

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MICHELLE MASCHIO

O PATRONATO DE ENRICO: GIOTTO E OS AFRESCOS DA *CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* A SERVIÇO DE UMA NOVA IMAGEM SOCIAL E POLÍTICA
(ITÁLIA – SÉC. XIV).

CURITIBA

2021

MICHELLE MASCHIO

O PATRONATO DE ENRICO: GIOTTO E OS AFRESCOS DA *CAPPELLA DEGLI
SCROVEGNI* A SERVIÇO DE UMA NOVA IMAGEM SOCIAL E POLÍTICA
(ITÁLIA – SÉC. XIV).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História do Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes
Frighetto.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Maschio, Michelle

O patronato de Enrico : Giotto e os afrescos da *Cappella degli Scrovegni* a serviço de uma nova imagem social e política (Itália – séc.XIV). / Michelle Maschio. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Fátima Regina Fernandes Frighetto

1. Arte mecenato – Pádua (Itália). 2. Arte medieval. 3. Pintura e decoração mural - Itália. 4. Capela *Scrovegni* – História - Itália. I. Fernandes, Fátima Regina, 1962-. II. Título.

CDD – 709.020945



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MICHELLE MASCHIO** intitulada: **O PATRONATO DE ENRICO: GIOTTO E OS AFRESCOS DA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI A SERVIÇO DE UMA NOVA IMAGEM SOCIAL E POLÍTICA (ITÁLIA-SÉC. XIV)**, sob orientação da Profa. Dra. FATIMA REGINA FERNANDES FRIGHETTO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 02 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica

02/08/2021 18:03:39.0

FATIMA REGINA FERNANDES FRIGHETTO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/08/2021 18:34:39.0

FLAVIA GALLI TATSCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

02/08/2021 18:58:42.0

RENATA CRISTINA DE SOUSA NASCIMENTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que está me mantendo com saúde física e mental mesmo em meio à pandemia de Covid-19.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Fátima Regina Fernandes Frighetto, que foi fundamental para a realização deste trabalho.

Agradeço aos professores, com os quais mantive contato durante o Mestrado, Profa. Marcella Lopes Guimarães, Prof. Renan Frighetto, Prof. Vinícius Nicastro Honesko e Prof. Dennison de Oliveira.

Agradeço à minha mãe, Lourdes Maria Dulcio e à minha amiga, Marina Sartori Martins.

RESUMO

Considera-se que pode ser ultrapassada a ideia de que Enrico Scrovegni mandou construir e decorar com afrescos, entre 1303 e 1305, a *Cappella degli Scrovegni* em Pádua, apenas por uma questão expiatória. Foi cristalizada a idéia de que Enrico financiou a capela para salvar a alma de seu pai Reginaldo, um conhecido usurário e que supostamente estaria sofrendo no Purgatório. De fato, a família Scrovegni enriqueceu e ganhou má fama com a prática da usura, sendo que o próprio Reginaldo encontra-se citado no *Inferno* de Dante Alighieri, contudo, ainda no século XIII, houve um relaxamento da Igreja sobre essa atividade. Reginaldo não se encontra representado na iconografia da capela, ao contrário do filho, que está retratado no Paraíso no afresco do *Juízo Final*. O motivo que levou Enrico a construir a capela não é o objetivo da presente pesquisa, no entanto, considera-se que foi um projeto próprio e desvinculado de seu pai. Giotto di Bondone foi o escolhido para executar o ciclo de afrescos que garantiram ao seu patrono uma posição de destaque, uma vez que, Enrico Scrovegni era possivelmente o homem mais rico de Pádua e, pode-se supor que almejasse ser sua maior autoridade. Nesse sentido, a principal questão da presente análise refere-se como os afrescos de Giotto foram utilizados em prol dos planos de projeção social e política do seu doador. O patronato de Enrico mostra-se singular em alguns aspectos, entre eles, o fato de que a capela tinha um status privado e era anexa à sua residência. Considera-se que a intenção do patrono era criar uma nova imagem para si, desvinculada da atividade econômica da família, nesse sentido, ele próprio se encontra retratado entre os eleitos, ao passo que, os usurários estão representados sofrendo no Inferno. Para a análise de fontes visuais, o conceito de *representação* de Chartier mostra-se bastante pertinente, visto que nenhuma representação corresponde exatamente à realidade, mas, sobretudo, é uma ausência que permite ser preenchida por toda uma gama de simbolismos. Do mesmo modo, o conceito de *imagem* de Schmitt revela-se indispensável para tratar da especificidade desses objetos medievais, em especial, no que tange ao lugar e aos usos que se faziam deles.

Palavras-chave: Arte medieval. Patronato medieval. Afrescos. Giotto. Capela Scrovegni

ABSTRACT

It is considered that the idea that Enrico Scrovegni had the *Cappella degli Scrovegni* in Padua built and decorated with frescoes, between 1303 and 1305, in Padua, just for expiatory reasons, can be overcome. The idea was crystallized that Enrico financed the chapel to save the soul of his father Reginaldo, a known usurer who was supposedly suffering in Purgatory. In fact, the Scrovegni family got rich and got a bad reputation with the practice of usury, and Reginaldo himself is mentioned in Dante Alighieri's *Inferno*, however, even in the 13th century, there was a relaxation of the Church about this activity. Reginaldo is not represented in the chapel's iconography, unlike his son, who is portrayed in Paradise in the fresco of the *Last Judgment*. The reason that led Enrico to build the chapel is not the objective of this research, however, it is considered that it was a project of his own and unrelated to his father. Giotto di Bondone was chosen to carry out the fresco cycle that guaranteed his patron a prominent position, since Enrico Scrovegni was possibly the richest man in Padua and, it can be assumed, he aimed to be its greatest authority. In this sense, the main issue of the present analysis refers to how Giotto's frescoes were used in favor of his donor's plans for social and political projection. Enrico's patronage is unique in some respects, including the fact that the chapel had a private status and was attached to his residence. It is considered that the patron's intention was to create a new image for himself, disconnected from the family's economic activity, in this sense, he is himself portrayed among the chosen ones, while the usurers are represented suffering in Hell. For the analysis of visual sources, Chartier's concept of *representation* proves to be quite pertinent, since no representation exactly corresponds to reality, but, above all, it is an absence that allows it to be filled with a whole range of symbolisms. Likewise, Schmitt's concept of *image* proves to be indispensable to address the specificity of these medieval objects, especially with regard to their place and uses.

Keywords: Medieval art. Medieval patronage. Frescos. Giotto. Scrovegni Chapel

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Giotto di Bondone. Arco Triunfal e Parede Norte	p. 14
FIGURA 2 – Giotto di Bondone. Contrafachada e Parede Sul	p. 14
FIGURA 3 – Marino Urbani. Palácio e Capela Scrovegni	p. 29
FIGURA 4 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 32
FIGURA 5 – Giotto di Bondone. Adoração dos Reis Magos (detalhe)	p. 36
FIGURA 6 – Anônimo. Estátua de Alberto da Padova	p. 40
FIGURA 7 – Anônimo. Estátua de Alberto da Padova (detalhe)	p. 40
FIGURA 8 – Giotto di Bondone. Arco Triunfal	p. 49
FIGURA 9 – Giotto di Bondone. Parede Sul	p. 53
FIGURA 10 – Giotto di Bondone. Parede Norte	p. 53
FIGURA 11 – Esquema Narrativo da Capela Scrovegni	p. 53
FIGURA 12 – Giotto di Bondone. Fuga para o Egito	p. 55
FIGURA 13 – Giotto di Bondone. Entrada em Jerusalém	p. 55
FIGURA 14 – Giotto di Bondone. Lamentação por Cristo Morto	p. 55
FIGURA 15 – Giotto di Bondone. Noli me tangere	p. 55
FIGURA 16 – Giotto di Bondone. Ascensão de Cristo	p. 56
FIGURA 17 – Giotto di Bondone. O Anúncio a Ana	p. 57
FIGURA 18 – Giotto di Bondone. O Nascimento de Maria	p. 57
FIGURA 19 – Giotto di Bondone. Infidelidade	p. 59
FIGURA 20 – Giotto di Bondone. Inveja	p. 59
FIGURA 21 – Giotto di Bondone. Elias no carro de fogo	p. 62
FIGURA 22 – Giotto di Bondone. A expulsão dos mercadores do Templo	p. 70

FIGURA 23 – Giotto di Bondone. Justiça	p. 73
FIGURA 24 – Giotto di Bondone. Injustiça	p. 73
FIGURA 25 – Giotto di Bondone. Maria Madalena e o bispo Teobaldo Pontano	p. 79
FIGURA 26 – Giotto di Bondone. Adoração dos Reis Magos	p. 80
FIGURA 27 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 80
FIGURA 28 – Giotto di Bondone. Caridade	p. 81
FIGURA 29 – Giotto di Bondone. Juízo Final	p. 84
FIGURA 30 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 86
FIGURA 31 – Anônimo. Cristo em Majestade	p. 87
FIGURA 32 – Coppo di Marcovaldo. Juízo Final (detalhe)	p. 89
FIGURA 33 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 90
FIGURA 34 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 92
FIGURA 35 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 93
FIGURA 36 – Coppo di Marcovaldo. Juízo Final (detalhe)	p. 93
FIGURA 37 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 94
FIGURA 38 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 94
FIGURA 39 – Giotto di Bondone. Juízo Final (detalhe)	p. 95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ENRICO, GIOTTO E O PATRONATO DA CAPELA	19
2.1	A ARISTOCRACIA PADUANA	19
2.2	ENRICO: NOBRE E USURÁRIO	22
2.3	A CONSTRUÇÃO E DECORAÇÃO DA CAPELA	29
2.4	A ESCOLHA DE GIOTTO	35
3	OS AFRESCOS DA CAPELA SCROVEGNI	44
3.1	O LUGAR E OS USOS DA CAPELA	44
3.2	UMA CAPELA DEDICADA À VIRGEM	47
3.3	OS CRITÉRIOS DO PINTOR	52
3.4	OS CRITÉRIOS DO PATRONO	66
3.5	A REPRESENTAÇÃO DE ENRICO E O JUÍZO FINAL	77
3.5.1	Enrico oferta a capela à Virgem	77
3.5.2	O Juízo Final e Enrico Scrovegni	83
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
5	REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

Enrico Scrovegni (?-1336) construiu e mandou adornar com afrescos, entre 1303 e 1305, a *Cappella degli Scrovegni* em Pádua, no nordeste da Itália. A família Scrovegni e, mais especificamente, o pai de Enrico, Reginaldo (?-1290), enriqueceu e ganhou fama em virtude da prática da usura, sendo que Dante Alighieri (1265-1321) descreveu-o no *Inferno* (*XVII*, 64-65) entre outros pecadores.

Enrico foi o único financiador da capela, cujo interior foi totalmente decorado com afrescos¹ realizados por Giotto di Bondone (c. 1266-1337) e sua oficina. Nossa intenção não é discutir sobre os motivos que levaram Enrico a erguer essa construção, entretanto, precisamos nos posicionar acerca de uma ideia enraizada de que a capela foi construída e adornada apenas como um meio de salvar a alma — ou ao menos abreviar a estada no Purgatório — do então falecido pai de Enrico.

O fato de que a família Scrovegni possuía uma má reputação, em decorrência da sua atividade econômica, facilitou a disseminação dessa hipótese. Contudo, é preciso observar que ainda no século XIII, a criação do Purgatório trouxe um certo alívio sobre a prática da usura. Essa nova alternativa, à dualidade Paraíso/Inferno, oferecia justamente a possibilidade de salvação mediante arrependimento e restituição em vida e, até mesmo, pela intercessão dos vivos em relação aos mortos (LE GOFF, 1987, p. 81-103).

Acreditamos que é ultrapassada a ideia de que Enrico construiu a capela em função dos pecados do pai, na medida em que não existe menção alguma à figura de Reginaldo, nem na documentação e nem na iconografia correspondente. Uma vez que a capela é um local repleto de referências simbólicas, é estranho pensar que a figura de Reginaldo não foi resgatada em momento algum, o que nos sinaliza que seria um projeto exclusivo de Enrico.

A sequência cronológica dos acontecimentos merece ser destacada, na medida em que a Capela Scrovegni é afrescada antes de Dante escrever o *Inferno*. Mais do que isso: é apenas depois da morte do poeta em 1321, e quando surgem os primeiros comentários sobre a *Divina Comédia*, é que Reginaldo Scrovegni teria sido reconhecido em meio aos versos de Dante. Enrico morreu apenas em 1336 e é provável que tenha convivido com a informação de que seria seu pai citado naqueles versos, contudo essa situação ocorreu muito tempo depois da intervenção de Giotto na capela.

¹ De acordo com Gombrich, afrescos ou frescos são pinturas murais. São denominados assim porque tinham de ser pintados enquanto a camada de gesso colocada no início do trabalho ainda estava úmida. Sobre a técnica do afresco: GOMBRICH, 1995, p. 201 e WOLF, 2007, p. 20.

Apesar de ser igualmente um monumento funerário, como consta em seu testamento, escrito poucos meses antes de sua morte, Enrico tinha pretensões mais imediatas para sua capela. Ele buscava atingir uma posição política compatível com sua condição econômica, por conta disso também foi investido cavaleiro e traçou alianças matrimoniais para si e familiares próximos. Seu pai não nasceu nobre, depois de enriquecer casou-se com Capellina, filha do nobre Enrico Malcapelli da Vicenza (FRUGONI, 2005, p. 8), Enrico Scrovegni, por sua vez, já nasceu rico e nobre.

De origem germânica a família da Carrara, ou os Carraresi, seria hegemônica em Pádua ao longo do séc. XIV, sendo que Enrico não tardou em traçar relações de parentesco com os mesmos: sua primeira esposa era filha de Bonifácio da Carrara (séc. XIII). No entanto, acreditamos que Enrico tinha a intenção de romper com o domínio dessa família tradicional e se tornar, ele próprio, a maior autoridade de Pádua, o que não ocorreu.

A escolha do local para a construção do palácio de Enrico — e da capela anexa a ele — já é um indicativo da importância desse projeto. A Capela Scrovegni também é conhecida como Capela da Arena em referência a um antigo anfiteatro romano que existiu naquele lugar. No mesmo perímetro havia uma pequena igreja dedicada à Anunciação e que era o destino final de uma procissão que começava na Catedral, a cada 25 de março (FRUGONI, 2005, p. 23-24). O patrono aproveitou o tema da Anunciação da antiga igreja e resgatou a tradição dessa procissão para sua própria capela, fazendo com que uma das festividades mais populares de Pádua acabasse fatalmente na porta de sua residência.

Em 1º de março de 1304, uma Bula Papal foi concedida por Bento XI (1240-1304) à Capela Scrovegni, garantindo indulgências a quem visitasse o local durante o período das festas marianas. Entretanto, essa autorização do Papa, para a capela ser visitada, contradizia a permissão dada anteriormente pelo bispo de Pádua.

Os monges agostinianos — vizinhos da área da Arena — mostraram-se bastante descontentes com Enrico. Afirmaram que ele descumpriu o acordo firmado com o bispo no qual o patrono teria se comprometido a construir uma pequena capela, em estilo oratório para si, sua mulher, sua mãe e sua família. Não deveria ser aberta ao público, não poderia ter torres ou sinos. Contudo, o que mais parecia incomodar os monges eram o luxo e a pompa excessiva que estavam sendo empregados na obra.

Os monges não obtiveram sucesso em refrear os planos de Enrico, inclusive essa atitude demonstra que não estamos diante de um indivíduo penitente, o que reforça ainda mais nossa primeira hipótese. Cabe salientar que esse esplendor não era exclusividade da Capela da

Arena, era algo intrínseco a prática do patronato, que em última instância, serviria para agradar a divindade:

Era primeiramente um meio de cumprir um contrato feito com Deus, sacrificando-lhe consideráveis somas de dinheiro, necessárias à escolha dos materiais mais preciosos e do pagamento do salário dos pintores, escultores, mestres vidreiros, ourives. Ordenar a realização de uma ou mais imagens era uma obra piedosa, um meio de adquirir méritos junto ao Juiz supremo e aos santos intercessores, de expiar um pecado ou simplesmente de se penitenciar por ter gostado em demasia dos bens deste mundo, dos quais uma parte era assim convertida para a salvação de sua alma. Então era preciso que a obra fosse bela, ou seja, rica e de grande preço, coerente com sua finalidade religiosa, digna de Deus a quem ela se destinava, instalada num local adequado (SCHMITT, 2002, p. 600).

Giotto di Bondone fazia parte da grandeza que se esperava de tal empreendimento. Era um artista já experiente e recebia somas consideráveis para um pintor do início do século XIV. Foi influenciado pelo franciscanismo da época, este já muito distante do ideal do próprio Francisco de pobreza voluntária. O movimento franciscano apresentava uma diversidade interna, e Giotto recebeu influências da *Legenda Maior*² de São Boaventura (1221-1274), que apoiada em tradições orais e outras biografias, converteu-se na história oficial do santo, falecido em 1226.

Boaventura constrói uma ideia de que São Francisco era submisso à Igreja, o que de fato não era verdade, e que sempre recebeu apoio incondicional. Do mesmo modo, que desqualificava, ou até, diminuía a importância da pobreza voluntária (BARROS, 2007, p. 17-21). Foi nesse contexto que Giotto ganhou renome imediato quando pintou o ciclo de afrescos na Basílica Superior de Assis, por volta de 1290 (TATSCH, 2020, p. 486), com grande fausto em homenagem ao santo.

O programa iconográfico da capela contempla trinta e seis afrescos sobre a história da Redenção de Cristo que inclui, também, a vida de Maria e de seus pais. O espaço do arco triunfal, que é certamente o mais visível para o espectador, contém a representação da *Anunciação*, o que nos leva a crer que a dedicação da capela à Virgem foi decisiva na elaboração de sua iconografia. O programa abrange ainda, um ciclo secundário, com catorze alegorias dos *Vícios* e das *Virtudes*. E, de forma mais esparsa, dez cenas em tamanho diminuto do Antigo Testamento e numerosas representações de santos e santas da Igreja. Giotto cobriu com afrescos todo interior da construção, inclusive o teto que foi transformado em um céu azul estrelado (FIGURAS 1 e 2, p. 14).

² Escrita por São Boaventura em 1260, e aprovada apenas em 1263, sua obra sobre a vida de Francisco se tornaria a biografia oficial e substituiria todas as outras. Sobre a *Legenda Maior*: LE GOFF, 2001, p. 92-100.

FIGURA 1 – Arco Triunfal e Parede Norte



FONTE: PISANI (2015, p. 8).

FIGURA 2 – Contrafachada e Parede Sul



FONTE: PISANI (2015, p. 12).

É fato que o tema da usura perpassa por toda a narrativa da capela, no entanto o doador não aparece vinculado a essa prática. Pelo contrário, o patrono, que está ele próprio representado em um lugar de destaque, mostra-se numa condição de indivíduo caridoso, pois oferta a maquete de uma capela à Virgem. Nesse sentido, a Capela Scrovegni e, mais especificamente, o conjunto de afrescos de Giotto são o ponto de partida para um entendimento sobre as relações de patronato e sobre a utilização da arte por parte de Enrico, que queria ver sua imagem desvinculada da usura e atrelada à figura de um mecenas.

Consideramos que Enrico tinha pretensões políticas, a partir disso, nosso objetivo é compreender como a narrativa do pintor florentino poderia favorecer tanto socialmente quanto politicamente o patrono dos afrescos. Giotto possivelmente foi incumbido de criar uma mensagem positiva sobre o doador e, não necessariamente, criar uma identidade que expressasse culpa ou arrependimento.

Nesse sentido, estamos considerando que a intenção do artista foi construir uma memória que trouxesse uma nova imagem para o patrono. Podemos pensar então a memória como sendo um elemento constitutivo de uma identidade, e que a primeira vista parecia ser um processo individual, contudo de acordo com Halbwachs (1990) ela seria um fenômeno coletivo e social. Ainda segundo o autor, a memória seria sempre construída em grupo e que cada memória individual seria apenas um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nesse processo de perpetuação de uma identidade ou de uma lembrança, Halbwachs sinaliza que a memória pode ser evocada não apenas por quem vivenciou aquele contexto, mas também por outros, através da memória coletiva e do reconhecimento dos símbolos.

Conceitualmente, é preciso uma reflexão sobre o termo *representação*. Num primeiro momento, refutamos a ideia de que uma imagem seria a representação direta de uma coisa ou de uma realidade vivida. Estamos mais propensos a pensar essa palavra sob a ótica de Chartier. Com seu caráter ambíguo, a noção de representação do autor, por um lado, simula a realidade representada, evocando uma ausência. Por outro lado, torna visível a realidade, sugerindo assim uma presença: “... a representação é instrumento de um conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é.” (CHARTIER, 1988, p. 20).

É importante salientar que Chartier não considera a representação como retrato fiel da realidade, pelo contrário, seria uma concepção que tem a intenção de atingir uma suposta verdade, de impor uma suposta moral ou qualquer outra mensagem:

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1988, p. 17).

Chartier transita no mundo das letras, ao passo que nossa pesquisa contempla o campo visual. No entanto, seu conceito de representação ainda nos parece mais pertinente para tratar de questões acerca da visualidade, até porque estamos tratando da construção de uma

identidade, assim como, a perpetuação de uma memória através de um conjunto iconográfico: “A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é.” (CHARTIER, 1991, p. 185).

