

MARINA LUISE MANZUR FREIRE

Confissão da Mulher Ressuscitada

Brasília
2011

MARINA LUISE MANZUR FREIRE

Confissão da Mulher Ressuscitada

Da análise de uma obra medieval à imagem de
hoje como recurso e conteúdo pedagógico

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em Licenciatura do Departamento de Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador(a): Prof. Dra. Maria Eurydice de Barros
Ribeiro

Brasília
2011

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	3
INTRODUÇÃO.....	4
I – O USO DAS IMAGENS.....	6
1.1 O uso da imagem no cristianismo primitivo.....	6
1.2 O uso da imagem na arte bizantina.....	9
1.3 A posição da Igreja diante das imagens.....	10
1.4 A Catedral Gótica.....	12
1.5 A hagiografia.....	14
II – PARA COMPREENDER A <i>CONFISSÃO DA MULHER RESSUSCITADA</i>	16
2.1 Francisco de Assis.....	16
2.2 A Basílica.....	22
2.3 Giotto.....	23
III – CONFISSÃO DA MULHER RESSUSCITADA.....	26
3.1 Descrição pré-iconográfica.....	27
3.2 O texto escrito.....	30
3.3 Análise Iconográfica.....	30
3.3.1 Momentos 1 e 2 – Os homens e as mulheres.....	30
3.3.2 Momento 3 – Jesus e Francisco.....	33
3.3.3 Momentos 4 e 5 – A confissão e a expulsão do demônio.....	34
IV – GIOTTO E AS IMAGENS NA ATUALIDADE.....	37
4.1 A imagem hoje e sua implicância sobre o olhar do indivíduo.....	37
4.2 A importância do estudo da imagem.....	40
4.3 Consonância entre conteúdo e realidade do educando.....	42
CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS.....	46

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1.** *Pão eucarístico*. Pintura em parede, Catacumba de São Calisto em Roma, século III. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Catacumba_romana7
- Figura 2.** *O bom pastor*. Pintura em parede, Catacumba de Priscilla em Roma, século III. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Catacumba_romana7
- Figura 3.** *Cristo e São Menas*. Ícone do Egito, século VI. Exposto no Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://angelusexverum.blogspot.com/2010/07/cristo-e-sao-menas.html>10
- Figura 4.** *Cenas da Paixão de Cristo*. Faixada da Catedral de Chartres, França, século XII. Fonte: <http://catedraismedievais.blogspot.com/2009/11/catedral-biblia-dos-pobres-para-o-santo.html>14
- Figura 5.** *O assassinato de São Thomas Becket*. Pergaminho iluminado, Catedral de Canterbury, século XIII. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas_Becket_Murder.JPG15
- Figura 6.** Giotto di Bondone (atrib.). *O sonho de Inocêncio III*. Afresco, Basílica de São Francisco de Assis, Assis, 1297 – 1299. Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_06_-_Dream_of_Innocent_III.jpg17
- Figura 7.** Vista interna da Basílica Superior de São Francisco de Assis, arcada direita. Fonte: <http://www.sacred-destinations.com/italy/assisi-san-francesco-photos/slides/upper-cc-thomas-travel-photography>26
- Figura 8.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada*, Afresco, Basílica de São Francisco de Assis, Assis, 1297 – 1299. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Giotto-Confessione_della_donna.jpg28
- Figura 9.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....31
- Figura 10.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....32
- Figura 11.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....33
- Figura 12.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....34
- Figura 13.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....34
- Figura 14.** Giotto di Bondone (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).....35
- Figura 15.** Página inicial do Google (detalhe), marcação minha. Fonte: www.google.com38

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como interesse estabelecer comparações entre a manifestação artística na Idade Média e a utilização da imagem na educação contemporânea.

Parte-se primeiro, do reconhecimento de uma pedagogia medieval que, no intuito de introduzir um povo iletrado à fé cristã, recorreu à *utilização de imagens*. Essa própria expressão, já de início, sugere semelhança com uma metodologia educativa atualmente disseminada: professores se utilizarem de recursos imagéticos se tornou de tal forma comum, que parecem até antiquados aqueles cujas aulas sempre estão submetidas apenas ao quadro-negro. Entretanto, observa-se que, embora se apliquem exatamente os mesmos termos (pedagogia e uso da imagem) para descrever processos das duas épocas em questão, estamos lidando com contextos em que a percepção da imagem se dá de forma completamente distinta.

Faz-se necessário, portanto, discorrer acerca de cada processo dentro de seu contexto sociocultural. Assim se torna possível identificar o que perdura de uma época à outra, bem como o que se diferencia, ao ponto de até assumir característica oposta.

Considerando que se referir à produção artística da Idade Média significa admitir praticamente mil anos de história, foi escolhida apenas uma obra para esta pesquisa – um afresco de Giotto, como exemplar de pintura nos fins do século XIII: *Confissão da mulher ressuscitada*, na Basílica de São Francisco de Assis. Porém, o que significava uma pintura nesse período? Mencionar somente “pintura medieval” é utilizar um conceito demasiado amplo, que explica muito pouco de uma visão de época. Erroneamente, estaríamos utilizando nosso próprio entendimento do que é arte hoje, para lançar o olhar a uma produção feita sob uma mentalidade totalmente outra – assim, qualquer tipo de comparação haveria de se tornar precária, ainda mais no que concerne ao uso da imagem.

E é justamente nesse adentrar em outro contexto que consiste o objetivo deste trabalho. A partir da observação de outra realidade quanto ao uso das imagens, espera-se que questões semelhantes na atualidade possam ficar em maior evidência, auxiliando, dessa forma, a prática pedagógica relativa à imagem – tanto como recurso, quanto como conteúdo.

Quanto à escolha da obra a ser estudada, deveu-se ao fato de a história de São Francisco atribuída a Giotto ter gozado de grande visibilidade entre as pinturas de vida dos santos. Incentivou-me buscar o motivo pelo qual tal conjunto pictórico é considerado um marco para esse tipo de narrativa. E o afresco *Confissão da mulher ressuscitada* foi escolhido entre os

demais por parecer ter mais instantes narrativos, oferecendo, portanto, maior riqueza para a análise.

Este trabalho se encontra dividido em quatro capítulos. O primeiro foi denominado “O uso das imagens” e discutirá o papel da imagem e seu desdobramento, desde o cristianismo primitivo até o século XIII, onde se localiza a obra escolhida para análise. O segundo – “Para compreender a *Confissão da mulher ressuscitada*” - contextualiza o afresco de Giotto, a partir da história de São Francisco e sua basílica em Assis, e de uma explanação sobre o próprio pintor e sua importância como tal. Em seguida, o capítulo “Confissão da mulher ressuscitada” será a análise do afresco em si; considerando todas as informações levantadas anteriormente para compreender a mensagem transmitida e o modo como isso ocorre. Finalizando, o quarto capítulo tratará da educação contemporânea à luz desse estudo: como ele nos ajuda a perceber as imagens na atualidade e a implicância disso em sala de aula.

Como principais fontes, cito os livros a seguir. *História Artística da Europa: Idade Média* - organizado por Georges Duby, e em especial, a parte escrita por ele próprio no tomo I, forneceu-me um bom panorama do que teria sido a arte medieval, em suas relações diretas com os acontecimentos históricos. Sobre a arte cristã primitiva e bizantina, consultei *Nascimento da Arte Cristã – do início ao ano mil*, de Alfred Leroy. *São Francisco de Assis*, de Jacques Le Goff, apresentou uma análise bastante completa e objetiva da vida e do impacto do santo na sociedade medieval. Sobre Giotto, Giulio Carlo Argan em *História da Arte Italiana*, concedeu uma visão muito elucidativa. E, por fim, as explanações de Ana Mae Barbosa em *A imagem no ensino da arte*, foram de grande proveito para as questões de imagem e educação.

Não posso deixar de citar também o site da Fondazione Federico Zeri, cuja fototeca possui um catálogo online. Nesse foram encontradas as imagens pormenorizadas do afresco, sem as quais não teria sido possível uma análise das expressões das figuras retratadas.

I- O USO DAS IMAGENS

1.1 O USO DA IMAGEM NO CRISTIANISMO PRIMITIVO

Já em primeira instância, observa-se que para chegar à imagem na Idade Média, se passa por uma série de polêmicas e justificações, que irão perdurar até os dias de hoje entre os cristãos. Para nós contemporâneos, que vivenciamos em nossa sociedade uma total liberação da imagem, no sentido de que essa é disseminada nas mais diversas mídias em velocidade nunca antes vista, parece de fato absurdo nos remetermos a um tempo em que se discutia a licitude de sua utilização.

Durante o estudo das civilizações antigas, fala-se das esculturas greco-romanas onde a figura humana é largamente representada com naturalismo, inclusive para narrar fatos mitológicos, onde deuses, homens e outros tipos de criatura parecem não se diferenciar muito fisicamente. De mesmo modo, é de conhecimento geral alguns exemplos da arte egípcia, na qual esculturas funerárias e pinturas murais também trazem a figura humana, por vezes somada à anatomia de outros animais, a fim de representar os deuses daquela cultura. Contudo, havia um povo cuja religião rejeitara completamente o uso de imagens como essas, sob acusação de pecado grave contra o seu deus. Dentro dessa lei em comum, se originarão as três grandes religiões monoteístas ditas abraâmicas: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, respectivamente.

Sabe-se que a Bíblia cristã é constituída pela bíblia judaica – o antigo testamento – acrescida das escrituras advindas após a vida de Jesus: o novo testamento. O Alcorão, por sua

vez, escrito e compilado durante o século VII, não engloba essas antigas escrituras, considerando-se um livro totalmente novo, revelado por meio do profeta Maomé. Entretanto, o islã crê que ainda outros tenham sido escritos sob inspiração divina; de modo que também fazem parte de sua fé: a Torá ou *Pentateuco*, os salmos de Davi e o Evangelho de Jesus, sendo este último abordado de maneira diferente à dos cristãos. Desta forma, constata-se que o Pentateuco é comum às três religiões; é nesta escritura que consta a raiz da iconoclastia.

“Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra.” (Ex 20, 4, Bíblia de Jerusalém). O mandamento aparece já no início do decálogo¹ e se apresenta como ofensiva aos deuses pagãos – como os já citados anteriormente, somados aos de outros povos do oriente antigo - frisando o culto somente ao Deus de Israel, uma vez que esses outros deuses tinham por costume ser representados por esculturas. Eis que, a partir daí, a história desse povo se vê marcada por várias quedas na chamada *idolatria*, momentos eles conhecem grandes ruínas, pois seu deus verdadeiro deles se aparta. Tamaña era a ofensiva politeísta e a tendência de Israel em buscar auxílio com os ditos “falsos deuses”, que profetas do antigo testamento dedicam grande parte de seus escritos a alertar acerca desse pecado.

O cristianismo surge de dentro dessa tradição judaica e a incorpora, agora renovada pelos ensinamentos de Jesus de Nazaré. Dissemina-se dentro do Império Romano até se tornar religião oficial, e traz consigo a tradição do combate à idolatria e da desconfiança em relação às imagens. Esses sentimentos, entretanto, nunca significaram para a religião nascente a completa abolição do uso da imagem, fato que se comprova pelas representações pictóricas



Fig.1: Pão eucarístico, séc. III.

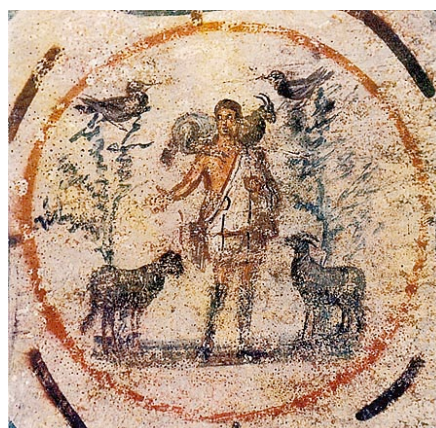


Fig. 2: O bom pastor. Séc. III

¹ Os conhecidos *Dez Mandamentos* da lei de Moisés ao povo hebreu.

encontradas nas catacumbas – lugar de culto, refúgio e sepultamento dos primeiros cristãos que, altamente perseguidos até o século IV, exerciam sua fé clandestinamente. Aqui se utilizavam símbolos como o peixe, a âncora e o cordeiro (figs. 1 e 2) além de representar também episódios da história da salvação. Mais tarde, considera-se que sua função não era meramente decorativa; as imagens se encontravam no “centro da vida litúrgica, representavam os acontecimentos salvíficos e tinham, pois um caráter eclesiológico e teológico, a serviço do culto e da pregação.”².

