



**Marina Barbosa do Rego Silva**

**O sagrado em Rafael Sanzio  
Análise do mecenato da Igreja Católica no início do  
século XVI**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Flávia Maria Schlee Eyler

Rio de Janeiro  
Setembro de 2018



**Marina Barbosa do Rego Silva**

**O sagrado em Rafael Sanzio  
Análise do mecenato da Igreja Católica no início do  
século XVI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profª Flávia Maria Schlee Eyler**

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Mário Ângelo Brandão de Oliveira Miranda**

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Mario Jorge da Motta Bastos**

Departamento de História – UFF

**Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais–PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

### **Marina Barbosa do Rego Silva**

Graduou-se em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2015. Atuou como bolsista de iniciação científica no projeto do Departamento de Educação da UERJ “Estado de direito e judicialização da vida: atravessamentos entre as práticas do conselho tutelar e da escola”.

#### Ficha Catalográfica

Silva, Marina Barbosa do Rego

O sagrado em Rafael Sanzio : análise do mecenato da Igreja Católica no início do século XVI / Marina Barbosa do Rego Silva ; orientadora: Flávia Maria Schlee Eyler. – 2018.

84f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Renascimento italiano. 4. Rafael Sanzio. 5. Imagem. 6. Igreja Católica. 7. Mecenato. I. Eyler, Flávia Maria Schlee. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

À minha mãe, Eunice, por sempre ser luz.

## Agradecimentos

Pela força e energia que me move, agradeço a Deus.

Agradeço à minha mãe, Maria Eunice, que fundamentou emocionalmente o desenvolvimento da dissertação. Ao meu pai e ao meu padrasto, Wladimir e Júnior, respectivamente, por exercerem apoio. Aos meus irmãos, Guilherme, João Pedro e Manuela, agradeço pela nossa união.

Por todo amor, motivação, chocolates e por ter sido um grande presente do divino, por ser a minha escolha de compartilhar, agradeço ao meu amor, Rafael Esteves.

Pelo maravilhoso encontro que excelentes energias me proporcionaram e a PUC-Rio permitiu, agradeço a dedicação, orientação e carinho da minha orientadora, Flávia Maria Schlee Eyler.

Por me ensinar história da Idade Média e o que é ser professor, agradeço ao professor Mário Jorge da Motta Bastos. Ao Professor Mário Miranda por aceitar ser parte da Banca Examinadora e contribuir com o meu trabalho, meus sinceros agradecimentos.

À PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, que permitiram o desenvolvimento da minha formação acadêmica.

Às amigas que a PUC-Rio me presenteou, Waleska Maia e Thaiza Senna, agradeço por tornarem mais especial essa caminhada.

A todos os professores e funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, agradeço aos ensinamentos e auxílio, em especial a Edna Maria Timbó pela dedicação aos alunos.

À Danielle de Oliveira, por me inspirar, aconselhar e incentivar o meu desenvolvimento.

A todos os meus amigos e todas amigas, familiares, todos e todas que me incentivaram e com palavras de carinho, me passaram excelentes energias para concluir a dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

Silva, Marina Barbosa do Rego; Eyler, Flávia Maria Schlee. **O sagrado em Rafael Sanzio Análise do mecenato da Igreja Católica no início do século XVI**. Rio de Janeiro, 2018. 84p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O sagrado refere-se ao que está relacionado ao divino, ao culto. As imagens também fazem parte do universo do sagrado. Durante a Idade Média e no movimento do Renascimento, o simbolismo que a religiosidade representa exerce significativa força no cotidiano. No movimento renascentista, a produção de imagens religiosas se intensificou, esse aumento indica uma intencionalidade da religião predominante no período. Esta dissertação se propõe a analisar as relações do mecenato da Igreja Católica em relação à duas pinturas produzidas pelo pintor Rafael Sanzio, do renascimento italiano. A força, a subjetividade, a potência de afetação são alguns dos elementos presentes nas imagens com a temática religiosa que precisam ser considerados como fundamentais para a compreensão da representação, funcionalidade e intenção das imagens.

## Palavras-chave

Renascimento italiano; Rafael Sanzio; Imagem; Igreja Católica; Mecenato.

## Abstract

Silva, Marina Barbosa do Rego; Eyler, Flávia Maria Schlee. **(Advisor)The sacred in Rafael Sanzio. Analysis of the patronage of the Catholic Church in the early 16th century** Rio de Janeiro, 2018. 84p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The sacred refers to what is related to the divine, to worship. The images are also part of the universe of the sacred. During the Middle Age and in the Renaissance movement, the symbolism that religiosity represents exerts significant force in everyday life. In the Renaissance movement, the production of religious images intensified and the increase indicates an intentionality of the predominant religion in that period. This work proposes to analyze the relations between the patronage of the Catholic Church and two paintings by the painter Rafael Sanzio, which was an artist of the Italian renaissance. The strength, subjectivity and power are some of the elements presented in the images with the religious theme, which must be considered as fundamental for the understanding of the representation, functionality and intention of the images.

## Keywords

Italian Renaissance; Rafael Sanzio; Image; Catholic church; Patronage.

# Sumário

1. Introdução	11
2. Contexto histórico da trajetória de Rafael Sanzio	15
2.1 Renascimento italiano: contexto histórico, continuidades e ruptura	15
2.2 Renascimento cultural	20
2.3 O período de produção das obras e a influência do século XV	24
2.4 Rafael em Vasari	29
2.5 A construção das imagens religiosas	33
3. O mecenato da Igreja	38
3.1 A representação do sagrado	38
3.2 O mecenato clerical como exercício de poder	42
3.3 A relação entre Igreja e artista	51
4. Iconografia da Ressurreição de Cristo e Transfiguração	56
4.1 O olhar	56
4.2 A imagem como fonte histórica	57
4.3 Análise iconográfica	61
5 Considerações finais	79
6 Referências bibliográficas	82



## Lista de ilustrações

Figura 1 - Rafael Sanzio. Ressurreição de Cristo, 1499-1502. MASP, São Paulo, Brasil. 63

Figura 2 – Rafael Sanzio. Ressurreição de Cristo (imagem com moldura), 1499-1502. MASP, São Paulo, Brasil. 73

Figura 3 – Rafael Sanzio. Transfiguração, 1517-1520. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano. 75

“O mundo do artista é verdadeiramente fantasia viva, como a natureza das coisas; o artista cria, e as suas formas tomam corpo e alegram-nos, e ocupam o seu lugar entre nós, vivem conosco e transfiguram toda a nossa vida...”

Eugenio Garin

## Introdução

Diversas teorias se propõem a diferenciar os seres humanos dos outros animais. O exercício da razão, o medo da morte, a consciência e a religiosidade são fatores que tornam os homens animais tão subjetivos. Esta dissertação se propõe a problematizar a subjetividade humana se concentrando na relação que o homem desenvolveu com as imagens para o exercício de sua religiosidade. Mas o que é imagem? E como dimensionar a maneira que a imagem pode se relacionar com a religião e religiosidade humana? Estes questionamentos impulsionaram o desenvolvimento da pesquisa que resultou nesta dissertação. Possuindo o objetivo de analisar as relações que as imagens religiosas construíram com os homens do renascimento italiano, desde sua encomenda, produção e seus usos feito pelos observadores que possuem a potência de ressignificar os sentidos das imagens que eles mesmos produzem sob determinadas circunstâncias.

A imagem é um dos vestígios mais antigos deixados pelo homem. Seu caráter de “fonte” histórica indica a antiga necessidade que o homem possui de registrar por meio desse recurso os elementos que constituíam a sua vida. Ela é um produto das combinações entre luz, sombra e cores que são recebidas pelos olhos para que, a partir desse estímulo visual, desperta nos observadores diversas sensações e usos. Certamente até o que aqui indicamos como “olhos que captam” alguma coisa tem histórias particulares. O olhar é algo bastante misterioso e há formas de defini-lo ao longo da história humana. A busca por imagens que representem o que é indizível por outras formas, que materialize a religiosidade de um grupo, é presente desde o período anterior ao desenvolvimento da própria escrita alfabética como a conhecemos. A produção de imagens como um recurso ritual para o exercício de cultos ligados a religiosidade é a área de concentração desta análise. É no movimento do Renascimento italiano que se encontra o recorte espacial e temporal para a delimitação deste estudo.

As imagens que serão analisadas fazem parte da obra do pintor e arquiteto italiano Rafael Sanzio. Duas de suas pinturas serão utilizadas como “fonte” iconográfica para a dissertação. O uso de imagens como as principais fontes para uma análise relacionada ao exercício da religiosidade, demandou de um suporte teórico conceitual do termo imagem. A análise teórica sobre o termo foi

necessária devido a importância da compreensão dos significados, usos e definições que o conceito de imagem possui para o contexto histórico do período de produção das obras. Por outro lado, o que aqui entendemos por “fonte” não é algo que exista independentemente de quem a denomine. As fontes não guardam nada além daquilo que os homens, cada qual em sua época, são capazes de significar. Elas, neste caso, estão sempre abertas as mais distintas interpretações.

Em nosso trabalho, lidamos com o conceito de cristandade medieval que precisou recorrer e desenvolver a noção das imagens como lugar de culto e esta é a principal funcionalidade que aqui será analisada. Antes da noção de arte, as imagens eram utilizadas não no campo da estética tematizada no mundo ocidental, mas como poderosos recursos religiosos, elas compunham cultos e rituais que ligavam o mundo dos homens ao desconhecido com suas forças tenebrosas. Os debates sobre arte não foram o foco do processo desta reflexão. Trabalhamos mais no repertório de respostas significativas em determinados contextos da cristandade. E no contexto medieval e renascentista, a noção de imagem está vinculada à antropologia cristã e é nesse sentido que o cristianismo exerceu uma grande atuação naquilo que reconhecemos como iconografia medieval.

A escolha da temática religiosa nas imagens pintadas por Rafael foi adquirindo sentidos ampliados quando descobrimos que uma das obras que estudamos, no caso a primeira obra feita por Rafael, foi comprada por um brasileiro e aqui permaneceu. A “Ressurreição de Cristo” faz parte do acervo fixo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Esta foi a primeira obra do pintor Rafael Sanzio e a primeira fonte escolhida. A nossa pesquisa, ao acompanhar a temática religiosa em Rafael, chegou até sua pintura intitulada como “Transfiguração” que, além de possuir o tema religioso, contém a repetição da narrativa da vida de Cristo. Portanto, o debate sobre o que está representado nas imagens se construiu em torno das representações da vida do filho de Deus. As imagens não representam somente personagens, mas também alegorias, metáforas e símbolos de grande importância para a vivência da religião cristã. Sobre tudo durante a Idade Média e no Renascimento, os símbolos possuíam grande importância para as práticas religiosas.

A repetição das temáticas cristãs auxiliavam os fiéis a se familiarizarem com os fundamentos da religião cristã. A produção das imagens religiosas representam a intencionalidade de um mecenato religioso que estabeleceu grande força diante do cenário renascentista. A relação entre cliente e artista é um dos pontos de análise, pois a compreensão das motivações de uma pintura se fez necessária. Como ocorreram os processos de definição das cenas encomendadas ao Rafael? Este é um questionamento que não possui uma resposta determinista, porém a partir dele podemos tornar evidente as intenções de uma Igreja que se construía por meio das imagens, que se fortaleceu com o auxílio desse potente recurso de afetação. E nesse processo, mudanças significativas no homem também ocorreram.

O despertar da consciência humana durante o movimento do Renascimento na Itália provocou mudanças na ciência, na técnica, na intelectualidade e na arte. O Renascimento foi um movimento de continuidades, que não apresentou rupturas com as estruturas medievais, possuindo uma grande relação com a maior instituição da Europa no período, a Igreja Católica. O pintor Rafael Sanzio representa as características do homem renascentista, um homem que possuía consciência das mudanças que ocorriam em seu mundo e principalmente que estava ciente da sua capacidade de transformação, de si e do seu entorno.

O antropocentrismo presente no Renascimento é encontrado não somente nas análises sociais e políticas da época. O homem passou a ser a figura central na pintura e na arte. No grande volume de obras de Rafael, a representação humana é recorrente, inclusive sua autorepresentação. No afresco “Escola de Atenas”, Rafael se pinta na cena, no meio dos grandes filósofos da antiguidade. Contudo, a representação humana de significativa importância para o desenvolvimento desta pesquisa é a representação de Cristo.

Se o homem é constituído por subjetividades, a fé, o exercício da religiosidade concentra grande parte de tal abstração humana. Rafael Sanzio, pintor e arquiteto de Urbino, homem e artista do Renascimento, foi responsável por materializar o sagrado nas fontes iconográficas já citadas. Contudo, não se trata de olhar para essas imagens como um vestígio da história, elas representam a

atuação do homem, a sua relação com o divino, os significados que as cores simbolizam e as maneiras como Rafael dimensiona nessas pinturas toda a força de um Deus que se fez homem, e a força de uma Igreja poderosa.

## 2 – Contexto histórico da trajetória de Rafael Sanzio

### 2.1- Renascimento italiano: contexto histórico, continuidades e ruptura

O Renascimento foi um movimento situado entre os séculos XIV e XVI, localizado na Baixa Idade Média. O movimento se construiu a partir do resgate das tradições antigas com o objetivo e potência de aperfeiçoamento das mesmas. O homem renascentista pretendia aprimorar o que foi produzido por arte, literatura e filosofia no período clássico.

O passado da antiguidade era uma referência para o Renascimento, portanto os renascentistas recuperavam esta época com a intenção de valorização e renovação das produções intelectuais, constituindo um vínculo entre o passado e o presente. Segundo a historiadora Maria Berbara, conceituar o Renascimento como um movimento é considerar que este foi constituído por ações humanas e que não estão reduzidas a um momento cronológico determinado. Termos como “idade”, “período” ou “era” para se referir ao Renascimento podem pressupor uma noção simplista e reducionista do movimento.

A partir do vínculo construído entre o passado clássico e o movimento renascentista, o termo Renascimento reflete o espírito da época e seu sentido é construído. Para os humanistas, o período medieval era interpretado como uma longa era de escuridão, frequentemente associada às trevas. A noção da Idade Média foi construída durante o Humanismo e Renascimento de maneira negativa, ao passo que a Antiguidade foi o momento de grandes produções artísticas, literárias e filosóficas. A retomada da Antiguidade foi uma tentativa dos humanistas para que esse período glorioso fosse resgatado e com isso fizeram nascer uma cultura inspirada nos antigos. Segundo Berenice Cavalcante “A consciência desta época nova formulava-se nas referências à aurora, ao nascimento e ao retorno que, progressivamente, vão substituindo as metáforas de luz e trevas.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CAVALCANTE, 2002: 9

O vocábulo renascimento foi desenvolvido a partir da maneira que os homens do período entendiam a época em que estavam vivendo, era um momento de renovação e de regresso ao período antigo muito valorizado e utilizado como referência. O termo renascimento também possui relação com a perspectiva cíclica da história, pois a ideia do retorno e valorização dos antigos é o que atribui sentido ao uso do vocábulo, que indica a retomada de um passado para a construção de um novo presente, recusando a noção linear do curso da história.

A periodicidade cíclica da história, presente na ideia do renascimento, teve no fator cultural o ponto em que as épocas seriam identificadas. A arte, a literatura, filosofia foram os recursos utilizados pelos renascentistas para retomarem os antigos, recriarem e possivelmente superar os feitos do passado greco-romano. A partir dessa motivação foi desenvolvida a chamada doutrina da imitação. Para os renascentistas, imitar os antigos não era apenas reproduzir o que estes fizeram, eles tinham o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre as técnicas clássicas, para que por meio delas a criação intelectual e artística fosse desenvolvida com suas próprias particularidades.

O Renascimento foi o movimento em que a consciência de possibilidade de transformação foi manifestada. De acordo com Flávia Eyler, o termo compreende um sentido de renovação e de perda. Os humanistas desvincularam-se da noção de homem medieval e se direcionaram para a construção do que viria a ser a ideia moderna de homem. Por este motivo, o termo carrega uma ambiguidade, pois ao recuperar a antiguidade, o renascimento não repete o período clássico, mas cria algo novo partindo do antigo e é neste sentido que se encontra o caráter moderno do movimento.

A modernidade se encontra na recuperação do antigo, no vínculo construído com o clássico, contudo não há como se vincular com o clássico desconsiderando o peso e valor do período medieval. Logo, o renascimento é um movimento que atribui continuidades ao período precedente e não uma ruptura como o próprio renascimento pretendia assumir.

O adjetivo moderno foi encontrado na literatura em um documento eclesiástico e fazia referência ao contraste entre uma situação atual e uma anterior. A partir do século XII, sobre a ideia de moderno foi construído o sentido de valorização do presente em relação ao passado. O caráter moderno do Renascimento propôs uma valorização também do presente, o que não



desconsiderava a sabedoria e importância dos antigos. Neste sentido o movimento se construiu em direção à modernidade. Esta noção de valorização e superação do que estava relacionado a antiguidade levou à associação do termo moderno a ideia de novo e não apenas ao presente.

Segundo Jean Delumeau em *A Civilização do Renascimento* o termo Renascimento pode provocar uma alusão negativa em relação ao período anterior se considerarmos que o Renascimento representou uma ruptura com a Idade Média. Não se pretende nesta dissertação utilizar a noção de ruptura, por isso é preciso compreender o contexto de acontecimentos que resultaram em um movimento que valorizou as questões humanas, suas habilidades, capacidades técnicas e intelectuais.

O historiador francês Jacques Le Goff analisou a questão da ruptura do renascimento com a Idade Média. Em *A longa Idade Média*<sup>2</sup>, Le Goff defende a concepção de continuidades. Para o autor, o Renascimento não definiu uma ruptura com a Idade Média, pois a ideia de renascimento pôde ser encontrada anteriormente como no século VIII, no período do renascimento carolíngio. Portanto, segundo Le Goff, o renascimento italiano do XIV e XVI mais buscou uma autoridade no passado do que uma ruptura com as estruturas medievais.

Eugênio Garin, filósofo e historiador italiano, dialoga com Delumeau e Le Goff sobre a problemática da ideia de ruptura. Para ele as justificativas da interpretação que o Renascimento rompeu com a lógica da Idade Média não são suficientes devido a valorização dos clássicos antigos e do naturalismo não serem práticas exclusivas do pensamento humanista. Portanto, o autor propõe a ideia de continuidade entre o mundo medieval e o mundo renascentista, pois esta ressalta os intercursos do mundo clássico durante o período medieval e aponta que o Renascimento não faz renascer o mundo antigo, já que este sempre esteve presente no horizonte europeu, sobretudo, desde o século XII.

O período nomeado como Baixa Idade Média foi marcado por uma crise estrutural com reflexos econômicos, demográficos e culturais. O aumento populacional durante o período central da Idade Média foi reflexo de diversos fatores como o desenvolvimento tecnológico e agrícola que resultou no aumento

<sup>2</sup> LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

da variedade e da qualidade dos alimentos e a redução de epidemias. Este crescimento demográfico ocasionou a extração de grandes extensões florestais principalmente na região da França, gerando modificações climáticas e posteriormente o aumento do preço dos produtos alimentícios resultando em fome para muitas pessoas; uma marcante variação climática significava grandes impactos para uma sociedade agrícola como a da época.

A fome fez muitas vítimas no início do século XIV, e aqui está o ponto inicial da crise demográfica do período. O auge da crise se apresenta no ressurgimento da peste negra entre os anos 1348-1350 na colônia genovesa de Caffa, região da Criméia. Infectados, os genoveses deixaram a região levando a doença para outras áreas da Europa. As pessoas eram igualmente suscetíveis a contrair a peste, porém nas regiões de alta densidade demográfica a doença se propagou mais rapidamente.