Além do termo representação, o conceito de *imagem* de Schmitt acaba por nos conectar com as especificidades dos objetos medievais. Segundo o autor, a imagem medieval não pode ser pensada apartada do lugar e dos usos aos quais se destina. Tampouco podemos negligenciar a relação entre objeto e espectador, partindo do princípio que existe uma interatividade entre a imagem e quem a vê, na medida em que essa imagem, por vezes, incorpora o divino ou é considerada como a própria divindade.

Schmitt define como imagem “a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário...” (SCHMITT, 2007, p. 12). Para ele o conceito de imagem isenta o objeto visual dos juízos de valor e não o associa automaticamente a valores estéticos. Ainda de acordo com o autor, o termo imagem é mais amplo, pois engloba as imagens oníricas, da memória e da imaginação. Na sua concepção todas as imagens deveriam interessar ao historiador, inclusive as mais simples, aquelas desprovidas de qualquer especificidade ou pompa:

Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de caça do historiador (SCHMITT, 2007, p. 11).

A partir dessas considerações, optamos em dividir a parte da análise dos afrescos em três momentos. No primeiro, a intenção é privilegiar o lugar e os usos — ritualísticos em especial e relacionados com a Virgem — em que a Capela Scrovegni está inserida. Num segundo momento estaremos atentos à dinâmica entre os critérios do pintor e do patrono, tendo em vista que pretendemos contemplar os dois principais agentes dessa empreitada, ou seja, o indivíduo que solicitou a encomenda e quem a executou.

Por fim, iremos analisar o afresco do *Juízo Final* e a representação de Enrico Scrovegni contida no mesmo e, é necessário um aprofundamento visto que essa cena é composta por uma infinidade de elementos. O retrato de Enrico, estrategicamente posicionado, deixa-nos entrever que o intuito era criar uma nova imagem para o patrono,

aventamos que a caridade seria a primeira memória que se gostaria de perpetuar, visto que ele oferta uma pequena capela à Virgem.

Para dar suporte à nossa pesquisa, contamos com uma bibliografia que contempla desde os autores clássicos como Vasari (1567) e Federici (1787), este centrado na Ordem dos Gaudenti, assim como, outros textos mais recentes. Nesse sentido, consideramos que Baschet (1996) é uma referência atual e relevante neste estudo, uma vez que segue a mesma linha de Schmitt e tem um vasto material no que tange à iconografia medieval. Entre os grandes medievalistas, não podemos deixar de mencionar que Le Goff (1987) tem nos auxiliado a compreender a usura e o mundo burguês, assim como Duby (1988), que transita nos domínios culturais e discute sobre patronato e audiência.

Nossas duas principais referências italianas são Pisani (2015) e Frugoni (2005). A produção bibliográfica de Pisani está centrada na Capela Scrovegni e, o autor, nascido em Pádua, é conhecido como o “guardião da capela” junto ao poder público. Frugoni, por sua vez, além de seu interesse pela capela, ocupa-se também com a análise iconográfica e não se furtou em traduzir do latim para o italiano a parte inicial do testamento de Enrico.

Ainda sobre as fontes documentais, Stubblebine (1995) é organizador de uma coletânea que reproduz documentos fundamentais para nossa pesquisa entre eles: a compra do terreno da Arena em 1300 e a Bula Papal de 1304. Do mesmo modo, aglutina alguns textos clássicos sobre Giotto e sua intervenção em Pádua.

Para abordarmos as especificidades das comunas italianas, Gilli (2011) é a nossa principal referência, ao passo que, sobre a história de Pádua estaremos atentos aos trabalhos de Autizi (1990), Cappelletti (1874), Cittadella (1842) e Zampieri (2004). No que diz respeito ao terreno da Arena e toda a ritualística que envolvia a festividade da Anunciação, Giorgi (2019) e Schwarz (2010) trazem contribuições significativas, inclusive, Schwarz apresenta-nos uma fonte que detalha todo o ritual.

Sobre a vida e obra Giotto, podemos elencar Bologna (1995), Tatsch (2020), Valdovinos (1997) e Wolf (2007) que nos trazem informações acerca de outras realizações do artista e, Gardner (2011), o qual nos informa sobre as condições de patronato relacionadas ao pintor. A situação do artista, na época de Giotto, pode ser discutida a partir de Warnke (2001), Castelnovo (1989) e Duby (1979), sendo que para um aprofundamento dos debates sobre visualidade medieval podemos nos apoiar em autores como Baxandall (1991), Belting (2010) e Burke (2004).

Gombrich (1995), Eco (2010), Didi-Huberman (2014) e Pastoureau (2000) representam nossas referências mais robustas para tratar de questões visuais ou artísticas,

como o conceito de afresco e a simbologia que envolvia o emprego das cores no período medieval. Não podemos deixar de salientar a existência daqueles autores que nos auxiliam em questões bem específicas como, por exemplo, Quírico (2014), que analisa a iconografia do Juízo Final e Lavin (1990), cuja preocupação repousa na disposição das pinturas murais no interior das igrejas.

É importante destacar a contribuição de Derbes e Sandona (2008), uma vez que é a principal referência que sustenta atualmente a relação de Reginaldo Scrovegni com a construção da capela por parte Enrico. Os apontamentos e hipóteses dos autores são bastante inovadores e sustentados por debates eruditos, contudo, acreditamos que o vínculo de Reginaldo com a capela não ficou comprovado. A ausência do mesmo na iconografia, e em toda a decoração adjacente, acabou impondo aos autores a construção de uma imagem que Enrico era um indivíduo penitente e arrependido, o que também não nos parece corresponder com a realidade.

Vivemos num mundo repleto de imagens, e é imperativo pensar que cada época tem suas próprias relações com as representações visuais. Enrico, Giotto e a Capela Scrovegni formam uma tríade que pode ser analisada sob o aspecto do patronato. Sendo assim, é necessário considerar os afrescos de Giotto como uma premissa para entender quem era o seu patrono e como ele se apropriou da arte em benefício de seus projetos pessoais.

2 ENRICO, GIOTTO E O PATRONATO DA CAPELA

2.1 A ARISTOCRACIA PADUANA

O patrono da Capela Scrovegni desejava para si uma posição de destaque na sociedade paduana, que fosse condizente com sua situação financeira. Notadamente, era o homem mais rico da região e, é possível pensarmos que alçasse ser o senhor de Pádua. Entretanto, Enrico estava ciente que havia um obstáculo bastante robusto que poderia frustrar seus planos: a família Carraresi ou da Carrara.

Seguramente, Pádua é uma das cidades mais antigas no norte da Itália, fundada pelos romanos, por volta de 1185 a.C., com a denominação de *Patavium*. Existe uma lenda que relaciona a fundação da cidade ao príncipe Antenor, que teria sobrevivido à destruição de Tróia (DERBES; SANDONA, 2008, p. 22). As ruínas do anfiteatro romano, que existia no espaço onde se encontra a capela, é um ínfimo testemunho desse período e rendeu à mesma a denominação de Capela da Arena.

Pádua viveu um período de retração e decadência depois do saque e destruição promovida pelos lombardos no ano de 601 (CAPPELLETTI, 1874, p. 37). Apenas depois do Ano Mil e, mais precisamente, ao longo do século XII, que Pádua, de fato, mostrava seus primeiros sinais de recuperação e, é nesse contexto de repovoamento que a família Carraresi começou a se destacar. Os Carraresi, de origem germânica, consolidaram-se como uma das famílias mais poderosas do norte da Itália entre o século XII e XV, destacaram-se, em especial, como guerreiros e como mecenas. Seu sobrenome é derivado de um castelo que a família possuía em Carrara, nas proximidades de Pádua (CITTADELLA, 1842, p. 53-55).

Houve um período da história paduana que merece destaque: o domínio de Ezzelino III da Romano (1194-1259), cujo governo tirânico abrangia também Verona e Vicenza, era aliado do Imperador Frederico II (1194-1250) e combatia o partido papal. Nos quase vinte anos que comandou Pádua (1237-1256), Ezzelino conseguiu deixar marcas profundas na comuna. Foi um tirano cruel, que além de executar seus desafetos, costumava também mutilar os inimigos, cegando-os ou castrando-os (DERBES; SANDONA, 2008, p. 89), sendo que Dante descreve-o no *Inferno* (XII, 103-110).

Politicamente, entre o século XII e XIV a península itálica, que se encontrava extremamente fragmentada, foi o palco de um fenômeno que a diferenciaria de outras localidades: o desenvolvimento ímpar das cidades. Gilli analisa as comunas italianas e aponta como dificuldade para os historiadores a compreensão de suas formas de poder e de

governabilidade. O autor destaca duas características intrínsecas às comunas: o urbanocentrismo comunal e o policentrismo institucional (GILLI, 2011, p. 16-17).

O urbanocentrismo seria o fenômeno de aglutinação em torno da comuna por parte das regiões periféricas da mesma. Um exemplo é que os recursos adquiridos no campo eram revertidos para o ambiente urbano, assim como, os fluxos migratórios não tinham outro destino senão o espaço amuralhado. Essa característica também contempla a esfera cultural, visto que não era incomum que cada comuna tivesse suas próprias práticas culturais, assim como, ritos e festividades.

O policentrismo institucional não se refere apenas às instâncias políticas, abrangendo igualmente qualquer organização que detivesse algum grau de autoridade. Existiam nas comunas italianas diversos conselhos urbanos, corporações de ofícios, sociedades de armas, partidos políticos, entre outros, todos exercendo sua parcela de poder. Somado a isso não podemos negligenciar que não existe autoridade sem alguma porção do sagrado, neste sentido, somamos ao organismo comunal a interferências das instituições eclesiásticas.

Na visão de Morsel (2008, p. 268-269), as comunas italianas teriam sua origem basicamente em dois processos distintos. No primeiro, os núcleos urbanos romanos, que não desapareceram por completo, foram reconstruídos, ou tiveram seu desenvolvimento retomado, como é o caso de Pádua. No segundo, alguns espaços rurais ou senhoriais foram promovidos e deram origem a novas áreas urbanas, como é o caso de Veneza.

De acordo com Gilli (2011, p. 57-96), as comunas italianas teriam passado por quatro fases de desenvolvimento histórico entre os séculos XII e XIV. A primeira seria um período consular, que se situa entre o final do século XI e a Paz de Constância³, em 1183. A segunda fase seria de 1183 até a metade do século XIII e corresponde ao governo dos denominados *podestades*⁴. Desse período até o final do mesmo século, teríamos uma fase em que representantes do corpo eclesiástico ou do povo passam a gerir os espaços urbanos e, por fim, a partir do século XIV, teríamos o período senhorial.

O esquema de Gilli mostra-se bastante pertinente para a comuna de Pádua, uma vez que Ezzelino foi, de fato, um *podestà*. E, na época da construção da Capela Scrovegni, a cidade era um episcopado que depois se tornaria um senhorio em 1318, com a eleição de

³A derrota das tropas imperiais na Batalha de Legnano, em 1176, forçou o Imperador Frederico Barbaruiva (1122-1190) a traçar negociações que culminariam em no reconhecimento das liberdades e dos direitos das comunas italianas. Houve igualmente uma trégua de quinze anos com o Reino da Sicília. Sobre o período consular e a Paz de Constança: GILLI, 2011, p. 63-69.

⁴*Podestades* são autoridades temporárias, magistrados nascidos ou não nas comunas. A intenção é que fossem imparciais nas suas decisões e que permitissem separar a gestão administrativa das querelas partidárias ou familiares. Sobre o poder podestadal: GILLI, 2011, p. 70-82.

Jacopo I da Carrara (1264-1324). Ottobono dei Razzi (?-1315) foi o bispo de Pádua entre 1299 e 1302, nomeado pelo Papa Bonifácio VIII (c.1230-1303), foi transferido para Aquiléia onde se tornou senhor da cidade. Ottobono e Enrico tinham boas relações, tanto que foi o bispo quem autorizou a construção da capela.

A família Scrovegni no tempo de Ugolino e Reginaldo — respectivamente, avô e pai de Enrico — começou a integrar de forma definitiva a aristocracia paduana. De acordo com Derbes e Sandona (2008, p. 23-26), Saurelli ou Saurellis talvez fosse o sobrenome anterior da família Scrovegni e é possível que sua ascensão esteja vinculada à ajuda de seus membros, guelfos, na expulsão de Ezzelino da cidade.

A família Carraresi faz parte da história aristocrática de Pádua, na medida em que foi por muito tempo um grupo hegemônico na comuna, em especial, entre 1318 e 1405, período no qual seus membros exerceram o senhorio da cidade. A ligação com a Comuna de Veneza é outra constante durante nesse momento, vale salientar que muitos cidadãos de Pádua tinham uma segunda residência em Veneza e, até mesmo, possuíam a cidadania veneziana, como era o caso de Enrico Scrovegni (FRUGONI, 2005, p. 14).

Com a exceção dos Carraresi, as principais famílias nobres de Pádua foram proprietárias do terreno da Arena, onde se encontra a Capela Scrovegni. Até 1300, a propriedade da Arena foi de Manfredo Dalesmanini, após a aquisição de Enrico, pertenceu aos Scrovegni até 1448. A partir de 1451 até 1475 pertenceu aos Trevisan, na sequência, entre 1475 a 1810, figurou entre os bens da família Foscari. Por fim, no período entre 1810 e 1868, pertenceu aos Gradenigo, estes últimos proprietários antes que a capela fosse comprada pela Comuna de Pádua.⁵ É importante ressaltar que os Foscari e os Gradenigo eram famílias tradicionais de origem veneziana.

Enrico não representou ameaça significativa à dominação dos Carraresi em Pádua, e tudo o que construiu no terreno da Arena foi uma tentativa de se projetar como um mecenas caridoso e de se sobrepôr a eles. Mesmo alçando uma posição superior perante seus rivais, Enrico Scrovegni não se furtou de traçar alianças matrimoniais com os mesmos, lembrando que sua primeira esposa⁶ era filha de Bonifácio da Carrara (séc. XIII). Uma de suas irmãs, Adelieta, e uma sobrinha, Bartolomea, também eram casadas com membros da família Carraresi (HYDE, 1966, p. 89).

⁵ Até a família Foscari ver: GIORGI, 2019, p. 14-15; sobre a família Gradenigo e a aquisição da capela por parte da Comuna de Pádua ver: FRUGONI, 2005, p. 5-7.

⁶ O nome da primeira esposa de Enrico Scrovegni é desconhecido.

Contudo essa estreita relação de parentesco, que era estratégica, mostrou-se igualmente perigosa. Por duas vezes, Enrico e toda sua família foram obrigados a se refugiar em Veneza. Na primeira ocasião, em 1318, Enrico partiu para um exílio voluntário depois de ter seu palácio invadido enquanto estava em Verona. Ele deslocou-se para a principal rival de Pádua incumbido de negociar a paz entre Jacopo da Carrara e Cangrande I della Scalla (1291-1329)⁷. Seis dias depois da eleição de Jacopo, a família Scrovegni seguia para Veneza, sendo que Enrico foi acusado de trair ou de ter prejudicado os interesses de Pádua e dos Carraresi.

Enrico sempre tentou retornar à Pádua, entre 1325 e 1328 esteve por breves períodos de volta aos seus domínios. Em 1328, deixou Pádua às pressas durante a madrugada por conta de desavenças com Marsílio II da Carrara (1294-1338), marido de sua sobrinha Bartolomea e irmão de sua primeira esposa. Inclusive Marcílio reclamava parte dos bens de sua esposa, que teria ficado indevidamente nas mãos de Enrico. Marcílio substituiu seu tio, Jacopo I da Carrara, no senhorio de Pádua entre 1324 e 1328. Assim, acabou por confiscar os bens de Enrico — com a exceção da propriedade da Arena — e o baniu definitivamente de sua cidade natal (PISANI, 2008, p. 16).

Enrico morre em 1336, durante seu segundo exílio em Veneza. Seu corpo foi inicialmente sepultado em Murano, uma ilha do território veneziano. Graças à intercessão de sua viúva, Jacopina d’Este (?- c.1365), o corpo de Enrico retorna a Pádua e é sepultado na Capela Scrovegni três meses após a sua morte. Jacopina e seus filhos retornam à cidade e voltam a habitar a propriedade da família (JACOBUS, 2012, p. 403-404). Os descendentes de Enrico tentaram retomar seus planos de hegemonia sobre Pádua, contudo não obtiveram êxito em nenhuma de suas investidas.

A nobreza do patrono da capela coexistia com sua atividade comercial, essa condição híbrida não era de forma alguma excepcional. Sua pertença a dois mundos merece ser analisada mais detalhadamente.

2.2 ENRICO: NOBRE E USURÁRIO

De acordo com Baschet (2006, p. 110): “A nobreza, como grupo social e não como qualidade, é a forma tardia e consolidada da aristocracia medieval.” O autor analisa a formação da aristocracia medieval que culminaria na nobreza de cavalaria:

⁷ Cangrande della Scalla ou Scaligeri era o senhor gibelino de Verona e grande inimigo de Pádua, chegando até a desviar o curso do rio que abastecia a comuna. Enrico foi enviado como embaixador da cidade e acusado de conspirar contra Jacopo da Carrara. Sobre o primeiro exílio de Enrico: PISANI, 2008, p. 15-16.

Considera-se, comumente, que a aristocracia, tal como é observada nos séculos XII e XIII, é o resultado da convergência de dois grupos distintos. Tratar-se-ia, de um lado, de grandes famílias que remontam, por vezes, àquela aristocracia romano-germânica (...) aos grandes da época carolíngia, que receberam em troca de sua fidelidade a honra de governar os condados ou outros principados territoriais resultantes do Império. (...) De outro lado, seria necessário falar dos 'militares', que adquirem importância crescente. No início simples guerreiros a serviço dos castelões, vivendo em sua corte (...) mas sua ascensão parece clara no fim do século XI e durante o século XII, à medida que recebem terras em recompensa de seus serviços (BASCHET, 2006, p. 111).

A noção de nobreza só tem sentido dentro da oposição entre nobre e não-nobres. Os substantivos e epítetos nobiliárquicos são inúmeros, entre eles: *optimates, próceres, potentes, majores, illuster, nobilis* (GÉNICOT, 2006, p. 280) e, representam um elemento a mais nesse universo de distinção entre a nobreza e os indivíduos comuns. O próprio Enrico Scrovegni era citado, e se autodenominava, nos documentos da época, como *nobilis e egregius miles*, nobre e insigne cavaleiro (FRUGONI, 2005, p. 10). Segundo Génicot:

Poder e dinheiro engendram e mantêm uma mentalidade e um comportamento. Um nobre não deve ser sovina. Ele quer escapar de todos os tipos de controle que submetem e limitam os outros homens. Ele se casa na sua classe. Traço particularmente significativo, ele não se mistura com a massa dos fiéis. Nem na vida nem na morte. Ele é o chefe da paróquia, assiste os ofícios na sua capela junto com os seus ou se isola no coro da igreja. É enterrado no seu domínio... (GÉNICOT, 2006, p. 280).

Em linhas gerais, existem três maneiras para um indivíduo ascender à condição de nobre. A primeira é receber o título das mãos do próprio monarca. A segunda é ser filho de um membro da nobreza, ou seja, nascer de pai ou mãe nobre. E a última maneira é casar-se com um nobre. Enrico Scrovegni já nasceu nobre, contudo, seu pai, Reginaldo, não era nobre, nem seu avô, Ugolino. Sua família aparece mencionada nos registros de Pádua, anteriormente ao século XIV, figurando entre uma baixa burguesia. Reginaldo casou-se com a filha do senhor de Vicenza (FRUGONI, 2005, p. 8), o que integrou sua família à nobreza e aumentou sua influência entre as comunas vizinhas.

Enrico é o nono e último filho de Reginaldo Scrovegni, ao todo, eram seis mulheres e três homens (HYDE, 1966, p. 89). Manfredo e Enrico foram os dois filhos que sucederam o pai nos negócios da família e, sabidamente, este foi mais bem-sucedido que seu irmão mais velho. Além, de ser um exímio negociante como o pai, acabou também seguindo sua política de alianças matrimoniais, uma vez que depois da morte de sua primeira esposa, casou-se com Jacobina, que era aparentada das famílias Ferrara e Orsini.

Era de se esperar que as famílias abastadas tivessem a expectativa de uma hegemonia local, talvez o próprio Enrico Scrovegni acreditasse que lhe faltava uma ancestralidade nobre, qualidade que sobrava aos Carraresi: “Refiro-me ao sentimento dinástico, à veneração pelos ancestrais, ao senso de linhagem, um conjunto de representações mentais que forma verdadeiramente a estrutura da noção de *nobilitas*.” (DUBY, 1989, p. 148). Certamente a construção da capela era uma maneira de sobrepor seus parentes e criar uma imagem que o afastasse da figura de um usurário e repousasse sobre outra, a de um nobre caridoso.

Enrico Scrovegni fez parte, por um único ano, da Ordem dos Cavaleiros de Maria Gloriosa (*Ordo Militiae Mariae Gloriosae*), cujos integrantes ficaram conhecidos como *Frati Gaudenti*. Fundada em Bolonha, no ano de 1261, por intermédio na Bula *Sol ille verus*, editada pelo Papa Urbano IV (1195-1264). Foi criada com a intenção de apaziguar os conflitos políticos entre os guelfos, apoiadores do Papa, e os gibelinos, apoiadores do Imperador, em Bolonha (BAGNI, 2016, p. 88), do mesmo modo, tinha o intuito de difundir o culto à Virgem e o combate à usura.

Entretanto, ficou conhecida por ter fracassado em intermediar o conflito entre as mesmas facções na comuna de Florença. Dante Alighieri criticava os Gaudenti devido à atuação destes em sua cidade natal, sendo que a ordem era composta, em sua maioria, por homens provenientes de famílias guelfas. Em Florença, a ordem atuou de forma de tendenciosa, o que acabou impondo uma derrota humilhante aos gibelinos (BAGNI, 2016, p. 88-89). Sua falta de imparcialidade gerou grande revolta popular e deixou desacreditados seus integrantes perante a sociedade.

