

A dor e o sofrimento como preceitos educativos pintados por Giotto di Bondone em *O Massacre dos Inocentes* ***Pain and suffering painted as education precepts by Giotto di Bondone in The Massacre of Inocents***

Terezinha Oliveira*

Meire Aparecida Lôde Nunes**

* Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora do programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: teleoliv@gmail.com

** Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora no curso de Educação Física da Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR). E-mail: meirelode@gmail.com

Resumo

O objetivo desse texto é verificar em que medida Giotto (1267-1337) registrou em suas pinturas valores educativos presentes nos séculos XIII- XIV. Adotamos para análise iconográfica *O Massacre dos Inocentes* pintado na *Cappella degli Scrovegni* em Padova, Itália. A hipótese investigada é construída por meio da ideia de que a dor/sofrimento, pertinentes a todos os homens, faz parte do processo que tem por fim o bem. Dessa forma, esses sentimentos podem ser entendidos como elementos educativos para o homem medieval e registrados por Giotto ao pintar a cena em que Herodes manda matar os meninos com idade próxima a de Jesus com o propósito de pôr fim na vida do Messias. Assim, pudemos verificar que Giotto, ao colocar os inocentes mortos ao chão e uma Igreja ao fundo da cena, estaria indicando que o caminho para a construção da Igreja de Jesus (o bem) foi erigido por meio da dor/sofrimento, o que está em conformidade com a hipótese sugerida para este estudo.

Palavras-chave

Educação. Dor/sofrimento. Giotto di Bondone.

Abstract

The aim of this text is to verify in wich way Giotto (1267-1337) registered in his paintings the educative values of the XIII-XIV centuries. We adopted for iconographic analysis the painting The Massacre of Inocentes, in the Capella degli Scrovegni, in Padova, Italy. The investigated hyphotesis is build on the idea that pain/suffer, present in all human beings, is part of the process wich aims at good. In this way, those feelings can be understood as educative elements for the medieval man and registered by Giotto in the painting in wich Herodes orders to kill all the boys with age close to Jesus with the purpose to put an end into the Messiah's life. So, we could verify that Giotto, by putting the dead inocents on the floor and the church in the scene background, would be indicating that the way to the construction of the Church of Jesus (the Good) was built through pain/suffer, which complies with the hyphotesis suggested for this study.

Key words

Education. Pain/suffering. Giotto di Bondone.

Nosso objetivo, neste texto, é realizar a análise iconográfica dos afrescos pintados por Giotto di Bondone (1267-1337) na *Cappella degli Scrovegni*, especificamente, o *Massacre dos Inocentes*. O estudo é direcionado pela perspectiva da História Social, a qual nos permite olhar para as produções humanas e considerá-las como registros de como os homens pensavam e agiam nos diferentes momentos históricos. Isso nos possibilita considerar os objetos artísticos e, conseqüentemente, a análise iconográfica como procedimento de pesquisa pertinente em História da Educação. Nesse sentido, destacamos a importância das imagens no processo formativo dos homens medievais, especialmente para a memória e o despertar da devoção. As imagens da vida dos santos, Maria e de Cristo representavam sensibilização para a fé, assim contribuindo para a formação moral e religiosa. Essa prática, desenvolvida na Idade Média pelo conteúdo religioso, pode ser aproximada de um exercício reflexivo a respeito da conduta social e, por conseguinte, da formação humana.

Desse modo, nos propomos a analisar a pintura de Giotto, considerado como o precursor de um novo momento na História da Arte, tanto que Giorgio Vasari (2011), em sua obra *Vidas dos Artistas*, afirma que, da mesma forma que os artistas se inspiram na natureza, devem se esmerar e imitar as obras de Giotto. Seu reconhecimento não se restringe ao domínio artístico. Giulio Argan (2003) afirma que Giotto, ao lado de

Dante, constituiu um dos grandes pilares da nova cultura latina por meio de sua habilidade interpretativa da natureza e da vida. Todavia entendemos que essa habilidade é decorrente do momento específico em que o artista viveu: final do século XIII e início do XIV. Esse período corresponde a um momento de muitas mudanças e embates, dos quais podemos destacar o renascimento das cidades e do comércio. Essa especificidade temporal vivida pelo artista torna-se mais peculiar se considerarmos o local, a Itália. Para muitos autores, como Patrick Gilli (2011), a Itália foi um lugar à parte na história da Idade Média Central, pela predominância citadina e sua influência nas práticas sociais, políticas e culturais. As experiências vividas por Giotto, provavelmente, foram decisivas para suas criações, especificamente nos afrescos da *Cappella degli Scrovegni*, em Padova, na Itália. Giotto, mais que afrescar a capela com cenas da vida de Maria e de Jesus Cristo, registrou a imagem de um novo homem que emergia no *trecento* italiano. A representação humana que decora as paredes da capela expressa a vida cotidiana, na qual os personagens não são imóveis, contrariamente, se movem, choram, sofrem, vivem. Assim, entendemos que, ao analisarmos as figuras humanas pintadas na *Cappella degli Scrovegni*, poderemos nos aproximar do conceito de homem que se principiava a construir, na Itália do século XIII.

