

Rafael

no MASP: a "Ressurreição de Cristo"

JULIANA BARONE

In Italiano pp. 291-298

A "Ressurreição de Cristo" [fig.1], adquirida pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 21 de junho de 1946, com a atribuição a Mariano di Ser Eusterio, tem sido objeto de intenso debate, notadamente de atribuição, mas também de iconografia, desde 1880.¹

A polêmica sobre este pequeno painel em têmpera sobre madeira (cm. 52x44) centra-se na possibilidade da participação de Rafael Sanzio e, se esta ocorreu, em que medida. Observa-se, contudo, o tom contemporâneo desta temática, na medida em que a poética de Rafael insere-se em um período no qual a possibilidade de intervenção de colaboradores era prática comum, assim como a realização de obras a partir de esquemas compositivos conhecidos.

Este texto visa à sistematização do debate crítico relativo a esta obra e à proposição de algumas hipóteses de análise. Reportamo-nos, inicialmente, ao período de formação de Rafael, mais precisamente, ao estudo da correlação entre Rafael-Perugino e Rafael-Pinturicchio, por dois motivos: em primeiro lugar, devido à presença de características próprias à poética destes pintores na "Ressurreição" Kinnaird;² em segundo lugar, porque a colaboração do jovem Rafael em obras destes artistas pode ser assinalada, muitas vezes, pela presença de qualidades alheias ao universo umbro, o que nos remete ao segundo momento do texto: o estudo de alguns elementos da "Ressurreição" Kinnaird que não poderiam ser compreendidos no círculo de Perugino e de Pinturicchio, embora, uma vez vinculados à poética de Rafael, sejam um importante parâmetro a partir do qual é possível discutir a autoria da obra. Finalmente, coloca-se em pauta a atribuição e a datação da "Ressurreição" Kinnaird.

¹ A obra, comprada no leilão Christie (Londres) por Pietro Maria Bardi, com a atribuição, de Bernard Berenson, a Mariano di Ser Eusterio, tem entrada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 19 de março de 1958, sendo assinalado um pequeno restauro no pescoço de Cristo, mas, de um modo geral, em bom estado de conservação.

² No que diz respeito à influência de Perugino, refiro-me, em especial, à proximidade, seja temática, seja iconográfica, entre a "Ressurreição" Kinnaird e outras três obras realizadas à maneira de Perugino, entre 1496-1501. São elas: uma cena da *predella* de um retábulo [fig.2] encomendado a Perugino para a igreja de S. Pietro (Perugia), possivelmente realizada entre 1496-99 e atualmente no Museu de Rouen; um painel de altar [fig.3], também encomendado a Perugino, para a igreja de S. Francesco al Prato (Perugia), que data dos anos de 1499-1501 e hoje integra o acervo Vaticano; uma possível cópia do painel Vaticano [fig.4], executada cerca de 1499 e hoje em uma coleção privada (Londres). Quanto à mediação de Pinturicchio, refiro-me ao período (1501-03) no qual Rafael participaria da decoração da catedral de Siena, que, possivelmente, teria influenciado a fatura brilhante e decorativa da "Ressurreição" Kinnaird.

O período de formação de Rafael: colóquio com Perugino e Pinturicchio.

A partir das palavras de Vasari, constata-se a influência de Perugino nas obras de Rafael - "(...) E cosa notabilissima, che studiando Raffaello la maniera di Perugino, la imitò così appunto e in tutte le cose, che i suoi ritratti non si conoscevano dagli originali del maestro, e fra le cose sue e di Pietro [Pietro Vanucci, conhecido como Perugino] non si sapeva certo discernere" -,³ as quais evidenciam a formação umbra do pintor.

Este vínculo, contudo, caracteriza tanto a formação do jovem artista, quanto influencia a poética de seu mestre. No final do século, seus quadros adquirem mais sentimento, candura de expressão, e seu desenho, não perdendo em força, possui mais graça. Estas qualidades, observadas por Giovan Battista Cavalcaselle nas obras de Perugino, marcam o início de um processo, longo e quase imperceptível, que revela a presença do jovem Rafael na *bottega* do mestre: "dal quadro d'altare di Fano all'Ascensione di Lione, dalla Madonna di San Pietro Martire alla Madonna di Senigallia, all'Assunzione di Vallombrosa ed alla Vergine della Certosa, questa continua trasformazione si manifesta via via, e **Raffaello è lo spirito tutelare che la vigila**, [o grifo é meu] come il buon genio dei racconti delle fate".⁴

Se Cavalcaselle, entretanto, não chega a admitir a efetiva colaboração de Rafael, Roberto Longhi reivindica a participação do jovem artista em obras de Perugino,⁵ tendo como principal substrato a relação Perugino-Rafael adolescente já sugerida por Cavalcaselle. Citamos, a título de exemplo, a "Natividade da Virgem" [fig.5a], uma das cenas da *predella* do painel encomendado a Perugino para Santa Maria Nuova, Fano, 1497.⁶

Longhi constata a mão de Rafael adolescente na obra, "(...) quasi un'emulsione poetica sui manichini ancheggianti del Perugino".⁷ E, embora a atribuição, a Rafael, desta *predella*, tenha sido recusada por Durand Gréville (1907) que a reivindica a Perugino, Longhi reconsidera a participação de Rafael adolescente, devido à semelhança entre a figura feminina que segura o recém-nascido com a "Nossa Senhora com Menino", da Casa Santi (Urbino, 1498-99) [fig.5b]. Não obstante o mau estado de conservação da obra, o estudioso assinala características próprias ao jovem artista, sobretudo no modo de unir as duas figuras - na unidade rítmica e no jogo de tonalidades entre o corpo do Menino e o manto da Nossa Senhora, possivelmente advindos de uma relação direta com a luminosidade de Piero della Francesca -, e constata seu primeiro experimento genial.⁸

Walter Fontana compartilha a idéia da presença de Rafael na *predella* devido a uma dilatação espacial da composição: "Raffaello riesce a sbloccare lo schema peruginesco con una composizione robusta, calda, vibrante, spaziosa, piena di energia e di gioia: non si tratta solo di stesura esecutiva, ma di un rinnovamento radicale della poetica peruginesca da parte dell'Urbinate (...) Ecco dunque una composizione monumentale non tanto per le sue dimensioni, ma per il respiro solenne e sovrano, del tutto splendida".⁹

Nesta poética perugino-rafaeliana também se inserem os afrescos de Cambio,¹⁰ um pouco

3. G. Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Firenze, 1879, p.317. (Aos cuidados de G. Milanesi).

4. G. R. Cavalcaselle, em R. Longhi, "Percurso di Raffaello Giovine". In: *Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*, Firenze, 1976, vol. VIII, p.15.

5. Cf. R. Longhi, "Percurso di Raffaello Giovine". In: *Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*, Firenze, 1976, vol. VIII, pp. 16 ss.

6. Atualmente tem-se conhecimento de dois desenhos (Uffizi) para a *predella*, "Natividade da Virgem" e "Casamento da Virgem", sobre cuja atribuição a crítica ainda não chegou a um consenso.

7. Cf. R. Longhi, op. cit., p.16.

8. Longhi, assim como alguns de seus discípulos, restringe a experiência peruginesca do jovem Rafael, supondo uma primeira influência de Piero della Francesca - além da "Flagelação" (1444), Piero pinta o "Cortejo" (diptico de Battista Sforza e Federico da Montefeltro) e a "Sacra Conversação", também redigindo, no Castelo de Urbino, o "Tratado da Perspectiva" - e um contato com o ambiente florentino, sustentado pelo estudo do caderno "Folios de Venice", cujos desenhos são realizados a partir de Perugino e Pinturicchio, mas também de Signorelli. Nestes estudos, no traço linear, já se revela a nota melódica na qual é concebida a figura. Cf. R. Longhi, op.cit., p.16.

9. Cf. W. Fontana, "Aggiunte a Raffaello Giovane". In: *Studi su Raffaello*, Urbino, QuattroVenti, 1987, p.160. (Aos cuidados de M.S. Hamoud e M.L. Strocchi).

10. Sobre o programa deste ciclo decorativo, cf. G. R. Cavalcaselle, op. cit., pp. 224-225, segundo o qual a Sala da Confraria de Cambio

posteriores a 1498: "La aridità è il carattere generale della pittura, la quale ha peraltro tal profumo di poesia e di sentimento da farci domandare chi fra i migliori giovani artisti che frequentavano la bottega del Perugino, potè aver condotto questa pittura. (...) pochi avrebbero potuto congiungere ad un accurata nitidezza di linee un così gran sentimento, ed il modo con cui fu espresso il concetto è degno del giovane Raffaello".¹¹ Compartilhada por inúmeros estudiosos - Lancellotti, Venturi, Bombe, Jacobsen, Becherucci - e já mencionada por Vasari, a presença de Rafael suscita alguma controvérsia por parte de U. Gnoli, embora se chegue a um consenso sobre a figura da "Força" [fig.6].

Em relação às outras representações, a despeito da existência de desenhos preparatórios, a discussão permanece. Segundo Fontana, "sappiamo dal Vasari che il Perugino stimava molto i disegni di Raffaello: non potrebbe darsi che, in certi casi, abbia soltanto disegnato per lui, come più tardi per il Pinturicchio a Siena?"¹²

* * *

O período umbro, percorrido sob a influência de Perugino, apresenta, após 1501, um breve colóquio com o decorativismo pictórico de Pinturicchio, evidenciado em cinco painéis,¹³ dentre os quais se destacam "As Histórias de Enea Piccolomini" e a "Ressurreição" Kinnaird. Porém, a colaboração de Rafael em obras de Pinturicchio também é questionada, muito embora se reivindique a Rafael a autoria de estudos preparatórios para o ciclo decorativo da Biblioteca Piccolomini (Siena).¹⁴

Tendo como principal parâmetro as palavras de Vasari,¹⁵ estudiosos, dentre os quais Konrad Oberhuber (1984), argumentam que os afrescos da Biblioteca Piccolomini teriam sido pintados a partir de desenhos de Rafael, pois sua concepção de espaço mostra-se muito além de Pinturicchio.¹⁶ A diferença entre os desenhos e os afrescos também é realçada por Jean-Pierre Cuzin,¹⁷ segundo o qual a execução destes revela uma feitura mais dura, seca e excessivamente detalhista, às vezes se aproximando do anedótico; pouco permanece do desenho suave e do movimento ritmado, da cuidadosa modulação do jogo de tensões.

Mesmo nestes estudos de Rafael, porém, já se evidenciam diferenças de estilo, provavelmente decorrentes de um contato mais acentuado com Pinturicchio, visto o desenho do "Grupo de Quatro Soldados em Pé" (Oxford, Ashmolean Museum, 1502c.) [fig.7], próximo à solidez construtiva e à cuidadosa execução peruginesca, distanciar-se do estudo de "Quatro

seria decorada, ao longo da sua volta, por sete planetas, como referência ao zodíaco; na parede de frente para a entrada seriam representadas a "Natividade" e a "Transfiguração"; à esquerda, a "Justiça", a "Prudência", a "Temperança" e a "Força"; à direita, o "Criador", os "Profetas" e as "Sibilas"; na parede da entrada, "Catão", o censor.

11. G. R. Cavalcaselle, - J.A. Crowe, "Pietro Perugino". In: *Storia dell'Arte Italiana - dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, Arnoldo Forni, vol. IX, pp. 230-31.

12. Knab, E., Mitsch, E., Oberhuber, K., Raffaello: I Disegni, Firenze, Nardini, 1984, p. 50.

13. "Nossa Senhora com o Menino, S. Jerônimo e S. Francisco" (Berlim, Staatliche Museen, 1501-02), atribuído a Rafael por Cavalcaselle e Longhi, embora Gamba acreditasse que este painel teria sido realizado a partir de um desenho de Pinturicchio; "Evangelista e Dois Santos" (Filadélfia, coleção Johnson, 1501-02), inicialmente atribuído a Pinturicchio, é designado por Longhi a Rafael (1955); "Histórias de Enea Piccolomini" (Siena, biblioteca Piccolomini, 1502-03), para as quais Rafael realiza desenhos preparatórios; "Cleópatra" (propriedade privada, 1501-03), atribuída a Rafael por Longhi (1964), faz parte de uma série de representações de "homens e mulheres ilustres" provenientes da Casa Piccolomini, hoje dispersas em várias coleções italianas e estrangeiras; "Ressurreição de Cristo" (São Paulo, MASP).

14. O Cardeal Francesco Piccolomini Todeschini, futuro Papa Pio III, tem a intenção de construir uma biblioteca contígua à catedral de Siena, em homenagem ao seu tio, Enea Silvio Piccolomini. O contrato do ciclo decorativo foi assinado por Pinturicchio, iniciando os afrescos em 1503 e retomando-os em 1505, após uma breve interrupção em 1504, com a morte do Papa Pio III. A execução de desenhos e cartões, no entanto, remonta ao período compreendido entre 1501-1503.

