

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

***E O LOGOS SE FEZ CARNE...: UMA ANÁLISE DOS AFRESCOS DE GIOTTO NA
CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI***

MEIRE APARECIDA LÓDE NUNES

**MARINGÁ
2015**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

***E O LOGOS SE FEZ CARNE...: UMA ANÁLISE DOS AFRESCOS DE GIOTTO NA
CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI***

Tese apresentada por MEIRE APARECIDA
LÓDE NUNES, ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade Estadual de
Maringá, como um dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor em Educação.
Área de Concentração: EDUCAÇÃO.

Orientador(a):
Prof^(a). Dr(a).: TEREZINHA OLIVEIRA

MARINGÁ
2015

MEIRE APARECIDA LÓDE NUNES

***E O LOGOS SE FEZ CARNE...: UMA ANÁLISE DOS AFRESCOS DE GIOTTO NA
CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI***

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Terezinha Oliveira (Orientadora) – UEM

Prof^ª Dr^ª Maria Eurydice de Barros Ribeiro - UNB

Prof. Dr. Névio de Campos - UEPG

Prof^ª Dr^ª Angelita Marques Visalli - UEL

Prof^ª Dr^ª Ana Cristina Teodoro da Silva - UEM

Maringá, 13 de março de 2015

À Efigênia...
que sempre me incentivou a estudar por acreditar
que o conhecimento é a maior riqueza da vida.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a aquilo que não sei nominar, aquilo que venho procurando entender, aquilo que as palavras, a mim, ainda não traduzem seu significado, mas sei que está presente em minha vida. Alguns chamam de *força*, aquela que impulsiona nossas ações quando nos sentimos desanimados, incapazes ou, até mesmo derrotados. Talvez seja melhor ser entendido como uma *vontade* que nasce no nosso interior e nos impulsiona a conquistar o que, muitas vezes, nos parece impossível e que me parece ser condição para a força. No entanto, a vontade não é autônoma, é submissa a um fim. Ela nasce e nos guia de acordo com princípios. Esses princípios que podem ser relacionados a um *princípio absoluto*, ao *bem*, a *felicidade* ou a Deus, são os responsáveis por mover a caneta que escreve a história de nossas vidas. Todavia, para que esses princípios se tornem vivos em nós é preciso a intervenção de outros, pois sua constituição não é um processo solitário, pelo contrário se faz no coletivo. Portanto, para mim, reconhecer e agradecer os princípios que me possibilitaram chegar até aqui, é agradecer aqueles que desde cedo foram meus *mestres* ao me *mostrar*, pelo exemplo de suas vidas, esses princípios.

Sou grata aos meus avós João Lóde (in memoriam) e Julia Lóde (in memoriam) que dividiram, em muitos momentos, com meus pais, Antenor Lóde e Efigênia Lóde, a missão de me educar, no sentido amplo do termo. Missão que foi compartilhada com minha irmã Zenaide Lóde Cortez. Meu avô, *Joanin*, me mostrou a alegria, a felicidade e como a vida pode ser bela. Minha avó, Julia, me mostrou que a vida tem outro lado, podendo ser muito dura e que para sobreviver é necessário ser mais duro que a própria vida. Meu pai e minha mãe, conjuntamente, me mostraram que a vida é resultado de trabalho e que nosso maior bem é a manutenção do respeito, da simplicidade e da honestidade. Minha irmã me ensinou que dizer não pode ser sinônimo de amar, embora o sim pareça mais próximo do amor. Essas lições me levam a entender o significado de *lode* e usá-lo para *louvar* todos os dias a minha família.

Sou grata as três extensões que formam a totalidade do meu ser, Emerson Nunes, Kairã Lóde Nunes e Luara Lóde Nunes. Ao Emerson sou grata, acima de tudo, pela sua presença em minha vida. O seu *ser* me permite ser o que sou! O seu companheirismo e sua amizade traduz o que entendo por amor, que não se limita as palavras, mas se evidencia pelas ações.

Kairã e Luara, meus filhos amados....meu *sol* e minha *lua*, minha energia e minha paz. Obrigada pelo carinho e compreensão pela minha ausência....

Sou grata a Terezinha Oliveira que me acolheu, acreditou e confiou em mim. Seus ensinamentos e suas ações ilustram o que conheço pelos livros. O conceito de mestre, por exemplo, se constrói dia a dia ao observarmos suas aulas, suas palestras e, principalmente, suas ações. Poder conviver com você é um privilégio e não teria palavras para retribuir e agradecer o ‘ser querido’.

Sou grata aos amigos que participaram diretamente na realização de meu estudo. Aos companheiros de GETSEAM que contribuíram com inquietações e construções de reflexões e pensamentos desenvolvidos em meus textos. Agradeço a todo o grupo ao nominar Sandra Rubin, que caminhamos juntas desde o mestrado e Divânia Rodrigues, companheira de doutorado que compartilhou angústias e anseios durante o processo de pós-graduação.

Sou grata a amiga Adriana Ferraz pela amizade que se construiu por meio de conversas sobre os textos que eu lia e escrevia. Obrigada por ler e ouvir coisas que muitas vezes, a princípio, pareciam tão distante de sua realidade. Vania Matias e Naomi Shiromoto obrigada pelos cafés, conselhos e risadas.

Sou grata ao CNPq pelo financiamento de minha pesquisa e por ter possibilitado a visita a *Cappella degli Scrovegni*, uma experiência impar em minha formação. Ao Escritório de Cooperação Internacional da UEM (ECI), especialmente a Lilian Berdu que intermediou os contatos com o Departamento Administrativo dos Museus e Bibliotecas de Padova. Agradeço ao Departamento Administrativo da *Cappella degli Scrovegni*, em particular a Dr^a Marilena Varoto, que prontamente permitiu a realização de nossa pesquisa. Ao senhor Gerardo, guia voluntário da *Cappella degli Scrovegni*, pela simpatia e informações prestadas.

Sou grata, enfim, a todos aqueles que participaram direta ou indiretamente dessa conquista em minha vida.

Obrigada.....

*Quando era criança,
falava como criança,
pensava como criança,
raciocinava como criança.
Depois que me tornei homem,
fiz desaparecer o que era próprio da criança.
Agora vemos em espelho
e de maneira confusa,
mas, depois, veremos face a face.
Agora meu conhecimento é limitado,
mas, depois, conhecerei como sou conhecido.
Agora, portanto, permanecem fé,
esperança, caridade,
Essas três coisas.
A maior delas, porém, é a caridade.*

(PAULO DE TARSO, *Hino a caridade*, I Cor 13, 11-13)

NUNES, Meire Aparecida Lóde. *E o logos se fez carne...: uma análise dos afrescos de Giotto na Cappella degli Scrovegni*. 2015. 247f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Oliveira. Maringá, 2015.

RESUMO

Os afrescos pintados por Giotto di Bondone na *Cappella degli Scrovegni* em Padova, na Itália, foram selecionados como objeto deste estudo com a finalidade de analisar os preceitos educativos presentes no final do século XIII e início do XIV e representados pelo pintor florentino em sua Arte. O estudo situou-se no campo da História da Educação, sendo realizado da perspectiva metodológica da História Social, a qual propõe tanto um diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento quanto o uso de imagens como fonte de pesquisa. Nos cinco capítulos da tese, norteados pela ideia: *o logos se fez carne*, aborda-se a relação entre educação, arte/imagem, contexto de Giotto e sua obra. No primeiro, discute-se a educação da perspectiva de formação humana construída por meio das relações sociais estabelecidas pelos homens. A fonte teórica para essa análise é a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, para quem as ações humanas são direcionadas para um fim, que, para ele, é a felicidade. No segundo, a preocupação é refletir acerca da permanência da arte em diferentes sociedades. Por meio do diálogo com autores do campo da arte e com as obras de Aristóteles, *Da Alma* e *Parva Naturalia*, foi possível desenvolver a ideia de que a arte é produto de uma atividade intelectual, sensível e motora que expressa e comunica a totalidade humana. O terceiro capítulo é dedicado a uma aproximação com Giotto, cujas biografias trazem informações muito parecidas, com poucas diferenças de detalhes. Assim, para tentar entender o artista, estudou-se o contexto dos séculos XIII e início do XIV. A fundamentação teórica para esse estudo foi encontrada nas obras de Guizot, Le Goff, Pirenne, Duby, Skinner, Maquiavel e Gilli. No quarto capítulo, analisa-se a organização geral dos afrescos da *Cappella degli Scrovegni*, com um olhar mais atento para os *ciclos das virtudes* e dos *vícios*. Foi desenvolvida a ideia de educação/formação humana como consequência dos atos humanos guiados por um princípio absoluto, aproximando-a da disposição dos afrescos de Giotto e do *Tratado da bem-aventurança* de Tomás de Aquino. O entendimento é de que Giotto poderia estar sugerindo a meditação sobre as ações virtuosas e viciosas como responsáveis pelo alcance, ou não, do último fim dos homens, ou a bem-aventurança. No último capítulo, são analisados quatro afrescos do 'ciclo da vida de Jesus Cristo' - *O batismo de Cristo*, *A expulsão dos vendilhões do templo*, *A crucificação* e *A ressurreição*. Por meio de um diálogo com o pensamento de Tomás de Aquino presente na *Suma Teológica*, *A vida de Cristo*, a análise foi orientada pela ideia da missão e do agir de Cristo e de como essas questões são recebidas pelo espectador que tem em mente a preocupação com a formação humana. O desenvolvimento do estudo, de forma geral, tornou possível pensar que o *logos* ao se fazer *carne* nas paredes de *Scrovegni* representa uma mudança de comportamento social. Nesse sentido, o agir sob um direcionamento absoluto que visa sempre o bem alcançará seu máximo pela ação equilibrada, ou justa medida. Assim, chegou-se à compreensão de que, para se pensar a educação, inclusive a contemporânea, não se pode perder de vista a necessidade do equilíbrio, já que o novo surge da reinterpretação do velho, como o Cristo encarnado de Giotto que selou a nova aliança obedecendo à antiga lei.

Palavras-chave: História da Educação; imagem; séculos XIII/XIV.

NUNES, Meire Aparecida Lóde. *And the logos became flesh...: an analysis of Giotto's frescoes in the Cappella degli Scrovegni*. 2015. 247f. Thesis (Doctorate in Education) - State University of Maringá. Supervisor: Prof. Dr. Terezinha Oliveira. Maringá, 2015.

ABSTRACT

This work selected Giotto di Bondone's frescoes painted in the *Cappella degli Scrovegni* in Padua, Italy, as the object of study, in order to analyze the educational precepts present in the late thirteenth century and early fourteenth and represented by the Florentine painter in his art. The study was situated in the field of History of Education, being developed according to the methodological perspective of Social History, which proposes both a dialogue between different areas of knowledge as well as the use of images as a source of research. The five chapters of the thesis, which are guided by the idea: *the logos became flesh*, deal with the relationship between education, art/image, Giotto's background and his work. In the first one, the focus of the discussion is on the education from the perspective of human development built through the social relations of men. The theoretical source for this analysis is the *Ética a Nicômaco*, by Aristotle, for whom human actions are aimed to an end, which, for him is happiness. In the second one, the concern is to reflect on the perpetuity of art in different societies. Through the dialogue with authors from the field of art and the works of Aristotle, *Da alma and Parva Naturalia*, it was possible to develop the idea that art is the product of an intellectual, sensitive and motor activity that expresses and communicates the human totality. The third chapter is devoted to a rapprochement with Giotto, whose biographies bring very similar information, with few differences in details. Therefore, in an effort to better understand the artist, the study concentrated on the context of the thirteenth and early fourteenth. The theoretical basis for this study were the Guizot, Le Goff, Pirenne, Duby, Skinner, Machiavelli and Gilli. The fourth chapter analyzes the general organization of the frescoes in the *Cappella degli Scrovegni*, with a closer look at the *cycles of the virtues and vices*. The idea of human education/formation as a result of human actions guided by an absolute principle was developed, approaching it with the arrangement of Giotto's frescoes and the *Tratado da bem aventurança* of Thomas Aquinas. The understanding is that Giotto could be suggesting meditation on the virtuous and vicious actions as responsible for reaching, or not, the last end of men, or bliss. In the last chapter, this study analyzes four frescoes of the *cycle of the Life of Christ* – *The Baptism of Jesus*, the *Expulsion of the Moneychangers from the Temple*, the *Crucifixion* and *The Resurrection of Jesus*. Through a dialogue with the thought of Thomas Aquinas present in the *Suma Teológica, Life of Christ*, the analysis was conducted by the idea of the mission and actions of Christ, and how the spectator who has in mind the concern with human development receives these issues. The development of the study, in general, made it possible to think that the *logos* converted into *flesh* in the Scrovegni's walls represents a change in social behavior. In this sense, acting under an absolute direction that always seeks the good will reach its maximum by the balanced action, or fair measure. Thus, we come to the realization that, to think about education, including contemporary, one cannot lose sight of the need for balance, since the new comes from the reinterpretation of the old, as the incarnate Christ of Giotto that sealed a new covenant abiding by the old law.

Keywords: History of education; image; centuries XIII and XIV.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. EDUCAÇÃO	26
1.1 EDUCAÇÃO: PRODUÇÃO DO HUMANO	28
1.2 A AÇÃO COMO PRODUÇÃO DO HOMEM: A MATERIALIZAÇÃO DO HUMANO	32
1.3 COMO ALCANÇAR O FIM DO HOMEM	35
1.4 EDUCAÇÃO: UMA PRÁTICA PARA A FORMAÇÃO DO CARÁTER	39
1.5 IMAGEM, OU ARTE, NA IDADE MÉDIA	45
2. ARTE: A EXPRESSÃO DO HUMANO	51
2.1 ARTE: MUDANÇAS, PERMANÊNCIAS E RETORNOS	53
2.2 ARTE: RACIONALIDADE E SENSIBILIDADE	58
2.2.1 Imagem mental.....	60
2.2.2 A técnica artística como um trabalho intelectual: uma análise da <i>proporção</i>	66
2.3 ARTE E EDUCAÇÃO: A CRIAÇÃO, A IMAGINAÇÃO E A CATARSE.....	72
2.4 O PROBLEMA DO MÉTODO	82
3. SÉCULOS XIII E XIV: O CENÁRIO NÃO PINTADO POR GIOTTO DI BONDONE	89
3.1 GIOTTO DI BONDONE.....	92
3.2 UM OLHAR PARA A ÉPOCA DE GIOTTO	104
3.2.1 As Cidades.....	105
3.2.2 O mercador e a Igreja: o caso da usura	118
3.2.3 O mercador e a cultura medieval: novos saberes	124
4. O LOGOS SE FEZ CARNE NAS ESTRUTURAS DA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI	133
4.1 A CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI: UMA HISTÓRIA DE DISPUTAS	134
4.1.1 A <i>Cappella degli Scrovegni</i> : organização estrutural dos afrescos e fontes.....	145
4.1.2 A <i>cappella degli Scrovegni</i> : um exercício filosófico	173

5.	O LOGOS SE FEZ CARNE NOS AFRESCOS DA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI.....	185
5.1	O BATISMO DE CRISTO: O AGIR DE JESUS ENTRE OS HOMENS.....	185
5.2	A LIMPEZA DO TEMPLO: JESUS, O ESTABELECIMENTO DA JUSTA MEDIDA	198
5.3	A CRUCIFICAÇÃO: JESUS, UM HOMEM ENTRE A MATERIALIDADE E A ESPIRITUALIDADE.....	209
5.4	A RESSURREIÇÃO: JESUS, O NASCIMENTO DE UM NOVO HOMEM	222
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
	REFERÊNCIAS.....	238

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Dante visita Giotto <i>nella cappella degli Scrovegni</i>	98
Figura 2. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Fé. Ciclo das Virtudes	101
Figura 3. <i>Madonna</i> com dois anjos. Giovanni Pisano.....	139
Figura 4. Planta da <i>Cappella degli Scrovegni</i>	140
Figura 5. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , vista interna (altar).....	143
Figura 6. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , vista interna (porta)	144
Figura 7. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , vista interna (detalhe/altar)	144
Figura 8. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , vista interna (detalhe/porta).....	145
Figura 9. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , parede direita	148
Figura 10. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , parede esquerda	149
Figura 11. Ciclo de São Joaquim e Santa Ana	151
Figura 12. Ciclo da Virgem Maria.....	155
Figura 13. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , parede frontal (afrescos acima do altar).	158
Figura 14. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , parede frontal (altar/detalhes).....	159
Figura 15. Ciclo de Jesus Cristo, parede direita (2ª fileira).....	162
Figura 16. Ciclo de Jesus Cristo, parede esquerda (2ª fileira).....	162
Figura 17. Ciclo de Jesus Cristo, parede direita (3ª fileira).....	165
Figura 18. Ciclo de Jesus Cristo, parede esquerda (3ª fileira).....	166
Figura 19. Faixas decorativas com cenas do Antigo Testamento, parede esquerda (2ª e 3ª fileiras).....	168
Figura 20. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , O teto	170
Figura 21. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Arcos do teto (altar, medial, porta)	170
Figura 22. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , medalhão de Cristo e dos profetas que anunciaram seu nascimento	171
Figura 23. <i>Cappella degli Scrovegni</i> , medalhão da Virgem e dos profetas que anunciaram seu nascimento.	171
Figura 24. Distribuição das virtudes e dos vícios na <i>Cappella degli Scrovegni</i>	175
Figura 25. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ciclo das virtudes.....	178
Figura 26. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ciclo dos vícios.	179
Figura 27. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Inveja. Ciclo dos vícios. Acervo da autora	182
Figura 28. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Inveja (detalhes). C ciclo dos vícios	183

Figura 29. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Cristo entre os doutores. Ciclo da vida de Jesus Cristo	186
Figura 30. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Batismo de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo	189
Figura 31. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Batismo de Jesus (detalhe do Anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo..	191
Figura 32. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Batismo de Jesus (detalhe de André e João Evangelista)	192
Figura 33. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Batismo de Jesus (detalhe de Cristo e João Batista). Ciclo da vida de Jesus Cristo	194
Figura 34. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Batismo de Jesus (detalhe de Deus). Ciclo da vida de Jesus Cristo...	195
Figura 35. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo. Ciclo da vida de Jesus Cristo.	201
Figura 36. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo (visualização da divisão estrutural do afresco). Ciclo da vida de Jesus Cristo	202
Figura 37. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do templo). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	203
Figura 38. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do lado esquerdo de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	204
Figura 39. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do lado direito de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	205
Figura 40. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe da ira de Cristo). Ciclo da vida de Jesus.....	207
Figura 41. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo	210
Figura 42. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus (detalhe da simetria dos anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo.	213
Figura 43. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus (detalhe dos soldados dividindo a túnica de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo.	216
Figura 44. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus (detalhe da Virgem Maria). Ciclo da vida de Jesus Cristo	217

Figura 45. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus (detalhe de Madalena). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	218
Figura 46. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Crucificação de Jesus (detalhe da caveira). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	219
Figura 47. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ressurreição de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo.	223
Figura 48. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Faixa decorativa, Leão e os filhotes; detalhe da Ressurreição; faixa decorativa de Elias subindo ao céu..	225
Figura 49. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ressurreição de Jesus (detalhe dos soldados dormindo). Ciclo da vida de Jesus.....	230
Figura 50. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ressurreição de Jesus (detalhe de Madalena, bandeira e Cristo). Ciclo da vida de Jesus	231
Figura 51. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ressurreição de Jesus (detalhe de Cristo se despedindo de Madalena). Ciclo da vida de Jesus.....	233
Figura 52. <i>Cappella degli Scrovegni</i> : Ressurreição de Jesus (detalhe dos Anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo.....	233

INTRODUÇÃO

Os afrescos pintados por Giotto di Bondone na *Cappella degli Scrovegni* são o objeto deste estudo, cujo intuito é refletir acerca dos preceitos educativos que caracterizaram o final do século XIII e o início do XIV.

A proposta foi elaborada no contexto das reflexões realizadas pelo Grupo de Pesquisa Transformações Sociais e Educação na Antiguidade e Medievalidade (GETSEAM). Esse grupo, coordenado pela professora Dr.^a Terezinha Oliveira, tem como objetivo o estudo da Educação vinculada às “[...] mudanças sociais, políticas, culturais e filosóficas nas sociedades antiga e medieval sob o olhar da História” (OLIVEIRA, 2012b, p. 1).

Os pesquisadores, professores e alunos que o compõem, de acordo com seus diferentes interesses, são orientados pela “[...] perspectiva da totalidade das relações humanas” (OLIVEIRA, 2012b, p. 1). Esses dois pressupostos unificam as pesquisas do grupo e as articulam em torno do agir humano. Ou seja, a alma das investigações é o homem. O sentido de alma, neste caso, aproxima-se do conceito grego de pneuma: ‘sopro que dá vida’; é este sentido que torna o homem o personagem ‘supra central’ que anima os estudos do grupo. Com o intuito de refletir acerca da totalidade das relações humanas, o GETSEAM dialoga com fontes de diferentes naturezas, sejam as históricas e filosóficas, sejam as literárias e imagéticas. Essa abertura do grupo, fomentada pelo movimento intelectual das diferentes fontes, muito nos agrada, pois favorece o estabelecimento de inter-relações que ampliam nosso pensamento, despertando-nos para muitas questões ou inquietações. É importante ressaltar que os debates desenvolvidos pelo grupo são motivados por questões contemporâneas, ou seja, é com o propósito de pensar a educação e o ato de educar os homens no presente que dirigimos nosso olhar ao passado. O intuito é verificar como aqueles homens entenderam seu tempo e se posicionaram diante das dificuldades, elaborando suas propostas educativas.

Tendo apresentado as questões gerais que norteiam as pesquisas do grupo, passaremos a expor o processo que nos levou a pesquisar os temas contidos nos capítulos da tese.

A proposta de examinar, nos afrescos de Giotto, os preceitos educativos que o artista possa ter deixado registrados nas paredes da capela dos *Scrovegni* localizada na

cidade de Pádua, na Itália, foi motivada por nossas inquietações com a educação contemporânea, especificamente a brasileira, cuja delicada situação vem sendo confirmada ano a ano pelos resultados das pesquisas nacionais e internacionais¹.

Esses resultados induzem-nos a retomar a gênese do conceito de educação, ou seja, a ideia da preparação das novas gerações para a vida em comunidade, como encontramos nas reflexões de Kant em *Sobre a Pedagogia*. Kant explica que o homem nasce em estado ‘bruto’ e precisa ser educado pelas gerações antecessoras para extrair de si a humanidade. Para o autor, a educação pode ser entendida como uma arte, cuja prática contém a possibilidade de aperfeiçoamento, já que a geração educadora se apossa dos conhecimentos das gerações anteriores, podendo, assim, intervir na geração a ser educada levando-a a atingir seu fim.

Dessa perspectiva, temos a premissa de que a problemática acerca da educação contemporânea não se encontra em si mesma, mas depende dos conhecimentos presentes na sociedade que a gesta e da forma de apropriação desses conhecimentos pela geração educadora. Com base nessa premissa, elaboramos a hipótese de sobre a existência de um princípio que unifica e direciona o agir dos homens que as compõem, princípio esse que seria o gestor dos conhecimentos produzidos e, conseqüentemente, de suas diferentes apropriações. A essa hipótese agregamos a ideia de que esse princípio pode ser aproximado do conceito de ‘fundamento absoluto’, algo que está acima de todas as coisas e que em alguns períodos históricos foi assimilado como os *deuses* ou Deus. Esse fundamento absoluto modifica-se de uma sociedade para outra, de acordo com as crenças, a organização econômica, social e cultural, enfim, como os homens vivem em cada uma delas. Com base nessa hipótese, perguntamos: qual é o fundamento absoluto da sociedade

¹ No resultado da pesquisa realizada pela consultoria britânica *Economist Intelligence Unit* (EIU) em 2012, o Brasil ocupa o 39º lugar entre os 40 países pesquisados. Reportagens contendo esses resultados podem ser visualizadas em BRASIL BBC (2012) e Espaço Escolar (2012). O relatório da segunda edição da pesquisa realizada pela consultoria britânica *Economist Intelligence Unit* (EIU) divulgado em 2014 mostra que o Brasil subiu uma posição, de 39º para 38º, mas os estudantes brasileiros distanciaram-se mais da média mundial. Na verdade, essa mudança de posição na escala deve-se ao fato de o México ter caído mais do que o Brasil (BRASIL BBC, (2014). Na reportagem publicada em 19/12/2014 em o Estado de São Paulo, encontramos uma análise da situação educacional brasileira: “No Brasil, o acesso ao ensino fundamental aumentou significativamente nas duas últimas décadas. Mas, por causa de políticas educacionais ineficientes, a formação dos estudantes tem ficado longe de resultados aceitáveis. Segundo as avaliações nacionais, como a Prova Brasil, a maioria dos estudantes recebe uma formação defasada. O tempo de estudo é menor que o de países com maior presença no comércio mundial. Muitas crianças e adolescentes estão atrasados na escola, não cursando as séries correspondentes à sua idade. O número de alunos do ensino fundamental incapazes de ir além das operações aritméticas e de textos simples é preocupante. As avaliações internacionais - como o Pisa, promovido pela OCDE - mostram que quase dois terços dos estudantes de 15 anos não dominam conceitos básicos de ciência nem conseguem resolver problemas práticos da vida real” (ESTADÃO, 2014).

brasileira, cuja situação é considerada caótica? Como temos consciência de que somos agentes, participamos e temos responsabilidades sobre a situação de nossa educação, entendemos que somente seria possível pensar os nossos problemas pelo distanciamento, ou seja, por meio de situações semelhantes à nossa. Por meio desse mecanismo, podemos construir um novo olhar sobre nós mesmos. A história, como estudo das ações dos homens no tempo passado, oferece-nos a possibilidade de pensar o presente por meio dos exemplos de outros homens e, assim, atende aos nossos propósitos neste estudo.

Considerando que existem várias perspectivas para olhar o passado, esclarecemos que a História Social foi a abordagem reflexiva adotada. Esse novo olhar proposto para a história no início século XX resultou da aproximação dos interesses investigativos da história e com os da teoria social. O diálogo entre as diferentes áreas era consenso entre os fundadores do *movimento de Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre, embora estes divergissem no que diz respeito às disciplinas específicas². A proposta de Bloch e de Febvre, ao aceitar a possibilidade de investigações baseadas na interlocução de áreas do conhecimento distintas, deixa-nos à vontade para pensar a História da Educação em um diálogo com diferentes áreas do conhecimento e para utilizar as imagens como fonte de pesquisa.

Como atesta Hobsbawm (1998) em *Sobre a História*, definir História Social nunca foi fácil porque é preciso entendê-la como uma totalidade. Diferentemente de outras perspectivas nas quais, ao menos em parte, o objeto a ser estudado pode ser isolado, a História Social não contempla essa possibilidade, embora alguns tópicos de maior interesse possam ser identificados por meio dos trabalhos produzidos com esse direcionamento³. Conforme assevera Fernand Braudel (1992)⁴, principal representante da segunda geração de *Annales*, defende-se a aproximação da História e da Sociologia porque estas são ciências ‘globais’ que tornam possível estudar todos os aspectos do social e ver a atividade humana como um todo. Essa ideia, embora não seja partilhada da mesma forma por todos os adeptos da perspectiva da totalidade, conduz-nos a pensar a Educação como um processo de formação humana que precisa entender o homem em sua totalidade.

² Sobre esse assunto ver Burke (2012).

³ Hobsbawm apresenta seis tópicos: “1. demografia e parentesco; 2. estudos urbanos na medida em que estes se incluam em nosso campo; 3. classes e grupos sociais; 4. a história das ‘mentalidades’ ou consciência coletiva ou da cultura na acepção dos antropólogos; 5. a transformação das sociedades (por exemplo, Modernização ou industrialização); 6. movimentos sociais e fenômenos de protesto social” (HOBSBAWM, 1998, p. 95).

⁴ Sobre a aproximação da História com a Sociologia ver *História e outras ciências do homem*, o segundo capítulo, do livro de Fernand Braudel *Escritos sobre a História*.

A totalidade a que estamos no referindo aproxima-se da compreensão de Tomás de Aquino acerca da unidade entre as três almas - vegetativa, sensitiva e intelectual -, favorecendo que abordemos o homem com base nessa relação. Nessa perspectiva, a discussão educacional deve considerar as necessidades formativas corpóreas, morais e intelectuais sem perder de vista que o processo não ocorre de forma isolada, efetivando-se em sociedade. A educação dos homens pode se materializar na sociedade de várias formas, dentre as quais a artística, cujos objetos também são resultantes da totalidade. Ou seja, estes não podem ser vistos como meros frutos de uma ação motora nem como criação puramente intelectual ou emocional. É com essa compreensão de História Social que encaminhamos nosso estudo e o esquematizamos com base em uma série de perguntas e respostas, mais ou menos como segue.

Definido que o caminho seria o histórico, faltava-nos definir para qual momento iríamos olhar. A satisfação propiciada pelos estudos que desenvolvemos no curso de mestrado levou-nos a eleger a Idade Média como o período histórico a ser investigado. Todavia, a Idade Média – seguindo a definição clássica – compreende mil anos. Assim, que momento da história medieval melhor se aproximaria de nossos interesses? A resposta foi o século XIII, período compreendido, por consenso dos estudiosos, como de muitas mudanças e transformações. O processo de transição de uma vida rural para a citadina, na qual surgiam novos ofícios que exigiam outras habilidades, fez com que os homens repensassem seus valores e, assim, interferiu diretamente no processo formativo daquela sociedade. Portanto, o século XIII pareceu-nos frutífero para nossas reflexões.

Porém, não podíamos nos esquecer de que nosso interesse se concentrava no fundamento absoluto que direciona as ações dos homens.

Como estamos tratando de Idade Média, essa questão, a princípio, parecia estar resolvida: Deus, na imagem de Cristo, poderia ser entendido como sinônimo de fundamento absoluto. No entanto, a questão era mais complexa, pois sempre que tratamos de Deus, ou de seu Filho, as incógnitas são infinitas. A possibilidade que vislumbrávamos era proveniente de nossas experiências anteriores com análise iconográfica: por meio das representações imagéticas de Deus, poderíamos descobrir como foram registrados os princípios que conduziram a formação dos homens daquele momento, sem nos dedicarmos propriamente ao estudo de Deus, pois esta não era nossa intenção.

Durante a Idade Média, as imagens exerceram um importante papel social. Como as imagens religiosas foram produzidas em grande número, perguntamo-nos: quais seriam

selecionadas para estudo? Pareceu-nos conveniente escolher as que tinham se evidenciado bastante naquele período. As investigações preliminares nos mostraram, primeiro, a recorrência ao nome de Giotto di Bondone como o maior artista do final do século XIII e início do XIV; segundo, que na *Cappella degli Scrovegni* estão os afrescos reconhecidos como expoentes de toda sua obra. Assim, faltava apenas definir que afrescos estudar, o que não foi um grande problema: a capela foi decorada com os ciclos da vida de Maria e de Jesus. Assim, as imagens de Jesus (Deus Encarnado) atendiam às nossas expectativas porque estávamos interessados exatamente no princípio absoluto compreendido por Deus. Estando nossa atenção centrada nos atos humanos, elegemos, como objeto de análise, os afrescos que representavam o início, o meio e o fim da vida ativa de Jesus entre os homens: *Batismo de Jesus*, *Expulsão dos vendilhões do Templo*, *Crucificação de Jesus* e *Ressurreição de Jesus*.

Em suma, a pesquisa estava delimitada. No entanto, faltava estruturá-la. Depois de várias tentativas, definimos como elo organizacional a ideia apresentada no evangelho de João: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós; e nós vimos a sua glória, glória que ele tem junto ao Pai como filho único, cheio de graça e verdade.” (Jo 1, 14)⁵. Nessa tradução, a palavra verbo foi utilizada para designar logos (λόγος); mas Pelikan (2000) afirma que existe a possibilidade de encontrarmos outros sentidos como os de mente e razão. O evangelho apresenta Verbo, em letra maiúscula, em razão da referência de João a Deus, como está explícito no primeiro versículo de seu texto: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (Jo 1, 1). Por meio dessas passagens, podemos entender que, no princípio, o divino era apenas intelecto, mas, com o nascimento de Cristo, essa condição foi modificada: o Verbo (Deus) se fez carne (homem) na figura de Jesus e habitou entre os homens. Essa ideia, popular entre nós, foi muito polêmica no período de consolidação do cristianismo, desencadeando várias discussões. Como informa Pasto (1993, p. 218), “A partir dos concílios de Niceia (325), Constantinopla (381), Éfeso (430) e Calcedônia (440) a Igreja elabora uma verdadeira Teologia da Encarnação”. Essa teologia tornou-se a fundamentação da iconografia cristã, cuja maior representação é o Cristo Patrocrátor. Essa figuração de Cristo em majestade é considerada por Gharib (1997, p.115) “[...] como síntese visiva dos primeiros Concílios ecumênicos que definiram o dogma cristológico: Cristo verdadeiro Deus e verdadeiro homem, as duas naturezas, a divina e a humana, subsistentes sem confusão na única Pessoa do Verbo”. É possível

⁵ Todas as citações Bíblicas foram retiradas da *Bíblia de Jerusalém*. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2013.

verificar que, nos primeiros séculos do cristianismo, mesmo com a aceitação das duas naturezas de Cristo, havia uma valorização imagética da natureza divina sobre a humana. Com o passar dos séculos, essas naturezas tornaram-se mais equilibradas nas representações pictóricas, o que é, para nós, o reflexo da mudança da compreensão que o homem tinha de si mesmo e como ele se inseria no mundo. Dessa forma, não podemos mensurar a importância das representações imagéticas para a construção mental dos homens, pois as imagens podem ser entendidas como verdadeiros registros dos movimentos intelectuais da humanidade.

Entendemos que a expressão ‘o *Logos* se fez carne’ poderia nos auxiliar a pensar em alguns desdobramentos, já que existe uma flexibilidade na compreensão de *logos*. Dentre as possibilidades, identificamo-nos com o posicionamento de Tomás de Aquino, que prefere entender *logos* como *ratio*, ‘aquilo que está na mente’, mais do que verbo que indica algo externo. Ao aceitarmos essa compreensão, lembramos: “A identificação de Jesus com o Logos fez a história intelectual, filosófica e científica, pois, aplicada a ele esse título, os filósofos cristãos dos séculos IV e V conseguiram interpretá-lo como o Cristo cósmico” (PELIKAN, 2000, p. 60). Sob inspiração dos homens do início do cristianismo e sem o olhar religioso, fundamentamos as hipóteses e as questões que foram trabalhadas em cada capítulo do estudo. Para a elaboração e o tratamento dessas questões, foram fundamentais as reflexões decorrentes das observações feitas por ocasião do exame de qualificação. Naquele momento, percebemos que a organização de nossos estudos não obedecia a uma unicidade e, em certos momentos, abria possibilidades reflexivas que se distanciavam de nossa finalidade, dificultando a consecução de nosso objetivo. Empenhamo-nos, portanto, em estabelecer uma estratégia que nos mantivesse em um caminho mais ou menos reto, o que resultou no estabelecimento das seguintes questões norteadoras.

Pensamos que a primeira questão a ser examinada deveria ser a própria interpretação de *logos* como razão e de ‘carne’ como corpóreo, que poderia se estender à materialidade da vida. A segunda questão seria a da possibilidade de se pensar o embate *logos*, natureza racional, e ‘carne’, natureza irracional, por meio dos objetos de arte. A terceira decorreu da inquietação a respeito da relação *logos* e ‘carne’ ocorrida no contexto citadino do século XIII. A quarta questão seria a da possibilidade de verificarmos como Giotto resolveu o embate entre *logos* e ‘carne’ nas paredes de *Scrovegni*. A última questão seria: como podemos interpretar os princípios decorrentes do fundamento absoluto que

regulam o *logos* e a ‘carne’ nos cristos pintados por Giotto? Assim, organizamos nossas investigações em cinco capítulos, cada um dos quais subdividido de acordo com os assuntos tratados.

As questões quarta e a quinta foram definidas posteriormente ao exame de qualificação, quando realizamos uma viagem à Padova para visitar a *Cappella degli Scrovegni*. Do contato do Escritório de Cooperação Internacional (ECI) da Universidade Estadual de Maringá (ECI-UEM) com o *Settore Musei e Biblioteche* da *Comune di Padova*, setor responsável pela administração da *Cappella degli Scrovegni*, resultou a concessão de um passe de livre acesso à capela e ao museu durante cinco dias para realizarmos nossas observações e fotografarmos as imagens que seriam utilizadas em nossas pesquisas.

Com esse benefício, pudemos visitar a capela na condição de pesquisadora e não de turista, o que facilitou consideravelmente o trabalho de observação: não precisamos obedecer à normativa aplicada aos demais visitantes, cuja permanência no interior da capela restringia-se a apenas 15 minutos. A permissão para fotografar causou-nos surpresa, pois tínhamos conhecimento de que, depois da restauração da capela em 2001 e da implantação de medidas para conservação dos afrescos, como a climatização interna, as fotografias estavam proibidas. Portanto, ficamos muito lisonjeados com a importância conferida à nossa pesquisa. As fotografias não poderiam se caracterizar como profissionais, o uso de *flashes* e de suportes (tripé) estava vedado, além disso, deveríamos agir discretamente na presença dos demais visitantes e preferencialmente nos intervalos entre as trocas de grupos. Mesmo não sendo possível obter uma boa qualidade em todas as imagens, a oportunidade com que fomos privilegiados foi fundamental para nossas análises. Detalhes dos afrescos aos quais não tivemos acesso pelas imagens disponíveis em livros e nas fontes eletrônicas puderam ser visualizados, favorecendo reflexões que não haviam sido despertadas anteriormente.

No entanto, o que consideramos mais significativo na visita à capela foi o contato direto com a fonte estudada anteriormente em livros e na *internet*. A proximidade física do pesquisador com o objeto real oferece outra dimensão de compreensão e de encaminhamento da pesquisa e foi exatamente isso que aconteceu conosco. Ao entrarmos na capela e nos depararmos com a magnitude da obra de Giotto - passada a perplexidade que nos acometeu por um determinado tempo -, avaliamos a riqueza de informações que o artista havia legado à humanidade. Todos os detalhes da capela saltavam aos nossos olhos

como possibilidade reflexiva, o que, em um primeiro momento, parecia desconstruir o caminho que, centrados nas imagens de Cristo, tínhamos estabelecido anteriormente. Entendemos que, a partir daquele momento, não seria possível ignorar a totalidade da obra: as imagens de Cristo pareciam tão arraigadas ao projeto da capela que, se fossem recortadas e separadas da estrutura da decoração, elas não poderiam ser compreendidas.

Assim, favorecidos pelas questões levantadas no momento da qualificação e das experiências vivenciadas na *Cappella degli Scrovegni*, construímos os cinco capítulos da tese.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a pensar a educação seguindo a hipótese de que existe um fundamento absoluto que direciona o agir humano. Entendendo que o estudo da ética e da moral seria imprescindível para nossos objetivos, fizemos desse o tema da primeira seção do capítulo. Retomamos a questão apresentada por Norbet Elias sobre a formação dos costumes para localizarmos a ética como ciência dos costumes, mas tratando-a de uma perspectiva mais ampla, compreendida como o *locus* do humano. Esclarecemos que as reflexões contidas nesse item tiveram como fonte a obra *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, considerado o pai da ética como uma ciência prática. Embora outros pensadores já a tivessem abordado, foi ele que a tornou uma ciência prática. Esse filósofo, além de ser uma autoridade entre os antigos, exerceu grande influência sobre o pensamento medieval do século XIII, mantendo-se em ascensão também quando a sociedade precisou de uma nova perspectiva para entender o mundo e a si mesma. O aristotelismo, por intermédio de Tomás de Aquino, ofereceu aos medievais essa alternativa e também a possibilidade de novas interpretações cristãs daquele momento. Dessa forma, em razão de nosso recorte temporal, séculos XIII e XIV, estudar Aristóteles significou entender os fundamentos do pensamento que teria constituído a sociedade medieval. Na seção seguinte, analisamos a ação como a materialização do humano, entendendo-a como resultado de uma ação voltada para o fim último do homem: nos termos de Aristóteles, a *eudaimonia*, ou felicidade. Essas reflexões levaram-nos a questionar, na terceira seção, como o homem alcança esse fim último. Nela, procuramos mostrar o que é a felicidade para Aristóteles e como as virtudes se articulam para a obtenção desse fim. Na quarta seção, propusemo-nos a pensar a educação como um exercício no processo de formação de hábitos necessários para a disposição do caráter. Tais reflexões indicam que, para Aristóteles, a felicidade, como um bem absoluto, é a direcionadora da educação. Assim, questionamo-nos acerca do ‘bem absoluto’ medieval e decidimos estudá-lo por meio das

imagens de Jesus Cristo. Nesse momento, deparamo-nos com uma questão cara aos medievalistas: a das imagens. Por essa razão, sentimos a necessidade de construir uma seção para abordar o conceito de imagem na Idade Média e apresentar os argumentos que validam a conveniência do termo imagem ao invés de arte no período. Com essa abordagem, fechamos o primeiro capítulo de nosso estudo.

O segundo capítulo é composto pelas reflexões a respeito da Arte. Mesmo entendendo a especificidade dos objetos ‘artísticos’ medievais, utilizamos esse termo para mantermos a nomenclatura padrão adotada pelos autores apresentados no capítulo. Iniciamos pela análise de sua permanência, ou seja, da existência dos objetos artísticos em diferentes contextos sociais. Assim, na primeira seção, refletimos sobre a Arte como algo que se distancia das exigências materiais da vida, mas é primordial nas relações que o homem estabelece consigo mesmo e com o meio. Fundamentamo-nos principalmente nos autores Ernest Fischer e Pierre Francastell para dialogar com os demais mencionados no decorrer da abordagem. A segunda seção foi destinada a uma abordagem da dualidade presente no processo de materialização do objeto, a racionalidade e a irracionalidade e, por isso, subdividimos essa seção. No primeiro item, tratamos a Arte como um produto da imagem mental do artista, formada por meio de experiências de vida, dentre as quais experiências sensíveis. A fundamentação aristotélica presente em *Da Alma* direcionou-nos a pensar o conceito de memória e de fantasia bem como suas funções na ação de pensar. No segundo item, tivemos como objetivo entender a Arte como um produto da racionalidade, razão pela qual elegemos a proporção como elemento reflexivo, já que ela é fruto de conhecimento matemático, totalmente racional. Na terceira seção, nossa intenção foi pensar a relação Arte e Educação, abordando-a de duas perspectivas: a do artista e a do receptor. Assim, tratamos a criação da obra como um processo de imaginação que chega ao apreciador, podendo nele desenvolver outro processo, o da catarse. A fonte para o desenvolvimento dessa seção foram as obras aristotélicas *Da alma* e *A Poética*. Na última seção deste capítulo, procuramos ressaltar a complexidade do método de pesquisa em arte ou fontes imagéticas. Apresentamos os problemas identificados por Carlo Ginzburg com base na proposta de Aby Warburg e seus principais seguidores – Saxls, Panofsky e Gombrich. Encerramos a seção e o capítulo com uma apresentação da estratégia para enfrentarmos as dificuldades mostradas por Ginzburg.

No terceiro capítulo, aplicamos a primeira estratégia metodológica estabelecida para aproximar o autor/artista e o contexto. A primeira seção do capítulo foi dedicada às

informações a respeito do mestre Giotto di Bondone. Investigando sua biografia, percebemos que, mesmo diante de sua importância para a História da Arte, as informações são, na maioria das vezes, retiradas da obra de Vasari (2011) *A Vida dos Artistas* escrita no século XVI. Para construirmos, mesmo que de forma geral, a figura do mestre florentino, utilizamos fontes provenientes da História da Arte. Na segunda seção do capítulo, desviamos o olhar para o contexto citadino em que Giotto viveu, ou seja o do século XIII e XIV. Essa opção justifica-se por entendermos que o ambiente em que o homem está inserido é determinante em seu processo educativo. Portanto, o deslocamento do homem do campo para a cidade foi relevante para pensarmos Giotto como um filho de camponeses que passou a viver na cidade de Florença. Nesse contexto citadino, destacava-se o personagem do mercador, ao qual se deveram muitas mudanças sociais. Ao lado dos mercadores estavam os artesãos, que, assim como Giotto, deparavam-se com novas condições de trabalho, inclusive com o embate entre os valores defendidos pela Igreja e aqueles que então estavam se formando. É o caso da usura, assunto abordado na seção seguinte em razão da grande influência que exerceu sobre as atividades artísticas, já que os usurários recompensavam seus ganhos ilícitos financiando artistas e objetos religiosos. Encerrando o terceiro capítulo, examinamos a cultura no contexto citadino, a qual foi influenciada pelas atividades comerciais que culminariam em novos saberes. Entre os novos saberes da cultura do século XIII, temos o ápice da escolástica e das universidades.

Após termos examinado a Educação, a Arte e o contexto histórico de Giotto, dedicamos o quarto e o quinto capítulos à análise das imagens pintadas pelo artista na *Cappella degli Scrovegni*.

O quarto capítulo teve como inspiração a metodologia apresentada por Baxandal (2006) em *Padrões de Intenção: explicação histórica dos quadros*. Esse autor apresentou a possibilidade de se investigarem os objetos imagéticos por meio da reconstrução dos problemas e das soluções que lhes deram origem. Não temos a intenção de seguir sua proposta, mas sim desenvolver uma abordagem que se aproxime dela. Na primeira seção do capítulo, apresentamos as condições em que se encontrava o financiador da capela, Enrico Scrovegni. Nosso intuito foi a reconstrução hipotética das condições apresentadas a Giotto no momento da encomenda. Analisamos também os anseios de Giotto: conforme as leituras por nós realizadas, esse artífice teria desejado superar sua atividade nas artes mecânicas. Na segunda seção, dedicamo-nos a examinar como Giotto atendeu aos pedidos de Enrico, o que ele aspirava com a organização dos afrescos e que fontes usou na

composição das cenas. A terceira seção foi montada tendo em vista a suposição de que Giotto teria expressado na capela as questões filosóficas de seu contexto. Na análise, contemplamos o ciclo das virtudes e dos vícios por meio de um diálogo com o pensamento de Tomás de Aquino expresso, principalmente, no *Tratado da bem-aventurança* e no *Tratado das virtudes em geral*.

No capítulo cinco, propusemo-nos a analisar quatro afrescos do ciclo da vida de Cristo, refletindo sobre como podemos receber essas imagens e as interpretarmos à luz do conhecimento que temos do artista, de seu tempo e das narrativas. A pretensão não foi a de descobrir as intenções do artista, mas realizar um exercício reflexivo com a consciência de quem as recebe quase 800 anos após sua criação. O direcionamento da abordagem foi a ideia motriz mantida, mesmo que não explicitamente, no percurso de todas as investigações, qual seja, a de analisar o fundamento absoluto da Educação com base em um diálogo com os ensinamentos do mestre Tomás registrados na *Suma Teológica*. Na primeira seção, analisamos a cena o *Batismo de Jesus*, tendo como questão investigativa os elementos morais que o artista expressou no início do *agir* de Jesus na terra. A segunda seção foi dedicada ao afresco *Expulsão dos vendilhões do Templo*, sendo a reflexão orientada pela ideia de que, por um lado, a imagem de Cristo irado pode ser entendida como a representação de um pecado, o que se oporia a seu caráter divino. Por outro lado, no entanto, essa imagem pode ser interpretada como a ação de um juiz, ou de um mestre, que pratica a justiça. O exame dessas duas possibilidades interpretativas compõe essa seção. Na terceira seção, analisamos *A Crucificação de Jesus* sob a hipótese de que, assim como na religião, essa cena expressa a essência da mensagem giottesca na *Cappella degli Scrovegni*. Nessa hipótese, ao representar a cruz e a luminosidade que emerge do corpo de Cristo morto, o artista poderia também ter abordado a racionalidade e a sensibilidade. A última seção de nossas investigações é composta pela análise de *Ressurreição de Jesus*, tendo em vista a compreensão tradicional desse evento: passagem ou renascimento. Na imagem do Cristo que encerra sua vida na terra e a inicia no céu, na perspectiva de Giotto, podem estar representados o nascimento do novo homem do século XIII e os valores que ele considerava necessários a esse contexto.

1 EDUCAÇÃO

Educação, de uma perspectiva geral, pode ser entendida como uma atividade destinada à preparação, ou formação, das novas gerações para que vivam e atuem socialmente. Os objetivos e encaminhamentos educativos são derivados das necessidades e dos desejos dos diferentes contextos sociais.

Quando voltamos nosso olhar para outros momentos históricos, podemos visualizar que, nas sociedades em que a sobrevivência dependia da força física para a aquisição de alimentos e para a dominação dos oponentes por meio de combates corporais, a educação era centrada no desenvolvimento físico. Com o passar dos tempos, as organizações sociais foram se modificando e os confrontos corporais foram, gradativamente, cedendo espaço às batalhas intelectuais, o que atribuiu à educação a necessidade de promover um maior desenvolvimento cognitivo.

Todavia, além das necessidades de desenvolvimento físico e intelectual, continuou inegável a força do ‘sobrenatural’ nos processos educativos. Os homens de todos os tempos sempre se inquietaram e buscaram respostas para o que não lhes era compreensível, ou seja, para um arcabouço de questões que não lhes pareciam passíveis de compreensão humana. Nessa busca, atribuíam tais questões a um ou mais ‘deuses’ que, nessa esfera, eram compreendidos como ‘aquilo que está sobre todas as coisas’. A necessidade de compreender minimamente essas questões levou à criação de diversas representações dos deuses, os quais ora adquiriram forma animal, ora humana ora invisível. Essas representações refletem a compreensão que os homens foram tendo acerca do universo e de si mesmos.

A relação dos deuses com o universo é intrínseca, podendo ser mostrada com uma retomada rápida, de intuito ilustrativo, de três concepções produzidas no passado. Primeiramente, a dos gregos, para quem o universo era um caos que Zeus teria ordenado, proporcionando a harmonia cósmica. A segunda concepção é a dos estóicos, para quem o universo sempre foi ordenado, já que existiria nas coisas da natureza uma inteligência divina que tornava ele próprio deus. A terceira concepção é a cristã, segundo a qual o universo foi criado por Deus, entre cujas criações está o homem, feito à sua imagem e semelhança. Esta ilustração tem o propósito de evidenciar que os homens, mesmo em diferentes momentos e situações, não abandonaram a ideia da existência de um

fundamento absoluto do qual emana um ordenamento da vida dos homens que deve estar em consonância com a harmonia cósmica.

Dessa perspectiva, podemos estabelecer a premissa de que as ações humanas são influenciadas pela compreensão desse fundamento absoluto e de que até mesmo a crença na inexistência de Deus é um fundamento comportamental. Portanto, para pensarmos a educação como formação do homem que vive e age em sociedade, é preciso considerar que sua efetivação (o ato de educar) é consequência da compreensão do ‘fundamento absoluto’. É importante frisar que os deuses ou o Deus, aos quais estamos nos referindo, ultrapassam a concepção religiosa, mas essa reflexão em si não é nosso interesse neste momento. Nossa atenção é direcionada para seus efeitos na formação e no comportamento dos homens.

Em face do exposto, podemos elaborar a hipótese de que a educação está relacionada diretamente com a moral - a qual é formada por meio de um ‘fundamento absoluto’ -: é ela que subsidia as decisões comportamentais dos homens. Portanto, educação, moral e ‘fundamento absoluto’ são questões articuladas entre si, devendo ser consideradas quando o foco da preocupação são os atos humanos. Evidentemente, essa articulação é complexa e mutável. Por exemplo, toda vez que os homens adquirem uma compreensão diferente de Deus, os pressupostos morais se modificam e, portanto, também a educação. A pergunta que permanece é: por que os homens deixam de entender Deus de uma determinada forma e passam a compreendê-lo de outra? Poderíamos responder que isso ocorre sempre que as sociedades se modificam, mas esta ideia, embora nos simpatizemos com ela, aponta para situações questionáveis que nos direcionariam para outros caminhos, o que não nos convém nesse momento. Por ora, contentamo-nos em refletir acerca das questões aqui pontuadas - educação, moral e ‘fundamento absoluto’ – como uma relação que se modifica de acordo com os diferentes contextos sociais.

Para o desenvolvimento deste propósito, fundamentamo-nos em Aristóteles. Primeiro, por ele ser autoridade no campo da ética como ação humana. Todos os pensadores posteriores a ele e que se dedicaram a tratar do assunto o mencionam, seja para enaltecer ou criticar. Portanto, seu estudo é entendido por nós como indispensável. Segundo, pela necessidade de nos distanciarmos do tempo presente. Mesmo considerando o abismo temporal que nos separa da ética aristotélica, as questões e a forma com que estas foram pensadas por esse filósofo as tornam atemporais, tanto que, no século XIII, um momento de grandes transformações sociais assim como hoje, Tomás de Aquino retoma

aos ensinamentos de Aristóteles para pensar seu tempo. Seguindo o exemplo do Mestre Tomás, retomamos a ética aristotélica como fundamento para pensarmos nossa sociedade.

1.1 EDUCAÇÃO: PRODUÇÃO DO HUMANO

Reafirmamos nossa compreensão de que a educação é um processo de formação humana que se efetiva pelas relações sociais. As experiências vividas pelo indivíduo interferem em suas condutas, tanto quanto o processo educativo é influenciado por todos os segmentos sociais, mesmo os que não têm como finalidade explícita educar. Elias auxilia-nos a pensar essa questão: “[...] não existe atitude natural no homem” (ELIAS, 1994, p. 9). Como resultado de sua investigação a respeito da civilização dos costumes, o autor afirma que algumas atitudes que entendemos como pertencentes à natureza humana são originadas do contexto social em que o indivíduo está inserido. Segundo ele, o termo civilização, de forma geral, está relacionado com um encadeamento de acontecimentos que provocam mudanças qualitativas na organização social. Assim, “[...] dentre os principais critérios para um processo de civilização estão as transformações do *habitus social* dos seres humanos na direção de um modelo de autocontrole mais bem proporcionado, universal e estável” (ELIAS, 2006, p. 24, grifo nosso). O ser humano não é, por natureza, civilizado, mas possui uma potencialidade para atingir esse estado, necessitando de um direcionamento que proporcione um autocontrole das pulsões. Essa questão é explicada pelo autor da seguinte forma:

Embora os seres humanos não sejam civilizados por natureza, possuem por natureza uma disposição que torna possível, sob determinadas condições, uma civilização, portanto uma auto-regulação individual de impulsos do comportamento momentâneo, condicionado por afetos e pulsões, ou o desvio desses impulsos de seus fins primários para fins secundários, e eventualmente também sua reconfiguração sublimada (ELIAS, 2006, p. 21).

Esse entendimento de Elias não é inédito. De forma semelhante, muito tempo antes, Erasmo de Roterdã (1476-1536), um renascentista que defendia a importância da leitura dos autores clássicos da Antiguidade, considerava que era pela educação, sob a influência desse aporte teórico, que o homem realizava sua humanidade. Segundo ele, o homem nasce incompleto, possuindo potencialidades que cabe ao processo educativo desenvolver. Desse pensamento constitui-se a premissa de que o homem não nasce homem, mas transforma-se em tal. Em sua concepção, a educação deveria atuar na dimensão física e sentimental da

criança com o propósito de disciplinar seus desejos e impulsos físicos, levando-a adotar atitudes civilizadas. Para completar a humanização, ocorreria sua formação intelectual. Para o autor, uma pessoa sem essa formação seria presa de opiniões alheias e incapaz de atuação social.

Cada qual em seu momento histórico, tanto Erasmo, abordando a educação, quanto Elias, a civilização, mencionam que esses processos são promovidos por um conjunto de normas e regras voltadas para o controle dos hábitos humanos. Essa aproximação entre o pensamento dos autores é evidenciada na própria obra de Elias, que, ao explicar o desenvolvimento do conceito de *civillité*, destaca a obra *Civilidade Pueril* de Erasmo de Roterdã como o marco da materialização desse conceito. Para ele, o

[...] ponto de partida individual pode ser determinado com exatidão. Deve ele o significado específico adotado pela sociedade a um curto tratado de autoria de Erasmo de Rotterdam, *De Civilitate morum puerilium* (da civilidade em crianças), que veio à luz em 1530. Esta obra evidentemente tratava de um tema que estava maduro para discussão. Teve imediatamente uma imensa circulação, passando por sucessivas edições. Ainda durante a vida de Erasmo – isto é nos primeiros seis anos após a publicação – teve mais de 30 reedições. No conjunto, houve mais de 130 edições, 13 das quais em data tão recente como o século XVIII. Praticamente não tem limites o número de traduções, imitações, e seqüências. Dois anos após a publicação do tratado apareceu sua primeira tradução. Em 1534, veio a lume sob a forma de catecismo e nesta ocasião já era adotado como livro-texto para a educação de meninos (ELIAS, 1994, p. 68).

Essa reflexão sobre a questão da civilidade como uma finalidade da educação remete-nos a Aristóteles que, no início de *Ética a Nicômaco* (EN), afirma que o homem é um animal político que só se realiza por completo no âmbito coletivo. São as ações no âmbito coletivo que revelam a excelência humana, que é derivada do exercício, que, por sua vez, é dependente das situações práticas. Assim, podemos supor que Erasmo de Roterdã e Norbet Elias buscaram nos clássicos antigos suporte teórico para pensar as questões de seu tempo. Seguindo o exemplo desses intelectuais, retomamos a ética aristotélica como princípio da análise do comportamento humano.

Tradicionalmente, em razão da etimologia da palavra, ética é traduzida como ‘ciência do costume’⁶. *Ethos*, em grego, aproxima-se do termo caráter, mas, em latim, a palavra que melhor traduz o conceito é costume. Na apresentação de *Ética a Nicômaco*,

⁶ Essa tradução pode se encontrada, por exemplo, em A *Ética* – tradução de Cássio M. Fonseca (1965).

traduzida por Antônio de Castro Caeiro (ARISTÓTELES, 2009), a análise da questão ética é iniciada pela compreensão da tradução do termo grego.

O termo grego traduzido por caráter, êthos, significa um local familiar. Aparece originariamente no plural para designar os abrigos ou moradas dos animais. A análise ética não é, por conseguinte, apenas uma análise do caráter do homem, isto é, das formas de comportamento e das espécies de relacionamento com o mundo, com os outros, consigo, tanto de um modo excelente como de um modo perverso.

A análise ética constitui-se como a abertura do horizonte onde o Humano se pode encontrar verdadeiramente domiciliado. Trata-se, pois, do estudo da condição da possibilidade de o Humano se abrir ao aí onde se pode cumprir (ARISTÓTELES, 2009, p. 14).

Tais indicações induzem-nos a pensar que a ética, ou ‘ciência do costume’, possui uma complexidade que ultrapassa a análise do comportamento. Ética, nessa perspectiva, é o estudo do *lócus* onde está domiciliado o humano. O estudo da ética tem como objeto o comportamento, mas deve ser conduzido por um propósito maior: o cumprimento da finalidade humana que torna possível o uso do termo humano. A finalidade determina a ação; portanto, para compreendermos a ação, é necessário saber o fim para o qual ela se destina. Para Aristóteles, o fim da conduta humana é a *eudaimonia*, convencionalmente traduzida por felicidade.

Optamos por abordar essa questão, que é determinante em nossos estudos, por meio de três perguntas introduzidas pelos pronomes relativos qual, como e onde.

QUAL comportamento expressa a finalidade do humano? A leitura de *Ética a Nicômaco* leva-nos a entender que o comportamento ético, ou humano, é aquele que visa a ação excelente – a virtude. Nesse sentido, é no comportamento virtuoso que o ser humano pode encontrar a felicidade, fim desejado por todos os homens.

COMO adquirir esse comportamento virtuoso que conduz à felicidade? Para Aristóteles, o homem deve se acostumar a agir de forma virtuosa; é a prática, o exercício que torna uma ação virtuosa. Entretanto, Hutchinson (apud BARNES, 2009), ao tratar dessa questão, pergunta: para sermos corajosos, precisamos praticar ações corajosas, mas, para praticar ações corajosas, não precisamos ser corajosos? Ele responde a essa pergunta com uma passagem de *Ética a Nicômaco*: “[...] no caso das habilidades técnicas, como a caligrafia, nós primeiramente praticamos sob a orientação de outra pessoa, o que nos torna capazes de fazer a coisa apropriada sem ainda ter a habilidade, e o mesmo vale para as qualidades morais” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, IV, 1105). Seguindo essa linha de pensamento, podemos inferir que a orientação aristotélica expressa por Hutchinson

relaciona-se ao processo de educação/formação: o exercício, pela repetição, tornar-se-á um hábito. Assim, o processo de formação de hábitos – bons e ruins – é determinante para o homem alcançar, ou não, seu fim, a felicidade.

ONDE ocorre a ação que expressa a finalidade humana? Ora, como a constituição do hábito ocorre com a participação de outras pessoas, as ações virtuosas devem ser analisadas no âmbito do coletivo. Como explica Fonseca, para Aristóteles,

O homem é um ser feito para o CONVIVIO SOCIAL (é um ser POLITICO no sentido grego da palavra, que aqui não representa homem de Estado, mas sim o homem de vida pública). O sumo bem não se realiza, portanto, na vida individual humana [...] (FONSECA, 1965, p. 12).

Em face da complexidade e da quantidade de questões que permeiam as reflexões acerca da ética, decidimos analisar um de seus aspectos centrais: o hábito, que é o fundamento da moralidade. É importante termos em mente que ética e moral estão relacionadas, mas são questões distintas. Enquanto a ética destina-se à coletividade, tendo como foco melhores condições de vida social, a moral insere-se no âmbito particular, atuando na deliberação dos indivíduos em suas ações. Temos consciência da impossibilidade de fragmentação das questões, pois é sua totalidade que torna possível entender ética como o lócus onde se cumpre o humano. No entanto, para delimitar nosso raciocínio, precisamos elencar prioridades e, no caso, Aristóteles nos auxilia a ressaltar a importância do hábito na formação moral, o que se torna central na reflexão sobre a educação:

Ora, alguns pensam que nos tornamos bons por natureza, outros pelo hábito e outros ainda pelo ensino. A contribuição da natureza evidentemente não depende de nós, mas, em resultado de certas causas divinas, está presente naqueles que são verdadeiramente afortunados. Quanto à argumentação e ao ensino, suspeitamos de que não tenham uma influência poderosa em todos os homens, mas é preciso cultivar primeiro a alma do estudioso por meio de hábitos, tornando-a capaz de nobres alegrias e nobres aversões, como se prepara a terra que deve nutrir a semente (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, X, IX, 1179b).

Assim, a passagem de Aristóteles indica-nos o princípio a ser seguido quando estudamos a ética com o olhar da Educação. É a constituição de hábitos na prática cotidiana que preparará o homem para receber os ensinamentos posteriores. Nesse sentido, a formação dos hábitos pode ser entendida como o princípio da formação humana. Com o propósito de organizar as reflexões subsequentes, as quais são norteadas por essa premissa,

nosso texto encontra-se subdividido com base em três perguntas. Por que as ações são indicadoras do humano? Como alcançar a finalidade do homem? Qual a relação entre educação e formação do caráter?

1.2 A AÇÃO COMO PRODUÇÃO DO HOMEM: A MATERIALIZAÇÃO DO HUMANO

Nossa intenção, neste item, é desenvolver o pensamento de que as ações podem ser aceitas como a exposição do humano. Retomando a ideia de ética como o *lócus* do humano, dispomo-nos a entender o que significa esse *lócus* e, para isso, precisamos entender o que o distingue do seu oposto, ou seja, do ‘*lócus* do não-humano’. Essa oposição parece importante, pois, de nosso ponto de vista, o conhecimento ocorre pela contradição e não pela semelhança. Quando não há divergências ou oposições, entendemos que se instaura um estado de conformismo e se abandona a busca pelo conhecimento.

Confrontando esses dois locais, chegamos ao animal homem, entendido como humano, e os demais animais, os não humanos. É consenso estabelecer essa distinção por meio da potencialidade racional do homem, caso em que é interessante lançar mão da reflexão sobre a alma. Do desenvolvimento desse raciocínio decorre a teoria da tripartição da alma desenvolvida por Aristóteles, mas que, também, foi contemplada por Platão⁷. Aristóteles, mesmo se opondo à perspectiva de seu mestre, reconhece a importância dessa teoria:

A seu respeito são feitas algumas afirmações bastante exatas, mesmo nas discussões estranhas à nossa escola; e delas devemos utilizar-nos agora. Por exemplo: que a alma tem uma parte racional e outra parte privada de razão. Que elas sejam distintas como as partes do corpo ou de qualquer coisa divisível, ou distintas por definição mas inseparáveis por natureza, como o côncavo e o convexo na circunferência de um círculo, não interessa à questão com que nos ocupamos de momento (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, XII, 1102a).

Observamos que Aristóteles aceitava a divisão da alma em racional e irracional, mas, para ele, em oposição ao pensamento corrente naquela época, essas partes não

⁷ Essa teoria é anterior a Aristóteles: “Também para Platão, a alma é composta por diferentes partes – concupiscível, irascível e intelectiva. Mas é diferente a tripartição proposta por Aristóteles, que parte ‘da análise geral dos seres vivos e das suas funções essenciais’ para apontar a existência das partes ou funções da alma: a vegetativa, a sensitiva e a intelectiva, cada qual animando um tipo de operação própria do organismo” (ARISTÓTELES, 2009, p. 6, grifo do autor).

existem separadamente. O exemplo do côncavo e do convexo parece-nos perfeito para a compreensão de seu pensamento, pois, mesmo existindo nítida diferença entre esses dois ângulos, um só existe em função do outro e a relação entre ambos proporciona a existência do todo, o círculo. Já o termo tripartição, indica mais uma subdivisão. A alma irracional é composta por duas partes: a vegetativa e a sensitiva. A existência dessa subdivisão na alma irracional é apresentada por Aristóteles da seguinte forma:

Do elemento irracional, uma subdivisão parece estar largamente difundida e ser de natureza vegetativa. Refiro-me à que é causa da nutrição e do crescimento; pois é essa espécie de faculdade da alma que devemos atribuir a todos os lactantes e aos próprios embriões, e que também está presente nos seres adultos: com efeito, é mais razoável pensar assim do que atribuir-lhes uma faculdade diferente. [...] Parece haver na alma ainda outro elemento irracional, mas que, em certo sentido, participa da razão (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, XII, 1102b).

Fica explícito que a alma vegetativa está presente em todos os seres vivos, como as plantas, os animais e os homens, mas não participa da excelência humana. No final da passagem, encontramos a indicação de outra parte que compõe a alma irracional: a apetitiva, ou sensitiva, e essa sim está relacionada à alma racional. Essa porção da alma irracional que é responsável pelas sensações, apetites e desejos não se encontra nas plantas, mas apenas nos animais. Sua participação na racionalidade efetiva-se pela obediência à razão. Aristóteles explica: “[...] assim como a criança deve submeter-se à direção do seu preceptor, também o elemento apetitivo deve subordinar-se ao princípio racional” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, III, XI, 1119b). Tal subordinação, no entanto, só pode ocorrer nos seres dotados de alma racional, ou seja, apenas nos homens.

Com efeito, podemos inferir que a alma vegetativa está presente em todos os viventes, a alma apetitiva, em todos os animais e a intelectual, apenas nos homens. Portanto, o homem e os demais animais podem sentir as mesmas sensações, mas somente o primeiro é possuidor da alma intelectual, o que lhe permite ser ‘senhor’ de suas ações e não escravo de seus instintos, como os demais animais. Dessa forma, aproximamo-nos da distinção entre o ‘*lócus humano*’ e o ‘*não humano*’, ou seja, a possibilidade de o homem guiar suas próprias ações. Todavia, é importante entender que o fato de o homem possuir a alma intelectual não o torna realmente humano; essa condição é decorrente do uso dessa potencialidade, ou seja, de o homem submeter seus apetites à razão. Essa inferência é decorrente da compreensão de que, para Aristóteles, a centralidade da vida encontra-se na ação. Portanto, é a atividade que deve ser analisada como humana e não humana: “[...]”

‘vida do elemento racional’ também tem dois significados, devemos esclarecer aqui que nos referimos a vida no sentido de atividade; pois esta parece ser a acepção mais própria do termo (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, VII, 1098a). É na vida ativa do homem que se encontra sua humanidade, mas isso é decorrente de um embate interno e de difícil percepção externa, como o filósofo nos mostra:

[...] exatamente como os membros paralisados se voltam para a esquerda quando procuramos movê-los para a direita, a mesma coisa sucede na alma: os impulsos dos incontinentes movem-se em direções contrárias. Com uma diferença, porém: enquanto, no corpo, vemos aquilo que se desvia da direção certa, na alma não podemos vê-lo (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, XII, 1102b).

Por meio da analogia do esforço em mover um corpo paralisado para a direção que desejamos, o autor evidencia a existência de um embate entre os desejos e a razão. Outro aspecto que chama nossa atenção na leitura é a indicação de que, quando esse embate é interno, sua visualização não é possível. Se o enfrentamento ocorre no nível da alma, seu resultado ocorrerá nessa mesma instância. Assim, como saber quem foi o vencedor? Dessa forma, como identificar se o homem está fazendo uso de sua potencialidade racional?

De nosso ponto de vista, as respostas para essas questões aparecem quando consideramos as ações como expositoras da racionalidade. Podemos, assim, retomar nossa discussão sobre a ação como centralidade da ética e, assim, indicadora do humano.

