

# Arte e política: considerações metodológicas

*Arts and politics: methodological considerations*

**Patrícia D. Meneses<sup>1</sup>**

---

## **Resumo:**

A partir do exemplo de Giuliano Della Rovere, mais conhecido como Papa Júlio II, este artigo discute algumas questões ligadas ao estudo das relações entre arte e política no âmbito da História da Arte. Após algumas considerações gerais, o texto usa o mecenatismo cardinalício do personagem em questão para refletir sobre os mecanismos da utilização política da arte.

---

## **Palavras-chave:**

Palavras-chave: Arte. Política. Metodologia.

---

## **Abstract:**

Based on the example of Giuliano Della Rovere, better known as Pope Julius II, this article discusses a few topics on the interrelationship between art and politics, in the context of the History of the Arts. Following general considerations, the text elaborates on the pontifical patronage of the character in focus to discuss the mechanisms of political utilization of the art.

---

## **Keywords:**

Arts. Politics. Methodology.

A atração fatal entre arte e política favorece uma infinidade de relações, mas não origina necessariamente uniões estáveis e felizes. Se me é permitido usar uma metáfora politicamente incorreta, mas que considero eficaz, a arte é como uma bela mulher tão pouco avara de si, que se concede facilmente a quem a corteja. E, por outro lado, como poderia dar uma de difícil se para se realizar deve obrigatoriamente encontrar quem está disposto a contratá-la? A sua aparente disponibilidade mascara, no entanto, um não

---

<sup>1</sup> Graduada em História (2002) e Mestre em História da Arte (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorada em História das Artes Visuais pela Università degli Studi di Pisa (2009). Possui pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Tem experiência na área de História da Arte e da Arquitetura, e possui artigos publicados em revistas especializadas tanto no Brasil como na Itália. Atualmente, é Professora Adjunta do Instituto de Artes e Design da UFJF.

envolvimento substancial: a arte, em última estância, valoriza, sobretudo, a sua própria autonomia (...). Basta que apareça um outro cortejador com argumentos tão persuasivos quanto os precedentes, que a bela está pronta a abandonar o primeiro amor para dispor seus próprios favores ao recém-chegado. A não ser para trair também este último na primeira ocasião, mas sempre e somente com o corpo. Não com a alma que permanece, de fato, inconquistável: apaixonada só por si mesma como aquela de Narciso<sup>2</sup>.

Com estas palavras, Antonio Pinelli resume com extrema clareza (e humor) as relações que ligam a arte à política. Talvez fosse o caso de acrescentar que, não raro, também a bela mulher é usada, sem que ela se dê conta, por forças políticas às quais está completamente alheia.

A conexão entre arte e política muitas vezes impõe ao historiador da arte uma série de escolhas metodológicas que, acredito, valem a pena serem discutidas aqui. O propósito deste texto é expor algumas considerações sobre esta complexa relação descrita por Pinelli. Não se trata, absolutamente, de um assunto novo, mas a escassez de literatura sobre a História da Arte do ponto de vista metodológico faz com que uma discussão deste tipo seja – espero – útil.

Meu conceito de política, vale a pena esclarecer, é amplo: atividades ligadas ao exercício de posições de comando sobre uma comunidade ou um grupo. Sua ligação com a arte baseia-se mais no conceito de afirmação de poder e autoridade. Não por acaso, é esta a função principal da arte quando usada como ferramenta propagandística: criar uma imagem de autoridade e governo, seja ele religioso ou laico.

Logo de início, porém, o binário arte-política sugere um questionamento fundamental. O que focar: o discurso político ou a obra de arte em si? Da mesma maneira que uma obra pode ter uma variedade de significados atribuída a ela, também um discurso político apresenta uma variedade de elementos em sua composição. A política, é claro, não convoca só a arte para seus fins, mas vários campos do saber que acabam se entrelaçando em uma teia nem sempre fácil de desenrolar.