A crise do século XIV possuiu reflexos conjunturais; atingiu a economia, a agricultura e também teve reflexos estruturais devido a acontecimentos potencialmente devastadores como as epidemias que causaram o aumento da mortalidade. O Renascimento é um movimento que surge no momento de recuperação dessa crise, com origens nas cidades-estado italianas, o movimento desenvolveu respostas a esses acontecimentos com a gradual recuperação demográfica, avanços técnicos e científicos, renovação estética expressada nas artes e literatura e modificações religiosas.<sup>3</sup>

Florença foi a principal cidade-estado da Itália a contribuir com o desenvolvimento inicial do movimento renascentista. Em meados do século XIV, as consequências econômicas geradas pela peste negra atingiram em grandes proporções a região de Florença, os florentinos enfrentaram uma grande crise de abastecimento, de empregos e de cultivo. Porém, segundo Jacob Burckhardt, a partir de dados estatísticos sobre a economia da época, Florença só se desenvolvia cada vez mais: “Sua beleza reside no fato de que ela, em geral, deixa entrever sua conexão com o histórico, em seu sentido mais elevado, com a arte e com a cultura de um modo geral.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

<sup>4</sup> BURCKHARDT, 2009: 102

Os séculos XV e XVI apresentaram um grande desenvolvimento das cidades. Após as graves epidemias de pestes, o crescimento demográfico e o êxodo rural também podem ser considerados como respostas aos tempos de crise que modificaram as estruturas sociais da Baixa Idade Média. A grande crise de peste negra de 1348 atingiu intensamente as cidades e devido a alta concentração populacional nessas áreas, o vetor da doença se proliferava com maior facilidade, atingindo mais pessoas e causando um maior número de vítimas. Deste modo, muitas cidades foram abandonadas e muitas pessoas procuraram no campo uma possibilidade de vida com menor risco de contágio pela peste.

A ascensão das cidades do século XVI não é somente representada pelo crescimento urbano e demográfico, pois junto a ele, o Renascimento desenvolveu uma reflexão sobre as cidades e a racionalização do espaço. Os projetos arquitetônicos e urbanísticos para a construção das cidades não deveriam ser apenas racionais, mas também belos. A estética dos espaços assume, então, um lugar de grande importância durante esse período. Roma foi a cidade que obteve maior avanço em urbanização durante este século.

Mas o Renascimento marca o momento em que os príncipes e a aristocracia – esta, de resto, permanentemente renovada por elementos vindos da burguesia – compreenderam a lição que lhes chegava de baixo e se embrenharam na vida da cultura. Com o poder do dinheiro a seu favor, coroaram poetas, fizeram encomendas aos artistas, chamaram uns e outras às suas cortes. O esplendor crescente da vida aristocrática teve, assim, uma estranha consequência. Um meio social intermediário que nesse tempo deu à Europa os seus melhores escritores (Boccaccio, Maquiavel, Erasmo, Rabelais, Shakespeare), os seus prestigiados artistas (Fouquet, os Van Eyck, Leonardo, Miguel Angelo, Palestrina, etc.), descobridores (Cristovão Colombo, Jacques Cartier) e reformadores de tempera excepcional (Lutero, Calvino, Zwingli) não conseguiu definir-se como classe e teve apenas um desejo, o desejo de não ficar como era.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> DELUMEAU, 1983: 280

## 2.2 - Renascimento cultural

Abordando especificamente o âmbito cultural, considerando as transformações intelectuais e artísticas, o Renascimento foi um movimento caracterizado pelo apoio em um passado grandioso para construir uma intelectualidade a partir dele. A esfera cultural é o elemento do movimento renascentista cujo as fontes que serão analisadas em outro capítulo estão inseridas. Contudo, cabe a este capítulo compreender e problematizar como se desenvolveram tais transformações no âmbito cultural, que fizeram do Renascimento um movimento com especificidades consideráveis.

A construção de uma nova intelectualidade foi desenvolvida na literatura, pintura, arquitetura, escultura, nas inovações científicas e tecnológicas. Esta dissertação se concentra na esfera da pintura renascentista, especificamente em duas imagens religiosas construída pelo artista Rafael Sanzio. O pintor buscou na narrativa da sagrada escritura cristã a temática de sua primeira e última obras. Rafael e seus contemporâneos construíram tal intelectualidade buscando nos elementos clássicos suas referências de construção de novos estilos e concepções sobre o homem, o mundo e a arte. Para o historiador francês Jean Delumeau<sup>6</sup>, o homem moderno, renascentista, busca na Antiguidade Clássica a construção de uma racionalidade que tem como produto um grande desenvolvimento artístico, principalmente na Itália.

Para Eugenio Garin, a metáfora mais profunda do Renascimento é a da metafísica do homem criador. A capacidade de transformação que o homem possui passou a ser percebida e sentida como consciência da sua própria potência: “O homem é apresentado como criatura de exceção, a imagem vida de Deus no mundo; esse parentesco tão estreito com o Criador converte-o também em criador, capaz ao mesmo tempo de fazer convergir em si em proveito próprio.”<sup>7</sup>

De acordo com o pesquisador Thomas Greene, o homem renascentista começou a perceber e a se questionar sobre a formação do saber humano como criação flexível e transformadora:

Homines non nascuntur, sed finguntur”, escreveu Erasmo – os homens não nascem, são modelados –, uma fórmula que

<sup>6</sup> DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

<sup>7</sup> GARIN, Eugenio. *Idade media e renascimento*. Editorial Estampa: Lisboa, 1989.

poderia ser tomada como o lema da revolução humanista. A metáfora da modelagem pressupõe que a natureza de um homem é essencialmente informe, como cera, essencialmente neutra e, notemos de passagem, não maculada pela depravação original. Educação, no pensamento humanista, é a divisa impressa na cera macia da consciência.<sup>8</sup>

Greene propôs uma reflexão sobre a mobilidade do homem, que é capaz de não somente ser criador de coisas externas a si, mas também passa a se compreender como um ser que pode ser moldado, transformado por si mesmo. Para o autor, foi no Renascimento que ocorreu a tomada de consciência dessa mobilidade, no qual o ser humano se percebeu capaz de traçar objetivos e a partir dessa capacidade de modelagem alcançar resultados que envolviam a transformação de sua intelectualidade, das habilidades; e que eram capazes de modificar não somente a si, mas outros elementos que o cercava, como a política, a natureza e a cidade. A crença na flexibilidade das capacidades e habilidades humanas dificultou a definição do alcance da modelagem, do limite da capacidade humana de se moldar e transformar.

É importante ressaltar questões sociais que expressavam relevância nesse momento e que incidiram sobre os representantes do clero e da nobreza detentores do acesso às artes visuais e outras formas de conhecimento. Membros de outros estratos sociais não detinham o privilégio de conhecer e se construir em meio à intelectualidade. Os artistas se localizavam em sua própria guilda<sup>9</sup> e quando atingiam grande reconhecimento por suas obras eles se inseriam junto à burguesia do período. Neste caso, é importante assinalar que o pintor Rafael Sanzio, objeto de nossa pesquisa não pertencia à burguesia. Ele era filho de um pintor pouco reconhecido e apenas quando chega a Roma sua vida passa a acontecer em meio de grandes personalidades sociais e culturais da época. Junto ao clero, Rafael estabeleceu uma estreita cumplicidade.

No período considerado, salientamos que um dos temas mais presentes nas expressões artísticas era o religioso. Ainda que o Renascimento seja marcado pela

<sup>8</sup> GREENE, Thomas. *A flexibilidade do self na literatura do renascimento*. In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (32/33): 35-63, Jan.Jul./Ago.Dez.2005

<sup>9</sup> As guildas eram grupos sociais do período medieval que reuniam membros por meio da livre escolha, e de alguma característica em comum, não tratava-se de uma divisão hierárquica, estamental. Um exemplo seria a guilda dos artífices. Para uma leitura mais aprofundada sobre o conceito, ver verbete “Guilda” no Dicionário Temático do Ocidente Medieval”.

valorização da racionalidade do homem, as questões humanas abrangiam sobretudo a religiosidade. O menino Jesus, a Virgem Maria, Jesus crucificado são figuras que foram retratadas por muitos artistas. A Igreja Católica, assim como nobres famílias, eram grandes compradoras e patrocinadoras das artes no Renascimento. Ambas contratavam pintores, arquitetos e escultores que materializassem seus desejos de reconhecimento e poder. Lembramos que, neste período, há um avanço da subjetividade entre os homens da burguesia e do clero e que suas demandas ultrapassavam o antigo horizonte medieval ao se tornarem cada vez mais relacionadas a uma autoria humana. No mundo medieval, a questão de um nome implicado a uma obra era desnecessária já que Deus era o único autor reconhecido.

Florença e Roma são as duas cidades italianas em que esta pesquisa se concentra, pois foi entre elas que o pintor Rafael Sanzio desenvolveu suas obras principais. Florença, a partir do século XIV, foi considerada o primeiro Estado moderno do mundo; foi apontada como o centro do desenvolvimento humano renascentista e nela emergiram as doutrinas políticas e da escrita da História em um sentido moderno. Segundo Modesto Florenzano, a transformação da concepção de Estado moderno no Renascimento estava relacionada às modificações do poder que se distanciava, cada vez mais, da lógica feudal.<sup>10</sup> Florença foi muito abordada por historiadores na medida em que seu crescimento e inovações políticas chamavam atenção entre os Estados italianos e sobretudo diante de Roma, que continuava em decadência.

A história de Florença despertou a valorização da intelectualidade em proporções não mencionadas anteriormente na história ocidental. Questões políticas, de arte pictórica e arquitetônica, junto ao refinamento literário, outras invenções abrangiam o cenário deste contexto e fundamentaram, de certo modo, a construção de um imaginário florentino que até hoje vigora. A cidade possuía uma dinâmica onde as pessoas se envolviam com os assuntos políticos, com a arte, segundo Jacob Burckhardt, em outras cidades despóticas esses temas eram exclusivos de uma só família, circulavam em menores esferas e não orbitavam a cidade como em Florença. A referida intelectualidade foi desenvolvida pelos

<sup>10</sup> FLORENZANO, Modesto. *Sobre as origens e o desenvolvimento do estado moderno no ocidente*. Lua Nova, São Paulo, 71: 255-260, 2007.

artistas, cientistas, arquitetos e escritores do movimento e a construção desse conhecimento era destinada aos componentes do topo da hierarquia social da época. Especificamente no caso de Rafael, o saber desenvolvido por meio da pintura e da arquitetura era direcionado, sobretudo, ao clero.

Maquiavél, florentino, considerado por muitos estudiosos o pai das Ciências Políticas, escreveu a obra *Histórias florentinas* (1492), na qual ele atribuía certa vivacidade a Florença, considerando seu processo de desenvolvimento como individual e natural; ele pode ser considerado um patriota, suas publicações não tinham o povo como alvo, eram voltadas para as autoridades e era “o bem-estar do Estado que lhe ocupava os pensamentos.”<sup>11</sup>. Sua genialidade era admirável, e ele era capaz de esquecer-se de si nas questões abordadas, mantendo a imparcialidade como querem alguns pensadores.

Segundo Burckhardt, a maioria dos Estados italianos era visto como obras de artes, onde suas reflexões, seus manifestos eram muito bem fundamentados e calculados, sua relação entre si e com o exterior era de grande fluidez, o que constrói tal ideia de um Estado a ser contemplado com admiração. O Estado como obra de arte faz alusão a criação artística de uma obra com a criação política de um meio de poder que gere os resultados desejados pelo seu governante. Em Florença havia o desenvolvimento elevado da consciência política e por isso era reconhecida por Burckhardt como o primeiro Estado moderno.

Florença tornou-se assim a sede das doutrinas e teorias políticas, das experiências e das mudanças repentinas, mas também, como Veneza, a sede da ciência estatística, e sozinha e acima de todos os outros Estados do mundo, a sede da representação histórica no sentido moderno da expressão.

As artes visuais eram uma das representações desse movimento de Estados como obras de artes. De acordo com o historiador Paulo Knauss<sup>12</sup>, as imagens são os vestígios mais antigos conhecidos pelo homem. Assim, tomamos como imagens as produções visuais feitas por seres humanos, não estando necessariamente atravessadas de um valor de obra de arte mercadológica e com um sentido estético. Knauss aponta o Renascimento como um momento em que

<sup>11</sup> BURCKHARDT, 2009: 108

<sup>12</sup> KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008.

crecem o interesse pelo estudo das imagens e a valorização delas como fonte histórica. Este interesse caracteriza a construção da tradição europeia dos antiquários durante o movimento que buscou nas referências da antiguidade a força motriz para o desenvolvimento da arte e da técnica renascentista.

O Renascimento compreende uma ambivalência de sentidos e traz a problemática de tornar superficial um discurso de que toma este movimento como apenas um período de regresso ao passado. O renascimento representou um avanço técnico, científico e artístico, elevando as capacidades humanas a um nível no qual o homem possuiu mais conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo. O mundo moderno tem como característica o sentimento de que há mudanças profundas que provocam um estranhamento com relação ao passado. A gênese da modernidade é construída sobre tal percepção. É na retomada criativa da Antiguidade clássica que aqueles homens podiam se sentir como modernos e diferentes dos cânones medievais.

### **2.3– O período de produção das obras e a influência do século XV**

O biógrafo italiano Giorgio Vasari considerou a divisão do Renascimento em três períodos que compreendem ao todo meados do século XIII até as últimas décadas do século XVI. O último século é para o biógrafo o terceiro período, considerado o auge do movimento, momento em que a arte se elevou a níveis não vistos anteriormente. Este é o século da produção das duas obras utilizadas como fontes nesta dissertação: a “Ressurreição de Cristo” (1499-1502) e a “Transfiguração” (1518-1520), ambas produzidas pelo pintor e arquiteto de Urbino, Rafael Sanzio. Para o estudo dessas fontes serão considerados aspectos do século anterior ao de produção dos quadros, pois foi no século XV que Rafael nasceu e começou a estudar pintura. Portanto, é necessário considerar a influência do que foi produzido como arte, ciência e arquitetura entre os séculos XV e XVI na medida em que tal horizonte se faz importante para nossa interpretação.

O século XV foi marcado na Europa pelo empreendedorismo marítimo, impulsionado pela necessidade de desenvolver novas rotas comerciais. Junto a este, houve o avanço técnico e científico que contribuiu para os resultados das grandes navegações. A expansão marítima, paralela ao Renascimento, resultou em modificações relevantes no âmbito cultural. A produção artística do XV é



fortemente marcada pela presença dos grandes artistas, este período também contou com a crescente tradução de textos gregos, resultando no aumento do contato com obras literárias e produções filosóficas, além do aumento do número de obras e crescimento das bibliotecas. Este contato com obras como as de Platão e Aristóteles, por exemplo, impactou na maneira como o homem entendia o cristianismo. Segundo a historiadora Maria Barbada<sup>13</sup>, o século XV foi o momento – posterior ao fim da Academia Ateniense – em que a filosofia platônica foi estudada com maior intensidade. O passado greco romano é considerado como um pioneiro das relações entre a religião cristã e as correntes filosóficas. Alguns filósofos humanistas defendem uma reforma do cristianismo articulada ao platonismo.

A tradição clássica é, segundo Barbara, o paradigma absoluto para os italianos do renascimento e, paralela à valorização da tradição clássica, desenvolve-se a tradição dos antiquários. A procura e pesquisa sobre ruínas, obras de arte e inscrições antigas sofreram um significativo aumento durante o século XV. Roma foi a cidade mais procurada com objetivos de estudos da tradição dos antiquários, esta cidade obteve a maior concentração de intelectuais, porém Veneza e outras cidades italianas também receberam interessados em pesquisar e construir conhecimento e coleções sobre a antiguidade. Rafael Sanzio, no final de sua precoce vida, também contribuiu para a formação dessas coleções e estudos com a temática antiga. O pintor e arquiteto ofereceu contribuição à arqueologia, buscando em escavações representações de Roma na Antiguidade para que pudesse produzir plantas da cidade. Anos após sua morte um auxiliar de Rafael tornou público a representação mais antiga de Roma de que se teve conhecimento; contudo, no decorrer do século XVI outras pessoas se encarregaram de continuar a busca pela representação geográfica de Roma antiga. Essas buscas representaram uma grande importância para a época contribuindo para a arqueologia, arte e cultura europeia. As escavações fizeram parte da tentativa de retomar a antiguidade e conhecer mais sobre o período clássico por meio dos vestígios deixados. A participação de Rafael ocorreu devido a um pedido de Leão X, seu

<sup>13</sup> BARBARA, Maria(org.). *Renascimento italiano. Ensaio e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

objetivo era restaurar vestígios da Roma antiga. Buscar por esses vestígios eram um meio de construir a memória da Antiguidade.

Rafael, em 1520, na altura em que morreu, estava a trabalhar numa representação de Roma que a teria mostrado restabelecida, na sua maior parte, na sua antiga figura, no seu primitivo contorno e nas proporções das suas diversas partes.<sup>14</sup>

O século XV foi também o momento de consolidação do poder das grandes famílias italianas como os Borgias em Roma e os Médicis em Florença. A Itália sofria de uma fragmentação política que gerou consequências como diversidade linguística e um sentimento de identidade política local. É neste século que ocorre uma significativa mudança na esfera do ofício dos artistas.

Até o século XIV pintores, escultores e arquitetos eram comparados aos artesãos, porém o século XV trouxe consigo o estúdio, o ateliê, a oficina que modificou a lógica de produção de obras de artes. O ateliê composto pelo mestre e seus assistentes e colaboradores aumentou a escala de produção das obras, gerando também a problemática da atribuição de autoria, em diversos casos a atribuição de uma obra a um artista é uma questão não superada até a atualidade. Muitos documentos não tornam evidente o grau de intervenção dos aprendizes em obras atribuídas aos seus mestres. Rafael fez duplamente parte desta lógica, o artista encontrou na oficina, durante sua juventude, um lugar de aprendizagem e posteriormente quando já atingira fama, a oficina era lugar de produção onde o pintor como mestre tinha a presença de colaboradores e aprendizes. A oficina não era apenas um meio de aumentar a produção artística, ela era um instrumento de educação, um lugar de ensino.

É este o contexto cultural do terceiro período do Renascimento, atribuído por Vasari como a “terceira idade”, o momento da perfeição, com início nas últimas décadas do século XV e desenvolvimento durante o século XVI. Os grandes nomes deste momento são Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti.

A relação entre esses três extraordinários artistas gerou, em si mesma, uma tradição segundo a qual Rafael mantém seu domínio no campo da graciosidade, da beleza e do apelo aos sentidos; Leonardo exerce um fascínio intelectual, enquanto a

<sup>14</sup> DELUMEAU, 1983:101

Michelangelo se associa tanto a extrema potência quanto a vitalidade e a dor.<sup>15</sup>

Classificar o período final do Renascimento apresenta perigo, pois este compreende em um momento muito diverso. Como os cristãos do século XVI viviam constantemente sobre o temor pelo fim do mundo, a crença na possível proximidade do juízo final teve reflexos nas obras produzidas na época e as imagens passam a ter diferenças na composição pictórica e ocupação espacial. Estas diferenças podem ser percebidas nas duas fontes analisadas nesta dissertação, uma delas é a última obra de Rafael e nela percebemos a presença de elementos específicos desse período, como por exemplo a disposição de muitas figuras humanas em um reduzido espaço e o uso mais intenso de uma paleta de cores mais escuras. Segundo Delumeau, o século XVI foi sobretudo maneirista em questões pictóricas, Rafael é parte integrante do auge do Renascimento, contudo em sua última pintura encontra-se essas características compositivas que remetem em estilo ao Maneirismo. Entendendo por maneirista, de acordo com o que propõem o autor, artistas que ao tentar escapar do clássico buscavam por estilos próprios e originais. É notável que no final da carreira de Rafael, ele teve influências maneiristas contemporâneas a si, porém seria um erro classificar suas obras como uma tentativa de fuga do clássico, o pintor detém de aspectos estilísticos diretamente ligados às referências clássicas buscadas com intensidade pelos renascentistas. Segundo João Kamita<sup>16</sup>, o maneirismo vem da ideia de fazer “a maneira de” e implica numa inferiorização da estética maneirista em relação a grandeza do renascimento.