Reportamo-nos novamente ao pensamento aristotélico da ação como produção (produto) do humano. Segundo ele, essa produção não pode ser confundida com o trabalho de um artífice, por exemplo. Diferentemente da produção de um artífice, que é o agente da ação e cuja atividade tem como resultado um objeto externo a ele, no agir humano não é possível a identificação desses elementos – agente e produto - separadamente. O humano é o princípio da ação e também sua causa final. Portanto, a ação, para Aristóteles, não é externa ao homem: é a passagem de uma predisposição já existente em ato.

A causa da ação está no homem, assim como o produto da ação não existe fora dele; ou seja, é na ação que o homem se faz humano. Essa constatação esclarece-nos por que a ética aristotélica pode ser entendida como estudo do ‘*lócus* do humano’: o autor a relaciona à ação consciente e não à meramente instintiva. É, portanto, fruto da subordinação da irracionalidade à racionalidade, decorre de um processo acionado pelo objetivo de atingir a significação da vida humana. Estamos nos referindo ao fim do homem, fim que Aristóteles afirma ser a felicidade.

Em face do exposto, podemos pensar que o processo educativo deve ser direcionado pelo propósito de conduzir o homem ao seu fim, a felicidade. Na próxima seção do texto, retomamos a segunda pergunta que orienta nossa reflexão: no quê, ou em qual fundamento, a educação deve se embasar para ser eficiente na condução do homem à felicidade?

1.3 COMO ALCANÇAR O FIM DO HOMEM

Para avaliar a eficiência da educação ao conduzir o homem para o cumprimento de sua finalidade, precisamos identificar o elemento sobre o qual ela deve se concentrar. Apresentamos, portanto, nossa inquietação acerca das diferentes ações possíveis diante de uma situação concreta da vida. Por que uma ação se efetiva de uma determinada forma e não de outra? Por que uma pessoa tem uma reação e as outras pessoas podem ter reações completamente diferentes quando são expostas a uma mesma situação? Essas questões são formuladas por entendermos que as diferentes respostas são decorrentes da educação a que as pessoas foram submetidas. Essa inferência nos direciona para a reflexão aristotélica sobre a disposição do caráter: as ações são respostas emitidas em conformidade com essa disposição. Assim, educação e disposição de caráter são duas questões que não podem ser dissociadas quando o intuito é compreender a ação humana que conduz o homem ao seu fim, a felicidade.

O caminho para essa inferência implica o esclarecimento de algumas questões, principalmente a da disposição do caráter, sendo essa nossa principal intenção no momento. A trajetória inicia-se com a causa da ação humana. Toda ação é impulsionada por uma finalidade, cujo alcance depende da eficiência dessa ação. Esta eficiência, por sua vez, depende da disposição do caráter. Voltamos a nos fundamentar em Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, Livro I, para refletir a respeito desse percurso. O primeiro ponto abordado pelo autor é sua definição do fim da ação: a felicidade. Já nos referimos à sua ideia de que todas as atividades são desenvolvidas para se atingir uma finalidade, a qual é entendida como o bem: “Admite-se geralmente que toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda escolha, têm em mira um bem qualquer; e por isso foi dito, com muito acerto, que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, I, 1094a).

Na sequência, Aristóteles explica que existem muitas atividades e, assim também, muitos bens. Um, no entanto, sobrepõe-se aos demais: um bem que não é desejado em

função de outra coisa, um bem em si mesmo e, por isso, é denominado de sumo bem. Ele esclarece que há a necessidade de se entender em que consiste o sumo bem, pois, quando se sabe o que se quer, a procura fica mais fácil. Pergunta-se ele: “Semelhantes a arqueiros que têm um alvo certo para a sua pontaria, não alcançaremos mais facilmente aquilo que nos cumpre alcançar?” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, II, 1094a).

Situando o sumo bem no âmbito da política, ele afirma que, como organizadora do Estado, a ciência política tem como finalidade o bem coletivo, direcionando as demais ciências e definindo os conteúdos que são importantes para o aprendizado dos homens. Nessa perspectiva, seu fim é o bem humano, não o dos homens individualmente, mas o do coletivo, que compreende o Estado ou a nação.

Somente depois de mostrar que todas as atividades têm um fim, o bem, e que o bem mais elevado de todos, ou sumo bem, pertence à política, é que o filósofo elucida que a felicidade pode ser entendida por sumo bem. Essa concepção não é exclusiva de Aristóteles, como ele mesmo demonstra:

[...] todo conhecimento e todo trabalho visa a algum bem, quais afirmamos ser os objetivos da ciência política e qual é o mais alto de todos os bens que se podem alcançar pela ação. Verbalmente, quase todos estão de acordo, pois tanto o vulgo como os homens de cultura superior dizem ser esse fim a felicidade e identificam o bem viver e o bem agir como o ser feliz. (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, IV, 1095a).

A passagem apresenta ainda uma informação de grande importância para refletirmos a respeito do que é felicidade: sua relação com o bem agir. Assim, o autor acrescenta a essa reflexão outro elemento: a ação. Explica que a felicidade, ou a finalidade da ação política, não está na honra e nem na virtude. Esta seria uma compreensão incompleta, pois uma pessoa pode ser virtuosa ou ter honra, mas não ter ação, ser inativa. O argumento contido na próxima passagem é repetido várias vezes ao longo da obra:

Também se ajusta à nossa concepção a dos que identificam a felicidade com a virtude em geral ou com alguma virtude particular, pois que à virtude pertence a atividade virtuosa. Mas há, talvez, uma diferença não pequena em colocarmos o sumo bem na posse ou no uso, no estado de ânimo ou no ato. Porque pode existir o estado de ânimo sem produzir nenhum bom resultado, como no homem que dorme ou que permanece inativo; mas a atividade virtuosa, não: essa deve necessariamente agir, e agir bem. E, assim como nos Jogos Olímpicos não são os mais belos e os mais fortes que conquistam a coroa, mas os que competem (pois é dentre estes que hão de surgir os vencedores), também as coisas nobres e boas da vida só são alcançadas pelos que agem retamente (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, VIII, 1098b 31).

Observamos, portanto, que, apesar de a felicidade se aproximar da virtude, sua identificação se dá por meio da ação: não basta existir o ânimo virtuoso sem o ato. Nesse sentido, podemos afirmar que a felicidade é decorrente da ação virtuosa.

Passamos agora às reflexões acerca da virtude. Esse tema é contemplado no Livro II de *Ética a Nicômaco*. O autor começa por explicar que existem duas espécies de virtude: a intelectual e a moral. As intelectuais são fruto do aprendizado e as morais são resultado do hábito, ou exercício. Esta segunda espécie constitui nosso objeto de reflexão neste momento. Ela é adquirida porque o homem possui uma predisposição para isso.

Sendo a excelência dupla, como disposição teórica [do pensamento compreensivo] e como disposição ética, a primeira encontra no ensino a maior de sua formação e desenvolvimento, por isso que requer experiência e tempo; a disposição permanente do caráter resulta, antes, de um processo de habituação, de onde terá recebido o seu nome ‘hábito’, embora se tenha desviado um pouco de sua forma original. Daqui resulta evidente que nenhuma das excelências éticas nasce conosco por natureza. Nenhum dos entes que existem a partir da natureza pode ser habituado a existir de outra maneira. (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, I, 1103a).

Com base nessa passagem, podemos afirmar que as virtudes morais não o são por natureza e nem são contrárias à natureza. Aristóteles ilustra sua afirmação com o exemplo da pedra e do fogo. De acordo com sua natureza, a pedra move-se para baixo; não podemos habituá-la a ir para cima, mesmo que “[...] tentemos adestrá-la jogando-a dez mil vezes no ar; nem se pode habituar o fogo a dirigir-se para baixo nem qualquer coisa que por natureza se comporte de certa maneira a comportar-se de outra (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, I, 1103a). Assim, a virtude moral é desenvolvida pelo hábito, mas isso requer que seu executor tenha, por natureza, a disposição para desenvolvê-la. Portanto, o homem, tendo a possibilidade de adquirir essa natureza de virtude, deve se exercitar para isso. O exercício consiste na execução da própria virtude, pois, conforme Aristóteles, “[...] aprendemo-las fazendo; por exemplo, os homens tornam-se arquitetos construindo e tocadores de lira tangendo esse instrumento. Da mesma forma, tornamo-nos justos praticando atos justos, e assim com a temperança, a bravura, etc.” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, I, 1103a). Entretanto, o contrário também ocorre: o exemplo do músico que por tocar mal seu instrumento será um mau músico “[...] vale para os arquitetos e todos os demais; construindo bem, tornam-se bons arquitetos; construindo mal, maus” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, I, 1103b).

Nessa reflexão, Aristóteles está se referindo à forma como o homem se comporta diante das situações da vida, razão pela qual a mesma causa pode direcionar escolhas diferentes e, conseqüentemente, ações diferentes. Como ele explica, é em função da nossa reação, por exemplo, que “[...] em presença do perigo e pelo hábito do medo ou da ousadia, nos tornamos valentes ou covardes” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, I, 1103b).

Portanto, podemos compreender que o homem é fruto de seus próprios atos; são estes que formam o caráter. Por caráter, estamos entendendo um conjunto de comportamentos que permitem a identificação de uma pessoa, ou seja, a individualização, pois é um princípio orientador do comportamento constante, ou habitual. A qualidade dos atos praticados é determinante na construção do caráter, de forma que este pode indicar se a pessoa é virtuosa ou não.

Assim, Aristóteles orienta nossa análise da centralidade das virtudes morais, pois as inquietações que geram as reflexões acerca das virtudes e do caráter são decorrentes dos atos praticados. Assim como em todos os estudos, existe a necessidade de se estabelecerem referenciais de análise para pensar os atos humanos. O autor apresenta dois referenciais que devem ser considerados neste estudo: a falta e o excesso; o prazer e a dor.

Com relação ao primeiro, o autor explica a necessidade de um equilíbrio nas ações: tanto a falta quanto o excesso são destrutivos. Ele utiliza exemplos concretos desse referencial no âmbito das virtudes.

Tanto a deficiência como o excesso de exercício destroem a força; e, da mesma forma, o alimento ou a bebida que ultrapassem determinados limites, tanto para mais como para menos, destroem a saúde ao passo que, sendo tomados nas devidas proporções, a produzem, aumentam e preservam. O mesmo acontece com a temperança, a coragem e as outras virtudes, pois o homem que a tudo teme e de tudo foge, não fazendo frente a nada, torna-se um covarde, e o homem que não teme absolutamente nada, mas vai ao encontro de todos os perigos, torna-se temerário; e, analogamente, o que se entrega a todos os prazeres e não se abstém de nenhum torna-se intemperante, enquanto o que evita todos os prazeres, como fazem os rústicos, se torna de certo modo insensível (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, II, 1104a).

Essa questão é de suma importância, pois o conceito de virtude em Aristóteles está relacionado à sua teoria do meio termo, da qual trataremos com mais atenção quando nos dedicarmos especificamente ao conceito de virtude.

O outro referencial de Aristóteles é o da dor e do prazer nas ações. Ele explica que as sensações de prazer e de dor crescem conosco desde a infância, sendo, por isso, tão

difícil controlar as paixões. Os homens tendem a optar por ações que lhes causam prazer e a fugir das dolorosas, o que interfere diretamente na formação do caráter e, conseqüentemente, das virtudes morais.

Com efeito, a excelência moral relaciona-se com prazeres e dores; é por causa do prazer que praticamos más ações, e por causa da dor que nos abtemos de ações nobres. Por isso deveríamos ser educados de uma determinada maneira desde a nossa juventude, como diz Platão, a fim de nos deleitarmos e de sofrermos com as coisas que nos devem causar deleite ou sofrimento, pois essa é a educação certa (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, III, 1104b).

Assim, de acordo com Aristóteles, é necessário educar o homem para que ele não seja dominado por uma natureza que o direciona a adotar um comportamento desmedido, ou instintivo, diante da dor e do prazer. O comportamento comedido é fruto do caráter construído pelo hábito. Portanto, a centralidade da educação deve ser a constituição de bons hábitos, o que podemos traduzir por uma educação moral. Considerando essa afirmação, a educação é a principal responsável pela felicidade, que é adquirida pela ação virtuosa.

1.4 EDUCAÇÃO: UMA PRÁTICA PARA A FORMAÇÃO DO CARÁTER

*O hábito, meu caro, não é senão
uma longa prática
Que acaba por fazer-se natureza*
(ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, VII, X, 1152a)

As questões mencionadas na epígrafe corroboram com nossa abordagem, especialmente nos três aspectos que a estruturam: educação, prática ou exercício e caráter. O produto dessa relação deve ser a consecução do fim humano, a felicidade.

Aristóteles define hábito não só como prática, mas também como longa prática. Com base nessa indicação de sentido temporal, podemos afirmar que prática é um exercício que deve ser repetido inúmeras vezes durante o processo de formação do homem a ponto de se transformar em natureza. Deparamo-nos aqui com duas questões que merecem ser consideradas na reflexão sobre a educação. Qual o tempo de duração da formação do homem para que o hábito se torne natureza? Nesse sentido, o hábito seria uma segunda natureza, contrária à primeira?

Com relação à primeira questão, Aristóteles oferece-nos a resposta de que esse processo se estende pela vida toda. No capítulo VII do Livro I *Ética a Nicômaco*, ele afirma que a prática que proporciona a formação não ocorre em um curto espaço de tempo: “Porquanto uma andorinha não faz verão, nem um dia tampouco; e da mesma forma um dia, ou um breve espaço de tempo, não faz um homem feliz e venturoso” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, VII, 1098a). Essa formulação fica mais clara quando o autor se pergunta quando o homem poderia ser considerado feliz. “Então ninguém deverá ser considerado feliz enquanto viver, e será preciso ver o fim, como diz Sólon?” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, IX, 1100a). A pergunta, segundo ele, seria decorrente da compreensão de que a felicidade depende das vicissitudes da vida e, portanto, somente depois da morte o homem estaria livre da fortuna. Por isso, ele expõe sua teoria de que a felicidade se relaciona com as vicissitudes, mas não são estas as responsáveis pela felicidade e sim como os homens se comportam diante delas.

É claro que, para acompanhar o passo de suas vicissitudes, deveríamos chamar o mesmo homem ora de feliz, ora de desgraçado, o que faria do homem feliz um ‘camaleão, sem base segura’. Ou será um erro esse acompanhar as vicissitudes da fortuna de um homem? O sucesso ou o fracasso na vida não depende delas, mas, como dissemos, a existência humana delas necessita como meros acréscimos, enquanto o que constitui a felicidade ou o seu contrário são as atividades virtuosas ou viciosas (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, IX, 1100b).

Podemos pensar que o fato de o homem estar sujeito a infortúnios durante toda sua vida exige dele um comportamento reminescente que o leve a se identificar como feliz. Tal comportamento deve ser repetido inúmeras vezes ou tantas vezes quantas as circunstâncias da vida requeiram. Ou seja, esse processo não tem fim e deve ser reafirmado sempre. Portanto, podemos pensar que a educação/formação é um processo permanente que se consolida dia após dia no giro da ‘roda da fortuna’ à qual todos os homens estão sujeitos.

Com relação à segunda questão, qual seja, a da constituição de uma ‘segunda natureza’ por meio do hábito, precisamos esclarecer o que poderíamos entender por primeira natureza. Grosso modo, compreendemos como primeira natureza a tendência do homem para se guiar por seus instintos; a segunda natureza seria um direcionamento contrário a tal tendência e o processo seria o da submissão da irracionalidade à racionalidade. Associamos essa submissão ao processo de formação/educação que, nesse sentido, tem a finalidade de constituir uma segunda natureza: o caráter que influenciará um

comportamento virtuoso. Caso a irracionalidade não se submeta à racionalidade e a ação seja resultante de instintos, o resultado poderá ser um comportamento vicioso.

Assim, podemos inferir que a segunda natureza, ou o caráter, pode se apresentar em duas formas: virtuosa e viciosa. Em geral, quando nos referimos à Educação, o fazemos no sentido de formação virtuosa, o que nos leva à seguinte premissa: a educação deve ser propiciadora de práticas para a constituição de um caráter virtuoso. Todavia, a constituição do caráter virtuoso é decorrente de práticas situadas entre dois extremos – carência e excesso –, sendo esse o ponto mediano entendido por Aristóteles como a distância igual em relação a ambos os extremos. É nele que se deve localizar a virtude. Assim, a virtude pode ser entendida como uma ação equilibrada que não tende para nenhum dos extremos. O filósofo deixa explícito que está se referindo às virtudes morais ou à “[...] excelência a respeito da disposição do caráter, excelência que se constitui a respeito das afecções e das ações, pois também nesses horizontes há excesso, defeito e meio” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, VI, 1106b).

O meio termo é o ponto mais difícil de ser atingido, pois é único; seu acerto é resultado do trato com os indicadores das ações virtuosas, os quais são estabelecidos por meio da relação com o prazer e a dor. É nesses preceitos que a educação/formação moral deve se concentrar, ou seja, no direcionamento das ações: no equilíbrio entre dor/carência e prazer/excesso.

Esse equilíbrio tem raízes em uma questão maior: a das paixões da alma. Aristóteles elucida que as “[...] virtudes dizem respeito a ações e paixões, e cada ação e cada paixão é acompanhada de prazer ou de dor, também por este motivo a virtude se relacionará com prazeres e dores” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, III, 1104b). A explicação para essas relações pode ser encontrada no Livro II, cap. V de *Ética a Nicômaco*.

Para explicar o que é virtude, o autor aponta três gêneros de fenômenos que ocorrem na alma: paixões ou afecções, faculdades ou capacidade, disposições do caráter. Para identificar onde está inserida a virtude, ele define cada um desses gêneros:

Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor; por faculdades, as coisas em virtude das quais se diz que somos capazes de sentir tudo isso, ou seja, de nos irarmos, de nos magoarmos ou de nos compadecermos; por disposições de caráter, as coisas em virtude das quais nossa posição com referência às paixões é boa ou má. Por exemplo,

com referência à cólera, nossa posição é má se a sentimos de modo violento ou demasiado fraco, e boa se a sentimos moderadamente; e da mesma forma no que se relaciona com as outras paixões (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, V, 1105b).

Para localizar a virtude, Aristóteles utiliza o procedimento da eliminação. Descarta a possibilidade de entender as virtudes, ou o oposto, os vícios, como a paixão, argumentando que não se louva nem censura um homem por suas paixões, mas sim pela forma como sente essa paixão. Portanto, a paixão não pode ser entendida como virtude ou vício. A faculdade, ou capacidade, também é eliminada pelo mesmo processo de argumentação. O fato de sentir uma paixão não é motivo de censura ou louvor, principalmente porque não é resultante de uma escolha, assim como no caso das virtudes e dos vícios. Dessa forma, por exclusão, o autor afirma que a virtude pode ser entendida por meio da disposição de caráter: “[...] se as virtudes não são paixões nem faculdades, só resta uma alternativa: a de que sejam disposições de caráter” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, V, 1106a). Assim, a intensidade com que as paixões são sentidas - carência, excesso ou meio termo - determina a virtude e essa intensidade é resultante da disposição do caráter.

Por exemplo, tanto o medo como a confiança, o apetite, a ira, a compaixão, e em geral o prazer e a dor, podem ser sentidos em excesso ou em grau insuficiente; e, num caso como no outro, isso é um mal. Mas senti-los na ocasião apropriada, com referência aos objetos apropriados, para com as pessoas apropriadas, pelo motivo e da maneira conveniente, nisso consistem o meio-termo e a excelência característicos da virtude (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, VI, 1106b).

Nesse sentido, podemos entender a virtude como uma espécie de mediana resultante da disposição do caráter. Agir de forma a atingir esse ponto é muito difícil; portanto, é mais fácil errar do que acertar: “Pois os homens são bons de um modo só, e maus de muitos modos” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, VI, 1106b, 35).

O Filósofo explica que não basta afirmar que a virtude é uma disposição do caráter, é necessário também esclarecer a natureza dessa disposição. Por meio de uma analogia com a ação de um cavalo de corridas, já que o animal que executa bem sua função de correr torna-se um bom cavalo, ele explica que, no caso da “[...] virtude do homem, também será a disposição de caráter que o torna bom e que o faz desempenhar bem a sua função” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, VI, 1106a). Assim, a virtude é uma disposição do caráter que torna o homem bom, porque torna possível que ele execute de

forma excelente sua função. Entretanto, precisamos considerar que a execução excelente é decorrente das escolhas que ele faz. O homem tem, em potência, a predisposição para a ação reta, mas agir nessa linha requer uma escolha, que é o resultado de uma disposição do caráter.

Essa disposição do caráter que orienta a ação é adquirida por meio de exercícios práticos. São estes que estruturam os critérios para a deliberação entre variáveis. É a constante prática de uma atitude que ocasionará a existência de uma disposição permanente de caráter. Segundo Aristóteles, diferentes comportamentos podem ser resultantes de uma mesma circunstância: uns podem se tornar temperados e gentis; outros, devassos e irascíveis.

Entendendo que os comportamentos são resultantes das disposições permanentes de caráter, as quais se formam em consequência das frequentes práticas, Aristóteles conclui que o jovem precisa ser conduzido, desde cedo, a conhecer o que é bom e o que é ruim. Assim, irá se habituar a se entristecer diante das coisas ruins e a se felicitar com as coisas boas, construindo, dessa forma, as disposições permanentes de caráter. Em suma, podemos compreender que é nesse âmbito, o da disposição do caráter, que a educação - ou exercícios constantes que conduzem o homem para a ação excelente - deve ser considerada.

Observamos, assim, que, para um homem ter uma vida feliz, é necessário executar ações excelentes, que são sinônimas de ações virtuosas. As ações virtuosas dependem do caráter, ou seja, da tendência de manter os elementos irracionais, as paixões, sob domínio racional. As respostas adequadas às diferentes situações concretas da vida são as provenientes da racionalidade, que não são fruto da natureza humana, mas também não são contrárias a ela. O homem possui uma predisposição para desenvolvê-las, mas esse desenvolvimento ocorre por meio do exercício iniciado desde muito cedo e mantido durante muito tempo ou durante toda a vida. Assim, entendemos a finalidade da educação: orientar e propiciar o exercício de ações que, construindo uma disposição de caráter permanente, permitam identificar o homem como virtuoso.

Retomando a ideia que nos direcionou até aqui, afirmamos que a educação tem como objetivo educar o comportamento dos homens. O comportamento, as ações humanas, são pertinentes à ética, cujo princípio é 'o viver bem', viver da melhor forma possível em sociedade. As reflexões sobre a ética desenvolvidas com base no pensamento aristotélico nos levam a afirmar que todos os homens se movem em função de um fim, que, para o

Filosofo, é a felicidade. Para atingir a felicidade, o homem precisa de ações virtuosas que se localizam no ponto médio entre dois extremos e esse posicionamento é decorrente dos hábitos. Os hábitos, por sua vez, são produto da disposição do caráter diante de duas possibilidades, cabendo à educação a formação dessa disposição.

Gostaríamos ainda de chamar a atenção para a questão que unifica nossa abordagem, a *eudaimonia*. Esclarecemos que a tradução de *eudaimonia* por felicidade não contempla toda a dimensão do conceito, pois, para os gregos, uma vida *eudaimonica* era uma vida suprema, completa, que valia por si. Como o Filósofo explica no início de *Ética a Nicômaco*, a *eudaimonia* pode ser entendida como um bem absoluto.

Se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; e se é verdade que nem toda coisa desejamos com vistas em outra (porque, então, o processo se repetiria ao infinito, e inútil e vão seria o nosso desejar), evidentemente tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, II, 1094a).

Portanto, pode-se entender que *eudaimonia* corresponderia ao fundamento absoluto que deveria conduzir a educação/formação da disposição do caráter, por meio da qual se deliberaria pela ação virtuosa.

É importante, nessa questão, não nos esquecermos de que o pensamento de Aristóteles foi cunhado no contexto grego, no qual se aceitava a existência de uma ordem cósmica que conferia a todas as criaturas o seu lugar/fim preciso no universo. Esse pensamento ordenado, racional, passou a ser contestado, em parte, pelo cristianismo. Os cristãos não aceitavam a ideia de que o universo tivesse sido ordenado da forma como acreditavam os pagãos. Para o cristão, Deus criou o mundo e não simplesmente o ordenou. Essa questão, cara aos medievais, fundamentou o pensamento teológico, mas não provocou uma ruptura radical com o pensamento filosófico anterior. Os medievais cristianizaram a filosofia. Como exemplo, podemos citar Agostinho, que, no início da Idade Média, apoiou-se no pensamento platônico para erigir as bases do cristianismo. Posteriormente, no século XIII, Tomás de Aquino retomou a filosofia de Aristóteles para oferecer à sua sociedade uma nova perspectiva de compreensão do cristianismo. Com resultado dessa mudança, o fundamento absoluto passou a ser o próprio Deus: o princípio e o fim último do homem.

Nessa perspectiva, os homens vivem para chegar a Deus, mas como chegar a Deus? Essa questão é respondida com o nascimento de Jesus Cristo, o Deus encarnado que veio ao mundo para mostrar o caminho até Deus, como escreve João: “Disse-lhe Jesus: Eu sou o

caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim” (Jo 14, 6). Da vida de Jesus, os medievais receberam o fundamento absoluto para a constituição da disposição do caráter requerido em suas deliberações e que, em última instância, define seus comportamentos.

Os episódios sobre a vida de Jesus perpetuaram-se de várias formas. Logo após sua morte, circulavam muitas narrativas orais sobre os ensinamentos do Mestre; posteriormente, essas narrativas receberam forma escrita e imagética. Schmitt (2007, p. 91) atenta para o fato de que essas não foram as únicas manifestações culturais importantes no cristianismo medieval e destaca a “[...] importância da palavra viva e da voz na pregação e nos cantos da liturgia e até na escrita literária”. O autor menciona também o papel do corpo e dos gestos, mas nossa atenção concentra-se na imagem. Desde os primórdios do cristianismo, o apego pela representação antropomórfica exerceu uma determinada força sobre o homem medieval e situou “[...] as imagens no centro de seus modos de pensar e agir” (SCHMITT, 2007, p. 11).

[...] mais do que qualquer outra, nos aparece marcada pelas suas brancas roupagens de igrejas repletas de esculturas, mosaicos ou vitrais multicolores, ourivesarias cintilantes, livros coloridos com iluminuras, marfins esculpidos, enormes portas de bronze, esmaltes, pinturas murais, tapeçarias, bordados, tecidos de variadas cores e com desenhos singulares e quadros pintados em fundo de ouro (CASTELNUOVO, 1989, p. 145).

A importância dos objetos imagéticos é evidente na sociedade medieval e, por isso, as imagens nos parecem um caminho para refletirmos acerca da formação moral do homem desse período.

1.5 IMAGEM, OU ARTE, NA IDADE MÉDIA

A história das representações na Idade Média foi marcada pelo embate entre as instruções de Deus a Moisés e as palavras de Cristo aos homens. No primeiro caso, Deus teria dito: “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Ex 20, 4); “Não fareis outros deuses comigo; deuses de prata ou deuses de ouro não fareis para vós” (Ex 20, 23). No segundo, quando Cristo surgiu para estabelecer uma nova aliança, afirmou aos homens: “Quem me vê, vê o Pai” (Jo 14, 9). As interpretações de contradições como essas, que se multiplicam nas leituras do Antigo e do Novo Testamento, conduziram à aceitação

ou à negação das imagens pelos cristãos, ou seja, às disputas iconoclastas⁸. Em razão disso, a aceitação das imagens no mundo Cristão Ocidental foi moderada. Bensaçon (1997, p. 13) explica que a “[...] Igreja (e, em primeiro lugar, os papas) tinham em vista sobretudo os ganhos em termos pastorais, as possibilidades que oferecia a imagem no sentido de educar e de empolgar a devoção”. Sobre esse assunto, Baschet ilustra o posicionamento da Igreja Romana, referindo-se ao papa Gregório, O Grande, que, no ano 600, escreveu uma carta ao bispo Serenus de Marselha, recriminando-o pela destruição das imagens. A justificativa do papa foi a da utilidade didática das imagens:

[...] elas permitem aos iletrados compreender a história sagrada (‘nelas, podem ler aqueles que ignoram a escritura’). Elas são um substituto do texto sagrado, que implicam, como este, uma operação de leitura, mas desvalorizada pelo estatuto subalterno de seus destinatários. Desenvolvendo os propósitos de Gregório, os clérigos qualificarão muitas vezes as imagens, a partir do século XII, de **letras dos laicos** (*litterae laicorum*, *litteratura laicorum*). Mas isso autoriza a considerar as imagens medievais a **Bíblia dos iletrados** (BASCHET, 2006, p. 484, grifos do autor).

Baschet destaca o fato de que essa passagem, usada tradicionalmente para justificar a importância das imagens na cultura medieval, pode não ter tal abrangência, já que é apenas um recorte de carta. Segundo ele, é preciso entendê-la em seu contexto. O papa Gregório viveu a preocupação com a conversão do pagão, portanto a legitimação das imagens se fazia com essa perspectiva e, como as Escrituras eram a grande autoridade, as imagens deveriam se aproximar delas. Todavia, o papa tinha consciência das abrangências afetivas das imagens, o que fica explícito em outra carta escrita ao “[...] eremita Secundinus, na qual uma passagem acrescida no século VIII compara o desejo de contemplar a imagem sagrada ao sentimento amoroso” (BASCHET, 2006, p. 485).

A tríade com que os clérigos justificam a valorização imagética sofre algumas alterações no decorrer do tempo, a exemplo de Honorius Augusto Dunensis, que apresenta mais uma razão: “[...] a necessidade de conferir às igrejas uma ornamentação digna de Deus (uma função que poderíamos qualificar de estético-litúrgica)” (BASCHET, 2006, p. 485). Contudo, o que se manteve como principal argumento era a função emocional que favorecia a fé fervorosa, e propiciava compreensões como a de Tomás de Aquino, as quais “[...] admitem até que a devoção é mais facilmente suscitada pelas imagens que vemos do que pelas palavras que escutamos” (BASCHET, 2006, p. 485). Dessa forma, as imagens

⁸ Sobre iconoclastia ver Bensaçon (1997).

passaram a ser cada vez mais valorizadas na cultura Ocidental, desenvolvendo-se nos séculos XII e XIII a ideia de que elas seriam *transitus*. O culto não é pela imagem, mas pelo que elas representam: o fiel pode contemplar o invisível pelo trânsito da imagem visível. Schmitt, reportando-se ao século XII, explica que a “[...] teoria da *imaginatio* renova-se numa ‘pneumofantasmologia’ em que se agregam saberes que só depois viriam a se separar: o da teologia mística, da cosmologia, da psicologia, ótica e medicina”. (SCHMITT, 2007, p. 17). Nesse processo de justificação das imagens, Tomás de Aquino “[...] dá o passo decisivo, afirmando que a imagem de Cristo merece a honra de latria tanto quanto o próprio Cristo: a partir daí, o culto prestado à imagem torna-se inseparável do culto prestado ao protótipo que ela dá a ver” (BASCHET, 2006, p. 486). Dessa forma, as imagens e seus cultos são justificados teologicamente, sendo importante frisar que seus significados nesse momento eram diferentes dos que observamos na contemporaneidade. Segundo Schmitt (2007, p. 12, grifo do autor), ‘imagem’ seria:

[...] a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo **imagem** concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma cidade para imaginá-la.

O termo latino *imago*, que deu origem a imagem, tinha na Idade Média uma conotação mais profunda, relacionada com a própria designação do homem como imagem e semelhança de Deus. Isso fica explícito em Gênesis:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra. E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou (GN 1, 26-27).

A imagem confere aos homens a superioridade sobre as demais criaturas de Deus, mas torna-se deformada quando o homem comete o pecado e *cai*. Nesse sentido, a queda afasta a imagem do homem da imagem de Deus. Nas palavras de Schmitt (2007, p. 13, grifo do autor), “Devido a Falta, o homem encontra-se decaído, vivendo num estado de **dissemelhança**”.

As imagens medievais assumiram essa perspectiva de representar as dissemelhanças - o que explica a grande produção de imagens da queda, da paixão de Cristo e do juízo final-; não a semelhança real dos fatos e sim no sentido de ‘presentificar’

a relação homem/Deus, uma epifania. As imagens agiam como mediadoras entre o invisível e o visível, tornando-se reguladoras da formação moral dos homens medievais. Schmitt (2007, p. 13-14) afirma: “O mundo, a natureza, as instituições humanas, a própria vida moral são pensadas como reflexos, imagens refletidas por um grande espelho (*speculum*) [...]”.

Consideramos importante ressaltar que, apesar da distância entre o sentido da *imago* medieval - que caracteriza a relação entre o homem e Deus - e o da imagem contemporânea, aquela nos legou produtos materiais, objetos que atualmente estão inseridos em classificações de uma área denominada de Arte. A denominação de arte medieval contempla um conjunto de imagens produzidas nesse período, as quais constam entre os produtos designados por *imago*. Portanto, quando o período é o medieval, por que não usar imagem em lugar de arte?

Schmitt auxilia-nos a compreender essa questão quando analisa a divisão feita por Hans Belting entre arte e imagem (*Bild* e *Kult*) e apresenta seu posicionamento com relação ao uso dos termos. Belting separa a imagem medieval da arte que, para ele, surge no início do século XV com o surgimento dos quadros. A partir desse momento, percebe-se um desenvolvimento cada vez maior das preocupações estéticas e profanas. Schmitt (2007) concorda com Belting por caracterizar quase totalmente as imagens medievais de acordo com sua função cultural, de forma a não negar a função religiosa e ritualística das imagens desse período. Todavia, ressalva que nem todas as imagens tinham esse caráter, assim como as imagens contemporâneas não estão livres dos ritos. Para o autor, “[...] as imagens modernas não são alheias a todas as formas de ‘culto’ religioso ou profano; a visita a um museu ou uma grande exposição de arte assume por vezes em nosso tempo o aspecto de um ato ritual ao qual a pressão social confere um caráter de obrigação” (SCHMITT, 2007, p. 44). Dessa forma, a distinção com base na função ritualística parece não ser suficiente, razão pela qual é apresentado outro critério: o do valor estético. Esse argumento também não possibilita diferenciação porque é impossível negar que nas imagens medievais não havia arte, como Schmitt (2007, p. 44, grifo do autor) explica:

Mas, sobretudo, negar o valor de **arte** (*Kunst*) às imagens medievais apresenta muitas dificuldades. O preço dos materiais e do trabalho, o brilho dos dourados, das gemas e das cores, a afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador: todas essas qualidades realçam o valor estético da obra, que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais.

Diante dessas questões, o autor pondera que não é conveniente opor imagem a arte, cabendo ao historiador considerar a função estética das obras – ou seja, as obras em si como arte - e entendê-las em seu papel social, político e ideológico. Assim, ele não nega que tenha arte nas imagens medievais, mas afirma que prefere usar o termo imagem para designá-las porque isso atribui maior abrangência ao objeto. Tal ponderação do autor deve-se à problemática apresentada por Belting a respeito da necessidade da relação unívoca entre época, imagem e função.

Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo imagem a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo **arte**, mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da imago medieval: o das imagens material (imagines); o do imaginário (imaginatio), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado ad imaginem Dei e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo imago Patris (SCHMITT, 2007, p. 45, grifo do autor).

Portanto, Schmitt concorda com Belting a respeito de que o uso do termo imagem propicia um alargamento do trato com o objeto em comparação com a forma tradicional com que os historiadores da arte o fazem. Para ele, sem negar a contribuição dos historiadores da arte, é possível “Recolocar as imagens no conjunto do imaginário social, com suas implicações de poder e de memória [...]” (SCHMITT, 2007, p. 45). Baschet, assim como Belting e Schmitt, prefere usar o termo imagem. Segundo o autor, a noção de Arte e Estética não é pertinente à Idade Média porque, nesse momento, os objetos não tinham uma autonomia estética. A justificativa de Baschet estende-se aos artistas, que não se distinguiam dos artesãos (*artiex, opifex*): mesmo que alguns fossem prestigiados, eram anônimos. Dessa forma, para Baschet, o uso o termo imagem é uma forma de fugir ao anacronismo que a Arte pode propiciar, embora isso não elimine os problemas com a denominação.

A palavra **imagem** não deixa, entretanto, de apresentar perigos e seria lamentável se ela fizesse esquecer a dimensão estética das obras, pois existe, na Idade Média, uma **atitude estética** e uma noção do belo que são partes integrantes das concepções e das práticas das imagens (BASCHET, 2006, p. 281-282, grifos do autor).

Ciente dos problemas que o uso apenas do termo imagem pode acarretar, Baschet propõe o conceito de “[...] imagem-objeto, quer dizer, objetos ornados e sempre em uma situação, participando da dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o

mundo sobrenatural” (BASCHET, 2006, p. 481-482). Baschet oferece essa proposta por entender que esse termo composto contemplaria a totalidade da imagem medieval, favorecendo a relação entre o aspecto visual e o material do objeto.

Em suma, é importante não nos esquecermos de que, mesmo que o termo seja mais conveniente para os historiadores da arte medieval e demais investigadores que se preocupam com a História Cultural, como afirma Pereira (2010), as imagens medievais não são desprovidas de arte. Pereira deixa isso claro: “Poderíamos mesmo afirmar, com Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt, que, se a imagem naquele período histórico não significava o mesmo que arte, de toda forma havia arte nela” (PEREIRA, 2010, p. 7). Talvez seja pela evidência de que não é possível negar a arte nas imagens medievais e que seu aspecto artístico deve ser considerado nos estudos imagéticos que muitos autores, mesmo cientes do distanciamento dos conceitos, utilizem o termo arte para se referir às imagens, ou aos objetos produzidos na Idade Média. Esse revezamento de termos que pode expressar, algumas vezes, anacronismo revela, a nosso ver, a riqueza de conhecimento que esses produtos imagéticos podem nos propiciar, indiferentemente da área de estudo. Relembramos Aby Warburg, que nos ensinou que o trato da ‘arte’ requer sempre uma interdisciplinaridade. O diálogo entre diferentes domínios do conhecimento parece condição para uma, possível, aproximação e uma compreensão desses objetos construídos pelos homens que acreditamos revelar um pouco da complexidade humana. Com esse pensamento, passamos para o nosso próximo capítulo, no qual usaremos o termo Arte para designar o conjunto desses objetos de difícil denominação.

2 ARTE: A EXPRESSÃO DO HUMANO

Ernest Fischer inicia o livro *A necessidade da Arte* com a seguinte frase de Jean Cocteau: ‘A poesia é indispensável – se ao menos eu soubesse para quê [...]’ (FISCHER, 1987, p. 11). Tomamos emprestadas essas palavras para ilustrar o ponto de partida de nossa reflexão sobre a ambiguidade inerente ao ato de pensar a Arte: como uma coisa que não serve para a sobrevivência humana pode permanecer por tanto tempo na história do homem? A resposta a essa questão pode ser encontrada na argumentação de Cristo para negar os reinos ofertados pelo demônio, caso aceitasse desobedecer à vontade do Pai: “[...] Não só de pão vive o homem” (Mt 4, 4). A resposta de Cristo ensina-nos que há outras necessidades na existência humana e que estas ultrapassam as margens da materialidade. Procurando pensar a Arte e sua relação com as necessidades humanas para além da sobrevivência do homem, construímos este capítulo. Sobre o quê estamos nos referindo ao falar de Arte? Muitos estudiosos já se empenharam em responder a essa questão, mas os resultados nem sempre foram consistentes. Tampouco nós temos a pretensão de fazê-lo.

Começemos por afirmar que a discussão teve início no mundo grego antigo, onde vemos germinar o que posteriormente foi denominado de teorias da Arte. É no âmbito filosófico que encontramos as bases para a determinação dos domínios da atividade artística, conforme Cauquelin (2005b, p. 17) nos orienta.

No que diz respeito à arte, essa ação fundadora existe, pertence àquela atividade do pensamento que reinou na Grécia antiga e deu o poder de ação inicial à razão, à ciência, à sabedoria e à Arte, e que se chama filosofia.

A autora explica que essa ação fundadora não surgiu pronta e explicitamente e que os filósofos se referiam esporadicamente a uma ou outra questão sobre a Arte. As abordagens concentravam-se no objeto e, obedecendo aos ditames metafísicos, visavam eliminar os acidentes de forma a identificar os princípios que poderiam distinguir o objeto artístico dos demais. Prevalendo até o século XVIII e tendo Platão e Aristóteles como seus grandes representantes, essa forma de pensar a Arte foi denominada de teoria essencialista. Embora tenha prevalecido durante muito tempo, essa teoria apresentava uma grande lacuna. Segundo os estudiosos,

[...] na sua tentativa de impor condições a que os objectos teriam de obedecer para poderem ser classificados como obras de Arte e, ao mesmo

tempo, pretender que a reunião de tais condições bastaria para transformar um objecto numa obra de Arte, todas as teorias essencialistas da Arte tendiam a ser ou demasiado exclusivistas ou demasiado tolerantes (MOURA, 2009, p. 6).

No século XVIII, surgiu outro entendimento de Arte: o de que esta teria autonomia como área do conhecimento, como o comprova o uso do termo *estética* para se referir aos estudos em Arte. O termo se estabeleceu de acordo com o sentido da palavra grega *aisthesis*, que significa ‘faculdade de sentir’ ou ‘compreensão pelos sentidos’; a palavra tem a mesma origem de *aisthethicon*, que significa ‘o que sensibiliza’. Empregado com esse conceito, o termo *estética* passou a ser relacionado com qualquer sensação proveniente dos órgãos dos sentidos. Enfim, foi com esse sentido etimológico que o termo ‘*estética*’ foi usado pela primeira vez, como nos informa Bayer (1993, p. 13): “A palavra ‘*estética*’ só apareceu no século XVIII, sob a pena de Baumgarten (1714-1762), e ainda assim, nessa altura, significava apenas teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: *aisthesis*”. Propondo uma teoria da sensibilidade, Baumgarten apresenta a *estética* como substantivo, ou seja, uma área que pode acolher as pesquisas, reflexões e estudos que tenham como objeto a sensibilidade. Entretanto, o uso do substantivo *estética* não elimina a confusão a respeito da abrangência e das delimitações desses estudos. Segundo Cauquelin (2005b, p. 14), mesmo que

[...] Baumgarten tenha tentado construir uma espécie de *organon* do pensamento sensível com sua *Aestetica* (termo utilizado então pela primeira vez como ‘ciência do sensível’) e o de Kant com a *Critique Du Jugament de goût* (uma teoria) tenha conferido uma base a esse conjunto fluido, o termo ‘*estética*’ mantém ainda um uso confuso.

Portanto, mesmo com a criação da *estética*, ou seja, de uma área específica para designar os estudos acerca da Arte, a imprecisão continua a permear as tentativas de teorizá-la. Talvez, essa dificuldade tenha contribuído para o surgimento, no final do século XX e início do XXI, de um movimento marcado pela anti-teoria da Arte. Segundo esse movimento, no qual constam nomes como os de Umberto Eco, Jean-Francois, Lyotard, Michel Maffesoli, Gilles Deleuze e Anne Cauquelin, o conceito de Arte como ‘feito a mão’ não é mais apropriado. Os *ready-mades* de Duchamp, como *Roda de Bicicleta* e *A Fonte*, são os principais exemplos dessa nova forma de pensar. A Arte já pode estar pronta, é o local onde ela é colocada e a capacidade do apreciador para estranhar o trivial que a constituem como Arte. Assim, Cauquelin (2005a, p. 98) lembra a proposição de Duchamp: “É o observador que faz o quadro” e explica que “[...] o observador faz parte do sistema

que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado” (CAUQUELIN, 2005a, p. 98).

Nessa concepção de Arte, o uso desse termo não cabe para outros momentos. Para a Idade Média, por exemplo, como foi visto no capítulo anterior, é mais apropriado o termo imagem. Nesse sentido, entendemos que essa área do conhecimento humano pode ser pensada de forma semelhante à de Fernand Braudel (1980 apud BURKE, 1992), que compara a história à noite, quando as luzes dos vagalumes acendem-se e apagam-se. Para o autor, as luzes são como os eventos que se projetam na história. Essa perspectiva motiva-nos a comparar as luzes dos vagalumes com as diferentes compreensões e denominações dessa produção humana, que, analogamente à noite, chamaremos de Arte⁹, já que não encontramos uma denominação que possa ser aplicada à totalidade desses produtos de difícil compreensão e conceituação. Para refletirmos sobre a permanência desses produtos em diferentes momentos históricos, adotaremos o termo Arte, acompanhando os autores com os quais dialogamos neste texto.

2.1 ARTE: MUDANÇAS, PERMANÊNCIAS E RETORNOS

Iniciamos, então, por aquilo de que temos certeza. A Arte é necessária! Tão necessária que observamos sua presença em todos os momentos da história: podemos considerá-la tão velha quanto o homem. Os registros históricos, a exemplo das pinturas rupestres, comprovam que ela sempre acompanhou a humanidade: nas aventuras, nas descobertas; na vitória e na derrota; na dor e no prazer, no sonho e na realidade... na vida e na morte! Como uma atividade orgânica, ela se mantém e se adapta às mudanças temporais, tanto em seu conceito quanto em sua forma material. Com sua potencialidade dinâmica, seu caráter mutável, a Arte desempenhou na história papéis sociais distintos.

Fischer explica-nos que nos primórdios da Arte sua função era:

[...] inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a Arte pouco tinha a ver com a **beleza** e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade

⁹ Usaremos Arte com letra maiúscula para evidenciar que estamos nos referindo ao conjunto de produtos convencionalmente designados pelos estudiosos da área por Arte.

humana em sua luta pela sobrevivência (FISCHER, 1987, p. 45, grifo do autor).

A Arte mágica, que conferia poder ao seu produtor e caracterizava a sociedade primitiva, adquiriu outras conotações com o passar dos tempos. Aos poucos, o invólucro mágico que revestia a consciência do homem primitivo, dando oportunidade à constituição de manifestações artísticas com essas mesmas características, começou a se dissolver. Fischer explica que essa mudança acompanhou o processo de ‘divisão de classes’ e oferece como exemplo a passagem da função do feiticeiro, um servidor do coletivo nas sociedades primitivas, para a do artista e do sacerdote na gênese da sociedade de classes. Segundo o autor, nessa nova organização social, o artista assumiu o papel que o feiticeiro ocupava anteriormente.

A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade, da sua classe, da sua nação; cabia-lhe libertar da insegurança da vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinham emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida individual de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universal; cabia-lhe **restaurar a unidade humana perdida** (FISCHER, 1987, p. 52, grifo do autor).

Esses exemplos mostram que a Arte permaneceu nos diferentes contextos, mesmo exercendo funções sociais diferentes, fato que torna nítida sua ‘capacidade adaptativa’ ao tempo e ao local. O uso do termo ‘capacidade adaptativa’, ou até mesmo mudanças da Arte, precisa de algumas ressalvas, pois pode ser interpretado de forma equivocada. Ao admitir que a Arte se adapta, ou muda em uma nova situação, poderíamos estar deslocando-a de seu criador e entendendo-a como um produto acabado e independente que pode sofrer alterações que garantem sua permanência. Não é esse o pensamento: entendemos a Arte como expressão dos contextos sociais. Ela é condicionada pelo seu tempo e expressa uma situação histórica particular. Nesse sentido, a ‘capacidade adaptativa’ a que nos referíamos relaciona-se com as possibilidades representativas que a Arte adquire em cada momento histórico e com o fato de que, mesmo adquirindo conotações diversas, ela contém algo que nos permite entendê-la como Arte. Fischer (1987, p. 17) explica que a Arte, mesmo sendo produto de um contexto específico, “[...] supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de

humanidade que promete constância no desenvolvimento”. Essa ideia da permanência de algo na Arte é recorrente na obra de Fischer, como na seguinte passagem:

[...] a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na Arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita – nós, que vivemos no século XX – comovermo-nos com as pinturas pré-históricas das cavernas e com antiqüíssimas canções (FISCHER, 1987, p. 16).

A verdade permanente a que o autor se refere pode ser entendida como uma espécie de natureza humana, que, independentemente do momento histórico em que tenha surgido, é sempre atual. É essa natureza que nos aproxima dos personagens, imagens e sons produzidos em outras épocas. É o que indica Fischer (1987, p. 18):

[...] traços constantes do ser humano são fixados mesmo na Arte historicamente condicionada. Enquanto se limitarem a refletir as condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão, Homero, Ésquilo e Sófocles são marcos envelhecidos, pertencem ao passado. Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões exprimiram potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais.

A análise dessa passagem valida nossos argumentos de que a permanência da Arte deve ser pensada, não pela sua materialidade, mas pelo que anima essa materialidade. A linguagem artística, a técnica, o estilo, o tema e todos os demais elementos que conferem efetividade ao objeto de Arte estão subordinados àquilo que promove sua criação: o homem. Assim, compreendemos que a Arte permanece porque ela é uma extensão do próprio homem. Portanto, entendemos que enquanto existir o homem, existirá a Arte. Essa relação permanece similar quando se trata da negação da Arte. O mesmo homem que confere valor à Arte pode desvalorizá-la. Isso porque a Arte, como extensão do homem, mostra, inclusive, o que ele pensa de si. Nessa perspectiva, deduzimos que, quando o homem nega a Arte, não se vê nela e, portanto, pode não ter uma visão totalizante¹⁰ de si. A forma como o homem se compreende é própria de cada tempo e um conceito pode ser relacionado a outros conceitos, a exemplo dos pares materialidade/utilidade e imaterialidade/inutilidade. Francastel (1993, p. 49) explica que:

¹⁰ Ressaltamos que, ao nos referirmos a ‘visão totalizante’, estamos entendendo o homem na perspectiva de homem de Tomás de Aquino, ou seja, como um ser dotado de corpo, sensibilidade e intelecto. Esse conceito autoriza-nos a pensar a arte como uma atividade/produto dessa totalidade, ou seja, material, sensível e intelectual.

Essa oposição não é na verdade nova. Em todas as épocas, houve homens para exaltar o útil por oposição ao gratuito e reciprocamente. Aqueles que hoje denunciam o caráter inútil, ou pelo menos supérfluo, das obras de Arte, aqueles que opõem aos fenômenos fundamentais da vida moderna, comandada pela técnica, as vãs especulações dos artistas, nada mais fazem que retomar teses clássicas.

As teses a respeito da aceitação ou da negação da arte aparecem nos mais célebres pensadores. A controvérsia já aparece, por exemplo, na Antiguidade, com Platão e Aristóteles. O primeiro entendia a Arte como uma forma que afastava o homem da verdade, razão pela qual o artista deveria ser expulso da República¹¹. Já, na *Poética*, obra considerada o primeiro tratado de Arte, Aristóteles ressalta a importância da poesia na formação do homem. Mendonça oferece-nos uma contextualização para as reflexões contemporâneas sobre a utilidade e a inutilidade da Arte.

A noção do útil, como valor por excelência, passou a fazer parte de uma consciência coletiva por duas razões: uma, de ordem eminentemente prática; e outra, de ordem teórica. Na ordem prática, o advento da máquina levou a primeiro plano o problema da produção, e com isto difundiu uma mentalidade utilitarista, que levou inclusive a que se julgasse o homem pelo que ele é capaz de produzir e não pelo que ele é. Na ordem teórica, o pragmatismo doutrinário firmou-se na concepção de que seria válido apenas o que favorecesse o progresso da vida humana. Tais fatores, de natureza prática, fundiram-se numa concepção, que marcou a mentalidade humana, voltada para o culto do útil (MENDONÇA, 1976, p. 125).

Com base nessa passagem, podemos desenvolver o pensamento de que, quando o homem não se vê na Arte e, conseqüentemente, trata-a como inútil, está assumindo uma concepção que pende para a materialidade da vida. Assim, ao aceitarmos uma análise unilateral, ou seja, de apenas uma área da existência humana, estamos, a nosso ver, mutilando o homem. A existência humana requer condições materiais e espirituais, pois o homem é constituído por essas duas vias. Assim, admitir que a Arte é inútil significa afirmar que o homem é apenas matéria. Lauand (1987), ao apresentar o pensamento do filósofo alemão Joseph Pieper sobre a filosofia e o trabalho, admite a existência, e a necessidade, de outra categoria que forma a totalidade humana e é tão importante quanto a materialidade:

¹¹ Platão (*A República*, X, 594a) afirma que “[...]— A de não aceitar a parte da poesia de carácter mimético. A necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma. [...] — Aqui entre nós (porquanto não ireis contá-lo aos poetas trágicos e a todos os outros que praticam a mimese), todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza.”

Daí a extraordinária importância da afirmação de que há um setor da existência para o qual não têm nenhum sentido as categorias de **produtividade, praticidade, aproveitamento, efficiency**, e que, no entanto forma parte necessariamente da vida humana (PIEPER apud LAUAND 1987, p. 79, grifos do autor).

Embora o autor esteja se referindo à filosofia, podemos estender sua reflexão para o campo da Arte. Filosofia e Arte pertencem a uma categoria que se distancia dos conceitos utilitaristas; assim, sentimo-nos confortáveis para pensar a Arte nos termos das reflexões pieperianas. Concordamos com Pieper que seria “[...] desconsolador ter que viver num mundo em que só houvesse o útil e o disponível sem poder alegrar-se com algo sem finalidade imediata” (PIEPER apud LAUAND 1987, p. 97). Podemos verificar que o autor não descarta a finalidade; apenas não a considera imediata. Arriscamo-nos a interpretar sua afirmação e a formular a hipótese de que essa finalidade pertence à subjetividade humana e ocupa uma posição anterior à materialidade por influenciar e, até mesmo, condicionar a vida material.

É possível desenvolver essa hipótese com base no pensamento de Francastel, para quem a Arte é uma forma de comunicação muito importante para o estabelecimento das relações humanas. Seria importante, resalta ele, realizar estudos que auxiliem a substituição da visão, chamada por ele, romântica e falsa por outra concepção na qual fica evidente o “[...] papel eminente que a obra plástica desempenha na comunicação do pensamento entre os homens e na tomada de consciência, em cada época sucessiva, de seus desejos e de suas necessidades” (FRANCASTEL, 1993, p. 59). Dessa forma, Francastel apresenta-nos uma função da Arte que não está ligada diretamente à realidade material, mas à existência e ao desenvolvimento humano que se reflete na produção – material e espiritual - da humanidade.

Fischer apresenta outras possibilidades para se relacionar a Arte à imaterialidade da vida humana. Uma delas é entender a Arte como um equilíbrio entre a exterioridade e a interioridade do homem: ela seria um ‘portal’ para a interação entre as duas instâncias que formam a totalidade humana. Essa totalidade deve-se à necessidade que o homem tem de querer ser mais do que é, de forma que ele busca absorver o mundo circundante, ao mesmo tempo em que imprime o seu ‘eu’ individual a essa coletividade. Nesse sentido, a Arte age como mediadora, possibilitando a dupla interação entre o social e o singular. Ilustramos nosso pensamento com uma passagem de Fischer (1987, p. 13):

O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A Arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.

Assim, a Arte, por favorecer a interlocução com a realidade, pode levar o homem a abandonar seu estado fragmentado, isolado, reconduzindo-se para um estado totalizante. Como nos ensina Fischer (1987, p. 56), “Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade”.

Concluindo este item, podemos construir algumas proposições importantes a respeito da necessidade da Arte. Nossa primeira consideração é de que o homem é condição da existência da Arte; por isso, o estudo desta não pode ser isolado do daquele. A segunda é de que a Arte, como mediadora entre o mundo interior e o exterior do homem, consiste em uma ‘ponte’ pela qual transitam informações que interferem em sua subjetividade. Modificada, esta se revela e se imprime no mundo exterior. Dessa perspectiva, podemos afirmar que o resultado desse processo é um estado de equilíbrio entre dois hemisférios da totalidade humana: a espiritualidade e a materialidade. Assim, a Arte permanece porque é necessária à manutenção da totalidade do homem, especialmente por proporcionar a comunicação, a interação e o equilíbrio entre as partes que compõem essa totalidade.

2.2 ARTE: RACIONALIDADE E SENSIBILIDADE

A obra artística é portadora de mensagens decorrentes da subjetividade do artista. Entendemos a subjetividade como aquilo que se passa no interior – no espaço mais íntimo - do homem; aquilo que pertence unicamente ao sujeito, ao Eu. Todavia, o Eu formado pela subjetividade não é consequência de um processo solitário; pelo contrário, todos os segmentos sociais e as relações que o homem estabelece desde seu nascimento podem ser considerados como elementos que participam da construção subjetiva. Assim, para falarmos de subjetividade, é preciso considerar o meio em que o homem está inserido, pois é desse meio que ele recebe as informações que estabelecerão o seu Eu. O mesmo se aplica ao artista, pois as mensagens que sua obra comunica são decorrentes do contexto em que vive e das relações que estabelece com seus semelhantes. Portanto, seu pensamento é fruto

de um processo coletivo que se efetiva de diferentes maneiras, conforme a subjetividade de cada um.

Assim como o escritor fixa seu pensamento, suas emoções e seus sentimentos por meio dos livros que escreve, o artista plástico o faz por meio de suas obras. Cada um utiliza signos específicos, de acordo com a linguagem escolhida, e isso necessita de um processo racional. Podemos entender que a razão está presente na Arte por vários vieses. Por ora, vamos nos ater à ideia de Francastel (1993, p. 59) de que a “[...] Arte serve para fixar imagens que o homem forma em seu espírito” para apoiar nosso pensamento a respeito da interação entre emoção e razão na criação artística. Sustentamos que o homem, ou artista, fixará as imagens conforme o padrão de gosto afetivo-emocional de sua sociedade, mas também necessitará de procedimentos para isso. Estes, que podem ser chamados de técnicas, são resultantes da racionalidade humana. Dessa forma, concordamos com Fischer (1987, p. 14): “[...] o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo do qual resulta a obra de Arte como realidade dominada, então – de modo algum – um estado de inspiração embriagante”. O ‘estado de inspiração embriagante’, nos termos de Fischer, leva o artista a ser classificado pelo senso comum como um ser, muitas vezes, especial, dotado de um ‘dom’ sobre-humano. Essa compreensão superficial do artista anula todas as suas habilidades para efetivar sua ação, habilidades que o autor analisa da seguinte maneira:

Para ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocada – pode ser dominada e sujeita à concentração da Arte. A paixão que consome o dilema serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a (FISCHER, 1987, p. 14).

Dimensionamos, assim, a complexidade da atividade do artista. É necessário ter uma grande habilidade para sintetizar, por meio da objetividade, as questões referentes à subjetividade humana. Como lembra Fischer (1987, p. 14), “[...] a Arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade”.

Outro autor importante é Zamboni (2006), que, dessa perspectiva, observa que o trabalho criativo do artista mescla a intuição, entendida como pertencente ao irracional, com a racionalidade. Segundo ele, no decorrer da criação, ocorre uma “[...] dinâmica

intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional: procura-se algo e, por meio de um insight (intuitivo), vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados” (ZAMBONI, 2006, p. 34).

Assim, podemos inferir que a obra de Arte registra e transmite mensagens da subjetividade do artista, as quais são construídas por um processo de interação da razão com a emoção, ou paixão. No entanto, a concretização desse processo requer uma segunda etapa: a da materialização da obra por meio do domínio da técnica artística. Estas são as questões que abordaremos na próxima seção, que será dividida em dois itens. No primeiro, desenvolvemos, com base na indicação de Francastel (1993), a ideia de que o artista expõe as imagens impressas no seu espírito. Ou seja, analisaremos a construção da imagem mental como um processo que pertence à subjetividade. No segundo, faremos uma reflexão a respeito da afirmação de Fischer de que o artista desenvolve um trabalho altamente consciente e racional, cujo elemento central é a técnica artística da proporção.

2.2.1 Imagem mental

Em nossas reflexões, aceitamos como ‘verdadeira’ a proposição de que a atividade intelectual na Arte compara-se a um espelho, no qual o artista, com suas pinceladas, reflete uma imagem mental e, assim, gradativamente, constrói e reconstrói conceitos. Nessa proposição está contida a ideia de que o artista constrói intelectualmente sua obra antes de construí-la materialmente. Esse processo requer um conhecimento teórico da temática da obra, o qual é proveniente das experiências da realidade. Estas são responsáveis pela criação e recriação constante dos conceitos e imagens mentais expressos na Arte.

Essa ideia de que as imagens mentais precedem as imagens materiais foi aceita em diferentes momentos da história, Na Idade Média, por exemplo, Santo Anselmo (1033-1109) afirma:

Embora, pois, o homem, por meio do pensamento ou da pintura, chegue a representar um animal como não existe em parte nenhuma, todavia, ele só conseguirá seu propósito reunindo aquelas partes do animal que imprimiu na memória através de outras coisas conhecidas anteriormente (ANSELMO, 1988, p. 30).

A permanência dessa ideia pode ser observada no século XX. Vigotsky, em *Psicologia da Arte*, ao comparar a Arte com a linguagem, oferece-nos um exemplo dela: “Uma criança, que viu pela primeira vez um globo de vidro, denominou-o de

melanciazinha, explicando uma impressão nova e para ela desconhecida do globo através da noção anterior e conhecida de melancia” (VIGOTSKY, 2001, p. 34).

Os fundamentos da ideia encontrada tanto em Anselmo quanto em Vigotsky quanto à precedência da imagem mental remontam aos filósofos antigos. Em Platão, a imagem mental está relacionada à sua filosofia, que se edifica por meio da defesa da existência do ‘mundo das ideias’. Já Aristóteles, ao admitir que “Mesmo pensar é impossível sem uma imagem mental” (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 449b), oferece-nos meios para compreendermos a Arte como resultado de um trabalho intelectual.

Elegemos os tratados *Da Memória e da Revocação* e *Da alma* de Aristóteles como aporte teórico de nossa análise da construção da imagem mental, tendo em vista a importância e a influência que esse filósofo exerceu no pensamento medieval do século XIII, ou seja, no período que compreende o recorte temporal desta tese. Leiamos uma de suas passagens a respeito da relação entre o pensar e o desenhar:

No pensar, como no desenhar um diagrama, o mesmo estado se produz; de fato, neste último caso, embora não nos sirvamos do fato de que a grandeza de um triângulo é uma quantidade finita, ainda assim o desenhamos como se tivesse uma grandeza finita. Do mesmo modo, no que tange a alguém que está pensando, apesar de ser possível não estar ele pensando numa grandeza finita, ainda assim ele considera uma grandeza finita ante seus olhos, embora não a pense como tal (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 449b-450a).

Segundo o autor, tanto o ato de pensar quanto o de desenhar têm como ponto de partida um referencial imagético, cujo conceito não se limita à forma do desenho ou do pensamento, mas constitui-se como elemento primário para ambas. Todavia, não podemos confundir uma questão: mesmo havendo a necessidade da imagem mental para pensar, essas duas formas não são provenientes do mesmo lugar. Para entendermos isso, precisamos nos reportar à teoria da tripartição da alma e, se queremos investigar a imagem mental, devemos nos ater à alma sensitiva. É ela que se ocupa do conhecimento sensorial, aquele proveniente das sensações, dos sentidos – tato, paladar, olfato, audição, e visão –, do sentimento de prazer/dor e da ação de imaginar e lembrar. Caso nosso desejo seja estudar o pensar, devemos direcionar nossa atenção para a alma intelectual; é por meio dela que essa ação se efetiva. Como nosso interesse é o estudo da imagem mental, direcionamos nossa atenção para a alma sensitiva, juntamente com as faculdades que lhe competem. Tendo esclarecido essa questão, resta-nos investigar como ela se forma em nós.

Na alma sensitiva, encontramos a sensibilidade. É por meio da ativação dessa potencialidade que adquirimos subsídios para a constituição das imagens mentais. Segundo Aristóteles, a sensibilidade ou “[...] a faculdade perceptiva existe, evidentemente, não em actividade, mas apenas em potência” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, II, 5, 417a). Fundamentados nisso, concentraremos nossa atenção na ativação dessa potência.

Para se tornar ato, essa potência necessita da interferência de um objeto externo, sensível. Podemos entender melhor essa questão por meio do exemplo da visão. O homem tem em potência a sensibilidade da visão, mas a sensação de ver é provocada por um objeto externo. A cor, por exemplo, atinge o órgão sensível, o olho, que causa a percepção sensorial da visão. Segundo o filósofo, “A percepção sensorial dá-se, pois, quando se é movido e quando se é afectado, como ficou dito parece, de facto, ser certo tipo de alteração” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, II, 5, 416b). Assim, podemos entender que o estímulo externo que recebemos modifica-nos, colocando-nos em novo estado, em um processo denominado de percepção sensorial. Essa afecção que sofremos não ocorre sempre da mesma forma, porque os elementos sensíveis são diferentes, assim como seus estímulos. Aristóteles, em *Da Alma*, classifica esses elementos em três categorias: próprio, comum e por acidente. Os próprios são assim chamados porque atingem especificamente cada órgão do sentido. “Chamo «próprio de cada sentido» ao que não pode ser percebido por outro sentido e a respeito do qual é impossível errar, como: a visão da cor, a audição do som e o gosto do sabor” (ARISTÓTELES, *Da Alma* II, 6, 418a). Não existe, nesse caso, a possibilidade de engano com relação à informação recebida e a qual sentido ela se direciona, o que não acontece com elementos sensíveis comuns. Esses possuem qualidades que podem ser percebidas por mais de um sentido e por isso não pertencem, especificamente, a nenhum sentido. São eles: o “[...] movimento, o repouso, o número, a figura e a grandeza. É que estes não são próprios de nenhum sentido, sendo antes comuns a todos. Por exemplo, um movimento é sensível tanto pelo tacto como pela visão” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, II, 6, 418a). Dessa forma, a sensação que temos não é proveniente de um único sentido, mas da unificação das informações enviadas por mais de um sentido. Assim como existe um movimento que conecta as informações dos sensíveis comuns, observa-se um movimento similar nos elementos sensíveis por acidente. Todavia, as informações conectadas são provenientes de experiências anteriores. Esse é o motivo pelo qual os elementos sensíveis por acidente recebem essa denominação: eles não carregam em si a sensação final, esta é agregada acidentalmente. Para Aristóteles, o

elemento é “[...] sensível por acidente se percebemos, por exemplo, certo objecto branco como sendo o filho de Diáres. Tal percebe-se por acidente porque é aquilo que acompanha o objecto branco o que se percebe” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, II, 6, 418a).

Dessa forma, por meio da identificação dos diferentes elementos sensíveis e da forma como eles nos afetam, fica evidente que recebemos diversas informações externas. No entanto, o que fazemos com todas elas? Estamos, o tempo todo, sendo afetados por sons, visões, percepções de frio e calor, por exemplo. Será que essas sensações são efêmeras, sentimo-las e elas se desfazem imediatamente? A resposta, acertadamente, é não. Recebemos essas informações e as armazenamos como imagens, as quais podem ser denominadas de memória. Aristóteles explica que memória

[...] não é nem percepção sensorial nem pensamento, sendo sim um estado ou afecção de uma ou outro no decorrer do tempo. Como foi dito, não é possível haver memória de algo no presente enquanto presente, sendo a percepção sensorial que se refere ao que é presente, a expectativa ao que é futuro, e a memória se referindo ao passado. Toda memória, portanto, implica o decorrer do tempo (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 449b).

Nessa passagem, o autor apresenta a definição de memória como uma afecção decorrente da percepção sensorial ou do pensamento, a qual está condicionada ao tempo. A memória é, portanto, um estado duradouro da afecção que se mantém em forma de imagem mental. O processo de construção da imagem mental, ou memória, é explicado por Aristóteles da seguinte maneira:

Está claro que temos que conhecer que o que é produzido pela percepção sensorial da alma e naquela parte do corpo que é sua sede, ou seja, a afecção cujo estado duradouro chamamos de memória, é uma espécie de imagem; de fato, o estímulo que é produzido imprime um tipo de similitude da percepção do objeto, tal como fazem os indivíduos que produzem uma impressão do objeto, tal como fazem os indivíduos que produzem uma impressão com um sinete. (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 449b).

Explicitado que a memória pode ser entendida como sinônimo de imagem mental e que sua causa é uma afecção duradoura decorrente de um objeto externo, cabe-nos entender por que esse processo pode ser considerado como uma forma de conhecimento. Para refletirmos acerca dessa questão, precisamos nos reportar a outro elemento: a imaginação.