Nesse sentido, destacamos como questão reflexiva neste texto a valorização das características humanas

presentes na pintura de Giotto como um elemento que expressa as mudanças presentes no contexto do *trecento* italiano. Ressaltamos, especificamente, a dor/sofrimento, que acomete todos os homens, como princípio educativo necessário para a edificação do bem. Para pensarmos sobre essa questão, iniciamos nossa abordagem nos remetendo ao contexto vivido por Giotto, que se afirma como um momento glorioso na história medieval. Na sequência realizamos a análise do afresco *O Massacre dos Inocentes*.

1 O contexto vivido por Giotto

As biografias de Giotto di Bondone nos informa que, quando ele era um garoto, Cimabue, respeitado pintor florentino, viu seus desenhos e pediu a seus pais para levá-lo para sua oficina, na qual aprenderia o ofício de Giotto. Essa informação, a respeito do início da carreira artística do pintor, se repete em quase todos os relatos sobre sua vida. Possivelmente porque a fonte de informações sobre suas atividades como pintor teria sido a obra de Vasari, *Vidas dos Artistas*. Vasari (2011, p. 92) narra essa história da seguinte forma:

[...] quando Giotto tinha X anos de idade, Bondone o incumbiu da guarda de algumas ovelhas da propriedade, que Giotto apascentava todos os dias ora num lugar, ora noutro, e, já sentindo a inclinação natural pela arte do desenho, continu-

amente, por prazer, desenhava no piso, no chão ou na areia alguma coisa da natureza ou que a fantasia lhe ditasse. E foi assim que um dia Cimabue, pintor celeberrimo, mudando-se por alguma necessidade de Florença, onde era muito apreciado, conheceu Giotto no lugarejo de Vespignano; este, enquanto suas ovelhas pastavam, tomando uma pedra plana e polida do piso, nela copiava a imagem de uma ovelha com um seixo pontiagudo, coisa que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com seu instinto natural. Cimabue, detendo-se, extremamente admirado perguntou-lhe se queria morar com ele.

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

[...] Desde o início, foi proclamado o pai do Baixo Renascimento, o grande revolucionário

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

Lenda ou não, o fato é que Giotto viveu em Florença, típica cidade do movimento que se convencionou denominar de renascimento das cidades ou de urbanização da Idade Média. Florença, ao lado de outras cidades do centro e do norte da Itália, foi cenário para o *trecento*, ou pré-renascimento italiano. Nesse período, intelectuais, poetas e artistas fundaram a nova forma de entender o mundo que culminaria no antropocentrismo. Surgiram, assim, grandes nomes, como os de Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), os quais, inclusive, reconheciam a autoridade de Giotto na pintura da época. Referindo-se a ele, Petrarca afirmou que a beleza de sua arte “[...] se capta mais com o intelecto do que com os olhos” (ARGAN, 2003, p. 21), mas foi Dante quem reconheceu sua superioridade sobre os demais artistas, inclusive sobre seu mestre Cimabue. Esse reconhecimento está exposto no

canto XI da *Divina Comédia*¹, no qual o poeta afirma que a glória de Giotto escurece a de Cimabue. Na mesma perspectiva, em sua obra *Decameron*, Boccaccio descreveu Giotto como “[...] um monumento brilhante à glória de Florença, que fez renascer uma arte que estava enterrada há séculos, sob as trevas da Idade Média, ou por outras palavras, sob uma estilização muito afastada da realidade” (WOLF, 2007, p. 9). A admiração dos contemporâneos de Giotto foi constante. As habilidades do artista mantiveram-se respeitadas, como podemos verificar em *Nuovas Cronicas*, obra sobre a história de Florença escrita por Giovanni Villani no século XIV. O autor descreve o artista como: “[...] o mais soberano mestre de pintura que se podia encontrar em seu tempo, e aquele que mais desenhou figuras e atos ao natural; e a ele foi dado salário pela prefeitura para remuneração da sua virtude e bondade”² (VILLANI, s.d.). A exaltação dos admiradores de Giotto fez com que a História da Arte atribuísse à primeira metade do *Trecento* a designação de ‘era de Giotto’.

No entanto, observam-se, na ‘era de Giotto’, crises no âmbito político e

¹ Cimabue cuidou ter na pintura; A liça dominado: mas vencido; Ficou: a glória Giotto fez-lhe escura.

² Traduzido por nós de: “*Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più. trasse ogni figura e atti al naturale; e lugli dato salario dal comune per remunerazione della sua virtù e bontà*”.