Eram denominados como *gaudenti* ou *godenti*, que em italiano, significam “alegres” e essa denominação significava que eles estavam alegres com a “presença” de Deus. Uma particularidade bastante curiosa merece destaque: seus membros cumprimentavam-se com risadas (FEDERICI, 1787, p. 79). A milícia foi organizada pelo franciscano Ruffino Gorgone da Piacenza (séc. XIII) que a dividiu em dois tipos de frades: os que viviam em comunidade e os que viviam em suas próprias casas (FEDERICI, 1787, p. 20). Os conventuais seguiam a regra agostiniana, possuíam armas e seu objetivo era combater as heresias, assim não deveriam frequentar festas ou banquetes, tampouco dispor de cargos públicos.

As regras eram menos rígidas para os frades que permaneciam em casa, os casados, como era o caso de Enrico Scrovegni⁸, que também eram admitidos. Esperava-se deles que as relações sexuais fossem evitadas, além da prática de jejum em determinados períodos e o

⁸ Enrico Scrovegni foi casado por duas vezes e teve duas filhas e um filho. Sobre a árvore genealógica da família: HYDE, 1966, p. 89.

afastamento da vida pública. A flor de lírio era o símbolo heráldico da *militia* e representa de forma incontestada a castidade (BAGNI, 2016, p. 90). É importante mencionar que cada ordem cavaleiresca tinha suas próprias regras, inclusive ao que concerne à questão da castidade.

Rough (1980, p. 25) argumenta que a ordem era constituída por quatro vertentes: os conventuais, os clérigos, os convertidos e os casados. Podemos salientar que a obra de Federici (1787) ainda é a mais robusta fonte de informações sobre os *Frati Gaudenti*, contudo, seu trabalho tem sido criticado pelo excesso de dados sem a indicação de uma documentação correlata. Inclusive, esse é o grande problema quando tentamos entender a participação de Enrico junto aos Gaudenti.

Há uma escassez de documentação acerca da participação do patrono da Capela Scrovegni na Ordem dos Gaudenti. Na visão de Federici, Enrico participou de forma efetiva na ordem, embora tenha sido por um curto espaço de tempo. Para o autor, os Gaudenti também seriam donos da Capela Scrovegni e, teriam investido uma quantia considerável na sua construção (FEDERICI, 1787, p. 268-270). No seu testamento, Enrico descreve que pagou sozinho pela capela (FRUGONI, 2005, p. 14), o que pode não ser verdade, mas pouco provável, afinal seria um espaço anexo à sua residência, com uma entrada exclusiva.

As evidências que vinculam a ordem a Enrico — e à capela — resumem-se em na lápide do patrono, na qual se afirma como cavaleiro; na denominação da capela, a saber, Santa Maria da Caridade⁹ e em diversos documentos comunais, os quais se referem a ele como “nobre e cavaleiro”. A pertença a uma ordem de cavalaria não deixava de ser mais uma estratégia de projeção, assim como as alianças matrimoniais.

Foi o cronista paduano Giovanni da Nono (c. 1275-1347), contemporâneo a Enrico, o responsável por disseminar a participação da ordem na construção da capela. Todavia, Frugoni (2005, p. 16) salienta que Giovanni da Nono abominava os Scrovegni, o que torna as informações fornecidas por ele, e que chegaram até Federici, pouco confiáveis. Para Rough (1980, p. 25) o problema começou exatamente em 1560, quando Bernadino Scardeone (1478-1574) publicou o primeiro conjunto documental sobre a Capela Scrovegni, na qual inexistia menção aos Gaudenti.

Enrico Scrovegni, enquanto cavaleiro, possivelmente não tenha participado de combates. Seus negócios estendiam-se por uma vasta região, o que nos faz pensar que ele, de fato, dominava a arte de cavalgar. Seu ingresso na ordem provavelmente era mais um título honorífico do que vinculado à sua capacidade guerreira. Ele não era filho de cavaleiro, pois

⁹ Como uma das atribuições da milícia era o combate à usura, podemos salientar que a designação de “caridade” é uma referência inequívoca ao pecado relacionado ao usuário: a avareza.

seu pai, Reginaldo, não era nobre, tampouco seu avô, Ugolino. Apenas depois de enriquecer, Reginaldo casou-se com uma nobre, sendo assim, é bem provável que Enrico tenha sido o primeiro cavaleiro da família.

Enrico não simbolizava o modelo de um cavaleiro ideal, não foi criado nesse ambiente, ganhava a vida com a prática da usura e com a arte de negociar. Entretanto, ele não representava uma exceção, outros nobres chegavam à cavalaria em condições análogas. A importância desse título o próprio Enrico deixou transparecer, pois embora tenha participado da ordem por um breve período, nunca abandonou a designação de cavaleiro.

Quanto aos cavaleiros Gaudenti, a ordem atuou principalmente no norte da Itália, de Bolonha a Mântua e de Módena a Treviso. Não restam dúvidas de que o episódio de Florença ofuscou a credibilidade da milícia de forma decisiva, a ponto de passar a ser uma congregação ainda no decorrer do séc. XIV e ser extinta definitivamente em Bolonha, em 1589 (FEDERICI, 1787, p. 13).

A atividade econômica dos Scrovegni vinculava-os ao mundo burguês, Enrico fazia parte de dois universos: da nobreza e da burguesia. Sua situação não se mostrava uma condição excepcional e, de acordo com Morsel, até mesmo a nobreza cortesã envolvia-se com a atividade mercantil:

As fontes apresentam sem ambiguidades Jean Sauvegrain como nobre, cavaleiro que segue as guerras de seu príncipe, membro da hoste ducal e familiar do duque de Borgonha, caçador, senhor, vestido com ostentação, etc. Em resumo, a imagem clássica do pequeno nobre cortesão. Mas ao mesmo tempo, aparece como um homem de negócios localmente importante, prestamista relacionado com usurários, mercador de lã e de vinho, assim como regente de Dijon (MORSEL, 2008, p. 278, tradução nossa).

Consideramos que a burguesia, na qual os Scrovegni pertenciam, é o produto do renascimento comercial do século XII (DUBY, 1988, p. 143-160). Neste sentido a burguesia considerada aqui é o extrato social enriquecido pelo comércio e que cada vez mais buscava uma identificação com as práticas da nobreza. A cidade é o centro do poder desses “novos ricos” que eram comerciantes de todo o tipo, mercadores, banqueiros, prestamistas enfim, homens de negócio.

A família Scrovegni estava inserida nesse contexto, sabemos que os negócios do pai de Enrico estendiam-se da Toscana até o Vêneto (PISANI, 2015, p. 15) e que englobavam operações de câmbio, empréstimos, investimentos, compra e venda de imóveis entre outros. Avô, pai e filho praticavam a usura, inclusive outros membros da família também eram

usurários. Mas em que consistia essa prática? A usura nada mais é do que a cobrança de juro. Todavia, não é qualquer juro, é um juro considerado abusivo, anormal, fora dos padrões.

A usura é considerada um pecado, na medida em que o usurário é um ladrão do tempo, e o tempo só a Deus pertence e, segundo Le Goff :

O fato é que nem mesmo os textos oficiais consideram explicitamente que os usurários exageram. Em 1179, o terceiro concílio de Latrão só recomenda à repressão os usurários ‘manifestos’ (manifesti), chamados também de ‘comuns’ (communes) ou ‘públicos’ (publici). Parece tratar-se de usurários que a fama, o ‘renome’, o rumor público classificavam como usurários que não seriam amadores, mas ‘profissionais’, e que, principalmente, praticavam usuras excessivas (LE GOFF, 2007, p. 90).

A dinâmica entre o tempo e a usura favoreceu a Igreja a condenar essa prática de várias maneiras. Os usurários eram acusados de lucrar enquanto dormiam, nos feriados, nos dias santos, durante a Quaresma. Tomás de Aquino (1225-1274) declarava que o dinheiro era algo infecundo e que apenas deveria favorecer as trocas. A usura chegava a ser considerada como um roubo, pois era entendida como um descumprimento do quarto mandamento e, por consequência, associada ao pecado capital da avareza.

O usurário é vítima de várias condenações convergentes, pois peca contra a natureza, contra a justiça e contra o preço justo. Ele também é o principal personagem dos *exempla*, que são pequenas histórias de caráter moral. “A história é curta, fácil de guardar, convence. Utiliza-se da retórica e dos efeitos da narrativa, impressiona. Engraçada ou, mais frequentemente, de dar medo, a história dramatiza.” (LE GOFF, 2007, p. 17).

O teólogo Jacques de Vitry (c. 1170-1240) narrou a exemplar história do usurário de Dijon, na qual o noivo usurário, no momento de entrar na igreja para se casar, foi atingido por uma pedra, esta de uma estátua de um prestamista, e acabou morrendo (LE GOFF, 2007, p. 72). Durante um sermão de Antônio de Pádua (1195-1231)¹⁰, soube-se que havia falecido um usurário e o santo prontamente proferiu que onde estivesse seu tesouro estaria o seu coração. No momento em que se abriu o baú de tesouros do usurário, encontrou-se seu próprio coração junto às moedas de ouro (DERBES; SANDONA, 2008, p. 40).

Apesar disso, a Igreja atenuou a prática da usura com a instituição do Purgatório¹¹ ainda no século XIII. Essa terceira via, que acabava com a dicotomia entre Paraíso e Inferno, possibilitava a salvação dos usurários, pois a única saída do Purgatório fatalmente era o

¹⁰ Para um aprofundamento sobre Santo Antônio de Pádua: SOUZA, 2001.

¹¹ Lugar equivalente a um limbo no qual as almas “pagariam” seus pecados antes da sua chegada definitiva ao Paraíso. Sobre a criação do Purgatório por parte da Igreja: LE GOFF, 1995.

Paraíso. Ainda em vida, o usuário poderia optar pela restituição, que funcionava como uma espécie de indenização; após sua morte, dependeria apenas dos sufrágios dos vivos.

De fato, alguns prestamistas sobreviviam somente mediante essa prática. Comerciantes, mercadores e banqueiros possuíam outras atividades, contudo a usura figurava entre elas: “Efetivamente, a Igreja entende por usura todo o contrato que implique o pagamento dum juro. Daí resulta que o crédito, base do grande comércio e da banca, é considerado interdito. Em virtude desta definição, todo mercador-banqueiro, é, na prática, um usuário.” (LE GOFF, 1991, p. 56).

Igualmente os abades e bispos, que possuíam condições financeiras, desprezavam as interdições e faziam o papel dos prestamistas. A própria Igreja criou justificativas para o juro ou usura: o risco, a insolvência, a má fé, a diminuição monetária do valor emprestado, a questão da “utilidade” e do “bem comum”. Além disso, existia o fato de que o comerciante precisava de um salário.

O enriquecimento da burguesia, e a natureza da sua atividade, favoreceram a prática do patronato artístico intermediada pela Igreja:

Constitui também uma manifestação tradicional de riqueza e de posição social proteger os artistas, comprar-lhes as obras (...) A nobreza e a Igreja tinham sido na Alta Idade Média os únicos clientes dos artistas. Agora, os mercadores, esses novos ricos, os poderosos do momento, juntam-se-lhes e revezem-nos nesse papel.” (LE GOFF, 1991, p. 83).

Por volta de 1294, Enrico Scrovegni já tinha financiado outra igreja, uma pequena capela dedicada à Santa Úrsula e colocada à disposição da Ordem Cisterciense (FRUGONI, 2005, p. 9). A tradição inaugurada por Enrico foi seguida pelas mulheres da família, em especial, sua viúva Jacopina e sua neta Maddalena (c. 1356-1429), as quais ficaram conhecidas como generosas mecenas¹².

Do mesmo modo outras famílias de comerciantes e banqueiros repetiam a prática de financiar obras de arte, inclusive Giotto foi requisitado para atender algumas dessas encomendas. Em Florença, o pintor decorou quatro capelas, entre elas, Peruzzi e Bardi¹³, na Basílica de Santa Croce, todas pagas por ricos banqueiros. A construção da capela e do

¹² Jacopina d’Este, através de seu testamento, deixou alguns objetos para integrar o patrimônio da capela, entre eles, um valioso bracelete. Sua neta Maddalena foi patrona da procissão e festa da Anunciação, mesmo depois de sua morte em 1429. Do mesmo modo, foi a responsável pelas despesas da manutenção da Capela Scrovegni. Sobre as despesas e o inventário da capela: GIORGI, 2019, p. 6.

¹³ Sobre as Capelas Peruzzi e Bardi: VALDOVINOS, 1997, p. 46-50 e p. 54-59.

palácio dos Scrovegni, de forma simultânea, facilitava o controle de Enrico, nesse sentido, torna-se imperativo conhecer esse contexto.

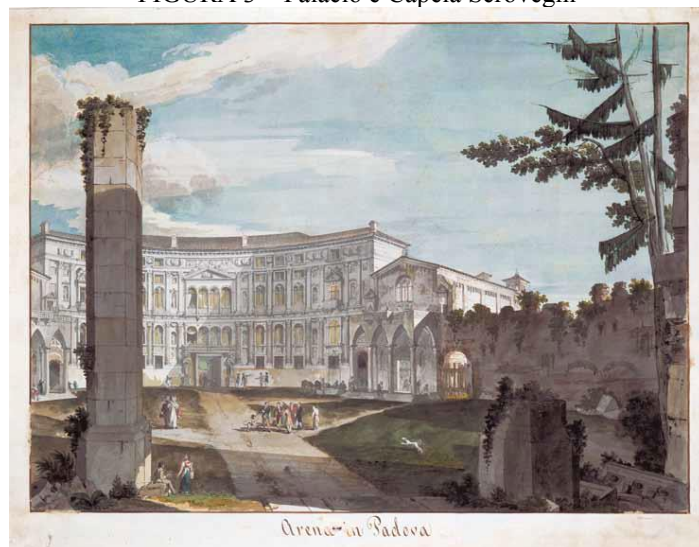
2.3 A CONSTRUÇÃO E DECORAÇÃO DA CAPELA

Em 6 de fevereiro de 1300, Enrico Scrovegni comprou o terreno da Arena do nobre Manfredo di Guecillo Dalesmanini (?-1311), então envolto em dívidas, por *quattro mile lire* (CITTADELLA, 1842, p. 89). E, de acordo com Pisani:

A propriedade compreendia uma casa principal com banhos quentes em anexo e outros edifícios acessórios, estábulos para os cavalos e duas torres erguidas sobre as duas portas da entrada, uma em direção da Igreja dos Eremitas e a outra voltada para o rio Piòvego, que corre a uma curta distância (PISANI, 2015, p. 15, tradução nossa).

Por volta de 1090, a propriedade foi doada por Henrique IV (1050-1106) ao bispo de Pádua Milone (?-1095), que a repassou aos Dalesmanini (SCHWARZ, 2010, p. 42). Enrico, por sua vez, demoliu o palácio destes e mandou construir outro, maior ainda e, com uma capela anexa (FIGURA 3)¹⁴.

FIGURA 3 – Palácio e Capela Scrovegni



Marino Urbani. Arena di Padova (c. 1801). Aquarela. Biblioteca Cívica de Pádua. Pádua.
 FONTE: PISANI (2015, p. 17).

A autorização para a construção da capela foi concedida pelo bispo de Pádua Ottobono dei Razzi. Enrico foi autorizado a construir uma pequena capela, em estilo oratório para si,

¹⁴ A aquarela, produzida por volta de 1801, representa a antiga propriedade dos Scrovegni. É necessário destacar que ao longo do séc. XV, ambas as fachadas, do palácio e da capela foram bastante modificadas.

sua mulher, sua mãe e sua família. Não deveria ser aberta ao público, não poderia conter torres ou sinos (STUBBLEBINE, 1995, p. 107). Entretanto, a contratação de Giotto, e sua oficina, e a Bula Papal de 1304, que garantia indulgências a quem visitasse a capela em determinadas datas, viriam a contradizer aquilo que foi combinado com o bispo.

Os maiores — senão os únicos — incomodados com o descumprimento do acordo foram os eremitas agostinianos. Localizados a poucos metros da propriedade da Arena, não ficaram satisfeitos em saber que a capela seria aberta ao público. Igualmente a presença de Giotto e de outros artistas já sinalizava que a decoração seria suntuosa, algo que não era bem visto pelos monges.

Em decorrência dos acontecimentos, os agostinianos resolveram escrever uma reclamação¹⁵ sobre a postura de Enrico direcionada ao bispo. Na carta, os vizinhos da capela queixavam-se da construção de uma torre com sinos. Do mesmo modo, reclamavam do fausto e pompa excessiva empregadas na obra. Por fim, solicitavam ter acesso ao documento original de concessão dado a Enrico. Os monges afirmavam que o nobre se recusava a mostrar a documentação. O bispo que recebeu a reclamação dos agostinianos não era mais Ottobono dei Razzi. Ele teria morrido logo após autorizar a obra no terreno da Arena. Enrico teria se aproveitado da morte do bispo e desaparecido com o documento. Contudo essa hipótese pode não corresponder com a realidade.

Há um conflito acerca da data de falecimento do bispo Ottobono. De acordo com Frugoni (2005, p. 16), Stubblebine (1995, p. 106) e Valdovinos (1997, p. 37) o bispo teria falecido em 1302, logo após permitir a construção da capela. Stubblebine e Valdovinos, inclusive, determinam a data, 1º de março e 31 de março respectivamente. No entanto, Giorgi (2019, p. 1) argumenta que o bispo apenas foi transferido para Aquileia no período citado, para se tornar o senhor da cidade, o que corresponde com a biografia de Ottobono.

A concessão das indulgências, através da Bula Papal¹⁶, editada por Bento XI, foi um reconhecimento da importância dos afrescos de Giotto. De fato, não era comum que espaços privados recebessem esse tipo de concessão. Todavia, a estreita relação entre Enrico Scrovegni e o Papa Bento XI pode justificar esse benefício (FRUGONI, 2005, p. 9; SCHWARZ, 2010, p. 49-50).

¹⁵ Convento degli Eremitani, vol. 62: “Orto et Florestaria” cc. 305-306, Archivio Comunale di Padova. In: STUBBLEBINE, 1995, p. 106-107.

¹⁶ “Le registre du Benoit XI; recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d’après le manuscrit original des archives du Vatican.” In Bibliothèque des écoles françaises d’Athènes et de Rome, ser. 3, pt. 2, Paris, 1905, cols. 294-295, no. 435. In: STUBBLEBINE, 1995, p. 105.

A indulgência nada mais é do que o perdão dos pecados. “A imagem torna-se a partir do século XIII uma forma de adquirir indulgências: ela é então reconhecida, através das orações recitadas em frente a ela, como um meio de remissão dos pecados, aqui embaixo, inicialmente, e mais adiante, no além.” (BASCHET, 1996, p. 10). O pontífice concedeu o perdão dos pecados por um ano e quarenta dias a quem visitasse a capela durante as festas marianas (Nascimento, Anunciação, Purificação e Assunção) e, ainda, cem dias para quem visitasse o local uma semana depois dessas festividades (FRUGONI, 2005 p. 9).

A cronologia dos acontecimentos é bastante reveladora sobre o desentendimento entre o patrono da capela e os agostinianos. O momento de maior atrito entre ambos foi aproximadamente dez meses depois da edição da Bula Papal de 1º de março de 1304. Depois da reclamação dos monges, de 9 de janeiro de 1305, ao novo bispo de Pádua, Pagano della Torre (?-1332), Enrico provavelmente se viu obrigado a demolir por completo a torre recém construída, pois desconhecemos inclusive sua localização.

Contudo, é notório que ele manteve seus planos de construir uma pequena igreja monumental. Em 16 de março de 1305, apenas dois meses depois, estava solicitando junto ao Alto Conselho de Veneza, o empréstimo¹⁷ de um conjunto relíquias da Basílica de São Marcos. Segundo Stubblebine (1995, p. 73) foi prontamente atendido e consagrou sua capela, em 25 de março, com grande fausto. O que nos deixa entrever que sua solicitação foi acolhida e atendida em menos de dez dias.

Essas relíquias, conhecidas como *pannis Sancti Marci*, seriam os paramentos do altar da basílica marciana (GIORGI, 2019, p. 2) e, na visão de Frugoni (2005, p. 17), esses tecidos e tapeçarias foram utilizados para cobrir alguma área ainda não afrescada. Contudo, eram relíquias de um apóstolo, que inclusive foram trazidas de Constantinopla por mercadores venezianos em 828. As relíquias de Cristo, da Virgem e dos Apóstolos eram as mais importantes e consideradas como a própria presença da divindade (SCHMITT, 2002, p. 279-285). A sacralidade contida nesse conjunto de objetos fazia com que a consagração da capela de Enrico fosse um grande evento, digno de um rei.

É fato que o pintor florentino e Enrico Scrovegni foram, de certa forma, observados: “Se Giotto teve de reduzir o programa decorativo da Capela da Arena, em Pádua, foi sob a pressão dos eremitas agostinianos, encarregados de vigiar a execução da obra, e que o acusaram de fazer muitas coisas ‘mais por pompa e vã glória de interesse do que para a glória e honra de Deus’.” (DUBY, 1979, p. 197).

¹⁷ “Deliberazioni del Maggior Consiglio”, Archivio di Stato, Venezia. In: STUBBLEBINE, 1995, p. 107-108.