A íntima relação entre arte e técnica resulta em uma das fortes características do Renascimento. Durante o decorrer do século XVI, as atividades artísticas e científicas se encontram por vezes em uma mesma fonte, ou em uma mesma obra, podendo ela ser uma tela, afresco, escultura, uma engenhoca ou um edifício. Em muitos casos tais atividades eram exercidas pela mesma pessoa, como era o caso de Leonardo da Vinci. Era muito comum na época não haver uma separação entre arte e ciência. Leonardo, por exemplo, defendia que na pintura

<sup>15</sup> BERBARA, 2010: 14

<sup>16</sup> KAMITA, João. *A janela do mundo: a arte no renascimento*. In: CAVALCANTE, Berenice. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVII)*. Rio de Janeiro: Acces, 2002.

tinha muito de óptica e perspectiva, o que exigia do pintor um rigor intelectual e não só habilidades manuais. O pintor e inventor primeiramente se apresentava como técnico:

Estou, sem dúvida, em condições de competir com qualquer outro arquiteto, tanto para construir edifícios públicos ou privados como para conduzir água de um sítio para outro [...]E, em trabalhos de pintura ou na lavra do mármore, do metal ou da argila, farei obras que seguramente suportarão confronto como as de qualquer outro, seja ele quem for.<sup>17</sup>

Desde o século XIV os humanistas demonstraram grande interesse pelo cotidiano e pela natureza, o que impulsionou a elite intelectual a buscar pela experimentação e pelo desenvolvimento da técnica. Os humanistas eram mediadores entre a Antiguidade e sua própria época. Segundo Burckhardt, o reconhecimento do renascimento como um movimento de impacto no mundo ocidental foi resultado de uma união entre o resgate das tradições clássicas com as características do homem renascentista; isto é, seu desenvolvimento cívico, técnico, artístico e intelectual.

No auge deste desenvolvimento encontra-se os três grandes nomes do movimento. Leonardo foi o primeiro entre os três, pois evidenciou a necessidade de racionalizar, fazendo com que a técnica ultrapassasse o empirismo e a atividade considerada mecânica do artesanato. O Renascimento é um momento fortemente marcado pela consciência que o homem daquela época detinha de si próprio e de seus feitos. Portanto, é comum encontrar no mesmo homem habilidades de exercer diversas funções, ocasionando a interdisciplinaridade nas artes.

<sup>17</sup> apud. Delumeau, p. 154

## 2.4 – Rafael em Vasari

Rafael Sanzio de Urbino nasceu no dia 6 de abril de 1483, uma Sexta-feira Santa, casualidade que contribuiria para a produção de uma imagem mistificada após sua morte. Nasceu e cresceu em Urbino, cidade da Itália central, localizada na Região das Marcas; filho de um pintor, Rafael foi educado com bons costumes e introduzido à pintura ainda na infância. Seu pai, Giovanni de'Santi, procurou pelo pintor mais famoso de regiões próximas e encontra Pietro Perugino na Perugia que ao pedido de Giovanni recebe Rafael, um menino ainda, como seu aprendiz.

Nas primeiras pinturas de Rafael como aprendiz de Pietro Perugino, a semelhança entre os dois é notável, tanto que há problemas de identificação entre as obras do mestre e de seu discípulo. A habilidade e o talento de Rafael desenvolveu nele mais autonomia e destaque do que seu mestre Pietro. Rafael é convidado para pintar afrescos e painéis em igrejas de outras cidades. A “Ressurreição de Cristo” é umas das imagens escolhidas para este trabalho, com data de produção entre 1499 e 1504, ela é considerada umas das primeiras obras do pintor. Rafael na ocasião tinha 16 anos. Segundo Giorgio Vasari, no período de produção desta pintura ele estava entre a Perugia, Città di Castello e Siena. Nestas viagens Rafael era discípulo de Pietro Perugino e auxiliou Pinturicchio nos desenhos e nos cartões para a Biblioteca da Catedral de Siena, pintura que foi encomendada pelo papa Pio II a Pinturicchio.

Ao chegar em Florença, o jovem pintor conhece grandes obras da arte renascentista, melhorando sua arte e adquirindo mais graciosidade. Rafael estudou as obras de Massaccio e também o trabalho dos dois grandes nomes de Florença daquele momento, Leonardo da Vinci e Michelangelo.

A habilidade de Rafael é exaltada por muitos, segundo o historiador da arte Kenneth Clark: “Rafael, era acima de tudo, um homem de sua época... é o harmonizador supremo.”<sup>18</sup>. O artista representava as características de um homem do Renascimento, contribuiu para o desenvolvimento das técnicas relacionadas à pintura e arquitetura. Ele se relacionou estreitamente com os representantes da

<sup>18</sup> CIVILIZAÇÃO: uma visão pessoal de Kenneth Clark. Episódio: O herói como artista. Direção: Michael Gill, Peter Montagnon e Ann Turner. Londres: BBC, 1969.

Igreja e para esta instituição pintou grande parte de suas obras. Sua principal característica como pintor é a graciosidade e capacidade de suavizar e dar emoção para o que pintava. Ele possuía a capacidade de harmonizar os elementos pictóricos e compositivos das pinturas e essa habilidade foi fundamental para que compusesse imagens que atingissem os objetivos propostos pelos clientes. Rafael é considerado o termo médio entre os três grandes artistas do renascimento, o pintor é o equilíbrio. Segundo João Kamita<sup>19</sup>, o ideal de beleza de Rafael se encontra no objetivo do pintor que é alcançar a perfeição crescente, o belo é o resultado da seleção do melhor de cada elemento compositivo, o chamado “ótimo universal”. A harmonia das cenas pintadas por Rafael indica sua intencionalidade em representar a subjetividade das imagens de maneira sutil e compositivamente equilibrada, esta característica foi muito valorizada pelos mecenas e sobretudo pela Igreja. Compor imagens que fossem capazes de afetar a sensibilidade dos observadores era uma habilidade buscada pela Igreja. A imagem religiosa pretendia sobretudo ser um meio de se relacionar com o íntimo do observador, ela era a ponte de contato com o divino, a capacidade de atribuir esta característica às imagens fez Rafael ser muito procurado pelo clero. As qualidades do artista não se reduzem às pinturas; Vasari descreveu o artista como uma pessoa graciosa, gentil e harmônica, era por essas características que ele era reconhecido em vários lugares. Suas qualidades são descritas pelo biógrafo como compensadoras de seus possíveis defeitos. O biógrafo considerava Rafael um deus mortal cuja memória deverá ser sempre honrada.

A ascensão de Rafael em Roma acontece por volta de 1508 quando o pintor deixa Florença para que, a pedido do Papa Julio II, pintasse os afrescos da Sala da Assinatura e trabalhasse na arquitetura de algumas igrejas da região. Rafael tinha que conciliar em sua pintura a teologia, filosofia e astrologia. A Escola de Atenas é um dos afrescos deste ambiente, reconhecido como uma de suas principais obras, pois nela reuniu os avanços técnicos adquiridos pelo período, como a presença da perspectiva, a representação das figuras humanas dispostas harmonicamente no espaço e representando os grandes filósofos da antiguidade.

<sup>19</sup> KAMITA, 2010.

Em Roma, Rafael é considerado o príncipe dos pintores, conquistou reconhecimento a partir de suas habilidades.

Vasari propõe um comparativo entre pinturas onde exalta as obras de Rafael, “...as [pinturas] de Rafael vivem, porque a carne treme, o espírito é visível, os sentidos pulsam em suas figuras, percebendo-se nelas uma vivacidade viva; por tudo isso, além dos louvores que já recebera, Rafael ganhou muita fama.”<sup>20</sup>.

Em 1513 o papa Júlio II, responsável por encomendar grandes obras da Igreja a Rafael, falece. Seu sucessor papa Leão X dá continuidade ao que foi encomendado para o pintor. Segundo Vasari, o período do pontificado de Leão X representa o auge da carreira artística de Rafael.

Em meio aos louvores da fama que adquirira, Rafael, considerado muito gentil e amoroso, era uma pessoa que se entregava aos prazeres da carne. Aceitou por cortesia e gentileza a sobrinha de seu grande amigo, Cardeal de Bibbiena, Bernardo Divizio, como sua esposa. Porém, Rafael nunca se casou, adiando-o sempre que possível, devido aos trabalhos que prestava ao Papa Leão X em Roma e também devido aos seus amores externos. Segundo o que descreveu Vasari sobre as escolhas de vida do Rafael, seus relacionamentos não oficiais não eram um problema moral para os membros do clero, sobretudo porque os papas e cardeais também exerciam práticas que possivelmente foram consideradas contra a moral cristã.

Em 1517 o cardeal e vice-chanceler Giulio de’ Medici encomendou a representação da transfiguração de Cristo para Rafael, esta é a última obra do pintor e a segunda imagem escolhida para este trabalho. A pintura iria para a Catedral de São Justo de Narbonne. Rafael não concluiu a obra pois faleceu precocemente em 1520 e foi requisitado aos alunos mais aplicados do pintor que finalizassem os últimos detalhes do painel. Sua moldura foi entalhada por Gian Barile.

Devido a morte de Rafael, o cardeal decide ficar com a obra na Itália e posteriormente a doou para a Igreja de São Pedro em Montorio, Roma. A pintura foi exposta no altar principal da igreja até 1797, quando, em decorrência do

<sup>20</sup> VASARI, Giorgio. Vida dos artistas. São Paulo: Martins Fontes, 2011

Tratado de Tolentino, Napoleão estabeleceu acordos com a Igreja romana e se apropriou de muitas obras de arte italianas. A “Transfiguração” fica na França sob o domínio de Napoleão até sua queda em 1816, após este acontecimento a obra retorna para Itália onde passa a fazer parte do acervo da pinacoteca de Pio VII, papa no início do século XIX. A partir de então, o painel é obra integrante da Pinacoteca Vaticana.

Foi se envolvendo demasiadamente com amores que Rafael adoeceu, seu enfraquecimento físico foi tratado de maneira errônea o que levou o pintor à morte no mesmo dia em que nasceu, o que reforça um misticismo de sua imagem. O dia em que Rafael nasceu e morreu foi em uma Sexta-feira Santa, dia em que os cristãos rememoram a Paixão de Cristo, o único dia litúrgico onde não há comunhão até a atualidade. Rafael foi um homem amado enquanto vivo, louvado em sua época como um grande marco na história da pintura e da arquitetura e elevado a um grau que o aproximou de uma santidade quando morto. Ocorreram em Roma muitas solenidades sobre sua morte o que torna evidente um grande impacto sobre o mundo das artes. Sua alma gentil e caridosa é referida com o pesar de sua precoce ausência. No funeral de Rafael a sua última obra “Transfiguração” foi exposta diante de seu corpo.

Sua pintura é elevada a algo divino, em sua memória versos em latim foram produzidos em molduras e afrescos. Escritores humanistas produziram tais versos, esses intelectuais exerceram grande importância política e social, pois eram os responsáveis pela redação dos discursos públicos a serviço do Estado. O escritor e cardeal Pietro Bembo e o conde Baldassarre Castiglione escreveram respectivamente o epitáfio e versos em latim com a finalidade de homenagear Rafael. Segundo Burckhardt, Bembo possuía uma forma de escrita moderna ainda que ele estivesse dotado de influências da Antiguidade. O humanista atuou também como secretário do papa Leão X e a pedido do pontífice homenageou o pintor por meio da literatura. As homenagens a Rafael começaram quando o seu corpo ainda era velado, a disposição de sua última pintura junto de seu corpo morto gerou muita comoção entre os presentes. Em memória de Rafael, após o velório e um ajudante ter finalizado a obra, a sua última pintura a “Transfiguração” foi disposta na Igreja de San Pedro em Montorio. A partida de Rafael gerou grande comoção em Roma, as homenagens demonstraram a intencionalidade da cúria papal e da alta burguesia romana de construir uma



memória de um pintor considerado muito talentoso, mas acima de suas habilidades técnicas, Rafael recebeu honras por seu considerado nobre e gentil espírito.

## 2.5- A construção das imagens religiosas

A lógica do mecenato foi uma prática política reforçada durante o Renascimento. É um mecanismo de exercício de poder sobre a produção artística do movimento e foi muito utilizado pela Igreja, por nobres e pela burguesia. A Igreja entendia que as imagens produzidas neste contexto possuíam a potência de auxiliar na construção da nova Roma almejada pelo clero, reforçando o poder do cristianismo. O papa Júlio II encomendou muitas obras de Rafael, mandou reformar e construir igrejas, ruas e o palácio do Vaticano, como forma de representar a grandiosidade de Roma, sede do mundo cristão.

Há na historiografia uma reflexão sobre os usos, funções e significados das imagens. A noção de que na Idade Média as imagens religiosas poderiam exercer uma função educativa como a “Bíblia dos iletrados” foi problematizada principalmente por pesquisadores do século XX. Para Jean-Claude Schmitt, o historiador que se dedica a pesquisar imagens, deve se voltar para a compreensão de sua totalidade, considerando sua forma, função, estrutura e funcionamento. A imagem possui independência funcional das palavras, portanto não cabe aqui reduzi-la a um caráter apenas ilustrativo, como recurso visual que substitui um texto; a imagem não se limita, ela não pode ser utilizada apenas para tal objetivo.

A perspectiva de análise do uso das imagens religiosas aqui utilizada é a de autonomia das imagens como recurso utilizado principalmente pela Igreja para afetar e construir uma relação subjetiva entre a imagem e o sujeito que a observa. A imagem tem a potência de afetar a memória e a sensibilidade dos observadores. O recurso visual possui o poder de atingir de forma mais precisa as emoções de quem observa, despertando a devoção pelas imagens.

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens nas igrejas. Em primeiro lugar, para a instrução de pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando

expostos diariamente aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas.<sup>21</sup>

Além de autor das pinturas – Rafael Sanzio – temos uma questão instigante que pode ser percebida na relação entre as duas imagens. Certamente, a temática religiosa faz a ligação entre elas, mas, especificamente, é a vida de Cristo que protagoniza as duas narrativas através de cenas diferentes que são representadas. Na primeira, temos a ressurreição e na segunda a transfiguração do filho de Deus. A temática religiosa é recorrente na produção artística do Renascimento. Tal frequência demonstra o interesse da Igreja em se construir e fortalecer a partir dessas imagens. A intencionalidade da instituição envolve as questões econômicas de encomenda, dos materiais a serem utilizados para composição da obra e das relações com o artista contratado.

A obra “Ressurreição de Cristo” não possui documentação com referência de quem a encomendou. Na literatura ela só é mencionada a partir de 1880 e desta forma não há como analisar profundamente as questões sobre a encomenda dessa pintura. Há, no verso da obra, o nome de um importante homem de Siena, possível cliente de Rafael, contudo não existe confirmação desta hipótese. Quanto a pintura “Transfiguração”, sabe-se quem a encomendou. O Cardeal Giulio de Médici fez a encomenda a Rafael com o objetivo de dispor a obra em uma catedral francesa. Trata-se, portanto, de uma encomenda feita diretamente por um membro do clero, ainda que no primeiro quadro não possuía identificação concreta do cliente, temos na temática da obra o indicativo da relação que este possuía com a religião cristã.

A relação entre artista e cliente envolvia questões comerciais, religiosas, perceptivas e sociais. O caráter comercial desta relação não era apenas durante a negociação do valor que o artista cobraria pela obra. Questões econômicas influenciavam diretamente na pintura ou escultura, determinando o seu tamanho, os materiais que seriam utilizados para produção e a quantidade desses materiais.

Os critérios em vigor no século XV para estabelecer o custo de fabricação, e suas diferenciadas formas de pagamento aos mestres e seus artesãos, estão ambos profundamente inseridos

<sup>21</sup> Giovanni de Gênova, Catholicon século XIII apud. BAXANDALL

no estilo das pinturas tal como as vemos hoje: as pinturas são, entre outras coisas, fósseis da vida econômica.<sup>22</sup>

Um contrato comercial era produzido com a finalidade de um cliente encomendar uma obra a um artista objetivando o alcance de suas expectativas. O pintor estava sujeito às interferências e especificações estabelecidas em contrato pelo cliente; seu trabalho seria um produto detalhado do que estivesse contido neste documento. As especificações contidas eram voltadas para as necessidades da pintura. Quantos elementos humanos comporiam a cena, o tipo de material usado para produção dos pigmentos – o ouro e o azul ultramarino eram os materiais mais nobres que podiam ser utilizados para composição pictórica – e o tempo que a pintura deveria estar pronta, bem como o quanto seria pago por ela. Nos contratos também poderiam constar exigências de pagamento de multa de ambos os lados, diante da possibilidade de o artista não entregar a obra no prazo ou se o cliente não efetuasse o pagamento estipulado em contrato tornavam ambas as possibilidades passíveis de multa pré-estabelecida.

Os desenhos preparatórios também referenciado como estudos faziam parte do contrato. O artista produzia um esboço de alguns elementos que comporiam a obra, estes desenhos eram utilizados para a aprovação do cliente. Mediante concordância, o artista continuava a obra. Atualmente os desenhos preparatórios são muito utilizados para atribuição de autoria das pinturas.

A especificação do uso das cores era uma escolha definida economicamente. A extração dos pigmentos era feita a partir de metais e pedras preciosas, como o lápis-lazuli para o azul ultramarino, o ouro, a prata e o cobre para fazer reluzir na pintura diversos ornamentos. Os clientes estavam atentos a qualidade dos pigmentos, esta era o reflexo do quanto ele podia pagar pela pintura e também indicavam imponência e poder simbólicos. Os pigmentos mais caros eram utilizados em cenas e elementos específicos. Para o manto de Maria, mãe do filho de Deus, o azul deveria ser feito o ultramarino, de melhor qualidade, enquanto que para a composição da cena, como os elementos da natureza ou personagens em menor grau de destaque na obra, estes não demandavam dos pigmentos feitos com materiais mais nobres.

<sup>22</sup> BAXANDALL, 1991: 12

O sistema de contrato era muito comum na relação pintor e cliente, porém esta não era a única forma de relação, havia também relações onde os pintores recebiam salários, em sua maioria de figuras nobres para que pintassem para eles. Os nobres geralmente ofereciam além do salário, moradia e alimentação para que os pintores, acompanhado de sua família, estivessem sempre próximos e disponíveis para pintar para o seu cliente. O pintor Andrea Mantegna<sup>23</sup> é um exemplo de artista que viveu sob este sistema, com este tipo de relação o pintor passa a produzir com maior exclusividade e as especificidades das pinturas não se encontram em contratos.

A qualidade dos materiais não manteve a mesma importância durante todo o Renascimento. O século XV valorizou o talento dos artistas. A importância dos pigmentos preciosos dão lugar a habilidade pictórica dos pintores e este é o período que Rafael começa a se destacar como pintor. No final do século XV e início do XVI, os pigmentos ainda possuem uso e importância, porém a habilidade dos pintores é que recebe maior valorização. O uso do ouro por exemplo, ganha não só as telas, mas as molduras que adornam e engrandecem as pinturas.

O contexto político e religioso dos séculos XV e XVI era permeado pela construção da força e poder de uma religião cristã que se fundamentava como uma das grandes instituições do Ocidente. A Igreja estava presente em várias esferas do cotidiano medieval e sua atuação não se limitava à espiritualidade, havia também grande influência clerical nas questões monárquicas, econômicas, sociais e culturais. O poder estava centralizado nas mãos dos grandes representantes de Deus. Reis, bispos e papas controlavam desde a produção agrícola à cura de doentes e as produções das imagens que materializavam seu poder.