Por sua etimologia, a palavra imaginação está relacionada ao sentido de aparecer. Imaginação também é próxima da *phantasis*, ou fantasma, que significa imagem. Assim, imaginar pode ser traduzido como fazer aparecer imagens. A análise, nesse caso, pode seguir duas perspectivas: ‘fazer aparecer imagens’ de algo ausente e ‘fazer aparecer imagens’ como sínteses de várias informações emitidas pelos sentidos. Na primeira, entendemos que a imaginação não cria imagens, ela presentifica algo que não é visível no momento. Isso ocorre porque a imaginação recorre às imagens armazenadas, ou memória, e as torna presentes mesmo em sua ausência. No segundo, a imaginação age como síntese das sensações provenientes dos aspectos sensíveis comuns. Quando recebemos sensações, precisamos discriminá-las de acordo com cada órgão sensível e, posteriormente, unificar essas sensações para chegar a um ‘produto final’, a uma única sensação. Podemos entender esse processo observando o que ocorre quando apreciamos um concerto musical. Recebemos, durante a apresentação, informações visuais e sonoras, as quais são discriminadas pelos respectivos sentidos, mas a sensação geral que temos do concerto é proveniente da unificação desses sentidos. Esta unificação ocasiona o surgimento de uma imagem mental em consequência da imaginação. Ambas as ações da imaginação - a que presentifica e a que sintetiza -, podem ser aceitas como conhecimento. Esse conhecimento opera no campo das sensações, sendo classificado como conhecimento sensorial. Essa afirmação pode nos levar a duvidar de que imaginar e pensar sejam ações diferentes e aceitar, assim como os filósofos que antecederam a Aristóteles, que imaginação, pelo fato de perceber, é semelhante ao pensamento. O raciocínio que conduz a essa afirmação pode ser:

A alma é definida especialmente por duas diferenças, isto é, pelo movimento espacial e por entender e pensar. O perceber assemelha-se, com efeito, ao entender e ao pensar. É que, de facto, quer um, quer o outro são como perceber alguma coisa. Em ambos os casos, com efeito, a alma discrimina e conhece um ente. Os antigos diziam, igualmente, que pensar e perceber são o mesmo (ARISTÓTELES, *Da Alma*, III, 3, 427a).

Aristóteles apresenta argumentos que contrariam esse pensamento e vão ao encontro de nossas dúvidas. Ele afirma: “[...] é evidente que perceber e pensar não são o mesmo: de um participam todos os animais, enquanto do outro participam poucos” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, III, 3, 427b). A imaginação, Aristóteles afirma, embora dependa da percepção, não é a mesma coisa que pensamento discursivo e nem suposição: “[...] é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto,

sem a percepção sensorial, e sem ela não existe suposição. Que a imaginação não é, contudo, a mesma coisa que [o pensamento], nem que a suposição, isso é evidente” (ARISTÓTELES, *Da Alma*, III, 3, 427b). Assim, o autor deixa bem claro que não concebe imaginação como pensamento e nem como percepção sensorial. Pelo fato de o uso das imagens ser necessário para pensar, podemos inferir que a imaginação permeia as almas sensitivas e intelectivas, agindo como um elo entre a sensibilidade e a racionalidade. Aristóteles confere um papel significativo ao conhecimento sensível, diferentemente da tradição filosófica anterior, que o entendia como problema para aquisição da verdade.

Essas reflexões são importantes para compreendermos que imaginar e pensar são processos que participam da constituição da subjetividade humana. Assim, o subjetivo é formado pelo intercâmbio entre sensibilidade e racionalidade. Todavia, quando o processo de subjetivação não é compreendido em sua totalidade, pode parecer resultado apenas da sensibilidade, já que a constituição da imagem mental é originada da percepção sensorial. Talvez possa ser creditada a esse pensamento a compreensão da Arte como uma figuração da subjetividade humana, a qual normalmente a relaciona somente ao aspecto sensível dos homens, quando não a um mundo de fantasias deslocadas da racionalidade humana. Podemos supor que essa visão tenha influenciado o estabelecimento da distinção entre Arte e ciência e, conseqüentemente, o descredenciamento do trabalho intelectual da Arte, induzindo, assim, a inferência de que a Arte não expressa conhecimento. Zamboni (2006, p. 22) valida essa possibilidade: “É comum se ter a ciência como um veículo de conhecimento; já a Arte é normalmente descrita de maneira diferente, não é tão habitual pensá-la como expressão ou transmissão do conhecimento humano”. Embora uma parcela de pesquisadores e artistas se esforce para reverter esse pensamento, essa concepção, para Zamboni (2006), ainda é muito presente em nossa sociedade:

A pesar de haver evidência da racionalidade na Arte em várias épocas, sempre existiram e existem até hoje muitos que não aceitam a Arte como uma forma de atividade racional. Críticos, artistas, intelectuais e mesmo o cidadão comum debatem o problema. Mas a maioria das pessoas e até mesmo alguns setores mais acadêmicos, pensam que a produção e a recepção não obedecem a uma norma racional. Para o senso comum, Arte é sinônimo de emoção (ZAMBONI, 2006, p. 9).

Para o autor, essa corrente de pensamento que aceita a Arte como produto exclusivo da sensibilidade constitui-se como fomentadora da oposição entre Arte e razão: Arte/subjetividade e razão/objetividade. O autor justifica esse embate admitindo a grande

influência que Descartes (1596-1690) exerceu sobre a forma do conhecimento moderno, centrado na razão.

Descartes fez da razão o ponto de apoio para desenvolver sua teoria, que é calcada na necessidade de um método. Ele parte de quatro conceitos básicos: evidência, divisão, ordem e enumeração, justificando que é mais funcional dispor de poucos preceitos do que de um grande número deles, tal como se estrutura a lógica: e os enuncia no seu *Discurso sobre o método* (ZAMBONI, 2006, p. 11-12)

Ao olharmos para os quatro elementos que compõem o método cartesiano, percebemos que o critério edificante do método é a racionalidade matemática. Segundo Zamboni (2006, p. 13) “Tudo o que é suscetível de conhecimento é passível de ser formulado em pensamento do tipo matemático”. Esse pensamento acerca da ‘matematização do conhecimento’ pode ter gerado uma forma de compreender a Arte que a deslocou da área do conhecimento. Todavia, esse pensamento é de grande importância para pensarmos na racionalidade na Arte, pois nela também se encontra o pensamento matemático. Assim, na próxima seção, o propósito é refletir a respeito da técnica artística da proporção que pertence à racionalidade matemática.

2.2.2 A técnica artística como um trabalho intelectual: uma análise da *proporção*

Segundo a etimologia, a palavra arte, proveniente do grego *teknè* e do latim *ars*, *artis*, refere-se, de forma geral, a habilidades especiais relacionadas ao fazer prático ou a um conjunto de atividades que pode dirigir o fazer humano. Nessa acepção está implícita a compreensão da Arte como um trabalho manual, como uma atividade relacionada apenas ao aspecto motor. Foi esse o papel social que o artista, ou artífice, ocupou em diferentes sociedades. Le Goff (1991, p. 84) explica que, com o renascimento das cidades e do comércio no século XIII, a Arte ganhou um novo espaço para seu desenvolvimento, mas o “[...] trabalho dos pintores, dos arquitetos, dos estatuários era considerado apenas como um trabalho manual – e como tal, menosprezado”. O título de mestre que usavam não significava outra coisa se não ‘mestre de obras’ ou ‘mestre artesão’. Assim, mesmo com o papel de destaque ocupado pela Arte, o artista não usufruía da mesma posição social dos que desempenhavam funções entendidas como intelectuais. Nessa observação, fica claro que o trabalho intelectual, no caso do artista medieval, era negligenciado. Na habilidade

manual do artista, era como se a habilidade motora não estivesse associada ao trabalho intelectual.

Após muito tempo, mesmo com a superação dessa concepção, seus resquícios ainda parecem influenciar as pesquisas em Arte. Percebe-se que questões de ordem técnica não despertam interesse nos pesquisadores. Panofsky (2007), no início do segundo capítulo de seu livro *Significado nas Artes Visuais*, ao comentar a questão da proporção, mostra esse descaso com o estudo dos elementos técnicos:

Estudos sobre o problema das proporções são em geral recebidos com ceticismo ou, na melhor das hipóteses, com pouco interesse. Nenhuma das duas atitudes é surpreendente. A desconfiança vem do fato de que a pesquisa das proporções sucumbe, freqüentemente, à tentação de ler no objeto pura e simplesmente o que ela pôs nele; a indiferença explica-se pelo ponto de vista moderno, subjetivo, de que uma obra de Arte é algo irracional ao extremo. Um espectador moderno, ainda sob a influência dessa interpretação romântica da Arte, julga desinteressante, se não cansativa, a afirmação do historiador de Arte que diz que um sistema racional de proporções ou até de um esquema geométrico é a base desta ou daquela representação (PANOFSKY 2007, p. 89-90).

Assim, Panofsky esclarece que a base para a representação ‘irracional’ da Arte é a racionalidade. O artista, para expressar seus sentimentos, emoções e demais aspectos frequentemente separados das habilidades racionais necessita do domínio técnico da linguagem artística com a qual trabalha. A constituição de uma técnica é resultado de laboriosos estudos e experimentos dirigidos pela racionalidade. Nesse sentido, a interpretação que Panofsky caracteriza como romântica pode ser traduzida por uma visão superficial, já que não contempla a totalidade do trabalho artístico.

Assim, da perspectiva de que a técnica artística é um trabalho intelectual, vamos abordar um elemento técnico específico, a proporção, entendida como sinônimo de pensamento matemático e, portanto, indiscutivelmente, racional.

A teoria das proporções pode ser definida como um sistema que estabelece relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos, quando são considerados temas de uma representação artística. Panofsky explica que essa teoria era aplicada de acordo com diferentes interesses e que também não seguia um único método de aplicação.

[...] As relações matemáticas poderiam ser expressas pela divisão de um todo, bem como pela multiplicação de uma unidade; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas **normas** ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer

convenções; e, sobretudo, as proporções poderiam ser investigadas com referência à representação do objeto ou com referência ao objeto da representação (PANOFSKY 2007, p. 91, grifo do autor).

Todavia, indiferentemente de sua aplicabilidade, ela foi muito importante na história da estética antiga e medieval. Segundo Trevisan (2003, p. 164), a proporção é “[...] um mérito que não se pode negar ao platonismo e ao neoplatonismo: foram eles que forneceram a tríplice base da estética medieval: os números, a geometria, e a paixão pela luz, esta considerada a fonte primeira da beleza”. A afirmação de Trevisan de que a luz é a primeira fonte de beleza poderia dar a ideia de que ela sempre se destacou dentre as demais. No entanto, quando olhamos para a definição de beleza medieval elaborada por Agostinho e apresentada por Eco, temos outra compreensão: “De todas as definições da beleza, uma teve particular fortuna na Idade Média, e provinha de Santo Agostinho [...] O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido” (ECO, 2010, p. 63). A teoria elaborada por Agostinho fundamenta-se na geometria e atribui maior beleza à regularidade e à igualdade; ou seja, não se funda na contradição entre os valores quantitativos (proporção) e qualitativos (luz e colorido). Assim, não é possível negar que os números fascinaram os medievais. Entretanto, esse fascínio não é inédito na Idade Média, pois, segundo Trevisan (2003, p. 164), “O culto dos números remontava a Pitágoras a quem se atribuía o mérito de os ter associado à música”. Conforme Eco (2010, p. 67-68):

Um dia, Pitágoras observa como os martelos de um ferreiro, batendo na bigorna, produzem sons diferentes, e percebe que as relações entre os sons da escala assim obtida são proporcionais ao peso dos martelos. O número rege, portanto, o universo sonoro na sua razão física e o regula na sua organização artística.

As observações de Pitágoras influenciaram os grandes filósofos do período clássico grego. Entre eles, Platão e seus discípulos valorizaram os aspectos formais da Arte, que, dessa maneira, não se sustentava pela

[...] mera fruição dos sentidos, e se vinculava às exigências do intelecto, por exemplo, a beleza das linhas retas, das curvas, das superfícies, e dos sólidos construídos com auxílio da régua e do compasso. São os assim ditos corpos platônicos, cuja beleza é de ordem geométrica (TREVISAN, 2003, p.164).

Dessa forma, a compreensão de beleza desse período estava relacionada ao conceito geométrico da congruência, da proporção entre tamanho e forma. Ou seja, a estética

clássica admitia como princípio da beleza “[...] a harmonia das partes entre si e com o todo” (PANOFSKY, 2007, p. 105). Eco explica que esse critério de beleza da Antiguidade chegou à Idade Média por meio das referências que Galeno fez do Canon de Policleto (460 – 410 a.C), o mais célebre escultor da Grécia Antiga:

Mas o aspecto mais antigo e fundamentado de tais fórmulas era sempre o da *congruentia*, da proporção, do número, que, sem dúvida, originava-se dos pré-socráticos. Através de Pitágoras, Platão, Aristóteles, esta concepção quantitativa de beleza havia aparecido recorrentemente no pensamento grego, para se fixar de maneira exemplar – e em termos de praticidade operativa – no Cânon de Policleto e na exposição que dele havia feito sucessivamente Galeno (ECO, 2010, p. 63-64).

O Cânon, ou cânone – regra -, de Policleto é um documento técnico-prático que se refere às descobertas de Pitágoras e trata também da beleza das proporções do corpo humano. Infelizmente, essa obra não sobreviveu. Panofsky (2007, p. 104) reconhece que a única citação que pode realmente ser atribuída a Policleto é a de que “[...] a beleza aparece, pouco a pouco, através de muitos números”.

No século I a.C, Galeno fez muitas menções aos conceitos do Cânon. Uma passagem de *Placita Hippocratis*, reproduzida por Panofsky, contém alguns elementos que nos auxiliam a entender o pensamento de Policleto sobre as proporções:

Crispo... sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço, do antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policleto (PANOFSKY 2007, p.101).

Produzindo no mesmo período de Galeno, com suas menções a Policleto, Vitruvius legou-nos várias obras, que são referência a muitos escritos de arquitetura, engenharia e Artes. Sua estética funda-se em três conceitos: euritmia, simetria e proporção. A euritmia corresponde à adequação da obra à impressão óptica do espectador: por exemplo, uma estátua de corpo humano deve ter a parte inferior do corpo menor se a posição que ela ocupa é acima dos olhos do apreciador. A simetria é definida por Panofsky (2007, p. 105) como um “[...] princípio estético: a relação recíproca entre os membros e a consonância entre as parte e o todo” e a proporção, como o método, ou a técnica, por meio da qual essas relações são colocadas em ‘prática’ de forma harmoniosa.

Assim, Policleto, por meio de Galeno, e Vitruvius são os grandes responsáveis pela influência da teoria das proporções em toda a Idade Média. Entretanto, coube a Boécio

“[...] transmitir à Idade Média a filosofia das proporções em seu aspecto pitagórico originário desenvolvendo uma doutrina das relações proporcionais no âmbito da teoria musical” (ECO, 2010, p. 66). A filosofia medieval foi marcada pelo pensamento de Boécio, em cujo período Pitágoras é considerado o inventor da música. Eco nos mostra que Boécio tinha consciência de que os diferentes ritmos atuam no comportamento humano:

[...] existem ritmos duros e ritmos temperados, ritmos brandos e lascivos; os espartanos, lembra Boécio, pensavam dominar os ânimos com música, e Pitágoras havia deixado mais calmo e controlado um adolescente embriagado, fazendo-o escutar uma melodia de modo hipofrígio em ritmo espondaico [...] (ECO, 2010, p. 68-60).

Nessa passagem, observamos que o pensamento matemático que estruturou a construção da música levou-a a desempenhar funções diferentes e a influenciar o ânimo dos indivíduos. Em suma, entendemos que a técnica numérica está a serviço de uma estética que é capaz de intervir na conduta humana, ou seja, a racionalidade e a sensibilidade formam uma relação harmoniosamente eficiente.

Segundo Eco, Boécio explicava essa relação: “[...] alma e o corpo do homem são sujeitos às mesmas leis que regulam os fenômenos musicais e estas mesmas proporções acham-se na harmonia do cosmo, tanto que micro e macrocosmo parecem ligados por um único nó, por um módulo, ao mesmo tempo, matemático e estético” (ECO, 2010, p. 69). Parece que essa explicação de Boécio foi assimilada por quase todos os artistas plásticos medievais, pois, de acordo com Eco (ECO, 2010, p. 84), “Todos os tratados medievais de artes figurativas, dos bizantinos, dos monges do monte Athos ao Tratado de Cennini, revelam a ambição das artes plásticas de se colocarem no mesmo nível matemático da música”.

Esse fascínio dos medievais pelos números e pelas proporções não se restringe à Idade Média. Durante o Renascimento, o interesse dos artistas pelas medidas permanece, mas com uma preocupação diferente da dos medievais, como afirma Panofsky (2007, p. 128): “A Renascença italiana, entretanto olhava para a teoria das proporções com ilimitada reverência; mas considerava essa teoria diferentemente da Idade Média, não mais como um expediente técnico, mas como um postulado metafísico”. O autor explica que os medievais tinham conhecimento metafísico do corpo humano, mas esse conhecimento não se relacionava com a Arte. Foi só no Renascimento que a teoria das proporções harmonizou sua concepção metafísica e prática. Assim,

[...] era bastante natural que mesmo a teoria prática das proporções fosse reinvestida de significado metafísico. A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quanto como uma expressão da harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza. Podemos dizer que a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da ‘simetria’ como princípio fundamental da perfeição estética (PANOFSKY, 2007, p. 129).

Em termos metodológicos, a fusão da interpretação helenística com a medieval pode ser observada no trabalho de dois artistas italianos: Leone Battista Albert e Leonardo da Vinci. Eles ultrapassaram o esquema planimétrico da teoria das proporções desenvolvida pelo artista medieval e, com base em observações empíricas, quiseram

[...] definir a figura humana normal em sua articulação orgânica e em tridimensionalidade total. Esses dois grandes ‘modernos’ divergiam, entretanto, em um ponto importante: Alberti tentou atingir a meta comum aperfeiçoando o método; Leonardo, expandindo e elaborando o material (PANOFSKY 2007, p. 134).

As pesquisas dos italianos Alberti e Leonardo foram muito significativas para o desenvolvimento da Arte, não somente por suas descobertas, mas também por terem influenciado o trabalho de outros artistas. É o caso do teórico alemão das proporções humanas, Albercht Dürer, que estabeleceu como meta a ciência antropométrica. De acordo com Panofsky, Dürer ultrapassou Alberti e Leonardo, mas foi se distanciando da prática artística, pois sua complexidade e exatidão levaram-no a desenvolver um estudo das proporções com uma finalidade em si mesma e não mais ligada à atividade artística. Suas descobertas passaram a ser aplicadas em outras áreas do conhecimento, como antropologia e criminologia. Assim, sua obra *Vier bücher von menschlicher proportion* “[...] marca um clímax que a teoria das proporções jamais atingira antes e jamais atingirá depois. Entretanto, marca, também, o começo de seu declínio” (PANOFSKY, 2007, p. 145).

O declínio da teoria das proporções corresponde à mudança da compreensão do objeto artístico. Quando os artistas passaram a fixar suas metas com base nas concepções subjetivas do objeto, este deixou de ter valor estabelecido por suas dimensões objetivas. Panofsky mostra que o princípio subjetivo foi preparado

[...] pela Arte do século XV que afirmava a mobilidade autônoma das coisas representadas e a experiência visual autônoma do artista assim como do espectador. Quando, após ter diminuído o ímpeto do **renascimento da Antiguidade clássica**, essas primeiras concessões ao princípio subjetivo passaram a ser exploradas plenamente, o papel da

teoria das proporções humanas como ramo da teoria da Arte estava terminado (PANOFSKY, 2007, p. 146, grifo do autor).

Entretanto, mesmo com o fim da teoria das proporções humanas como ramo da teoria da Arte, conforme a questão exposta por Panofsky, esse conhecimento técnico permaneceu como fundamento para os artistas que se opunham à perspectiva da arte subjetiva, inclusive os que admiravam a arte classista.

Em face do exposto, podemos inferir que mesmo o fato de o artista não ocupar o patamar daquele que se dedicava a atividades intelectuais, a necessidade do envolvimento intelectual para a efetivação da obra de Arte era evidente e reconhecida. Entretanto, a compreensão da Arte como habilidade motora prevaleceu porque, por sua própria característica, essa atividade requeria o trabalho motor.

Essa questão é de grande importância para nós, que queremos refletir sobre a totalidade do trabalho artístico: sensações submetidas ao intelecto que se materializam pela atividade motora. Como mencionado, a Arte é uma habilidade especial que favorece a materialização de emoções; por isso, o que salta aos olhos do apreciador é seu caráter afetivo e o aspecto motor que torna possível sua construção. O trabalho intelectual fica escondido por essas características. Nessa perspectiva, observa-se que a concepção subjetiva da Arte, em seu processo de desenvolvimento, afastou-se das preocupações com a técnica artística privilegiando o trabalho criativo da subjetividade. No entanto, consideramos que a atividade do artista não deixa de ser expressão da racionalização da subjetividade humana.

2.3 ARTE E EDUCAÇÃO: A CRIAÇÃO, A IMAGINAÇÃO E A CATARSE

Nossa intenção, neste item, é pensar o papel da Arte e da educação no processo de formação humana e, posteriormente, investigar a possibilidade de a primeira atuar no processo da formação de hábitos e na educação moral dos homens.

Inicialmente, retomamos o pensamento de Aristóteles acerca da necessidade de o Estado se preocupar com a formação moral dos cidadãos desde jovens, para que estes possam alcançar o bem supremo. Sua indicação de que seria necessário que a educação começasse desde a tenra idade corresponde à compreensão da educação como um movimento constante que se inicia com o nascimento e permanece ativo no decorrer da vida. Tal movimento implica a mudança de um estado a outro: do estado natural do homem

para um estado ‘cultivado’ ou ‘humanizado’. Na *Política*, ao abordar a divisão dos períodos da educação, o autor expõe a ideia de que o movimento educativo deve complementar as fendas deixadas no homem pela natureza: “[...] todas as artes, inclusive a educação, devem preencher as lacunas da natureza” (ARISTÓTELES, *Política*, 1337a). Esse preenchimento das lacunas é, a nosso ver, uma questão determinante para entendermos a Arte e a educação na perspectiva da totalidade.

Aristóteles defende a ideia de que a tendência de viver em comunidade é inata ao homem: aquele que não tem necessidade da vida coletiva seria uma fera ou um Deus. É o âmbito coletivo que propicia, mais facilmente, a aquisição dos elementos necessários para a manutenção da vida, para a subsistência do homem e também para o desenvolvimento moral e intelectual. Em outras palavras, poderíamos dizer que é no social que está o humano. A educação e a Arte, assim como os demais segmentos que participam desse processo de preenchimento das lacunas da natureza, existem somente no contexto coletivo e em comunhão. Ressaltamos que essa comunhão não tem o sentido de união de partes fragmentadas e sim o de organismo.

O filósofo entende o organismo com base em sua função primordial: as partes que o compõem e suas funções específicas são subordinadas ao todo, ou seja, tais partes não existem separadas do todo. Ilustramos esse pensamento com sua clássica analogia do corpo humano. O corpo é constituído por vários membros e órgãos, os quais tornam possível seu perfeito funcionamento; é somente nessa relação com a totalidade que as partes desempenham suas funções e encontram a finalidade de suas atividades individuais. Quando um membro, um braço, por exemplo, é separado do corpo, já não tem função ou utilidade. De acordo com essa analogia, todas as Artes estão subordinadas à totalidade do humano. Lembramo-nos de que, por Arte, Aristóteles entende:

[...] não só as belas-artes, mas também a educação, a retórica a medicina, a arquitetura, a confecção de calçados, a construção naval, a marcenaria, a culinária, etc, ou seja, as chamadas Artes úteis, fazendo alusão ao método, assim com à produção de uma obra. Por poética, ele entende a criação estética enquanto integração do conceito de cosmos, isto é, da beleza e, por sinédoque, de um universo propriamente ordenado (HOURADAKIS, 2001, p. 67-68).

A classificação de Aristóteles obedece ao critério da técnica e da produção. Todas as atividades que requerem um método específico de produção e resultam em uma obra podem ser entendidas como arte. É nessa perspectiva que a educação é entendida como uma arte: assim como o escultor que lapida o mármore e revela um objeto, a educação

também lapida a alma humana com a finalidade de revelar o que há de mais perfeito no homem. Na explicação de Houradakis fica claro também que Aristóteles divide as artes em úteis e poéticas, ou imitativas, que se ocupam das questões totalizantes da beleza do universo ordenado. Afirma o autor:

Os termos arte, poética e educação devem ser tomados no sentido amplo; evocam não só a Arte da criação, como também a técnica; não só a produção de tudo que é moral e esteticamente belo e superior, como também o conhecimento técnico e de sua aplicação: a tecnologia e o *savoir-faire* em conformidade com regras morais e estéticas. É o conjunto dos conhecimentos, das regras, dos métodos e das práticas que fazem que o homem seja capaz de intervir no mundo natural para criar e produzir ou fabricar homens e obras. Assim, seu objetivo é a criação intelectual como ação criadora (HOURADAKIS, 2001, p. 68).

Nesse sentido, entendemos que tanto a educação quanto a poética, fundamentadas em uma perspectiva do conhecimento, têm como objetivo a ‘criação’ de homens virtuosos, sob a inspiração das virtudes morais. A poética, em conformidade com as regras morais, participa, paralelamente com a educação, do processo de construção do conhecimento necessário para a formação do homem.

Na análise da materialização desse processo, duas questões devem ser consideradas: primeira, de que forma, no processo artístico, ocorre a educação de seu criador ou do artista; segunda, como ocorre a educação quando a Arte é recebida pelo seu apreciador? Para pensar a primeira questão, vamos entender a Arte como a materialidade da imaginação. A segunda será discutida por meio da teoria da catarse proposta por Aristóteles.

Compreendemos o processo de criação artística como a mediação entre sensibilidade/racionalidade, cujo exercício é muito importante como elemento educativo. Quanto a isso, reiteramos nossa afirmação de que o exercício, ou o hábito, é responsável pela formação do caráter, dispositivo regulador das ações. Dessa forma, a criação artística pode ser um exercício que favorece a formação do homem virtuoso.

Para desenvolvermos nossa reflexão, retomamos a ideia do senso comum de que a criação artística está associada a uma ação surreal. Nesse pensamento, a Arte estaria próxima da fantasia, cuja definição, por sua vez, seria a de algo fora da realidade da vida cotidiana. Por um lado, essa compreensão é equivocada por não considerar que o conceito de fantasia vem da mesma família da imaginação, que significa fazer aparecer imagens. Por outro lado, não nos opomos a aproximar criação a fantasia/imaginação, mas nos

opomos, sim, a compreender a fantasia/imaginação como se fosse desvinculada da realidade. Como já mencionamos anteriormente, a imaginação necessita das sensações ou percepções sensoriais anteriores para se formar, o que nos leva a entender que são as experiências concretas, ou seja, as vivências do artista que proporcionam o material: imagens mentais para sua criação.

O artista precisa passar por várias experiências, percepção-las e guardá-las na memória em forma de imagens. Posteriormente, ele revoca essas imagens, ou seja, presentifica-as e organiza-as em forma de imaginação e materializa suas sínteses como objeto artístico. Entendemos que esse processo é educativo, ou formativo, pois implica a estimulação e o exercício de muitas habilidades. Trata-se de um movimento contínuo em que uma habilidade não se desenvolve isoladamente, mas precisa de outras que tenham se desenvolvido anteriormente e, ao mesmo tempo, estimula o desenvolvimento de atividades subsequentes. Assim, entendemos que a criação artística constitui-se como um mecanismo mediador e unificante dos elementos que compõem o homem. Como afirma Aristóteles, a imaginação, relacionada à memória, pertence à alma e ao corpo. Dessa forma, possibilita o equilíbrio entre a alma sensitiva e a intelectual, podendo ser entendida como uma forma de alcançar o ponto médio, o equilíbrio entre o instinto e a razão.

Outro ponto importante a respeito da Arte como elemento da formação humana é que o processo desenvolvido pelo artista auxilia no exercício da autonomia. O homem/artista torna-se agente de suas figurações, pois desenvolve uma atividade mental que depende exclusivamente dele. Essa atividade mental é a reminiscência, que também pode ser traduzida por revocação. Aristóteles afirma que “[...] aquele que revoca será capaz, de algum modo, de mover-se, exclusivamente por seu próprio esforço, para o termo seguinte após o ponto de partida” (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, II, 452a). O autor afirma que a formação das imagens mentais pela ação do elemento sensível ocorre de forma passiva no plano da percepção sensorial, não dependendo em nada do sujeito: não escolhemos ver, apenas vemos. A imagem que se forma dessa sensação também não depende de nossa vontade. Como Aristóteles explica, até os animais são dotados dessa faculdade. No entanto, a reminiscência só existe no homem e pode ser entendida como uma forma de raciocínio. Esse conceito deve ser entendido na perspectiva aristotélica, que se diferencia da platônica. Em Platão, a reminiscência é uma forma de conhecimento adquirida, antes da ‘encarnação’, pela contemplação no mundo das ideias, sendo lembrada posteriormente. Em Aristóteles, a reminiscência, ou revocação, não é o

mesmo que recordação; é o que ele afirma no início da segunda parte de seu tratado *Da memória e da Revocação*: “Revocação não é recuperação ou aquisição de memória [...]”.

Explica ele:

Todavia, o processo revocatório envolve a memória e é sucedido pela memória. Tampouco é certo asseverar simplesmente que revocação constitui a reintrodução de algo que existia em nós anteriormente; se isso é certo num sentido, num outro não é; de fato, um mesmo indivíduo pode aprender ou descobrir duas vezes a mesma coisa. A conclusão é a de que o ato da revocação deve ser distinguido de tais atos, ou seja, a revocação deve determinar naqueles que revocam algum princípio ou fonte que vai além daquele ou daquela que constitui a origem de nosso aprendizado (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, II, 451b).

Dessa forma, Aristóteles nos auxilia a entender que a revocação é uma espécie de atualização de experiências do passado, constituindo assim um novo aprendizado. É uma ação que necessita de informações da memória, mas é determinada pelo presente e não pelo passado. Essa questão da temporalidade é uma das distinções estabelecidas entre recordar, que se mantém no passado, e revocar, que utiliza as imagens do passado para um novo conhecimento no presente. Todavia, além da questão do tempo, o filósofo explica que revocar requer habilidades específicas dos humanos, o que nos leva a pensar que essa é uma ação que envolve intelecto e não apenas o sensível:

O revocar difere do recordar não só no que toca ao tempo, como também pelo fato de que embora muitos outros animais partilhem da memória, estamos facultados a dizer que, entre todos os animais conhecidos, o único capaz de revocar é o ser humano. A razão disso é que a revocação é, de certo modo, um tipo de inferência, pois quando alguém está revocando, infere que viu, ouviu ou experimentou alguma coisa daquele tipo anteriormente, e esse processo constitui, por assim dizer, uma forma de investigação. Essa forma de investigação, porém, pertence naturalmente apenas aos animais dotados de capacidade de deliberação, a qual é, ela também, uma forma de inferência (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, II, 453a).

A deliberação e a inferência são capacidades provenientes do raciocínio, o que nos conduz à compreensão de que o processo tem início passivamente pela ação do elemento sensível do órgão sensorial, mas só é concluído pela ativação voluntária do intelecto.

Seria tentador dar continuidade à reflexão, incluindo nela a questão do intelecto passivo e ativo, mas isso significaria estender muito nossa abordagem, distanciando-nos do foco. Queremos apenas ressaltar o processo criativo como mediador dos aspectos externos e passivos com os internos e ativos, aspectos esses que formam a totalidade humana. De

nosso ponto de vista, essa relação, exercitada pela imaginação, pela revocação e pela criação artística, é fundamental para a formação do *Eu* (subjetividade, caráter). Efetivada na obra, ela atingirá o apreciador e provocará outro movimento.

Com isso, chegamos à segunda questão que nos dispusemos a considerar na análise da Arte como coadjuvante da educação: a questão de seus efeitos sobre o apreciador. Para desenvolvê-la, aceitamos a Arte como um objeto externo ao homem, resultado de um *sensível* que atua sobre os órgãos dos sentidos, produzindo sensações necessárias à constituição do conhecimento sensorial. Baseamo-nos em Aristóteles, que, logo no início da *Metafísica*, mostra que as sensações estão relacionadas com o conhecimento: “Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal é a nossa afeição pela sensibilidade; pois as sensações nos aprazem por si mesmas, utilidade à parte, e, mais que todas as outras, as da vista” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, I, 980a.). Assim, não há dúvidas a respeito da necessidade da sensibilidade para o conhecimento, todavia, destacamos da passagem a importância que o filósofo credita à sensação da *vista*.

Desses [sentidos,] a considerar as meras necessidades da vida e por si mesmo, a visão é o mais importante, embora do prisma do pensamento e de modo indireto a audição venha em primeiro lugar. A faculdade da visão, pelo fato de todos os corpos apresentarem cor, informa-nos sobre uma grande quantidade de diferenças de todos os tipos; por conseguinte, é principalmente por meio dela que percebemos os objetos sensíveis comuns (ARISTÓTELES, *Dos sentidos e dos sensíveis*, I, 436b).

Aristóteles justifica sua afirmação de que a audição é, indiretamente, mais importante do que a visão com o fato de o discurso racional, que é audível, ser o principal elemento do aprendizado. Todavia, como ele considera que o discurso é formado por palavras e símbolos, elementos que não pertencem à audição, pondera que ela é mais importante indiretamente. Não pretendemos entrar nessa reflexão sobre a hierarquia dos sentidos, mas podemos supor grosso modo que, se os elementos que proporcionam o aprendizado são as palavras e os símbolos, sua constituição é decorrente de inferências que se desenvolvem por meio das sensações provenientes dos elementos sensíveis comuns. Portanto – como nos mostra a passagem citada - a visão é o principal canal para a percepção desses sensíveis. Esse fato favorece, hipoteticamente, a compreensão da visão como o principal órgão sensorial. Voltemos ao nosso tema.

A visão propicia muitas sensações: algumas decorrentes da própria imagem contemplada e outras da relação com as que se encontram na memória. No segundo caso, a imagem captada pelos olhos estimula o surgimento de algo que não está presente. Essa

dupla possibilidade da imagem é exposta por Aristóteles da seguinte forma: “A figura pintada num painel é simultaneamente uma figura e um retrato e, embora una e idêntica, é ambos, mas ainda assim a essência de ambas não é idêntica, sendo inclusive possível pensá-la tanto como uma figura quanto um retrato [...]” (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 450b). O filósofo usa esse exemplo para explicar que o mesmo ocorre com a imagem mental. Ela pode ser contemplada em si mesma ou representar algo que não esteja sendo visto: “[...] é como se contemplássemos uma figura num quadro como um retrato, por exemplo de Corisco, embora não tivéssemos visto Corisco” (ARISTÓTELES, *Da Memória e da Revocação*, I, 450b).

É nesse contexto da imagem como figura ou retrato que inserimos a Arte mimética. Em ambos os casos, podemos verificar sua importância na aquisição do conhecimento: sensorial, quando o apreciador contempla o objeto e, por afecção, instaura imagens mentais; intelectual, quando a figura age como veículo de comunicação entre as informações sensoriais e os processos racionais de pensamento. Na *Retórica*, Aristóteles deixa explícita a importância da Arte imitativa para o estabelecimento do conhecimento.

Além disso, sendo agradável aprender e admirar, tudo que a isto se refere desperta em nós o prazer, como, por exemplo, o que pertence ao domínio da imitação, como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra, tudo que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. De fato, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto; daí resulta que aprendemos alguma coisa (ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 11, 1371b).

Com base nesse pensamento de Aristóteles, podemos compreender que, a princípio, a grande contribuição da Arte concentra-se na imitação (mimese). Ele funda “[...] sua teoria da imitação (mimêsis) como instrução sobre o fato de que o sistema gnóstico do homem depende dela, considerando-a caminho mais natural para o conhecimento e a educação” (HOURADAKIS, 2001, p. 72). A mimese, nesse sentido de conhecimento, não é cópia, mas sim verossimilhança, ou aquilo que pode ser realidade.

O termo mimese não era inédito: já era usado por Platão. Entretanto, muitos autores não consideram conveniente traduzi-lo por imitação quando se trata de Aristóteles, pois, para esse filósofo, o termo não tem o mesmo sentido que lhe atribuiu Platão. É o que nos relata Carvalho (1998, p. 104):

Que o vocábulo tivesse derogatório na obra de Platão nada é de estranhar; tendo-se em vista a sua concepção depreciativa das Artes, consideradas como produtoras de meras cópias dos objetos sensíveis,

sendo estes, por sua vez, também cópias, imperfeitas, da realidade, constituída pelas idéias, ou formas. Cópias de outras cópias não teriam valor nenhum para o avanço no conhecimento da realidade pura, meta suprema da atividade humana.

Diferentemente de Platão, Aristóteles não concebia a mimese como mera cópia do real. No início do capítulo II de *Poética*, ele afirma que o objeto da imitação são os homens em ação, os quais são bons ou ruins: “[...] daí resulta que as personagens são representadas melhores, piores ou iguais a todos nós” (ARISTÓTELES, *Poética*, II, 1448a). No final desse mesmo capítulo, ao diferenciar tragédia de comédia, o filósofo também reforça o que entende por imitação: “É também essa diferença o que distingue a tragédia da comédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, *Poética*, II, 1448a). Sobre essa questão, Cauquelin esclarece que a imitação tratada na *Poética* refere-se a uma ação:

[...] fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é o objeto, mas um processo: a *mimesis* produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse será um ser de ficção (CAUQUELIN, 2005b, p. 61).

O ser de ficção não está comprometido com a verdade, com o que realmente aconteceu, mas com o que é possível. Assim, entramos na abordagem da verossimilhança, ou do “que poderia ter acontecido”. O verossímil é explicado por Cauquelin (2005b, p. 64) como algo que “[...] está submetido ao conjunto de nossas crenças; os limites do acreditável são os limites dessas crenças. Mas essas são as crenças da opinião comum: a doxa”. Em suma, podemos entender que é a doxa que permite o verossímil, que, por seu turno, apresenta vivências necessárias ao conhecimento. Por exemplo, pode-se colocar o homem diante de situações que despertam as paixões ou os sentimentos de ódio e prazer, situações essas que só têm a aparência da realidade. Dessa forma, uma situação triste ou má não precisa ser verdadeira para provocar uma sensação real nos homens. Essa questão é importante para retomarmos a ideia de que a educação tem relação direta com a felicidade e a tristeza

Pois pensa-se que o prazer é uma das possibilidades extremas mais profundamente domiciliadas na nossa natureza. Esse é o motivo pelo qual educamos os mais novos a saberem guiar-se, quando se encontram expostos ao prazer e ao sofrimento. Por outro lado, parece de uma importância extrema para a realização da excelência do caráter o sentir prazer e aversão a respeito do que é devido. Prazer e sofrimento

estendem-se ao longo de toda a nossa vida. Têm peso e influência sobre a constituição da excelência e a possibilidade em alcançar a vida feliz. Decidimo-nos, de antemão, pelo que dá prazer. Mas procuramos também, por outro lado, fugir ao que traz sofrimento (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, X, 1172a).

Essa passagem apresenta claramente a necessidade de que a educação moral se pautar no trato das paixões, da dor e do prazer para a constituição das virtudes. Assim, podemos ressaltar a importância da Arte mimética que, por meio do verossímil, coloca o homem diante dessas paixões. A Arte aproxima a alma afetiva e a intelectual, pois as sensações de prazer e de dor se apresentam de forma distinta no corpo e na alma. No corpo, essas sensações podem ser associadas ao movimento, conduzido pelo desejo ou pelo apetite, de se aproximar do que proporciona prazer e se afastar do que causa dor. Na alma racional, esse mesmo movimento não é simplesmente impulsionado pelo desejo, mas obedece a um fim, o bem. Portanto, o movimento direcionado pelo prazer ou pela dor é resultado da deliberação, ou vontade, e não do desejo. Nesse contexto, a Arte mimética, ao expor ao homem o verossímil, torna possível a contemplação do ódio/prazer e pode provocar um exercício de mediação entre a sensibilidade e o intelecto. O resultado desse exercício pode ser um sentimento consciente e comedido, que pode ser pensado por meio da catarse.

A catarse é para Aristóteles a finalidade da Arte poética, como podemos verificar quando ele se refere à tragédia.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449b).

Observamos que nessa passagem a catarse está traduzida como purgação, um termo médico que significa depuração do mal. Todavia, Gazoni (2006, p. 21) mostra que a catarse pode ser aplicada com diferentes conotações, como: “[...] preponderantemente ética, como preponderantemente estética / intelectualista ou como uma certa terapia medicinal”. Segundo esse autor, a conotação ética da catarse pode ser tanto uma simples descarga emocional quanto um aprendizado das virtudes.

É esta última conotação que desperta nosso interesse. Para Gazoni (2006, p. 21, grifo do autor), “O aprendizado das virtudes, ainda, pode ter sua ênfase colocada no **sentir as emoções da maneira correta e com a intensidade correta**”. Portanto, o espectador,

por meio da Arte mimética, pode experimentar sensações sem ter que vivenciá-las realmente, o que desencadeia a catarse desses sentimentos, criando a possibilidade de controle das emoções. Esse controle das emoções pode ser visualizado nas ações equilibradas, ou virtuosas, dos homens, as quais constituem o fim dos processos formativos/ educativos.

Entendemos que a Arte mimética, por apresentar ao homem o verossímil, provoca a catarse, ou controle das paixões, contribuindo para a construção de um comportamento educado. Talvez seja por sua eficiência como elemento educativo que algumas cenas e personagens são reproduzidos pela Arte de múltiplas formas. É o caso das imagens de Jesus Cristo, as quais são encontradas em diferentes épocas e locais, com formas e técnicas específicas do contexto, sempre como mimese do espírito humano.

Em face da importância dessa afirmação, concentramo-nos em analisar as representações de Cristo como um elemento educativo que permanece em diferentes contextos históricos. As abordagens desenvolvidas até o momento constituem o fundamento teórico de nossas reflexões subsequentes.

Entendemos que, com esse arcabouço, podemos nos reportar às imagens de Cristo como objeto de Arte que expressa o humano, sem sermos condenados pelo anacronismo do uso do termo Arte para a Idade Média. Acreditamos ter evidenciado que empregamos Arte para denominar objetos produzidos pelo homem ao longo de séculos e cuja permanência permite que os consideremos como objetos que expressam o seu contexto histórico e, ao mesmo tempo, a subjetividade daqueles que os criaram. Por isso, encontrarmos Cristo representado de várias formas, desde o ‘bom pastor’ até o ‘filho de Deus’ que morre na cruz por amor à humanidade.

Essas distintas maneiras de entender Jesus também podem ser compreendidas como resultantes do processo de mediação entre sensibilidade e racionalidade, por meio do qual os homens/artistas constituíram suas subjetividades. O Pantocrátor do século VI, por exemplo, reflete a imagem mental constituída por meio das sensações experimentadas pelo artista daquele momento. Todavia, o Pantocrátor permanece na história das imagens de Cristo como uma reprodução tradicional que se altera nitidamente de um século para outro. Tal fato é explicado pela dinâmica da Arte, que muda de tempos em tempos, ou melhor, pela dinâmica dos homens, por criar e imaginar de forma diferente dependendo do momento, já que as experiências sensoriais não são as mesmas em todas as épocas.

Isso explica também as diferentes técnicas empregadas na efetivação das imagens revocadas e organizadas em forma artística. A proporção, como uma técnica da pintura, está relacionada à possibilidade de a Arte mimética expressar o verossímil. Assim, uma imagem de Cristo morto, criada com base nas leis da proporção, causa no apreciador a sensação de realidade e provoca um intercâmbio de sentimentos de compaixão e terror que poderá resultar em um sentimento equilibrado, visualizado em suas ações. Dessa forma, a técnica da proporção favorece a catarse, que é importante para a formação dos hábitos, ou ativa o dispositivo permanente do caráter, importante para a tomada de decisões.

Entendemos enfim que, com essas reflexões preliminares, sentimo-nos mais seguros para entrar na especificidade de nosso estudo. Todavia, uma última questão precisa ser abordada, a do método. Como proceder diante das imagens de Cristo pintadas por Giotto na *Cappella degli Scrovegni*?

2.4 O PROBLEMA DO MÉTODO

A utilização de fontes imagéticas em pesquisa, a rigor, implica o enfrentamento de um grande problema, o método. A dificuldade é decorrente, a nosso ver, da tenra idade dos estudos imagéticos, como nos informa Didi-Huberman (2013) ao se referir à História da Arte como uma disciplina.

Sua invenção é muito recente, se comparada à invenção do próprio objeto: poder-se-ia dizer, tomando Lascaux por referência, que ela acusa em relação à Arte mesma um atraso de cerca de cento e sessenta e cinco séculos, uma dezena deles repleta de intensa atividade artística apenas no âmbito do mundo cristão ocidental. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9-10).

Todavia, Didi-Huberman exalta o trabalho desenvolvido pela História da Arte no que se refere à eficiência na catalogação de informações, na administração e na organização do patrimônio artístico, afirmando, inclusive, que ela teria recuperado o atraso de seu nascimento. No entanto, afirma também que o domínio aparente acerca do conteúdo artístico conferiu à História da Arte um ‘tom de certezas’, que o autor tem como objetivo interrogar. De seu ponto de vista, existe uma fragilidade em relação aos procedimentos de verificação dos objetos figurativos produzidos pelo homem, o que deveria conferir mais modéstia à História da Arte. Com relação ao próprio objeto, Didi-Huberman entende-o como algo indefinido que ele compara com “[...] uma expansão líquida ou área – uma nuvem sem contorno que passa acima dele mudando constantemente de forma. Ora, o que

pode conhecer de uma nuvem, senão **adivinhando-a** e sem nunca apreendê-la inteiramente?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10-11, grifo do autor).

A questão levantada por Didi-Huberman não é inédita no caso de pesquisas que envolvem os produtos artísticos. Apresentamo-la como ilustração dos debates que ocorriam mesmo antes de esse professor da *École de Hautes Études em Sciences Sociales* (PARIS) ter iniciado seus estudos.

Controvérsias existiram entre os próprios seguidores de Aby Warburg¹² (1866-1929), considerado o pioneiro nos estudos imagéticos. Warburg, insatisfeito com uma História da Arte centrada nas questões estilísticas, propôs uma abordagem interdisciplinar - subsidiada pela antropologia, filosofia e psicanálise -, segundo a qual seria possível estudar o passado por meio de documentos considerados como de pouca importância. Sua proposta estava concentrada no desejo de “[...] reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada – a sociedade florentina da segunda metade do século XV” (GINZBURG, 1989b, p. 46). Todavia, mesmo diante da grandiosidade do trabalho, sua proposta metodológica foi questionada e reestruturada por aqueles que acompanharam sua trajetória investigativa.

A complexidade que cerca a proposta de um método de pesquisa na área fica clara quando nos reportamos ao texto de Ginzburg, que apresenta as proposta de três grandes nomes que seguiram os passos de Warburg: Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) nos USA, Ernst Gombrich (1909-2001) na Inglaterra.

Ginzburg aponta na obra de Warburg duas problemáticas: “[...] exteriormente fragmentária e incompleta e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito preciso” (GINZBURG, 1989b, p. 47). Como base em Saxl, o autor afirma que Warburg tinha uma ‘imaginação histórica’ que resultava em uma simplificação filosófica. Menciona também que o desejo de “[...] dar uma ordem sistemática aos pressupostos que animavam as pesquisas concretas, particularidade de Warburg (sabe-se que o seu lema predileto era **Deus está no particular**), era grande” (GINZBURG 1989b, p. 47, grifo do autor). Os problemas e as dificuldades na aplicação do método foram percebidos pelos próprios integrantes da equipe de Warburg, caso em que o autor destaca Saxl, considerado “[...] a encarnação mais

¹² Aby Warburg foi um importante historiador da Arte que nos legou, além de seus escritos, uma biblioteca que adquiriu com fundos próprios e o Instituto Warburg (em Hamburg). Durante o nazismo, o instituto foi transferido para Londres e, em 1944, foi associado à Universidade de Londres. Em 1994, tornou-se um instituto da School of Advanced Study.

coerente do método warburgiano e contrapõe, um pouco apressadamente, a Panofsky, considerado mais **filósofo** e teorizante [...]” (GINZBURG, 1989b, p. 52, grifo do autor).

O direcionamento que Saxl imprimiu ao método lançado por Warburg conduziu seus estudos ao que Ginzburg chama de circularidade de informações. A relação entre imagem e texto nos estudos de Saxl transformou sua fonte secundária (texto) em fonte principal. As imagens comprovariam o que já era conhecido e não expressariam uma nova descoberta.

Panofsky, que era amigo e colaborador de Saxl, não estava alheio a esses problemas e chegou a uma justificação teórica das pesquisas iconográficas. Ele é reconhecido por seu esforço em sistematizar o método de estudo de objetos figurativos e por identificar três processos de análise, que se diferenciam, mas não se distanciam uns dos outros, sendo, por vezes, necessário articulá-los entre si: as análises pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Nas duas primeiras, a descrição da obra é o procedimento fundamental. Já para a análise iconológica, que tem as duas anteriores como fundamento, a busca pelo ‘sentido da essência’ da obra requer outro encaminhamento. O elemento fundante da análise iconológica esta na subjetividade, na intuição a respeito do tema analisado e na racionalidade. O autor dessa proposta tinha consciência dos

[...] perigos desse apelo à intuição e postula um controle sobre ela a partir de “documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, do período, do país em estudo”. É evidente que uma tal formulação permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco, exemplificado a propósito de Saxl, de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se apreendeu por outras vias (GINZBURG, 1989b, p. 69, grifo do autor).

Ginzburg observa que a proposta de análise iconológica de Panofsky, mesmo apresentando um caminho mais firme do que o de Saxl, poderia chegar ao mesmo resultado com relação à circularidade dos resultados. Talvez seja por isso que o próprio autor da análise iconológica tenha se distanciado dela em seus últimos trabalhos.

Gombrich partido da observação de que Warburg não tinha uma sistematização e que apenas reuniu varias áreas como sociologia, história dos estilos e das religiões tenta resolver o problema se posicionando de forma que recusa a iconologia panofskyana. Ginzburg explica que Gombrich se coloca contra:

[...] toda estética de tipo **romântico**, que a obra de arte não deve ser considerada **sintoma** nem **expressão** da personalidade do artista, mas o veiculo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo

espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto linguístico em que se situa a mensagem. Essa adesão, ainda cautelosa, a uma corrente bem-definida da estética contemporânea implica, por parte de Gombrich, uma postura fundamentalmente crítica em relação a uma parcela dos pressupostos dos estudos até agora considerados (GINZBURG, 1989b, p. 76, grifos do autor).

Os pressupostos teóricos de Gombrich para a construção de sua proposta, que não encerra os problemas com relação ao método, podem ser encontrados na psicanálise valorizada por Warburg em sua interdisciplinaridade. A valorização dessa área é explicitada por Didi-Huberman que critica a perspectiva positivista panofskyana como insuficiente para compreender a Arte renascentista. As críticas de Didi-Huberman são direcionadas sob alegação da influência do pensamento de Kant, autor da *Crítica da razão pura*. Nesse sentido, constrói-se um embate entre a influência de Kant e Freud nas propostas metodológicas em estudos imagéticos. Essa questão é explicada por Didi-Huberman:

Não quisemos opor às respostas prontas outras respostas prontas. Quisemos apenas sugerir que nesse domínio as perguntas sobrevivam ao enunciado de todas as respostas. Se o nome de Freud vem aqui se contrapor ao de Kant, não é para estabelecer a disciplina da história da Arte sob o jugo de uma nova concepção do mundo, de uma nova *Weltanschauung*. O neofreudismo, como o neokantismo – e como toda teoria oriunda de um pensamento poderoso –, está longe de ser imune a usos espontâneos, mágicos ou tirânicos. Mas no campo freudiano há indiscutivelmente todos os elementos de uma crítica do conhecimento capaz de retrabalhar em profundidade o estatuto mesmo do que chamamos genericamente as ciências humanas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14-15).

Essa rápida exposição não tem como objetivo discutir os problemas metodológicos no âmbito da História da Arte, mas ilustrar a complexidade do tema. Procuramos explicitar que os problemas existem mesmo entre os principais discípulos de Warburg e Didi-Huberman, que vem se afirmando como um dos principais intérpretes contemporâneos do pensamento warburgiano.

Esses embates metodológicos não se restringem a História da Arte, mas se estende as demais áreas que trabalham com os objetos de Arte como fonte. Nesse sentido, inserimo-nos na problemática metodologia. Temos como contexto ordinário da problematização da Educação, seguimos pela História da Educação nos propondo a pensar como os homens de outros tempos históricos e estabelecemos como já anunciado o século XIII e XIV, se posicionaram frente os problemas de sua época, no entanto estabelecemos

como fonte para pensar essa questão as imagens de Cristo afrescadas por Giotto na *Cappella degli Scrovegni*.

Assim, como nos posicionarmos metodologicamente diante dos problemas de encaminhamento metodológico enfrentados pelos historiadores e historiadores da Arte em suas pesquisas? Nesse caso, nós enfrentamos a dificuldade de nos posicionarmos ou de identificarmos uma única via para a investigação. Salgueiro, na introdução à obra de Baxandall, menciona Chartier, autor de *A nova história social existe?* e mostra a dificuldade de se estabelecerem fronteiras entre as diferentes áreas investigativas:

[...] não há fronteira rígidas ou nítidas entre a história cultural e as outras histórias que ela engloba, entre a da arte, das ciências, das ideias, da literatura. Baxandall convoca estas últimas estudando os autores das obras como seres sociais inscritos em sistemas de referência cultural particular a cada objeto analisado, na busca epistemológica das suas condições de compreensão e percepção (BAXANDALL, 2006, p. 11).

Assumimos um posicionamento similar e, de nosso ponto de vista, optamos por uma abordagem que se aproxima da proposta de Marc Bloch e de Lucien Febvre. Em 1920, esses historiadores ambicionavam uma “**História mais ampla e mais humana**, que abrangeria todas as atividades humanas e estaria menos preocupada com a narrativa de eventos [...]” (BURKE, 2012, p. 34, grifo do autor). A proposta de Bloch e Febvre, conhecida como História Social, ao contemplar a possibilidade de investigações baseadas na interlocução de áreas do conhecimento distintas, deixa-nos à vontade para pensar o homem em sua totalidade. Fernand Braudel, seguidor de Febvre e identificado como pertencente à segunda geração da Escola de Annales, auxilia-nos a justificar nosso pensamento: “[...] a História e a sociologia deveriam ficar bastante próximas, porque os praticantes de ambas as disciplinas tendem, ou deveriam tentar, ver a experiência humana como um todo” (BURKE, 2012, p. 35).

É com essa mesma visão totalizante que tratamos a Educação, concebendo-a como um processo de formação que não pode valorizar apenas um aspecto humano. Quando isso ocorre, a consequência é perceptível na totalidade, ou seja, na sociedade em que o homem se constitui. Como uma via de mão dupla, o homem se faz no social e sua subjetividade contribui para a formação desse social.

Somos assim direcionados a estabelecer nosso primeiro encaminhamento metodológico: a aproximação com o contexto de nosso personagem, no caso, Giotto di Bondone. Entendemos que quanto mais informações conseguirmos reunir sobre o tempo e

o artista, melhor compreenderemos nosso objeto de pesquisa. Essa ideia também está presente nos pesquisadores da terceira geração dos Annales, como George Duby, que, em sua obra *Para uma história das mentalidades* (1999), explica que o historiador precisa promover uma busca minuciosa de todas as formas de expressão utilizadas pelos homens na época pesquisada. Salienta também que essa procura por materiais deveria ser estendida a todos os segmentos e, para auxiliar a reconstrução do universo psicológico que orientava a vida dos indivíduos, seria necessário reunir a maior quantidade possível de elementos, o que vale dizer as fontes, os documentos e as diferentes interpretações relacionadas ao fenômeno em estudo.

O segundo encaminhamento está voltado para a criação da obra na perspectiva do seu autor. A pergunta é: como poderia o artista ter pensado essa criação considerando, por exemplo, as exigências da encomenda. A premissa é de que todo trabalho é intencional, ou seja, o artista tem consciência do que tem que fazer. Todavia, captar como ele pensou a criação e a desenvolveu é uma tarefa impossível. Na concepção de Baxandall (2006, p. 47),

É impossível reconstruir e explicar com precisão de um fato a série de atos, pensamentos e modos de usar os pigmentos que culminou no quadro *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca. A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar.

Assim, para Baxandall, o trabalho do pesquisador é tentar reconstruir os problemas e identificar as possíveis soluções que o artista encontrou. Inspirados por essa ideia, propusemo-nos a olhar para a *Cappella degli Scrovegni*, tentando identificar as questões de estrutura organizacional que Giotto imprimiu à capela e procurava resolver.

Por fim, o terceiro procedimento metodológico que mais nos inquieta refere-se à recepção da obra pelo apreciador. A pergunta é: como nós, tentando nos aproximar do contexto giottesco, recebemos as pinturas hoje? Algumas ressalvas são inevitáveis: uma imagem, ou o afresco, mais do que uma figuração pictórica, é um trabalho do artista que exerce um efeito sobre nós e este efeito, por mais que tentemos manter um distanciamento, não é eliminado quando o analisamos.

Para o desenvolvimento da análise, definimos uma questão investigativa para cada imagem analisada – *O Batismo de Cristo*, *A Limpeza do Templo*, *A Crucificação* e *A Ressurreição*. As questões têm origem na área da Educação e estão relacionadas às questões centrais de nossa investigação: ética, moral e educação. Na sequência, fizemos uma descrição da imagem, cotejando-a com as fontes textuais, tanto para estabelecermos

uma aproximação entre as fontes quanto para construirmos um conhecimento da temática que, para os contemporâneos de Giotto, era familiar, mas, para nós, não. Por último, registramos algumas inferências resultantes de nossas *impressões* sobre a imagem e sobre a temática. Concordamos com Baxandall (2006, p. 31), para quem não “[...] explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro”. Esse procedimento, de nosso ponto de vista, é importante para a Educação, porque, além do conhecimento histórico, exige um exercício interpretativo. Esse exercício, que se fundamenta na observação, requer a habilidade intelectual e emocional para o estabelecimento de relações, analogias e inferências que podem, ou não, resultar em novos conhecimentos. O processo, que pode parecer simples, é entendido como uma tentativa de expressar as reflexões acerca da importância da Arte na formação/educação do homem. Para Baxandall (2006, p. 28-29), temos a “[...] tendência a criar cadeias de inferência causais quando refletimos sobre um quadro ou sobre qualquer coisa [...]”. Esse processo reflexivo, caracterizado por observações, descrições, explicações e inferências, a nosso ver, apresenta-se de uma forma muito particular à Educação. Para explicar esse pensamento, reportamo-nos a Tomás de Aquino, que, em *De magistro*, alerta-nos para o fato de que o professor só ensina aquilo que ele sabe. Nesse sentido, entendemos que a pesquisa desenvolvida pelo educador deve trazer conhecimento específico acerca do tema de sua investigação, mas deve também modificá-lo de modo que sua prática pedagógica também se modifique. Em suma, entendemos que a pesquisa por meio de fontes imagéticas atende às duas necessidades.

3 SÉCULOS XIII E XIV: O CENÁRIO NÃO PINTADO POR GIOTTO DI BONDONE

*Sou aquele graças a quem a pintura morta ressuscitou
Aquele cuja mão foi firme e hábil
À nossa arte só faltou o que faltava a natureza
E a ninguém coube mais nem melhor
Admiras a soberba torre que ressoa com bronze sagrado?
Ala subiu aos astros obedecendo ao meu modelo
Enfim, sou Giotto. Por que dizer tudo isso?
Meu nome valerá como longo poema.
(Epitáfio)*

Giotto é reconhecidamente um personagem ímpar na História da Arte. O epitáfio da epígrafe, criado por Angelo Poliziano (1454-1494) para ser inscrito em sua sepultura, expressa o impacto de sua arte em seu tempo e posteriormente. Tanto que, na célebre *Vidas dos Artistas*, Giorgio Vasari inicia sua abordagem sobre o pintor com as seguintes palavras: “O mesmo reconhecimento que se deve ter para com a natureza, que continuamente serve de exemplo àqueles que, extraíndo o que é bom de suas partes mais admiráveis e belas, se esmeram em imitá-las sempre, os pintores devem ter para com Giotto” (VASARI, 2011, p. 91). Considera-se que a obra de Vasari (1511-1574) foi a inauguradora da História da Arte e ele, o primeiro biógrafo dos artistas italianos. Como artista, arquiteto e historiador do século XVI, Vasari construiu a imagem de Giotto, dando destaque à depreciação da arte bizantina, ou, como ele a denomina, ‘arte grega tosca’. Podemos conferir Vasari enaltecendo a oposição que o pintor fazia ao seu tempo na passagem a seguir:

[...] depois de terem ficado enterrados durante tantos anos pelas ruínas das guerras os estilos das boas pinturas e tudo que as circunda, foi somente ele que, nascido entre artistas inaptos, ressuscitou com talento celeste aquilo que estava no mau caminho, dando-lhe uma forma que podia ser considerada boa. E sem dúvida foi um milagre que aquela época grosseira e inapta tivesse força de atuar em Giotto de forma tão douta, que o desenho, do qual pouco ou nenhum conhecimento tinham os homens daqueles tempos, por meio de tão bom artista conseguisse voltar totalmente à vida (VASARI, 2011, p. 91).

Sem entrar na questão do desprezo renascentista pela arte medieval, o fato é que a época entendida por Vasari como ‘grosseira e inapta’ foi capaz de gerar o homem Giotto,

que provocou uma revolução na pintura tornando-se o “[...] fundador do realismo no Ocidente” (VENTURI, 1972, p. 32).

Seu reconhecimento não se limita ao domínio artístico. Argan (2003, p. 21) afirma que Giotto, ao lado de Dante, constituiu um dos “[...] grandes pilares de uma nova cultura, consciente das próprias raízes latinas”. Dando continuidade, o autor menciona que “Não se louva apenas sua perícia na arte, mas o seu engenho inventivo, a sua interpretação da natureza, da história, da vida” (ARGAN, 2003, p. 21). Assim, analisar sua arte requer um olhar que ultrapasse a narrativa exposta em seus quadros. As cores, as proporções/desproporções, os personagens e todo o conjunto de elementos que caracterizam sua arte desafiam-nos a desvendar o que ocorre por trás da pintura. A existência de um movimento e a ebulição de questões que se materializaram de forma particular e inovadora na arte de Giotto convidam-nos a olhar o ‘avesso da obra’. Aceitar esse desafio não é tarefa fácil, requer uma preparação prévia. É necessário olhar para os bastidores das criações giottescas. Esse encaminhamento justifica-se, principalmente, pelo fato de a arte, de forma geral, ser uma fonte de estudos que sintetiza inúmeras relações. Como explica DUBY (1993, p. 67):

[...] trata-se efectivamente de criação, quer dizer, da elaboração de uma matéria que é recebida, mas igualmente transformada, pelo artista, e tão profunda quanto a sua personalidade é mais poderosa. Estabelece-se então uma troca de reações entre o criador, prisioneiro da sua educação, do seu meio, das tradições exemplares, da oficina onde trabalha, e contudo detentor de uma parte de liberdade – e o público que o faz viver, mas a quem, numa certa medida, as suas obras podem modificar o gosto. No desenrolar deste diálogo, a análise pode reconhecer diferentes ritmos de curta e longa duração.

Portanto, diante das complexas relações que envolvem as criações artísticas, é necessária uma sistematização investigativa, um diálogo que propicie a construção do conhecimento por meio das fontes artísticas. A profundidade das informações reveladas pela ‘conversa com a obra’ é determinada pelo direcionamento do interrogatório, construído conforme os objetivos estabelecidos. Por isso, para podermos alcançar uma boa qualidade dialógica com as pinturas de Giotto, precisamos estabelecer um plano de trabalho e os objetivos investigativos. Todavia, entendemos que isso será possível por meio de uma aproximação com o contexto histórico, político e social do artista. Concordamos com Oliveira quanto à necessidade de apresentar o todo como condição para entender o particular: “É a partir da compreensão que temos do todo que podemos entender

individualmente as ações e instituições humanas, pois elas não se explicam por si mesmas [...]” (OLIVEIRA, 2005a, p. 27). Sob a inspiração desse pensamento, abordamos algumas das questões que foram significativas no estabelecimento desse momento ‘áureo’ da Idade Média.

Na primeira seção do capítulo, dedicamo-nos à biografia de Giotto di Bondone. Comungamos da opinião de Quilter (1880), que, no século XIX, apontava a importância das biografias, considerando-as como uma maneira de se manter vivas as obras e a memória dos artistas que influenciaram/influenciam outros artistas. Para ele, não havia dúvida de que os grandes artistas foram homens que viveram, trabalharam e pereceram, deixando às próximas gerações o fruto dessas experiências. Obter informações sobre suas vidas, seus amigos e o tempo em que viveram significava entender que esses homens eram mais que manejadores de pincéis. Eram homens como nós, possuíam fragilidades, exaltações, ambições e falhas: aproximamo-nos deles pela humanidade. Quilter alerta para o fato de que, se quisermos entender o significado e o mérito de qualquer pintor, é, sem dúvida, necessário examinar suas principais produções, mas também entender o estado geral de seu tempo e não apenas o ramo da pintura.

A segunda seção destina-se ao entendimento do contexto em que Giotto viveu: final do século XIII e início do XIV. Entendemos que não é possível esquarterar a história em séculos, pois não ocorre necessariamente uma mudança drástica de 100 em 100 anos ou uma ruptura comportamental dos homens. Todavia, essa organização auxilia-nos a estabelecer uma delimitação temporal para pensarmos as mudanças sociais e culturais. Assim, nosso foco é obter informações acerca do período entre 1266, nascimento de Giotto, e 1337, ano de sua morte, embora, para alcançarmos esse propósito, precisemos fazer algumas incursões por outros períodos. Quilter (1880) afirma que, para compreendê-lo, é preciso considerar não somente esse curto espaço de tempo, mas nos transportar para milhares de anos atrás e pensar naqueles tempos em que a arte e o paganismo floresceram em concomitância com a república grega. Não temos o propósito do autor de ir tão longe, mas, olhando para o período em que o mestre florentino viveu, verificar que ele presenciou um momento de transição: o século XIII é entendido como o último da Idade Média Central e o XIV, o primeiro da Baixa Idade Média¹³. A Idade Média Central é definida como o período mais rico de toda Idade Média, sendo seguida de um período de crise

¹³ Por uma questão didática, seguimos a divisão indicada no livro *A Idade Média: nascimento do Ocidente*: de Franco Júnior (2006). Na página 200 o autor indica: Alta Idade Média (meados do século VIII-fins do X); Idade Média Central (séculos XI-XIII); Baixa Idade Média (início do século XIV – meados XVI).

geral, muitas vezes creditada à estabilidade do período anterior. Giotto viveu o momento em que a sociedade deixava de ser próspera para se tornar caótica. Essa especificidade temporal torna-se mais peculiar se considerarmos o local em que ele viveu, a Itália. Para muitos autores, como Gilli (2011, p. 15), a Itália foi um local à parte na história da Idade Média Central “[...] pela predominância do fato urbano, que influenciou as práticas sociais, políticas e culturais”. Tanto que é consenso o pensamento de que o Renascimento só poderia ocorrer ali.

Portanto, olhar para o contexto italiano é condição para entendermos Giotto, objetivo da terceira seção do capítulo. É surpreendente compreender que Giotto foi um homem que emergiu do *popolo minuto* e, entre várias disputas políticas travadas pelas facções florentinas, tornou-se, já em seu tempo, um grande artista. Nessa época em que os artistas eram menos valorizados do que a matéria prima que transformavam em grandiosos objetos de admiração, Giotto construiu fama e fortuna. Como esse garoto que desenhava ovelhas conseguiu esse feito? Essa questão é que direciona toda a reflexão no capítulo.

3.1 GIOTTO DI BONDONE

Ambrogio¹⁴, ou Giotto di Bondone, é considerado como o “[...] último dos grandes artistas da Idade Média. Outros preferem considerá-lo o primeiro artista moderno [...]” (TREVISAN, 2003, p. 185). O pintor, que influenciou o desenvolvimento da arte durante séculos, nasceu, provavelmente, em 1266-7. Sua origem é humilde: seus pais eram camponeses que viviam em uma aldeia chamada *Colle di Vespignano*, aproximadamente a uns 20 quilômetros de Florença. Wolf oferece-nos uma descrição da região, assim como havia feito Ruskin no século XIX, tornando possível criar mentalmente um quadro ilustrativo da região. Ruskin (1854) mostra-nos o contraste entre o caminho que leva a Vespignano e a própria vila. Após descrever um caminho repleto de casas luxuosas e jardins de magnólia, o autor menciona que, depois do cume Fiesolan, tudo muda:

O país ficou vazio de repente. Aqui e ali, de fato, são vistas casas dispersas de uma fazenda agrupadas graciosamente sobre as laterais das colinas, – aqui e ali um fragmento de uma torre sobre uma distante pedra; mas sem nenhum jardim, ou flores, nem paredes brilhantes de um palácio, apenas um extenso cinza do solo das montanhas, com tufo

¹⁴ Sobre o nome do artista, Quilter (1880, p. 54) menciona que: “*Giotto’s name is, according to Lord Lindsay, a contraction of Ambrogio.*” Wolf (2007, p. 9) também apresenta essa mesma possibilidade: “[...] o nome Giotto é uma abreviatura de Angiotto ou Ambrogio, ou é mesmo um nome próprio”.

irregulares de azevinho e olivas: uma cena não sublime, pois suas formas são deprimentes e baixas, não desolada, pois seus vales são cheios de campos semeados e pastagens cuidadas; nem ricos nem amados, mas queimados pelo sol e tristes; se tornando selvagens a todo momento assim como os ventos das estradas em seus recessos, ainda ascendendo, até os bosques mais altos, agora parcialmente com carvalhos parcialmente com pinheiros, inclinando-se para trás a partir do cume central dos Apeninos, deixando um deserto pastoril de pedras quebradas e grama árida, secas aqui pela geada, e lá por estranhas labaredas de fogo alimentadas pela terra¹⁵ (RUSKIN, 1854, p. 11-12).