15. "(...) era stato allogato da Pio II pontefice la libreria del duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaello e conoscendo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell'opera". G. Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Firenze, Audin, 1822, p.138.

16. Oberhuber argumenta que a execução de todos os afrescos, ou ao menos oito deles, teria sido realizada mediante a utilização de desenhos de Rafael, ao passo que Erwin Panofsky (1951) e Eckhart Knab (1984) atribuem a Rafael dois cartões, "Encontro de Frederico III com Eleonora de Portugal" (Perugia, Casa Badecchi, 1502c.) e "Partida de Enea Silvio Piccolomini para o Concílio de Basileia" (Firenze, Uffizzi, 1503c.) e alguns desenhos, hoje no Museu Ashmolean e no Museu do Louvre.

17. Cf. J.P. Cuzin, *Raphael: Vie et Ouvre*, Fribourg, Office du Livre, 1983.

Cavaleiros e um Homem Correndo" (Firenze, Uffizi, 1503c.) [fig.8], no qual a composição dinâmica das figuras é acompanhada por um movimentado jogo ornamental de bandeiras e estandartes ao vento: "Il Pinturicchio, come già prima anche il Perugino, stimava Raffaello come disegnatore. Raffaello, a sua volta, poteva imparare dal pittore più anziano, ancora legato al Quattrocento, un decoro variopinto e contemporaneamente festoso, una luminosità dei colori che innalza lo spirito. E presumibilmente fu questa impressione ad aiutarlo a mitigare e a superare l'aria languida, spesso fin troppo languida, dell'espressione del Perugino".¹⁸

* * *

A utilização de desenhos e esquemas compositivos de Rafael em obras de outros pintores tem sido colocada em evidência, inclusive, a propósito de dois painéis, a "Ressurreição de Cristo" Vaticana (Sala de Audiência Pontifical) [fig.3] e a "Ressurreição de Cristo" Kinnaird (Museu de Arte de São Paulo) [fig.1], devido à proximidade iconográfica entre estes personagens e as figuras de dois desenhos [fig.9a,9b], assinados (Ashmolean Museum, Oxford), de Rafael.

Inicialmente, os mesmos foram considerados estudos preparatórios de um painel de altar encomendado a Perugino, para a igreja de S. Francesco al Prato (Perugia) - atualmente conhecida como "Ressurreição" Vaticana -, já que a utilização de desenhos de Rafael em obras de seus mestres é não só assinalada pela crítica artística, como revela um procedimento comum de *bottega*. A escassez de documentos relativos à "Ressurreição" Kinnaird favorecia esta análise. Não mencionada por G.F. Waagen ao visitar a coleção Kinnaird (Rossie Priory) em 1857, o primeiro a fazer referência à obra é Bode (1880), que notifica sua existência a Cavalcaselle. Porém, não a conhecendo, Cavalcaselle (1884-1891) registra a comunicação sem tomar partido quanto à atribuição,¹⁹ e U. Ugnoli, em 1921, faz uma atribuição em benefício de Mariano di Ser Eustero, vindo a abandoná-la em 1923.

O argumento que sustentava a presença rafaeliana no painel Vaticano,²⁰ porém, é colocado em xeque quando Regteren Van Altena (1927), em uma comunicação privada a Oskar Fischel, relaciona os dois desenhos Ashmolean com a "Ressurreição" Kinnaird, devido à extrema proximidade entre duas das figuras dos desenhos com dois soldados do painel Kinnaird, enquanto em relação à versão Vaticana não havia correspondências diretas. O debate sobre a participação de Rafael nestas obras ganha nova cor.

Estudiosos subsequentes, de Popham e Parker até Longhi, De Vecchi e outros, com variações quanto à cronologia, não mais colocam em questão a intervenção rafaeliana no painel Vaticano, considerando os desenhos estudos preliminares para a "Ressurreição" Kinnaird. Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), assume a responsabilidade de introduzir a recém-adquirida obra no *corpus* de Rafael;²¹ Suida, Longhi, Ragghianti e Brizio concordam. Alguns críticos, porém, dentre os quais Dussler, Becherucci e Fischel, recusam a atribuição da "Ressurreição" Kinnaird a Rafael, argumentando que os desenhos Ashmolean teriam servido a ambas.

A controvérsia sobre a participação de Rafael no painel Vaticano - seja através da utilização de seus desenhos, seja na execução de algumas figuras - não implica, contudo, a sua exclusão do Kinnaird. Ademais, a semelhança entre as duas obras poderia ser explicada pelo conhecimento, de Perugino, dos desenhos Ashmolean,²² ou, pelo conhecimento, de Rafael, de

18. E. Knab, "La Nascita del Disegno Autonomo e gli Esordi di Raffaello". In: *I Disegni*, Firenze, Nardini, 1984, p.64.

19. "Un altro dipinto della *Ressurrezione*, attribuito a Raffaello, trovasi, per quanto gentilmente ce ne informa il vice-direttore del Museo di Berlino, Sig. Dr. Bode, nella collezione dell'abbazia di Rossie in Inghilterra. Esso però non fu veduto dagli autori". In: G.R. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Raffaello. La Sua Vita e le Sue Opere*, Firenze, Successori Le Monnier, 1884-1891, vol.I, p.92.

20. O estudo sobre a participação de Rafael na "Ressurreição" Vaticana tem por principal diretriz os desenhos Ashmolean, entretanto, há autores que reivindicam a colaboração direta de Rafael na execução de algumas figuras. Cito, apenas, a observação de Cavalcaselle, segundo o qual o jovem artista teria pintado o painel a partir do desenho do mestre: "(...) In questo caratteristico accordo di imperfetta conoscenza delle proporzioni generali e della prospettiva, col disegno semplice ma accurato delle parti e col sentimento che vi trasparisce, rivela la mano d'un discepolo ingegnoso non però ancora abbastanza progredito nell'arte, il quale dovrebbe essere Raffaello". Cf. J. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, op. cit., p.239.

21. P. M. Bardi publica a obra como "inedito di Raffaello", em 1954, na resenha da exposição da Tate Gallery, de Londres.

22. O conhecimento prévio, de Perugino, desses desenhos, levaria a supor a contemporaneidade das encomendas, senão a inversão da

ao menos um dos painéis da "Ressurreição de Cristo" produzidos pela *bottega* de seu mestre. Deste modo, a polémica sobre a autoria da "Ressurreição", Vaticana e Kinnaird, cuja principal diretriz tem sido os desenhos Ashmolean, poderia ser inserida em um contexto mais amplo: o estudo comparativo destes painéis com outras duas obras - a *predella* de Rouen²³ e o painel de Londres²⁴ executadas no âmbito da escola de Perugino no final da última década do século XV e nos primeiríssimos anos do século XVI, devido à afinidade temática, iconográfica e compositiva destes quatro painéis da "Ressurreição de Cristo".

* * *

Colocando-se em questão o painel Vaticano (1499-1501) [fig.3], sua matriz peruginesca poderia ser confirmada pela *predella* de Rouen (1496-1499) [fig.2] - obra na qual a crítica tem sustentado, de modo geral, a autoria de Perugino -, devido à proximidade compositiva e iconográfica, não obstante algumas inovações. Cristo, no painel de Rouen, tem os pés apoiados no sarcófago, a cena sendo desenvolvida na horizontal. Já na "Ressurreição" Vaticana, emoldurado por uma *mandorla*, Cristo flutua acima do sarcófago, ladeado por dois anjos, enquanto os soldados, reduzidos para quatro, dormem. Um deles, entretanto, acorda e foge e, embora esta figura tenha como precursor o personagem da esquerda, ao fundo, de Rouen, nesta *predella* os soldados, em número de oito, ocupam o espaço sem dramaticidade.²⁵

As duas composições são equilibradas, embora a Vaticana seja mais estruturada: Cristo, disposto verticalmente no eixo central do sarcófago tem, a cada lado, um anjo que corresponde a dois soldados, na parte inferior da composição. A linha do horizonte suporta esta bipartição da cena e, mais baixa no centro do painel - a partir da qual se intensifica a luminosidade da aurora -, adquire um caráter quase semicircular.

O rebaixamento da linha do horizonte também é observado na versão de Londres (1499c.) [fig.4], embora aqui seu percurso não encontre reflexo na forma superior do painel, sendo este retangular. Talvez aí resida o motivo do excessivo deslocamento dos anjos para a parte superior da composição, a fim de que este espaço seja ocupado.²⁶ No entanto, na medida em que se eleva o posicionamento dos anjos, cria-se uma grande área vazia em relação à metade inferior da obra, propiciando uma estrutura compositiva menos articulada. A principal diferença em relação às duas versões, porém, acha-se na escala das figuras: no painel de Londres, em menor tamanho, os personagens geram um espaço vazio que margeia a composição.²⁷ Em linhas

seqüência cronológica dos painéis, Vaticano-Kinnaird. Um outro fator que propiciaria esta inversão é observado por alguns estudiosos. Segundo Ettore Camesasca, a aguda perspectiva do sarcófago "suggerisce addirittura il capovolgimento di una sequenza sempre apparsa ovvia; cioè, per la "Ressurrezione" Vaticana, commissionata nel 1499, il Perugino può avere desunto dalla tavoletta del MASP (e non il contrario) la soluzione dell'arca marmorea con il coperchio in trallice, così decisiva ai fini della volumetria". E. Camesasca, *Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso*, Milano, Mazzotta, 1987, p.77.

23. A *predella* do político da "Ascensão de Cristo" é composta por três episódios da vida de Cristo - "Adoração dos Magos", "Batismo de Cristo", "Ressurreição de Cristo" -, atualmente no Museu de Rouen.

24. W. Suida, "Rafael Painting the *Resurrection of Christ*". *Art Quarterly* (1955), menciona a existência de uma "Ressurreição de Cristo" em uma coleção particular (Londres), muito semelhante à Vaticana e, provavelmente, realizada por artistas do círculo de Perugino.

25. A estrutura compositiva das figuras destas versões da "Ressurreição de Cristo", contudo, só alcançará maior desenvolvimento no painel Kinnaird. Cita-se, a título de exemplo, o personagem ao fundo, à direita, desta obra. A rotação do soldado explícita a busca da conquista tridimensional, alheia à poética peruginesca. Esta espécie de coreografia espacial também pode ser observada nos desenhos Ashmolean, particularmente no guardião em pé, que denota o modo como a figura é concebida internamente, a partir do desenho. Assim, se, por um lado, é possível constatar a presença embrionária dos personagens Kinnaird nos outros painéis da "Ressurreição de Cristo", também se observa, por outro, a diferença no modo de construí-los.

26. Este painel possui o mesmo formato que o Kinnaird. Contudo, neste, não se encontra uma área excessivamente vazia entre os anjos e a parte inferior da composição. A integração dos dois espaços é alcançada por uma expansão vertical do espaço destinado à paisagem, embora o rebaixamento central da linha do horizonte, já observado em relação ao painel Vaticano e ao de Londres, seja preservado e até mesmo reforçado. Justamente nesta inflexão é inserida a figura de Cristo, não mais encerrado em uma *mandorla* e agora ladeado por dois anjos dispostos quase horizontalmente, fato este que contribui, ademais, para uma melhor adequação espacial da composição em relação ao formato do painel.

27. Seja na versão Vaticana, seja na Kinnaird, observa-se uma melhor adequação entre as figuras e o espaço do painel, mesmo que o tamanho dos personagens ainda seja pequeno. Contudo, somente neste último é mais efetiva a dilatação espacial da composição, para a qual contribuem o ritmo compositivo e o modo de estruturação interna dos personagens, muito embora a figura de Cristo, neste sentido, possa parecer ambígua: se situada perto do limite da tela, isto é, no plano do sarcófago, mantém a escala das demais; porém, se projetada para o plano das montanhas, adquire um aspecto monumental. Cf. E. Camesasca, op. cit, pp.76 ss.

gerais, entretanto, os elementos são mantidos - o posicionamento central do sarcófago com a tampa deslocada e suas características arquitetônicas,²⁸ o lugar ocupado pela figura de Cristo e a gesticulação dos quatro soldados -, sendo muito provável que se trate de uma cópia, do painel Vaticano, realizada na *bottega* de Perugino.²⁹

A análise comparativa entre a *predella* de Rouen, a "Ressurreição" de Londres e a "Ressurreição" Vaticana revela tanto a estreita dependência entre estas composições, cujo núcleo parece ser o painel Vaticano - pressupõe a *predella* de Rouen ao mesmo tempo em que é o possível ponto de partida do painel londrino - quanto a marcante veia peruginesca das mesmas. No entanto, já a "Ressurreição" Kinnaird distancia-se desta produção de *bottega*. A suposta semelhança entre o painel Vaticano e o Kinnaird é substituída pela idéia de um aprimoramento da composição,³⁰ seja na construção individual das figuras, seja na orquestração de seus elementos compositivos.