Além do luxo e da pompa empregados na capela, os monges tinham outro motivo para estarem insatisfeitos com Enrico. Os agostinianos, fixados naquele local cerca de trinta anos antes, ganhavam a vida orando pelo perdão dos pecados alheios e, em troca, recebiam esmolas. De acordo com Schwarz, os monges consideravam-se bastante prejudicados:

Os Eremitas haviam feito votos de pobreza e, portanto, viviam dos pecados e das doações para purificar os pecados de seus companheiros paduanos. Consequentemente, sua objeção ciumenta à Capela Scrovegni e seu papel tinha algo do caráter de uma luta pela sobrevivência econômica (SCHWARZ, 2010, p. 50, tradução nossa).

É verdade que a questão financeira não estava expressa na reclamação ao novo bispo, entretanto seria uma justificativa aceitável para a repulsa que os monges sentiam em relação a Enrico. E ainda, de acordo Schwarz (2010, p. 48), os Dalesmanini, antigos proprietários do terreno da Arena, costumavam fazer doações generosas aos monges, gesto caridoso que Enrico Scrovegni não repetia.

As evidências da interferência dos agostinianos podem ser analisadas a partir do afresco em que Enrico oferta a capela à Virgem (FIGURA 4), cuja maquete em questão não corresponde ao seu formato real. No afresco de Giotto a capela aparece representada com um transepto, que nunca existiu, mas que, de certa forma, pode ter sido almejado. As dimensões da Capela Scrovegni — 29,26m de comprimento (sendo 20,8m da nave), 8,48m de largura e 12,8m de altura — correspondem a uma planta retangular, acrescida de uma abside.

FIGURA 4 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 18).

Giotto di Bondone teria sido o arquiteto da Capela Scrovegni? Não existe documentação sobre quem foi o indivíduo que projetou e executou a obra, o que podemos afirmar é que Giotto, de fato, empreendeu trabalhos como arquiteto. Especialmente em Florença, sua cidade natal, projetou o Campanário e nos seus últimos anos de vida dedicou-se à sua reconstrução após uma cheia catastrófica do Rio Arno em 1333:

De Nápoles, onde é provável que Roberto de Anjou julgasse tê-lo fixado definitivamente, Giotto regressou a Florença, a pedido da Comuna. Foi seis meses depois de a cidade ter sido atingida por uma cheia desastrosa: acontecera no mesmo dia, 4 de novembro, em que o Arno haveria de galgar novamente seus diques em 1968, mais de seiscentos anos volvidos. Segundo Giovanni Villani, foram necessários seis meses para limpar das casas e dos edifícios públicos a lama depositada pela fúria do rio, só então sendo possível iniciar os trabalhos de reconstrução (BOLOGNA, 1995, p. 354).

Giotto foi nomeado arquiteto e superintendente de obras. O contrato que celebrava esse vínculo é um dos documentos mais importantes da arte florentina. Seu salário anual era fixado em cem moedas de ouro e entre suas atribuições estavam a reparação das pontes depois da enchente, a retomada da construção da muralha e a construção do Campanário da Catedral (WOLF, 2007, p. 83).

Segundo Stubblebine (1995, p. 74), não podemos precisar se Giotto foi o arquiteto da capela, contudo podemos supor que ela foi pensada, desde o início, para receber os afrescos. Ou seja, se o pintor não foi o projetista, possivelmente este estaria considerando suas especificações. A planta da capela é bastante incomum, apresenta uma assimetria, pois a parede sul não possui janelas, o que possibilitava um espaço mais amplo para uma possível pintura mural. Ainda segundo o autor, o espaço parece ter sido adaptado para albergar o programa iconográfico.

Outro indício que nos aponta para uma relação entre a planta do edifício e seu conjunto de afrescos é o fato de que a parede escolhida para abrigar as *Virtudes* é a mesma que possui as seis janelas. A correspondência por si só já é bastante relevante, contudo o mais significativo é o efeito que a luz natural causava nessa parede, iluminando esses afrescos (DERBES; SANDONA, 2008, p. 4).

Giotto e seus discípulos pintaram todo interior da capela, as paredes e também o teto, as únicas exceções são um afresco situado na parte direita inferior do arco triunfal e as pinturas contidas na abside¹⁸. O único objeto que Enrico encomendou a Giotto foi um

¹⁸Conhecido apenas como o Mestre do coro Scrovegni, foi o responsável por executar o afresco na porção direita inferior do arco triunfal e seis cenas sobre a Virgem Maria localizadas na abside, cerca de vinte anos após a

crucifixo, concluído por volta de 1317 e que atualmente está exposto no Museu Cívico anexo à capela (VALDOVINOS, 1997, p. 42 e p. 104). Pela distância que separa a realização das encomendas, optamos por não analisar o crucifixo em questão.

O restante da decoração é composto por alguns objetos móveis, como esculturas, retábulos e peças litúrgicas. Para a realização das esculturas, Enrico contratou um dos maiores artistas da época: Giovanni Pisano (c. 1250-1315), filho do também escultor Nicola Pisano (c. 1220-1284). Hipoteticamente podemos pensar que tenha trabalhado em simultâneo com a oficina de Giotto, todavia, a maioria dos historiadores considera que as esculturas foram produzidas *a posteriori* entre 1305 e 1306.

Giovanni Pisano foi o responsável por realizar o altar da Virgem localizado na abside. Do mesmo modo, executou três esculturas, a Madona com o menino e dois anjos (JACOBUS, 2012, p. 404). As quais seriam incorporadas ao seu sarcófago esculpido posteriormente. Pisano era um profissional de renome, estava no mesmo patamar de Giotto, o que não poderia ser diferente se considerarmos os planos do patrono.

Enrico Scrovegni expressou em seu testamento¹⁹ a vontade de ser enterrado na sua capela. Desde o início, a construção parecia ser pensada para se tornar o mausoléu da família, pois a abside é bastante ampla. Em nenhum documento relativo à capela menciona-se o nome de Reginaldo, o que reforça nossa ideia de que a mesma não foi construída como uma forma de expiação dos seus pecados. Inclusive, aquele espaço seria a futura sepultura apenas de Enrico e sua esposa. Reginaldo foi enterrado no Batistério da Catedral de Pádua, o que não condizia com a condição de um pecador (SCHWARZ, 2010, p. 51).

Meses antes de sua morte, Enrico mandou redecorar a capela, encomendou alguns objetos decorativos e, igualmente o término de seu sarcófago. Os anjos são os elementos mais abundantes nessa composição que incorporou as esculturas feitas por Giovanni Pisano cerca de trinta anos antes. Indubitavelmente, o rosto do doador é a parte mais marcante do sarcófago pelo extremo realismo (JACOBUS, 2012, p. 408). O mesmo acontece com a sua estátua em pé, em tamanho real, que o patrono teria encomendado para a abside.

A Capela Scrovegni foi bastante prejudicada com a destruição do palácio de Enrico em 1827. A parede norte, aquela mesma que fazia divisa com o palácio, ficou exposta à ação do tempo e à umidade, a situação só viria a melhorar quando a Comuna de Pádua comprou toda a propriedade em 1880 (FRUGONI, 2005, p. 5-7).

intervenção de Giotto. Não sabemos o motivo, mas a abside original com pinturas de Giotto foi demolida e depois reconstruída. Sobre o mestre desconhecido do coro: PISANI, 2015, p. 18-19 e p. 163-171.

¹⁹ Chiara Frugoni traduziu do latim para o italiano o início do testamento de Enrico Scrovegni. São dois trechos: FRUGONI, 2005, p. 14-15 e p. 20.

2.4 A ESCOLHA DE GIOTTO

De fato, Giotto di Bondone e sua oficina produziram os afrescos que adornam o interior da Capela Scrovegni entre 1303 e 1305. O poeta Francesco da Barberino (1264-1348) que esteve em Pádua e, escreveu os *Documenti d'Amore* (c. 1308) nos quais se refere à capela e cita explicitamente o nome do artista, é a primeira referência acerca da autoria do ciclo paduano (FRUGONI, 2005, p. 26).

Giotto nasceu por volta de 1266 em Colle de Vespignano, nas proximidades de Florença e pouco se sabe sobre sua formação inicial (TATSCH, 2020, p. 485). De acordo com o escultor florentino Lorenzo Ghiberti²⁰ (1378-1455), seu pai seria um camponês que se chamava Bondone. Ghiberti, nos seus *Commentarii*, 2 (c. 1450), narra como teria sido o primeiro encontro entre Giotto e seu futuro mestre Cimabue²¹ (1240-1302):

Começou a despontar a arte da pintura na Etrúria, numa povoação perto da cidade de Florença, que se chamava Vespignano. Ai nasceu uma criança de talento admirável, que, um dia, copiava uma ovelha do natural, quando Cimabue passou no seu percurso em direção a Bolonha e viu o rapaz sentado no chão a desenhar o animal numa pedra. Ficou admirado perante o jovem que pintava tão bem apesar da tenra idade e, compreendendo que se tratava de um artista por natureza, perguntou-lhe como se chamava. O rapaz respondeu: “Chamo-me Giotto de nome e o meu pai Bondoni, e vive na casa que há aqui ao lado.” Cimabue, que tinha muito bom aspecto, acompanhou-o a ver o pai e pediu-lhe o filho. O pai, que era muito pobre, cedeu-lho e Cimabue levou-o consigo e tornou-o seu discípulo (VALDOVINOS, 1997, p. 8).

O nome de Giotto é envolto em lendas e curiosidades. Foi o pintor, escultor e biógrafo florentino Giorgio Vasari (1511-1574) o responsável por perpetuar algumas histórias, possivelmente inverídicas, sobre ele, e talvez a mais delas conhecida seria o “O” perfeito de Giotto. Segundo Vasari (1567, p. 76) o Papa Bento XI (1240-1304) teria pedido que o pintor lhe enviasse um desenho para atestar suas qualidades. Giotto teria então feito um círculo perfeito sem o auxílio de instrumentos, apenas mantendo rígido seu antebraço e girando o papel. O emissário teria ficado impressionado e dito ao Papa que o artista fez aquele círculo apenas com as mãos. O Papa, por sua vez, não teve dúvidas e decidiu contratar o pintor. Outra narrativa descreve que Giotto, certa vez, desenhou uma mosca tão perfeita que Cimabue teria tentado afastá-la com as mãos (VASARI, 1567, p. 81).

²⁰ Ghiberti era um artista polivalente, foi ourives e escultor. Ficou conhecido por ganhar o concurso público para a decoração das portas de bronze do Batistério de Florença. Sua obra, *Commentarii*, é considerada a primeira autobiografia de um artista. Sobre Ghiberti: GOMBRICH, 1995, p. 251-252.

²¹ Cenni di Pietro Cimabue é considerado como o último grande mestre da pintura bizantina, seria o responsável por descobrir Giotto ainda criança. Sobre Cimabue e sua relação com Giotto: VALDOVINOS, 1997, p. 8-10.

Há um episódio que relaciona a *Navicella* de Giotto à Santa Catarina de Siena (1347-1380). Entre 1305 e 1313 o pintor florentino executou o mosaico intitulado de *Navicella* na Antiga Basílica de São Pedro, em Roma. O mosaico representava Jesus e os Apóstolos num barco a “pescar almas”, infelizmente foi destruído em 1610 e teve apenas alguns fragmentos preservados. Catarina teria estado por dias em vigília na Basílica de Roma, contemplando a obra de Giotto. Exausta teria se sentido “esmagada” pela *Navicella* e, permanecido paralisada até a sua morte três meses depois (BASCHET, 1996, p. 13).

Sabemos que Catarina de Siena morreu de inanição em decorrência de jejuns muito severos que acabaram por comprometer sua saúde de forma irreversível (CROSS; LIVINGSTONE, 1957, p. 251). É possível que essa lenda tenha sido disseminada para encobrir o real motivo de sua morte, tendo em vista que a Igreja Católica não concordava com aquele tipo de prática.

Giotto pode ter sido o primeiro artista a associar a Estrela de Belém a um cometa (WOLF, 2007, p. 12). Conhecido na época como estrela *Miles*, atualmente sabemos que se tratava do cometa Harley: “Giovanni Villani relata que, de setembro de 1301 a janeiro de 1303, ele permanecera perfeitamente visível no céu da Itália, deixando atrás de si uma longa esteira de emanações.” (BOLOGNA, 1995, p. 344).

O afresco da *Adoração dos Reis Magos* — que pertence ao ciclo paduano — é onde podemos ver a estrela em forma de cometa (FIGURA 5). Esse modelo representativo é comum até hoje e associou de forma definitiva o cometa Harley ao pintor florentino. Cabe salientar que em 1985, na última aparição do cometa, a *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) enviou ao espaço uma sonda espacial batizada como Giotto²².

FIGURA 5 – Adoração dos Reis Magos (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 53).

²² Sobre a sonda espacial Giotto produzida pela NASA: <https://stardust.jpl.nasa.gov/comets/giotto.html>
Acesso em: 30 jun. 2021.

Os artistas, na época de Giotto, eram denominados como artífices ou artesãos, de um modo geral eram anônimos e associados a uma única obra. Contudo, o próprio Giotto está inserido num período cujo protagonismo dos artistas e, em especial, dos pintores, começa a despontar. E, de acordo com Duby:

Depois de 1300, vê-se simplesmente alargar-se a organização a outros ofícios, particularmente o dos pintores. Por vezes constituem-se grupos coerentes, móveis, espécies de condotte da conquista estética, animados por um empresário que, como Giotto, recolhe as encomendas, fecha os contratos e distribui o trabalho pelos ajudantes (...) No século XIV, enfim, cada vez mais, os grandes chefes saem do anonimato (...) primeiro passo para o reconhecimento duma individualidade criadora... (DUBY, 1979, p. 192).

Existia uma hierarquia entre os artistas medievais. Os arquitetos das grandes igrejas e catedrais eram os profissionais mais valorizados, especialmente pelo fato de que os mesmos projetavam e chefiavam as atividades de outros artistas como pintores e mestres vidreiros. Os ourives vinham na sequência em virtude do valor do material empregado. Em seguida, os escultores e, logo depois, os pintores (CASTELNUOVO, 1989, p. 145-162).

Todavia, no século XIV a figura do pintor ganha destaque. A partir desse momento, os artistas, de um modo geral, passam a integrar a burguesia e a acumular somas consideráveis de dinheiro. Como resultado, alguns artistas passaram à condição de nobre e, além da nobilização, muitos deles praticavam até mesmo a usura. Segundo Wolf (2007, p. 30), o próprio Giotto praticou a usura em determinados momentos, uma vez que cobrava juros de 120% dos artesãos para quem alugava equipamentos. E, de acordo com Valdovinos, Giotto dispunha de uma intensa vida econômica:

Assim, em Dezembro de 1311 aparece como fiador num contrato de empréstimo, mas em Setembro do ano seguinte alugava um tear a um tal Bartolo de Rinuccio (...) por um preço que se considera elevado, o que se reveste de um notável significado. Em 1314 nomeou procuradores para que se ocupassem da cobrança de vários créditos pendentes a seu favor, o que nos leva a pensar que tinha negócios, porventura de empréstimos, pouco comum entre os pintores... (VALDOVINOS, 1997, p. 48).

Para Duby, o artista ainda permaneceria subordinado ao seu cliente até meados do séc. XV: "... artistas célebres, artistas de êxito que são disputados e que conseguem por vezes escolher clientes. É o caso de Giotto, o primeiro dos grandes pintores. Mas nem Giotto nem mesmo, cem anos mais tarde, Ghiberti eram livres." (DUBY, 1979, p. 192).

De fato, a liberdade artística seria apenas alcançada muitos séculos depois. No entanto, Warnke (2001, p. 16-19), argumenta que, na época de Giotto e depois dele, estar integrado a

uma corte principesca garantia certa autonomia ao artista, era um reconhecimento da capacidade do artista, o qual era atraído mediante muitos privilégios. O pintor florentino serviu ao rei Roberto de Anjou (1276-1343) em Nápoles entre 1328 e 1333 e é possível que tenha sido recomendado pelos Bardi (WOLF, 2007, p. 83).

Quando Giotto retorna à Florença, depois de sua passagem pela corte angevina, é recebido com honra e fausto. Era muito confortável ser disputado e, conseqüentemente, poder escolher a cidade onde atuar depois da fama e da riqueza alcançadas na corte. Além disso, essa situação privilegiada impactava em outras questões como a desobrigação de pertencer a uma corporação de ofícios e de pagar impostos:

Em Florença, a corporação dos pintores, na qual Giotto servira como aprendiz por um período de nove anos, era, pelo menos desde 1316, integrada à corporação maior dos médicos e farmacêuticos, o que implicava em deveres de tributação. Giotto permaneceu como membro dessa corporação, mas após seu retorno de Nápoles obteve condições especiais que lhe permitiram compensar os privilégios que tinha na corte, embora não como pintor, mas como construtor (WARNKE, 2001, p. 33).

Giotto, possivelmente, foi amparado por algum suporte teórico para compor a iconografia que ilustra a vida de Cristo. Frugoni (2005, p. 13) sinaliza que o clérigo que auxiliou o pintor é o mesmo que se encontra representado sustentando a maquete da capela no afresco do *Juízo Final*, entretanto a autora salienta que existe uma discussão sobre quem seria esse indivíduo próximo ao doador.

Federici talvez influenciado pela obra de Dante, que inseriu Reginaldo no *Inferno* entre os usurários, reiterava que Enrico construiu a capela com fins expiatórios. De acordo com o autor, Enrico seria uma figura central na Ordem dos Cavaleiros Gaudenti que se dedicava a combater a usura e venerar a Virgem. Em virtude dessas considerações, Federici aponta Altegrado de Cattanei (?-1314)²³ como o suposto responsável pela iconografia de Pádua, contudo inexistente uma documentação sobre o assunto.

Ainda segundo Federici, os Gaudenti teriam uma relação direta com a construção da capela, o que teria resultado na sua denominação de Santa Maria da Caridade, por sua vez, Schwarz afirma que essa relação é um tanto duvidosa. Contudo, o próprio Schwarz (2010, p. 56) acredita que Altegrado de Cattanei possa ser realmente o clérigo que participou da

²³ Altegrado da Cattanei(o) ou Altigrado da Lendinara foi um nobre veronês e um notável professor de direito canônico na Universidade de Bolonha, arcebispo de Ravena e, posteriormente, de Pádua. Esteve presente na fundação do monastério de Santa Úrsula, que recebeu doações da família Scrovegni. Sobre Cattanei: PISANI, 2014b, p. 243-251.

elaboração iconográfica, ao passo que, para Frugoni (2005, p. 13) essa é uma informação repetida apenas por tradição, mas sem qualquer fundamento.

Derbes e Sandona (2008, p. 24-25) reforçam o vínculo de Altegrado com a capela, uma vez que argumentam que havia uma estreita relação de amizade entre Enrico Scrovegni, Altegrado e Niccolò Boccasino (1240-1304), este o futuro Papa Bento XI, que exerceu o pontificado apenas por dez meses, entre 22 de outubro de 1303 até a sua morte em 7 de julho de 1304. Niccolò, antes de ser Papa, ficava hospedado na casa de Enrico enquanto estava em Pádua. Altegrado foi o confessor do patrono da capela e seguiu com Niccolò a Roma quando ele se tornou Papa. Discordamos dos autores acima, pois entendemos que se Altegrado vivia na cúria romana junto com Niccolò, ele esteve ausente de Pádua durante boa parte do tempo em que a capela estava sendo afrescada.

Por outro lado, Pisani (2014a, p. 194-209) afirma e, mostra evidências robustas, que o religioso seria na verdade Aberto da Padova (1269-1328). Foi professor em Bolonha e em Paris, foi convidado pelo Papa Bonifácio VIII (c. 1235-1303) para ser ouvido em Roma, era conhecido também como Alberto Eremitano:

[... ao lado da suntuosa mansão dos Scrovegni surgia há uns trinta anos atrás o monastério dos frades eremitas (ordem religiosa agostiniana), com a igreja anexa dedicada aos santos Felipe e Tiago. Aqui era ativa, como dissemos, uma escola agostiniana, com a presença de mestres ilustres, o mais famoso deles era o frei Alberto da Padova (PISANI, 2014b, p. 243, tradução nossa).

Pisani tece suas hipóteses a partir da observação dos afrescos de Giotto. Para o autor muitos são os indícios que vinculam os mesmos ao pensamento agostiniano de Alberto. Na escolha dos episódios e na iconografia, o Evangelho de referência seria o de João. Este o único a relatar os episódios de *Núpcias em Canaã*, *Ressurreição de Lázaro* e *Lava-pés*. Somente em João, Maria Madalena é a única testemunha da Ressurreição. A preferência por João é uma clara alusão a Santo Agostinho, que considerava o conteúdo desse Evangelho o mais próximo da verdade (PISANI, 2014b, p. 241).

Igualmente, a ordem dos *Vícios* e das *Virtudes* obedece a uma concepção agostiniana, em oposição à ordem estabelecida por São Tomás que é considerada mais tradicional (PISANI, 2014b, p. 231-235). Até mesmo as vestes do suposto religioso podem sinalizar sua pertença aos agostinianos. O detalhe azul claro da gola, ou capuz, pode ser vinculado ao vestuário da ordem.

Frugoni explica, que independentemente da ordem, quando um clérigo estava em ofício, o mesmo costumava colocar sobre sua veste cotidiana uma espécie de manto branco:

“O *superpelliceum* é uma veste litúrgica branca com mangas muito largas, que no século XIII foi adotada sobre as vestes usuais pelos clérigos que deviam preparar o altar ou celebrar a missa.” (FRUGONI, 2005, p. 13, tradução nossa).