Este cenário de Vespignano descrito por Ruskin é o local onde o talento artístico de Giotto foi descoberto. Aos dez (10) anos de idade, aproximadamente, o garoto foi visto desenhando ovelhas com carvão pelo pintor Cimabue (1240?-1308?)¹⁶, que, impressionado com os desenhos, obteve a autorização dos pais e levou o menino para ser aprendiz em seu atelier em Florença. Depois de aproximadamente dez anos como aprendiz, o jovem passou a acompanhar o mestre em seus trabalhos em Roma e Assis.

As informações a respeito do início da carreira artística do pintor constam em quase todas as suas biografias. Possivelmente porque a fonte de informações sobre suas atividades como pintor teria sido a obra de Vasari, *Vidas dos Artistas*. Vasari (2011, p. 92) narra essa história da seguinte forma:

[...] quando Giotto tinha X anos de idade, Bondone o incumbiu da guarda de algumas ovelhas da propriedade, que Giotto apascentava todos os dias ora num lugar, ora noutro, e já sentindo a inclinação natural pela arte do desenho, continuamente, por prazer, desenhava no piso, no chão ou na areia alguma coisa da natureza ou que a fantasia lhe ditasse. E foi assim que um dia Cimabue, pintor celeberrimo, mudando-se por alguma necessidade de Florença, onde era muito apreciado, conheceu Giotto no lugarejo de Vespignano; este, enquanto suas ovelhas pastavam, tomando uma pedra plana e polida do piso, nela copiava a imagem de uma ovelha com um seixo pontiagudo, coisa que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com seu instinto natural. Cimabue, detendo-se, extremamente admirado perguntou-lhe se queria morar com ele.

¹⁵ Traduzido por nós de: “*The country is on a sudden lonely. Here and there indeed are seen the scattered houses of a farm grouped gracefully upon the hill-sides,—here and there a fragment of tower upon a distant rock; but neither gardens, nor flowers, nor glittering palace-walls, only a grey extent of mountain-ground, tufted irregularly with ilex and olive: a scene not sublime, for its forms are subdued and low; not desolate, for its valleys are full of sown fields and tended pastures; not rich nor lovely, but sun burnt and sorrowful; becoming wilder every instant as the road winds into its recesses, ascending still, until the higher woods, now partly oak and partly pine, drooping back from the central crest of the Apennine, leave a pastoral wilderness of scathed rock and arid grass, withered away here by frost, and there by strange lambent tongues of earth-fed fire*” (RUSKIN, 1854, p. 11-12).

¹⁶ O florentino Bencivieni di Pepo, Cimabue, foi um dos mais importantes pintores do seu tempo. Inicialmente, foi influenciado pelos mestres gregos, mas rompeu com a tradição bizantina ao abandonar a representação de ícones bidimensionais e introduzir uma forma mais realista, por meio de recursos de sombras, luz e perspectiva.

Todavia, a veracidade da história dos carneiros, narrada por muitos autores com apenas algumas pequenas modificações, ainda não foi comprovada. Venturi refere-se a ela como uma graciosa lenda sem suporte histórico. Para o autor, “[...] ela própria uma pequena obra de arte que transforma em comédia humana a impressão de que Giotto conseguiu introduzir nas suas pinturas uma experiência da realidade, com um sentimento popular que faltava a Cimabue” (VENTURI, 1972, p. 22). Wolf concorda com Venturi e menciona que a narrativa sobre Cimabue, Giotto e os carneiros não passa de ficção já desmistificada há tempos. Para Wolf, (2007, p. 7) a literatura transformou isso em lenda:

[...] Desde o início, foi proclamado o pai do Baixo Renascimento, o grande revolucionário que tinha libertado a pintura das suas grilhetas medievais. Este vanguardista viveu numa era em que não era dada demasiada importância aos detalhes da vida de um artista, e muitas passagens importantes da sua biografia permanecem na escuridão. E autoridades posteriores, ou aqueles que a si mesmo se consideravam como tais, divulgaram factos coloridos da sua vida e história sem verificarem os seus verdadeiros fundamentos.

Lenda ou não, muitos autores aceitam o pressuposto de que Giotto teria sido pastor em sua infância e relacionam seu estilo de vida com o talento que resultou em radicais mudanças na arte. Quilter (1880), por exemplo, admite o fato de ele não ter recebido educação antes dos 10 anos para cuidar das ovelhas na colina e considera isso como um aspecto, de certo modo, positivo.

No sentido moderno da palavra, ele parece ter tido absolutamente nenhuma educação, pois nós o encontramos quando tinha dez anos de idade envolvido em cuidar de ovelhas sobre as laterais das colinas. É notório que para aquele que iria efetuar a mudança na arte que Giotto produziria posteriormente, nenhum treinamento inicial poderia ter sido tão benéfico, como o silêncio não dogmático, que ele recebeu entre os prados frescos, e sob o céu azul. O gênio nativo dentro dele cresceu gradualmente em força, sob as influências da vida rústica, e sem os obstáculos da tradição ou exemplo. Foi, sem dúvida, esses dias como pastor, que lhe garantiram a forte simpatia com a natureza que manteve durante toda a sua carreira, e seu poder de representar fatos simples da vida animal¹⁷ (QUILTER, 1880, p. 54).

¹⁷ Traduzido por nós de: “*In the modern sense of the word, he appears to have had absolutely no education, for we find him when ten years old engaged in tending sheep upon the hill-side. It is noticeable that for one who was to effect the change in art which Giotto subsequently produced, no amount of early training could have been so beneficial, as the silent undogmatic one, that he received amongst the fresh meadows, and under the blue skies. The native genius within him grew gradually in strength, unhelped save by the influences of rustic life, and unhindered by tradition or example. It was no doubt to these early shepherd days, that he owed the strong sympathy with nature that he retained during his whole career, and his power of representing simple facts of animal life.*” (QUILTER, 1880, p. 54).

Afirmações como a de Quilter podem ser admitidas apenas como hipóteses, pois a ausência de informações sobre sua infância não permitem a construção de teorias com maior nível de veracidade. O mesmo se aplica à fase posterior da vida de Giotto. Sua biografia sofre uma ruptura após sua iniciação artística, sendo retomada na fase adulta, quando ele já era um artista conhecido. Encontramos apenas a menção de Quilter aos sentimentos do menino Giotto, então aprendiz de Cimabue: ele teria começado a entender que o desenho tinha um significado muito diferente do que quando morava com os pais:

Muitos dias, sem dúvida, ele olhou para fora da áspera construção onde ele e seus colegas estudantes estavam moendo as cores primárias, e viu Cimabue parado no jardim sombrio, em frente a uma grande glória de tapeçaria carmim e fundo dourado, e mais de uma vez o seu coração afundou dentro dele enquanto olhava e pensava como seria impossível adquirir aquela maravilhosa habilidade (QUILTER, 1880, p. 58).¹⁸

Depois desse comentário, Quilter informa que pairou um silêncio sobre os fatos de sua biografia. Apesar dos desencontros acerca do início da formação artística de Giotto, podemos entender como fato que ele trabalhou na oficina de Cimabue e, sem dúvida, cresceu em solo florentino, onde desenvolveu uma nova concepção política, econômica e cultural. De acordo com Wolf (2007), existe, inclusive, uma corrente que defende que o artista teria nascido em Florença. Essa teoria deve ter surgido porque seu nome aparece em vários documentos florentinos como originário da paróquia de Santa Maria *Novella*. Indiferentemente da precisão quanto a sua origem, o importante é que ele respirou os ares de Florença, os quais levavam os italianos a acreditar que tinham como missão, sob a inspiração da cultura greco-romana, reviver o passado e iniciar uma nova época.

Em nenhuma cidade esse sentimento de esperança e certeza era mais intenso do que em Florença, berço de Dante e de Giotto. Foi nessa próspera cidade mercantil, nas primeiras décadas do século XIV, que um grupo de artistas se dispôs deliberadamente a criar uma nova arte e a romper com as ideias do passado (GOMBRICH, 2007, p. 224).

Florença, ao lado de outras cidades do centro e do norte da Itália, foi cenário para o *trecento*, ou pré-renascimento italiano. Nesse período, intelectuais, poetas e artistas fundaram a nova forma de entender o mundo que culminaria no antropocentrismo. Surgiram, assim, grandes nomes, como os de Dante Alighieri (1265-1321), Francesco

¹⁸ Traduzido por nós de: “*Many days no doubt he looked out from the rough building where he and his fellow pupils were grinding the master's colours, and saw Cimabue standing in the shady garden, before a great glory of crimson drapery and golden background, and many a time his heart sank within him as he looked, and he thought it impossible that he could ever acquire that marvellous skill*” (QUILTER, 1880, p. 58).

Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), os quais, inclusive, reconheciam a autoridade de Giotto na pintura da época. Referindo-se a ele, Petrarca afirmou que a beleza de sua arte “[...] se capta mais com o intelecto do que com os olhos” (ARGAN, 2003, p. 21), mas foi Dante quem reconheceu sua superioridade sobre os demais artistas, inclusive sobre seu mestre Cimabue. Tal reconhecimento está exposto no canto XI da *Divina Comédia*¹⁹, no qual o poeta afirma que a glória de Giotto escurece a de Cimabue. Na mesma perspectiva, em sua obra *Decameron*, Boccaccio descreveu Giotto como “[...] um monumento brilhante à glória de Florença, que fez renascer uma arte que estava enterrada há séculos, sob as trevas da Idade Média, ou por outras palavras, sob uma estilização muito afastada da realidade” (WOLF 2007, p. 9). A admiração dos contemporâneos de Giotto foi constante. As habilidades do artista mantiveram-se respeitadas, como podemos verificar em *Nuovas Cronicas*, obra sobre a história de Florença escrita por Giovanni Villani no século XIV. O autor descreve o artista como: “o mais soberano mestre de pintura que se podia encontrar em seu tempo, e aquele que mais desenhou figuras e atos ao natural; e a ele foi dado salário pela prefeitura para remuneração da sua virtude e bondade”²⁰ (GIOVANNI VILLANI, *Nuovas Cronicas*, cap. XII). A exaltação dos admiradores de Giotto fez com que a História da Arte atribuísse à primeira metade do *Trecento* a designação de ‘era de Giotto’.

Suas obras podem ser aproximadas das de Dante porque ambos exprimiram as manifestações das paixões humanas e isso pode ser observado nas próprias características de sua arte: o apreciador pode se iludir com o movimento e a vida que os personagens e cenas parecem ter em suas pinturas. Isso se deve a um conjunto de técnicas por meio das quais ele pode superar a imobilidade das figuras, imprimindo-lhes tal movimento que fez parecer quase humanas aos olhos dos apreciadores.

As aproximações entre as obras de Giotto e Dante devem-se, geralmente, às informações sobre a amizade que eles cultivaram. Pisani contrapõe-se a isso e afirma que, apesar de os dois terem vivido no mesmo período – Dante nasceu em 1265 e Giotto em 1266/7 – e na mesma região florentina, não há registros de relação entre eles. O que se sabe é que Vasari (2011, p. 92), ao escrever que “[...] Dante Alighieri, contemporâneo e amigo de Giotto, estimado por ele pelos raros dotes que a natureza imprimia na bondade do

¹⁹ Cimabue cuidou ter na pintura; A liça dominado: mas vencido; Ficou: a glória Giotto fez-lhe escura.

²⁰ Traduzido por nós de: “*Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più. trasse ogni figura e atti al naturale; e lugli dato salario dal comune per remunerazione della sua virtù e bontà*”.

grande pintor [...]”, teria influenciado a aceitação e a criação de lendas sobre a amizade dos dois florentinos. Pisani menciona a lenda sobre a visita de Dante a Giotto em Padova quando pintava a Capela de *Scrovegni*²¹. Quilter também se refere ao episódio, acrescentando que, naquela época, Giotto já era casado com Ciuta di Lapo²², de quem não se sabe quase nada, apenas que lhe deu vários filhos. O momento da visita teria ocorrido após o exílio de Dante em Bolonha. Os autores, Quilter e Pisani, referem-se ao fato de forma semelhante, contando que Dante, vendo como os filhos de Giotto eram muito parecidos com o pai, perguntou-lhe com palavras semelhantes às seguintes: ‘Caro mestre, eu me pergunto, por que você, que não tem igual na arte da pintura e faz belas figuras dos outros, pelo contrário os seus são tão feios?’. Giotto, com um sorriso, respondeu ao poeta ‘Porque eu pinto durante o dia, mas à noite eu moldo’. A resposta, que veio em tom de brincadeira, demonstrando sua personalidade bem humorada e também a intimidade entre os dois, reforçou a hipótese da amizade entre eles.

Além das narrativas literárias sobre essa amizade, temos figurações pictóricas. Leopoldo Toniolo (1833-1908), pintor italiano da província de Vicenza, mudou-se para Padova em 1861 e pintou o encontro de Dante e Giotto. A tela a óleo²³ tem como cenário a *Capella degli Scrovegni*. Toniolo coloca Dante e Giotto no centro da pintura. A amizade entre eles parece saltar aos olhos do expectador: no quadro, o pintor está explicando e mostrando ao amigo a cena do *Juízo Universal* sobre a entrada da Capela de *Scrovegni*. Dante inclina-se em direção a ele, demonstrando interesse no que lhe é mostrado. Três ajudantes completam a cena e auxiliam na representação dos trabalhos de pintura da capela da Arena.

Segundo Pisano, a pintura de Toniolo foi inspirada em artigo com o mesmo título escrito por Pietro Estense Selvatico em 1865, quando foi celebrado o sexto centenário do nascimento de Dante. A publicação originou-se de um movimento desenvolvido pelos intelectuais da região de Veneto com a intenção de comprovar o encontro de Dante e Giotto na cidade de Padova. A ideia seria reforçar a autoridade do pintor e salvaguardar o edifício que abrigava uma das criações mais brilhantes de Giotto, a *Capella degli*

²¹ De acordo com o autor, essa história ficou conhecida por meio de Benvenuto da Imola (1320-1388), um estudioso italiano que ganhou popularidade por seus comentários da *Divina Comédia*.

²² As informações sobre Ricevuta di Lapo del Pela, conhecida como Ciuta di Lapo, são escassas. Encontramos apenas indicações de que o casamento ocorreu, aproximadamente, em 1287 quando Giotto tinha 20 anos de idade.

²³ O quadro, que pertence ao *Musei Civitii gli Eremitani*, atualmente se encontra no gabinete do presidente do *Consiglio Comunale* de Padova.

Scrovegni, constantemente ameaçada pelas disputas políticas da região. Selvatico já havia demonstrado essa preocupação em um livro de 1836, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*. Na introdução do livro, Selvatico esclarece os motivos que o levaram a escrevê-lo, sendo uma delas: “[...] escrevo a você sr. (ou a ele) porque temo que também sobre este claro monumento caia daqui não muitos anos o triste destino de muitos outros que debaixo dos nossos olhos vimos, quase com resultância, serem derrubados, e permaneça ao lado daqueles sem um histórico que o lembre, sem uma página que dê conforto ao olhar” (SELVATICO, 1836, p. 9)²⁴”. Portanto, a amizade de Giotto e Dante, realidade ou criação, causou grande impacto na sociedade italiana daquele período.



Figura 1. Dante visita Giotto nella cappella degli Scrovegni (tela a óleo, 75 X 98). Musei Civiti agli Eremitani, Padova.

Fonte: Leopoldo Toniolo. Imagem cedida pelo Musei Civiti gli Eremitani.

²⁴ Traduzido por nós de: “gli scrivo perché pavento che anche su questo chiaro monumento piombi da qui a non molti anni la invano lagrimata sorte di altri molti che sotto i nostri occhi vedemmo quasi con esultanza abbattuti, e si rimanga al paro di quelli senza uno storico che lo ricordi, senza una pagina che ne conforti a mirarlo”.

No que se refere à revolução artística provocada por Giotto, três aspectos são destacados: temático, formal e emocional.

Quanto ao aspecto temático, a revolução não incidiu propriamente sobre os temas, já que estes continuaram sendo os mesmos provenientes da religião. O que mudou foi a forma como os artistas passaram a representá-los. Os que antecederam Giotto eram orientados pelas narrações bíblicas e pelo “[...] conteúdo doutrinal, ou inspirados na Legenda Dourada e em outros repertórios hagiográficos da época” (TREVISAN, 2003, p. 186). O pintor florentino não abandonou esse referencial, mas não se limitou a ele para criar suas pinturas; para o artista, “[...] já não era suficiente examinar as representações mais antigas da mesma cena e adaptar aqueles modelos consagrados pelo tempo a um novo uso” (GOMBRICH, 2007, p. 201). O que ele abandonou foi o modelo dos ícones bizantinos que podiam ser encontrados na Itália desde o início da Idade Média. De acordo com Wolf (2007, p. 45, grifos do autor), os elementos mais marcantes dessas pinturas eram:

[...] o uso do fundo em ouro, rostos e corpos estilizados, luxuosa ornamentação de detalhes e acessórios, capas listadas com faixas de ouro irreais e finalmente, a grande ou completa renúncia à profundidade espacial em detrimento de coordenadas abstractas de planos pictórico. O estilo **Grego** ou **Bizantino** dominou este campo até cerca de 1300 – até Giotto aparecer em cena!

Giotto abandonou a ‘nobreza’ dos santos e os transformou em pessoas comuns que usam roupas simples sem ostentação de riquezas. Por meio de uma nova representação de Cristo, da Virgem e dos Santos, “[...] o simbolismo abstrato dos ícones é transformado numa invenção criativa pronta a abraçar a imitação da natureza e as qualidades do mundo real” (WOLF, 2007, p. 46). Os cenários tornaram-se mais próximos de seu tempo e continham objetos que poderiam ser encontrados até mesmo nas ruas. Ele representou também pessoas e ações do cotidiano, a exemplo de um homem sedento tomando água, conforme o afresco *O Milagre da Fonte*, que se encontra na Basílica Superior de Assis. Dessa forma, “[...] criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos”. Também não desconsiderou o conhecimento histórico; pelo contrário, utilizou a “[...] experiência histórica para investir no presente (ARGAN, 2003, p. 22).

A outra mudança introduzida pelo mestre florentino é conhecida por revolução formal, ou criação de um estilo pessoal. Segundo Trevisan (2003, p. 187), o artista “[...] removeu o véu que se interpunha entre o pintor e o seu objeto, inaugurando aquilo que se

reconhece hoje por poéticas individuais, formas de expressão vinculadas à pessoa do artista, ao seu temperamento, à sua vivência emotiva, e até à sua técnica particular”. Ao olharmos para a sua pintura, temos a impressão de que ele estaria assistindo a uma dramatização em um palco e teria emitido um comando que paralisou a cena. O “congelamento” da cena expressa o olhar pessoal do artista, que fica registrado nos gestos de cada um dos personagens que compõem a pintura. Gombrich (2007, p. 201-202) explica a origem dessa impressão:

Giotto preferiu seguir os conselhos dos frades pregadores que exortavam os fiéis a visualizarem mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos Santos, como teria sido a cena da fuga para o Egito da família de um carpinteiro ou a do Senhor sendo pregado na cruz. Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos? Mais do que isso: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos ou movimentos?

Assim como Gombrich, Cecchi afirma que, para abandonar os esquemas bizantinos e inserir pela primeira vez na história da Arte a ilusão de que as narrativas estavam acontecendo, Giotto deve ter se apoiado nos frades pregadores como fonte para refletir e registrar as reações das pessoas diante dos acontecimentos: “[...] ele deve ter se inspirado, é importante repetir, nos ensinamentos dos Frades Menores e Pregadores monges, exortando o povo a ler a Bíblia e mentalmente imaginar os eventos como eles poderiam ter sucedido”²⁵ (CECCHI, 2011, p. 6). Esse procedimento de registrar a particularidade dos gestos e movimentos dos personagens direciona-nos para outra revolução: a sentimental.

Antes de Giotto, a emoção presente nas pinturas era submetida a princípios estabelecidos pela tradição artística e todos os personagens a exprimiam da mesma forma.

Se observarmos bem as pinturas que o precedem, vemos que elas são dominadas por uma atmosfera coral, do ponto de vista emotivo, ou seja, todos os personagens representam, juntos, como que um só sentimento. Giotto prefere seguir o modelo sinfônico: cada instrumento produz seu som específico, encaixando-se numa única trama harmoniosa (TREVISAN, 2003, p. 190).

É importante ressaltar que, para a efetivação de todas essas mudanças, foi necessário que Giotto desenvolvesse algumas habilidades relacionadas à própria técnica artística. A tridimensionalidade ou a criação da sensação de profundidade merece ser

²⁵ Traduzido por nós de: “[...]debió inspirarse, es importante repetirlo, en las enseñanzas de los frailes menores y de los monjes predicadores, que exhortaban al Pueblo a la lectura de la Biblia y a imaginar mentalmente los eventos tal como podían haber sucedido”.

destacada. Esse efeito, que substituiu o bidimensional, foi resultado de uma modulação dos tons. Com a harmonia nos contrastes de claro e escuro foi possível, por exemplo, atribuir volume aos corpos, dando-lhes destaque na cena e criando a ilusão de que eles realizavam movimentos próximos dos da realidade humana. Gombrich (2007, p. 201) menciona essa técnica artística ao descrever *Fé*:

É fácil ver a semelhança entre essa nobre figura e as obras dos escultores góticos. Mas não é uma estátua. É uma pintura que produz a ilusão de uma estátua arredondada. Vemos o destaque dos braços. A modelação do rosto e do pescoço, as sombras profundas nas pregas flutuantes das vestes. Nada que se parecesse com isso tinha sido feito em mil anos. Giotto redescobriu a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana.



Figura 2. Giotto di Bondone. Fé. Ciclo das Virtudes. (Afresco, 55 cm X 120 cm - parede direita, 4ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

As características descritas por Gombrich em sua análise de *Fé* aparecem em todos os afrescos do ciclo das *Virtudes e Vícios* pintados na parte inferior das paredes da capela de *Scrovegni*. Os vícios e as virtudes ganham forma humana e, por meio das pinceladas de Giotto, parecem ser dotadas de vida, causando no espectador a sensação de que divide o mesmo espaço terreno com as representações do mestre florentino. Em razão desse aprimoramento técnico, Giotto recebeu a denominação de realista. Janson (2009) explica que a realidade do acontecimento domina o apreciador porque, entre as técnicas desenvolvidas, o artista constrói a ação em primeiro plano, fazendo com que as figuras pareçam saltar aos olhos de quem as observa. Segundo o autor, isso se deve ao:

[...] caráter tridimensional de seus traços vigorosos e tão convincentes que eles parecem quase tão sólidos como esculturas independentes. Com Giotto, as figuras criam seu próprio espaço, e a arquitetura é reduzida ao mínimo necessário exigido pela narrativa. Conseqüentemente, sua profundidade é obtida através dos volumes combinados dos corpos sobrepostos na pintura, mas, mesmo restritos a esses limites, os resultados são muito convincentes. Para aqueles que viram pela primeira vez esse tipo de pintura, o efeito deve ter sido tão espetacular quando o dos primeiros filmes em Cinerama (JANSON, 2009, p. 150).

A capacidade de reproduzir a realidade em suas obras parece que já acompanhava Giotto desde a infância. Longfellow refere-se a uma história em que o jovem Giotto, ainda um simples aluno de Cimabue, teria pintado, em um dos quadros em que o mestre trabalhava, uma mosca no nariz de um personagem: “A mosca era tão fiel que, quando o mestre retornou para continuar o seu trabalho, pensou tratar-se de uma mosca de verdade e levantou a mão várias vezes para afastá-la” (ALIGLIERI, *A Divina Comédia*, Purgatório, canto XI, nota 11.7). Verdade ou mais uma lenda sobre a infância de Giotto, não importa: o mais impressionante em seu realismo não é a ‘imitação da natureza’, mas a realidade que aparece em suas pinturas. É o que nos esclarece Wolf (2007, p. 61): “Giotto enchia as poses e gestos das suas figuras com tal animação que davam a impressão de realmente respirarem, falarem, chorarem ou rejubilarem”. De forma semelhante, Venturi (1972, p. 24) afirma: “Há um sentimento muito forte da realidade nos rochedos de Giotto, mas não é a realidade das montanhas, é a realidade das qualidades referidas: peso, solidez, dureza, etc.”. O sentimento de realidade ocorre por meio das sensações que as imagens provocam no apreciador. Essa transformação de imagens em sensações torna a arte giottesca humana, não apenas pelo realismo das figuras, mas pela representação de movimento que leva o

apreciador a experimentar e participar vivamente dos sentimentos narrados pelo artista. Quanto a isso, concordamos com Argan (2003, p. 22):

Giotto transforma a imobilidade icônica em imponência monumental, a tragédia em drama; a medida à qual se atém, a medida moral pela qual o sentimento não se exaspera, mas se traduz em ação. A catarse do drama está na evidência mesma dos seus impulsos morais, na coerência da ação. À arte do inefável Giotto opõe uma arte que diz tudo, o divino e o humano: a clareza formal do discurso supera, conjuntamente, a imobilidade impassível e a violência desumana do grito ou do gesto.

Essa arte que ‘diz tudo’ pode ser observada na vasta obra que Giotto nos legou. Nós, entretanto, destacamos três grandes ciclos de sua pintura: o da Basílica Superior de São Francisco de Assis, com 38 cenas sobre a vida do Santo; o das pinturas da Capela *dell’Arena*, em Pádua, dedicadas à história da Virgem e de Cristo; o das capelas que pintou em Florença sobre a vida de São Francisco, João Evangelista e João Batista. As inovações são observadas nos três ciclos com a mesma intensidade. Todavia, é importante não perder de vista que esses aspectos artísticos inovadores sintetizaram o movimento social que permeava o contexto do artista. Seus trabalhos emergem de um cenário marcado por profundas mudanças sociais. Como Cecchi (2011, p. 4) nos lembra, juntamente com Giotto nascia um novo contexto:

No curso do Duecento as estruturas econômicas, políticas e religiosas sofreram numerosas metamorfoses muito heterogêneas: nasceram os bancos, houve um dos aumentos demográficos mais notáveis desde a queda de Roma, se afirmaram definitivamente a autonomia e a importância das cidades comunais. Os ideais e os vínculos feudais se debilitam quase desaparecendo. Surge uma nova classe social (a burguesia), que permitiu o estupefaciente desenvolvimento, o ‘magnífico despegue’ de Florença: uma vila como havia tantas na Itália central ascendeu ao patamar de importante potência financeira, o que lhe permitiu atuar em seu interior as condições de um florescimento artístico, um crescimento intelectual e literário, um desenvolvimento global sem precedentes²⁶.

No entanto, associadas à prosperidade econômica italiana, também se instalaram crises no âmbito político e religioso. A riqueza do comércio chocava-se com os dogmas da

²⁶ Traduzido por nós de: “*En el curso del Duecento las estructuras económicas, políticas y religiosas sufrieron numerosas metamorfosis muy heterogéneas: nacieron los bancos, hubo uno de los incrementos demográficos más notables desde la caída de roma, se afirmaron definitivamente la autonomía y la importancia de las ciudades comunas. Los ideales y los vínculos feudales se debilitaron hasta casi desaparecer. Surgió una nueva clase social, (la burguesia), que permitió el estupefaciente desarrollo, el ‘magnífico despegue’ de Florencia: una villa como otra de las tantas en Italia central ascendió a una importantísima posición de potencia financiera, lo que le permitió actuar en su interior las condiciones de un florecimiento artístico, un crecimiento intelectual y literario, un desarrollo global sin precedentes*”.

igreja, que também sofria pressões políticas que tornavam sua unidade instável. Esses embates constituíram um terreno fértil para o surgimento de um novo contexto social. Presume-se que “[...] tanto a riqueza do comércio como as divisões políticas sejam responsáveis pelo desenvolvimento da **civilização da Renascença na Itália**, mas as condições variavam de cidade para cidade, e as circunstâncias naturalmente se alteravam [...]” (MARTINDALE, 1979, p. 8, grifo do autor).

Nesse contexto de embates, Giotto nasceu, cresceu e se consagrou como um artista revolucionário. De nosso ponto de vista, as mudanças refletidas na arte giottesca são uma síntese de todos esses movimentos sociais que caracterizaram o *duecento* e o *trecento*. Mais ainda, essa síntese pode significar o ‘final’ de um processo que, provavelmente, tenha tido início muito antes. Como explica Trevisan (2003), o processo de mudança na arte é lento, age como um antídoto intravenoso que precisa percorrer todo o organismo para posteriormente surtir efeitos. Dessa perspectiva, as características que emergem na arte de Giotto já estavam plantadas anteriormente e sua genialidade relaciona-se com sua capacidade de registrar por meio de suas pinceladas a nova visão de mundo que os homens estavam construindo por meio de muitas lutas. Assim, compreender o mestre florentino requer um olhar que ultrapasse o campo artístico e revise outras instâncias da sociedade. Na segunda seção deste capítulo, temos o propósito de investigar algumas questões da época giottesca.

3.2 UM OLHAR PARA A ÉPOCA DE GIOTTO

Giotto nasceu em um período de grandes transformações, compreendido como o apogeu do Ocidente medieval. Le Goff (2007) não hesita em afirmar que foi no século XIII que se afirmou a personalidade e a nova força da cristandade cunhada nos séculos anteriores. Para o autor, esse último século da Idade Média Central significou a ‘descida do céu à terra’, expressão que é explicada pela oposição entre o pensamento da Alta Idade Média e o da Idade Média Central. Na Alta Idade Média, os valores que sustentavam a vida, em todos os aspectos, eram sobrenaturais: Deus. No século XIII, a preocupação com a salvação continuou latente, mas passou a ser

[...] obtida por um investimento duplo, assim na terra como no céu. Há, ao mesmo tempo, o surgimento de valores terrestres legítimos e salvadores, como a transformação do trabalho de valor negativo de penitência em valor positivo de colaboração na obra criadora de Deus,

descida de valores do céu à terra. A inovação, o progresso técnico e intelectual não são mais pecados, a alegria e a beleza do paraíso podem receber um início de realização na terra. O homem, que é lembrado que foi feito à imagem de Deus, pode criar na terra as condições não somente negativas, mas positivas da salvação (LE GOFF, 2007, p. 214-215).

Foi nesse solo que floresceu a arte realista de Giotto. Em consonância com o pensamento de Le Goff, entendemos que a arte giottesca também não elimina os preceitos anteriores, mas valoriza a materialidade da vida. Contudo, podemos nos questionar: por que foi exatamente o século em que Giotto nasceu o palco para a efetivação dessas mudanças e não outro? É impossível precisar todo o caminho percorrido até aí, pois é certo que esses acontecimentos não possuíam uma única causa, tendo sido resultantes de toda uma circunstância, um conjunto de fatores. Todavia, podemos encontrar indícios de que o êxito dos séculos anteriores, efetivado no século XIII, contribuiu para o surgimento de um novo contexto social. Entre esses indícios, destacamos o crescimento urbano em detrimento da ruralidade da Alta Idade Média. É nas cidades “[...] que acontecerão as principais misturas de população, que se afirmarão novas instituições, que aparecerão novos centros econômicos e intelectuais” (LE GOFF, 2007, p. 143). Foi no ambiente citadino que aconteceu a renovação do comércio e a promoção dos mercadores, o que, por sua vez, demandou uma renovação do saber. Para atender às necessidades dessa nova categoria social – o comerciante, o saber foi estendido a um número maior de pessoas por meio da criação de escolas urbanas.

Produto dessas mudanças, Giotto foi um artesão que superou o ofício de pintar do baixo *status* social, marcando o início da época dos grandes artistas. Gombrich (2007) explica que essa interpretação é aceita porque foi depois de Giotto que os artistas passaram a ser nominados, o que evidencia a ascensão social da profissão. Todavia, compreender como Giotto conseguiu esses feitos é, para nós, uma questão que só pode ser examinada no ambiente em que eles ocorreram: a cidade. Assim, nosso próximo passo é olhar para a cidade medieval do século XIII.

3.2.1 As Cidades

Caminhar por ruelas apertadas cercadas por construções que quase se sobrepõem umas às outras; caminhar sem saber ao certo aonde se irá chegar, como em um labirinto, no qual as incertezas o acompanham por caminhos que ora são todos iguais, ora diferentes;

caminhar por espaços irregulares que, por meio de um emaranhado de pedras, expressam a impotência do homem perante sua própria criação; caminhar e se deparar com um grande espaço onde pessoas e animais transitam produzindo ruídos que se harmonizam com o cenário que tem ao fundo a espiritualidade representada pela força da torre que se ergue até, quase, arranhar o céu, completando a arquitetura da catedral; caminhar assim pode ser caminhar por uma cidade medieval.

Presumimos que esse caminhar por ruas cheias de sensações e surpresas tenha sido uma ação cotidiana de Giotto enquanto era aprendiz de Cimabue (1240-1302). Aceitando a versão de Vasari de que Cimabue trouxe o menino Ambrogiotto, para morar em sua oficina aos 10 anos de idade, como aspirante a artista, podemos afirmar que ele se deparou com um ambiente totalmente distinto do das colinas de Vespignano, onde pastoreava as ovelhas do pai. Agora ele era como uma ovelha, que precisava se ‘autopastorear’ pelas ruas da efervescente Florença.

Essa questão parece-nos muito importante se considerarmos as características das oficinas artísticas do século XIII. Como Quilter (1880) explica, um estúdio de arte em 1286 era muito diferente do que hoje conhecemos. Os estúdios de arte, ou melhor, oficinas, funcionavam com a ajuda dos aprendizes, que eram meninos que moravam com o mestre e faziam o trabalho de preparar todo tipo de material, principalmente as cores das tintas. Em contrapartida, os jovens podiam conviver com o mestre, ouvindo-o e vendo-o trabalhar. Para ter autorização de pegar em um lápis ou pincel, o aprendiz esperava em torno de seis anos e foi para viver assim que Giotto deixou sua família e acompanhou o respeitado pintor florentino Cimabue. Podemos supor, portanto, que a genialidade artística de Giotto foi resultante de como o garoto relacionou sua formação inicial na pacata vila de Vespignano e sua convivência com os outros aprendizes e o mestre no ambiente de intensas transformações: a cidade.

A cidade é o *locus* da contradição. Impõe-se aos homens de forma autoritária, delimita o espaço concreto e requer a aproximação física, o que implica o estabelecimento de uma norma de convivência comunitária. Ao mesmo tempo, alimenta-se e se fortalece pela liberdade, pelos embates entre as diferentes formas de pensar. Esse espaço de trânsito entre autoridade e liberdade faz com que os homens tenham diferentes experiências, já que todos, homens, mulheres, crianças e animais, o dividem entre si, adaptando-se corporalmente às necessidades dos locais. Assim, andar, ouvir, comer, banhar-se e vestir-se são ações intimamente relacionadas com a urbanidade. As diferentes sensações que

promovem, propiciam também distintas visões e pensamentos. Em síntese, cidade é sinônimo de movimento, ou, de mudança de um estado para outro, resultando e ao mesmo tempo sendo resultante de um novo conhecimento. Le Goff auxilia-nos a compreender melhor a constituição desse espaço das contradições na Idade Média:

A cidade da Idade Média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas em que se mesclam o artesanato e o comércio alimentados por uma economia monetária. É também o cadinho de um novo sistema de valores nascidos da prática laboriosa e criadora do trabalho, do gosto pelo negócio e pelo dinheiro. É assim que se delineia, ao mesmo tempo, um quadro de igualdade e uma divisão social da cidade, na qual os judeus são as primeiras vítimas. Mas as cidades concentram também os prazeres, os das festas, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas, nas igrejas e mesmo nos cemitérios. Uma concentração de criatividade de que é testemunha a jovem universidade que adquire rapidamente poder e prestígio, na falta de uma plena autonomia (LE GOFF, 1998, p. 25).

Esse espaço, que comporta tantas atividades, não se apresentou de forma regular durante toda a Idade Média. A cidade descrita por Le Goff é aquela que ganhou vitalidade a partir do século XI e chegou ao ápice nos séculos seguintes, é a cidade da época de Giotto. O artista que recebeu os louros por ter lançado as raízes do renascimento artístico viveu na cidade característica do movimento que se convencionou denominar de renascimento das cidades ou de urbanização da Idade Média. Giotto saiu do campo e foi para a cidade; processo semelhante ocorreu no renascimento das cidades: o termo refere-se à transição de uma sociedade ruralizada para uma urbana. Essa questão nos é cara porque, assim como Giotto se modificou interiormente mudando de ambiência, a sociedade urbanizada não era a mesma da ruralizada. Portanto, não estamos nos referindo simplesmente a uma organização espacial e sim ao espírito que animava a vida nesses espaços da *res publica* ou, literalmente, da coisa pública. Como nos ensina Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, é no ambiente público, onde o interesse particular deve ser subordinado ao coletivo, que, por meio do desenvolvimento da virtude, o homem atinge seu fim, a felicidade. Evidentemente, Aristóteles estava se referindo à *polis* do século IV a.C, da qual pouquíssimo pode ser relacionado com a cidade medieval. Perguntamos: será que a cidade medieval pode ser visualizada como o *locus* no qual os homens alcançariam as virtudes? Para pensar essa questão precisamos analisar as condições em que se formou a cidade de Giotto.

A cidade surgiu depois de um longo período de organização social rural, já que com a queda do Império Romano, as cidades foram quase extintas. Guizot (1838) explica que, entre os séculos V e X, elas se encontravam em uma situação que não poderia ser definida nem como de servidão nem como de liberdade. Essa impossibilidade de definição deve-se à mudança de compreensão dos termos: o que se poderia entender como liberdade ou servidão naquele momento distancia-se muito da compreensão atual. Como ele afirma, “[...] as cidades não estavam, então, em um estado nem de servidão, nem de liberdade; elas padeciam dos males decorrentes da sua fraqueza; eram presas das violências e das depredações contínuas dos fortes” (GUIZOT, 1838, p. 33). Essa situação fez com que o pouco da liberdade urbana existente anteriormente fosse desaparecendo. O crescimento da barbárie e da desordem acelerou o despovoamento das cidades: o “[...] estabelecimento dos senhores nos campos e a preponderância nascente da vida agrícola tornaram-se, para as cidades, uma nova causa de decadência” (GUIZOT, 1838, p. 34).

Tais mudanças, decorrentes da transição do domínio romano para o germânico, não se restringiram à organização espacial da vida e atingiram outras instâncias, a exemplo da relação entre público ao privado: o poder como autoridade passou a ser poder de domínio pessoal.

Isso incidiu diretamente sobre a formação do homem em sua totalidade. Diferentemente da Antiguidade, o campo passou a ser o genitor do homem medieval. O camponês e o senhor tornaram-se os grandes personagens de uma sociedade que tinha como pilar a terra. É certo que existiam outros ofícios além do cultivo da terra, mas estes eram irrisórios e, mesmo indiretamente, estavam ligados às atividades rurais.

Evidentemente, é importante lembrar, o deslocamento para o campo não extinguiu totalmente a cidade. Guizot mostra-nos que, mesmo diante das desordens, do empobrecimento e do despovoamento, as cidades mantinham alguma importância já que albergavam um representante religioso. Esse personagem, em geral, um bispo que tinha grande influência sobre o povo, “[...] servia de ligação entre ela e os vencedores, mantendo, deste modo, a cidade em uma espécie de independência e a protegia com o escudo da religião” (GUIZOT, 1838, p. 34). Assim, a princípio, a religião foi a mantenedora das cidades medievais, ou episcopais, as quais se tornaram centros de administração eclesiástica e, embora importantes do ponto de vista religioso, não tinham significância econômica. A economia medieval estava concentrada no campo, ao passo que a estruturação religiosa fincava suas estacas em solo urbano. As questões espirituais eram

cuidadas na cidade, enquanto o campo produzia os meios de existência física do homem. Essa conjectura social lançada na Primeira Idade Média manteve-se quase inalterada durante a Alta Idade Média, de forma que o homem medieval continuava a ser formado pelo *modus vivendi* rural.

Os acontecimentos que desencadearam mudanças na estrutura social e política da sociedade medieval podem começar a ser visualizados no começo da dissolução do Império carolíngio, quando, em razão da insegurança resultante dos ataques dos povos nômades, disseminou-se a construção de castelos, denominados de burgos. Os burgos eram cercados por muralhas rodeadas por um fosso. Além dos habitantes, em seu interior residia também a

[...] guarnição de cavalaria. Um torreão serve de habitação do senhor do lugar; uma igreja de cônegos satisfaz as necessidades de culto; enfim, há granjas e celeiros para armazenar os cereais, as carnes defumadas e os tributos de toda espécie que se impunham aos camponeses do senhor (vilão), encarregados de garantir a alimentação da guarnição e das populações que, em casos de perigo, iam refugiar-se na fortaleza com seu gado (PIRENNE, 1968, p. 47).

O autor explica que, nesse período, já era possível observar um grande movimento de mercadores, o que indicava o início da atividade comercial. Segundo Guizot (1838, p. 34), quando a feudalidade se estabeleceu, ocorreu o retorno das atividades comerciais, e as cidades recomeçaram a recuperar sua importância: “[...] dá-se com a atividade humana algo semelhante ao que ocorre com a fecundidade da terra: cessada a desordem, tudo volta a germinar e a florir”. Elucida o autor:

[...] desde que o regime feudal se assentara um pouco, surgiram, entre os possuidores de feudos, novas necessidades, um certo gosto pelo progresso, pelo melhoramento. Para satisfazê-las, um pouco de comércio e de indústria reapareceu nas cidades localizadas nos domínios desses senhores; a riqueza, a população, nelas reaparecem (GUIZOT, 1838, p. 35).

Todavia, naquele momento, a profissão de mercador não era tranquila e a insegurança acompanhava suas atividades. Os mercadores estavam sujeitos a todo tipo de ataques, pois uma parcela da nobreza ainda praticava saques. Oliveira (2009), ao discutir a liberdade que os comerciantes desejavam de poder circular de uma cidade para outra e não se submeter aos impostos dos senhores feudais, chama nossa atenção para o fato de que “[...] a cidade fora erigida nas entranhas de um feudo” (OLIVEIRA, 2009, p. 722). Assim, fica claro que não ocorre uma ruptura abrupta no modo de vida dos homens, as mudanças

são decorrentes de processos gradativos. Segundo Guizot (1838), o espírito que animava os homens anteriormente manteve-se mesmo depois que a vida errante se tornou desnecessária: a pilhagem tornou-se uma forma de os proprietários de terra satisfazerem suas paixões. Ou seja, embora fosse

[...] necessário renunciar à vagabundagem conquistadora, não cessaram a avidez, as necessidades grosseiras e a violência dos desejos. O domínio dos vencedores recaiu sobre as pessoas que estavam próximas à mão, por assim dizer, dos poderosos do mundo, sobre as cidades. Em lugar de ir pilhar ao longe, pilhava-se perto. As extorsões dos senhores sobre os burgueses dobraram-se a partir do século X. [...] É sobretudo, nesta época que se manifestaram os lamentos da burguesia contra a falta absoluta de segurança do comércio. Os mercadores ao retornar de viagem, não podiam voltar em paz para a sua cidade; as rotas, os caminhos estavam sempre assediados pelo senhor e seus homens (GUIZOT, 1838, p. 36).

Essa situação de insegurança contribuiu para que os mercadores se refugassem nas cidades episcopais, ou burgos. Ao mesmo tempo, com a intensificação das atividades comerciais, eles passaram a ser um estorvo e tiveram que se fixar nos arredores das cidades, estabelecendo um burgo dos arredores, ou arrabalde. Dessa forma, plantou-se no solo fértil do século XI a semente do renascimento das cidades que germinaria nos séculos seguintes juntamente com surgimento de um ‘novo homem’. Que homens foram esses que tornaram possível esse delineamento na história medieval? Oliveira (1999) explica que, desde o final do século X e início XI, a organização feudal estava gestando um homem diferente do bárbaro que ocupara a Europa depois da queda do Império Romano. Esse novo homem se caracterizava por hábitos que modificavam seu comportamento e seus anseios e propiciavam, gradativamente, a sedimentação da vida nas construções de residências (castelos), cujos objetivos eram a proteção e a garantia de certa tranquilidade. Essa situação, aos poucos, promoveu o

[...] desenvolvimento de certas **virtudes** que, até então, não faziam parte das suas vidas, tanto no aspecto moral como no social. Lentamente vão sendo gestadas as cortes feudais e, junto com elas, toda uma forma de se comportar que, muito mais tarde, dará origem às cortes aristocráticas. Estas transformações que estavam ocorrendo na sociedade e que deram origem aos castelos, por conseguinte, às cortes, são as mesmas que criaram uma nova dinâmica no espaço urbano (OLIVEIRA, 1999, p. 1, grifo do autor).

Ao mesmo tempo, observa-se o aumento demográfico que atingiu o século XI e produziu uma população excedente. Os primeiros comerciantes e artesãos que formaram a

população urbana viviam à margem de uma sociedade que sobrevivia das terras. Com a diminuição das pestes e, conseqüentemente, a queda da mortalidade, as famílias tornaram-se cada vez mais numerosas, de forma que as terras cultivadas pelo patriarca camponês não eram suficientes para que ele pagasse todos os tributos ao senhor e garantisse a sobrevivência de sua família. Essa situação obrigava os filhos mais novos a abandonar suas famílias, engrossando “[...] a massa das pessoas que vagavam pela região e iam de uma abadia a outra receber sua parte das esmolas reservadas aos pobres [...]” (PIRENNE, 1968, p. 52-53). Nesse sentido, a concessão de asilo aos pobres pelas igrejas contribuiu para o desenvolvimento das cidades. Além dos filhos dos camponeses e dos vilões que fugiam dos senhores buscando vida melhor, outras pessoas refugiavam-se nas igrejas e nem sempre eram da classe inferior. Segundo Guizot (1838, p. 35):

[...] homens, até então poderosos, que perseguidos por um vizinho mais poderoso, ou pelo próprio rei, abandonavam seus domínios, levando consigo tudo o que podiam levar, e se encerravam em uma cidade, e colocavam-se sob a proteção de uma igreja; eles tornavam-se burgueses. Os refugiados desta espécie não estiveram alheios, creio, ao progresso das cidades; eles introduziram nelas alguma riqueza e alguns elementos de uma população superior à massa de seus habitantes.

A maioria dos cidadãos era originária das camadas inferiores, mas existiam os que não se conformavam em viver de esmolas e aproveitavam as oportunidades de trabalho oferecidas pelos mercadores de maior posse, sendo que alguns se tornavam muito ricos. Dessa forma, a cidade possibilitou ao homem/servo uma nova condição social: depois de morar algum tempo na cidade, ele poderia se tornar livre, ou seja, tornar-se um burguês, salientando que burguês era o termo que designava o morador do burgo. A burguesia compunha-se de “[...] pequenos mercadores que se retiravam para as cidades após terem feito suas compras e suas vendas; e de proprietários de casa de pequenos domínios que nelas haviam fixado sua residência. Eis a classe burguesa europeia em seus primeiros elementos” (GUIZOT, 1838, p. 41).

A transição do servo para homem livre não era tranquila. Castelnovo (1989) explica que Lille, em 1200, não aceitava em seus domínios nem bastardos nem foragidos. Em Bolonha e Assis, os homens que não eram livres pagavam taxas mais pesadas do que os demais e “[...] por toda a parte, o senhor dispunha de um ano para recuperar o seu homem e, num grande número de burgos rurais, as condições pessoais não diferiam muito das da cidade” (CASTELNUOVO, 1989, p. 100). Aqueles que conseguiam permanecer na cidade também encontravam várias dificuldades ao se chocar com os burgueses donos de

lojas e oficinas que mantinham, nos primeiros tempos, a estrutura feudal. Nesse ambiente, foram se distinguindo atividades profissionais superiores e inferiores e também se delineando as desigualdades provenientes da definição de alta burguesia e baixa burguesia. Segundo Guizot (1838, p. 47):

Logo houve, por toda parte, um certo número de burgueses ricos e uma população operária mais ou menos numerosa que, malgrado sua inferioridade, tinha grande influência nos negócios da comuna. As comunas encontravam-se, então, divididas em uma alta burguesia e uma população sujeita a todos os erros, a todos os vícios de uma população. A burguesia superior viu-se pressionada entre a prodigiosa dificuldade de governar esta população inferior e as tentativas contínuas do antigo senhor da comuna que se preocupava em retomar seu poder. Esta era a situação, não apenas na França, mas da Europa, até o século XVI.

Dessa forma, pode-se entender que as situações difíceis enfrentadas no campo não deixariam de aparecer na cidade, pelo contrário esse seria um ambiente de muitas batalhas. Os conflitos iam se formando por meio do entrecruzamento de relações e pensamentos que transitavam pelos portões das cidades. Pelos portões “[...] saem os produtos e os homens da cidade, tudo o que ela elabora em suas oficinas econômicas, intelectuais e espirituais, em suas praças, em suas barracas, tavernas, escolas, igrejas” (LE GOFF, 1992, p. 23). Portanto, não circulavam apenas pessoas e mercadorias, mas também ideias. Era por meio dos portões que se estabelecia um diálogo entre o interior da cidade e seu exterior. Essa dialética não se manteve apenas no âmbito territorial e social, mas se estendeu ao espiritual, tornando-se a essência da medievalidade cristã. Nesse caso, “[...] o interior foi privilegiado pela relação com o exterior. ‘Interiorizar’ se torna uma tradição, um valor da Europa” (LE GOFF, 2007, p. 146-147). A interiorização foi para a valorização do próprio homem, que, transitando dentro e fora da cidade, tornou-se mais receptivo às novas influências. Isso propiciou um estado de alma diferente, que repercutiu na instauração de novas ideias e valores e, por fim, na valorização do ser humano. Conforme Franco Júnior, criou-se uma nova consciência do ‘eu’, ou a humanização do homem.

[...] Na realidade, esse fenômeno social era reflexo e origem de um conjunto mais amplo de transformações, de uma revalorização do ser humano. Sua melhor expressão — ou ponto de partida? Esta importante questão continua insolúvel — era uma crescente humanização da imagem de Cristo. A própria popularidade que Deus Filho ganhava em relação ao Deus Pai era significativa nesse sentido: a ela correspondia um recuo dos poderes tradicionais, uma ampliação dos direitos dos vassallos frente ao senhor feudal. Na filosofia, a redescoberta de Aristóteles recuperava o racionalismo. A retomada do Direito Romano, mais favorável à pessoa

que ao grupo, fazia parte do mesmo contexto psicossocial (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 97).

Assim, podemos entender que a cidade tornou-se o palco do humano, foi na vida urbana, na convivência coletiva que, por meio de ações, o homem apresentou sua humanidade. A humanidade presente no século XIII aproximou-se do conceito aristotélico da virtude como ‘ação’ e não somente como conhecimento contemplativo. Na cidade das contradições, surgiram as possibilidades do novo conhecimento que, pela ação humana, transformou-se em virtude. Assim, entendemos que, mesmo que as reflexões de Aristóteles tenham ocorrido 1000 anos antes, elas foram recebidas na cidade medieval pela identificação que os homens estabeleceram entre as *urbs* (antiga e medieval) e o ambiente do desenvolvimento do humano. Essa questão torna-se mais evidente quando olhamos para os espaços urbanos onde viveram Giotto, Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375) e todos os grandes homens do Renascimento: as cidades italianas.

O humano, fruto do ambiente citadino italiano, é resultado de um processo de reorganização da Itália que não foi sereno, mas pleno de contradições, tensões e conflitos; suas raízes podem ser encontradas no desejo de dominar o território por parte de duas entidades: o papado e o império. Nesse cenário, podemos considerar a ‘ação’ como uma virtude que caracterizou o ambiente citadino italiano, pois os conflitos internacionais (externos) foram gerados por ações imperiais para dominar as cidades, as quais agiam lutando para manter sua independência. As ações internas de defesa também eram marcadas pelas ações das facções que formavam a sociedade italiana.

Esse ambiente de ações foi o universo que gerou Giotto, tornando-o um homem de espírito desprendido, que transitava livremente entre papas, franciscanos e usurários. Esse homem emergiu do *popolo miúdo* para decorar as paredes das igrejas com imagens que expressavam a condenação da riqueza e da usura, mas que, em troca, recebia quantias que o elevaram à categoria dos afortunados. Assim, em um contexto que exigia um posicionamento social e político, Giotto parecia se manter neutro, administrando suas encomendas conforme lhe convinha e conforme seu próprio ‘autogoverno’, talvez porque o espírito que animava os artistas fosse o mesmo que impulsionou as cidades italianas do século anterior “[...] **tão desejosas de liberdade** que se converteram em repúblicas independentes” (SKINNER, 1996, p. 25, grifo do autor). Será que esse espírito republicano, desejoso de liberdade, presente nas cidades italianas e que as tornava independentes era compartilhado por Giotto? Vejamos.

No ano em que o artista nasceu, 1267, meados do século XIII, a Itália já havia passado pelo processo de fragmentação política que transferiu a autoridade da península para as cidades fortificadas, principiando a formação de comunas. O desenvolvimento econômico do século XII favoreceu o estabelecimento de comunas em todo o norte da Itália. Skinner (1996, p. 25) ilustra essa informação: em meados desse século, “[...] o historiador germânico Oto de Freising reconhecia o surgimento de uma forma nova e notável de organização social e política no Norte da Itália. Observava, entre outros aspectos, que a sociedade italiana claramente perdera seu caráter feudal”. O autor chama a atenção também para o fato de que essas cidades estavam organizadas politicamente de uma forma que se contrapunha ao pensamento de que a monarquia hereditária era a única forma correta de governo. Essas cidades eram repúblicas independentes; “[...] cada uma delas era governada **pela vontade de cônsules mais que de príncipes**, a quem **trocavam [do cargo] quase que anualmente**, a fim de garantir que fosse controlado seu **apetite de poder** e preservada a liberdade popular” (SKINNER, 1996, p. 127, grifos do autor). O surgimento dos cônsules é considerado um identificador do início da era comunal na Itália. Durante o governo consular, apareceram iniciativas de delegar autoridade a apenas uma pessoa. Esse cargo de *podestà*²⁷, que inicialmente era oferecido ao membro de uma família importante da cidade, surgiu nas cidades italianas na segunda metade do século XII com o propósito de se implantar um governo mais estável. Posteriormente o cargo foi entregue a um “[...] cidadão de outra cidade, procedimento seguido a fim de garantir que nenhum vínculo ou lealdade local o perturbasse na administração” (SKINNER, 1996, p. 25).

Essas observações sobre o governo do *podestà* são importantes porque, de acordo com Gilli, essa estrutura de governo manteve-se até meados do século XIII, sendo, portanto, esse o regime em que Giotto viveu. Todavia, Florença passou por vários reordenamentos em sua forma de governo, na maioria das vezes decorrentes dos embates entre facções internas e das investidas internacionais para dominar a Itália.

É bem provável que Giotto tenha assistido, mesmo que à distância, a muitas dessas batalhas e, talvez, as tensões tenham influenciado sua formação. Isso porque cada ataque externo que as cidades sofriam exigia um posicionamento político da população e, muitas

²⁷ Skinner (1996, p. 25) explica que: “[...] poder dos cônsules foi suplantado por uma forma mais estável de governo eletivo à volta de um funcionário conhecido como *podestà*, assim chamado porque era investido com o poder supremo - ou *potestas* - sobre a cidade”.

vezes, um reordenamento governamental que atingia todos os italianos. Tais reordenamentos, promovidos em tempo de conflito, fragmentavam as cidades em grupos, o que foi bem evidente na Florença de Giotto. No entanto, esses conflitos que ‘obrigavam’ os florentinos a se organizar em instituições civis – como as guildas – e militares (*militia*), foram, em certa medida, a força motriz do desenvolvimento de Florença. Maquiavel, ao contar a história de Florença, afirma:

Foi nessas organizações civis e militares que os florentinos colocaram as fundações de sua liberdade. Nem se poderia imaginar quanta autoridade e força em pouco tempo conseguiu Florença: não somente capital da Toscana se transformou, mas se colocou entre as maiores cidades da Itália, e a maior grandeza teria chegado se não tivesse sido assolada por novas e frequentes divisões (MAQUIAVEL, 1998, p. 91).

No momento em que Giotto passou a morar na oficina de Cimabue, Florença encontrava-se na situação narrada por Maquiavel, ou seja, era uma das cidades mais importantes da Toscana e de toda a Península. A cidade alcançou esse posto com o desenvolvimento, ocorrido desde o século XII, das atividades bancárias, industriais - com destaque para as têxteis - e comerciais. A riqueza que se acumulava na cidade encorajou a imigração, aumentando rapidamente o número de habitantes florentinos, tanto que, no início do século XIV, já havia sido superada a marca dos 100.000 habitantes.

O aumento populacional de Florença contribuiu para os embates internos e a divisão da cidade em facções. Os florentinos, conforme o nascimento e posicionamento político, eram divididos em guelfos e gibelinos²⁸, nobres e povo, brancos e pretos²⁹. Essas facções, responsáveis por alimentar as batalhas entre as cidades italianas e o Império, revezavam-se no governo de Florença de acordo com suas vitórias, ou derrotas nas disputas pelo poder político da cidade.

As disputas entre guelfos e gibelinos tiveram muitas consequências, dentre as quais a instituição das *arti*, medida que tinha como objetivo fortalecer o poder do partido do império. Os gibelinos, segundo Maquiavel (1998, p. 94),

²⁸ Os gibelinos defendiam o ideal de secularização política do poder contra a interferência do poder papal defendida pelos guelfos.

²⁹ As facções dos brancos e dos pretos originaram-se em Pistóia, quando uma nobre família, os Cancelleri, dividiu-se em dois grupos em razão de um desentendimento entre seus membros. Os grupos ficaram conhecidos por brancos e pretos porque o patriarca da família esposou duas mulheres: uma delas, que se chamava Bianca, deu origem à facção branca; a outra, em oposição, ficou conhecida como preta. Depois de muitos combates em Pistóia, essas famílias instalaram-se em Florença.

Pensaram, pois, que conseguiriam ganhar o povo e atraí-lo a seu partido se lhes devolvessem parte das honras e da autoridade no passado subtraídas, e elegeram trinta e seis cidadãos do povo para que, junto a dois cavaleiros trazidos de Bolonha, reformassem o estado daquela cidade. Estes, assim que se reuniram, dividiram a cidade toda em Artes, e, perante cada uma delas, colocaram um magistrado que administrasse justiça aos seus integrantes; além disso, a cada Arte deram uma bandeira para que cada homem ali acudisse armado quando a cidade necessitasse.

A divisão da cidade de Florença em Artes - palavra derivado do latim *ars* que significa ofício – pelos gibelinos significou organizar a cidade em associações. Gilli (2011) informa que o processo de transição entre os governos consular, *podestadal* e popular ocorreu de forma violenta e variava de acordo com as características das cidades. Porém, havia algo em comum: em todos os lugares “[...] em que o movimento se organiza, há uma parte ligada à forma de organizações societárias fundadas na vizinhança (vicinanze), no bairro, nas armas ou no ofício. São sociedades populares, em sentido amplo, que favorecem as mutações políticas” (GILLI, 2011, p. 127). Assim, o autor nos auxilia a situar, da perspectiva das mutações políticas, a divisão de Florença em corporações de ofício, ou Artes. Segundo Guizot, a organização dos homens em corporações é muito antiga, de forma que, desde a passagem do artesão escravo para o livre,

[...] eles estavam constituídos em corporações, em corpos de ofícios, representados por alguns de seus membros. A maior parte das corporações, cuja origem se costuma atribuir à Idade Média, remonta, sobretudo no sul da Gália e na Itália, ao mundo romano. Desde o século V, percebem-se vestígios seus, direta ou indiretamente, em todas épocas. E elas formavam, já naquela época, em todas as cidades, uma das principais e mais importante parcela do povo (GUIZOT, 1838, p. 50).

Essas importantes associações receberam denominações diversificadas conforme a região, como confrarias, guildas e hansas. Observa-se o uso corriqueiro do termo guilda, cuja raiz no inglês arcaico é *geld*, que significa pagamento. Observamos que esse sentido foi mantido, pois os membros das guildas efetuavam pagamento de taxas de filiação e tinham outros compromissos dessa espécie. A documentação urbana do século XI mostra o grande papel dessas corporações nos negócios de algumas cidades, como em Florença. Seu objetivo correspondia à necessidade de proteger os interesses de seus membros no país e no estrangeiro. Canabarro, em nota, define a nomenclatura usada por Maquiavel (1998, p. 94):

Arti, plural de *Arte*, organizações juramentadas de pessoas da mesma profissão, coalização das organizações de trabalhadores em geral ligados

ao artesanato, teriam surgido para defendê-los de um patriciado comercial então existente. Eram regidas por um colegiado de priores. Estabeleciam o preço dos produtos e os salários, controlavam pesos e medidas e a quantidade dos produtos. Era proibida qualquer forma de propaganda e acúmulo de estoques. Dispunham de tribunal próprio, e podiam submeter os condenados à tortura ou a penalidades corporais. Em 1266, foram estabelecidas só as Artes Maiores, e instituídos os Cónsules das Artes.

Observa-se que a criação das Artes nesse período já foi um reflexo dos embates existentes nessa sociedade, pois elas também expressavam as lutas para organizar e controlar os ofícios como uma iniciativa política para o poder. Essa organização dos ofícios ocasionava também novas divisões sociais por meio das artes ‘maiores’ e ‘menores’, as quais eram definidas por meio dos ofícios de maior e menor importância, o que resultava em enfileiramentos. Gilli mostra-nos que, a partir de meados do *duecento*, ocorreu um movimento que subordinava as artes ‘menores’ às ‘maiores’.

[...] ao longo dos anos 1266 e 1267, o mundo econômico local se reorganiza em torno de dois conjuntos, após, uma decisiva reforma corporativa: a sociedade das Três Ordens, reagrupando a Ordem do Mar, a dos Mercadores e a da Lã. Ao lado dessas ordens estão presentes as Sete Artes (Artesãos do Couro, Peleiros, Sapateiros, Ferreiros, Notários, Taberneiros – inclusive os Açougueiros – e vendedores de vinho) (GILLI, 2011, p. 243-244).

A subordinação das artes ‘menores’ às ‘maiores’ se manteve, revelando a hierarquia dos ofícios que contribuía para a visualização das desigualdades existentes no seio das cidades. Le Goff explica que, na Itália, a organização das profissões era bem forte, ocasionando uma clivagem dos ofícios. Isso ficou evidente em Florença, onde havia um aperfeiçoamento do sistema; lá, foram distinguidos mais de “[...] 11 ofícios maiores, que agrupavam os mercadores ricos, e mais numerosas artes menores formadas pelos artesãos” (LE GOFF, 2007, p. 155).

Foi nesse contexto das Artes que Giotto desenvolveu seus trabalhos, pois o artista medieval, de forma geral, era um artesão que prestava serviços ao clero e à nobreza. Suas relações financeiras e o pagamento por seu trabalho seguiam as normativas comerciais do período. Talvez tenham sido essas especificidades da profissão que fizeram com Giotto não tornasse público seu posicionamento político, pois isso poderia prejudicar seus negócios.

Os embates travados nos espaços citadinos italianos desenharam as ruas das cidades de Giotto. Essas ruas poderiam conduzir a dois caminhos extremos: o da pobreza para a obtenção da eterna felicidade espiritual ou o da felicidade, pelo gozo da materialidade

conquistada pelas lucrativas atividades comerciais. Poderiam levar alguns a engrossar o exército daqueles que lutavam pela soberania do governo divino representado na terra pela figura do papa, como também o do lado oposto, o do imperador. As ruas ainda poderiam oferecer os caminhos das heresias erigidas com base na filosofia aristotélica ou na teologia cristã agostiniana. Todavia, o homem, exposto a extremos constantes, construiu novas ruas, cuja forma deveu-se ao entrecruzamento dos opostos, relacionando-os e não excluindo-os. Essas novas possibilidades de deslocamento na cidade medieval concretizaram-se pelo uso da racionalidade, que conduziu o homem à ‘justa medida’ ou ao desenvolvimento da virtude.

Essa virtude, expressa nas ações dos homens pintados por Giotto, tornou-se uma das principais características de suas obras. Entendemos que essas características podem ser tributadas a um personagem específico desse período: o mercador, homem que se traduziu por ações, que se fez no embate entre os antigos e os novos valores, favorecendo o estabelecimento da ‘justa medida’. Suas atividades, entre tantos outros aspectos, levaram a igreja a repensar seus valores; incentivaram os homens a se organizar em corporações de ofícios; acirraram a luta entre os setores sociais, interferindo na estrutura governamental; fomentaram o surgimento das universidades e conseqüentemente de novos saberes.

Para entender melhor esse personagem que desempenhou um papel de primeiro plano naquele momento, passamos a abordar dois aspectos relacionados à sua atividade, os quais foram, a nosso ver, capitais para o desenvolvimento da arte giottesca. O primeiro refere-se ao posicionamento que a igreja assumiu diante da usura, o que estava diretamente ligado à atividade de Giotto, pois o mecenato foi praticado com o propósito de restituir os ganhos ilícitos. O segundo é o da cultura, influenciada pelas necessidades e pelos interesses da nova camada social dos mercadores que se edificou com base em novos saberes.

3.2.2 O mercador e a Igreja: o caso da usura

A usura é um termo recorrente nos textos religiosos, desde o Antigo Testamento - Deuteronômio (23, 19-20); Exôdo (22, 25); e Levítico (25, 35-37), nos quais podem ser encontradas várias definições e condenações dessa prática. Nossa intenção, neste texto, é refletir acerca do seu uso no contexto da Idade Média Central, mais especificamente, no

século XIII, momento em que sua prática foi muito contestada em razão das atividades comerciais.

O termo designa um conjunto de práticas financeiras condenadas pela Igreja, sendo relacionado, no medievo, a um monstro de várias cabeças conhecido na mitologia grega por hidra. Segundo Ribeiro (2013), em uma sociedade como a medieval, profundamente religiosa e mística, era inquestionável a importância dos animais, o que pode ser constatado não apenas nos bestiários, mas em toda a literatura do período. Essa informação oferece-nos uma explicação para o estabelecimento de relação entre usura e hidra, bem como para a quantidade de condenações que dela se ramificaram. No entanto, a extensão da gravidade da usura somente fica clara quando refletimos acerca de seu conceito.

Tomemos como ponto de partida a definição de Santo Ambrósio: “Usura é receber mais do que se deu” (LE GOFF, 2004, p. 22). Assim, podemos supor que o termo refere-se ao excedente, ao que se exige além do que foi emprestado, com a ressalva de que, embora o sentido de juro e lucro seja muito próximo do de usura, os termos não são sinônimos. Usura aplica-se quando não há produção ou transformação do bem emprestado. Essa definição parece ser contraditória, pois o juro não implica necessariamente o aumento, ou a produção, de uma materialidade que, nas transações financeiras, seria a moeda/dinheiro? De acordo com o pensamento corrente da época, a moeda era infecunda, não se reproduzia. Portanto, gerar dinheiro com o próprio dinheiro era ilícito, como explica Tomás de Aquino:

Mas, o dinheiro foi principalmente inventado, segundo o Filósofo para se fazerem as trocas; por onde, o uso próprio e principal dele é ser consumido ou gasto, por ser despendido nas trocas. E por isso é, em si mesmo, ilícito receber um preço pelo uso do dinheiro mutuado, o que se chama usura. E, como tudo o que foi recebido injustamente, está obrigado a restituir o dinheiro quem o recebeu como usura (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.78, a.1, resp.).

Tomás de Aquino pautou-se em Aristóteles porque este já tratara da ideia de que ‘dinheiro não produz dinheiro’ (*Nummus non parit nummos*), tornando-se consenso entre os medievais. Dessa forma, a usura era considerada, mais do que um crime, um pecado contra a natureza, um furto, já que os usurários não ofereciam nada em troca do excedente, somente o tempo de espera pelo pagamento e o tempo não lhes pertencia, pertencia apenas a Deus. Portanto, o objeto negociado pelo usurário era algo que não lhe era próprio, pois a natureza fora criada por Deus e isso fazia com que ele fosse designado de ladrão. Nesse mesmo sentido, foi formulada a argumentação da usura contra a lei divina por não respeitar

o período de trabalho e descanso, uma regra existente desde a criação do mundo que determinou o sétimo dia de trabalho como o de descanso. No entanto, essa lei foi ignorada pelos usurários que incluíam o domingo – dia do Senhor – em suas cobranças de juros. O mesmo se aplica as atividades desenvolvidas durante o dia e a noite. O dia foi reservado ao trabalho e a noite ao restabelecimento corporal. Quando não ocorre distinção entre ambos não há respeito “[...] a ordem natural que Ele quis dar ao mundo e à nossa vida corporal, nem a ordem do calendário estabelecida por Ele. As moedas usurárias não se assemelham aos bois de lavoura que laboram sem cessar?” (LE GOFF, 2004, p. 28). Assim, enquanto as moedas trabalham continuamente, os usurários se eximem dessa atividade que lhe foi destinada pelo Senhor “Comerás teu pão com o suor de teu rosto”. Nessa perspectiva os usurários são ‘filhos desobedientes’ que vivem na ociosidade, considerada pelos pensadores medievais como a raiz dos demais vícios. Portanto, a usura podia ser considerada um pecado capital que se opunha, principalmente, à justiça. O usurário contrapunha-se à virtude da justiça porque cobrava um valor superior ao ‘justo preço’ do produto, como explica Tomás de Aquino: “Receber usura pelo dinheiro mutuado é, em si mesmo, injusto, porque se vende o que não se tem; donde nasce manifestamente uma desigualdade contrária à justiça” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.78, a.1, resp.)

