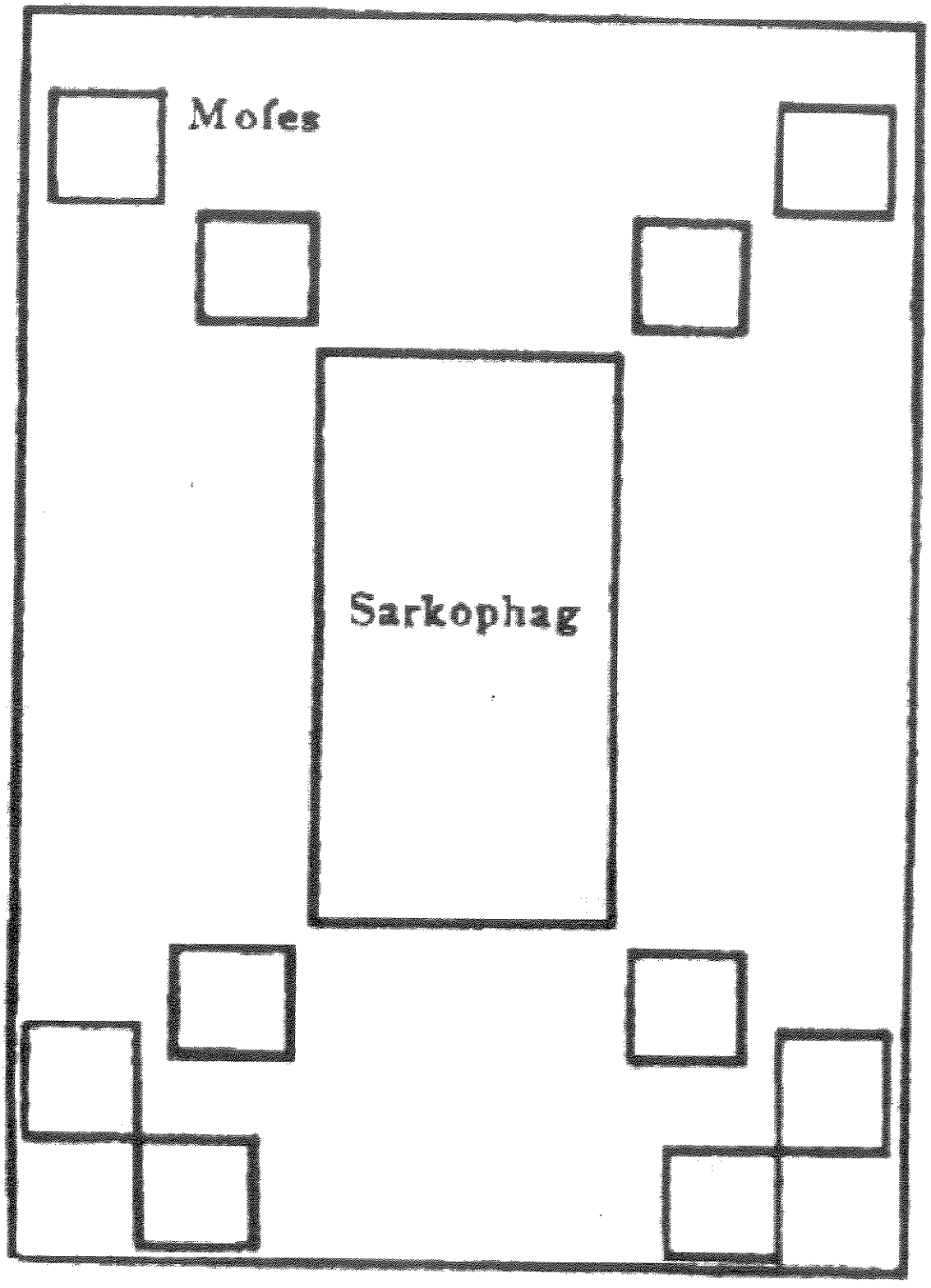


Fig.142 – Anton Springer – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

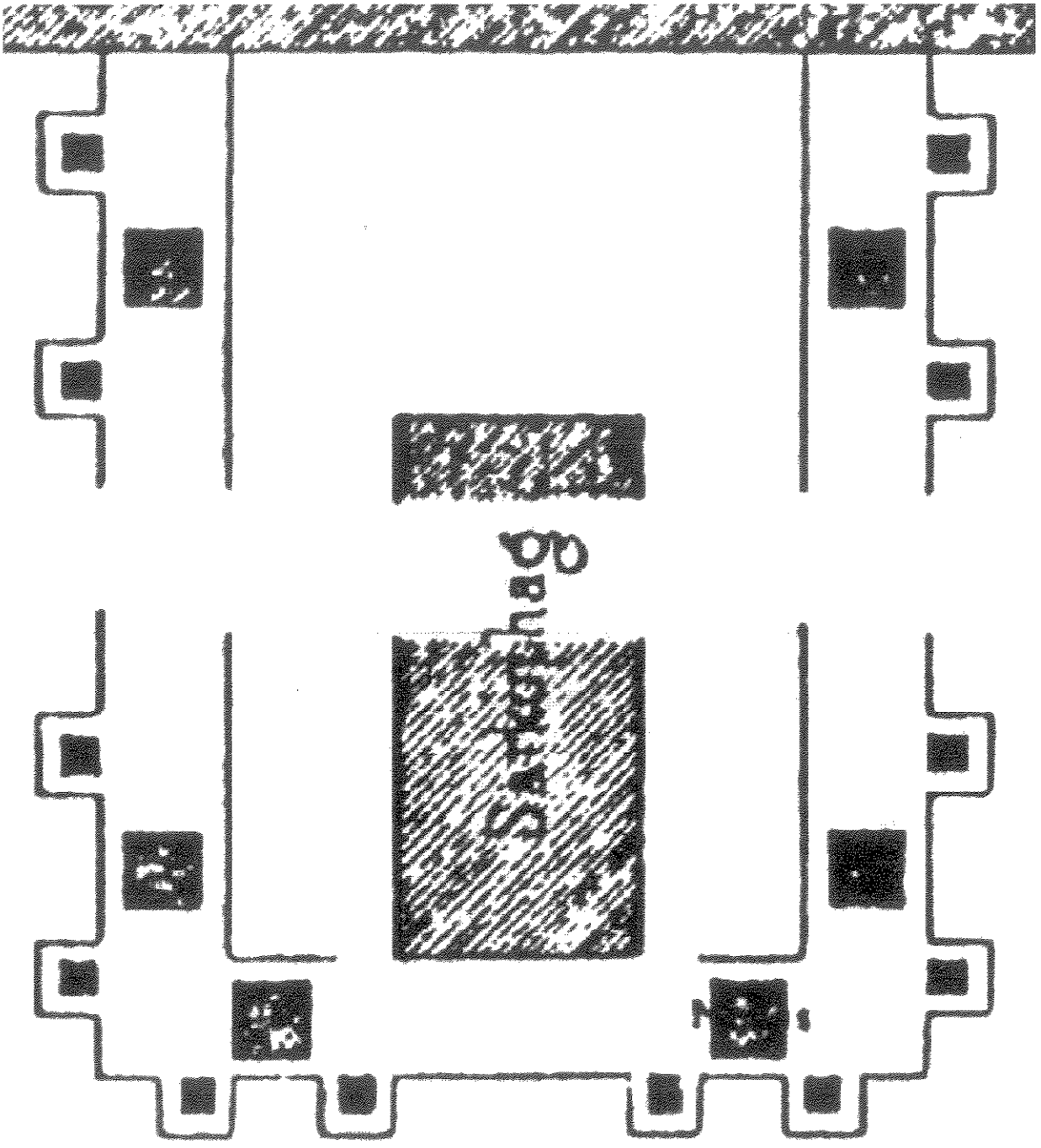


Fig.143 – August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

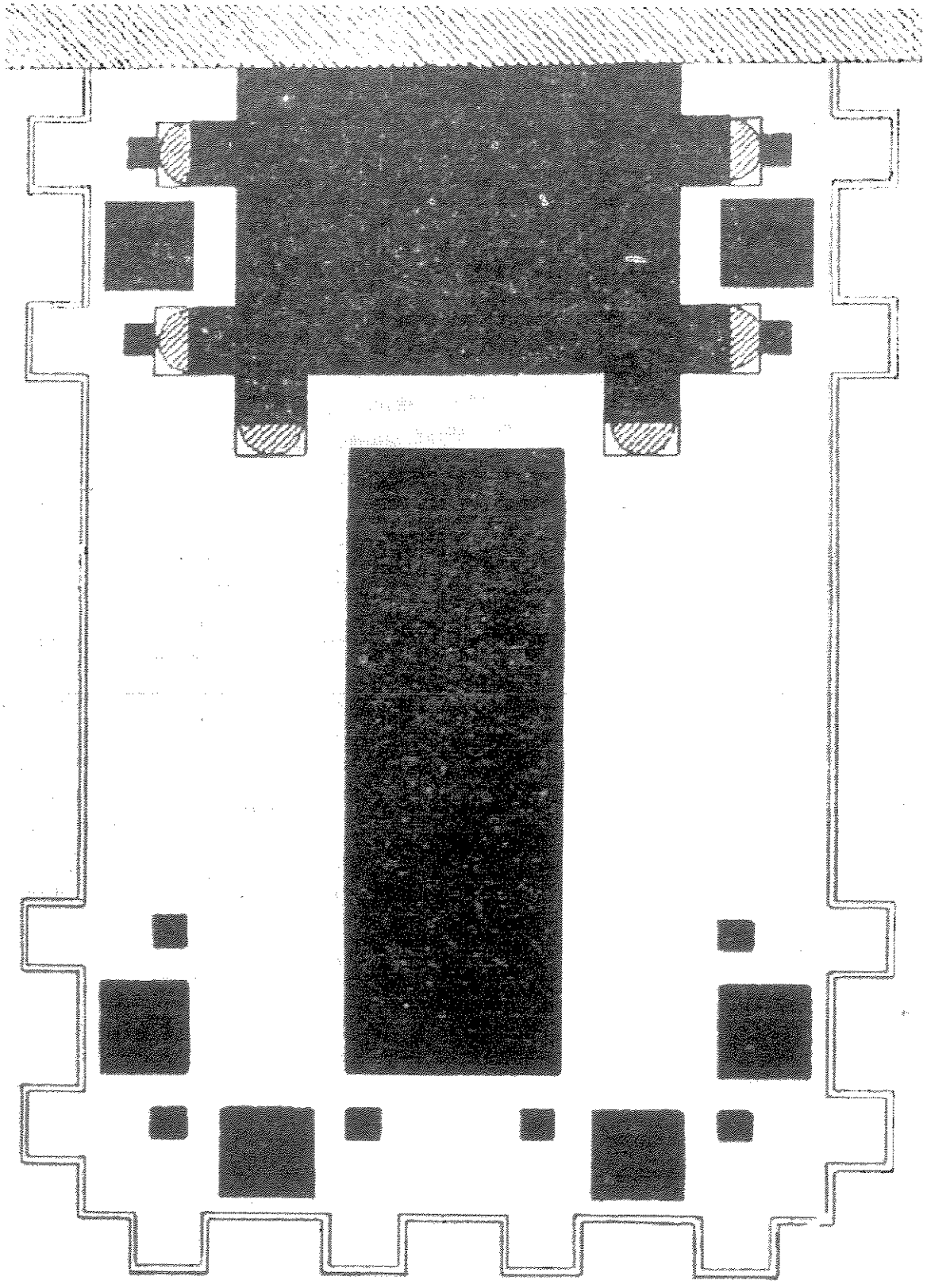


Fig.144 – Fritz Burger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

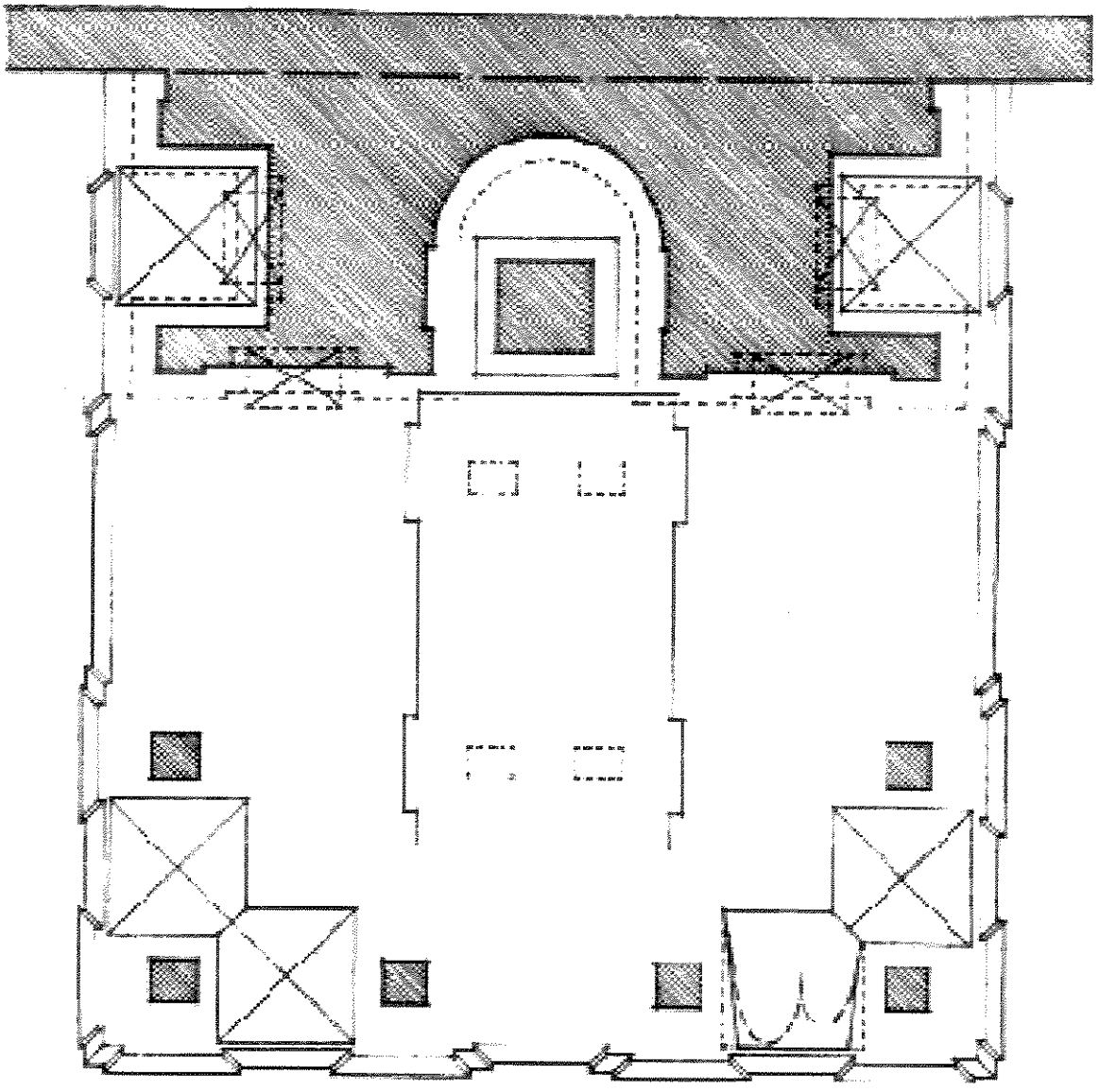


Fig.145 – Erwin Panofsky – Reconstrução da Plataforma do Desenho de Berlim do Sepulcro de Júlio II..

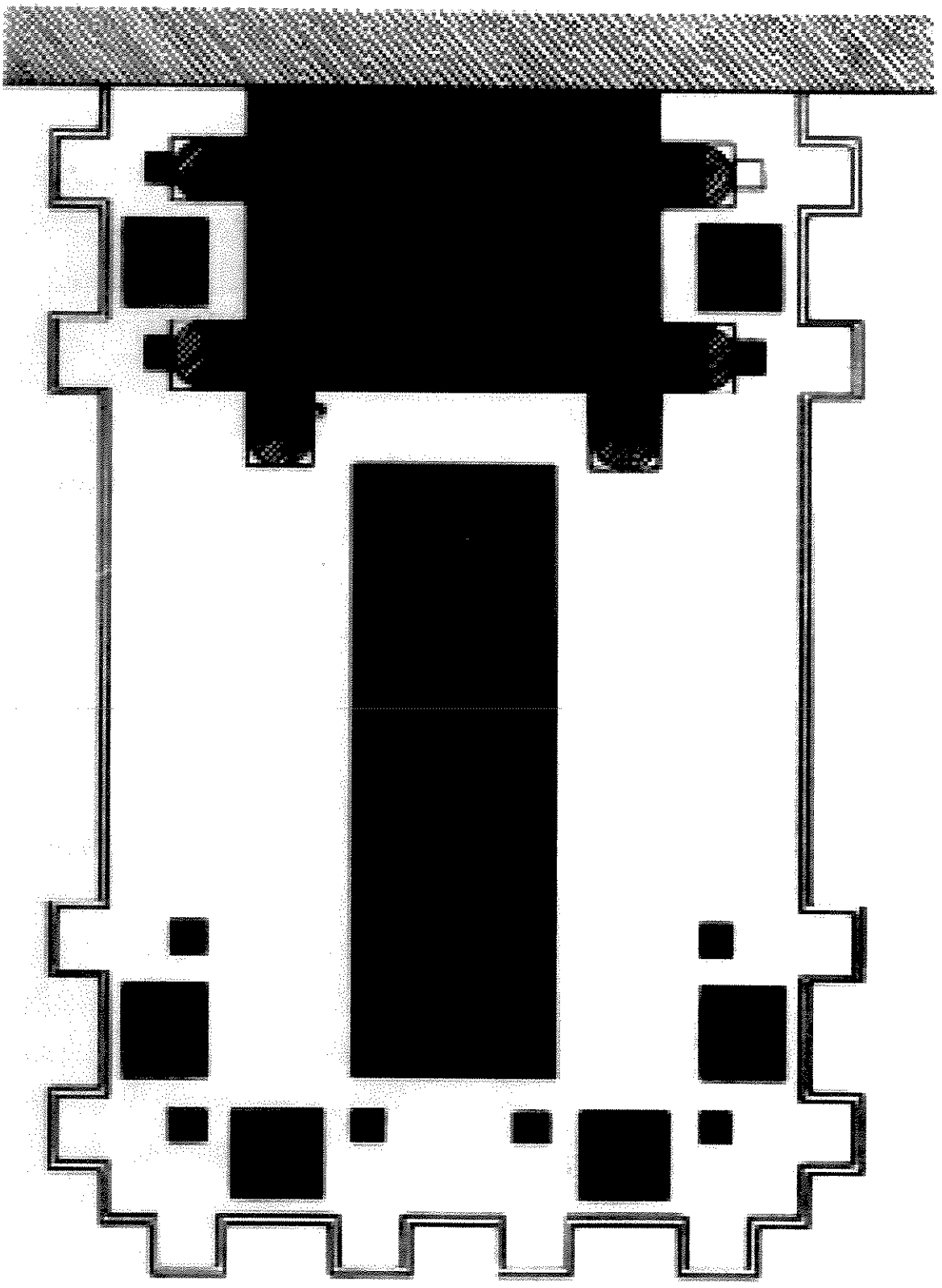


Fig.146 – Erwin Panofsky – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.



Fig.147 – Anton Springer – Estudo sobre Moisés.



Fig.148 – Earl E. Rosenthal – Estudo sobre Moisés.

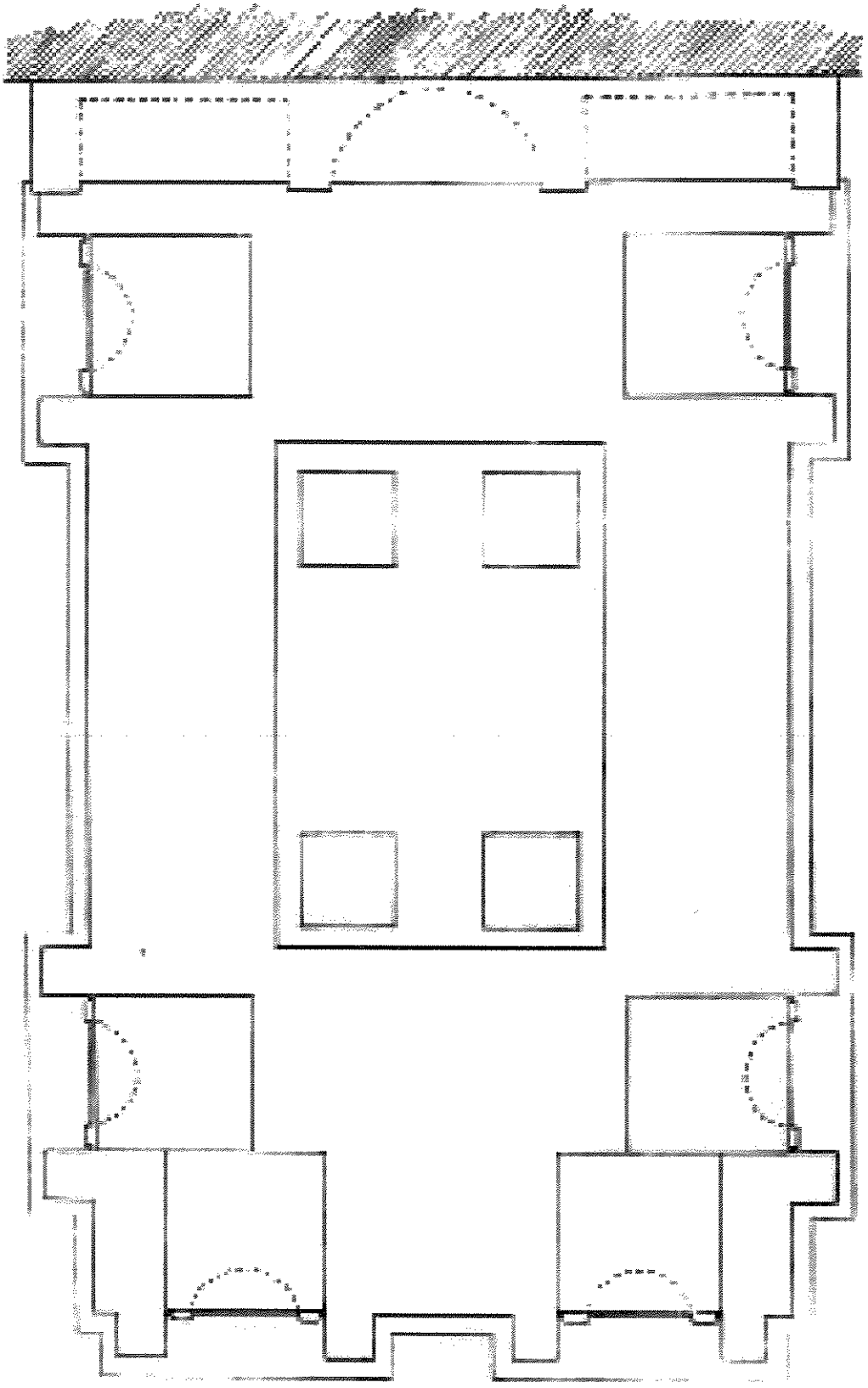


Fig.149 – Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

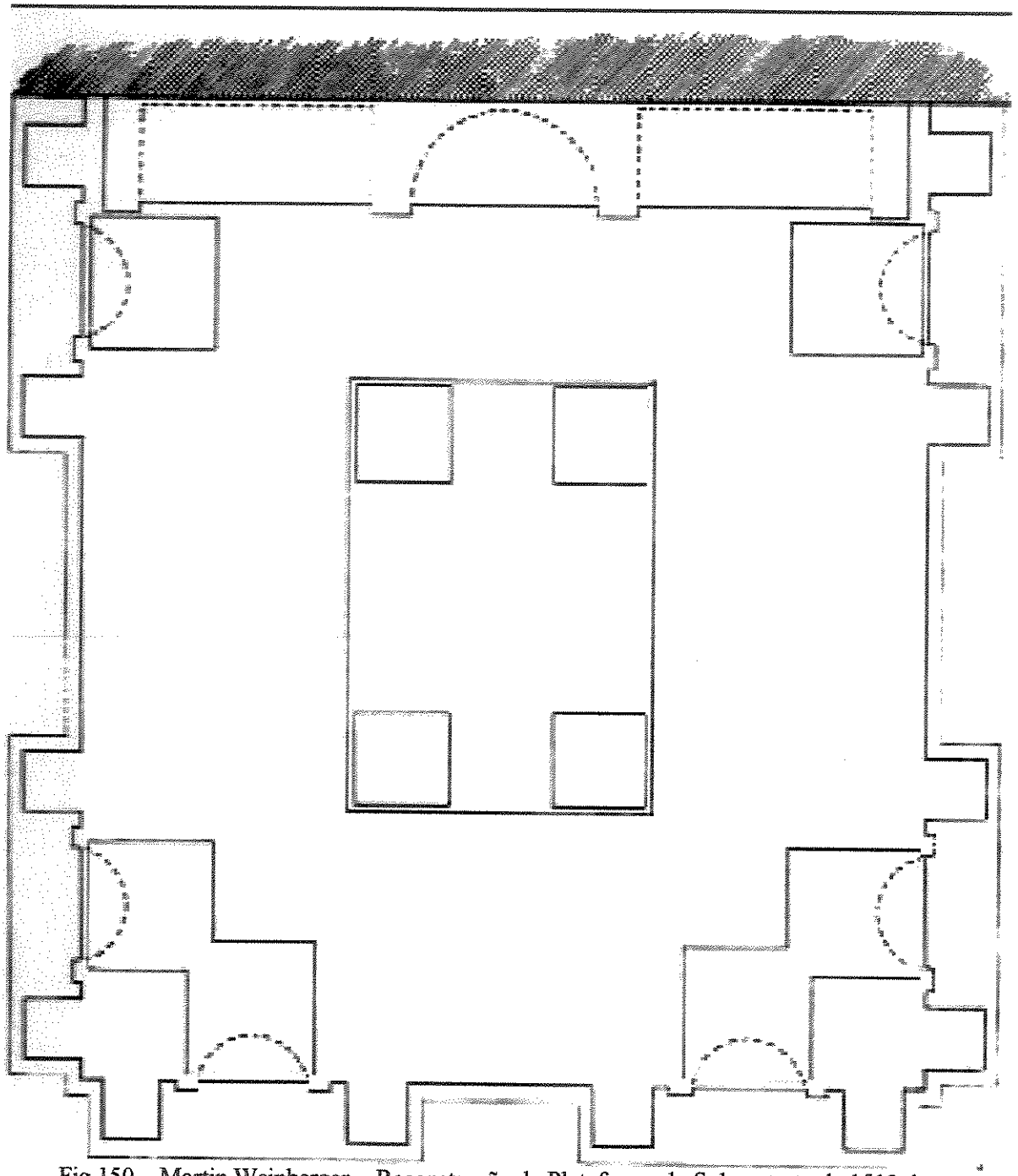


Fig.150 – Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Subcontrato de 1513 do Sepulcro de Júlio II.

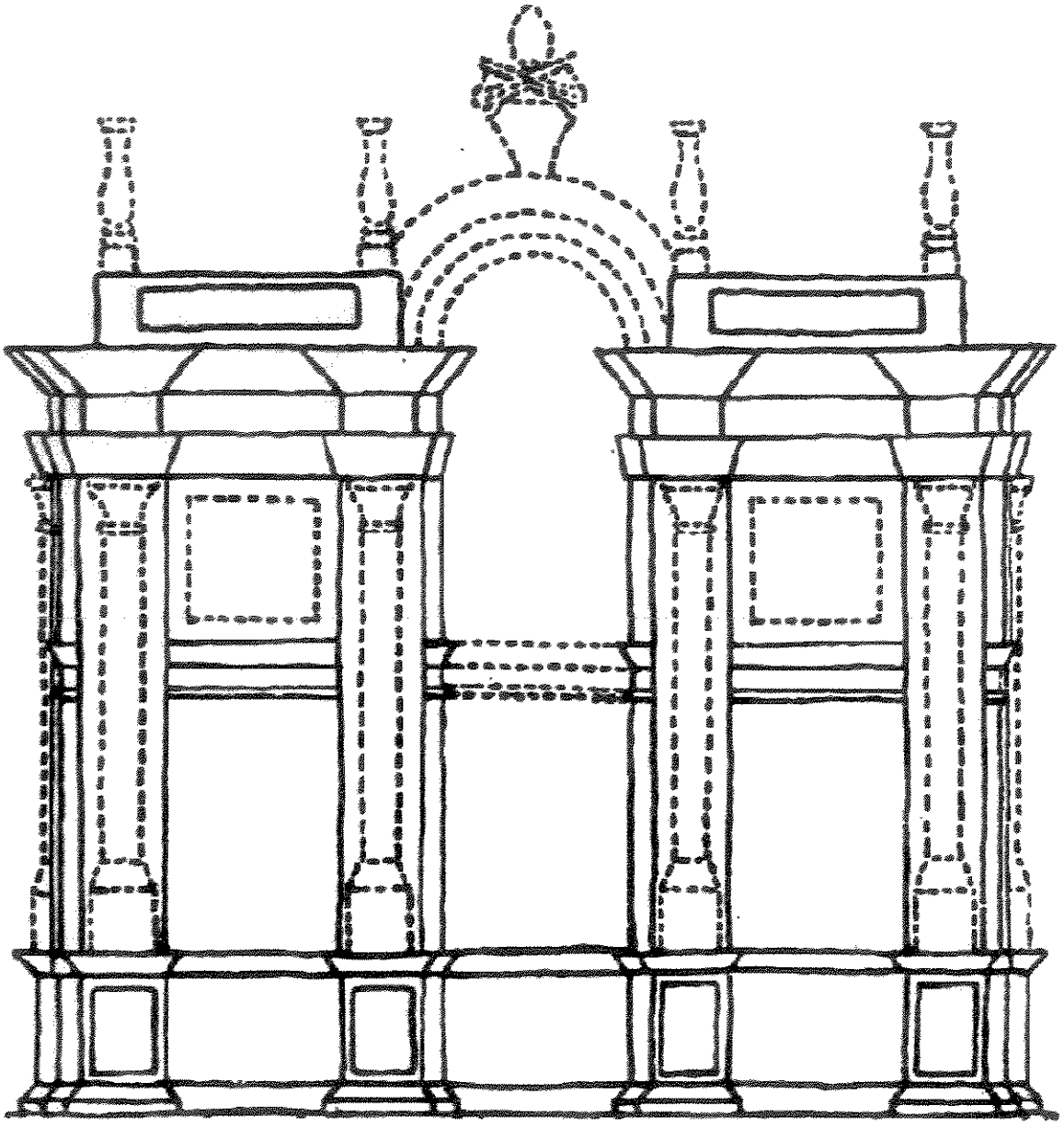


Fig.151 – Johannes Wilde – Reconstrução do Registro Superior do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.



Fig.152 – Virgem com o Menino – Medalhão de Padova. Fim do Século XV
Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig.153 – Rafael Sanzio – Madona Sistina – Gemäldegalerie, Dresden.

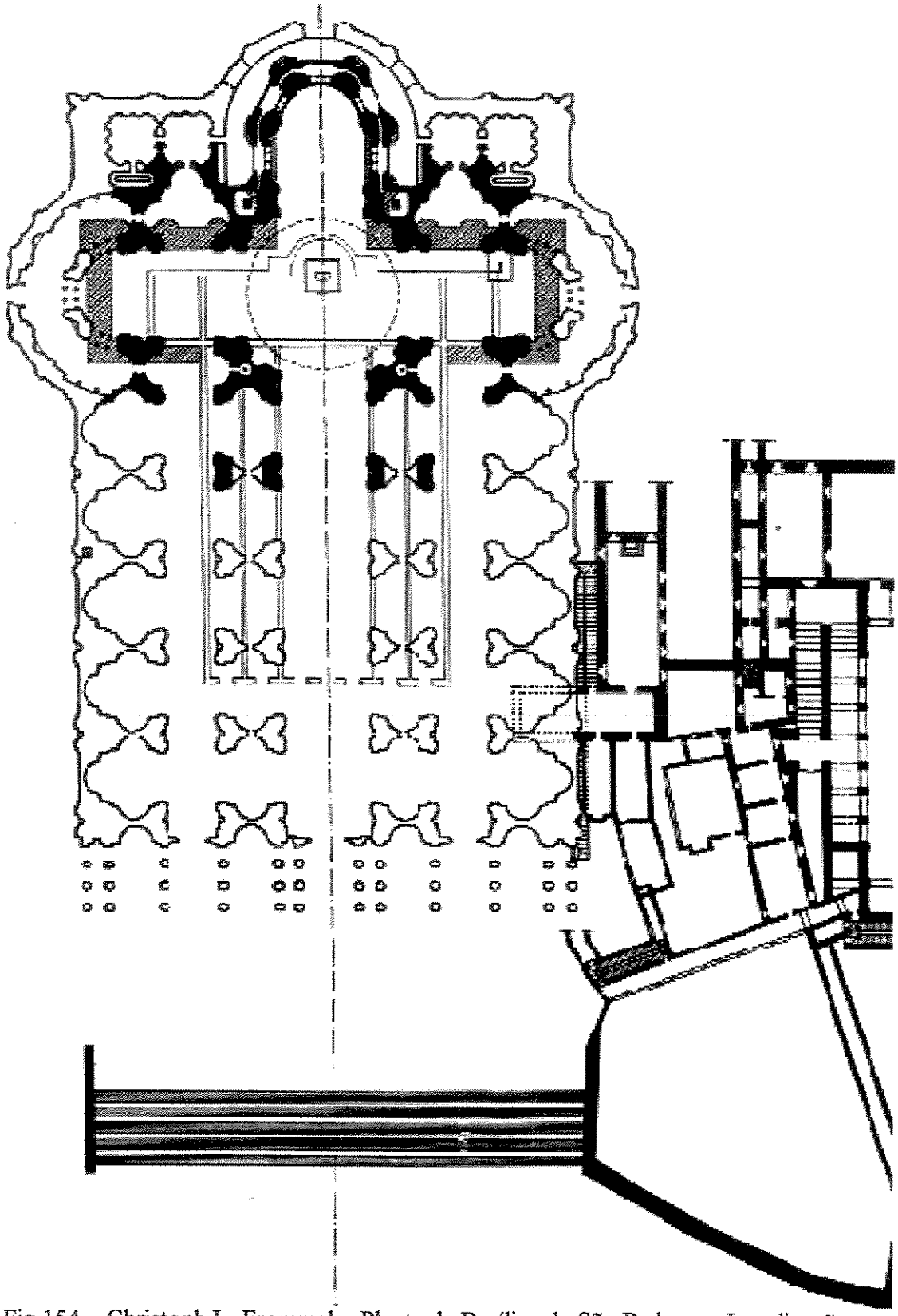


Fig.154 – Christoph L. Frommel – Planta da Basílica de São Pedro e a Localização Hipotética do Sepulcro de Júlio II, em 1513.

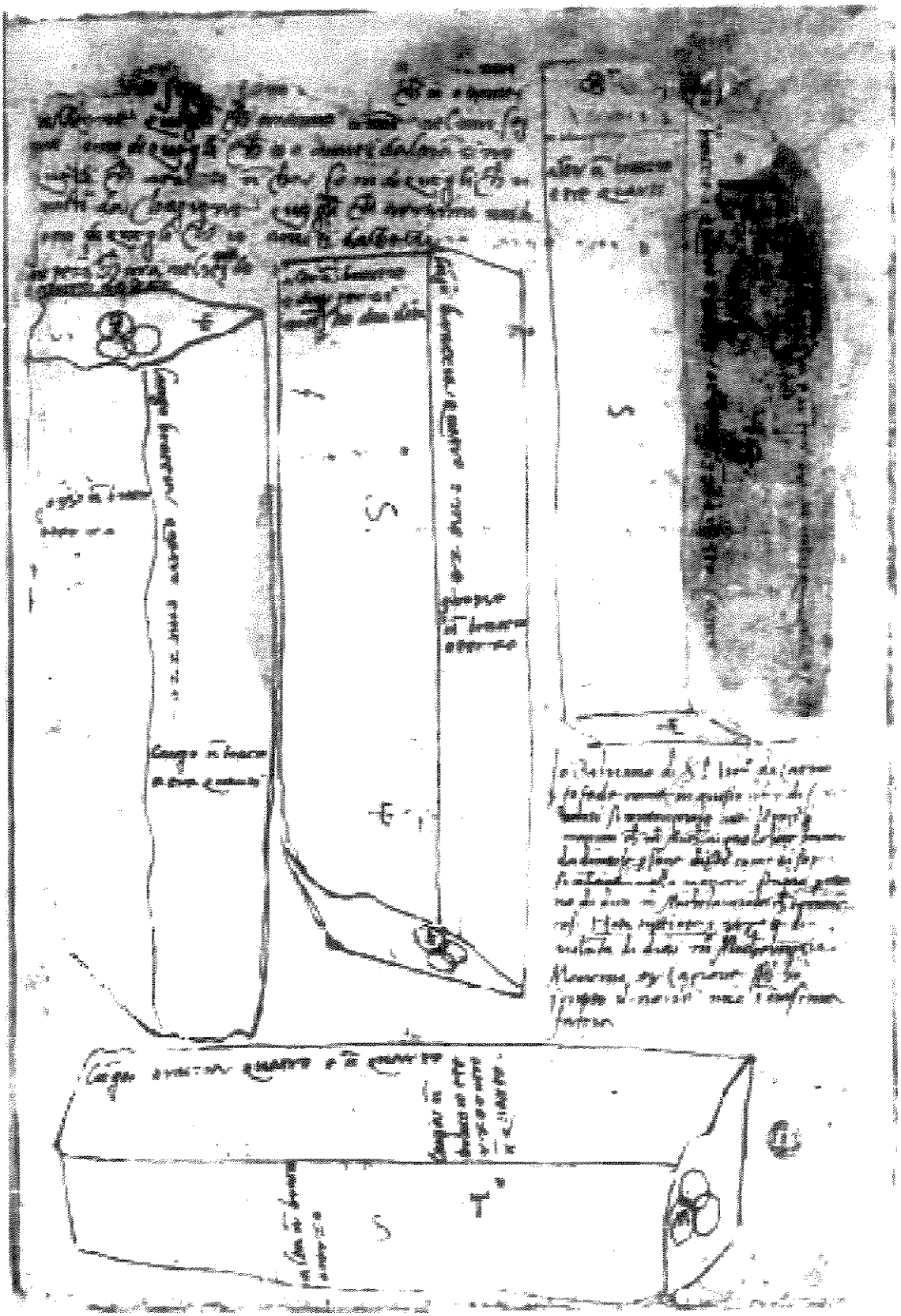


Fig.155 – Michelangelo Buonarroti – Desenhos dos Blocos de Mármore do Projeto do Sepulcro de Júlio II de 1516.

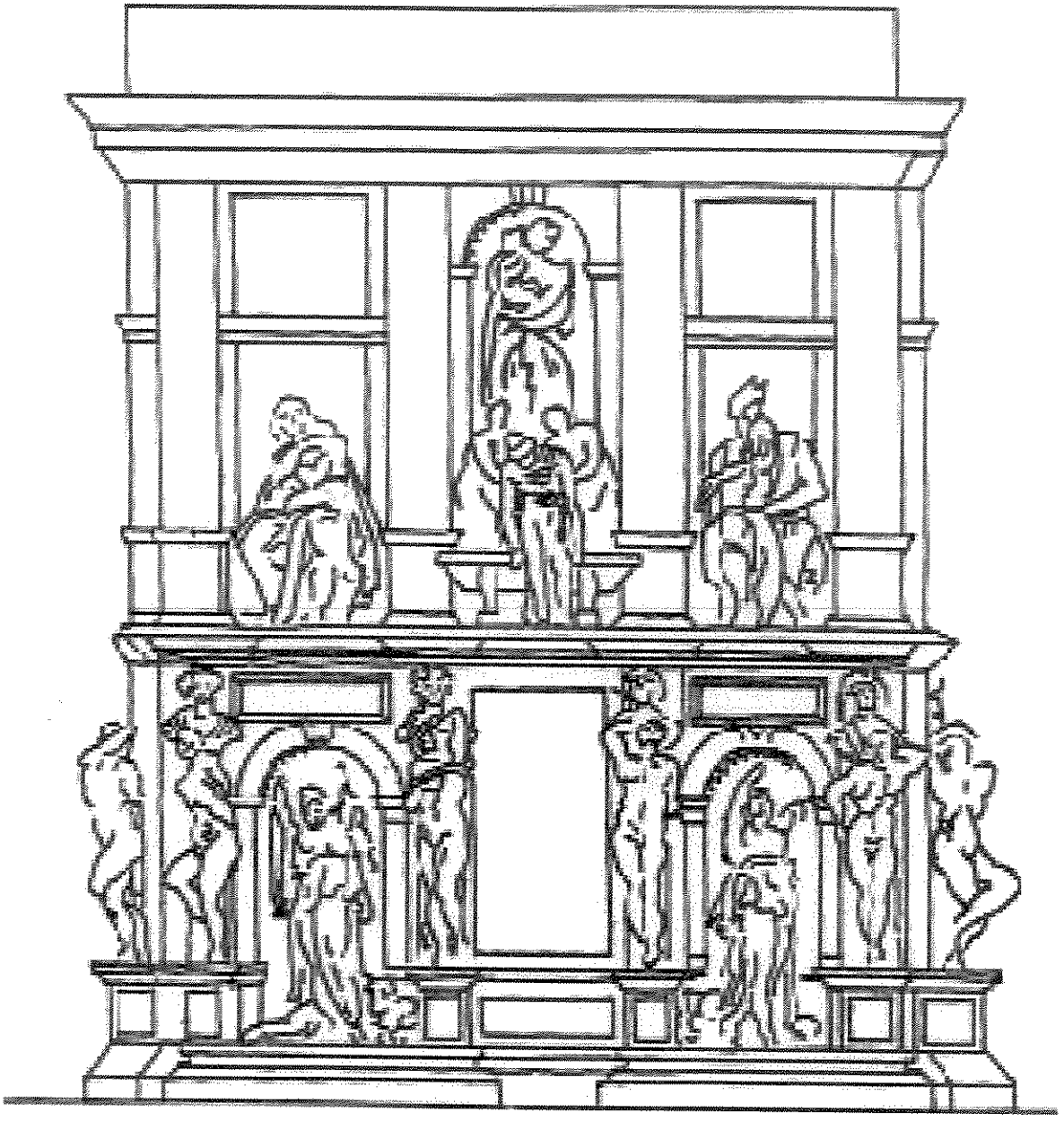


Fig.156 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

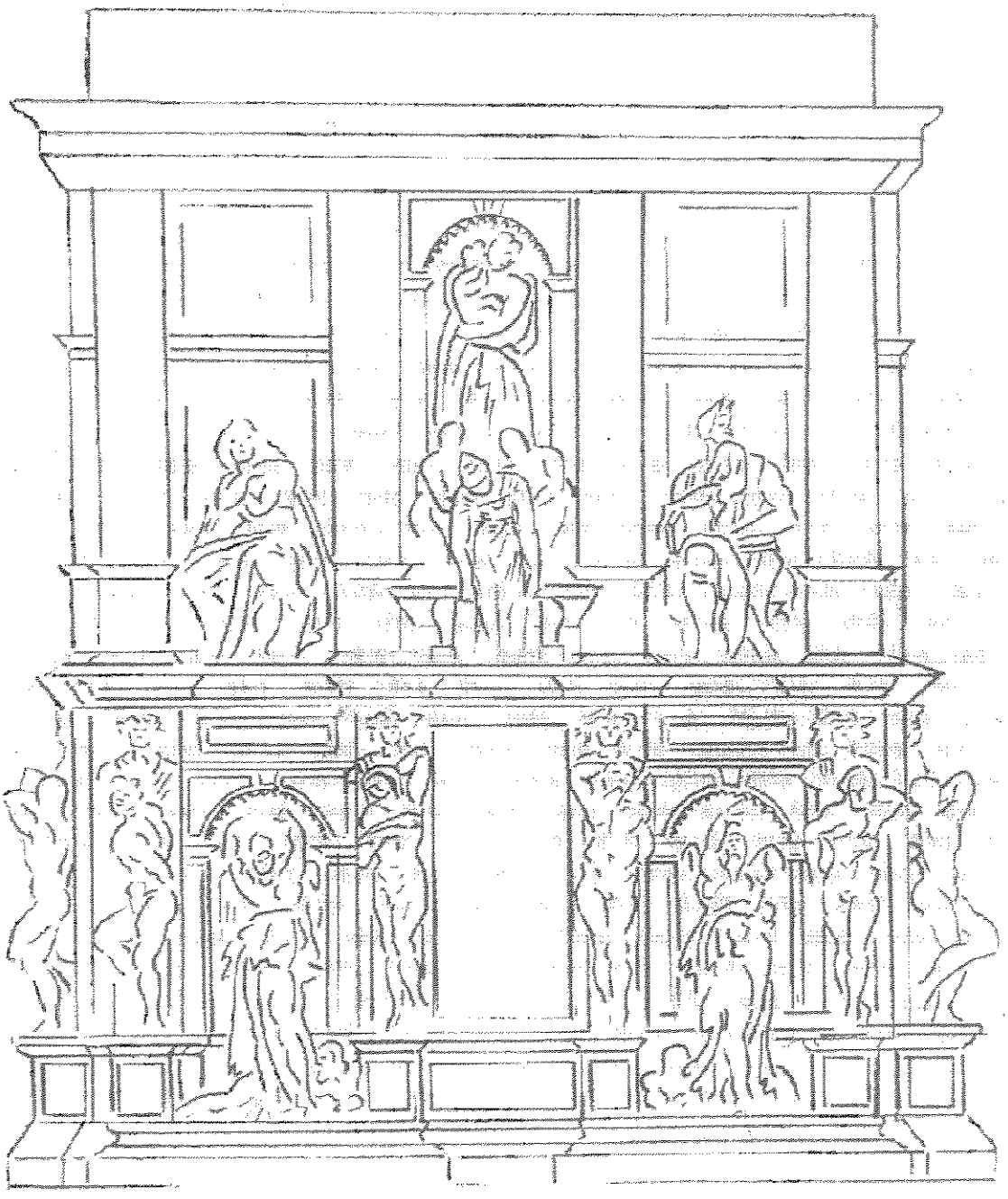


Fig.157 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

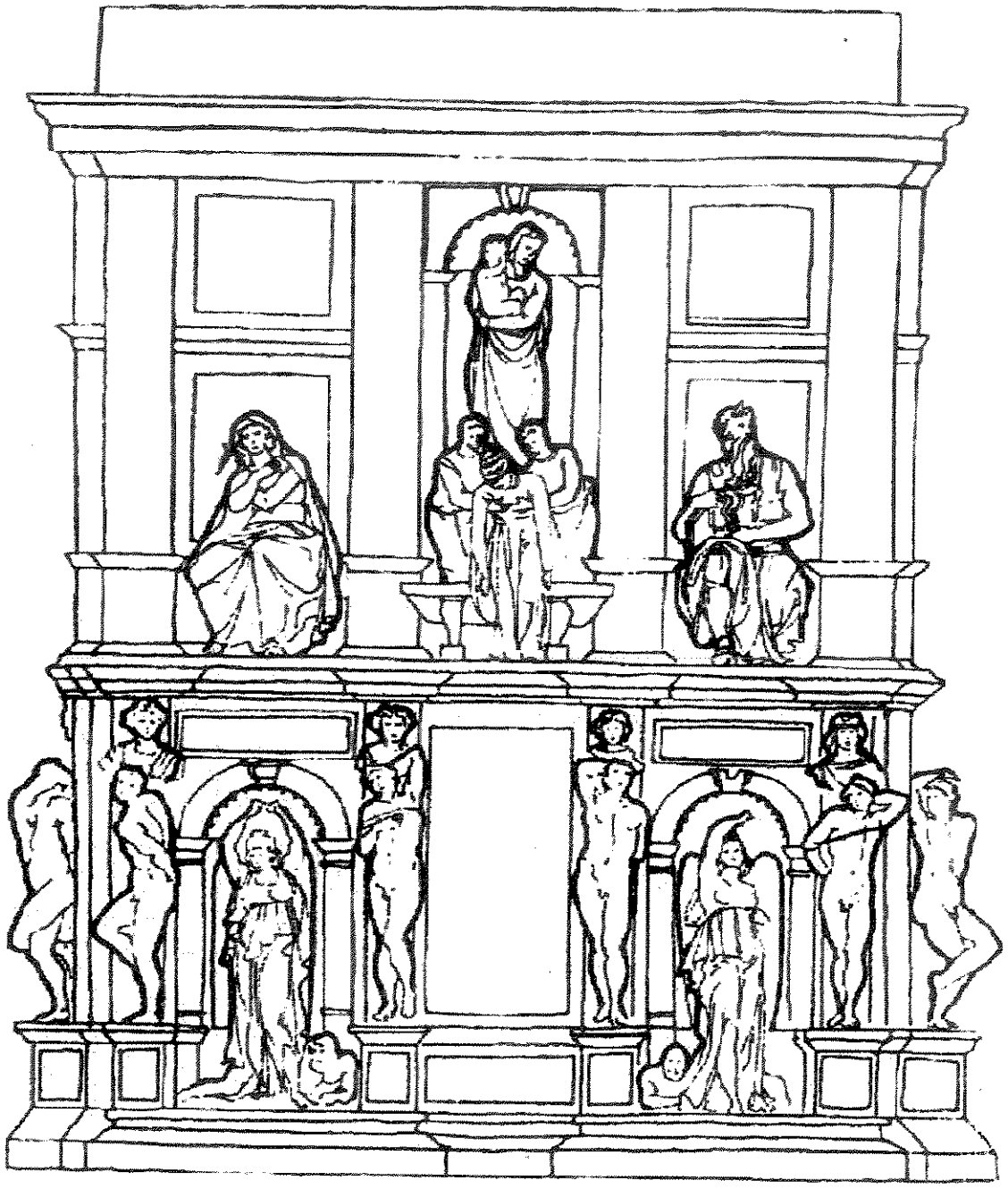


Fig.158 – Franco Russoli – Reconstrução do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