Assim, se é possível que "(...) la *Ressurrezione* Vaticana rispecchi l'epopea silente di Raffaello, quella Kinnaird oggi a San Paolo del Brasile è, invece, tutta inventata ed eseguita dall'Urbinate",³¹ distanciando-se da "Ressurreição" Vaticana pelo ímpeto dramático e pelo ritmo compositivo: a figura de Cristo emerge, lenta e solene, da paisagem rica em motivos floridos, em perfeito contraste com a agitação dos soldados romanos.

* * *

Outro aspecto que destaca o painel Kinnaird da produção do círculo de Perugino é o influxo de qualidades picturais próprias à poética de Pinturicchio, colóquio que se deve, provavelmente, à participação de Rafael na catedral de Siena. Portanto, para uma melhor análise desta mediação, seria conveniente comparar o painel Kinnaird a um outra obra, em pequeno formato, atribuída a Rafael: o painel Johnson (Filadélfia, 1501-02) [fig.10].³²

Ambos inserem-se neste momento de busca pessoal, o tamanho dos painéis (cm. 52x44 e cm. 31x41, respectivamente) contribui para esta aparência de privado, de pesquisa. Característica, nestes exercícios em pequeno formato, é a semelhança no tratamento decorativo, que privilegia cores fortes e brilhantes, assim como a presença de ornamentos. Os pequenos detalhes no pano de fundo do painel Johnson, o modo de representar os cabelos dos santos, as pregas do manto do Evangelista e dos anjos são qualidades análogas às armaduras dos soldados, bizarras e decoradas, à forma do sarcófago, às árvores granuladas por pontos luminosos, à forma sinuosa da serpente, da "Ressurreição". Tudo demonstra uma divagação técnica à maneira de Pinturicchio.³³

Segundo Pier Luigi De Vecchi,³⁴ a riqueza decorativa da paisagem e a elegância dos

28. Observa-se que tanto este painel quanto o Vaticano e o Kinnaird apresentam a mesma solução do ponto de apoio, em aresta, da tampa sobre a parte superior do sarcófago, detalhe que parece ter sido desenvolvido a partir da *predella* de Rouen, onde a aresta, talvez devido à necessidade de distensão horizontal da composição, é projetada para fora do sarcófago, produzindo uma idéia de profundidade menos vigorosa. No entanto, a volumetria do sarcófago, no painel Kinnaird, distingue-se das outras versões do tema: a perspectiva, mais pronunciada, possivelmente devido ao ponto de vista do observador, ligeiramente mais elevado, favorece a visualização de sua parte interna e provoca uma maior área de sombra. O aspecto tridimensional do conjunto também é realçado pela existência de um elemento volumétrico na parte superior da tampa - um pequeno volume vertical ricamente decorado - e pela base retangular do sarcófago. Sobre a análise da perspectiva da tumba e sua relação com o discurso peruginesco, cf. Mina Gregori, "Raffaello fino a Firenze e Oltre". In: *Raffaello a Firenze*, catálogo da exposição, Firenze, 1984.

29. Cf. W. Suida, op. cit.

30. Cita-se, a título de exemplo, o soldado desperto, que foge, e o sarcófago. A presença de ambos nos quatro painéis da "Ressurreição de Cristo" revela, não obstante a semelhança iconográfica, uma profunda diferença na concepção e construção dos mesmos.

31. Cf. W. Fontana, op. cit, p. 163

32. Esta proposta de análise já foi sugerida por Longhi que, privilegiando a influência exercida por Pinturicchio na "Ressurreição" Kinnaird, propõe a realização da obra em 1501, justamente o ano em que Rafael se encontra em Siena e o contato entre os dois artistas é, provavelmente, mais estreito. Cf. R. Longhi, op. cit, pp. 20 ss.

33. Cf. R. Longhi, op. cit, p.20. Ettore Camesasca, porém, sugere uma outra explicação para a presença destes elementos decorativos; a partir da interpretação dada por W. Suida (1955) às inscrições da "Ressurreição" Kinnaird (acima e atrás do painel), o estudioso levanta a possibilidade de a obra ter sido encomenda por um apreciador de Pinturicchio, daí advindo a semelhança de estilos: "Suida credete di decifrare "Giachino Mignatelli", riconoscendo il primo proprietario del dipinto. Magari il secondo, ventiliamo con cautela, e magari da assimilare a qualche Gioacchino della famiglia Mignatelli, dal secolo XIII al XVII primaria in Siena, precisamente dove l'impresa della Libreria Piccolomini doveva aver reso appetibile un Pintoricchio o un quasi-Pintoricchio". Cf. E. Camesasca, op. cit., p.78.

34. Cf. P. L. De Vecchi, *Raffaello e la Pittura*, Firenze, Giunti Martello, 1981, pp.239 ss.

movimentos e vestes, dentre outras, não podem ser explicadas no âmbito de um efetivo relacionamento mestre-discípulo, Perugino-Rafael. O painel Kinnaird representa o momento de um Rafael virtual, de expressão do seu próprio período de formação, umbro, no qual se observa a influência de Perugino e de Pinturicchio, mas também de indagações próprias.

Análise da "Ressurreição" Kinnaird e o contato florentino

Na análise da "Ressurreição" Kinnaird faz-se necessária, não obstante o estudo da influência de Perugino e Pinturicchio, a pesquisa de qualidades pictóricas alheias ao universo umbro, mas inerentes à poética de Rafael. Como estes elementos, quando assinalados em obras de outros artistas, revelam a presença do jovem pintor, podem, na "Ressurreição" Kinnaird, ser um importante parâmetro a favor da autoria rafaeliana.

A singularidade de Rafael diz respeito seja à construção das figuras, seja à estrutura da composição, pois ambas são regidas por um mesmo princípio: a conquista tridimensional do espaço a partir de uma estruturação interna. Estes elementos, novos em relação à formação umbra do pintor, talvez possam ser explicados através de uma precoce mediação florentina³⁵: Ettore Camesasca (1987) coloca em relevo a afinidade entre o Cristo da "Ressurreição" Kinnaird [fig.11a] e o Cristo de Luca della Robbia (Catedral de Florença) [fig.11b], por sua vez muito próximo ao da "Ressurreição" atribuído à *bottega* de Verrocchio (Bargello, Florença) [fig.11c].

Também em relação aos anjos da "Ressurreição" reivindica-se esta influência, se comparados, a título de exemplo, com dois modelos do círculo de Verrocchio (Louvre, Paris) [fig.12a,12b], sobre os quais se cogita a intervenção leonardesca. Entretanto, talvez a maior semelhança com a figura do painel Kinnaird [fig.12c] encontre-se na "Pala degli Otto", de Filippino Lippi (Uffizi, Florença) [fig.12d], na qual Anonimo Magliabechiano afirma a presença de Leonardo, na elaboração do desenho preparatório.³⁶ Diferentemente da versão Vaticana, os anjos encontram-se em pleno vôo, não mais apoiados sobre nuvenzinhas.

A tradição florentina, evocada na construção das figuras, vincula-se, ademais, à tendência ourives-escultórica de Verrocchio, notadamente no sarcófago. Tal característica seria um elemento dissonante na poética peruginesca; mas, na "Ressurreição" Kinnaird, absorvida pela estabilidade e coerência compositiva, contribui, mais uma vez, à atribuição a Rafael desta obra.

O caráter estável da obra é obtido através da geometrização ideal da composição: o retângulo central da tumba expande-se em um outro, que circunscreve os quatro guardiães. Daí advém o equilíbrio, concomitante à animação rítmica dos personagens, criada no gesto de levantar o braço - desencadeado pelo personagem da esquerda - e que contribui para a unidade da obra, já que o eixo comum ascendente é mantido até a figura de Cristo, como se correspondesse a um único movimento.

Não obstante a composição desenvolver-se em frisa, o elo entre o primeiro e o último plano é estabelecido através do caminho sinuoso, pontuado pelo grupo de mulheres, ou, na direção oposta, pela linha diagonal desenvolvida a partir do guardião sentado, da esquerda, até a figura em pé, da direita. O elemento de ligação entre os dois eixos reside no sarcófago, pois, sua tampa, deslocada do plano da base, cria uma linha diagonal (da direita para a esquerda) e revela, simultaneamente, uma das arestas do sarcófago.

A elaborada composição destaca-se dos quadros de Perugino, mesmo se colocando em

35. Refiro-me a possíveis viagens de Rafael a Florença, anteriores a sua primeira estada florentina (1504-1508), e ao contato com a arte florentina mediada por outros artistas, no qual tem destaque a corte de Urbino, importante local de intercâmbios artístico-culturais. Sobre sua possível estada em Florença remeto-me, dentre outros, a Oscar Fischel, *Raphael*, London, 1964, p.24: "At this time [no ano de 1500] Perugino does not belong to Umbria alone; he is closely bound up with the life of Florence and had indeed civic rights and a workshop in the Borgo San Sepolcro (...) in the years when Raphael was working with him, the master with his staff of assistants must be supposed to have enjoyed considerable liberty in order to be active at one time in Perugia, at another on the Arno or at Siena (...). In view of the useful aptitudes that Raphael already possessed in his master's eyes about 1500, **there is no reason to doubt that he had taken part some years earlier in these journeys** [o grifo é meu] for professional purposes of Perugino." Neste mesma linha, M. G. C. D. Dal Pogetto, "Osservazioni sulla Formazione di Raffaello". In: *Studi su Raffaello*, Urbino, QuattroVenti 1987, acredita ser possível concluir que "già nel 1500 la 'memoria' di Raffaello era ricca di esperienze assai più varie e complesse dei soli esempli strettamente peruginesche cui si vorrebbe restringere la formazione,"(p.38) e pensa que "(...) **sia necessario presupporre la conoscenza da parte di Raffaello di un'alternativa, cioè di un'arte protesa al movimento qual è quella florentina** [o grifo é meu]"(p.41).

36. Cf. E. Camesasca, op. cit., 1987, pp.80-81.

causa o painel Vaticano, visto este pressupor uma preocupação com o plano perspectivo e não propriamente com a profundidade espacial, em Rafael conectada ao sentimento dramático. À composição de Perugino são acrescidas modificações no gesto e na posição dos quatro soldados - em especial o soldado Ashmolean, deslocado para trás -, assim como a presença, na paisagem, do grupo das mulheres santas. Por outro lado, também a pronunciada perspectiva da tampa do sarcófago é alheia ao discurso peruginesco e contribui para a construção espacial do painel Kinnaird.

* * *

Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto aponta três argumentos favoráveis à atribuição do painel Kinnaird a Rafael³⁷: 1) a presença de semelhanças tipológicas e estilísticas em relação ao painel de "S. Nicola da Tolentino" (Igreja de S. Agostino, Città di Castello, 1501-02), sustentadas mediante o confronto do "Anjo" de Brescia [fig. 13a] com o "Cristo" da "Ressurreição" [fig. 13b], já que ambos possuem o mesmo tipo de contorno linear, no rosto, assim como o colorido suave. Ainda em relação à analogia entre as figuras, a autora evidencia o vínculo entre a primeira das mulheres santas, da "Ressurreição" [fig. 14a], com a "Nossa Senhora" de "S. Nicola": ambas possuem o mesmo rosto e a mesma posição do corpo, seja no fragmento do painel [fig. 14b], seja no seu desenho preparatório, de Lille [fig. 14c].³⁸ 2) a existência de desenhos preliminares (Ashmolean), assinados, para a figura de dois soldados do painel Kinnaird. 3) o elemento cromático, intenso e contrastante que, embora possa parecer desconcertante, é, na verdade, muito próximo àquele do estandarte da Città di Castello,³⁹ no qual também se apresentam inúmeras áreas vermelhas e azuis. Por outro lado, a similitude estilística é observada, ademais, a propósito da matéria fluida com que são pintados os painéis: "almeno in parte lo stendardo è ancora dipinto con quella materia fluida e filante, di ascendenza filippinesca, la cui presenza abbiamo sottolineato sia a proposito delle parti autografe della pala di San Nicola da Tolentino sia nella *Resurrezione*".⁴⁰

Afora estes aspectos, a autoria rafaeliana é favorecida através de uma análise comparativa entre o modo de estruturar o espaço no painel de "S. Nicola" (desenho Lille) [fig. 16] e na "Ressurreição" Kinnaird. Segundo A. Marabottini: "La figura di S. Nicola, poggiando sul corpo riverso del demonio, svetta ben al di sopra degli angeli che la affiancano; tanto che la testa del santo vene a trovarsi proprio al centro metrico del dipinto, tangendo con la sommità dell'aureola la linea ideale che lo divide in due precise metà, e dalla quale si elevano le figure a mezzo busto della Vergine e del S. Agostino. La peruginesca testina di cherubino, che anche qui compare sotto il vertice inferiore della mandorla che avvolge l'Eterno, è più o meno all'altezza della vita della Vergine e del S. Agostino, non svolge quindi più la funzione di raccordare lo spazio celeste a quello terrestre, bensì serve soltanto a sottolineare, quase bisognerebbe dire a punteggiare, l'asse mediano del quadro, e a colmare un vuoto. Con questa sottile variazione l'Urbinate trasforma la rigida bipartizione, cara al Perugino, creando una complessa rispondenza di equilibri incrociati fra le quinte laterali, costituite dagli angeli in basso della composizione, cioè fra l'Eterno e il demonio. In questo sottile contrapporsi di elementi figurati il S. Nicola viene a essere racchiuso ed evidenziato, come vero protagonista centrale, cardine di tutto l'impianto compositivo".⁴¹

Analogamente na "Ressurreição": "Le due guardie in piedi, non allienate rispetto alle coordinate del sarcofago, oltrepassando l'asse mediano orizzontale della tavola, negando se pur

37. M. G. C. D. Dal Poggetto, op. cit., pp.46 ss.

38. O painel, provavelmente encomendado através da *bottega* do pai de Rafael, o que implica a possível presença de Evangelista di Piandimeleto, foi muito danificado após um terremoto (1789). Fragmentado, tem-se conhecimento de sua composição a partir de uma réplica (Pinacoteca da Cidade de Castello) e de desenhos preparatórios (Museu de Lille).