No entanto, entre os séculos XI e XIII, ocorreu uma mudança de posicionamento em face da usura em correspondência à necessidade de uma reavaliação das atividades profissionais em razão do surgimento de novas ocupações. Como expõe Nunes (1978, p. 151), o comércio “[...] incentivou o aparecimento de novas ocupações, assim como a acelerada emancipação dos servos. A economia agrária foi substituída pela de giro e surgiram outras espécies de trabalhadores, além dos tradicionais *mercatores et artifices*”.

No novo ‘quadro’ de ofícios que passaram a ser valorizados, encontravam-se o comércio e o ensino laico. As atividades do comerciante e do usurário podiam ser confundidas porque eram muito próximas. Le Goff (2004, p. 53) explica que usurário e mercador são termos distintos e afirma que, respectivamente, “[...] um termo é vergonhoso e o outro honroso, e o segundo serve para esconder a vergonha do primeiro, o que prova, apesar de tudo, uma certa proximidade, senão parentesco, entre eles”. A distinção entre ambas as atividades nunca foi muito clara porque o comércio do século XIII exalava odores da usura. Os mesmo odores podem ser sentidos na nova categoria de intelectuais que recebiam pagamento – *collecta* - dos estudantes das cidades por seus ensinamentos. A

condenação aos intelectuais era sustentada pela ideia de que eles seriam mercadores de palavras, vendiam a ciência, que, assim como o tempo, não lhes pertencia. Todavia, esses ‘ladrões’ não receberam condenação por usura.

A absolvição dos intelectuais e dos mercadores foi promulgada graças à consideração de que suas atividades eram trabalho. Com isso, foi possível associar a usura ao salário, ou seja, à restituição de um trabalho: ensinar a ciência era cansativo, supunha uma aprendizagem, métodos que dependiam do trabalho; o mercador, por sua vez, precisava se deslocar por terra e mar, ir às feiras e buscar suas mercadorias. Nos dois casos, caracterizava-se a atividade como um trabalho e este merecia um salário. No dos mercadores, os ganhos era aceitáveis também por outro prisma: o do bem comum. Com a retomada da filosofia aristotélica, a perspectiva do bem comum adquiriu importância considerável, levando ao entendimento de que o comerciante era um benfeitor social que transportava mercadorias para locais que não as tinham. Le Goff (2013) refere-se ao pensamento de Tomás de Aquino a respeito dessa característica da atividade comercial e observa que, para o monge, o lucro proveniente do comércio de uma mercadoria que faltava no país era considerado remuneração do trabalho. Dessa forma, os comerciantes e os intelectuais tinham justificadas suas atividades, mas isso não foi possível a outros ofícios, que continuaram recebendo o desprezo social. Isso se aplica aos usurários, que permaneceram marginalizados, compartilhando com “[...] as prostitutas e os jograis essa sorte funesta” (LE GOFF, 2004, p. 47). Podemos visualizar essas distinções entre os ofícios lícitos e ilícitos e as tensões sociais por eles geradas em uma das grandes obras do dramaturgo Shakespeare, *O Mercador de Veneza*.

O local escolhido pelo poeta inglês não faz parte das ficções que, em geral, compõem as dramaturgias. Veneza foi uma das cidades italianas mais importantes no decorrer do processo da revolução comercial medieval, em razão da facilidade da navegação pelos canais que a circundam. Tal como a cidade, os comerciantes que nela viviam gozavam da prosperidade econômica propiciada pela navegação. Tanto que Antônio, um dos personagens principais da trama de Shakespeare, é um próspero comerciante que, confiante, coloca à prova seu respeito em Veneza quando Bassânio, um amigo, lhe pede dinheiro emprestado. Não tendo a quantia disponível porque a tinha aplicado no comércio marítimo, autoriza o amigo a fazer um empréstimo em seu nome.

Sabes que está no mar quanto possuo. Dinheiro ora não tenho, nem disponho, nesta ocasião, de nada com que possa levantar qualquer soma.

Sai a campo; põe à prova meu crédito em Veneza. Hei de espichá-lo ao último, contanto que te prepares para que em Belmonte vejas a bela Pórcia. Vai; informa-te por teu lado, como eu, onde há dinheiro para emprestar. Seria fato inédito nada obtermos agora com meu crédito (SHAKESPEARE, 2015, p. 14).

A peça, escrita no século XVI, é uma comédia que coloca em cena algumas questões lançadas trezentos anos antes, entre elas a da legitimidade da atividade comercial e o pecado da usura, questão representada no embate entre Antônio e Shyloch, o judeu que vive de empréstimo de dinheiro. Shyloch, ao conceder um empréstimo a Bassânio e pedir em troca, caso o pagamento não fosse feito no prazo determinado, uma libra de carne de Antônio, personaliza a ideia medieval contrária àqueles que praticavam o empréstimo de dinheiro, vivendo, portanto, distantes dos preceitos cristãos. Em seus personagens, Shakespeare representa o pensamento que se formou juntamente com a efetivação de um contexto comercial sem volta e que pressionou a Igreja a se posicionar de forma não radical diante da usura. O caminho era a legitimação do lucro lícito em oposição ao ilícito, isso porque todo mercador era, em parte, usurário. Mas a sua condenação se alterou: quando a usura passou a ser quase que totalmente “[...] confinada aos judeus e o poder dos mercadores tornou-se maior, a Igreja justificou pouco a pouco os benefícios dos mercadores e traçou uma fronteira, aliás, bastante imprecisa entre os ganhos lícitos e os ganhos ilícitos” (LE GOFF, 2007, p. 166). É possível entender a importância que a usura passou a ter pela própria característica do momento, pois os valores tinham se tornado mais terrenos. Em consequência, para o homem medieval, a vida passou a ser entendida como uma forma de contribuição para a criação divina, se assim não fosse, Deus não teria criado os homens. Essa nova forma de pensar induziu os homens a se embrenhar em caminhos e atividades que eram condenados em outros momentos. Todavia, o usurário não estava sozinho nesta jornada, toda a sociedade era cúmplice de suas atividades, ele não era “[...] uma vítima, mas um culpado que partilha sua culpa com o conjunto da sociedade, que mesmo o desprezando e perseguindo, servia-se dele e partilhava sua sede pelo dinheiro” (LE GOFF, 2004, p. 67).

A dualidade na figura do comerciante pode ser reconhecida nos personagens shakespearianos, Antônio e Shyloch. Antônio, um bom comerciante cristão que, apesar de ser bem sucedido, estava em um estado de profunda tristeza. Suas atividades não envolviam o empréstimo de dinheiro a juros, por isso condenava e insultava os judeus que o faziam. Shyloch é a figuração desse judeu que alimentava ódio por Antônio por causa

dos insultos que dele recebia. Os sentimentos de Shyloch por Antônio são expressos na segunda cena da peça, quando o judeu, ao ver seu ‘inimigo’, fala consigo mesmo:

Shylock (à parte) - Como parece o falso publicano! Por ele ser cristão é que o odeio, mas, acima de tudo, porque em sua simplicidade vil, dinheiro empresta gratuitamente e faz baixar a taxa de juros entre nós aqui em Veneza. Se em falta alguma vez puder pegá-lo, saciado deixarei meu antigo ódio. Nossa nação sagrada ele detesta, e, até mesmo no ponto em que costumam reunir-se os mercadores, ele insulta-me, meus negócios condena e o honesto lucro que de interesse chama. Amaldiçoada minha tribo se torne, se o perdoar (SHAKESPEARE, 2015, p. 25).

Antônio é a encarnação do embate entre os valores anteriores e a nova prática econômica que sustentava o desenvolvimento da ideia, daquele momento, da ‘justa medida’. A ‘justa medida’ pode ser creditada à retomada dos pensadores da Antiguidade pelo Renascimento no século XII. Grosso modo, essa teoria se fundamentava na moderação, ou em um ponto médio entre duas extremidades, também considerado como virtude. Esse pensamento impôs-se na teologia, tornando-se fundamento para a reflexão de várias questões, como podemos ver em Tomás de Aquino quando este trata da justiça:

Como diz o Filósofo, tudo o que ultrapassa a medida, em matéria de justiça, é chamado, por extensão, lucro; assim como tudo o que não a atinge chama-se dano. E isto porque a justiça se exerce principalmente e recai mais comumente sobre as trocas voluntárias das coisas, por exemplo, a compra e a venda, às quais se aplicam propriamente as denominações supra-referidas. E daí o derivaram esses nomes para tudo o que pode constituir objeto de justiça. Ora, o mesmo raciocínio tem cabido no concernente a dar a cada um o que lhe pertence (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.58, a.11, s3).

Nessa perspectiva, foram adotadas algumas medidas para a prática de uma ‘usura moderada’, como, por exemplo, a determinação de taxas, uma espécie de regulamentação que impunha freios ao comércio. Assim, algumas formas de crédito foram admitidas e as que não obedeciam à regulamentação permaneceram condenadas. No entanto, mesmo com certa regulamentação, a usura continuava a perturbar a alma do cristão do século XIII. Talvez fosse esse o motivo que afligia Antônio, um mercador e não um usurário manifesto, embora em seu íntimo, talvez, pairasse a dúvida acerca de suas atividades comerciais. Essa inquietação, mesmo inconsciente, poderia ser o motivo da tristeza que aniquilava o ânimo do mercador apresentado no início da peça.

Não sei, realmente, porque estou tão triste. Isso me enfara; e a vós também, dissestes. Mas como começou essa tristeza, de que modo a adquirir, como me veio, onde nasceu, de que matéria é feita, ainda estou

por saber. E de tal modo obtuso ela me deixa, que mui dificilmente me conheço (SHAKESPEARE, 2015, p. 7).

O fato de Shakespeare não mostrar a causa da tristeza de Antônio e indicar que não se relaciona ao amor e dinheiro, nos leva a deduzir que o perigo da condenação por uma mentalidade engendrada nos preceitos religiosos que pregava a pobreza poderia afligir o coração daquele cristão. No íntimo, Antônio poderia se autocondenar por concordar com pensamento da Igreja em relação à usura. Todavia, foi encontrada uma solução para regenerar o pecado dos comerciantes: eles poderiam apaziguar suas consciências praticando caridades, doando esmolas, financiando construções e pagando ornamentos de igrejas, por exemplo. Nesse caso,

[...] interessante é o mecenato praticado pela maioria dos mercadores a partir do século XIII. A construção de igrejas e, sobretudo, remuneração de artistas por orná-las (por volta de 1300, o primeiro artista **moderno**, Giotto, foi amplamente recompensado por grandes burgueses florentinos comanditários) foram uma atitude de devoção em relação à cidade onde estavam instalados. Parece que foram também, entre os medievais, os que mais cedo e mais fortemente foram tocados pelo senso da beleza. Foi a aliança inesperada entre o dinheiro e o belo (LE GOFF, 2007, p. 167-168, grifo do autor).

Assim, observa-se que os mercadores conseguiam conciliar sua atividade com os valores religiosos. A superação do posicionamento da Igreja era compartilhada por toda a sociedade e impulsionou a mudança no pensamento europeu, especialmente quanto a admitir o dinheiro como a base das sociedades, o que tornou possível que o mercador obtivesse dois bens: o material e o espiritual. Diferentemente de antes, quando os mercadores eram arrastados para o inferno por suas bolsas de dinheiro, nesse momento, após sua estadia no purgatório, eles podiam ascender ao paraíso.

Dessa forma, ao construir sua trama com base no embate entre o bom mercador e o mau mercador, Shakespeare mostra-nos a importância dos acontecimentos do século XIII, a ponto de eles conduzirem a construção mental do homem no Renascimento levando-o a aceitar uma ação que, de certa forma, contradizia os valores anteriores.

3.2.3 O mercador e a cultura medieval: novos saberes

Quando nos reportamos à etimologia da palavra cultura, deparamo-nos com a origem latina, *colere*. Entre os romanos, o conceito de cultura estava relacionado ao cultivo

agrícola e, com o tempo, foi sendo aplicado ao ‘cultivo da alma’. Dessa forma, passou a significar um conjunto complexo que envolvia costumes, conhecimento, crenças, arte, enfim, tudo o que era construído em sociedade e transmitido de geração a geração.

[...] como tudo aquilo que o homem encontra fora da natureza ao nascer. Tudo que foi criado, consciente e inconscientemente, para se relacionar com outros homens (idiomas, instituições, normas), com o meio físico (vestes, moradias, ferramentas), com o mundo extra-humano (orações, rituais, símbolos). Esse relacionamento tem caráter variado, podendo ser de expressão de sentimentos (literatura, arte), de domínio social (ideologias), de controle sobre a natureza (técnicas), de busca de compreensão do universo (filosofia, teologia) (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 102).

É importante considerar que a transmissão da cultura não é estanque: a cada geração são incorporados novos aspectos provenientes de cada contexto social³⁰. É justamente esse movimento que caracteriza a herança cultural e torna necessárias a delimitação e a definição temporal das questões estudadas. De acordo com esse pensamento, procuramos entender primeiramente os aspectos mais amplos do contexto cultural medieval, com enfoque nos séculos XIII e início do XIV.

É possível observar que, durante a Idade Média, existiam três ramificações culturais: clerical, vulgar e intermediária³¹. Mesmo admitindo essa divisão estrutural, é preciso ter sempre em mente que a cultura não se produz isoladamente, mas sim pela inter-relação de tudo o que faz parte de uma sociedade. Aceitando essa premissa, mas visando a organização de nosso conhecimento, passamos a tratar de cada forma cultural específica.

Cultura clerical também pode ser entendida como cultura erudita, ou proveniente da camada letrada medieval. Inicialmente, a cultura clerical medieval se constituiu por meio da negação da cultura da Antiguidade, denominada de pagã. “A igreja condenara e combatera um conjunto de crenças e de comportamentos procedentes seja da Antiguidade Romana, seja do passado bárbaro, e que ela amalgamara sob o rótulo de paganismo” (LE GOFF 2007, p. 93). O processo não foi radical, por vezes, a Igreja acolhia e modificava os costumes pagãos, dando-lhes uma ‘roupagem cristã’. Dessa prática, originou-se a cultura intelectual cristã que se firmava nas escolas catedráticas e monásticas pelo ensino das sete

³⁰ Kant, ao tratar da educação em *Sobre a Pedagogia*, esclarece-nos a respeito da movimento cultural: “[...] a educação não poderia dar um passo à frente a não ser pouco a pouco, e somente pode surgir um conceito da arte de educar na medida em que cada geração transmite suas experiências e seus conhecimentos à geração seguinte, a qual lhes acrescenta algo de seu e os transmite à geração que a segue” (KANT, 1999, p. 21).

³¹ “Nível de cultura comum a clérigos e leigos, por reunir elementos provenientes tanto da cultura erudita quanto da cultura vulgar” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 182).

artes liberais herdadas dos antigos. Assim, a cultura erudita era ensinada por meio do *trivium*, que constituía a primeira parte dos estudos, incluindo gramática, retórica e dialética, e, posteriormente, do *quadrivium*, parte em que se estudava aritmética, geometria, música e astronomia³². Após ter cumprido essas duas etapas, os clérigos passavam a se dedicar à teologia pelo resto de suas vidas.

É importante ressaltar que essa cultura intelectual, elaborada e transmitida de forma consciente nas escolas, não deixava de ser tributária da mentalidade, entendida como uma esfera psicológica formada por um conjunto de sensações, como medos, angústias e desejos, vivenciadas coletivamente e transmitidas inconscientemente às demais gerações. Segundo Volvelle (2004, p. 19, grifo do autor), o conceito de mentalidade envolve “[...] o que não está formulado, o que permanece aparentemente como **não significante**, o que se conserva muito encoberto ao nível das motivações inconscientes”. Afirma o autor que o conceito aponta para o que se costumou entender como ‘força da inércia das estruturas mentais’.

Na esfera da psicologia coletiva medieval incluía-se a cultura vulgar, ou tudo o que não fosse clerical. A transmissão da cultura vulgar, que pode ser chamada de popular, laica ou folclórica, ocorria cotidianamente, de forma oral, nas casas, ruas, praças, festas, etc. Sua constituição não obedecia a regras institucionalizadas, como a clerical, e, por isso, era desvalorizada pela igreja como supersticiosa. Embora se opusessem à cultura popular, os próprios clérigos carregavam marcas dela, pois eram originários de ambientes familiares que a praticavam. O celibato impedia a reprodução de um grupo ‘puro’ de clérigos, assim era necessário recrutá-los em ambiente laico, onde sofriam influência da cultura popular.

Não foi apenas desse ângulo que cultura popular interferiu na formação do homem medieval; na verdade, existia uma constante inter-relação da cultura oficial com a não oficial. As reflexões de Bakhtin (1987) esclarecem essa questão. Segundo ele, os personagens cômicos da cultura popular, como bufões e bobos, estavam sempre presentes em momentos solenes, como coroações de reis e rainhas. Tanto nas festas populares quanto no carnaval, aconteciam procissões e ritos religiosos. Segundo o autor, esse diálogo cultural, independentemente dos domínios da Igreja e do Estado, parecia construir uma

³² Brocchieri (1989) ao abordar o intelectual medieval descreve a organização das disciplinas ensinadas nas universidades, suas mudanças e a superioridade dos estudos de teologia. Consultar o texto *O Intelectual* de Brocchieri (1989) e *O homem medieval* de Le Goff (1989).

segunda vida, paralela à oficial, que “[...] criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista” (BAKHTIN, 1987, p. 5). Essa dualidade mencionada por Bakhtin e cuja existência ele situa em tempo anterior à Idade Média, parece-nos importante para entender a constituição da cultura intermediária e, em última instância, a psicologia coletiva. Um exemplo convincente do produto da relação entre as culturas é o próprio cristianismo, que nasceu do intercâmbio entre uma cultura oficial e uma marginal. Esse constante contato entre diferentes costumes e pensamentos é que define o movimento cultural, levando-nos, inclusive, a compreender as mudanças dentro do próprio cristianismo, como a que ocorreu no século XII, quando o homem se conscientizou de que era a imagem de Deus e não mais

[...] um pecador esmagado pelo pecado original. Por outro lado, a partir da fé, transformada, mas sempre viva, o século XI e sobretudo o XII redefine para muito tempo duas noções essenciais que darão forma ao pensamento europeu ocidental: a ideia de natureza e a ideia de razão (LE GOFF, 2007, p. 111-112).

A mudança de pensamento do homem a respeito de si mesmo, impulsionado por uma nova perspectiva de natureza e razão, afirma Le Goff (2007), estava vinculada ao desenvolvimento da Escolástica, que chegaria ao seu ápice no século seguinte. A própria Escolástica pode ser entendida como consequência das relações culturais. Conforme Oliveira (2005b, p. 11), ela se constituiu como “[...] a junção do conhecimento greco-romano e do patrístico”. Portanto, não há como negar que o novo é o resultado de coisas já existentes ou do diálogo cultural. Nessa perspectiva, abordemos a Escolástica.

O nome originou-se do local onde essa filosofia surgiu, as escolas, e está associado ao método de ensino desenvolvido nas universidades medievais. No entanto, é importante destacar que a Escolástica tinha um significado muito maior do que corriqueiramente pensamos. Para Oliveira (2005b, p. 10), acima de tudo, a Escolástica representou “[...] uma forma nova de pensar que traz em seu bojo o conjunto da sociedade, que, de algum modo, atinge desde o mais humilde dos homens até o mais soberano. Com efeito, em sua essência, a escolástica busca explicar o homem em sua fé e em sua natureza humana”. Nesse sentido, a Escolástica está relacionada com a vida e as ações dos homens e, mais do que um simples método de ensino, é uma forma que os medievais encontraram para produzir o conhecimento sobre as coisas divinas e terrenas.

A autora afirma que a Escolástica esteve presente desde o início da Idade Média e que Boécio pode ser considerado como o primeiro escolástico. Tal afirmação distancia-se do que, em geral a historiografia considera, ou seja, de que Santo Anselmo teria sido o pai da Escolástica. Somos, assim, induzidos a pensar em dois momentos para a Escolástica: um primeiro que se formou juntamente com os germes da Idade Média e um segundo, século XI, quando Santo Anselmo foi convidado a explicar a existência de Deus. Suas formulações expressam “[...] um novo caminho do pensamento, pois, embora siga a existência do grande mestre da Igreja, Santo Agostinho, Anselmo precisa dar respostas a questões e problemas próprios do século XI” (OLIVEIRA, 2005b, p. 24). Assim, ele formula questões importantes entre fé e razão que seriam o centro das reflexões desenvolvidas posteriormente nas universidades do século XIII, quando a Escolástica chegou ao seu ápice.

Não podemos falar de Escolástica sem nos remetermos às universidades, que surgiram no século XII e chegaram ao pleno desenvolvimento no século XIII. Como Nunes (1978, p. 170) informa, esses “[...] temas interpenetram-se e são como as duas faces de uma só moeda”. As universidades são entendidas como um dos grandes acontecimentos medievais que expressam os conflitos e as mudanças ocorridas no período. De acordo com Oliveira, a própria denominação de ‘universidade’ já demonstra que, nesse novo momento, a vida dos medievais fundamentava-se em um saber oposto ao anterior: este se pautava no “[...] isolamento presente nos mosteiros nas escolas palacianas, nos castelos feudais, em síntese, na sociedade medieval como um todo.” (OLIVEIRA, 2005a, p. 6). Já o conhecimento construído nesse momento caracterizou-se pela universalidade, que podia ser observada, inclusive, no corpo discente, composto por pessoas de várias regiões da Europa.

O saber universitário que animava os espíritos dos homens passou a ter como preocupação as coisas terrenas, as coisas do cotidiano, o que implicava explicá-las pela razão e não mais pela religião. Esse pensar mais racional surgiu com a nova organização da sociedade. À medida que os homens passavam a viver nas cidades, seus interesses e necessidades assumiam dimensões mais racionais, a vida cotidiana tornou-se geradora de um pensar vinculado com o mundo do trabalho. Como nos mostra Le Goff (2007, p. 174), “Uma Europa do trabalho intelectual nascia ao lado da Europa do trabalho comercial”. Oliveira (2012c), ao refletir sobre a distinção da forma de trabalho durante a Idade Média, mostra que sempre o trabalho intelectual e o material estiveram relacionados, mas, a partir

do século XII, essa relação se modificou e o trabalho, em toda a sua abrangência, foi direcionado pelas condições da vida na cidade e das atividades comerciais.

Assim, a passagem da vida rural para a citadina e “[...] o fortalecimento dos poderes laicos propiciaram o ressurgimento de atividades e desenvolveram profissões que, até então, não eram necessárias à vida cotidiana dos homens medievais do Ocidente” (OLIVEIRA, 2012c, p. 124). Foi dessa relação – trabalho intelectual/comercial – que, no século XI, surgiu o ensino laico nas escolas urbanas, as futuras universidades do século XIII. Nessas escolas, os filhos dos comerciantes recebiam as lições que lhes seriam exigidas em suas profissões: o conhecimento da escrita, do cálculo, da geografia e de línguas vivas. Além disso, a sociedade urbana demandava um número maior de intelectuais para cuidar dos interesses públicos, como juristas, burocratas e mercadores capazes de redigir contratos e controlar seus lucros. Embora esse processo não tenha sido tranquilo, considerando-se a contestação da Igreja e a tentativa de afirmar o seu monopólio por meio da concessão de ensinar, o desenvolvimento das escolas urbanas laicas foi inevitável.

Na cidade, o ensino deixou de ser um dom divino e passou a ser regido como atividade dividida em tarefas, tal como as demais atividades. Com efeito, as Universidades foram organizadas, no século XIII, do mesmo modo que as demais atividades, ou seja, sob a forma de corporação de ofício (OLIVEIRA, 2012c, p. 127).

Enfim, as universidades desenvolveram-se das escolas laicas nos moldes das corporações de ofício, das associações dos demais profissionais, mas apresentavam uma distinção que foi importante para a manutenção do seu caráter de universalidade. Diferentemente das corporações de artesãos, por exemplo, nas universidades o tempo de permanência dos estudantes era delimitado, ou seja, eles “[...] pertenciam temporariamente na corporação e provinham das regiões mais variadas da Europa (para se compreenderem, as várias *nationes* eram obrigadas a utilizar o latim)” (BROCCHIERI, 1989, p. 131). Essa especificidade, que favorecia o intercâmbio cultural que estava em sua gênese, intensificou-se: os estudantes, impulsionados pela reputação dos mestres - construída pela habilidade argumentativa durante as disputas -, locomoviam-se de uma universidade para outra em busca de aulas com os mais renomados.

Na cristandade do século XIII, acostumada pela Igreja ao internacionalismo, as universidades impressionaram por fazer com que mestres e estudantes se tornassem itinerantes, indo procurar o saber no estrangeiro e mudando-se facilmente de um país ao outro seguindo a moda ou a reputação de uma universidade ou de um mestre. Os mestres

parisienses mais célebres do século XIII foram os dominicanos Alberto Magno, alemão, e Tomas de Aquino, italiano, e o franciscano italiano Boaventura (LE GOFF, 2007, p. 178).

Entre esses mestres destacou-se a figura de Tomás de Aquino, que fascinava os alunos pelo tom desafiador de suas argumentações. O mestre Tomás fazia parte do movimento de contestação social que se efetivou com as ordens mendicantes, as quais, partidárias de um ideal de pobreza fundado na retomada dos ensinamentos de Cristo, chocavam-se com a realidade de riquezas na Igreja. As duas ordens que se destacaram nesse período foram a dos dominicanos e a dos franciscanos. Embora pregando os mesmos preceitos, essas duas ordens mendicantes possuíam características muito distintas. A evangelização, por exemplo, era objetivo de ambas as ordens, mas cada uma percorria uma via distinta para efetivá-la. É o que explica a autora:

Enquanto os dominicanos voltam-se para uma evangelização que pressupõe a busca da verdade por meio da religião, da filosofia e da investigação científica da natureza, os franciscanos se dedicam com muito afinco à tarefa de evangelização sem maior atenção para a pesquisa intelectual. Embora mestres de renome da Universidade medieval tenham sido franciscanos, como São Boaventura, por exemplo, a ciência não é uma vocação dessa Ordem (OLIVEIRA, 2005a, p. 35).

A preocupação filosófica e científica dos dominicanos levou-os a ultrapassar as reflexões fundadas apenas na pobreza e, com base no racionalismo aristotélico, tornar-se críticos sociais. Nesse cenário, Tomás de Aquino destacou-se como o principal introdutor do pensamento aristotélico nas universidades. Conseguiu inserir a filosofia pagã de Aristóteles na Teologia cristã, fazendo com que o pensamento da Igreja ficasse mais próximo das condições sociais, culturais e política da época. Como explica Oliveira (2005a, p. 40), coube-lhe a

[...] difícil tarefa de produzir um novo conhecimento, sintetizando as duas fontes do conhecimento que estavam presentes em sua época: a teologia e a Filosofia aristotélica [...] Santo Tomas se colocou no centro desses dois grupos extremos para produzir um saber que estivesse vinculado tanto ao sagrado como ao mundo racional de Aristóteles.

A posição intermediária de Tomás de Aquino entre os conservadores e o aristotelismo puro pode explicar por que ele desenvolveu um pensamento filosófico que aproximava o mundo divino do corpóreo, expressando a totalidade do ser humano. O fato de ele aceitar a importância do corpo para o conhecimento, não negando a superioridade da alma, expressou uma nova forma de compreender o homem, o homem em sua totalidade:

O século XIII demonstrou à humanidade que o ser humano é um único ser, matéria e espírito. São esses dois elementos que compõem a totalidade do homem. Santo Tomás de Aquino coloca isso de forma muito clara quando reconhece que o corpo é algo importante na existência do homem. Com isso ele cria uma grande revolução no pensamento cristão tradicional porque, até então, só a alma era considerada o elemento essencial do homem (OLIVEIRA 2005b, p. 34).

Esse trânsito de Tomás de Aquino entre duas correntes opostas induz-nos a retomar as reflexões sobre Giotto. Assim como o Monge, o artista também se posicionou diante das questões do seu tempo, produzindo um novo conhecimento artístico, marcado pela tradição e pelas inovações de seu tempo em uma perspectiva equilibrada. Segundo Oliveira (2005a, p. 44), nas obras de Tomás de Aquino, é possível observar “[...] influências de Santo Agostinho e, na mesma proporção, influências aristotélicas. Ele não toma partido por uma ou outra corrente do pensamento. Ao contrário, busca nelas entender a natureza divina e material das coisas”.

Portanto, é possível considerar que, nas devidas proporções, Giotto se assemelha a Tomás de Aquino. O artista pintou os temas oferecidos pela tradição artística e religiosa, mas suas representações refletiam a vida real do homem cidadão do século XIII. Suas pinturas obedeciam à organização racional das cenas, nas quais cada personagem tem uma função específica, a exemplo dos homens, que obedecendo a uma hierarquia urbana, assumiam ações específicas na manutenção da sociedade. Nem por isso, Deus foi retirado do cenário, pelo contrário, continuou como a força motriz da ação do pintor e da representação. Giotto, um ‘trabalhador’, atuou várias vezes para tornar visível a vontade da Igreja e, como os demais pintores, teve suas criações submetidas à vontade de seus comendatários. Como afirma DUBY (1993, p. 192) “[...] nem Giotto nem mesmo cem anos mais tarde Ghiberti eram livres. Executavam – empregando à sua vontade os múltiplos recursos do ofício - mas fielmente, com toda a submissão”. O autor explica que a submissão não se limitava à atividade profissional, mas a própria vida do pintor ficava ligada “[...] estreitamente à vontade do cliente – seríamos tentados a dizer: do amo” (DUBY, 1993, p. 193). No entanto, Giotto conseguiu reinterpretar o conhecimento tradicional sem deixar de lhe ser fiel. Assim, a subordinação não anulou a potencialidade criativa do artista, o que nos leva a concordar com Le Goff (1991, p. 115-116), para quem o grande senhor da essência da obra é o artista: “[...] Por vezes, inclusive, as intenções críticas do artista com respeito aos seus empregadores expressavam-se de maneira dissimulada [...]”.

Enfim, entendemos que Giotto e Tomás de Aquino foram homens que souberam olhar para seu tempo e, embora considerassem o conhecimento da tradição, não negaram o novo tempo que se erguia diante de seus olhos. Eles se tornaram grandes homens - cada qual em seu lócus social - pela sabedoria do 'meio termo' entre a manutenção da sociedade e a renovação dos saberes.

4 O LOGOS SE FEZ CARNE NAS ESTRUTURAS DA CAPPELA DEGLI SCROVEGNI

Um olhar panorâmico para as paredes da Capela da Arena coloca-nos diante da fidelidade do artista para com os episódios religiosos popularmente conhecidos, o que não é de se estranhar, já que fazia parte da tradição medieval transcrever pictoricamente as cenas da vida dos santos, de Maria e de Jesus. Esse costume atendia às necessidades dos homens medievais, que, diante de algum impasse, “[...] procuravam-lhe o modelo na Bíblia. A **autoridade** bíblica fornecia ao mesmo tempo a origem, a explicação e o modo de emprego do caso em questão” (LE GOFF, 2004, p. 16, grifo do autor). As imagens eram muito importantes porque nelas os fiéis liam os ensinamentos bíblicos, mas também podiam refletir sobre outras questões, além das narradas explicitamente nos afrescos. Retomamos aqui o pensamento de Baxandall (2006) de que o objeto artístico que recebemos é o produto, ou a solução, de um problema.

Com o intuito de discutir os possíveis problemas com os quais Giotto se deparou para cumprir a encomenda que lhe foi feita, reunimos na primeira seção informações sobre a construção da capela e sobre seu patrocinador, Enrico de Scrovegni. Na sequência, analisamos as fontes que podem ter inspirado Giotto na criação das cenas. Encerrando esse bloco, apresentamos a possibilidade de entendermos a organização decorativa da capela como um exercício filosófico de diálogo com Tomás de Aquino. Essa opção por Tomás de Aquino deve-se ao fato de que os dois personagens são referências em suas respectivas áreas, Giotto na arte e Tomás de Aquino na filosofia/teologia escolástica, além de terem sido contemporâneos e de origem italiana: Tomás de Aquino nasceu em 1225 e Giotto em 1267.

Dessa forma, como vivenciaram praticamente o mesmo contexto social, podem ter recebido influências formativas similares, mesmo que cada um tenha seguido caminhos profissionais distintos. Ambos assistiram ao renascimento das cidades, ao desenvolvimento comercial italiano e indicaram em suas obras a consciência do nascimento de um homem que clamava por outra visão de mundo, a qual deveria ser condizente com sua realidade. Tomás de Aquino, um monge que propiciou a renovação teológica ao retomar a filosofia aristotélica e cristianizá-la; Giotto, um artesão que renovou as representações artísticas de inspiração bizantina e humanizou as tradicionais narrativas bíblicas. Os feitos desses dois

italianos ganham proporções ainda mais significativas à medida que os analisamos como grandes ‘mestres’ que contribuíram para a educação de sua época, conduzindo os homens a transformar a potência do conhecimento em ato. A caracterização de Tomás de Aquino e Giotto como mestres é baseada na explicação de Lauand (2004) de que ser mestre não é propor um ensino mecânico, mas sim apresentar “[...] sinais para que o aluno possa por si fazer a educação do ato de conhecimento, no sentido da sugestiva acumulação semântica que se preservou do castelhano: *enseñar* (ensinar/mostrar): o mestre mostra!” (LAUAND, 2004, p. 21). Com relação ao primeiro, considerá-lo como mestre não causa nenhuma estranheza, pois, como nos mostra Lauand (2013, p. 5), “Os grandes pensadores têm seus estilos, seus modos de filosofar, suas fontes de inspiração. Se Agostinho é fundamentalmente um escritor; Tomás é, por vocação, um professor e é na docência que forma seu pensamento”. Assim, a designação de mestre Tomás de Aquino para indicar sua atuação no ensino é recorrente na literatura. Todavia, a princípio, não se poderia afirmar o mesmo de Giotto, que também é chamado de mestre, mas na acepção de mestre artesão, o que, em sua compreensão literal, não contempla o ensino. No entanto, se assumirmos o conceito de mestre como aquele que conduz o desenvolvimento do conhecimento por sinais que favorecem a ação, podemos, extrapolando o sentido da ação de um artesão para identificá-lo com Tomás de Aquino, estender a denominação a Giotto.

4.1 A CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI: UMA HISTÓRIA DE DISPUTAS

Um passeio pelos caminhos do *Giardini dell’arena* apresenta-nos um pequeno edifício religioso no centro da praça. Sua modesta construção não desperta nenhuma suspeita sobre o conteúdo que aquelas paredes guardam em seu interior, mas a *Cappella dell’Arena*, ou *Cappella degli Scrovegni*, é considerada a guardiã de uma das maiores riquezas artísticas do *trecento* italiano: os afrescos da fase madura de Giotto di Bondone, o precursor da arte renascentista.

Pensar sobre esse tesouro que a Idade Média nos legou é o objetivo desta seção. Concordamos com Baxandall, quando aponta a impossibilidade da precisão das tentativas de reconstrução e, mesmo, explicações sobre os fatos, pensamentos e técnicas empregadas pelos artistas na construção de suas pinturas. Isso porque, “[...] A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar” (BAXANDALL, 2006, p. 47). Para amenizar as imprecisões, a proposta seria tentar

reconstruir o problema que gerou a construção do objeto associando-o às circunstâncias de sua efetivação. Para Baxandall, o objeto que temos em mão é o produto da solução do artista/autor diante de um problema, mas ele próprio ressalva:

Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceituável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será relacional – trataremos das relações entre um problema e sua solução, entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro (BAXANDALL, 2006, p. 48).

Inspirados pelo autor, olhamos para os fatos relacionados à construção da capela dos Scrovegni com o propósito de identificar os problemas que levaram à sua construção.

A história da *Cappella* de Arena tem início em 1300, quando Enrico Scrovegni adquiriu de Manfredo Delesmanini, filho de Guezili de'Dalesmanini – patriarca de uma nobre família decadente - as ruínas da antiga arena romana de Padova. Os detalhes da compra podem ser conferidos no documento³³ de compra da propriedade, no qual está registrado o valor de 400 libras. Além dessa informação, pode-se observar, no documento, a descrição da propriedade, sua localização, a vizinhança com os *Eremitani*, posteriormente denominados de Congregação dos Agostinhos. O novo proprietário era um rico banqueiro padovano, nono e último filho de Reginaldo Scrovegni, homem que tinha acumulado um grande capital com atividades comerciais que se estendiam de Veneto a Toscana. Pisani (2011, p. 13, grifo do autor) descreve Reginaldo como “[...] típico representante daquela negligente classe empreendedora e financeira (o dantesco **nova gente de ganhos rápidos**), que, naquele momento, não tinha escrúpulos de emprestar dinheiro a altos juros³⁴”. Por isso, o poeta Dante lhe teria reservado o sétimo círculo do inferno na *Divina Comédia*, passagem na qual vários autores se baseiam para identificar o banqueiro de Padova como usurário. Entre esses autores, Wolf (2007, p. 30) interpreta a poesia de Dante:

Tendo acumulado posses sem mexer um dedo, eles agora tinham de usar as suas mãos para se defenderem de uma chuva de fogo infundável. No pescoço de cada usurário está pendurada uma bolsa vazia com as armas da sua família, e numa delas o poeta reconhece um porco azul numa pocilga (*d’una scrofa azzura e grossa*). Este era o animal representativo

³³ Documento disponível em Stubblebine (1995).

³⁴ Traduzido por nós “*Rinaldo era il tipico rappresentante di quella spregiudicata classe imprenditoriale e finanziaria (la dantesca gente nuova e’ subiti guadagni), che all’occorrenza non si faceva scrupolo di prestare denaro ad alti interessi*”.

da família Scrovegni, de Padua. Reginaldo degli Scrovegni, que está a assar no Inferno de Dante, morreu entre 1288 e 1290, tendo juntado uma enorme fortuna que permitiu que seu filho Enrico construísse um novo e enorme Palácio de família no local do antigo anfiteatro romano, em Padua.

Em vida, Reginaldo ambicionava um papel político à altura de sua condição econômica; após sua morte, Enrico herdou o desejo do pai e propôs-se a realizá-lo por meio de ambiciosos projetos, dentre os quais seus dois matrimônios com mulheres de famílias nobres italianas e a compra do terreno do antiga arena romana. De acordo com Pisani (2011), com esses investimentos, por sua grandeza e magnificência, Enrico visava claramente impressionar os habitantes e pessoas de poder, na expectativa de isso lhe trouxesse um frutífero retorno político. Esse desejo pode ser atribuído à condição em que viviam os *Scrovegni* em Padova. De acordo com Jacobus (2008), a cidade de Padova tinha um governo comunal dominado por uma aristocracia urbana de fortes raízes feudais e valores militares, e não eram essas as origens dos *Scrovegni*. Assim, as tentativas de ascensão da família à oligarquia padoveza caracterizou-se como um processo de grandes tensões, conforme narraram seus contemporâneos. Jacobus (2008) informa que, em uma genealogia feita por Giovanni da Nono e outros associados a Zamboni e Andrea Fava Sochi, os *Scrovegni* são descritos como:

[...] sendo de baixa ou comum origem. Tais zombarias ainda eram consideradas vários séculos depois, quando historiadores locais, escrevendo sobre as tradições da glorificação cívica, tentaram fabricar origens nobres para esta família que desempenhou papel tão importante no embelezamento da cidade. Entretanto, essas róseas anotações não resistiam aos exames minuciosos dos invejados caminhos que a família Scrovegni havia realizado; a família não era contemplada na lista definitiva de **nobres e magnatas** do estatuto de 1278³⁵ (JACOBUS, 2008, p. 3-4, grifo do autor).

Empenhado na busca por respeito social, Enrico investiu na construção da capela. O jovem Scrovegni é descrito por Pisani (2011) como inteligente, esperto e capaz de gerenciar situações muito complicadas e também como um homem de muitos relacionamentos que conhecia a arte de lidar com os poderosos. Wolf (2007) nos auxilia a compor a figura de Enrico ao informar que ele próprio se denominava como o ‘nobre e

³⁵ Traduzido por nós de: “[...] as being of low or commom origen. Such jibes were still considered serious later, when local historians writing in a tradition of civic glorification tried to fabricate noble origens for the family that had played such an important role in the beuatification of their city. However, their rosy accounts do not stand up to scrutiny in the way that the jaundiced views of the Scrovegni’s contemporaries do; the family does not feature in a near-definitive list of **nobles and magnates** appender to a statute of 1278”.

poderoso cavaleiro D. Henricus Scrovegnus Magnificus, cidadão de Pádua'. Mais: ele era “[...] distinguido entre a elite governante e cultural na velha cidade universitária, ainda que seu contemporâneo, Giovanni da Nono, o descrevesse como um hipócrita fraudulento. Do seu ponto de vista, até Enrico se vira impossibilitado de afastar de si próprio toda a suspeita de usura” (WOLF, 2007, p. 30).

A propriedade adquirida por Enrico continha uma pequena igreja que era o destino final da procissão que acontecia no dia 25 de março na festa da Anunciação de Maria. Basile e Borsella (2013, p. 12) confirmam essa informação de que ficara, “[...] pelo menos desde 1278, havia uma igreja onde a festa da Anunciação era celebrada a cada 25 de março com uma procissão solene e uma peça de teatro milagrosa³⁶”. Com base nas informações presentes no *Statute on procession on the Feast of the Annunciation from the Cathedral to the arena in Padova, enacted in 1298*, podemos ter uma ideia de como ocorria o evento:

[...] todos os anos, no dia da festa da Anunciação da gloriosa e abençoada Virgem Maria, ou no dia em que a referida festa é celebrada pelo Senhor Bispo de Pádua, e o clero devia reunir-se no meio da hora terça na igreja do palácio da comuna de Pádua juntamente com os trombeteiros assalariados, que vieram com eles, a mando da referida comuna, que deveriam realizar suas funções na festa e procissões descritas abaixo. E uma vez que eles estão reunidos na referida igreja, junto do referido Senhor Bispo ou o seu vigário, o capítulo e o clero já mencionado, (e desde que) eles estão acompanhando honrosamente Maria e o anjo carregado com devoção em procissão da mesma igreja para a capela na Arena, onde a encenação da saudação angélica deveria acontecer, por meio do Podestà de Pádua, ou seu representante, juntamente com os ditos senhores, o Bispo ou o seu vigário, e o capítulo (JACOBUS, 2008, p. 347)³⁷.

Aproveitando a realização desse tradicional evento em sua propriedade e sob a alegação de que desejava redimir os pecados usurários do pai, Enrico escondeu da população padovana suas ambições sociais e se empenhou na construção da *Cappella* da

³⁶ Traduzido por nós de: “*In the area acquired by Enrico Scrovegni had stood, since at least 1278, a church where the feast day of the Annunciation was celebrated every March 25 with a solemn procession and a miracle play*”.

³⁷ Traduzido por nós de: “[...] every years on the day of the feast of the Annunciation of the glorious blessed Virgin Mary, or on that day on which the said feast happens to be celebrated by Lord Bishop of Padua and the clergy should gather together in the middle of the Terce hour at the church of the palace of the commune of Padua together with the salaried trumpeters, who have come with them at the behest of the said commune, who are supposed to carry out their duties on the feast and processions described below. and since they are gathered in the said church, together the said Lord Bishop or his vicar, the chapter and the clergy already mentioned, (and since) they are accompanying honourably Mary and the angel carried devotedly in procession from the same church to the chapel at the Arena, where the staging of the angelic salutation should take place, through the Podestà of padova, or his representative, together with the said lords, the Bishop or his vicar, and the chapter”. Ver documento na íntegra em Jacobus (2008, p. 347).

Arena. Assim, solicitou que o Bispo Ottobono dei Razzi autorizasse a construção, o que foi concedido em 31 de março de 1302. Na época, os *Eremitani* não se opuseram à construção da capela, já que ela não seria aberta a reuniões públicas, como estava bem claro no documento de concessão: “[...] construir uma pequena igreja, a modo de um oratório, somente para si mesmo, a mulher a mãe e a família, à qual não pudesse ter acesso o povo”³⁸ (PISANI, 2011, p. 17). A capela foi construída em um curto espaço de tempo. Dois anos após o início da construção ela já estava pronta; foi quando Enrico, desafiando todos os acordos anteriores, abriu-a ao público e, em março de 1304, conseguiu do papa Benedito XI a autorização para transformar a capela privada em pública. Isso não agradou os monges *Eremitani* que protestaram, mas em vão, como esclarece Wolf (2007, p. 33):

Os Agostinhos protestaram, mas em vão. De facto, a 16 de março de 1305, Enrico Scrovegni até recebeu um carregamento de tapeçarias e ornamentos da catedral de S. Marcos em Veneza, que lhe foram emprestados pelo Grande Conselho da cidade para que a capela pudesse mostrar-se em todo o seu esplendor para a cerimônia da sua consagração.

Assim, a contragosto dos monges, Enrico tornou pública a capela e exibiu à comunidade padovana a rica decoração que havia sido confiada a dois grandes artistas da época: Giovanni Pisano e Giotto di Bondone. É possível que, no momento da consagração da capela, sua decoração ainda não estivesse completa, pois, em meio às controvérsias sobre o ano de seu término, a maioria dos pesquisadores indica o ano 1306 como o fim dos trabalhos de Giotto em Scrovegni.

Giovanni Pisano, renomado escultor, ficou encarregado dos ornamentos da abside e Giotto di Bondone, de afrescar as paredes da capela. De acordo com Pisani (2011), Giovanni Pisano, com mais de cinquenta anos na época, estava no auge de sua carreira. Ele havia trabalhado na fachada da *Duomo* de Siena, no púlpito de Sant’Andrea em Pistoia e na *Duomo* de Pisa. Em Scrovegni, para o altar da capela, ele esculpiu uma estátua em mármore branco com três figuras: uma *Madona* carregando uma criança entre dois anjos³⁹. As esculturas de Pisano ficam em uma pequena abside poligonal que guarda o sepulcro de Enrico de Scrovegni (†1336), atribuído a Adriolo de’ Santi.

³⁸ Traduzido por nós de: “[...] edificare una piccola chiesa, a mo’ di oratorio, soltanto per sé, la moglie, la madre e la famiglia, cui non potesse accedere il popolo”.

³⁹ Podemos verificar essas informações na passagem de Pisani em que menciona: “Giovanni, figlio di Nicola, aveva ormai superato la cinquantina ed era all’apice di una gloriosa carriera, che lo aveva visto realizzare sculture per la facciata del Duomo di Siena e gli splendidi pulpiti di Sant’Andrea a Pistoia e del Duomo di Pisa. Restano sull’altare della Cappella tre sue statue in marmo bianco apuano, una Madonna con bambino tra due angeli cerofori (rimasti purtroppo senza le ali), di raffinata bellezza (PISANI, 2011, p. 18).



Figura 3. Giovanni Pisano. *Madonna com dois anjos* (escultura). Altar da *Cappella degli Scrovegni*, Padova – Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Giotto, que na época era em torno de 10 anos mais jovem que Pisano, ficou responsável por pintar toda a capela. A forma como o fez levou à hipótese, não comprovada, de que ele teria sido o próprio arquiteto da capela. Diante da falta de comprovação dessa hipótese, credita-se a ideia à harmonia com que ele relacionou a pintura à arquitetura do edifício.

A capela foi construída anexa ao Palácio de Scrovegni e possuía uma porta lateral com ligação direta com o palácio. Sua construção privilegiou a acomodação dos *Scrovegni*, cujos assentos reservados ficavam próximos ao altar. A parte do fundo da capela era destinada aos fiéis da comunidade padovana.

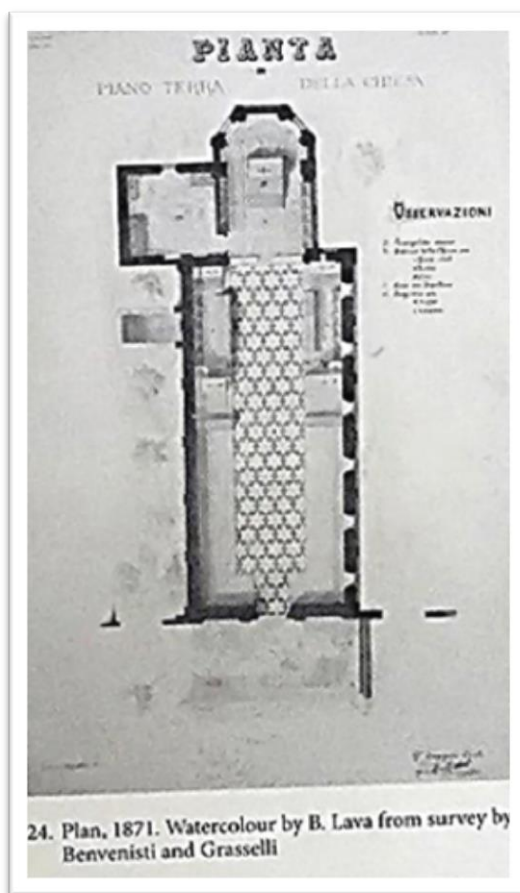


Figura 4. Planta da *Cappella degli Scrovegni*.
Fonte: Jacobus (2008, p. 163).

Com 21.50 m de comprimento por 8.50 m de largura e 12.80 m de altura, a pequena capela foi dedicada a Santa Maria da Caridade e consagrada ao amor de Deus pela humanidade. Era esse o tema que Giotto deveria explorar nos afrescos que decorariam as paredes.

A técnica do afresco consiste em pigmentar as paredes ainda com o cimento fresco. O artista prepara uma massa, aplica sobre a parede e a pinta. Essa técnica exige muita destreza e agilidade, pois o artista ele tem que terminar a pintura antes que a massa seque. Essa modalidade de pintura foi muito popular no decorrer da Idade Média por causa de sua durabilidade. Giotto, valendo-se da técnica do afresco, cobriu as paredes da Capela de Arena com cenas da vida de Maria e de Cristo, tendo como motivo reflexivo a salvação humana.

Perguntamo-nos: como Giotto recebeu essa encomenda e realizou a tarefa que lhe foi solicitada? É preciso considerar que, como Baxandall (1991) alerta, as pinturas eram produtos de práticas comerciais muito bem estabelecidas:

De um lado, o pintor que realizava o quadro ou, ao menos, supervisionava sua execução. De outro, alguém que o encomendava, fornecia fundos para sua realização e, uma vez concluído, decidia de que forma usá-lo. Ambas as partes agiam de acordo com as instituições e convenções – comerciais, religiosas, perceptivas, sociais, na acepção mais ampla do termo – que eram diferentes das nossas e influenciaram suas relações em comum (BAXANDALL, 1991, p. 11)

Baxandall (1991) explica que os acordos entre o pintor e o cliente eram devidamente registrados em contratos, nos quais eram especificados vários detalhes das pinturas, inclusive os desenhos que deveriam compor o quadro, as cores usadas e a qualidade das tintas. Segundo Duby (1993, p. 193), nesses contratos não constavam apenas “[...] o preços e os prazos de entrega, mas a quantidade de material, os pormenores da execução, finalmente, e sobretudo, o tema geral da obra, a ordenação da composição, a escolha das cores, a disposição das personagens, os gestos, a atitude”. Como se vê, o documento era minucioso, de forma a não deixar nenhum detalhe escapar e a condicionar a criação do artista ao total gosto do mecenas. Portanto, ao receber a encomenda, Giotto teve que considerar os desejos de Enrico ao contratar os dois artistas mais renomados da época: uma decoração grandiosa para ser exibida à sociedade padovana. Essa era a ambição do banqueiro, mas a justificativa explicitada era a salvação da alma do pai, que praticara o pecado da usura. Essa justificativa estava perfeitamente de acordo com o pensamento da época. Para aqueles que tinham enriquecido com “[...] cobrança – na realidade com agiotagem -, gastar seu dinheiro financiando igrejas e obras de arte embelezar o patrimônio público era, por sua vez, um prazer e uma virtude necessária, uma justa indenização à sociedade, algo entre uma doação caridosa e o pagamento de taxa ou de impostos à Igreja” (BAXANDALL 1991, p. 13). Assim, Giotto deveria realizar uma decoração grandiosa que evidenciasse a caridade de Enrico e a salvação da alma de Reginaldo por meio da exaltação da representação da Virgem. Por seu lado, além da necessidade de atender a esses desejos, Giotto deve ter se deparado com outras questões de ordem particular. Vejamos.

Era comum serem indicadas a “[...] a dedicação, a modéstia, as virtudes do artífice medieval, que não desejava outra recompensa senão a divina, a quem repugnava exaltar o seu próprio nome e que vivia, humilde e feliz, no seu ambiente, tendo por única ambição participar no grande esforço colectivo de exaltação da fé” (CASTELNUOVO, 1989, p. 145). No entanto, isso pouco correspondia à realidade, segundo o autor, pois, apesar do grande número de pinturas anônimas, muitas foram assinadas. Uma das razões para a permanência do anonimato das pinturas foi a hierarquia dos ofícios que colocava à frente

dos pintores o arquiteto e o ourives: os pintores não tinham reconhecimento social. A valorização dos pintores só ocorreu por meio do que se pode “[...] chamar de aliança dos artistas com os intelectuais, os liberatos, que são os guardas e os legisladores desse domínio privilegiado a que, durante séculos, só os cultores das artes liberais tiveram acesso” (CASTELNUOVO, 1989, p. 161). Tentativas de aproximação dos artífices com os intelectuais podem ser observadas nos séculos XII e XIII, quando o termo *doctus* foi usado para identificar alguns deles e retirá-los da posição subalterna ocupada pelas artes mecânicas. No entanto, foi Dante que auxiliou o reconhecimento desses artistas ao mencionar o nome de Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, miniaturistas, e de Cimabue e Giotto no décimo primeiro canto da *Divina Comédia*. O fato de o nome desses artistas serem citados no mesmo texto em que aparecem intelectuais significa o início de um reconhecimento promovido pelo “[...] peso da arte profundamente inovadora de Giotto, em redor do qual depressa se cria uma rede de cumplicidades e de admiração” (CASTELNUOVO, 1989, p. 161). Assim as palavras de Dante e a arte de Giotto formam um dueto que aproxima as artes figurativas “[...] das artes liberais, depois de um longo esforço de auto legitimação que os artistas tinham levado por diante, realçando, nas suas assinaturas, o carácter erudito, não mecânico, mas intelectual, da sua forma de trabalhar” (CASTELNUOVO, 1989, p. 162).

As questões apresentadas por Castelnuovo (1989) são importantes para refletirmos sobre as inquietações de Giotto. Entendendo que o objeto é fruto de uma ação consciente e que a situação do artesão e de sua atividade não estavam alheias ao produto da criação, podemos supor hipoteticamente que Giotto aspirava reconhecimento pelo seu trabalho e que esse desejo influenciava seu processo de criação. Mais, se, como vimos com Castelnuovo (1989), o caminho era igualar pintura e artes liberais, ele tinha a intenção de expor a atividade intelectual em suas pinturas. Aceitando essa premissa como verdadeira, observamos que, para atender à encomenda de Enrico e ao mesmo tempo seus anseios de artista, Giotto afrescou na *Cappella degli Scrovegni* a *Anunciação da Virgem*, pintando-a sobre a parede do altar, e opondo esse afresco ao do *Juízo Final*, ou *Universal*, pintado da parede da entrada da capela. Unindo essas representações, as cenas da vida de Maria e de Jesus eram sustentadas por uma base compostas por vícios e virtudes. Com essa organização, Giotto pode ter querido sugerir os planos de Deus como reflexão aos homens. No entanto, todas as narrativas afrescadas nas paredes da capela já eram de conhecimento do público, que internamente tinha uma imagem própria da cena. Como Baxandall (1991, p. 53) lembra, quem recebia os produtos das encomendas

[...] praticava exercícios espirituais que exigiam um alto grau de precisão na visualização, ao menos dos episódios principais da vida de Cristo e Maria. Para adotar uma distinção teológica, as visualizações do pintor eram exteriores e as do público interiores. A mente do público não era uma tábua rasa sobre a qual se podiam imprimir as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem, mas um órgão ativo de visualizações interiores com o qual cada pintor devia estar familiarizado.

Assim, a representação de Giotto não poderia contemplar as diferentes cenas imaginadas por cada um dos que receberiam suas pinturas. Dessa forma, ele precisava despertar ‘algo’ que agradasse a todos, pois quem consagraria a magnitude de sua obra seria o público, incluindo Enrico e seus pares, o clero e o povo. Como Giotto resolveu essa questão?

Com o intuito de investigar esse assunto, passamos a examinar dois aspectos: o da organização dos afrescos na *Cappella degli Scrovegni* e o da fundamentação para a construção das narrativas, bem como a possibilidade de uma identificação filosófica na decoração de Giotto.



Figura 5. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, vista interna (altar). Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 6. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, vista interna (porta). Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 7. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, vista interna (detalhe/altar).
Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 8. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, - vista interna (detalhe/porta).
Padova /Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

4.1.1 A *Cappella degli Scrovegni*: organização estrutural dos afrescos e fontes

Ao entrarmos na *Cappella degli Scrovegni*, a sensação é de que estamos entrando nas páginas dos textos bíblicos. Os painéis compostos por personagens, quase em tamanho real, propiciam a ilusão de que as cenas se sucedem, umas às outras, diante de nossos olhos. No entanto, não são as cenas que passam diante de nossos olhos, somos nós que nos movemos, quase inconscientemente, para acompanhar o desenvolvimento das narrativas. As histórias estão espalhadas por todas as paredes e teto, de modo que, em um primeiro momento, precisamos descobrir onde elas se iniciam. Encontrado o ponto inicial, são necessárias quatro voltas olhando as paredes da capela para ler a história do nascimento de Maria até a morte de seu Filho. A harmonia da organização sequencial das cenas nos induz a pensar no processo estrutural idealizado por Giotto.

É nítido que ele estudou minuciosamente o espaço arquitetônico que lhe foi oferecido, o tema a ser representado e as cenas que selecionaria para atingir seu propósito. O resultado disso é que ele situou o público de fiéis nas narrativas bíblicas, obedecendo à racionalidade cronológica dos acontecimentos e exigindo dele um deslocamento corporal para acompanhar as cenas afrescadas. Além do movimento corporal, é necessário um movimento reflexivo para acompanhar a variedade de informações contidas nas cenas. É possível supor que o mestre florentino estivesse propondo um diálogo entre diferentes fontes, como apócrifas e canônicas do Antigo e Novo Testamento, diálogo esse que acontece pela intervenção do apreciador: este precisa estabelecer conexões entre as informações para sintetizar a mensagem contidas nas imagens da capela *dell'arena*.

Como um pedagogo, Giotto utilizou alguns recursos para *iluminar* o caminho reflexivo dos fiéis. Parece ter optado por uma perspectiva geométrica e, dividindo proporcionalmente todo o espaço destinado ao trabalho, proporcionou harmonia e racionalidade à visualização das informações. Os episódios da vida de Maria e de Cristo foram acomodados nas duas paredes maiores do edifício, divididas em quatro fileiras de cada lado. O ponto de partida de Giotto pode ter sido a parede direita (considerando a porta de entrada da capela), a qual é composta por seis janelas. Em razão das janelas, o artista organizou duas colunas de painéis entre elas e colocou uma acima e outra abaixo das mesmas. Dessa forma, as janelas ficaram cercadas pelos afrescos integrando-se à totalidade da composição e contribuindo para a altivez do trabalho, principalmente pela luminosidade proporcionada aos afrescos. Em algumas épocas específicas do ano, ou do dia, a luz que entra pelas janelas da *Cappella* ilumina precisamente personagens ou detalhes das pinturas. Na época natalina (calendário Juliano), por exemplo, os raios de sol que entram pela janela de trás do altar da *Cappella* deixam a auréola de Cristo, que está no centro do painel do Juízo Final, com um brilho dourado radiante. No mês de março, época da festa a Anunciação, a luz dessa mesma janela ilumina a imagem de Enrico Scrovegni pintado no Juízo Final entregando uma maquete da capela à Virgem, ato que representa a retribuição dos ganhos ilícitos da família⁴⁰. Em setembro, na época das comemorações da natividade da Virgem Maria, a luz que entra por um orifício da janela lateral da capela incide no

⁴⁰ Pisani, ao comentar esse detalhe do *Juízo Universal*, afirma que Giotto pintou Enrico com uma capa roxa, cor litúrgica da humilhação e penitência, quase tocando a Virgem que o olha com um doce sorriso. O autor menciona que essa cena foi importante na compreensão da 'troca' da oferenda da capela pela entrada de Reginaldo no céu. Pisani analisa a cena como uma importante estratégia para os desejos ambiciosos de Enrico: "*Oggi si definirebbe una brillante operazione di marketing, cui non erano estranee, come sappiamo, personali ambizioni politiche*" (PISANI, 2011, p. 195).

painel do nascimento da Virgem que está do lado oposto. A luz ilumina especificamente o bebê que acaba de nascer e está suspenso pelas mãos da parteira. Isso pode ser apenas coincidência, mas também pode expressar o conhecimento adquirido por Giotto em suas viagens e relações estabelecidas com pessoas de vários segmentos sociais. Todavia, o fato é que a luminosidade da capela e a organização dos afrescos possibilitam a visualização das cenas em sequência e conduzem ao exercício reflexivo nelas proposto.

Retornando à organização dos afrescos, percebe-se que, na parede do lado esquerdo, não há janelas; portanto para seguir a mesma estruturação, Giotto inseriu faixas decorativas em ‘cosmati’⁴¹ substituindo as janelas. Dessa forma, conseguiu manter uma distribuição das cenas similar à da parede direita. Os painéis foram organizados de forma sequencial, favorecendo que o fiel ‘leia’ as narrativas bíblicas nele contidos, obtendo assim um panorama completo da vida de Maria e Jesus. Giotto iniciou a composição de seu *evangelho* pictórico pela história dos pais de Maria, o que nos leva a presumir que ele tenha se fundamentado em fontes apócrifas, já que os textos canônicos não mencionam os avós de Jesus.

As fontes consideradas apócrifas fazem parte de um vasto legado documental herdado do cristianismo primitivo e, durante muito tempo, em face da autoridade dos textos oficiais, foram marginalizadas. O termo grego *apókryphos* significa oculto ou secreto e a Igreja o adotou para denominar os textos que não estavam de acordo com os critérios que caracterizava como canônicos. Vermes (1996) explica a crença de que os evangélicos canônicos foram inspirados por Deus, que *Ele* próprio teria ditado a mensagem registrada. Essa ideia pode ser relacionada com o termo ‘canônico’, de origem grega *Kanon*, que significa norma, régua, medida ou critério para julgar. A apropriação cristã do termo refere-se ao conjunto de livros — do Antigo e do Novo Testamento — que deveriam ser considerados modelo para a humanidade. Todavia, a partir do século XVIII, a autoridade dos evangelhos canônicos começou a ser questionada. Entre os argumentos que conduziam os questionamentos, destaca-se a controvérsia de informações, a exemplo das que os evangelistas - Mateus, Marcos, Lucas e João – trazem sobre a vida de Jesus. A leitura de cada evangelho resulta na construção de versões diferentes de Jesus. Portanto, qual seria o verdadeiro Cristo?

⁴¹ Estilo de mosaico que usa mármore romano.

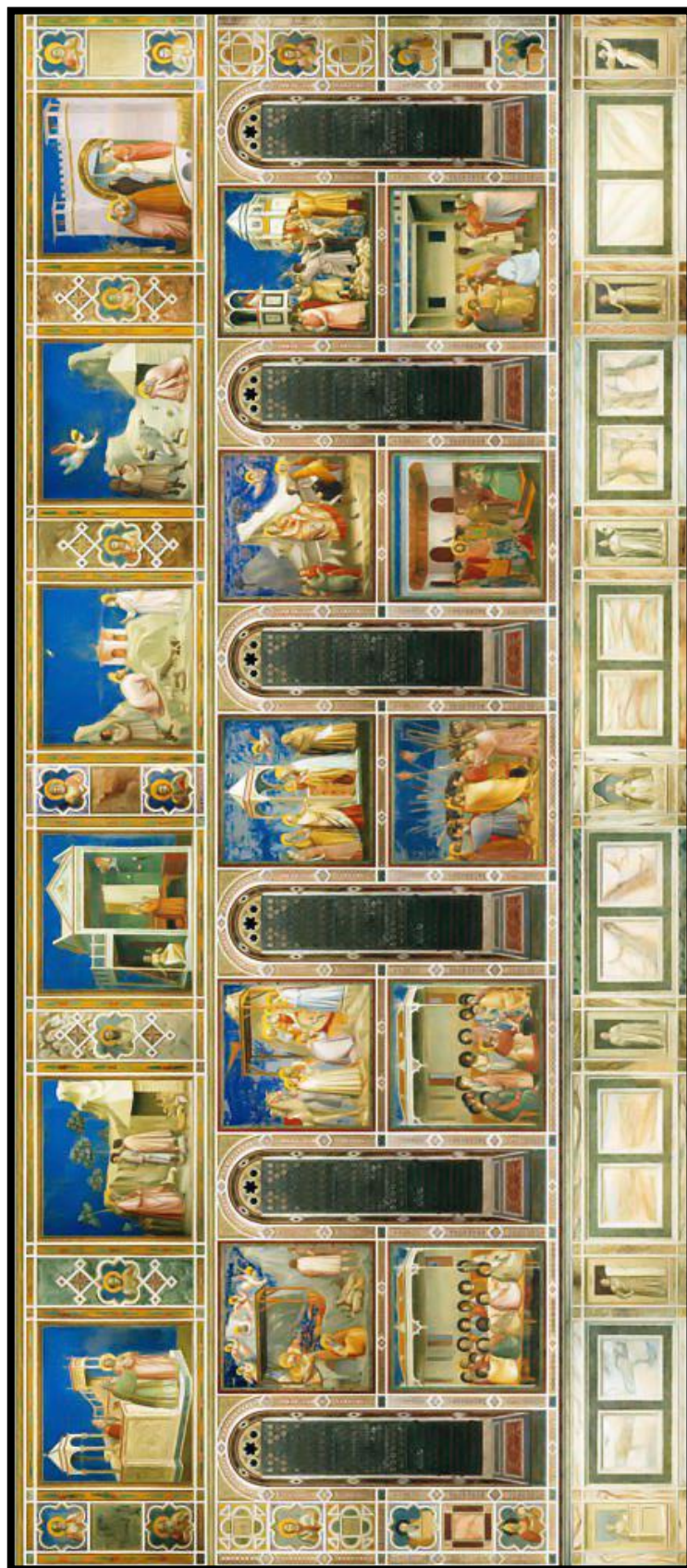


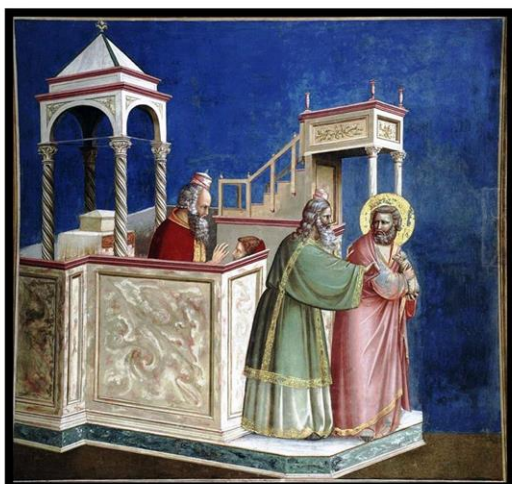
Figura 9. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, parede direita. Padova /Itália.
 Fonte: Giotto di Bondone (2015).



Figura 10. Giotto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, parede esquerda. Padova /Itália.
 Fonte: Giotto di Bondone (2015).

Essa questão motivou o retorno à literatura produzida pelo cristianismo primitivo, principalmente aquela que deveria ser evitada pelos cristãos em acordo com os primeiros concílios ecumênicos e pelo Decreto Gelasiano (2015), que contém uma lista de textos considerados apócrifos. Miller (2004) explica que eram quatro os critérios utilizados para a classificação dos textos como canônicos ou apócrifos. Primeiro: o autor deveria ter convivido com Jesus, ter sido um Apóstolo; segundo: o conteúdo do texto deveria estar de acordo com a doutrina e não conter pensamentos heréticos; terceiro: a aceitação universal das igrejas cristãs; quarto: comprovação da inspiração divina. O resultado dessa submissão da literatura do cristianismo primitivo ao crivo desses critérios foi uma literatura apócrifa muito mais ampla do que a canônica. Não é possível precisar sua quantidade, mas sabe-se que existem aproximadamente 52 livros apócrifos sobre o Antigo Testamento e 60 do Novo Testamento. Esses textos foram construídos de acordo com a tradição oral e expressam a busca por respostas às várias curiosidades sobre os mistérios que envolviam a vida de Cristo. A diversidade e divergência de informações que se apresentam nos textos apócrifos expressam o modo de viver e de pensar, o imaginário e a mentalidade da sociedade que os produziu. Mesmo com a proibição, sabe-se que esses textos continuaram circulando e participando da construção mental dos homens até chegar a época de Giotto.