<sup>2</sup> “L’attrazione fatale tra arte e politica favorisce un’infinità di accoppiamenti, ma non dà necessariamente luogo ad unioni stabili e felici. Se mi è permesso di usare una metafora *politically incorrect*, ma che trovo efficace, l’arte è come una bella donna così poco avara di sé da concedersi facilmente a chi la corteggia. E d’altra parte, come potrebbe fare la schizzinosa se per realizzarsi deve per forza trovare chi è disposto a metterla sotto contratto? La sua apparente disponibilità maschera, però, un sostanziale non coinvolgimento: l’arte, in ultima istanza, tiene soprattutto alla propria autonomia (...). Basta che si faccia avanti un altro corteggiatore con argomenti altrettanto persuasivi, e la bella è pronta ad abbandonare il primo amore per accordare i propri favori al nuovo venuto. Salvo tradire anche quest’ultimo alla prima occasione, ma sempre e soltanto con il corpo. Non con l’anima che rimane, di fatto, inconquistabile: innamorata solo di sé, come quella di Narciso.”, PINELLI, A. *La bellezza impura: arte e politica nell’Italia del Rinascimento*. Bari: Laterza, 2004, p. V.

A pergunta expõe, de maneira muito clara, o debate sobre a autonomia da arte. Devemos estudá-la como um mundo à parte, independente de fatores externos? Vários estudiosos, preocupados com a visão da arte como um simples documento histórico, instrumentalizado ao longo dos séculos, defenderam uma História da Arte focada única e exclusivamente na análise interna das obras, a fim de acompanhar o desenvolvimento de uma espécie de “vida das formas”, para usar a célebre expressão de Henri Focillon.<sup>3</sup> O historiador mais conhecido do chamado “método formalista” é Heinrich Wölfflin, que, não por acaso, foi uma referência muito importante para o já citado Focillon. Ambos tendem a valorizar mais os ciclos das formas em detrimento das interpretações iconográficas, historicistas ou sociológicas.

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

Podemos pensar que o sentido político da arte pode derivar de:

1. uma adesão política do artista (o que implicaria que o artista use a sua arte como meio de expressão de suas próprias convicções);
2. uma visão política adotada com base em um contrato, como sugere Pinelli no trecho citado (considerando que a arte, para se concretizar, quase sempre depende de recursos financeiros de outrem);
3. apropriação de elementos artísticos criados para um outro discurso político, ou ainda, que não tinham intenções políticas originais.

Essas motivações básicas, todavia, superpõem-se com frequência, o que significa lidar com estratos de significação atribuída.

O estudo do mecenatismo é também um caminho interessante. Seu foco está no perfil de quem encomenda as obras, em que tipo de arte e iconografia ele ou ela patrocina. Apesar de parecer um tipo de análise mais afastado da obra de arte em si, o impacto de um mecenas

<sup>3</sup> FOCILLON, H. *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.

influyente no mercado e na cultura artística como um todo não deve ser subestimado.

Com efeito, tudo é fluido e instável na relação entre arte e política. Talvez o elemento mais constante, neste panorama, seja o conceito de estilo, como sugere Pinelli.<sup>4</sup> Segundo ele, a política não cria estilos artísticos autônomos, porque movida por contingências pragmáticas e imediatas. Sua interferência se dá principalmente no plano da iconografia, baseando-se em elementos e tendências já existentes. O estilo, por outro lado, deriva de uma série de fatores culturais mais amplos, não dependendo dos mecenas.

A fim de compreender melhor todos estes elementos, vale a pena usar um exemplo de percurso de pesquisa no tema. Um bom caso é o de Giuliano Della Rovere, papa entre 1503 e 1513 com o nome de Júlio II.

### *Entre Giuliano Della Rovere e Júlio II*

Giuliano Della Rovere provinha de uma família desconhecida da Ligúria, que surgiu no cenário romano e fez sua fortuna a partir da surpreendente eleição do seu tio, Francesco Della Rovere, ao papado, em 1471. Com o nome de Sisto IV, o novo papa logo nomeou cardeais seus dois sobrinhos, Pietro Riario e Giuliano, não só para beneficiar sua família, mas também para criar uma base aliada dentro do colégio dos cardeais. Comprovando que a estratégia política foi bem sucedida, em 1503, Giuliano Della Rovere tornou-se papa.