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

Nesse contexto citadino de embates, Giotto nasceu, cresceu e se consagrou como um artista revolucionário. De nosso ponto de vista, as mudanças refletidas na arte giottesca são uma síntese de todos esses movimentos sociais que caracterizaram o *duecento* e o *trecento*. Considerando a importância do lócus que gestou o artista, recuperamos algumas informações sobre seu contexto, em especial o processo de desenvolvimento das cidades.

A cidade ressurgiu depois de um longo período de organização social rural, já que, com a queda do Império Romano, grande parte das cidades foram praticamente extintas. O movimento de ressurgimento das cidades começa a ser visualizado no início da dissolução do Império carolíngio quando, em razão da insegurança resultante dos ataques dos povos nômades, disseminou-se a construção de castelos, denominados de burgos. Os burgos eram cercados por muralhas rodeadas por um fosso. Além

dos habitantes, em seu interior residia também a

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

O autor explica que, nesse período, já era possível observar um grande movimento de mercadores, o que indicava o início da atividade comercial. Todavia, naquele momento, a profissão de mercador não era tranquila, e a insegurança acompanhava suas atividades. Os mercadores estavam sujeitos a toda natureza de ataques, pois uma parcela da nobreza ainda praticava saques. Essa situação de insegurança contribuiu para que os mercadores se refugiassem nas cidades episcopais, ou burgos. Ao mesmo tempo, com a intensificação das atividades comerciais, eles passaram a ser um obstáculo e tiveram que se fixar nos arredores das cidades, estabelecendo um burgo dos arredores, ou arrabalde. Dessa forma, plantou-se, no solo fértil do século XI, a semente do renascimento das cidades que germinaria nos séculos

seguintes junto com surgimento de novas relações sociais que culminariam no estabelecimento de novos comportamentos sociais.

Os primeiros comerciantes e artesãos que formaram a população urbana viviam à margem de uma sociedade que sobrevivia das terras. Com a diminuição das pestes e, conseqüentemente, a queda da mortalidade, as famílias tornaram-se cada vez mais numerosas, de forma que as terras cultivadas pelo camponês não eram suficientes para que ele pagasse todos os tributos ao senhor e garantisse a sobrevivência de sua família. Essa situação obrigava os filhos mais novos a abandonar suas famílias, engrossando “[...] a massa das pessoas que vagavam pela região e iam de uma abadia a outra receber sua parte das esmolas reservadas aos pobres [...]” (PIRENNE, 1968, p. 52-53). Nesse sentido, a concessão de asilo aos pobres, pelas igrejas, contribuiu para o desenvolvimento das cidades. Além dos filhos dos camponeses e dos vilões que fugiam dos senhores buscando vida melhor, outras pessoas refugiavam-se nas igrejas e nem sempre eram da classe inferior. Segundo Guizot (2005, p. 35):

[...] homens, até então poderosos, que perseguidos por um vizinho mais poderoso, ou pelo próprio rei, abandonavam seus domínios, levando consigo tudo o que podiam levar, e se encerravam em uma cidade, e colocavam-se sob a proteção de uma igreja;

eles tornavam-se burgueses. Os refugiados desta espécie não estiveram alheios, creio, ao progresso das cidades; eles introduziram nelas alguma riqueza e alguns elementos de uma população superior à massa de seus habitantes.

A maioria dos cidadãos era originária das camadas inferiores, mas existiam os que não se conformavam em viver de esmolas e aproveitavam as oportunidades de trabalho oferecidas pelos mercadores de maior posse, sendo que alguns se tornavam muito ricos. Dessa forma, a cidade possibilitou ao homem/servo uma nova condição social: depois de morar algum tempo na cidade, ele poderia se tornar livre, ou seja, tornar-se um burguês, salientando que burguês era o termo que designava o morador do burgo. A burguesia compunha-se de “[...] pequenos mercadores que se retiravam para as cidades após terem feito suas compras e suas vendas; e de proprietários de casa de pequenos domínios que nelas haviam fixado sua residência. Eis a classe burguesa europeia em seus primeiros elementos” (GUIZOT, 2005, p. 41).

A transição do servo para homem livre não era tranquila. Castelnuovo (1989) explica que Lille, em 1200, não aceitava em seus domínios nem bastardos nem foragidos. Em Bolonha e Assis, os homens que não eram livres pagavam taxas mais pesadas do que os demais e “[...] por toda a parte, o senhor dispunha de um ano para recuperar o seu homem

e, num grande número de burgos rurais, as condições pessoais não diferiam muito das da cidade” (CASTELNUOVO, 1989, p. 100). Aqueles que conseguiam permanecer na cidade também encontravam várias dificuldades ao se chocar com os burgueses donos de lojas e oficinas que mantinham, nos primeiros tempos, a estrutura feudal. Nesse ambiente, foram se distinguindo atividades profissionais superiores e inferiores, e também se delineando as desigualdades provenientes da definição de alta burguesia e baixa burguesia. Segundo Guizot (2005, p. 47):

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

Dessa forma, pode-se entender que as situações difíceis enfrentadas no campo não deixariam de aparecer na cidade, pelo contrário esse seria um ambiente de muitos conflitos batalhas. Essa

característica torna-se mais evidente no ambiente citadino italiano, resultado de um processo de reorganização da Itália que não foi sereno, mas pleno de contradições, tensões e conflitos; suas raízes podem ser encontradas no desejo de dominar o território por parte de duas entidades: o papado e o império.