A comprovação desse pensamento é o ciclo da vida de Joaquim e Santa Ana, os quais não são mencionados nos textos canônicos, evidenciando que o pintor utilizou o conhecimento popular proveniente das fontes apócrifas, muitas das quais, por volta do ano de 1260, foram compiladas na obra do dominicano Jacopo de Varazze, a *Legenda Aurea*. Na *Legenda Aurea*, a história de São Joaquim e Santa Ana é contada em *A natividade da Bem-aventurada da Virgem Maria*: o texto é iniciado pela apresentação da genealogia de Maria, segundo a qual Jesus teria descendido de Davi, diferentemente do evangelho canônico de Mateus, no qual a descendência de Jesus é atribuída a José e não a Maria. “Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo” (Mt 1, 16). Na sequência do texto da *Legenda Aurea* é narrada a história da esterilidade dos avós de Cristo. Depois de 20 anos sem filhos, o desejo por ter descendência levou o casal a fazer uma promessa ao Senhor: se tivessem um filho ele seria entregue ao Seu serviço. Com o propósito de obterem o pedido concedido por Deus, o casal participava todos os anos das festas em Jerusalém.



1. São Joaquim é expulso do Templo



2. São Joaquim entre os pastores



3. Anunciação de Santa Ana



4. A oferenda de São Joaquim



5. O sonho de São Joaquim



6. O encontro no portal dourado

Figura 11. Giotto di Bondone. Ciclo de São Joaquim e Santa Ana (Afrescos, 180 X 200 cm - parede direita- 1ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
 Fonte: Giotto di Bondone (2015).

Giotto iniciou sua narrativa com uma cena ocorrida em uma dessas festas, conhecida como a *Expulsão de Joaquim do Templo*. Conta-se que, chegada a festa da *Dedicação*, Joaquim quis fazer suas oferendas dirigindo-se ao altar, assim como os demais. Nesse momento, foi afastado pelo sacerdote que se indignou “[...] porque não era conveniente, sob pena de maldição da lei, que oferecesse oblações ao Senhor quem não tivesse feito crescer o povo de Deus, que era infecundo entre os fecundos.” (VARAZZE, 2003, p. 748). Joaquim, envergonhado, não voltou para casa e foi para junto dos pastores, como é narrado na *Legenda Aurea* e no apócrifo *Proto-evangelho de Tiago*, que contém a seguinte informação:

Ali armou sua tenda e jejuou por quarenta dias e quarenta noites, dizendo a si mesmo: ‘Não sairei daqui (para minha casa), nem sequer para comer ou beber, até que não me visite o Senhor meu Deus; que minhas preces me sirvam de comida e de bebida’ (PROTO-EVANGELHO DE TIAGO, I, 4).

Essa cena foi registrada por Giotto no segundo painel intitulado *Joaquim entre os Pastores*. Percebemos uma divergência entre a ordem dos acontecimentos presente na cena e na *Legenda Aurea*. Nesta, após o exílio, Joaquim é visitado por um anjo que lhe faz a anunciação de que suas preces foram atendidas e que Deus lhe dará um filho. Depois de uma longa conversa com Joaquim, o anjo se dirige a Ana para lhe contar a novidade e pedir que ela vá ao encontro de seu esposo no *portão dourado*. Na cena de Giotto, não aparece a anunciação a Joaquim e sim, no terceiro painel, o anjo fazendo a anunciação a Santa Ana. Parece que o pintor seguiu a ordem dos acontecimentos apresentada nos apócrifos *Proto-evangelho de Thiago* e *Pseudo Mateus*, nos quais a conversa do anjo com Ana acontece primeiro.

O episódio do quarto afresco, *A oferta sacrificial de Joaquim*, não consta na *Legenda Aurea* e nem no apócrifo *Proto-evangelho de Tiago*, mas é narrado em *Pseudo Mateus*. Nesse texto, conta-se que o mesmo anjo que visitou Ana apareceu a Joaquim e o informou da gravidez de sua esposa. Joaquim, muito feliz, convidou o anjo para entrar em sua tenda e cear junto com ele. O anjo respondeu que sua comida e bebida não eram as mesmas, e que Joaquim poderia oferecer a sua em sacrifício a Deus. Joaquim, imediatamente, providenciou o holocausto representado pela pintura de Giotto.

O próximo painel, *O sonho de Joaquim*, é a continuação do mesmo texto apócrifo, segundo o qual, após o sacrifício, Joaquim adormece e o anjo aparece novamente em sonho pedindo para que ele vá ao encontro de Ana. Essa passagem também não é contemplada na

Legenda Aurea e nem no apócrifo *Proto-evangelho de Tiago*. Já o episódio do último afresco da parede direita de *Scrogni*, *O encontro no portão Dourado*, é narrado nas três fontes. Giotto construiu essa cena com um carinhoso beijo entre cônjuges, o qual causa admiração nas companheiras de Ana que olham a cena afetuosamente, menos a mulher de preto que expressa sua condição de viúva não olhando a cena. Essa é a última participação de Joaquim na narrativa pictórica de Giotto.

Do outro lado da capela, na primeira linha da parede esquerda, podemos visualizar o nascimento de Maria. Ao mesmo tempo em que Giotto encerra uma narrativa, inicia outra. Sem uma ruptura, a história sagrada continua a ser contada. Nessa imagem, a Virgem assume seu papel de protagonista, justificando a homenagem que lhe fora feita na capela. Observamos que, quando Enrico encomendou a decoração da capela a Giotto, dedicando-a à Virgem, ele deve ter definido, direta ou indiretamente, qual seria a centralidade das narrativas.

De qualquer forma, essa escolha expressa uma característica daquele momento: o culto mariano que se desenvolveu entre os séculos XI e XIII. Ou seja, a escolha está relacionada ao processo de aceitação da humanidade de Cristo, Assumindo o papel de intercessora dos homens junto ao Filho, Maria passou a ser cada vez mais cultuada. Ao procuramos informações sobre ela no Novo Testamento, percebemos que sua importância foi gradativa na história da *ekklesia* cristã. Maria é citada uma vez na *Carta aos Gálatas* e uma vez em *Atos dos Apóstolos*. Nos evangelhos, sua aparição é pouco expressiva. No Evangelho de Marcos, ela é citada uma única vez (Mc 6, 3) e de forma passageira, apenas para identificar Jesus como o filho do carpinteiro. Nos evangelhos de Mateus e Lucas, Maria recebe mais atenção. Todavia, o objetivo dos dois evangelistas era narrar o evento do nascimento de Cristo e não destacar a importância da Virgem. Podemos obter mais informações sobre a mãe de Jesus nos escritos de Lucas, que se preocupou em relatar os episódios desde a anunciação até o nascimento de Cristo. No Evangelho de João, Maria aparece vagamente e não é nominada; o evangelista a denomina de ‘mulher’ ou de ‘mãe’ de Jesus.

Assim, podemos verificar que os textos canônicos não foram as principais fontes desse ciclo de pinturas, que são compostos por episódios da infância de Maria e de sua união com José. Na *Legenda Aurea*, o nascimento de Maria é narrado em apenas uma linha: “Então Ana concebeu e deu à luz uma filha, à qual chamou Maria” (VARAZZE, 2003, p. 749). No apócrifo de Tiago, o momento do parto é descrito com mais detalhes:

E o tempo de Ana cumpriu-se, e no nono mês deu à luz. E perguntou à parteira: ‘A quem dei à luz?’ E a parteira respondeu: ‘Uma menina’. Então Ana exclamou: ‘Minha alma foi enaltecida’. E reclinou a menina no berço. Ao fim do tempo marcado pela lei, Ana purificou-se, deu o peito à menina e lhe pôs o nome de Maria (PROTO-EVANGELHO DE TIAGO, 5, 2).

O texto do *Pseudo Mateus* é muito similar ao da *Legenda Aurea*. Faz-se uma menção ao nascimento de Maria e, em seguida, descreve-se sua apresentação no templo, episódio representado no segundo painel da narrativa giottesca. A idade de Maria quando seus pais a entregaram ao Senhor é a mesma nas fontes estudadas: três anos. Os degraus que ela sobe até chegar ao altar, figurados por Giotto, são mencionados nas três fontes, o que dá dimensão da importância da jovem caminhar com alegria para seu destino sem nem ao menos olhar para trás, o que deixou todos admirados e seus pais, cheios de felicidade.

Na continuação, a história de Maria é semelhante nos três textos. Conta-se que, quando Maria completou 14 anos – 12, no *Proto-evangelho de Tiago* – os sacerdotes enviaram todas as meninas para a casa para que fossem desposadas, mas a Virgem negou-se a ir, sob a alegação de que seus pais haviam prometido sua virgindade ao Senhor. Assim, em oração, foi revelado aos sacerdotes que reunissem todos os homens que não estavam devidamente unidos em matrimônio e, então, o Senhor indicaria qual deles seria o guardião de Maria.

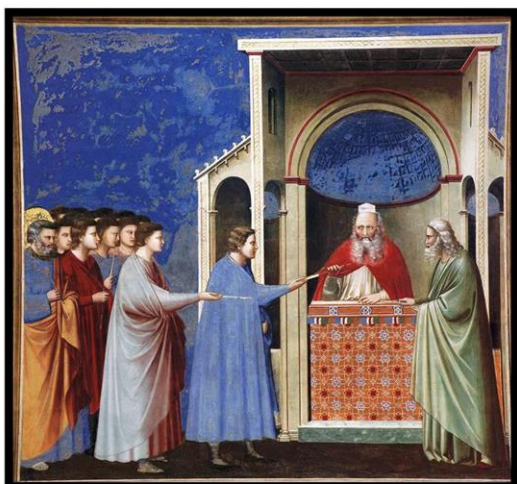
Entre os membros da casa de Davi estava José, ao qual pareceu inconveniente que um homem de idade tão avançada tomasse como esposa uma virgem tão jovem. Assim, enquanto os demais levavam seus ramos, ele escondeu o seu. Como não aconteceu nada de acordo com o que a voz divina anunciara, o pontífice mais uma vez decidiu consultar o Senhor, que respondeu que somente aquele que não levara sua vara deveria desposar a Virgem. Diante disso José levou sua vara, que floresceu e em cujo topo pousou uma pomba vinda do céu. Ficou evidente para todos que ele deveria desposar a Virgem (VARAZZE, 2003, p. 750-751).



1. Nascimento da Virgem



2. Apresentação da Virgem no Templo



3. A entrega dos bastões



4. Oração para bênção dos bastões



5. O casamento da Virgem e José



6. Procissão do casamento da Virgem e José

Figura 12. Giotto di Bondone. Ciclo da vida da Virgem Maria (Afrescos, 180 X 200 cm - parede esquerda - 1ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (2015).

Com grande fidelidade narrativa, esse episódio foi figurado por Giotto nos dois painéis que sucederam ao da *Apresentação de Maria no Templo*. No terceiro afresco (10) da primeira fileira da parede esquerda, vemos os homens levando seus ramos ao altar e, no seguinte, a oração para o florescimento do ramo. A mesma relação temática entre os afrescos e as fontes não é observada nos outros dois painéis que completam a decoração da parede esquerda da capela: *O casamento da Virgem e o Cortejo nupcial*. As fontes canônicas referem-se a Maria e José como casados ou comprometidos, como consta em Mateus (1, 18), mas os evangelhos não relatam o casamento. Essa observação vale para os três apócrifos em análise. O fato de o casamento de José e Maria não ser narrado nas fontes eleitas para este estudo, não diminui a importância do episódio; pelo contrário, isso pode ser um indicativo da quantidade de fontes que podem ter sido usadas pelo pintor, inclusive as de tradição oral que perpetuaram contos e histórias jamais registradas. Todavia, o casamento de Maria com José foi recorrente na iconografia cristã, o que mostra sua importância na mentalidade daquele momento.

Continuando o movimento circular de observação da organização dos painéis, podemos afirmar que Giotto respeitou o evento de maior importância na vida de Maria, a anunciação, colocando-a em cima do altar. Isso se torna mais evidente se considerarmos que a capela foi consagrada à Virgem. O posicionamento da cena faz com que o fiel, ao entrar na capela, visualize o plano de Deus para enviar seu Filho à terra. A *Anunciação* apresenta-se como um convite à meditação acerca da vida daqueles que cumpriram a vontade do Senhor.

Nesse sentido, Giotto foi um pedagogo que expressou em seus afrescos exemplos de conduta do bom cristão. A meditação inicia-se no alto da parede frontal com a imagem de Deus Pai sentado no trono, de onde preside toda a cena. À sua volta estão os anjos que o observam respeitosamente e Gabriel, o anjo anunciador, aos Seus pés, recebendo a missão de informar Maria que ela foi eleita para gerar o Filho de Deus. Gabriel imediatamente segue as ordens do Senhor e dirige-se à Virgem: cena pintada em dois painéis logo abaixo. A *Anunciação* é mencionada na *Legenda Aurea* sem pormenores, mas nos apócrifos de Mateus e Tiago encontramos narrativas similares às do afresco referente à aparição de Gabriel e sua anunciação:

Certo dia pegou Maria um cântaro e foi enchê-lo de água. Mas eis que ouviu uma voz que lhe dizia: 'Deus te salve, cheia de graça, o Senhor está contigo, bendita és entre as mulheres'. E ela olhou à sua volta, à direita, à esquerda, para ver de onde vinha aquela voz. E, tremendo, voltou para

casa, deixou a ânfora, pegou a púrpura, sentou-se no divã e se pôs a tecê-la.

2 Mas logo um anjo do Senhor apresentou-se diante dela dizendo: ‘Não temas, Maria, pois alcançaste graça ante o Senhor onipotente e vais conceber por sua palavra’. Mas ela, ao ouvi-lo, ficou perplexa e disse consigo mesma: ‘Deverei eu conceber por virtude de Deus vivo e haverei de dar à luz como as demais mulheres?’.

3 Ao que lhe respondeu o anjo: ‘Não será assim, Maria, pois que a virtude do Senhor te cobrirá com sua sombra; depois, o fruto santo que deverá nascer de ti será chamado Filho do Altíssimo. Chamar-lhe-ás Jesus, pois Ele salvará seu povo de suas iniquidades’. Então, disse Maria: ‘Eis aqui a escrava do Senhor em sua presença; que isto aconteça a mim conforme sua palavra’ (PROTO-EVANGELHO DE TIAGO, 11, 1-3).

Nos evangelhos canônicos, a *Anunciação* ganha destaque em Lucas, sendo com base nesse episódio que Maria surge nas narrativas. A cena, que está em local destacado na capela, é capital na doutrina cristã, por ser compreendida como exemplo da verdade revelada e encarnada. Os dois painéis que compõem a *Anunciação* são compostos pelas imagens de Gabriel - no quadro à esquerda do observador e à direita do Altíssimo - e a Virgem Anunciada pintada à esquerda de Deus e à direita do observador. As duas representações são similares, porque os dois personagens estão ajoelhados um de frente para o outro como se dialogassem. O artista expressa a santidade do anjo e da Virgem com fisionomias delicadas e parecidas. As imagens parecem ser separadas pelo arco triunfal, mas o olhar do apreciador parece ser convidado a unir a narrativa seguindo o contorno do arco, o que o leva a encontrar em seu centro a imagem do Senhor. Dessa forma, o artista induz o fiel a agir por uma sequência racional, construindo mentalmente a conexão entre Deus, o *anunciador* e a *anunciada*. A mesma habilidade sequencial continua a ser exigida para que a narrativa não seja interrompida. O artista indicou o caminho a ser percorrido colocando logo abaixo da imagem da Virgem Anunciada a sua visita à Isabel. Dessa forma, o fiel muda de linha narrativa para acompanhar, cronologicamente, a sequência das representações pictóricas da Bíblia. A cena que indica a direção é denominada de *Visitação* e representa o momento em que Maria encontra a prima que dará à luz João Batista. Isabel, no sexto mês de gestação do profeta, recebe a prima: “Ora, quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no ventre e Isabel ficou repleta do Espírito Santo. Com grande grito exclamou: Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre” (LUCAS, 1, 41-42). Com esse painel, Giotto completou o ciclo da vida de Maria, que continuou sendo representada em outros afrescos, mas então como ‘coadjuvante’ nas cenas da vida de seu filho.



Figura 13. Giotto di Bondone. Parede frontal (afrescos acima do altar) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

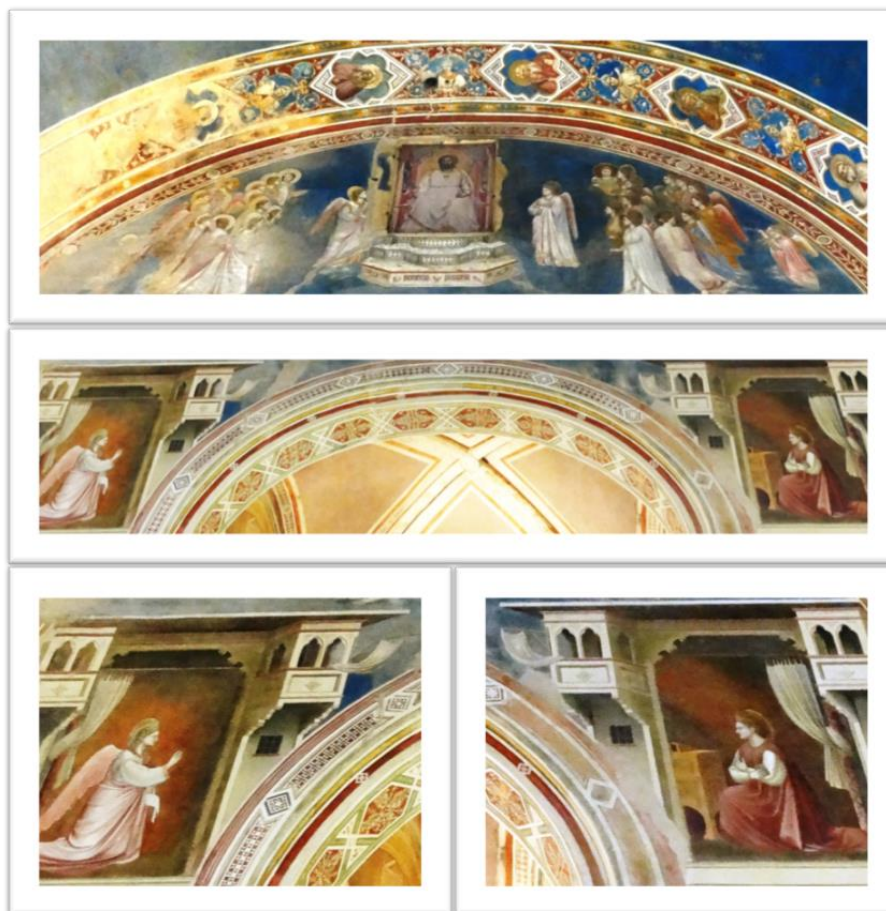


Figura 14. Giotto di Bondone. Parede frontal (altar- detalhes) – Afrescos – *Cappella degli Scrovegni*, Padova/IT
 Fonte: Acervo da autora (2014).

O próximo ciclo de afrescos foi construído com base na temática da vida de Jesus e divide-se em três momentos: o do seu nascimento e infância; o da vida adulta como pregador da palavra de Deus; e o da Paixão, seus últimos momentos na terra. As fontes para a construção dessas cenas podem ser as apócrifas, assim como as canônicas. Os quatro evangelistas narram a vida de Jesus. Lucas é o que nos oferece mais detalhes de sua infância, sendo o único que narra o nascimento de acordo com a representação de Giotto no primeiro painel da segunda fileira da parede direita. Outro texto canônico que traz informações sobre essa fase da vida de Cristo é o de Mateus. No segundo capítulo de seu evangelho, encontramos a referência da cena em que Giotto retrata a visita dos reis magos logo após o nascimento do Menino Jesus. Os próximos episódios afrescados por Giotto nessa fileira também são narrados nos textos desses dois evangelistas: *Apresentação de Jesus no Templo* está em Lucas (2, 22), *Fuga para o Egito*, em Mateus (2, 13) e *Massacre dos Inocentes*, também em Mateus (2: 16). Com relação aos apócrifos, encontramos um

número maior de textos que apresentam informações mais detalhadas da infância de Cristo⁴². Todavia, o pintor se manteve fiel às cenas que constam nos textos canônicos, não há nenhum afresco com informações inéditas em relação às dos evangelistas.

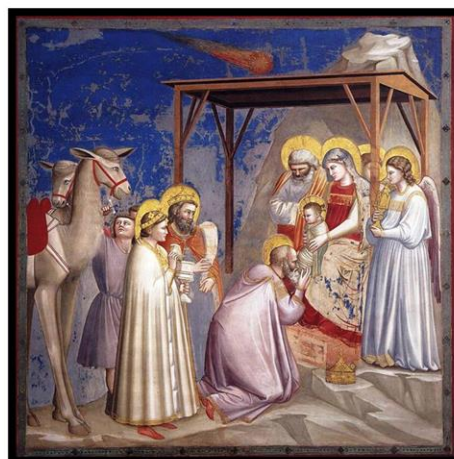
A mesma observação se aplica à segunda fileira de afrescos do lado esquerdo da *Cappella* que se inicia com *Jesus entre os doutores*. Entre as escassas informações a respeito da infância e da adolescência de Jesus nos evangelhos canônicos, o único episódio que se destaca é exatamente o pintado por Giotto e narrado por Lucas (2, 41). Após essa cena, o pintor coloca o *Batismo de Cristo*, o que aproxima sua representação dos evangelhos canônicos que iniciam a história da vida adulta de Jesus com essa narrativa. Os quatro evangelistas relatam o batismo de Cristo, sendo que Mateus inicia seu texto por esse episódio. Parece que, em sua construção, Giotto segue o evangelho de João, onde, após o batismo, consta o relato das *Bodas de Caná*; os demais evangelistas omitem o casamento que marca o início dos milagres de Cristo. Os dois próximos painéis são dedicados, consecutivamente, aos temas *Ressurreição de Lázaro* e *Cristo entrando em Jerusalém*, acontecimentos que, assim como *Bodas de Caná*, são narrados apenas no evangelho de João. O último afresco dessa fileira é *Expulsão dos vendilhões do Templo*, cuja narração é encontrada nos quatro evangelhos.

A cena que medeia o ciclo anterior e o próximo, *Traição de Judas*, foi pintada na parede central da *Cappella*, a mesma em que o Senhor está dirigindo a *Anunciação*. Com essa disposição, Giotto faz com que o apreciador pense na traição de Judas como uma ação presidida por Deus. Judas, logo abaixo de Gabriel, é encorajado pelo demônio a agir de forma que os planos do Senhor sejam efetivados. Em certa medida, sua traição assemelha-se à anunciação de Gabriel: um é o anunciador do destino de Cristo, o outro, anunciador dos planos de Deus. Com base nessa ideia, poderíamos admitir que Giotto, ao colocar Judas no painel central, estaria se referindo ao evangelho apócrifo de Judas, o qual apresenta o traidor como o mais próximo de Jesus e o único, por seu superior conhecimento em relação aos demais apóstolos, capaz de operacionalizar os planos de Deus. Todavia, em razão de seu ato, sua descendência seria amaldiçoada pela humanidade. Essa ideia, mesmo que hipotética, cumpre o propósito da totalidade da temática da composição da parede: reflexão, meditação sobre o sentido da vida terrena que tem Deus no alto participando e presidindo a vida.

⁴² Sobre os apócrifos da infância de Cristo ver o capítulo III do livro *O outro Jesus segundo os evangelhos apócrifos* de Antônio Piñero (2002). Nas notas a esse capítulo, o autor apresenta vários textos apócrifos que tratam desse assunto.



1. Nascimento de Jesus



2. Adoração dos Reis Magos



3. Apresentação de Jesus no Templo



4. A fuga para Egito



5. O massacre dos inocentes

Figura 15. Giotto di Bondone. Vida de Jesus Cristo (Afrescos, 180 X 200 cm - parede direita – 2ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
 Fonte: Giotto di Bondone (2015).



1. Jesus entre os doutos



2. O batismo de Cristo



3. Bodas de Caná



4. A ressurreição de Lázaro



5. A entrada de Jesus em Jerusalém



6. A expulsão dos vendilhões no Templo

Figura 16. Giotto di Bondone. Vida de Jesus Cristo (Afrescos, 180 X 200 cm - parede esquerda – 2ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (2015).

A história de Cristo prossegue na terceira fileira da parede direita, com a cena da última ceia. A cena que marca a despedida de Jesus de seus apóstolos consta nos quatro evangelhos. Durante esse momento de despedida, Cristo, sabendo de seu destino, põe-se a lavar os pés de seus amados. Esse acontecimento, registrado nas paredes de *Scrovegni* pelo mestre florentino no segundo painel desse ciclo, foi destacado apenas no evangelho de João, os demais evangelistas se reportam à última ceia, mas não narram o *Lava Pés*. Giotto, seguindo a ordem dos acontecimentos, pintou o *Beijo de Judas*, representando o exato momento da prisão de Cristo, que, na sequência, é apresentado ao sinédrio. A cena recebe o título de *Jesus perante Caifás*. Esses dois acontecimentos são contados pelos quatro evangelistas. Já a cena do último afresco dessa parede, *A Flagelação*, é narrada de forma explícita em Mateus e Marcos.

O caminho percorrido por Cristo até a morte é pintado na parede esquerda da *Cappella*. Na primeira representação do trágico fim de Cristo, afrescada por Giotto, ele foca o condenado carregando a cruz para o calvário. Essa narrativa consta nos quatro evangelhos - Mateus (27, 32), Marcos (15, 21), Lucas (23, 26), João (19, 17). Os evangelistas não apresentam muitos detalhes da caminhada, apenas Lucas menciona um diálogo que Jesus teve com as mulheres que choravam por ele. Os demais contam que ele carregou a cruz até o Calvário e que no caminho teve a ajuda de um cirineu de nome Simão. A representação de Giotto segue a dos evangelistas, destacando, como elemento central, Cristo e sua cruz.

Na sequência, Giotto pintou Cristo pregado na Cruz. A crucificação do cordeiro de Deus é o ápice da doutrina cristã, portanto não é surpreendente que os quatro evangelhos canônicos narrem a cena - Mateus (27, 35), Marcos (15: 23), Lucas (23, 33), João (19, 17). Os evangelistas contam que Jesus foi crucificado entre ladrões e recebeu uma inscrição sobre a cruz, identificando-o como o rei dos judeus. Após isso, os soldados dividiram as vestes do Crucificado, sorteando a túnica para apenas um deles, dada a raridade de ter sido feita com um fio inteiro. A essas informações, João acrescenta a da presença da Mãe, acompanhada por outras mulheres e pelo discípulo João. Essas informações canônicas podem ser visualizadas na pintura de Giotto, que, em termos de narrativa, parece ter pintado as palavras dos evangelistas.

Quanto ao afresco denominado *Lamentação*, composto pelo Cristo morto rodeado por seus amados que sofrem a sua morte, não encontramos nenhuma narração da cena. Os evangelistas contam que, depois de comprovada a morte de Cristo, um homem chamado

José de Arimatéia, que havia recebido o consentimento de Pilatos, fez o sepultamento de Jesus. O relato é encontrado também no texto apócrifo que trata especificamente da crucificação, o evangelho de Pedro. O texto é composto por duas partes, sendo a segunda intitulada *A crucificação de Cristo segundo Pedro*. Todavia, nesse escrito, as informações são semelhantes às canônicas. Dessa forma, podemos pensar que o afresco é produto da imaginação do pintor, especialmente quanto ao comportamento da Virgem, de Maria Madalena, de João e dos demais seguidores de Jesus quando o retiraram da cruz.

O próximo afresco do ciclo da Paixão é o da *Ressurreição*. Os quatro evangelistas canônicos - Mateus (28, 1), Marcos (16, 1), Lucas (24, 1) e João (20, 1) narram que a ressurreição ocorreu quando as mulheres visitaram o túmulo de Jesus e o encontraram vazio. Segundo João, apenas Maria Madalena foi visitar o sepulcro; Mateus e Lucas contam que, no lugar em que Cristo deveria estar sepultado, as mulheres encontraram um anjo; Lucas e João afirmam que eram dois. O anjo ou os anjos é que transmitiram a informação a respeito da ressurreição de Cristo. Marcos e João afirmam que a primeira pessoa que viu Cristo Ressuscitado foi Maria Madalena – Marcos a nomeia como Maria de Magdala⁴³. Mateus (28, 9) informa que Jesus apareceu para todas as mulheres. Menções aos guardas podem ser encontradas no evangelho de Marcos (28, 4). Na *Legenda Áurea*, encontramos *A Ressurreição do Senhor* como título de uma das seções que trata especificamente desse advento. Dessa forma, podemos verificar que, em sua composição, Giotto baseou-se em informações oferecidas pelos quatro evangelistas, embora ela não possa ser aproximada especificamente de nenhum deles.

Na sequência da decoração de Giotto, está o afresco *Ascensão de Jesus*. A narração desse episódio encontra-se tanto no evangelho de Marcos (16, 19) quanto no de Lucas (24, 51). No entanto, nenhum dos dois textos descreve o episódio, apenas mencionam que Jesus, após a ressurreição, esteve junto com seus apóstolos e foi arrebatado ao céu. Desse acontecimento os evangelhos apócrifos apresentam versões próximas das dos canônicos. Na *Legenda Áurea*, há uma seção específica para a ascensão de Cristo, a qual, segundo essa fonte, ocorreu quarenta dias após sua ressurreição. Encontramos a descrição da cena no texto apócrifo *Epistula Apostolorum* e nas fontes canônicas *Atos dos Apóstolos*. As duas fontes apresentam informações muito parecidas como a presença dos apóstolos e de dois anjos assistindo Cristo ascendendo ao céu em uma nuvem. Essas informações, presentes

⁴³ Maria de Magdala é a mulher libertada dos sete demônios e muitas vezes é confundida com Maria Madalena, a adúltera.



1. A última ceia



2. O lava pés



3. O beijo de Judas



4. Jesus diante de Caifás

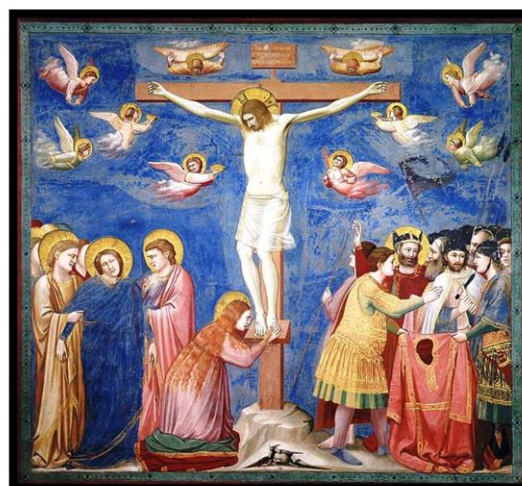


5. A flagelação de Cristo

Figura 17. Giotto di Bondone. Vida de Jesus Cristo (Afrescos, 180 X 200 cm - parede direita – 3ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (2015).



1. O caminho do calvário



2. A crucificação



3. A lamentação



4. A ressurreição



5. A ascensão



6. Pentecostes

Figura 18. Giotto di Bondone. Vida de Jesus Cristo (Afrescos, 180 X 200 cm - parede esquerda – 3ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (2015).

em ambos os textos, podem ser identificadas na pintura de Giotto, de forma que não podemos identificar uma fonte específica para ela.

O afresco que encerra as narrativas da vida de Jesus é o denominado de *Pentecostes*. Os evangelistas não mencionam a festa de Pentecostes, cujas raízes são as festividades judaicas que celebram a entrega dos Dez Mandamentos a Moisés no alto do *Monte Sinai*. As informações provenientes dos textos canônicos sobre Pentecostes estão contidas em *Atos dos Apóstolos* (2, 1), onde o evento é explicado como o Espírito Santo derramado sobre os apóstolos. Na *Legenda Áurea*, que se refere aos *Atos dos Apóstolos*, encontramos a informação de que isso aconteceu no quinquagésimo dia depois da Páscoa. Essa data é importante porque estabelece a conexão entre o Antigo e o Novo Testamento: “[...] assim como a antiga lei foi dada no quinquagésimo dia depois da imolação do cordeiro, e foi dada no meio do fogo, o Novo Testamento também veio no quinquagésimo dia depois da Páscoa de Cristo, e o Espírito Santo desceu como fogo” (VARAZZE, 2003, p. 444). O diálogo com o Antigo Testamento presente na temática de pentecoste foi explorado por Giotto em toda a parede esquerda. Podemos observar que, entre os afrescos da vida de Jesus, o artista inseriu uma faixa decorativa com pequenas imagens, que totalizam dez representações. As imagens não foram colocadas de forma aleatória, pelo contrário, os acontecimentos podem estabelecer correspondência entre o Antigo e no Novo Testamento.

Podemos verificar essa ideia quando observamos a sequência de imagens do centro da faixa decorativa a partir da segunda fileira: *Circuncisão*, seguida pelo *Batismo de Cristo*; *Moises fazendo brotar água da rocha*, seguida pelas *Bodas de Caná*; *Criação do Homem*, seguida pela *Ressurreição de Lázaro*; *Entrada de Elias em Jericó*, seguida pela *Entrada de Jesus em Jerusalém*; *O arcanjo Miguel vence o demônio*, seguida pela *Expulsão dos vendilhões do templo*; *Moises e a serpente de prata que intercede pelo povo de Israel*, seguida pela *Crucificação de Cristo*; *Jonas e a Baleia*, seguida pela *Lamentação* (analogia aos três dias antes da Ressurreição); *Leão assoprando vida a seus filhotes*, seguida pela *Ressurreição de Cristo*; *Elias subindo ao céu em seu carro de fogo*, seguida pela *Ascensão de Cristo*; *Aparição de Deus a Ezequiel*, seguida pela *Pentecostes*.



Figura 19. Giotto di Bondone. Faixas decorativas com cenas do Antigo Testamento (Parede esquerda, 2ª e 3ª fileiras). *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (2015).

O Antigo Testamento não está presente apenas na parede esquerda da capela; se olharmos atentamente, perceberemos que ele vem de cima para baixo, ou seja, do teto para as paredes. O teto é dividido simetricamente em dois hemisférios (leste e oeste), pintados de forma similar. Giotto transformou esse espaço da capela em um céu, cujo poder divino é representado pelo imponente tom de azul, que faz ressaltar as reluzentes estrelas do teto todo. De acordo com Bellinati (2003), têm-se um total de 800 estrelas de oito pontas, correspondentes ao símbolo de beleza infinita. No meio desse paraíso celeste, o pintor fez projetar vários medalhões que irradiam de seu centro ilustres personagens. No centro do hemisfério próximo ao altar, ele colocou Jesus, que parece abençoar os profetas Ezequiel (586 a.C.) e João Batista (seu contemporâneo), os quais estão acima, e Jeremias (650 a.C.) e Micheias (740 a.C.), abaixo. Foram esses os profetas que anunciaram o nascimento do Messias. No outro hemisfério, o centro é ocupado por Nossa Senhora da Caridade, que também é envolvida por profetas, Malaquias (450 a.C.) e Daniel (605 a.C.) acima, Isaías (770 a.C.) e Baruch (586 a. C), abaixo. Esses são os profetas que anunciaram a maternidade de Maria.

Descendo do céu à terra, observamos três arcos. De acordo com Bellinati (2003), podem ser identificados: no arco triunfal (próximo ao altar), a representação de dez (10) patriarcas pós-diluvianos, no arco central e no próximo ao afresco do Juízo Final, estão pintados reis e profetas do Antigo Testamento⁴⁴. Estabelecendo conexão com os profetas do Antigo Testamento, entre os afrescos da primeira fileira de ambos os lados da *Cappella*, podemos encontrar os apóstolos de Cristo. A fileira dos painéis da vida de Joaquim recebe as seguintes imagens: próximo ao altar, vemos Oseias (acima), Amós (abaixo), Felipe, Tiago Menor, Pedro (acima), Tomé (abaixo), João, André, Sofonias (acima) e Abdias. Entre os painéis da natividade de Maria estão: próximo à porta de entrada está Zacarias (acima) e Ageu (abaixo), Mateus, Tiago Maior, Paulo (acima) e Judas Tadeo (abaixo), Simão, Bartolomeu, Abacuc e Joel⁴⁵.

⁴⁴ No capítulo V do Gênesis, encontramos uma lista de dez patriarcas chamados 'pré-diluvianos' porque são anteriores ao relato do dilúvio universal. Estes cobrem o espaço que vai de Adão até Noé. São eles: Adão, Set, Enos, Cainã, Malalel, Jared, Henoc, Matusalem, Lamec e Noé. No cap. XI, encontramos outro elenco de dez patriarcas, desta vez chamados de 'pós-diluvianos', e que preenchem o período que vai de Noé até Abraão. Estes são: Sem, Arfaxad, Sale, Heber, Faleg, Reú, Sarug, Nacor, Tare e Abraão. Com estes 20 patriarcas, completa-se o tempo decorrido de Adão, o pai da humanidade, até Abraão, o pai de Israel.

⁴⁵ De acordo com Bellinati (2003), a imagem do profeta Joel foi substituída por uma janela para assistir os ritos litúrgicos.



Figura 20. Giotto di Bondone. O teto da *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 21. Giotto di Bondone. Os Arcos do teto da *Cappella degli Scrovegni* - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

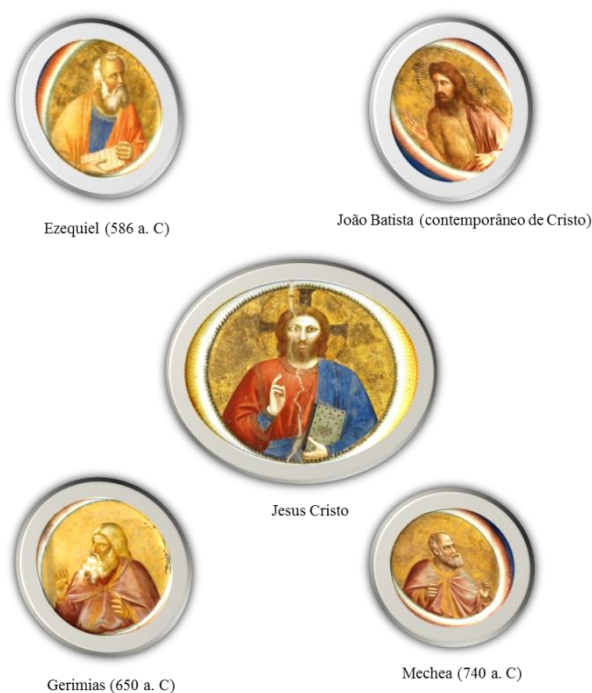


Figura 22. Giotto di Bondone. Composição dos medalhões de Cristo. O teto da *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

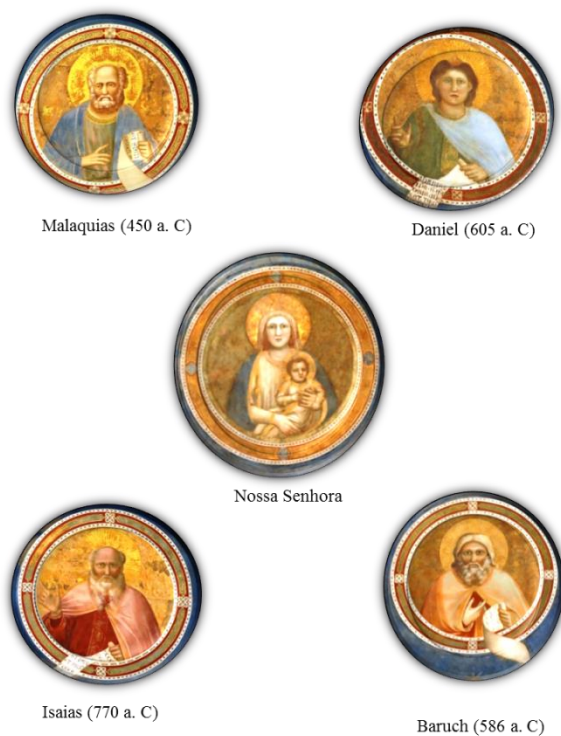


Figura 23. Giotto di Bondone. Composição dos medalhões da Virgem. O teto da *Cappella degli Scrovegni* - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Poucos estudiosos se dedicaram a estudar essas imagens; encontramos apenas os trabalhos de Bertini e Belinatti nos quais elas são referidas como medalhões do Antigo Testamento. Belinatti entende a justaposição dos medalhões como um recurso reflexivo, no qual, para captar a essência da decoração da *Cappella degli Scrovegni*, foi necessário extrapolar cronologicamente as cenas da vida de Jesus. Assim, quando a localização de um evento ou personagem do Antigo Testamento se aproxima da do Novo Testamento, é possível ter um entendimento mais amplo do assunto pelo desprendimento do fato em si e pela relação estabelecida entre as duas imagens.

Esse processo reflexivo que se estabelece por meio da justaposição das imagens pode ser observado também nas faixas decorativas que iniciam e encerram as pinturas das duas maiores paredes da capela. As quatro faixas são construídas, seguindo a ordem de cima para baixo, com a imagem de uma santa, um evangelista do novo testamento e um doutor da igreja. Na faixa decorativa próxima ao altar, na parede direita, observam-se as imagens de Santa Catarina, São Mateus e Gregório Magno; no final dessa mesma parede, próximo ao Juízo Final, figuram Santa Margarida de Antioquia, Lucas e São Jerônimo; do lado oposto, na parede esquerda, próxima ao altar, podemos ver Santa Maria Madalena, São Marcos e Santo Ambrósio; na faixa próxima ao Juízo Final, na parede esquerda, figuram Santa Elisabete da Hungria, São João e Santo Agostinho. Podemos observar que, nessa representação, Giotto inseriu as ilustres figuras da igreja em escala: no plano mais baixo, estão as figuras daqueles que atuaram na edificação da Igreja, ou seja, os primeiros padres da igreja crista; acima deles, estão os que tinham registrado os primeiros escritos, considerados a base da doutrina cristã; no primeiro plano, estão representadas as mulheres que, pela fé e caridade, aproximaram-se de Deus, tornando-se santas.

Essa organização das imagens com base em um critério lógico pode ser estendida à representação dos vícios e virtudes que se encontra na quarta fileira dos afrescos das paredes laterais da capela. Os vícios estão do lado esquerdo de quem entra na capela e as virtudes, do direito. Essa disposição coloca o fiel entre ações opostas, induzindo-o a pensar que seus atos cotidianos podem pender para ambos os lados, dependendo de sua deliberação. Portanto, mais uma vez o mestre florentino leva o fiel a se mover, corporal e intelectualmente, para compreender o sentido das imagens.

Esse movimento pode ser entendido como o próprio movimento da vida, que requer que o homem aja. Nesse sentido, podemos pensar a vida como um labirinto, cuja saída só é encontrada por meio de tentativas: são os erros e acertos que conduzirão à sua saída.

No entanto, no caso da *Cappella degli Scrovegni*, a saída já é indicada. As imagens mostram o caminho, mas, para encontrá-lo, é preciso unir as peças que tornarão a porta de saída visível. Sem a união das imagens pela ação do fiel, elas se tornam apenas narrativas bíblicas externas ao homem; contrariamente, o diálogo entre as representações provenientes de várias fontes poderá resultar em um movimento interno que culminará na construção de um novo pensamento. Portanto, ao sair de *Scrovegni*, o fiel não será mais o mesmo que entrou, o que nos leva a reiterar que as pinturas de Giotto ensinam. Como explica Tomás de Aquino (2004, p. 32) “[...] há duas formas de adquirir conhecimento: de um modo, quando a razão por si mesma atinge o conhecimento que não possuía, o que se chama descoberta; e, de outro, quando recebe ajuda de fora, e este modo se chama ensino”. Nesse sentido, Giotto atuou como um mestre, construindo imagens que convidam ao exercício intelectual de acompanhar o espírito presente no contexto padovano do século XIII.

A cidade, que era o importante centro comercial e universitário, vivia a efervescência das contradições e da formação de novos pensamentos por meio de um diálogo cultural intenso. Portanto, podemos supor que a organização geométrica de Giotto na arquitetura da capela e o diálogo que ele estabeleceu com várias fontes na construção das narrativas representam uma extensão da cultura presente naquela cidade. Assim, contribuem para a identificação do público que recebia seu trabalho.

4.1.2 A *cappella degli Scrovegni*: um exercício filosófico

Giotto di Bondone pode ser considerado uma exceção entre os artistas de seu tempo, tendo em vista a condição social que alcançou. Como vários de seus contemporâneos, ele foi de origem humilde e, pelo que se sabe, não recebeu educação institucionalizada. Quando entrou para a oficina de Cimabue, sua futura condição social já estava, praticamente, definida: seria um artesão e, como tal, um integrante do *popolo miúdo*. Todavia, por seu talento, ele se proporcionou um futuro diferente, tornando-se rico e renomado artista, contrariando a ordem social da profissão, na qual os artistas, na maioria das vezes, viviam como empregados domésticos dos mecenas, mantendo-se ignorados, já que o valor era tributado à obra e não ao produtor⁴⁶.

⁴⁶ Com base nas informações de Castelnuovo (1989, p. 161-162), podemos dimensionar o respeito que Giotto alcançou em sua época: “A forma como o seu nome e as suas obras são apresentados nos testemunhos da

Em virtude de sua fama, o pintor manteve relações com pessoas de diferentes níveis sociais, como intelectuais, religiosos e mercadores. Por meio desses relacionamentos, é possível que o artista tenha entrado em contato com as tendências filosóficas de sua sociedade, mesmo porque a Florença de 1300 apresentava características diferentes das de outras cidades. Burckhardt (2009) auxilia-nos a entender esse diferencial florentino ao expor a argumentação de estudiosos a respeito de que o humanismo do século XIV apagou a cultura autônoma italiana do século anterior.

[...] àquela época em Florença, todos podiam ler, que até mesmo os arrieiros cantavam as *canzoni* de Dante e que os melhores manuscritos italianos de que ainda dispomos teriam pertencido originalmente a artesãos florentinos; teria sido possível então – dizem eles – o surgimento de uma enciclopédia popular, como o *Tesoro* de Brunetto Latini, e tudo isso teria tido por base uma força e firmeza de caráter resultante da participação de todos nos negócios de Estado, do comércio, das viagens e, principalmente, da sistemática eliminação de todo o ócio – fatores que vicejavam na Florença de então. Além disso – prossegue a argumentação –, os florentinos eram à época respeitados e de grande serventia no mundo todo, não em vão sendo chamados pelo papa Bonifácio VIII, naquele mesmo ano, o **quinto elemento** (BURCKHARDT, 2009, p. 198, grifo do autor).

Nesse contexto, é admissível pensar que, na organização dos afrescos, Giotto pautou-se em questões filosóficas, pois essas circulavam pelas ruas das cidades italianas. Assim, pretendemos, neste momento, fazer um exercício reflexivo por meio da disposição das imagens dos vícios e virtudes na *cappella dell'arena*, tendo em vista as muitas inquietações⁴⁷ resultantes de nossas observações. Por exemplo, por que o artista colocou as virtudes cardeais mais próximas do altar e as teologais, que são de inspiração divina, distantes do local mais sagrado dentro das igrejas?

época é um índice da sua fama extraordinária: há um testamento de 1312 que evoca o Crucifixo de Santa Maria Novella, pintado pelo egrégio pintor Giotto e, em 1313, um literato muito interessado por pintura — Francesco da Barberino — mencionara a Inveja, pintada no pedestal da capela dos Scrovegni. Em 1330, enquanto trabalha em Nápoles, é apontado como familiar do rei, *protopictor* e *protomagister* e, por ocasião da sua ida para Florença, três anos antes da sua morte, há quem declare solenemente que não há ninguém mais capaz do que Mestre Giotto e que, graças ao facto de ele se ter fixado em Florença, muito aproveitarão com a sua ciência e com os seus ensinamentos e a cidade ficará mais bela. Giotto é chamado a Florença para ser investido do cargo de arquitecto da comuna, o que significa que se, por um lado, esse cargo era o mais elevado que a comuna podia oferecer-lhe, por outro lado, reconhecia-se que a sua competência gráfica e projectual podia ser aplicada em diferentes domínios”.

⁴⁷ Sobre esses estudos ver Erickson (1995) ou sua tradução em Lycurgo (2004).



Figura 24. Giotto di Bondone. Distribuição das virtudes e dos vícios na *Cappella degli Scrovegni*.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse questionamento, o centro da indagação é o altar, mas podemos pensar por outro caminho. Considerando o pressuposto de que a *Cappella degli Scrovegni* apresentasse ao fiel como uma possibilidade de reflexão sobre sua vida, o centro da reflexão seria o fim, a salvação. Nesse sentido, o altar não seria o ponto de referência para analisar a disposição dos vícios e virtudes e sim o Juízo Final.

Essa possibilidade é admissível se nos reportarmos aos ensinamentos de Tomás de Aquino que, ao refletir sobre o fim último do homem, revela-nos que esse fim é a bem-aventurança, mas sua conquista depende das ações humanas. O Monge apresenta uma distinção entre ações do homem e ações humanas, cuja compreensão é importante para entendermos a disposição dos vícios e virtudes, bem como dos demais afrescos da capela.

Tomás de Aquino explica que as ações humanas são consideradas assim pelo uso da razão, por meio da qual o homem pode ter domínio de seus atos.

Ora, o homem tem domínio de suas ações pela razão e pela vontade. Donde será chamada de livre-arbítrio a **faculdade da vontade e da razão**. Assim, sendo, são propriamente ditas humanas as ações que procedem da vontade deliberada (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.I, a.I, resp., grifo do autor).

Tomás de Aquino admite a existência de outras ações que são próprias do homem como, por exemplo, a digestão e a percepção de som, mas isso também pertence às demais criaturas irracionais, portanto só são humanos os atos do homem enquanto homem, ou seja, provenientes da razão. Portanto, se o ato humano é proveniente da vontade deliberada isso significa que o homem tem total responsabilidade por ele. O ato humano é consciente e por ser consciente, tem em vista o fim.

Aplicando essa ideia à análise da estrutura organizacional da *Capella degli Scrovegni*, consideramos que, quando o fiel caminha para o interior da capela, tem à sua frente a representação de Deus presidindo a *Anunciação*, a causa primeira das narrativas expressas naquelas paredes. No impulso de se aproximar da Anunciação, o fiel caminha em sua direção, mas, ao fazê-lo, vai perdendo a visibilidade da pintura em sua totalidade. A tendência é retornar ao ponto inicial, pois, como Tomás explica, “A primeira de todas as causas é a causa final” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.I, a.II, resp.). Para isso, o fiel se vira para a porta de entrada, deparando-se com o *Juízo Final*, cujo centro é a imagem de Jesus, o Deus Juiz que julga os vivos e os mortos. Portanto, o retorno à causa – Deus (anunciação)- requer o caminhar para o fim – Deus (Cristo no juízo final). O retorno é condicionado pelo caminhar, ou ação humana, que é fruto da vontade e da razão; por isso, o homem pode tender para um dos lados da *Cappella degli Scrovegni*, para os vícios ou para as virtudes.

Nessa perspectiva, podemos supor que a pintura de Giotto sugere o caminho virtuoso como aquele que conduziria o homem ao seu último fim, a bem-aventurança. Tomás de Aquino explica:

A bem-aventurança é um bem perfeito, que totalmente aquietar o desejo, pois não seria o último fim, se ficasse algo a desejar. O objeto da vontade, que é o apetite humano, é o bem universal, como o objeto do intelecto é a verdade universal. Disto fica claro que nenhuma coisa pode aquietar a vontade do homem, senão o bem universal. Mas tal não se encontra em um bem criado algum, a não ser só em Deus, porque toda criatura tem bondade participada. Por isso, só Deus pode satisfazer plenamente a

vontade humana, segundo o que diz o Salmo 102 ‘Que enche de bens o teu desejo’. Consequentemente, só em Deus consiste a bem-aventurança do homem (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.II, a.8, resp.).

Tomás de Aquino explica que existem duas formas de entender a bem-aventurança, uma como objeto em si e outra como gozo pela aquisição do objeto: a bem-aventurança em si é Deus e o homem goza da bem-aventurança porque, por seus próprios atos, aproxima-se de Deus. O Monge afirma que “Sendo a bem-aventurança do homem algo criado nele existente, é necessário afirmar que ela é ação. É a bem-aventurança, ademais, a última perfeição do homem. Cada coisa é perfeita enquanto é ato, pois a potência é imperfeita, sem ato” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.III, a.II, resp.).

Portanto, na *Cappella degli Scrovegni*, está representado o caminho para o homem atingir a bem-aventurança – Deus representado por Cristo no centro do *Juízo Final*. Para tanto, ele precisa cumprir o percurso por meio das ações virtuosas expressas nas figurações de cada virtude. Ou seja, Giotto representou a condição para se aproximar do *Paraíso*, cuja imagem coincide com o término dessas representações. Todavia, a ordem atribuída por Giotto à representação das virtudes pode ser estranhada, já que ele iniciou pelas cardeais e finalizou com a teologais.

Mantendo-nos na perspectiva da ação humana, passamos às seguintes considerações: a construção da capela foi impulsionada pelo desejo de aliviar a alma do patriarca dos Scrovegni pelo pecado da usura e esse desejo pode ser estendido aos demais familiares. Por isso, pode-se entender por que, no *Juízo Final*, a imagem pintada é de Enrico e não de seu pai. Assim, recordamos que a arquitetura da capela foi planejada de forma que a família tivesse uma entrada privada que a colocava diretamente embaixo do altar, acima do qual está pintada a *Anunciação*. Para ocupar seus lugares privativos, os Scrovegni tinham que se voltar para o fundo da capela, onde está o afresco do *Juízo Final*. Dessa forma, eles caminhavam primeiro pelos vícios e virtudes tendo à frente a visão do fim.

Podemos supor, portanto, que o artista figurou o caminho da salvação, sendo este iniciado pelas virtudes cardeais, aquelas que seriam adquiridas pelo hábito. Tomás de Aquino, ao apresentar o conceito de hábito, baseia-se em Aristóteles e define-o como aquisição de algo.



Figura 25. Giotto di Bondone. Ciclo das virtudes – (afrescos, 55 X 1,20 cm - parede direita, 4ª fileira) - *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
 Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 26. Giotto di Bondone. Ciclo dos vícios (afrescos, 55 X 1,20 cm - parede esquerda, 4ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
 Fonte: Acervo da autora (2014).

Dessa forma, podemos pensar que as virtudes cardeais foram colocadas antes da teologais por serem adquiridas pelo hábito, ou seja, pelo exercício da ação humana. Como afirma Tomás de Aquino, “É neste sentido que falamos agora de hábito e por isso deve-se concluir que ele é uma qualidade” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.49, a. I, resp.). As virtudes adquiridas pelo hábito aperfeiçoam o homem, auxiliando-o no caminho para a bem-aventurança, mas somente elas não são suficientes para alcançá-la. O monge explica a duplicidade da bem-aventurança humana: “[...] uma é proporcional à natureza humana, ou seja, pode o homem consegui-la pelos princípios de sua natureza; a outra supera sua natureza e só pode se alcançada por graça divina, por certa participação da divindade” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.62, a. I, resp.). Dessa perspectiva, para alcançar a bem-aventurança perfeita, aquela que não se alcança em vida, é preciso o auxílio de Deus, que acrescenta alguns princípios, que,

[...] se chamam virtudes teologais, primeiro por terem Deus como objeto, no sentido que nos orientam retamente para ele; depois, por nos serem infundidos só por Deus; e, finalmente, porque essas virtudes são transmitidas unicamente pela revelação divina, na Sagrada Escritura (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.62, a.1, resp.).

As virtudes teologais são nominadas de fé, esperança e caridade. Sua denominação, ordem e lócus de ação são abordados na seguinte passagem:

Primeiramente, no que diz respeito ao intelecto, são acrescentados ao homem e apreendidos por iluminação divina alguns princípios sobrenaturais, que são o conjunto do que se deve crer, o objeto da fé – Em segundo lugar, a vontade se ordena para o fim sobrenatural, seja pelo movimento de intenção que tende para esse fim, como para algo possível de se obter e isso é a esperança; seja por uma como união espiritual, pela qual a vontade é de certa forma transformada nesse fim, o que se concretiza pela caridade (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q. 62, a.3, resp.).

Assim, podemos entender que o fato de Giotto tê-las pintado mais próximas do Paraíso pode indicar que, sem o auxílio de Deus, o homem não pode alcançar a bem-aventurança perfeita. Todavia, a ordem das virtudes teologais também nos inquieta: por que Giotto inverte a posição das duas últimas virtudes, pintando a caridade antecedendo a esperança? De acordo com a premissa de que Giotto está se concentrando no agir humano, é aceitável pensar que a bem-aventurança que o homem pode alcançar em vida – bem-aventurança imperfeita - não elimina o desejo/apetite da bem-aventurança perfeita, que só será atingida quando o homem encontra Deus. Na representação de Giotto, a bem-

aventurança perfeita pode ser entendida como a absolvição do homem no Juízo Final, o que lhe permitiria usufruir da visão de Deus no *Paraíso*. Nesse sentido, a ação humana não tem seu fim nas virtudes teologais e sim na obtenção da vida eterna no *Paraíso*. Portanto, a ordem que ele deu às virtudes teologais pode ser pensada por meio da objeção apresentada pelo Mestre Tomás: “Além disso, Agostinho diz que ‘ninguém pode amar aquilo em cuja existência não crê; mas se crê e ama, agindo bem, chega também a esperar’. Logo, parece que a fé precede a caridade e esta precede a esperança” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.62, a.4, obj.2). Na resposta a essa argumentação, o Monge explica que Agostinho está se referindo à esperança com relação a um mérito, que ele denomina de ‘esperança formada’, mas na sequência menciona que a esperança pode anteceder a caridade não por um mérito adquirido mas pelo que se espera ter. Dessa forma, Tomás de Aquino não exclui a possibilidade de a caridade anteceder a esperança, pensamento que é explicado na questão 25, na qual o Monge comenta as quatro principais paixões do irascível: “O temor e a esperança são principais não como completivas de modo absoluto, mas porque são completivas no gênero do movimento apetitivo de alguma coisa, relativamente ao bem, o movimento começa no amor, continua no desejo e termina na esperança;” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.25, a.4, resp.). Assim, podemos supor que a caridade indicada por Giotto é um elemento inserido por Deus, mas que não é absoluto em vida, portanto produz esperança de alcançar sua plenitude na bem-aventurança completa, ou seja, no *Paraíso*.

Todavia, do lado oposto do *Paraíso* – do lado esquerdo de Cristo no *Juízo Final* –, vemos o inferno repleto de pessoas em castigos eternos. Essa observação nos direciona para o seguinte raciocínio: Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, I-II, q.1, a.5, resp.), ao responder se há muitos últimos fins para um só homem, afirma categoricamente que não. Então, se há um só fim para o homem e ele se move em razão desse fim, por que uns têm como destino final o *Paraíso* e outros o *Inferno*? A resposta pode ser encontrada no artigo VII da mesma questão. Tomás de Aquino explica que há um só último fim para todos os homens, mas é preciso considerá-lo por duas maneiras: “[...] segundo a razão do último fim, ou segundo aquilo em que se encontra a sua razão” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.1, a.7, resp.). Na sequência, ele explica que, segundo a razão, não há diferença, pois todos desejam a perfeição do último fim; no entanto, com relação ao lugar onde se deposita a razão, existem diferenças. Assim, “[...] alguns desejam as riquezas como o bem perfeito, outros o prazer, outros qualquer outra coisa” (TOMÁS DE

AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.1, a.7, resp.). Dessa forma, podemos entender que aquelas pessoas pintadas no inferno de Giotto depositaram a razão do sumo bem em coisas que não correspondiam com a razão do último fim. Essa ideia justificaria que os vícios tenham sido representados do mesmo lado do inferno. O caminho da danação é percorrido, passo a passo, pelas ações viciosas dos homens e mulheres que se tornam pecadores mediante suas condutas. Nessa perspectiva, não é coincidência Giotto ter pintado a *Traição de Judas* na parede de frente para o Inferno, onde o traidor está na forca como consequência de seu ato.

Essa questão se torna mais evidente quando olhamos atentamente para cada representação. Tomemos como exemplo a imagem da inveja.

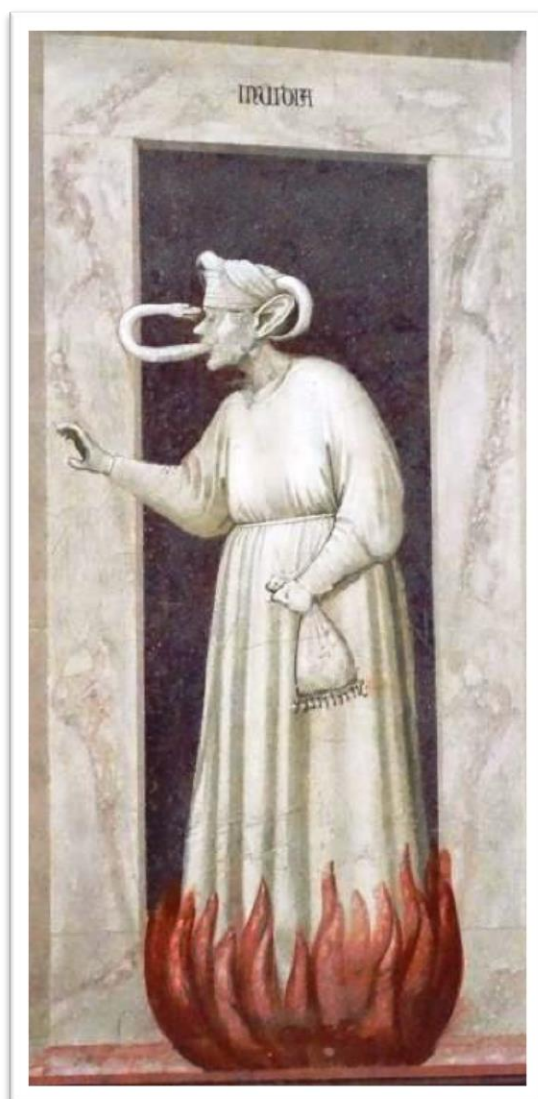


Figura 27. Giotto di Bondone. Inveja. Ciclo dos vícios (afrescos, 55 X 1,20 cm - parede esquerda, 4ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 28. Giotto di Bondone. Inveja (detalhes). Ciclo dos vícios (afrescos, 55 X 1,20 cm - parede esquerda, 4ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova /Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Inveja, *invidia* em latim, significa não ver. Observamos que Giotto representou esse vício por meio das causas que conduzem os homens à cegueira da inveja. Vemos nesse quadro uma velha que está com a mão direita em posição que nos dá impressão do desejo de querer pegar algo alheio, enquanto sua mão esquerda segura firmemente uma bolsa. Essa representação nos remete ao conceito de inveja apresentado por Tomás de Aquino. Ele explica que ela se manifesta em relação ao bem de outras pessoas, de forma que o invejoso “[...] se entristece com o bem alheio, enquanto esse impede a própria excelência” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.84, a.4, resp.). Presumimos que essa tristeza seja aflorada pela atenção dada aos falatórios que entram pelas enormes orelhas que Giotto concedeu à velha. A inveja é figurada por meio da venenosa língua em forma de serpente que se volta contra a própria pessoa, cegando-a de tal forma que ela não percebe que está no centro de uma fogueira. A estrutura adotada pelo pintor, que relaciona o conceito do vício com a ação viciosa e a consequência da ação em si, pode ser observada, também, nas demais representações que se tornam quase reais aos olhos do observador. A altura das figuras e a técnica monocromática empregada pelo artista propicia a ilusão da tridimensionalidade das esculturas, fazendo com que o fiel se identifique com elas ainda mais. A mesma técnica dos vícios foi adotada para as virtudes, causando a mesma impressão entre as duas representações.

Assim, diante desse paradoxo de causa e efeito, o fiel é convidado a refletir acerca de seus atos, mas sem abandonar a consciência de que Deus está no comando do universo. Dessa forma, Giotto estabeleceu uma conexão entre o mundo terreno e o divino. Ao mesmo tempo em que o artista dialogava com os dois mundos, definia os limites e as funções de cada um deles: Deus no painel da *Anunciação* governa o mundo terreno e

divino, mas o homem, pelas suas ações deliberadamente virtuosas ou viciosas, será julgado por Cristo no centro do *Juízo Final*. Nesse sentido, ele distinguia os dois hemisférios, e o homem, assim como os elementos de sua vida material, ganhava importância existencial. Há, na *Capela degli Scrovegni*, uma conciliação entre o humano e o divino, por meio da harmonia que abriga os dois mundos que, respeitosa, se unem para demonstrar a totalidade que abarca o homem.

Com base nas reflexões desenvolvidas, entendemos que existe a possibilidade de uma aproximação das representações dos vícios e das virtudes de Giotto com o pensamento filosófico do ‘último fim do homem’. Essa reflexão, desenvolvida por Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, é retomada com grande intensidade no século XIII pelo mestre dominicano Tomás de Aquino, que a dissemina nos círculos universitários. Aceitando essa questão filosófica como o elo entre as representações giottescas, podemos supor que características como essa tenham contribuído para a elevação do mestre florentino ao nível dos doutos e impulsionado o reconhecimento da pintura como uma atividade intelectual, tirando-a, posteriormente, da marginalidade das artes mecânicas.

Nessa perspectiva, supomos que o público, ao receber as imagens de *Scrovegni*, não as defrontou com suas próprias imagens. As representações pictóricas de Giotto provocaram, a nosso ver, uma sensibilização pelo exercício reflexivo e não pelo apelo sentimental, o que estabelece um distanciamento das imagens particulares dos fieis que atendem os propósitos de memorizar as cenas e despertar a piedade necessária nas orações. Não que as representações de Giotto não desenvolvam esse fim, mas elas ultrapassam a finalidade religiosa e expressam os princípios de uma conduta social consciente. Nesse sentido, Giotto, assim como os intelectuais, expõe um princípio educativo, o ‘fundamento absoluto’ da conduta humana, Deus. Deus, fundamento absoluto que fornece os princípios da conduta dos homens, mas que são aceitos ou não, segundo o livre arbítrio de cada um.

Em suma, Giotto, ao realizar o desejo de uma decoração magnífica por parte de Enrico, criou uma obra que o aproxima do patamar dos doutos, em harmonia com os preceitos medievais de Deus como bem-aventurança, ou último fim dos homens.

5 O LOGOS SE FEZ CARNE NOS AFRESCOS DA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

Neste capítulo, nossa atenção está voltada para os afrescos do ciclo da vida de Jesus Cristo. Considerando a importância das imagens no processo formativo dos homens medievais, especialmente para a memória e o despertar da devoção, as imagens da vida de Cristo, principalmente as da Paixão, representavam a máxima sensibilização para a fé. As cenas de Jesus sofrendo por amor à humanidade eram conteúdo de formação moral e religiosa por conduzir o homem a meditar e buscar o sentido da vida. Essa questão atemporal, desenvolvida na Idade Média pelo conteúdo religioso, pode ser aproximada de um exercício reflexivo a respeito da conduta social e, por conseguinte, da formação humana.

As mudanças figurativas na imagem de Cristo e nas cenas que registram sua história levam-nos a pensar sobre o movimento intelectual e social dos homens em diferentes momentos, inclusive no tempo presente. Neste capítulo, defendendo que as imagens são fontes reflexivas, desenvolveremos quatro análises, correspondentes sucessivamente aos afrescos: *O Batismo de Cristo*, *A Limpeza do templo*, *a Crucificação* e *a Ressurreição de Cristo*. Considerando a distância que nos separa das pinturas giottescas, ressaltamos que tais análises resultam de nossas impressões, ou seja, com elas não temos a intenção de chegar à ‘verdade’ ou às ‘causas’ das pinturas e sim construir um exercício reflexivo, cuja finalidade específica é contribuir para a discussão educacional. Cada indivíduo recebe as mensagens visuais distintamente e as interpreta sob a influência de seu tempo, de seus interesses e das questões que o afetam como investigador.

5.1 O BATISMO DE CRISTO: O AGIR DE JESUS ENTRE OS HOMENS

Dediquemo-nos à análise das imagens de Jesus Cristo, o Deus Encarnado que se misturou aos humanos com o intuito de anunciar a ‘boa nova’. A primeira questão a ser lembrada nessa reflexão é que o Filho de Deus desceu do céu com um propósito, uma missão: agir entre os homens. Admitimos essa ideia como ponto de partida para olharmos o afresco *Batismo de Cristo*, no qual Giotto representou esse momento aceito como início

da missão de Cristo. Questionamo-nos: como podemos entender o agir de Cristo nesse afresco? Começamos com algumas considerações sobre o batismo.

O batismo é entendido como um ritual de passagem praticado em religiões cristãs e também em costumes pagãos semelhantes. A compreensão de passagem refere-se à iniciação de uma nova condição de vida, por isso batismo também é relacionado com renascimento. Giotto, seguindo os evangelistas, pintou o primeiro afresco do ciclo da vida adulta de Cristo: *O Batismo de Cristo*.



Figura 29. Giotto di Bondone. Cristo entre os doutores. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (2015).