As imagens eram símbolos de poder, provocavam devoção, medo, respeito, amor, súplica, uma diversidade de sentimentos capazes de movimentar os sujeitos segundo os desejos da Igreja. Os símbolos eram construídos apoiados na analogia. A vida de Cristo é um exemplo moral a ser seguido e a produção das imagens com a temática da vida do filho de Deus é um dos símbolos pelo qual a Igreja se constituiu. A Igreja operou por meio do uso da materialidade e humanidade que comparou o filho de Deus a qualquer outro indivíduo. Segundo Michel Pastereou:

<sup>23</sup> O pintor Andrea Mantegna nasceu em 1431 em Isola di Carturo, foi membro da corte dos Gonzaga em Mântua, onde sua pintura se desenvolveu de maneira mais formal produzindo para os nobres da localidade.

“Para o historiador – e para o historiador da Idade Média talvez mais que para nenhum outro – o imaginário sempre faz parte da realidade.”<sup>24</sup>.

A atuação dos símbolos neste período representa uma significativa maneira de controle social que utiliza do imaginário que os próprios símbolos constroem. Porém, cada vez mais, eles devem conquistar a subjetividade e a sensibilidade dos sujeitos para demonstrar eficácia do poder. A potência de afetação dos recursos visuais se mostrou muito mais eficaz do que a tradição oral e foi com o mecenato que a Igreja exerceu o controle no imaginário dos fiéis, nos espaços físicos da instituição, no interior das catedrais e das capelas. É no espaço considerado santo, para o uso íntimo de mediação entre sujeito e Deus, para ornar e homenagear os personagens sagrados para o cristianismo que a imagem se fez presente, ela representou um meio de manutenção do poder da Igreja.

<sup>24</sup> PASTOREAU, Michel. *Símbolo* IN: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc e Imprensa Oficial, 2002, pp. 495 - 510.

## 3 – O mecenato da Igreja

### 3.1 – A representação do sagrado

As instituições são estruturas sociais desenvolvidas com um objetivo de controle social e manutenção do poder. A Igreja Católica é uma instituição que representa o cristianismo, esta se desenvolveu como instituição no final do Império Romano, fundamentada nos ensinamentos de Cristo. No fim do século IV, a religião cristã passou a ser reconhecida como a oficial do Estado. Contudo, o seu caráter institucional não é o único que a compõe. A Igreja medieval pode ser classificada como uma comunidade, um conjunto de fiéis que são distribuídos entre o clero – organizado hierarquicamente – e os leigos. A ideia de comunidade não contemplava todos os fiéis em um mesmo nível hierárquico. A sociedade medieval era segmentada e o pertencimento social de cada segmento era muito definido de maneira que a mobilidade entre eles não fosse algo comum. A comunidade cristã, a Igreja como uma unidade de sujeitos que se reconhecem dentro de uma mesma fé não é equivalente a organização social do período.

A estrutura social do feudalismo era dividida em três ordens que se organizaram hierarquicamente e de maneira interdependente entre si. O clero, a nobreza e o terceiro estado formavam as três ordens, três segmentos de composição estratificada da sociedade. “Três funções pois, complementares. Solidariedade triangular. Triângulo: uma base, um vértice e, sobretudo, essa ternaridade que, misteriosamente, procura o sentido do equilíbrio.”<sup>25</sup>. O historiador Georges Duby em seu livro *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, analisou as estruturas sociais do período feudal e pontuou a crença dos homens medievais na determinação natural que definia o pertencimento de cada ser humano em sua ordem. A estrutura das três ordens era formada pelos que oram, os que guerreiam e os que trabalham, essa organização era baseada na desigualdade e repressão entre elas.

De acordo com Duby, a palavra *ordo* está relacionada com a autoridade que distingue e coordena cada um dos três segmentos, situado no topo desta hierarquia

<sup>25</sup> DUBY, G. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

está o clero, os *oratores*. A Igreja, portanto, é o motor e a instituição dominante do feudalismo.

É preciso esclarecer o que se compreendia por Igreja durante a Idade Média, pois há uma ambivalência nos sentidos da palavra Igreja. Um sentido material refere-se ao edifício onde se reúnem os fiéis, o seu conjunto arquitetônico e o seu domínio espacial; e o outro sentido é o imaterial compreendendo a comunidade de pessoas, fiéis à religião. A Igreja é ainda dotada do sentido institucional, referente a composição do clero, esta designação passou a ser utilizada a partir do século XII. Ainda que exista esta diversidade de concepções sobre a Igreja, esta possui a dimensão de unidade, que precisava ser defendida pelo corpo imaterial que a constituía, pois a instituição representava um Deus único, uma só fé e como comunidade ela representava a totalidade da sociedade.

O fato da Igreja ocupar o maior lugar de poder da Idade Média não indica que este poder é exercido ilimitadamente. No decorrer dos séculos que compreende o período medieval a Igreja sempre buscou meios de se reforçar e se manter no poder. A prática de doações, herdada do judaísmo, tinha o objetivo de remissão dos pecados por meio das esmolas ofertadas pelos cristãos. Essa prática feita a Igreja é um exemplo de acúmulo de riquezas construído a partir da promessa de salvação. As doações tornaram-se cada vez mais frequentes e grandiosas, principalmente quando efetuadas por príncipes e grandes senhores de terra.

O poder da Igreja era exercido em diversas esferas. A busca pelos símbolos de representação da religião que demonstrassem sua influência era constante na Idade Média. A imagem era para a Igreja um desses símbolos de poder, assim como a cruz, o corpo e o sangue de Cristo. A construção dos espaços arquitetônicos que abrigavam fisicamente a Igreja também produziam significados. O cristianismo se desenvolve em torno dos símbolos e do exercício de poder alcançado pelo imaginário. Nos concentraremos na simbologia e no poder das imagens religiosas, que por vezes eram doadas para a Igreja mas também eram encomendadas por membros do clero.

Os séculos que precederam o ano 1000 desenvolveram o aumento da produção de imagens religiosas. No período da Idade Média Central a problemática iconoclasta surgiu no cristianismo oriental como fator que dificultou os usos de culto das imagens. A idolatria e adoração de imagens, figuras

inanimadas era proibida pela sagrada escritura cristã. Porém, em paralelo a esta condenação bíblica estava a crescente devoção às imagens, principalmente as de Cristo e da Virgem. A força e potência que atravessava as imagens tornava-as um recurso de afetação no sujeito então era fundamental a avaliação de imagens mais adequadas para a manutenção dos cultos e dos fiéis. A Igreja então procurou estabelecer quais imagens poderiam ser veneradas e aceitas por Deus. A cruz é uma das imagens que o catolicismo medieval promoveu como venerável, sem as controvérsias que uma imagem produto da imaginação de um pintor poderiam suscitar, a cruz carrega o caráter de relíquia, é um símbolo com a força do passado, da vida de Cristo e ela é uma das imagens mais veneradas.

Ainda que o culto utilizando as imagens encontrasse dificuldades em se estabelecer principalmente no Império Bizantino, a força destas permaneceu e chegou no Renascimento como a representação do sagrado e como um meio utilizado pela Igreja para construir uma memória religiosa.

A imagem impôs-se; passou a ser um objeto privilegiado, escolhido para uma devoção especial. Tanto a dos anjos como as de alguns santos. Penduradas nas paredes das igrejas, as imagens de Cristo ou da Mãe de Deus olhavam, desde havia muito tempo, para os fiéis [...] As representações de figuras sagradas viam-se por todo o lado, a partir do século IV.<sup>26</sup>

A imagem na Idade Média possuía características funcionais, a criação artística do período se desenvolveu em torno do altar, do oratório e do túmulo. Ela exercia sua função ligada sobretudo às práticas religiosas. Esta funcionalidade era diversa. A construção das imagens era motivada pelo culto a Cristo, porém no Renascimento o seu caráter estético também era valorizado. O clero buscava nas imagens um meio para ornamentar as igrejas para homenagear Deus, cultuar Cristo, a Virgem ou diversos santos. A representação do sagrado foi ampliada com a produção das imagens renascentistas e o crescente aumento da temática religiosa demonstrou a influência da Igreja nesta produção.

O clero detinha poder sobre diversos setores da sociedade, as representações do sagrado faziam parte deste controle exercido pela Igreja, com o discurso de direcionar os cristãos para a salvação, a comunidade dos fiéis era controlada

<sup>26</sup> BROWN, 1999: 259



mesmo nas esferas do imaginário, na atuação dos símbolos, na construção da memória e na identidade religiosa. O conceito de representação apresenta relevância para a compreensão do que atravessa as imagens sagradas e como estas atuam nos ritos. Esta atuação demonstra o alcance do controle clerical sobre o íntimo espectro da fé e do imaginário. Segundo Roger Chartier em *O mundo como representação*, o conceito de representação propõe uma relação entre “uma imagem presente e um objeto ausente”<sup>27</sup>, para a imagem-objeto que atua como mediadora entre sujeito e Deus, a imagem não é somente representação, mas também presença. Jérôme Baschet<sup>28</sup> utiliza de uma afirmação de São Tomás de Aquino para o desenvolvimento de sua análise sobre a expansão das imagens no ocidente medieval e a valorização do que o autor chama de caráter espiritual das imagens. Segundo Baschet, São Tomás de Aquino defendia que o culto da imagem de Cristo é tão legítimo quanto o culto do próprio Cristo, a partir de então o culto da imagem e do que ela representa passam a ser indisossíaveis. Esta afirmação demonstra o poder atravessado na imagem, pois é ela que o sujeito faz uso, manipula, concentra suas preces e seus ritos. A representação de Cristo possui o forte caráter de presença, não é somente uma imagem cultuada, mas o próprio filho de Deus. Para Baschet, as imagens possuem uma tríade de justificação, elas possuem as funções de instruir, rememorar e emocionar. Elas carregam em sua materialidade a subjetividade das práticas religiosas, da oração, do rito, dos signos e símbolos.

A pintura renascentista se amparou em um espaço discursivo no qual ela mesma é o discurso. A imagem se encontra no ponto em que a semelhança construída a partir das referências linguísticas se cruza com o pensamento de um pintor, sujeito impulsionado pelo lugar histórico que se encontra, por sua trajetória pessoal e sua relação com quem encomendou uma obra. Este sujeito constrói uma imagem constituída por signos e relações de poder, que não se finaliza no momento em que o pintor considera a obra pronta. O poder de uma imagem permanece atravessado a cada uso que ela possuir, a cada ressignificação que for feita. A imagem é lugar de poder, de culto, de devoção, de representação não só

<sup>27</sup> CHARTIER, 1991: 184

<sup>28</sup> BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

do que está claramente definido em sua composição pictórica mas de toda subjetividade que tal representação pode carregar.

### 3.2 – O mecenato clerical como exercício de poder

A relação entre a Igreja e a produção de imagens não se reduz a temática religiosa das obras, durante o Renascimento a Igreja católica atuou como uma das mais importantes mecenas, encomendando aos grandes artistas pinturas, esculturas e edifícios. A primeira obra atribuída a Rafael tem datação e informação sobre quem a encomendou imprecisas. Há na literatura uma vasta e recente discussão<sup>29</sup> sobre o momento de produção da “Ressurreição de Cristo”, as datações são situadas entre os anos 1499 e 1504. Neste período Rafael encontrava-se entre as cidades italianas Urbino e Florença.

A “Ressurreição de Cristo” é uma pintura que enfrenta um debate de datação entre diversos especialistas, a incerteza de seu primeiro proprietário ou quem a encomendou contribui com os enigmas que atravessam a obra. Para analisar o mecenato da Igreja nesta pintura é preciso considerar o que há de consensual na literatura sobre a produção de Rafael.

Considerado uma das primeiras obras de Rafael, o retábulo Baronci ou painel de “San Nicola de Tolentino” sofreu fortes danos em decorrência de um terremoto no século XVIII, o que se conhece sobre a obra é devido uma réplica localizada na Città di Castello na Itália e de desenhos preparatórios que se encontram no Museu de Belas Artes em Lille na França. O painel foi produzido para a Igreja de San Nicola de Tolentino e representa a coroação de São Nicolau. Este painel e a “Ressurreição de Cristo” possuem a mesma faixa de datação. Maria Dall Poggetto defende a atribuição da “Ressurreição de Cristo” a Rafael aproximando esta ao painel de “San Nicola de Tolentino”, a autora considera as semelhanças do desenho e das escolhas cromáticas feitas por Rafael nas duas obras. As duas obras possuem, além de aproximações na iconografia, similitudes

<sup>29</sup> Para ampliar a leitura sobre o debate relacionado ao momento de produção da obra referida, consultar: BARONE, Juliana. *Rafael no MASP: a “Ressurreição de Cristo”*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Universidade Estadual de Campinas, Brasil. 1994.

em seu uso, ambas possuem o caráter devotivo. Devido a proporção da “Ressurreição de Cristo” acredita-se que ela era parte de um retábulo e foi encomendada com a intenção de lugar de culto. Há especialistas que consideraram a possibilidade da “Ressurreição de Cristo” ser parte do retábulo a San Nicola da Tolentino.<sup>30</sup> A atribuição e a problemática referente à falta de documentação sobre a encomenda da “Ressurreição de Cristo” não são questões centrais para esta dissertação, contudo a aproximação ao retábulo possibilita a melhor compreensão da intencionalidade da produção da obra.

As motivações de Rafael para pintar a “Ressurreição de Cristo” no início do século XVI podem ser analisadas a partir da função da pintura. Por se tratar de um pequeno painel de madeira, que indica possivelmente um lugar de oração, o uso da imagem permite considerar a relação que esta e o pintor possuíam com o mecenato da Igreja. No caso desta fonte, a influência da Igreja como mecenas não atua diretamente sobre a obra ou sobre o artista. A representação de Cristo e seu culto é uma temática frequentemente produzida pelos artistas do período e a partir desse caráter de culto, de imagem-objeto que a atuação da Igreja será analisada na “Ressurreição de Cristo”.

Durante a crise epidêmica do século XIV, diante do trágico momento vivido, do medo de ser contagiado pela peste, a tendência de valorização do individual cresceu, mesmo em termos religiosos, neste período houve o aumento da construção das capelas, lugar de culto privado.

A capela é a obra de arte sacra característica do século XIV. Fundadas, construídas, decoradas, mantidas por uma pessoa ou por um pequeno grupo de pessoas unidas pelo parentesco, pelo casamento ou pela fraternidade espiritual, a cargo de um clero privado, pago, recrutado pelos donos da casa, retiros fechados nitidamente circuscritos, quando nada, por um muro imaginário, as capelas, espaço do recolhimento, do exame de consciência e da oração secreta correspondem às exigências de uma prática religiosa cada vez mais enclausurada, egoísta, emotiva.<sup>31</sup>

A este fenômeno é possível propor um paralelo ao desenvolvimento da individualidade dos homens renascentistas e às proporções do painel de 1504

<sup>30</sup> Roberto Longhi e Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto são dois especialistas, dentre outros, que analisaram as semelhanças iconográficas entre o painel de San Nicola de Tolentino e a Ressurreição Kinnaird do MASP.

<sup>31</sup> DUBY, 2002: 111.

pintado por Rafael. O medo da morte pode ser analisado como um dos vetores que desenvolveram no homem a individualidade crescente no Renascimento e posteriormente definida como uma das principais características da modernidade. Expressa em diversas esferas humanas, nos concentraremos no campo da religiosidade e como a individualidade refletiu na produção da imagem e na relação do homem com o imaginário religioso.

Por se tratar de um pequeno painel, a viabilidade do culto exercido com esta imagem como recurso é a de um rito particular, possivelmente uma oração solitária, um culto individual. A individualidade que o homem estava constituindo para si durante o Renascimento reflete as características do período. O espírito da época renascentista tornou os sujeitos mais subjetivos quanto à própria religiosidade. Segundo Burckhardt, “o encanto intenso que a descoberta do universo interno e externo exercia sobre eles os tornava marcadamente mundanos.”<sup>32</sup>. O mundanismo é um dos elementos que diferencia o movimento do Renascimento em relação ao período medieval, trata-se de uma necessidade do que Burckhardt nomeou como “espírito moderno”. A arte e a poesia contribuíram para o fortalecimento da demanda do mundanismo renascentista.

A influência da Antiguidade sobre a religiosidade dos renascentistas e sobre o crescente mundanismo é decorrente da valorização e acesso aos elementos da cultura antiga, como a leitura de autores do período clássico. O contato com os antigos não gerou consequências apenas no campo da intelectualidade, a relação do homem com a religião também enfrentou mudanças, enfraquecendo o catolicismo e desenvolvendo uma postura diferenciada diante dos assuntos espirituais. Segundo Burckhardt, o ceticismo generalizado gerou uma descrença nos sacramentos religiosos; na Itália era possível ser discreto desde que o indivíduo não praticasse nada que fosse contra a Igreja.

Ainda que o exercício religioso estivesse em declínio, a Igreja atuava com controle sobre as práticas cotidianas das pessoas, definindo o que era permitido ou não. Controlar a produção iconográfica do período pode ser entendido como uma resposta da Igreja diante da crise que se configurava na instituição.

<sup>32</sup> BURCKHARDT, 1991: 302.

Segundo Hilário Franco Júnior<sup>33</sup>, em seu panorama sobre as estruturas eclesiásticas, o período da Baixa Idade Média é marcado por uma crise institucional gerada por conflitos de interesses que desmoralizaram o papado e desencadearam a reforma protestante. A disputa entre papas e reis pelo domínio de determinadas regiões contribuiu para o desenvolvimento de um nacionalismo e uma autonomia eclesiástica em diversas regiões entre os séculos XIV e XV. O início do século XVI, período de análise dessa dissertação, compreende no período em que o forte abalo nas estruturas da Igreja e seu enfraquecimento favoreceu o desenvolvimento do protestantismo em 1517, ano de encomenda da “Transfiguração” a Rafael.

Com o objetivo de problematizar a intencionalidade de produção das fontes e o mecenato clerical é preciso traçar um panorama da trajetória do clero do período renascentista. O recorte temporal a ser analisado compreende as duas primeiras décadas do século XVI. Nesses vinte anos, passaram por Roma quatro papas, dos quais dois possuíam intensa relação com a produção artística do período, são eles Julio II e Leão X. Não era somente nos papas que se concentrava o poder da Igreja, os cardeais também possuíam grande influência social, além da significativa capacidade de acumular riquezas que refletiu diretamente na aquisição de pinturas, esculturas e construção de suntuosos templos e até mesmo moradias.

O primeiro papa do período proposto para análise é Alexandre VI, seu pontificado foi entre 1492 e 1503. Considerado um papa que praticava o nepotismo e a corrupção. Alexandre VI não contribuiu de forma condizente ao cargo que ocupava, sua vida voltada aos prazeres carnavais e com pouca dedicação aos ensinamentos cristãos rendeu-lhe o título de pior papa da história. Seu pontificado ficou marcado pelas nomeações cardinalícias de membros de sua família e pela defesa dos seus interesses. Os anos do pontificado de Alexandre VI desvalorizou a imagem da capital da Igreja, Roma enfrentou o aumento de crimes, relatos de prostituição nos espaços católicos e práticas que desvalorizaram moralmente a Igreja.

<sup>33</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 2001.

Neste contexto a “Ressurreição de Cristo” foi produzida com a intencionalidade devotiva, independente da incerteza sobre a pintura em questão ser parte do retábulo de San Nicola, o pequeno painel de Rafael é um lugar de culto cujas suas características de proporção indicam que o painel é um lugar de culto privado. A Igreja não é apenas representada pelas práticas papais, na contramão do pontífice Alexandre VI está a construção de uma iconografia religiosa renascentista voltada para a subjetividade do sujeito. No início do século XVI este sujeito carrega consigo a necessidade de cultuar, orar, entrar em contato com o que lhe foi apresentado como o divino. A imagem é a via para este contato particular com Deus, a Igreja tem neste recurso múltiplas possibilidades; as imagens ornaram as igrejas, constroem narrativas e afetam no sensível. A relação da Igreja<sup>34</sup> com os artistas é refletida nas imagens produzidas e essas produções que neste período começam a ser entendidas como artísticas são elementos fundamentais para o alcance e manutenção do poder da religião.

