

***A ressurreição de Cristo* de Giotto: o movimento citadino na formação do homem renascentista**

Meire Aparecida Lôde Nunes¹, Terezinha Oliveira²

Resumo:

Nosso objetivo é analisar o afresco *A ressurreição de Cristo*, pintado por Giotto. A análise será direcionada pela ótica da História da Educação, seguindo pressupostos metodológicos da História Social, o que nos permite estudar os processos educativos/formativos por meio de imagens. *A ressurreição de Cristo* foi eleita por representar a passagem da vida terrestre de Jesus para a divina, e nos possibilita refletir sobre o processo que Giotto foi precursor, o Renascimento. A hipótese construída é a de que essa passagem do homem medieval para o renascentista teve como condição determinante o ambiente citadino do século XIII. Por meio das reflexões realizadas, pudemos identificar o movimento citadino como fundamental no processo de formação do homem renascentista, o qual foi registrado no afresco de Giotto.

Palavras-chave: educação; Giotto; ressurreição; cidade; homem renascentista.

1 Mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Maringá.

2 Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (1991) e doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997). Realizou, em 2004, estágio de Pós-Doutorado em História e Filosofia da Educação na Faculdade de Educação da USP.

The resurrection of Giotto's Christ: the townsman movement at the formation of the renaissance man

Meire Aparecida Lôde Nunes, Terezinha Oliveira

Abstract:

Our goal is to analyze the fresco *The resurrection of Christ* painted by Giotto di Bondone at Cappella degli Scrovegni in Padova, Italy. The analyses will be directed by the optics of the History of Education following methodological assumptions of Social History that allow us to study the educational processes by imagery ways. *The Resurrection of Christ* was elected because it represents the passage of Jesus' earths life to the divine and allows us to reflect about the process in which Giotto was the precursor, the Renaissance. The hypothesis is that the townsman environment of the eighteenth century was determinant for the passage of the medieval man to the renaissance man. Through our reflections, we could identify the townsman movement as fundamental to the process of formation of the renaissance man, which was registered at Giottos' fresco.

Keywords: education, Giotto, resurrection, town, renaissance man.

1 Introdução

Nossos estudos são direcionados pelas inquietações provenientes da área da Educação, que, em uma perspectiva geral, pode ser entendida como uma atividade destinada à preparação, ou formação, das novas gerações, para que vivam e atuem socialmente. No entanto, várias são as premissas que podem guiar os estudos sobre Educação; nossas preocupações estão vinculadas à formação humana e fundamentadas em Aristóteles. Em *Ética a Nicômaco*, o filósofo nos possibilita entender que todos os homens têm a potencialidade para atingirem seu ‘fim’ – o sumo bem ou a felicidade – tornando-se virtuoso, mas a condição para a aquisição da virtude é o exercício constante que, em última instância, resultará em novos hábitos. É importante ressaltar que, por virtude, o filósofo compreende a ação equilibrada, ou a justa medida entre extremos.

Existem, então, três espécies de disposições; duas delas são vícios que envolvem excesso e carência respectivamente, e a terceira é uma virtude, ou melhor, o meio-termo. E cada uma delas, de certo modo, opõe-se às outras duas, pois as disposições extremas são contrárias tanto ao meio-termo quanto entre si, e o meio termo é contrário às disposições extremas; do mesmo modo que o médio é maior em relação ao menor e menor em relação ao maior, também os estados medianos são excessivos em relação às deficiências e deficientes quando comparados com os excessos, seja nas paixões, seja nas ações (ARISTÓTELES, 2009, II, VIII).

Todavia, a educação para a virtude só é possível, para o autor, em sociedade, pois o homem é um ser que se realiza na coletividade. Os objetivos e encaminhamentos educativos são derivados das necessidades e dos desejos dos diferentes contextos sociais, entre os quais podemos destacar o desenvolvimento físico e intelectual como objetivos da educação e que sofrem ações de outros segmentos, como das crenças. Os homens de todos os tempos sempre se inquietaram e buscaram respostas para o que não lhes era compreensível; 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 adquiriram forma animal, humana e invisível. Entre essas representações, destacamos a figura de Jesus Cristo. As diferentes representações imagéticas de Jesus nos possibilitam refletir sobre as mudanças que o pensamento sofre em cada contexto histórico e nos induz a compreender que as imagens de Cristo refletem os conceitos que os homens fazem do universo e de si mesmos. Podemos pensar nas imagens como registros do pensamento humano, por meio das palavras de Gombrich, ao comparar a arte medieval com as de outros períodos: “[...] os egípcios haviam desenhado principalmente o que sabiam, os gregos o que viam: na Idade Média, o artista aprendeu também a expressar em seu quadro o que sentia” (GOMBRICH, 1999, p. 165). Assim, entendemos que os objetos imagéticos refletem a forma de pensar coletiva dos homens nos diferentes contextos históricos. Portanto, as imagens de Cristo pintadas por Giotto podem nos propiciar a reflexão

sobre o contexto social vivido pelo artista.