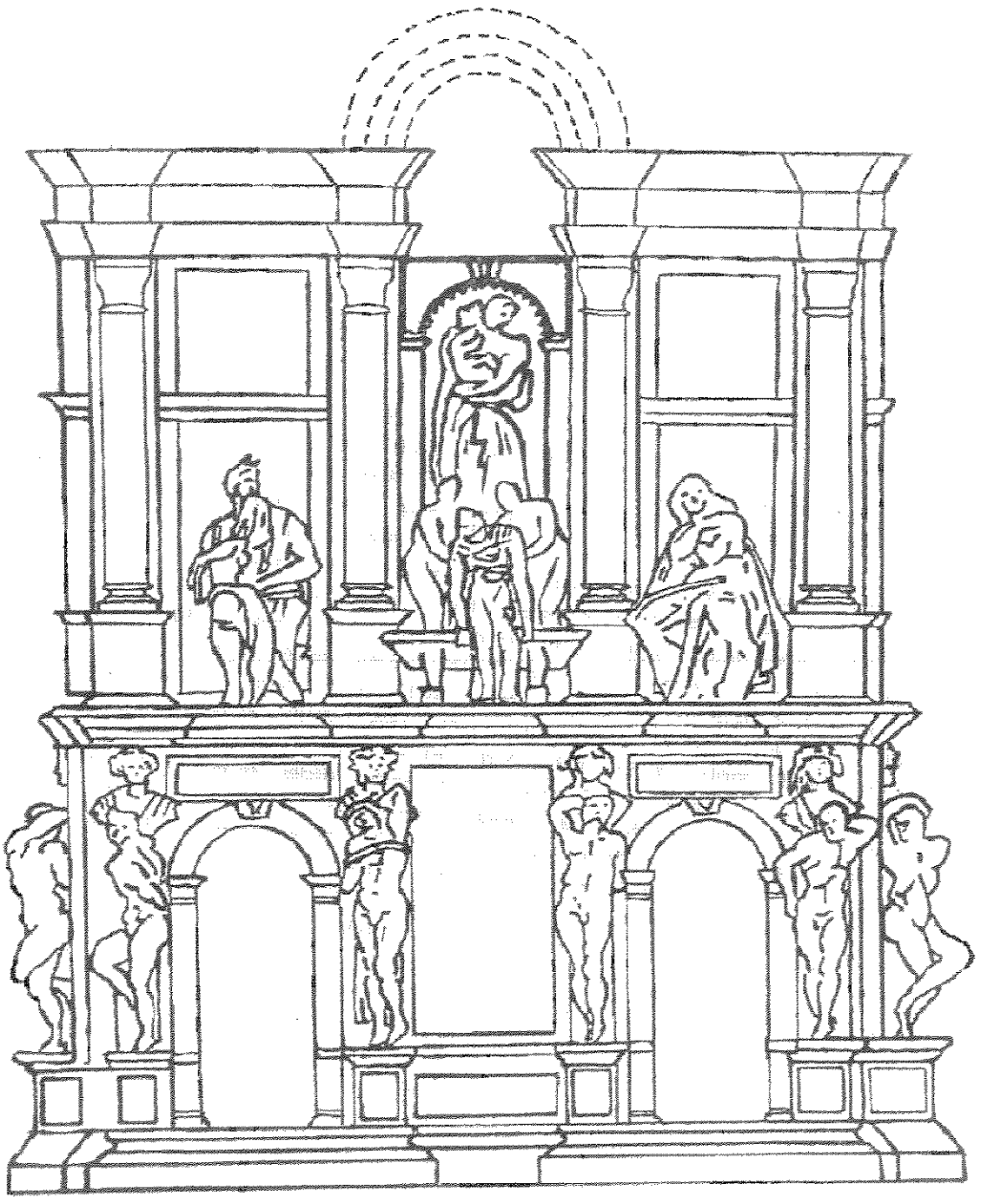


Fig.159 – Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

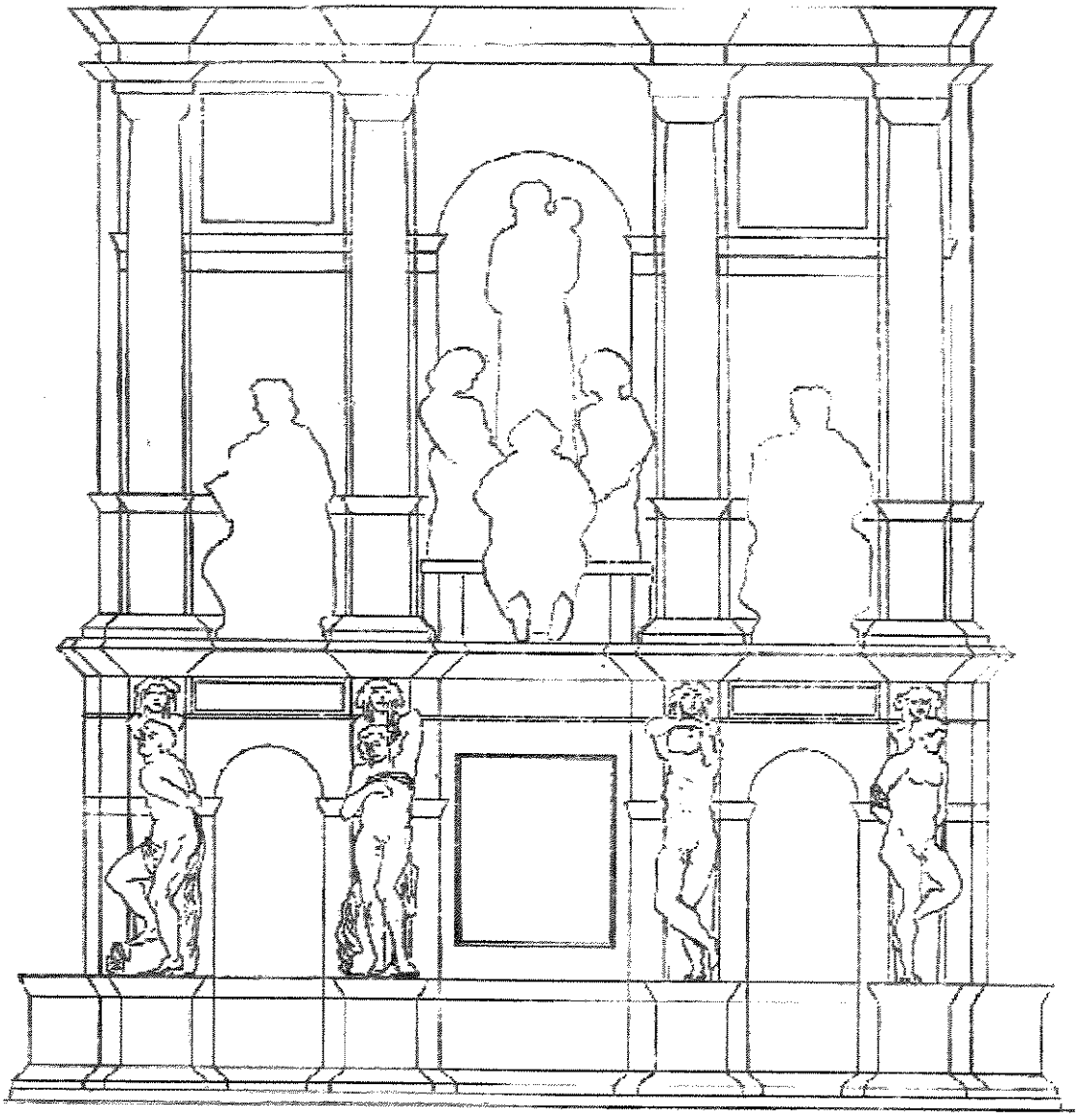


Fig.160 – Martin Weinberger - Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

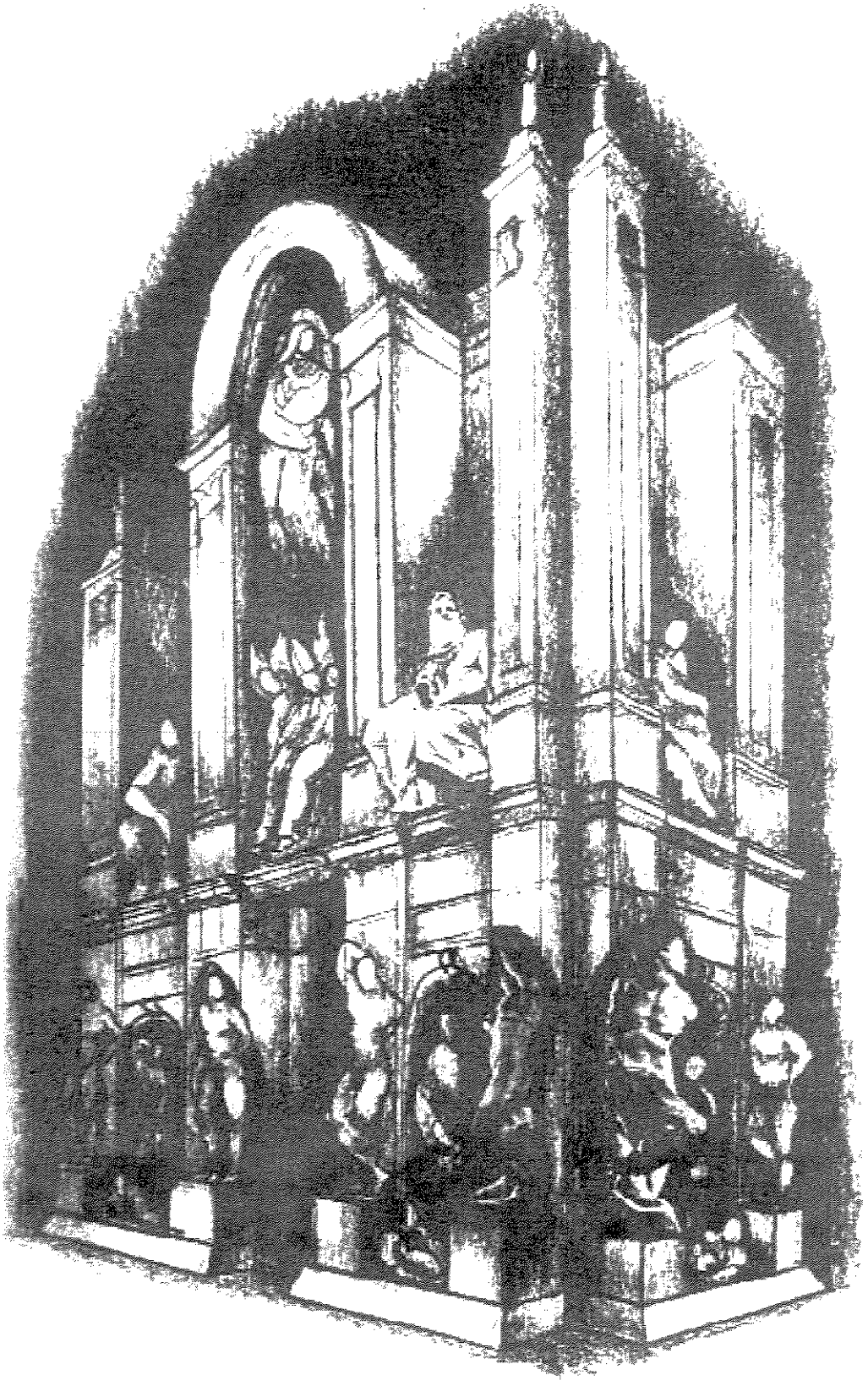


Fig.161 – Frederick Hartt - Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

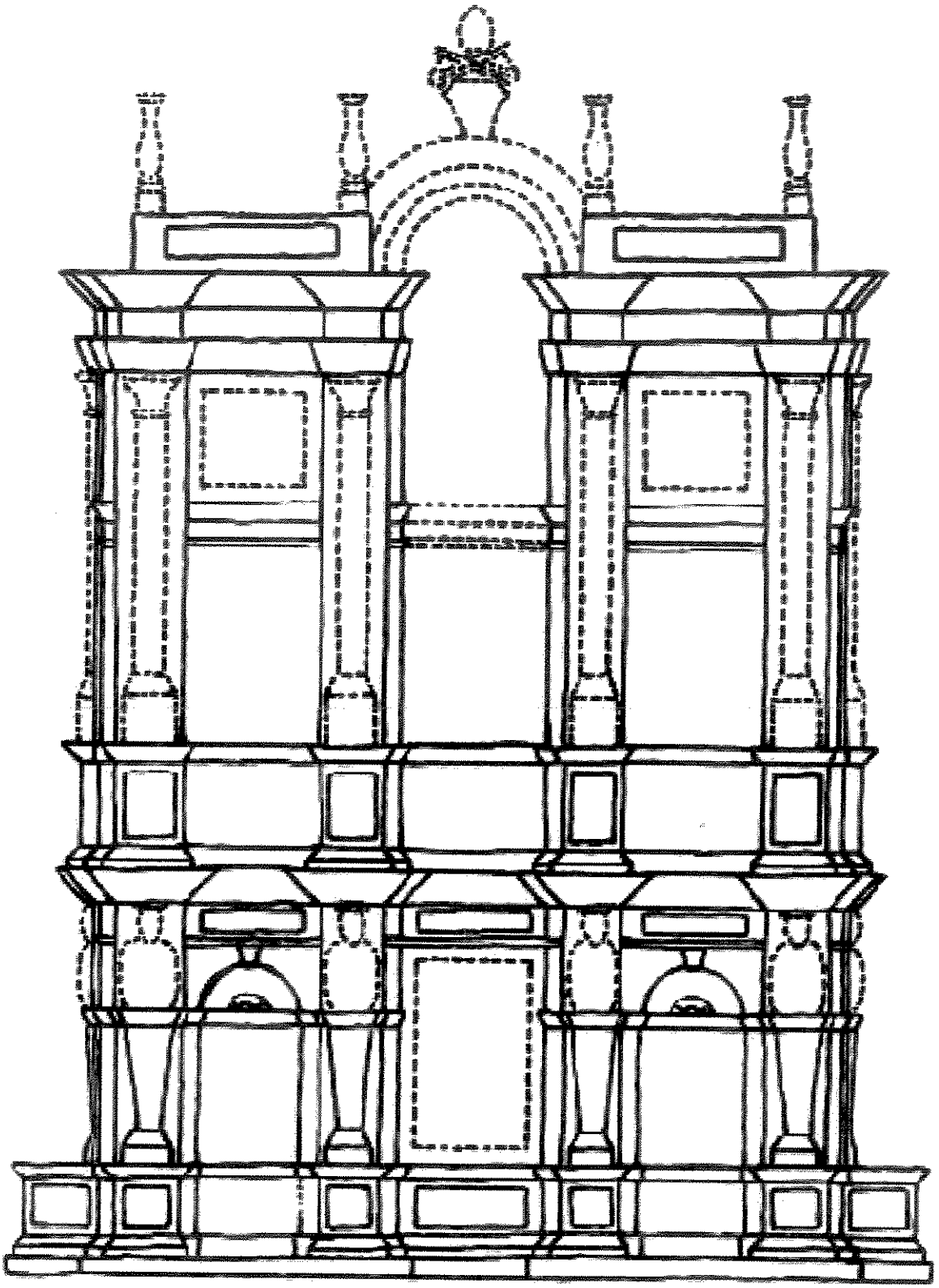


Fig.162 – Johannes Wilde – Reconstrução do Projeto Arquitetônico do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

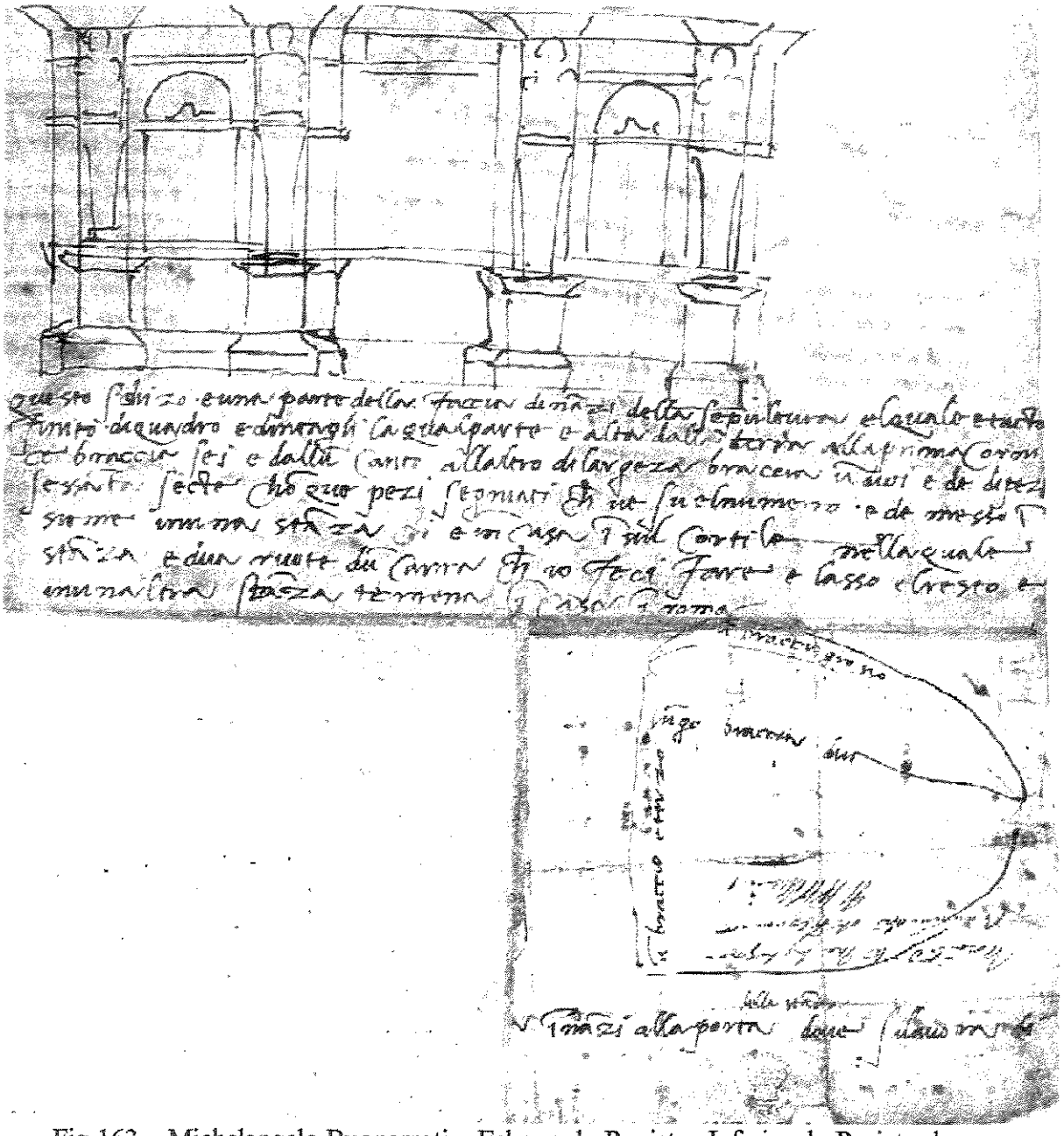


Fig.163 – Michelangelo Buonarroti – Esboço do Registro Inferior do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

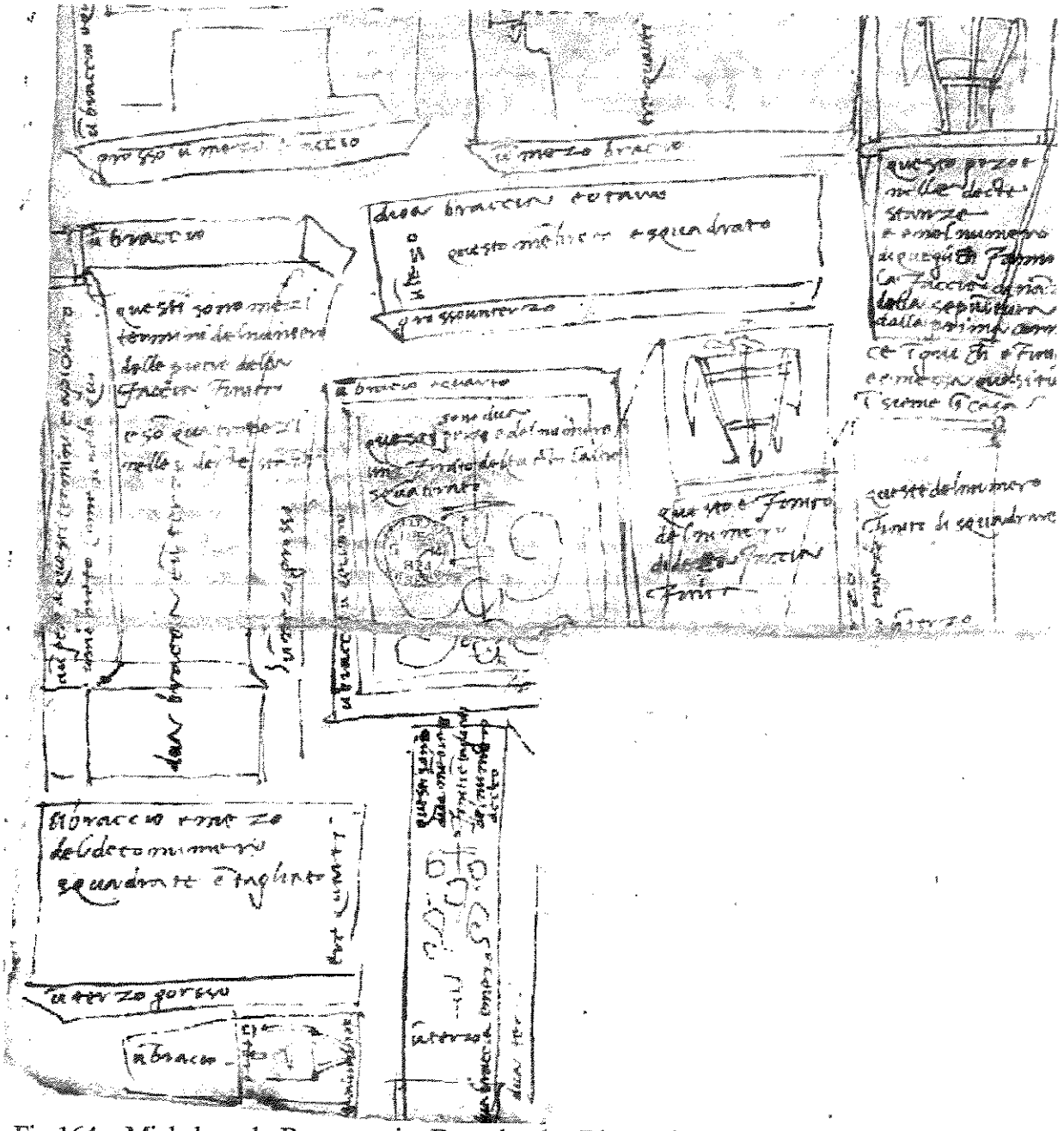


Fig.164 – Michelangelo Buonarroti – Desenho dos Blocos das Hermas-Pilastras do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II - British Museum, Londres.

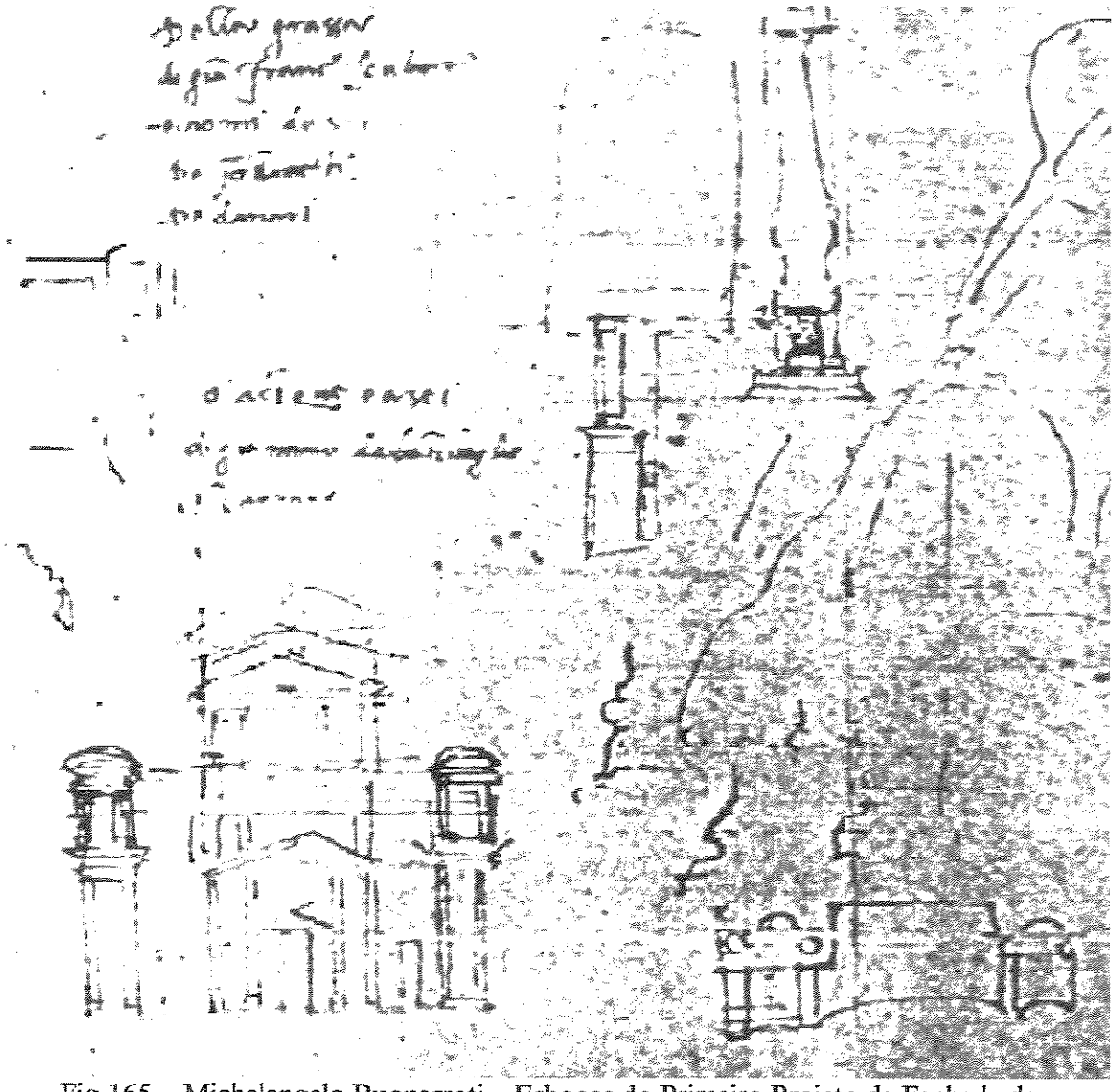


Fig. 165 – Michelangelo Buonarroti – Esboços do Primeiro Projeto da Fachada de San Lorenzo e de Herma-Pilastra - British Museum, Londres.

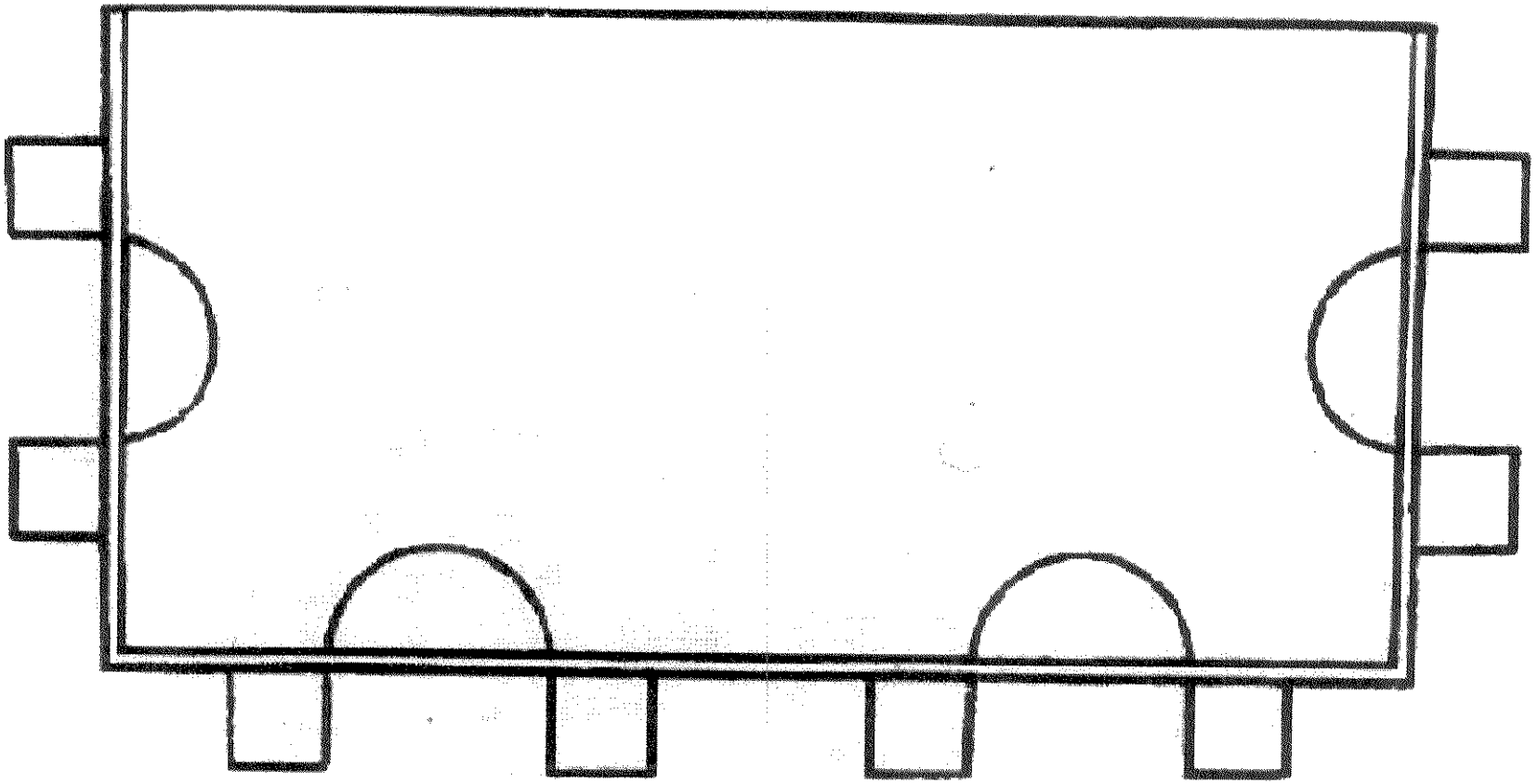


Fig.166 – Anton Springer – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

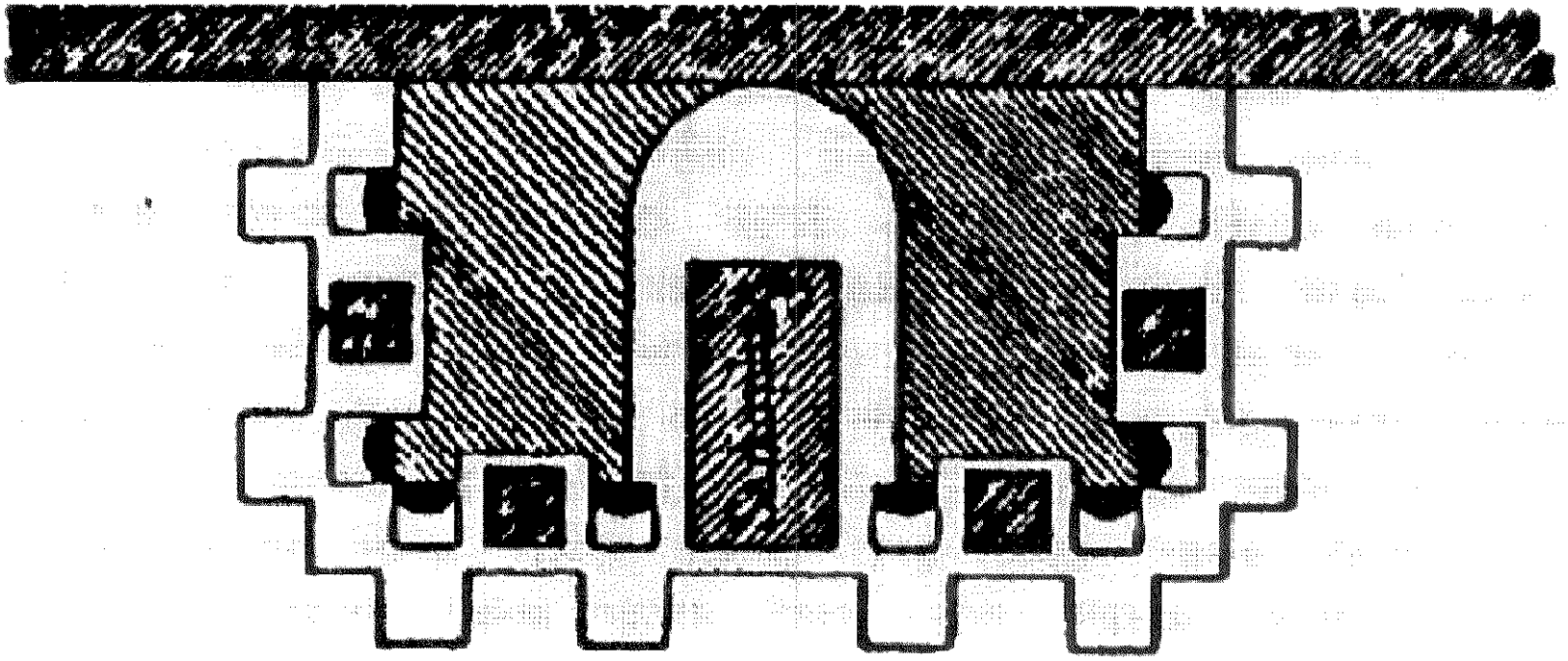


Fig.167 – August Schmarsow – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

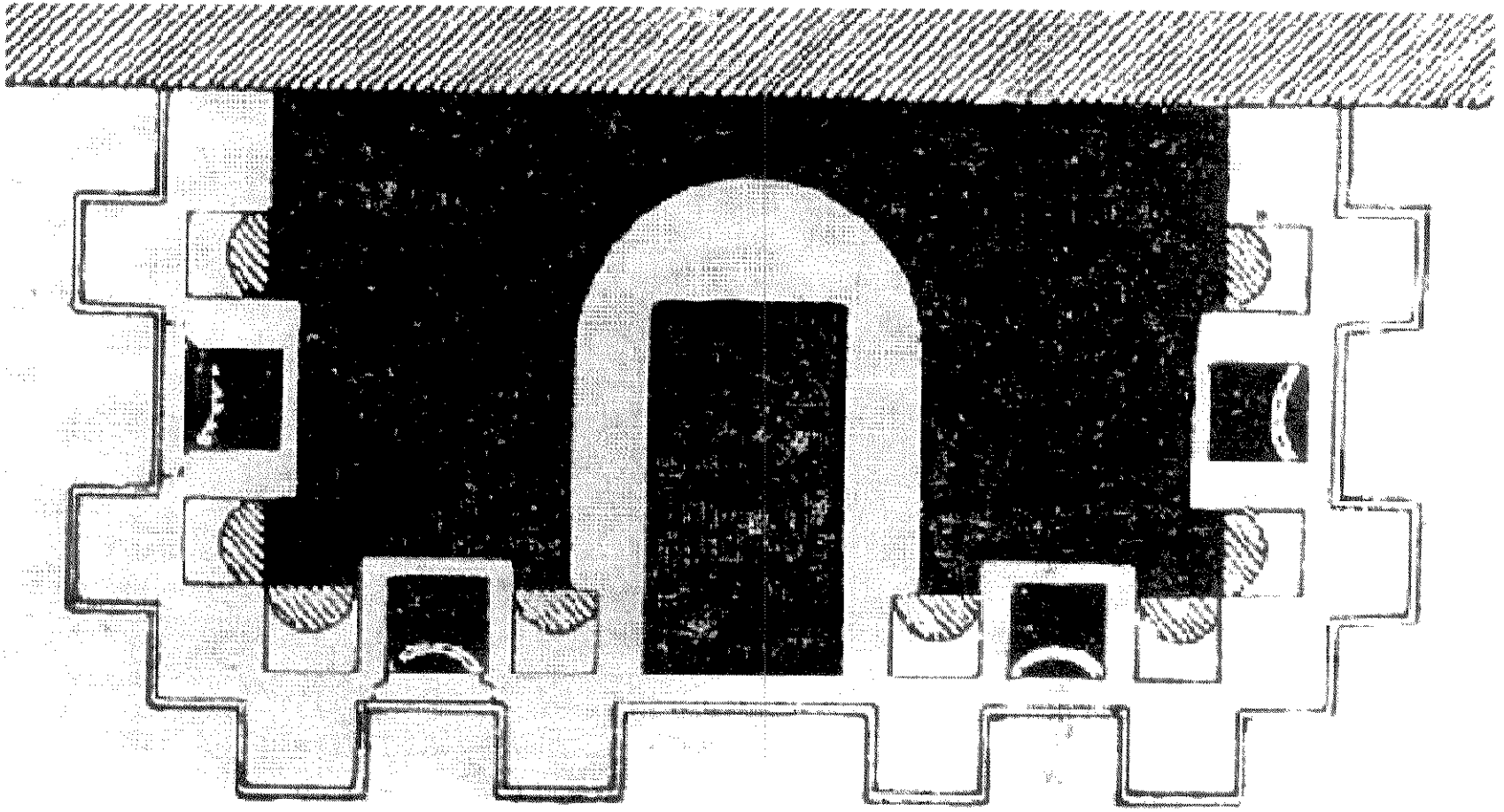


Fig.168 – Fritz Burger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

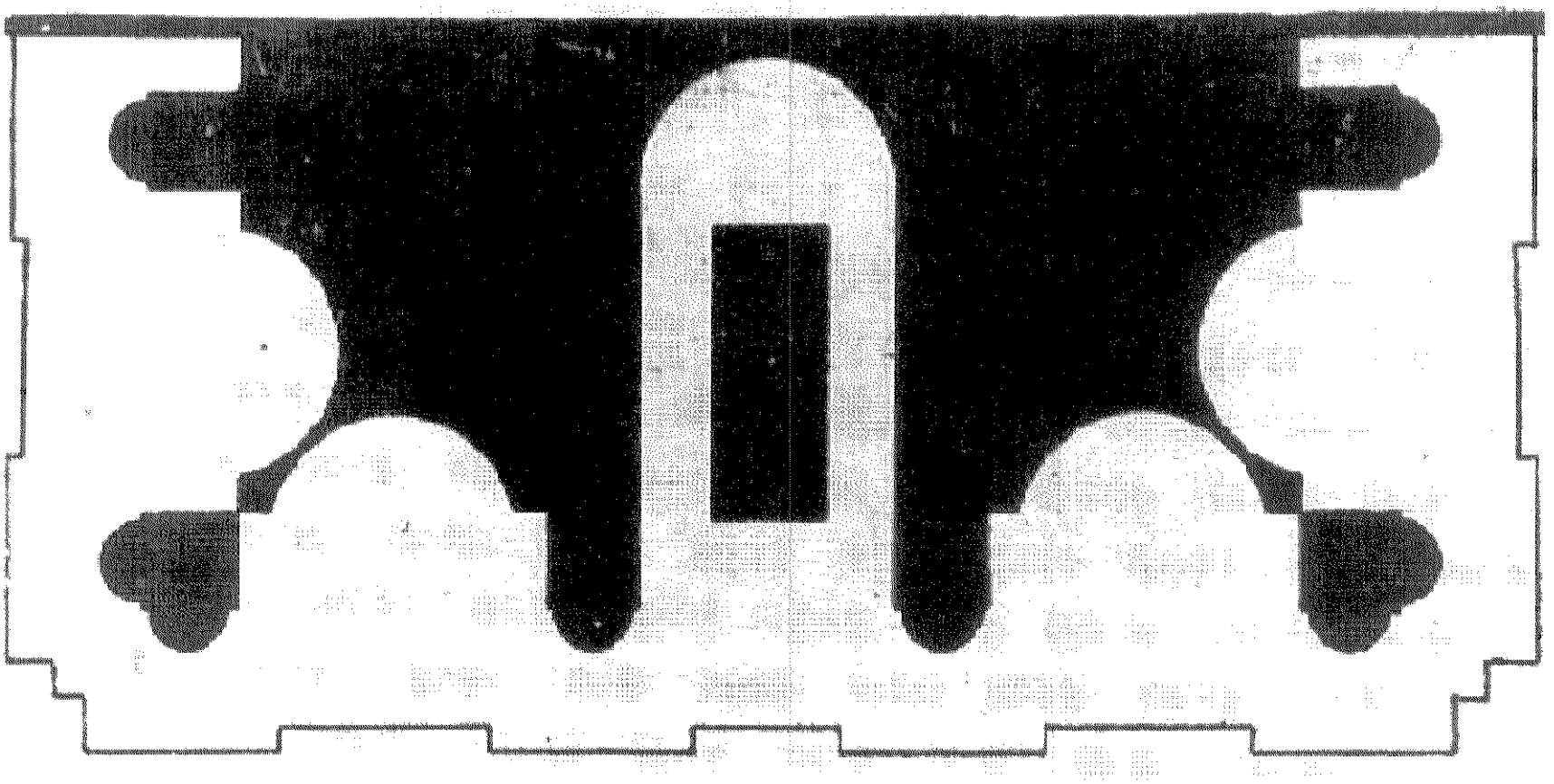


Fig.169 – Albert Erich Brinckmann – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

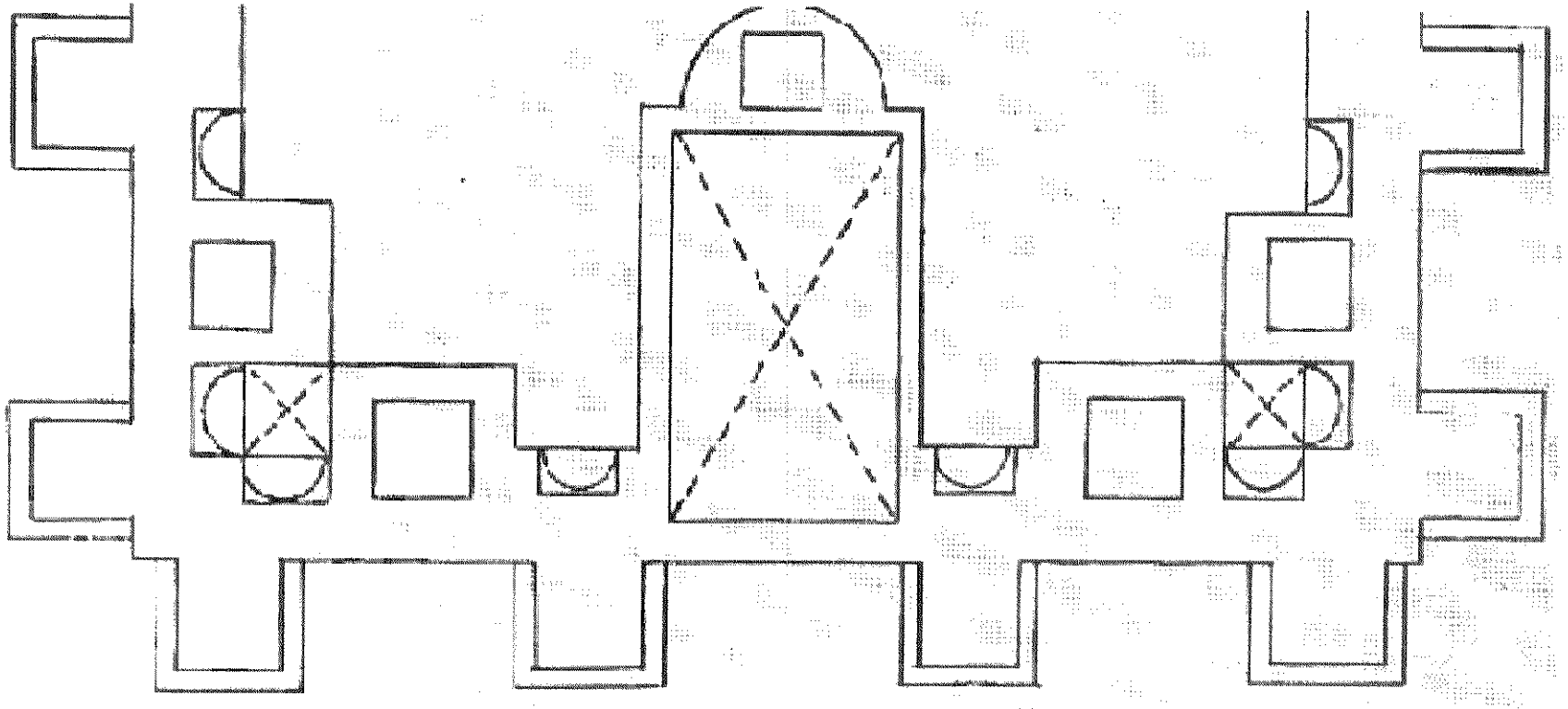


Fig.170 – Karl August Laux – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

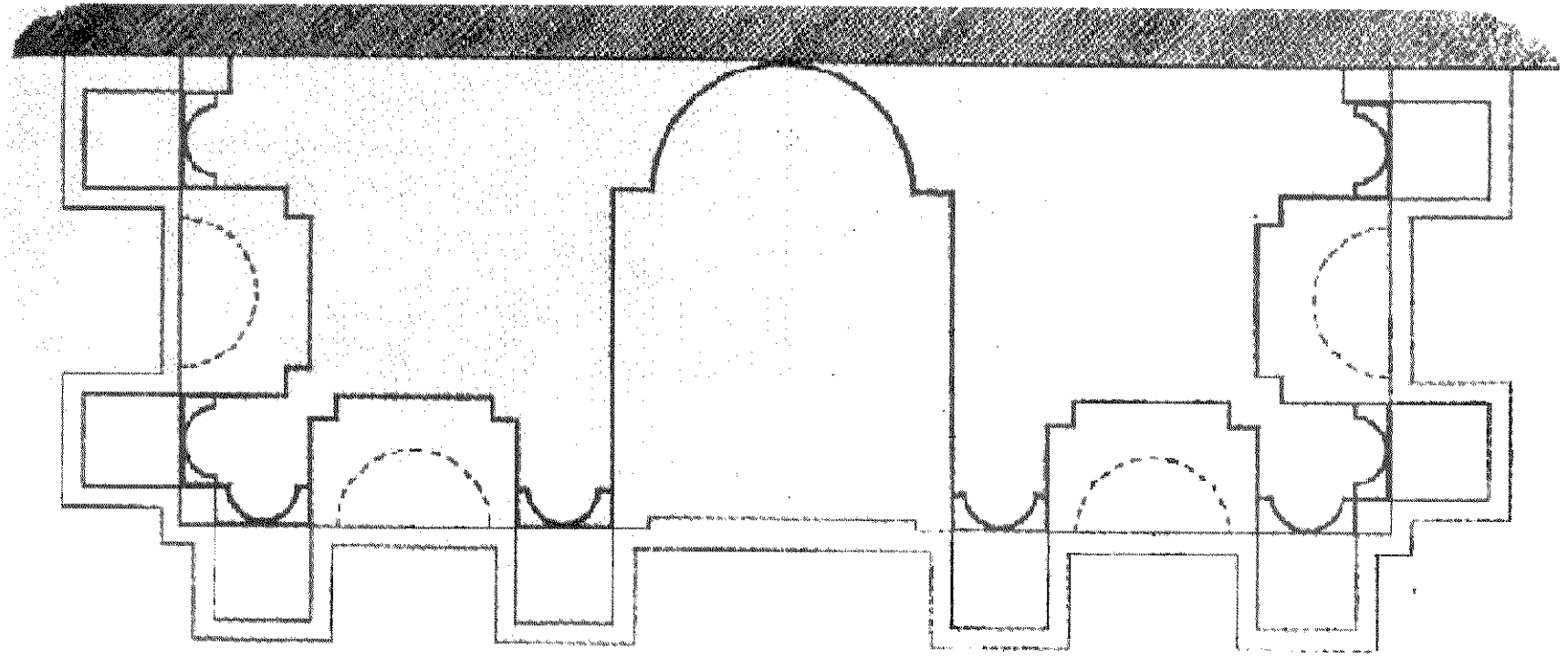


Fig.171 – Martin Weinberger – Reconstrução da Plataforma do Projeto de 1516 do Sepulcro de Júlio II.