O sucessor de Alexandre VI é o papa Pio III cujas contribuições como pontífice não podem ser consideradas relevantes para a análise do mecenato da Igreja devido à brevidade de seu pontificado. O historiador Massimo Firpo desconsidera o pontificado de Pio III no capítulo *O cardeal* do livro *O homem renascentista* organizado por Eugênio Garin<sup>35</sup>. Para Firpo as mudanças em Roma ocorrem com o pontificado de Julio II que se inicia em 1503, durando dez anos, este é o papa sucessor de Alexandre VI de acordo com o historiador italiano.

O papa Julio II foi o responsável por atribuir à Roma a grandeza da terceira fase do Renascimento, considerado por Vasari como o auge do movimento. Foi durante seu pontificado que Rafael se mudou para Roma e conquistou nesta cidade a ascensão como pintor e arquiteto em 1508. Objetivando a riqueza da Igreja, Julio II nomeou membros de sua família como cardeais e fortaleceu os cofres papais. Os cardeais renascentistas tinham a possibilidade de acumular grandes riquezas oriundas de favores dos soberanos e de pontífices, o acúmulo de riqueza era um dos fundamentos do poder dos cardeais.

<sup>34</sup> Para esta análise, consideremos por Igreja a composição clerical, papas e cardeais que faziam suas encomendas aos artistas e através de contratos os artistas reproduziam os desejos de seus clientes.

<sup>35</sup> GARIN, Eugenio. *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

Grandes fortunas “só eram, naturalmente, privilégio de alguns poderosos cardeais, cujos inúmeros benefícios eclesiásticos se integravam no quadro de fortunas privadas e de laços políticos e familiares excepcionais.”<sup>36</sup>. Um cardeal quando nomeado e buscava em Roma sua nova moradia trazia consigo uma corte composta por diversas pessoas dentre elas criados, médicos, familiares trazendo consigo seus próprios criados, a corte dos cardeais oscilavam em torno dos 100 membros, por vezes esse número era maior. Esses grandes grupos demandavam de elaboradas estruturas físicas para abrigar todas essas pessoas, as moradias eram construídas de maneira luxuosa e a presença das obras de artes agregava valor e luxo a esses palácios. A presença das obras de arte nas cortes cardinalícias poderiam estar dotadas de valor estético, além do caráter de culto e devotivo das imagens. A grandiosidade de Roma no Renascimento contou com a efetiva colaboração das encomendas eclesiásticas e as grandes despesas das cortes papais e cardinalícias.

O acúmulo de riquezas e aumento das cortes clericais pode ser relacionado com o aumento da produção de imagens religiosas, as imagens neste momento ganham maiores proporções. Este aumento pode ser entendido como reflexo dos cofres papais que passaram a dispor de mais recursos financeiros para investir nos edifícios e nas obras de arte. Segundo Massimo Firpo, os séculos XIV e XV foram decisivos para a fundamentação da Igreja como um Estado da Itália renascentista, no século XVI os governantes desse Estado eram os papas e os cardeais que mais tinham de príncipes do que de representantes religiosos. Para o intelectual Francesco Guicciardini, a postura do alto clero os afastava do caráter santificado e da religiosidade que deveriam representar, a Igreja estava composta por homens que demandavam de alto custo de vida devido ao luxo que priorizavam e a concessão de privilégios atribuídos para as famílias dos papas e cardeais. As cortes papais e cardinalícias eram uma grande rede de pessoas que subtraíram dinheiro e abusaram do poder que a ocupação do cargo de papa e a aproximação ao pontífice lhes garantia.

Elevados ao poder terreno, perdida pouco a pouco a memória da salvação das almas e dos preceitos divinos, e voltados todos os pensamentos para a grandeza mundana, não usando mais a

<sup>36</sup> Ibidem, p. 72

autoridade espiritual senão como instrumento e ministério da temporal, começaram a parecer-se mais com príncipes seculares do que com pontífices. Deixaram de se preocupar e de se ocupar com a santidade da vida, o aumento da religião, o zelo e a caridade para com o próximo, e passaram a preocupar-se com exércitos, com guerras contra os cristãos, tratando os sacrifícios com pensamentos e mãos cheias de sangue, acumulando tesouros, ditando novas leis, novas artes, novas insídias para receberem dinheiro de todos os lados; e sem respeito usaram para este fim as armas espirituais e sem vergonha venderam as coisas sagradas e profanas. (F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, sob a direção de S. Seidel Menchi, Einaudi, Torino 1971, pp. 427-428)

O papa Julio II chefiou a Igreja até 1513, deixou como legado a Roma grandiosa em termos de riquezas, valorização das obras de arte e dos palácios. Neste ano Giovanni de Médicis, filho de Lourenço, o Magnífico<sup>37</sup>, foi nomeado papa assumindo o nome de Leão X. O período por ele administrado foi fortemente marcado pela valorização da arte e da literatura, ter um Médicis como papa significou levar a trajetória dessa conhecida família de Florença para Roma, contudo o exercício de poder de Médicis obteve um maior raio de alcance.

Leão X promoveu o estreitamento das relações entre Roma e Florença, o apoio da primeira cidade-estado italiana era muito significativo para a capital religiosa, principalmente no âmbito econômico. A influência garantida por ser membro da família Médicis suscitou no fornecimento de auxílio financeiro de banqueiros florentinos à corte romana, a presença de investimento florentino serviu a Igreja de forma a aumentar seus recursos intensificando a presença da arte em Roma.

Além do recurso financeiro oriundo de Florença, Roma recebeu a presença de florentinos trazidos pelo papa. Cortesãos, familiares do papa, pessoas que passaram a exercer cargos administrativos da Igreja e alguns foram nomeados cardeais. Este período contou com a crescente cobrança de impostos e incentivo

<sup>37</sup> Os Médicis eram uma família de banqueiros, que a partir do século XV tiveram forte atuação na política de Florença. Fundamentados na lógica do clientelismo e na troca de favores, eles detinham de grande fortuna e poder. A família exerceu influência política, econômica, social e na esfera da religiosidade, tendo membros que atuaram no alto clero da Igreja católica. A influência dos Médicis foi desenvolvida sobretudo nas esferas da arte e da cultura, foram responsáveis por incentivar o crescimento artístico de Florença. André Chastel, no capítulo sobre *O artista* da obra *O homem renascentista* organizada por Eugenio Garin, afirmou que “Os Médicis tiveram o mérito de proteger as artes.”



de comercialização de indulgências. O pontificado de Leão X foi fortemente marcado pela atuação financeira de sua corte. Giulio de Médicis, primo do então papa, foi a personalidade florentina trazida para Roma que mais importa para esta análise. Com a intensão de problematizar o mecenato da Igreja no Renascimento, compreender a trajetória do cardeal Giulio de Médicis se faz necessário.

Giulio foi nomeado cardeal por Leão X em 1513, esta nomeação demonstra a continuidade da prática papal de favorecer privilégios às suas famílias. O cardeal foi reconhecido pelo seu importante mecenato, contribuiu para as artes, encomendou obras para grandes artistas como Rafael e Michelangelo. Em 1517, Giulio encomendou a Rafael o painel “Transfiguração” de proporção grandiosa e impactante, a obra é a última de Rafael Sanzio. Giulio de Médicis era considerado um homem justo, cujos valores estavam relacionados à Igreja, contudo seu caráter hesitante o prejudicou na prática administrativa quando em 1523 se tornou o papa Clemente VII.

Giulio teve forte atuação quanto mecenas, representou a Igreja em suas encomendas e delegou a Rafael a função de representar a divindade de Cristo. A “Transfiguração” possui grandes dimensões, ao compará-la com a outra fonte analisada “Ressurreição de Cristo” é possível identificar as diferenças na função da imagem e no financiamento que estas receberam para ser produzidas. Pouco menos de duas décadas separa uma imagem da outra, todavia é evidente que a “Transfiguração” reflete o legado desenvolvido por Julio II, que objetivava a grandiosidade e riqueza de Roma, o acúmulo de riquezas e o controle que a Igreja pretendia exercer sobre as artes, as obras de arte são materialização deste propósito. Dando sequência ao projeto do papa Julio II, o pontificado de seu sucessor Leão X ficou marcado pelo seu abundante mecenatismo.

O ano em que a “Transfiguração” foi encomendada, 1517, representa um momento divisor para a história da Igreja, neste ano Martinho Lutero expôs as 95 teses que criticavam as práticas católicas, como as indulgências e algumas atitudes papais. Para os humanistas do século XV, o contato com os antigos por meio dos estudos literários e a participação política, nos assuntos da cidade, levavam a uma renovação moral. A necessidade da reforma se expressava devido ao gradual enfraquecimento da instituição católica e da mudança de postura dos homens diante da religiosidade e da intelectualidade, a subjetividade do homem do Renascimento impulsionou essas mudanças.

A tradução e edição de textos religiosos antigos não foi um fator isolado para o enfraquecimento do catolicismo, as práticas dos papas também contribuíram para a crise da Igreja. Segundo a historiadora Silvia Patuzzi, os fiéis do período desejavam por uma reforma para que atribuísse mais assistência espiritual no cotidiano, maior participação na vida da Igreja, como a edição da bíblia em língua vulgar e a liberação de impostos considerados ilegítimos. No século XVI, ter fé significava aderir, estar de acordo com o que era estabelecido pela Igreja.

Nas primeiras décadas do século XVI, como vimos, as correntes do humanismo filológico e do neoplatonismo mesclavam suas águas com as da *devotio moderna* e do evangelismo, expressando os concretos anseios de uma reforma moral e espiritual do clero sentida como premente por boa parte dos letrados europeus.<sup>38</sup>

A obra “Transfiguração” foi produzida para ser abrigada na catedral de Narbonne na França, a influência direta da Igreja na execução desta obra pode ser considerada mais pertinente do que na obra de Rafael do início do século XVI. Nesta pintura há esclarecido na literatura quem a encomendou e para onde ela era destinada, portanto trata-se de uma obra com informações que possibilitam uma análise mais completa. O seu momento de produção permitiu sua dimensão grandiosa, porém as medidas físicas da pintura não se limitam a indicar riqueza, a grande proporção da obra também é fundamental para garantir sua efetividade quanto à afetação em seus observadores, principalmente em um momento onde a Igreja institucional se encontrava em crise e sua representatividade enfraquecida.

Ter a “Transfiguração” em uma igreja demonstra a imponência de Deus e da Igreja diante dos homens, o caráter de culto e devoção que esta imagem pode desenvolver não se refere a um culto tão particular e íntimo quanto um retábulo se destina. A intenção da Igreja atravessada nessa imagem pode ser analisada na intimidação do observador, no temor que a representação sobre humana de Cristo é capaz de provocar. Representar Cristo emanado de luz, pairando sobre ar, indicando a unidade da trindade santa – pois a imagem confunde o observador se

<sup>38</sup> PATUZZI, 2002: 151

esta narrativa se trata da humanidade de Jesus ou da metafísica do divino – demonstra a capacidade de Rafael de trazer à superfície os sentimentos do observador, o mistério e a comoção que a religiosidade pode causar no sujeito. Não se trata apenas dos interesses da Igreja diante de um cenário da reforma luterana e disputa de poder, o mecenato da Igreja Católica representa poder financeiro, religioso e subjetivo. As imagens são os recursos que promovem uma intensa relação do homem com Deus, a Igreja utilizou delas a seu favor para que a partir de sua função e uso o poder estivesse centralizado nas mãos do clero, porém o poder atravessa os sujeitos e circula também nos artistas e nos fiéis. A Igreja não possuía absoluto controle sobre a produção do artista, bem como não possuía autoridade sobre de que maneira um fiel se comportaria, como ele usaria e o que ele sentiria diante de uma imagem. O mecenato da Igreja compreende as intenções, motivações de produção de uma imagem, porém a imagem é um recurso visual independente com múltiplas possibilidades e sentidos.

### **3.3 – A relação entre Igreja e artista**

A expectativa do observador da Idade Média diante de uma imagem possuía íntima relação com o seu imaginário, o recurso visual tem a função de servir à religiosidade do sujeito que torna o invisível, visível. A imagem materializa a invisibilidade divina. Segundo Georges Duby, “nessa época, o essencial da criação artística desenvolveu-se em torno do altar, do oratório, do túmulo.”<sup>39</sup>. As duas imagens fontes desta dissertação são exemplos desta configuração de lugar de desenvolvimento artístico.

Rafael com sua habilidade de harmonizar construiu a imagem da narrativa da “Ressurreição de Cristo” buscando transmitir tranquilidade. A partir das suas escolhas cromáticas como o uso do azul, da construção das feições humanas e da disposição dos elementos compositivos, o pintor construiu um painel propício para o culto, para a oração. A proporção física do quadro é outro elemento que corrobora para a compreensão da intencionalidade da construção do painel, o

<sup>39</sup> DUBY, 2002: 15

pequeno tamanho da imagem é um facilitador para a oração individual, para a prática religiosa privada.

A imagem é uma confirmação de poder, ela afirma o poder da Igreja, de Deus, dos príncipes... de todos que demandavam da consolidação do seu poder. Os artistas eram os responsáveis por atribuir a visibilidade deste poder. Os pintores, escultores e arquitetos não detinham de autonomia de criação das imagens. Analisando especificamente o caso da produção de imagens religiosas, estas eram criadas pela Igreja, sua autoridade construía as ideias de imagens. Cabia aos artistas executar o processo técnico de acordo com o pedido do cliente. Isso incluía a temática, a disposição das figuras, o uso dos materiais e escolhas cromáticas.

As especificidades de Rafael como artista se encontram em suas habilidades de construir imagens baseadas em uma composição harmônica. Ainda que o artista estava limitado as proposições estabelecidas em contrato sobre como a obra deveria ser construída, ele possuía o poder a partir de seu domínio técnico e visão compositiva criar imagens à sua maneira, de acordo com a sensibilidade de cada pintor com o uso das cores e a forma com que os traços dos desenhos eram elaborados. Rafael demonstrou em suas obras grande sensibilidade em representar faces, suas figuras humanas são capazes de transmitir os sentimentos que muitas vezes eram o objetivo que os clientes pretendiam alcançar. As imagens religiosas compreendem grande parte da produção de Rafael e estas eram as representações visuais que mais se atravessam de intencionalidades emotivas. A pintura religiosa é capaz de despertar amor, devoção, medo e uma multiplicidade de sentimentos que podem ser ressignificados a cada observador que estabelece um novo contato e uso da imagem. É no ofício de pintar que Rafael desenvolve sua ação, sua criação e transformação de um objeto por meio das artes visuais, a ideia do homem criador que se fortalece no Renascimento é desenvolvida pela produção humana, no caso de Rafael pela produção de imagens.

A actividade humana, que se exerce na construção da cidade, constitui o domínio próprio do homem: do homem que é artífice, causa, Deus. O seu significado não se manifesta

na contemplação de algo dado, mas na acção, na actividade produtiva.<sup>40</sup>

O termo artista não era utilizado no movimento do Renascimento. Pintores, escultores e arquitetos eram reconhecidos principalmente por suas competências técnicas. “Por técnica devemos entender o jogo preciso dos instrumentos e a sua exploração total, tanto na organização do espaço como no domínio da representação.”<sup>41</sup>. Encontramos na literatura o termo artesão, derivado do artesanato. O termo artesanato está relacionado a uma habilidade do fazer, e estabelece uma forte ligação com a técnica, este é um vocábulo derivado do italiano *arte* que pressupõe qualidade no resultado final da transformação de um produto. O vocábulo *artifex* é indicado por André Chastel em *O artista* como o termo utilizado na Idade Média e Renascimento. Segundo Chastel, Vasari utilizou a palavra para se referir às pessoas que se dedicavam ao desenho e às artes visuais.

Chastel identifica nas oficinas o lugar de exercício do ofício do artifex. A oficina é ponto fundamental para compreender a trajetória dos pintores e a produção das obras. Era um local de aprendizagem, pois um pintor ou escultor tinha o início de sua trajetória na oficina de um mestre e lá como aprendiz conhecia a técnica, desenvolvia estudos e alguns deles conseguiam ter sua própria oficina onde este passaria a utilizar o grau de mestre. Esta trajetória era muito comum no Renascimento, o artista ascendia não em níveis sociais, mas dentro de sua própria categoria ele passa a ter um maior nível de responsabilidade e influência diante da sociedade.

A lógica da oficina é essencial quando a produção das obras desenvolve uma proporção maior em número de encomendas. As obras não se concluíam sem uma divisão de trabalho dentro da oficina, sem a atuação dos colaboradores, dos aprendizes. A presença de diferentes mãos atuando em uma obra causa a problemática contemporânea da atribuição de uma obra a um determinado artista. A interferência dos colaboradores também cresce proporcionalmente ao aumento da oficina e do número de pedidos. Deste crescimento desenvolve-se a necessidade da assinatura, a autenticação da produção de um mestre. Contudo, a

<sup>40</sup> GARIN, 1989: 172

<sup>41</sup> CHASTEL, 1991: 171

autenticidade da assinatura não indica que a obra foi feita exclusivamente pelo artista, há interferência dos assistentes.

Rafael Sanzio não era apenas pintor, era também arquiteto e decorador. O artista se envolvia na criação de projetos arquitetônicos de palácios, igrejas e moradias, atuava na ornamentação e decoração desses espaços. Suas habilidades como pintor contribuíam para sua prática de decorador e arquiteto. A multiplicidade de habilidades de Rafael e também de outros artistas do Renascimento é oriunda da relação entre arte e técnica. No século XVI, período de atuação de Rafael, a oficina não é o único local onde a produção artística acontece; como este é um período de intensa construção, decoração e pinturas de igrejas, catedrais e palácios, os artistas transformaram as ruas em oficina, os espaços da cidade se tornam local de produção de obras de arte. A presença dos artistas nas ruas não era apenas devido às suas encomendas, estes estavam preocupados também com suas moradias. “A geração seguinte subordina a zona de trabalho à fachada, que se torna a de um palácio. Foi o que Rafael fez em Roma...”<sup>42</sup>. A questão da moradia se apresenta como uma preocupação do artista em estar no meio das grandes personalidades sociais e culturais.

Rafael se mudou para Roma em 1508 e nesta ocasião a sua relação como pintor começou com a Igreja. O papa Júlio II recebeu o pintor e tão logo já encomendou os afrescos da Sala da Assinatura. Rafael rapidamente conquistou fama e reconhecimento em Roma, em 1511 recebeu a encomenda de retratar o então pontífice, posteriormente finalizou uma obra designada a Michelangelo – que havia deixado Roma temporariamente – na igreja de Santo Agostino.

A presença de Rafael em Roma garantiu ao pintor um grande volume de encomendas, a morte do papa Júlio II não prejudicou o trabalho de Rafael, o sucessor do pontificado Leão X deu continuidade as encomendas ao pintor. Segundo Vasari, a relação entre o artista e o pontífice era de intensa troca de favores. Rafael foi muito bem remunerado pelo papa Leão X, graças a seus recursos oriundos de sua crescente fama, o pintor teve seu palácio construído por Bramante em Roma.

<sup>42</sup> CHASTEL, 1991: 187

O artista por vezes recebia o pagamento de suas obras de forma parcelada e em algumas ocasiões, os mecenas deviam pagamentos e favores aos pintores. Era comum as relações entre artistas e cardeais ou papas serem tomadas de um caráter pessoal, de amizade e não apenas de artista e cliente. Rafael tinha forte amizade com o cardeal de Bibbiena, que ofereceu sua sobrinha como esposa para o pintor, em nome da forte amizade, Rafael aceitou a proposta de casamento. O casamento nunca foi consumado, pois não era do interesse do pintor, este apenas aceitou a proposta pela amizade com o cardeal, o pintor tentava manter relações amorosas em segredo, porém seus relacionamentos eram conhecidos. Entre 1515 e 1517, Agostino Ghigi, mercador de Siena, encomendou a Rafael o pórtico de seu palácio e devido uma relação amorosa, o pintor não desenvolveu o seu trabalho de acordo com o que estava estabelecido. Segundo Vasari, a fim de ter o seu pórtico finalizado, Agostino permitiu que a mulher que Rafael intensamente se relacionava ficasse com o pintor enquanto este produzia a encomenda, de acordo com o biógrafo, esta foi a razão da obra ser concluída. O pintor era reconhecido por ser muito amoroso e pessoa afetuosa, tais características contribuíram para a construção da memória de Rafael como pessoa de grande importância não só para as artes visuais, mas por ter uma personalidade nobre, ele foi valorizado não só em vida, mas também após sua morte.