No ano em que Giotto nasceu, 1267, meados do século XIII, a Itália já havia passado pelo processo de fragmentação política que transferiu a autoridade da península para as cidades fortificadas, principiando a formação de comunas. O desenvolvimento econômico do século XII favoreceu o estabelecimento de comunas em todo o norte da Itália. Skinner (1996, p. 25) ilustra mencionando que em meados desse século, “[...] o historiador germânico Oto de Freising reconhecia o surgimento de uma forma nova e notável de organização social e política no Norte da Itália. Observava, entre outros aspectos, que a sociedade italiana claramente perdera seu caráter feudal”. Essas cidades eram repúblicas independentes; “[...] cada uma delas era governada *pela vontade de cônsules mais que de príncipes, a quem trocavam [do cargo] quase que anualmente*, a fim de garantir que fosse controlado seu *apetite de poder* e preservada a liberdade popular” (SKINNER, 1996, p. 127, grifos do autor). O surgimento dos cônsules é considerado um identificador do início da era comunal na Itália. Durante o governo consular, apareceram iniciativas de delegar autoridade a apenas uma pessoa. Esse cargo de

podestà, que inicialmente era oferecido ao membro de uma família importante da cidade, surgiu nas cidades italianas na segunda metade do século XII, com o propósito de se implantar um governo mais estável. Posteriormente o cargo foi entregue a um “[...] cidadão de outra cidade, procedimento seguido a fim de garantir que nenhum vínculo ou lealdade local o perturbasse na administração” (SKINNER, 1996, p. 25).

Essas observações sobre o governo do *podestà* são importantes porque, de acordo com Gilli (2011), essa estrutura de governo manteve-se até meados do século XIII, sendo, portanto, esse o regime em que Giotto viveu. Todavia Florença passou por vários reordenamentos em sua forma de governo, na maioria das vezes decorrentes dos embates entre facções internas e das investidas internacionais para dominar a Itália. Os florentinos, conforme o nascimento e posicionamento político, eram divididos em guelfos e gibelinos, nobres e povo, brancos e pretos. Essas facções, responsáveis por alimentar as batalhas entre as cidades italianas e o Império, revezavam-se no governo de Florença de acordo com suas vitórias, ou derrotas nas disputas pelo poder político da cidade.

Foi nesse contexto de disputas que Giotto desenvolveu seus trabalhos. As dores, angústias e tristezas presentes nos períodos de conflitos podem ser entendidos como copartícipes do período e dos homens que viveram o Pré-Renascimento.

2 A dor e o sofrimento na pintura giottesca *O massacre dos Inocentes*

Encontra-se na cidade de Padova, Itália um pequeno edifício religioso conhecido como *Cappella dell’Arena*, ou *Cappella degli Scrovegni*, que é considerada a guardiã de uma das maiores riquezas artísticas do *trecento* italiano: os afrescos da fase madura de Giotto di Bondone.

A história da *Cappella* de Arena tem início em 1300, quando Enrico Scrovegni adquiriu de Manfredo Delesmanini, filho de Guezili de’Dalesmanini – patriarca de uma nobre família decadente – as ruínas da antiga arena romana de Padova. Os detalhes da compra podem ser conferidos no documento³ de compra da propriedade, no qual está registrado o valor de 400 libras. Além dessa informação, pode-se observar, no documento, a descrição da propriedade, sua localização, a vizinhança com os *Eremitani*, posteriormente denominados de Congregação dos Agostinhos. O novo proprietário era um rico banqueiro padovano, nono e último filho de Reginaldo Scrovegni, homem que tinha acumulado um grande capital com atividades comerciais que se estendiam de Veneto a Toscana. Pisani (2011, p. 13, grifo do autor) descreve Reginaldo como “[...] típico representante daquela negligente classe empreendedora e financeira (o dantesco *nova gente de ganhos rápidos*), que, naquele momento, não

³ Documento disponível em Stubblebine (1995).

tinha escrúpulos de emprestar dinheiro a altos juro⁴". Por isso, o poeta Dante lhe teria reservado o sétimo círculo do inferno na *Divina Comédia*, passagem na qual vários autores se baseiam para identificar o banqueiro de Padova como usurário.