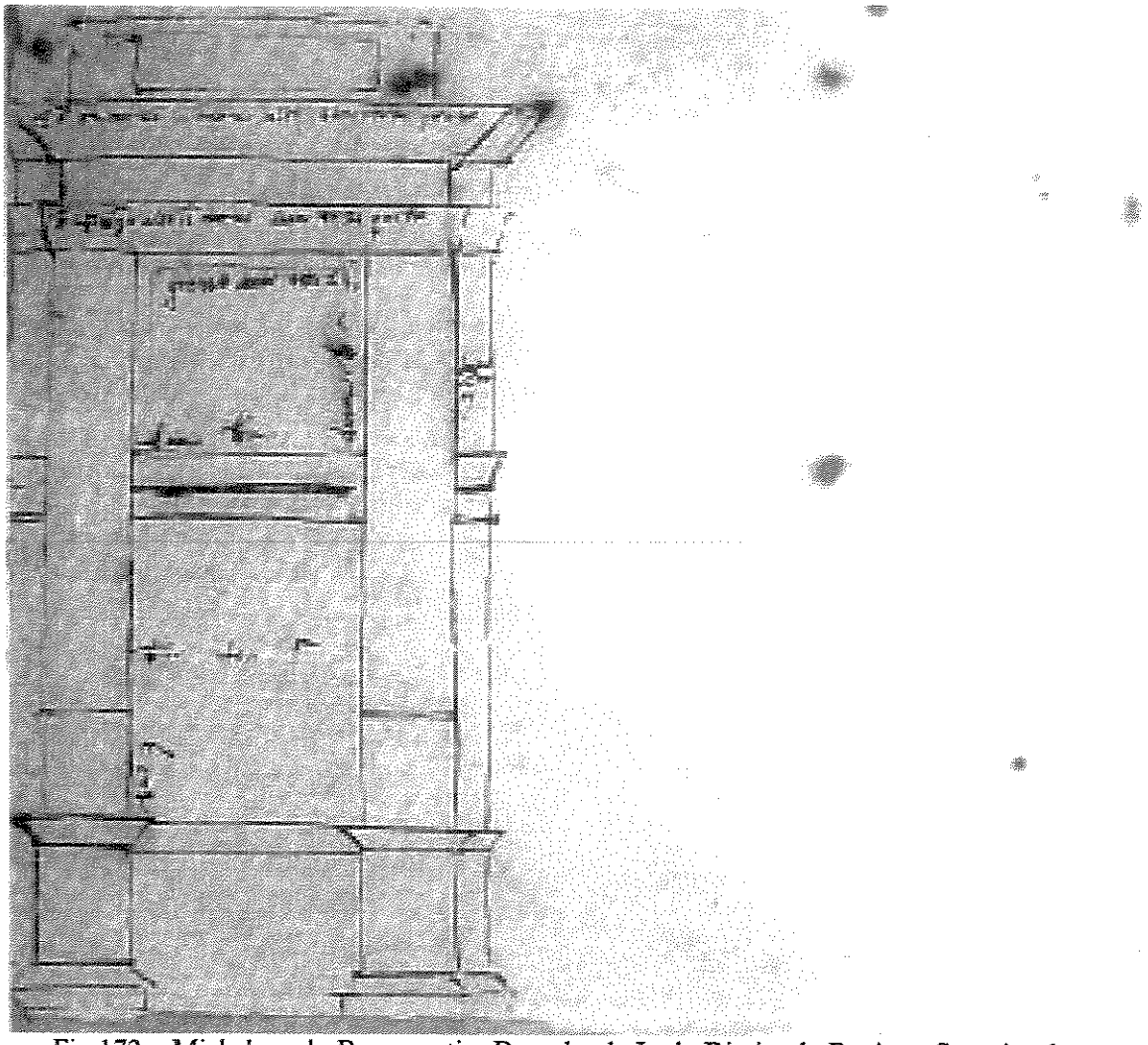


Fig.172 – Michelangelo Buonarroti – Desenho do Lado Direito do Registro Superior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1516.

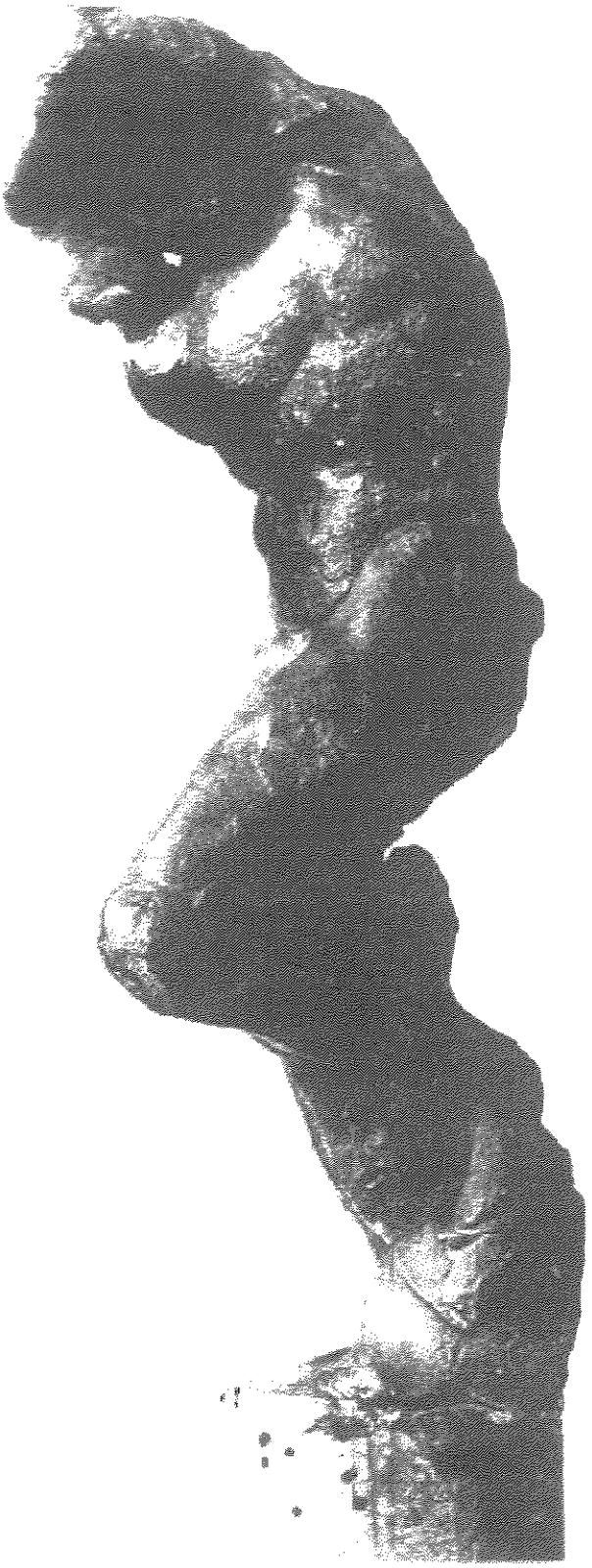


Fig.173 – Michelangelo Buonarroti – Modelo em Cera do Jovem Escravo da Academia, 1516. Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig.174 – Michelangelo Buonarroti – Estudo do Jovem Escravo - École des Beaux-Arts, Paris.



Fig.175 – Michelangelo Buonarroti- Estudo para o Escravo Jovem - Ashmolean Museum, Oxford.

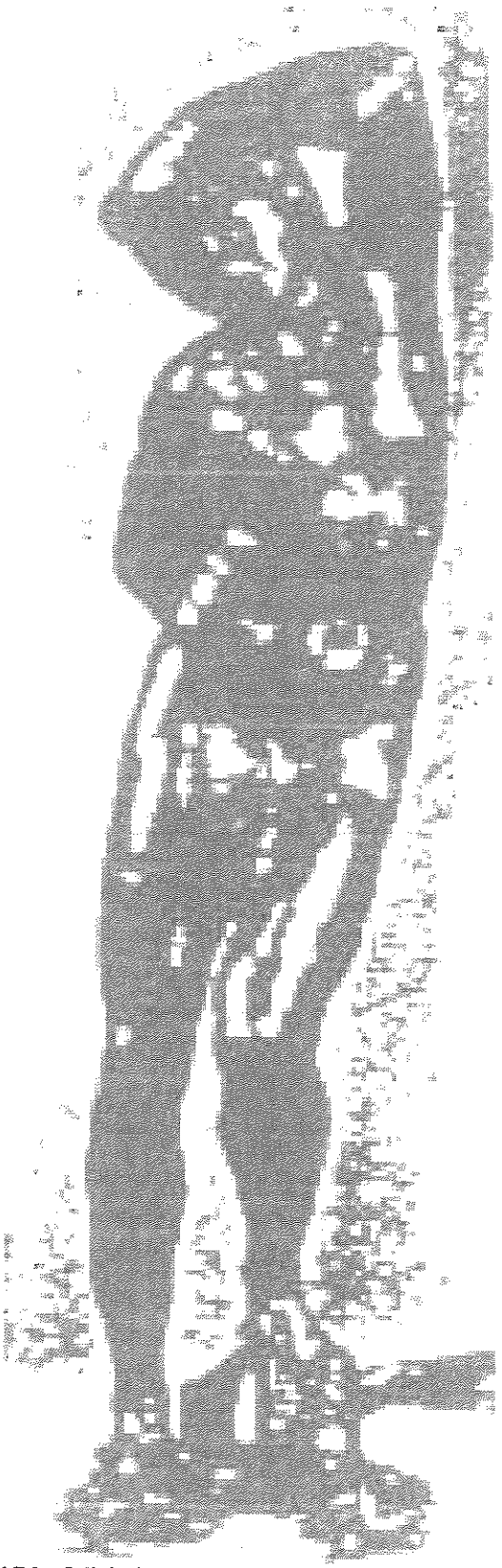


Fig.176 – Michelangelo Buonarroti – Modelo em Bronze do Jovem Escravo, Museo Poldi-Pezzoli.

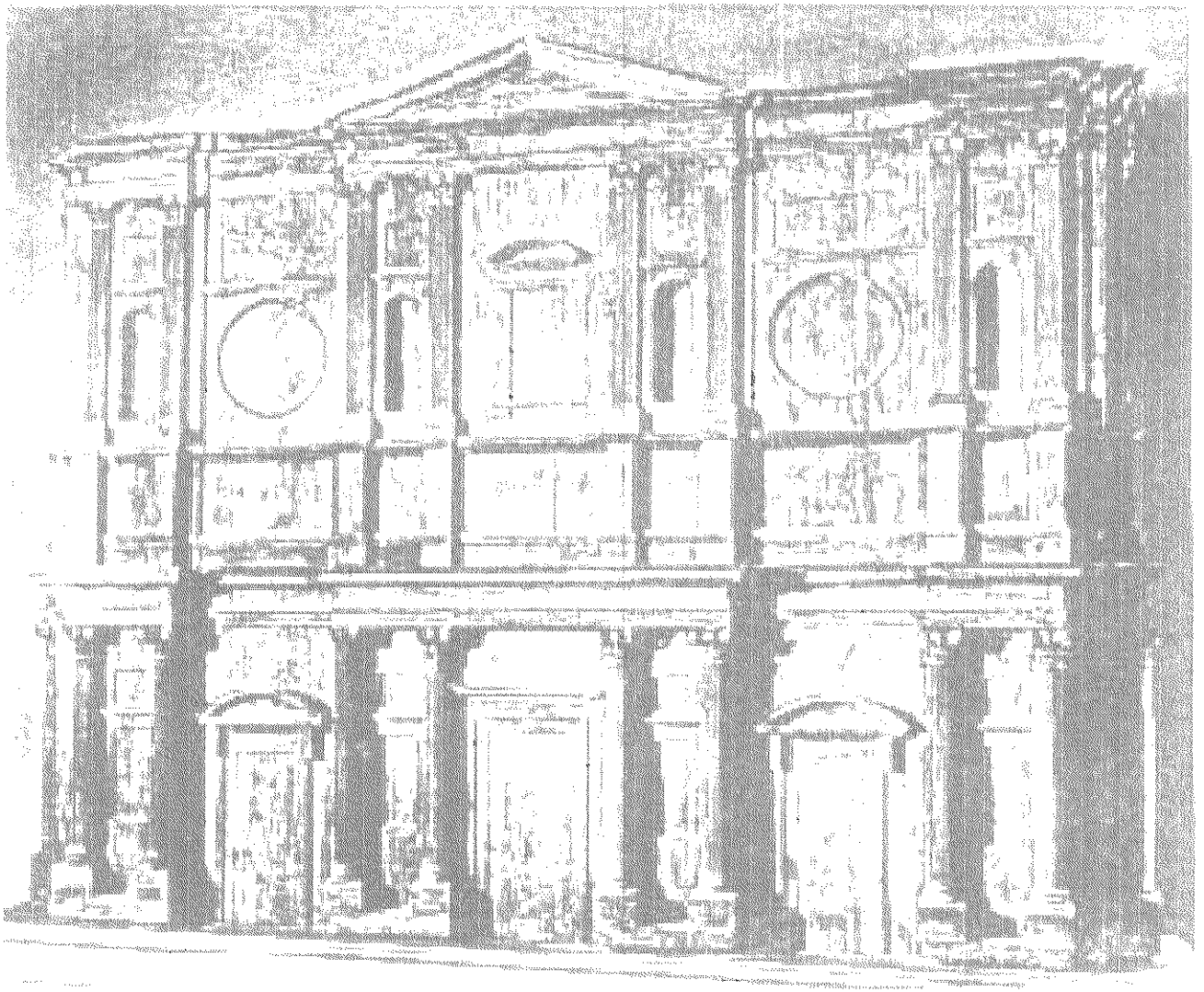


Fig.177 – Michelangelo Buonarroti – Modelo de Madeira da Fachada da Igreja de San Lorenzo.



Fig.178 – Michelangelo Buonarroti – Escravo Atlas – Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.179 – Michelangelo Buonarroti – Escravo Barbudo – Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.180 – Michelangelo Buonarroti– Jovem Escravo – Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.181 – Michelangelo Buonarroti– Gigante Dormindo – Galleria dell'Accademia, Florença.

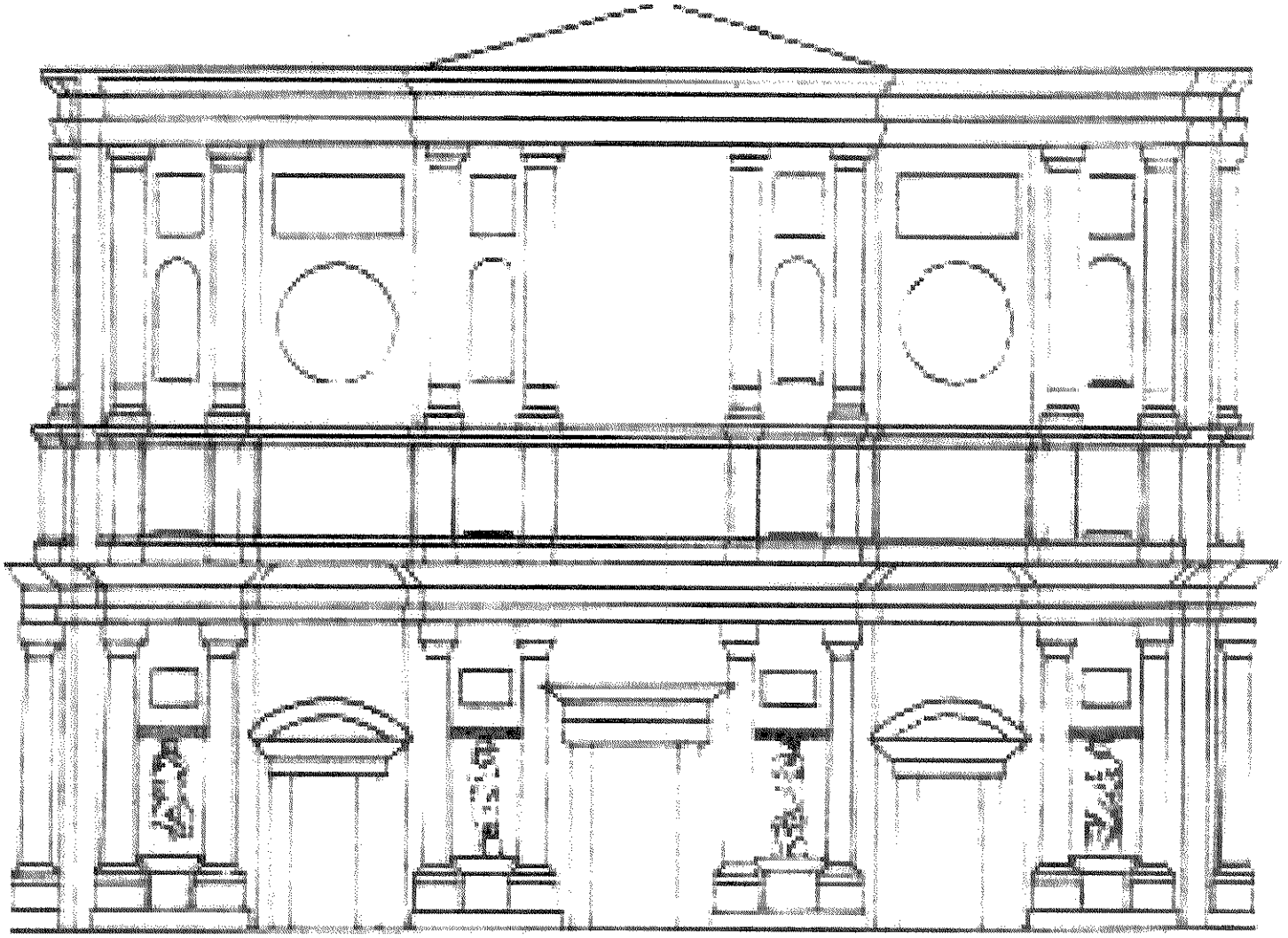


Fig.182 – Edith Balas – Reconstrução Hipotética da Fachada de San Lorenzo com os Escravos da Academia.

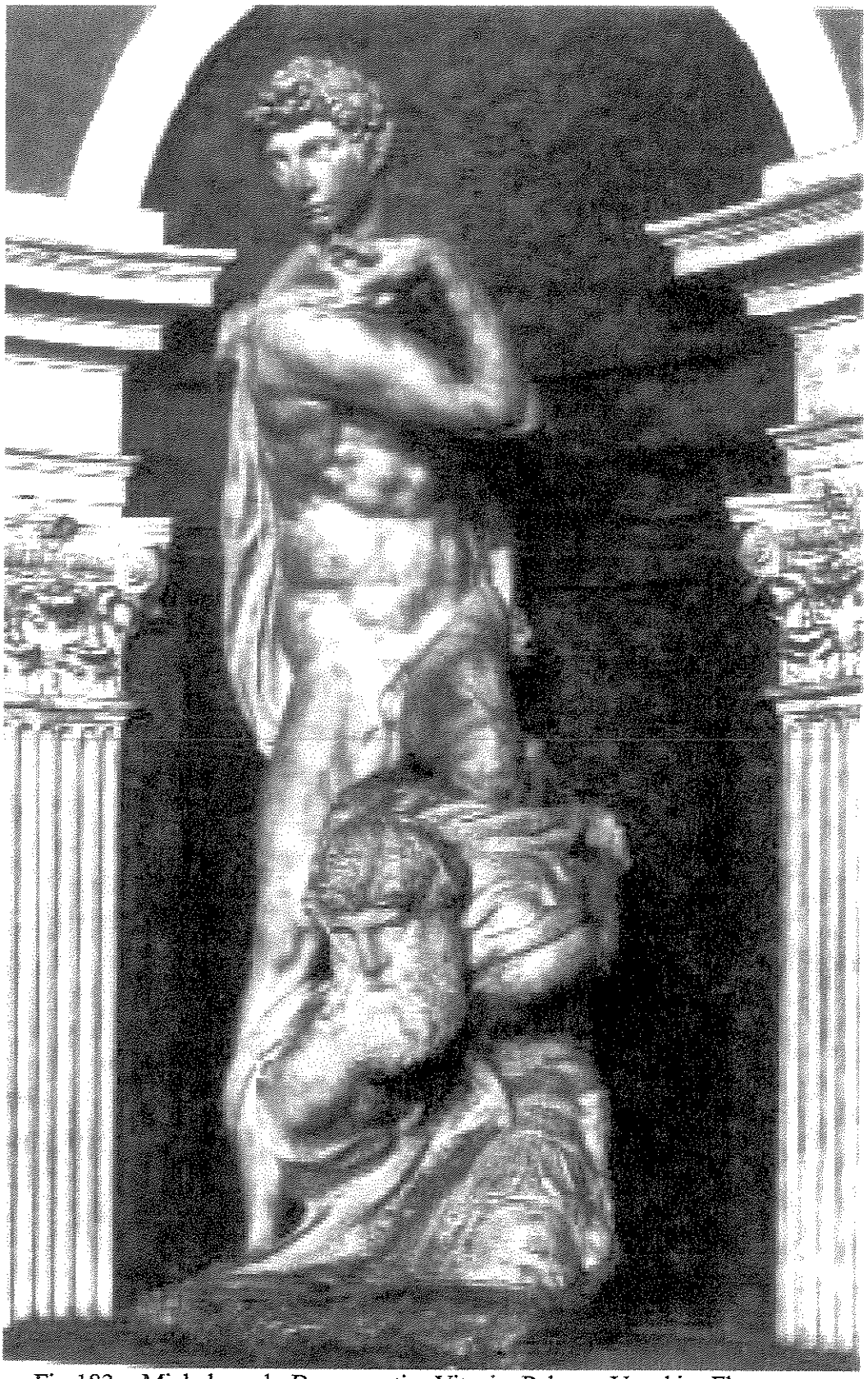


Fig.183 – Michelangelo Buonarroti – Vitoria, Palazzo Vecchio, Florença.



Fig.184 – Michelangelo Buonarroti – Esboço de Vitória – British Museum, Londres.

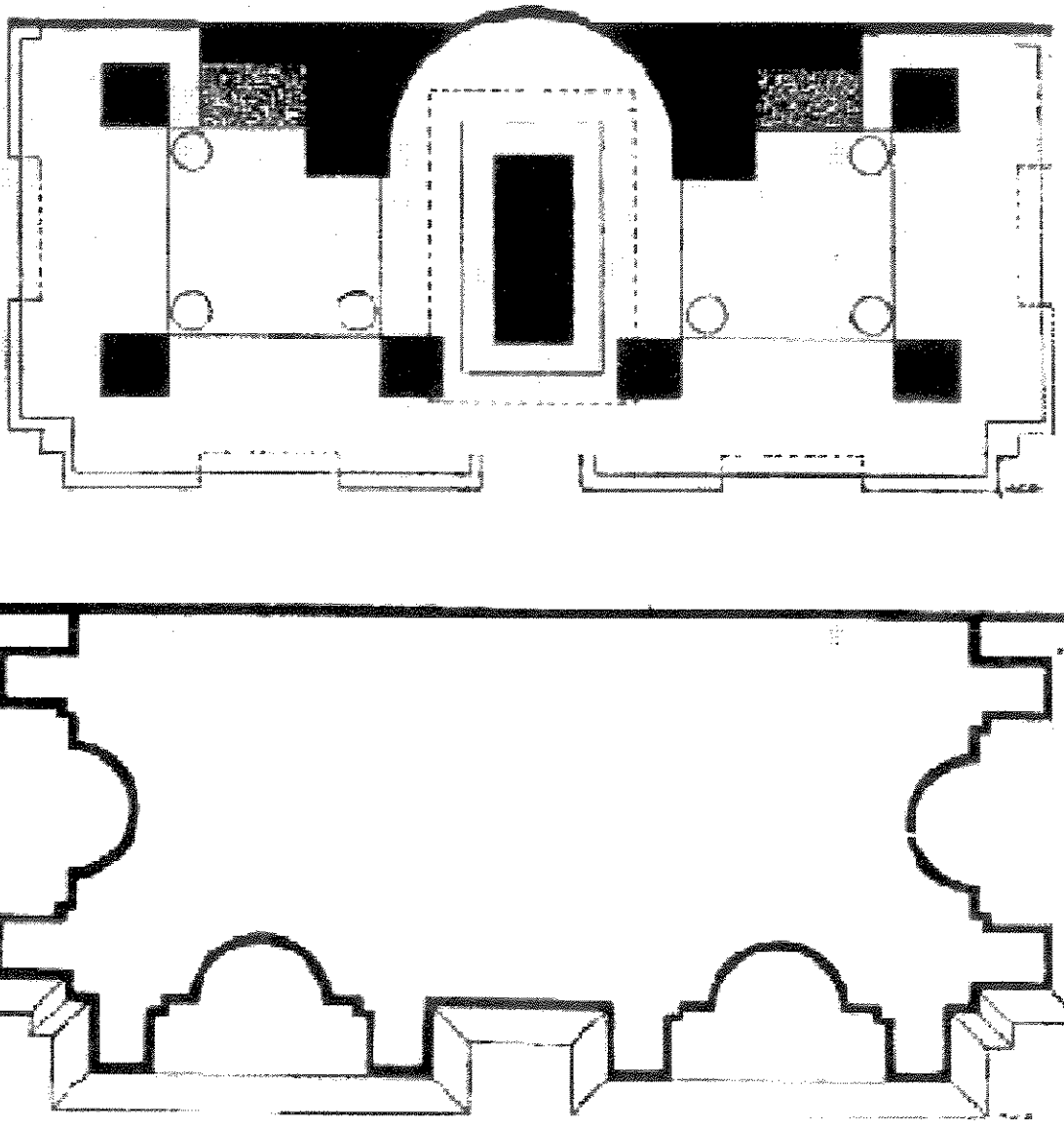


Fig. 185 – Albert Erich Brinckmann – Reconstrução da Base e da Plataforma do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.

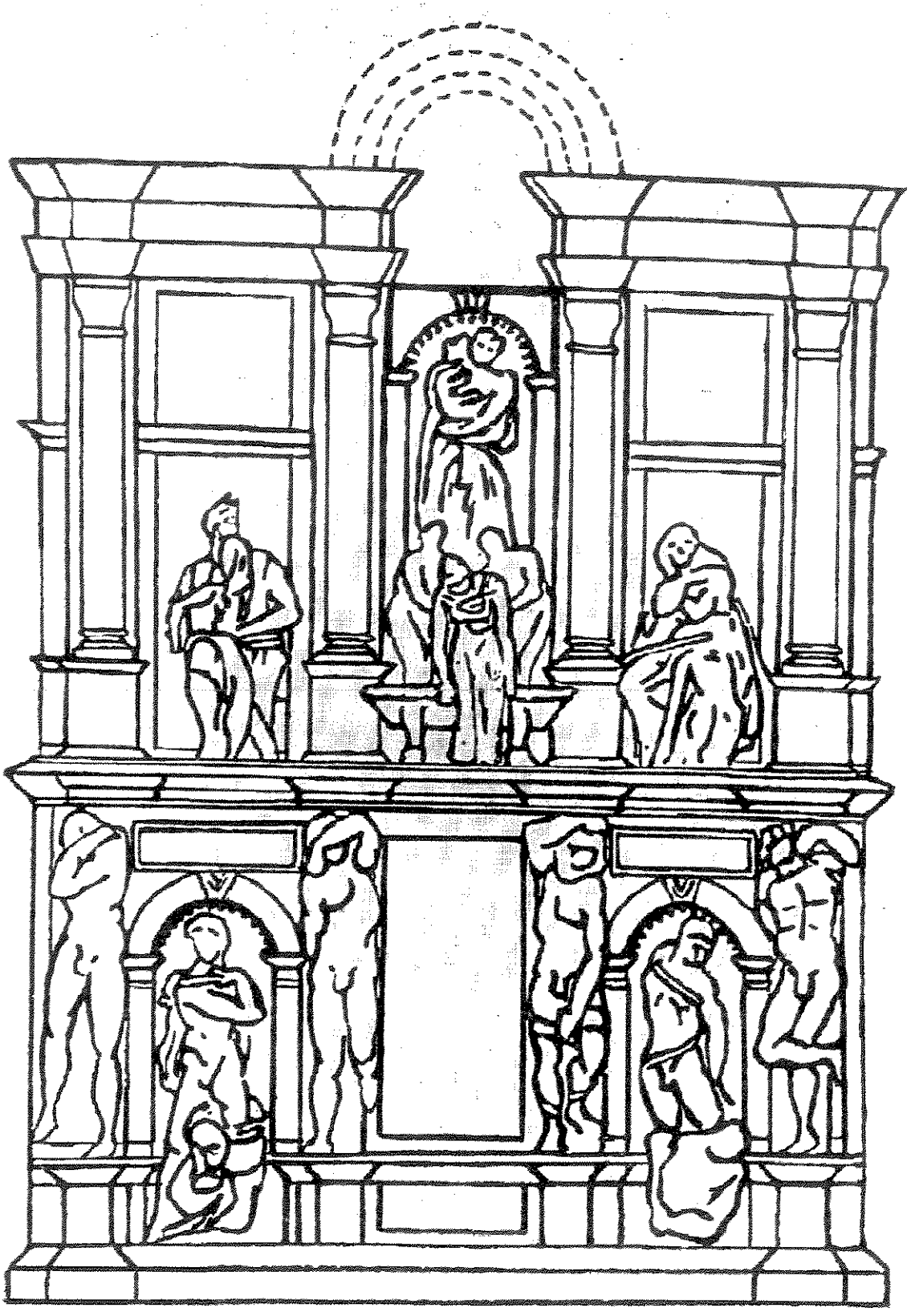


Fig.186 – Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.

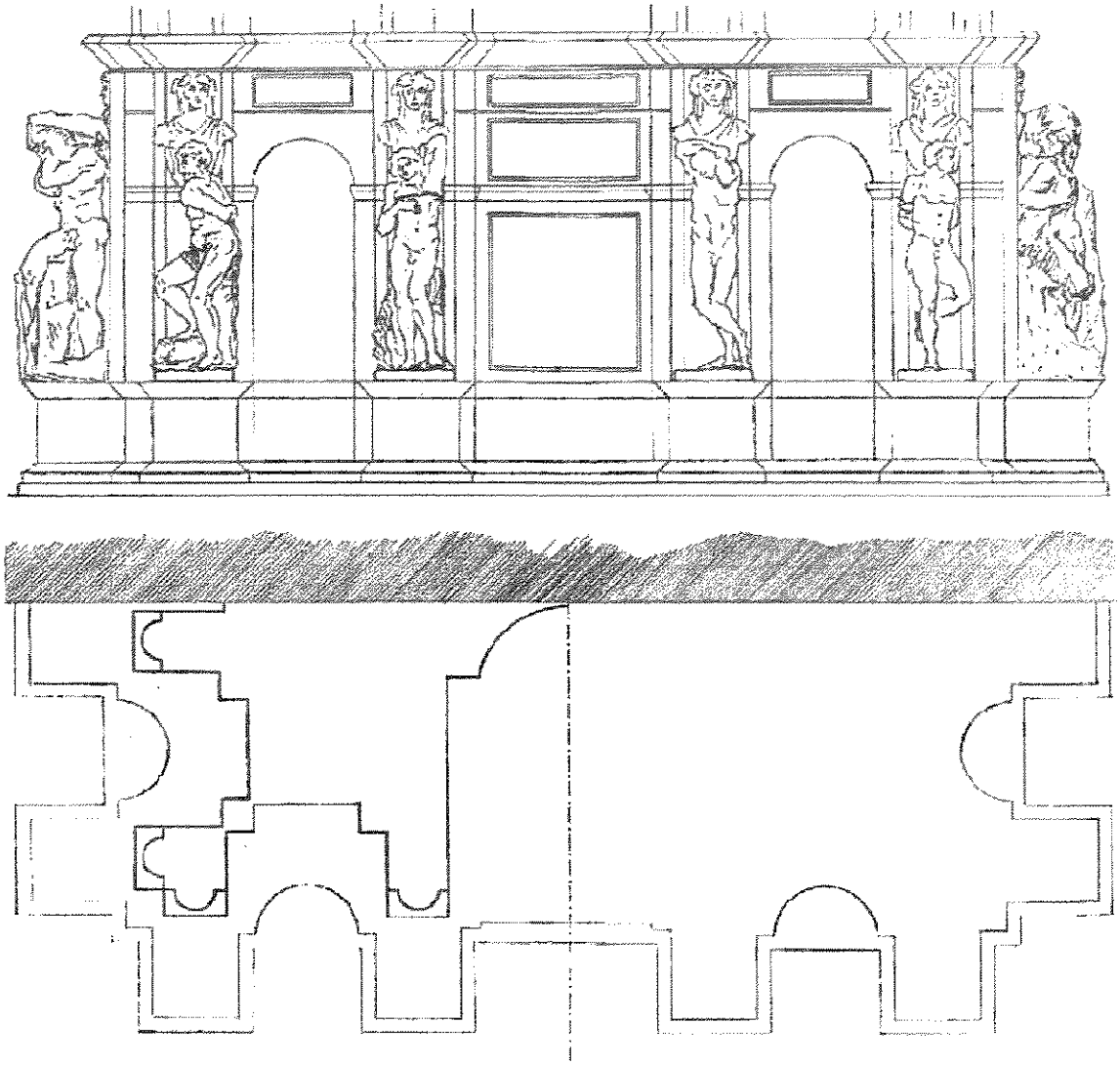


Fig.187 – Martin Weinberger – Reconstrução do Registro Inferior e da Base do Projeto de 1519 do Sepulcro de Júlio II.



Fig.188 – Michelangelo Buonarroti - Modelo em Argila de Ercole e Caco – Casa Buonarroti, Florença.



Fig.189 – Michelangelo Buonarroti – Ercole e Caco, Cópia de Modelo em Argila – Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig.190 – Michelangelo Buonarroti – Modelo de Cera para um Escravo – Casa Buonarroti, Florença.



Fig.191 – Michelangelo Buonarroti - Modelo em Terracota para o Escravo Barbudo, British Museum.



Fig.192 – Michelangelo Buonarroti– Estudo para um Escravo – Museu do Louvre, Paris.

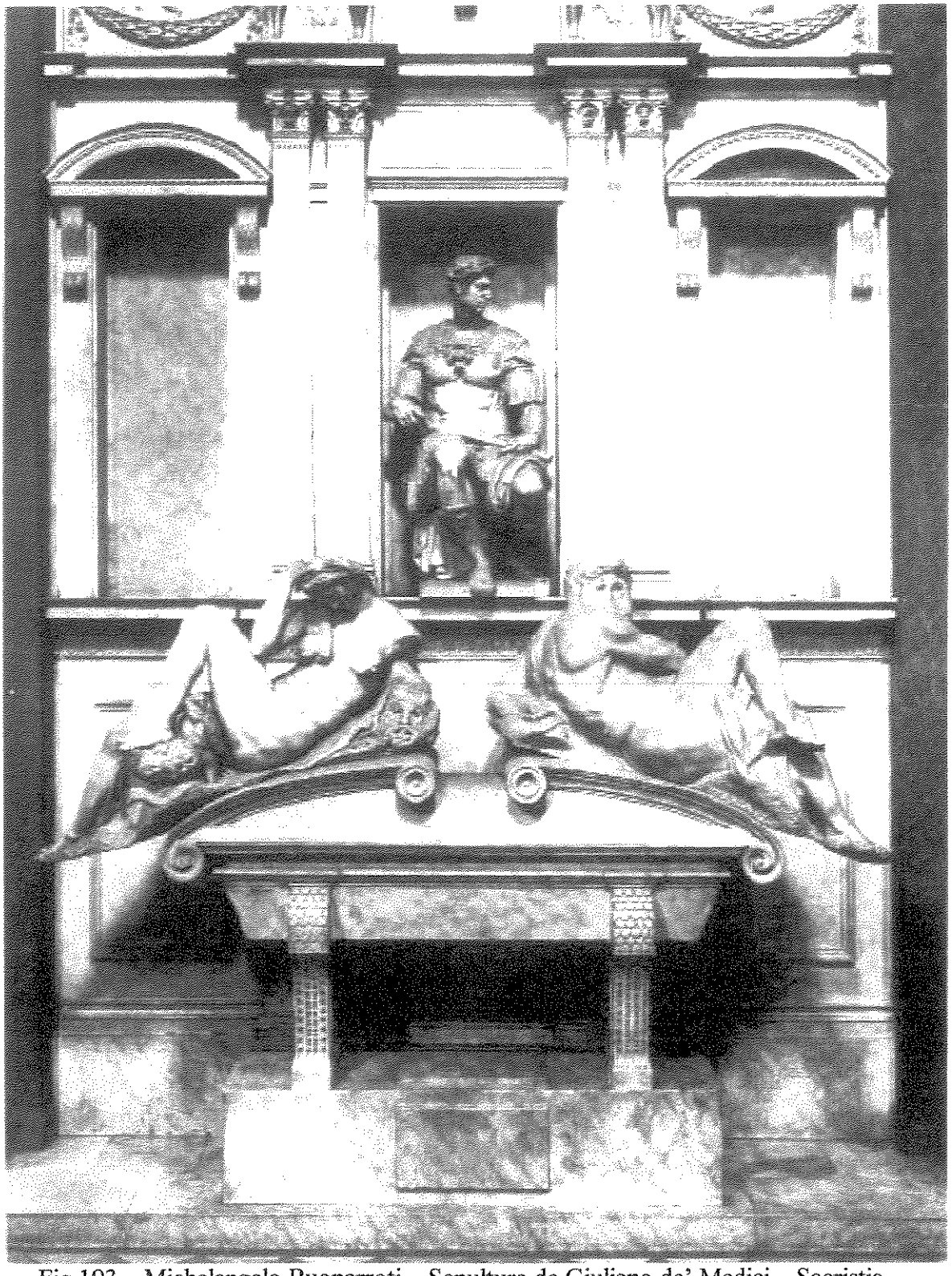


Fig.193 – Michelangelo Buonarroti – Sepultura de Giuliano de' Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

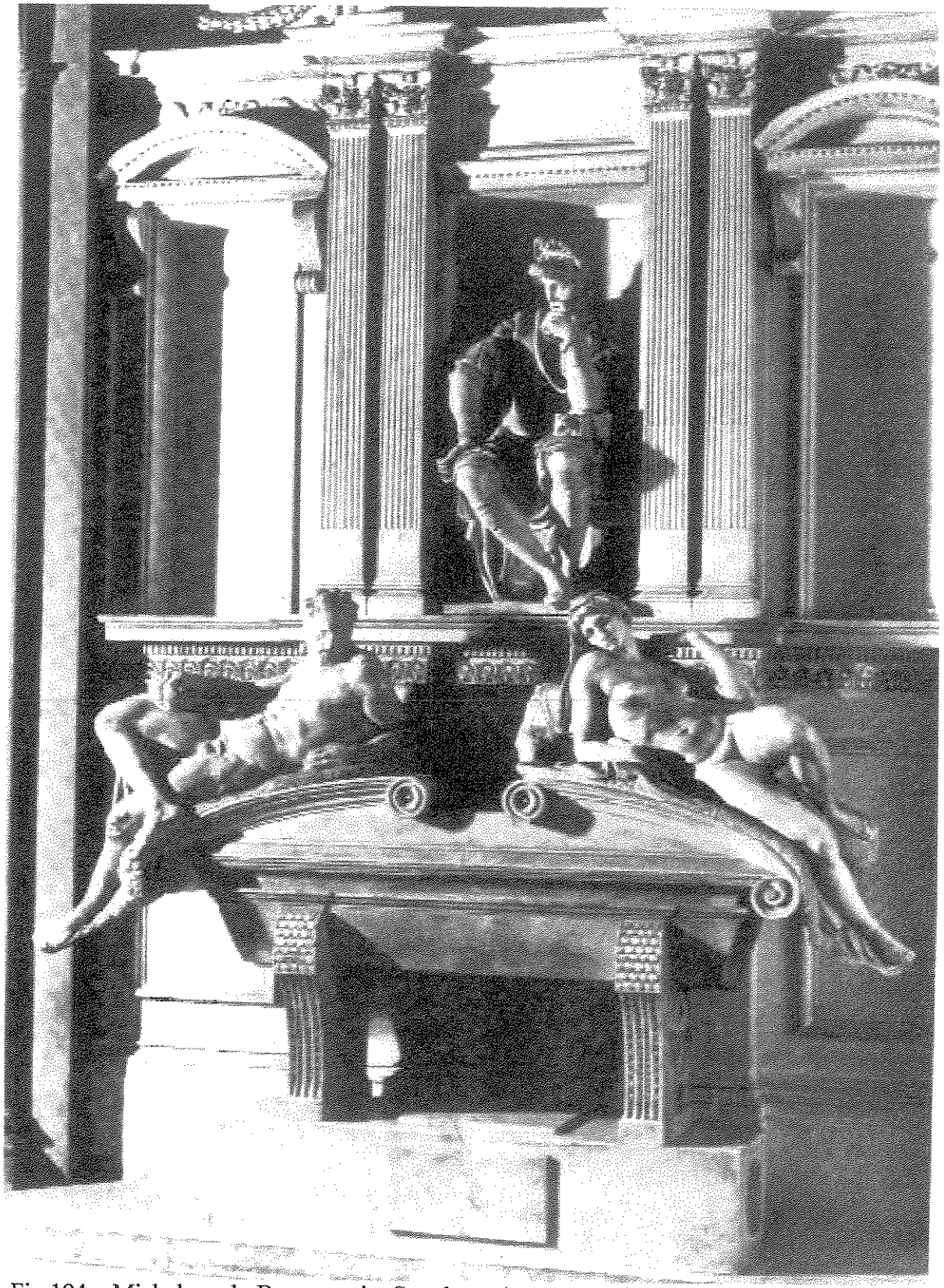


Fig.194 – Michelangelo Buonarroti – Sepultura de Lorenzo de' Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

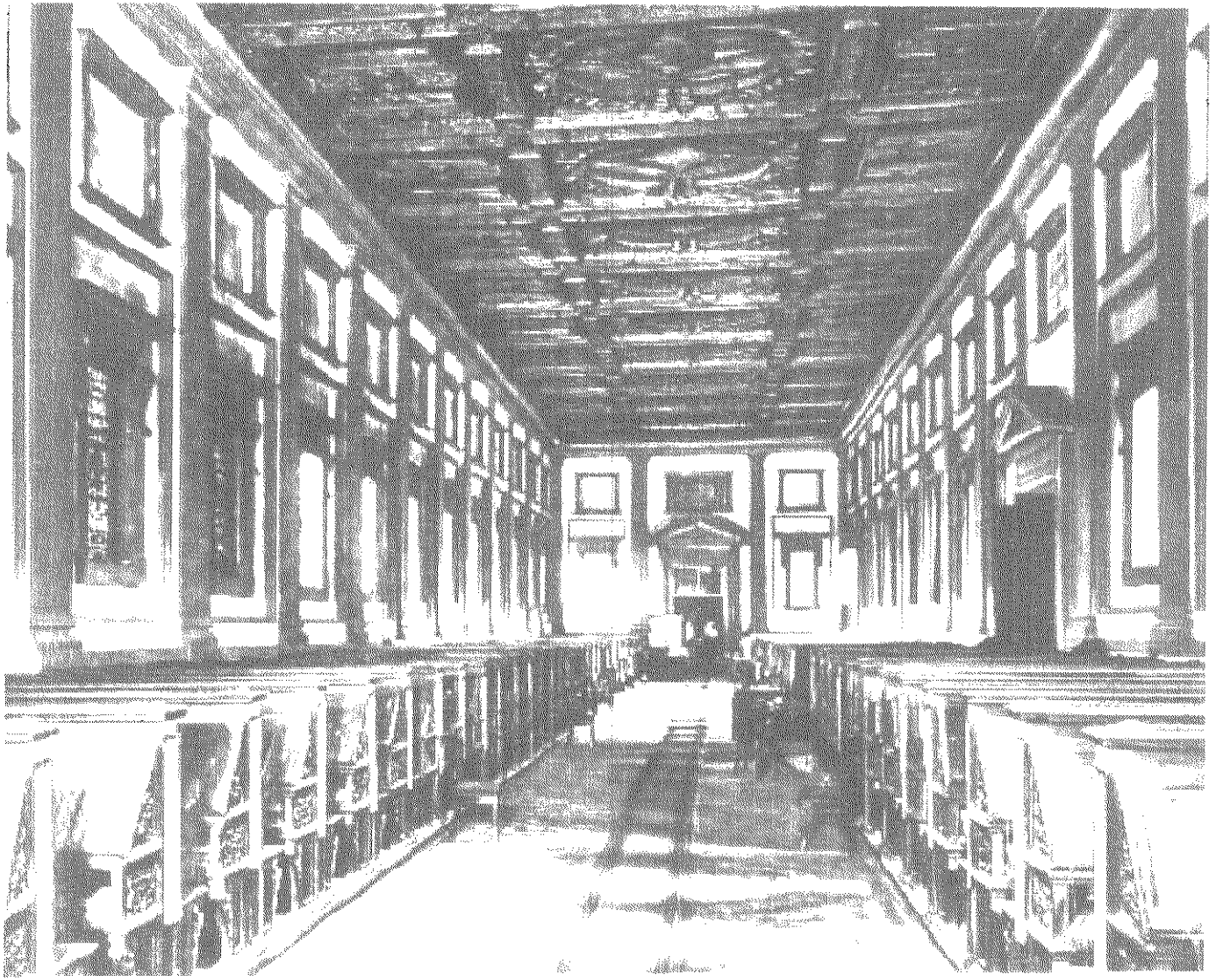


Fig.195 – Michelangelo Buonarroti– Sala de Leitura da Biblioteca Laurenziana, Florença.