39. Encomendado para a Chiesa della Trinità, Città di Castello, é datado por Cuzin (1983) de 1500, devido à peste que assolou a cidade em 1499, embora Cavalcaselle proponha uma periodização mais tarda, de 1503-04. Constituído por um painel de dupla face, o estandarte é desmembrado em dois: "Trindade com Santos Sebastião e Roque" [fig.15a] e "Criação de Eva" [fig.15b]; ambos encontram-se na Pinacoteca da Città di Castello.

40. M. G. C. D. dal Poggetto, op. cit. p. 47.

41. A. Marabottini, "Raffaello fino all'ottobre 1504". In: *Raffaello Giovane e Città di Castello*, Città di Castello, 1983, pp.50-51.

in modo più timido rispetto al disegno de Lille, la rigida bipartizione della composizione in senso orizzontale. Cardine della composizione, in questo caso, è la figura di Cristo risorto i cui piedi si trovano, se non al centro, in prossimità del punto centrale della tavola".⁴² Ou seja, não obstante as pequenas dimensões do painel, mantém-se a preocupação com sua estrutura compositiva, construída basicamente a partir da tampa do sarcófago diagonalmente deslocada em relação ao plano do observador, estruturando de maneira dinâmica a disposição dos soldados, que se articula, por sua vez, com a figura de Cristo e dos anjos.

A simplificação e dilatação espacial da composição advêm de um acorde interno entre os personagens, não de sua escala; a graça no desenho, a definição interna da figura e sua modulação rítmica evidenciam um novo sentido dramático e espacial. Estas características projetam este painel para além do universo umbro: "the deftness and delicacy shown in the positioning of the four soldiers leaves Pinturicchio's mannequin-like figures far behind; no other contemporary painter except perhaps Signorelli could match it. The painting can be villed as a synthesis, a small jewel containing, in essence, all the most attractive qualities that later fifteenth century painting could offer to a young artist".⁴³

A "Ressurreição" Kinnaird na poética do jovem Rafael: a questão estilística vinculada à atribuição.

Observada a distância estilística e a diferença construtiva entre a "Ressurreição" Kinnaird e as outras versões do tema realizadas na *bottega* de Perugino,⁴⁴ decorrentes do contato com Pinturicchio e de um provável conhecimento da cultura florentina, direta ou indiretamente, nota-se uma nova concepção dramática e espacial na obra. Esta nova qualidade, já observada a propósito da presença de Rafael adolescente em obras de Perugino e Pinturicchio, pode vir a ser um importante parâmetro no estudo da atribuição e da cronologia deste painel, se vinculado a obras de Rafael do período umbro e de sua poética em geral. Desta maneira privilegia-se, em um primeiro momento, a análise comparativa do modo de construir as figuras, na medida em que sua implantação no espaço é estreitamente vinculada ao aspecto dramático da composição.

Inicialmente, como exemplo desta preocupação com o ponto de equilíbrio entre figura e espaço que a circunda, indicam-se duas cenas da *predella* do retábulo da "Crucificação" Mond (National Gallery, 1502), "O Milagre de Três Homens Ressuscitados" (Museu de Lisboa, Coleção Gulbenkian) e "O Milagre de S. Gerônimo que Salva Silvano e Pune Sabiano" (North Carolinian Museum of Art, Raleigh).

De proporções graciosas, os personagens desta *predella*, semelhantes a marionetes, parecem não tocar o solo; o modo tímido com que ocupam o espaço, assim como seus gestos coreográficos, diferenciam-nos dos personagens estáticos e em grande escala do painel central [fig.17],⁴⁵ mas denotam pontos de contato com a "Ressurreição" Kinnaird, seja nas cores brilhantes ou na concepção dramática. Henry Focillon salienta justamente o mágico aspecto dramático destas composições do jovem Rafael - um misto de inocência e violência, semelhantes às histórias infantis - com o intuito de antecipar a datação de obras como o "Sonho do Cavaleiro" (Londres, National Gallery), as "Três Graças" (Chantilly, Mus. Condé) e a "S.

42. R. C. de Magalhães, "Ragioni di un'attribuzione: La Resurrezione di Raffaello al Museo d'Arte di San Paolo". In: P. Zampetti, *Estratto da Studi*, Ancona, 1993, p.629. (Aos cuidados de R. Varese).

43. J. P. Cuzin, op. cit., p.18. O estudioso confere enorme importância à influência de Pinturicchio na "Ressurreição" Kinnaird devido à fatura brilhante e decorativa do painel, embora considere improvável que o mesmo tenha sido o autor da obra, na medida em que esta também apresenta qualidades próprias à arte florentina; Cuzin não deixa de assinalar sua incerteza quanto à atribuição mas, mesmo não se posicionando diretamente favorável à autoria rafaélina, considera o painel muito próximo à poética deste pintor para excluí-lo de seu *corpus*.

44. Não se deixa de assinalar, contudo, a importância da poética deste artista na análise das obras do jovem Rafael e, em especial, da "Ressurreição de Cristo" Kinnaird.

45. Segundo Dal Poggetto, "la predella è riempita dai gesti e dai movimenti slanciati delle figure; nella pala i personaggi sono bloccati in dimensione atemporale ed eterna. Questa differenza si identifica in due modelli diversi: quello fiorentino nella predella, quello peruginesco nella pala" (p.48). Contudo, inicialmente, a autora supõe que o contato com as principais tendências pictóricas florentinas do final do século XV talvez se deva ao conhecimento, de Rafael, de "mirabili tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro, in particolare quelle con le "Virtù teologali" realizzate sui cartoni del Botticelli"(p.42), em uma fase estilística próxima a Filippino Lippi e a Pollaiuolo; o contato direto com artistas florentinos só é aventado pela estudiosa no caso específico da *predella* Raleigh. Cf. M. G. C. D. Dal Poggetto, op. cit., pp. 42 ss.

Michel" (Paris, Musée du Louvre) para inseri-las no período umbro do pintor.⁴⁶ Deste modo, a possibilidade de trazer obras geralmente aceitas como florentinas para o período umbro revela qualidades, já nestas primeiras realizações de Rafael, desenvolvidas posteriormente. É importante salientar, além disso, que a tentativa de estabelecer uma sequência cronológica para estas primeiríssimas obras tem justamente como suporte a concepção dramática da composição, mesmo que embrionária, colocada em evidência mediante o princípio de construção das figuras e do espaço.

Na *predella* de Lisboa [fig.18], já se revela a presença de características florentinas em obras juvenis de Rafael - não obstante as figuras da esquerda desta cena de *predella* revelarem a influência de Perugino -, principalmente no que diz respeito ao personagem central da composição: o "ressuscitado" do meio corresponde, inversamente, ao soldado do primeiro plano da "Ressurreição" [fig.18a], à esquerda do sarcófago, que, ao acordar, apóia uma de suas mãos no chão enquanto a outra é elevada para perto do rosto, em um gesto de surpresa e recuo. Este mesmo modelo faz alusão - salvaguardada a devida distância de estilo e a influência decorrente do descobrimento do teto da Capela Sistina - à posição do corpo de Eliodoro, ("Expulsão de Eliodoro do Templo", *Stanza di Eliodoro*, Vaticano) [fig.18b], no chão, com as pernas fletidas e o rosto voltado para cima, em três quartos.

Embora a força dramática destes personagens só alcance pleno desenvolvimento em Eliodoro, a semelhança entre estas figuras também pode ser observada a propósito de Signorelli: trata-se do afresco da "Conversão de S. Paulo" (Loreto, Basilica della Santa Casa) [fig.19], "una composizione tutta costruita con figure in movimento molto articolate e contrapposte per ricomporre un ritmo calcolatissimo e mimico".⁴⁷ Nesta composição, tanto o santo, no chão, disposto lateralmente, está posicionado de maneira análoga aos dois guardiães em primeiro plano da "Ressurreição" Kinnaird - em especial ao da direita [fig.18c], embora neste painel o personagem esteja de costas -, quanto o soldado em primeiro plano, na extrema direita da "Conversão", se vincula ao guardião da "Ressurreição" [fig.19a], em pé, que possui a perna de trás deslocada em relação ao corpo. Esta espécie de passo de dança faz com que a perna posterior não sustente nenhum peso; o equilíbrio do corpo é deslocado para frente e sugere um gracioso rodopio ascendente, cujo eixo é o braço levantado da figura.

O mesmo princípio é observado nos soldados que fogem, da *predella* Raleigh [fig.19b], mas esta qualidade coreográfica, rafaeliana, provavelmente advinda de um contato florentino,⁴⁸ ainda é mais evidente no gesto do "assassino" Raleigh [fig.19b]: a perna posterior do personagem não mais toca o solo. A preocupação com o ponto de equilíbrio entre figura-espço, traduzida em uma leve e graciosa estrutura estelar, também poderia ser colocada em evidência a propósito de "S. Michel" (Paris, Louvre, 1505) [fig.19c] e do "anjo" da "Expulsão de Eliodoro" (Roma, Vaticano) [fig.19d]; o modo coreográfico e rotacional de estruturar a figura a partir de um eixo vertical denota, mais uma vez, a busca da espacialidade.

Poder-se-ia, ademais, a propósito da estruturação do espaço compositivo, estabelecer um vínculo entre estes primeiros painéis de Rafael com obras posteriores - embora o tom geral de dramatização das obras tardas já se apresente amplamente desenvolvido - na medida em que esta comparação também favorece a atribuição a Rafael da "Ressurreição" Kinnaird.

Na "Expulsão de Eliodoro do Templo" (Roma, *Stanza di Eliodoro*) permanece o conceito básico de dramatização da cena, já observada a propósito da "Ressurreição" ⁴⁹, embora seja

46. Focillon insere-as na "(...) poésie du premier âge de l'homme: dans le "Saint Michel", l' épouvante et l'héroïsme d'un songe puéril, des monstres sortis de la ménagerie flamande et dans le "Songe", un merveilleux silence intérieur traversé de visions bienveillantes". In: H. Focillon, *Raphael*, Paris, 1990, p.44.

47. M. G. C. D. Dal Poggetto, op. cit., p.47.

48. A influência florentina, no modo de compor as figuras através de movimentos articulados e ritmados, é reivindicada, nesta *predella*, mediante o conhecimento direto do grafismo dinâmico dos personagens de A. Pollaiuolo: "Solo a Firenze del resto Raffaello poteva studiare direttamente le opere del fondatore di una visione dinamica in pittura, Antonio del Pollaiuolo: infatti la figura del carnefice nel *Miracolo di San Gerolamo che Salva Silvano* (...), è stata ispirata del ricamo rappresentante il *Matirio di San Giovanni Battista* per il celebre parato dal Battistero di Firenze (...) e non mediata attraverso il Signorelli. (...) Raffaello rivela di aver compreso non solo il modello ma anche la spinta centrifuga del segno grafico pollaioulesco". M. G. C. D. Dal Poggetto, op. cit., p.49. Contudo, ainda a propósito de Pollaiuolo, observa-se a extrema semelhança entre a figura da extrema direita da "Batalha dos Nus" [fig.19e] com o assassino Raleigh [fig.19b].

49. Refiro-me ao desenvolvimento de modelos compositivos já utilizados por Rafael como, por exemplo, a relação entre o corpo rotacionado de Eliodoro [fig.18b] com os guardiães Kinnaird [fig.18a, 18c] e com o "ressuscitado" de Lisboa [fig.18], ou à afinidade entre

mais violento o efeito de movimento das figuras; o mesmo pode ser observado sobre a "Transfiguração" (Roma, Vaticano) [fig.20], sendo possível estabelecer um paralelo compositivo entre o painel Kinnaird com a parte superior desta obra: Cristo, no centro, é ladeado por dois apóstolos; um pouco abaixo, três personagens reagem frente ao aparecimento divino. À extrema esquerda, encontram-se outras duas figuras, em menor escala, situadas em um plano ligeiramente posterior ao de Cristo; estes personagens laterais poderiam aludir às figuras femininas da "Ressurreição", utilizadas com o mesmo intuito de pontuar um plano mais recuado da composição.