Os motivos da presença pictórica no cristianismo podem ser explicados de várias formas. Embora a religião tenha se originado em meio ao judaísmo, sem o objetivo de negar a lei do pentateuco, prevalece agora a palavra de Jesus, que a coloca sobre uma nova dimensão. Para compreender essa afirmativa, recorda-se no relato no evangelho de Mateus o momento em que o mestre dos cristãos é questionado acerca de qual mandamento seria o mais importante. A resposta de Jesus se pauta no amor a Deus acima de todas as coisas e no amor ao próximo como a si mesmo; não há menção de *imagem* ou *ídolo* nesse discurso³. Esse segundo termo será encontrado depois apenas em algumas das epístolas apostólicas, sempre para referir-se aos deuses pagãos, mas nunca à confecção de imagens por si só. Parece que aqui, a concepção de idolatria se desprende da literalidade da Lei de Moisés, para abranger “todas as coisas”: não se deve colocar nada acima de Deus, sejam outros deuses, sejam o dinheiro, os bens, a família etc. Qualquer apego às coisas materiais se transforma em idolatria.

Logicamente, essa concepção dá aos cristãos maior liberdade em relação às imagens, mas não os livrará de um zelo em relação a elas que, no século VIII resultará em acirrados conflitos iconoclastas, tal qual veremos mais à frente. A principal desconfiança recaía sobre a escultura, pois sob essa forma eram feitos os ídolos pagãos. Alfred Leroy, sobre a arte cristã nascente, diz: “A escultura, especialmente, foi, durante muito tempo, senão proscrita, pelo menos encerrada nos limites de uma arte exclusivamente funerária. Demasiadas lembranças do paganismo afastavam dela os cristãos.” (1960, p. 14). Enquanto isso, a pintura, que era menos ameaçadora, acontecia sob influência das artes orientais, tendendo a uma esquematização. Eram representações de natureza alegórica e simbólica, que se afastavam da realidade visível para remeter às “grandes verdades da nova fé”⁴. É interessante observar também como o ambiente fúnebre das catacumbas, retrato do terror em que viviam aqueles

² K. Amon, *Idade Média*, In: História da Igreja Católica, 2006, p.175.

³ Jesus respondeu: “O primeiro é: *Ouve ó Israel, o Senhor nosso Deus é o único Senhor, e amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração, de toda a tua alma, de todo o teu entendimento, e com toda a tua força*. O segundo é este: *Amarás o teu próximo como a ti mesmo*. Não existe outro mandamento maior do que este”. (Mc 12, 29 – 31, *Bíblia de Jerusalém*, 1998.)

⁴ A. Leroy, *Nascimento da arte cristã – do início ao ano mil*. 1960, p. 17.

primeiros cristãos, demandou por cores e formas que os introduzissem também às glórias celestes, ao consolo da salvação e à vitória do espírito.

1.2 O USO DA IMAGEM NA ARTE BIZANTINA

A arte cristã ganha nova dimensão após a proclamação da tolerância religiosa pelo Édito de Milão no governo do imperador Constantino (313). Os cristãos de Roma saíram das catacumbas para então adaptar as basílicas a seu culto, a fim de não utilizarem os templos pagãos. Poucas dessas construções perduraram, devido a seu caráter de improvisado, tendo sido reconstruídas posteriormente. E, enquanto Roma manifesta uma produção artística tímida, em decorrência principalmente das crises ocasionadas pelas invasões bárbaras, Constantinopla (outroa chamada Bizâncio) experimenta um progressivo enriquecimento, tornando-se referência por sua arte.

As influências da arte bizantina advêm de várias fontes orientais – Mesopotâmia, Pérsia, Índia, Afeganistão – somada ao helenismo já existente. Resultado foi também uma representação mais estilizada do que próxima à natureza, que priorizava um ornamento e retornava à forma humana pelo remanescente traço grego. Ela era, contudo, esquematizada, sem efeitos de perspectiva, nem particularidades fisionômicas; inclusive, costumava estar em segundo plano, perdendo-se em meio à decoração e à riqueza de materiais nas igrejas. Praticamente não havia esculturas, ainda sob o mesmo receio de anteriormente – essas se restringiam à ornamentação de objetos litúrgicos, com trabalhos em marfim e ourivesaria.

Essa arte se desenvolverá pelos séculos seguintes, presenciando também o aparecimento dos ícones⁵ e será grande influenciadora de grande parte da arte cristã ocidental, principalmente na Itália. Do mosaico à pintura, essas figuras humanas estarão apartadas do mundo terreno. Dotadas de uma visível rigidez na postura, nos gestos, nos olhares e até nas pregas das roupas, inseridas em altas posições hierárquicas, ricas em simbologias, essas imagens passam a ser crescentemente veneradas pelos fiéis (fig. 3). Surgem até como uma espécie de demanda dos povos pagãos recém-convertidos ao cristianismo; afinal, parecia um choque muito grande a essas culturas, de repente terem de cultuar um deus que não pudessem visualizar.

⁵ Imagens de Cristo e dos santos pintadas sobre painéis em madeira, que se difundiram no Império do Oriente, durante o século V.



Fig. 3: *Cristo em São Menas*, séc. VI.

As primeiras declarações sobre imagens datam do séc. IV, quando o cristianismo se tornou a religião oficial do Império Romano. O bispo Eusébio (m. 339), conselheiro teológico de Constantino I (306 – 37), recusou em carta o pedido feito pela filha do imperador para que procurasse um retrato de Cristo para ela, que lhe parecia a maneira mais óbvia de abraçar a nova religião.⁶

1.3 A POSIÇÃO DA IGREJA DIANTE DAS IMAGENS

Não era porque as imagens se disseminavam desde cedo na era cristã que a questão estava resolvida. Afinal, a lei mosaica nunca fora ignorada e a autoridade do primeiro mandamento do decálogo ainda causava insegurança e discordância entre os fiéis. Antes, os que refutaram seu uso ao longo dos anos, manifestavam clara preocupação quanto ao efeito que a imagem poderia ter sobre os fiéis, fazendo-os confundir o objeto com o que ele representava, de modo que os cristãos se assemelhariam aos conhecidos adoradores de ídolos. Exemplos dessa mentalidade se encontram no século IV, em declarações de bispos (Eusébio e Epifânio⁷); no concílio regional da Igreja em Elvira (306 d.c.), que proíbe as pinturas nas igrejas daquele território.

Mas a crise explode mesmo na dita *Querela das Imagens*, quando o imperador Leão III, deparando-se com o avanço do Islã e encorajado por alguns abusos em relação aos ícones,

⁶ H. Belting, *Igreja e Imagem: A doutrina da Igreja e a Iconoclastia*, In: Semelhança e Presença, 2010, p. 178.

⁷ “Disponibiliza imagens, e verás os costumes pagãos fazerem o resto.” - Bispo Epifânio de Salamina, apud H. Belting, *Igreja e Imagem: A doutrina da Igreja e a Iconoclastia*, In: Semelhança e Presença, 2010, p. 178.

decide eliminá-los em 726. A religião muçulmana se posicionava radicalmente contra o uso de imagens. Diante das vitórias desse povo nas guerras contra o Império, muitas pessoas da época acreditavam que Deus estivesse ao lado deles e contra os cristãos, porque esses últimos o desobedeciam na lei contra os ídolos. O filho de Leão III, Constantino V, da mesma forma, continuaria a política iconoclasta que findaria só em 780, com o restabelecimento do culto das imagens pela regente Irene. E embora estabilizados os conflitos maiores, a questão nunca chegou a um perfeito consenso.

Paralelos aos ataques iconoclastas, as declarações como a de João Damasceno (séc. VII/VIII), teólogo da imagem, afirmam a inevitável diferenciação entre representação e representado. Buscava-se esclarecer que a adoração não era feita à imagem em si, mas à pessoa representada. Além disso, havia as justificativas de que a imagem teria fins pedagógicos para aqueles que eram iletrados, tal como afirmara o bispo Hipatio de Éfeso ao permitir um uso restrito àqueles que tinham essa limitação, ainda no século VI. Essa foi também a defesa posteriormente utilizada pelo papa Gregório Magno em sua epístola ao bispo Serenus de Marselha, no ano 600, quando “recrimina a destruição das imagens e justifica seu uso afirmando que elas preenchem uma útil função de instrução: elas permitem aos iletrados compreender a história sagrada.”⁸ Enfim, todo o intuito de se estabelecer o culto da imagem culmina no Concílio de Nicéia, em 787, quando acontece não apenas sua legitimação, mas um verdadeiro encorajamento a tal prática, caracterizando-a como *dulia* (veneração, prestação de homenagem por admiração), ao contrário de *latria* (adoração, reconhecimento de perfeição e divindade). O atual catecismo da Igreja Católica, ao discorrer sobre o mandamento da proibição das imagens, traz as seguintes considerações, incluindo citações desse concílio:

O culto cristão das imagens não é contrário ao primeiro mandamento, que proíbe os ídolos. De fato, “a honra prestada a uma imagem, se dirige ao modelo original”, e “quem venera uma imagem venera a pessoa que nela está pintada”. A honra prestada às santas imagens é uma “veneração respeitosa”, e não uma adoração, que só compete a Deus (...).”⁹

A decisão, contudo, desagradou à corte de Carlos Magno, que se opôs ao papa vigente (Adriano I) e rejeitou a veneração das imagens em seu império, com receio de que isso se transformasse em idolatria. São redigidos então, os *Libri Carolini*, restringindo bastante o uso das imagens e instruindo a evitar sua homenagem excessiva. Adversos à veneração das

⁸ Apud J. Baschet, *A expansão ocidental das imagens – Um mundo de imagens novas*, 2000, p. 484.

⁹ Catecismo Igreja Católica, 2000, § 2132.

imagens, os ocidentais partilham gradativamente da concepção de seu caráter pedagógico e, principalmente *iluminador*. Tal atributo das imagens se via quando essas foram largamente utilizadas em conjunto às escrituras – ilustrações especificamente denominadas de *iluminuras*¹⁰ -, a fim de proporcionar uma visualização dos fatos narrados na Bíblia. Esses livros iluminados surgem nos monastérios, se tornam objetos de luxo, ricamente decorados, destinados unicamente à liturgia e à devoção particular dos aristocratas. Em seguida, as imagens dos livros começam a se expandir para outros objetos litúrgicos, até atingirem as paredes internas e, posteriormente, externas das igrejas e catedrais. A imagem, então, se dissemina completamente e também a pintura mural emerge. Estamos nos referindo a um processo que se desenrola em meio a conflitos de toda espécie, a partir de meados do século IX até culminar na arte gótica, do século XIII.

Em síntese, é necessário ressaltar que a questão da imagem no Ocidente se desdobra de modo diverso ao Oriente, onde as imagens serão abertamente objeto de culto e, justamente por esse motivo, terão sua produção vistoriada pela Igreja, sob um cânone específico. Sob o protesto às decisões do Concílio de Nicéia, a imagem ocidental goza de liberdade e diversidade plástica, sendo tratada como “um simples labor humano, deixado ao controle dos artesãos”¹¹. No Oriente, em decorrência do caráter sagrado da imagem, essa deveria ser produzida somente por iconógrafos, segundo um ritual específico que incluía rigorosa preparação espiritual, tornando seu fazer um processo sagrado também e, por consequência, restringindo sua disseminação. Curiosamente, o protesto de Carlos Magno diante da decisão papal sobre a veneração dos ícones parece ter propiciado justamente o contrário do que pretendia: as imagens aos poucos se disseminaram em todo o Ocidente e acabaram diversas vezes interpretadas como objetos mágicos e milagrosos, tal qual os próprios ídolos repudiados pela doutrina cristã.

1.4 A CATEDRAL GÓTICA

Georges Duby apresenta as imagens escultóricas nas fachadas das igrejas como um resultado da ação pastoral dos bispos e cônegos. O fim do século XI, segundo ele, marca uma mudança nas consciências:

¹⁰ Os termos ilustração e iluminura têm sentidos semelhantes no que concerne a sua etimologia - ambos fazem referência a dar luz, iluminar, clarificar, esclarecer. Isso explicita sua função de auxiliar na compreensão do texto que acompanham. Sabe-se que hoje a ilustração não necessariamente segue essa função, sendo por vezes, apenas decorativa.

¹¹ J. Baschet, *A expansão ocidental das imagens – Um mundo de imagens novas*, 2000, p. 484.

A atenção dos homens de cultura não se desviava dos textos do Antigo Testamento nem do Apocalipse, mas tendia a fixar-se com mais assiduidade nos do Evangelho, nas epístolas de Paulo, nos Atos dos Apóstolos, e essa tendência acentuou-se quando os primeiros cruzados regressaram da Palestina (...).¹²

Ao que parece, essa maior intimidade com a vida de Jesus - seja pela escritura, seja pela passagem pela Terra Santa -, propiciou a crença em um Cristo mais concreto, cuja natureza também humana se deixou alcançar. Assim, sua figura tornou-se mais natural, com traços humanos mais comuns, enquanto que os clérigos se aproximaram de sua realidade identificando-se com os primeiros discípulos. É fortificado neles o ideal de difusão da palavra, de modo que se cultiva uma sede de conhecimento e, por fim, buscam-se os melhores recursos para transmiti-lo aos fiéis.