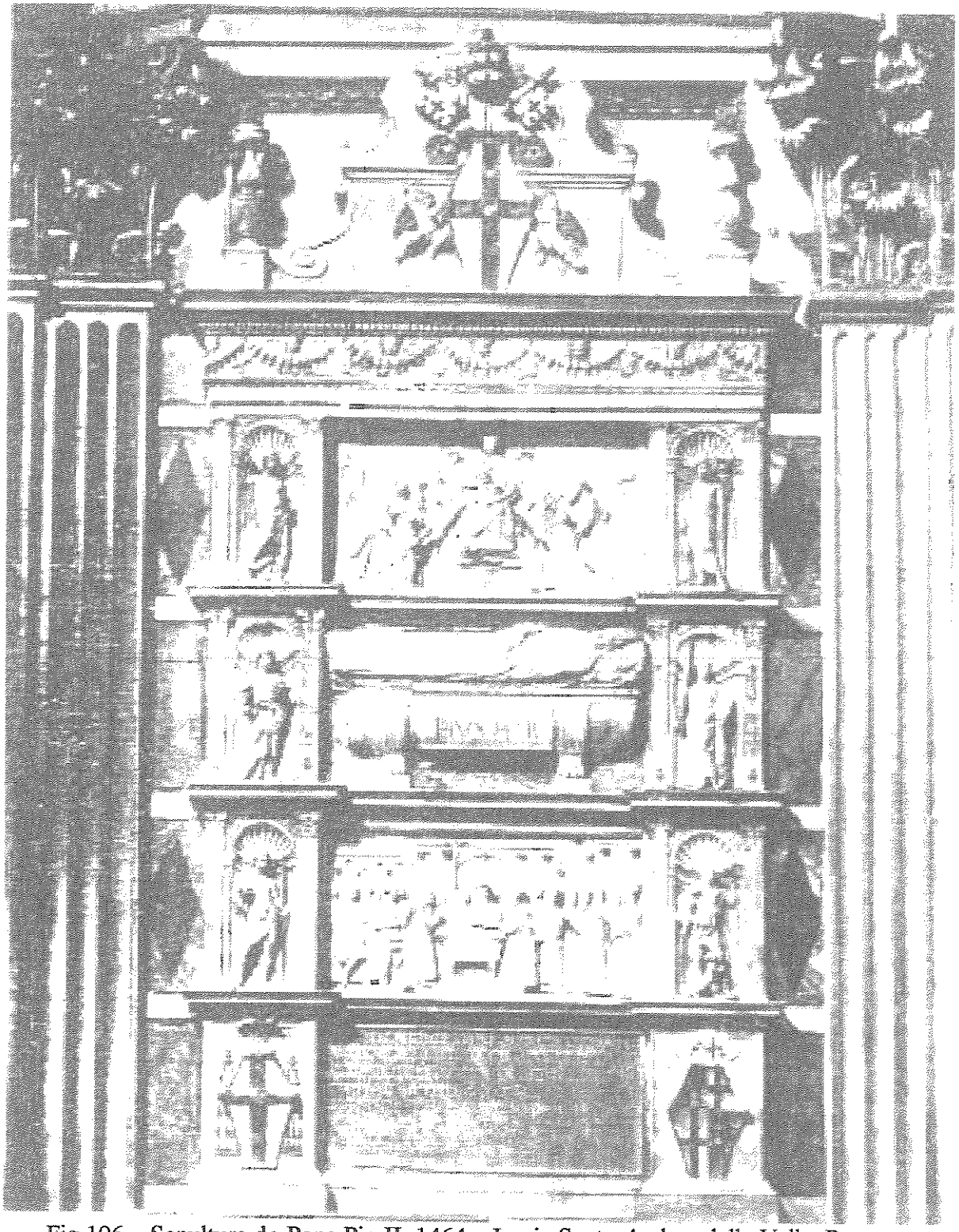


Fig.196 – Sepultura do Papa Pio II, 1464 – Igreja Santo Andrea della Valle, Roma.

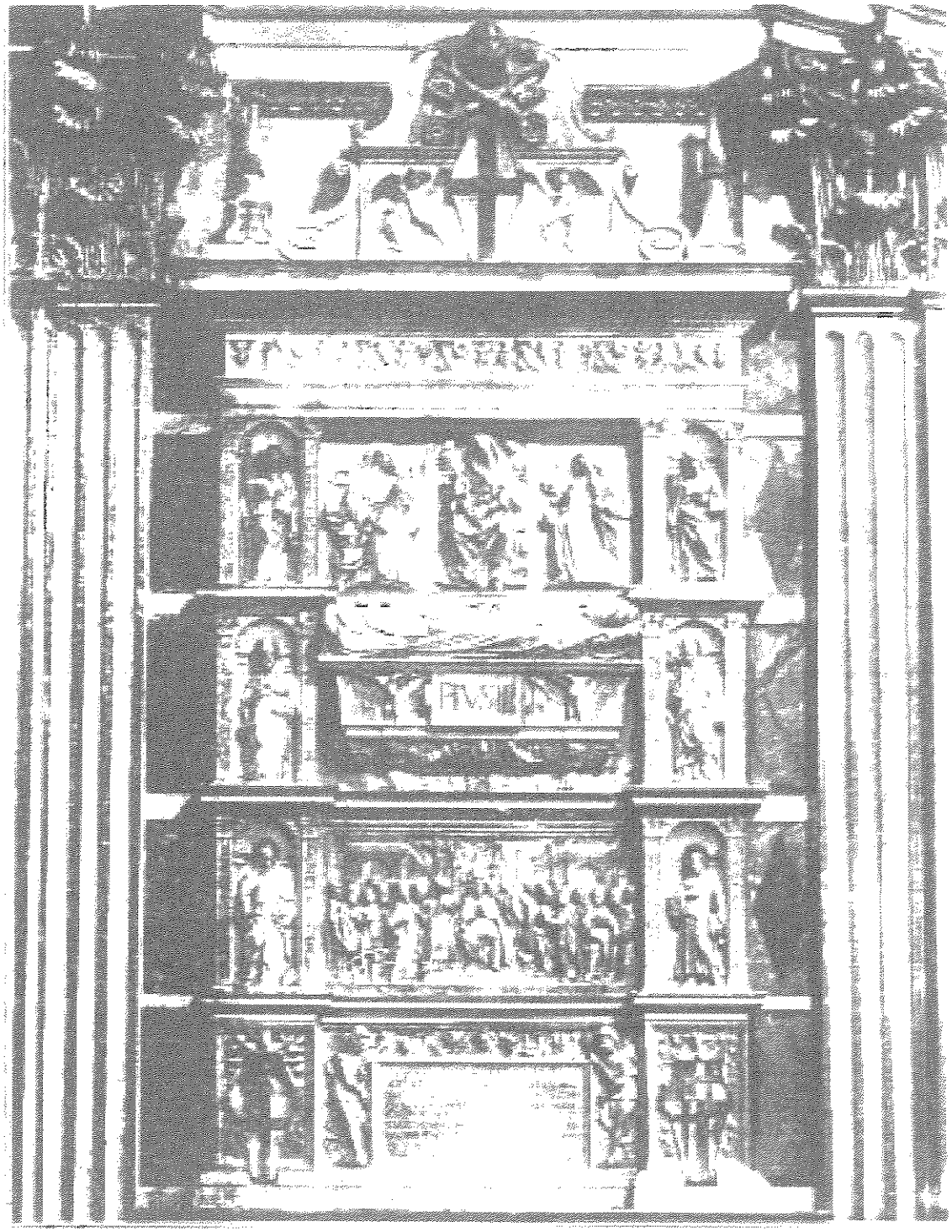


Fig.197 – Sepultura do Papa Pio III, 1503 – Igreja de Santo Andrea della Valle, Roma.

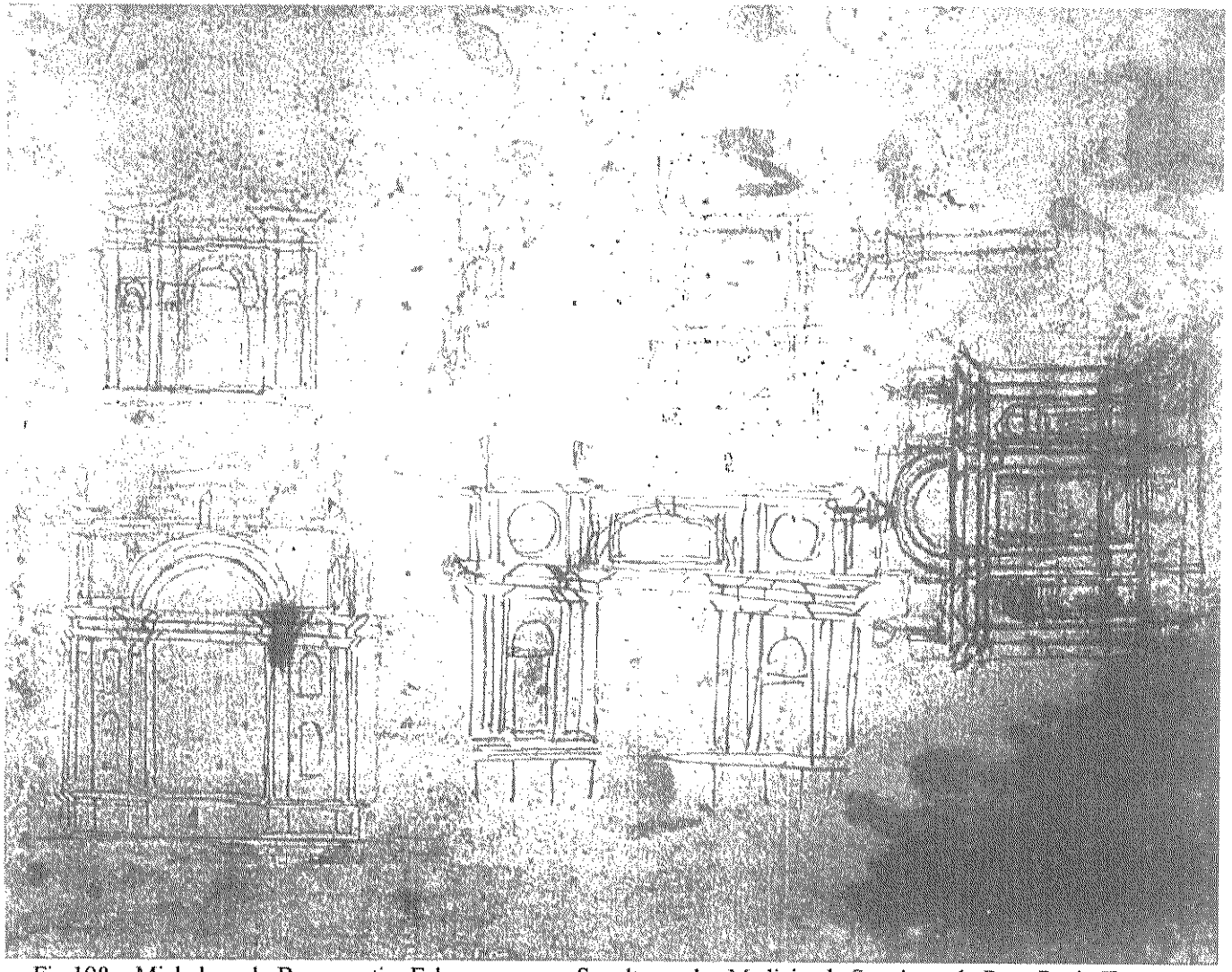


Fig.198 – Michelangelo Buonarroti – Esboços para as Sepulturas dos Medici e da Sepultura do Papa Paulo II
British Museum, Londres.

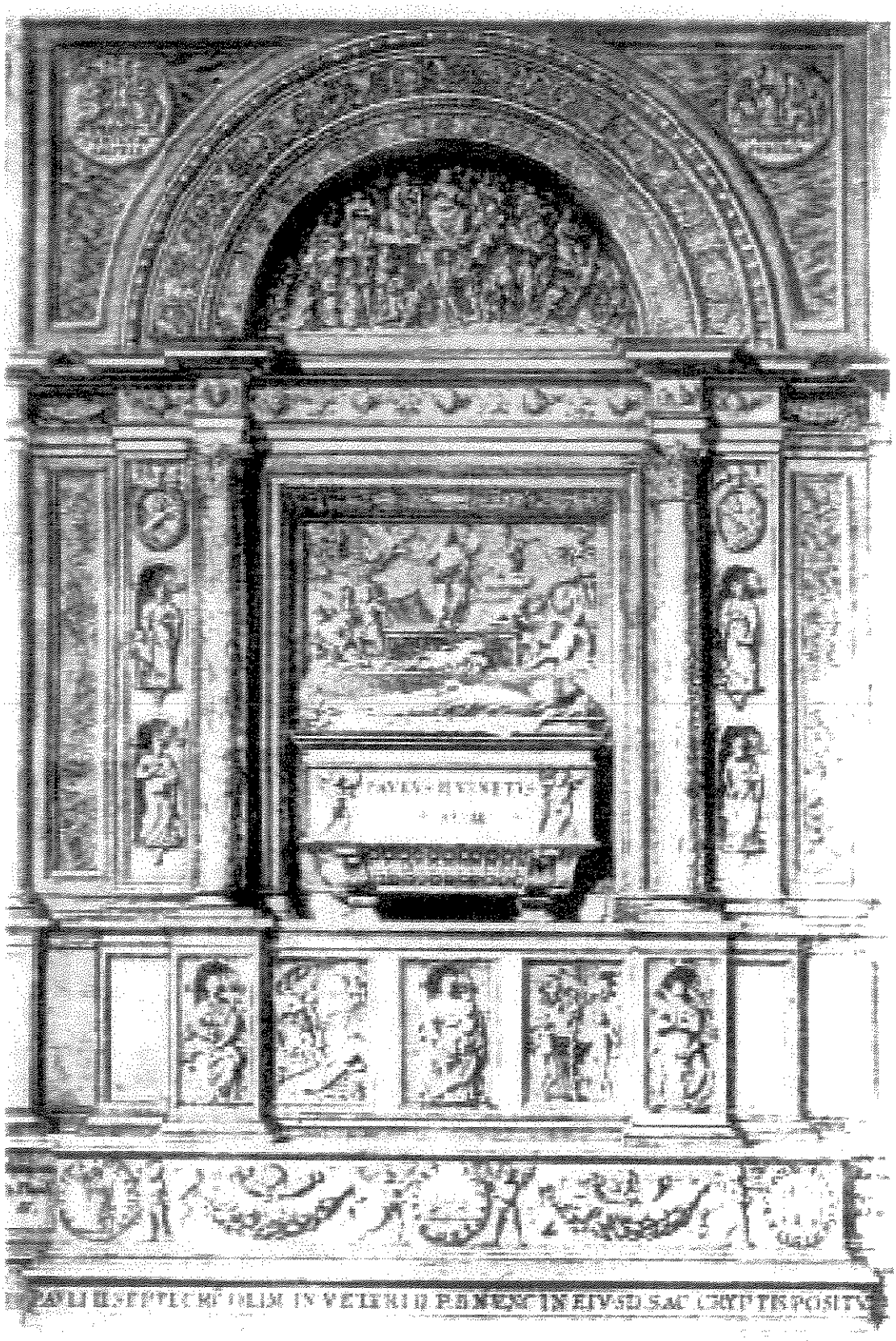


Fig.199 – Sepultura do Papa Paulo II, 1471 – Basílica de São Pedro, Roma.

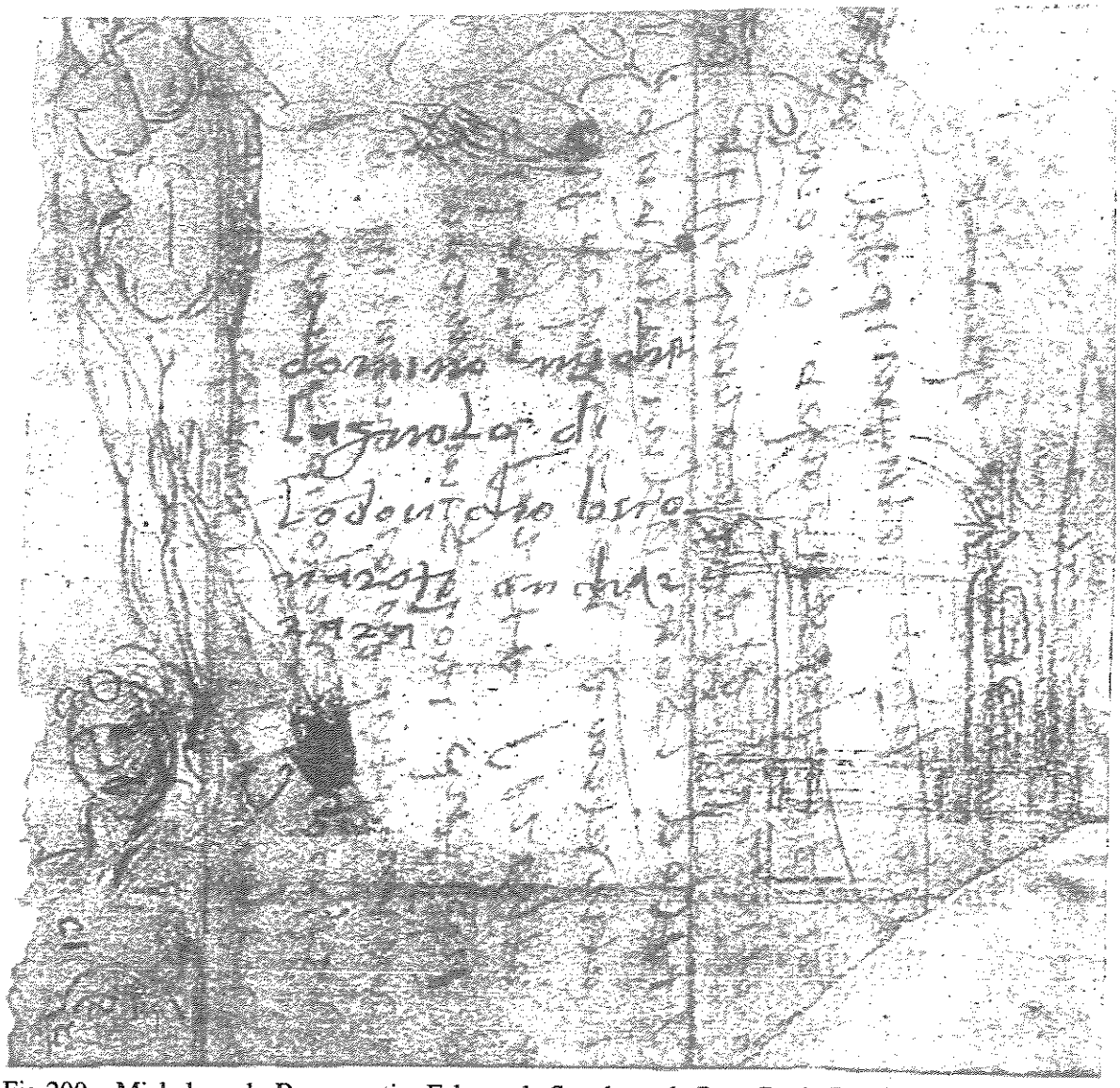


Fig.200 – Michelangelo Buonarroti – Esboço da Sepultura do Papa Paulo II – Casa Buonarroti, Florença.

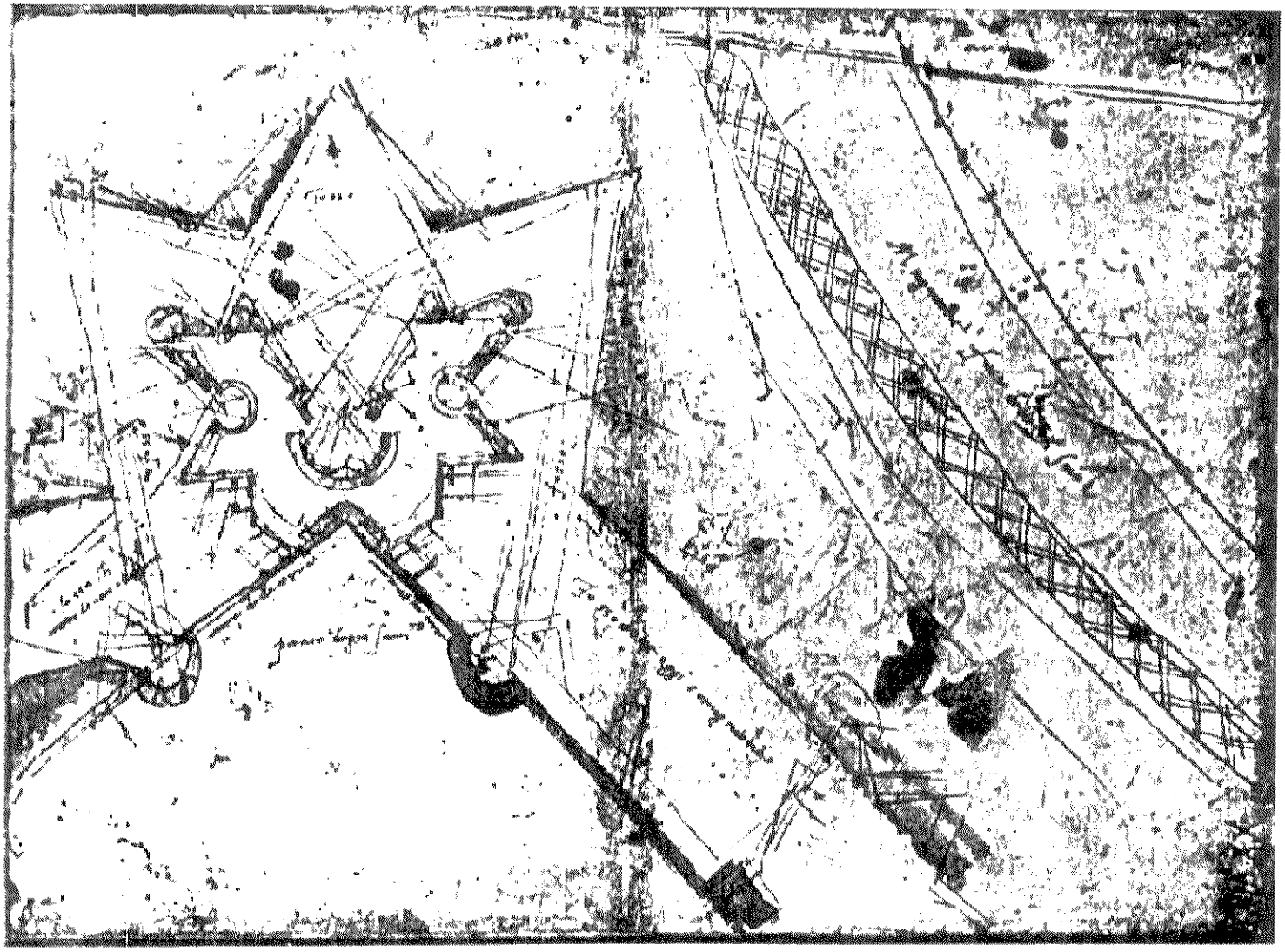


Fig.201 – Michelangelo Buonarroti – Desenho para a Fortificação de Florença.

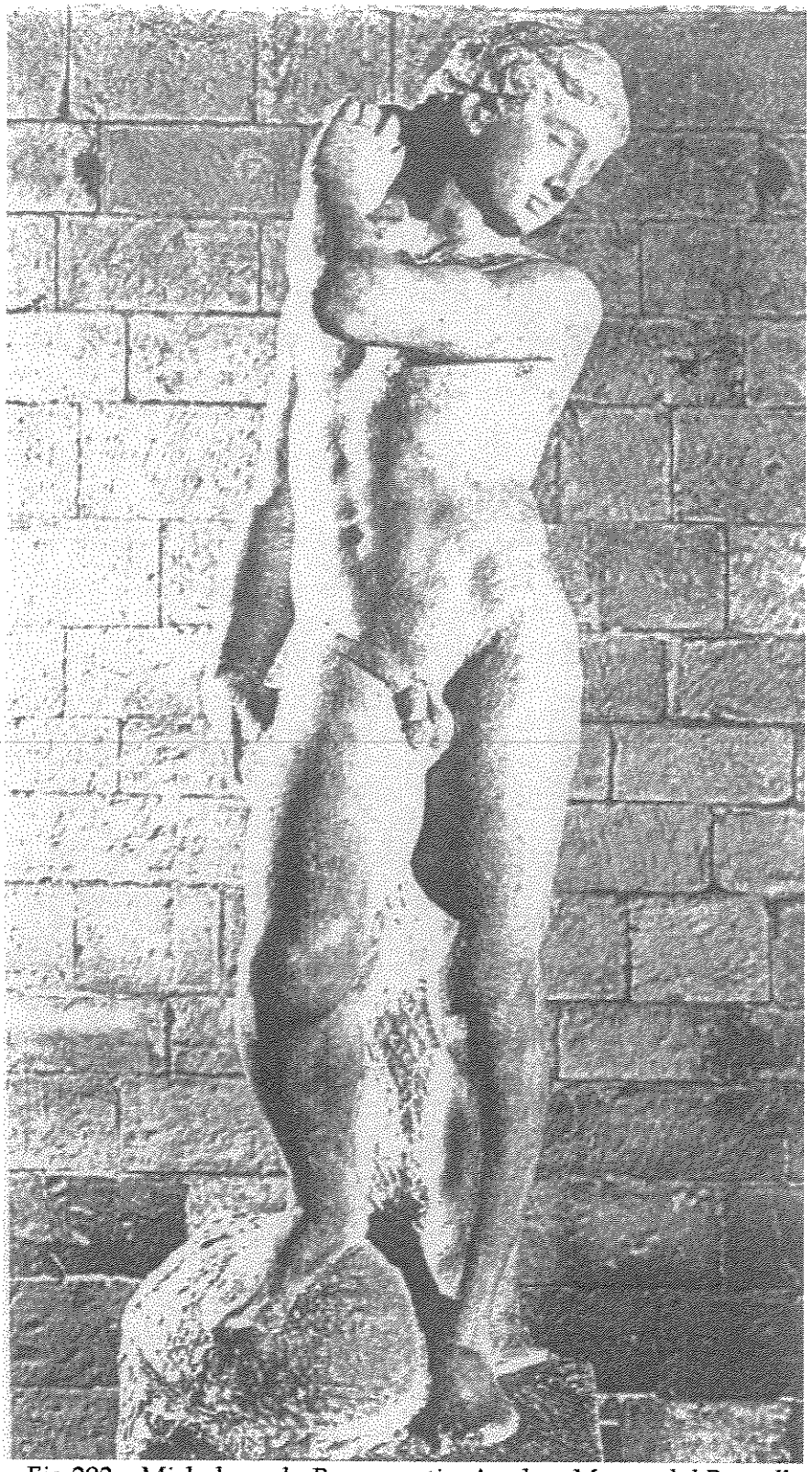


Fig.202 - Michelangelo Buonarroti - Apolo - Museo del Bargello.

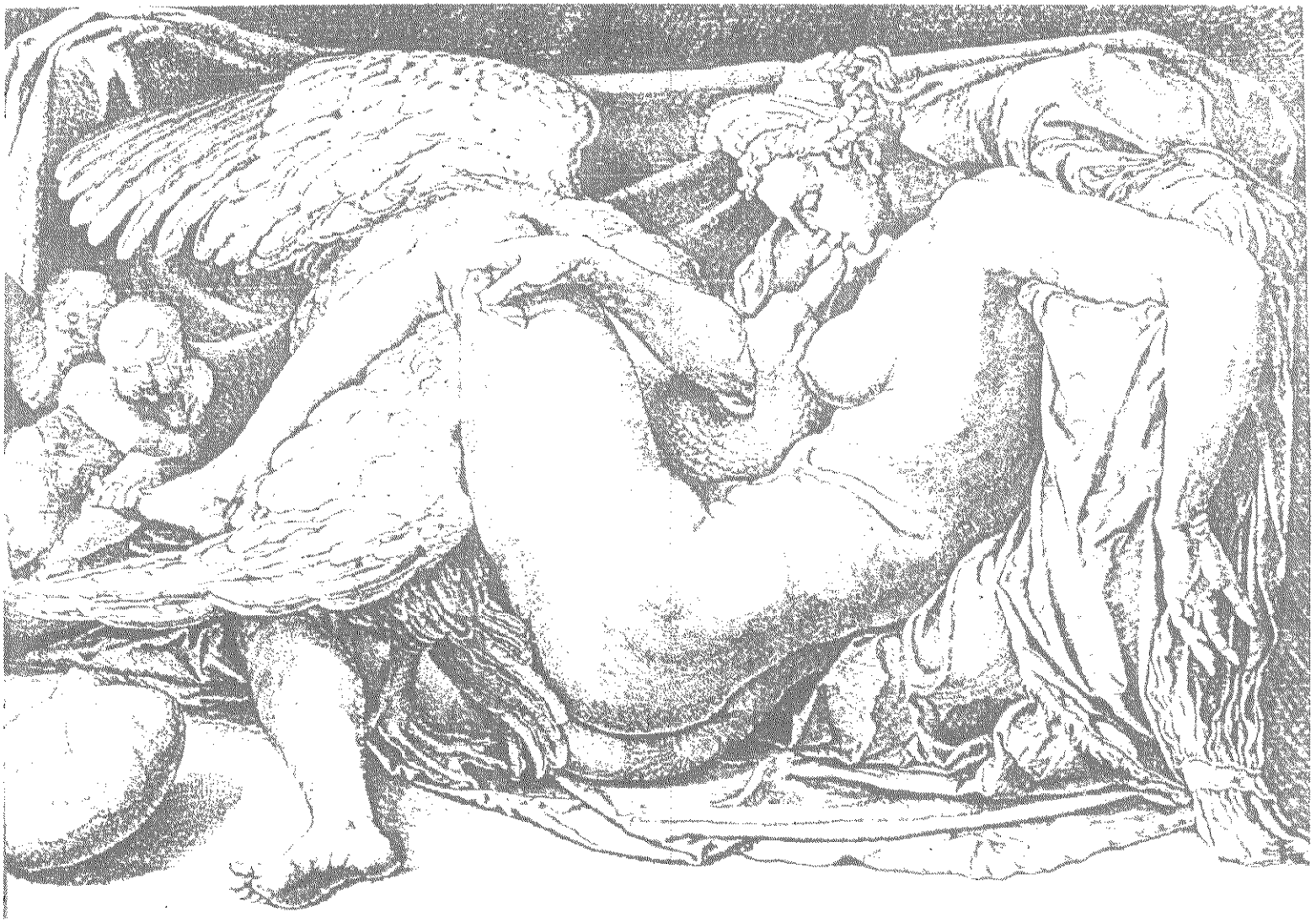


Fig.203 – Cornelis Bos – Leda e o Cisne, British Museum, Londres.



Fig. 204 – Michelangelo Buonarroti – Estudo da Cabeça de Leda, Musei degli Uffizi, Florença.

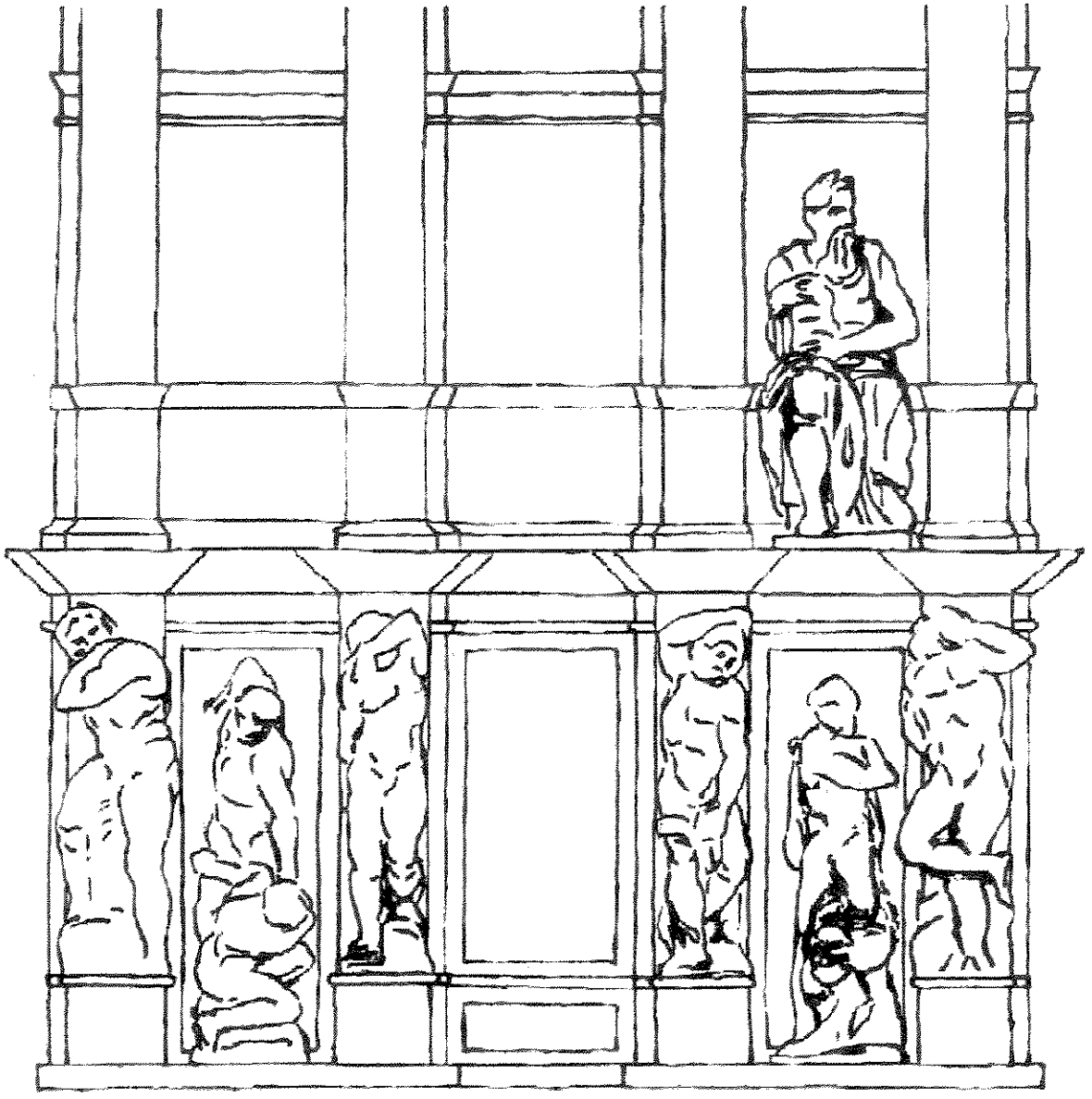


Fig.205 - Johannes Wilde – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II entre 1527 e 1530.

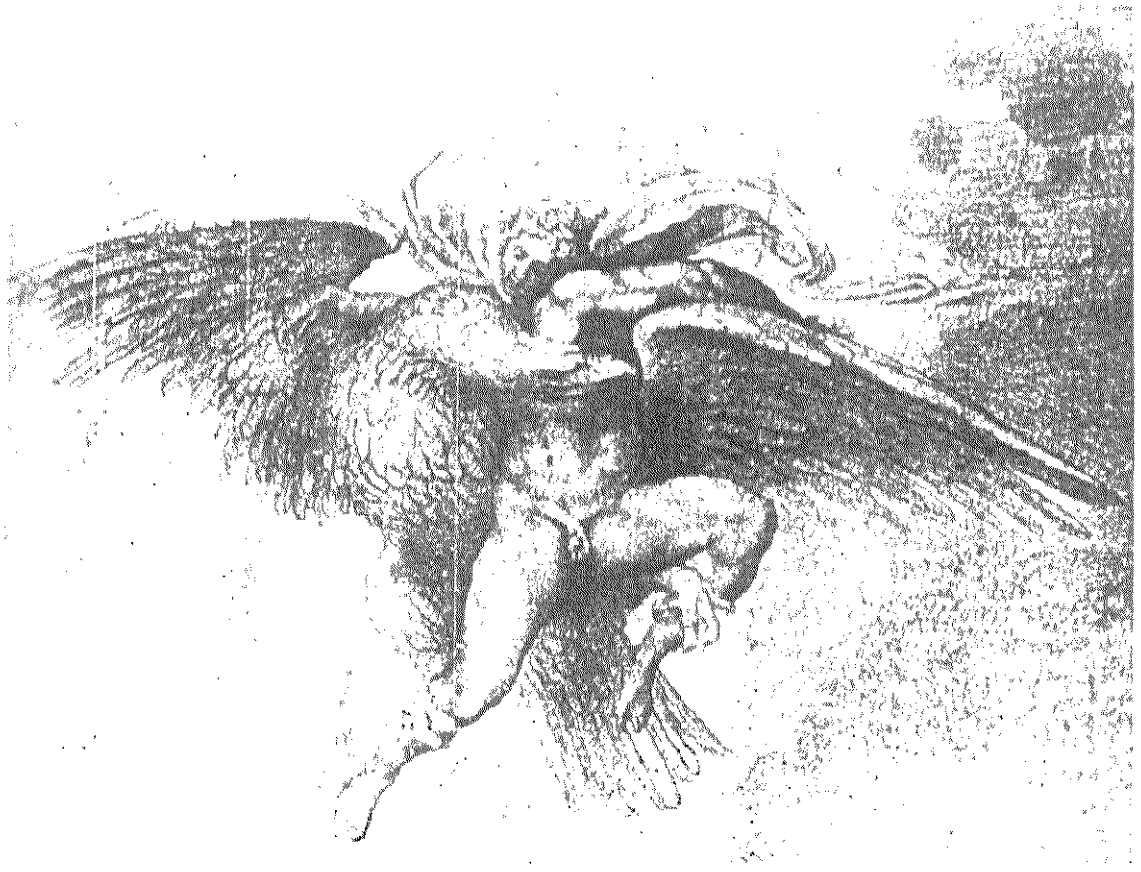


Fig.206 - Michelangelo Buonarroti - Rapto de Ganimedes.

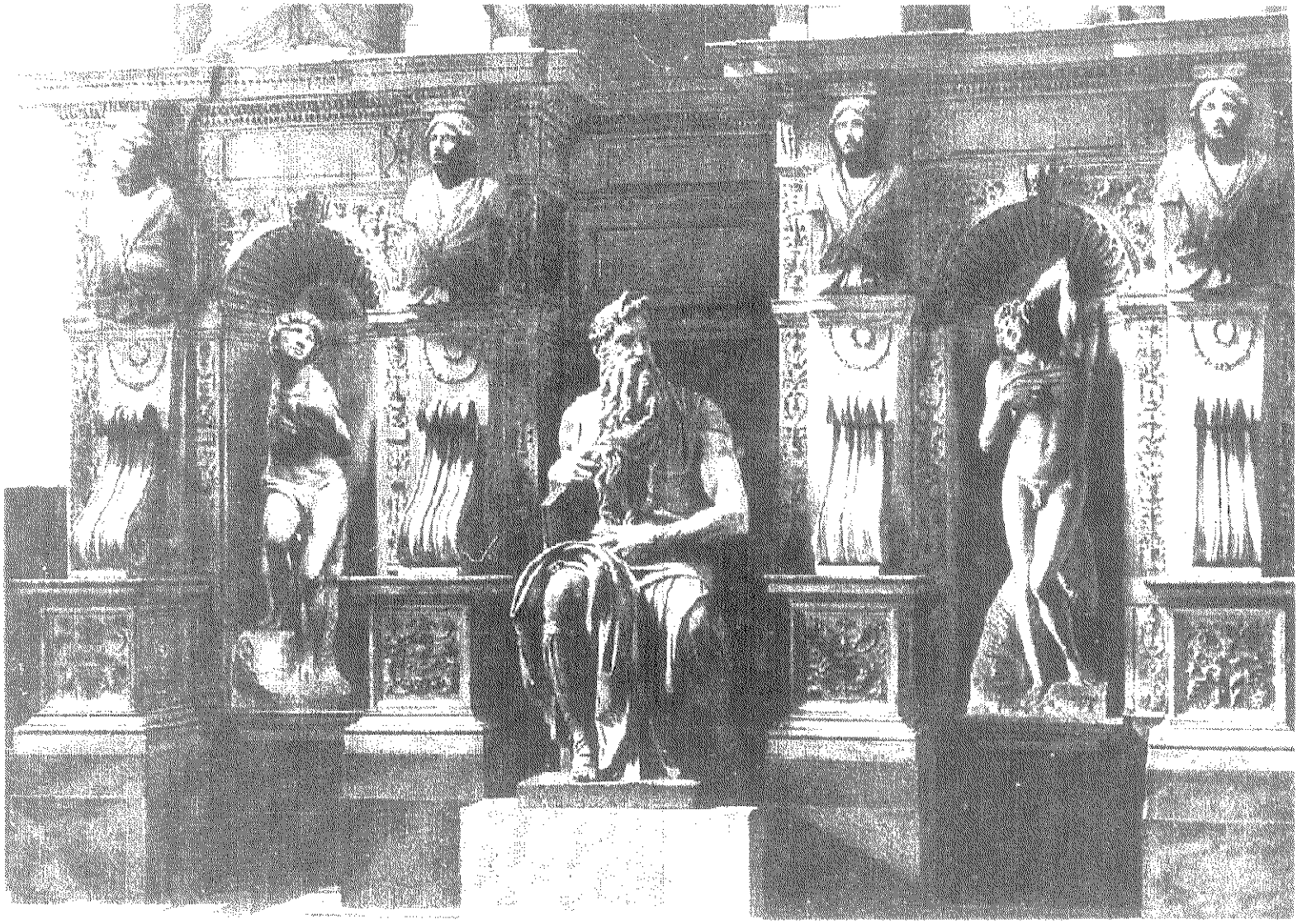


Fig.207 – Karl August Laux – Reconstrução do Registro Inferior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.