Júlio II ficou famoso por ser o mecenas de alguns dos principais artistas do Renascimento. Em um dado momento de seu papado, ele teve os três principais artistas da Itália trabalhando para ele, ao mesmo tempo, no Vaticano: Donato Bramante, na construção da nova basílica de São Pedro; Rafael, na decoração da *Stanza della Segnatura*; e Michelangelo, no teto da capela Sistina e no monumento fúnebre do papa<sup>5</sup>. Os resultados dos projetos destes artistas mudaram a História da

<sup>4</sup> Cf. “Quasi sempre questo genere di ribaltamento investe la sola superficie iconografica dell’opera, senza intaccare la sostanza stilistica, anch perché quest’ultima, grazie a quell’alone di ambiguità semantica che fatalmente s’irradia dal linguaggio delle immagini, risulta ancor più facilmente adattabile ai più diversi scopi di parte.” PINELLI. *La bellezza impura*, p. XI.

<sup>5</sup> Para o mecenatismo de Júlio II, ainda não existe um estudo completo, mas somente estudos de casos. Cf. BURANELLI, F. *La Sistina e Michelangelo. Storia e Fortuna di un capolavoro*. Milão: Silvana Editore, 2003; FROMMEL, C. Raffaello e Giulio II nella comune ricerca del divino. *Atti e Studi dell’Accademia di Raffaello*, n. 1, p. 21-48, 2012; TESSARI, C. *San Pietro che non c’è*. Milão: Electa, 1995; THOENES, C. “Templi Petri Instauratio”: Giulio II, Bramante e l’antica basilica. *Colloqui d’architettura*, n. 1, 60-85,

Arte e marcaram o começo do chamado Alto Renascimento<sup>6</sup>. Giuliano é considerado até hoje uma espécie de símbolo da nova Roma moderna que surge a partir do século XVI. Apesar de não ser considerado um homem particularmente refinado e culto, seu acúmen político levava-o sempre a escolher os melhores artistas disponíveis para realizar suas encomendas.

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

Giuliano dominava brilhantemente o uso da linguagem artística romana. O tipo de arte utilizado na corte papal, nessa época, tendia a sublinhar a sua ligação com a longa tradição da cidade como o centro da Cristandade ocidental e como berço do Império Romano. Existiam, de fato, poucas cidades no mundo que poderiam vangloriar-se de uma tal variedade de significados e a arte religiosa do período tentava aproveitar ao máximo esta possibilidade.

Dentre todas as artes, o caso da arquitetura é muito útil para nosso propósito aqui, já que pressupõe altos custos e, por isso, mais do que qualquer outra, precisa de um mecenas para virar realidade. Do mesmo modo, a edificação é uma ferramenta política poderosa por causa da sua visibilidade e da sua interferência no espaço público.

A capela Sistina pode ser vista como o símbolo máximo da ambição política e familiar dos Della Rovere. Devido ao fato de que a família era recém-chegada na sociedade romana, como vimos, era necessário criar monumentos e símbolos que compusessem uma imagem

---

2006. Em português, vide VASARI, G. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Introdução, tradução e comentários de MARQUES, L. Campinas: Editora da Unicamp, 2011; e GOMES, W. *O sepulcro de Julio II, de Michelangelo: o movimento reformador italiano e a definição iconográfica do monumento em San Pietro in Vincoli*. Tese (doutorado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

<sup>6</sup> Costuma-se chamar de Alto Renascimento o período que compreende o fim do século XV até, aproximadamente, 1530. Ele representa um momento de maturidade no estilo desenvolvido ao longo do *Quattrocento*.