Segundo Pisani (2014b, p. 248), o agostiniano nutria uma devoção particular à Virgem, o que justificaria a importância da mesma no conjunto iconográfico. Além dos afrescos, o autor discute sobre uma estátua de Alberto de Padova que se encontra no *Palazzo della Ragione*²⁴, pois nela residem elementos que remetem diretamente à Capela da Arena. A escultura, realizada um século depois da morte de Alberto, seria um baixo-relevo cujo nicho da parte superior apresenta algumas estrelas estilizadas (FIGURAS 6 e 7), as mesmas que recobrem o teto da capela. Esse nicho era pintado com o mesmo tom de azul característico de Giotto (PISANI, 2014b, p. 250-251).

FIGURA 6 – Alberto da Padova



Anônimo. *Alberto da Padova* (c. 1405).
Baixo-relevo. Palazzo della Ragione. Pádua.
FONTE: PISANI (2015, p. 153).

FIGURA 7 – Alberto da Padova (detalhe)



Anônimo. *Alberto da Padova* (c. 1405).
Baixo-relevo. Palazzo della Ragione. Pádua.
FONTE: PISANI (2015, p. 157).

Outra questão levantada pelo autor é a retratística, é provável que Giotto levou a cabo representações fidedignas de alguns indivíduos, inclusive dele mesmo, que se encontra entre os eleitos no afresco do *Juízo Final*. O rosto de Enrico demorou um dia inteiro para ficar pronto (WOLF, 2007, p. 38) e, percebe-se que a face do religioso que sustenta a capela é bastante detalhada. Pisani sugere que há uma semelhança entre o rosto pintado por Giotto e a escultura de Alberto da Padova. Entretanto, salienta que Alberto foi retratado em dois

²⁴ Local da antiga prefeitura de Pádua.

momentos distintos: adulto, na faixa dos quarenta, nos afrescos e já mais maduro na escultura em baixo-relevo (PISANI, 2014b, p. 247).

Schwarz (2010, p. 56) rebate as recentes informações de Pisani argumentando que ele não explica como um agostiniano poderia auxiliar o projeto de Enrico Scrovegni em meio a um conflito entre o nobre e a ordem. Contudo, esse suporte teórico pode ter ocorrido sem a interferência dessa contenda. Em seu testamento Enrico recomendou que a capela seguisse a Ordem Agostiniana e Frugoni (2005, p. 13) argumenta que essa orientação foi seguida possivelmente desde a sua consagração.

Embora Altegrado de Cattanei fosse amigo e confessor do patrono, estamos mais propensos a considerar que Alberto da Padova possa ter sido o responsável pela iconografia em questão. Acreditamos que o testemunho da Comuna, que o homenageou com uma estátua, é uma inequívoca alusão ao teto estrelado da Capela Scrovegni.

Se a iconografia tem uma concepção teológica ligada aos agostinianos, Giotto é considerado como um artista vinculado aos franciscanos. Das quatro igrejas que o pintor florentino decorou com afrescos três foram encomendadas pelos franciscanos (VALDOVINOS, 1997, p. 6). Giotto ficou conhecido como o pintor dos franciscanos, todavia esse vínculo tem mais ênfase com o humanismo do santo que propriamente com a ligação deste com a pobreza. Sabe-se que o pintor foi muito tocado pelo franciscanismo e chegou a dar os nomes de Francisco e Clara para seus próprios filhos (GARDNER, 2011, p. 6).

São Francisco de Assis (c. 1180-1226) deu origem a uma ordem considerada como um dos fenômenos religiosos mais impactantes de sua época. A questão da pobreza voluntária elevada à categoria de um ideal religioso não foi uma unanimidade no alto clero da Igreja, o que teria resultado numa primeira cisão no movimento franciscano “... que estava dividido nos Espirituais, que levavam os votos de pobreza do fundador à letra, e uma ala mais moderada, que não questionava o direito de a Igreja ter posses.” (WOLF, 2007, p. 16) Desse modo, podemos elencar os “espirituais” — mais preocupados com os ideais originais de Francisco — e os “conventuais”, os quais se mobilizavam para refrear e domesticar os apoiadores mais radicais do santo (BARROS, 2007, p. 17-18).

Francisco foi canonizado dois anos após a sua morte, mesmo ano em que se iniciaram as obras da sua Basílica em Assis. O culto do *poverello* passaria a ter um cenário monumental, comparável ao sepulcro dos Apóstolos. Entre 1295 e 1300, Giotto participou da decoração da igreja superior, com 28 cenas da vida do santo. É provável que seu ciclo de afrescos tenha sido ancorado na *Legenda Maior* de São Boaventura, tendo em vista que se

tornou a biografia oficial do santo em 1260. Wolf analisa como Giotto poderia ter se posicionado entre os franciscanos:

Deve ter-se associado mais ao representante geral da Ordem do que aos Espirituais, que não tinham tempo para a arte. Os ascetas não são patronos, o clero superior, sim. E um artista tem de viver de alguma coisa. O pintor e o poverello partilham no entanto algo de poder explosivo, nomeadamente um respeito humilde por todos os objetos da Criação. Um pregou aos pássaros, o outro pintou-os com uma devoção apenas possível em alguém convencido do valor das mais modestas formas de vida (WOLF, 2007, p. 26).

De acordo com Valdovinos (1997, p. 34), Giotto teria se deslocado a Pádua justamente para atender a uma encomenda dos franciscanos por volta de 1302. Conforme Pisani, o pintor teve uma passagem significativa pela comuna:

[... iniciada com o chamado por parte dos frades menores conventuais da Basílica de Santo Antônio (onde afrescou a sala do Capítulo e a Capela das Bênçãos), continuou com a Capela Scrovegni e culminou com o ciclo astrológico inspirado em Pedro de Albano no Palácio da Razão, sede da Comuna, que foi perdido no desastroso incêndio de 1420 (PISANI, 2016, p. 815, tradução nossa).

Enquanto esteve com sua oficina em Pádua, teve a oportunidade de conhecer Enrico Scrovegni, possivelmente o homem mais rico da região. Desconhecemos os detalhes da contratação de Giotto para a execução dos afrescos da capela. Além da fama do pintor, podemos pensar que Enrico escolheu um artista do círculo franciscano para se vincular com os ideais do santo, como a caridade e o desprendimento dos bens materiais. A coincidência do fato de que o pintor esteve anteriormente na cidade pode ter facilitado inclusive a negociação com o mecenas e pode ter sido fundamental na sua escolha.

Se a *Legenda Maior* foi a principal influência de Giotto em Assis, já em Pádua foram várias as fontes nas quais o pintor se apoiou. Sobre a vida de Cristo, existe uma predominância do Evangelho de São João sobre os outros. Acerca da vida de Maria e de seus genitores as fontes mostram-se mais heterogêneas, podemos verificar a influência de alguns Evangelhos Apócrifos e da *Legenda Áurea*. Esta é uma coletânea de narrativas hagiográficas reunida, por volta de 1260, pelo dominicano Jacopo da Voragine (c. 1228-1298).

No período em que esteve sob o patronato de Enrico Scrovegni, Giotto possivelmente teve contato com as obras do franciscano Roger Bacon (c. 1214-1292):

Não obstante, circulavam no final do século XIII em Itália cópias manuscritas da obra Opus maius, de Bacon, onde este fez um extensivo ensaio sobre óptica sob o título Perspectiva. A obra De sensu, de Bacon, contendo as suas teorias da cor,

estava a ser estudada na Universidade de Pádua ao mesmo tempo que Giotto expressava pensamentos semelhantes sobre a cor nos seus frescos de Pádua de 1305 (WOLF, 2007, p. 12).

Segundo Derbes e Sandona, a tradição oral expressa pelos *exempla* e pelos sermões, em especial, de Santo Antônio de Pádua deveria ser conhecida por Giotto: “A presença franciscana era, claro, bastante forte, e alguns dos mais contundentes sermões contra a usura que sobreviveram foram de autoria de Santo Antônio.” (DERBES; SANDONA, 2008, p. 39, tradução nossa).

É impossível precisar todas as fontes que Giotto empregou para construir seu programa iconográfico. Sem contar a sua própria experiência visual enquanto viajante e espectador. Vale salientar a vivência de trabalhar com outros mestres num mesmo ambiente como nas suas passagens por Assis. Igualmente, as viagens para Roma teriam inspirado o pintor, desde o contato com a Antiguidade até as obras de seu contemporâneo, Pietro Cavallini (c. 1250-1330), considerado o maior pintor romano do final do séc. XIII (VALDEVINOS, 1997, p. 11 e 21).

3 OS AFRESCOS DA CAPELA SCROVEGNI

3.1 O LUGAR E OS USOS DA CAPELA

Antes de procedermos a uma análise sobre os afrescos executados por Giotto, é importante pensarmos no espaço escolhido para abrigá-los. De fato, podemos afirmar que o local não foi selecionado por acaso. É imprescindível uma discussão sobre a relação entre os objetos artísticos e seu destino, especialmente quando se trata de um contexto medieval, no qual muitas das imagens e dos objetos religiosos já eram produzidos em função do espaço que viriam a ocupar.

Originalmente, o terreno que abriga a capela era um anfiteatro romano, sua designação de Capela da Arena provém do fato de que esse espaço já serviu para lutas entre gladiadores, inclusive com a presença de animais (SCHWARZ, 2010, p. 42). O anfiteatro foi construído entre 27 a.C. e 14 d.C. no período do primeiro imperador romano Caio Júlio César Otaviano Augusto (63 a.C.- 14 d.C.) quando a cidade ainda se chamava *Patavium*. Dotada de uma forma elíptica a Arena de Pádua possuía 134,26m no seu eixo principal e 97,31m no eixo menor. Era formada por duas camadas de paredes concêntricas e continha cerca de 80 arcos (ZAMPIERI, 2004).

Na fundação do edifício foram utilizadas pedras e rochas, que misturadas com alguns substratos, conferiram uma durabilidade semelhante ao concreto que conhecemos atualmente. O palácio de Enrico (FIGURA 3, p. 29) foi erguido exatamente sobre esse alicerce que sustentava a arena e sua fachada acompanhou esse formato elíptico.

Antes de chegar às mãos da família Scrovegni, a Arena já estava em ruínas. Durante a alta Idade Média, o anfiteatro caiu em desuso e as pedras foram sendo retiradas e incorporadas a outras construções, seu espaço chegou a ser utilizado como uma pedreira e era citado nos documentos da época como *fabbrica* (GENNARI, 1804, p. 89). Em 1090, Henrique IV (1367-1413) doou a propriedade ao bispo de Pádua que a repassou à família Dalesmanini e, em 1300, Enrico comprou todo o terreno do nobre Manfredo Dalesmanini.

No mesmo espaço existia ainda uma pequena capela dedicada à Anunciação, a qual seria o destino de uma procissão e celebração a cada 25 de março:

Havia uma pequena capela dedicada à Anunciação de Nossa Senhora, e até 1278, sendo Podestà Matteo Quirini em sua recorrente festa fazia a representação daquele mistério com diálogos, sons e cantos; a qual foi revivida e reconfirmada com um estatuto em 1331, continuou até o ano de 1600, no qual por alguns distúrbios foi abolida (GENNARI, 1804, p. 89, tradução nossa).

Essa festividade passou a ser vinculada à capela após a sua consagração em 1304, sendo que Enrico gabava-se de ter substituído, por conta própria, um local de combates e de jogos pagãos por um espaço dedicado à Virgem (FRUGONI, 2005, p. 10). A iconografia empregada por Giotto seguiu a dedicação da antiga igreja que existia naquele local, a qual foi completamente destruída, pretendendo inclusive substituí-la no tocante ao ritual e à celebração que acontecia naquele mesmo recinto.

A transformação da Arena num espaço sagrado, planejada por Enrico, atendia às necessidades crescentes do ritual eucarístico. Nos primeiros séculos do cristianismo, pouco importava o local das celebrações. Nesse contexto as relíquias simbolizavam a presentificação de Cristo, as quais seriam substituídas paulatinamente pelo pão e o vinho. O edifício cultural começa, então, a ser visto como o local onde se opera o contato com o divino e, do mesmo modo, onde a Igreja pode doravante exercer o seu papel de mediadora:

É somente nos séculos XI e XII que o uso de um lugar sagrado é objeto de uma justificativa precisa, tornada necessária pela contestação dos hereges. (...) Diante desse ataque, que visando à igreja-edifício ameaça a Igreja-instituição, os clérigos são obrigados a reagir e afirmar uma doutrina do lugar eclesial, enfatizando seu caráter necessário e sua sacralidade. Assim, embora seja necessário reconhecer com Agostinho que “Deus está em todo lugar e não aprisionado em algum lugar”, é possível afirmar a necessidade de um “lugar especial”, onde Deus esteja “mais presente” do que alhures... (BASCHET, 2006, p. 365).

O culto às imagens conferia uma maior importância a esses espaços, e para os peregrinos as imagens eram muito mais que veículos de disseminação de conteúdo religioso. “Eram, por si mesmas, agentes, a quem eram atribuídos milagres, e também, objetos de cultos. (...) A pose de Cristo, da Virgem ou dos santos é geralmente frontal, olhando diretamente para os espectadores e, assim, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa.” (BURKE, 2004, p. 62).

Na ocasião da consagração da capela, Enrico solicitou aos venezianos os *panni de San Marco*²⁵, considerados como relíquias do santo, para decorar sua igreja. É importante destacar que as relíquias não se limitavam apenas a pedaços de corpos de santos, inclusive os fragmentos da Cruz — ou o Santo Lenho — seriam supostamente as relíquias mais antigas do cristianismo. Nesse sentido, as relíquias da Paixão e dos Apóstolos, que significavam um contato direto com o sagrado, tornavam protagonistas seu detentor e seu lugar de veneração. Enrico queria engrandecer seu evento e o uso desses objetos vinha ao encontro com o desejo

²⁵ Com a clara intenção de deixar sua capela ainda mais suntuosa, Enrico solicita ao Grande Conselho da Comuna de Veneza, na data de 16 de março de 1305, o empréstimo de um conjunto de tapeçarias e ornamentos pertencentes à Basílica de São Marcos. O documento está disponível em: STUBBLEBINE, 1995, p. 107-108.

de presentificar a divindade, ou simplesmente, na sua necessidade de tactibilidade (NASCIMENTO, 2015, p. 257-258).

De acordo com Derbes e Sandona, a Capela Scrovegni mostrava-se um espaço singular com seu caráter palatino:

A própria existência de uma grande capela familiar independente ou adjacente a um palácio — literalmente, uma capela palatina — é muito incomum entre a classe mercantil e urbana nesta época e lugar. Consideramos as capelas palatinas na Europa medieval como as prerrogativas dos patronos principescos. Exemplos como a capela de Carlos Magno em Aachen ou Sainte-Chapelle de Luís IX vem à mente. No Vêneto, São Marco funcionava como a capela palatina dos doges, que entravam por uma porta privada conectada ao palácio ducal. Em Pádua mesmo, o Imperador Frederico II tinha uma capela privada na sua grande residência (DERBES; SANDONA, 2008, p. 28, tradução nossa).

O exercício do patronato artístico era uma condição que se limitava a figuras como reis, príncipes, papas, cardeais, bispos, nobres proeminentes e, num período posterior, a alta burguesia urbana. O círculo de pessoas que detinha esse poderio financeiro era muito pequeno, ainda mais, quando se tratava de uma construção de caráter privado. Era muito mais comum que os doadores desse período optassem por financiar a decoração de capelas localizadas no interior de igrejas, catedrais ou abadias.

De um modo geral, essas capelas eram situadas nas laterais das naves das igrejas e, também, ao redor da abside, nesse caso, elas eram denominadas de absidiolas²⁶. O próprio Giotto foi contratado para adornar alguns espaços similares, entre eles, quatro capelas dentro da Basílica de Santa Croce, em Florença. Entretanto, eram espaços pertencentes à Igreja, muito diferente da capela em questão com seu status privado.

Nesse sentido, podemos afirmar que houve uma ressignificação desse espaço, na medida em que os traços pagãos foram suplantados por uma cultura cristã vigente que atendia perfeitamente aos interesses do seu doador. A Bula Papal de 1304 e as indulgências concedidas através da mesma conferiram aos afrescos de Giotto uma dimensão divina. O uso capela como local de peregrinação fazia com que, não apenas os cidadãos de Pádua, mas qualquer visitante de outra comuna ficasse deslumbrado com os afrescos e, ao mesmo tempo, com a imponência do palácio dos Scrovegni.

Enrico buscava também uma hegemonia dentro de sua própria comuna. O ritual que se passava na antiga igreja foi resgatado por ele e consistia numa procissão e posterior

²⁶ Termo especialmente difundido entre as catedrais góticas refere-se a pequenas capelas secundárias situadas ao redor da abside. Também são conhecidas como capelas radiais ou radiantes. Sobre abside e absidiolas: BRACONS, 1992, p. 24.

representação dedicada à Anunciação. Enrico aproveitou-se dessa celebração, que era bastante tradicional para os paduanos, com o intuito aumentar a visibilidade de seu patrimônio e de promover sua imagem de indivíduo caridoso, tendo em vista que na documentação consta que ele pagava todos os custos envolvidos nessa festividade (GIORGI, 2019, p. 4).

O patrono manifestou um desejo incontido de ser sepultado na Capela da Arena. Temia que isso não acontecesse e não estava equivocado, pois desentendimentos com membros da família Carraresi o fizeram ser exilado por duas vezes em Veneza, onde morreu em 1336. Foi enterrado em Murano, uma ilha próxima e, três meses depois de sua morte, seu corpo retornou a Pádua para então ser sepultado no sarcófago da capela. Sua viúva, Jacopina, foi a responsável pela repatriação de seu corpo, sendo que depois do traslado e do sepultamento todos os filhos de Enrico também puderam retornar de Veneza (JACOBS, 2012, p. 403). O uso da capela como mausoléu declarado em seu testamento, explicitava o desejo de que apenas ele e sua mulher fossem sepultados naquele local.

Sobre os possíveis usos da capela, podemos conjecturar que o principal objetivo de seu patrono era exibir sua própria riqueza, e ao mesmo tempo, construir uma imagem de bem feitor, afinal disponibilizava aquele espaço para a comunidade e, em última instância, para a divindade. Com esse intuito, não mediu esforços e contratou os melhores artistas que estavam ao seu alcance, assim como empregou os materiais mais valiosos que dispunha.

3.2 UMA CAPELA DEDICADA À VIRGEM

Indubitavelmente, a Capela Scrovegni é dedicada à Virgem, e é conhecida por duas denominações: Virgem Anunciada e Santa Maria da Caridade. De acordo com Derbes e Sandona (2008, p. 70-71), o próprio mecenas alterou a antiga denominação de Virgem Anunciada para Santa Maria da Caridade, esta a nomenclatura adotada na Bula Papal (1304) e em seu testamento (1336).

A denominação vinculada à Virgem da Caridade seria um reflexo da breve participação de Enrico na Ordem dos Cavaleiros Gaudenti, cujo objetivo era a proteção à Virgem e o combate à usura. A ideia de Caridade é oposta a de Avareza, sendo a Avareza a principal acusação que recaía sobre os usurários (FEDERICI, 1787, p. 268-270). A antiga designação — Virgem Anunciada — não foi esquecida por completo. A festividade que ocorria a cada 25 de março foi resgatada por Enrico e retratada por Giotto que ilustrou o tema da Anunciação no arco triunfal.

A festa da Anunciação fazia parte da estratégia de poder de Enrico, não era organizada pelos clérigos, era, sobretudo, uma comemoração de caráter cívico, apesar de seu escopo religioso. A primeira menção a essa festa data de 1278²⁷ e, talvez fosse a maior festividade cívica de Pádua, junto com a procissão de Santo Antônio, que acontecia em 19 de junho (SCHWARZ, 2010, p. 39). Maria era a patrona da Catedral e da Comuna de Pádua o que engrandecia o evento, que era bastante popular, pois representava um respiro durante a Quaresma, dependendo da data do Carnaval:

O Dia da Anunciação era particularmente importante no Vêneto, uma vez que coincidia com as celebrações pelo aniversário da fundação de Veneza. A festa era popular não apenas porque quase sempre (dependendo da data da Páscoa) interrompia o sombrio período da Quaresma. Em Pádua, era mais significativa porque a Virgem Maria era patrona da catedral e da cidade (SCHWARZ, 2010, p. 40, tradução nossa).

A procissão saía da Catedral em direção ao *Palazzo della Ragione*, que fica a cerca de 500m, com a presença do Bispo, do Vigário, do Capítulo e do clero em geral (GIORGI, 2019, p. 5). No Palácio, já aguardavam o *Podestà*, as famílias nobres, os cavaleiros e toda a população que, na sequência, assistiam dois meninos (*pueri*) caracterizados de Virgem Maria e Arcanjo Gabriel que se sentavam, cada qual em uma cadeira, e eram erguidos pelos membros da comunidade e levados em procissão (GIORGI, 2019, p. 5).

Esse segundo percurso incorporava todos os grupos sociais, e o destino seria agora a área da Arena, cerca de 700m do Palácio. Entretanto, isso não quer dizer que os extratos sociais misturam-se, pelo contrário, existia uma hierarquia, na qual as maiores autoridades e os nobres seguiam à frente dos demais (SCHWARZ, 2010, p. 40-41). Na chegada à Arena, os dois meninos desciam das cadeiras e realizavam uma pequena encenação sobre o anúncio do Anjo Gabriel à Maria²⁸. É bem provável que o afresco da *Anunciação* no arco triunfal tenha sido inspirado nessa encenação.