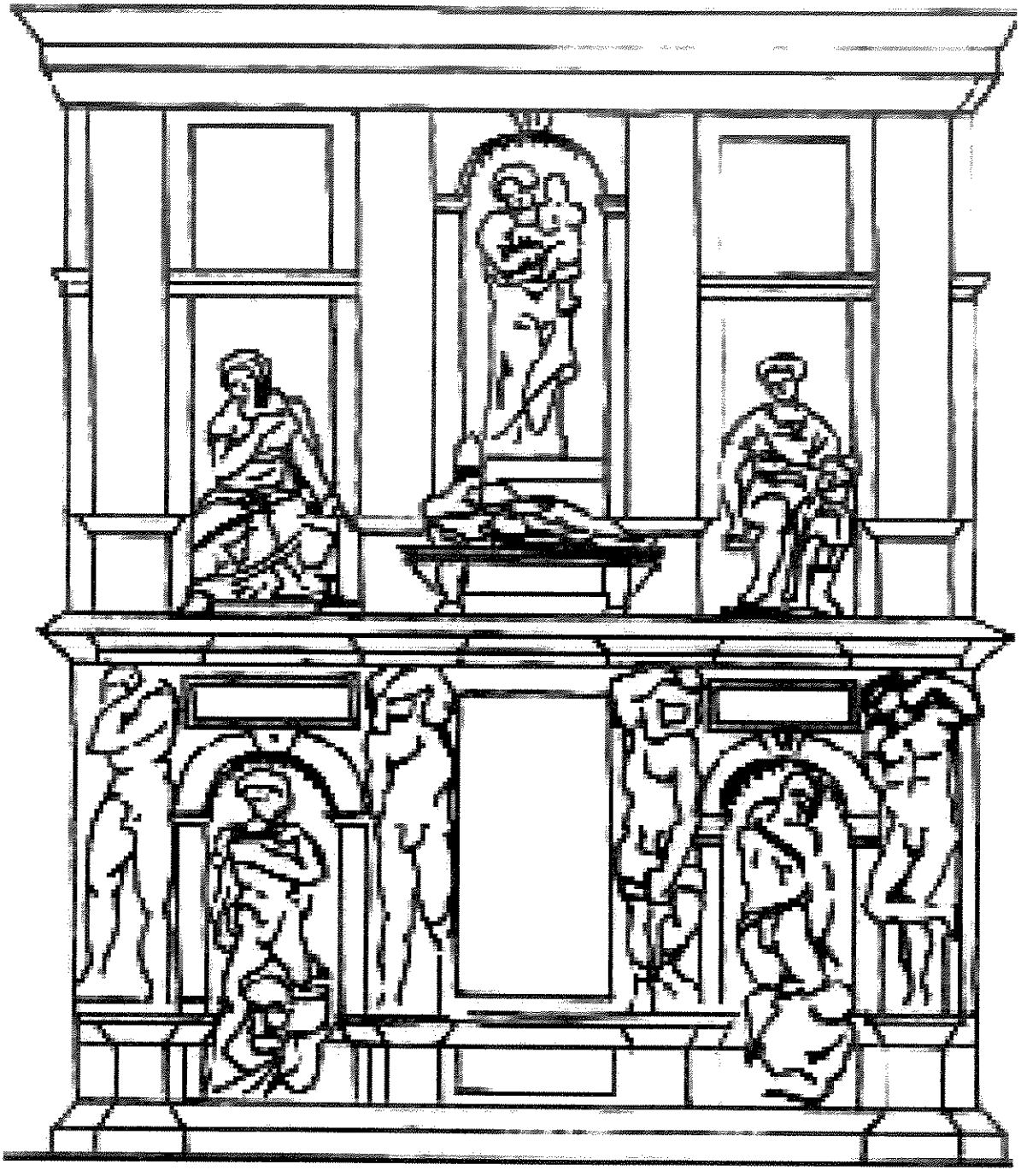


Fig.208 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.

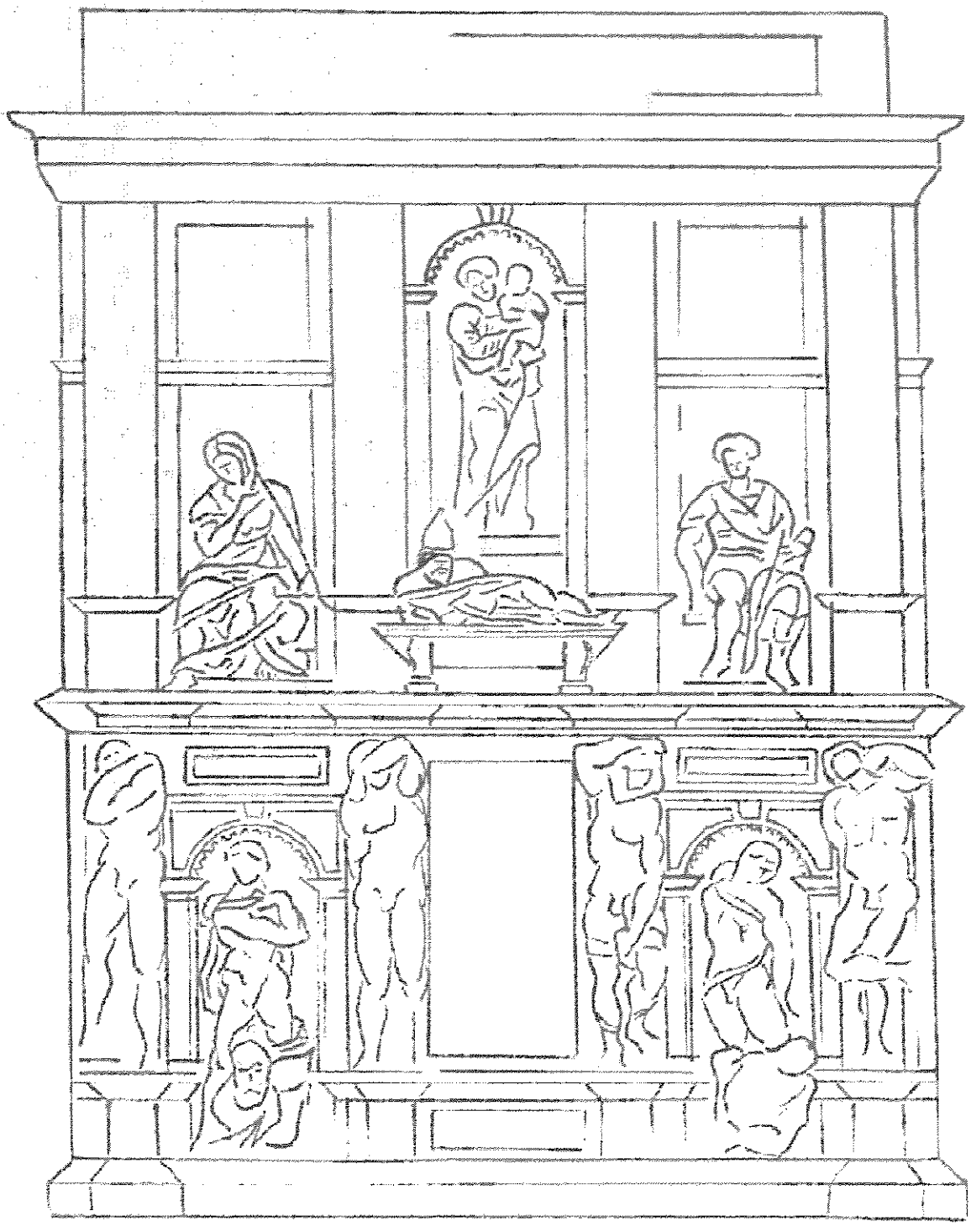


Fig.209 – Charles de Tolnay – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.

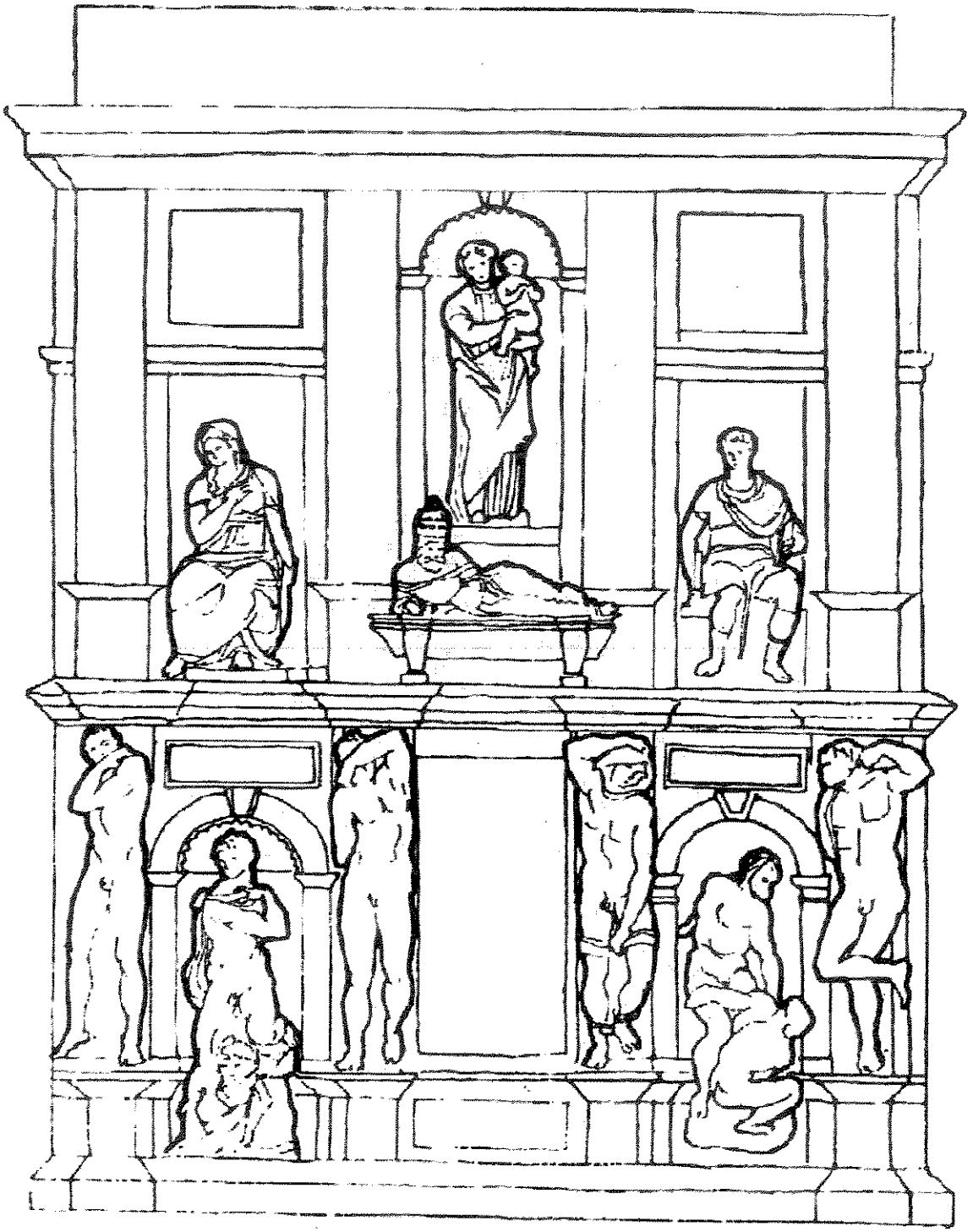


Fig.210 – Franco Russoli – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.

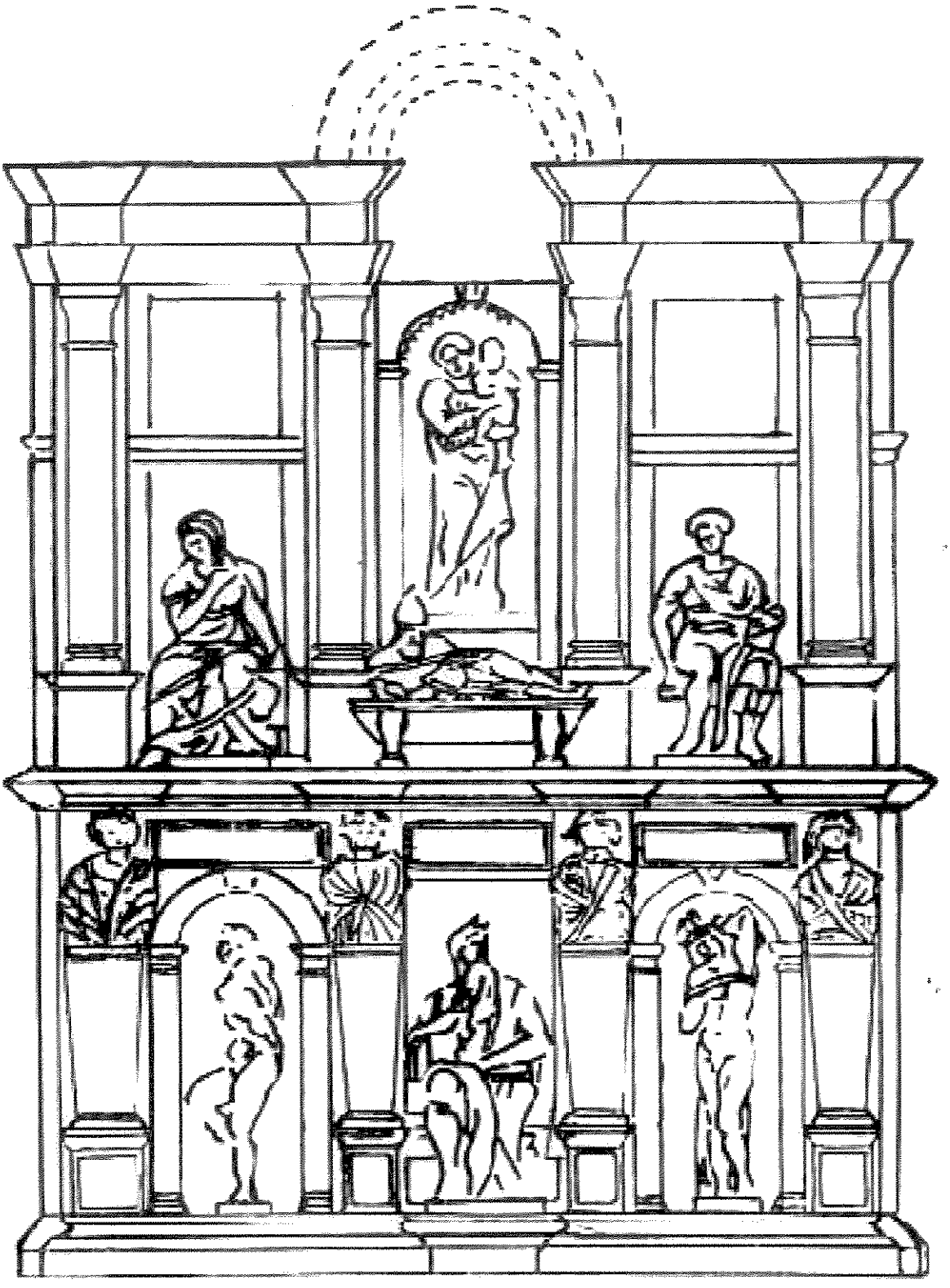


Fig.211 – Herbert von Einem – Reconstrução do Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, de 1532.

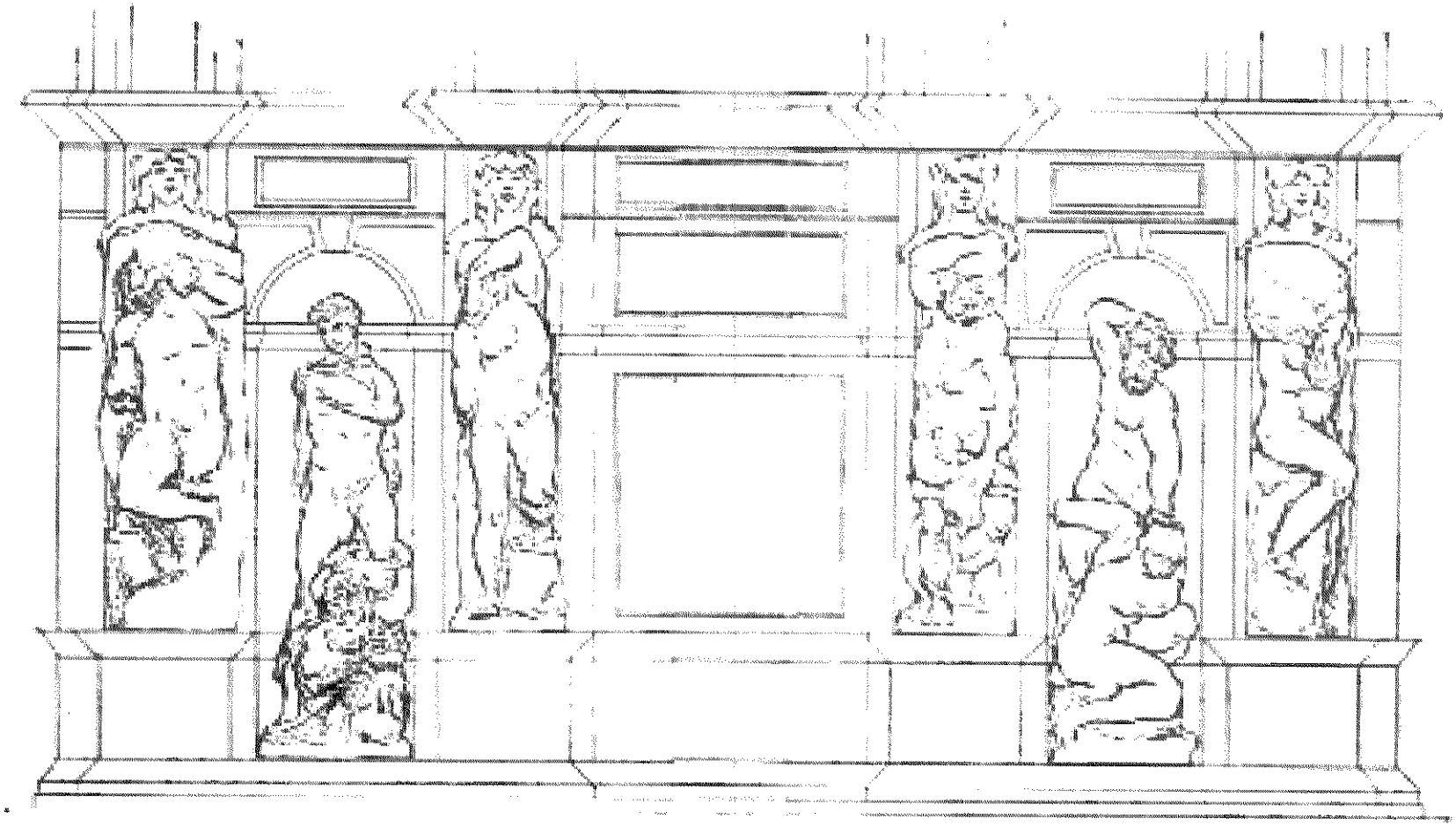


Fig.212 – Martin Weinberger – Reconstrução do Registro Inferior do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.



Fig.213 – Frederick Hartt – Reconstrução do Projeto do Sepulcro de Júlio II, de 1532.



Fig.214 – Michelangelo Buonarroti – Escultura de Prisioneiro para o Sepulcro de Júlio II – Casa Buonarroti, Florença.

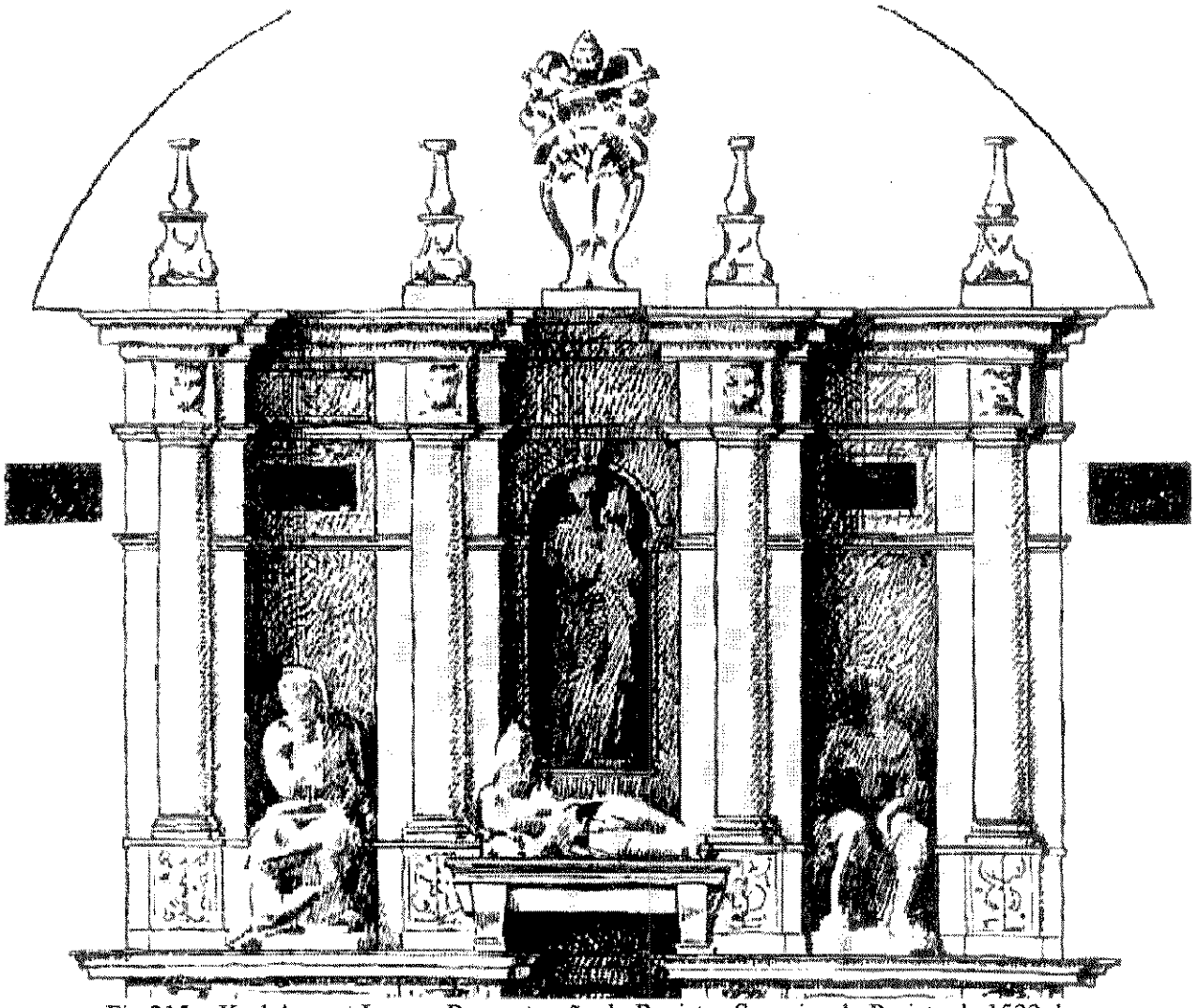


Fig.215 – Karl August Laux – Reconstrução do Registro Superior do Projeto de 1532 do Sepulcro de Júlio II.

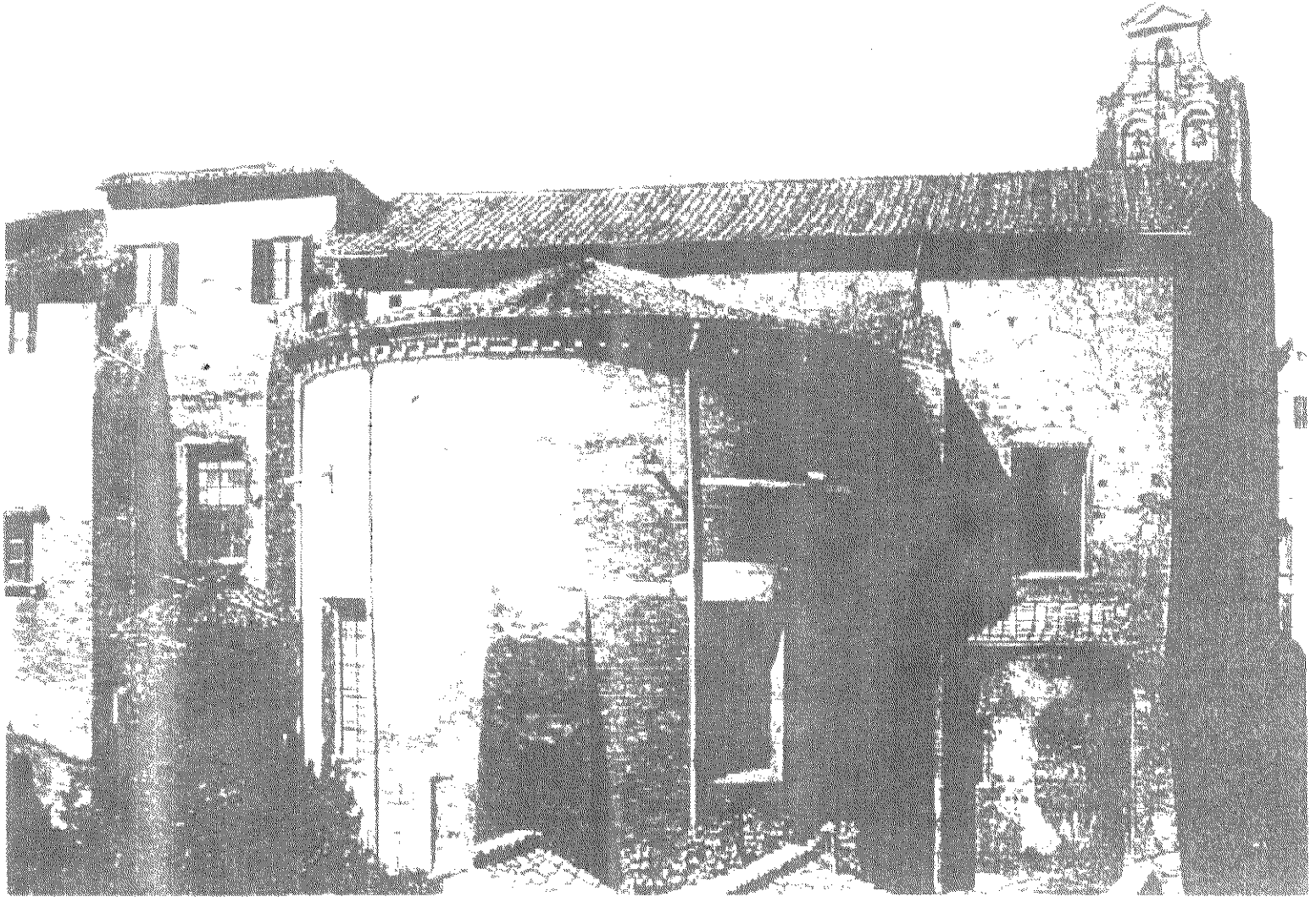


Fig.216 – Contrafortes – San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.217 – Michelangelo Buonarroti – Juízo Final, 1537-41 - Capela Sistina, Vaticano Roma.



Fig.218 – Michelangelo Buonarroti – Brutus – Museo Nazionale del Bargello, Florença.

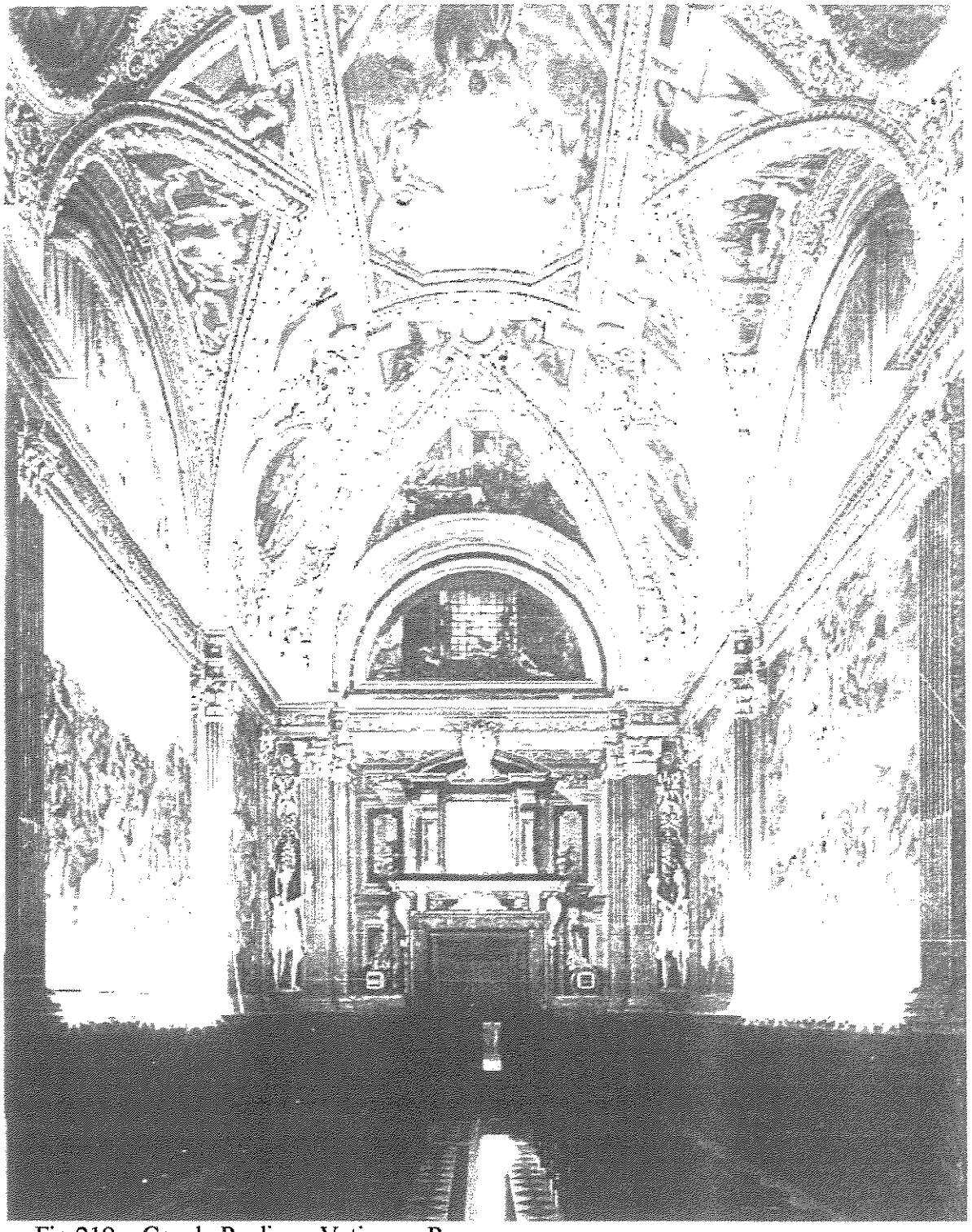


Fig.219 – Capela Paolina - Vaticano, Roma.

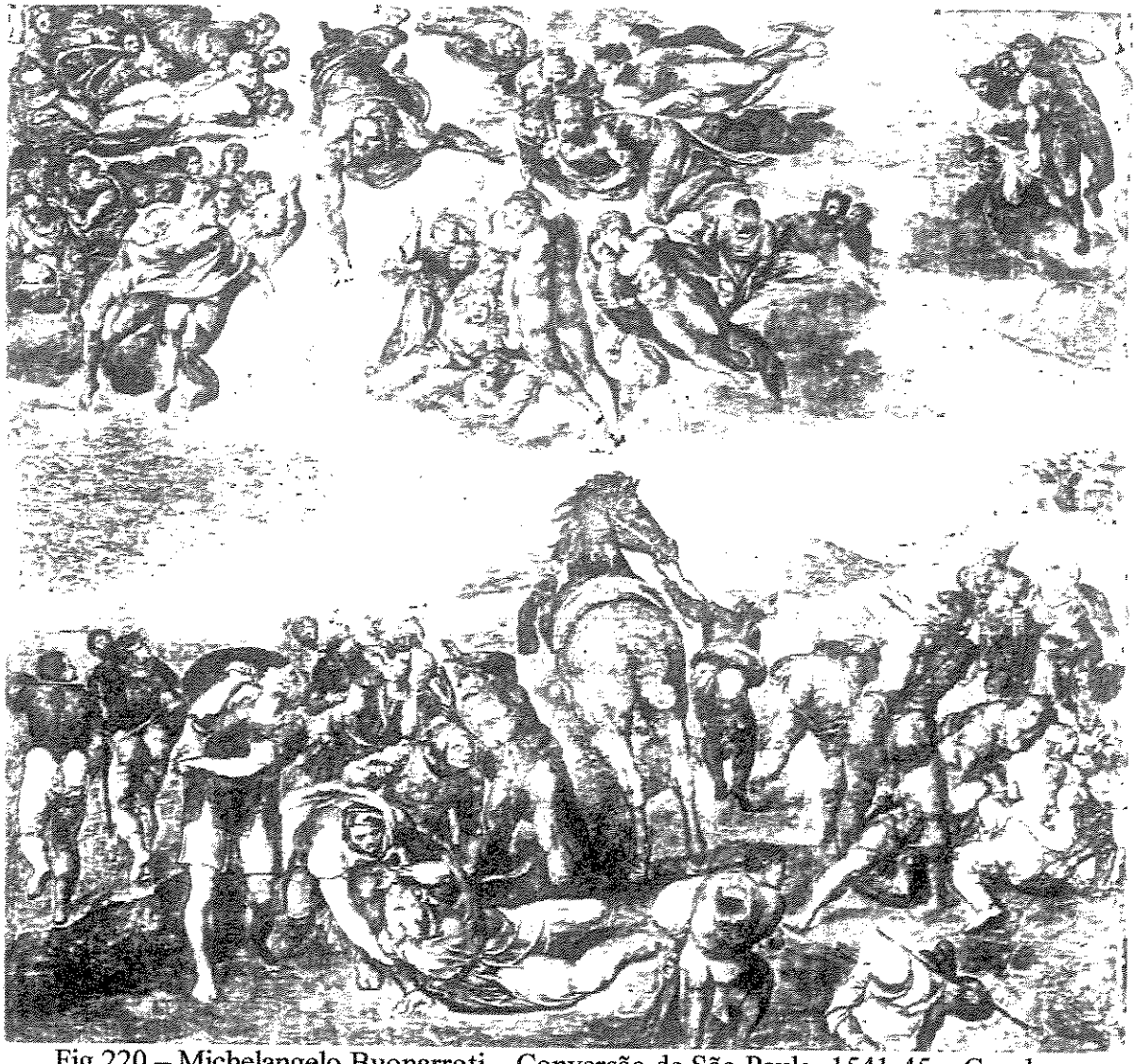


Fig.220 – Michelangelo Buonarroti – Conversão de São Paulo, 1541-45 – Capela Paolina, Vaticano, Roma.



Fig.221 – Michelangelo Buonarroti – Martírio de São Pedro, 1541-45 – Capela Paolina, Vaticano, Roma.



Fig.222 – Michelangelo Buonarroti – Vida Ativa, 1542
Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.223 – Michelangelo Buonarroti – Vida Contemplativa, 1542, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.224 – Raffaello da Montelupo – Virgem com o Menino, Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.225 – Raffaello da Montelupo – Profeta, Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.226 – Raffaello da Montelupo - Sibila - Sepulcro do Papa Júlio II
San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.227 – Tomaso Boscoli – Detalhe da Estátua de Júlio II – Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.228 – Herma-Pilastra – Sepulcro do Papa Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.

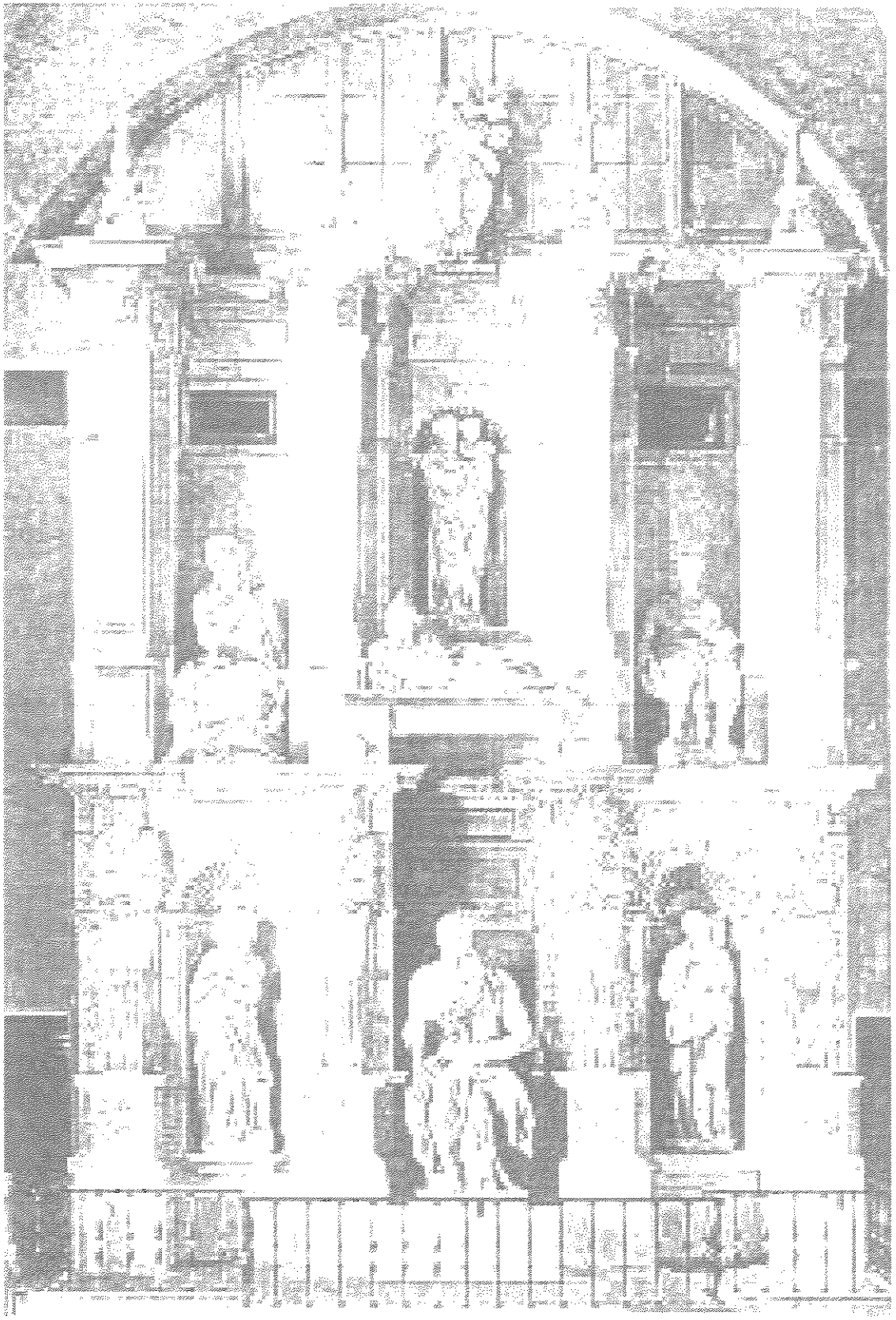


Fig.229 – Michelangelo Buonarroti – Sepulcro de Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.

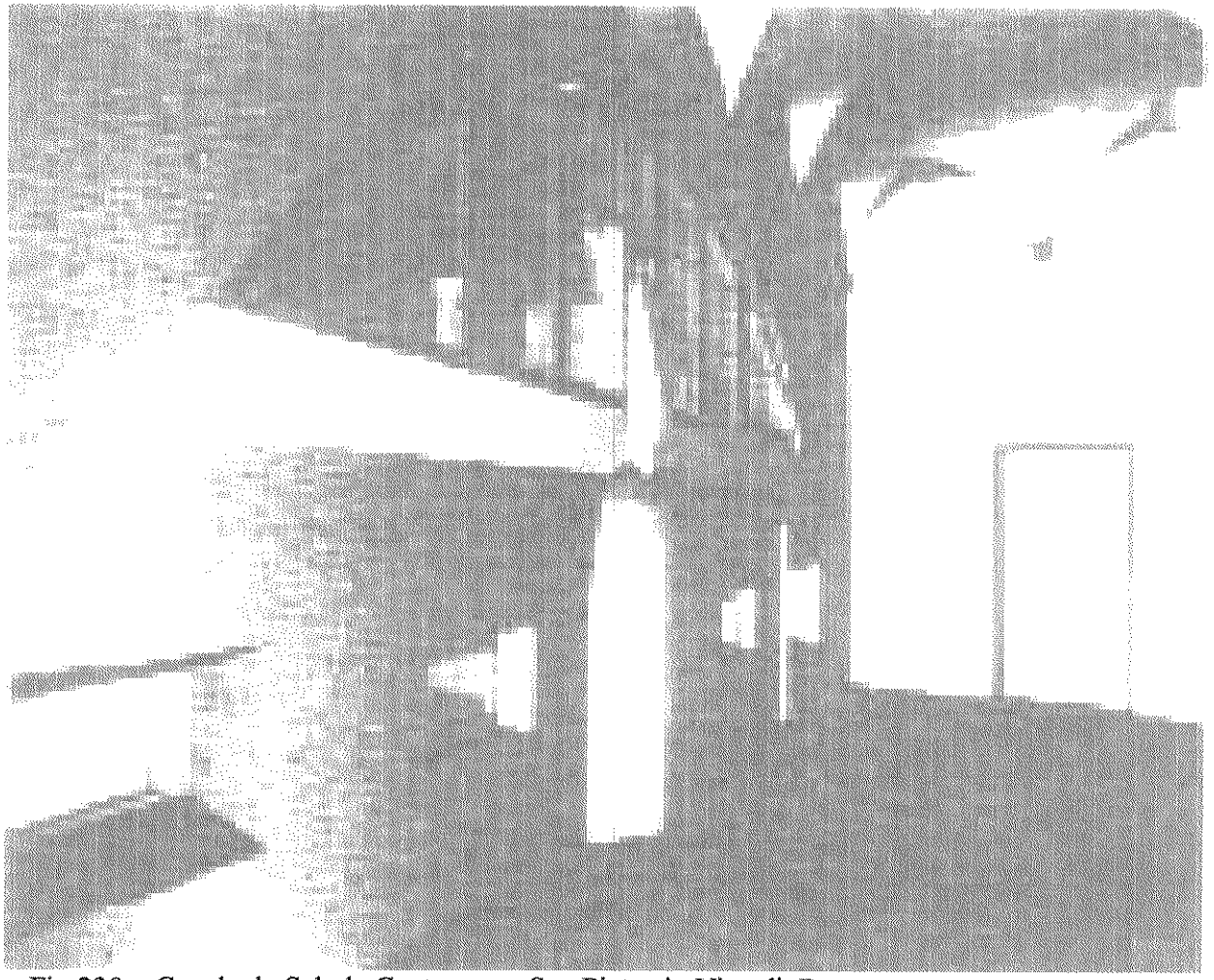


Fig.230 – Capela da Schola Cantorum – San Pietro in Vincoli, Roma.

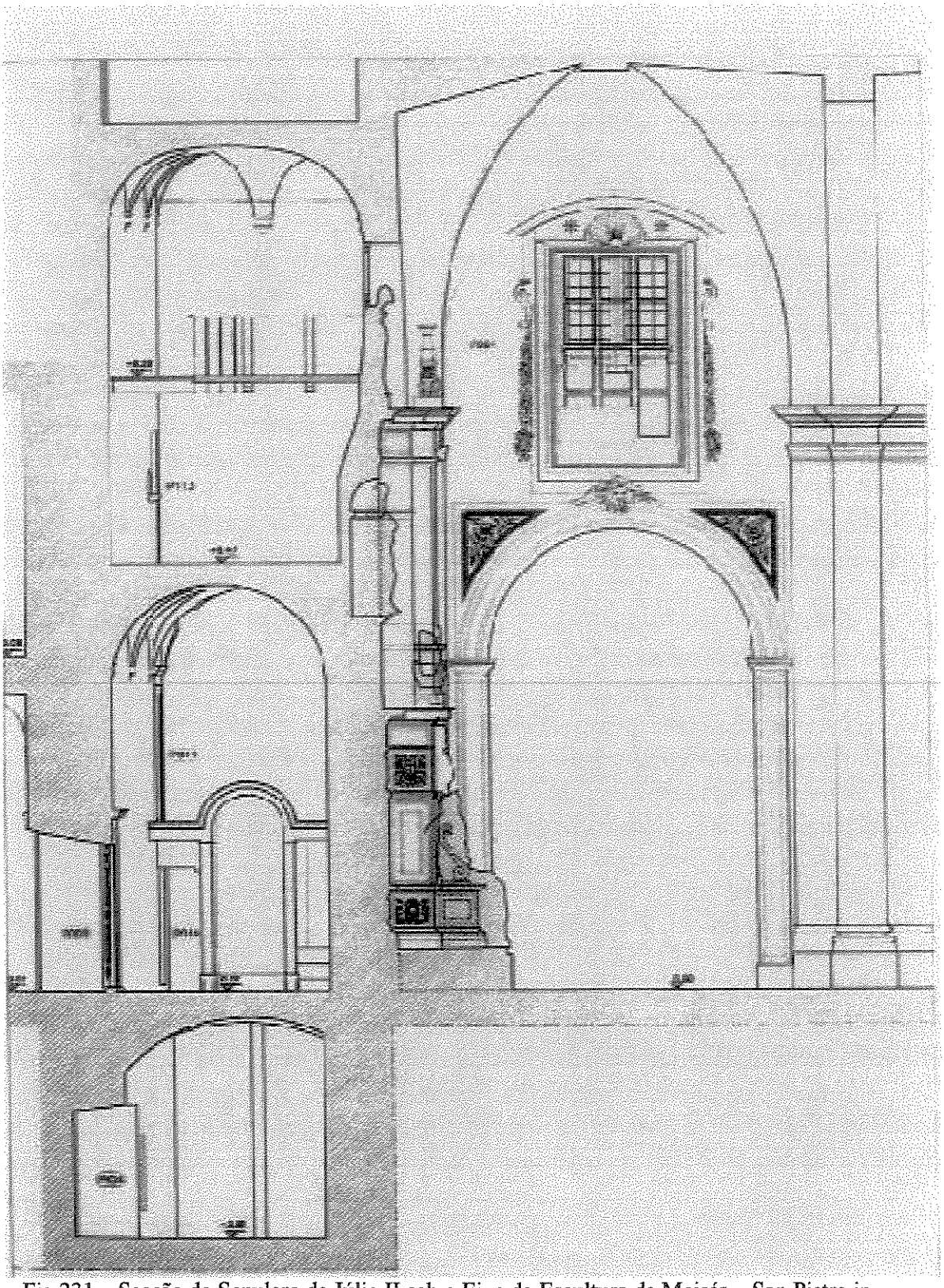


Fig.231 – Secção do Sepulcro de Júlio II sob o Eixo da Escultura de Moisés – San Pietro in Vincoli, Roma.