A relação de Rafael com os papas Júlio II e Leão X era de grande proximidade, o pintor ficou reconhecido por ter elevado a glória dos pontífices. Seu sucesso é oriundo em parte por ter executado muitos pedidos dos papas. O artista produziu um relevante número de obras religiosas a mando da Igreja, a grande presença de obras de arte no período significavam o poder exercido pelos representantes da instituição. A imagem religiosa serviu a Igreja imaterial, que é a referência espiritual, que direciona os sujeitos para a salvação, que se fortaleceu e se construiu com o crescimento dos cultos às imagens e da devoção. Porém, a imagem também contribuiu para o desenvolvimento do poder da Igreja institucional, o corpo clerical que a constituía se favoreceu da necessidade subjetiva das imagens. A glória dos papas renascentistas é oriunda, dentre outros fatores, das riquezas que estes conseguiam acumular, e por riquezas compreende-se, dentre vários elementos, as artes visuais.

## 4- Iconografia da Ressurreição de Cristo e da Transfiguração

### 4.1 – O olhar

“A vista é o mais espiritual de todos os sentidos.”<sup>43</sup>. Giordano Bruno, filósofo italiano do século XVI escreveu essa frase em seu livro dedicado aos olhos, *Heróico Furores*. Segundo o filósofo, os olhos são um dos instrumentos para a conquista do saber. A tradição neoplatônica do Renascimento desenvolveu a crença em um olhar que busca a ascensão ao bem à luz. Portanto os olhos são a ponte entre o inteligível e o sensível, levando os sujeitos ao conhecimento e provocando diversos sentimentos.

Os olhos são órgãos do corpo humano responsáveis por enviar ao cérebro as combinações de luz e sombra que nos rodeiam e compõe o que vemos. São instrumentos compostos por elementos interdependentes, cada um possui uma função fisiológica. Córnea, cristalino, íris, pupila e retina. As imagens que vemos são formadas na retina, células sensíveis a luz que são capazes de instantaneamente transformar a energia luminosa das imagens em sinais nervosos que são transmitidos para o cérebro por meio do nervo ótico.

Todo estímulo visual que percorre, a partir de sua energia luminosa, as estruturas físicas dos olhos passa a ser considerado uma imagem. As imagens da infância que são preservadas na memória, as imagens que em todo momento de consciência preenchem nossa visão. Produzir manualmente uma cena, plana, é um recurso utilizado pelo ser humano desde a pré-história, com as pinturas rupestres. Com as pinturas e esculturas, as imagens produzidas pelo homem amplia o sentido de imagem, de estímulo visual o homem a transforma em recurso de comunicação. A cultura é um dos elementos que corroboram para os efeitos e usos de uma imagem, ela age sobre a maneira como uma pessoa interpreta um elemento. De maneira simultânea a experiência do olhar é construída de forma variável de acordo com a trajetória de quem olha.

<sup>43</sup> Giordano Bruno apud Adauto Novaes.



## 4.2 – A imagem como fonte histórica

A imagem nesta dissertação é entendida como fonte de informação para o historiador. Para Ulpiano Menezes<sup>44</sup>, é preciso entender as imagens como agentes sociais e práticas materiais. A análise dessas fontes não deve ser reduzida a seu caráter material, a trajetória de quem as produziu deve ser considerada, assim como a sua intencionalidade e para que fim a imagem se destinava.

O historiador Peter Burke<sup>45</sup> em suas pesquisas na esfera da história cultural, considerou a imagem abrangente e multidisciplinar, não tendo uma delimitação de fronteiras, tornando-a valorizadora dos simbolismos e das representações. Burke aponta a importância das representações que, para ele, tratam da exemplificação do real, do que é imaginado porém deixado de lado. As representações são desenvolvidas de forma literária, visual ou mental. As imagens são representações visuais de um objeto, estão diretamente relacionadas com o sentido e o imaginário humano. São os registros, os vestígios, as fontes históricas mais antigas em que o homem está em contato.

A imagem criada pelo homem, nem sempre é produzida para ser apreciada ou experimentada esteticamente, ela também tem o objetivo de utilidade, mas sempre possui a significação estética. O homem desenvolve o apelo subjetivo nas imagens, este é nomeado por Ulpiano como recurso visual e seu sentido é socialmente construído. Para o autor, nesta concepção de análise de imagens o visível dá lugar ao visual:

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado.<sup>46</sup>

Essa passagem onde o visual se torna mais importante que o visível é produto das relações sociais que envolvem os usos da imagem. Esta passa a ser

<sup>44</sup> MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares. ANPUH, 45, 2003.

<sup>45</sup> BURKE, Peter. O que é História Cultural? Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>46</sup> MENEZES, 2003:17

menos um recurso ilustrativo puramente visível e mais visual com subjetividades e sentidos que lhe foram atribuídos pelo social.

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.<sup>47</sup>

A produção de imagens ganha novo sentido segundo as estruturas espaçotemporais, as questões culturais e sociais influenciam em como o homem se vê diante da natureza e diante da sociedade. Na Antiguidade Clássica o conceito de *humanitas*

significava a qualidade que distingue o homem não apenas dos animais, mas também, e tanto mais, daquele que pertence à espécie *Homo* sem merecer o nome de *Homo humanus*: do bárbaro ou do indivíduo vulgar que não tem...respeito pelos valores morais...<sup>48</sup>

Na Idade Média, *humanitas* foi substituído pela ideia de humanidade como algo oposto à divindade. No Renascimento, o grande interesse no ser humano baseava-se na ideia antiga (antítese entre *humanitas* e *barbaritas*) e na ideia medieval (*humanitas* e *divinitas*) “O humanista, portanto, rejeita a autoridade mas respeita a tradição.”<sup>49</sup>

O conceito medieval e renascentista de homem se construiu aos moldes judaico-cristão de que o homem era uma obra de Deus, a produção artística precisava expressar um significado subserviente aos temas bíblicos ou teológicos. Durante a Idade Média e no Renascimento, o efeito da imagem para a religiosidade é potencializado, por afetar no sensível, ela despertava a aproximação do objeto com o observador. Esta aproximação com o que está narrado na obra, atribui à imagem um caráter devotivo, de adoração. Segundo

<sup>47</sup> MENEZES, 2003:28

<sup>48</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Editora Perspectiva. 3ª Edição. São Paulo, 1991.

<sup>49</sup> Ibidem. P. 22

Jérôme Baschet<sup>50</sup>, o efeito anagógico que a pintura religiosa permite estava presente nas imagens desde o século XII, a temática principal do Renascimento reforçou tal efeito. Baschet ainda propõe o uso do termo “imagem-objeto” que por ter uma relação com a historicidade envolvida na imagem e sua materialidade, possibilita análises que vão além do caráter de obra de arte.

O conceito “imagem-objeto” se relaciona ao uso da imagem, à sua função e sua materialidade que pode garantir novos usos. Baschet não reduz a função da imagem à representação ou ilustração da Bíblia, há também a imagem que tem o objetivo de ser um lugar de oração, de penitência e qualquer outro uso que um fiel possa atribuir a ela; a imagem-objeto pode ser um relicário, um altar ou inúmeros outros objetos que possuem potência devotiva e autoridade religiosa diante do sujeito.

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (lembremos que a hóstia traz frequentemente uma imagem [...]); um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais.<sup>51</sup>

À imagem-objeto é agregado o uso de um outro objeto, a prática religiosa está relacionada a este uso, de modo a se tornar um lugar de culto, parte de um rito; ela adquire um caráter sagrado. Portanto, é preciso analisar a imagem além de sua materialidade e além de seu caráter de representação da escritura, a sua subjetividade e seu poder, o que a constitui, quais são seus possíveis usos.

O historiador da arte Erwin Panofsky procura estabelecer um método com duas vertentes para a análise de imagens, a iconografia e a iconologia. Para o autor em *Significado nas artes visuais*, a iconografia é o segmento da história da arte que analisa o tema, os símbolos e as mensagens da imagem no que diz respeito à sua forma, é referente à descrição e aos elementos que compõem a obra. A iconologia é o método de interpretação, referente ao pensamento e à trajetória da imagem no imaginário do observador.

<sup>50</sup> BASCHET, Jérôme. *Introdução: a imagem-objeto*. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

<sup>51</sup> BASCHET, 1996: 3

A maneira como vemos fisicamente os objetos dependem de como eles estão dispostos no ambiente, portanto fatores como a iluminação e a distância do objeto em relação ao olho do observador influenciarão o quanto enxergamos e como enxergamos. A perspectiva é o alcance da nossa visão em relação à profundidade dos objetos, dos cenários e também das imagens produzidas pelo homem.

Perspectiva significa ver através. Fisicamente no processo visual, as imagens não se projetam em um local plano, mas em uma superfície interna esférica e o olho humano é capaz de perceber a perspectiva naquilo que vê tridimensionalmente e no que está construído em superfícies planas como em fotografias e pinturas.

O autor Erwin Panofsky, em *A perspectiva como forma simbólica*, apresenta linearmente a maneira como a perspectiva foi utilizada nas artes visuais desde a Antiguidade até o início da Idade Moderna. Para o autor:

...o Medievo constituiu o maior daqueles retornos ao passado e cuja missão na história da arte foi reunir em uma verdadeira unidade o que antes foi configurado com uma multiplicidade (ainda que de modo muito sutil) de diversos elementos.<sup>52</sup>

A partir da obra do pintor italiano Giotto, os princípios medievais de representação começam a ser superados, a perspectiva começa a ser utilizada como plano figurativo com profundidade, linha do horizonte, ponto de fuga, ponto de vista. Elementos construídos a partir de métodos e princípios geométricos, capazes de agregar a matemática ao espaço subjetivo da pintura.

O Renascimento é o período da história responsável por atribuir um significado matemático e simbólico para a perspectiva. Olhar através e perceber a profundidade de uma pintura é uma técnica já utilizada desde a antiguidade, principalmente em algumas pinturas egípcias. Nas pinturas renascentistas, a perspectiva anteriormente utilizada como plano figurativo ganha exatidão matemática, geométrica. Ela se torna, um momento estilístico na medida em que serve à história da arte como forma simbólica que une significados subjetivos a significados concretos (matemáticos).

<sup>52</sup> Tradução livre do espanhol para português. PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. P.29. Tusquets Editor. Barcelona, 1973.

### 4.3 – Análise iconográfica

Duas fontes iconográficas são utilizadas como objeto principal do desenvolvimento desta dissertação, são elas: a “Ressurreição de Cristo” e a “Transfiguração”, duas pinturas do italiano Rafael Sanzio, pintor do Renascimento. As obras foram escolhidas devido à repetição da temática transcendente de Cristo na trajetória artística de Rafael. Em uma obra, a ressurreição aparece como tema para a pintura do artista, no início de sua carreira. Na outra obra, a produção faz parte do período final de sua vida e tem como tema a transfiguração de Cristo. Este capítulo se propõe a analisar a iconografia e a iconologia das duas obras segundo a metodologia proposta por Panofsky, estabelecendo comparativos entre as escolhas de composição do artista, os elementos pictóricos e as referências a movimentos externos, como as características renascentistas e o início da estética Barroca.

A produção de imagens no período medieval foi construída em meio as influências religiosas. Para representar o Deus cristão foi preciso atribuir materialidade a ele, por isso a frequência de imagens que representam Cristo nesse período. A imagem de Cristo se torna mediadora entre o homem e Deus, pois Cristo nas imagens, dotado de humanidade, era capaz de aproximar os homens do divino. A representação de Cristo é ponto central que se repete nas duas imagens.

A partir do século XIII, a iconografia de Cristo se torna abundante, a narrativa da crucificação foi intensamente representada em imagens. A Paixão de Cristo representa o triunfo do filho de Deus, o mistério de um corpo que venceu a morte. Este episódio da sagrada escritura cristã não faz com que a glória e divindade de Cristo seja diminuída, seu caráter corpóreo e a encarnação são fatos que reforçam seu poder. Para a compreensão do simbolismo da paixão de Cristo é preciso considerar a distinção que o cristianismo propõe entre corpo e alma.

Entre os séculos XI e XII, segundo Jérôme Baschet, uma teoria criacionista da alma foi desenvolvida. A teoria foi construída a partir da ideia de que a alma foi criada por Deus a partir do momento da concepção de uma nova vida, esta teoria contribuiu para a individualização da pessoa cristã e elaborou uma relação de dependência de vida da pessoa com Deus. Portanto, a concepção é o momento de união do corpo e da alma, enquanto a morte define a separação. A morte para o cristianismo é considerada o fim do corpo, a alma permanece e são as questões

espirituais que mais importam para a religiosidade cristã. Contudo, a corporeidade do filho de Deus o humaniza, tornando-o passível dos sofrimentos do corpo e aproximando este dos fiéis. Rafael nas duas obras materializou a religiosidade do período, tornou visível e à sua maneira pintou os dogmas da Igreja.

Representar a corporeidade de Cristo se tornou durante o Renascimento um frequente recurso de desenvolvimento de devoção à iconografia do sagrado. A representação frequente das etapas da paixão de Cristo valorizou a humanidade do filho de Deus. É a representação do corpo que sofreu, que sangrou pela humanidade, mas que venceu as condições impostas à sua realidade humana. A temática da morte, da paixão de Cristo é manifestada por Rafael nas duas obras. Segundo Burckhardt, durante o Renascimento a relação do homem com a morte de Cristo e com a Igreja – fortalecida pelas imagens – somada à fragilidade humana diante da possibilidade da morte, causa uma aproximação do sujeito com a religião. É esta potência que está manifestada nas obras de Rafael, as imagens são expressões da religiosidade da época.

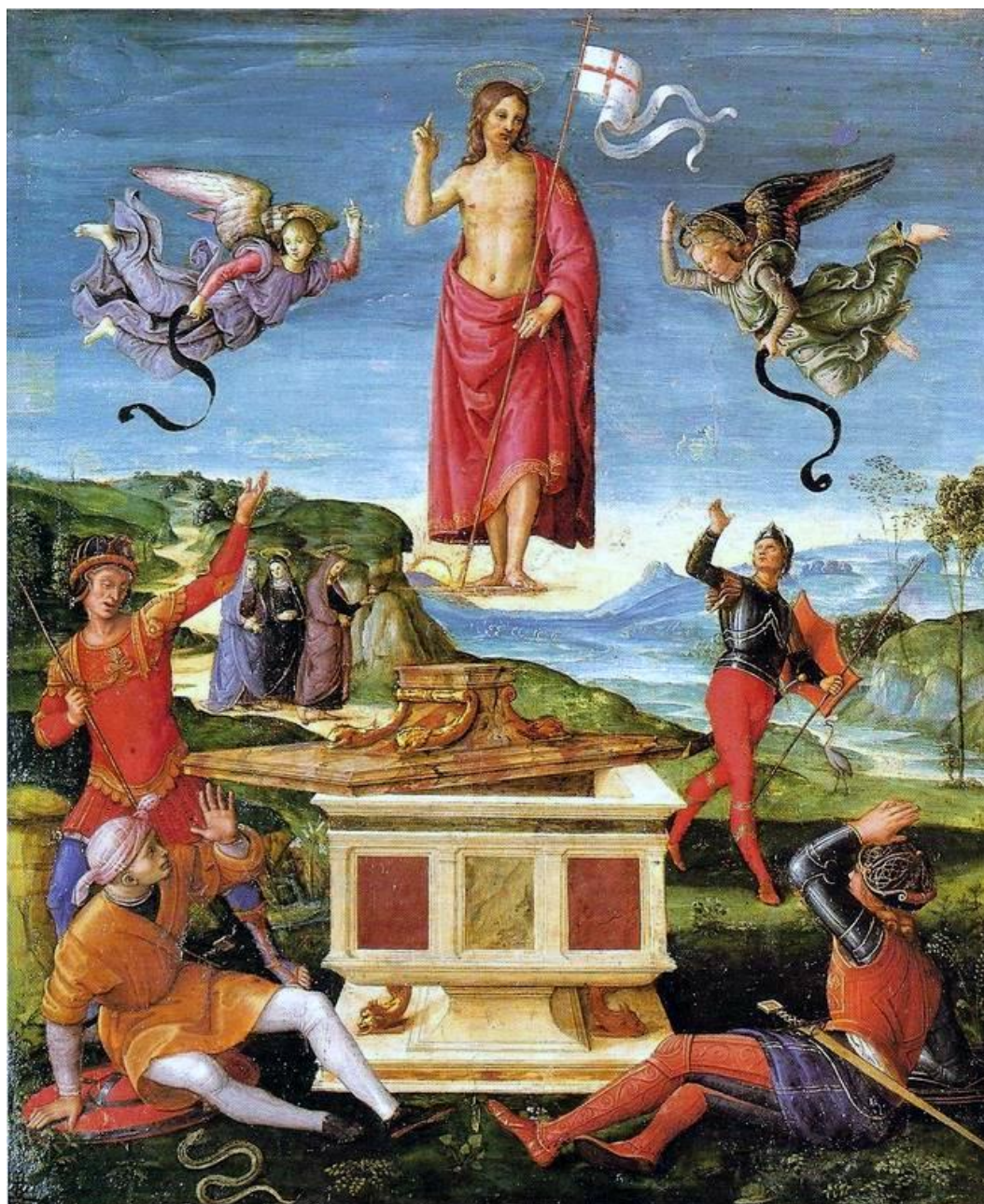
A frequência da representação do corpo de Cristo contribuiu para o triunfo da Igreja, reforçou seu caráter material, a concepção de Igreja encarnada e atrelada ao espiritual e a divindade assim como Cristo, uma realidade física, porém atravessada de poder e significações espirituais. A Baixa Idade Média encontrou na representação da materialidade um meio para o alcance da espiritualidade proposta pela Igreja. Os séculos XIV e XV contribuíram consideravelmente para o aumento da iconografia sobre o sofrimento de Cristo e a encarnação. A devoção a essas imagens é um meio de entender os atravessamentos entre a subjetividade da fé e a realidade física de um painel, retábulo ou oratório cuja função é de ser imagem-objeto, lugar de culto. As duas obras de Rafael que serão analisadas aqui carregam essa especificidade, são representações de Cristo e operam a serviço da Igreja, são pontes, são instrumentos para a relação do homem com Deus.

A pintura com o nome “A Ressurreição de Cristo” ou “Ressurreição Kinnaird”<sup>53</sup> possui data de produção entre 1499 e 1504. Rafael era muito jovem no momento em que iniciou a obra, estando entre as cidades de Florença e Urbino

<sup>53</sup> O título alternativo “Kinnaird”, está relacionado ao Lord Kinnaird que no século XIX na Inglaterra possuía a obra em questão em sua coleção particular.



no período de produção. Esta obra é um óleo sobre madeira nas dimensões de 52x44 cm. Segundo Carol Plazzotta, não há confirmação sobre a encomenda inicial da pintura e não há referência na literatura sobre onde se encontrava a obra até uma notificação feita em 1880, pelo historiador Wilhelm Von Bode, que menciona a existência da pintura.<sup>54</sup>



**Figura 1-** Rafael Sanzio. Ressurreição de Cristo, 1499-1502. MASP, São Paulo, Brasil.

<sup>54</sup> CHAMPMAN, Henry and PLAZZOTTA, Carol. Raphael: From Urbino to Rome, exh cat. National Gallery, London, 2004.