A catedral é um edifício central e imenso, sua fachada possui grande visibilidade a todos os que transitam pela cidade e, além disso, ele era o sinal maior do poder episcopal. Não havia outro lugar mais eficiente para a transmissão da palavra ou, nesse caso, da *imagem*. Eis que aí a Bíblia Sagrada se configurou em intermináveis narrações visuais escultóricas, disponibilizando a História da Salvação ao transeuntes, a mesma que era narrada durante as missas (fig. 4). Por isso, a catedral do século XII se torna um verdadeiro instrumento de pedagogia, sendo considerada uma espécie de *Biblia Pauperum*¹³ (Bíblia dos Pobres), destinada a todos os iletrados. E, a considerar o poder persuasivo contido em uma imagem – tanto mais as imagens produzidas nessa época - é difícil imaginar que a população culta passasse indiferente diante da fachada de uma catedral. As representações caminhavam para um crescente naturalismo e eram riquíssimas em detalhes. Como não ser cativado pela beleza? Isso sem falar na decoração interna aos templos, nos objetos litúrgicos, no esplendor dos vitrais...

¹² G. Duby, *Arte e Sociedade*, In: História Artística da Europa: A Idade Média, 1997, p. 64.

¹³ O termo será aplicado posteriormente (séc. XIV/XV) a edições da Bíblia, ricas em imagens e com pouquíssimos escritos, geralmente feitas por xilogravura e semelhantes às atuais histórias em quadrinhos. Fonte: <http://catedraismedievais.blogspot.com/2009/11/catedral-biblia-dos-pobres-para-o-santo.html>



Fig. 4: Catedral de Chartres, Cenas da Paixão de Cristo

1.5 A HAGIOGRAFIA

Antes do século XI, o culto dos santos se dava por meio das relíquias. No momento em questão, como analisa Jérôme Baschet, já era impensável cultuá-los sem o uso de imagens, uma vez que essas, dentro dos templos, constituíam complexas e belíssimas narrativas, contendo em si as histórias dos santos venerados pelos cristãos, descritas no livro da *Legenda Áurea* e segundo outras fontes, orais e escritas. Esse tipo de narrativa da vida dos santos é denominada *hagiografia* (fig. 5).

Em meados do século XIII, a hagiografia se disseminara largamente. Descrições das vidas dos santos e de seus feitos estavam presentes nas paredes das igrejas, em livros iluminados e na tradição passada oralmente – de modo que esses homens e mulheres eram apresentados como modelos a serem seguidos de fé e conduta cristã. Além ser de objeto de veneração, a santidade demonstrada ainda em vida lhes conferia uma atribuição após a morte – a de, na presença de Cristo nos céus, rogar pela igreja vivente. Assim sendo, os cristãos medievais contavam com as preces celestes, e os viam como verdadeiros protetores contra a condenação do pecado. O culto em si mesmo era pedagógico - havia a construção de uma empatia e uma intimidade, considerando o fato de muitos dos venerados terem sido pessoas comuns, participantes de um contexto e uma sociedade semelhantes aos dos cultuadores, separados apenas por algumas dezenas de anos, em se tratando dos mais recentes. Logicamente, havia culto a santos e mártires ainda do cristianismo primitivo mas, comparados aos tempos atuais, aquele povo se via muito mais próximo desses personagens do que nós o

somos hoje. Venerar santos era em si uma forma eficaz de catequese; expressar tais histórias pela imagem, conferia-lhes ainda mais poder.



Fig. 5: Assassinato de São Thomas Becket, século XIII.

II– PARA COMPREENDER A *CONFISSÃO DA MULHER RESSUSCITADA*

Não é possível analisar o afresco escolhido sem antes investigar sobre quem foi São Francisco de Assis. Não à toa ele aparece como um marco na história da Igreja e a basílica que leva seu nome é um edifício de destaque. Retratados em afrescos, os considerados principais episódios de sua vida fazem necessariamente um memorial de tudo o que o santo significava em seu tempo. Por isso, nesta parte, serão investigadas essas significações.

2.1 FRANCISCO DE ASSIS

Francisco de Assis morreu em 1226 e em 1228 já é declarado oficialmente santo pelo Papa Gregório IX. Já nesse mesmo ano se inicia a construção da basílica em Assis, que viria a se tornar um imenso templo: mausoléu para seu corpo e matriz de sua ordem. Todos esses eventos, ao que se pode constatar, se deram em um curtíssimo espaço de tempo quando comparados aos costumes da Igreja da época, o que aponta para a urgência em se afirmar a veneração a Francisco. Afinal, sua influência na sociedade vigente foi tal, que levava (e leva) a Igreja a enxergá-lo como uma resposta divina às crises daquele tempo. Há inclusive um dos afrescos de Giotto, muito contundente, que representa um suposto sonho do papa Inocêncio III, em que o pobre religioso Francisco impedia a Basílica de São João de Latrão de ruir, sustentando-a com os ombros (fig. 6).

Francisco nasceu nas últimas décadas do século XII, em 1181 ou 1182, não se sabe o ano com certeza. Jacques Le Goff dedica um capítulo de seu livro sobre o santo a contextualizar esse momento; nos apresenta uma sociedade que experimentava um momento de prosperidade econômica, devido principalmente a novas tecnologias empregadas na agricultura e consequente geração de excedentes. As cidades, surgidas em torno aos castelos e às catedrais, se tornaram o lugar de um comércio



Fig. 6– Giotto (atrib.), *O sonho de Inocêncio III*, 1297-99.

renascente e fervilhante, bem como das novas classes (mercadores e cambistas) relativas a essa nova ordem e à disseminação da *moeda*. É também desse momento que fala Georges Duby, quando aponta que o período de progresso modifica as relações das pessoas com os bens, e é percebido a partir daí, um crescente espírito materialista:

Numa total reviravolta da ideologia dominante, os homens se deram conta, nas cidades em expansão, de que as coisas materiais não estão inexoravelmente condenadas a corromper-se com o passar do tempo, mas são, pelo contrário, levadas por uma progressão contínua.¹⁴

Essa mesma mentalidade tinha efeito sobre as ordens monásticas vigentes – a de Cluny, por exemplo -, refletindo-se no apreço pelos bens, pelo luxo e pelo poder, o que acaba provocando protestos por parte da população. Tal cenário exigiu da Igreja conduzir uma reforma que, iniciada durante o pontificado de Gregório VII (1073 – 1085), se estenderia até o século XII; empenhada basicamente na “libertação do mundo eclesiástico das amarras que o

¹⁴ G. Duby, *Arte e Sociedade*, In: *História Artística da Europa: A Idade Média*, 1997, p. 62.

submetiam ao regime feudal leigo”¹⁵ bem como na efetiva afirmação e defesa do celibato clerical e no fortalecimento do poder dos bispos em relação às congregações monásticas. Havia uma mentalidade acerca da salvação que também foi transformada aos poucos: aos fiéis apresentava-se agora uma ênfase mais em esforços individuais – quanto à oração, aos sacramentos, à fé - do que no auxílio espiritual dos monges.

Ainda relativamente a esses últimos, aparecem novas ordens, que intuem um retorno ao seguimento fiel das regras e à simplicidade, inclusive pela arte e arquitetura dos monastérios. É o caso dos cistercienses, dos cartuxos e dos premonstratenses; ordens que se diferenciavam entre si pelo seu maior ou menor afastamento das áreas de aglomeração populacional. Por fim, é concomitante a esse momento de reformas o surgimento das universidades urbanas, em que um novo método de busca pelo conhecimento se desenvolverá em estudos principalmente teológicos, sociológicos e políticos: a argumentação racional da *escolástica*.

Entretanto, ainda após as reformas, a Igreja se encontrava em profunda crise, visto que mesmo as novas ordens monásticas se corrompiam a valores mundanos; a sedução pelo poder, pela riqueza e pelos prazeres dos bens materiais nunca fora tão agressiva como naquele momento. E para piorar, era vivida uma desgastante e frustrada perseguição a movimentos heréticos, que surgiam como resposta à própria desilusão diante do quadro de ganância e corrupção clerical.

Francisco Bernardone aparece aí. Originalmente chamado Giovanni, era filho de um comerciante de tecidos, admirava a cavalaria, a língua e a literatura francesa (daí o apelido Francesco). Viveu como um jovem comum de Assis até o início de seus vinte anos em que, tomado pelo seu gosto pela guerra e pelo heroísmo cavaleiresco, participa das batalhas travadas por sua cidade. Em uma delas, contra Perugia, ele é capturado e permanece como prisioneiro por mais de um ano. Após sua libertação, dá-se início a um processo que culminará em uma radical conversão ao cristianismo em 1206, fruto do que a tradição católica atribuiu a um chamado pessoal de Deus feito ao jovem.

Ele, então, se despoja de todos seus bens, abdica de sua herança e se junta aos pobres. Em seguida, influenciado por uma passagem do Evangelho de Mateus¹⁶, torna-se pregador e

¹⁵ J. Le Goff, *São Francisco de Assis*, 1999, p. 27.

¹⁶ “Dirigi-vos, antes, as ovelhas perdidas da casa de Israel. Dirigindo-vos a elas, proclamai que o Reino dos Céus está próximo. Curai os doentes, ressuscitai os mortos, purificai os leprosos, expulsai os demônios. De graça recebestes, de graça dai. Não leveis ouro, nem prata, nem cobre nos vossos cintos, nem alforje para o caminho, nem duas túnicas, nem sandálias, nem cajado, pois o operário é digno de seu sustento. Quando entrardes numa cidade ou num povoado, procurai saber de alguém que seja digno e permanedei ali até vos retirardes do lugar. Ao entrardes na casa, saudai-a. E se for digna, desça a vossa paz sobre ela. Se não for digna, volte a vós a vossa paz.” (Mt 10, 6 – 13, *Bíblia de Jerusalém*, 1998.)

missionário, não tardando em conquistar seguidores, na companhia dos quais se dirige a Roma para obter a aprovação do Papa à sua Regra. O grupo então recebe permissão para atuar, mas a Regra só será oficializada anos depois, quando após uma crise na ordem, Francisco envia ao Vaticano uma segunda versão da primeira, mais clara e objetiva em relação às intenções do fundador (*Regra não bulada*). Ainda assim, essa versão sofre profundas modificações até ser aprovada pelo papa Honório III em 1223 (*Regra bulada*).

Sabe-se que Francisco se manteve firme em conservar as condutas iniciais de sua ordem, porém alguns pontos eram fortemente questionados – diversas vezes negligenciados – pelos próprios frades. São esses pontos que serão suavizados pela intervenção papal, destacando-se: o voto de pobreza, que se torna menos radical; o trabalho dos irmãos, que passa a ser mais permissivo; e a busca pelo conhecimento por meio do estudo, tornada legítima. E embora Francisco se visse bastante decepcionado em relação à flexibilização de sua regra, entendida por ele como de inspiração divina, nunca incitou a desobediência ao papado. Pelo contrário, ainda que contra a própria vontade, decidiu sempre observar e respeitar a hierarquia da Igreja. O santo faleceu em 1226, na igreja em que teria recebido sua missão do próprio Cristo, a Porciúncula, após não resistir às doenças que o acompanhavam desde muitos anos. Teria realizado até então inúmeros milagres e se tornado muito popular entre pobres e ricos; teria também recebido em seus últimos anos os estigmas de Jesus, que puderam ser contemplados em seu corpo após a morte.

Todo historiador da vida de São Francisco, como é o caso de Le Goff, costuma fazer considerações acerca das imprecisões de suas fontes biográficas, apresentadas como discordantes entre si em vários pontos e muitas vezes permeadas por um excesso de fantasia, principalmente no que concerne aos milagres do santo. Sabe-se que, após a morte de Francisco, a ordem dividia-se entre os que aceitavam as modificações papais à Regra, atenuantes dos votos de pobreza (ditos *Conventuais*), e os que eram extremistas quanto aos mesmos votos e se posicionaram hostis a Roma (ditos *Espirituais*). Cada uma dessas tendências acabava por direcionar a seus ideais a biografia do fundador, na tentativa de justificar esta ou aquela conduta. Portanto, é no ano de 1260 que São Boaventura, à frente da ordem, se vê encarregado de escrever a legenda franciscana que seria *oficial*; todas as demais versões estariam proibidas aos frades a partir de 1266 - para a estabilidade da ordem e infelicidade dos futuros historiadores, que se veriam carentes de fontes para reconstituir a vida do santo.