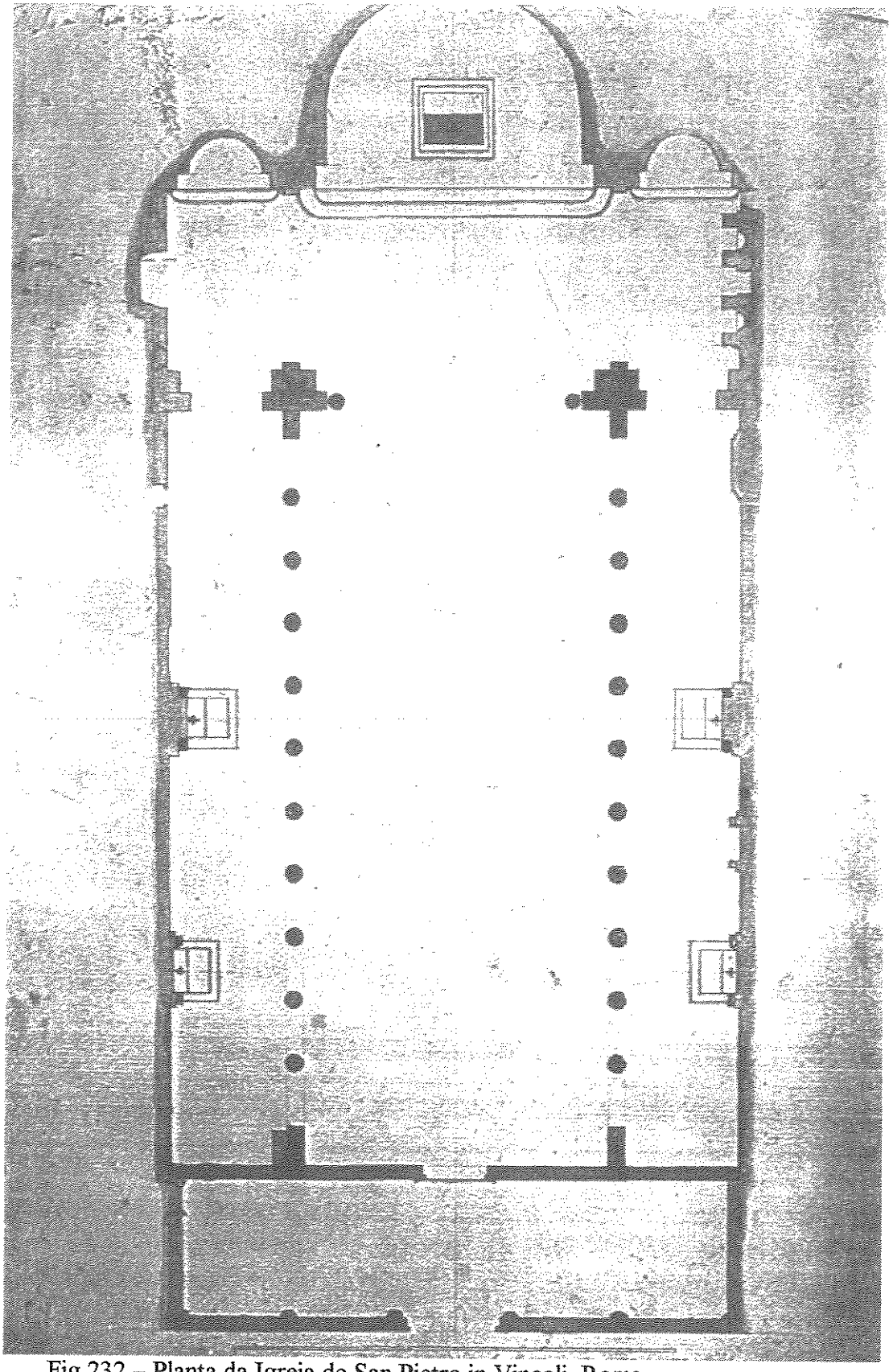


Fig.232 – Planta da Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.

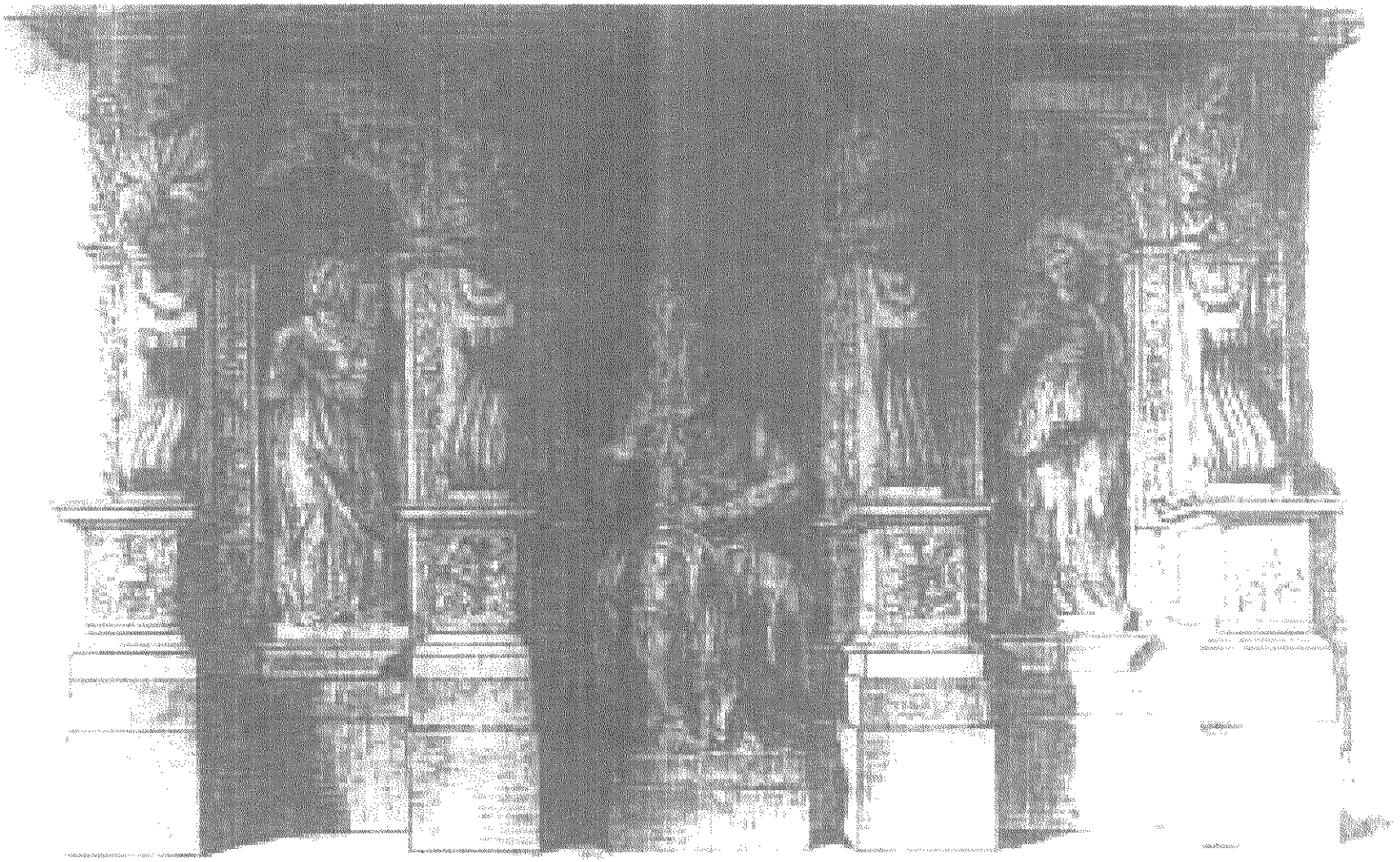


Fig.233 – Artista Anônimo – Gravura do Registro Inferior do Sepulcro do Papa Júlio II, Propriedade Particular.

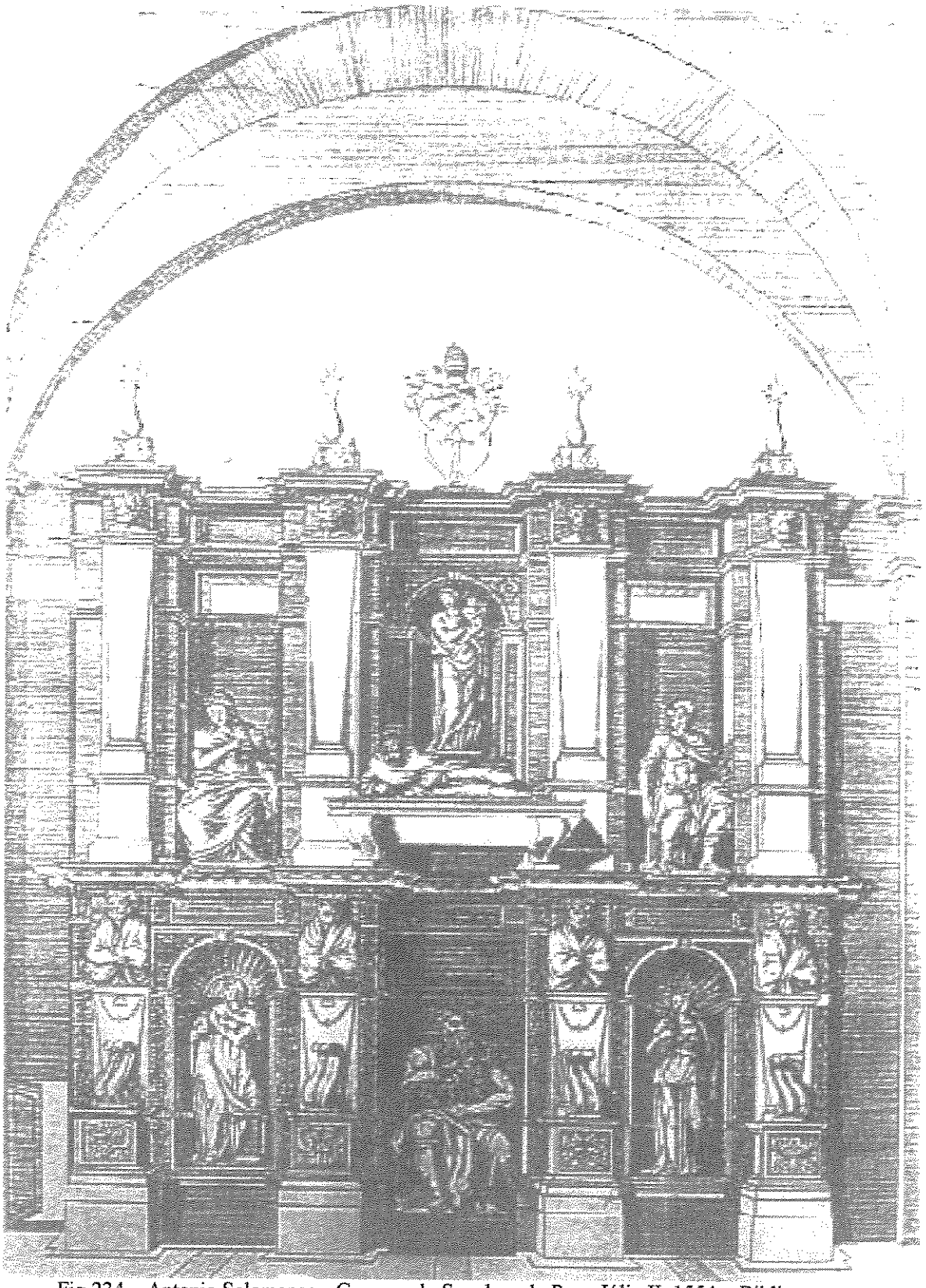


Fig.234 – Antonio Salamanca - Gravura do Sepulcro do Papa Júlio II, 1554 – Biblioteca Hertziana, Roma.

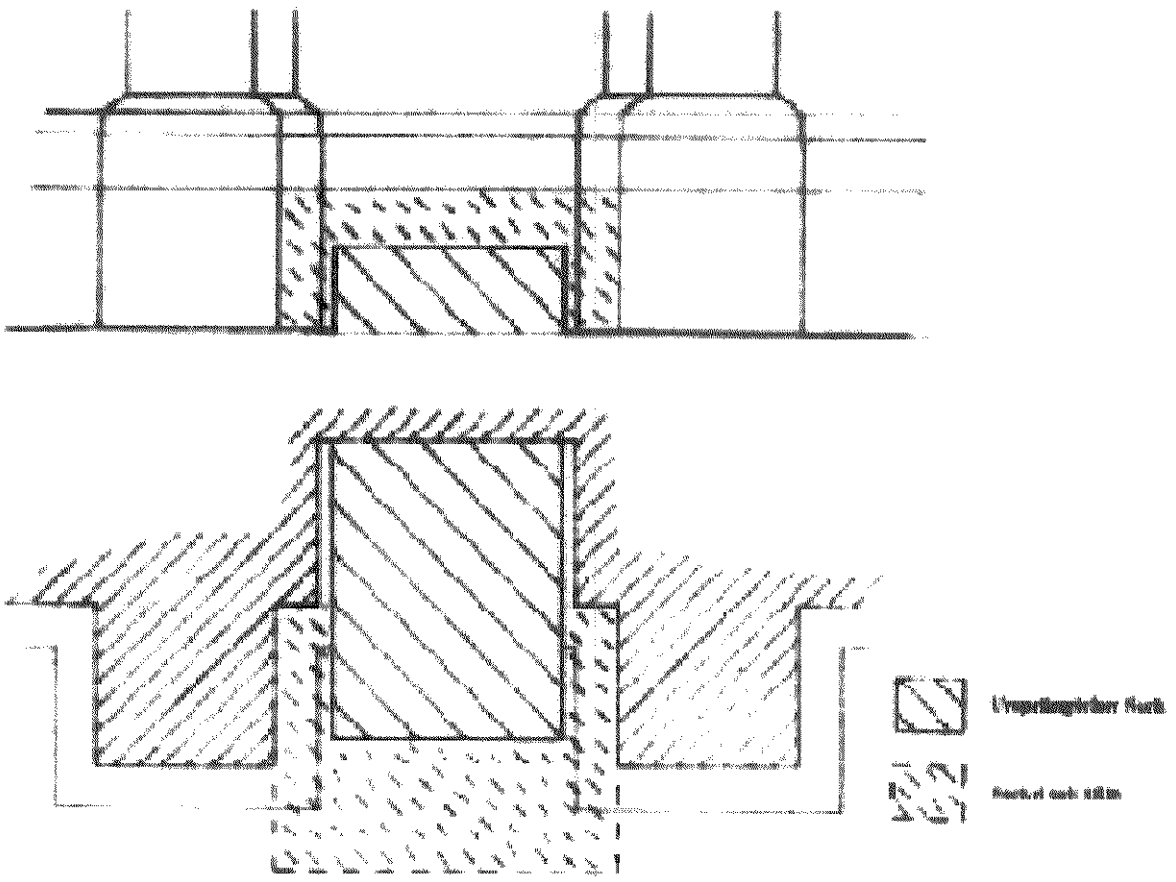


Fig.235 – Representação dos Blocos sob Moisés. Antes e depois de 1816.



Fig.236 – Sigmund Freud – Estudo sobre Moisés.



Fig.237 – Donatello – São João Evangelista. 1408-15 – Museo dell'Opera del Duomo, Florença.

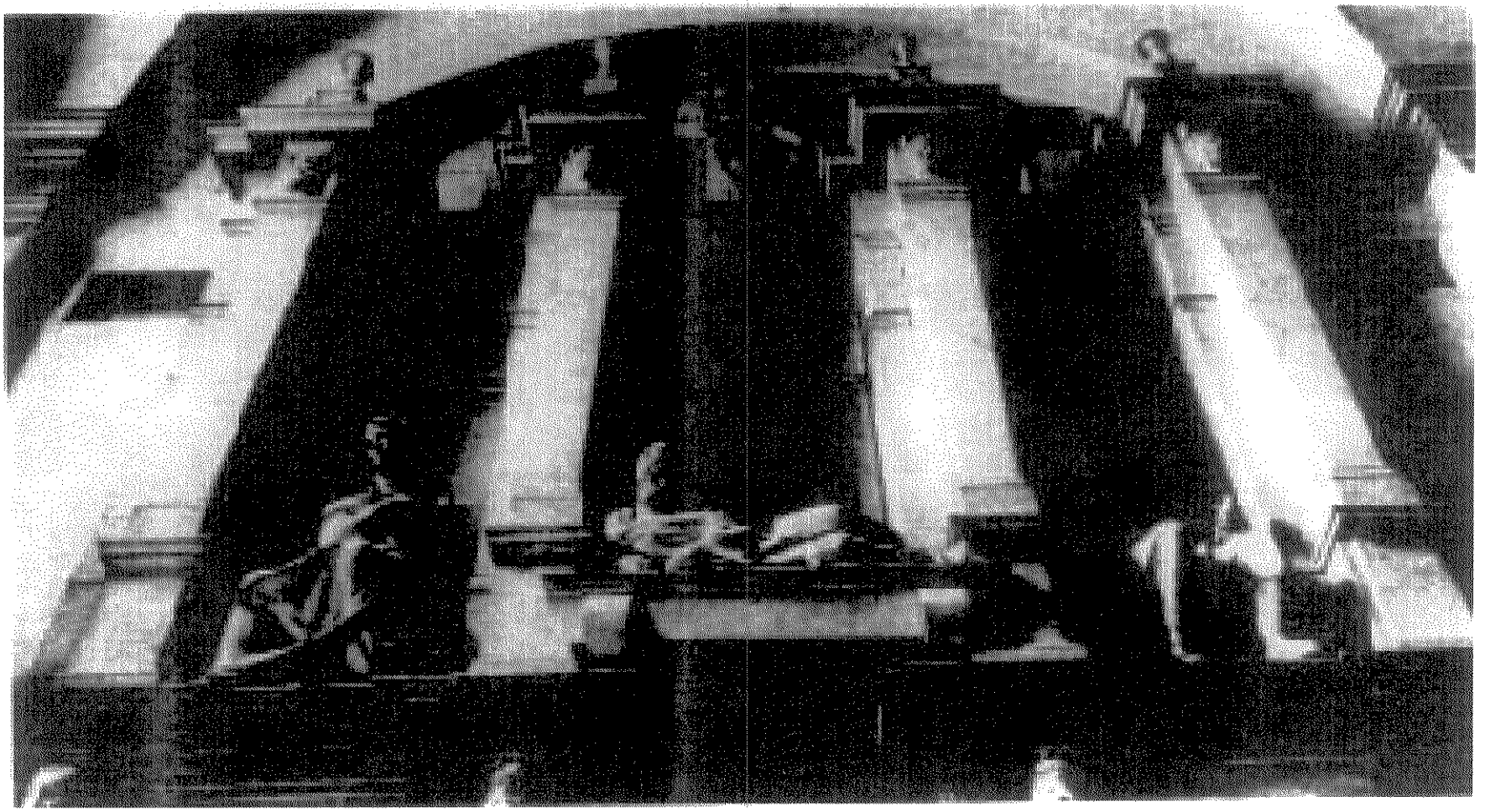


Fig.238 – Michelangelo Buonarroti– Registro Superior do Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.239 – Michelangelo Buonarroti– Virgem com o Menino – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

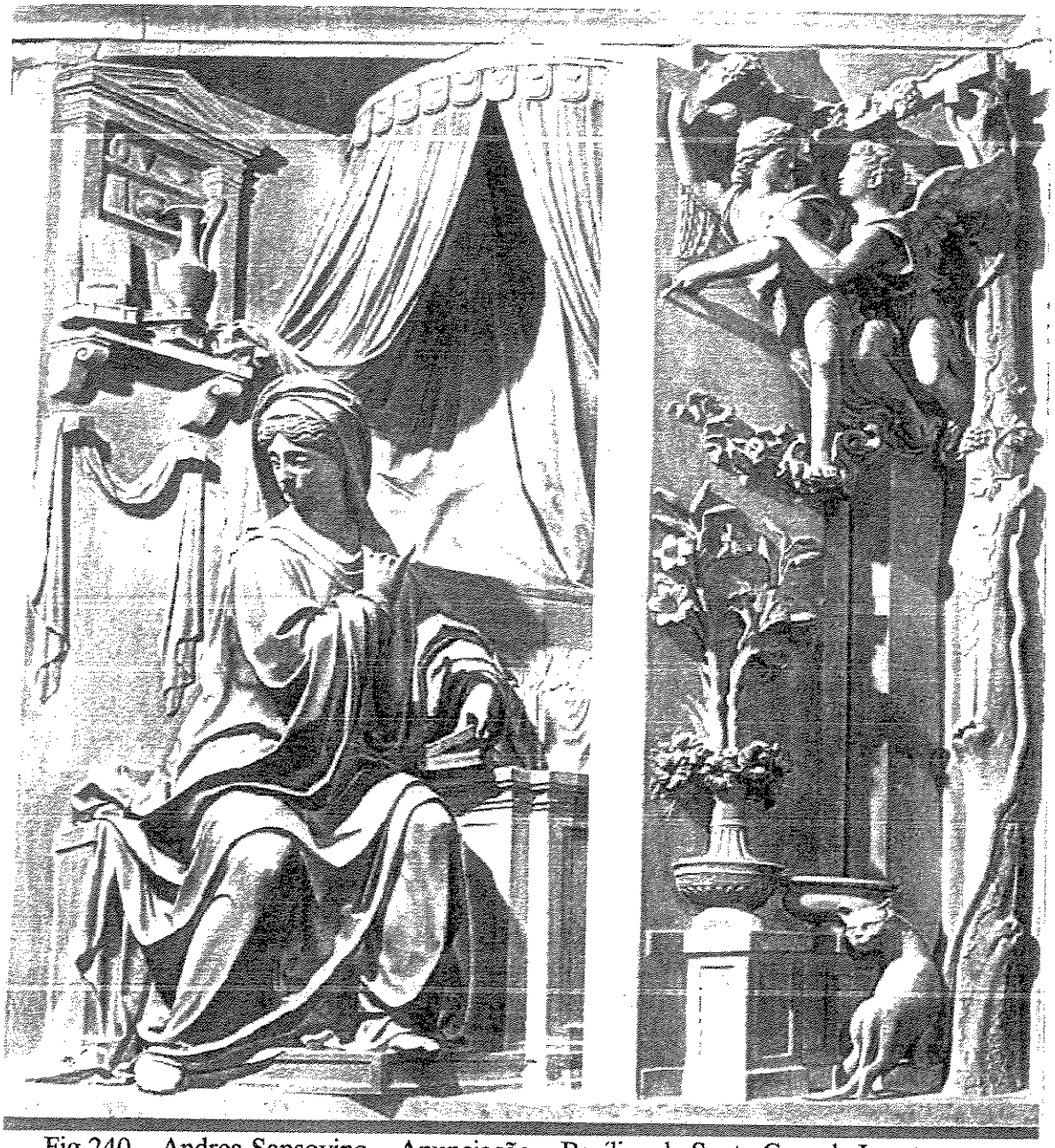


Fig.240 – Andrea Sansovino – Anunciação – Basílica da Santa Casa de Loreto.



Fig.241 – Michelangelo Buonarroti ou Tomaso Boscoli – Escultura do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

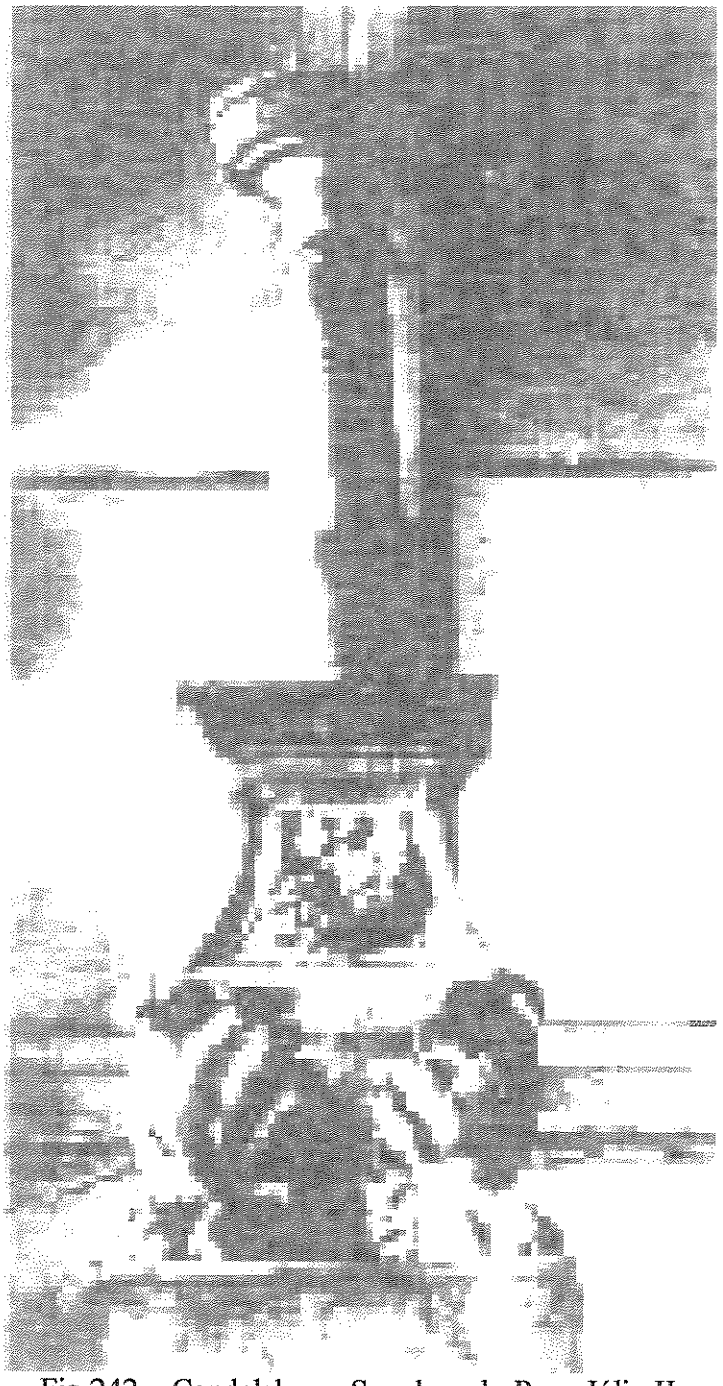


Fig.242 – Candelabro – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.243 – Battista di Donato Benti – Brasão dos Della Rovere – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

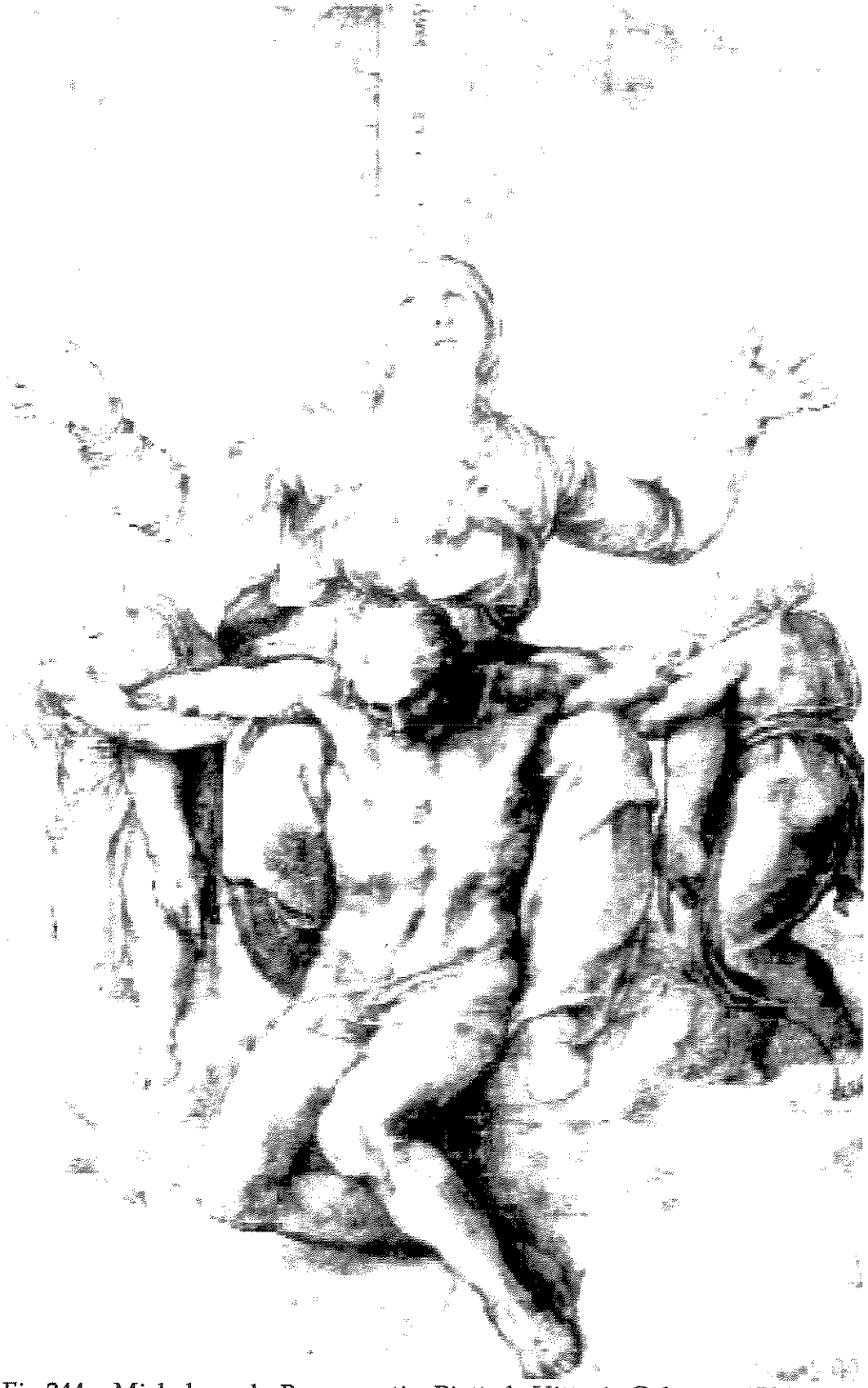


Fig.244 – Michelangelo Buonarroti – Pietà de Vittoria Colonna, 1538-40, Isabella Stuart Gardner Museum, Boston.

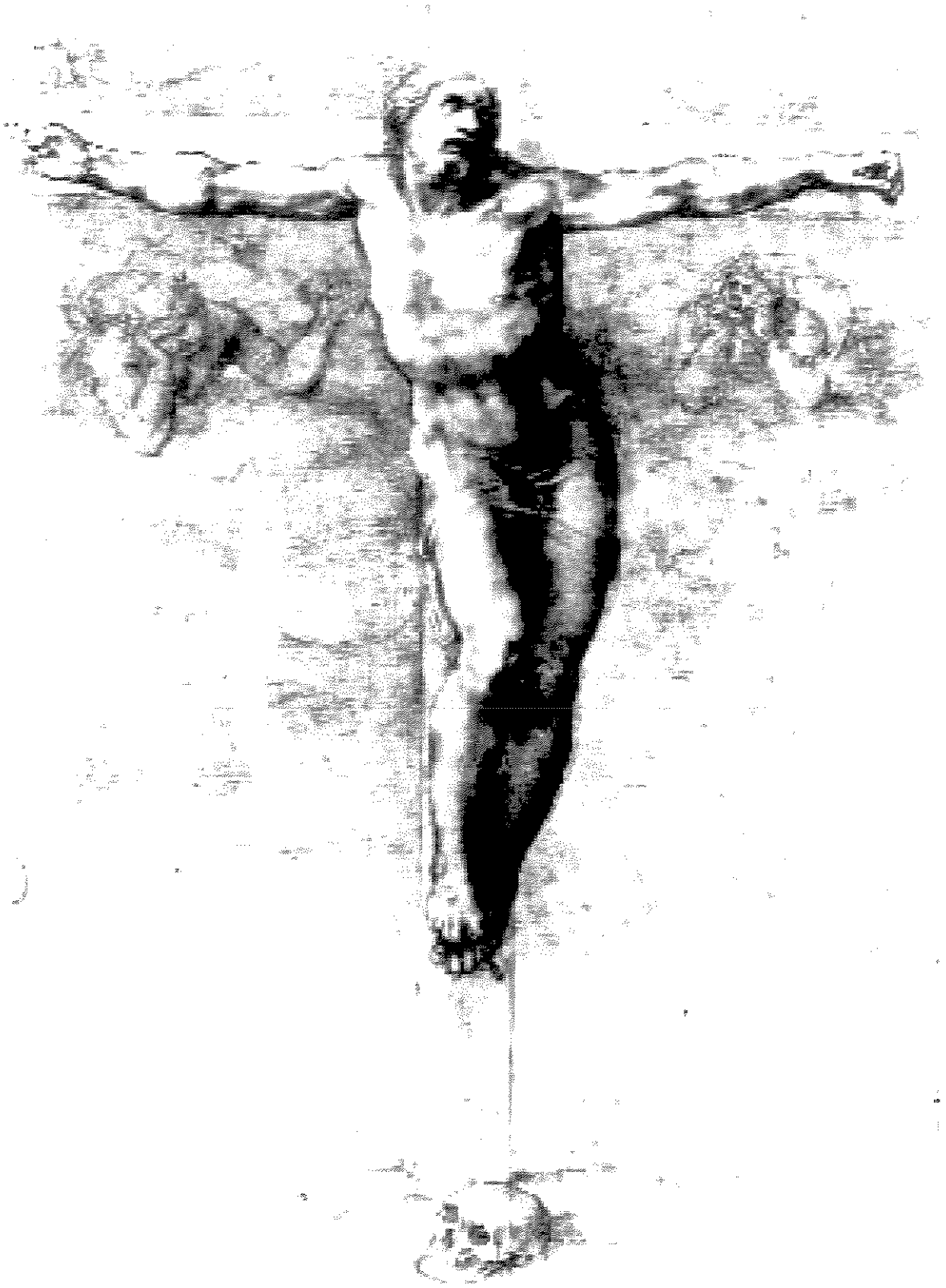


Fig.245 – Michelangelo Buonarroti– Desenho de Cristo Crucificado, 1540.



Fig.246 – Michelangelo Buonarroti – Desenho da Madona do Silêncio, 1540.

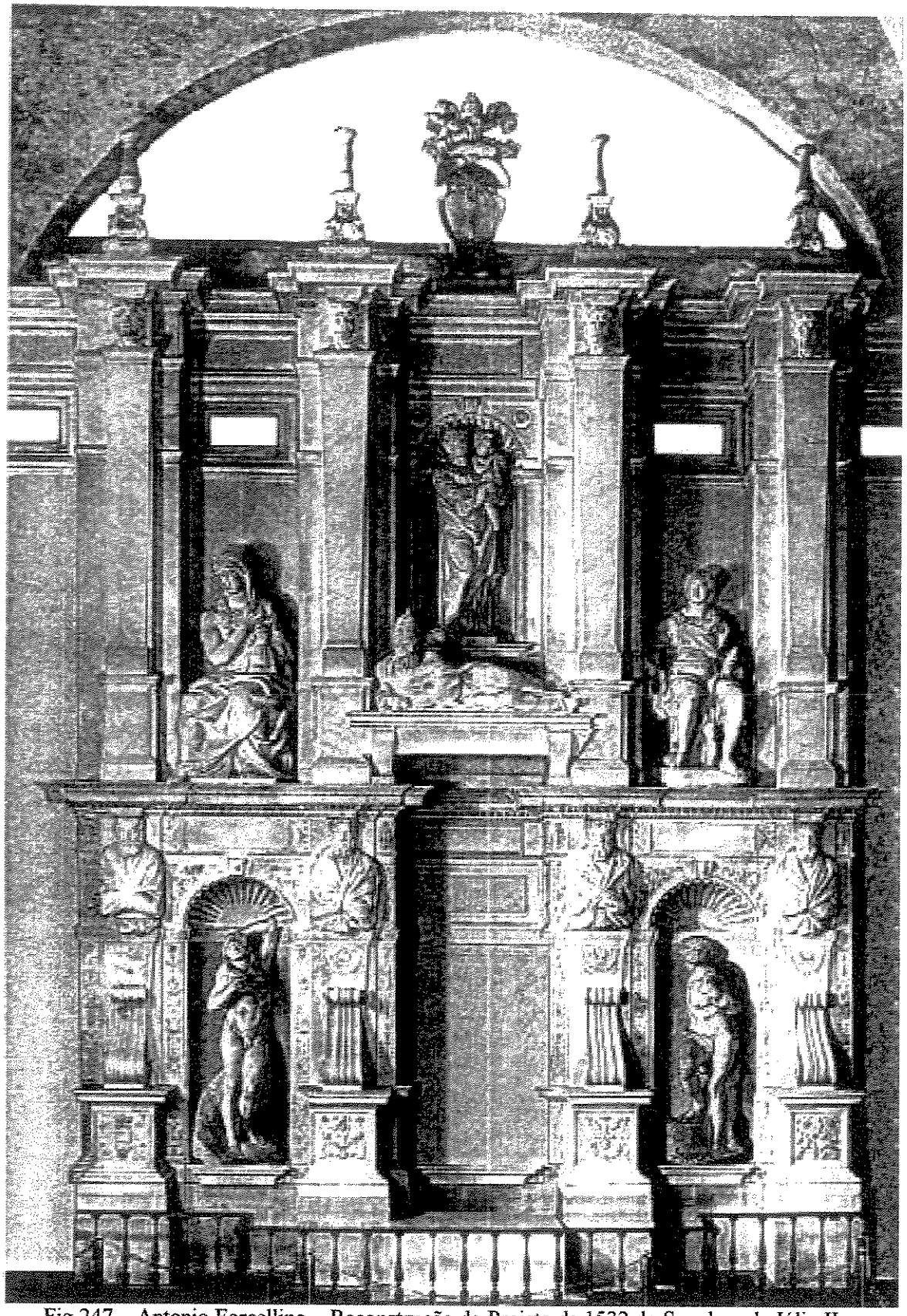


Fig.247 – Antonio Forcellino – Reconstrução do Projeto de 1532 do Sepulcro de Júlio II.



Fig.248 – Michelangelo Buonarroti – Sepulcro do Papa Júlio II
San Pietro in Vincoli, Roma.

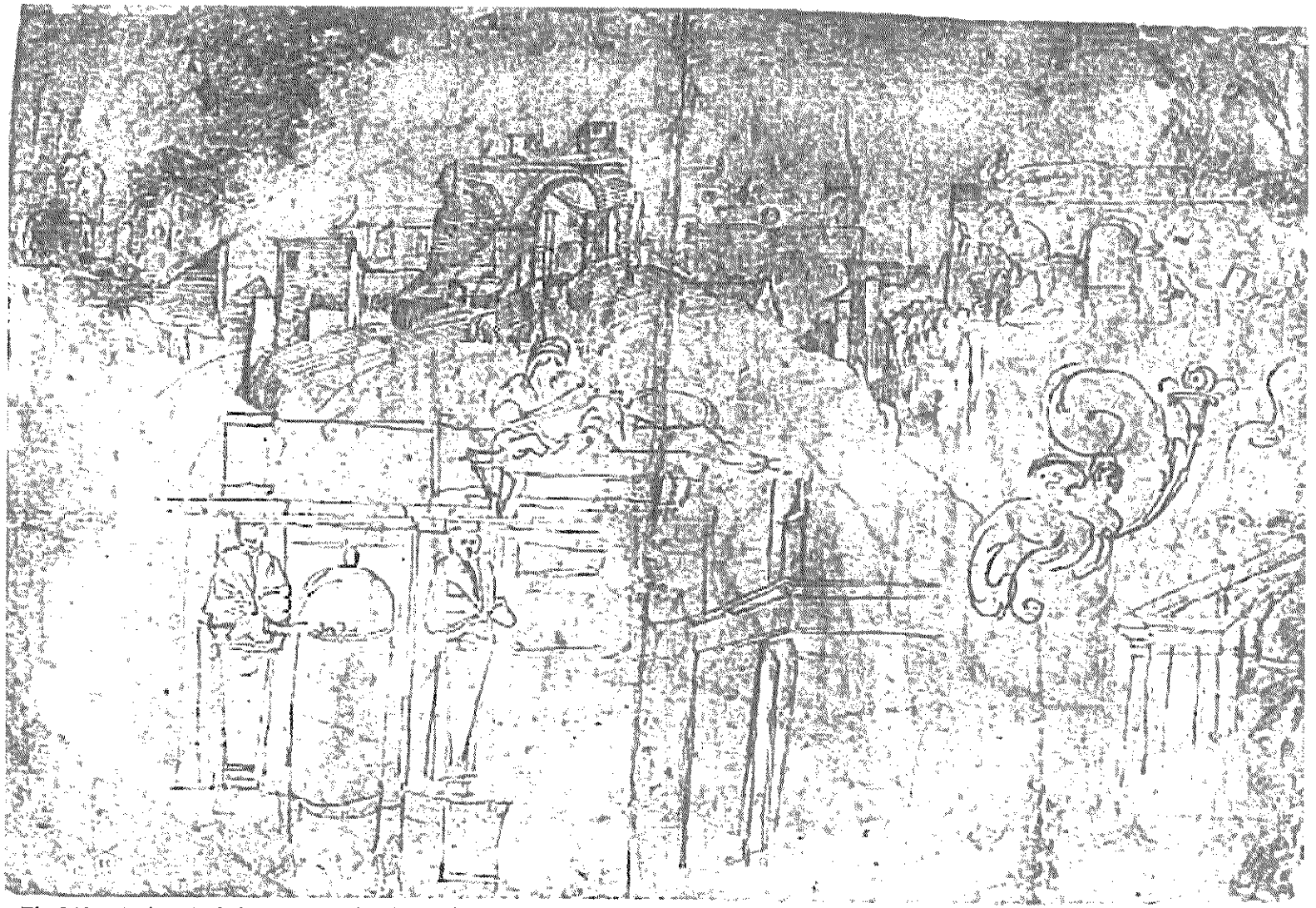


Fig.249 – Artista Anônimo – Desenho do Registro Inferior do Sepulcro de Júlio II, com Vista de Roma ao Fundo, Coleção Particular.

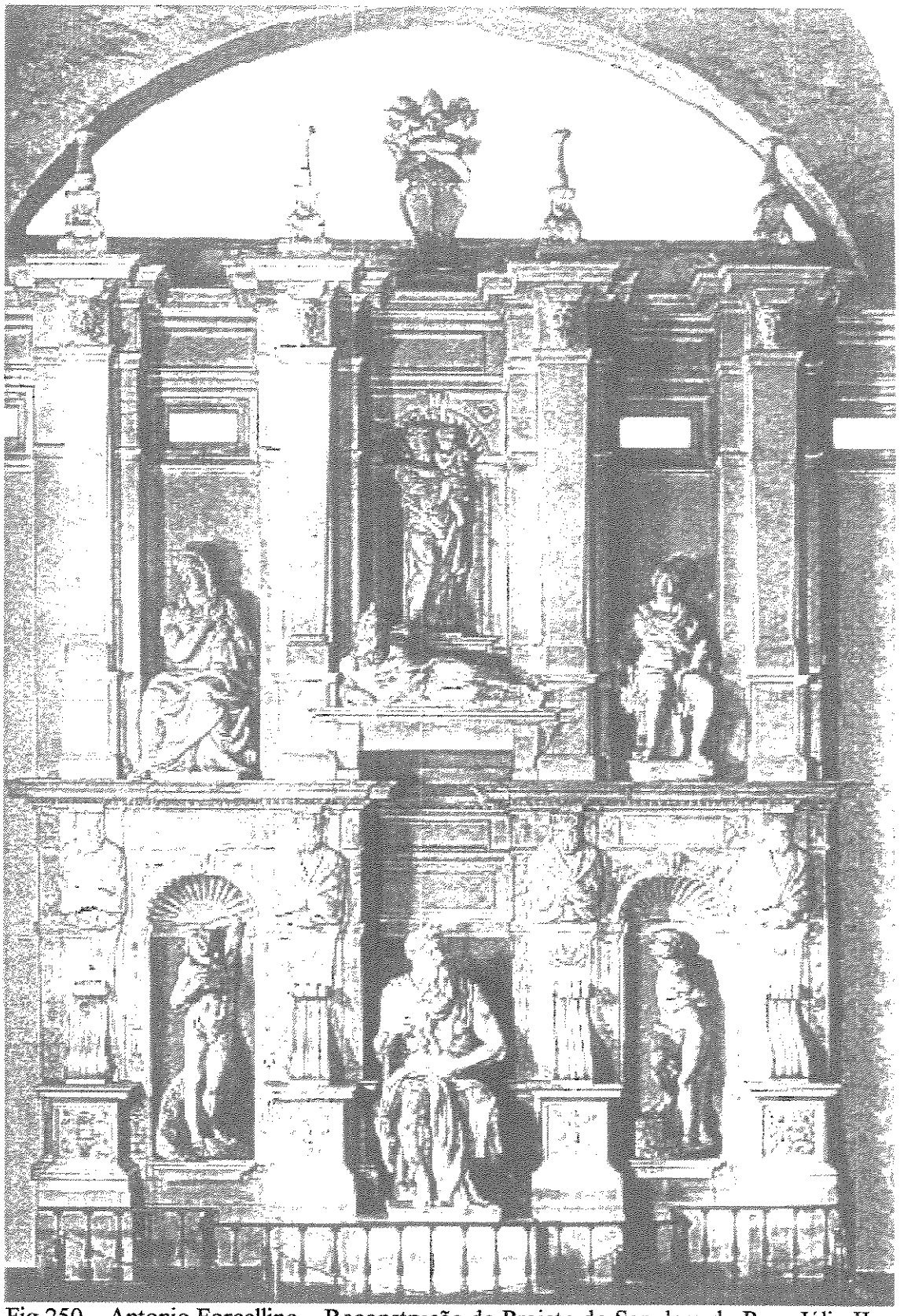


Fig.250 – Antonio Forcellino – Reconstrução do Projeto do Sepulcro do Papa Júlio II.