A propriedade adquirida por Enrico continha uma pequena igreja que era o destino final da procissão que acontecia no dia 25 de março, na festa da Anunciação de Maria. Basile e Borsella (2013, p. 12) confirmam essa informação de que: "[...] pelo menos desde 1278, havia uma igreja onde a festa da Anunciação era celebrada a cada 25 de março com uma procissão solene e uma peça de teatro milagrosa⁵".

Aproveitando a realização desse tradicional evento em sua propriedade e sob a alegação de que desejava redimir os pecados usurários do pai, Enrico se empenhou na construção da *Cappella* da Arena. Assim, solicitou que o Bispo Ottobono dei Razzi autorizasse a construção, o que foi concedido em 31 de março de 1302. Na época, os *Eremitani* não se opuseram à construção da capela, já que ela não seria aberta a reuniões pú-

blicas, como estava bem claro no documento de concessão: "[...] construir uma pequena igreja, a modo de um oratório, somente para si mesmo, a mulher, a mãe e a família, à qual não pudesse ter acesso o povo"⁶ (PISANI, 2011, p. 17). A capela foi construída em um curto espaço de tempo. Dois anos após o início da construção, ela já estava pronta; foi quando Enrico conseguiu do papa Benedito XI a autorização para transformar a capela privada em pública.

Assim, Enrico tornou pública a capela e exibiu à comunidade padovana a rica decoração que havia sido confiada a dois grandes artistas da época: Giovanni Pisano e Giotto di Bondone. Giovanni Pisano, renomado escultor, ficou encarregado dos ornamentos da abside e Giotto di Bondone, de afrescar as paredes da capela – 21,50 m de comprimento por 8,50 m de largura e 12,80 m de altura. A pequena capela foi dedicada a Santa Maria da Caridade e consagrada ao amor de Deus pela humanidade, sendo esse o tema que Giotto deveria explorar nos afrescos que decorariam suas paredes.

As narrativas pictóricas foram distribuídas regularmente em fileiras pelas paredes da capela. A história narrada por Giotto inicia-se com os acontecimentos que antecederam o nascimento da Virgem Maria, que são protagonizados

⁴ Traduzido por nós "Rinaldo era il tipico rappresentante di quella spregiudicata classe imprenditoriale e finanziaria (la dantesca **gente nuova e' subiti guadagni**), che all'occorrenza non si faceva scrupolo di prestare denaro ad alti interessi".

⁵ Traduzido por nós de: "In the area acquired by Enrico Scrovegni had stood, since at least 1278, a church where the feast day of the Annunciation was celebrated every March 25 with a solemn procession and a miracle play".

⁶ Traduzido por nós de: "[...] edificare una piccola chiesa, a mo' di oratorio, soltanto per sé, la moglie, la madre e la famiglia, cui non potesse accedere il popolo".

por seus pais, São Joaquim e Santa Ana. Após os seis afrescos que contam a história dos pais de Maria, a Virgem passa a ser a personagem principal. Giotto inicia mostrando o nascimento da escolhida por Deus e encerra com a procissão de seu casamento com o carpinteiro José. A partir de então, Jesus assume a centralidade das narrativas que se iniciam com seu nascimento e se encerra com o afresco que representa Pentecostes. Na parede acima do altar, Giotto pintou a Anunciação de Maria e se contrapondo, na parede da porta de entrada da capela, encontra-se a representação do juízo final.

Na parede direita da *Cappella degli Scrovegni* – último afresco da segunda fileira – encontra-se uma das cenas mais trágicas que compõem a história da vida de Jesus, *O Massacre dos Inocentes*. O acontecimento é narrado no evangelho de Mateus (2,1) o qual nos informa que,

em conversa com reis magos do Oriente, que procuravam o recém-nascido rei dos judeus para homenageá-lo, Herodes, rei da Judeia, ficou sabendo a época aproximada do nascimento do menino e mandou matar todos aqueles que tinham menos de dois anos de idade. Jesus foi salvo porque José foi avisado em sonho dos planos do rei e levou a Maria e seu filho para o Egito, onde ficaram seguros até a morte de Herodes.

O infanticídio decorrente da ameaça que o nascimento de Jesus significava a Herodes foi narrado por Giotto com uma realidade que toca o espírito do espectador despertando tristeza e piedade pelo horror da tragédia alimentada pelo ódio, egoísmo e injustiça. A cena é composta pelos soldados de Herodes, pelas mães que lutam pela vida de seus filhos e pelo próprio rei que do alto acompanha o massacre, como podemos observar na figura 1.



Figura 1 – Giotto di Bondone. O massacre dos inocentes. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede direita 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (s.d.)

O personagem solitário na parte superior (esquerda do espectador) da pintura é o rei Herodes que, da tribuna de seu palácio, acompanha a execução de sua ordem sem demonstrar arrependimento nem comoção. A imponência

do rei acompanhada pelo movimento de seu braço direito que se estende em direção do centro do afresco e ordena a matança expressa a frieza confirmada com um olhar firme, fixo na ação de seus soldados que cumprem seu desejo.