Nesse sentido, estabelecemos como objeto de estudo, neste texto, a pintura de Giotto di Bondone, *A ressurreição de Cristo*, com o propósito de pensarmos acerca da seguinte questão: será que na cena da ressurreição de Cristo podem ser observadas concepções educativas/formativas do homem que estabeleceria a sociedade renascentista italiana? Nossa inquietação é proveniente da aceitação, pelos historiadores da arte, de Giotto como o precursor da arte renascentista, devido às mudanças técnicas que caracterizam suas obras. Todavia, essa denominação não se deriva apenas das questões técnicas, a organização da narrativa e a atitude de seus personagens contribuem para a efetivação dessa titulação. Portanto, é nesse segundo aspecto que concentramos nosso olhar para a narrativa pictórica de Giotto.

Por entendermos que o objeto de análise não pode ser considerado independente de seu produtor, ou seja, a pintura não pode ser desvinculada do artista, acreditamos na necessidade de olharmos primeiramente para Giotto. De acordo com suas biografias, o pintor foi morar em Florença aos 10 anos de idade, quando se tornou aprendiz na oficina do famoso pintor florentino daquela época, Cimabu. Florença era uma das mais importantes cidades no século XIII, devido ao intenso comércio têxtil. Foi também cenário de inúmeros conflitos políticos e onde se iniciou o movimento renascentista. Diante dessas informações e sob a inspiração de Aby Warburg, que desejava “[...] 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, 1989, p. 46), entendemos, hipoteticamente, que o ambiente citadino foi determinante na formação do homem Giotto, e que os valores, os ideais e as aspirações que movimentavam a cidade daquela época foram registrados pelo artista em suas obras.

Assim, com o intuito de entender essa questão, iniciamos nossa abordagem remetendo ao contexto citadino de Giotto e, na sequência, nos dedicamos à análise do afresco *A ressurreição de Cristo*.

2 Giotto: um citadino

A cidade é os *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 delinea, 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 que 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*.

O espírito que animou a cidade giottista surge depois de um longo período de organização social rural, já que, com a queda do Império Romano, as cidades foram quase extintas. As mudanças decorrentes da transição do domínio romano para o germânico não se restringiram à organização espacial, mas também abarcavam 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.

Os acontecimentos que desencadearam mudanças nessa estrutura social e política da sociedade medieval podem começar a serem 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. Nos burgos encontramos a gênese do renascimento das cidades, que teve como importante personagem o mercador. Segundo Guizot (1838), 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” (GUIZOT, 1838, p. 34). Todavia, naquele momento, a profissão de mercador não era tranquila, e a insegurança acompanhava suas atividades. Os mercadores estavam sujeitos a toda natureza de ataques, pois uma parcela da nobreza ainda praticava saques. Essa situação de insegurança contribuiu para que os mercadores se refugiassem nos burgos, mas, com a intensificação das atividades comerciais, eles passaram a ser um estorvo e tiveram que se fixar nos arredores, 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 do 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 que 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 abandonarem 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):

[...] 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. (GUIZOT, 1838, p. 35).

A maioria dos cidadãos era originária das camadas inferiores, mas existiam os que não se conformavam em viver de esmolas e que aproveitavam as oportunidades de trabalho oferecidas pelos mercadores de maior posse, e 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).

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, 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 vassalos 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. Na cidade das contradições, surgiram as possibilidades do novo conhecimento que, pela ação humana, transformou-se em virtude. Essas questões tornam-se mais evidentes quando olhamos especificamente para o ambiente citadino italiano, que é resultado de um processo de grandes contradições, tensões e conflitos. 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 manterem sua independência. As ações internas de defesa também eram marcadas por ações das facções que formavam a sociedade italiana.

Dessa forma, os embates travados nos espaços citadinos desenharam as ruas das cidades de Giotto. Essas ruas poderiam conduzir a vários caminhos extremos. Todavia, o homem, exposto a extremos constantes, construiu novas ruas cuja forma deveu-se ao entrecruzamento dos opostos, relacionando-os, e não os excluindo. Essas novas possibilidades de deslocamento na cidade medieval concretizaram-se pelo uso da racionalidade, o que conduziu o homem à ‘justa medida’ ou ao desenvolvimento da virtude.