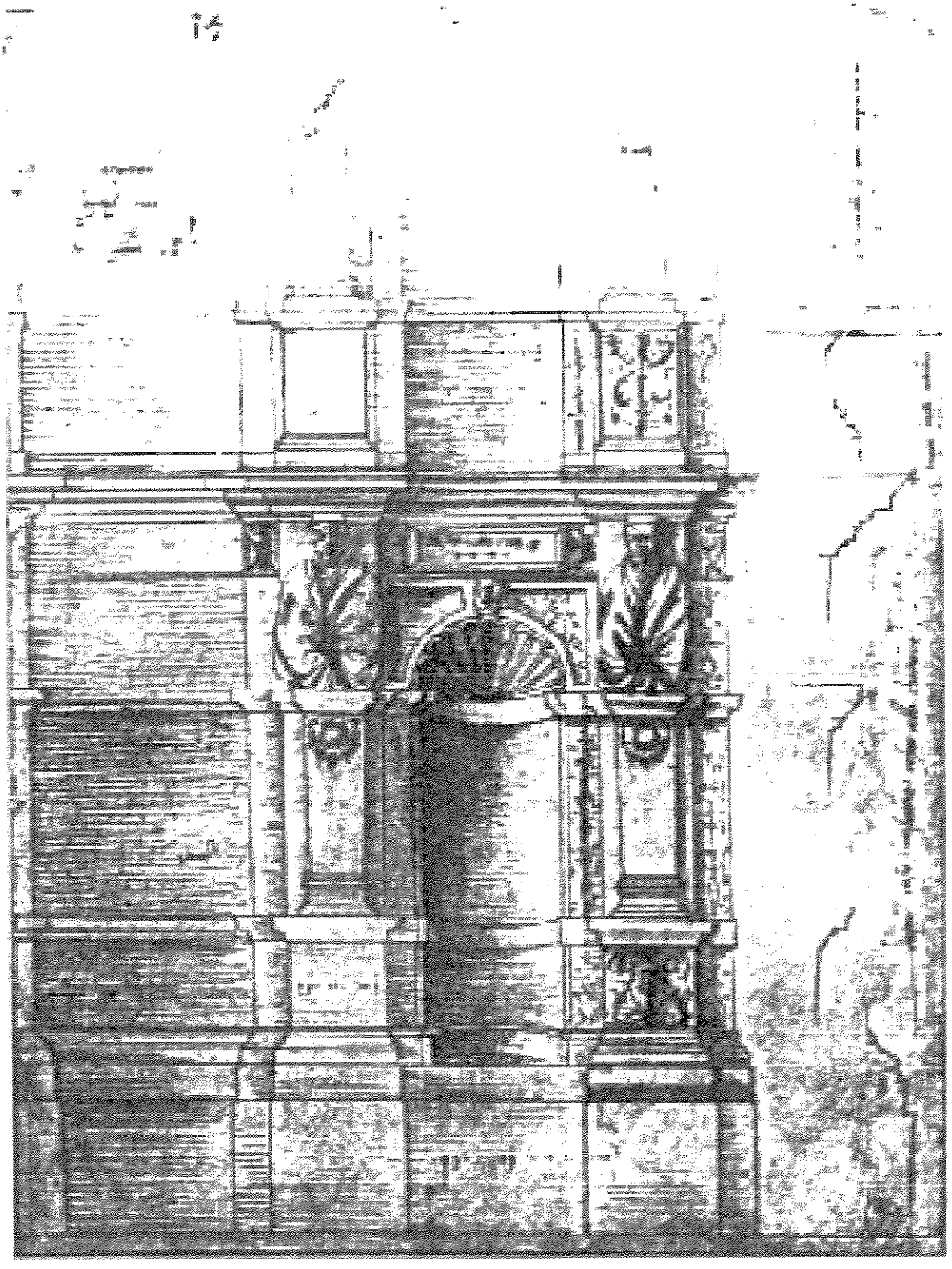


Fig.251 – Aristotile da Sangallo – Desenho do Sepulcro do Papa Júlio II, 1532.

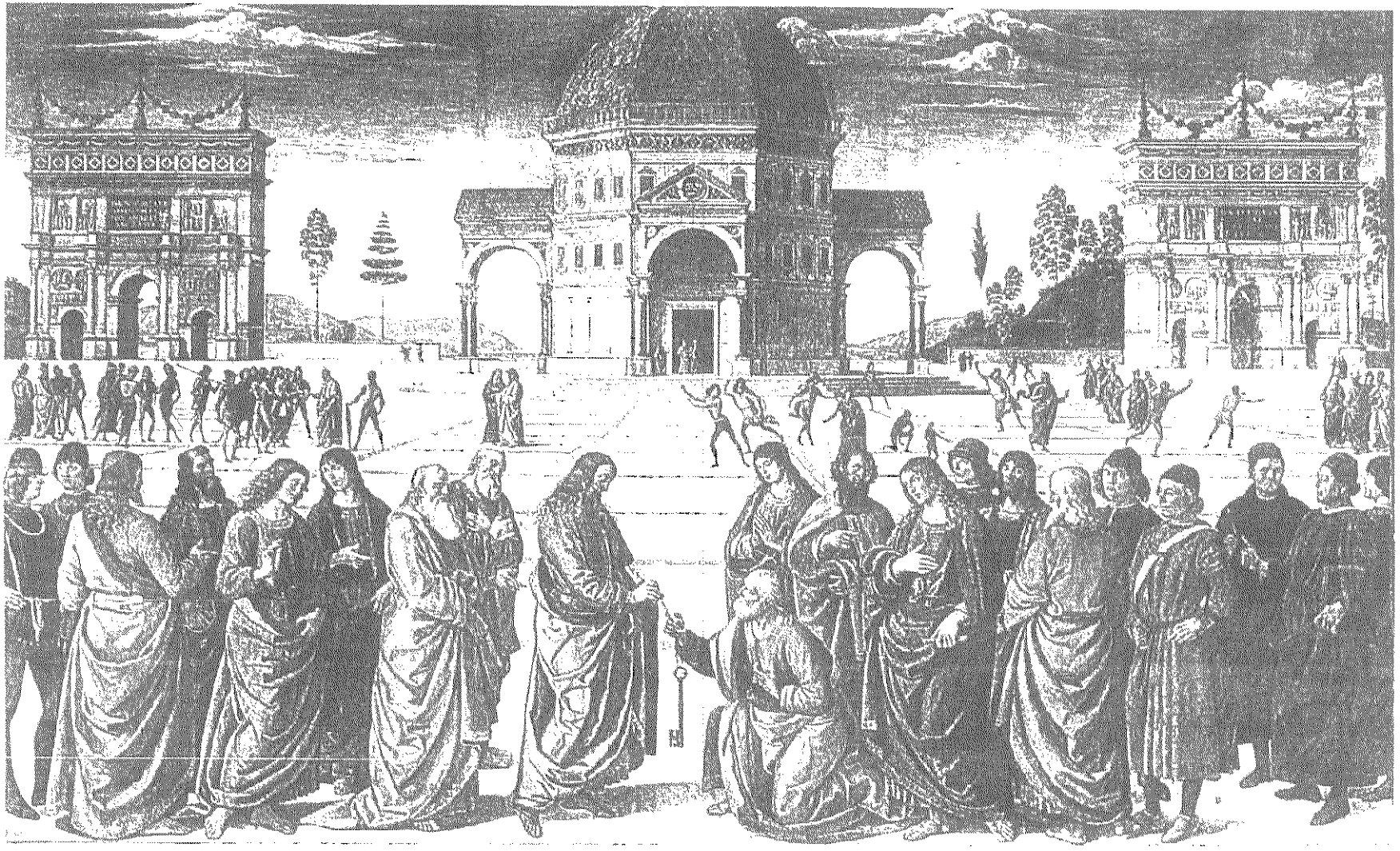


Fig.252 – Pietro Perugino – Entrega das Chaves – Capela Sistina, Vaticano, Roma.

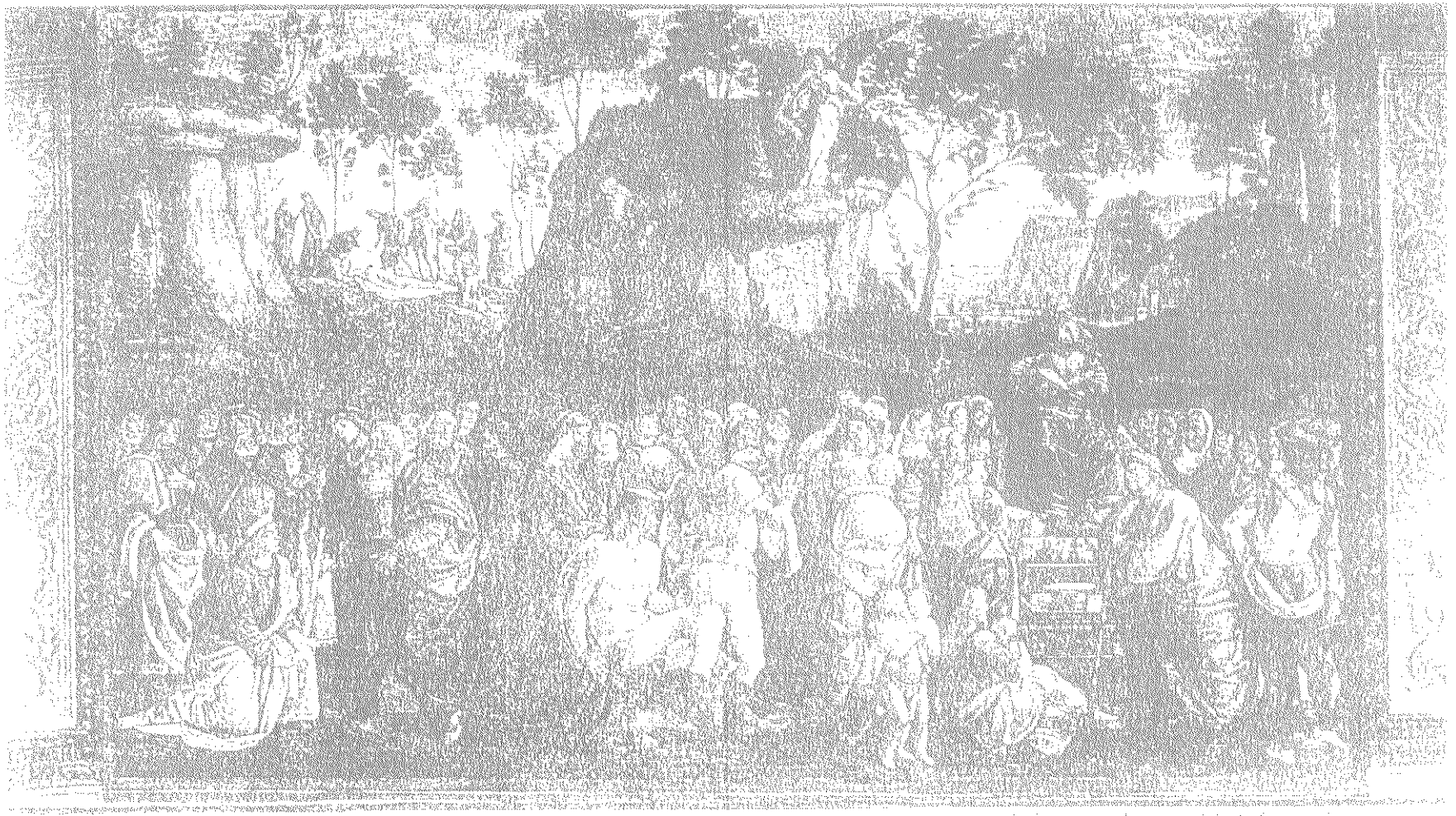


Fig.253 – Luca Signorelli – Testamento e Morte de Moisés – Capela Sistina, Vaticano, Roma.



Fig. 254 - Michelangelo Buonarroti - Anunciação , Pierpont Morgan Library, New York.

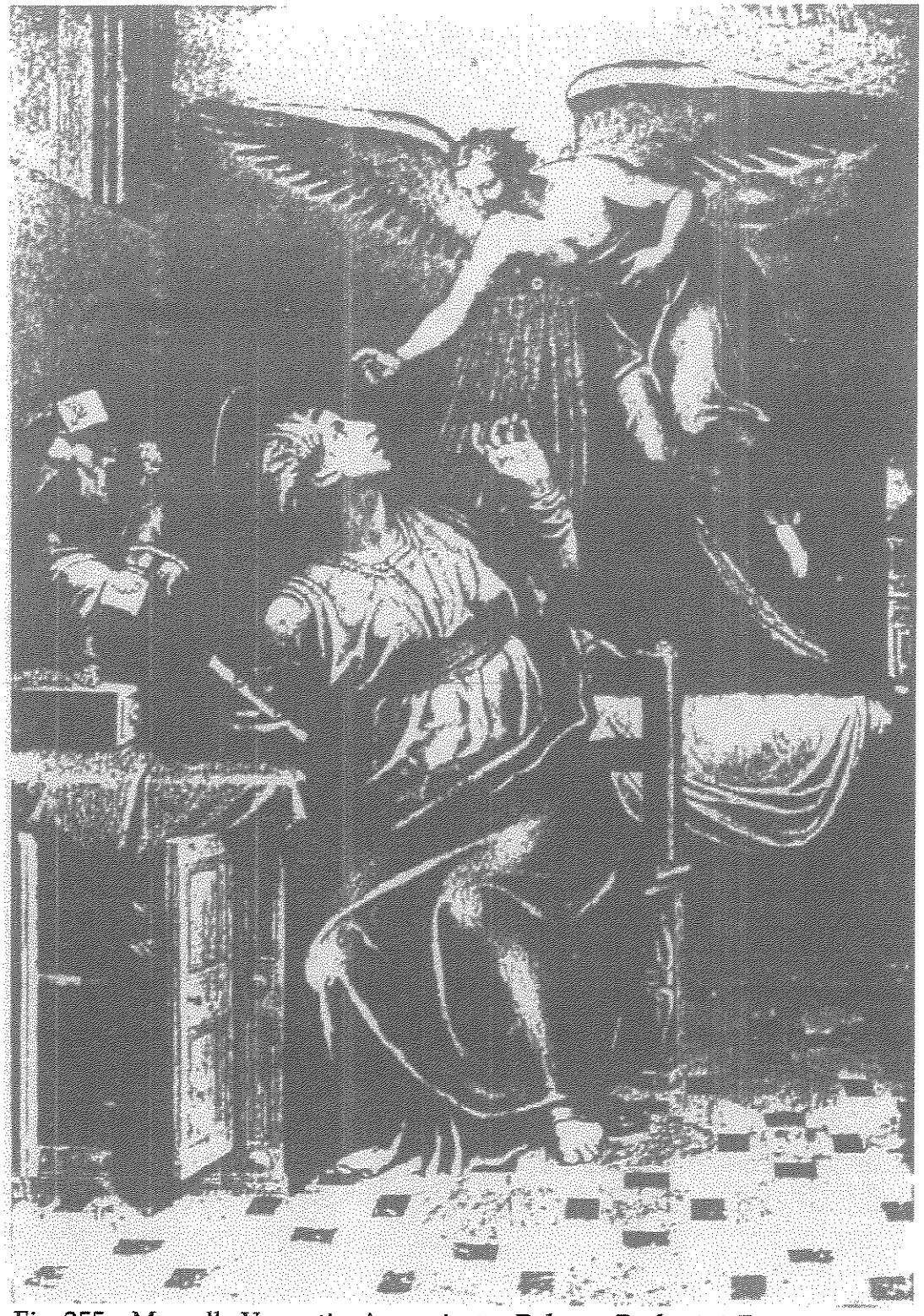


Fig. 255 – Marcello Venusti – Anunciação, Palazzo Barberini, Roma.



Fig.256 – Michelangelo Buonarroti – Vida Ativa – Sepulcro do Papa Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.257 – Paderni – Desenho de Lâmpada à Óleo Antiga.

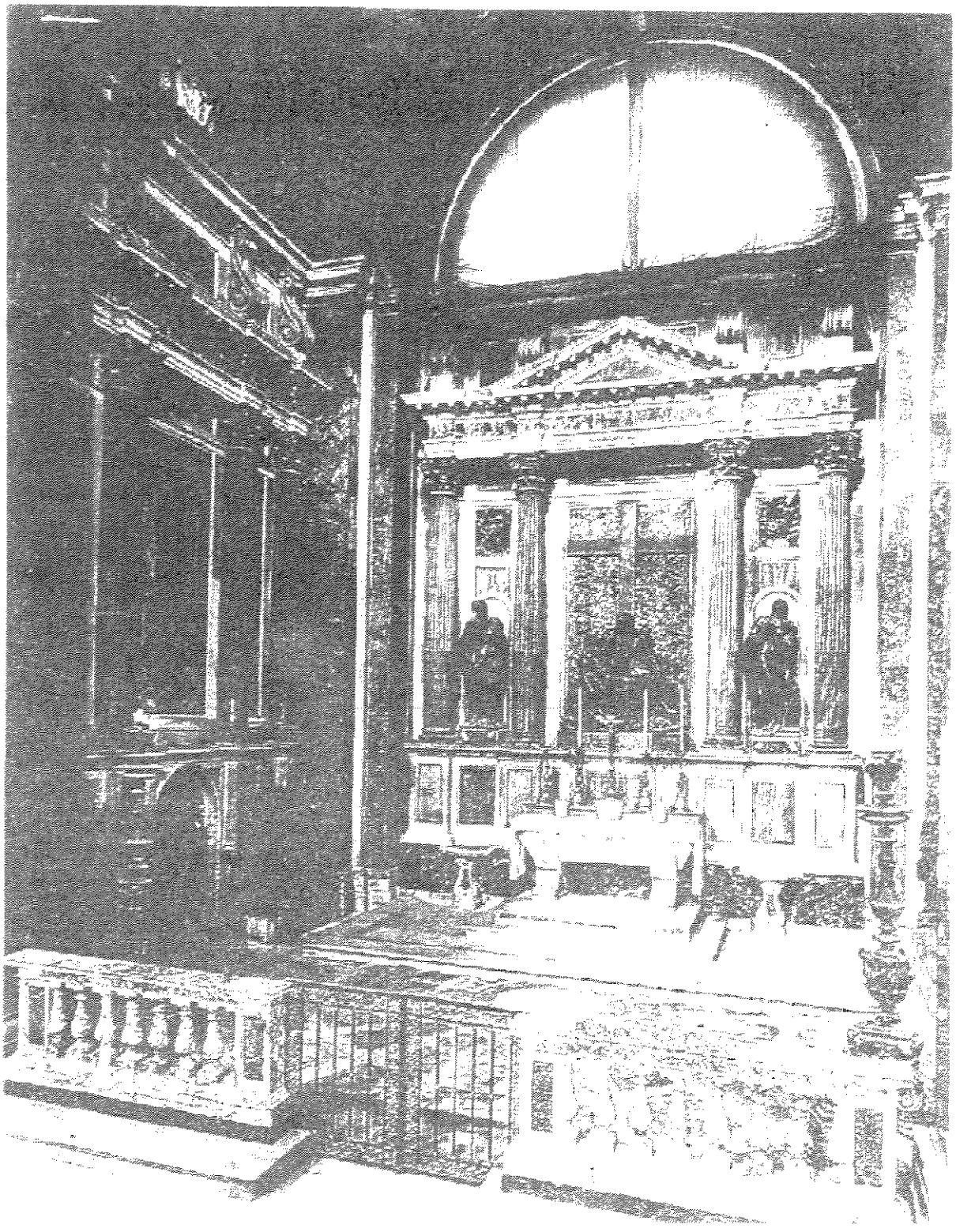


Fig.258 – Capela Strozzi - Igreja de Sant'Andrea della Valle, Roma.



Fig.259 – Gregorio Rossi – Vida Ativa – Capela Strozzi, Igreja de Santo Andrea della Valle, Roma.



Fig.260 – Flora Farnese – Museo Nazionale di Napoli.



Fig.261 – Nicola Pisano – Detalhe de Caritas – Catedral de Siena.

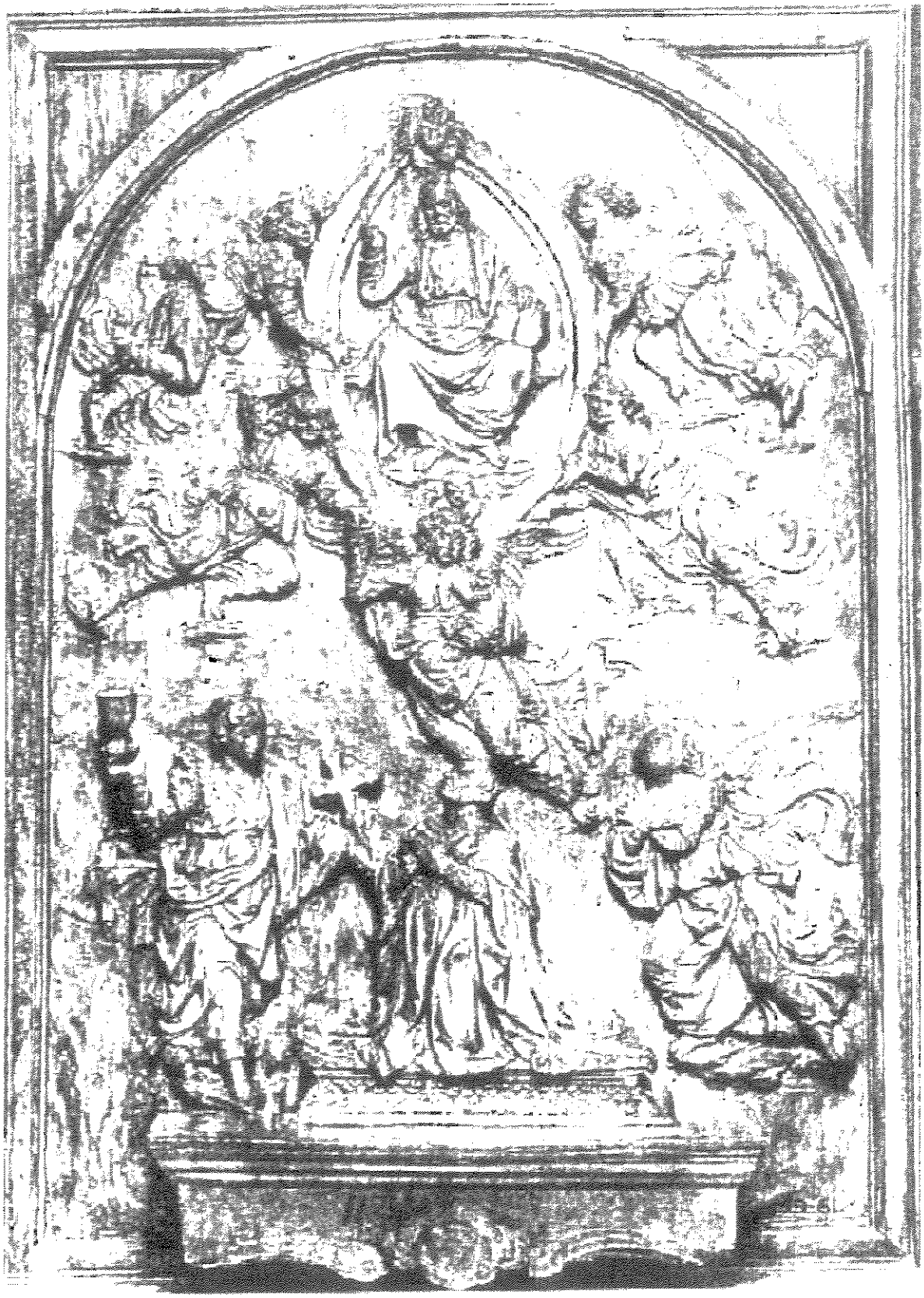


Fig.262 – Andrea del Verrocchio – Cenotáfio do Cardeal Forteguerri – Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig.263 – Representação da Caridade – Sepultura de Sisto IV, Museo del Tesoro di San Pietro,Basílica de São Pedro, Roma.

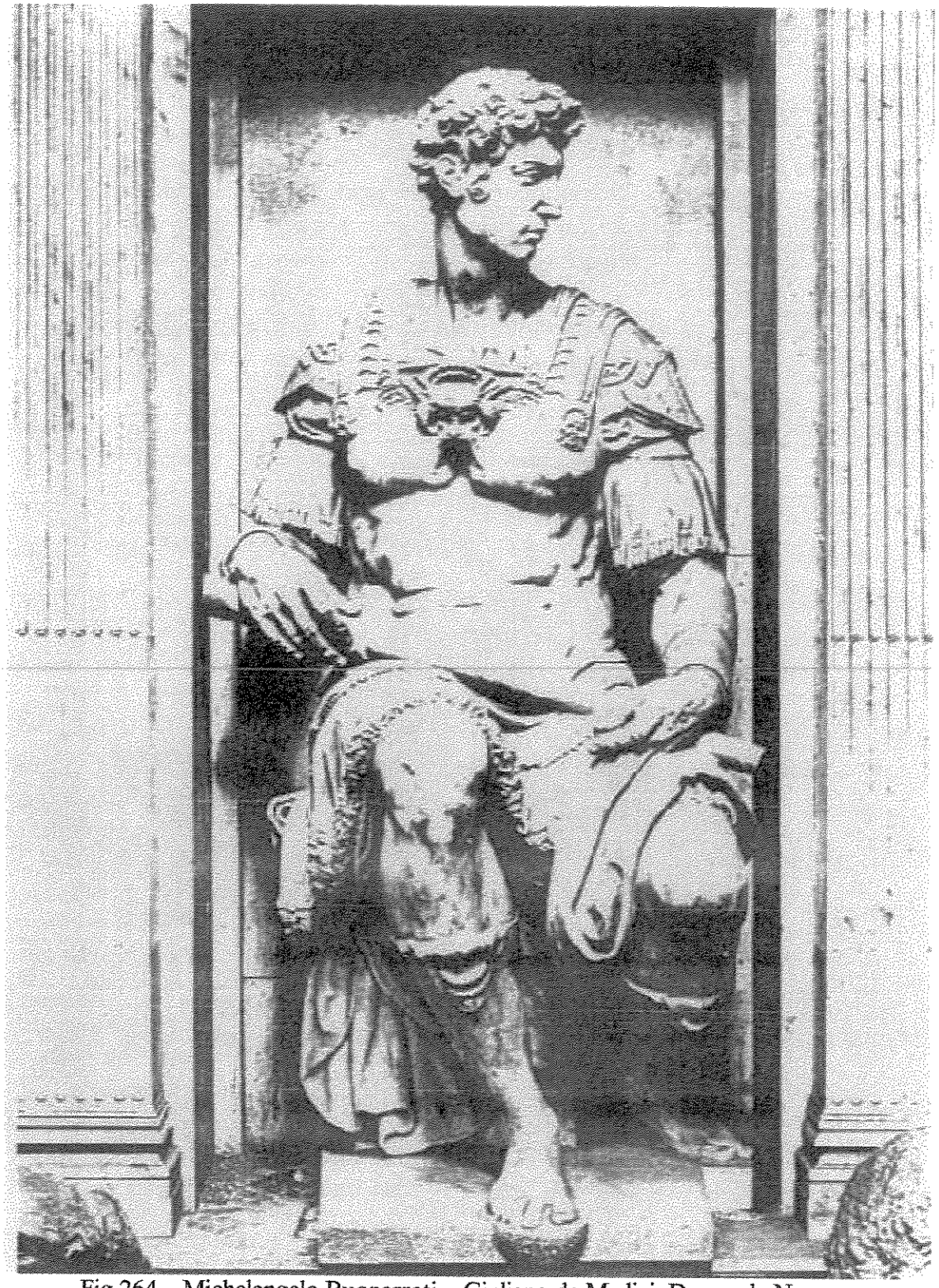


Fig.264 – Michelangelo Buonarroti – Giuliano de Medici, Duque de Nemours
Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

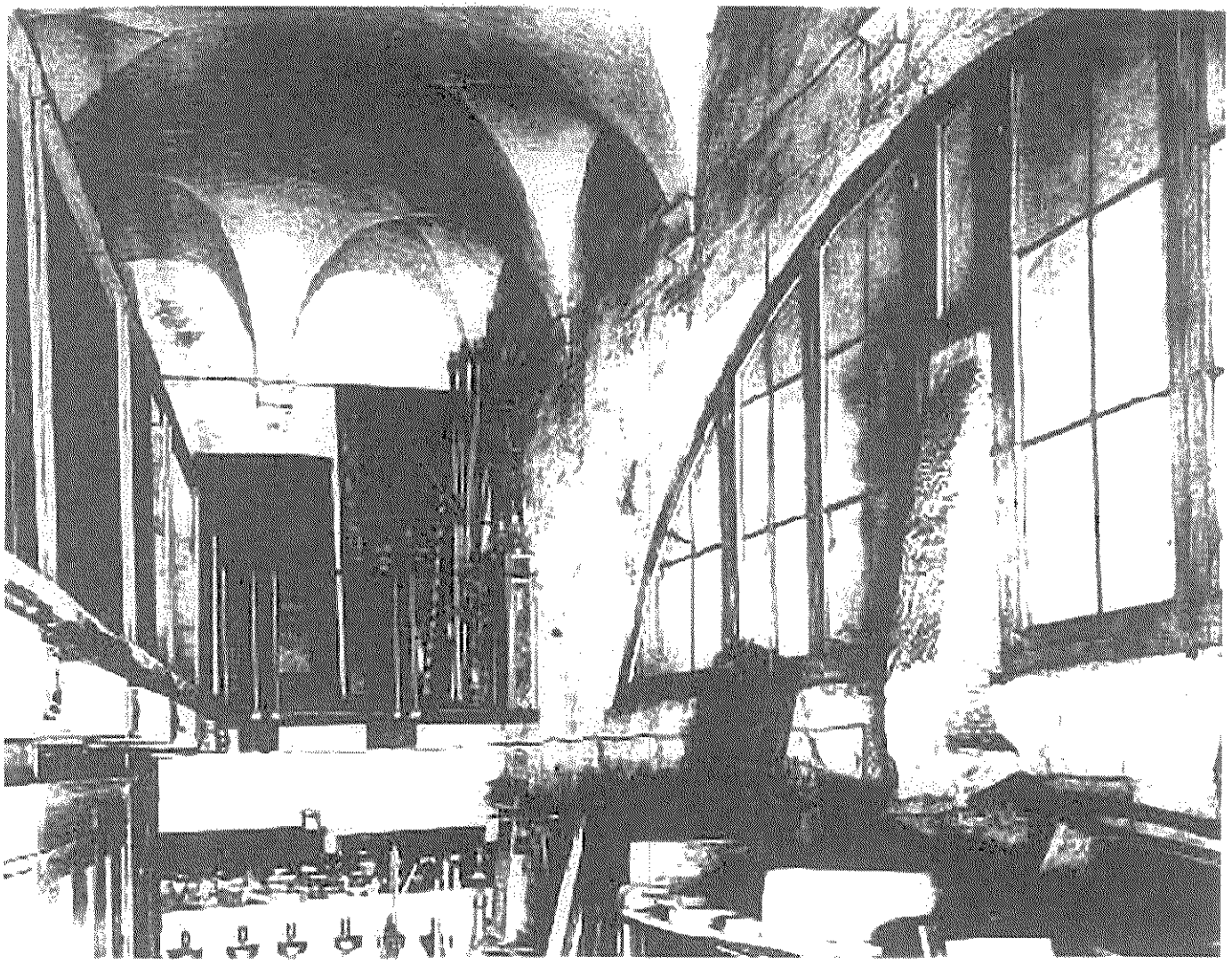


Fig.265 – Localização da Antiga Schola Cantorum de San Pietro in Vincoli, Roma.

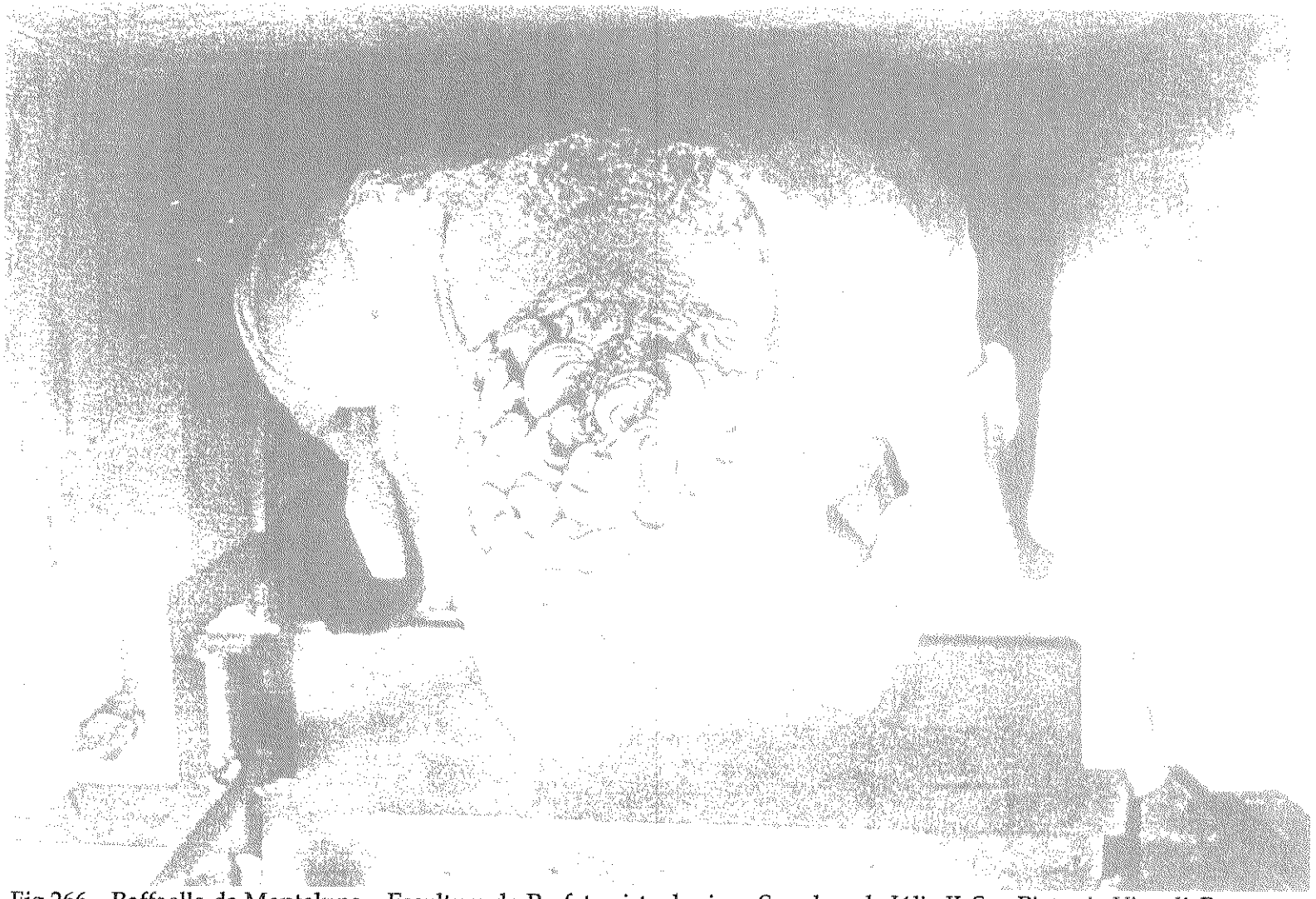


Fig.266 – Raffaello da Montelupo – Escultura do Profeta visto de cima, Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.267 - Raffaello da Montelupo - Detalhe da Sibila - Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

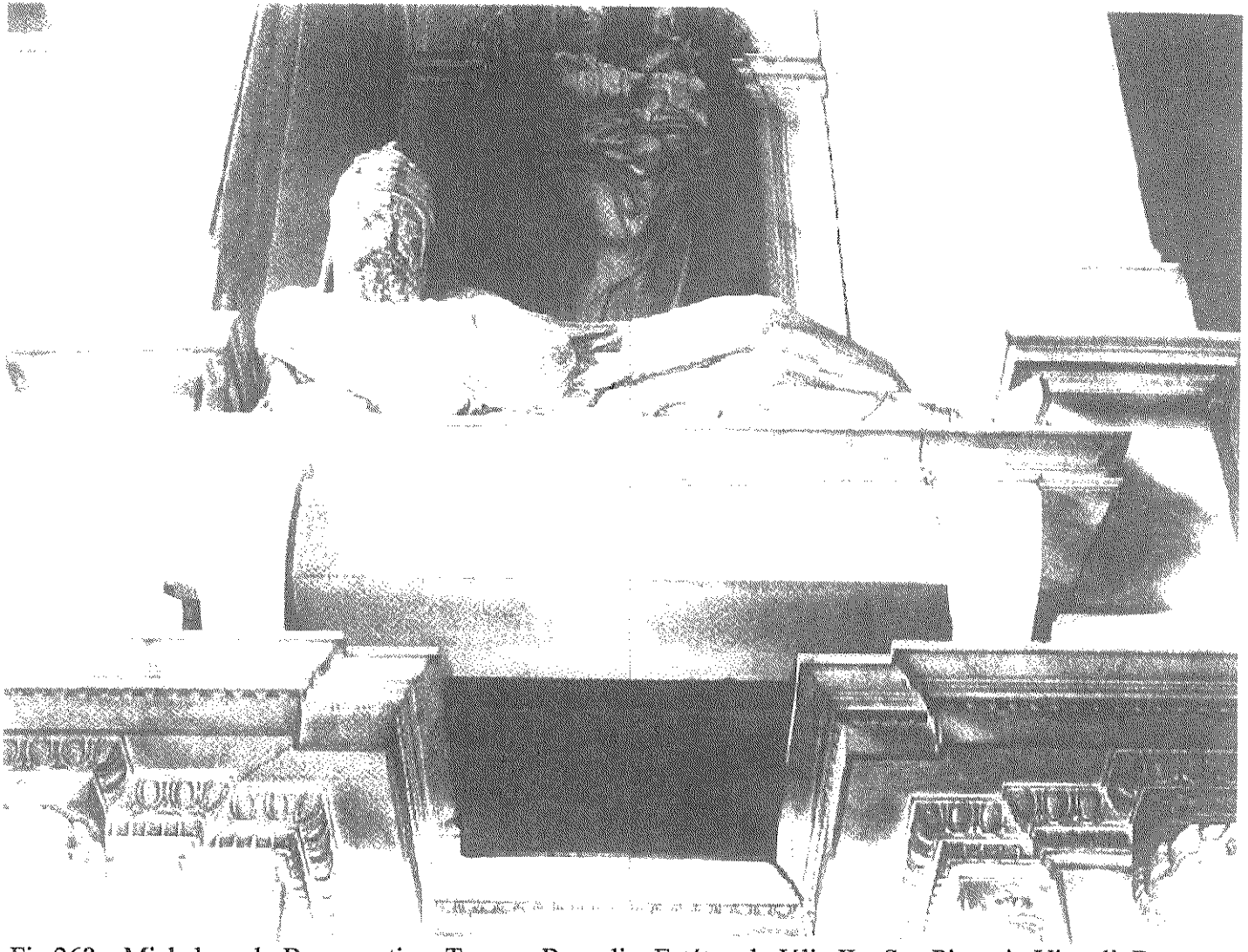


Fig.268 – Michelangelo Buonarroti ou Tomaso Boscoli – Estátua de Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.

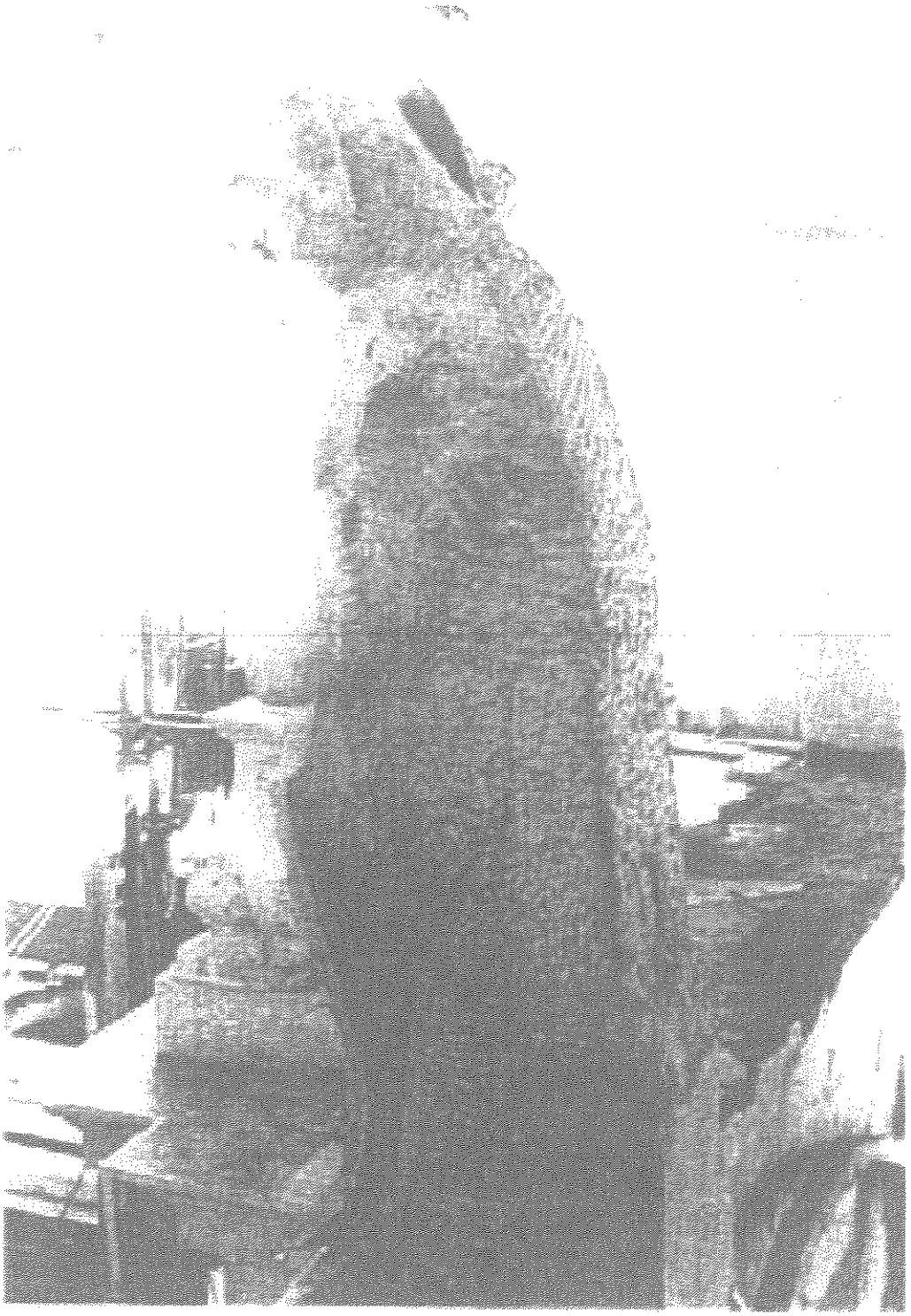


Fig.269 – Brasão dos Della Rovere Visto de Perfil – Sepulcro de Júlio II, San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.270 – Giovanni Pisano – Imago Pietatis – Coleção de Esculturas, Berlim.

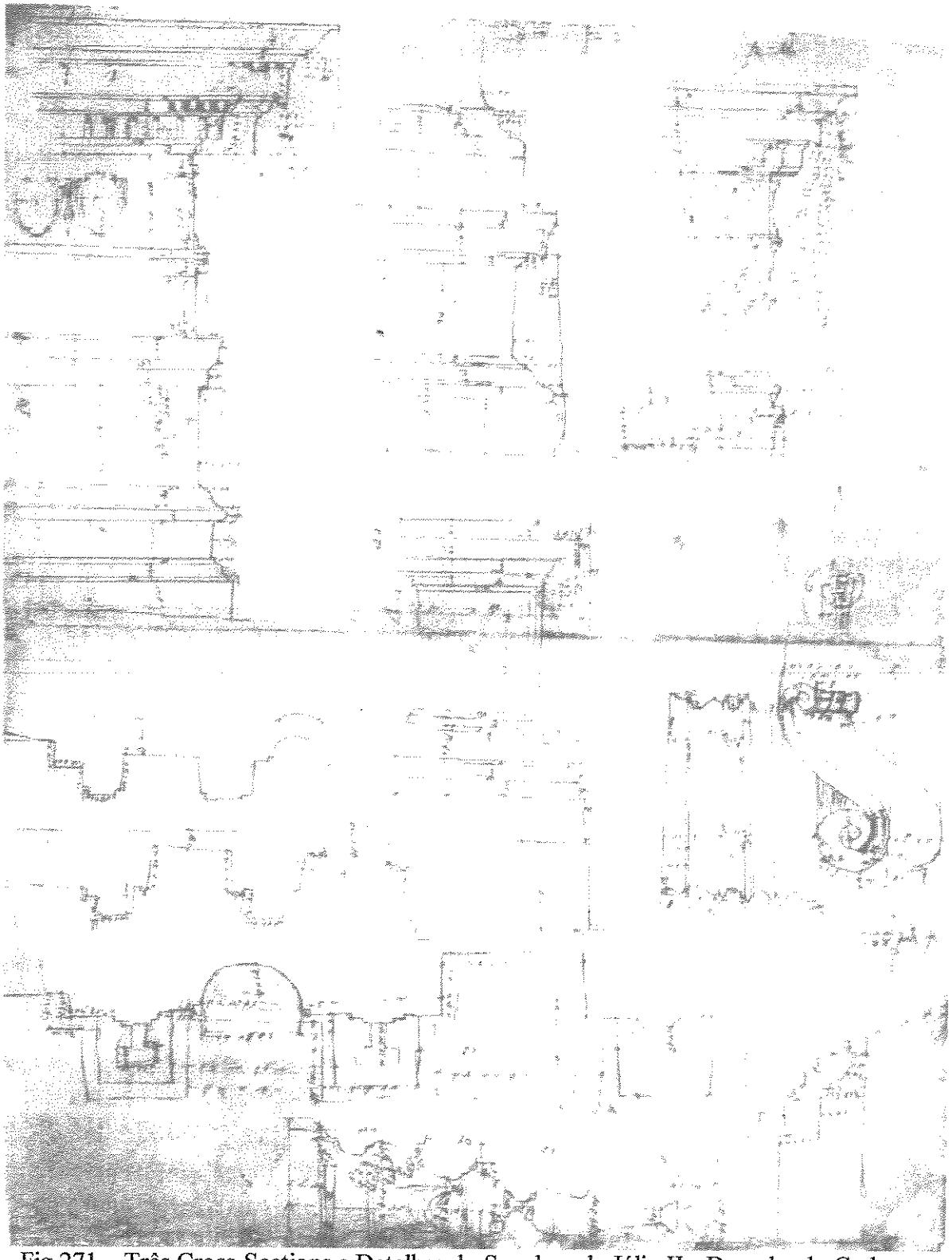


Fig.271 – Três Cross-Sections e Detalhes do Sepulcro de Júlio II - Desenho do Codex Anônimo Destailleur, Kunstbibliothek, Berlim.



Fig.272 – Michelangelo Buonarroti – Pietà Florentina – Museo dell'Opera del Duomo, Florença.



Fig.273 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Pietà Florentina – Museo dell'Opera del Duomo, Florença.



Fig.274 – Michelangelo Buonarroti - Pietà Florentina com Vestígios das Fraturas, Museo dell'Opera del Duomo, Florença.



Fig.275 – Cherubino Alberti – Desenho da Pietà Florentina, Musei degli Uffizi, Florença.