É justamente na legenda de São Boaventura que se baseiam os afrescos de Giotto na Basílica de Assis. Apesar de os estudiosos afirmarem que essa fonte oficial é “quase inútil

como fonte da vida de São Francisco”¹⁷ não é na verossimilhança histórica que se baseia o papel do santo na vida dos fiéis medievais. Diante do estudo do franciscanismo a partir de fontes diversas, eu pude perceber que o impacto da ordem e de seu fundador sobre sua contemporaneidade embasava-se em características mais gerais, estando muito pouco atrelado a pormenores que concernem à vida de Francisco. O próprio Le Goff encerra seu livro com um capítulo sobre a influência do franciscanismo nos modelos culturais do século XIII, analisando-os um a um. Essa análise, segundo meu entendimento, independe de detalhes biográficos. Da mesma maneira é esta presente pesquisa que, concentrada em um estudo de obra, não objetiva uma reconstituição histórica fiel e detalhada, mas a compreensão de um espírito de época.

Se São Francisco fez ou não milagres, e quais milagres, não se pode comprovar hoje. O fato é que se acreditava que ele os houvesse feito, repetidas vezes. Assim, importa para nós que se tratava de um homem que suscitava, e muito, a fé das pessoas por algum motivo, tornando-se, juntamente à sua fraternidade, um exemplo a ser seguido. Representar São Francisco pela pintura significava colocar em lugar de veneração todos seus valores e condutas, justamente os que teriam revolucionado a mentalidade em voga naquele tempo.

No que concerne aos espaços, o lugar de pregação dos franciscanos é efetivamente a cidade, renascida há não muitas décadas, berço de toda a movimentação comercial e do dinheiro. Os espaços públicos, locais de passagem, se tornavam palcos de uma pregação que falava em favor da simplicidade, que os próprios locutores haviam experimentado pelo total despojamento de suas posses - as mesmas que, por acaso, todos os que passavam por ali estavam a buscar incessantemente. Era uma pregação feita em língua vulgar, de fácil compreensão, ministrada por homens que, de início, rejeitaram até o conhecimento erudito dos livros. Falava de uma humildade que era verdadeiramente vivida por quem pregava, a partir, inclusive, de sua declarada obediência ao bispo local e ao papa: não estariam ali em missão sem a autorização daqueles que consideravam como seus superiores. A ordem dos franciscanos era intitulada como a dos “Frades Menores”, pois assim desejavam ser diante dos homens.

Os ouvintes estavam se deparando com missionários diferentes; eles anunciavam uma palavra que cumpriam. Demonstravam em atos concretos de caridade e despojamento o amor contido nas linhas do Evangelho e, além de tudo, o faziam com uma alegria característica. Eram o oposto dos clérigos hipócritas e ávidos por prazer material que causavam a decepção

¹⁷ J. Le Goff, *São Francisco de Assis*, 1999, p. 53.

dos fiéis e suscitavam os movimentos heréticos; eles, aliás, nada tinham a ver com heresias. Pelo contrário, se declaravam obedientes à hierarquia eclesiástica. Eram homens que rejeitaram o conforto e o isolamento dos monastérios para vir se juntar ao povo, trazendo uma conversão *pessoal* a cada um. Por isso mesmo, a ação dos frades destituiu-se um pouco do espaço da igreja e trouxe a experiência espiritual para dentro dos lares, quando eles mesmos iam ao encontro dos leigos para pregar e muitas vezes aí se hospedavam. Era o surgimento da casa como lugar de culto particular, ou como diz Le Goff, uma “santificação da vida cotidiana pela conversação com os religiosos a domicílio.” (p. 192).

Francisco declarava em uma de suas máximas, que o amor de Deus se manifestava em todas as suas criaturas; e ele mesmo chamava a todas as coisas de “irmãs”, o que fica explícito em seu famoso Cântico ao Irmão Sol, no qual ele faz um belo louvor à toda Criação. Reconhecendo a tudo e a todos como tal, ação de sua ordem acaba por assumir um caráter de inclusão, otimizando espaço de atuação para todos os setores da sociedade. Francisco demonstrava apreço e respeito pelas mulheres, embora não tenha se destituído também do receio em relação a elas. Essas receberam uma importância considerada inédita para os meios religiosos até então. Não é a toa que surgirá dentro da ordem um ramo feminino, sob liderança de Clara de Assis: as *Clarissas* ou “Damas pobres”. Igualmente, os pobres, as crianças, os doentes e as viúvas, mas também os ricos, os nobres e os burgueses – todos foram contemplados pela ação franciscana.

Mas a mentalidade totalizante e igualitária se refletiu mesmo no papel dos leigos da ordem em relação aos clérigos. Em sua regra inicial, Francisco dividia a ordem em *primeira* (frades, com votos de pobreza e celibato), *segunda* (Clarissas), e *terceira* (leigos, sem votos). Entre os frades na primeira Ordem, estavam clérigos e leigos em posição de igualdade – o santo fundador odiava as distinções de poder, por isso ele mesmo nunca desejou receber o sacramento da ordem, muito embora tenha dedicado respeito e submissão aos prelados da Igreja. Tal fato, ainda que tenha permanecido apenas nas origens, buscava desconstruir o sentido da prelazia como lugar de privilégio, trazendo-a, então, ao âmbito do serviço. Cabe ressaltar que, mesmo não perdurando as vontades iniciais de São Francisco, sua influência definitivamente deixava marcas ao sugerir à Igreja outra atitude, outro espírito.

Em síntese, Francisco de Assis, com sua conduta, deu uma resposta efetiva a cada um dos principais problemas pelos quais passava a Igreja. À ganância desenfreada e busca pelos prazeres materiais, ele respondeu com a pobreza. Ao gosto do clero pelo status e pelo poder, ele respondeu com a humildade de ser *frade menor*, inicialmente sem distinção entre leigos e sacerdotes. À elitização da fé e à desigualdade social, ele responde com a disseminação da

palavra em língua vulgar, e com a preocupação relativa à evangelização de todo o tipo de pessoa. Aos movimentos heréticos, ele respondeu com a obediência à Igreja.

2.2 A BASÍLICA

A Basílica de São Francisco de Assis é uma construção monumental, cuja fachada observada da encosta do Monte Subásio se assemelha a uma fortaleza, por acaso consonante com o “espírito de combate” característico de Francisco. Como dito antes, começou a ser construída no mesmo ano de sua canonização, dois anos após sua morte. O início da obra foi levado à frente pelos franciscanos de tendência Conventual que, em consonância com o Vaticano, obtiveram resultados rápidos. Para os Espirituais, entretanto, erigir um monumento dessas proporções foi motivo de escândalo, visto que eram sempre a favor da maior austeridade possível.

Fala-se em “basílica” para se referir a, na verdade, um *conjunto basilical*, constituído de duas basílicas (inferior e superior) e de um convento, projetados pelo arquiteto Frei Elia Bombardone. Ao pensar em uma basílica inferior, esse desejava que o monumento abrigasse os restos mortais de Francisco, tendo-o idealizado como uma área “sóbria, imersa na penumbra, com uma arquitetura francamente romana”¹⁸. Trata-se de uma única nave constituída por quatro arcadas de curvas cruzadas e pé direito baixo, quando comparada à basílica superior. Suas paredes são ricamente decoradas com afrescos de Cimabue, Simoni Martini, outros incertamente atribuídos a Giotto em uma fase mais jovem, e outros pintores anônimos. São essas as representações mais antigas do complexo, uma vez que a Basílica Inferior foi a primeira a ser construída – terminada juntamente com o Convento em 1230.

Em maio desse mesmo ano, o local acolheu o corpo de São Francisco, a ser depositado na cripta abaixo da basílica, exatamente sob o altar posicionado no cruzeiro¹⁹ da nave. O túmulo teve seu acesso fechado em 1442, devido a uma ameaça de que as relíquias fossem levadas pelos peruginos – novamente em conflito com Assis. Em escavações no ano de 1818, os restos mortais do santo foram reencontrados e a cripta refeita, desta vez em um estilo neoclássico que não agradou a muitos. Já no século XX, reformou-se o local segundo uma estética simples e mais austera, por projeto do arquiteto Hugo Tarchi.

¹⁸ N. Giandomenico, *Arte e História de Assis*, 1995, p. 7.

¹⁹ Num edifício em formato de cruz, tal qual muitas igrejas e basílicas, o cruzeiro é a área onde a nave principal é interceptada perpendicularmente pelo dito *transepto*. (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Transepto>)

É interessante notar que o conjunto das duas basílicas reflete uma dicotomia entre glória e penitência, ascese e mundo material, tal qual os valores ambivalentes que permeavam a vida de São Francisco. Esse era dedicado a viver no mundo para servi-lo e, ao mesmo tempo, a alimentar a alma em momentos de retiro. Elogiava devotamente toda a Criação, ao mesmo tempo em que desejava despojar-se do mundo terreno.

A Basílica Superior, terminada em 1253, distancia-se do ambiente obscuro da Inferior, para ser uma alusão à glória dos céus ou ao louvor da Criação. Seu interior é composto de uma só nave dividida em quatro arcadas, bastante altas, que se em fracionam em feixes de nervuras tipicamente góticas, decoradas com motivos geométricos bastante coloridos. Há imensas janelas revestidas de vitrais, por onde entra grande luminosidade, pela qual se destacam as cores dos afrescos que Giotto teria pintado. Tratam-se de 28 cenas da vida de São Francisco - segundo a narração da *legenda maior* de São Boaventura – dispostas lado a lado, na parte inferior das fachadas direita e esquerda. Atribui-se esse conjunto de obras a Giotto que, segundo relata Nicola Giandomenico, trabalhou em conjunto com seus discípulos e com alguns pintores mais velhos da escola romana. Em decorrência da demanda por outros trabalhos em Roma e Florença, Giotto teria deixado os últimos episódios à mão de seus ajudantes, ocasionando uma descontinuidade estética; daí a incerteza da autoria²⁰. Embora não se saiba quais obras tenham sido de fato pintadas pelo florentino, pode-se afirmar em todas a primazia de uma “escola giottesca”.

2.3 GIOTTO

O pintor Giotto de Bondone, representante da escola de Florença, era discípulo de Cimabue, que também contribuiu com famosos afrescos em ambas as basílicas, incluindo o retrato de São Francisco, na Inferior. Infelizmente, a maior parte dos trabalhos do mestre perdeu a cor com o passar dos anos, em decorrência da qualidade dos materiais utilizados, enquanto os de seu aprendiz permanecem, em sua maioria, ainda bem visíveis.

É recorrente nos livros de história da arte que Giotto seja tratado como um verdadeiro marco na trajetória da pintura. “É costume iniciar um novo capítulo com Giotto: os italianos estavam convencidos de que uma nova época inteiramente nova da arte fora inaugurada com

²⁰ “(...) o trabalho foi executado à pressa (Giotto era continuamente pressionado por outros pedidos vindos de Roma e de Florença) e ficou incompleto no que respeita à mão de Giotto, **em especial nas últimas cenas**. Destes fatores resulta que o ciclo, se bem que admirável e homogêneo, apresenta vários desequilíbrios e muitos críticos de arte põem em dúvida a paternidade de Giotto em alguns dos frescos.”(N. Giandomenico, *Arte e História de Assis*, 1995, p. 48, grifo meu).

o aparecimento desse grande pintor.”, afirma o próprio Ernest Gombrich no clássico compêndio *A História da Arte*, ao iniciar sua fala acerca do artista sem assinalar esse aparecimento com um capítulo específico. O autor observa nas obras do florentino a influência da imagem bizantina (ícones) que, destituída de seu rigor e estatismo, contribuiu para um grande passo em direção ao naturalismo da representação pictórica. Gombrich lembra também que essa maior fidelidade às coisas observadas na natureza já vinha sendo aplicada pelos artistas escultores, uma vez que a técnica em si se relacionava ao mundo visível pelo atributo da tridimensionalidade - a sensação do volume era algo inerente, não um efeito ilusório a ser desenvolvido.

Giulio Carlo Argan, na *História da Arte Italiana* (2003), discorre com mais clareza sobre as qualidades do mestre florentino e, especificamente, sobre sua atuação na Basílica Superior de Assis, ao pintar a vida de São Francisco. O autor frisa o modo como se rompe com a estética bizantina no que diz respeito principalmente à rigidez expressiva, à qual ele se refere como “ausência de *pathos* dos hieráticos ícones” (p. 22), aspecto esse que Giotto vencerá em seu inédito dinamismo, num “sentimento que não se exaspera, mas se traduz em ação.”. Enquanto os ícones traziam um total distanciamento entre o fiel e a pessoa representada, posicionando-a em nível completamente simbólico, Giotto materializa a unidade entre divino e humano, inserindo as figuras num mundo material, dotado de tempo e espaço. Partindo dessa afirmativa, nota-se que suas obras dialogam com a própria espiritualidade do século XII, em que se refletia sobre a humanidade de Cristo (ver item 1.4).