* * *

Justamente pela natureza dramática da "Ressurreição de Cristo" Kinnaird - mesmo que ainda não traduzida em uma linguagem definitiva, embora mais vigorosa que a *predella* da "Crucificação" Mond e o "Estandarte da Trindade" - alguns críticos, dentre eles R. C. de Magalhães (1993), datam-na de 1502-04.⁵⁰ Longhi (1976), entretanto, seguido por De Vecchi (1981), considera a presença muito sensível de derivações de Pinturicchio, o que faz como que antecipe a datação de 1502-03, inicialmente proposta por Suida (1955),⁵¹ para 1501-02, também se contrapondo à proposta de Camesasca (1987), que a data de 1499, inserindo-a no âmbito peruginesco, contemporânea ao painel Vaticano.

Se, entretanto, a comparação da "Ressurreição" Kinnaird com algumas obras de Perugino possibilita estabelecer pontos em comum entre as duas poéticas, também evidencia um certo distanciamento - possível mediante outras mediações, tais como Pinturicchio, Signorelli e Pollaiuolo - que contribui para o desenvolvimento de características próprias à arte de Rafael, ainda que embrionárias. Neste sentido, a comparação do painel de "S. Nicola" (1501c.) e das cenas da *predella* da "Crucificação" Mond (1502-03) com o painel Kinnaird, atualmente no Museu de Arte de São Paulo (MASP), revela a proximidade de soluções e princípios compositivos que, por um lado, favorecem a atribuição do painel a Rafael e, por outro, sugerem sua realização entre 1501-03. Contudo, ao colocarmos simultaneamente em pauta a diferença de estilo entre os dois desenhos para a Biblioteca Piccolomini (1502-03), atribuídos a Rafael, e a *predella* da "Crucificação" Mond, (1502c.) - já que o painel de "S. Nicola", embora próximo ao Kinnaird, é possivelmente um pouco anterior a este (1501) -, tende-se a privilegiar o período compreendido entre 1502-03, já proposto por Suida, para a datação da "Ressurreição de Cristo" Kinnaird.

Mais especificamente quanto à atribuição, abordada ao longo do texto, faz-se, ainda uma vez, referência à Camesasca, em resposta a uma carta a Catherine Goguel (1976) que lhe pede "(...) une photographie du tableau attribué à Raphael ou à l'école ombrienne représentant la "Résurrection du Christ" (...)", a qual responde: "J'espère que, quoique pas tellement réussie, la photo soit suffisamment claire pour montrer que, parmi les différents peintres de l'école ombrienne, Raphael est l'unique qui aurait pu peindre cette œuvre; avis d'ailleurs partagé par tous les étudiants les plus sérieux depuis des dizaines d'années".⁵²

Assim, a poética do jovem Rafael, inicialmente constituída no âmbito da *bottega* peruginesca, é logo mediada por uma linguagem crítica. Cedo, Rafael revela originalidade em relação aos modelos, principalmente na simplificação compositiva, conferindo um novo sentido espacial e dramático às suas obras. "Come è noto, l'Urbinate ebbe a mutar rotta, sia per interno mutamento spirituale, sia per il contatto sempre più diretto col mondo pittorico fiorentino, onde si espresse con una *maniera* nuova,"⁵³ que, segundo Vasari, reside na possibilidade sintética de

o anjo do primeiro plano [fig.19d], que, em pleno vôo, expulsa Eliodoro, com o soldado Kinnaird [fig.19a], o "assassino" Raleigh [fig.19b] e "S. Michel" [fig.19c], já referidos anteriormente.

50. Cf. R. C. de Magalhães, op. cit., p.630.

51. W. Suida (1955), após o ingresso da obra no mercado londrino (1946), identifica-a como a "Ressurreição" mencionada por Cavalcaselle e estudada por Regteron Van Altena, imediatamente atribuindo-a a Rafael e datando-a de 1502-03, devido à influência concomitante de Perugino e Pinturicchio.

52. A carta de Catherine Goguel, de 2 de julho de 1976, é endereçada ao conservador do Museu de Arte de São Paulo, sendo a resposta, de E. Camesasca, de 13 de setembro de 1976. Cf. dossiê do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

53. Cf. W. Fontana, op. cit., p.152.

assimilar "quello che gli parve secondo suo bisogno e capriccio, cioè, un modo mezzano di fare così nel disegno come nel colorito; rescolando col detto modo alcuni altri scelti delle cose migliori d'altri maestri, fece di molte manieri una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria".⁵⁴

Julina Barone, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

54. Vasari, op. cit., p. 485.

Ilustrações

- Fig. 01 - Raffaello SANZIO - *Ressurreição de Cristo*, c.1502-1503, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- Fig. 02 - Pietro VANUCCI (Perugino) - *Ressurreição de Cristo*, c.1496-1499, Museu de Rouen, Rouen.
- Fig. 03 - Pietro VANUCCI (Perugino) - *Ressurreição de Cristo*, c.1499-1501, Museu Vaticano, Roma.
- Fig. 04 - Atelier de Perugino? - *Ressurreição de Cristo*, c.1499, Coleção particular, Londres.
- Fig. 05a - Pietro VANUCCI? - *Natividade da Virgem*, 1474, Santa Maria Nuova, Fano.
- Fig. 05b - Pietro VANUCCI? - *Nossa Senhora com Menino*, 1498-1499, Casa Santi, Urbino.
- Fig. 06 - Pietro VANUCCI? - (detalhe do ciclo decorativo) *Força*, c.1498, Cambio.
- Fig. 07 - Raffaello SANZIO - *Grupo de Quatro Soldados em Pé*, desenho, c.1502, Museu Ashmolean, Oxford.
- Fig. 08 - Raffaello SANZIO - *Quatro Cavaleiros e um Homem Correndo*, c.1503, Uffizzi, Florença.
- Fig. 09a - Raffaello SANZIO - desenho, Museu Ashmolean, Oxford.
- Fig. 09b - Raffaello SANZIO - desenho, Museu Ashmolean, Oxford.
- Fig. 10 - Raffaello SANZIO - *Evangelista e anjos*, c.1501-1502, Coleção Johnson, Filadélfia.
- Fig. 11a - Raffaello SANZIO - *Cristo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), c.1502-1503, Museu de Arte de São Paulo.
- Fig. 11b - Luca DELLA ROBBIA - *Cristo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Catedral de Florença, Florença.
- Fig. 11c - Andrea VERROCCHIO - *Cristo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Bargello, Florença.
- Fig. 12a - Atelier de Andrea VERROCCHIO - *Anjo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Louvre, Paris.
- Fig. 12b - Atelier de Andrea VERROCCHIO - *Anjo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Louvre, Paris.
- Fig. 12c - Raffaello SANZIO - *Anjo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- Fig. 12d - Filippino LIPPI - *Anjo* (detalhe da *Pala degli Otto*), Uffizi, Florença.
- Fig. 13a - Raffaello SANZIO - *Anjo* (detalhe ...), Brescia
- Fig. 13b - Raffaello SANZIO - *Cristo* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- Fig. 14a - Raffaello SANZIO - *Nossa Senhora* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- Fig. 14b - Raffaello SANZIO - *Nossa Senhora* (detalhe do painel de *S. Nicola da Tolentino*)
- Fig. 14c - Raffaello SANZIO - *Nossa Senhora* (detalhe do desenho do painel de *S. Nicola da Tolentino*), Museu de Lille.
- Fig. 15a - Raffaello SANZIO - *Trindade com Santos Sebastião e Roque*, c.1501-1504, Pinacoteca da

Città di Castello, Città di Castello.

Fig. 15b - Raffaello SANZIO - *Criação de Eva*, c. 1501-1504., Pinacoteca da Città di Castello, Città di Castello.

Fig. 16 - Raffaello SANZIO - *S. Nicola da Tolentino*, desenho, Museu de Lille.

Fig. 17 - Raffaello SANZIO - *Crucificação Mond*, 1502, National Gallery, Londres.

Fig. 18 - Raffaello SANZIO - *O Milagre de Três Homens Ressuscitados*, c.1502, Coleção Gulbenkian, Museu de Lisboa, Lisboa.

Fig. 18a - Raffaello SANZIO - *Soldado* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

Fig. 18b - Raffaello SANZIO - *Elíodoro* (detalhe de *A Expulsão de Elíodoro do Templo*), Stanze Vaticane, Vaticano, Roma.

Fig. 18c - Raffaello SANZIO - *Soldado* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

Fig. 19 - Signorelli - *Conversão de S. Paulo*, Basilica della Santa Casa, Loreto.

Fig. 19a - Raffaello SANZIO - *Soldado* (detalhe da *Ressurreição de Cristo*), Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

Fig. 19b - Raffaello SANZIO - *O Milagre de S. Gerônimo que Salve Silvano e Pune Sabiniano*, North Carolinian Museum of Art, Raleigh.

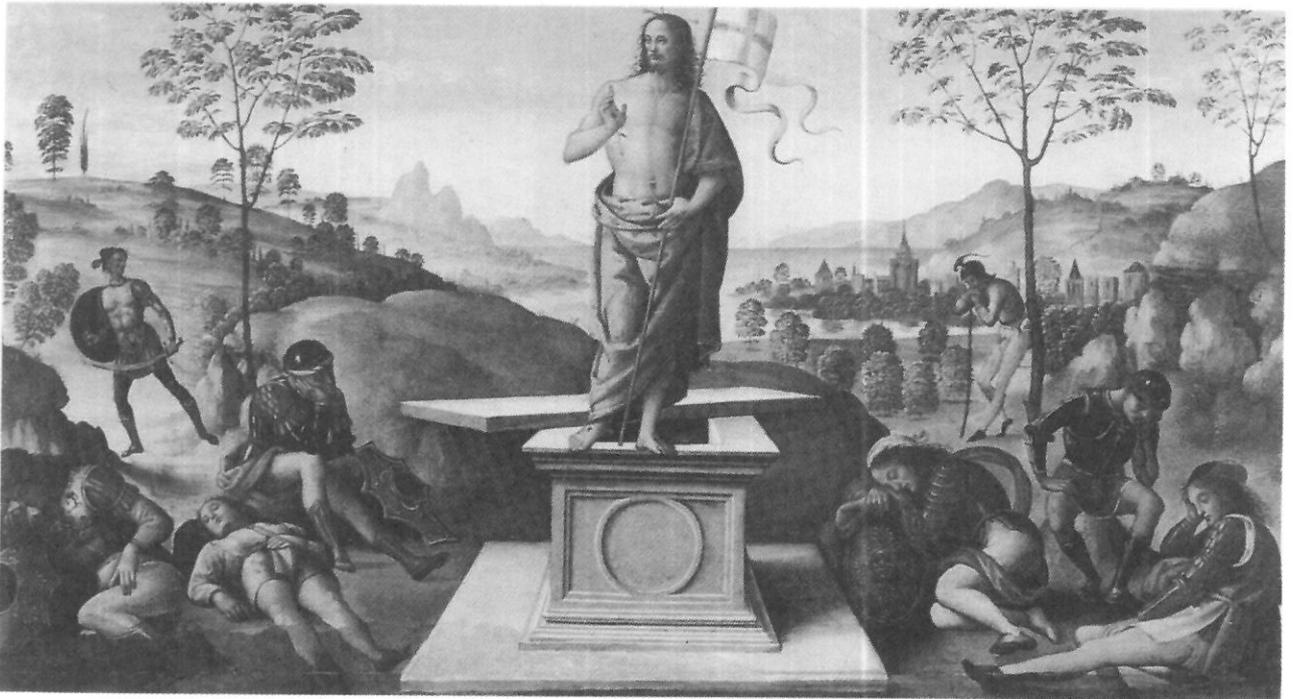
Fig. 19c - Raffaello SANZIO - *S. Michel*, 1505, Louvre, Paris.

Fig. 19d - Antonio da POLLAIUOLO - *Dança de nus* (detalhe), Villa la Gallina, Florença.