Figura 2 – Giotto di Bondone. O massacre dos inocentes (detalhe). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede direita 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.
Fonte: Giotto di Bondone (s.d.)

Abaixo de Herodes, os crimes são executados por homens que Giotto veste com roupas simples que se confundem com pessoas comuns. Essa observação nos propicia a pensar que os assassinos que concordam em obedecer à ordem do rei não são seus soldados, mas sim mercenários contratados para a execução desse trabalho específico. Como os mercenários trabalham visando apenas ao pagamento sem defender ideias ou

qualquer questão ética, aceitam ser os autores do infanticídio enquanto os próprios soldados romanos – no lado esquerdo da pintura – não concordam com a brutalidade e injustiça ordenada pelo rei.

Podemos notar que três mortes estão prestes a acontecer no momento em que Giotto congela a cena. Na parte direita inferior, encontra-se um assassino de costas segurando uma arma

que atacará a criança que está no colo de sua mãe à sua frente. A mulher que tenta proteger, inutilmente, seu filho o terá morto em seus braços em instantes. A consciência desse fato está na dor expressa em seu rosto, que olha para o filho e chora pela perda e sua impotência diante do inevitável.



Figura 3 – Giotto di Bondone. O massacre dos inocentes (detalhe). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede direita 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (s.d.)

Outra morte pode ser observada, no segundo plano, na parte central do afresco. O homem encapuzado, lembrando um carrasco, é mencionado por Pisani (2011) como possuidor de acentuadas características lombrosianas⁷, que contribuem para afirmar a crueldade de seu ato. Brutalmente o mercenário puxa pelo braço uma criança que a mãe resiste em entregar segurando-a pela perna. A mão esquerda da mãe move-se em direção ao homem que irá executar seu filho, tentando conter a espada que colocará fim à vida da criança. O homem olha diretamente o desespero da mãe, e parece-nos se manter indiferente. Sua piedade é inferior ao desejo pelo pagamento que receberá, o que o torna obediente a Herodes e à finalização do assassinato.

⁷ Características estudadas por Cesare Lombroso (1834-1909), criminalista italiano que criou a antropologia criminal fundamentada nos estudos científicos de Charles Darwin.

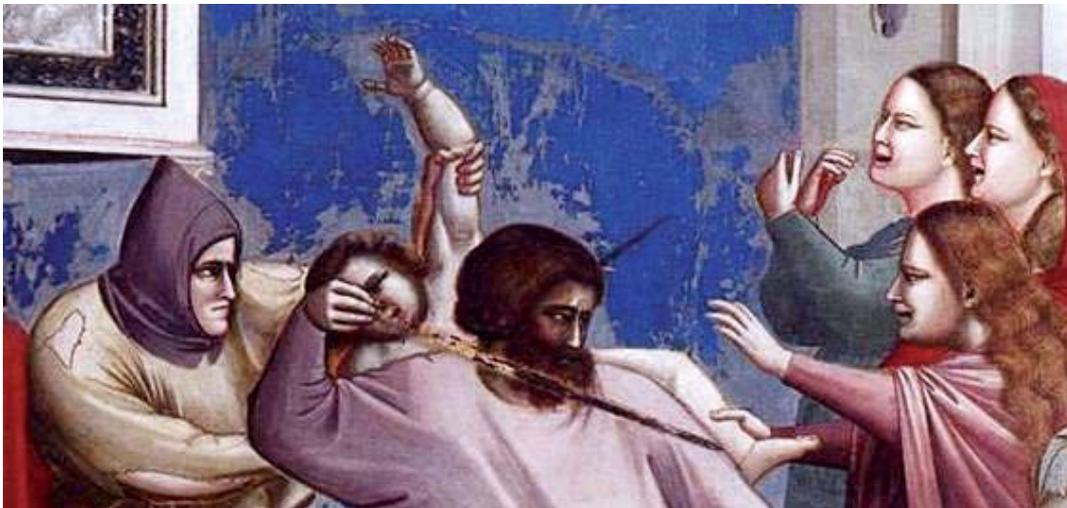


Figura 4 – Giotto di Bondone. O massacre dos inocentes (detalhe). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede direita 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Giotto di Bondone (s.d.)