Ainda no mesmo livro, sobre os afrescos de Assis, Argan observa que “a série giottesca não tem caráter biográfico nem hagiográfico, mas sim, mesmo respeitando as fontes históricas, conceitual e demonstrativo.” (p. 23). Explica que a preocupação de Giotto teria sido buscar na vida de São Francisco um sentido histórico, muito mais que simplesmente narrar fatos, sendo que cada episódio retratado faria referência a valores e feitos mais amplos, como o abraçar da pobreza e da humildade, o amor às criaturas, a renovação da Igreja e os caminhos da Ordem. E todos seriam protagonizados por uma imagem de Francisco diferente das vistas até então: ele aparece virtuoso e heroico, mas sem idealizações exageradas.

Outro aspecto destacado sobre essa série é o modo como Giotto manipula com inteligência o espaço das cenas, de acordo com o objetivo maior da narrativa. São escolhidas arquiteturas apropriadas a cada fato; a perspectiva poder se flexibilizar; as linhas e as cores dos ambientes se tornam vivas, no que concerne ao direcionamento do olhar e ao destaque das figuras. O pintor parece ser grande manipulador desses recursos formais – enquanto nos

afrescos de Assis o destaque recai sobre as linhas e a perspectiva, em Pádua isso ocorre com as cores.

Giotto, portanto, é frequentemente mencionado como o artista que dá vida às figuras humanas, conferindo-lhes peso, movimento, expressividade nos rostos e gestos – enfim, diferente dos ícones, aos seus personagens atribui-se uma vida inédita às imagens sacras. Essas eram anteriormente vistas principalmente como textos construídos pelo significado de cada elemento presente na composição; interessava que a história fosse contada do modo mais claro possível a fim de ser compreendida com eficiência – o naturalismo, a ilusão do espaço, a ambientação etc., tenderiam a ser elementos desnecessários a esse objetivo. Além do que, é necessário lembrar, a ilusão de tridimensionalidade havia sido mal vista séculos antes, em virtude da polêmica sobre a idolatria, agora já mais dissolvida. Ao aproximar sua obra do mundo observável, entretanto, Giotto sugere outra modalidade de narrativa: importam sim a paisagem e a arquitetura, as proporções, as expressões, de modo que o observador reconheça na imagem uma realidade semelhante à sua própria. Ele deixa de simplesmente ler a cena, para muito mais vivê-la, em uma espécie de experiência empática. Traduzindo essa leitura para as funções da linguagem, seria como dizer que a pintura teria saído de uma função mais *referencial* (centrada na objetividade do assunto) para se tornar mais *conativa* (centrada no efeito sobre o receptor).

III – CONFISSÃO DA MULHER RESSUSCITADA

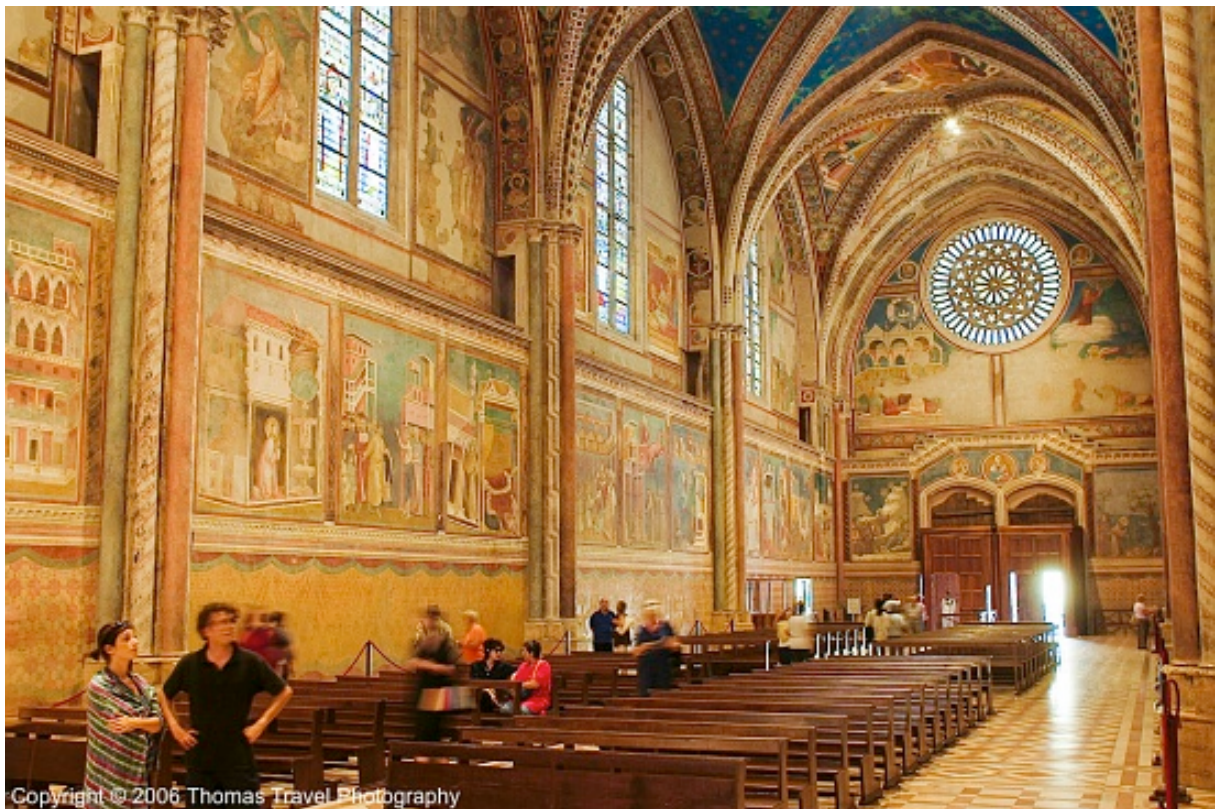


Fig. 7: Vista interna da Basílica Superior de São Francisco de Assis, arcada direita.

Conforme dito anteriormente, o ciclo de afrescos da legenda franciscana compreende 28 cenas que se distribuem na parte inferior das fachadas da Basílica Superior. Elas cercam, portanto, o lugar da assembleia e são as obras mais próximas ao olhar dos fiéis, tal qual o próprio São Francisco buscou essa proximidade em vida, indo ao encontro de todos. Cada um

dos afrescos mede 270 x 230 metros e possuía escrita abaixo de si a passagem da legenda que lhe é correspondente, mas hoje esses escritos se encontram praticamente ilegíveis. *Confissão da mulher ressuscitada*, o afresco que analisarei em particular, é o vigésimo sétimo episódio narrado. Cabe esclarecer que a obra em questão – bem como todas as outras da mesma série – parece não possuir um título oficial, sendo citada em fontes distintas com títulos variados de caráter apenas explicativo sobre qual milagre está sendo retratado. O afresco a ser analisado pode aparecer com o nome de *A confissão da mulher de Benevento, Ressurreição de uma mulher morta em pecado, Confissão da mulher ressuscitada*, entre outros. Esse último foi escolhido para esta pesquisa, porque é o que faz referência tanto à ressurreição quanto à confissão ocorridas no milagre, sendo julgado como o mais explicativo.

Desejo estudar nessa imagem a maneira como os seus elementos participam na transmissão de uma mensagem. É fato que esse afresco, inserido no interior da igreja, cumpre uma função voltada para a doutrina a ser passada aos fiéis. A objetivo deste estudo é, portanto, verificar como a representação pictórica do afresco cumpre a sua função pedagógica. Para isso me basearei na metodologia de análise desenvolvida por Erwin Panofsky, segundo a qual distinguem-se na obra de arte três níveis no significado ou *tema*: primário ou natural (subdividido em fatural e expressional), secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo²¹. O primeiro consiste apenas em uma descrição da imagem e das expressões das figuras; o segundo traz à tona “assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias”²²; e o terceiro investiga o que os outros dois revelam na representação, relacionando-a a uma realidade histórica. Começarei então pelo primeiro nível, depois apresentarei o texto da Legenda Maior ao qual se refere o afresco e, em seguida, partirei para os outros dois níveis conjuntamente, no tópico 3.3.

3.1 – DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA

A pintura retrata uma cena no interior de uma arquitetura constituída por dois módulos anexos, ambos com pé direito extenso, sendo o da direita mais alto que o da esquerda. As estruturas são sustentadas por colunas finíssimas; roliças e em textura marmorizada na parte esquerda, retangulares e brancas com adornos na direita. A construção parece ter sido como que “fatiada” ao centro a fim de que, sem as paredes que estariam em frente ao observador, esse possa contemplar o que acontece no ambiente interno.

²¹ E. Panofsky, *Significado nas artes visuais*, 2009, p. 50 -53.

²² Ibid, p. 51.

No centro desse cômodo, por trás das colunas que são a intercessão dos dois módulos arquitetônicos, se vê um leito, sobre o qual está uma mulher sentada falando algo no ouvido de um homem. Ela apresenta o rosto pálido, de perfil, tem sobre a cabeça um véu branco e veste uma túnica de uma cor que se desbotou com o tempo na pintura, provavelmente um tom de azul. O homem a seu lado é um senhor **de idade**, de face redonda, cabelos brancos e rosto enrugado; está vestido com uma túnica marrom escuro e tem o cabelo raspado em círculo no alto da cabeça. Seu olhar está direcionado para a esquerda, conferindo-lhe uma expressão concentrada.

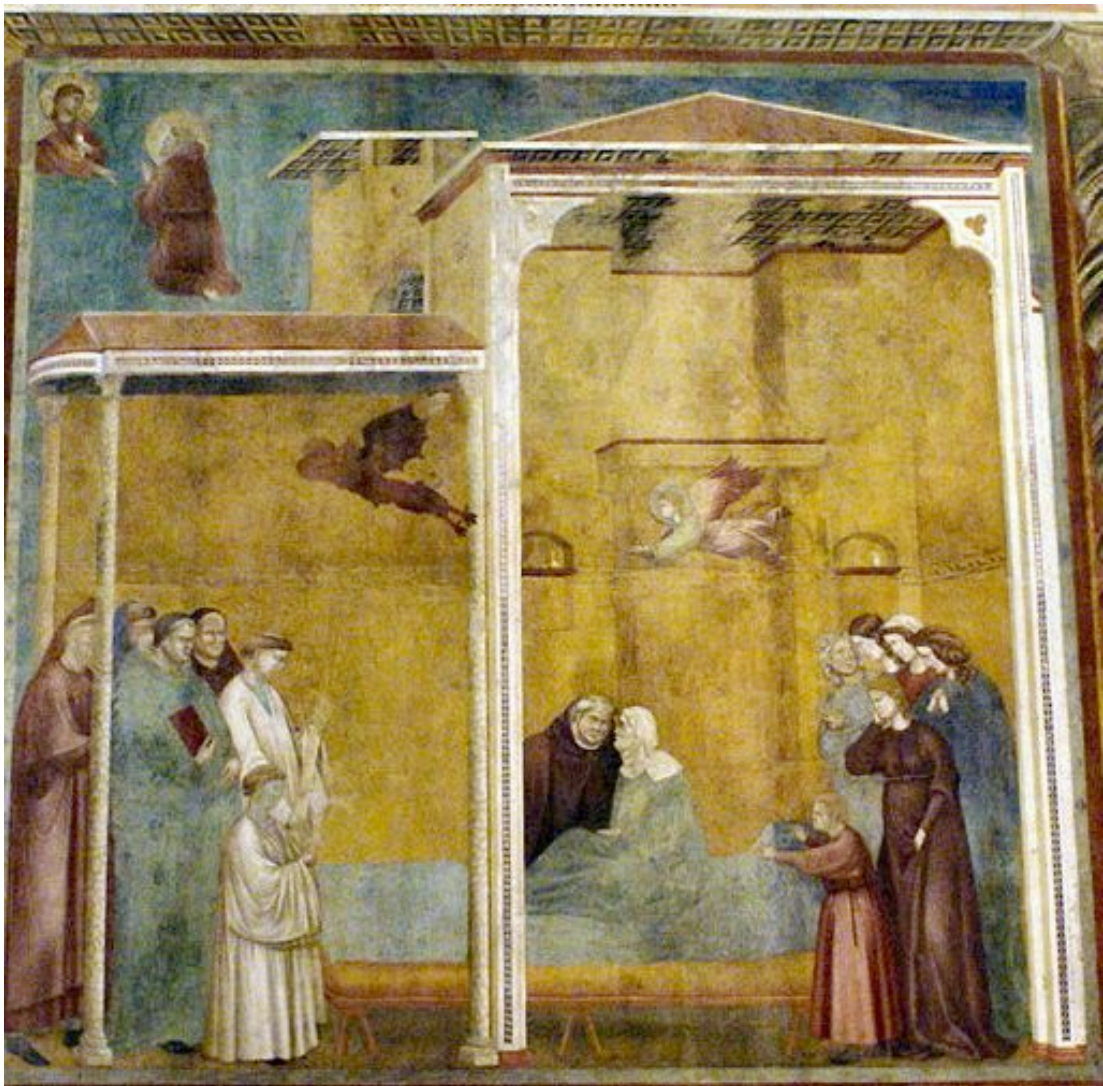


Fig. 8: Giotto (atrib.), *Confissão da mulher ressuscitada*.