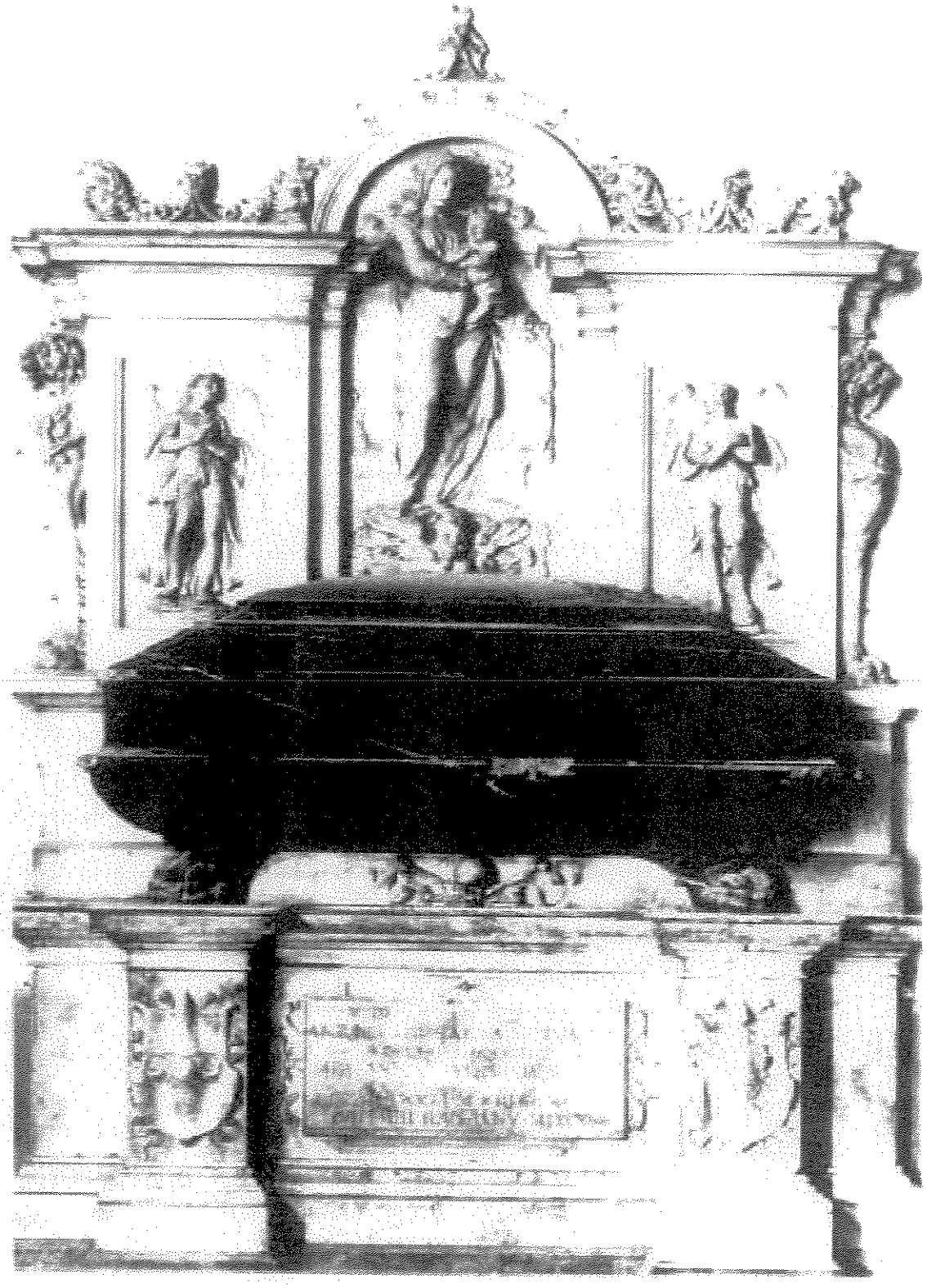


Fig.276 – Andrea da Fiesole e Tomaso Boscoli – Sepultura de Antonio Strozzi – Igreja de Santa Maria Novella, Florença.



Fig.277 – Leonardo da Vinci – Estudo de Cabeça de Homem, 1515 – Historisch Museum, Amsterdam.

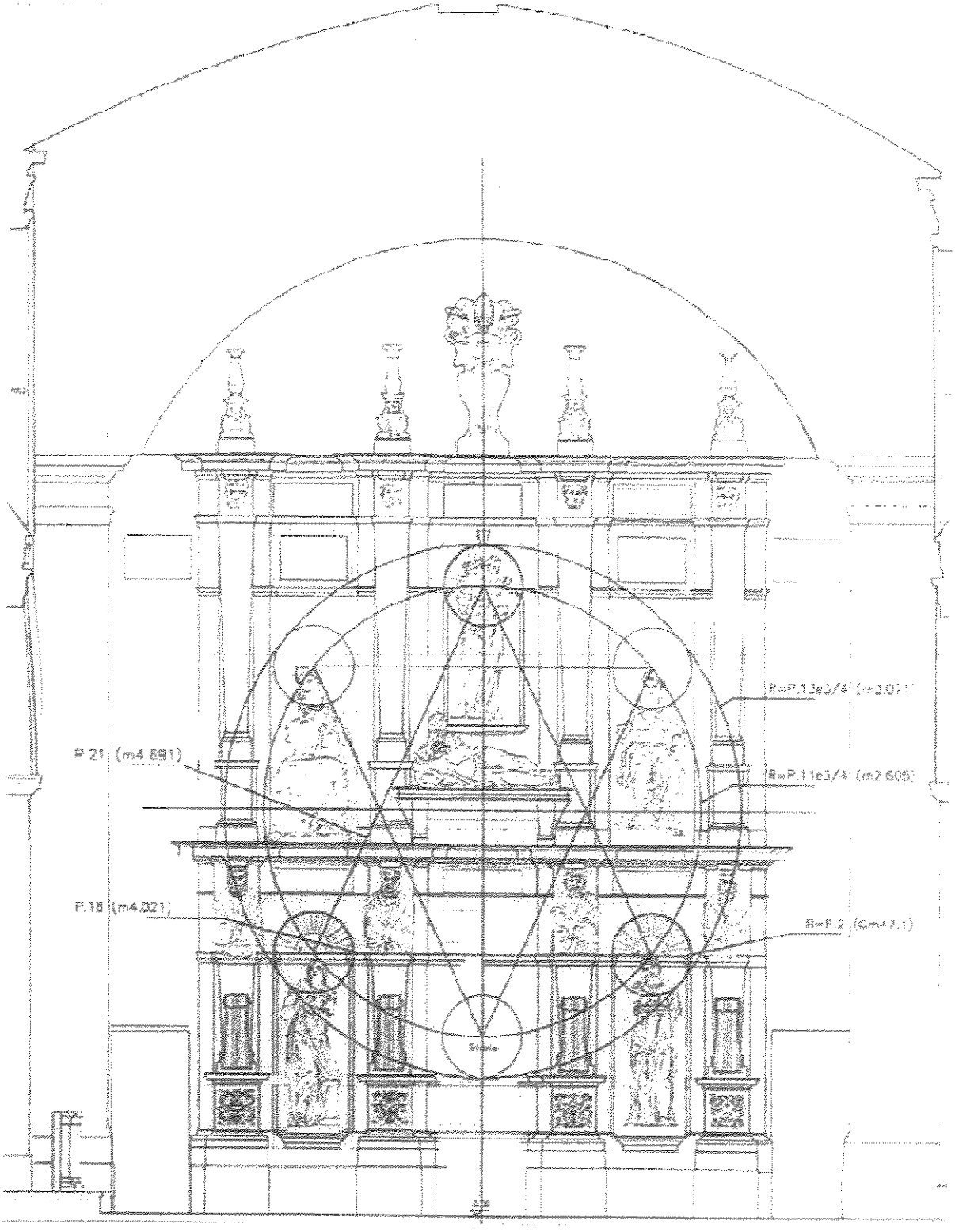


Fig.278 – Giuseppe Papillo - Sistema Metrológico do Sepulcro do Papa Júlio II.



Fig.279 – Michelangelo Buonarroti – Cofre sob o Braço de Lorenzo, Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

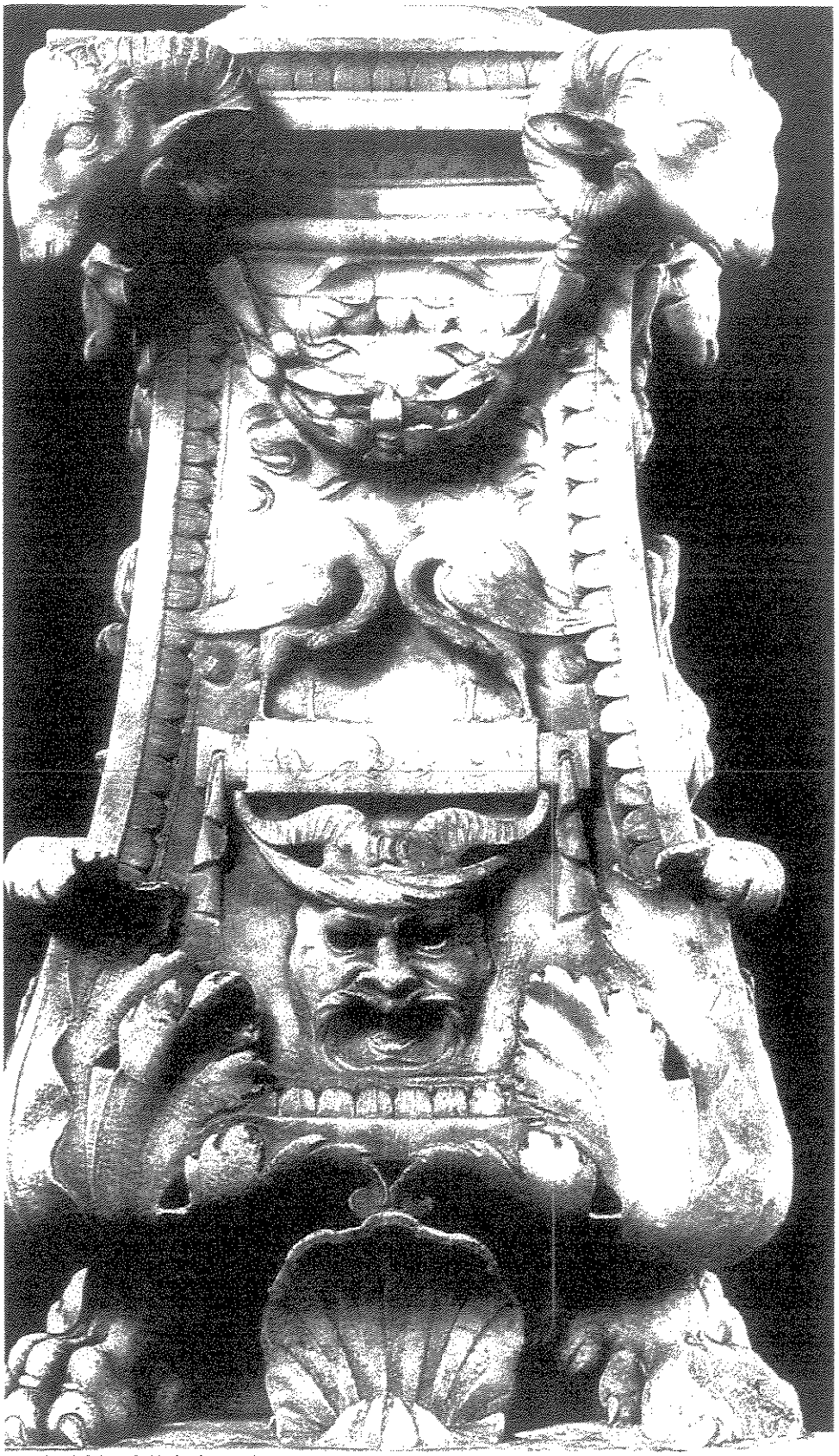


Fig.280 – Michelangelo Buonarroti – Candelabro do Altar da Capela Medici, Sacristia Nova, San Lorenzo, Florença.

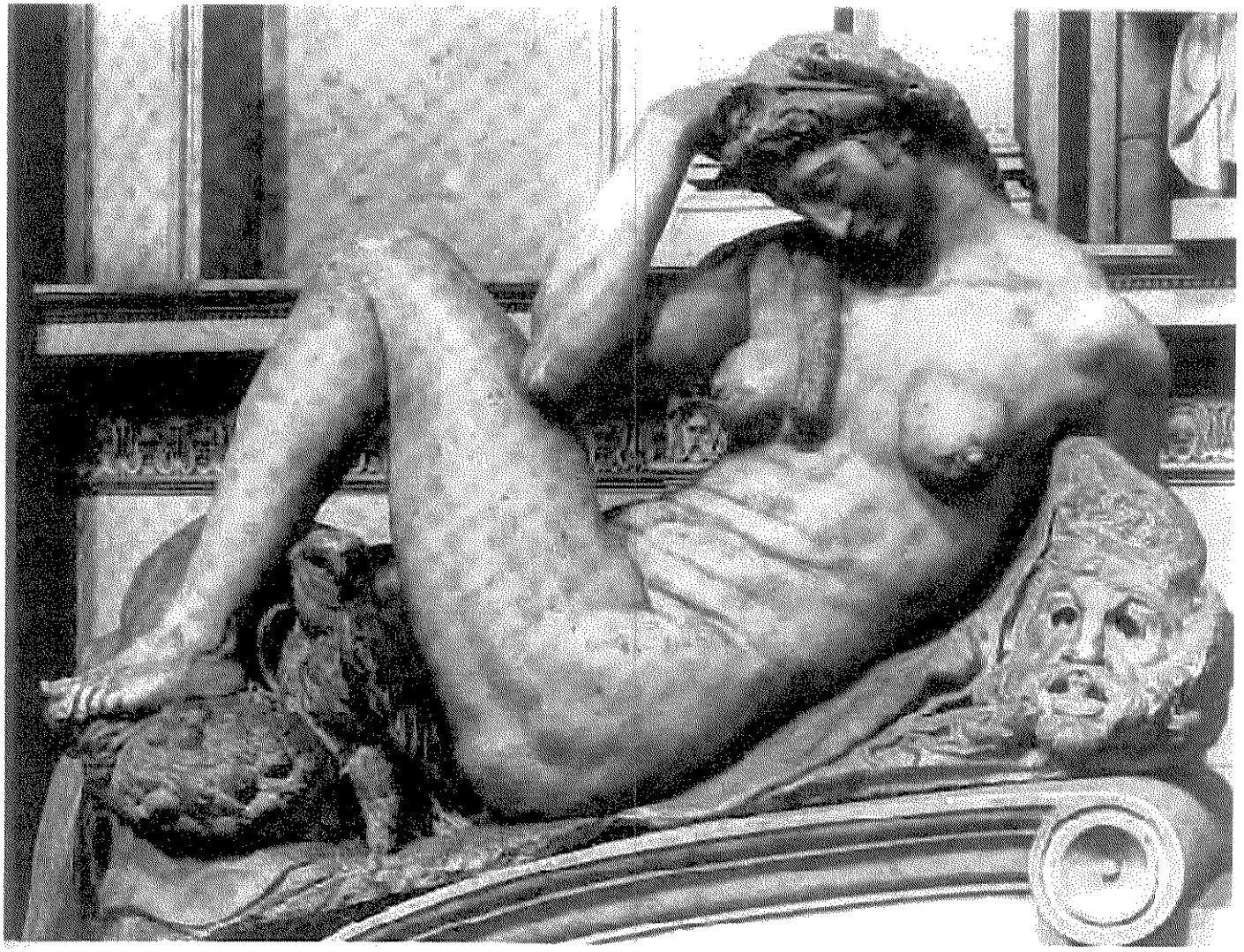


Fig.281 – Michelangelo Buonarroti– Noite - Sepulcro de Giuliano dei Medici, Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.282 – Michelangelo Buonarroti – Máscara na Parte Posterior da Couraça de Giuliano – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.283 – Michelangelo Buonarroti – Friso com Máscaras, Igreja de San Lorenzo, Sacristia Nova, Florença.

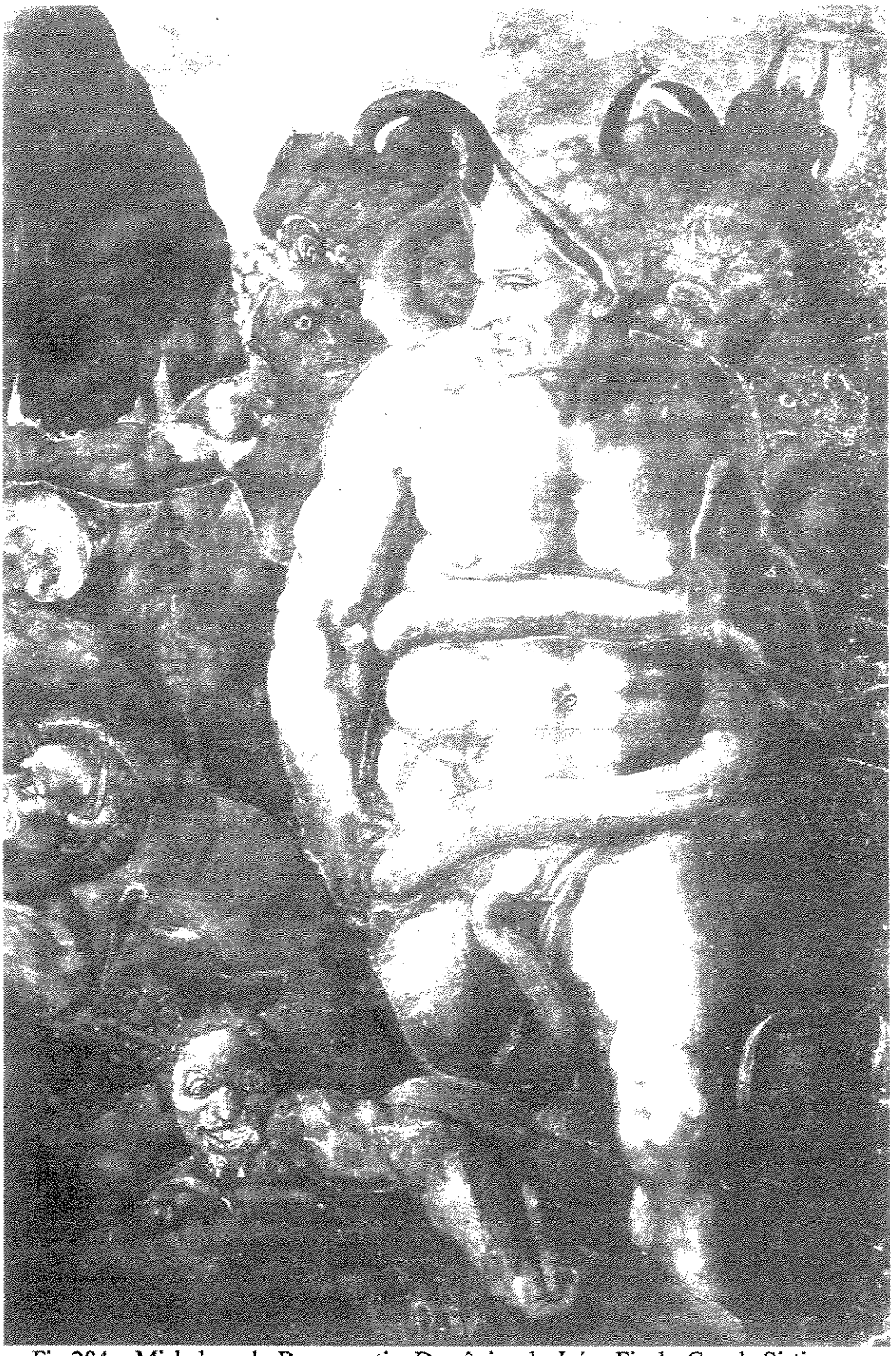


Fig.284 – Michelangelo Buonarroti – Demônios do Juízo Final - Capela Sistina, Vaticano, Roma.



Fig.285 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe das Mãos do Papa Júlio II – Sepulcro de Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig.286 – Tomaso Boscoli ou Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Escultura de Júlio II – San Pietro in Vincoli, Roma.

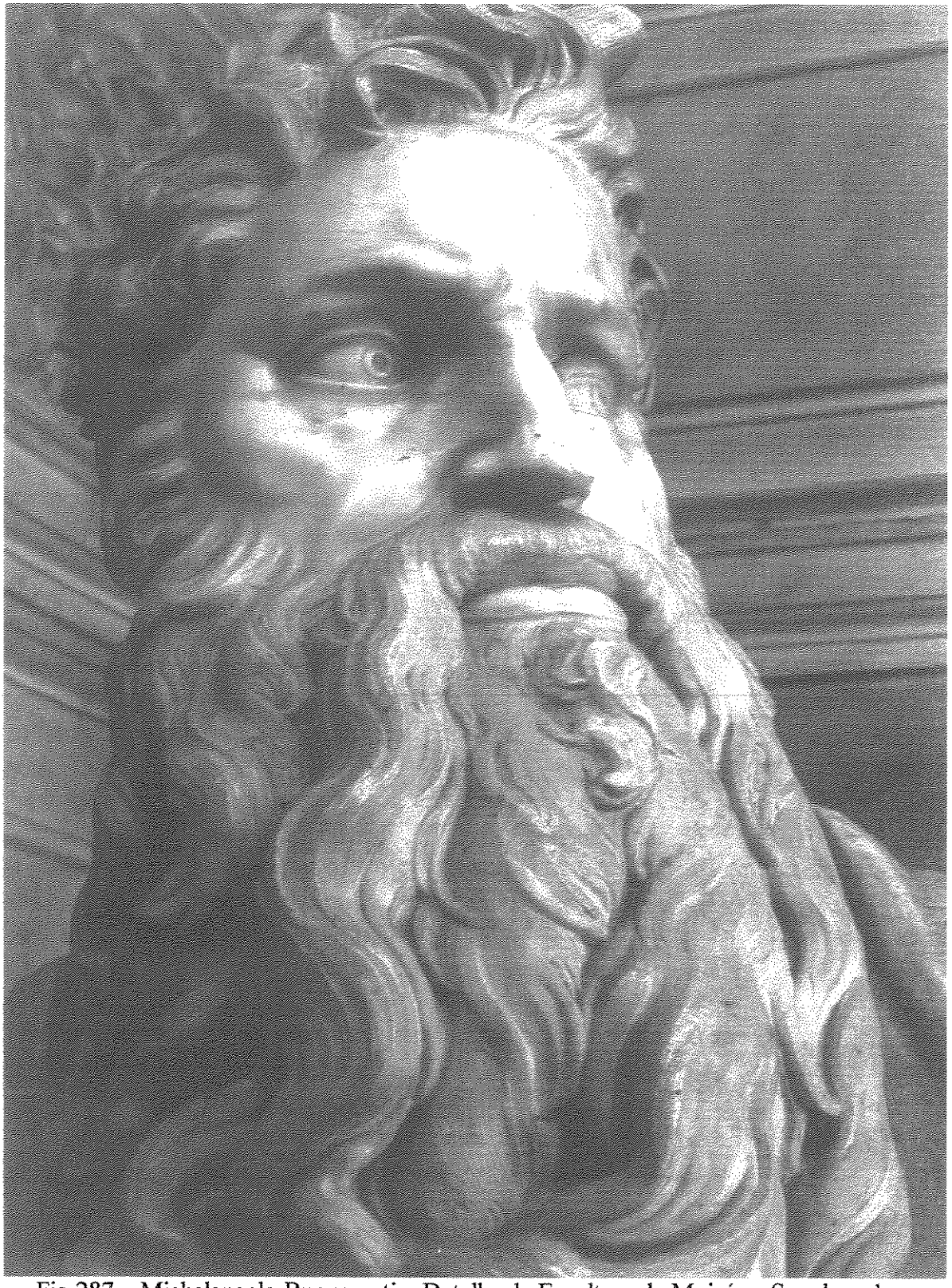


Fig.287 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Escultura de Moisés – Sepulcro do Papa Júlio II, Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma.

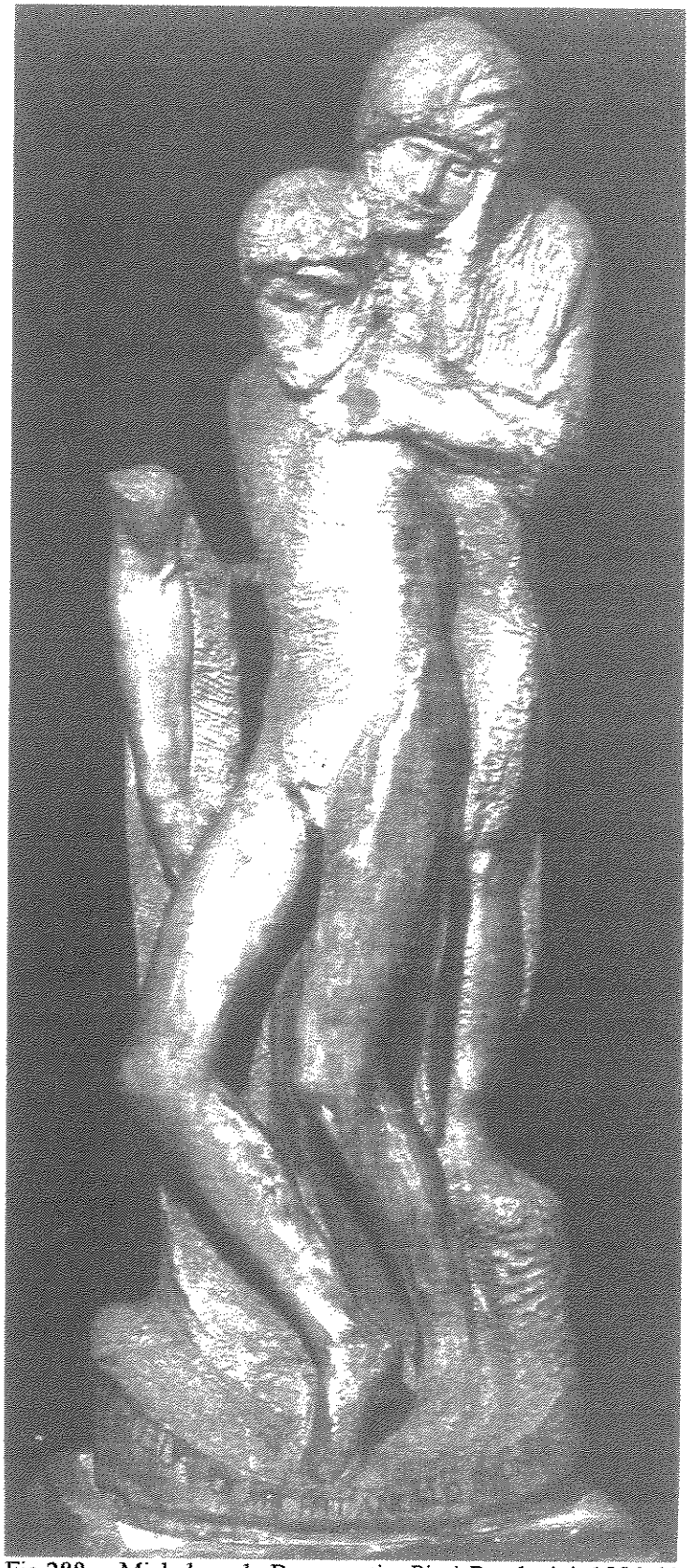


Fig.288 – Michelangelo Buonarroti – Pietà Rondanini, 1556-64
Castello Sforzesco, Milão.

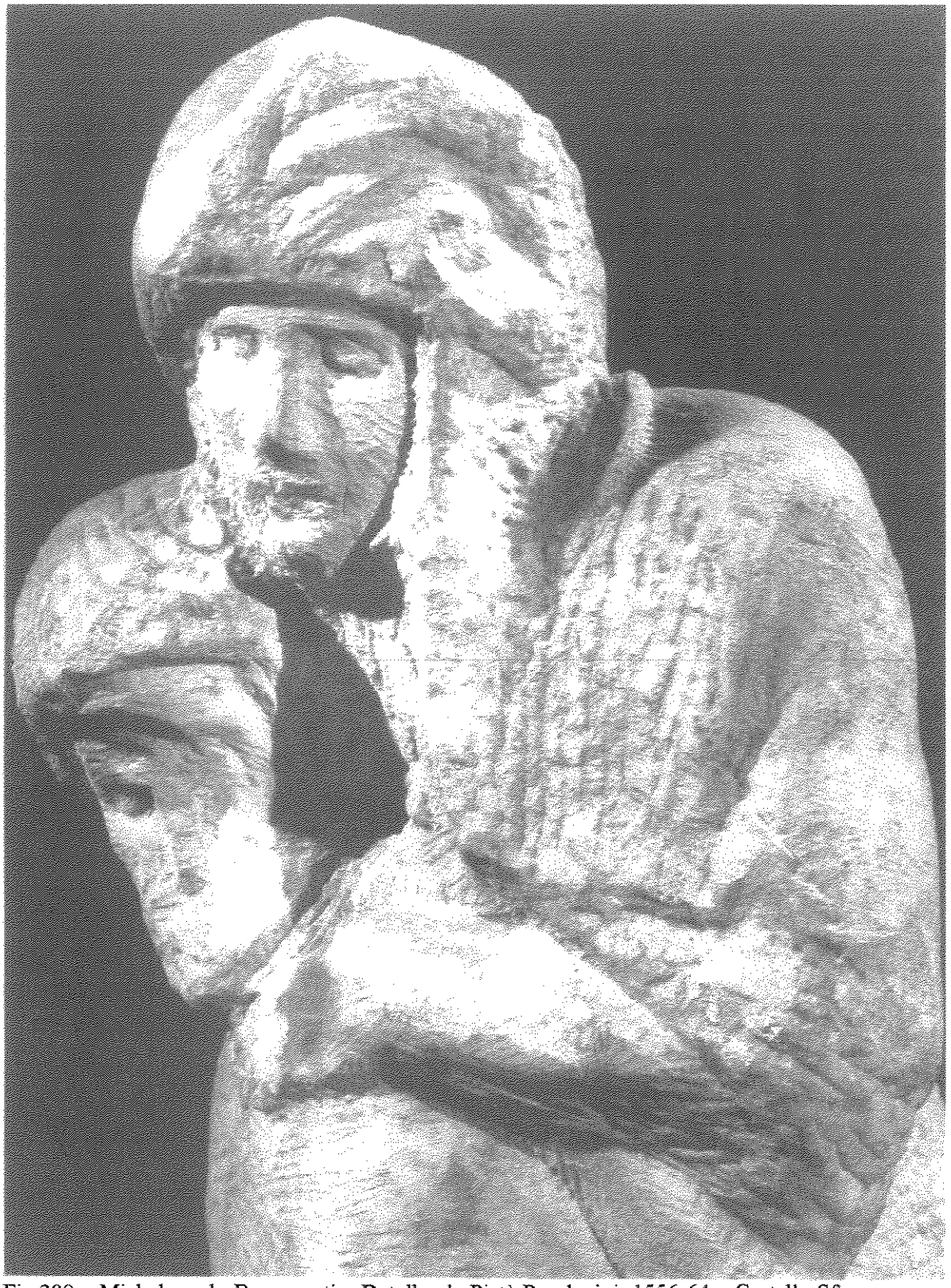


Fig.289 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe da Pietà Rondanini, 1556-64 – Castello Sforzesco, Milão.

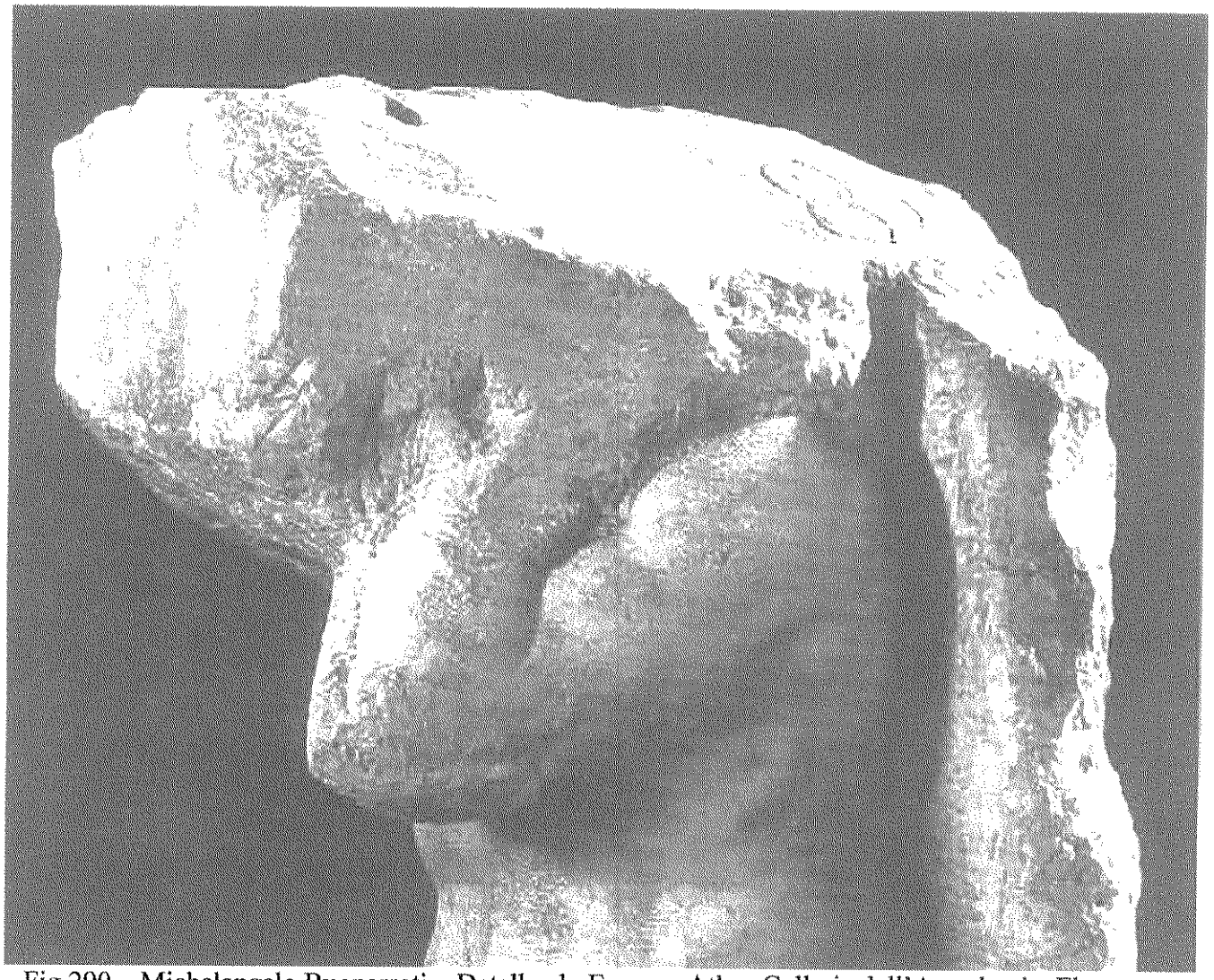


Fig.290 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Escravo Atlas, Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.291 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Gigante Barbudo – Galleria dell'Accademia, Florença.



Fig.292 – Michelangelo Buonarroti– Detalhe do Crepúsculo – Sacristria Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.

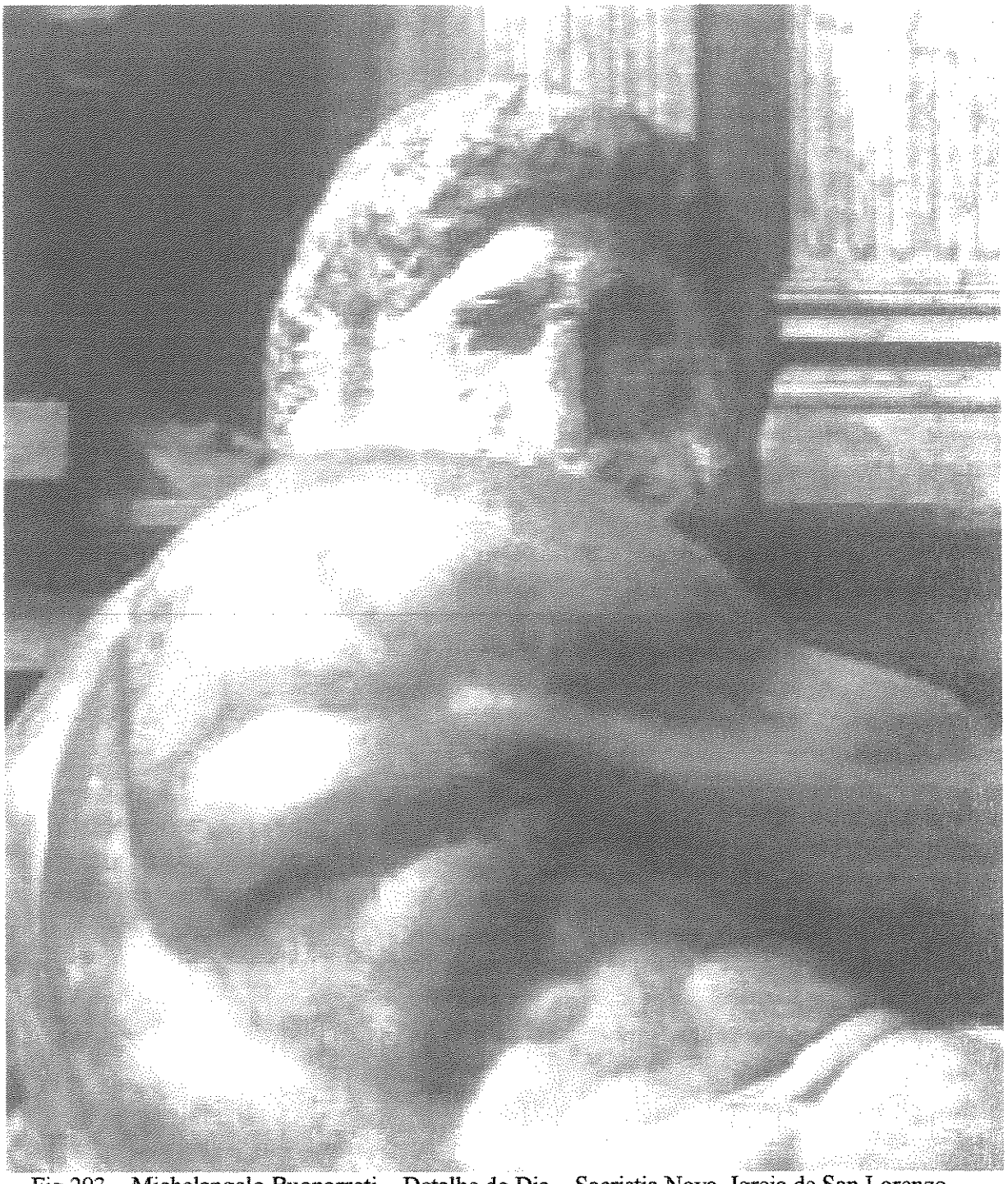


Fig.293 – Michelangelo Buonarroti – Detalhe do Dia – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.294 – Escultura de Moisés de Bronze – Muzeum Narodowe, Varsóvia.

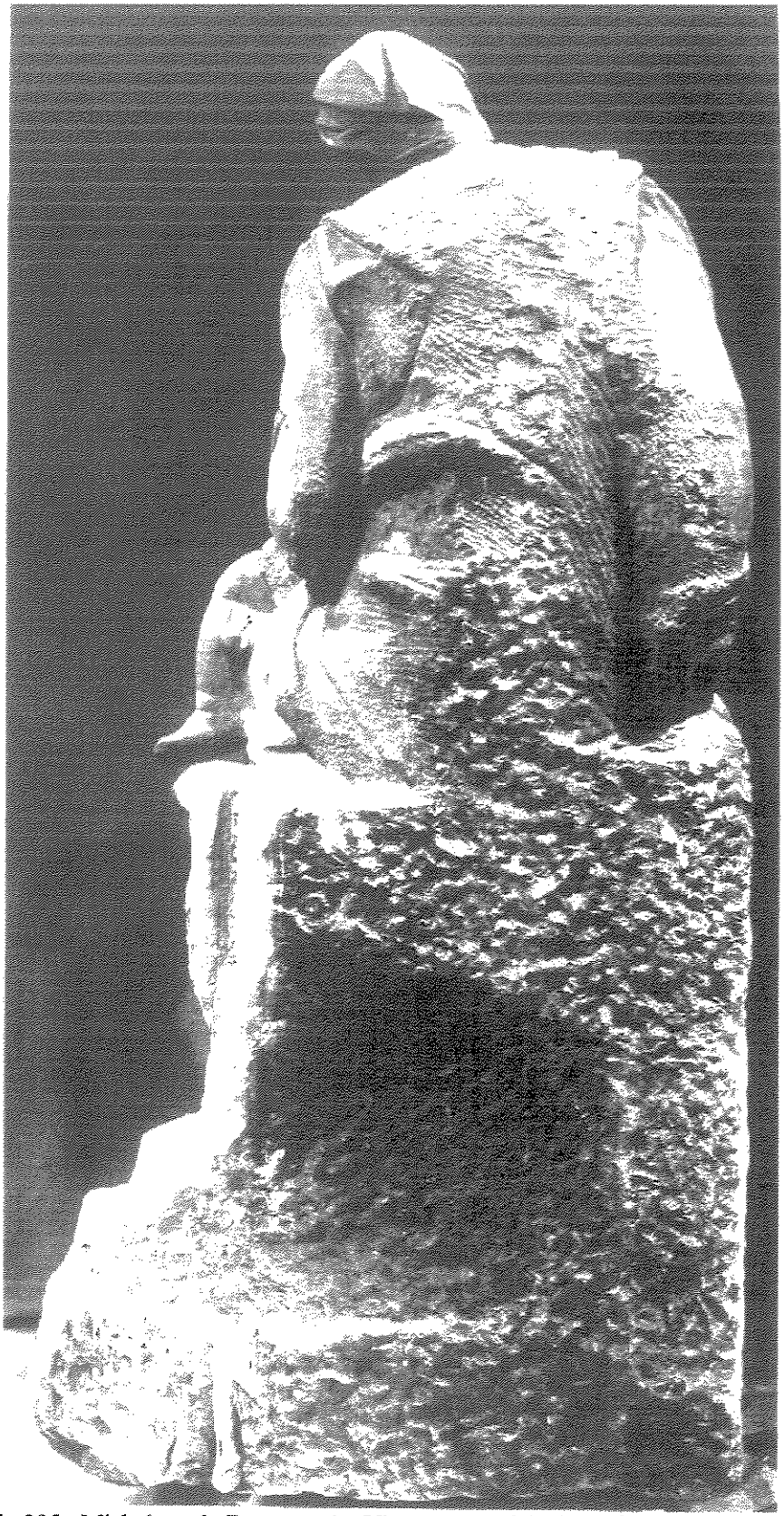


Fig.295– Michelangelo Buonarroti – Virgem com o Menino – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.296 – Michelangelo Buonarroti– Giuliano dei Medici – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.297 – Michelangelo Buonarroti – Lorenzo Duque de Urbino – Sacristia Nova, Igreja de San Lorenzo, Florença.



Fig.298 – Michelangelo Buonarroti – Madona de Bruges, cerca de 1504, Igreja de Notre Dame, Bruges.

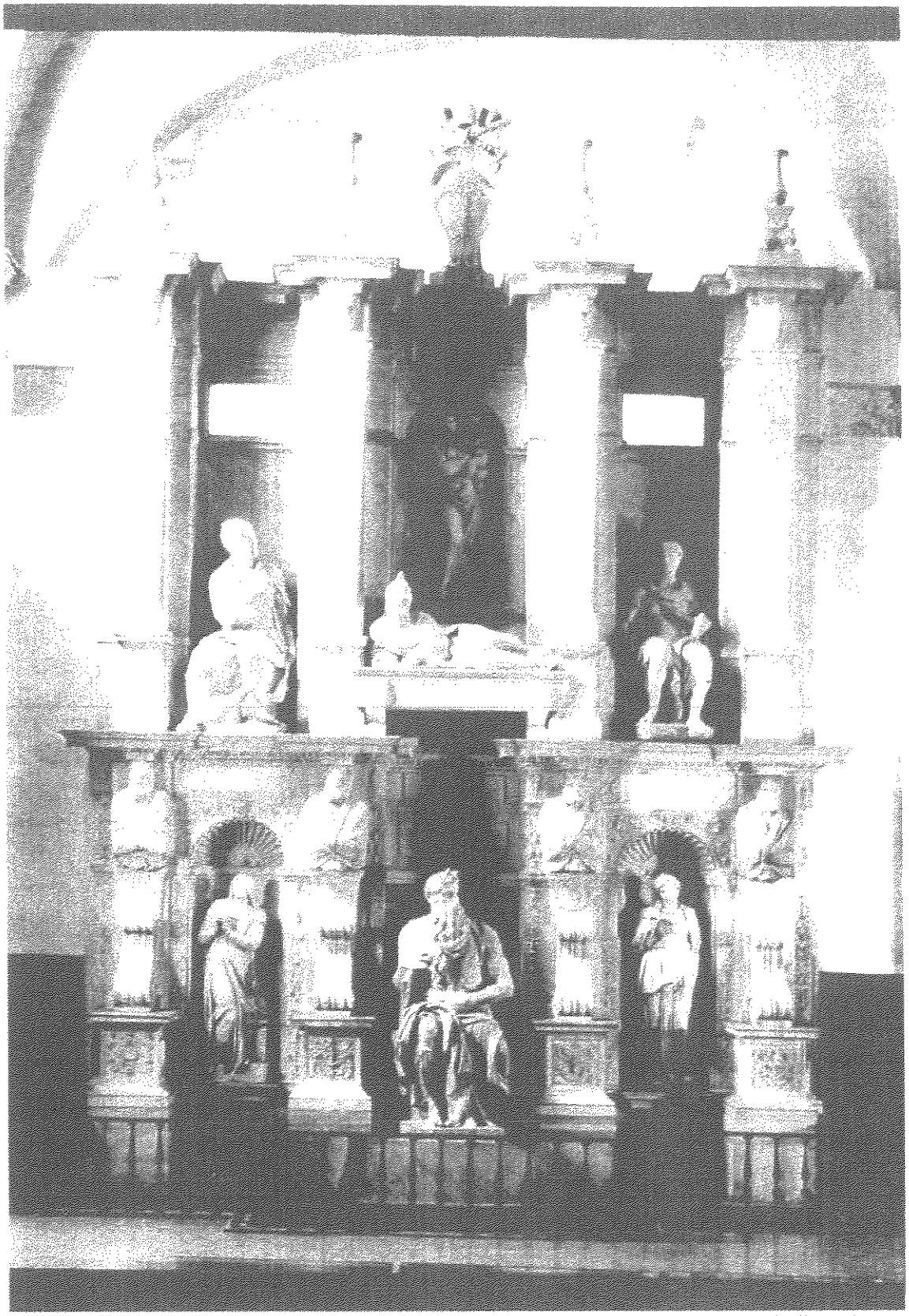


Fig.299 – Michelangelo Buonarroti – Sepulcro de Júlio II, Após os Trabalhos de Restauro. San Pietro in Vincoli, Roma.