A festa da Anunciação era um momento em que boa parte da sociedade paduana estava presente, inclusive as famílias Scrovegni e Carraresi. Podemos supor que existia um desconforto de ambos os lados. Tanto dos Scrovegni em andar na procissão atrás da família Carraresi, quanto dos Carraresi em ir até os domínios de Enrico. Sendo que esse local, antes relacionado aos jogos pagãos, agora era um espaço destinado à veneração da Virgem, tudo por conta da intervenção dos Scrovegni.

²⁷ Documento na íntegra em latim em: SCHWARZ, 2010, p. 64. Na mesma página existe um segundo texto, que seria uma versão mais atualizada da festividade, este datado de 1362.

²⁸ Sobre a encenação na parte final da procissão: SCHWARZ, 2010, p. 44; GIORGI, 2019, p. 5.

Do mesmo modo, o conjunto iconográfico composto por Giotto remete ao tema da Anunciação. Notadamente, a história da Redenção de Cristo é a temática principal, todavia a Virgem Maria também é protagonista. Basta considerarmos que o afresco que contempla essa cena encontra-se no arco triunfal (FIGURA 8), que corresponde ao espaço mais valorizado da capela. Não restam dúvidas de que esse é o espaço mais concorrido do interior da construção, pois é a parede frontal, aquela que é mais visível ao espectador, e que envolve a entrada da abside. De acordo com Schlegel (1995, p. 195), na cultura paduana, o arco triunfal tinha o significado de “portas do Paraíso”, o que tornava esse local ainda mais valorizado.

FIGURA 8 – Arco Triunfal



FONTE: PISANI (2015, p. 20).

O afresco da *Anunciação* encontra-se na parte superior do arco triunfal e é considerado como o começo de toda narrativa empreendida por Giotto (PISANI, 2014b, p. 217; ALPATOFF, 1995, p. 156), independentemente da cronologia, que supostamente começaria com o ciclo dos genitores de Maria. Concordamos que o afresco da *Anunciação* tenha sido inspirado na festividade de mesmo nome, uma vez que, Giotto ilustrou o Arcanjo Gabriel e a Virgem ajoelhados dentro de um ambiente que se assemelhava a um espaço teatral, inserindo até cortinas, o que acabou por caracterizar uma espécie de palco (FRUGONI, 2005, p. 43-45). Deus-Pai encontra-se logo acima entronizado e ladeado por anjos.

Abaixo da cena da *Anunciação* existem dois afrescos: a *Traição de Judas* e a *Visitação* (FIGURA 8, p. 49), estes igualmente numa posição de destaque. De acordo com Valdovinos (1997, p. 40), a correspondência entre ambos pode ser facilmente demonstrada pela sua relação cromática, sendo que é evidente a existência de um paralelo entre as cores que envolvem os protagonistas das cenas, a saber, vermelho e amarelo.

Enquanto narrativa esses afrescos apresentam uma maior relação com a sequência exposta nas paredes laterais. Contudo, sua escolha não foi aleatória, uma vez que, simbolicamente, Giotto dispõe, de um lado, Maria e, de outro, Judas. Em um primeiro momento, podemos supor uma oposição, do tipo bem e mal, confirmada pelo posicionamento dos protagonistas no conjunto iconográfico. No afresco da *Visitação*, Maria está próxima à parede sul, aquela que contem as *Virtudes* e termina no Paraíso do *Juízo Final*. Judas está representado próximo aos *Vícios*, que estrategicamente culminam no Inferno.

Por sua vez, Derbes e Sandona (2008, p. 61-65) definem essa oposição a partir de duas sentenças: “Bendito é o fruto do teu ventre” e “O dinheiro é infecundo”. Na visão dos autores havia uma antítese que transitava entre uma gravidez bendita e outra amaldiçoada. Na *Visitação* essa correspondência é mais explícita sendo que Giotto representa o encontro entre duas grávidas, cujas gestações eram improváveis. No caso da *Traição de Judas*, a mensagem subentendida é que o dinheiro não se multiplica:

O dinheiro é infecundo. Ora, a usura parece pretender que ele tenha filhotes. Tomás de Aquino diz, depois de ter lido em Aristóteles: “Nummus non parit nummos” (“O dinheiro não se reproduz”, ou numa tradução literal, exceto quanto ao diminutivo, “O dinheiro não dá à luz dinheirinhos”). (...) fazer nascer dinheiro de dinheiro emprestado é contra a natureza. Tomás de Aquino afirma: A moeda basicamente foi inventada para as trocas (...) São Boaventura também considera que o dinheiro em si é improdutivo: “O dinheiro em si e por si mesmo não frutifica, mas ainda assim com ele se colhem frutos.” (LE GOFF, 1987, p. 35).

Na cena da *Traição*, Judas segura uma bolsa igual aquelas que identificam os usuários no Inferno. Sua bolsa encontra-se na altura do abdômen, o que pode evocar uma suposta gestação (DERBES; SANDONA, 2008, p. 61). Antes do encontro com os anciãos, a Bíblia menciona que “Satanás entrou em Judas.” (Lc 22:3). Giotto representa no *Juízo Final* o desfecho de sua traição, Judas está enforcado com as tripas à mostra, o que nos leva a crer que seu fruto “maldito” não vingou. Podemos, então, supor que a oposição mais apropriada seria entre a Caridade, expressa pela visita de Maria a sua prima, e a Avareza, pecado cometido por Judas, que traiu Jesus por trinta moedas de ouro.

Ainda no arco triunfal temos os “falsos *coretti*” (FIGURA 8, p. 49), que se constituem em dois espaços arquitetônicos fictícios. Também conhecidas como capelas secretas ou capelas fingidas não passam de uma ilusão criada a partir do uso da perspectiva. O *trompe-l’oeil*²⁹ não era usual para esse período e a documentação acerca da Capela Scrovegni não foi capaz de apresentar uma resposta para a existência desse tipo de representação:

A intenção de Giotto com estes compartimentos falsos ainda constitui tema de debate. Alguns interpretam-nos como túmulos vazios para o patrono e seu pai, o que explicaria as luzes penduradas. Para além disso, estão relacionados pela sua localização com o tema da Anunciação no topo do arco triunfal, um tema popularmente retratado sobre os túmulos da Idade Média, que simbolizava a vitória da Graça sobre o pecado e a morte (WOLF, 2007, p. 39).

Outra teoria relaciona os *coretti* àquela representação na qual Enrico oferta a capela à Virgem. A maquete pintada por Giotto possui um transepto, que não existe na construção em si. De acordo com Frugoni (2005, p. 19), o pintor pode ter representado esse transepto que nunca existiu, e se valeu do recurso ilusionístico para tanto. Por outro lado, pode ter sido uma imposição do doador, com a intenção de afrontar seus vizinhos agostinianos.

Além do arco triunfal a Virgem tem seu próprio ciclo de afrescos com seis cenas. O ciclo de Joaquim e Ana, igualmente com seis afrescos, trata justamente da sua concepção tardia. Maria ainda se encontra representada por duas vezes no afresco do *Juízo Final*: recebendo uma maquete da igreja das mãos de Enrico e, logo acima, entre os eleitos.

O interesse pela figura de Maria não é exclusividade da capela, tampouco da Comuna de Pádua. O culto à Virgem ganha espaço ao longo do século XI e adquire um fôlego progressivo nos séculos posteriores:

²⁹ Expressão francesa que significa “enganar a vista”, nada mais é que o efeito da ilusão, utilizado na pintura e na arquitetura. Sobre *trompe-l’oeil* e sua utilização por Giotto: VALDOVINOS, 1997, p. 100; WOLF, 2007, p. 40.

Bastante aptas a encorajar o culto, as primeiras compilações de milagres marianos aparecem no fim do século XI e atingem seu pleno desenvolvimento no século XIII, inclusive em língua vernácula, com os Milagres de Nossa Senhora de Gautier de Coincy e as Cantigas de Santa Maria de Alfonso X, o sábio. Ao longo do mesmo período, numerosas igrejas são rebatizadas para serem dedicadas a Maria, em detrimento dos santos que eram, até então, seus padroeiros. De maneira cada vez mais invasiva, a Virgem assume o papel de emblema de entidades locais, paroquiais ou urbanas. Tomada entre as rivalidades dos diferentes santuários marianos, sua figura se torna mais particular, até mesmo se fragmenta, tornando-se local, como se a Virgem de tal santuário não fosse a mesma que a de um outro lugar (BASCHET, 2006, p. 471).

A consequência da promoção do status de Maria pode ser constatada no desenvolvimento de sua iconografia. Não nos surpreende que um dos temas principais do fim da Idade Média seja a Anunciação, ou Encarnação. A pureza da Virgem surge, então, em oposição ao pecado de Eva, na tentativa de redimi-lo. Não é por acaso que a Igreja adotou a interjeição latina *Ave* como o reverso do nome de Eva (FRUGONI, 2005, p. 99; PISANI, 2014a, p. 224). Doravante, Maria partilha com Cristo a realeza celeste, atuando como intercessora privilegiada, assumindo um papel que anteriormente era apenas de seu filho.

3.3 OS CRITÉRIOS DO PINTOR

Como Giotto di Bondone, através de seu ciclo de afrescos, pode ter auxiliado Enrico Scrovegni em seus planos de promoção pessoal? Seguramente através de todas aquelas qualidades que recaem sobre ele e que são repetidas até hoje. Sem dúvidas o pintor florentino foi um artista criativo, inventivo, singular. Entretanto não é suficiente apenas a atribuição de determinados adjetivos ao mesmo, é imperativo que se demonstre através de uma análise de seus afrescos que seu sucesso não foi por acaso.

Primeiramente, somos impulsionados a entender como Giotto narrou a história da Redenção de Cristo, tema do ciclo principal da capela. São 36 cenas distribuídas pelas quatro paredes internas da nave. Consideramos o afresco da *Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem*, situado no arco triunfal, como o início do programa iconográfico. A seguir, o ciclo de Joaquim e Ana na porção superior da parede sul (FIGURA 9, p. 53). Na sequência, o ciclo de Maria na porção superior da parede norte (FIGURA 10, p. 53). Ainda seguindo a ordem do programa segue o ciclo de Cristo que abrange as outras duas franjas inferiores das paredes laterais. Por fim, temos que considerar o afresco do *Juízo Final* situado na contrafachada.

FIGURA 9 – Parede Sul



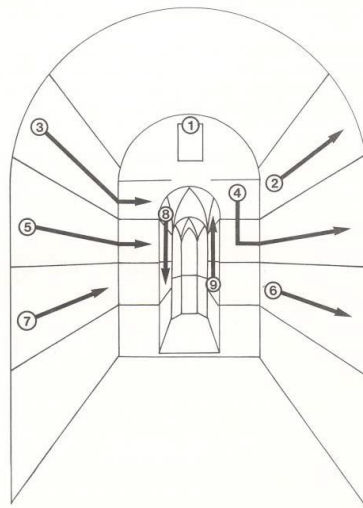
FONTE: PISANI (2015, p. 6).

FIGURA 10 – Parede Norte



FONTE: PISANI (2015, p. 4).

FIGURA 11 – Esquema Narrativo da Capela Scrovegni



FONTE: LAVIN (1990, p. 71).

De acordo com Lavin (1990, p. 72), a narrativa de Giotto corresponde a um padrão *left-right Wrap-around*, ou da esquerda para a direita de modo circular³⁰. Os ciclos estão dispostos em três fileiras concêntricas acrescidos de um rodapé. No esquema apresentado pela autora (FIGURA 11, p. 53), observamos que ela considera na narrativa os afrescos contidos na abside — que não fazem parte desta análise — e omite o afresco do *Juízo Final*.

Lavin sugere que alguns tipos de esquemas narrativos, empregados nas pinturas murais, surgiram justamente nas capelas privadas. Baschet (2008, p. 126) vincula a escolha do padrão narrativo e, inclusive, o sentido de leitura das imagens, às necessidades rituais de cada edifício, mas sobretudo, à dinâmica entre os temas do Antigo e do Novo Testamento, tendo em vista que a história da Redenção era quase sempre a temática principal.

Giotto ilustra essa temática com uma ênfase neotestamentária. Ao invés de incluir cenas do Antigo Testamento na narrativa principal como era de praxe, o pintor preferiu inserir um conteúdo apócrifo, que corresponde aos ciclos dos genitores de Maria e da própria Virgem. À medida que a história da Redenção começa com Adão e Eva, o texto veterotestamentário não poderia ser negligenciado. Entretanto, o artista limita seu conteúdo a apenas dez cenas, em tamanho diminuto, como veremos adiante.

Com a exceção do afresco da *Anunciação*, os outros seguem uma ordem cronológica dos personagens bíblicos que representam. Embora essa sequência narrativa pareça um tanto complexa, podemos apreender que o sentido de “leitura” dos afrescos é de cima para baixo, da parede sul para a parede norte e da esquerda para a direita. Giotto facilitou esse reconhecimento por parte do espectador. O artista florentino, através de alguns artifícios, conseguiu criar um nexos narrativo no intuito de que seu conjunto de afrescos pudesse ser compreendido pela audiência da capela.

O sentido de leitura visual mais evidente na iconografia de Pádua é o da esquerda para a direita. No esquema pictórico podemos notar que, na maioria das cenas, o protagonista é representado voltado para esse sentido, como podemos observar no ciclo de Joaquim e Ana. Do mesmo modo, percebemos o direcionamento de Joaquim para a direita em quatro dos seis afrescos do ciclo. É preciso salientar ainda que na cena em que Ana é a protagonista, a mesma está virada para a direita. E, na única representação que Joaquim está voltado à esquerda, existe um anjo voando na direção da narrativa.

Dois outros afrescos chamam nossa atenção e ajudam a corroborar nossa hipótese. O primeiro na parede sul, *Fuga para o Egito* (FIGURA 12, p. 55) e, o segundo, na parede norte,

³⁰ Tradução nossa. O termo *wrap-around* ou *wraparound* significa envolver por completo, transpassar, embrulhar, circundar.

Entrada em Jerusalém (FIGURA 13). Em ambas as representações os personagens encontram-se montados em animais, no caso em burros. Do mesmo modo, são figuras em perfil e sua trajetória é seguramente da esquerda para a direita.

Outro artifício que o pintor emprega para dar movimento e condicionar nosso olhar no sentido da narrativa são as linhas diagonais. Na verdade, não são linhas de fato, mas representações que simulam um traço acentuado e deixam a sensação de uma fratura. O melhor exemplo encontra-se nos afrescos *Lamentação por Cristo Morto* (FIGURA 14) e *Noli me tangere* (FIGURA 15), situados lado a lado, na medida em que os mesmos são dotados de rochedos que realizam esse papel ao fundo da cena.

FIGURA 12 – Fuga para o Egito



FONTE: PISANI (2015, p. 56).

FIGURA 13 – Entrada em Jerusalém



FONTE: PISANI (2015, p. 74).

FIGURA 14 – Lamentação por Cristo Morto



FONTE: PISANI (2015, p. 98).

FIGURA 15 – Noli me tangere



FONTE: PISANI (2015, p. 102).

Assim, considerando a narrativa da esquerda para a direita, podemos conceber no primeiro afresco uma acentuada linha ascendente e no afresco seguinte uma inclinação. Na

sequência, no afresco da *Ascensão de Cristo* (FIGURA 16), esse padrão repetiu-se mais uma vez, quando Jesus sobe aos céus numa trajetória em diagonal e para a direita. Na parede oposta, no ciclo de Joaquim e Ana também temos uma diagonal ascendente no quarto afresco e outra descendente na cena seguinte.

FIGURA 16 – Ascensão de Cristo



FONTE: PISANI (2015, p. 106).

Alguns elementos isolados, do mesmo modo, auxiliam na percepção do sentido dessa narrativa. Como a estrela guia — representada por Giotto como um cometa — no afresco da *Adoração dos Reis Magos*, onde percebemos sua trajetória orientada para a direita. Outro detalhe é o estandarte segurado por Cristo, no já referido afresco *Noli me tangere*, o qual parece estar submetido ao vento³¹ supostamente causado pelo deslocamento de Jesus da esquerda para a direita. Cristo é uma figura que está em movimento, olha para trás e, ao mesmo tempo, caminha para frente.

A narrativa também se constrói através da repetição de determinados elementos figurativos. A identificação dos personagens é facilitada pelas suas vestimentas, Giotto representa-os sempre com as mesmas roupas, ou mais objetivamente, com as mesmas cores (DALICSEK, s/d, p. 1). Esse tipo de artifício ajuda o espectador a entender o que está sendo

³¹ Giotto di Bondone é um dos poucos artistas de sua época que representava os fenômenos climáticos e da natureza. Em Pádua, somos contemplados com o vento no estandarte de Cristo, o cometa Harley figurando como a Estrela de Belém e as reproduções de fogo presentes nos afrescos do *Sacrifício de Joaquim*, no *Beijo de Judas* e nas alegorias da *Infidelidade* e da *Inveja*.

contado nos afrescos, assim como acaba com as incertezas acerca da identidade dos personagens em questão.

Havia uma discordância se era mesmo Maria Madalena em três cenas seguidas do ciclo da Paixão. Todavia se considerarmos o evangelho de João (20,11-18), no qual Maria Madalena³² foi a única testemunha da Ressurreição de Cristo, podemos identificá-la com certeza no afresco *Noli me tangere* e com mais propriedade nos demais. Essa dedução facilitou a identificação inequívoca de outros personagens como Judas Iscariotes e Tiago Evangelista. Assim como as auréolas — sinais distintivos — que deixam bem evidenciado quais indivíduos pertencem à classe celestial.

Ainda como método para facilitar o entendimento da narrativa, Giotto emprega a repetição dos espaços arquitetônicos. Talvez, a mais funcional dessas repetições é a casa de Joaquim e Ana. Os dois afrescos que contem essa representação, *O Anúncio a Ana* (FIGURA 17) e *O Nascimento de Maria* (FIGURA 18), situam-se em paredes opostas e o reconhecimento desse espaço por parte do espectador cria um nexos narrativo (STUBBLEBINE, 1995, p. 78).

FIGURA 17 – O Anúncio a Ana



FONTE: PISANI (2015, p. 32).

FIGURA 18 – O Nascimento de Maria



FONTE: PISANI (2015, p. 38).

A mais emblemática dessas repetições é a do Templo no ciclo mariano, que se constituem em quatro cenas, sendo que nas três últimas essa repetição é mais evidente, pois a construção é representada de forma idêntica. Na primeira o espaço é apresentado de forma diversa, entretanto o tema do afresco é *Apresentação de Maria ao Templo de Jerusalém*. O que podemos apreender é, que quando nos referimos à apresentação da Virgem no templo, Giotto pensou num espaço externo, afinal existe uma escada de acesso. E, que nos afrescos

³² Sobre a vida de Maria Madalena: FORTES, 2002, p. 37-50.

seguintes, o pintor privilegiou o interior daquele mesmo espaço, dado o caráter ritualístico das cenas em questão: *A entrega das hastes*, *A oração das hastes*³³ e *Bodas de Maria e José* (FIGURA 10, p. 53).

A Virgem Maria aparece mais vinculada ao Templo do Senhor do que a casa dos próprios pais. De fato, essa repetição reforça a ideia de que Maria passou boa parte da vida servindo ao Senhor no templo. No afresco da *Anunciação*, que se encontra na parte superior do arco triunfal, há uma repetição que merece destaque. Desta vez seria a repetição da ambientação e do espaço arquitetônico adjacente, no qual se encontram, à direita, a Virgem e à esquerda, o Arcanjo Gabriel. Giotto repetiu esse cenário como uma estratégia frente à limitação imposta pelo arco semicircular que, de certa forma, divide a cena ao meio (FRUGONI, 2005, p. 43-44).

A composição dos afrescos da Capela Scrovegni foi pensada de forma criteriosa pelo pintor florentino. Mesmo com tantos elementos heterogêneos, ele soube compor um ordenamento capaz de fazer sentido. É necessário termos em mente que o ciclo principal, com suas trinta e seis cenas, é colorido e, o secundário, composto pelas catorze alegorias dos *Vícios* e das *Virtudes*, é monocromático.

Daliseck (s/d, p. 3) e Stubblebine (1995, p. 88) concordam que a opção em adotar os tons de cinza para as alegorias é uma maneira valorizar o ciclo que narra a história de Cristo. Igualmente, seria uma forma de não desviar a atenção do ciclo principal. Sem discordar dos autores acima, necessitamos acrescentar outra justificativa para a existência desse ciclo monocromático. Aventamos que Giotto tenha tentado evitar o que chamaríamos, hoje, de poluição visual³⁴. Entendemos que para o espectador seria confuso e cansativo percorrer visualmente quatro fileiras coloridas de afrescos.

A técnica da grisalha, ou *grisaille* em francês, foi empregada pelo pintor nesse ciclo monocromático, e, de acordo com Didi-Huberman (2014, posição 20): “Há uma definição canônica de grisalha: ‘Pintura monocromática em camafeu cinzento dando a ilusão do relevo esculpido.’ Outras definições estendem esse efeito de camafeu a todos os tons, e outras ainda ignoram a referência escultórica.

³³ As passagens da entrega e oração das hastes tem sua origem na literatura apócrifa. De acordo com a tradição, depois de servir ainda criança no Templo, Maria teria manifestado a intenção de continuar a servir ao Senhor. O próprio Deus teria orientado o sacerdote a conchamar os homens solteiros a escolher uma haste. A haste de José teria se transformado num lírio e uma pomba teria pousado na mesma, indicando que ele era o escolhido. Sobre essas cenas e a inspiração de Giotto na *Legenda Áurea*: FRUGONI, 2005, p. 38-40.