De cada lado da cama, há um grupo de pessoas. O da esquerda é formado por seis figuras masculinas, todos com cabelo cortado como o homem ao centro, vestidos com túnicas e voltados para o leito da mulher. Da esquerda para a direita se observam: um homem louro de túnica marrom, adjacente à pilastra; um de cabelos castanhos e túnica azul, de cujo rosto só

se veem os olhos, com rugas a seu redor; um ao centro, de túnica verde, cabelos grisalhos e rugas no rosto, com a cabeça coberta por uma espécie de touca e um livro vermelho nas mãos; outro grisalho, com rosto enrugado, de túnica marrom e capuz sobre a cabeça; um mais baixo, jovem, de cabelos castanhos, com cabeça reclinada para frente, e uma criança loura à frente, ambos de túnicas brancas. Esses últimos carregam consigo objetos não muito visíveis – o do jovem é comprido, branco e cilíndrico, enquanto o da criança parece dourado, plano e em formato de cruz. Todos estão sérios e têm o olhar atento ao acontecimento do centro.

O grupo da direita é constituído, da mesma maneira, por seis figuras femininas também voltadas para a cama no centro. À frente está uma criança com os braços estendidos em direção à cama e uma jovem, ambas louras, estando essa última com a mão direita sobre o rosto e a esquerda sobre o vestido; ela olha para frente, apreensiva. Atrás, da esquerda para a direita, uma mulher grisalha, com rugas e de roupas cinzentas. Ela é a única que não observa a senhora no centro; tem a palma da mão virada ao espectador e vira o rosto para as demais mulheres. Essa tem cabelos castanhos está perfeitamente de perfil, com o rosto reclinado e bastante sério. A próxima figura tem cabelos castanhos cobertos por um véu branco, veste-se de vermelho e tem a expressão pesarosa; sua cabeça está só um pouco reclinada para frente e suas sobrancelhas bastante franzidas. O rosto da última mulher parece ecoar com o da segunda, ambos de perfil e de fisionomias semelhantes. Ela tem os cabelos castanhos e arrumados num penteado, diferente das outras, cujos cabelos estão soltos; cruza as mãos na altura do peito e tem as sobrancelhas levemente franzidas.

Acima dessas pessoas, pode-se observar duas figuras voando, uma atrás da outra, em direção ascendente ao canto superior esquerdo. A primeira, à esquerda tem aparência humana e asas de pássaro, com penas rosadas, mais escuras nas pontas. Veste-se com roupas claras e possui um círculo dourado em volta da cabeça; faz ainda um gesto com os braços, em direção à segunda figura, como se a perseguisse ou expulsasse. Essa última tem cor escura (marrom-avermelhado) e a aparência monstruosa de um ser híbrido, com asas de morcego e pernas semelhantes a garras de aves de rapina.

Ainda acima da arquitetura, como se externamente à cena, é possível ver, no canto superior esquerdo, sob um fundo azul, um homem ajoelhado e de costas, com as mãos juntas em oração. Ele se veste com uma túnica marrom escura, cingida na cintura e com um capuz pendente; tem o mesmo corte de cabelo que os demais homens da cena, possui um círculo dourado em volta da cabeça e seu pé esquerdo aparece descalço por debaixo da túnica e com uma espécie de ferida. Ele se reporta a outro homem que só se vê da cintura para cima. Esse tem cabelos longos e castanhos, barbas, túnica também marrom e outro círculo dourado em

volta da cabeça, com a forma de uma cruz em si. Ele segura junto do peito uma espécie de pergaminho enrolado, olha para o homem de joelhos e estende a mão direita.

3.2 – O TEXTO ESCRITO

Segundo a Legenda Maior de São Boaventura, na passagem que se refere a *Confissão da mulher ressuscitada*:

“Em monte Marano, perto de Benevento, morrera uma senhora muito devota de São Francisco. A noite veio o clero celebrar-lhe as exéquias e cantar o ofício dos mortos, quando, de repente, ... vista de todos os presentes, levantou-se a senhora do leito e chamou um dos sacerdotes, que era seu padrinho, e disse-lhe: "Padre, desejo confessar-me: ouve os meus pecados. Depois de minha morte devia ser encerrada num cárcere tenebroso, porque nunca havia confessado o pecado que te vou contar; mas tendo o bem-aventurado Francisco orando por mim, pois eu era muito devota dele em vida, me foi concedido que a alma voltasse a unir-se ao corpo, a fim de que, manifestado em confissão o pecado, mereça eu alcançar a vida eterna; e por isso, depois de confessar minha falta ... vista de todos vós, irei ao descanso prometido". O sacerdote amedrontado recebeu a confissão contrita daquela senhora, que, depois de absolvida, estendeu-se novamente em seu leito e adormeceu na paz do Senhor.” (Legenda de São Boa Ventura, disponível em: http://www.paxetbonum.net/biographies/major_legend_pt.html)

3.3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA

O afresco está dividido em grupos constituintes de cinco cenas. Essas relatam cinco momentos distintos da narrativa, ao mesmo tempo em que a composição elaborada pelo artista as posiciona em uma só cena, sem prejuízo da unidade. A impressão causada é de sucessão temporal não linear: as coisas acontecem em instantes diferentes, mas também ao mesmo tempo.

3.3.1 MOMENTOS 1 E 2 – OS HOMENS E AS MULHERES

É possível começar a narração pelo grupo das mulheres. Ocorre que, apesar de a devota estar retratada já viva no centro da pintura, quando de sua ressurreição breve, esse grupo ainda se manifesta como se estivesse diante do primeiro fato narrado do episódio, que é a

morte da mulher. Elas parecem ser da família da senhora falecida, talvez a tendo acompanhado no momento de sua morte. Suas posturas ainda trazem alguma lamentação, embora igualmente haja a reflexão diante do milagre ocorrido. Por esses motivos, o grupo pode se posicionar, psicologicamente, também num tempo anterior ao mostrado, constituindo o primeiro momento da narrativa: elas remetem à morte da mulher.



Fig. 9: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

A primeira mulher é a mais velha e a posição de sua mão e seu olhar denotam uma atitude de fala. De início, percebi a expressão do rosto dela como triste, porém, arrisco em afirmar que ela, na verdade, explica algo às demais, como se trouxesse luz aos fatos que todas observavam. Assim, seu rosto e gesto parecem conter uma autoridade advinda de anos à frente das outras, que a escutam como a uma sábia matriarca. As cabeças reclinadas delas, aliás, contribuem para sugerir um ato de respeito diante do que é dito. Por fim, nota-se que o papel da mulher mais velha atinge também aos observadores da obra, especialmente pela palma da mão de frente, como se todos fossem convidados a refletir acerca do acontecimento.

A segunda mulher, de perfil, não tem a sobrelanceira franzida; parece mais serena diante dos acontecimentos e da explanação que escuta. A terceira, com um véu na cabeça, nos sugere ser a mais emotiva, pois tem os olhos mais aflitos entre as quatro; além disso, suas vestes vermelhas contribuem para conferir-lhe passionalidade²³. A posição das mãos da jovem loira, por sua vez, somadas a seu olhar, apresentam principalmente temor e dúvida, enquanto a criança se mostra surpresa e curiosa. Por fim, a quarta mulher está em postura de oração. Sua cabeça é a mais reclinada e sua expressão é a mais austera e grave, sendo esta figura, simultaneamente, uma imagem de humildade, fé e fortaleza. Suas vestes azuis, por sinal, trazem uma semelhança com as representações da Virgem Maria, cuja imagem diante da crucificação de Jesus celebra justamente tais virtudes. Assim, é notável que o grupo das

²³ A cor vermelha, além de ser frequentemente associada ao *pathos* pelos estudiosos da cor, na liturgia cristã ela significa o martírio, por sua referência ao sangue, e o fogo do Espírito Santo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Cores_litúrgicas_na_Igreja_Católica_Apostólica_Romana)

mulheres fala diretamente aos observadores, pois compreende variadas reações e papéis humanos diante de um fato extraordinário, ao mesmo tempo em que apresenta exemplos de conduta cristã.

Já o grupo dos homens apresenta outro tipo de reação: eles observam tudo com atenção e seriedade (fig. 10). Conforme a legenda, eles são os clérigos que chegam após a morte da mulher para ministrar os ritos fúnebres, daí a presença dos objetos litúrgicos - provavelmente um círio e um crucifixo - carregados pelo jovem e pela criança, que seriam noviços, aspirantes ao presbiterado. O livro na mão do sacerdote central alude a um livro de ritos. Assim, por estarem citados em seguida ao falecimento, posicionaria esse grupo como o segundo momento da narrativa. Chama-me a atenção, inclusive, a semelhança entre o sacerdote de túnica marrom, logo atrás do jovem, e o próprio confessor junto ao leito (fig. 12), possibilitando também a ideia de que a figura tenha sido representada duas vezes, explicitamente em dois momentos.



Fig. 10: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

Ainda sobre esses dois grupos, é muito contundente a maneira como estão separados – mulheres e homens – como que por uma espécie de zelo, até porque os homens são pertencentes ao clero. Sabemos que um dos motivos da crise na Igreja contemporânea a Francisco era justamente o desrespeito clerical aos votos de celibato – foco de atuação das reformas iniciadas no pontificado de Gregório VII (ver p. 13) - e, por isso, parece interessante à catequese que a

imagem traga essa separação. A mensagem aqui é clara: há e deve haver o distanciamento entre sacerdotes e mulheres. Essa distância, aliás, não é demonstrada apenas pela separação física, mas por uma separação de comportamentos: enquanto as mulheres têm olhares e gestos eloquentes, os sacerdotes mantêm um posicionamento contido, sóbrio, severo. A imagem claramente posiciona a mulher no âmbito do emotivo, enquanto ao homem pertence o universo da razão, constituindo-se como partes de uma antiga dicotomia.

Porém, ao mesmo tempo em que se distanciam, podemos notar uma ausência de hierarquia entre os conjuntos, no que concerne à composição da cena. Eles se equilibram perfeitamente, tanto pelo número de pessoas de cada lado, quanto pelas faixas etárias: em

ambas as partes há uma pessoa idosa, três adultas, uma jovem e uma criança. A diversidade entre as testemunhas do milagre pode muito bem remeter ao almejado caráter universal da missão franciscana, onde deveria haver espaço para todas as pessoas.

3.3.2 MOMENTO 3 – JESUS E FRANCISCO

No canto superior esquerdo, um diálogo celeste entre São Francisco e Jesus marcaria o terceiro momento (fig. 11). Após a morte de sua devota, o santo se coloca de joelhos e com as mãos juntas em oração, enquanto o Senhor lhe estende a mão num gesto de concessão da prece. É possível ver aqui, no pé direito de Francisco a marca de um dos estigmas que ele teria recebido em vida; além disso, o pé descalço também é um sinal da humildade em que vivia. Envolta da cabeça dos dois, a auréola dourada denota a santidade, embora a de Jesus seja diferenciada, em decorrência de seu caráter divino.



Fig. 11: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

Tal representação demonstra com eficiência o papel dos santos para a Igreja Católica como *intercessores* – crê-se em uma igreja una entre o céu e a terra, de modo que aqueles que morreram e contemplam a face do Cristo rezam em favor dos vivos. Essa oração diferiria da que os fiéis realizam em vida, pois é dotada da grande fé advinda de se estar na plena presença de Deus. Sabe-se, entretanto, que a figura dos santos pode gerar confusão entre os fiéis, levando-os a crer nos milagres como obras diretas desses homens e mulheres – concepção idólatra, sob entendimento da Igreja, visto que o único ser dotado de onipotência para realizar tais feitos seria o próprio Deus. No que dizia respeito a São Francisco era ainda mais necessária essa diferenciação, considerando que sua santidade suscitou até tendências heréticas acreditando que ele seria o próprio Cristo retornado.

Assim sendo, a representação de Giotto se opõe a qualquer ambiguidade nesse sentido. São Francisco poderia ter sido representado só, voltado para o leito da mulher, fazendo alguma menção de que estaria ele mesmo realizando o milagre. Contudo, foi aqui enfatizada a

figura do Cristo, cujo braço se estende para Francisco, e em direção à ressuscitada, enquanto o santo mesmo está de costas para ela, rogando pela fiel. Não há dúvidas que o próprio Jesus o responsável pelo feito, ainda que graças à intercessão de São Francisco.