de poder e autoridade para seus membros. A capela tornou-se um espaço privilegiado para a iconografia roversca e abriga a maior obra encomendada por Júlio II, os afrescos do teto. Ela tinha como público os membros da chamada capela pontifícia, composta pelo colégio dos cardeais, os ministros gerais das ordens monásticas e mendicantes e os arcebispos. O edifício foi construído durante o pontificado do seu tio, Sisto IV (1471-1484), pelo arquiteto Giovannino de' Dolci, com uma forma bastante pesada e militar, como era comum em Roma naquele momento. Já o interior foi inicialmente decorado pelos maiores pintores do final do século XV: Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Domenico Ghirlandaio<sup>7</sup>. O ciclo de afrescos representava cenas da vida de Moisés e de Cristo, frente à frente, sugerindo a prefiguração do Novo Testamento no Antigo. A decoração quatrocentesca não era revolucionária do ponto de vista artístico, mas representava uma síntese de todas as grandes realizações técnicas e estilísticas da arte italiana do século XV<sup>8</sup>.

Júlio II, durante o seu papado, também interveio na capela Sistina, contribuindo para que este edifício se tornasse um grandioso monumento que garantisse a memória de sua família e do seu próprio papado. O único espaço que não tinha uma decoração narrativa era o teto. Originalmente, ele apresentava um céu estrelado pintado por Pier Matteo d'Amalia. Júlio II encomendou a decoração desta área ao jovem escultor que naquele momento projetava o seu enorme monumento sepulcral, Michelangelo Buonarroti. O resultado, ao contrário do ciclo de afrescos de Sisto IV, foi uma obra completamente nova, revolucionária, que causou um grande impacto na cultura artística. Ainda que o artista não tivesse particular experiência na pintura, os afrescos, que representam cenas do antigo testamento flanqueadas por profetas e sibilas, logo se tornaram uma referência na Arte. Giorgio Vasari, na segunda edição das suas *Vidas*, comenta que, assim que parte do afresco ficou pronto e foi descoberto, Rafael o viu e mudou seu estilo de pintar<sup>9</sup>. O aretino acrescenta ainda que “esta obra foi e é realmente o farol da nossa arte, a qual deu tanta

<sup>7</sup> Cf. Arquivo Vaticano, Oblig. Et Solut., 79 A, fol. 15v-16r.

<sup>8</sup> Refiro-me aqui à nova coerência compositiva que surge a partir do Renascimento baseada na técnica da perspectiva linear, à maior preocupação com a precisão anatômica e com o naturalismo das cenas.

<sup>9</sup> “Trasse subito che fu scoperta tutta Roma a vedere, et il papa fu il primo, non avendo pazienza che abassassi la polvere per il disfare de' palchi. Dove Raffaello da Urbino, che era molto eccellente in imitare, vistola mutò subito maniera, e fece a un tratto per mostrare la virtù sua i Profeti e le Sibille dell'Opera della Pace [...]”, cf. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florença: Sansoni, 1878-1885 [1568], 9 vols., vol. 7, p. 176.

contribuição e lustro à arte da pintura, que bastou para iluminar o mundo, que por tantas centenas de anos esteve nas trevas”<sup>10</sup>.

Porém, mais do que as obras do papado de Giuliano, interessa-me aqui o período anterior à sua eleição, entre 1474 e 1513, pois este nos permite acompanhar a gênese de sua atividade como mecenas artístico.

Apesar de patrocinar várias obras grandiosas e ousadas como o teto da Sistina, durante a maior parte de seu cardinalato, seu principal arquiteto foi um artista praticamente esquecido hoje: o florentino Baccio Pontelli (1449-1494?). Ele realizou diversas obras para o cardeal e para outros membros da família Della Rovere. Em Roma e arredores, temos dados para lhe atribuir a catedral e a fortaleza de Óstia, o monastério de Santa Maria em Grottaferrata, a decoração do palácio Riario-Della Rovere, em SS. Apostoli e o claustro do convento de San Pietro in Vincoli<sup>11</sup>. Todas são obras encomendadas por Giuliano Della Rovere. Nelas, vemos o gosto antiquário, emergindo com decisão, aliando-se a uma iconografia que mais lembra as glórias militares dos antigos imperadores romanos do que a religião.