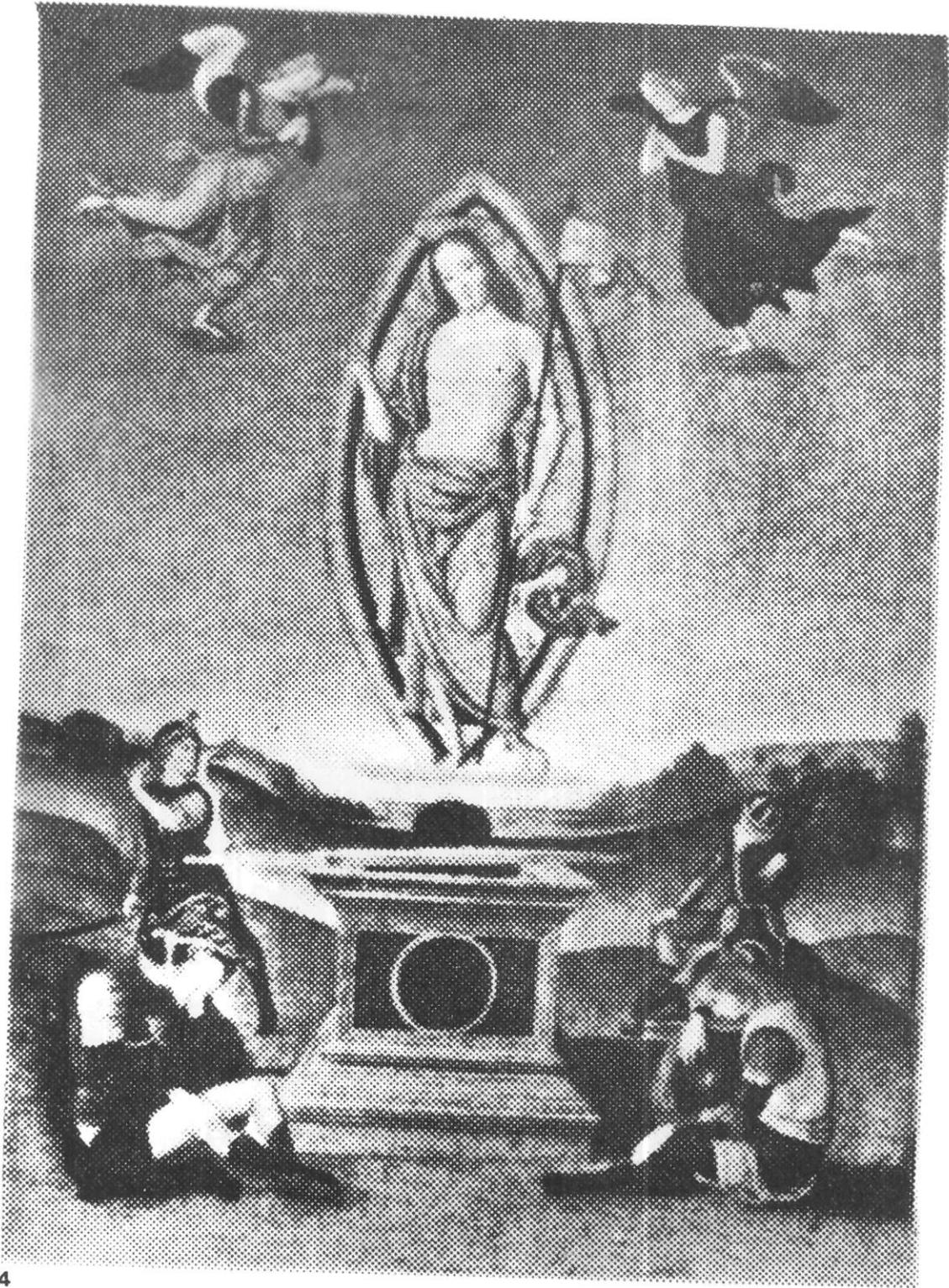
Fig. 19e - Raffaello SANZIO - *Anjo* (detalhe de *A Expulsão de Elíodoro do Templo*), Stanze Vaticane, Vaticano, Roma.

Fig. 20 - Raffaello SANZIO - *Transfiguração*, Vaticano, Roma.