3.3.3 MOMENTOS 4 E 5 – A CONFISSÃO E A EXPULSÃO DO DEMÔNIO



Fig. 12: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

Após a intercessão de São Francisco, a mulher ressuscita e pede pela confissão. No centro da pintura, então, constitui-se o quarto momento, em que se realiza esse sacramento. A mulher, pálida e com olheiras, tem feições de quem estava defunta segundos atrás. Ela diz algo ao ouvido do padre atento, que olha para o lado (fig. 12).

Essa representação da confissão é muito importante, pois essa prática era justamente um resultado das reformas que vinham sendo operadas dentro da Igreja. No século XII os sacramentos tiveram seu número fixado e todos partiam da pessoa do bispo. A Eucaristia ganhava um destaque tal que todo o espaço dentro dos templos se organizava em função dela; e para poder comungar, os fiéis deveriam estar purificados pela confissão²⁴. A doutrina do pecado se modificara, e a

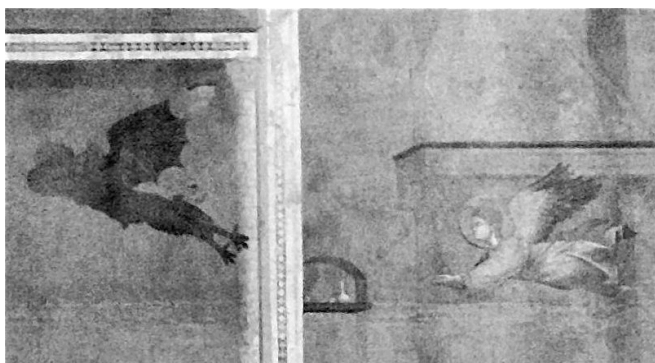


Fig. 13: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

condenação ou não de um ato passava a estar sob o julgamento da intenção pessoal de cada fiel, o que propunha a todos um *exame de consciência*. Assim, uma prática que costumava ser coletiva, passa gradualmente ao campo individual, até culminar no concílio de Latrão em 1215, que determina aos cristãos ao menos uma

²⁴ G. Duby, *Arte e Sociedade*, In: *História Artística da Europa: A Idade Média*, 1997, p. 78.

confissão individual por ano.

Em si, o milagre narrado na legenda já é um convite à penitência e conversão dos pecadores. Pela intercessão de São Francisco, a mulher recebeu o privilégio de retornar da morte só para poder se confessar, pois pela falta do sacramento e por causa de um só pecado omitido, ela poderia ter sido condenada ao inferno. Na pintura de Giotto, ela fala ao padre em seu ouvido, o que transmite uma confortável intimidade entre fiel e confessor. Esse último é um senhor sério e discreto, cujo olhar e toda a expressão facial foram cuidadosamente trabalhados para não causar uma impressão de que ele manifesta surpresa ou repreensão diante do pecado da senhora.

Por fim, após dado o perdão dos pecados, o quinto e último momento constitui-se do anjo que expulsa o demônio para fora daquele recinto (fig. 13).

Para compreender a simbologia empregada aqui, vale relembrar que a Palavra Cristã sempre pousa sobre a dicotomia luz/trevas, sendo a primeira sinônimo de salvação, verdade e vida, enquanto à segunda pertencem a mentira, o pecado e a morte. O próprio Jesus afirma nas escrituras: “Eu vim como a luz do mundo; assim, todo aquele que crer em mim não ficará nas trevas.”²⁵. A mesma simbologia se reflete na estética gótica, em alta na época – e conforme a qual foi construída a Basílica Superior -, que objetiva propiciar a entrada do máximo de luz pelos vitrais. Assim sendo, é coerente que a representação do espírito maligno tenha asas de morcego e patas de coruja, seres de hábitos noturnos. Além disso, na bíblia, as aves de rapina em geral são frequentemente associadas ao mal, seja por sua alimentação de carne morta, seja pela agressividade com que atacam suas presas; é comum os demônios serem representados com aspectos desses animais.²⁶

O anjo (fig. 14), por sua vez é uma figura de suavidade e também de autoridade, cujos pés não são visíveis, sinalizando-o como ser espiritual. Ele surge abaixo de um feixe de luz e tem ele próprio sua auréola dourada; vem expulsar a outra criatura, enquanto ocorre a confissão. Após a absolvição,



Fig. 14: Giotto (atrib.). *Confissão da mulher ressuscitada* (detalhe).

²⁵ Jo 12, 46, *Bíblia de Jerusalém*, 1998.

²⁶ <http://bestiary.ca/> e *Bíblia de Jerusalém*, 1998, passagens diversas.

os pecados já não mais condenam ninguém, de modo que a alma não está mais em poder do mal.

Para os cristãos católicos iniciantes, a confissão é comumente percebida como um processo difícil, por vezes constrangedor. É de imaginar-se que os fiéis do século XII partilhassem desses sentimentos, afinal, se tratava de um processo relativamente novo na Igreja que eles vivenciavam. Por isso o afresco passa mensagens muito claras. A primeira é que deste sacramento pode depender a salvação das almas – diante da imprevisibilidade da morte, é necessário estar sempre prevenido para não morrer em pecado. A segunda busca desconstruir a ideia de que o padre se escandaliza dos pecados e irá julgar o fiel sem piedade. E, por último, a imagem afirma que a Confissão é efetiva na expulsão do mal e que, após fazê-la, estaremos puros novamente, inclusive prontos para morrer e entrar no Reino dos Céus.

IV – GIOTTO E USO DAS IMAGENS NA ATUALIDADE

A análise da obra de Giotto possibilita lançar um olhar diferenciado à imagem na contemporaneidade, sendo de grande utilidade para as práticas pedagógicas no que concerne a uma tomada de consciência da realidade em que se vive. O fato de nos remetermos a outra espécie de interpretação, em outro contexto cultural, permite que venham à tona aspectos de nossa própria realidade. Assim, considero que essa pesquisa esclareça as particularidades do modo de ver atual – sem entendimento do qual não é possível uma educação artística eficiente. Ao mesmo tempo, fica em evidência a importância do estudo da imagem em sala de aula. Nesse capítulo serão discutidos esses pontos.

4.1 A IMAGEM HOJE E SUA IMPLICÂNCIA SOBRE O OLHAR DO INDIVÍDUO

Se pensarmos o significado de um afresco de Giotto em comparação ao que hoje representam as imagens na sociedade, veremos que há uma diferença extrema. Se naquela época as imagens se encontravam principalmente sob utilização da Igreja e, em menor grau, da nobreza, atualmente servem ao mercado, direta ou indiretamente. No medievo, seus canais eram a pintura, a escultura e a iluminura. Hoje foram incorporadas por outras poderosas mídias, entre as quais se destacam a fotografia, a televisão e o cinema, fortemente interconectadas pela principal ferramenta da contemporaneidade: a internet.

Quando afirmo que as imagens estão a serviço do mercado, quero dizer que, inseridas na mídia, hoje são ferramentas para a venda de produtos, seja por serem atrativos para consumidores, seja pelas mensagens que contêm em si. Vejamos por exemplo, o site Youtube,

de compartilhamento de vídeos – uma verdadeira enxurrada imagética. A maior parte dos vídeos postados não são propagandas, ou têm objetivo de vender algum produto específico. Mas todos são indiscutivelmente os atrativos do site, cujo número de usuários é altíssimo. Um site popular como esse pode deduzir as preferências de cada internauta, podendo direcionar a publicidade²⁷ que é veiculada dentro dele para os possíveis interessados. Assim funciona o próprio Google, que inicialmente era apenas um site de busca e hoje expande seus serviços às mais diversas utilidades – tradução, livros e documentos online, mapas, e-mail –, tendo acesso a um complexo perfil de cada internauta. As imagens são ferramentas para toda essa movimentação econômica; não à toa possuem uma aba específica na página do Google (fig. 15).



Fig. 15: Página inicial do Google (detalhe), marcação minha.

Diante desse quadro, percebemos que há uma disseminação visual nunca antes vista, que associa o objetivo do mercado às novas tecnologias de comunicação - imagens são geradas e divulgadas em velocidades incríveis para qualquer localidade do mundo, como se tempo e espaço se tornassem dimensões abstratas. Logicamente que, quando é mencionado tal fenômeno, faz-se referência em especial às populações urbanas, culturas inseridas na dinâmica capitalista. E, dentro delas, podemos reconhecer como participantes desse processo pessoas das mais diversas situações sociais. É passada a época em que o acesso à internet era privilégio das classes mais abastadas, principalmente no Brasil, após o desenvolvimento econômico ocorrido na última década; hoje a realidade, ao menos nas regiões Centro-Oeste, Sul e Sudeste é de mais de um celular por habitante²⁸, e hoje poucos modelos desse aparelho não acessam à rede. Enfim, não são necessários muitos dados estatísticos para constatar que o

²⁷ <http://www.tecmundo.com.br/9461-como-a-google-ganha-dinheiro-.htm>

²⁸ www.G1.globo.com

acesso à internet tem atingido praticamente toda a população das cidades. Ao entrar em sites de relacionamento, de compartilhamento de vídeos e redes sociais, por exemplo, podem-se encontrar pessoas das mais diversas faixas etárias e grupos sociais, incluindo idosos e crianças cada vez mais novas.

Cabe então discutir qual o efeito dessa nova realidade sobre o modo de olhar do indivíduo contemporâneo, imerso em visualidade. Por tudo que já foi dito, é possível compreender que a imagem no século XIII causava um impacto completamente diferente do que causa hoje. Para falar sobre isso, recorrerei a um artigo escrito por mim em 2009, apresentado em 2010 na Universidade Federal de Goiás, na ocasião do III Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Neste trecho do artigo, eu me utilizava de explanações de Walter Benjamin, que a partir de estudos psicanalíticos analisava ser humano quanto à recepção de estímulos externos:

Sob o entendimento de Benjamin acerca das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, existiriam estímulos externos ao ser humano, dotados de uma espécie de energia que o tiraria de seu estado natural – tanto para o bem quanto para o mal-estar; e a essa saída do estado natural dá-se o nome de *choque*. A mente humana, em sua constante busca por equilíbrio tende a enviar tais choques para o nível do inconsciente, de modo que o que retorna ao consciente são *lembranças* amenizadas do choque. No que reside no inconsciente consiste a *memória*, que por vezes é resgatada frente a estímulos semelhantes aos que provocaram o choque inicial²⁹

É muito bem colocado o exemplo de Marcel Proust, em que seu ato de comer uma madeleine embebida em chá o faz de fato resgatar as exatas sensações de sua infância - experiência intensa e real, diferente de uma simples lembrança³⁰. A *experiência*, portanto, se constitui desse recebimento do choque e consequente produção de memória.

Ocorre, afirma Benjamin, que conforme a presença do choque se torna constante, tão mais efetiva é ação do consciente na sua amenização e mais as coisas são excluídas do campo da experiência para tornarem-se mera vivência³¹. Não se produz memória dessa relação. É desse fenômeno que Benjamin fala quando se refere às informações jornalísticas - elas se excluem da experiência do leitor, uma vez que são apresentadas desconectadas umas das outras e de seus reais contextos; são de fácil e constante disseminação e feitas em linguagem a mais concisa e padronizada possível. Tal tipo de veiculação do jornal parece criar uma distância entre a informação e a realidade do leitor no sentido de amenizar o choque. Os fatos estão lá,

²⁹ Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 108 e 109.

³⁰ Ibid, p. 106.

³¹ Ibid, p. 111

temos conhecimento deles, mas eles não nos atingem a experiência, não são incorporados à memória³². Consequência disso é que o indivíduo não se aproprie das coisas e passe a responder com indiferença aos acontecimentos.³³

Mais à frente, esclarecendo, como essas explanações se aplicam à questão das imagens, acrescento:

Esse estado se torna inerente ao indivíduo contemporâneo em relação às imagens de seu cotidiano, visto que esse último está completamente saturado de informações imagéticas, advindas de infinitos contextos diferentes e com a máxima variedade de objetivos comunicativos possíveis (...). Desenvolve-se então, como alguns autores preferem denominar, uma *cegueira* advinda do excesso. A oferta de imagens é tão absurda, que essas caem na normalidade, na inércia, na melancolia. Trata-se de enxergar, mas nunca de fato ver; ou em termos utilizados por Benjamin, trata-se de uma vivência sem experiência.³⁴

4.2 A IMPORTÂNCIA DO ESTUDO DA IMAGEM

A partir dessas considerações pode-se refletir sobre a realidade dos educandos de hoje, imersos nessa cultura do excesso visual. Ao mesmo tempo em que se encontram habituados à linguagem das imagens, o efeito dessas no cotidiano caiu em um automatismo - as mensagens tendem a passar despercebidas, pois caíram em uma normalidade. Dessa maneira, a sala de aula não pode ignorar a visualidade, sob risco de não estar falando a linguagem dos estudantes, ao mesmo tempo em que não deve repetir o excesso, sob o risco de estar reproduzindo a dinâmica do mercado, que é prejudicial ao senso crítico. Portanto, o recurso imagético deve ser utilizado com sabedoria: a fim de que auxilie no aprendizado de conteúdos diversos, ele mesmo necessita antes ser um conteúdo. Uma vez que os educandos são estimulados à interpretação visual, a própria visualidade em sala de aula se torna mais efetiva. A explanação de Ana Mae Barbosa a seguir vem ao encontro dessa mesma temática:

Nosso mundo cotidiano está cada vez mais sendo dominado pela imagem. Há uma pesquisa na França mostrando que 82% da nossa aprendizagem informal se faz através da imagem e 55% desta aprendizagem é feita inconscientemente.