A catedral de Óstia, por exemplo, é um dos primeiros edifícios renascentistas, inteiramente baseados na estrutura do templo tetrástilo antigo (Fig. 1). Trata-se de uma estrutura retangular, de proporção 2:1, com a fachada coroada por um tímpano triangular. Sua decoração apresenta uma ordem composta completa, com lesenas apoiadas em altos pedestais ao longo de todo o perímetro. Os pedestais são ornamentados com diversos relevos de panóplias, tema típico da iconografia dos triunfos imperiais na Roma antiga. Vemos arranjos com armas, elmos, armaduras, cornetas e tambores, todos elementos ligados à vida militar.

Considerando a ambição do mecenas, trata-se de uma igreja pequena, que utiliza materiais modestos (tijolos e travertino local), mas que já demonstra sua visão e personalidade. A economia dos materiais demonstra que o cardeal era um homem pragmático, que tinha noção do alcance visual de cada uma de suas encomendas. A cidadezinha fortificada de Óstia não era um grande centro, mas principalmente um lugar de passagem. Desde a Antiguidade, o porto de Óstia era a principal ligação de Roma com o mar, na foz do rio Tibre. Era o local onde se

<sup>10</sup> Questa opera è stata ed è veramente la lucerna dell'arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all'arte della pittura, che ha bastato a illuminare il mondo, per tante centinaia d'anni in tenebre stato. E, nel vero, non curi più chi è pittore di vedere novità ed invenzioni, e di attitudini, abbigliamenti adosso a figure, modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte, perché tutta quella perfezzione che si può dare a cosa che il tal magisterio si faccia a questa ha dato”. VASARI, *Le vite*, vol.7, p. 179.

<sup>11</sup> Cf. MENESES, P. D. *Baccio Pontelli a Roma. L'attività del architetto per Giuliano Della Rovere*. Pisa: Felici Editore, 2010.

pegava um navio ou se chegava a Roma navegando. A grande quantidade de pessoas que circulavam ali todos os dias tornavam o lugar digno de um bom investimento, mas não de um gasto exagerado, já que elas não passavam muito tempo na cidade.



**Figura 1:** Catedral de Sant'Aurea, Ostia (Foto da autora).

Com relação à iconografia da igreja, só é possível compreender esta escolha e a mensagem que ela passa ao lembrar que Giuliano era um homem de ação, não um grande filósofo ou teólogo, como seu tio. Desde sua nomeação a cardeal, ele ficou conhecido como um tipo irascível e ambicioso na corte. Sua principal atividade antes da eleição ao pontificado foi a de legado papal, um cargo que lidava com questões administrativas relativas aos territórios da igreja e que, não raro, incluía ações armadas. Não por acaso, ele foi denominado o “papa guerreiro”.

Temos, então, uma tentativa de criar um discurso de continuidade entre o Império Romano e a Roma do Renascimento através da utilização de elementos da iconografia militar antiga. Giuliano apresentava-se, como uma espécie de general, engajado em proteger não mais o império romano pagão, mas o novo reino cristão que o suplantou. Sua tarefa era zelar pelos estados papais, que, na época, não se limitavam a Roma, mas



tomavam boa parte da Itália central – com exceção da Toscana – e da planície paduana, além de alguns pequenos territórios na França<sup>12</sup>.

Este tipo de decoração militar repetiu-se em outros edifícios. No portal de entrada da Abadia de Santa Maria, em Grottaferrata, e na decoração interna do Palácio Riario-Della Rovere, em SS. Apostoli, vemos a mesma ênfase nas panóplias de gosto antigo na estrutura dos bancos de mármore das janelas. Os símbolos heráldicos, em particular a lande e a árvore do carvalho, são combinados com os tradicionais escudos, ânforas, peças de armaduras, couraças etc.

Chama a atenção o fato de que, durante mais de uma década, Pontelli foi praticamente seu arquiteto oficial. Suas obras estão em sintonia com o gosto romanizante da época, como vimos, mas nada próximo à grandiosidade dos projetos dos arquitetos que serviram Giuliano Della Rovere durante o seu papado, em particular Donato Bramante. Como conciliar o gosto precioso do papa com os modestos resultados do cardeal?