Assim, as cidades, como os *loci* que engendraram o homem renascentista, exigiam uma vida de ações diante das contradições do cotidiano que produziam novos hábitos pelos constantes exercícios, os quais podemos entender como processos educativos. Retomando a ideia da educação como um processo que tem como finalidade a inserção do homem na sociedade, as influências que sofre do meio podem ser intencionais ou não. As intencionais ocorrem principalmente por meio da ação de segmentos sociais que têm como finalidade a formação/educação dos homens, como as universidades que foram gestadas pela necessidade de novos saberes durante o renascimento das cidades, iniciado no século XI. A vida citadina exigia ações mais objetivas, pautadas na realidade cotidiana de homens que precisavam – entre outras atribuições – negociar e elaborar leis para ordenar o convívio coletivo. A racionalidade aristotélica atendia a demanda daquela sociedade, e seus escritos passaram a fundamentar o ensino nas universidades. No entanto, o conhecimento produzido nas universidades não se limitava àquela instituição; lembremos que o método de ensino das universidades, a escolástica, ultrapassava essa função, e, como filosofia, tinha como princípio atuar nas ações humanas. Dessa forma, os novos conhecimentos não se limitavam às paredes das universidades, mas ganhavam as ruas, intervindo nas escolhas e atitudes dos homens de todos os segmentos sociais. O exercício repetido construiu novos hábitos; os novos hábitos, novos homens. Nesse sentido, podemos pensar ‘processos educativos informais’ como conhecimentos que participam da formação da ‘mentalidade coletiva’, a qual atua na formação/educação dos homens. Contribuindo com a formação da mentalidade coletiva, destacamos os objetos artísticos que reforçam ideias e valores

presentes nas diferentes sociedades, mesmo que os seus produtores (artistas) não tenham consciência nem intencionalidade de participarem desse processo.

É com esse olhar que nos direcionamos ao afresco *A Ressurreição de Cristo*, pintado por Giotto. Mais do que representar a narrativa bíblica, entendemos que a pintura pode nos propiciar reflexões sobre a formação daqueles homens, por expressar o conhecimento erigido nas cidades, as quais requeriam a formação de homens de ‘ações’.

3 A ressurreição: Jesus, o nascimento de um novo homem

A *Cappella degli Scrovegni*, localizada na cidade de Padova, na Itália, é guardiã de uma das grandes riquezas artísticas do século XIII: os afrescos da fase madura de Giotto di Bondone, os quais retrataram a vida da Virgem Maria e de Jesus Cristo. Essas pinturas são importantes porque nelas podem ser observadas as revoluções artísticas provocada por Giotto, no que se refere aos aspectos temático, formal e emocional.

Quanto ao aspecto temático, a revolução não incidiu propriamente sobre os temas, já que 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; o artista harmonizou a tradição com as aspirações de seu tempo; para ele, “[...] 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; os santos se transformaram 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, continham objetos que poderiam ser encontrados nas ruas das cidades, assim como pessoas em ações do dia a dia. Nesse sentido, podemos pensar que a urbanidade passou a emoldurar a pintura de Giotto.

A outra mudança introduzida pelo mestre florentino é conhecida por revolução formal, ou criação de um estilo pessoal. Segundo Trevisan (2003), 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” (TREVISAN, 2003, p. 187). Ao olharmos para a sua pintura, temos a

impressão de que ele estaria assistindo a uma dramatização, em um palco, e que 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. A exposição da subjetividade do artista pode ser creditada ao processo formativo a que Giotto foi submetido, o qual colocava a figura humana na direção das ações da vida cidadina. Esse princípio educativo que inseriu o homem no centro do processo possibilitou o registro da particularidade dos gestos e dos movimentos dos personagens, os quais interferiram em outro aspecto da revolução giottesca: 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).

A ‘sinfonia’ pintada por Giotto poderia ser o eco que ressoava das cidades onde os homens, dia a dia, aprendiam a harmonizar sentidos, desejos e aspirações na construção de uma instituição que se fortaleceria, justamente, pelos espaços singulares que as contradições ocupavam nos espaços coletivos. Todavia, 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 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. 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.

Essas modificações que caracterizam a arte pré-renascentista podem ser observadas nos afrescos que decoram as paredes da pequena capela da família Scrovegni. Os afrescos são divididos em ciclos, de acordo com o tema, que são: ciclo de São Joaquim e Santa Ana, Ciclo da Virgem Maria e Ciclo de Jesus Cristo. Além dos ciclos, acima do altar, Giotto pintou a narrativa da Anunciação de Maria e, no lado oposto, acima da porta de entrada, o *Juízo Final*. Entre essas pinturas, destacamos o antepenúltimo afresco, o qual retrata a vida de Cristo, *A Ressurreição*, que nos sugere a reflexão sobre a passagem da condição humana de Cristo para a divina.