³⁴ É certo que esse termo remete ao excesso de reclames publicitários nos espaços urbanos. Entretanto, tomamos a liberdade de usar essa expressão para fazer uma alusão a situações onde um determinado espaço pode estar tomado por um excesso de informações ou de estímulos visuais.

O efeito da grisalha evoca o tempo que já passou, da cor que está a desbotar. No entanto, essa técnica também se impõe quando o objetivo é representar um tempo imemorial, mítico ou sobrenatural, enfim tudo o que escaparia à nossa cronologia tradicional (DIDI-HUBERMAN, 2014, posição 197). Outro emprego frequente da grisalha é para ilustrar o atemporal, como é o caso da capela, na qual o pintor empregou essa técnica para representar o conjunto das alegorias dos *Vícios* e das *Virtudes*.

A grisalha trazia a opção de uma dualidade cromática para as representações pictóricas. Possibilitava que as cores pudessem exaltar a vida de Cristo e dos santos e que as grisalhas fossem reservadas para cenas de conteúdo místico ou moral. O mesmo poderíamos dizer sobre os vitrais doados por Suger (1081-1151), nos quais o efeito cromático era indispensável, e que se diferenciavam dos vitrais cistercienses em grisalha, cujo objetivo era transmitir sobriedade e o desprezo pelas cores (DIDI-HUBERMAN, 2014, posição 117).

Alguns retábulos, em especial dos séc. XIV e XV, como *Adoração ao Cordeiro Místico* (c. 1432) pintado por Jan van Eyck (c. 1390-1441), possuíam grisalhas executadas na sua parte traseira. Sendo assim, os retábulos abertos exibiam pinturas coloridas, e quando esse mesmo objeto era fechado acabava por exibir as figuras monocromáticas que estavam no verso (GOMBRICH, 1995, p. 236).

Por vezes, as grisalhas não eram confeccionadas totalmente monocromáticas, o mesmo aconteceu com as alegorias pintadas na capela. Talvez, as mais emblemáticas são as figuras que ilustram os vícios da *Infidelidade* (FIGURA 19) e da *Inveja* (FIGURA 20), em ambas o fogo está representado em vermelho, muito condizente com seu simbolismo.

FIGURA 19 – Infidelidade



FIGURA 20 – Inveja



FONTE: PISANI (2015, p. 126). FONTE: PISANI (2015, p. 128).

É fato que Giotto antecipa algumas técnicas de ilusionismo, cujo desenvolvimento só seria atingido plenamente no Renascimento:

Ao sistematizar, na capela Scrovegni, o uso de falsos mármore alegóricos, Giotto fez da grisalha uma das mais altas conquistas do pictórico propriamente dito no domínio da grande ornamentação arquitetônica, em igrejas ou edifícios laicos. Em Itália, a grisalha alegórica surge um pouco por toda a parte até Rafael, os maneiristas, e para além deles. No Norte, as alegorias religiosas ou morais de Hieronymus Bosch serão, também elas, regularmente tratadas em grisalha (DIDI-HUBERMAN, 2014, posição 130).

Gombrich estava convencido de que Leonardo da Vinci (1452-1519) foi o inventor da técnica do *sfumato*. Provavelmente ele não tenha considerado os anjos de Giotto, como no afresco *Lamentação por Cristo Morto* (FIGURA 14, p. 55), no qual inexistente um contorno para finisar os corpos dos anjos voadores. De acordo com autor, *sfumato* é “... um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outras e deixar sempre algo para alimentar nossa imaginação.” (GOMBRICH, 1995, p. 302).

Essa técnica abandonava os contornos lineares em determinadas áreas do desenho, e como efeito de finalização empregava uma sobreposição de tons em escalas cromáticas, ou simplesmente, um efeito degradê. Há um consenso entre os historiadores da arte que uma das inspirações para o movimento Impressionista³⁵ foi a técnica do *sfumato* difundida na Renascença (GOMBRICH, 1995, p. 522).

Outro recurso ilusionístico contemplado por Giotto é o *chiaroscuro*. Esse é o termo técnico italiano para designar o jogo de luz e sombra (GOMBRICH, 1995, p. 37). É no contorno — inexistente — do queixo dos personagens que podemos visualizar o contraste das cores, no qual o pintor representa o pescoço com uma cor escura e é essa própria sombra que revela o formato do queixo. O mesmo acontece com as vestimentas, todas as dobras das vestes dos personagens, são expressas através dessa técnica. Esses artifícios de estilo *trompel’oeil* — ou “engana vista” — não eram comuns à estética medieval:

Imediatez e simplicidade são, portanto, as características de gosto cromático medieval. A própria arte figurativa da época não conhece o cromatismo dos séculos posteriores e joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se fazerem determinar por uma luz que os envolva em claros-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura (ECO, 2010, p. 89).

³⁵ Movimento que surgiu na pintura francesa ao longo do séc. XIX. É um estilo de pintura que não se utiliza de contornos rígidos e que se compõe de manchas ou “impressões”, que por vezes são apenas um jogo de luz e sombra. Sobre o Impressionismo: GOMBRICH, 1995, p. 499-533.

Localizados no arco triunfal, dois afrescos denominados de “falsos *coretti*” (FIGURA 8, p. 49) correspondem a espaços simulados pelo pintor. Não podemos precisar o que motivou o patrono da capela a aceitar essas ilusões justamente na parte mais valorizada da decoração. Entretanto, sabemos com toda a certeza que Giotto quis representar dois espaços que não existem, mas que poderiam ter existido.

O pintor cria uma ilusão que seria exatamente a visão que teríamos se o transepto tivesse sido construído. Para obtermos essa sensação o observador deve se colocar de frente para o arco triunfal, e posicionar-se ao centro da nave. Retornamos, então, a nossa questão principal: como Enrico demonstra seu poder através dos afrescos? É possível que Giotto tenha representado o que o patrono gostaria de ter construído. Do mesmo modo, podemos aventar que Enrico queria, de alguma forma, afrontar seus vizinhos agostinianos.

Giotto parecia trabalhar de forma instintiva com a questão da perspectiva, ao passo que nos falsos *coretti* pode trabalhá-la de forma mais realista. Quanto aos espaços arquitetônicos, foi em Assis, no ciclo franciscano, que o pintor se dedicou a reproduzir com maior exatidão algumas edificações emblemáticas que fizeram parte da vida do santo (VALDOVINOS, 1995, p. 23). Na Capela Scrovegni o objetivo era outro e havia um equilíbrio entre as cenas urbanas e as cenas em meio à natureza.

O escorço é um tipo de perspectiva que o pintor florentino também parece ter empregado antes de seus contemporâneos. Ainda que de forma discreta, Giotto usa esse recurso como forma de dar realismo aos seus personagens. O escorço nada mais é que a representação de um suposto “encurtamento” que ocorre quando o observador muda sua posição ou distância em relação ao objeto. É uma ilusão, na qual um objeto ou uma distância parece ter sido diminuída (GOMBRICH, 1995, p. 229).

Na iconografia em questão, são muitos os exemplos de escorço e no afresco da *Lamentação por Cristo Morto* (FIGURA 14, p. 55) temos dois exemplos. O primeiro é o braço direito de João Evangelista, que parece ter sido encurtado e outro exemplo está no conjunto dos anjos, onde podemos observar uma predominância dessa técnica. É importante ressaltar que o pintor, na ânsia de conferir um movimento real ao voo dos anjos, empregou duas técnicas para tal: o *sfumato* e o escorço.

O *contrapposto* é um termo italiano atrelado às esculturas clássicas que se resume a uma busca pelo naturalismo. Na prática é uma torção corporal que confere movimento ao corpo humano. É uma técnica que vem da Antiguidade Clássica, e que Giotto possivelmente observou na obra de Cavalini em Roma (STUBBLEBINE, 1995, p. 94). No afresco *Noli me tangere* (FIGURA 15, p. 55), Cristo aparece caminhando em uma direção e, ao mesmo tempo,

olhando para trás. É interessante percebermos que o pintor recorre a técnicas de escultura para compor suas pinturas murais.

A relação entre Giotto e o estilo *cosmatesco* é bastante significativa, uma vez que esse estilo geralmente era empregado nos pisos das igrejas romanas, sendo uma técnica similar aos mosaicos que conhecemos. A diferença está na técnica e na organização dos ladrilhos que pretende representar apenas elementos geométricos. Desse modo, o pintor copiou os motivos dos pisos nesse estilo e aplicou esses desenhos na pintura mural (FIGURA 21).

FIGURA 21 – Elias no carro de fogo



FONTE: PISANI (2015, p. 108).

Ele empregava o motivo *cosmatesco* para compor algumas faixas decorativas, que serviam como uma espécie de molduras para as cenas. Outros pintores utilizavam esse tipo de recurso como divisor de espaço ou como motivo decorativo, entretanto Giotto ilustra essas faixas imitando exatamente o padrão do chão das igrejas. Na Capela Scrovegni existem dois padrões para essas faixas: um estilo orgânico (flores e plantas) e o estilo *cosmatesco*. O primeiro é adotado para a área da narrativa anterior ao nascimento de Jesus, já o *cosmatesco* é empregado ao longo do ciclo da vida Cristo.

O estilo *cosmatesco*, de caráter familiar, surgiu em Roma durante o séc. XII:

*Os Cosmati foram uma família de artesãos romanos. São conhecidos sete de seus membros ao longo de quatro gerações. A saga iniciou-se com Laurentius Cosmati em fins do século XII. O último representante dessa família é Giovanni Cosmati que viveu em meados do século XIII. Os Cosmati foram arquitetos e escultores, mas sobretudo são recordados pelos seus mosaicos de mármore. Os Cosmati criaram um estilo próprio, chamado *cosmatesco*, derivado em parte da arte bizantina e em parte do gosto clássico. Seus pavimentos formam-se a base de tesselas, normalmente de mármore e outras pedras, raramente de vidro, com as que formam desenhos de caráter abstrato geométrico. Sobre o opus tessellatum romano — que utiliza sempre tesselas do mesmo tamanho e forma mas de diferentes cores — os pisos *cosmatescos* são mais complexos. Usam tesselas de formas e tamanhos diferentes e de variadas cores que vão do vermelho escuro pórfiro, ao verde serpentino, deixando o branco do mármore de Carrara para os fundos (CASALDERREY, 2011, p. 68, tradução nossa).*

Podemos considerar que o estilo cosmatesco, na pintura mural, era um elemento decorativo e ordenador, reservado ora às arestas das paredes, ora na divisão e separação entre os afrescos. Por vezes, os motivos cosmatescos eram inspirados, e pintados, em função dos tecidos ou tapeçarias que decoravam as igrejas (VALDOVINOS, 1995, p. 22).

Indubitavelmente, o “azul de Giotto” é uma de suas características mais marcantes. O pigmento que deu origem à tinta azul do artista é proveniente de uma rocha conhecida como lápis-lazúli³⁶. Através da moagem dessa rocha e a adição de outros componentes chegava-se ao pigmento empregado pelo pintor:

Os pintores daquela época não compravam cores prontas em tubos ou outros recipientes. Tinham que preparar seus próprios pigmentos, sobretudo extraídos de plantas e minerais. Depois os pulverizavam, triturando-os entre duas pedras — ou mandando seus aprendizes triturarem-nos —, e, antes de os usarem, adicionavam algum líquido aos pigmentos, a fim de converterem o pó numa espécie de pasta. Havia diversos métodos para fazer isso, mas durante a Idade Média o principal ingrediente do líquido era obtido de um ovo, o que era muito adequado, salvo pelo inconveniente de secar muito depressa. O método de pintura com esse tipo de preparação de cores chama-se têmpera (GOMBRICH, 1995, p. 240).

A têmpera obtida através do lápis-lazúli era denominada de *ultramarine* ou *azzurro oltremarino*. O processo de obtenção do azul de Giotto é descrito de forma pormenorizada no *Libro dell'Arte* (c. 1400, CXLI) de Cennino Cennini (c. 1370-1440). O azul ultramarino era considerado um material de alto custo devido à sua durabilidade e o preço do seu transporte desde a origem. No entanto, seu emprego exigia uma particularidade: seu pigmento somente se fixava em superfícies secas. Deste modo, quando nos referimos ao ciclo de afrescos, não podemos ignorar que todas as partes pintadas com esse azul foram executadas *a secco* (WOLF, 2007, p. 34).

O azul é a cor predominante da Capela da Arena, sendo que o pintor empregou essa tonalidade nas vestes da Virgem e de Cristo, no teto e no fundo da maioria dos afrescos localizados nas paredes laterais da nave. Inclusive, a quantidade de azul nessas cenas produziu um efeito que cria um movimento descendente. De acordo com Valdovinos (1997, p. 42), o céu azul fica mais claro das franjas superiores para baixo.

Não discordamos de Valdovinos à respeito do movimento descendente determinado pela coloração azul. Contudo, não podemos aferir se a tonalidade do azul vai ficando mais suave nas franjas inferiores. Preferimos considerar que a quantidade de azul vai diminuindo

³⁶ Lápis-lazúli ou lazulita é uma rocha de cor azul explorada desde a Antiguidade, especialmente difundida entre os egípcios e babilônios. Era encontrada na região de Badakshan, atual Afeganistão. Sobre a obtenção do lápis-lazúli: CRUZ, 2004, p. 5.

nas franjas mais abaixo, e a parede sul (FIGURA 9, p. 53) exemplifica nossa consideração acima. Na franja superior observamos seis afrescos com azul em destaque, na franja intermediária são cinco cenas e na inferior apenas uma. O mesmo acontece com a parede norte (FIGURA 10, p. 53), entretanto a diminuição do azul é mais sutil.

As imagens funcionam como uma presentificação da divindade. Giotto aproxima os personagens da história Sagrada vestindo-os com a indumentária característica do início do séc. XIV (FRUGONI, 2005, p. 30) e as cores das vestimentas também seguem a tendência da época. De acordo com Pastoureau (2006, p. 133), no período entre o Império Carolíngio até o séc. XII, a combinação de cor mais comum na indumentária aristocrática foi o vermelho e o verde. “Assim Hugo de São Vitor louva a cor verde como a mais bela entre todas, símbolo da primavera (...) e Guilherme de Alverne manifesta a mesma preferência marcada, sustentando-a com argumentos de conveniência psicológica, isto é, porque o verde se acharia entre o branco que dilata o olho, e o preto, que o contrai.” (ECO, 2010, p. 92)

O azul permaneceu uma tonalidade pouco empregada na Europa ocidental antes do séc. XII. Segundo Pastoureau (2006, p. 141), Luís IX (1214-1270) teria sido o primeiro Rei da França a se vestir com a cor azul:

O azul, que representava pouco nas sociedades antigas e que os romanos absolutamente não gostavam (para eles era a cor dos bárbaros), havia se mantido relativamente discreto durante a alta Idade Média. Mas, repentinamente, a partir da década de 1140, invadiu todas as formas de criação artística, tornou-se uma cor cristológica e marial, depois uma cor real e principesca e, a partir do final do século XII, passou até a competir com o vermelho em muitas áreas da vida social. O século seguinte é o grande século da promoção do azul, embora no início dos anos 1300 se possa admitir que já tinha se tornado, em vez do vermelho, a cor preferida das populações europeias (PASTOUREAU, 2006, p. 143, tradução nossa).

O azul de Giotto poderia ser chamado de azul de Maria. Durante o séc. XI essa tonalidade adquiriu um status quase divino, na arte era a cor escolhida para representar, em especial, o manto da Virgem (PASTOUREAU, 2000, p. 52). Essa tendência iria atingir seu ápice durante o Renascimento, todavia é um processo que se inicia ao longo do séc. XII e se intensifica de forma irreversível no séc. XIII. Na iconografia da Capela Scrovegni, apenas Jesus e Maria são representados com vestimentas diversas ao longo da narrativa. “Seus acentos variáveis modulam a ostentação das figuras, eles as subordinam ou destacam. Suas combinações entram no jogo significante das figuras.” (BONNE, 1983, p. 137)

Maria foi representada de branco até à *Natividade*, depois desse episódio, passou a usar branco e vermelho. E, a partir do afresco *Jesus entre os doutores* é retratada com as vestes na cor azul. Pastoureau (2006, p. 125) insiste em proclamar que a cor é, antes de tudo,

um fenômeno social. Herança medieval, o azul mariano seria associado ao universo feminino até ser substituído por completo pela cor rosa apenas na década de 1980. Curiosamente, o azul era vinculado às meninas, pois passava uma imagem de tranquilidade e delicadeza (PAOLETTI, 2012).

A combinação de cores das vestes de Cristo, a saber, azul e vermelho, merece ser analisada. Depois da promoção do azul, iniciada no séc. XII, uma das combinações mais frequentes na indumentária dos séculos seguintes seria justamente o azul e o vermelho (PASTOUREAU, 2006, p. 144). É importante salientar que Jesus veste trajes brancos nas cenas de *Noli me tangere* e *Ascensão de Cristo*, possivelmente para sinalizar que seu corpo não fazia mais parte do plano terreno. No *Juízo Final*, Cristo e Maria vestem vermelho, este símbolo do sangue derramado e da caridade, tendo em vista que Jesus deu sua vida para a salvação da humanidade (PISANI, 2014a, p. 236).

Depois do *ultramarine*, o vermelho é a cor mais recorrente no conjunto de afrescos do pintor florentino:

Assim, quando um homem da Idade Média contemplava o sepulcro pintado por Giotto na capela Scrovegni de Pádua, não via apenas o acessório teatral de uma história que contava a morte de Jesus. Devia, com certeza, deixar-se impressionar pela extraordinária intensidade visual desse sepulcro, a qualidade violenta e encarnada dos seus mármore avermelhados (DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 170).

É fato que Giotto criou e inovou, entretanto ele também foi um atento observador. O céu estrelado da Capela Scrovegni é considerado um artifício criado pelo pintor e foi, inclusive, bastante copiado posteriormente. O que muitos desconhecem é que existe uma capela em Ravena com uma representação similar e, que possivelmente era conhecida por ele. A capela de Gala Placídia³⁷, construída no séc. V, apresenta um interior tomado por mosaicos, sendo o azul a cor predominante. Na abóbada é possível observar um céu azul estrelado (BOLOGNA, 1995, p. 342-343).

Em contrapartida, podemos afirmar que Giotto e a Capela Scrovegni também foram bastante copiados:

Na Capela Baroncelli de Santa Croce, em Florença, encontramos o mesmo motivo, até o mesmo programa, embora seja um pouco reduzido em escopo e não enfatize o pensamento de culpa por meio da história de Judas e dos vícios. Também aqui temos uma capela familiar, consagrada à Anunciação. Foi decorada por um aluno de Giotto, Taddeo Gaddi, e exibe eventos da vida da Virgem e alguns da vida de Cristo, bem como representações das Virtudes (SCHLEGEL, 1995, p. 198, tradução nossa).

³⁷ Élia Gala Placídia (c. 388-450) era esposa do Imperador romano do ocidente Constâncio III.

Giotto também transitou pelo simbólico e soube como ninguém empregar os recursos mais recorrentes de sua época. No período medieval era comum que cada representação neotestamentária fosse acompanhada de uma pré-figuração, ou seja, uma cena do Antigo Testamento que funcionava como uma espécie de antecipação do tema (DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 170). Na Capela Scrovegni, o fato de uma das paredes não possuir janelas, obrigou o pintor a desenvolver uma decoração que disfarçasse essa assimetria.

Nesse sentido a parede norte recebeu dez quadrilóbulos³⁸, em tamanho diminuto, com cenas do Antigo Testamento. A explicação para esse tipo de referência está na concepção agostiniana adotada possivelmente por Alberto da Padova: “Adão é a prefiguração de Cristo (...) É o conceito agostiniano de que o Novo Testamento está oculto no Antigo e no Novo o Antigo é revelado.” (PISANI, 2014b, p. 235, tradução nossa). A capela está repleta de referências análogas, inclusive no afresco da *Natividade*, onde encontramos um burro que simboliza o Antigo Testamento e um boi símbolo do Novo (STUBBLEBINE, 1995, p. 81).

3.4 OS CRITÉRIOS DO PATRONO

A relação entre arte e poder pode ser vislumbrada desde a Antiguidade, no caso do período medieval, essa relação era intermediada pela Igreja Católica. Assim, podemos inferir que o patronato em questão tinha um aspecto limitado, especialmente no que tange à temática, pois a arte medieval foi uma arte essencialmente religiosa. Outro indicativo dessa relação é elevado valor dos materiais empregados na arte, apenas acessíveis aos mais abastados.

Além de ter sido o pintor dos franciscanos, Giotto di Bondone também foi o pintor dos burgueses. Enrico Scrovegni faz parte desse grupo de indivíduos que transita livremente entre a burguesia e a nobreza. Na Basílica de Santa Croce em Florença, Giotto decorou com afrescos quatro capelas para abastadas famílias de banqueiros e, a diferença entre as capelas de Florença e a de Pádua, é que esta detinha um caráter privado. Enrico tinha um acesso exclusivo que interligava seu palácio à capela e, curiosamente, a entrada do patrono é a mesma utilizada hoje pelos turistas.

³⁸ Quadrilóbolo é uma forma híbrida entre círculos e arcos góticos, sua utilização foi muito difundida na arte gótica na forma de rendilhado. Giotto emprega o formato do quadrilóbulo como uma espécie de moldura para os santos representados por ele. Sobre os quadrilóbulos: BRACONS, 1992, p. 24. As pré-figurações e os afrescos correspondentes, a saber, são: a *Circuncisão* que precede o *Batismo de Cristo*, *Moisés tira água da rocha* precede as *Núpcias em Canaã*, a *Criação do Homem* precede a *Ressurreição de Lázaro*, *Dez homens agarram um profeta pela capa* precede a *Entrada em Jerusalém*, *Arcanjo Miguel fere Satanás* precede a *Expulsão dos Mercadores do Templo*, a *Serpente de Bronze* precede a *Crucifixão*, *Jonas engolido pela Baleia* precede a *Lamentação por Cristo Morto*, um *Leão ressuscita os Filhotes* precede a *Ressurreição*, a *Ascensão de Elias no carro de fogo* precede a *Ascensão de Cristo* e *Moisés recebe as Tábuas da Lei* precede *Pentecostes*.