A mesma sensação de insensibilidade com a dor das mães parece não ser totalmente compartilhada com seu companheiro que compõe a cena central da pintura giottesca. O homem que arranca a criança, que apavorada busca proteção em sua mãe, está com a cabeça propensa para baixo dando a impressão de um pequeno sinal de dor presente em seu olhar e em sua testa que se franze e a pende para o chão, podendo ser um indício da vergonha de sua ação. Mas confrontando esse sentimento, seu corpo assume uma violenta posição necessária para execução do inocente. Os gritos da mãe, que segura a criança com força contra seu peito, se juntam com os das demais mulheres e invadem a cena atingindo o espírito dos três soldados

que estão do lado esquerdo da cena, embaixo da tribuna de Herodes e se negam a participar da chacina. A reprovação dos soldados é evidenciada não apenas pela desobediência ao rei, mas por compartilharem com as mães suas dores. Isso nos é evidente no soldado de capa vermelha que não consegue olhar a cena, e desvia o olhar para o lado oposto onde está outro soldado que olha tristemente a cena. O terceiro soldado que está mais à frente dos outros, olha, mas, seu corpo repudia o que vê, procurando se afastar. O rosto cabisbaixo, parece chorar assim como as mães, a tragédia que seus olhos lhe mostram. Podemos supor que Giotto, ao representar os soldados romanos compartilhando a tristeza do trágico fim daqueles inocentes, poderia

estar indicando que havia humanidade naqueles homens. Como mostra Pisani⁸, com essa representação da piedade, o artista poderia atentar para a possibilidade ética de afastar o homem do mal, o que representa o início para o bem e a justiça.

A prova da tragédia comandada do alto por Herodes está no chão. Os corpos dos inocentes que se amontoam reluzem o horror da cena que Giotto narra sem omitir a crueldade e injustiça que foram as mandatárias do ocorrido. A tragédia da morte das crianças é o indício do que estava por vir, a mesma injustiça e crueldade se repetiria com Jesus. Mas também propiciaria a edificação da igreja de Cristo, que parece ser sugerida por Giotto ao colocar no chão, na base, as crianças mortas, acima delas as mães que amam incondicionalmente seus filhos e, como continuação delas, um edifício cuja construção nos remete a uma Igreja⁹. Nesse caminho das crianças mortas à Igreja, observamos que, entre as mães, Giotto coloca uma delas, em evidência, vestida com trajes na cor azul, mesma cor com que ele tradicionalmente representa Maria. A criança que

a mulher segura em seus braços contém um discreto sombreamento ao redor de sua cabeça, lembrando uma auréola, símbolo da santidade. Essas observações nos possibilitam reforçar a ideia de que Giotto está mostrando a história da edificação da Igreja, que tem em sua base os primeiros mártires¹⁰ - inocentes que têm o sangue derramado pela injustiça alimentada pelo ódio a Deus – e sua centralidade, o sacrifício do Cordeiro de Deus, Jesus Cristo. Esse percurso é permeado de muita dor e sofrimento, o que nos parece construir o caminho terreno daqueles que optaram por defender o bem e a justiça.

No entanto observamos que os recursos sentimentais propostos por Giotto para expressar essa dor não estão explicitamente visíveis. Não há marcas de sangue nos corpos das crianças que se acumulam no chão. O vermelho que deveria tomar a cena cede lugar a um tom quase branco, que faz com que a palidez do desfalecimento se ressalte diante dos olhos do espectador. Os instrumentos que causam os assassinatos estão pintados timidamente, como podemos observar, principalmente nas figuras 3 e 4. Mesmo na cena do assassinato que ocupa a centralidade da

⁸ “[...] con la loro dissociazione e pietà Giotto pare evidenziare la possibilità etica di rifiutare l'orrore dell'ingiustizia e della brutalità: nei loro gesti c'è in nuce la speranza nell'uomo, perché dissociarsi dal male è già muovere in direzione del bene e del giusto” (PISANI, 2011, p. 70).

⁹ Bellinati (2003) identifica esse edifício como a Basílica da natividade *di Betlemme*. Cecchi (2011) se reporta ao edifício como uma referência à Igreja de São Francisco em Bolonha.

¹⁰ Pisani identifica as crianças mortas como os primeiros mártires da igreja de Cristo, projeto que se inicia com o batismo de Cristo, como podemos verificar em suas palavras: “[...] prime vittime dei nemici della verità e primi martiri di quel mondo nuovo rappresentato dal battesimo salvifico di Cristo” (PISANI, 2011, p. 70).

pintura, na qual a arma está em maior evidência do que nos demais, ela se torna secundária mediante a dramaticidade da criança que se agarra na mãe, a qual tenta, com todas suas forças, segurar o filho. O instrumento que Giotto usa para comover não é a arma exterior ao homem, mas o sofrimento que sai de seu íntimo e toma todo o cenário. Giotto, ao limpar a cena da cor vermelha que poderia simbolizar o sofrimento carnal do homem, nos mostra que o sofrimento interior pode ser superior ao físico. Podemos confirmar nossa suposição por meio da explicação de Tomás de Aquino sobre a dor, mencionando que a externa pode ser acompanhada da interna, o que aumenta sua intensidade. Para ele, a dor

[...] interna é, não só maior que a externa, mas também mais universal. Assim, tudo o repugnante ao corpo pode repugnar ao apetite interno; e tudo o apreendido pelo sentido pode ser apreendido pela imaginação e pela razão; mas não inversamente. E por isso a autoridade aduzida diz expressamente: *a tristeza do coração é uma praga universal*; porque as dores dos flagelos exteriores estão compreendidas na tristeza interna do coração. (TOMÁS DE AQUINO, Suma Teológica, parte I-II, Q. 35, a. 7, sol.).