³² Ibid, p. 106 e 107

³³ FREIRE, 2009, p. 2.

³⁴ Ibid, p. 5.

Temos que alfabetizar para a leitura da imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando o público para a decodificação da gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema, da televisão e dos CD-ROM o prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento.

Essa decodificação precisa ser associada ao julgamento da qualidade do que está sendo visto aqui e agora em relação ao passado.

Preparando-se para o entendimento das artes visuais se prepara para o entendimento da imagem quer seja arte ou não.³⁵

O estudo do afresco *Confissão da mulher ressuscitada* ainda aponta outra particularidade das imagens atuais, reforçando a importância da educação do olhar.

Vimos nessa obra de Giotto uma grande quantidade de informações contidas em seus pormenores – tratam-se de elementos a serem lidos, cujo entendimento advém sobretudo de uma interpretação que demanda tempo, atenção e algum conhecimento prévio da história narrada. Diante de tal análise, percebemos que a imagem de hoje costuma seguir uma dinâmica bastante diferente, uma vez que visa principalmente um efeito imediato sobre o indivíduo, melhor denominado como *consumidor* nesse contexto. Na realidade do excesso de informação visual, cada imagem compete por espaço e tempo na mídia, não podendo depender, portanto, de uma interpretação cognitiva para que sua mensagem seja assimilada pelas pessoas. Com objetivo de obter uma resposta rápida do público, o apelo se tornou majoritariamente sensorial. Manipulam-se cores, composição e texturas, de modo a dar destaque ao que interessa e provocar percepções táteis, como calor, frio, maciez e aspereza; trabalha-se com constantes estímulos à sexualidade, ao apetite e à ludicidade, além de se reforçarem os estereótipos de beleza humana. Tudo para que o consumidor faça uma associação direta dessas sensações ao produto anunciado - seja ele um filme, um programa de televisão, um alimento ou um objeto qualquer.

Mas o fato de essas informações serem muito mais direcionadas ao sensorial, não significa que não possam ser interpretadas pelo intelecto. Pelo contrário, um olhar que é treinado parece não se prender a uma *assimilação sensorial e passiva*, mas possibilitaria também uma *compreensão racional e ativa*, fazendo com que o indivíduo exerça sua liberdade diante da mensagem veiculada: ele pode ou não concordar com ela, pode ou não

³⁵ A. M. Barbosa, *A imagem no ensino da arte*, 2009, p. 36.

agir conforme o que é sugerido³⁶. Assim, se confirma a importância do estudo da imagem no currículo escolar.

4.3 CONSONÂNCIA ENTRE CONTEÚDO E REALIDADE DO EDUCANDO

Diferente da maior parte das imagens atuais, completamente inseridas na normalidade cotidiana, a pintura de Giotto se apresenta como novidade e desperta a atenção de todos. Vimos que se no século XIII as pinturas das igrejas já conquistavam a atenção dos fiéis, o pintor florentino foi ainda mais eficiente porque conseguiu a aproximação entre as cenas retratadas e a realidade das pessoas. Deu a seus personagens vida e sentimentos humanos, com os quais se identificavam os observadores. Questiono-me, por exemplo, se poderíamos compará-lo hoje à tecnologia do cinema 3D que, de certa forma, faz o mesmo - estreitar o laço entre observador e imagem, potencializando a experiência do primeiro, ainda que essa relação esteja num patamar muito mais sensorial que cultural, como no caso da obra de Giotto.

É basicamente sobre a questão da identificação que têm se pautado a maior parte dos teóricos da educação contemporânea, afirmando que para o aluno sentir motivação pelo aprendizado, o conteúdo precisa dizer respeito à sua realidade ou, ao menos, fazer-lhe referência. Paulo Freire já comenta essa relação na *Pedagogia do Oprimido*:

Nosso papel não é falar ao povo sobre nossa visão do mundo, ou tentar impô-la a ele, mas dialogar com ele sobre a sua e a nossa. Temos de estar convencidos de que a sua visão do mundo, que se manifesta nas várias formas de sua ação, reflete a sua *situação* no mundo, em que se constitui. A ação educativa e política não pode prescindir do conhecimento crítico dessa situação, sob pena de se fazer “bancária” ou de pregar no deserto.

Por isto mesmo é que, muitas vezes, educadores e políticos falam e não são entendidos. Sua linguagem não sintoniza com a situação dos homens e a quem falam. E sua fala é um discurso a mais, alienado e alienante.³⁷

Ana Mae Barbosa, por sua vez, contribui para trazer a essa concepção o uso da imagem em sala de aula:

³⁶ K. Freedman, *Currículo dentro e fora da escola: representações da Arte na cultura visual* em A. M. Barbosa (Org.) *Arte/Educação Contemporânea (Consonâncias Internacionais)*, 2005, p. 140 e 141.

³⁷ P. Freire, *A pedagogia do oprimido*, 1987, p. 102.

(...) Outra importante função da arte é a complementação da comunicação entre professor-aluno. Os professores, por mais iletrados que sejam, têm um universo vocabular muito maior do que a criança e, se são letrados têm uma linguagem muito diferente da linguagem “nós vai”, “nós semo” das crianças pobres. Como é possível a comunicação verbal?

(...)

A representação plástica visual ajuda a comunicação verbal, que é restrita a umas setenta palavras para uma criança de seis anos.³⁸

A partir dessas explanações, relembramos que contemporâneo a Giotto, o *conteúdo* daquela educação cristã investia em modos mais democráticos de atingir a população. Anteriormente às reformas iniciadas no século XI, o conhecimento estava detido nas mãos dos monges – fabricantes e estudiosos dos livros sagrados, objetos considerados de luxo. Já no século XIII, esses livros não tinham se popularizado, tampouco haviam sido traduzidos para as línguas vernáculas, mas a Igreja buscava formas de que o conhecimento cristão contido neles pudesse atingir as massas. As imagens se tornaram, portanto, um elo comunicativo entre os “educadores” – o clero, de linguagem e conhecimento eruditos – e os “educandos”, o povo iletrado. Em Giotto, porém, percebemos que o recurso ganha ainda mais eficiência quando abandona o caráter distante dos ícones bizantinos e se “sintoniza com a situação dos homens e a quem falam”.

Trazendo essa lógica à sala de aula hoje, percebe-se que o uso da imagem em si já remete à realidade dessa geração de estudantes, por privilegiar-lhes a visão - o sentido aparentemente mais utilizado na cultura em que vivem. Tanto mais esse uso se torna efetivo se forem escolhidas imagens comuns ao seu cotidiano: filmes que eles gostem, desenhos animados, super-heróis de revistas em quadrinhos etc. Não é difícil criar associações entre esses e o conteúdo programático, mas é necessário ao professor que esteja em maior consonância com a realidade das crianças e adolescentes. Aquele que vai ao cinema, assiste televisão de vez em quando, se arrisca a comprar um gibi e observa os vídeos mais assistidos no Youtube, tem mais chances de encontrar vínculos com seus alunos. Aquele que não busca exemplos, ilustrações e paralelos, por mais simples que sejam, a partir da realidade de seus alunos, corre o risco de estar eternamente pintando ícones...

Posso citar como exemplo uma aula que ministrei com duas outras colegas no primeiro mês da catequese para crianças, ainda neste ano, na paróquia que frequentamos. A turma se constitui de aproximadamente 35 crianças entre 9 e 11 anos. Nesse encontro, deveríamos

³⁸ A. M. Barbosa, *A imagem no ensino da arte*, 2009, p. 28.

contar a história de Noé, e para isso fizemos uma arca de cartolina, que colamos na parede. As crianças deveriam ajudar a conduzir os animais para dentro da arca, por isso buscamos e imprimimos imagens de animais, recortando-as de modo que eles pudessem colá-los na arca de cartolina, um a um. Entre os animais havia vários personagens de desenhos que eles conheciam, principalmente do cinema, além de fotografias engraçadas de animais comuns. A escolha das imagens foi crucial para despertar-lhes o interesse; não seria o mesmo que utilizar fotografias padrão. Inclusive o posicionamento de cada animal dentro da arca se tornou relevante; as crianças levavam em conta a postura de cada personagem para escolher-lhes o local mais apropriado. A experiência da aula foi divertida – de fato, é necessário mover os alunos de algum modo, para que o conteúdo seja lembrado, e essa movimentação só ocorre quando a criança/adolescente percebe sua própria realidade no conteúdo.

CONCLUSÃO

A análise de obra é um procedimento riquíssimo, que se faz tanto mais complexo conforme se afasta da realidade de quem analisa. Para chegar a Giotto, foi necessário retornar quase doze séculos antes, a fim de que houvesse real compreensão do que o afresco *Confissão da mulher ressuscitada* significava em seu tempo.

No caminho até a obra em si, foi necessário apreender uma outra concepção da imagem, no que diz respeito à sua função, sua relação com a religiosidade e seu desenrolar estético. É inusitado à atualidade ir à gênese do fazer imagético para questionar suas razões e implicâncias. Mas observei que sem proceder assim, não é possível ter uma percepção aprofundada do que ocorre hoje em relação ao mesmo tema.

Para entender o afresco, foi necessário entender seu contexto, o que direcionou o estudo a parte da história da Igreja Católica e de São Francisco de Assis, nela inserido. Também foi preciso compreender Giotto de uma maneira mais global, relacionando-o com sua época. Desta forma, uma obra de arte apenas, traz em si uma série de cruzamentos históricos, mostrando-se como objeto suscitador de questões e veiculador de conhecimento.

Diante desses entendimentos, nos voltamos à educação para questionar: como é possível que a sociedade contemporânea – carregada de imagens – possa ignorar o estudo das mesmas? Como é possível à educação limitar tanto o estudo da arte, uma vez que essa é grande divulgadora e fixadora dos mais diversos conhecimentos? Uma análise de obra mais aprofundada afirma, definitivamente, a importância para os educandos das Artes Visuais no currículo escolar. E este presente trabalho, em especial, relativo à arte na Idade Média, que põe em questão o papel da imagem em si, direciona-se especialmente aos educadores, no sentido de esclarecer o que há por trás dos modos de ver e representar na atualidade.

REFERÊNCIAS

Livros:

AMON, Karl. *Idade Média*. In: *História da Igreja Católica*. Trad. Fredericus Stein. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo* – v.2. Trad. Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. (Org.) *Arte/Educação Contemporânea (Consonâncias Internacionais)*. 1 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 7 ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BASCHET, Jérôme. *A expansão ocidental das imagens – um mundo de imagens novas* (cap. VI). In: *A civilização feudal – do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2000.

BELTING, Hans. *Igreja e Imagem: A doutrina da Igreja e a Iconoclastia*. In: *Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, Ars Urbe, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: _____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998, publicada sob a direção da “École biblique de Jérusalem”. Edição em língua francesa © Les Éditions Du Cerf, Paris, 1998, ed. revista e ampliada.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edição típica vaticana. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

DUBY, G. e LACLOTTE, M. *História Artística da Europa – A Idade Média*, Tomo I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GIANDOMENICO, Nicola. *Arte e História de Assis*. Trad. Rui Sousa. Edição Portuguesa. Florença: Bonechi, 1995.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LEROY, Alfred. *Nascimento da Arte Cristã: do início ao ano mil*. In: *Sei e Creio – Enciclopédia do Católico no Século XX*. Trad. Rose Marie G. Muraro. São Paulo: Flamboyant, 1960.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsbug. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WebSites:

<http://catedraismedievais.blogspot.com/2009/11/catedral-biblia-dos-pobres-para-o-santo.html>

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/ricerca.jsp?decorator=layout&apply=true&percorso_ricerca=F&tipo_ricerca=avanzata&mod_SGTI_F=esatto&SGTI_F=Confessione+della+donna+resuscitata&componi_F=AND&ordine_F=rilevanza

<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2010/12/base-de-celulares-no-brasil-cresce-159-em-novembro-diz-anatel-3.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cores_litúrgicas_na_Igreja_Católica_Apostólica_Romana

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Transepto>

http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_Bonaventura,_Legenda_Major_Sancti_Francisci,_PT.pdf

<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GL-vol5-francis.html>

<http://www.ifcs.ufrj.br/~frazao/hagiografia.htm>

http://www.universocatolico.com.br/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=800

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_19871204_duodecimum-saeculum_sp.html