Há no verso da obra o nome de Gioacchino Mignannelli, membro de uma importante família de Siena, o possível primeiro proprietário da obra tendo referência na literatura. Contudo, segundo Plazzotta, a aquisição de Mignannelli pode ser contestada com o apoio de recentes exames na obra. A obra é parte do acervo do MASP<sup>55</sup> desde 1958, adquirida quatro anos antes.<sup>56</sup>

A cena representada na obra refere-se a um dos momentos mais importantes para a fé cristã, no qual a Páscoa é consolidada. A ressurreição de Cristo, a transformação da humanidade do Cristo em ser divino está narrada em vários livros da Bíblia: no capítulo 28 do *Evangelho segundo São Mateus*; no capítulo 16 do *Evangelho segundo São Marcos*; no capítulo 24 do *Evangelho segundo São Lucas*; no capítulo 20 do *Evangelho segundo São João* e no capítulo 15 da *Primeira Epístola aos Coríntios*.

Segundo Juliana Barone<sup>57</sup>, na “Ressurreição Kinnaird” é possível perceber influências de Perugino e de Pinturicchio, artistas de quem Rafael obteve ensinamentos e participações em obras. Há um intenso debate sobre a atribuição a Rafael da “Ressurreição Kinnaird”, principalmente devido à sua grande semelhança com uma segunda “Ressurreição de Cristo”, localizada no Museu do Vaticano, atribuída a Perugino. Contudo, não se pode descartar as características individuais de Rafael presentes na obra do MASP.

Os debates sobre a semelhança entre as obras de Rafael e Perugino possuem principal referência o uso de alguns desenhos e estudos para compor a cena. Tais desenhos encontram-se no Ashmoolean Museum, em Oxford, na Inglaterra. Há uma notável proximidade entre os desenhos do Ashmoolean e a figura dos soldados romanos que estão diante do túmulo de Cristo e um anjo que orbita o Cristo ressuscitado. Há ainda outro desenho que se encontra na Biblioteca Oliveriana em Pesaro, na Itália. Este desenho apresenta semelhança com a figura do Cristo ressuscitado na “Ressurreição Kinnaird”. Barone apresenta o debate sobre a atribuição desses desenhos e da Ressurreição de Cristo “Kinnaird” a Rafael, e

<sup>55</sup> Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

<sup>56</sup> O trabalho monográfico *Construção do pensamento moderno a partir da obra de arte renascentista. Uma análise iconológica da Ressurreição de Cristo de Rafael Sanzio*. de minha autoria é um estudo direcionado para a obra “Ressurreição de Cristo” e apresenta fatores relacionados à aquisição pelo MASP, debate de autoria.

<sup>57</sup> BARONE, Juliana. Rafael no MASP: a “Ressurreição de Cristo”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Universidade Estadual de Campinas, Brasil. 1994.



conclui que atualmente há um consenso sobre a autoria dessas produções, sendo ambas reconhecidas como parte da obra do pintor Rafael Sanzio.

A tradição florentina é percebida na obra devido à presença da profundidade e tridimensionalidade da cena. O momento em que ela foi produzida é anterior à estadia fixa de Rafael em Florença; o pintor, contudo, já havia feito algumas viagens à cidade e entrado em contato com tal tradição. Rafael utiliza da perspectiva construída a partir de princípios matemáticos que demarcaram sua época.

O Renascimento conseguiu racionalizar no plano matemático a imagem do espaço que anteriormente foi unificada esteticamente mediante uma progressiva abstração de sua estrutura psico-fisiológica e à refutação da autoridade dos antigos.<sup>58</sup>

As formas são muito bem demarcadas, o desenho linear atribui nitidez aos elementos da pintura. A transparência das formas, sem presença atmosférica é uma das marcas do período renascentista, o qual promove a valorização do desenho, da nitidez da representação das figuras humanas. A combinação de tons claros e escuros, o esfumado e o uso da luz proporcionam à pintura o efeito tridimensional que aproxima a representação pictórica da realidade.

A frontalidade pode ser sutilmente percebida na “Ressurreição de Cristo”, na disposição das figuras de Cristo e dos soldados que se situam no primeiro plano na obra. Porém, a tridimensionalidade da anatomia dos corpos é sofisticada, o que torna a iconografia medieval uma referência mais tênue. De acordo com Panofsky, a planaridade da composição das imagens é uma característica estilística do período medieval, gradualmente superada no Renascimento devido aos estudos anatômicos que ajudavam os pintores a representar de forma mais real o corpo humano e aos estudos de perspectiva.

A presença da profundidade na cena que compõe a narrativa do Cristo ressuscitando é decorrente da sobreposição de planos integrada por meio de uma graduação cromática que atribui menos rigidez entre as variações de tons e cores, tornando a obra mais realista, suave e possibilitando a representação mais

<sup>58</sup> Tradução livre do espanhol para português. PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. P47. Tusquets Editor. Barcelona, 1973.

harmônica e fiel de elementos da paisagem. O céu, árvores, toda a vegetação e o rio que passa por entre ela são elementos que compõem a cena a fim de torná-la mais próxima da realidade.

A perspectiva é o principal método para a garantia de que a profundidade da pintura pareça real. Segundo os critérios deste método, se dividirmos a pintura em quatro quadrantes a partir da linha do horizonte que se encontra na divisão entre céu e terra e traçarmos uma linha vertical que se encontre no meio da linha do horizonte, o ponto que as duas linhas se cruzam é conhecido como ponto de fuga. Na pintura, este ponto é encontrado nos pés de Jesus que paira sobre o ar. O ponto de vista é a figura central da pintura, o elemento que o olhar do observador tende a focar, nesta pintura Cristo ressuscitando é o ponto de vista, se encontra acima do ponto de fuga. Não há informações sobre o primeiro local que essa pintura foi exposta. Segundo Panofsky, o ponto de vista e o ponto de fuga são construídos nas pinturas renascentistas com a finalidade de estarem no nível do olhar do observador. As linhas ortogonais são construídas a partir das bordas externas da pintura para que em traços diagonais elas se encontrem no ponto de fuga da imagem. No exemplo da ressurreição de Cristo estão presentes nas linhas ortogonais os soldados no plano inferior e os anjos no plano superior, todos direcionados para Cristo.

A definição de proximidade e a disposição das figuras em planos é muito bem demarcada na obra. Há três homens em um primeiro plano, dois deles no chão e um de pé do lado esquerdo, todos parecem estar com a mesma proximidade do túmulo de Cristo. Rafael atribui movimento ao quadro ao representar esses homens de maneira afetada pela figura de Cristo. Pouco mais distante há outro homem que também se movimenta com feição intrigante. As expressões dessas quatro figuras compreendem detalhes que promovem uma aproximação de quem observa a obra. Rafael não criou posturas estáticas, como muito de seus antecessores. São homens, três deles com armaduras, possivelmente soldados que guardavam o túmulo de Cristo, mas que, ao testemunharem anjos e Cristo ressuscitando, são representados com movimentos que indicam sensações como de surpresa ou incredulidade.

O túmulo de Cristo também aparece aproximadamente no mesmo plano que os três homens que o guardam. Rafael sugeriu movimento, ainda ao dispor a tampa do túmulo na diagonal, indicando que foi aberta para que Cristo saísse. Há

nele referências clássicas em sua ornamentação. Sua estrutura em mármore e sua base com detalhes em cor de ouro remetem a uma estética grega. Há ainda a força do detalhe, característica de Rafael, na base do túmulo que é ornamentada por peixes amórficos também em dourado. O peixe é um dos principais símbolos do cristianismo, sendo uma referência da ressurreição e da fraternidade cristã até os dias atuais.

Na base inferior da obra, há na vegetação rasteira uma serpente e um caracol. Considerando a experimentação visual da obra, esses animais se encontram em um mesmo plano que os três soldados e podem facilmente não ser notados. Contudo, quando se analisa a presença deles é perceptível sua suave proximidade em relação aos soldados que estão em um plano relativamente anterior ao primeiro que notamos.

A serpente está presente na Bíblia em vários livros, porém com maior enfoque no livro de *Gênesis* na narrativa do pecado original de Adão e Eva. No texto bíblico ela é considerada um animal capaz de induzir o pecado. Simbolicamente ela representa significados diferentes, e nas artes visuais a presença de uma serpente pode indicar poderes medicinais, uma relação com a cura de doenças e também a sabedoria. Contudo, segundo o texto bíblico, tal sabedoria pode apresentar uma dualidade, há na serpente um simbolismo moral. Na “Ressurreição de Cristo” ela se apresenta diante do túmulo de Cristo ressuscitado indicando uma possível hierarquia moralizante, na qual a serpente rasteja diante daquele que é filho de Deus e está se direcionando ao céu. Como representante do pecado há ainda a possibilidade de inferiorização deste animal que representa um desvio de conduta da moral cristã.<sup>59</sup>

O caracol é utilizado no cristianismo como símbolo da perseverança por ser um animal que rasteja e se locomove vagarosamente. Ele representa a ressurreição, pois algumas espécies de caracol têm como característica romper a própria casca para renovação da sua vida, além do formato helicoidal de suas conchas se tornar referência da evolução da vida fora de uma noção temporal cíclica.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> LÓDE NUNES, Meire; OLIVEIRA, Terezinha. O texto bíblico e a arte renascentista de Michelangelo. Paraná, Seminário de Pesquisa do PPE, Universidade Estadual de Maringá, 2009.

<sup>60</sup> MIRANDA, Evaristo Eduardo de. Lesma e Caracol. In: *Animais interiores: nadadores e rastejantes*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

Acompanhando a perspectiva que a obra promove temos como figura um pouco mais distante dos pequenos animais, dos soldados e do túmulo, o Cristo. O principal elemento da pintura, localizado no ponto de vista da imagem, quem protagoniza a narrativa está envolvido em um tecido vermelho com bordados em dourado e levita sobre o túmulo em que tinha seu corpo em repouso após sua morte na cruz. O vermelho é uma cor muito presente na obra, também predominante na armadura dos soldados e, em um tom mais escuro, no túmulo de mármore; é a cor que representa o sangue, o sacrifício, pode ser símbolo da vida e do sofrimento de Cristo por ter – segundo os relatos bíblicos – derramado sangue para a salvação da humanidade.

A representação de Cristo na “Ressurreição Kinnaird” possui uma problemática em sua proporção, os membros inferiores de Cristo foram construídos de maneira muito extensa, tornando-o alongado e com proporções incoerentes. Proporcionar o corpo humano é um desafio dos pintores desde a Antiguidade que reflete a história dos estilos e o período em que determinada obra é produzida.

A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quanto como uma expressão da harmonia pré estabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo, além do mais, era vista como a base racional para a beleza.<sup>61</sup>

Os renascentistas possuíam grande preocupação com a harmonia e com a beleza das imagens que construíam. A perspectiva e proporção eram elementos fundamentais para compor uma imagem considerada bela. Rafael, segundo o biógrafo Vasari, era considerado um grande harmonizador, porém em sua primeira obra encontramos um problema de proporção. Os renascentistas, principalmente os italianos desenvolveram sistemas matemáticos para solucionar o problema compositivo que era proporcionar o corpo humano. Eles diminuíram o sistema de medição a fim de atribuir detalhamento às figuras representadas e chegar à proporções esteticamente mais elaboradas. Leonardo da Vinci<sup>62</sup> refinou a teoria das proporções. O artista uniu estudos sobre as proporções humanas com a teoria do movimento humano. Seu trabalho contribuiu de maneira grandiosa para

<sup>61</sup> PANOFISKY: 1991:129

<sup>62</sup> Pintor, cientista, arquiteto do Renascimento, contemporâneo a Rafael. Leonardo fez grandes estudos anatômicos do homem e de alguns animais.

a sofisticação das pinturas e principalmente para as representações do corpo humano. A teoria das proporções era capaz de satisfazer as “necessidades espirituais” da Renascença italiana, sistematizou a harmonia e o belo, muito valorizados no período.

Cristo tem o olhar voltado para a direita, para um ponto que não se encontra na cena, e carrega também uma expressão muito tranquilizadora. A serenidade transmitida pelo rosto de Cristo pode estar diretamente relacionada com o momento representado por Rafael; a ressurreição foi o ponto em que todo o sacrifício de Jesus foi tomado de sentido para os cristãos. É um momento retomado até a atualidade por uma moral e cultura cristãs, onde há compaixão e o apelo pelo sofrimento daquele que é filho de Deus. A Páscoa é remetida como momento para as pessoas reverem valores e práticas cotidianas.

Ele aponta com a mão direita para o céu, como ato de direcionamento e promessa de vida eterna para todos que nele creem. Com a outra mão segura um estandarte branco com uma cruz vermelha centralizada. O estandarte simboliza a vitória de Cristo que venceu a morte. Quanto ao corpo, notamos o uso da luz para garantir que os músculos do tórax e dos membros superiores de Cristo sejam mais evidentes. A valorização das formas do corpo é uma característica marcante do Renascimento por ser um movimento no qual artistas e intelectuais estudavam a anatomia de seres humanos e animais. A representação do corpo é muito fidedigna e há a exaltação da presença dos músculos, sobretudo nos corpos masculinos, ressaltando sua força e a perfeição das formas, tornando a composição da figura mais harmônica e bela, característica marcante de Rafael.

Rafael representa Cristo como um homem europeu, como os homens que viveram próximos a ele. O rosto de Cristo é uma produção que transmite tranquilidade e tal imagem seria disseminada por todo o mundo ocidental. A imagem de Cristo construída na Idade Média e no Renascimento é referência que atravessou séculos. O Renascimento promoveu a imagem de um líder com impacto mundial no seu referencial de belo.

Em um plano posterior ao da figura central, há dois anjos, um de cada lado, sendo as linhas ortogonais superiores. Os anjos também apontam para o céu com uma das mãos, com a outra seguram fitas na cor preta. Os tecidos das vestes dos anjos possuem um caimento muito sofisticado, a técnica utilizando luz e sombra para atribuir realidade aos tecidos era muito utilizada no Renascimento. As cores

dos tecidos são verde e azul, cores frias que transmitem tranquilidade. O azul conhecido como a cor celestial, e o verde faz referência à prosperidade e à natureza, representa o alimento e a renovação. Esses anjos apresentam grande semelhança com outros anjos de outras pinturas do próprio Rafael. Os anjos são para os cristãos os mensageiros de Deus, são protetores e estão em contato com o céu e a terra. Os anjos que guardam Jesus ressuscitado são relatados na Bíblia pelos quatro evangelistas. Segundo esses livros bíblicos,<sup>63</sup> foram três mulheres que viram as figuras aladas diante do túmulo.

Estas mulheres também aparecem na pintura, em um plano entre a figura de Cristo e a paisagem que compõe a cena. Encontram-se distantes do ponto central do quadro, usam vestes nas cores azul, preto e roxo, em tons mais escuros, podendo ser uma referência ao luto e, assim como Cristo, possuem auréolas sobre a cabeça. Há nos relatos bíblicos um conflito sobre quem seria a terceira mulher, sendo a primeira Maria Madalena e a segunda Maria, mãe de Jesus, que após a morte de seu filho passa a ser chamada por Maria, mãe de Tiago. Segundo o *Evangelho segundo São Lucas*, no capítulo 24, 10, “eram Maria Madalena, e Joana, e Maria, mãe de Tiago.” Contudo, o *Evangelho segundo São Marcos* define que a terceira mulher seria Salomé, e nos *Evangelhos segundo São Mateus* e *São João* só há referência a duas mulheres. A distância delas em relação ao sepulcro de Jesus pode estar relacionada com a ordem que receberam do anjo que encontraram ao se aproximar do túmulo:

Ele [o anjo], porém, lhes disse: “Não vos espantei! Estais procurando Jesus de Nazaré, o Crucificado. Ressuscitou, não está aqui. Vede o lugar onde o puseram. Mas ide, dizei aos seus discípulos, e a Pedro, que ele vos precede na Galiléia. Lá o vereis, como vos tinha dito.” Elas saíram e fugiram do túmulo, pois um tremor e um estupor se apossaram delas. E nada contaram a ninguém, pois tinham medo.<sup>64</sup>

Ao analisar os relatos bíblicos que narram a Ressurreição de Cristo, as três mulheres estariam indo ao encontro dos discípulos de Jesus, depois de já saberem pelo anjo que Cristo vencera a morte e teria ressuscitado.

<sup>63</sup> Os Evangelhos Segundo São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João.

<sup>64</sup> Evangelho Segundo São Marcos, capítulo 16, versículos 6-8

Em um plano equivalente à distância das mulheres, porém no lado direito do quadro, pouco atrás de um soldado há uma cegonha<sup>65</sup> nas margens do rio que corta ao fundo a pintura. A cegonha é símbolo da ressurreição por estar fielmente dedicada anualmente à sua atividade migratória, além de ser predadora de serpentes; este animal representa Cristo por ter uma relação de combate ao pecado devido à sua característica predatória.

No fundo como já foi referido neste trabalho, há a paisagem que consolida a realidade da cena. A preocupação com a composição é uma característica típica do Renascimento. Nesta pintura, Rafael trabalhou o relato bíblico que define o momento do dia em que Jesus ressuscitou do sepulcro, que, segundo a Bíblia, foi no início da manhã. O pintor representou este momento com o sol nascente ao fundo, surgindo por detrás das montanhas, além de, por meio de uma técnica de graduação cromática, tornou a paisagem ao fundo nebulosa e predominantemente em tons de azul, fazendo referência ao céu e a Deus.

A luminosidade do quadro parte da esquerda para a direita, tudo o que está pintado em tons de dourado apresenta intensidade luminosa. O Renascimento foi um movimento em que houve a valorização dos materiais que são utilizados, porém segundo Baxandall<sup>66</sup>, tal valorização é mais frequente na primeira metade do século XV. Nos contratos entre os mecenas e os pintores havia tudo o que aquele que estava encomendando uma pintura desejava que nela tivesse. Inclusive, a especificação do material utilizado. Os materiais referentes às cores mais valorizados eram o ouro, a prata e o azul ultramarino. Os pigmentos eram retirados das pedras e dos metais preciosos, como o ouro e a prata em pó, e o lápis-lazúli. A partir da extração desses materiais, as tintas eram pigmentadas com tons que expressavam riqueza. “À medida que o consumo ostensivo do ouro e do ultramarino atingia menor importância nos contratos [entre mecenas e pintores], era substituído pelo consumo igualmente ostensivo de outra coisa – a habilidade técnica do pintor.”<sup>67</sup>

No momento em que Rafael pintou a “Ressurreição de Cristo”, a valorização dos materiais utilizados não foi tão presente quanto no início do

<sup>65</sup> LEXIKON, Herder. Dicionário de símbolos. Editora Cultrix, São Paulo, 2007.

<sup>66</sup> BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Editora Paz e Terra, 1991

<sup>67</sup> Ibid., p. 25

século XV. Contudo, é perceptível um sutil douramento em pontos como o bordado na barra do manto que envolve Jesus, o escudo e partes das armaduras dos soldados e a tampa e outros detalhes que compõem o túmulo de mármore. Baxandall define um outro uso para o ouro nas obras renascentistas, as molduras.

A moldura que envolve as bordas da obra apresenta características do período greco-romano, com uma coluna semelhante às da estética grega em cada lateral. Os adornos da moldura são feitos em um tom de dourado envelhecido, escuro, atribuem imponência e grandiosidade à obra. Na parte inferior está escrito “Rafael – 1483 \* 1520 – La Ressurreccion”. Segundo Lorenzo Mammí<sup>68</sup>, é durante o Renascimento que os pedestais e as molduras recebem um peso simbólico. O autor problematiza o uso das molduras, relacionando-as ao espaço que a obra ocupa. A moldura seria, então, um ponto de transição entre o espaço da obra e do observador. “As bordas do quadro, amiúde irregular, agem como uma cerca, uma fronteira que pode ser atravessada mais ou menos legalmente, mais do que como um formato, e muitas vezes são de fato ‘furadas’ por excrescências ou rabichos.”<sup>69</sup>

O espaço e a moldura, para Mammí, devem ser ocupados e transformados em parte da obra. Eles possuem valores e estão atravessados também de um objetivo, é preciso analisar suas intencionalidades, desconsiderando a neutralidade que a moldura que envolve a obra e o espaço que ela ocupa supostamente possuem. A problematização central do autor em relação a esses elementos é atribuir significância às coisas. Os signos sofreram influência do espaço, do artista, da técnica e da obra. Tudo pode fazer parte da obra, ampliando a possibilidade da arte.