Podemos pensar que se trata somente de uma questão de renda, que, como cardeal, ele dispunha de menos recursos para investir em obras de arte. Isto em parte é verdadeiro, mas não basta para explicar uma diferença tão grande de escala. Como sobrinho do papa Sisto IV e um dos cardeais de maior importância dentro do colégio, ele acumulou diversos benefícios e rendas eclesiásticas que lhe permitiam um estilo de vida luxuoso. É fundamental recordar que mesmo o papa, que, em teoria, tinha acesso a mais fundos para a construção de edifícios, não dispunha de palácios tão grandiosos quanto o de outros centros do Renascimento naquele momento.

É uma questão política que ajuda a explicar porque, em Roma, não se viam edifícios deslumbrantes como em Florença, no final do século XV. Até 1480-1481, o papado estava em guerra com a família Medici, que controlava Florença e tinha os melhores e mais prestigiosos artistas sob sua proteção. Tal ligação impedia que tais artistas trabalhassem para a família Della Rovere. A própria capela Sistina só foi decorada de afrescos após um acordo de paz entre as famílias. Em consequência, surgiu a necessidade de criar outra imagem moderna para Roma, mas que não se baseasse diretamente em modelos florentinos. A solução foi encontrada no ducado de Urbino, um extraordinário centro cultural durante os séculos XV e XVI e, mais importante, aliado do papa e de sua família. Foi ali que Giuliano Della Rovere encontrou Baccio Pontelli,

<sup>12</sup> Cf. DANESI SQUARZINA, S. Un'analisi iconologica: l'ideologia teologico trionfale. In BORGHINI, G. e DANESI SQUARZINA, S. (org.). *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*. Roma: De Luca, 1981, pp. 54-67.

que, apesar de florentino, havia feito sua carreira principalmente fora de Florença. Este caso mostra a flexibilidade do artista e da própria arte, uma vez que a iconografia *urbinate* foi adaptada e utilizada em um outro contexto político, o da Roma papal.

### *Fora da Itália: Giuliano Della Rovere em Avignon*

Além da grande flexibilidade das obras de arte e da sua iconografia, é importante considerar também a frequente adaptabilidade do próprio mecenas. Para continuar no âmbito do mecenatismo de Giuliano Della Rovere, é válido lembrar o caso do chamado Petit Palais de Avignon (Fig. 2). Ele foi a residência episcopal do então cardeal, durante o período de seu arcebispado na cidade (1476-1503). O Petit Palais foi construído, inicialmente, como a moradia do sobrinho de João XXII, cardeal Arnaud de Via, durante o exílio papal em Avignon, e foi comprado mais tarde por Bento XII, quando decidiu transformar o palácio episcopal no atual Palais des Papes ou palácio Apostólico. Foi somente em 1364-1365 que o Petit Palais ganhou a sua estrutura definitiva e foi designado como residência do bispo de Avignon. Seu aspecto atual é o resultado da vontade de Giuliano Della Rovere.



**Figura 2:** Pétit Palais, Avignon (Foto da autora).

A reforma roveresca, ocorrida entre 1481 e 1496, não aumentou a área do palácio ou mudou a estrutura do edifício, mas se concentrou principalmente na fachada, construída *ex novo*.

Por causa da nova fachada, todos os cômodos da ala sul foram remodelados, assim como a entrada principal.

O que atrai a atenção nos trabalhos de modernização do Petit Palais é que o cardeal escolheu não apagar o estilo gótico original do edifício, mas combiná-lo com o mais recente estilo romano. Este fato está em clara contradição com a imagem criada por vários estudiosos, como George de Loÿe, que chega a afirmar que Giuliano não “suportava” o estilo antiquado do seu palácio em Avignon<sup>13</sup>. Alguns estudiosos, como Esther Moench, além disso, maravilham-se porque Giuliano não utilizou os serviços de artistas italianos em Avignon, como o arquiteto Giuliano da Sangallo, que inclusive acompanhou o cardeal em algumas de suas visitas à cidade<sup>14</sup>. Esta é frequentemente interpretada como falta de interesse para com Avignon. A própria atividade local do cardeal, porém, contradiz esta ideia. Ele se empenhou da reorganização do ensino universitário e na fundação de um colégio (o Collège Du Roure) para os estudantes, dotou a catedral de obras de arte e objetos luxuosos e de uma *schola cantorum*, promoveu festas e recepções importantes na cidade: o que indica um interesse particular em uma sede que tivesse um grande valor estratégico<sup>15</sup>. A imagem do papa símbolo do Renascimento é difícil de relativizar ainda hoje, mas a escolha de unir duas tradições diferentes não parece ser fortuita, mas representa uma intenção específica do mecenas.