No entanto, para pensarmos sobre esse tema, não podemos perder de vista a questão apresentada por Baxandall sobre a impossibilidade da precisão das tentativas de reconstrução e, mesmo, explicações sobre 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). Nesse sentido, ressaltamos a potencialidade que as imagens e, especificamente, *A Ressurreição*, pintada por Giotto, têm de suscitar o exercício reflexivo, mesmo que as inferências estejam distantes das intenções do seu criador, que pode, inclusive, registrar valores sociais de forma inconsciente, mas como reflexo de como ele próprio é. Panofsky ilustra esse pensamento ao mencionar que os objetos artísticos possuem “[...] valores ‘simbólicos’ (que muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar)” (PANOFSKY 2007, p. 53). Nesse sentido, o fio condutor desse exercício reflexivo é estabelecido pela ação, pelo agir dos personagens que compõem a cena, mesmo que distante da intenção do artista.

Iniciamos nossas observações sobre o afresco voltando-nos para os anjos sentados na sepultura, apontando para Cristo, que caminha para sair de sua vida terrena, sendo quase impedido por Maria Madalena, que se joga aos seus pés. Os guardas que deveriam cuidar do corpo de Cristo participam da cena de forma passiva, dormem enquanto o movimento da ressurreição acontece. Podemos verificar essas observações olhando para a pintura, em que os personagens parecem se mover diante de nossos olhos.

Figura 1 – 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).

A mesma sensação de movimento pode ser sentida quando dirigimos nosso olhar para as imagens das faixas decorativas (figuras 2 e 3) que parecem emoldurar o afresco. Antecedendo à Ressurreição de Cristo, Giotto pintou um leão adulto, de boca aberta, de frente para três filhotes, dois vivos e um morto. Encontra-se referência para essa representação em um gênero literário muito popular na Idade Média, os bestiários, que 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 originária de Alexandria, século II. Como esclarece Ribeiro:

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. (RIBEIRO, 2013, p. 136).

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; 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, ao recuperar um fato conhecido pela tradição.

Figura 2 – Giotto di Bondone. Faixa decorativa Leão e os filhotes (afrescos - parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.



Fonte: Acervo da autora (2014).

Figura 3 – Giotto di Bondone. Faixa decorativa de Elias subindo ao céu (afrescos - parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.



Fonte: Acervo da autora (2014).

No afresco, o movimento após a ressurreição continua. A sensação é de que Cristo está saindo da imagem, caminhando em direção à próxima faixa decorativa: *Elias subindo ao céu em um carro de fogo*. Uma passagem do Antigo Testamento conta que Elias e Eliseu caminhavam e 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 a 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, ou a passagem para uma nova vida.

Sobre a ‘passagem’, relembramos que esse 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 à 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. Essa questão pode ser pensada pela ótica da educação, a qual produz um movimento que conduz o homem de um estado inculto para o culto. No entanto, tornar-se culto implica ser, anteriormente, inculto, o que nos possibilita inferir que o processo educativo é resultado do diálogo entre uma situação ‘antiga’ e uma situação ‘nova’. Podemos pensar essa questão por meio da explicação de Tomás de Aquino sobre as duas leis que 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, era imperfeita, por não ser completa. Fica claro, assim, 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 o fato de Cristo conhecê-la. Ele viveu e cumpriu os antigos preceitos, tanto em suas obras quanto em sua doutrina, como explica Tomás de Aquino (2003).

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 estatua 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. (TOMÁS DE AQUINO, 2003, I-II, q.107, a.2, resp.).

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. 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 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-se 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 aos sonhos, 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 que 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.

Em oposição aos soldados, a mulher aos pés de Cristo expressa a atitude daqueles que aceitaram e que 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 evento 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 que carrega o símbolo de sua vitória: uma bandeira com uma cruz que divide em quatro partes as palavras *Victor Mortis*, vencedor da morte.

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 porque Jesus não apagou as marcas de seu corpo e apresenta-nos 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. E 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, 2003, III, q.54, a.4, resp., grifos nossos).

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.

Inferimos 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 que 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. Dessa forma, podemos entender que o afresco *A Ressurreição* estrutura-se por meio do movimento entre antigo e novo, que tem como resultante o equilíbrio, e não a exclusão das duas perspectivas.