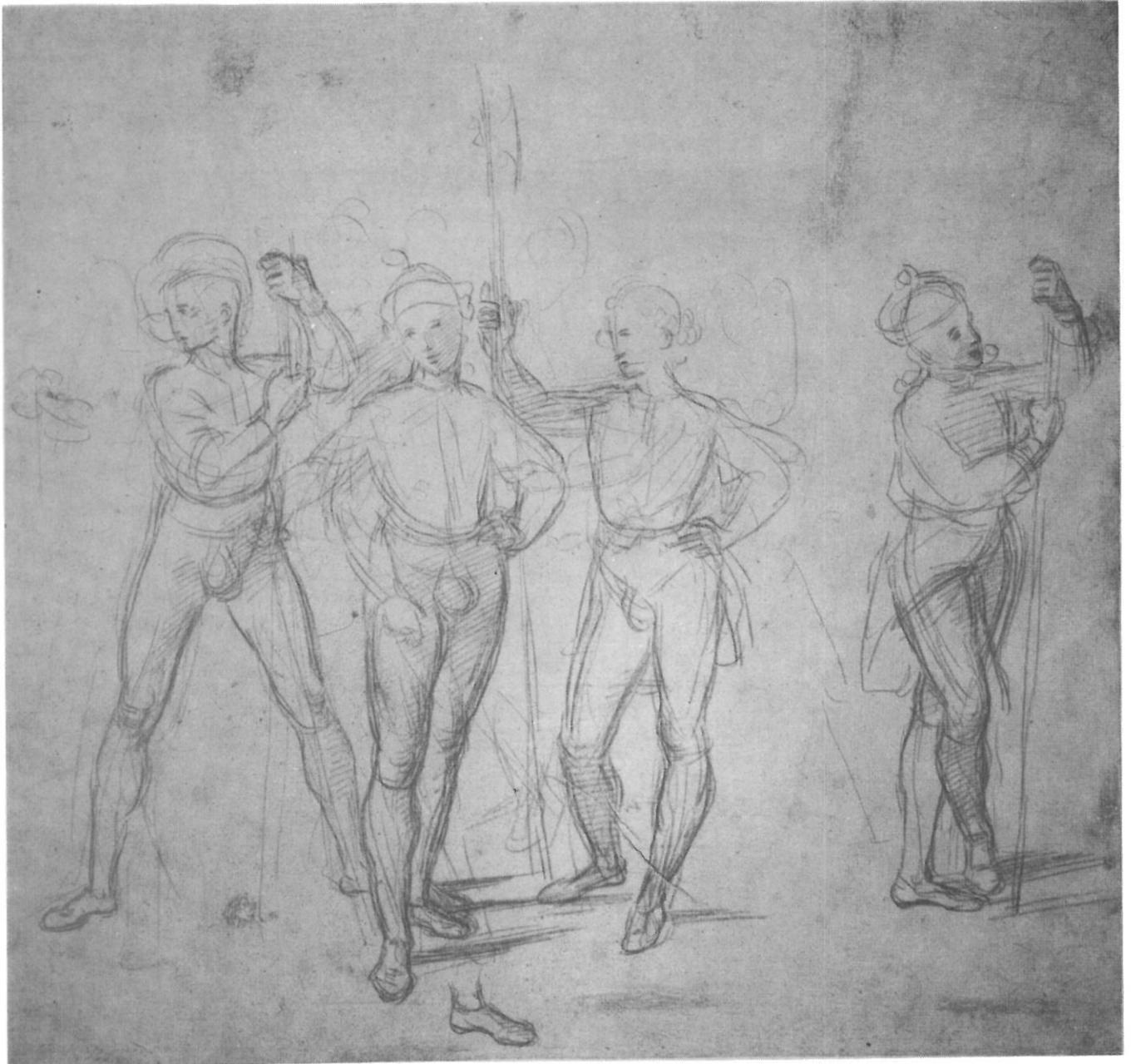


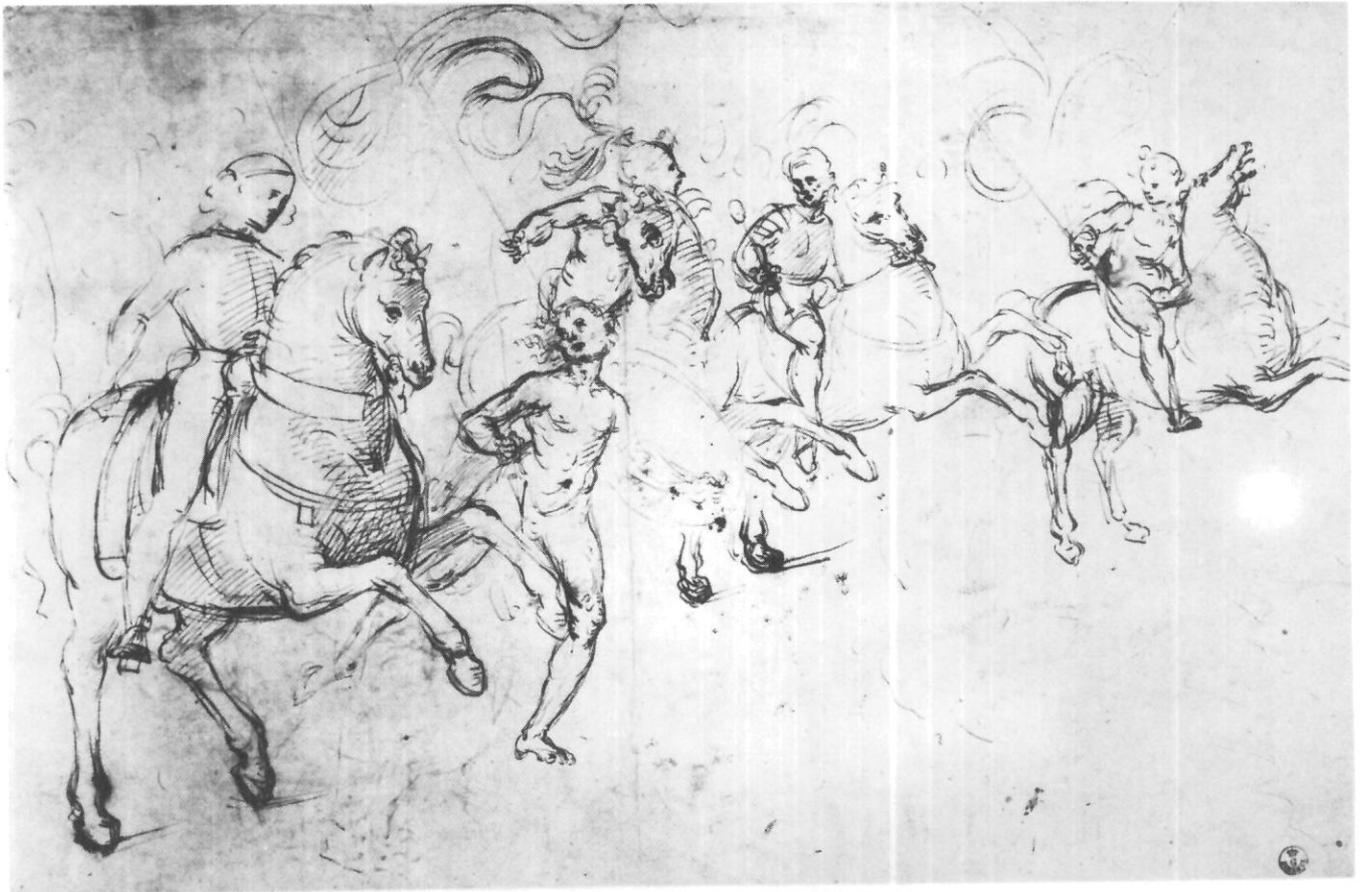
5a



5b

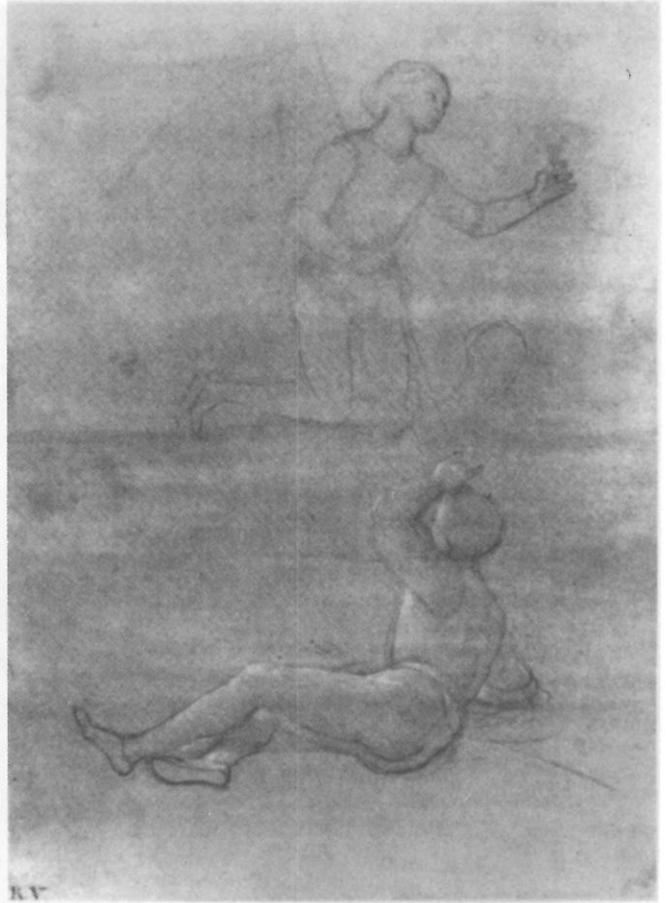








RV
9a

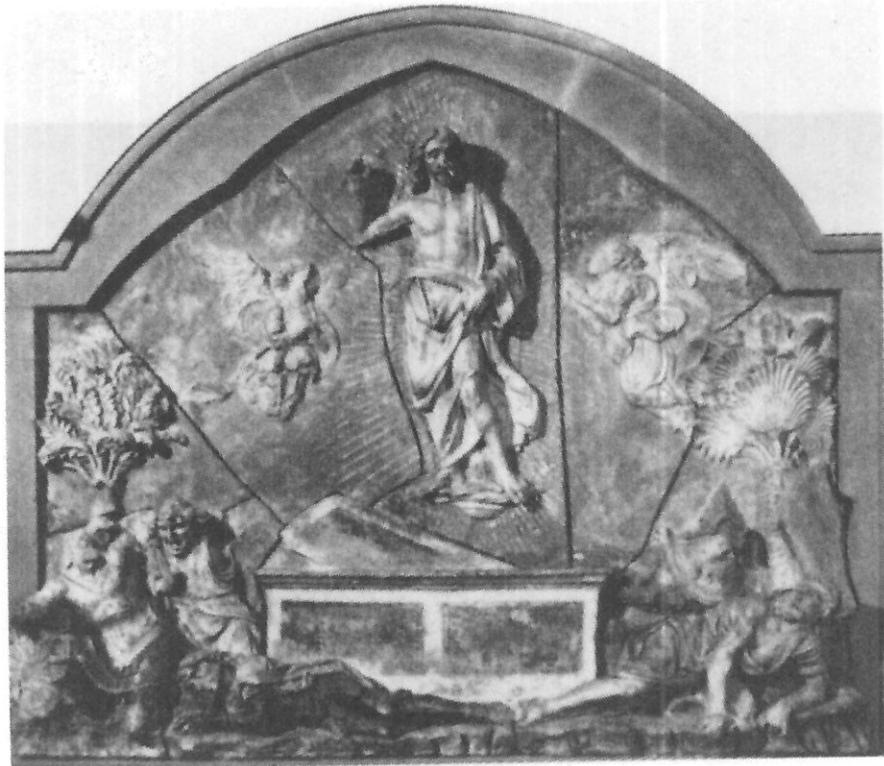


RV
9b

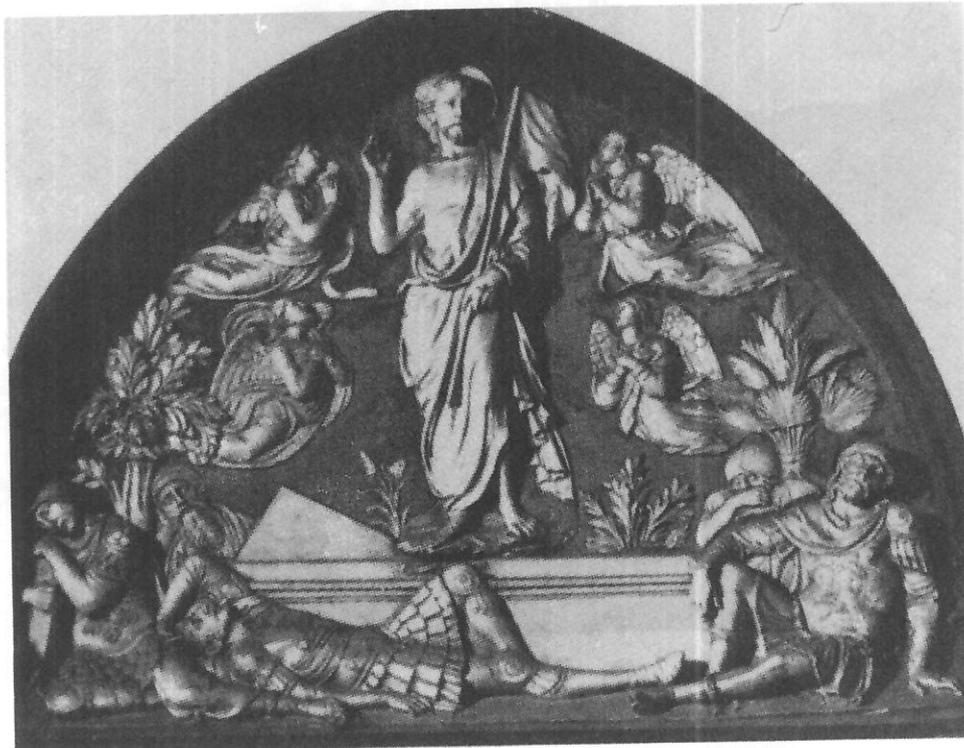




11a



11c



11b



12b



12a



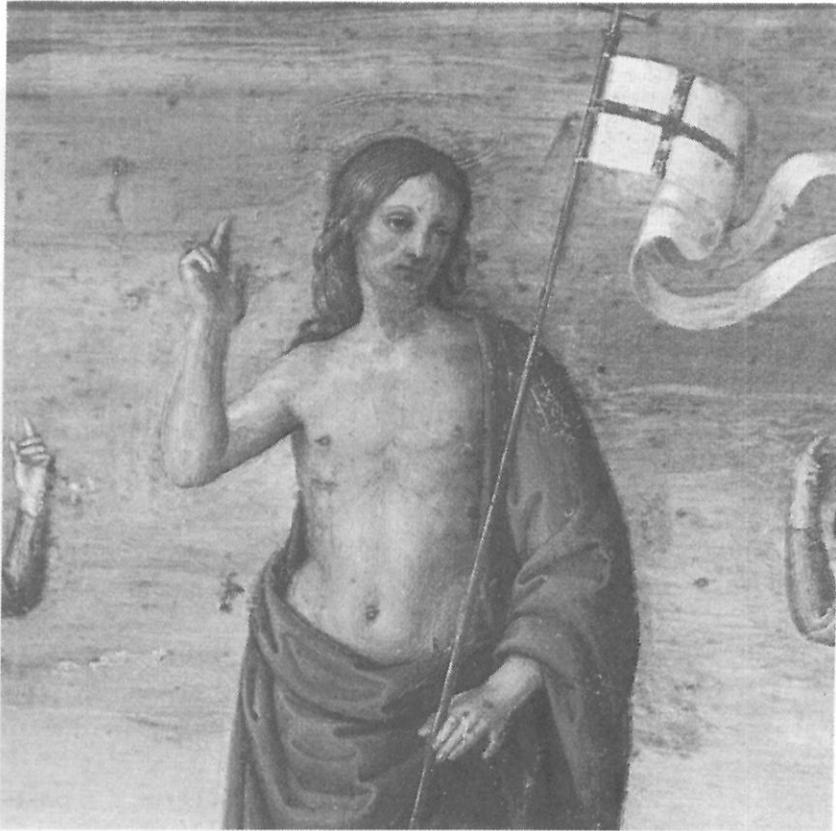
12d



12c



13a