A fachada, apesar de apresentar janelas que seguem o estilo gótico provençal e que lembram as janelas do palácio papal de Avignon, é coroada por ameias e apresenta uma inscrição latina. Os filetes góticos da moldura das janelas, combinados com o mocho e a inscrição sobre as aberturas da fachada principal dão ao edifício um ar de modernidade clássica de longe. A estrutura defensiva das

<sup>13</sup> DE LOÏE, G. *Avignon. Musée Du Petit Palais*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 10.

<sup>14</sup> Cf. MOENCH, E. Lontano dall'Italia: Giuliano Della Rovere ad Avignone. In NEPI, G. e ROTONDI TERMINIELLO, G. (org.). *Giulio II: papa, politico, mecenate*. Gênova: De Ferrari, 2005, p. 130-140. Giuliano da Sangallo está documentado na França, junto ao cardeal, em 1494 e em 1496, durante a segunda fase da reforma do Petit Palais. A viagem foi inclusive registrada pelo próprio arquiteto no códice barberiniano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4224).

<sup>15</sup> MENESES, P. D. Avignone e la politica artistica di Giuliano Della Rovere. In BARBOLANI DI MONTAUTO, N.; DE SIMONE, G.; MONTANARI, T.; SAVETTIERI, C. e SPAGNOLO, M. (org.) *Arte e Politica: studi per Antonio Pinelli*. Florença: Mandragora, 2013, p. 33-38.

ameias era muito comum nos palácios romanos do período. Um modelo fundamental é o chamado Palazzo Venezia, construído em torno da metade do século XV (Fig. 3). Já a inscrição comemorativa sobre as janelas (IVLIANVS EPISCOPVS SABINENSIS CARDINALIS SANCTI PETRI AD VINCVLA LEGATVS ARCHIEP[ISCOPV]SQVE AVINIONENSIS MAIOR POENITENTIARIVS SIXTI IIII PONT[IFEX] MAX[IMUS] NEPOS) retoma o modelo das epígrafes latinas da Antiguidade, através, principalmente, da forma das letras e do uso de uma abreviatura tradicional. Essa estranha combinação, facilmente reconhecível para um observador da época, deixa o historiador moderno um tanto perplexo. Em um caso como este, não basta identificar a origem de cada elemento, mas qual é o discurso que faz com que todas estas formas, juntas, ganhem sentido.



**Figura 3:** Palazzo Venezia, Roma (Foto da autora).

Para tanto, é necessário saber mais algumas informações sobre a cidade e o cardeal. Em primeiro lugar, precisamos lembrar que Avignon era uma cidade singular, com uma história especial – ela foi a sede oficial da corte papal entre 1309 e 1378. Por isso, ao lado do Petit Palais, ergue-se até hoje o enorme Palácio dos Papas (Palais des Papes), além da catedral de Saint Marie des Doms. Após a volta definitiva dos papas para Roma, no começo do século XV, Avignon continuou sob domínio romano, sendo administrada por cardeais legados, quase sempre de origem

francesa. Tal detalhe tinha a sua importância, pois servia para agradar os poderes regionais e para manter boas relações com o rei da França.