Entendemos que o artista pode ter organizado a narrativa dessa forma sob a influência, mesmo que inconsciente, do contexto urbano em que viveu. O ambiente citadino impõe aos seus moradores uma constante movimentação que faz com que os

homens dialoguem com a tradição e com as aspirações acerca da constituição de uma nova sociedade. Nesse sentido, a cidade, o local que se caracteriza pelos múltiplos pensamentos, possibilita uma ampliação do olhar humano sobre si mesmo e sobre o ambiente em que está inserido. Em suma, podemos supor que a formação do homem principiado nas obras giottescas é decorrente do movimento que caracteriza a cidade dos séculos XIII-XIV.

4 Considerações finais

Por meio da análise da pintura de Giotto, podemos entender que a representação dos personagens que narram a ressurreição de Cristo expressa características presentes no tempo e no espaço vivido pelo artista. Nesse sentido, inferimos positivamente no que diz respeito à questão acerca da presença de concepções educativas/formativas do homem que estabeleceria a sociedade renascentista italiana, por considerarmos que o meio é gestor e gestado pela educação. Esse posicionamento é resultante de observações da estrutura empregada pelo artista para construir a cena, como os anjos que sentam sobre o tumulto de Cristo e que indicam – com a posição de seus braços e com os olhares – o caminho que os homens devem seguir. Podemos relacionar essa observação com o contexto citadino, cujo crescimento depende do olhar dos homens para frente; do caminhar para o futuro. O passado não desaparece, mas, assim como os soldados que dormem, permanece dividindo a cena e estabelecendo a oposição com aqueles que se lançam para o futuro. O futuro se constrói com a ação, a qual pode ser pensada por meio de Madalena que, ao buscar Jesus, nos lembra os homens que construíram suas cidades por meio de suas atitudes, colocando-se no centro do processo. Essa questão nos possibilita refletir acerca da nova consciência que principiou naquela época, consciência do papel do homem na construção de sua história. Ideia que se desenvolve no humanismo renascentista, o qual se caracteriza pela valorização do homem, sem negar o divino. O renascimento foi um período de conciliação entre Deus e os homens, assim como Giotto, que não negou a arte bizantina e as tradicionais narrativas bíblicas, mas harmonizou a arte divinizada com a realidade humana, ao inserir homens comuns em ações do cotidiano: soldados que dormem; anjos que sentam tranquilamente em um local que não tem essa finalidade; Madalena, que se ajoelha desesperadamente, lançando-se em busca do que deseja, seu Mestre; e Jesus, o Deus que viveu entre os homens, mas que, agora, caminha, distanciando-se da humanidade, estabelecendo o limite entre o divino e o humano.

Esses personagens, em atividade, nos induzem a pensar acerca do que acreditavam ser a finalidade da vida naquele momento e sobre como atingir o fim almejado. Nesse sentido, aproximamo-nos do pensamento aristotélico como forma de compreensão do processo de formação humana, pois é pela ação que os homens se tornam virtuosos, e não apenas pelo conhecimento do que é virtude. Assim como os personagens de Giotto,

que constroem a narrativa com suas ações, os homens do século XIII construíam a urbanidade com suas atitudes, as quais eram fruto do constante exercício que podemos compreender como processos de formação/educação daqueles homens.

Nesse sentido, podemos entender que a arte de Giotto, naquela época, atuou como uma forma de educação, inserindo ou reforçando ideais presentes em sua época. A arte pode ser entendida como um elemento educativo informal, que atua na construção mental de valores e pensamentos. As mensagens visuais ativam a imaginação dos apreciadores, levando-os a vivenciar novas sensações que ficam registradas na memória e que eram recuperadas quando requisitadas. Da mesma forma, passados muitos séculos, a pintura de Giotto ainda desperta em nós reflexões e sensações que, mesmo podendo ser distante de suas intenções, participam do nosso processo de formação. Nossas análises são fruto do contexto atual, que busca dialogar com outro tempo histórico para ampliar nossa capacidade de entender e de agir no tempo presente.

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Antônio de Castro Caetano. São Paulo: Atlas, 2009.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2013.

EVANGELHO DE PEDRO. In: RODRIGUES, Cláudio J. A. **Apócrifos da Bíblia e pseudo-epígrafos**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A idade média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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.

LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades.** São Paulo: UNESP, 1998.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa.** Petrópolis: Vozes, 2007.

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 jan. 2015.

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média.** São Paulo: Mestre Jou, 1968.

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 jan. 2015.

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.** Vida, morte e ressurreição de Cristo. III parte. Vol. VIII. São Paulo: Loyola, 2002.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo.** Porto Alegre: AGE, 2003.

Recebido em: 02/06/2016

Aprovado em: 29/08/2017