Parece-nos que, nesse afresco, o mestre florentino realmente desejava evidenciar a ideia de ‘despir-se do velho e vestir-se do novo’. Essa suposição funda-se em nossas observações da organização sequencial dos painéis. Antes do batismo, Giotto colocou Cristo entre os doutos, essa cena da infância de Cristo tem uma única referência nos textos canônicos. De acordo com Lucas, o único evangelista que narra o episódio, Cristo tinha doze anos quando deixou de retornar com sua família da festa pascal, permanecendo em Jerusalém. Depois de três dias, foi encontrado por seus pais no “[...] Templo, sentado em meio aos doutores, ouvindo-os e interrogando-os” (Lc 2, 46). Na cena, Giotto representou o momento em que José e Maria encontram o filho. O menino está no centro da pintura, rodeado por pessoas que o olham fixamente, ou se entreolham, expressando dúvida, estranhamento e admiração pelos conhecimentos do menino. De acordo com o comentário de Lucas (Lc 2, 47): “[...] e todos que o ouviram ficaram extasiados com sua inteligência e com suas respostas”.

Observamos que a organização da cena por Giotto é semelhante à das futuras aparições de Cristo como o mestre que ensina seus discípulos; portanto, pode ser entendida como um anúncio da missão que Ele assumiria em breve. O momento que revela que Jesus estava pronto para desempenhar o papel de pregador que lhe foi confiado pode ser traduzido pelo batismo.

O batismo de Cristo gerou muita discussão, já que ele foi realizado por João Batista, que indicava o ritual como um remédio aos pecadores. A questão que inquietou os homens desde o princípio era: sendo Jesus totalmente livre do pecado, por que ele deveria se submeter ao batismo? De acordo com Zilles (2004), no ‘antiquíssimo’ apócrifo *Evangelho dos Hebreus*, a questão é apresentada pela própria boca de Cristo. Quando foi orientado pela Mãe a se batizar com João Batista, ele teria perguntado no que teria pecado para precisar ser imerso por ele. Questão semelhante é apresentada por Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, III, q.39, a.1, obj.1) “Com efeito, ser batizado é ser purificado. Ora, Cristo não tinha nenhuma impureza para que pudesse ser purificado. Logo, não parece conveniente que Cristo fosse batizado”. Em resposta, três foram os argumentos favoráveis ao batismo de Cristo. Dentre eles, o último argumento de que Cristo precisaria ser batizado para que sua missão de *mestre* fosse bem sucedida, pois aquele que ensina deve ser o primeiro a dar o exemplo. Jesus mandava os homens se batizar, portanto era conveniente que ele mesmo fosse batizado “Esta é a justiça: começa tu mesmo a fazer primeiro o que queres que os outros façam, e assim os animarás com o teu exemplo” (TOMÁS DE

AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.39, a.1, resp.). A resposta de Tomás de Aquino deixa evidente que a missão de Cristo era ensinar e o método adotado, o *exemplo*. Nesse sentido, o batismo seria seu primeiro ensinamento, “Cristo foi batizado quando ia começar a ensinar e a pregar, para o que se requer a idade perfeita, que são os trinta anos” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 39, a.3, resp.).

Os conteúdos que Cristo passaria a ensinar depois do batismo seriam os preceitos de uma nova lei que se edificaria por uma perspectiva interpretativa diferente da antiga lei e isso acarretaria uma nova conduta humana. Para isso, Cristo precisava conhecer a antiga lei. Segundo Tomás de Aquino, “Deve-se dizer que Cristo não devia só realizar as prescrições da antiga lei, mas inaugurar o que pertence à nova lei. Por isso, não só quis ser circuncidado, mas também ser batizado” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 39, a.I, sol.3). De nosso ponto de vista, essa questão não passou despercebida a Giotto, pois, entre os painéis que marcam a passagem da infância de Cristo para o batismo, momento em que ele assume sua missão, o artista pintou a imagem de um menino sendo circuncidado como foi solicitado por Deus a Abraão em sinal da aliança selada entre eles: “Eis o pacto que faço entre mim e vós, e teus descendentes, e que tereis de guardar: Todo homem, entre vós, será circuncidado” (Gn 17, 10). Contudo, com a nova aliança assumida por Cristo, o batismo substituiria a circuncisão. Os homens não precisavam mais trazer a marca da aliança com Deus externada no corpo, agora ela passaria a ser interna, como explica Paulo: “Pois, o verdadeiro judeu não é aquele que como tal aparece externamente, nem é verdadeira circuncisão a que é visível na carne: mas é judeu aquele que o é no interior e a verdadeira circuncisão é a do coração, segundo o espírito e não segundo a letra. Aí está quem recebe o louvor, não dos homens, mas de Deus” (Rm 2, 28-29). Para que Jesus conseguisse fazer com que seus ensinamentos fossem praticados, era preciso que ele o demonstrasse, deixando-se batizar por João Batista.

É possível que aquele homem que vivia no deserto, alimentando-se de gafanhotos e que batizou Cristo, tenha se inspirado em rituais de batismo já praticados anteriormente. Pode ser identificada como germe do rito adotado por João Batista a passagem do Êxodo (14, 21-22) que narra como Moisés, sob ordenamento de Deus, fez com que as águas do mar Vermelho se abrissem para que seu povo passasse. Essa narrativa foi usada como justificativa para a prática do batismo dos prosélitos. Prosélito era a denominação que os judeus atribuíam aos estrangeiros que adotavam a religião judaica. Para abraçar o judaísmo, era necessária a purificação por meio do batismo: o prosélito era imerso nas

águas até o pescoço e, após a leitura da lei, deveria fazer um mergulho, simbolizando o abandono do paganismo e a adoção do judaísmo. É grande a semelhança entre a forma do batismo dos prosélitos e a realizada por João Batista, que recebia pessoas de várias regiões que “E eram batizados por ele no rio Jordão, confessando os pecados” (Mt 3, 6).

A cena em que Cristo foi batizado pelo primo foi narrada pelos quatro evangelistas de forma muito similar; o mesmo podendo ser afirmado da representação de Giotto no segundo afresco da segunda linha da parede esquerda da *Cappella degli Scrovegni*. O artista figurou quase literalmente o que aparece nos evangelhos, inserindo na pintura os principais elementos apresentados pelos evangelistas.



Figura 30. Giotto di Bondone. O Batismo de Cristo. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (2015).

A cena pode ser observada em dois planos. O primeiro é composto por três partes: no centro, Cristo dentro das águas do rio Jordão, à sua direita estão quatro anjos segurando suas vestes e, do outro lado, João Batista com suas roupas de peles, acompanhado por dois homens, um ancião aureolado e um jovem sem a marca da santidade. No segundo plano, Giotto pintou o céu, que ocupa todo o fundo do painel com um azul que se mistura com a claridade da luz de onde se abre um espaço revelando a imagem de Deus em uma figura humana. Deus carrega em sua mão esquerda um livro, enquanto a direita abençoa a ação abaixo. Recordando-nos da passagem narrada nos evangelhos, quase podemos ouvir a voz que vem do céu dizendo: "Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo" (Mt 3, 17).

Os anjos que assistem ao batismo de Cristo não são mencionados nos evangelhos, mas, de acordo com a tradição iconográfica, eles são representados como auxiliares do sacerdote durante o sacramento. Dois deles seguram as roupas que Cristo⁴⁸ vestirá depois da consagração do batismo e, por isso, estão em posição de destaque, escondendo um pouco os outros dois. Com o corpo reclinado e os braços estendidos oferecendo a túnica e o manto a Jesus, os anjos revelam ao apreciador um sentimento de importância e orgulho por participar daquele solene momento. Podemos notar que Giotto imprime aos dois anjos uma aparência muito similar: a posição inclinada do corpo que conduz a continuidade da cabeça que se cobre com cabelos levemente ondulados na mesma tonalidade, causa, em um primeiro momento, a impressão de que os dois seres celestiais que ocupam a frente da cena são a mesma figura duplicada. No entanto, essa impressão logo desaparece, pois a altura deles é diferente e suas roupas, embora pintadas em tonalidade branca, apresentam algumas nuances em tons levemente diferentes que propiciam a distinção entre ambos; esta distinção aparece também nos bordados das túnicas. Se Giotto tivesse usado a mesma figura em números repetidos não seria estranho, pois uma das características iniciais da arte sacra e que se manteve por muito tempo foi o caráter simbólico que as afastava de "[...] qualquer realismo. Nenhuma procura de individualidade nas fisionomias, nenhum desejo de criar traços pessoais, mas uma esquematização consciente, discernível não apenas na figura humana, mas também na ausência de detalhes narrativos, anedóticos ou pitorescos." (LEROY, 1960, p. 17). No entanto, em comparação a essas figuras da arte sacra, os anjos de Giotto estão caracterizados de forma completamente diferente. O rosto de três dos quatro anjos é perfeitamente visível: seus traços expressam o caráter angelical

⁴⁸ Ginzburg (1989a, p. 41) confere veracidade à informação ao se referir ao Batismo de Cristo de Piero della Francesca: "[...] notou uma anomalia no que concerne à iconografia tradicional do batismo: os três anjos não seguram, como de costume, as vestes de Cristo imerso no Jordão".

em fisionomias individualizadas. A individualidade dos anjos pode ser observada no rosto do terceiro anjo - de frente para trás – que tem olhos claros e alongados, os lábios grossos e estatura consideravelmente inferior em comparação à de seus companheiros.



Figura 31. Giotto di Bondone. Batismo de Jesus (detalhe dos anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

A mesma individualização dos anjos é observada nos demais personagens que assistem ao batismo do outro lado do Jordão. A aparência dos dois homens é totalmente distinta. A fisionomia, a expressão, as características corporais e as vestes conferem-lhes uma identidade, a ponto de Pisani⁴⁹ (2011) nominá-los como André e João Evangelista. André foi pintado como um ancião com barba e cabelos grisalhos, em oposição ao jovem

⁴⁹ Podemos verificar essa informação na seguinte passagem: “Giotto ritrae Andrea sulle rive del Giordano, alle spalle del Battista, condensando così nella stessa scena due momenti evangelicamente avvenuti in giorni diversi. Andrea è l'anziano con tunica rossa e mantello verde, con lunga barba e lunghi capelli grigi, ritratto sulla destra del riquadro, con l'aureola d'oro, accanto a un giovane pensoso, biondo con baffetti e mosca, avvolto in un mantello blu che lascia appena intravedere il colletto rosa dell'abito. Si tratta con ogni probabilità di Giovanni, il futuro evangelista, che era tra i discepoli del Battista, ma che a differenza di Andrea non ha ancora l'aureola, perché seguirà il Signore tra poco.” (PISANI, 2011, p. 77).

João, que olha a cena com expressão reflexiva. O fato de André ter sido representado com auréola, diferentemente de João, pode ser explicado por ele ter sido o primeiro a seguir Jesus.

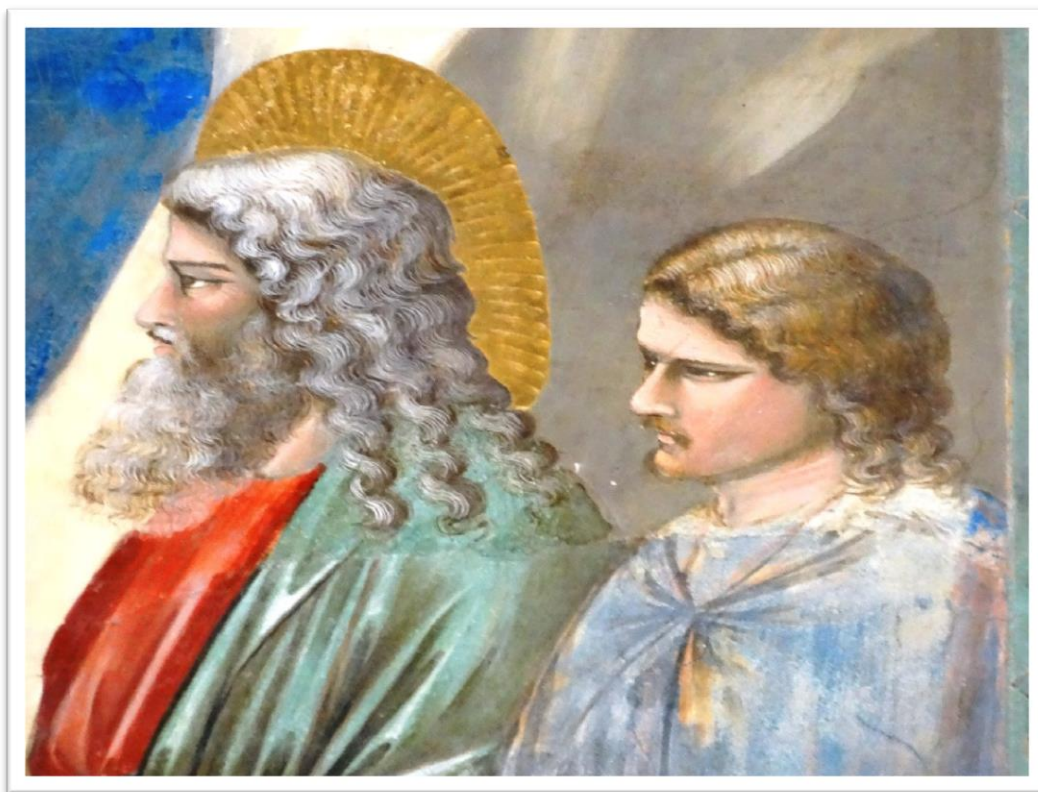


Figura 32. Giotto di Bondone. Batismo de Jesus (detalhe de André e João Evangelista). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Na cena principal do centro do painel, podemos perceber que o batismo de Cristo ocorreu por imersão, já que seu cabelo aparenta estar molhado e com as pontas pesadas pela água absorvida no mergulho. Parece coerente essa compreensão, especialmente se considerarmos a afirmação de Pisani (2011, p. 74) de que “João pregava a vinda do Reino de Deus, incitava a conversão e batizava o povo emergindo na água do rio, segundo a profecia de Ezequiel⁵⁰”. Assim, Giotto seguiu a tradição da representação do batismo que a iconografia do século XIII e XIV modificou, passando a expressar o batizado por meio de derramamento de água sobre a cabeça com o auxílio de uma concha⁵¹.

⁵⁰ Traduzido por nós de: “*Giovanni predicava l'avvento del Regno di Dio, esortava alla conversione e battezzava il popolo immergendo nell'acqua del fiume, secondo la profezia di Ezechiele*”.

⁵¹ Entre as representações do batismo por derramamento, pode-se observar *O Batismo de Cristo* de Piero della Francesca e uma obra de Leonardo da Vinci com o mesmo nome.

Giotto representou a imagem de Cristo dentro de uma água verde translúcida, o que permite que o observador veja a nudez da parte inferior do corpo de maneira semelhante à do tronco que se encontra fora das águas e reflete a claridade da luz que desce do céu. Nessa composição, podemos perceber que Giotto conferiu ao Jordão uma forma curiosa. Da perspectiva de que as águas correm para baixo ou de que o movimento de ondas pode fazer seu volume aumentar nas laterais, o aspecto curvo que o artista cria no centro do rio pode ser inquietador. Todavia, é possível pensar na função simbólica que a água desempenha no batismo. Retomamos aqui a ideia de que o germe do sacramento se encontra na abertura do mar Vermelho, quando, após o povo de Deus ter cruzado o caminho, as águas voltaram e os egípcios foram submersos. Em analogia aos egípcios, pode-se entender que, após o batismo, os pecados são arrastados pelas águas tornando o homem puro. No entanto, Tomás de Aquino explica que Cristo foi batizado não para se purificar, mas para purificar a água “[...] para que limpas pela carne de Cristo, que não conheceu o pecado, tivesse a força do batismo” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.39, a.1, resp.). Assim, tendo Cristo purificado as águas, elas agiriam como condutoras para a elevação dos homens a Deus. As águas de Giotto, assim como uma fonte que jorra água ao alto, podem ser harmonizadas com a resposta de Santo Tomás para a pergunta: ‘Cristo deveria ser batizado no Jordão?’ Ele responde à terceira objeção: “[...] deve-se dizer que segundo Agostinho, ‘assim como outrora voltaram para trás as águas do Jordão, também agora, depois do batismo de Cristo, voltaram para trás os pecados. Ou ainda, isso quer dizer que, em oposição à descida das águas, um rio de bênçãos impelia para cima’” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.39, a.4, resp.). Portanto, o arco que as águas pintadas por Giotto formam na região em que Cristo está pode ser relacionado com a compreensão do ‘renascer’ em Cristo pelo batismo: é por meio das águas banhadas por Cristo que os homens chegam ao Altíssimo. Dessa forma, dentro das águas do Jordão, Cristo estabelece a conexão com Deus de forma quase visível pelos raios de luz que se aproximam de sua cabeça.

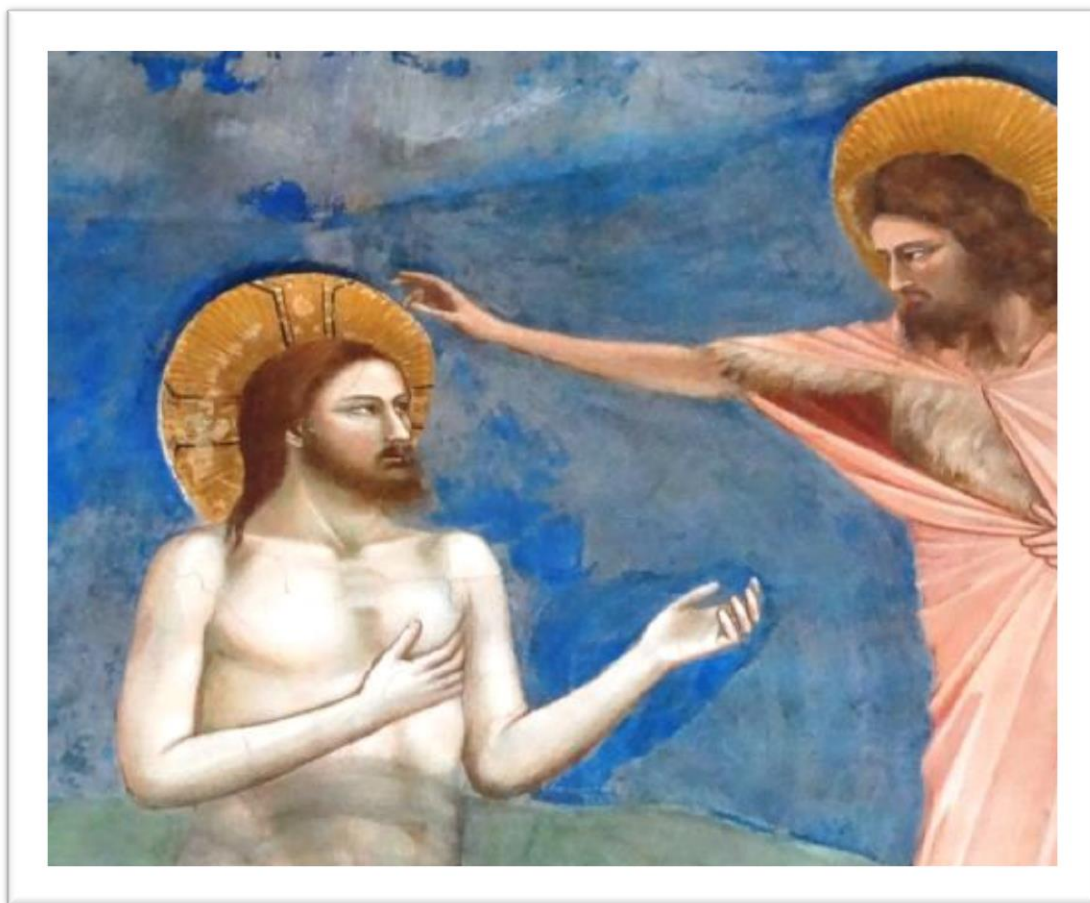


Figura 33. Giotto di Bondone. Batismo de Jesus (detalhe de Cristo e João Batista). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
 Fonte: Acervo da autora (2014).

João Batista assiste à epifania de Cristo e abençoa a cena, mas, pela posição em que se encontra, sua participação é meramente simbólica. Ele está em terra, fora do rio, em um nível acima do de Cristo e não teria emergido Jesus nas águas porque suas roupas estão secas, assim como os demais que assistem à cena. Em razão da distância, ele inclina o corpo para se aproximar e abençoar Jesus, segurando o manto com a mão esquerda para que este não caia nas águas do rio. Sua participação na cena vem em resposta ao humilde pedido, expresso na posição dos braços de Cristo, que se estendem em sua direção para receber a promessa do batismo. João responde a Cristo, abençoando-o com o gesto de sua mão direita, que está próxima da cabeça do batizado. Todavia, o diálogo estabelecido pela troca de olhares entre Jesus e João indica que ambos entendem que o efeito do batismo de Cristo não era o mesmo que o dos outros homens, ou seja, que tinha um propósito muito mais amplo. Como explica Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, III, q. 39, a. II, sol. 1),

“[...] Cristo quis ser batizado para nos atrair ao batismo com o seu exemplo. Por isso, para que sua atração fosse mais eficaz, quis ser batizado com o batismo do qual manifestamente não necessitava, para que os homens se aproximassem do batismo do qual necessitavam”.

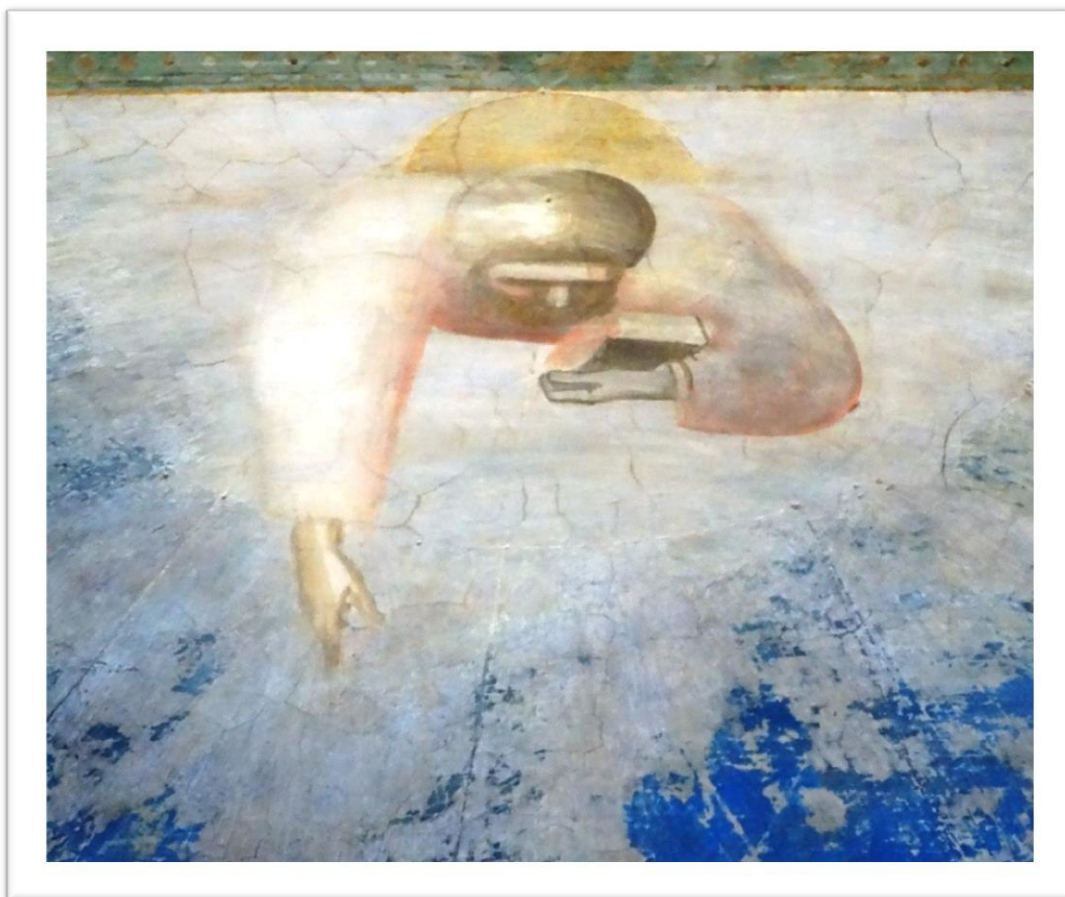


Figura 34. Giotto di Bondone. Batismo de Jesus (detalhe de Deus). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Para que o exemplo de Cristo fosse seguido pelos homens, era preciso manifestar toda a eficácia do batismo. Por isso “[...] uma vez batizado Cristo, o céu se abriu para mostrar que, doravante, uma força celeste santificaria o batismo” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 39, a. 5, resp.). A abertura do céu foi representada por Giotto por meio da forte luz que revela Deus: “[...] Estende a direita que dá a benção, enquanto na outra segura apertado ao peito o Antigo Testamento”⁵² (PISANI, 2011, p. 75). A indicação

⁵² Traduzido por nós de: “[...] stende la destra benedicente, mentre nell'altra tiene stretto al petto l'Antico Testamento”.

de que o livro que Deus traz consigo é o Antigo Testamento pode induzir ao entendimento de que o batismo de Cristo fará com que os homens renasçam em uma nova lei que substituirá aquela imposta anteriormente pelo Pai. Deus, perfeito, fez uma antiga aliança com homens imperfeitos, que quebraram o acordo, distanciando-se das leis. No entanto, o Pai não os abandonou, trazendo sempre consigo o livro que guardava os acordos estabelecidos anteriormente. Diante da imperfeição humana, a nova aliança deveria ser estabelecida por duas partes perfeitas e a figura de Cristo veio ao mundo para cumprir esse papel. Assim, outro livro seria escrito, não em oposição aos antigos preceitos de Deus, mas de acordo com a reinterpretação da lei nos atos de Cristo. O novo pacto de Deus com os homens seria selado com o sangue de Cristo, mas a nova lei começava a ser ensinada, publicamente, com o ato do batismo.

Como afirma Tomás de Aquino, o batismo proposto por Cristo é o batismo do Espírito Santo: “Ora, todos os que são batizados no batismo de Cristo recebem o Espírito Santo, segundo a palavra de Mateus: ‘Ele vos batizará no Espírito Santo’, a não ser que se aproximem de maneira fingida” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 39, a. 5, resp.). Portanto, os quatro evangelhos descrevem que, quando o céu se abriu, o Espírito Santo desceu em forma de pomba. A iconografia tradicional do batismo de Cristo apresenta como um dos principais elementos a pomba, mas não é possível observá-la na cena afrescada por Giotto, o que é explicado pela deterioração dos anos. Hoje, a pomba que Giotto havia colocado sobre a cabeça de Cristo é imperceptível, mas, como afirma Pisani (2011, p. 75), “A pomba do Espírito Santo, com as asas brancas abertas em voo, vê-se apenas sobre a vertical da cabeça de Jesus”⁵³. A presença da pomba é importante porque o batismo de Cristo deveria representar exatamente o que aconteceria no batismo dos homens, portanto, sendo o batismo de Cristo o do Espírito Santo, a presença da pomba completa todos os elementos que constituem o ritual.

Na simbologia da pomba com o Espírito Santo estão referidos os sete dons do Espírito Santo⁵⁴, a saber: sabedoria, ciência, conselho, inteligência, piedade, fortaleza e temor. É o que nos explica Santo Tomás quanto ao dom da sabedoria: “Assim, habita a pomba ao longo dos cursos de água, por onde mergulha e foge quando o gavião a persegue. E isso simboliza o dom da sabedoria, que leva os santos a habitarem perto das águas da

⁵³ Traduzido por nós de: “*La colomba dello Spirito Santo, con le bianche ali aperte in volo, si intravede appena sulla verticale del capo di Gesù*”.

⁵⁴ Ver Tomás de Aquino (*Suma Teologia* Parte III, q.39, a.V, resp.2).

divina Escritura, para fugirem aos ataques do diabo” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 39, a.III, resp.).

Em face do exposto, inferimos que o *Batismo de Cristo* pintado por Giotto contém elementos inovadores, como a individualização dos personagens, mas, ao mesmo tempo, mantém-se fiel à tradição iconográfica. A tradição e a inovação ‘andam de mãos dadas’, estabelecendo um ponto de equilíbrio para a beleza de sua pintura e, ao mesmo tempo, expressando-se na vida dos homens como um preceito para o bem viver. O batismo de Cristo, entendido como o início de seus ensinamentos de Jesus, mostra-o como um mestre que, por meio do exemplo, ensina o conteúdo com o objetivo de instruir os homens para ter uma vida reta. O primeiro ensinamento seria o próprio batismo, realizado com o objetivo de ensinar pelo exemplo. Como nos lembra Tomás de Aquino (2004, p. 41-42), “[...] o ensino pressupõe um perfeito ato de conhecimento no professor; daí que seja necessário que o mestre ou quem possua de modo explícito e perfeito o conhecimento cuja aquisição quer causar no aluno pelo ensino”. O mestre deve ser o primeiro a exercitar o conteúdo a ser transmitido, pois esse foi o sentido do nascimento de Cristo, Verbo que encarnou para tornar visíveis os ensinamentos de Deus. Cristo ensinou que o verdadeiro conhecimento é a aplicação prática do conhecimento contemplativo.

Ao mesmo tempo, Giotto leva-nos a refletir acerca do sucesso da ação de Cristo como mestre, por meio do hábito. A ação da vida adulta é consequência da infância, que constitui uma preparação para a vida futura, um exercício para o que queremos nos tornar. Talvez seja essa a aproximação das representações do menino Jesus entre os doutos praticando o ensino antes de ser mestre. A atividade de ensino efetivamente se inicia com Cristo dentro da água, em desnível com todos os demais personagens, em uma ação de submissão a Deus e aos costumes humanos. A cena do batismo mostra-nos que agir é obedecer, a superioridade está na humildade. Tais questões seriam recorrentes nos ensinamentos de Cristo e Giotto, talvez, quisesse mostrar para seus contemporâneos que existem momentos de se abaixar e momentos de se erguer. Submetendo-se aos homens, ao batismo de João Batista e aos planos do Pai, Cristo inicia a missão de se encaminhar para a glória e encerra sua missão na terra instando os discípulos a se mirar em seu exemplo: **Ide**, pois, e **ensinai** a todas as nações, **batizai-as** em nome do Pai, do filho e do Espírito Santo (Mt 28, 19).

5.2 A LIMPEZA DO TEMPLO: JESUS, O ESTABELECIMENTO DA JUSTA MEDIDA

Nesta subseção, o objetivo é relatar nossas impressões da cena em que Giotto narrou a ação Jesus expulsando os mercadores do templo. Um ligeiro olhar para o afresco nos faz perceber a representação de Jesus irado, castigando aquele que pratica uma ação que ele não aceita. A imagem de Jesus pode ser interpretada como a de um pecador que se deixa levar pelo vício da ira, o que seria contraditório com sua natureza divina. Todavia, também pode ser interpretada como a ação de um juiz que condena o criminoso e assim pratica a justiça. Examinaremos essas duas possibilidades interpretativas na análise do afresco *Expulsão dos vendilhões do templo*, também conhecido como *A limpeza do Templo*.

Os discípulos de Jesus dirigiam-se a ele como mestre, aquele que ensina com grande sabedoria. Em sua forma de ensinar, Cristo não declarava de imediato seu pensamento, mas, por meio de parábolas, fazia com que os discípulos refletissem sobre as diferentes questões. As parábolas, ou histórias contadas por Jesus, relatavam acontecimentos cotidianos que instigavam uma discussão sobre a ação dos personagens. Dessa forma, o Mestre induzia os ouvintes a compreender os ensinamentos do Pai por meio de ações humanas inseridas na concretude de suas vidas. Todavia, a ausência de respostas objetivas fazia com que muitos não compreendessem ou duvidassem dos ensinamentos do *Rabi*⁵⁵, que constantemente era desafiado a responder a questionamentos provocativos. Entre os vários exemplos dessa situação, podemos destacar a passagem em que Cristo foi questionado sobre se era lícito ou ilícito o pagamento de impostos:

Jesus, porém, percebendo a sua malícia, disse: Hipócritas? Por que me pondeis à prova?
 Mostrai-me a moeda do imposto. apresentaram-lhe um denário.
 Disse Ele: De quem é esta imagem e inscrição?
 Responderam: De César.
 Então lhes disse: Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus (Mt 22, 18-21).

Cristo respondeu com base em um fato concreto, mas sua resposta poderia propiciar interpretações diferenciadas e ainda suscitar outros questionamentos. Nessa passagem,

⁵⁵ Pelikan (2000), no primeiro capítulo do livro *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*, explica que existem várias palavras em aramaico espalhadas pelos evangelhos e quatro são usadas para se referir a Jesus. São elas *Rabi* (mestre), *Amēn* (profeta), *Messias* (Cristo) e *Mar* (Senhor).

especificamente, podemos entender que Jesus admitia a existência de duas instancias governamentais, uma terrena – Cesar - e outra divina – Deus. Cada uma, nutrida e dirigida conforme seus respectivos bens: materiais e espirituais. Porém, como o homem é composto de matéria e espírito e, conseqüentemente, necessita de ambos os bens, deveria obedecer aos dois governos? Essa questão, que perturbava os contemporâneos de Jesus, continuou acompanhando os homens por séculos depois de sua morte e fez com que os ensinamentos de Cristo fossem retomados e refletidos à luz de outras realidades. É o caso do século XIII, período em que a sociedade se fundava no desenvolvimento comercial, desafiando os valores tradicionais e inflamando discussões sobre os ganhos lícitos e ilícitos. Foi nesse cenário que a *Cappella degli Scrovegni* foi construída. Com a justificativa de absolver a alma de Reginaldo do pecado da usura, seu filho usou a fortuna da família para construir a capela, dedicando-a a Nossa Senhora da Caridade. Era possível que, com esse gesto de caridade, Enrico tivesse a intenção de garantir a salvação de sua própria alma, já que compartilhava a mesma fama do pai.

Dessa forma, aceitamos, nesse momento, o pecado da usura como motivação para a construção do edifício religioso que foi decorado pelo artista mais famoso da época. No entanto, assim como o comendatário era suspeito da prática da usura, segundo Wolf (2007, p. 30), “Giotto também era usurário – não tinha escrúpulos em cobrar a pobres artesãos a quem alugava equipamentos com juros de 120%! Quais seriam os seus pensamentos e sentimentos quando o fazia?”. Ao mestre florentino, suspeito de usura, foi encomendada a decoração da capela que tinha como tema a ‘salvação humana’. Nesse sentido, com base na ideia de que as imagens seriam um recurso didático, a decoração da capela deveria apresentar um conteúdo moral. Diante dessa intenção didática conferida aos afrescos de *Scrovegni*, é importante considerar que neles, além das narrativas expostas explicitamente, o artista registrou suas idiossincrasias. Aproximando as parábolas de Jesus e as imagens, entendemos que o artista poderia apresentar ao observador uma narrativa que, após ser alvo de reflexão, lhe apresentaria uma compreensão que não estava explícita de antemão. Supomos que esse é o caso do último afresco que Giotto pintou sobre a vida de Jesus antes do início de sua Paixão, ‘Jesus expulsa os vendilhões do templo’.

Já afirmamos que o primeiro olhar para a pintura nos mostra, em primeiro plano, Cristo com uma fisionomia irada, demonstrando, pelo posicionamento de sua mão direita, um futuro golpe no homem que está sendo detido por sua mão esquerda. Na frente de Jesus, Giotto colocou uma mesa virada e, ao seu lado, uma jaula da qual saem animais que

se espalham pela multidão. A multidão está dividida em dois hemisférios: do lado direito, encontram-se cinco homens e duas crianças; do lado esquerdo apenas cinco homens. O fundo da cena é emoldurado por uma construção, cuja imagem a assemelha com um edifício religioso.

É possível inferir que o artista foi fiel à passagem conhecida como *A Purificação do templo*, narrada pelos quatro evangelistas e que João (2, 13-16) descreve da seguinte forma:

Estando próxima a Páscoa dos judeus, Jesus subiu a Jerusalém. No Templo, encontrou os vendedores de bois, de ovelhas e de pombas e os cambistas sentados. Tendo feito um chicote de cordas, expulsou todos do Templo, com as ovelhas e com os bois; lançou ao chão o dinheiro dos cambistas e derrubou as mesas e disse aos que vendiam pombas: ‘Tirai tudo isto daqui; não façais da casa de meu Pai uma casa de comércio’.

Segundo a narrativa de João, podemos compreender que a ação de Cristo é impulsionada pelo desejo de justiça. O fato de os mercadores estarem dentro do templo expressa a compreensão de que havia uma desigualdade entre as ‘coisas terrenas’ e as ‘coisas divinas’. O espaço para a negociação era o externo, por isso a frase de Jesus: não faça ‘da casa de meu Pai uma casa de comércio’. Assim, o ataque de Jesus contra os comerciantes caracterizava-se como justo, pois, de acordo com a definição de Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, II-II, q.58, a.1, s.), “justiça é um hábito pelo qual, com vontade constante e perpétua, atribuímos a cada um o que lhe pertence”. Para Tomás de Aquino, a justiça se relaciona sempre com o outro; por isso, a matéria da justiça é externa ao homem e diz respeito à devida proporção nas relações entre as pessoas. Como ele explica, “[...] o meio-termo da justiça consiste em certa igualdade de proporção da realidade exterior com a pessoa exterior. Ora, o igual é realmente o meio-termo entre o mais e o menos, como diz Aristóteles” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.58, a.10, s.). A proporção de igualdade não é específica da justiça, mas o objeto das virtudes morais, cujo principio é estabelecer o ponto médio entre dois extremos. Tomás de Aquino, revisitando a filosofia aristotélica, retoma o conceito da ‘justa medida’, o qual é relacionado pelo Filósofo à temperança, e lhe atribui o sentido de reta razão que dirige os atos humanos.



Figura 35. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (2015).

A compreensão da ação de Cristo como um ato desejoso de justiça leva-nos a olhar para a pintura de Giotto e estabelecer como ponto reflexivo o meio-termo necessária nos atos virtuosos. Essa reflexão pode ser impulsionada pela ideia de que o artista comungava as perspectivas correntes naquele momento, as quais condenavam a prática da usura ilícita e justificavam algumas práticas como lícitas⁵⁶. Somos levados, portanto, a aproximar esse pensamento a respeito do conceito da justa medida do que está figurado no afresco em que

⁵⁶ Esse pensamento é decorrente da interpretação de que Giotto não era um homem adepto da pobreza, contrariamente, entendia-a como facilitadora do pecado. Tal interpretação deve-se a uma canção que muitos estudiosos, apesar de não haver comprovação, consideram de autoria de Giotto di Bondone. A *canzone* intitulada *A doutrina da pobreza voluntaria* foi escrita em linguagem toscana, próxima a de Dante, mas publicada em 1827 (ROSSETTI, 2015).

Jesus expulsa os mercadores da casa do Pai, porque Giotto cria uma disposição peculiar na cena. Ele coloca Jesus proporcionalmente à frente do portão central do edifício que está ao fundo, tornando-o, indubitavelmente, o ponto de referência da cena. A representação arquitetônica é considerada uma inovação da arte giottesca que, nessa cena, figura o Templo de Jerusalém, local onde ocorre o episódio narrado nos evangelhos.



Figura 36. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo (visualização da divisão estrutural do afresco – divisão nossa). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (2015).

No entanto, a inspiração para a sua criação pode ter vindo da Basílica de *San Marco*, conforme Pisani (2011), em razão da semelhança entre as fachadas, o par de cavalos e as colunas com os leões presente na pintura e na Basílica de Veneza. Giotto, ao construir o edifício com três portas e colocar Jesus exatamente na do meio, tornou possível a divisão simétrica da cena em lado direito e esquerdo.



Figura 37. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do templo).
Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira).
Cappella degli Scrovegni, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Do lado esquerdo de Cristo, estão os mercadores e do lado direito seus seguidores. Tradicionalmente, o lado esquerdo é atribuído ao coração, órgão do corpo humano que, alegoricamente, representa os sentimentos. Os sentimentos são produzidos pelos sentidos, sendo, portanto, relacionados diretamente aos desejos ou paixões. As paixões são entendidas como os sentimentos de cólera, de medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão e, em geral, os sentimentos de prazer ou dor. Por isso, é do lado das paixões que os mercadores devem ficar, ou seja, aqueles que não submetem suas paixões à justa medida da razão e estão mais propensos aos prazeres terrenos. Desse lado, compondo a cena junto com os dois mercadores, Giotto colocou ao fundo dois sacerdotes, que são identificados por Pisani (2011) como Anás, o ancião com longa barba branca usando uma capa vermelha com bordados de ouro, e seu genro, Caifás.

Do lado direito, estão os seguidores de Jesus, aqueles que estão mais próximos do mundo divino, homens que abdicaram dos prazeres terrenos para ter uma vida inclinada ao Criador. Essa distinção é evidente, principalmente pelas auréolas, cuja etimologia remonta ao termo latino *aureu*, ou ouro. Usadas desde a cultura pagã para identificar a sabedoria, as auréolas foram muito usadas pelos pintores na Idade Média como símbolo das entidades divinas, como os anjos, santos, Maria e Jesus. O propósito era distinguir aqueles que possuem intelecto elevado e estão mais próximos de Deus. No lado dos seguidores de Cristo estão também os inocentes: observamos a presença de duas crianças, uma maior que busca refúgio no manto de Pedro que olha para os seus companheiros e outra, mais jovem, que se esconde na túnica branca de Tomé.

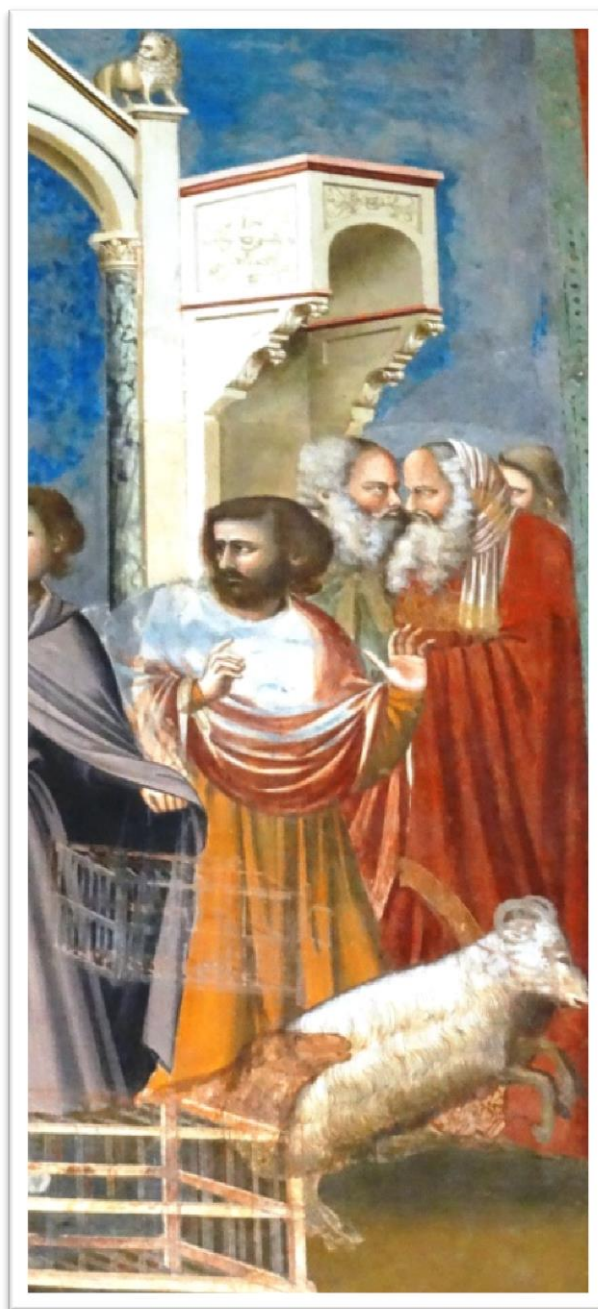


Figura 38. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do lado esquerdo de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).



Figura 39. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe do lado direito de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

A imagem de Cristo é construída por Giotto de forma que a ira nos parece a matriz propulsora de toda a representação. A ira desenha a fisionomia de Jesus, conduz a posição de sua mão direita que segura um chicote e se prepara para o ataque. É a força presente na mão esquerda, que segura o que deverá receber o golpe, determinando a posição do corpo de Cristo e levando o espectador a sentir a força que o próximo movimento despenderá. Todavia, a ira é um dos sete pecados capitais, um vício condenado pelas leis divinas. Como Jesus Cristo, a encarnação de Deus, pode se deixar dominar pelo pecado? Podemos desenvolver essa indagação com base na reflexão de Tomás de Aquino (2004, p. 98):

Ora, se atentamos à realidade, diremos que a ira é um movimento do apetite sensitivo e esse movimento pode ser regulado pela razão e enquanto segue o juízo da razão, põe-se a serviço dela para sua pronta execução. E como a condição da natureza humana exige que o apetite sensitivo seja movido pela razão, é necessário afirmar, como os peripatéticos, que algumas iras são boas e virtuosas.

Podemos encontrar essa indicação da ira como uma ação boa ou má na questão 46 (I-II art. 1 resp.) da *Suma Teologia*. Tomás de Aquino explica que o movimento da ira decorre de dois motivos, da tristeza e da esperança. A ira provocada pela tristeza relaciona-se ao mal, mas a ira decorrente da esperança de um bem não é um mal, podendo ser, inclusive, uma virtude. Oliveira (2012a), ao analisar o último artigo da questão 158 da *Suma Teológica*, *A Ira*, mostra-nos que, para Tomás de Aquino, a ira é, inclusive, necessária. Sua falta poderá ser a causa de outros vícios. O primeiro aspecto que a ausência de ira pode indicar “[...] é a covardia, pois, aquele que não se revolta com um ultraje também não está usando a razão, pois aceita que o outro o humilhe sem se rebelar” (OLIVEIRA, 2012a, p. 140). É importante entender que, para o Dominicano, a ira, em si, não é entendida como pecado, mas quando relacionada a ausência de discernimento intelectual. Portanto, aquele que não se ira assemelha-se aos animais que são guiados pelas sensações por não fazerem uso da razão. O segundo aspecto apresentado por Oliveira (2012a, p. 140-141) é que a “[...] ira comedida leva à justiça, ou seja, aquele que sofreu uma afronta, movido pela ira, clama por justiça, portanto esta ira conduz a um equilíbrio na sociedade e ao estabelecimento de relações equitativas”.

Nessa perspectiva, o Jesus irado de Giotto não é a representação do pecado, mas a da virtude da justiça. Sua rebeldia pode ser entendida como uma reação da razão para evitar injustiças e a naturalização do vício, o qual já estava enraizado por toda a sociedade ocorrendo, inclusive, dentro do próprio Templo. Essa ideia pode ser validada pelo fato de a

ira de Jesus recair sobre aquele que representa a existência da injustiça na cena, o comerciante. A injustiça pode ser compreendida não simplesmente pela ação comercial, mas pelo excesso, pela cobrança a mais do que o justo valor da mercadoria.

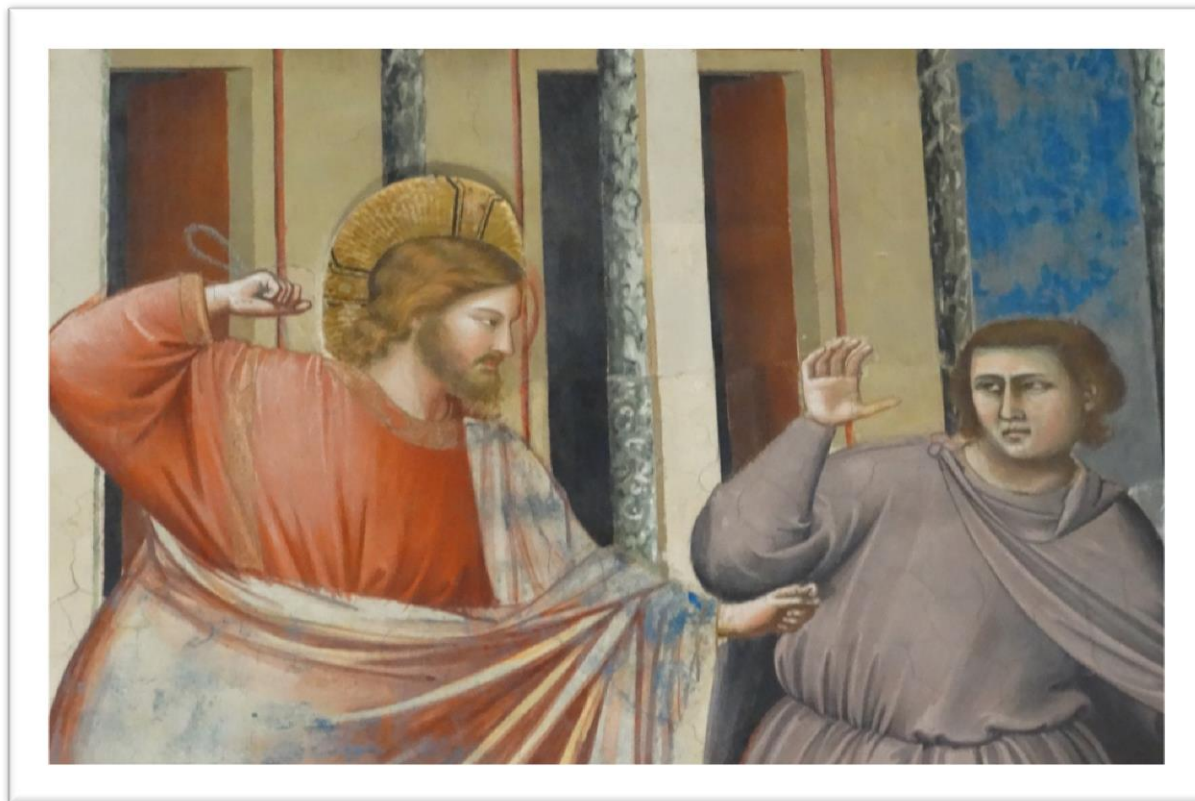


Figura 40. Giotto di Bondone. Expulsão dos vendilhões do templo (detalhe da ira de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Essa interpretação adquire mais validade se observarmos que Jesus direciona sua ira apenas ao comerciante, praticamente ignorando as mercadorias e os animais que se espalham entre a multidão. Giotto colocou na cena cinco animais: uma pomba, um carneiro e três bois. Esses eram os animais tradicionalmente sacrificados durante as festas religiosas e deveriam ser adquiridos no próprio templo, em razão das regras de pureza estabelecidas no livro do Levítico⁵⁷. Por isso, os fiéis não podiam trazer os animais criados em suas casas, o que tornava o comércio de sacrifícios uma atividade muito rentável. O animal mais barato, o pombo, era comercializado por um denário, valor equivalente a um dia de

⁵⁷ Levítico é o terceiro livro da Bíblia (Antigo Testamento) e faz parte dos livros, cuja autoria foi atribuída a Moisés. O seu objetivo principal é explicar como um pecador pode se aproximar de Deus. Assim, encontra-se em seu texto, entre outras legislações, o ritual do sacrifício e as normas de diferenciação entre puro e impuro.

trabalho. Giotto pintou os animais como se estivessem fugindo da ira de Jesus, dois correm para o lado esquerdo e dois para o direito. A pomba, assim como dois bois, foge para o lado divino, buscando proteção no braço de uma das crianças que compõem a cena do lado direito de Cristo. Essa disposição dos animais induz-nos a pensar no contexto do período, o qual estava tomado pelo comércio: tanto a porção divina quanto a terrestre estão repletas, quase proporcionalmente, pelas mercadorias. A desproporção é estabelecida pela pomba que dá maior peso ao comércio do lado dos homens santos. Essa observação direciona-nos para a ideia de que o clero era promotor do comércio, pois os animais vendidos no templo eram criados pelas famílias sacerdotais ou por produtores que mantinham bom relacionamento com elas. Por outro lado, é possível relacionar a ideia da restituição da usura. O lucro proveniente da usura tornava-se lícito quando revertido ao bem. Assim, a mercadoria – objeto que produz o pecado – pode ser comparada à pomba – animal que representa a sabedoria divina – quando é colocada ao lado do bem.

Em face dessas observações, podemos pensar que Giotto, ao pintar a cena da expulsão dos mercadores do templo, pautou-se na narrativa bíblica, mas organizou a cena de forma que o observador pode relacionar a representação ao contexto dos séculos XIII e XIV, momento em que muitas mudanças foram gestadas. Esse pensamento não afirma a intencionalidade do artista, mas evidencia a possibilidade de a fonte imagética despertar a reflexão nos observadores. No caso, podemos pensar na estrutura social que se estabeleceu por meio de outro olhar para a vida terrena e que, para não renegar os princípios religiosos, teve que promover um equilíbrio, ou a justa medida entre as coisas de Deus e dos homens. Como resultado desse embate, vimos na pintura de Giotto, Jesus Cristo - o Deus homem –, que, no centro da pintura, torna-se o mediador entre os extremos que representam o céu e a terra. Analogicamente, ele pode ser relacionado à temperança que, pela ira, repele as paixões excessivas, como a dos ricos mercadores que pecam por não obedecer as leis divinas.

Enfim, esse afresco de Giotto, a nosso ver, está em consonância com o movimento reflexivo sugerido na *Cappella degli Scrovegni* acerca da moderação dos atos humanos por meio da figuração de Jesus, o mestre que age interferindo na vida cotidiana. Assim, ele nos induz a refletir acerca do fim da educação, como foi exposto por Tomás de Aquino (2004, p. 61): “[...] quanto ao seu fim, o ensinar é exclusivamente da vida ativa, pois sua última matéria, na qual se atinge o fim proposto, é matéria da vida ativa”.

5.3 A CRUCIFICAÇÃO: JESUS, UM HOMEM ENTRE A MATERIALIDADE E A ESPIRITUALIDADE

A crucificação de Cristo é o ápice da doutrina cristã e acreditamos que Giotto não ignorou a importância desse fato. Portanto, supomos que essa cena, pautada na religião, deve expor a essência da mensagem giottesca afrescada em Scrovegni. A forma com que o artista evidenciou o Crucificado e compôs a cena ao redor dessa imagem oferece-nos a impressão de que o cerne da pintura é a cruz, que é exaltada pela luz projetada pelo alvo corpo de Cristo. A cruz se traduz como símbolo da justiça - divina e terrena. Para o estabelecimento da justiça, ou para dar a cada um o que merece, é preciso o uso da razão. Aceitando essa hipótese, perguntamos: qual é a raiz que unifica as representações de Giotto na *Cappella degli Scrovegni* a respeito da cruz, da justiça e da razão? Iniciamos nossa reflexão pelo julgamento de Cristo.

Pilatos, entre Cristo e Barrabás, dirige-se ao povo e, apontando para os condenados, pergunta: “Quem quereis que vos solte? Barrabás, ou Jesus, chamado Cristo?” (Mt, 27, 17). O povo, por unanimidade, responde: Barrabás! Pilatos novamente questiona: “Que farei de Jesus, que chamam de Cristo? Disseram-lhe todos: Seja crucificado” (Mt, 27, 22). Diante do tumulto que crescia, Pilatos, segue o costume romano que indicava sua inocência sobre aquele assassinato: lavando as mãos e diz: “Estou inocente desse sangue. A responsabilidade é vossa.” (Mt, 27, 24). A seguir manda soltar Barrabás e entrega Jesus para ser açoitado e crucificado.

Esse episódio, que marca o início da caminhada de Jesus para a morte, representa a confirmação de um processo de julgamento que infringiu as leis que regiam aquela sociedade. Cristo foi preso às 23 horas e julgado durante a madrugada, o que não era permitido pela lei judaica, segundo a qual um julgamento só poderia acontecer à luz do sol. Diante da dificuldade de se obter uma prova, ou mesmo uma acusação contra Jesus, a condenação foi deferida por meio de apenas um depoimento. Uma das testemunhas, ao pronunciar que Ele teria dito que derrubaria o templo de Deus e o reconstruiria em três dias, propiciou ao sinédrio a elaboração da acusação de blasfêmia, induzindo o réu a confessar ser o Filho de Deus. Para consumir a condenação, Jesus foi entregue a Pilatos, que, não encontrando evidências da acusação, astuciosamente, transferiu a Herodes a tarefa do julgamento. Herodes também não encontrou meios de condenar Cristo e devolveu a missão a Pilatos. Dessa forma, infringindo novamente a lei de que um réu não poderia

receber a pena de morte em menos de 24 horas, já que nesse período havia a possibilidade de serem encontradas provas que o absolvessem, ele sentenciou Jesus à morte por crucificação, pena destinada aos crimes capitais.

Nesse contexto de irregularidades, Jesus passou de vítima da injustiça humana a símbolo da justiça divina. A crucificação significa que o propósito de sua vida terrena, iniciado com o batismo, se encerrou. Sua vida chegou ao final com a remissão dos pecados, lavados com o sangue do *Cordeiro de Deus*, expressando a máxima de amor e obediência a Deus. Assim, a crucificação de Cristo representa o ápice da doutrina cristã, sendo a principal fonte para formação dos fiéis. Isso justifica os inúmeros relatos, estudos e interpretações acerca do episódio.

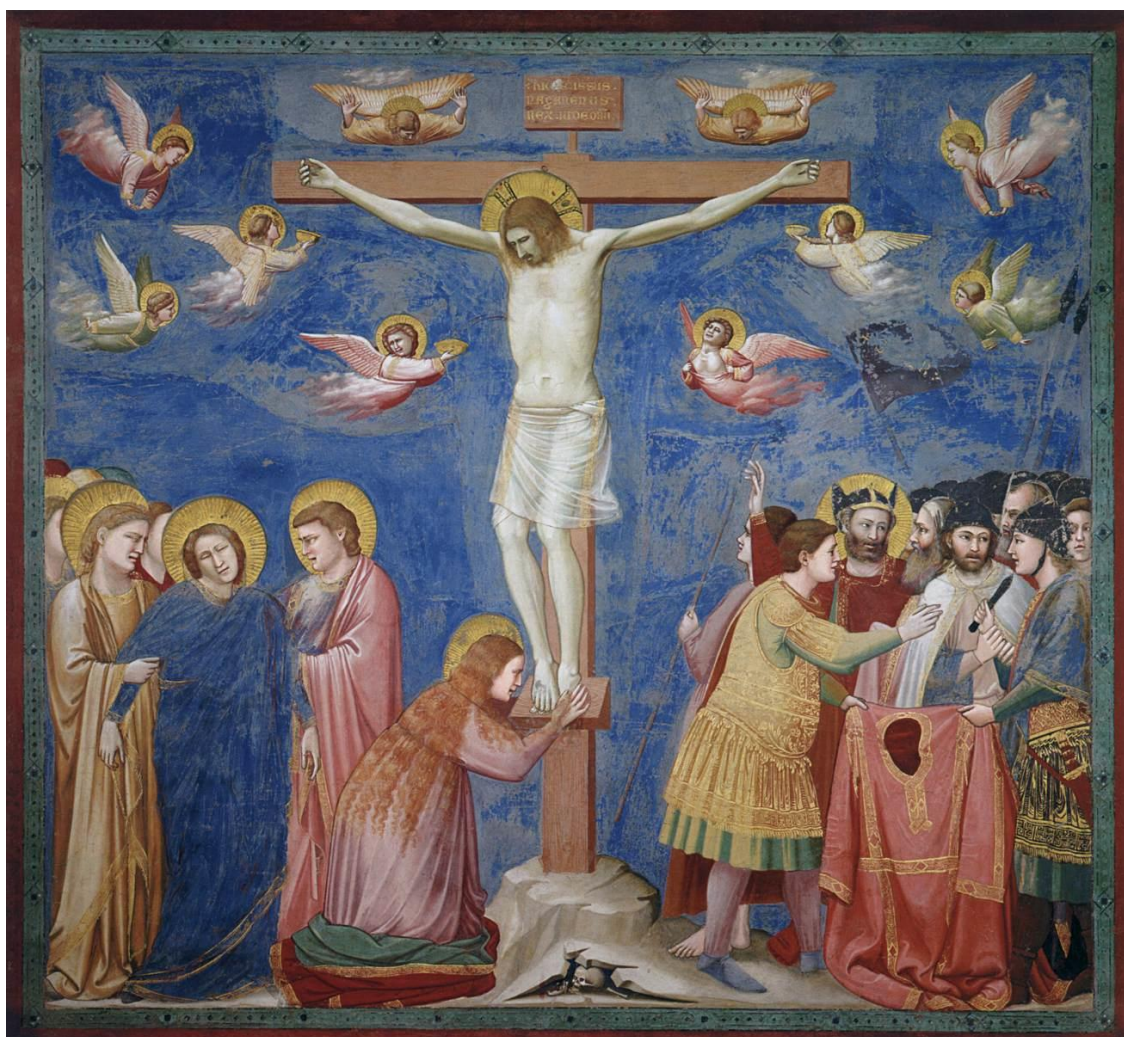


Figura 41. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Entre os religiosos que se dedicaram ao estudo do tema, destacamos Tomás de Aquino (1225-1274), que contempla a Crucificação de Cristo na III parte da Suma Teológica. As questões 1 a 59 são divididas em dois temas: *O mistério da encarnação e Vida, morte e ressurreição de Cristo*. Entre as questões de 46 e 49, ele trata especificamente da paixão de Cristo, mas não apresenta os episódios da mesma maneira que aparecem nos evangelhos. Sua preocupação é refletir acerca do sentido/significado dos acontecimentos. De qualquer maneira, por se tratar de um texto de cunho religioso, os evangelhos canônicos são os genitores das informações contidas na obra. Quanto à cena da crucificação pintada por Giotto na *Cappella degli Scrovegni*, esta é muito próxima dos evangelhos canônicos. O mestre florentino concentrou a cena na figura do Crucificado, figurando ao seu redor os principais personagens mencionados pelos quatro evangelistas.

Cristo, com um corpo iluminado, parece saltar da cruz, revelando sua vitória sobre a morte. O objeto que representa a vitória do redentor é a cruz, símbolo cristão muito antigo, mas que foi interpretado de diferentes formas no decorrer do tempo. Besançon (1997) explica que, durante muito tempo, aceitou-se a representação da cruz simplesmente com alguma inscrição cristã, como *NIKA*, que indica vitória. No entanto, no concílio de Trullo, em 692, foi ordenado que a cruz fosse representada conforme a realidade, fato que colocou o crucifixo em evidência. De acordo com Besançon (1997, p. 268) um crucifixo é:

[...] a representação de Cristo pregado na Cruz: é preciso que Cristo seja visível, porque uma cruz nua não é um crucifixo, e é preciso que haja uma cruz. Preenchidos tais requisitos, encontramos-nos diante de uma imagem divina por excelência, mas a mais paradoxal que possa ser produzida pela religião cristã. É preciso, com efeito, que duas coisas contraditórias estejam representadas: a derrota e a vitória, a humanidade e a divindade.

Todavia, o fato de se exigir a presença do Cristo no crucifixo não garante a uniformidade em sua representação: o crucifixo carolíngio não é o mesmo do século XII. Enquanto o primeiro traz um Cristo glorioso, com braços e pernas que não se dobram, o do século XII tem uma carga humana muito grande que “[...] emociona mais do que instrui” (BESANÇON, 1997, p. 271). Essa mudança na representação do crucificado sofreu grande influência de São Francisco de Assis que, conforme Pelikan (2000, p. 151),

[...] esforçou-se muito para imitar Cristo perfeitamente na vida e na morte. Sua experiência na qualidade de segundo Cristo e especialmente em conformidade com o Cristo da cruz dotou a pintura e a poesia de um novo realismo à medida que os artistas e os escritores passaram a lutar para dar forma à convicção fundamental de que, no sofrimento e na morte

de Jesus na cruz, tornou-se manifesto o mistério tanto da vida divina quanto da humana.

Giotto, ao afrescar a crucificação, parece ter-se pautado nessa premissa, apresentando-nos uma imagem que não anula o sofrimento de Cristo em sua humanidade, mas, ao mesmo tempo, não deixa visível em seu corpo as marcas do martírio. Dessa forma, ele ressaltou seu aspecto divino, por meio do qual Jesus pode alcançar a glória, tornando-se vitorioso diante da morte. O equilíbrio entre o humano e divino proposto por Giotto é observado pelo receptor, mediante a reflexão e o exercício do raciocínio.

Nesse exercício reflexivo, podemos constatar que Cristo está morto e, assim como todos os humanos, é indefeso diante do poder da cruz que impiedosamente castiga o homem até a morte, revelando a fragilidade do seu caráter mortal. Parece-nos que esse realismo do Cristo humano que morre na cruz foi o cerne da racionalidade com a qual Giotto construiu a representação da cena. O artista conferiu ao afresco uma organização espacial segundo a lógica do objeto do martírio e da vitória de Cristo, a cruz. Os personagens estão divididos regularmente em hemisfério superior e inferior, direito e esquerdo, sendo a cruz o ponto determinante das divisões e da ocupação dos espaços pelos personagens. A utilização da cruz como referência para uma distribuição racional da cena pode ser pensada por meio da resposta de Tomás de Aquino à pergunta: *Cristo deveria sofrer na cruz?*

Não foi em vão que escolheu esse tipo de morte a fim de se mostrar mestre da largura e da altura, do comprimento e da profundidade, das quais fala o apóstolo. A largura está representada no madeiro que se apoia transversalmente na parte de cima; refere-se às boas obras porque nele é que se estendem os braços. O comprimento, no tronco que desce da travessa até o chão; nele de certo modo está apoiado, ou seja, mantém-se estável e firme, o que é próprio da longanimidade. A altura está naquela parte do madeiro que eleva acima da parte transversal, ou seja, onde está a cabeça do crucificado; é a suprema expectativa dos que têm justa esperança. Já a parte do madeiro oculta e fincada na terra e de onde se levanta toda a estrutura significa a profundidade da graça gratuita. Como diz Agostinho no comentário do Evangelho de João, o madeiro no qual estavam pregados os membros do padecente foi igualmente a cátedra do mestre a ensinar (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a.4, resp., grifos do autor).

A cruz, como um instrumento pedagógico, ensina que sua parte superior é destinada aos seres celestes. Portanto, Giotto distribuiu os anjos regularmente acima e abaixo da madeira transversal onde os braços, que indicam as boas ações, estão pregados. Ressaltamos a simetria usada pelo artista, conferindo à cena uma sensação de organização.

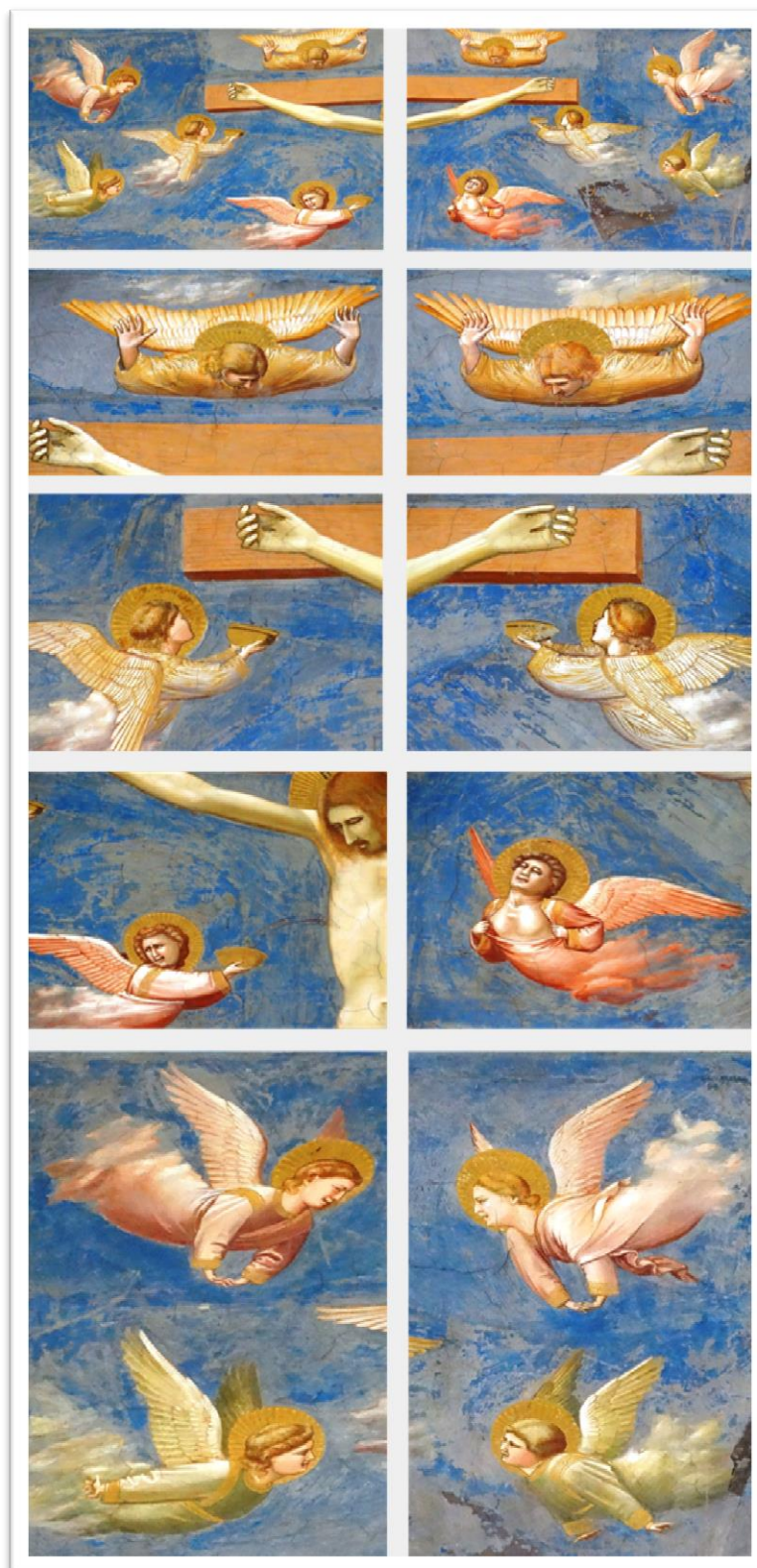


Figura 42. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da simetria dos anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
 Fonte: Acervo da autora (2014).