Quando o papa Sisto IV nomeou seu sobrinho não só como arcebispo de Avignon, mas também como legado papal na França, em 1476, este ténue equilíbrio foi rompido. O rei Luís XI queria manter o legado francês no cargo a fim de garantir sua influência sobre a região de Avignon e do Comtat Venaissin e, assim, ameaçou o novo legado. Giuliano teve que assediar militarmente sua própria sede episcopal para se instalar na cidade<sup>16</sup>. A tensão só foi resolvida depois em um encontro entre Della Rovere e Luís XI, no qual foi estabelecida uma nova aliança com o reino francês que duraria quase toda a carreira eclesiástica do cardeal. A partir do acordo, o novo legado estava livre para administrar os territórios, com seu poder legitimado pelas autoridades locais, mas, ao mesmo tempo, mantendo as boas relações com a coroa francesa, que continuou a influenciar a região.

A escolha de manter o estilo gótico ao invés de contratar um grande arquiteto italiano e reconstruir completamente o palácio, como vários estudiosos teriam esperado, representa exatamente esse novo equilíbrio político. Trata-se do reconhecimento e da aceitação das forças políticas locais, não mais inimigas, mas aliadas.

Mas os ditos elementos ainda não explicam por completo a justaposição iconográfica que vemos no palácio. Porque Giuliano Della Rovere não deixou o edifício inteiro no mesmo estilo tardo-medieval, limitando-se a modernizar o seu interno? Ora, ele estava interessado em manter uma relação de boa vizinhança, mas também em promover a sua própria imagem de autoridade. É fundamental recordar que Giuliano, na França, tinha, na verdade, duas posições hierárquicas. Eram responsabilidades que se sobrepunham, mas que tinham naturezas diferentes: ele era não só a autoridade religiosa, o arcebispo da cidade, como também representava o poder secular, como legado do papa, encarregado da administração de seus domínios na França.

A união de dois estilos com iconografias bem diferentes no palácio deveria funcionar como um símbolo da união de dois poderes diversos: a autoridade religiosa do arcebispo e o governo do

<sup>16</sup> Cf. LABANDE, H. *Avignon au XVe siècle. Légation de Charles de Bourbon et de Julien de la Rovère*. Paris e Mônaco: Picard, 1920; SHAW, C. *Julius II. Warrior Pope*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

legado e sobrinho do papa. No contexto, a manutenção do estilo gótico criou uma conexão entre o Petit Palais e o Palais des Papes, indicando o forte elo que ligava o povo de Avignon ao papado. Ao mesmo tempo, as referências à arquitetura romana recordam que a autoridades papal, na época, vinha da corte de Roma, e que Avignon não era mais o centro da cristandade. E esta autoridade, naquele momento e lugar, era Giuliano Della Rovere.

Como se pode ver, o Petit Palais de Avignon parece um pastiche completamente ininteligível para o observador contemporâneo sem a análise política. Por mais que os elementos formais e estéticos sejam identificados e catalogados minuciosamente, eles, sozinhos, não dão sentido à obra.

Ao concluir esta análise do mecenatismo arquitetônico de Giuliano Della Rovere, vale lembrar que a utilização política das obras de arte não é puramente maquiavélica e estratégica. Alguns mecenas tinham um genuíno interesse e gosto pela arte. Mesmo Giuliano, que tinha a fama de ser pouco culto e refinado entre seus contemporâneos, mantinha uma riquíssima coleção de antiguidades no seu palácio residencial principal, anexo à basílica de SS. Apostoli, em Roma. No seu caso, seu interesse talvez derivasse menos de sua cultura artística – que também foi se tornando mais elaborada com o tempo – do que do *status* social que esse tipo de coleção representava. Era uma prática comum entre a maior parte dos príncipes, cardeais e reis do Renascimento coletar esculturas e artefatos antigos, além de obras de arte contemporâneas. Tratava-se de um fator de identidade social.

Os exemplos citados aqui tratam de fatos de mais de 500 anos e podem parecer muito distantes do nosso presente. A sociedade contemporânea, todavia, aprendeu a fazer política com os antigos gregos e romanos, com Maquiavel e Hobbes, entre outros. Ainda que nossas concepções de arte tenham mudado radicalmente desde o modernismo, a política é feita de homens e, na sua essência, continua seguindo os mesmos fundamentos e buscando nas artes visuais uma maneira eficaz de veicular suas mensagens.