Assim, podemos supor que o pintor ressalta a tristeza do coração que acometeu aqueles que estavam presen-

tes na cena. As crianças que morreram naquele momento foram afetadas pela dor corpórea, mas o movimento provocado por essa dor atingiu, por exemplo, a alma de suas mães instalando-se na forma de tristeza, entendida por Tomás de Aquino (Suma Teológica, parte I-II, Q. 35, a. 2, sol.) como uma dor espiritual: “[...] é chamada tristeza só aquela dor que é causada pela apreensão interna”. Todavia, podemos entender que a morte trágica dos inocentes desperta uma tristeza maior em função da causa injusta da ação. Como o monge dominicano explica, para todas as ações há o seu contrário, ou seja, para injustiça existe a justiça e, nesse sentido, podemos supor a presença da Igreja ao fundo da cena. Parece-nos que Giotto indica que a resposta ao mal e à tristeza presentes no massacre encontra-se na edificação do bem na imagem da Igreja de Jesus. A dor torna-se tijolos na construção do projeto de Deus ao enviar seu Filho para salvar os homens.

3 Considerações finais

Por meio da realização deste estudo, pudemos observar que Giotto, ao pintar a cena do *Massacre dos Inocentes*, descreveu a narrativa bíblica que expressa o infanticídio comandado pelo rei Herodes, que se sente ameaçado com o nascimento do Messias, e nos apresenta o sofrimento como uma possibilidade de pensar a educação no contexto do final da Idade Média Central e início da Baixa Idade Média. Esse momento, marcado

por profundas mudanças, foi gestado por meio de muitos conflitos que, provavelmente, ocasionaram muita dor, tristeza e sofrimento aos homens daquele momento. Dessa forma, podemos supor que a carga dramática apresentada por Giotto pode ser reflexo desses sentimentos despertados por um elemento exterior, uma dor corpórea, mas que se instalou na alma daqueles homens participando no processo de formação do contexto social que estava por vir.

Ressaltamos que essas inferências evidenciam a potencialidade das imagens em despertar o exercício reflexivo no expectador, favorecendo o estabelecimento de relações que propiciam a construção de um conhecimento sobre um momento do passado. Contudo não nos possibilita afirmações sobre as intenções do artista, as quais não podem ser reconstruídas devido, inclusive, à distância temporal que afasta o pesquisador do objeto estudado.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BASILE, Giuseppe; BORSELLA, Serenella. *Giotto the Scrovegni chapel in Padua*. Milão: Skira, 2013.
- BELLINATI, Claudio. *Giotto 1300-1305: Atlante iconográfico dela Cappella Scrovegni*. Treviso: Vianello, 2003.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2013.
- BONDONE, Giotto di. *O massacre dos inocentes*. [s/d]. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.
- CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989. p. 145-162.
- CECCHI, Mateo. *Giotto*. Roma: ATS Italia Editrice, 2011.
- GILLI, Patrick. *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval: séculos XII-XIV*. São Paulo: Unicamp; Belo Horizonte: UMFG, 2011.
- GUIZOT, François. Sétima lição. In: OLIVEIRA, T.; MENDES, C. M. M. *Formação do Terceiro Estado as comunas: coletânea de textos François Guizot, Augustin Thierry, Prosper de Barante*. Maringá, PR: EDUEM, 2005.
- MARTINDALE, Andrew. *O mundo da arte: o Renascimento*. [S.l.]: Encyclopedia Britânica do Brasil Publicações, 1979.
- PIRENNE, Henri. *História econômica e social da Idade Média*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- PISANI, Giuliano. *I volti segreti di Giotto: le rivelazioni dela Cappella degli Scrovegni*. Italy: Rizzoli, 2011.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STUBBLEBINE, James H. Giotto. *The Arena Chapel frescoes*. New York / London: W.W. Norton & Company, 1995.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica*. Obra completa. [s.d.]. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/8>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

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

VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. Lisboa: Estudios Cor, 1972.

VILLANI, Giovanni. *Nuovas Cronicas*. [s.d.], cap. XII. Disponível em: <https://archive.org/stream/bub_gb_CsEI6sTd2gEC/bub_gb_CsEI6sTd2gEC_djvu.txt>. Acesso em: 7 fev. 2015

WOLF, Norbert. *Giotto*. Lisboa: Taschen, 2007.

Recebido em abril de 2015.

Aprovado para publicação em outubro de 2015.