13b



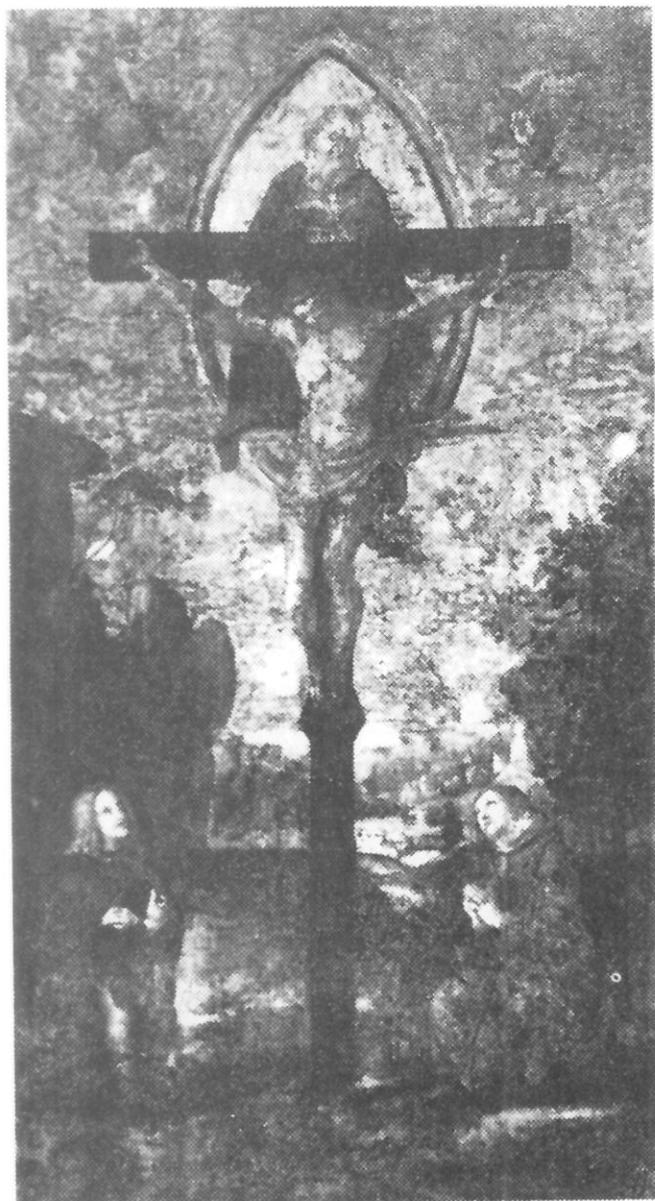
14b



14c



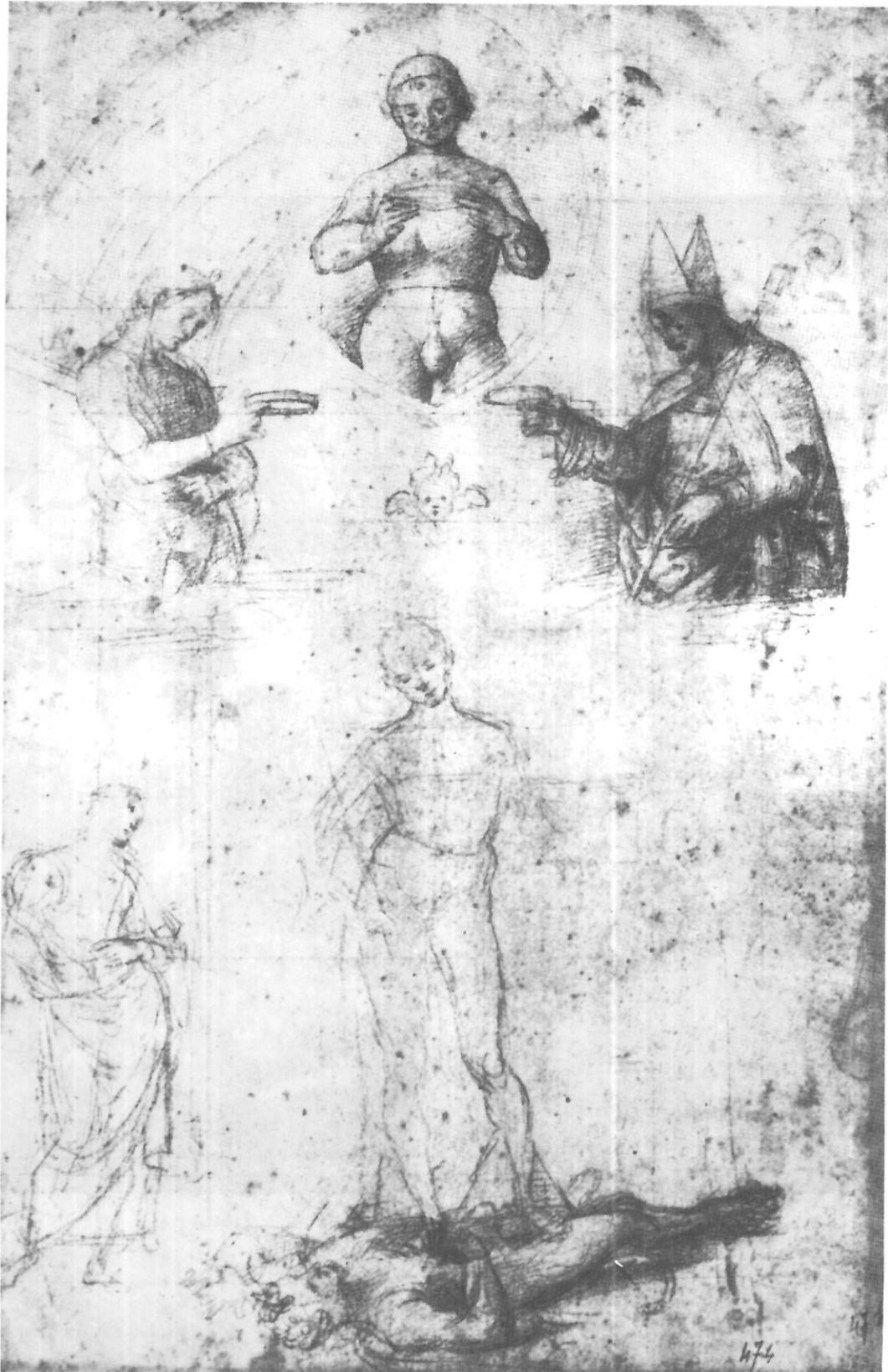
14a

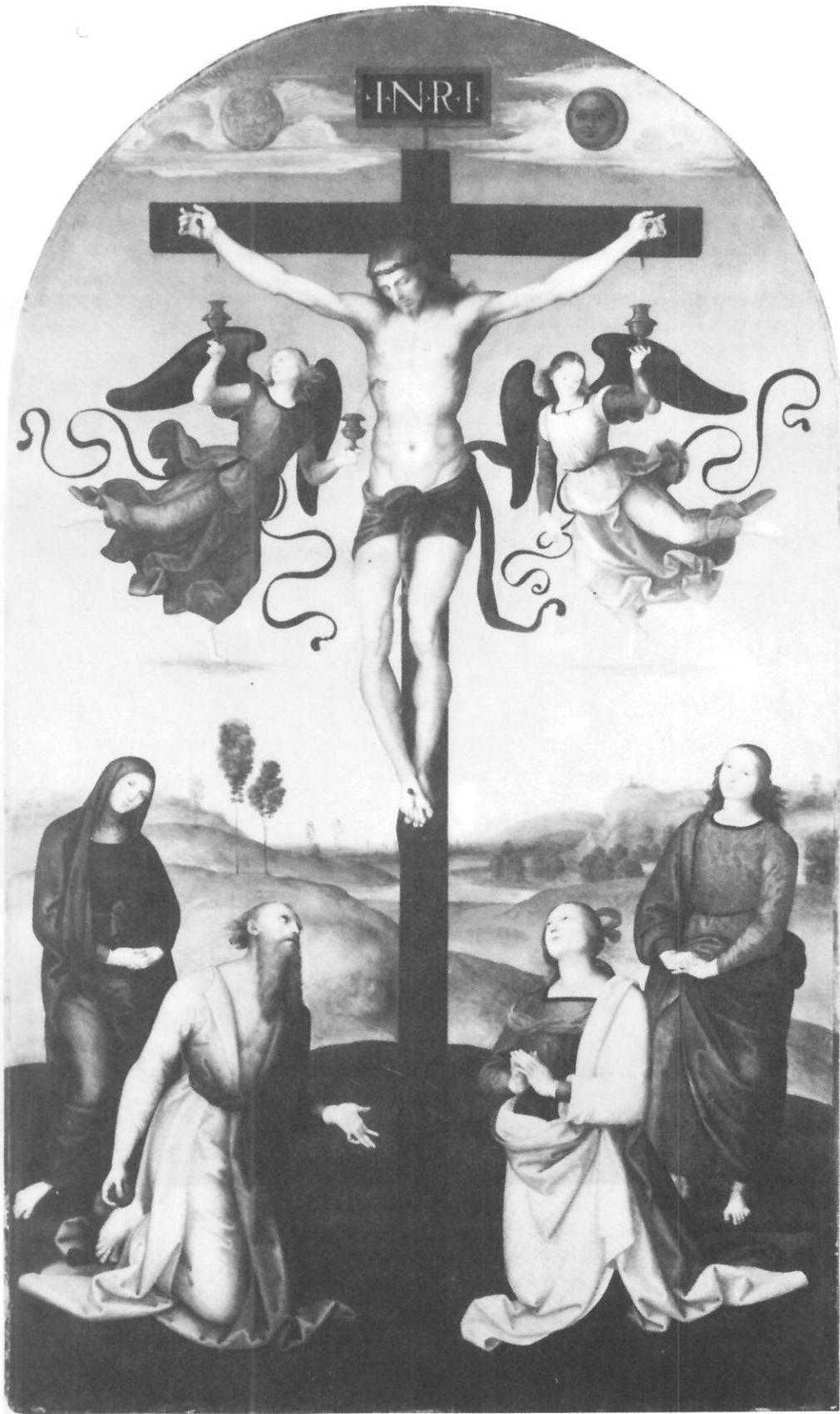


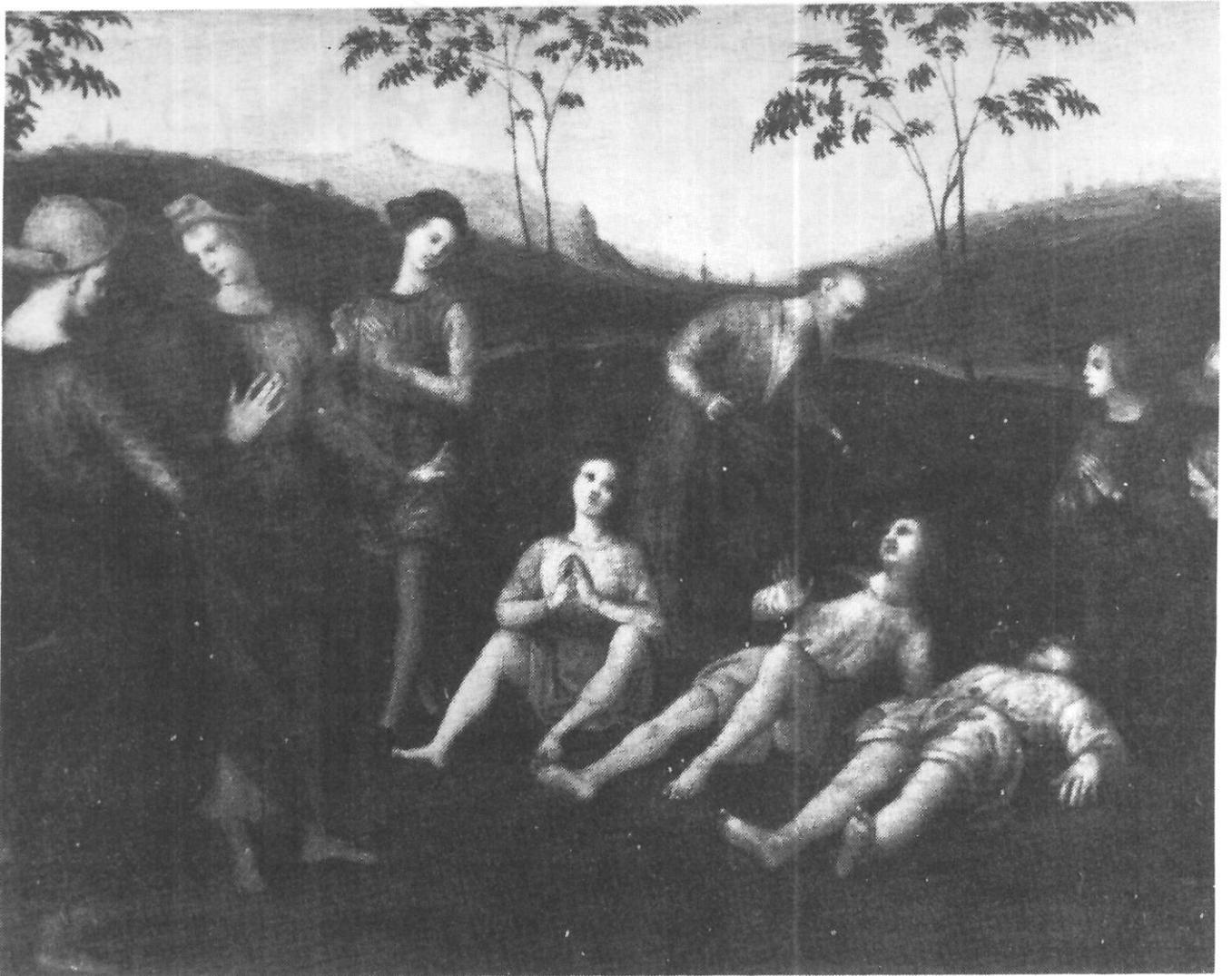
15a



15b









18a



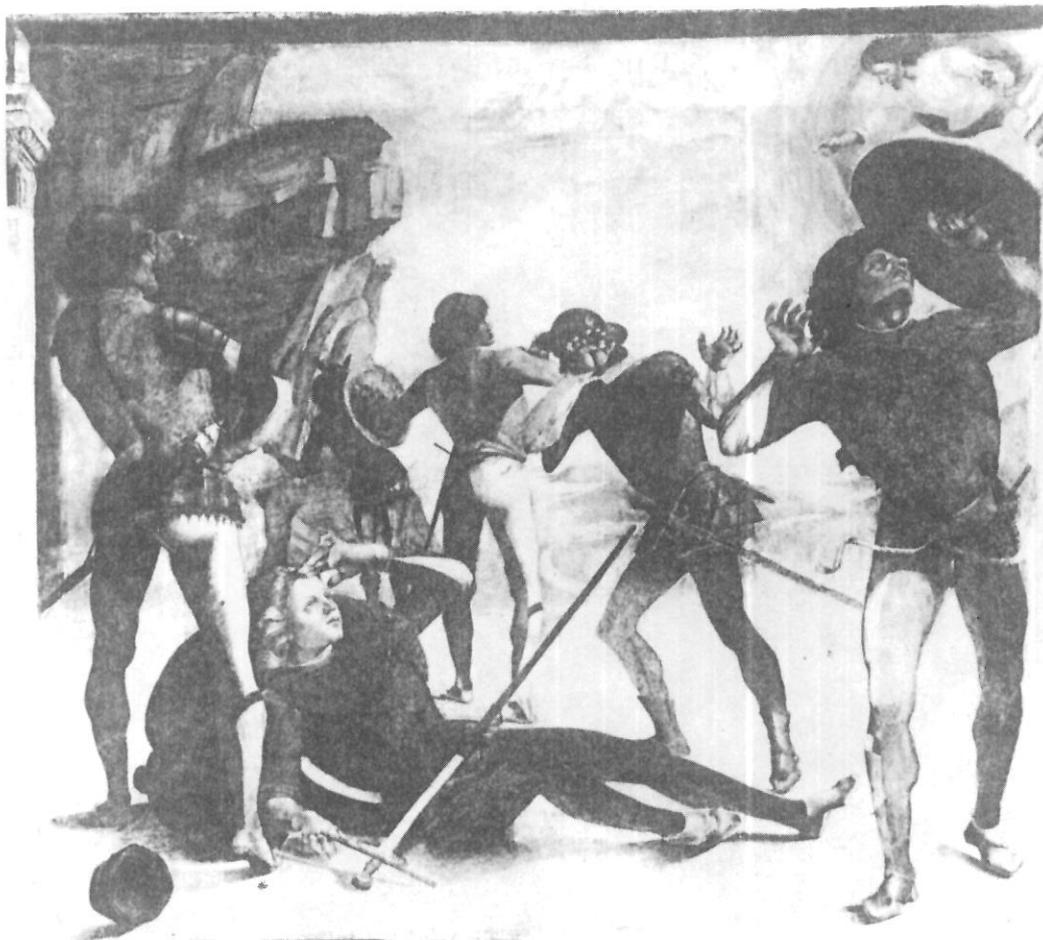
18b



18c



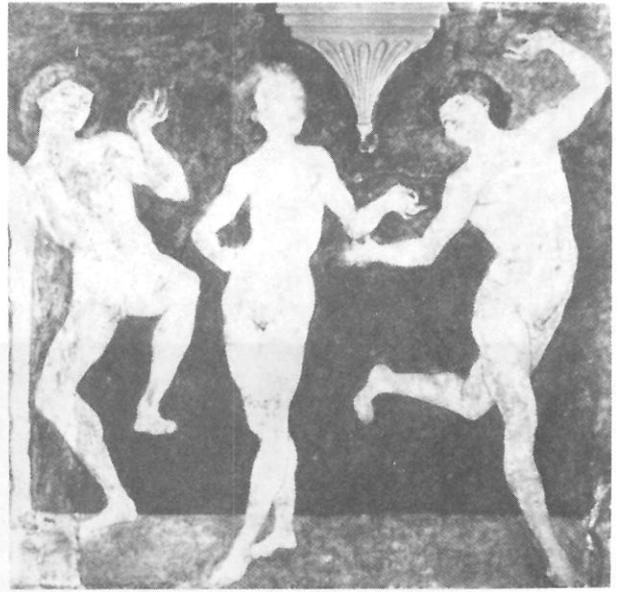
19a



19



19c



19d



19b