É o caso da semelhança das cores das vestes e da posição em que os anjos estão. De forma quase simétrica, ele compôs os dois lados de Cristo. Logo acima da cruz, colocou dois anjos, um de cada lado, com vestes de tonalidade dourada. Chevalier (1986) explica que a cor dourada está vinculada ao ouro, o metal mais precioso, que foi tradicionalmente usado na pintura sacra para representar a perfeição. A luz dourada é entendida como unificadora entre as almas e Deus. Considerando a posição dos braços dos anjos, podemos interpretar a ação de duas perspectivas. O movimento pode ser de espanto ou desespero ao descerem do céu e se depararem com a terrível cena do Filho de Deus morto. Pode ser também que esses dois anjos tenham sido enviados de Deus para buscar o Filho após ele ter cumprido sua missão. Nesse sentido, o momento registrado por Giotto seria aquele no qual os anjos estão iniciando o movimento de segurar os braços de Cristo para levá-lo junto do Pai.

Logo abaixo da cruz, seguindo a mesma organização com relação à vestimenta e à ação, estão mais dois anjos que seguram um recipiente para recolher o sangue derramado do ferimento das mãos pregadas na cruz. Os anjos olham fixamente o ferimento de onde escorre o fluido santo, do qual o artista retirou quase que completamente a visibilidade, deixando-o existir mais na mente do observador do que na própria imagem. Desempenhando a mesma função, está outro anjo logo abaixo do lado direito de Cristo; ele ampara o líquido que jorra do ferimento feito pela lança do soldado romano. O sofrimento de ver Cristo se esvaindo é tão imenso que o anjo não suporta olhar e vira o rosto para o lado oposto ao do sangramento. A dor desse anjo é acompanhada pelo que está do outro lado da cruz: ao abrir as vestes e mostrar o peito ele dá ao espectador a ideia do dilaceramento de suas entranhas pela dor causada pelo sofrimento da crucificação. A dor expressa por esses dois anjos é acompanhada por outros que estão distribuídos regularmente dos dois lados da cruz, completando a extensão do mundo divino.

Abaixo dos seres celestiais estão os seres humanos, que, divididos pela cruz, ocupam dois espaços. A divisão da cena é estabelecida pela verticalidade da cruz, que desce do tronco de Cristo ao chão demonstrando a longanimidade, ou a coragem em separar o 'joio do trigo', como na parábola do semeador contada em Mateus (13, 24-30). É necessário ter coragem, ou firmeza de ânimo, para eliminar os obstáculos que podem impedir a ação virtuosa, no caso específico, a justiça. Tomás de Aquino deixa essa ideia mais clara ao apresentar a justiça como um hábito bom que tem como matéria os atos dos outros, consistindo em "[...] dar a cada um, o que lhe pertence" (TOMÁS DE AQUINO,

Suma Teológica, II-II, q. 58, a1, resp.). Para que a justiça seja cumprida, o mestre dominicano, reportando-se a Aristóteles, afirma: “Para o ato de virtude se exige, primeiro que faça com conhecimento; segundo com escolha e para um fim devido; terceiro com firmeza inabalável” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 58, a1, resp.). Portanto, a longanimidade de Cristo torna a cruz objeto de justiça, absolvendo e condenando aqueles que praticaram a injustiça ao sentenciar o Filho de Deus. A compreensão da cruz como o martelo do juiz que encerra o veredicto pode ser desenvolvida com base na consideração de que Jesus foi crucificado entre dois ladrões, um bom e um mau. Tomás de Aquino observa: “[...] se bem reparas, a própria cruz foi um tribunal, pois, estando o juiz no centro, um, o que acreditou, foi salvo, e o outro, que insultava, foi condenado. Já mostrava com isso o que ele haveria de fazer com os vivos e com os mortos, pondo uns à sua direita e outros, à esquerda” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, Q.46, a.11, resp.). Giotto parece ter obedecido à sentença da cruz ao separar os personagens nos dois lados. Do lado esquerdo de Cristo, onde se aloja o coração - órgão que representa a humanidade do homem-, o artista colocou aqueles que participaram, direta e indiretamente, da crucificação do Salvador. Do lado direito, colocou aqueles que sofreram pelo seu trágico fim.

Do lado esquerdo de Cristo, na parte terrena da pintura, vemos um grupo de homens. Na frente, identificamos os soldados romanos pelas suas vestes e pela presença destacada de uma túnica. De acordo com os evangelhos canônicos, os pertences de Cristo foram divididos. Como narra João, os soldados, depois de o terem crucificado, “[...] tomaram as suas vestes e a repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora, a túnica, era sem costura, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará” (Jo 19, 23-24). A túnica, que se manteve na íntegra, representa a universalidade da Igreja de Cristo que não é desfeita por nenhum motivo. Na cena, Giotto pintou um soldado no momento em que parece querer cortar a túnica com uma faca na mão direita, mas esta é detida por outro soldado. A reprovação da divisão da túnica é acompanhada pelo gesto do soldado que segura a outra parte da vestimenta. Nesse sentido, podemos afirmar a similaridade entre a pintura de Giotto e os evangelhos canônicos. Por trás da cena da tentativa de divisão da túnica de Cristo, destaca-se um homem que carrega o sinal da santidade, a auréola. De acordo com Chevalier (1986), a auréola é um símbolo relacionado à imagem solar e, pelo seu resplendor, simboliza o sagrado, o divino. O que uma pessoa santa estaria fazendo no

meio daqueles que condenaram o Filho de Deus? Por que ele não está junto dos outros aureolados? Esse homem é identificado como Longino, o soldado que, após a morte de Cristo, caiu em si e aceitou sua identidade, como relata Marcos (15, 39): “O centurião que se achava bem defronte dele, ao ver que ele havia expirado desse modo, disse: Verdadeiramente este homem era Filho de Deus”. Em outra versão, Longino, que em grego significa lança, foi o centurião que, para comprovar o óbito, feriu Cristo com sua lança e teve os olhos umedecidos com o líquido que jorrou do ferimento, sendo imediatamente curado de uma doença que os afligia. Em ambas as interpretações, esse personagem expressa a verdade da fala de Cristo antes da morte: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem (Lc 23, 34). A falta de consciência de Longino foi o motivo de o personagem ser presenteado com a auréola, pois o ato inconsciente não se caracteriza como pecado. Giotto completou a cena colocando atrás de Longino várias pessoas, de forma que o observador tem a ideia de uma multidão que assiste a crucificação como um espetáculo.



Figura 43. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe dos soldados dividindo a túnica de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

A cena do lado direito de Cristo é composta por seus companheiros, os quais foram santificados por Giotto com a auréola. Na frente da cena, ele situou a mãe do Crucificado vestida de azul, a mesma cor que compõe o fundo da cena e pode estar representando o céu. Nesse sentido, Maria não se diferencia do céu, ela quase se integra ao universo divino. A identificação de Maria é proveniente dos evangelhos canônicos, que relatam a presença da Virgem na cena da morte de Jesus, acompanhada pelo discípulo preferido do filho, João. Giotto pintou João cuidando de Maria como uma ação obediente a Cristo que, nos evangelhos canônicos, entrega a mãe aos cuidados do discípulo. No próprio evangelho de João (19, 25-27), podemos encontrar a descrição desse momento:

Jesus, então, vendo a mãe e, perto dela, o discípulo a quem ele amava, disse a sua mãe: Mulher, eis teu filho!
Depois disse ao discípulo: Eis tua mãe! E a partir dessa hora o discípulo a recebeu em sua casa.



Figura 44. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da Virgem Maria). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Dessa forma, Giotto mostrou João obediente, dando as costas ao Mestre na cruz para amparar sua santíssima mãe, que, com o rosto caído, demonstra desfalecimento. Auxiliando João, temos outra mulher, que, conforme o evangelho de João (19, 25), é a irmã da Virgem: “Perto da Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena”. Chorando aos pés de Cristo está Maria Madalena, a discípula fiel que é identificada na iconografia tradicional pelos longos cabelos vermelhos. Os evangelhos canônicos trazem poucas informações sobre ela, o que ocasiona algumas confusões acerca de sua identificação. A Maria, que vem da região de Magdala, e por isso recebe a denominação de Madalena, é geralmente relacionada à pecadora arrependida que foi perdoada por Jesus, como Lucas (7, 37-50) narrou em seu evangelho. Parece-nos que Giotto seguiu a tradição e induziu à compreensão de que a Maria Madalena que chora aos pés de Cristo é a pecadora arrependida. Nossa compreensão justifica-se pela observação de que, na cena, ela repete a ação narrada por Lucas, chora e enxuga os pés de Jesus com seus longos cabelos.

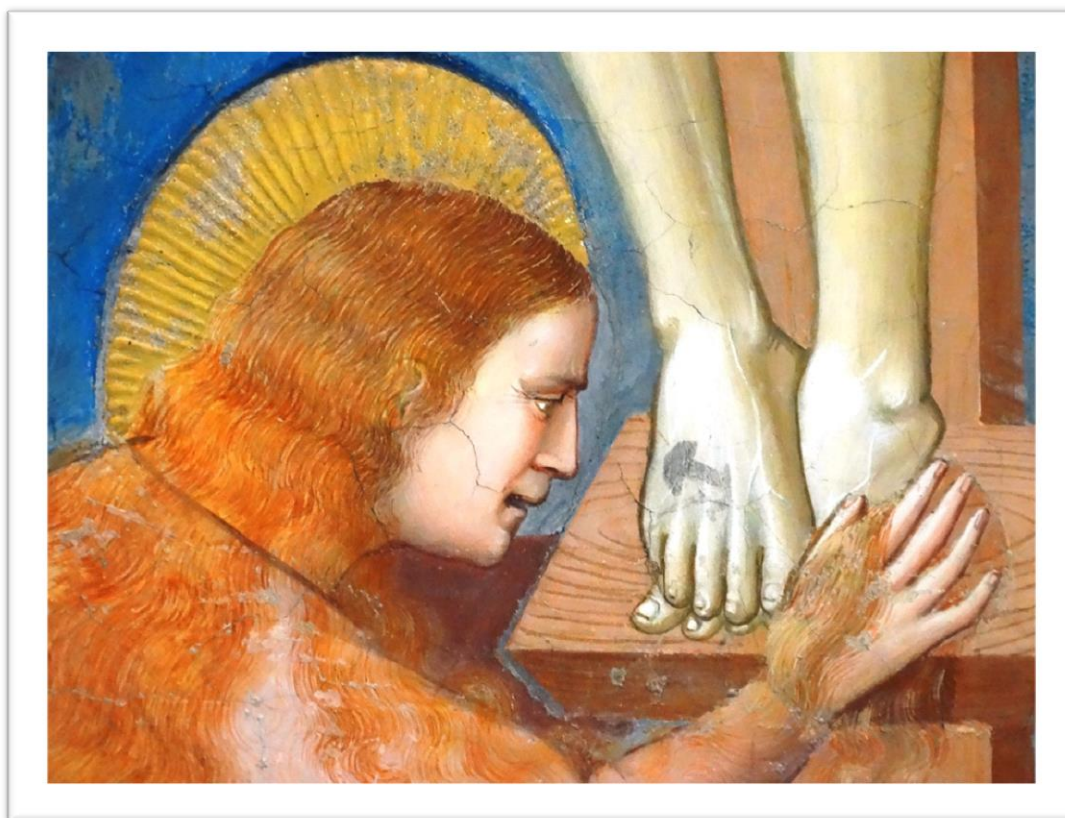


Figura 45. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe de Madalena). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

A cruz que julga e divide também une o divino e o humano. Cristo torna-se o mediador entre os homens e Deus pela sua cruz, que se “[...] estende por quatro extremidades a partir de um ponto de união central, significa o universal poder e providência daquele que nela está pendente” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.4, resp.). A cruz, que sustenta o poder universal do Redentor, sustenta-se por uma parte que não é visível, mas da qual se eleva o mistério de Cristo. Giotto abriu uma fenda na terra e revelou o fim da crucificação ao tornar visível a caveira de Adão, cujo pecado teria sido redimido pelo sangue que purificaria a terra onde foi enterrado o primeiro homem. A exposição da caveira abaixo da cruz por Giotto não era inédita.



Figura 46. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da caveira). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

A iconografia medieval usou tradicionalmente a caveira para representar o local onde Adão estaria enterrado, seguindo o pensamento de que o sangue derramado do Cordeiro de Deus anularia o primeiro pecado cometido pelo homem. Todavia, Tomás de Aquino não concorda com a interpretação de que o lugar da crucificação de Cristo coincide

com o do sepultamento de Adão. O mestre dominicano afirma que essa é uma bela interpretação que agrada ao gosto popular, mas não é verdadeira.

De fato, estavam fora da cidade e para além de suas portas os locais em que se decapitavam os condenados; veio daí o nome de calvário, ou seja, decapitado. Assim, Jesus ali foi crucificado, para que se erguessem as bandeiras do martírio onde antes fora local de condenados. Adão, porém, foi sepultado em Hebron, como lemos no livro de Jesus, filho de Nave (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.10, s.3).

A objeção de Tomás de Aquino quanto ao local não se mantém no caso do propósito simbólico do uso da caveira pela iconografia. O mestre dominicano entende que a morte de Cristo na cruz tinha como objetivo compensar o pecado de Adão. Esse pensamento fica explícito quando ele responde à questão: *Cristo deveria sofrer na cruz?* A resposta é afirmativa e Santo Tomás a justifica:

[...] Cristo, a fim de dar satisfação por esse pecado, suportasse ser ele próprio afligido no madeiro, como que resistiu o que Adão roubará, segundo o que diz o Salmo 68: ‘Então pagarei o que não roubei’. Por isso, diz Agostinho: ‘Adão desprezou uma ordem ao colher o fruto da árvore, mas o que Adão perdeu, Cristo o adquiriu na cruz’ (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.4, resp.).

Dessa forma, podemos entender que Tomás de Aquino, assim como a iconografia, aceita o sacrifício de Jesus como pagamento pelo pecado de Adão, o qual tem sua origem na desobediência que se opõe à obediência de Cristo. Portanto, a cruz de Cristo ensina, por meio de seu exemplo, o preceito da obediência, o qual prevê uma ordem das coisas, ou seja, a submissão das inferiores às superiores, o que, como nos mostra Oliveira (2012a, p. 83), “[...] é condição para o estabelecimento da ordem na sociedade, ou seja, para que exista a comunidade é preciso que haja uma obediência à hierarquia”. O homem não é obrigado a obedecer, pois a obediência é resultado da submissão de seu próprio desejo ao de um superior, o que ocorre pelo uso da razão e resulta em uma livre escolha. Por isso, Tomás de Aquino menciona que “[...] submeter-se humildemente à voz de outro é se elevar interiormente acima de si próprio” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 104, a.1, sol. 1). Assim, morrer foi resultado da escolha de Cristo de se submeter à vontade de Deus. Sua obediência, além da morte, foi a causa de toda desonra e humilhação sofrida na terra. As consequências da obediência de Cristo em relação a uma causa superior, a salvação da humanidade, foi relatada pelos quatro evangelistas de forma muito similar. Giotto, por sua vez, não situou Jesus no meio dos ladrões, como está nos evangelhos e na

reflexão de Tomas de Aquino no artigo 11 da Questão 46 (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 11). Parece-nos que a omissão dos malfeitores ressalta apenas a crucificação de Cristo, de forma que o espectador não atenta para o fato de que essa pena era uma prática comum entre os romanos. Supomos que, dessa forma, Giotto retirou da cena a ideia da humilhação de Cristo por ser crucificado entre ladrões para ressaltar a vitória proveniente de sua obediência. O corpo de Cristo no centro do afresco expressa a contradição da cruz: a derrota do humano demonstrada pela cabeça caída, os joelhos semiflexionados e os braços relaxados. A frase ‘Ele está morto!’ opõe-se à luz da vitória que emana do corpo daquele que venceu a morte e será o grande juiz da humanidade. Dessa forma, Giotto apresentou a cena que, para os cristãos, sela a nova aliança entre Deus e os homens, pois, pelo sacrifício e total obediência de Jesus a Deus, a desobediência de Adão é regenerada.

No entanto, observamos que os recursos sentimentais propostos por Giotto não se concentraram nas marcas do sofrimento de Jesus. Os cravos que o prendem à cruz são quase imperceptíveis e o sangue que jorra dos ferimentos é praticamente invisível. A coroa de espinhos, símbolo de tortura física e moral - pois simboliza a humilhação de sua condição de Rei dos reis -, também está ausente. O único sinal da violência corporal deixado pelo artista é o ferimento feito por um soldado, o qual não é explicitamente pintado no corpo de Cristo. Giotto apenas sinalizou o local com um discreto jato de líquido que é recolhido pelo anjo. Entendemos que a omissão dos sinais físicos da tortura de Cristo não anula sua carga de sofrimento, mas aponta para a totalidade de sua dor. O sofrimento físico de Cristo faz parte de uma totalidade que envolve outras dores. Tomás de Aquino explica que Ele “[...] suportou uma autêntica dor; tanto sensível, causada por algo que fere o corpo, como interior, causada pela percepção do que é nocivo e que é chamado tristeza. Ambas foram em Cristo as maiores dores na presente vida” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 6, resp.). Assim, fica evidente que a dor de Cristo foi espiritual e corpórea. Todavia, quando há fortes evidências do sofrimento sensível causado por um objeto que fere externamente o corpo, assim como suas consequências evidenciadas pelas feridas e o sangue, o observador pode sentir-se mais sensibilizado pelo aspecto corpóreo da dor. Nesse sentido, a falta concreta das provas das torturas pode direcionar o estabelecimento de um equilíbrio na compreensão acerca da abrangência do sofrimento interior e exterior de Jesus. Somente o fato de Cristo estar morto na cruz já desperta a imaginação sobre o processo doloroso a que o Filho de Deus foi submetido. A morte pela

crucificação é um procedimento que tinha como objetivo propiciar uma morte lenta e sofrida, como nos mostra Tomás de Aquino:

É que a morte dos crucificados é muitíssimo cruel, pois são transfixados em locais de nervos muito sensíveis, ou seja, nas mãos e nos pés; o próprio peso do corpo suspenso aumenta continuamente a dor; e é uma dor que perdura, uma vez que o crucificado não morre logo, como os que são mortos à espada (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 6, resp.).

Ao deixar de pintar o sangue e as marcas do flagelo de Cristo, Giotto limpou a cena, de forma que ela comove, não pela exposição do horror da crucificação, mas pela reflexão que une a dor sensível à tristeza interior. A tristeza compartilhada pelos personagens que sofrem por terem consciência de que aquele gesto de Cristo era a sua maior prova de amor pela humanidade favorece o exercício reflexivo do observador. A carga sentimental não é ausente na crucificação de Giotto, mas não resulta em uma inserção do fiel na cena a ponto de eliminar sua atividade racional. Nesse sentido, entendemos a obra de Giotto como uma representação do equilíbrio entre as questões de sua sociedade. O artista narrou a cena da crucificação em conformidade com os evangelhos canônicos, mas não centrou sua obra nos recursos sentimentais corpóreos, propiciando, assim, um exercício reflexivo próximo do sugerido por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*.

5.4 A RESSURREIÇÃO: JESUS, O NASCIMENTO DE UM NOVO HOMEM

O tema do antepenúltimo afresco da vida de Cristo nos apresenta uma questão passível de investigação, o renascer de um novo homem. Agora, o que não é tão claro é: que valores Giotto poderia ter a intenção de passar nessa narrativa? Temos a impressão de que, no afresco, o renascer está relacionado com o movimento, já que Cristo está em uma posição que revela o caminhar de sua vida terrena para a divina. Aceitaremos essa suposição como direcionamento para o estudo da pintura de Giotto, *A ressurreição*.

Jesus, ao ser interrogado acerca da autoridade com que expulsou os comerciantes do templo, responde: “Destruí vós este templo, e eu o reerguerei em três dias” (Jo 2, 19). A indignação foi inevitável, já que tinham sido gastos quarenta e seis anos na construção daquele edifício. No entanto, Cristo não se referia à materialidade do prédio e sim ao ‘seu corpo’, que, três dias após a morte, ressuscitaria e se constituiria como novo templo de

culto a Deus. A reconstrução do novo templo de Cristo, que se consolida pela sua ressurreição, é o tema pintado por Giotto na terceira fileira do lado esquerdo da parede de Scrovegni.



Figura 47. Giotto di Bondone. Ressurreição de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Olhando ligeiramente para a pintura, podemos verificar que os personagens parecem se mover diante dos olhos do observador. A mesma sensação de movimento pode ser sentida quando dirigimos nosso olhar para as imagens das faixas decorativas, em posição anterior e posterior ao afresco. Antecedendo à *Ressurreição de Cristo*, Giotto pintou um leão adulto de boca aberta de frente para três filhotes, dois vivos e um morto.

Podemos encontrar referência para essa representação em um gênero literário muito popular na Idade Média, os bestiários. Os bestiários representavam uma possibilidade de compreender o divino por meio da natureza. A simbologia ali encontrada auxiliava o processo de edificação moral e espiritual dos medievais. O protótipo desse gênero parece ser uma compilação denominada *Physiologus* que, provavelmente, é originário de Alexandria, século II. Como esclarece Ribeiro (2013, p. 136):

O saber sobre os animais buscou, então, inspiração em uma compilação alexandrina, O Fisiólogo, cujo período é motivo de controvérsia entre os especialistas. Todos, porém, concordam sobre o conteúdo. O Fisiólogo consistia em um repertório de animais, plantas e pedras, interpretados de forma simbólica fornecendo elementos para a doutrina e a moral cristãs. Este manuscrito, originalmente em grego, foi exaustivamente compilado e traduzido em diversas línguas orientais. Calcula-se que, entre os séculos V e IX, foi traduzido para o latim.

As metáforas que compunham a obra tinham como finalidade a edificação moral de acordo com os preceitos bíblicos, os quais atribuíam a cada animal elementos específicos. O leão, rei dos animais, ocupou um lugar especial na moralização da doutrina cristã, pois foi relacionado à teofania da ressurreição de Cristo. Três características, ou naturezas, do leão são aproximadas das ações de Cristo: o animal apaga seus rastros impedindo que o caçador o apanhe; dorme de olhos abertos; e a fêmea dá à luz três filhotes, que permanecem mortos por três dias, até a chegada do pai, que respira em suas faces dando-lhes a vida. Essa terceira natureza é a que se aproxima da ressurreição, pois Deus, após três dias, devolveu a vida ao filho morto.

Assim, por meio desse recurso alegórico, o artista induz o observador a construir mentalmente o movimento da narração da ressurreição. No afresco *Ressurreição*, após os três dias em que Cristo esteve morto, representado pela imagem do leão, Cristo volta à vida, mas o movimento continua, a sensação é de que Ele está saindo da imagem. Jesus caminha em direção à imagem da próxima faixa decorativa: Elias subindo ao céu em um carro de fogo. Uma passagem do Antigo Testamento conta que Elias e Eliseu caminhavam conversavam “[...] eis que um carro de fogo e cavalos de fogo os separaram um do outro, e Elias subiu ao céu no turbilhão” (II Rs 2, 11). Assim como Elias, Jesus está prestes a deixar o mundo terreno e ascender ao céu. Por meio dessa composição, Giotto nos induz a entender o significado da ressurreição como um movimento que conduz o homem de um estado a outro e renasce para uma nova vida.



Figura 48. Giotto di Bondone. Faixa decorativa, Leão e os filhotes; detalhe da Ressurreição; faixa decorativa de Elias subindo ao céu (afrescos - parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

Passagem é o motivo pelo qual se celebra a festa da ressurreição de Cristo, a *Páscoa*. Todavia, a comemoração dessa festa é anterior à morte do Messias. Os judeus já celebravam a Páscoa, do hebraico *pessach*, em comemoração a quando eles se libertaram da condição de escravos no Egito e foram em busca da Terra Prometida. De forma semelhante, a páscoa de Cristo institui a libertação dos pecadores que passam a buscar a vida eterna. No entanto, a mudança que ocorre não é apenas em relação ao motivo, mas também à forma da comemoração. Anteriormente, na festa da páscoa ocorria o sacrifício de um cordeiro, com Cristo aboliu-se o sacrifício, pois o cordeiro sacrificado foi o próprio Filho de Deus. Essas mudanças revelam uma questão essencial muito maior, já que demarcam a substituição da antiga pela nova lei. A compreensão da relação entre essas duas leis é importante porque entendemos que a organização que Giotto atribuiu às cenas - o diálogo entre o Antigo e o Novo Testamento - reflete o processo pelo qual ocorreu/ocorre a constituição do *novo*, no caso, um novo homem sob uma nova lei.

Tomás de Aquino explica que as duas leis correspondem à passagem do imperfeito ao perfeito. Ao que é perfeito não falta nada, portanto o imperfeito está contido no perfeito. Dessa forma, a nova lei, que é perfeita, completa a antiga, que era imperfeita por não ser completa. Fica claro, portanto, que o novo não surge em oposição ao antigo, mas como seu aperfeiçoamento. Nesse sentido, Jesus foi o veículo para o aperfeiçoamento ao ensinar e agir de forma com que as pessoas pudessem compreender a antiga lei e modificassem suas ações em conformidade com as do Mestre. Todavia, o que favoreceu o aperfeiçoamento da antiga lei foi fato de Cristo conhecê-la, Ele viveu e cumpriu os antigos preceitos, tanto em suas obras como em sua doutrina, como explica Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, I-II, q.107, a.2, resp.).

Com as obras, porque quis circuncidar-se e observar as outras disposições legais, que devia no seu tempo observar, segundo aquilo da Escritura (Gl4, 4): Feito sujeito à lei. — E com a sua doutrina cumpriu os preceitos da lei de três modos. — Primeiro, explicando-lhe o sentido, como se vê no caso do homicídio e do adultério, na proibição dos quais os Escribas e os Fariseus não viam senão o ato exterior proibido. Por onde, o Senhor cumpriu a lei, mostrando que a sua proibição abrange também os atos internos dos pecados. — Segundo, o Senhor cumpriu os preceitos da lei ordenando como se haviam de observar mais perfeitamente as disposições da lei antiga. Assim, a lei antiga estatuiu que se não perjurasse, o que se observa mais perfeitamente se a gente se abstém de todo de jurar, salvo em caso de necessidade. — Em terceiro lugar, o Senhor cumpriu os preceitos da lei, acrescentando certos conselhos de perfeição, como se vê no Evangelho onde, a quem afirmava observar os preceitos da lei antiga diz (Mt 19, 21): Falta-te uma coisa: Se queres ser perfeito, vai, vende o que tens, etc.

No entanto, podemos nos perguntar: por que a nova lei, que é perfeita, não foi dada aos homens desde o início? Por que tiveram que viver durante séculos sob a imperfeição até receberem a perfeição? Podemos analisar essa questão da perspectiva do tempo: a perfeição é consequência de uma ordenação das coisas, por isso, o monge dominicano alerta que, antes de sermos homens, somos crianças, o que mostra a necessidade de esperar o tempo certo. Complementando o pensamento, Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, I-II, q.106, a.3, resp.) afirma que “A lei nos serviu de pedagogo, que nos conduziu a Cristo, para sermos justificados pela fé; mas, depois que veio a fé, já não estamos debaixo do pedagogo”. É nisso que constitui a principal distinção entre as duas leis: ambas foram constituídas com o mesmo objetivo de conduzir os homens ao seu fim, no entanto, quando os homens ainda eram crianças, precisavam de uma coerção externa, por isso a antiga lei era concentrada no temor.

Como foi dito, duas coisas pertencem à lei do Evangelho. Uma, principalmente, a saber: a própria graça do Espírito Santo dada interiormente. E quanto a isso, a lei nova justifica. Donde Diz Agostinho: ‘Aí, a saber no antigo testamento, ‘a lei foi imposta extrinsecamente, pela qual os injustos eram aterrorizados: aqui’, a saber, no novo testamento ‘foi dada intrinsecamente, pela qual se justificassem’. — Doutra forma, pertence à lei do Evangelho secundariamente, a saber: os documentos da fé e os preceitos que ordenam o afeto humano e os atos humanos. E quanto a isso, a lei nova não justifica. Por isso diz o Apóstolo: ‘A letra mata, o espírito, contudo vivifica’. E Agostinho explica que por letra entende-se qualquer escritura existente fora dos homens, mesmo dos preceitos morais, quais estão contidas no Evangelho. Portanto, também a letra do Evangelho mataria, a não ser que estivesse presente, interiormente, a graça da fé que cura (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.106, a.2, resp.).

Por meio dessa passagem, podemos entender que a antiga lei fora dada de fora para dentro, razão pela qual regulava apenas as ações, mas, quando os homens foram retirados da ‘infância’ pela graça que Jesus plantou em seu espírito, passaram a cultivar a fé e a nova lei passou a regular as ações pelo amor que se desenvolve internamente nos homens. Dessa forma, podemos entender que as duas leis são diferentes, embora tenham o mesmo fim de aproximar os homens de Deus por meio da virtude. Tomás de Aquino explica que as leis podem ser diferentes de duas formas: quando seus fins são diferentes ou quando a distância do fim é diferente. Fica mais clara essa ideia quando o monge apresenta o seguinte exemplo: “[...] numa e mesma cidade, uma é a lei que é imposta aos homens perfeitos, que podem realizar aquelas coisas que pertencem ao bem comum; e outra, a lei de disciplina das crianças, que devem ser instruídas de modo tal que depois realizem as obras dos homens” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.107, a.1, resp.). Por meio dessa ilustração Santo Tomás explica que as leis, antiga e nova, são as mesmas por terem o mesmo fim, mas se diferenciam com relação ao modo de ser aplicadas: enquanto a antiga age como pedagoga das crianças, a nova é a lei da caridade infusa no coração dos homens. Outra forma de entender a diferença entre as leis é tomar como ponto de partida a questão do imperfeito e do perfeito em relação ao ato das virtudes. Os caminhos dos imperfeitos e dos perfeitos no ato virtuoso são diferentes.

Os que não têm o hábito da virtude, inclinam-se para realizar as obras da virtude, por uma causa extrínseca; por exemplo, de honra ou riqueza ou algo dessa natureza. E assim a lei antiga, que era dada aos imperfeitos, isto é, aos que ainda não haviam conseguido a graça espiritual, era chamada **lei do temor**, enquanto induzia à observância dos preceitos pela cominação de algumas penas (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q 107, a. 1, sol.2, grifo do autor).

Em oposição, os perfeitos agem pelo próprio amor à virtude e não por uma causa externa. Nesse sentido, a lei antiga era incompleta porque coagia a ação, mas não a vontade, que permanecia aproximando o espírito do pecado. Todavia, é preciso considerar que, mesmo diante da nova lei, alguns ainda precisam da coerção externa, por isso mantém-se o diálogo com a antiga. Dessa forma, a relação entre o antigo e o novo se conserva, tanto na constituição da nova lei como em sua manutenção; mesmo mediante a nova lei, os antigos preceitos não se extinguíram. Assim, como existiram homens que viveram sob a antiga lei, mas tinham o amor impresso em seus espíritos, situação semelhante se encontra na nova lei: “[...] existem alguns carnais que ainda não alcançaram a perfeição da lei nova, os quais foi necessário também no Novo Testamento que fossem

introduzidos às obras da virtude pelo temor das penas e por algumas promessas temporais” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q.107, a.1, sol 2).

Esse diálogo entre o antigo e o novo, passagem e permanência, que pode ser sintetizado no conceito de movimento, nos orienta a observar o afresco de Giotto, a *Ressurreição Cristo*. O tema por si só já nos apresenta a mensagem: o renascimento/nascimento de um novo homem. Todavia, como ocorre esse renascimento? Entendemos que é por meio de uma relação entre passado, presente e futuro. O conhecimento do passado favorece a leitura do presente e a construção do futuro. Assim, esse movimento temporal pode ser ressaltado na representação giottesca.

A ressurreição de Cristo é mencionada em todos os evangelhos canônicos, mas estes não narram o seu momento específico. Mateus (28, 6) conta que um anjo disse às mulheres “Procurais Jesus de Nazaré, o Crucificado. Ressuscitou, não está aqui. Vede o lugar o puseram”. Marcos (16, 6), da mesma forma que Mateus, narra o diálogo do anjo com as mulheres, informando-as da ressurreição do Mestre. Lucas (24, 7), como os outros, coloca dois anjos como anunciadores da ressurreição. João menciona a presença dos dois anjos, mas a notícia da ressurreição não é dada por eles, pois Jesus aparece para Madalena e ela entende que Jesus ressuscitou. Assim, fica evidente que a construção imagética acerca de como realmente ocorreu a ressurreição não é proveniente dos evangelhos canônicos. Todavia, podemos imaginar a ressurreição de Cristo por meio das informações contidas em fontes apócrifas, principalmente, de Pedro. O capítulo intitulado *Guarda do sepulcro* traz, inicialmente, informações que estão presentes nos canônicos, como o pedido dos escribas, fariseus e anciãos para que Pilatos enviasse soldados para guardar o túmulo de Cristo por três dias, de forma que ninguém roubasse o corpo e propagasse a ideia da ressurreição. Pilatos concedeu o pedido e os soldados lacraram o túmulo com uma grande pedra antes de montarem guarda. Pedro relata o que aconteceu na noite para amanhecer domingo: os soldados

[...] ³⁶viram abrir-se os céus e descer de lá dois homens, com grande esplendor, e aproximar-se do túmulo. ³⁷A pedra que fora colocada em frente à porta rolou donde estava e se pôs de lado. Abriu-se o sepulcro e nele entraram os dois jovens. ³⁸À vista disto, os soldados foram acordar o centurião e os anciãos, pois também estes estavam de guarda. ³⁹E enquanto lhes contavam tudo o que tinham presenciado, viram também sair três homens do sepulcro: dois deles amparavam o terceiro e eram seguidos por uma cruz. ⁴⁰A cabeça dos dois homens atingia o céu, enquanto a daquele que conduziam pela mão ultrapassava os céus. ⁴¹Ouviram do céu uma voz que dizia: ‘Pregaste aos que dormem?’ ⁴²E da

cruz se ouviu a resposta: - 'Sim'.⁴³Eles, então, deliberaram em conjunto ir relatar essas coisas a Pilatos.⁴⁴Enquanto ainda conversavam, abriram-se novamente os céus. Um homem desceu e entrou no túmulo. (Pd, 36-44).

Apesar de existirem narrativas que o apoiavam na construção da ressurreição no momento em que ela aconteceu, percebemos que Giotto preferiu seguir as informações dos evangelhos canônicos e representar o momento em que Jesus apareceu pela primeira vez após a ressurreição. Observamos que ele construiu a cena explorando a horizontalidade do espaço, dividindo-o em duas partes, terrena e divina, por uma montanha que ocupa toda a largura do afresco. O espaço acima da montanha está coberto por um forte azul comumente usado pelo artista para representar o céu. Dos personagens que compõem a cena, apenas Cristo e um anjo têm parte do corpo no céu, os demais estão por completo na terra, com exceção de dois troncos de árvore que estão na parte mais alta da montanha. As árvores podem ser interpretadas como símbolos de Cristo, pois expressam a relação entre a terra e o céu, tendo suas raízes enterradas no solo e suas copas crescidas em direção ao céu. Assim, o fato de o artista ter colocado os dois troncos sem galhos e folhas pode ser justificado pelo momento selecionado para a construção da cena: Cristo ressuscitou, mas ainda não ascendeu aos céus. A relação entre os dois mundos estabelecida pelo Filho de Deus ainda não está finalizada. Contrariamente, as plantas que estão próximas de Jesus são verdes e estão completas, estão vivas, assim como o Redentor.

A horizontalidade da cena pode ser creditada às descrições contidas nos evangelhos canônicos que não mencionam nenhum movimento do céu, mas essa disposição induz-nos a olhar o movimento de Cristo na terra. O artista colocou os anjos sentados em cima do túmulo que está em uma extremidade da cena e Cristo na oposta, o que indica uma distância a ser percorrida. O mesmo efeito foi obtido pela posição dos pés de Cristo: eles estão cruzados, dando a impressão de que, no próximo passo, Ele sairá da cena, deixará o mundo terreno. A impressão de que Cristo está para sair da cena, e da terra, pode ser reforçada pela posição da montanha que, dividindo a terra do céu, está mais próxima do chão no lado direito do observador, situando o corpo de Cristo mais no mundo divino do que no terreno. Enquanto Jesus encerra sua caminhada na terra, os soldados que deveriam guardar seu corpo dormem.

De acordo com Mateus (27), quando viram um anjo descer do céu, rolar a pedra que fechava a porta do sepulcro e sentar sobre ela, os soldados ficaram como mortos. No apócrifo de Pedro, os soldados estavam dormindo, mas acordaram e foram avisar os

demais. Já os soldados de Giotto não parecem tomar conhecimento do que está acontecendo: dormem tranquilamente. Dos cinco soldados, dois estão deitados, entregues ao sonho, os outros três procuram posições confortáveis para o descanso da cabeça, colocando as mãos para apoiar o movimento de entrega do corpo durante o sono. Essa observação nos induz a pensar que aqueles que executaram a sentença de Cristo e ignoraram sua ressurreição, por se entregarem a uma necessidade corpórea, dormir para descansar o corpo, permanecem na condição imperfeita. Os espíritos dos soldados não alcançaram a graça e permanecem no mesmo estado, sem acompanhar o movimento de passagem proposto por Cristo.

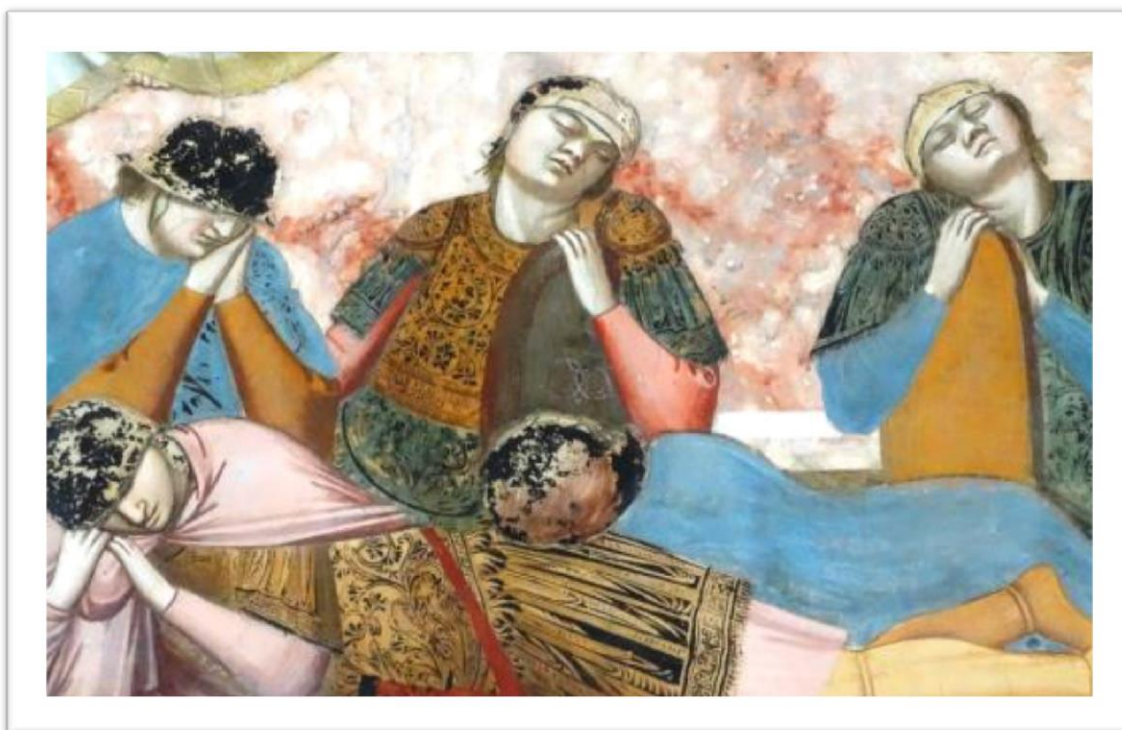


Figura 49. Giotto di Bondone. Ressurreição de Jesus (detalhe dos soldados dormindo).
Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira).
Cappella degli Scrovegni, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Em oposição aos soldados, a mulher aos pés de Cristo expressa a atitude daqueles que aceitaram e agem de acordo com a nova lei. É possível identificar essa mulher por meio das narrativas canônicas, que concordam entre si quanto ao fato de que a primeira pessoa a ver Cristo ressuscitado foi Maria Madalena. Podemos conferir em Marcos (16, 9): “Ora, tendo ressuscitado na madrugada do primeiro dia da semana, ele apareceu primeiro a

Maria de Magdala, de quem havia expulsado sete demônios”. O fato de Maria Madalena ter sido premiada com a primeira aparição do Ressuscitado pode ser creditado ao fato de que ela, como uma pecadora, tinha o espírito dormente, assim como os soldados, e vivia guiada pelos desejos materiais. Contudo, seu espírito foi despertado pelo amor e seus pecados foram perdoados, conforme lhe teria dito Cristo: “Por isso te digo que os seus muitos pecados lhe são perdoados, porque muito amou; mas aquele a quem pouco é perdoado pouco ama (Jo 7, 47). Assim, podemos entender que Madalena é o exemplo do que Cristo desejava, ela mudou suas ações em razão de uma mudança interna e renegou as recompensas temporais que guiavam sua antiga vida. Madalena se joga aos pés do Mestre e seu amor faz com que tente tocá-lo, mas sua tentativa é impedida com um gesto de reprovação que diz não pertencer mais ao mesmo mundo que ela. A condição divina de Cristo se expressa nas vestes brancas com bordados dourados, as quais reluzem o esplendor daquele que venceu a morte e carrega o símbolo de sua vitória: uma bandeira com uma cruz que divide em quatro partes as palavras *Victor Mortis*, vencedor da morte.



Figura 50. Giotto di Bondone. Ressurreição de Jesus (detalhe de Madalena, bandeira e Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

A despedida de Madalena e Jesus, expressa pelas mãos que não se tocam, sela a separação das esferas divina e humana. Cristo deixa a terra, mas carrega consigo as marcas do perdão da humanidade. Tanto na mão que contém o desejo de Madalena de tocar Jesus quanto no pé que dará o próximo passo para sair da terra e entrar no céu, Giotto fez questão de deixar visíveis suas chagas e, dessa maneira, orienta-nos a respeito da importância dessas cicatrizes. Tomás de Aquino explica por que Jesus não apagou as marcas de seu corpo e apresenta quatro motivos:

Era conveniente que a alma de Cristo, na ressurreição, reassumisse o corpo com as cicatrizes. Primeiro, por causa da glória do próprio Cristo. É o que diz Beda: **Ficou com a cicatrizes não por incapacidade de as curar, mas para carrega-las para sempre como troféu de sua vitória.** E, por isso, diz Agostinho que **no reino, talvez vejamos nos corpos dos mártires as cicatrizes das feridas que, por causa do nome de Jesus, lhe ficaram impressas. Elas não serão uma deformidade neles, mas uma honra, e brilhará neles a beleza que, embora no corpo, não é do corpo, mas da virtude.**

Segundo, para confirmar o coração dos discípulos na fé de sua ressurreição.

Terceiro, **para que, ao interceder junto ao Pai por nós, ostentasse sempre o tipo de morte que suportara pelos homens.**

Quarto, **para dar a entender aos que foram redimidos por sua morte com quanta misericórdia foram ajudados, depois de lhes mostrar os sinais dessa mesma morte.**

Enfim, **para que no dia do juízo anunciasse quão justa foi a condenação recebida.** Por isso, como diz Agostinho, **Cristo sabia por que conservava as cicatrizes em seu corpo. E assim como as mostrou a Tomé, que não acreditou enquanto não as viu e tocou, igualmente mostrará aos inimigos suas chagas, a fim de que ele, a Verdade, os convença, ao dizer: eis que o crucificaste: vede as feridas que provocastes; reconheci o lado que feristes, pois por nós, por vossa causa que foi aberto, embora não tenhais querido entrar.** (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.54, a.4, resp., grifos do autor).

Assistindo à partida de Cristo estão os dois anjos sentados sobre seu sepulcro. Os evangelhos canônicos se contradizem com relação à quantidade de anjos presentes na cena. Enquanto, Mateus e Marcos mencionam apenas um anjo, Lucas e João indicam a presença de dois anjos. João afirma que Madalena “[...] viu dois anjos vestidos de branco, sentados no lugar onde o corpo de Jesus fora colocado, um à cabeceira e outro aos pés” (Jo 20,12).

Na pintura, vemos que Giotto representa o anjo sentado na cabeceira com o braço esquerdo apontando para Jesus. Essa posição pode ser em resposta a Madalena que chorava por não ter encontrado o corpo do Mestre. Aceitando essa justificativa para o gesto do anjo, podemos entender que o artista constrói na mesma cena dois momentos, quando o anjo dialoga com Madalena e quando ela conversa com Jesus.

Por meio dessa observação, retomamos nossa ideia do movimento que Giotto imprimiu à cena. Os gestos dos personagens não são congelados, passam ao observador a ideia de continuidade. Os personagens individualmente compõem a ideia central do afresco, que se completa com as cenas das faixas decorativas laterais, contribuindo para a efetivação do sentido da ressurreição, renascimento, ou movimento – passagem de um estado ao outro. O novo homem é fruto da ação individual inserida em uma totalidade.

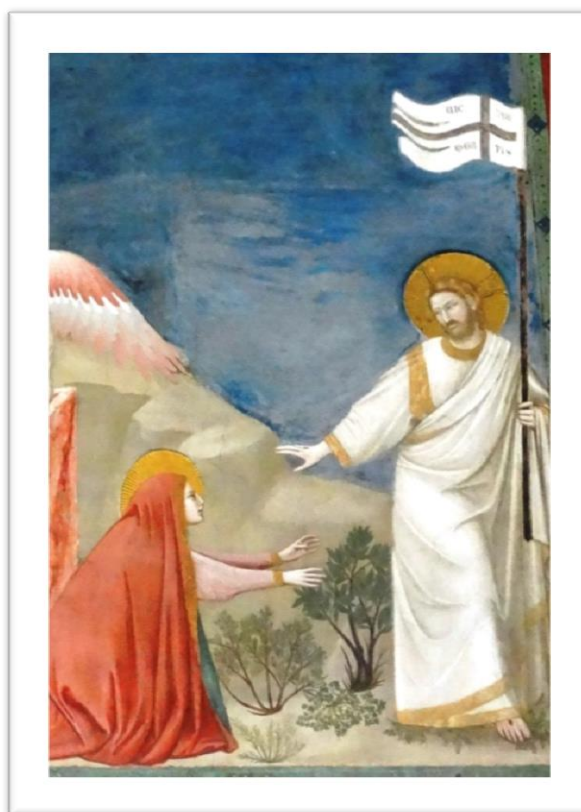


Figura 51. Giotto di Bondone. Ressurreição de Jesus (detalhe de Cristo se despedindo de Madalena). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

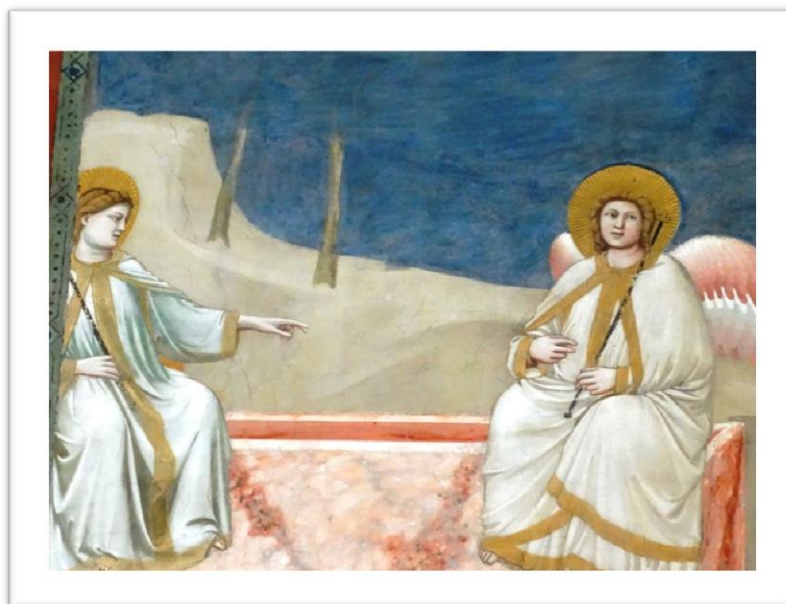


Figura 52. Giotto di Bondone. Ressurreição de Jesus (detalhe dos Anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Acervo da autora (2014).

Inferimos daí que Giotto talvez quisesse chamar a atenção para as mudanças que estavam acontecendo em seu tempo. Para acompanhar o diálogo entre as antigas e as novas questões que se formavam naquele momento e que seriam decisivas na constituição de um novo homem era preciso uma ação diferente da dos soldados que dormiam e não viam o movimento diante deles. A ação esperada deveria ser próxima à de Madalena, cuja iniciativa foi procurar Jesus e encontrar nele a possibilidade de mudança. Madalena está sempre seguindo Jesus, levando-nos a pensar na necessidade de não pararmos e perseguirmos o que se nos apresenta como esperança de mudança, ou melhora.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término de nossas investigações, destacamos que o caminho que trilhamos para analisar as imagens de Cristo pintadas por Giotto di Bondone nos ofereceu a possibilidade de levantar questões que, a princípio, não estavam previstas. Esses desdobramentos ocorreram em virtude da reflexão que originou o estudo: ‘O *Logos* se fez carne’. Longe das interpretações religiosas, o *logos* entendido como razão e carne como o corpóreo, a vida material do homem, direcionaram-nos para a ética aristotélica, segundo a qual o bem viver social é direcionado pelo uso da razão como reguladora da *carne*. Todavia, o uso ético da razão é um processo que os homens devem praticar, sendo essa a função da educação, em uma compreensão ampla de seu conceito. O Filósofo nos ensinou que esse processo educativo dura por toda a vida e se efetiva nas ações, as quais são direcionadas por um fim, um bem absoluto que se traduz, para ele, como felicidade. Com base nesse ensinamento, consideramos que a hipótese de que a educação é direcionada por um fundamento absoluto é válida e que, ao nos inquietarmos com a educação contemporânea, podemos nos questionar a respeito do bem absoluto em nossos dias.

O segundo aspecto analisado também se relaciona à questão do ‘*logos* que se fez carne’. Nesse momento, refletindo sobre a relação entre *logos* como a natureza racional e carne como a irracional, a qual pode ser visualizada nos objetos denominados, na contemporaneidade, como arte, pudemos entender a necessidade de bens que não residem na necessidade material da vida. Essa questão ficou evidente quando analisamos a permanência da arte em diferentes momentos históricos e examinamos o seu produto como o resultado de uma mediação entre o que é interno e o que é externo ao homem. Essa questão pode, ainda, ser observada na construção do objeto pelo artista e na recepção pelo apreciador, tornando possível entender que ambos os processos constituem e influenciam a formação de hábitos necessários à deliberação dos homens. Portanto, podem ser entendidos como processos educativos que, assim como entendido anteriormente, se desenvolvem sob a orientação de um ‘fundamento absoluto’.

A terceira questão investigativa que estabelecemos com base nessa analogia do ‘*logos* se fez carne’ refere-se à efetivação da vida em sociedade: como o *logos* conseguiu regular a ‘carne’ na sociedade citadina no século XIII foi a questão que nos levou a examinar o período. A leitura da historiografia nos aproximou do período de Giotto, autor

das imagens que analisadas na sequência. Podemos verificar que o mestre florentino viveu as grandes mudanças da Idade Média Central, primeiramente por ter desenvolvido seu trabalho de artífice na cidade, o local decorrente da urbanização medieval. Sua atividade, em si, também se desenvolveu pelo impulso comercial para a venda das obras e, principalmente, pelo financiamento dos ricos comerciantes que buscavam a salvação de suas almas doando a Deus parte de seus ganhos ilícitos na forma de objetos religiosos. Podemos compreender que o mestre florentino foi favorecido por essas condições que a cidade oferecia para seu ofício, mas, acima de tudo, que ele iniciou um movimento que, posteriormente, por meio dos intercâmbios culturais, destacando os saberes que caracterizavam seu contexto, elevaria sua condição de ‘artífice’ à de ‘artista’. Em meio a essas várias mudanças de ordem social, econômica e cultural, pareceu-nos que Giotto soube equilibrar o ‘*logos* e a carne’ de forma que possibilitou o surgimento de uma nova *arte* em conformidade com as questões presentes em seu tempo, mas não negando a tradição e sim atualizando-a. Essa inferência comprova-se quando passamos a estudar os trabalhos do artista.

Quando examinamos as condições que propiciaram a construção e a decoração da *Cappella degli Scrovegni*, inspirados na ideia de que o artista materializou as relações estabelecidas entre sua interioridade e exterioridade, pensamos que Giotto resolveu o embate entre as exigências da encomenda e os seus anseios pessoais e, na decoração da capela, registrou o embate entre o ‘*logos* e a carne’. Passando em revista a organização da capela e as fontes presentes nas narrativas, podemos supor que Giotto seguiu o fluxo do saber de seu tempo, no qual se retomava a filosofia de Aristóteles por meio de Tomás de Aquino. O diálogo entre a organização das imagens dos vícios e das virtudes com alguns ensinamentos de Tomás de Aquino presentes na *Suma Teológica* levou-nos a inferir que o artista tinha como princípio o agir humano e que este estava direcionado para o fim último do homem, ou bem-aventurança, a qual seria ou não alcançada pela deliberação dos homens em agir inclinando-se aos vícios ou às virtudes. Centrando a organização dos afrescos nesse fim do homem, o artista pode reorganizar a ordem das virtudes, colocando as teológicas mais distantes do altar, e, assim induz-nos a pensar sobre a necessidade de reorganizarmos os valores conforme os objetivos. Os valores da tradição permanecem e são presididos por um fundamento absoluto – no caso Deus – do qual decorrem os direcionamentos das ações humanas, os quais podem ser reorganizados conforme o movimento da ‘carne’, mas não são instintos. Contrariamente, o desvio dos

direcionamentos de Deus é a causa da danação do homem que sofre eternamente no inferno.

A última questão examinada em nosso estudo centra-se no propósito de investigarmos como as imagens de Giotto são recebidas e interpretadas por nós em uma época tão distante da sua. Por meio da análise dos quatro afrescos, pudemos pensar sobre nossas ações, partindo do princípio de que todos têm uma missão, assim como Jesus. A ação é propulsora do sucesso. É preciso ter iniciativa para atingir o fim último do homem, seja ele entendido como bem absoluto ou bem-aventurança. O Cristo batizado de Giotto ensina-nos que, no agir humano, é preciso ter humildade e obediência como princípio. O caminho percorrido ao ‘fim’ requer indignação e ira para que a justiça seja exercida, é essa a mensagem que recebemos de Jesus ao expulsar os mercadores do templo. As injustiças devem ser punidas, mesmo que para isso o ‘justiceiro’ sofra, como ocorreu com o Cristo Crucificado, que sacrificou sua própria vida para mostrar pela cruz que os homens devem usar sua semelhança com Deus, o *logos*, para organizar e direcionar a carne. Pudemos inferir pelo Crucificado de Giotto e da centralidade da cruz, que divide e regula a distribuição da narrativa, que é pela justa medida entre as partes que o homem renasce, assim como Cristo ressuscitou. A ‘Ressurreição’ expressa a passagem de um estado a outro, que só ocorre pela ação, que se inicia, mas não termina. Aprendemos que, assim como Jesus que, no afresco de Giotto, parece estar quase de saída da cena, ou do mundo terreno, iniciando outra forma de agir sobre os homens, no mundo celestial, a vida do homem se faz por fases que iniciam e terminam, mas o agir é a condição da existência humana. Como Aristóteles nos ensinou: a ação é o *lócus* do humano.

Dentre os vários temas desenvolvidos neste trabalho, não nos esqueceremos de que o *logos* ao se fazer ‘carne’ indica uma mudança, que é consequência do agir segundo um direcionamento absoluto que visa sempre o bem. Essa mudança alcançará seu ápice pela ação equilibrada. Isso é importante para nós, pois, ao pensarmos na educação contemporânea, não podemos perder de vista a necessidade do equilíbrio e que o novo surge da reinterpretação do velho, como o Cristo encarnado de Giotto que selou a nova aliança obedecendo à antiga lei.

REFERÊNCIAS

FONTES ARISTOTÉLICAS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ouro, [19--].

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Disponível em: <portalgens.com.br/portal/.../aristoteles_etica_a_nicomaco_poetica.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2015.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Atlas, 2009.

ARISTÓTELES. **Sobre a alma**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. Obras completas de Aristóteles. v. III.

ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. São Paulo: Edipro, 2012.

FONTES CANÔNICAS

A BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1996.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, **Novo Testamento**. São Paulo: Paulinas, 1981.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2013.

BÍBLIA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

FONTES APÓCRIFAS

- **Evangelho de Pedro**

EVANGELHO disponível em: <<http://www.earlychristianwritings.com/index.html>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

EVANGELHO disponível em: <<http://livrosapocrifosbis.blogspot.com.br/2013/02/segundo-evangelho-de-pedro-crucificacao.html>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

EVANGELHO disponível em: <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

RODRIGUES, Cláudio J. A. **Apócrifos da Bíblia e Pseudo-epígrafos**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004.

ZILLES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

- **Evangelho de Pseudo Mateus**

EVANGELHO disponível em: <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

RODRIGUES, Cláudio J. A. **Apócrifos da Bíblia e Pseudo-epígrafos**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004

ZILLES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

- **Proto-Evangelho de Tiago**

EVANGELHO disponível em: <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

RODRIGUES, Cláudio J. A. **Apócrifos da Bíblia e Pseudo-epígrafos**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004

ZILLES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

FONTES DE TOMÁS DE AQUINO

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Vida, morte e ressurreição de Cristo. III parte. Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2002.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. A bem-aventurança. I seção da II parte. Vol. III. São Paulo: Loyola, 2003.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Os hábitos e as virtudes. I-II parte. Vol. IV. São Paulo: Loyola, 2003.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**. São Paulo: Loyola, 2003. v. III-IV-VI-VIII-IX.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**. Obra completa. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/8>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Tratado da bem-aventurança. I-II parte. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/269>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Tratado das virtudes em geral. I-II parte. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/273>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Vida de Cristo. III parte. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/27>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

FONTES IMAGÉTICAS

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*. Acervo da autora (2014).

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*. Parede direita. Disponível em: <<http://www.itacaeventi.it/il-vangelo-secondo-giotto-2/press-kit/>>. Acesso em: 28/01/2015

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*. Parede esquerda. Disponível em: <<http://www.itacaeventi.it/il-vangelo-secondo-giotto-2/press-kit/>>. Acesso em: 28/01/2015

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*: Ciclo de São Joaquim e Santa Ana. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/padova/index21.html>>. Acesso em: 28/01/2015

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*: Ciclo da vida da Virgem Maria. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/padova/index22.html>>. Acesso em: 28/01/2015

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*: Ciclo da vida de Jesus Cristo. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/padova/index23.html>>. Acesso em: 28/01/2015.

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*: Faixas decorativas com cenas do Antigo Testamento. Disponível em: <<http://chiviaggiainpara.blogspot.com.br/p/italia-veneto-la-cappella-degli.html>>. Acesso em: 28/01/2015.

LEOPOLDO TONIOLO. *Dante visita Giotto nella cappella degli Scrovegni*. Imagem cedida pelo *Musei Civiti agli Eremitani*.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALIGHIERI. Dante. *A Divina Comedia*. Purgatório. Disponível em: <<http://www.stelle.com.br/pt/purgatorio/purgatorio.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

ANSELMO, Santo. *Santo Anselmo de Cantuária*. Pedro Abelardo. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ouro, [19--].

ARISTÓTELES. *A Ética*. Tradução Cássio M. Fonseca. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

ARISTÓTELES. *Metafísica (livro I e livro II). Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Victor Civita, 1979.

ARISTÓTELES. *Política*. Brasília: UNB, 1985.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

ARISTÓTELES. **Sobre a alma**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. Obras completas de Aristóteles. v. III.

ARISTÓTELES. Da memória e da revocação. In: ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. São Paulo: Edipro, 2012.

ARISTÓTELES. Dos sentidos e dos sensíveis. In: ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. São Paulo: Edipro, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto ode François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARNES, Jonathan (Org.). **Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

BASILE, Giuseppe; BORSELLA, Serenella. **Giotto the Scrovegni chapel in Padua**. Milão: Skira, 2013.

BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente**: pintura e experiências social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1993.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2013.

BRASIL BBC. **Brasil fica em penúltimo lugar em ranking global de qualidade de educação**. 2012. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121127_educacao_ranking_eiu_jp. Acesso em: 7 fev. 2015.

BRASIL BBC. **Brasil fica em penúltimo lugar em ranking global de qualidade de educação**. 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121127_educacao_ranking_eiu_jp>. Acesso em: 7 fev. 2015.

BELLINATI, Claudio. **Giotto 1300-1305**: Atlante iconográfico dela Cappella Scrovegni. Treviso: Vianello, 2003.

BENSANÇON, Alain. **A imagem proibida**: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BESANÇON, Alain. **A imagem proibida**: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- BROCCHIERI, Maria Teresa Fumagalli Beonio. O intelectual. In: LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE. P. **História e teoria social**. São Paulo: Unesp, 2012.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. São Paulo: UNESP, 1992.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da Poética de Aristóteles**. São Paulo: Rio-Pretense, 1998.
- CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989. p. 145-162.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- CECCHI, Mateo. **Giotto**. Roma: ATS Italia Editrice, 2011.
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- DECRETO GELASIANO. Disponível em: <http://www.cafaalfonso.com.ar/descargas/decreto_galesiano.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: arte e sociedade 980-1420. Lisboa: Estampa, 1993.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2010.
- ELIAS, Norbert. **Processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. **Escritos e ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ERICKSON, Glenn. Giotto's virtues. **Revista do Centro de Artes e Letras**, v. 17, n 1-2, p. 41-48, 1995.
- ESPAÇO Escolar. 2012. Disponível em: <<http://espacoescolar.com.br/geral/brasil-fica-em-penultimo-lugar-em-ranking-global-de-qualidade-de-educacao/>>. Acesso em: 7 fev. 2015.
- ESTADÃO. **A educação na América Latina**. Disponível em: <<http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,a-educacao-na-america-latina-imp-,1609611>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- FONSECA, Cássio M. (Trad.) **A ética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A idade média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- GAZONI, F. M. **A poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006.131f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GHARIB, Georges. **Os ícones de Cristo: história e culto**. São Paulo: Paulus, 1997.
- GILLI, Patrick. **Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval: séculos XII-XIV**. São Paulo: Unicamp; Belo Horizonte: UMFG, 2011.
- GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989a.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- GUIZOT, François. Sétima lição. In: OLIVEIRA, T.; MENDES, C. M. M. **Formação do Terceiro Estado as comunas: coletânea de textos François Guizot, Augustin Thierry, Prosper de Barante**. Maringá: Eduem, 2005.
- HOBBSAWN, Eric. **Sobre a História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOURADAKIS, Antoine. **Aristóteles e a educação**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2001.
- JACOBUS, Laura. **Giotto and the Arena Chapel: art, architecture and experience**. Michigan: Harvey Miller Publishers, 2008.
- JANSON, Horst Waldemar. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KANT, Immanuel. **Sobre a pedagogia**. Piracicaba: UNIMEP, 1999.
- LAUAND, Jean. **O que é uma universidade?** Introdução à filosofia da educação de Josef Pieper. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LAUAND, Jean. Tradução e estudos introdutórios. In: TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o ensino (De magistro)**. Os sete pecados capitais. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LAUAND, Jean. O professor e a docência em Tomás de Aquino. Universidade do Porto, **Notandum 33**, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand33/05-12Jean.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2015.

- LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: UNESP, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- LEROY, Alfres. **Nascimento da arte cristã: do início ao ano mil**. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- LYCURGO, Tassos. As Virtudes de Giotto. **Vivência**, v. 26, p. 135-140, 2004.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **História de Florença**. São Paulo: Musa, 1998.
- MARTINDALE, Andrew. **O mundo da arte: o Renascimento**. [S.I]: Encyclopedia Britânica do Brasil Publicações Ltda., 1979.
- MENDONÇA, Eduardo Prado. **O mundo precisa de filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- MILLER, John W. **As origens da Bíblia: repensando a história canônica**. São Paulo: Loyola, 2004.
- MOURA, Vítor. (Coord.). **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Tradução Vítor Moura. Ribeirão: Humus, 2009.
- NUNES, Ruy Afonso da Costa. **História da Educação na Idade Média**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1979.
- OLIVEIRA, Terezinha. **A educação cindida: corte e comuna dos séculos XI ao XIII**. 1999. Disponível em: <http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Historia_Da_Educacao/Trabalho/05_22_41_A_EDUCACAO_CINDIDA__CORTE_E_COMUNA_DOS_SECULOS_XI_AO_XIII.pdf>. Acesso em: 28/01/2015
- OLIVEIRA, Terezinha. **As universidades na Idade Média (séc. XIII)**. São Paulo/Porto: Mandrová, 2005a.
- OLIVEIRA, Terezinha. **Escolástica**. São Paulo: Mandruvá; Lisboa: Instituto Jurídico Interdisciplinar da Universidade do Porto, 2005b.
- OLIVEIRA, Terezinha. Universidade, Liberdade e Política na Comuna Medieval: um Estudo de Cartas Oficiais. **História**, São Paulo, v. 28, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v28n2/25.pdf>>. Acesso em: 03/03/2015

OLIVEIRA, Terezinha. O Pecado da ira no Mestre Tomás de Aquino: um estudo sobre os costumes e educação no século XIII. In: OLIVEIRA, Terezinha. **Ensino debate na Universidade Parisiense do século XIII**: Tomás de Aquino e Boaventura de Bagnoregio. Maringá: Eduem, 2012a.

OLIVEIRA, Terezinha. **Transformações sociais e educação na antiguidade e medievalidade**. 2012b. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2012/trabalhos/gp/18_OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2015.

OLIVEIRA, Terezinha. Considerações sobre o trabalho na Idade Média: intelectuais medievais e historiografia. **Revista de História**, São Paulo, n. 166, p. 109-128, jan./jun. 2012c. Disponível em: <[file:///C:/Users/Meire/Downloads/48491-58941-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Meire/Downloads/48491-58941-1-SM%20(1).pdf)>. Acesso em: 06 fev. 2015.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASTRO, Cláudio. **Arte sacra**: o espaço sagrado hoje. São Paulo: Loyola, 1993.

PELIKAN, Joraslav. **A imagem de Jesus ao longo dos séculos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. In: CICLO DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 8.; JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 9.; SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS DO PROGRAMA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 8., 2010, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Edição Especial. v. 1. p. 1-29. Disponível em: <<http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf>>. Acesso em: 28/01/2015.

PIÑERO, Antônio. **O Outro Jesus**. São Paulo: Paulus, 2002.

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média**. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

PISANI, Giuliano. **I volti segreti di Giotto**: le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni. Italy: Rizzoli, 2011.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PROTO-EVANGELHO DE TIAGO. In: RODRIGUES, Cláudio J. A. **Apócrifos da Bíblia e Pseudo-epígrafos**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004.

QUILTER, Harry. **Giotto**. London, 1880. Disponível em: <www.gutenberg.org>. Acesso em: 08 fev. 2015.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Entre saberes e crenças: o mundo animal na idade média. **História Revista**, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 135-150, jan./jun. 2013. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4852080.pdf>. Acesso em: 28/01/2015.

ROSSETTI, Dante Gabriel. **The early italian poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)**. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1861.yale.rad.html#p431>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

RUSKIN, John. **Giotto and his works in Padua**. London: Printed for the Arundel Society, 1854. Disponível em: <www.gutenberg.org>. Acesso em: 06 fev. 2015.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade**. Bauru: Edusc, 2007.

SELVATICO, Pietro Estense. **Sulla cappellina degli Scrovegni nell' Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti**. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico. Padova, 1836. Disponível em: <<https://archive.org/details/sullacappellinad00selv>>. Acesso em: 28/01/2015.

SHAKESPEARE, William. **O mercador de Veneza**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/mercador.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

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

STUBBLEBINE, James H. **Giotto. The Arena Chapel frescoes**. New York / London: W.W. Norton & Company, 1995.

TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o ensino e os sete Pecados Capitais**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**. Porto Alegre: AGE, 2003.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Aurea: vida de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

VENTURI, Lionello. **Para Compreender a pintura de Giotto a Chagall**. Lisboa: Estudios Cor, 1972.

VERMES, Geza. **Jesus e o mundo do judaísmo**. São Paulo: Loyola, 1996.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VILLANI, Giovanni. **Nuovas Cronicas**. Disponível em: https://archive.org/stream/bub_gb_CsEI6sTd2gEC/bub_gb_CsEI6sTd2gEC_djvu.txt. Acesso: 07/02/2015

VOLVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOLF, Norbert. **Giotto**. Lisboa: Taschen, 2007.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 2006.

ZILLES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.