<sup>68</sup> MAMMÍ, Lorenzo. As bordas. In \_\_\_\_\_ *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, pp. 54-117

<sup>69</sup> Ibid., p.95





**Figura 2** Rafael Sanzio. Ressurreição de Cristo (imagem com moldura), 1499-1502. MASP, São Paulo, Brasil.

A obra “A Transfiguração” foi pintada entre 1517 e 1520, um óleo sobre painel com grande dimensão, medindo 410x279 cm. Foi encomendada pelo Cardeal Giulio de Médici, posteriormente, papa Clemente VII, a fim de enviar a pintura para a catedral de São Justo de Narbonne, na França, cidade onde o cardeal havia se tornado bispo. Rafael não concluiu a pintura pois faleceu precocemente em 1520 e foi requisitado aos alunos mais aplicados do pintor que concluíssem os últimos detalhes do painel. Devido à morte de Rafael, o cardeal decide ficar com a obra na Itália e posteriormente a doou para a Igreja de São Pedro em Montorio, Roma. A pintura foi exposta no altar principal da igreja até 1797, quando, em decorrência do Tratado de Tolentino, Napoleão estabelece acordos com a Igreja romana e se apropria de muitas obras de arte italianas. A “Transfiguração” fica na França sob o domínio de Napoleão até sua queda em 1816, a obra retorna para Itália onde passa a fazer parte do acervo da pinacoteca de Pio VII, papa no início do século XIX. A partir de então, o painel é obra integrante da Pinacoteca Vaticana.

A pintura possui grandes dimensões e foi produzida para ser exposta no altar da catedral de São Justo de Narbonne cujo interior da igreja possui proporções grandiosas o que torna o tamanho da obra coerente com o espaço que ela seria exposta. Esta obra não foi exposta nessa igreja devido a morte de Rafael. Contudo, a escolha do local da sua exposição também é uma igreja de grandes

proporções. A distância entre o observador e a obra é, de acordo com Panofsky, o que a perspectiva busca. Portanto, ainda que as dimensões da obra sejam grandes, ela é exposta de maneira que os princípios geométricos das perspectivas continuam fazendo sentido pois o ponto de fuga e o ponto de vista conseguem estar ao nível do olhar do observador.

A cena narrada na pintura é encontrada nos seguintes livros da *Bíblia Sagrada* cristã: no capítulo 9 do *Evangelho segundo São Marcos*; no capítulo 17 do *Evangelho segundo São Mateus*; e no capítulo 9 do *Evangelho segundo São Lucas*. Trata-se de um momento que precedeu a morte e a ressurreição de Cristo. Jesus convidou três de seus discípulos para se reunirem em oração no Monte Tabor e é na figura de Cristo que se encontra o ponto de vista da obra. Pedro, João e Tiago acompanharam Jesus na montanha e estão dispostos no ponto de fuga, o limite entre o céu e a terra. Acima desse limite que representa o espaço matemático da obra e possui um caráter subjetivo está Cristo transfigurado, o ponto de vista, assim como na outra obra é o elemento central da pintura. Jesus mostrou pela primeira vez a dimensão divina e sublime da sua figura humana. Rafael coloca o observador em um jogo de sentidos das imagens. Panosky define que existe uma diferença entre a imagem retilínica e a imagem visual. O que diferencia essas imagens é a maneira como o observador constrói o sentido do que ele vê em seu imaginário, a imagem retilínica é a construção mecânica através do olho físico das imagens, a imagem visual é condicionada psicologicamente no observador, de maneira subjetiva e relativa a cada sujeito que se disponha diante da obra.



**Figura 3** Rafael Sanzio. Transfiguração, 1517-1520. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.

Jesus se fundiu com a luz que irradiava do céu e duas figuras surgiram para que o anúncio de sua morte fosse feito: Elias e Moisés, ao lado de Jesus transfigurado pedindo para que os três discípulos não compartilhassem o que viram com pessoa alguma até que o filho de Deus ressuscitasse. Após a transfiguração e a presença de Elias e Moisés, os outros discípulos de Jesus chegam acompanhados de uma família com uma criança. O menino se contorcia aparentando ter o demônio no corpo e na montanha foi feito o pedido para que Jesus tirasse o demônio do corpo da criança, uma vez que seus discípulos não conseguiram executar tal expulsão. Segundo os três livros bíblicos já citados,

Jesus retira o que de maligno se apossava do menino e se volta aos seus discípulos indicando que estes fizessem o mesmo em seu nome.

Rafael pinta estes dois episódios em um mesmo painel, apesar de a literatura bíblica indicar que estes não ocorreram simultaneamente. Na pintura, as duas cenas são representadas em um plano semelhante de profundidade; porém, há uma divisão vertical da pintura e a montanha representa o ponto intermediário entre os dois acontecimentos. Encontra-se, na parte superior, Jesus ao centro, acompanhado de Elias e Moisés de cada lado; Pedro, Tiago e João na montanha e dois homens que assistem a cena. Esta parte da obra tem o azul como cor predominante; o pintor utilizou de recursos luminosos e variações cromáticas entre o branco e o azul que se referem ao céu, a Deus e a Jesus, que se funde com uma luz celeste. Sua expressão também demonstra tranquilidade, assim como na outra pintura analisada, porém seu corpo não está à mostra como na “Ressurreição Kinnaird”, o que indica uma intencionalidade maior de representar seu caráter metafísico, sublime, de filho de Deus do que a sua realidade humana. Há na representação de Cristo uma diferença em relação a outra obra, a “Ressurreição Kinnaird”, na “Transfiguração” o trabalho de proporção do corpo de Cristo feito por Rafael é mais sofisticado. Ainda que o método de composição e perspectiva das duas obras seja o mesmo, é notável o amadurecimento do pintor e o refinamento que os italianos atingiram na técnica de proporção dos corpos.

Elias e Moisés o acompanham, ambos segurando a Sagrada Escritura e a Tábua das Leis, respectivamente. Estes não apresentam incômodo com a luz que emana de Cristo e são representados levitando, fazendo parte do conjunto metafísico da pintura. Eles representam as leis da Igreja, a palavra de Deus. Na cena superior da obra, encontram-se na montanha Pedro, Tiago e João caídos e com os olhos escondidos devido à forte luminosidade que Jesus irradiava, não suportada pela limitação humana dos discípulos. Ao lado da montanha, no canto esquerdo há dois homens que assistem a cena, mas não há referência bíblica sobre quem sejam eles. O restante da cena superior compreende uma composição paisagística predominado pelo azul do céu, porém com elementos da natureza que indicam profundidade, como um rio passando ao fundo e vegetação. Esta característica é recorrente no Renascimento e também pode ser encontrada na primeira obra analisada neste trabalho.

Na parte inferior da pintura, Rafael narra a segunda cena que acompanha a transfiguração de Cristo na escritura, o caso do menino possuído pelo demônio. Este trecho da obra tem predominância de cores mais escuras, principalmente ao fundo. Pode indicar uma referência ao que se denominaria posteriormente como Barroco. Ainda que o estilo tivesse mais presença na arte do século XVII, no início e em meados do século XVI é possível encontrar algumas características barrocas já em desenvolvimento em pinturas italianas. No lado inferior esquerdo estão os nove discípulos restantes de Jesus: um deles segura um livro em que possivelmente procuraria maneiras de curar o menino possuído. Outros discípulos apontam para a criança e para Jesus; esta parte da cena representa um movimento confuso diante da dificuldade que os discípulos enfrentam de expulsar o demônio do menino.

A luz que irradia de Cristo reflete nas vestes de alguns discípulos, porém é na figura da única mulher da cena que a luz é mais intensa. A mulher, curvada e em súplica para que Jesus cure seu filho ocupa a centralidade inferior do quadro, reflete a luz em suas vestes e em parte dos seus ombros e braços que estão à mostra. É possível que essa figura feminina seja a alegoria da Igreja que na figura de mãe suplica por um filho e emana luz, direciona os fiéis à salvação. A mulher como alegoria da Igreja representa as possibilidades que a esta possui de interceder pelo sujeito, de ser a representante material de Deus na Terra. Ela reflete a luz que vem de Cristo, ilumina os sujeitos e os direciona a Deus. Ao seu lado direito encontra-se a criança contorcida, com a boca aberta e os olhos virados, sua dimensão corpórea é cuidadosamente trabalhada por Rafael a ponto de os músculos possuírem grande volume e em consequência disso a realidade física de uma criança não é bem representada. Na Bíblia é narrado que o menino é levado a Jesus pelos pais que suplicam que o demônio seja expulso do seu corpo. Contudo, alguns evangelistas se referem ao acontecimento como um caso de ataque epilético e Jesus poderia curar o menino dessa doença. Ainda na literatura bíblica, há referência a uma multidão que acompanhou os pais da criança e os discípulos até Jesus para testemunharem o milagre que seria feito por ele. Rafael compõe o restante do lado inferior direito com outras figuras humanas que representam tal multidão.

As duas obras aqui analisadas possuem características pictóricas distintas, porém a temática e principalmente a estrutura compositiva geométrica se



aproximam. Ainda que tenham sido produzidas em momentos diferentes da vida de Rafael, o pintor utilizou do mesmo recurso gráfico para organizar as cenas. As dimensões das obras são opostas: a “Ressurreição de Cristo” é um óleo sobre madeira com menos de um metro de comprimento, já a “Transfiguração” é um óleo sobre painel que possui mais de quatro metros de altura. Rafael dividiu as duas obras em quadrantes, dispondo Jesus Cristo, o único personagem que está presente em ambas, no centro superior das cenas. Nas duas obras há também figuras divinas que são dispostas em linhas ortogonais a Jesus e que ambas obras irão se cruzar no ponto de fuga; na primeira são anjos que anunciam a ressurreição e, na segunda, Elias e Moisés que acompanham Cristo para o anúncio de sua paixão. Nos quadrantes inferiores as cenas se desenvolvem secundariamente aos objetivos centrais das pinturas. O Renascimento racionalizou a impressão visual subjetiva a ponto de fundamentar a construção de um mundo empírico moderno. Rafael faz uso dessa racionalização com a potência de atingir o sensível do observador nos dois extremos de sua vida como pintor. Este período da história legitimou e racionalizou três formas de subjetividade: a influência do movimento orgânico, a influência da perspectivação e o cuidado com a impressão visível do espectador. Foi um período que fortaleceu a “antropometria com uma teoria fisiológica (e psicológica) do movimento e uma teoria matematicamente exata da perspectiva.”<sup>70</sup>

Em exposição permanente na Pinacoteca Vaticana, a “Transfiguração” está em uma sala junto de outras obras de Rafael e não possui moldura. Esta é considerada, por Giorgio Vasari<sup>71</sup>, a “obra mais celebrada, bonita e divina entre as tantas que ele fez”. Há nesta análise um dos pontos de partida da carreira do Rafael Sanzio e o final de sua obra e vida. A “Transfiguração” foi colocada ao lado do corpo do artista na ocasião de seu velório e foi a partir de então considerada preciosa, graças a todos os feitos do pintor que entraram para a história.

<sup>70</sup> PANOFISKY. 1991:139

<sup>71</sup> VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011

## Considerações finais

Alfa e ômega são duas letras do alfabeto grego, respectivamente a primeira e a última. Essas letras possuem uma simbologia relacionada ao tempo de duração da vida, dos ciclos históricos. Portanto, alfa e ômega indicam o início e o fim. Esta referência pode ser encontrada na Bíblia sagrada dos cristãos, definindo que Deus é a causa inicial e final de todas as coisas. “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso.”<sup>72</sup>

As letras gregas são frequentemente representadas na iconografia cristã, em pinturas, tapeçarias e ornamentos nas igrejas. Elas simbolizam a presença de Deus em todas etapas de um ciclo, Deus está presente do início ao fim de tudo que tem vida. As imagens que foram analisadas, a “Ressurreição de Cristo” e a “Transfiguração”, são as protagonistas dessa dissertação, respectivamente representam o início e o fim da obra artística de Rafael. Quanto a “Transfiguração”, esta também representa o fim da vida do artista. As duas obras são narrativas da vida de Cristo e em duas situações em que o caráter metafísico do filho de Deus é apresentado aos homens.

A produção de imagens durante o Renascimento deve ser analisada considerando a intencionalidade e motivação da representação imagética e estas não partem somente do pintor. O ofício do artista não carregava a noção de autonomia de criação e liberdade do fazer artístico que a contemporaneidade nos apresenta. O desenvolvimento desta dissertação teve como uma das questões principais a problematização da encomenda de uma imagem. A partir do cliente, que encomenda a obra, oriunda a significativa parcela de intencionalidade da produção de uma imagem no movimento renascentista. Considerando as características do período, a força que a Igreja Católica exercia e a relação que as pessoas estavam construindo com a imagem, sobretudo com o imaginário e subjetivo que ela proporcionava, é possível dimensionar a complexidade que as imagens representam. O mecenato da Igreja Católica representa um dos fundamentos principais para a compreensão da função dessas imagens. Portanto, a atuação do artista não ocorre de maneira independente. A produção das

<sup>72</sup> Apocalipse Capítulo 1 versículo 8.

representações de Cristo por Rafael estão diretamente relacionadas aos objetivos da religião católica. As imagens representam Cristo, o pintor, a época e principalmente o poder de uma religião que se construiu com recursos visuais.

Outro fator importante é entender como se desenvolveu a atuação de Rafael, situando-o no espaço e tempo que o pintor viveu. Considerar sua trajetória pessoal e artística e as relações que o pintor construiu com seus mecenas, revela o quanto as questões históricas e sociais influenciaram a produção do artista. No caso das fontes dessa dissertação, as relações do pintor se desenvolveram sobretudo com os membros do alto clero, que por meio do incentivo às artes reforçaram seu poder, e o poder da religião. O contexto histórico em que a produção dessas obras ocorreu está atravessado na temática, no estilo, no uso das cores, nas proporções e em todos os elementos iconográficos presentes nas fontes. Rafael é um homem do Renascimento e como tal expressou por meio da pintura e da arquitetura os elementos que tornam esse movimento tão particular.

O avanço da técnica, o desenvolvimento da perspectiva e a racionalização da proporção são alguns dos elementos que foram analisados por estarem presentes nas pinturas. Tais elementos representam o movimento Renascentista, porém outras questões sobre o contexto histórico expressaram relevância para o desenvolvimento dessa análise. Um exemplo é a definição do Renascimento como um movimento de continuidades ou de rupturas com o anterior período medieval. As escolhas bibliográficas feitas durante a pesquisa direcionaram a compreensão do Renascimento como um movimento e não um período com delimitações temporais determinadas. Da mesma forma que a fundamentação teórica em alguns autores demonstraram que o Renascimento se desenvolveu estabelecendo continuidades com as estruturas medievais. O movimento não rompeu com as grandes instituições da Idade Média, mas fortaleceu as relações de poder que a Igreja e as grandes famílias construíram e exerceram por séculos.

Dezesseis anos separam uma pintura da outra, elas são para a vida de Rafael o alfa e o ômega, Cristo é a figura central de ambas imagens e assim como no significado iconográfico das letras gregas, Cristo está para Rafael no início e no fim da breve vida do pintor. E com esta reflexão, relacionando a representação de Cristo nas imagens analisadas, é possível dimensionar o simbolismo e a presença



da imagem religiosa no cotidiano do homem renascentista. O imaginário possui grande poder no contexto da Idade Média e do Renascimento. E um dos grandes pintores do auge do Renascimento italiano, Rafael Sanzio de Urbino transformou a religiosidade, o sensível, o imaginado e o indizível que o divino representava para a Idade Média e o Renascimento em cores e formas.

## Referências bibliográficas

### Documentos iconográficos

SANZIO, Rafael. Ressurreição de Cristo, 1499-1502. Original de arte, óleo sobre madeira, 52 cm x 44 cm. MASP, São Paulo, Brasil.

SANZIO, Rafael. Transfiguração, 1517-1520. Original de arte, óleo sobre painel, 410 cm x 279 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.

### Bibliografia geral

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução: a imagem-objeto*. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

BARONE, Juliana. *Rafael no MASP: a "Ressurreição de Cristo"*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Universidade Estadual de Campinas, Brasil. 1994.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Editora Paz e Terra, 1991

BERBARA, Maria(org.). *Renascimento italiano. Ensaio e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

BÍBLIA, N.T Evangelho Segundo São Marcos. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

BROWN, Peter. *A Ascensão do Cristianismo no Ocidente*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CAVALCANTE, Berenice. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVII)*. Rio de Janeiro: Access, 2002.

CHAMPMAN, Henry and PLAZZOTTA, Carol. *Raphael: From Urbino to Rome*. Exh cat. National Gallery, London, 2004.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados, vol.5, nr.11, jan/abr. 1991, p. 173 – 191.

CIVILIZAÇÃO: uma visão pessoal de Kenneth Clark. Episódio: *O herói como artista*. Direção: Michael Gill, Peter Montagnon e Ann Turner. Londres: BBC, 1969.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

DUBY, Georges. *A idade média*. Tomo I. In.: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). *História Artística da Europa*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002

. \_\_\_\_\_. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

EYLER, Flávia Maria Schlee. *Gil Vicente e o mundo em desconcerto*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000.

FONSECA, T. M.G; NASCIMENTO, M.L.; MARASCHIN, C. *Pesquisar na Diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012. (Transversalizar, p.239)

FLORENZANO, Modesto. *Sobre as origens e o desenvolvimento do estado moderno no ocidente*. Lua Nova, São Paulo, 71: 255-260, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

. \_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

. \_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1982.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 2001.

GARIN, Eugenio. *Idade media e renascimento*. Editorial Estampa: Lisboa, 1989.

. \_\_\_\_\_. *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GREENE, Thomas. *A flexibilidade do self na literatura do renascimento*. In: *História e Perspectivas*, Uberlândia (32/33): 35-63, Jan.Jul./Ago.Dez.2005

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

KAMITA, João. *A janela do mundo: a arte no renascimento*. In: CAVALCANTE, Berenice. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVII)*. Rio de Janeiro: Acces, 2002.

KNAUSS, Paulo. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem*. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix, São Paulo, 2007.

LÓDE NUNES, Meire; OLIVEIRA, Terezinha. *O texto bíblico e a arte renascentista de Michelangelo*. Paraná, Seminário de Pesquisa do PPE, Universidade Estadual de Maringá, 2009.

MAMMÍ, Lorenzo. As bordas. In \_\_\_\_\_. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, pp. 54-117

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. *Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares*. ANPUH, 45, 2003.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. Lesma e Caracol. In: *Animais interiores: nadadores e rastejantes*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Editora Perspectiva. 3ª Edição. São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. *La perspectiva como forma simbólica*. P.29. Tusquets Editor. Barcelona, 1973

PASTOREAU, Michel. *Símbolo* IN: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc e Imprensa Oficial, 2002, pp. 495 - 510.

PATUZZI, Silvia. *Humanistas, príncipes e reformadores no Renascimento*. In: CAVALCANTE, Berenice. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVII)*. Rio de Janeiro: Acces, 2002.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. *Uma arqueologia da história das imagens*. In: GOLINO, William (org). *Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, UFES, maio 2004.

SILVA, Marina Barbosa do Rego. *Construção do pensamento moderno a partir da obra de arte renascentista. Uma análise iconológica da Ressurreição de Cristo de Rafael Sanzio*. Rio de Janeiro: UERJ, 2015.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011