Ao menos sobre uma questão estética, o doador deve ter sido consultado. O preço do azul de Giotto, ou *ultramarine*, era bastante elevado e, de acordo com Cruz (2004, p. 8):

Entre os pigmentos azuis, o ultramarino, obtido do lápis-lazúli, passou a ser mais usado, não obstante o seu elevadíssimo preço, comparável com o do ouro, resultante de uma origem longínqua (actual Afeganistão, como na Antiguidade) e de um processo de purificação muito trabalhoso, só estabelecido cerca de 1200, pormenorizadamente descrito por Cennini (cap. LXII).

Enrico não economizou e deve ter autorizado o gasto. Certamente, ele deveria ter a exata ciência do preço desse pigmento devido à sua atividade comercial. O fato é que os afrescos da Capela Scrovegni custaram muito caro, além da mão-de-obra, o preço do azul ultramarino, que é abundante na decoração e recobre inclusive todo o teto, deve ter sido determinante no custo total da obra.

Existiam outras opções mais em conta como o azurite, vindo da Armênia (CRUZ, 2004, p. 5). O próprio Giotto empregou em Pádua outras tonalidades de azul, como o azul ciano no Diabo ilustrado no *Juízo Final* (PISANI, 2014a, p. 219). A diferença entre as tonalidades do azul, além de ser econômica, era, sobretudo, simbólica. O ultramarino era frequentemente reservado para determinadas partes da pintura como as vestes de Cristo e o manto da Virgem Maria.

Os contratos entre os mecenas e os pintores costumavam especificar que o azul deveria ser o ultramarino e de boa qualidade: “A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do ouro, não era sem fundamento. Depois do ouro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e mais difícil de se empregar.” (BAXANDALL, 1991, p. 20).

A promoção do azul na arte reverberou na política, especialmente, no tocante aos símbolos heráldicos. A flor-de-lis com fundo azul simbolizava o brasão dos Capetos (séc. X-XIV) e se tornaria o emblema do rei da França, por volta de 1130. O vermelho mantinha-se imperial e papal, enquanto o azul tornava-se real, relacionado inclusive ao lendário Rei Artur (PASTOUREAU, 2000, p. 60).

Possivelmente, o patrono da capela teve acesso aos melhores materiais e artistas para engrandecer sua capela. No entanto, Enrico Scrovegni, o homem mais rico de Pádua, acabou por se deparar com uma questão que ele próprio não pode resolver, pois não era algo que podia ser comprado com dinheiro: a ancestralidade nobre. A escolha da iconografia da Redenção — enquanto tema principal — é bastante estratégica. A diversidade de elementos e de possibilidades, que esses episódios comportam, favorece a existência de elementos

simbólicos. A história da Redenção é acrescida da história dos ancestrais de Cristo, esta inspirada exclusivamente pelos textos apócrifos e pela tradição oral.

A ancestralidade nobre que Enrico não possuía, estava expressa nos afrescos de Giotto, através dos ascendentes de Cristo. É significativo que o patrono da capela tenha evocado a questão da ancestralidade pelo ramo feminino, o que nos remete a sua própria condição de nobre, herdada de sua mãe.

Os Evangelhos Apócrifos, ou não canônicos, são as únicas fontes — além da tradição oral — que discorrem sobre os avós de Jesus: Joaquim e Ana. Segundo a tradição o casal já estava em idade avançada e não teria filhos. No *Evangelho do Pseudo-Mateus*, Joaquim é descrito como um pastor de ovelhas, cujo rebanho não parava de se multiplicar. A fonte relata que São Joaquim era bastante caridoso:

Dos cordeiros, das ovelhas, da lã e de todas as outras coisas que possuía fazia ele três partes: dava uma aos órfãos, às viúvas, aos peregrinos e aos pobres; dava a segunda às pessoas consagradas ao culto de Deus; a terceira, reservava-a para si e para sua casa. Assim, agia ele, e o Senhor multiplicava seus rebanhos, de modo que no povo de Israel não haveria homem como ele. Começara ele a comportar-se assim desde os quinze anos (MORALDI, 2005, p. 124).

Joaquim é descrito em alguns textos como um rico comerciante, o que não está incorreto, contudo seria melhor pensarmos nele como um próspero comerciante de ovelhas e sua riqueza está representada por Giotto ao longo do ciclo. No afresco do *Anúncio à Ana* (FIGURA 17, p. 57), percebemos que a casa dos pais de Maria é uma moradia confortável com móveis e objetos. Do mesmo modo, visualizamos mais de um cômodo, uma escada e um frontispício pronunciado dedicado à Deus-Pai.

Ana tem uma criada, o que não seria possível se a família não fosse abastada. A criada chamava-se Judite e, ainda segundo o *Pseudo-Mateus*, ela costumava zombar da esterilidade de Ana (MORALDI, 2005, p. 125). Giotto ilustra a criada, que está a fiar, na cor amarela e com o aspecto de uma estátua, o que nos remete de forma imediata ao ciclo das grisalhas. A mensagem é clara, o anjo é ouvido apenas por Ana.

A riqueza de Joaquim está expressa nas suas vestes, em contraste com as roupas mais simples dos seus possíveis subordinados em *Joaquim entre os pastores*. Todavia, não existe fausto na vida do casal e São Joaquim está sempre numa postura humilde e serena. Possivelmente Enrico queria criar um vínculo com São Joaquim, que mesmo rico manteve uma postura humilde e caridosa. Não podemos deixar de mencionar que a infertilidade de

Abraão e Sara, descrita no Antigo Testamento, corresponde a uma pré-figuração da história de Joaquim e Ana.

Existe outra interpretação que coaduna as três gerações da Sagrada Família. Federici (1787, p. 268-270) acredita que a Ordem dos Cavaleiros Gaudenti participou de modo efetivo na construção e decoração da capela. Rough segue na mesma linha do pensamento de Federici, inclusive ele reafirma a hipótese de que a capela teria dois patronos: Enrico Scrovegni e os Gaudenti. A partir da ausência de documentação sobre o assunto, Rough decide então analisar o ciclo de afrescos de Giotto, na tentativa de corroborar suas formulações.

Segundo Rough (1980, p. 30-34), a presença de três figuras masculinas — vinculadas à Virgem — são as maiores evidências da participação de Enrico na ordem. São Joaquim, São José e São João Evangelista eram conhecidos como guardiões de Maria, o que não poderia ser diferente, afinal eram pai e marido. João Evangelista foi o encarregado de cuidar de Maria depois da morte de Jesus. No conjunto de afrescos, a relação entre esses personagens e a ordem religiosa seria a questão da castidade.

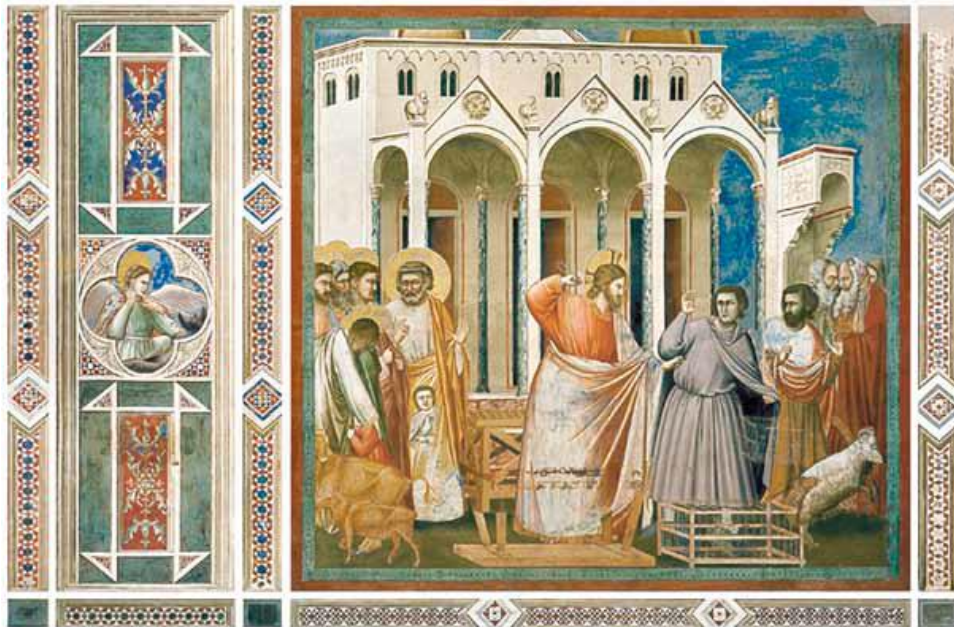
O próprio Enrico Scrovegni deveria praticar a castidade, Rough acredita que esse tema vinculava o patrono aos Gaudenti. De acordo com o dogma cristão, São José foi pai sem ter tido relações sexuais com Maria. Segundo a Bíblia, São João Evangelista abandonou sua noiva para seguir a Cristo. Entretanto, São Joaquim — pai de Maria — teria sido incluído nessa lista de “castos” mais para colaborar com a hipótese de Rough, do que podemos apreender na literatura apócrifa.

Os relatos apócrifos apresentam a esterilidade de Ana como única causa da demora do casal em conceber uma criança. Rough (1980, p. 30), baseado numa versão não informada, aponta que a causa da infertilidade do casal era resultado da castidade de Joaquim. Acreditamos que são inconsistentes os argumentos de Federici e Rough sobre a importância da temática da castidade nos afrescos de Giotto. Ao invés disso, consideramos que a iconografia está permeada pela questão da caridade e a consequente repulsa a avareza.

Sobre a escolha dos episódios da vida de Cristo, Alpatoff (1995, p. 156-157) afirma que o ciclo de Giotto corresponde à iconografia tradicional. No entanto, salienta que algumas passagens clássicas foram deixadas de lado, como a *Tentação de Jesus*, a *Descida da Cruz* e a *Dívida de São Tomé*. Em contrapartida, o autor afirma que não era usual a representação da *Expulsão dos Mercadores do Templo* (FIGURA 22, p. 70). É possível que Enrico tenha sugerido a existência de temas relativos ao comércio.

A menção a mercadores e comerciantes, não ficou restrita ao ciclo de Joaquim e Ana, e pode ser contemplada inclusive nas alegorias dos *Vícios* e das *Virtudes* como veremos mais adiante. Mercadores, comerciantes e banqueiros — estes somente a partir do séc. XIV — eram vistos como um estrato homogêneo tendo em vista que se valiam da mesma prática. “Efetivamente, a Igreja entende por usura todo o contrato que implique o pagamento dum juro. Daí resulta que um crédito, base do grande comércio e da banca, é considerado interdito. Em virtude desta definição, todo mercador-banqueiro, é, na prática, um usurário.” (LE GOFF, 1991, p. 56).

FIGURA 22 – Expulsão dos mercadores do Templo



FONTE: PISANI (2015, p. 79).

A ideia que perpassa a iconografia é que Enrico pode ser comparado com São Joaquim, rico comerciante de ovelhas que foi agraciado por Deus devido aos seus constantes atos de caridade. Talvez, no afresco da *Expulsão dos mercadores do Templo*, a relação entre o patrono e os mercadores expulsos do templo seja mais sutil. É possível que a ideia fosse mostrar que existem os mercadores ruins, aqueles fazem comércio na casa de Deus e aqueles, que como Enrico Scrovegni, constroem as suas próprias custas templos em nome do Senhor e da Virgem.

A temática mariana extrapola o conjunto de afrescos. A procissão — e posterior encenação — na data em que se comemorava Anunciação favorecia a visibilidade que Enrico queria ter. As festividades da Anunciação e de Santo Antonio de Pádua possivelmente eram as comemorações mais populares da comuna. A Virgem era a patrona da Catedral e da Comuna

de Pádua, a cidade atribuía a continuação de sua prosperidade a sua intervenção divina. Segundo Schwarz: “Uma situação comparável existia em Siena, onde os cidadãos haviam declarado formalmente a Virgem *defensatrix et gubernatrix* da cidade, até mesmo tornando-a responsável por sua proteção em tempos de guerra.” (SCHWARZ, 2010, p. 39, tradução nossa). Era um prestígio político e social ter o sobrenome da família vinculado aquele espaço da Arena que antes era pagão, e depois da intervenção de Enrico, transformou-se num local dedicado à Virgem Maria.

Na iconografia da Capela da Arena, Judas Iscariotes está representado vestido na cor amarela. De acordo com Eco (2010, p. 108), “... o branco, o vermelho e o verde são cores benignas, enquanto o amarelo e o preto significam dor e penitência.” De fato, o amarelo foi a tonalidade que mais perdeu prestígio depois da promoção do azul, a partir do séc. XII (PASTOUREAU, 2006, p. 143).

O desprestígio do amarelo, não interfere no papel de destaque que a figura de Judas tem dentro do ciclo iconográfico. Ele está presente no arco triunfal, em *Traição de Judas*, na parede sul, nos afrescos da *Última Ceia*, *Lava-pés*, *O beijo de Judas* e, também, no *Juízo Final*. A *Traição de Judas* é única cena do conjunto que está disposta fora da sequência instituída pelo pintor (STUBBLEBINE, 1995, p. 85). Schlegel afirma que causa espanto essa cena figurar na parte mais valorizada do ciclo. Igualmente aponta que era rara a representação de Judas enforcado no *Juízo Final*. Contudo, existe um afresco bastante similar no Batistério de Florença, certamente conhecido por Giotto (SCHLEGEL, 1995, p. 184-187).

O paralelo cromático no arco triunfal entre as cenas da *Visitação* e da *Traição de Judas* estabelece uma relação entre o bem e o mal. Judas não seria apenas o antagonista da Virgem, mas também do próprio Cristo. Além da traição, Judas é associado à simonia, ou seja, a venda de bens espirituais: “Na iconografia medieval, a figura de Judas é geralmente conectada com a ideia de simonia. Contudo, as expressões simonia, usura e avareza estão intimamente relacionadas, uma vez que todas as três são expressões de ganância.” (SCHLEGEL, 1995, p. 189, tradução nossa).

Há dois elementos simbólicos que conectam o personagem de Judas às alegorias do *Desespero*, da *Inveja* e da *Infidelidade*: a corda e a bolsa³⁹. No *Juízo Final*, Judas está enforcado com o próprio intestino, o qual se apresenta ao espectador como uma corda. Logo atrás, podemos visualizar mais três homens enforcados, estes identificados como usurários, pois estão com suas bolsas. “Que maldição cerca essa bolsa que o usurário enche, que ama, da

³⁹ A bolsa presa por uma corda, e junto ao corpo, é a representação inequívoca de um usurário. Essa bolsa, repleta de dinheiro, também vincula o usurário à figura de Judas Iscariotes.

qual não mais quer se separar, como Harpagão de seu cofre, a tal ponto que o leva à morte eterna? Para que ele se salve, será preciso abandonar sua bolsa...” (LE GOFF, 1987, p. 18).

No Vício do *Desespero*, a personagem encontra-se enforcada, o que reforça o vínculo com Judas na contrafachada e essas alegorias em grisalha. No afresco da *Inveja* encontramos outra bolsa. E, na *Infidelidade*, existe uma guia que simula o comando de um ídolo sobre o infiel. A corda simboliza o destino, e que cada indivíduo está amarrado à suas escolhas. De acordo com Schlegel, a relação entre a corda e a bolsa dos usurários é intensificada na medida em que “... eles foram enforcados com as cordas das suas próprias bolsas de dinheiro.” (SCHLEGEL, 1995, p. 186, tradução nossa).

De acordo com Pisani (2014b, p. 218), o ciclo das *Virtudes* e dos *Vícios* segue o sentido de leitura que se inicia no altar e termina na contrafachada. Esse conjunto de afrescos encontra-se na franja mais próxima ao chão, o que possibilitou que suas representações fossem acrescidas de legendas, sendo que muitas delas não podem ser compreendidas devido ao seu estado precário.

A compilação desse ciclo teve início com a escolha das virtudes cardinais⁴⁰ e das virtudes teológicas⁴¹, os *Vícios* correspondem ao contrário das *Virtudes*:

Os vícios, com exceção de dois, ira e inveja, não são aqueles capitais, isto é, orgulho, inveja, raiva, preguiça, avareza, gula, luxúria, como em São Tomás e em Dante, mas representam o contrário das virtudes correspondentes. As quatro virtudes cardinais não são dispostas na ordem tradicional de prudência, justiça, temperança, fortaleza (que remete a São Tomás). As quatro virtudes teológicas não seguem a sequência fé, esperança, caridade (já em São Paulo, 1 Coríntios 13,13), mas a caridade precede a esperança (PISANI, 2014b, p. 219, tradução nossa).

Na Capela Scrovegni a ordenação obedece à concepção agostiniana, isto é, Prudência, Fortaleza, Temperança e Justiça. O que favoreceu a centralidade dos afrescos da *Justiça* (FIGURA 23, p. 73) e da *Injustiça* (FIGURA 24, p. 73), tendo em vista que são sete representações em cada parede. A importância dessas alegorias é notória dentre as demais,

⁴⁰ As virtudes cardinais, ou cardeais, derivam de um esquema teológico com origem em Platão. Aristóteles, Santo Ambrósio e São Tomás de Aquino revisaram esse esquema que acabou por integrar a doutrina cristã. A Igreja define as virtudes como “uma disposição habitual para fazer o bem”. Essas virtudes também podem ter uma origem judaica, pois temos menções a elas no Livro da Sabedoria de Salomão (8,7). Sobre as virtudes cardinais: Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (CCIC), n. 1805. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html. Acesso em: 30 jun. 2021.

⁴¹ As virtudes teológicas são aquelas que provem exclusivamente de Deus. Segundo a doutrina cristã, o homem adquire essas virtudes no batismo. São citadas nas Escrituras em Paulo aos Coríntios (1 Cor 13,13) e Gálatas (5,6). Sobre as virtudes teológicas: Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (CCIC), n. 1812. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html. Acesso em: 30 jun. 2021.

não apenas por ocuparem a porção central das laterais da nave, mas também pelo seu tamanho mais alargado do que das outras figuras.

FIGURAS 23 – Justiça



FONTE: PISANI (2015, p. 122).

FIGURA 24 – Injustiça



FONTE: PISANI (2015, p. 122).

O séc. XIII é considerado o século da Justiça, Virtude inconteste dos reis, essa designação, em partes, deve-se a São Luís e a sua constante prática da justa medida (LE GOFF, 2007, p. 33). A preocupação com a Justiça invadiu o domínio econômico, uma vez que a justa medida influenciou o mercado a desenvolver a ideia de preço justo. “Ainda que, na verdade, o preço ‘justo’ seja precisamente o preço de mercado, a exigência de justiça está presente. A usura é um pecado contra o preço justo, um pecado contra a natureza.” (LE GOFF, 2007, p. 34).

A mão do patrono é mais evidente no afresco da *Injustiça*. Enrico Scrovegni pode ter solicitado a proeminência do par Justiça/Injustiça com base nas acusações que recaiam sobre a prática econômica de sua família. A figura que representa a Injustiça esboça um juiz assentado nas portas de uma cidade em ruínas (VALDOVINOS, 1997, p. 102). É possível que

o doador quisesse representar alguém em especial. Somos levados a essa consideração, pois no afresco temos a reprodução de ameias gibelinas — nas muralhas em ruínas — símbolos dos partidários do Imperador, inimigos da Pádua guelfa (PISANI, 2014b, p. 223).

Não sabemos quem foi o contemplado com tal representação. Aventamos quatro opções: algum membro da família Carraresi, o senhor de Verona Cangrande della Scalla, o tirano Ezzelino da Romano ou o próprio Imperador Frederico II (1194-1250). Contudo, a situação de conflito com a família Carraresi e com Cangrande della Scalla aconteceria apenas quinze anos após a construção da capela. Concordamos com Derbes e Sandona (2008, p. 89) que é mais provável que seja Ezzelino, o qual foi expulso de Pádua supostamente com a ajuda da família Scrovegni.

Equivalentes à predelas⁴², as partes inferiores dessa dupla de afrescos apresentam uma temática paralela. Na alegoria da *Injustiça* observamos uma antecipação do que seria o Inferno, essa cena apresenta situações de violência, como um comerciante sendo assaltado. Em contrapartida, a parte inferior da *Justiça* mostra um mundo envolto em paz e tranquilidade, no qual o mercador pode transitar sem problemas, inclusive a mulher que representa a Justiça está fixada no que parece ser um retábulo.

Essas temáticas assentadas na dicotomia, como é o caso dos *Vícios* e das *Virtudes* ou o *Juízo Final* com seus eleitos e danados, deram origem a outro tema que seria recorrente ainda no séc. XIV. A iconografia alegórica do *Bom Governo* (*Bem Comum*) e do *Mal Governo* emprega com frequência a ideia dos Vícios e das Virtudes. E, segundo Tatsch: “Na obra de Lorenzetti, não é a Virgem que surge como a governante de Siena, e sim a Justiça, juntamente com o Bem Comum.” (TATSCH, 2012, p. 1643).

Nas virtudes teológicas, mais uma vez temos uma discrepância entre o que se praticava tradicionalmente na iconografia e o pensamento agostiniano, opção de ordenamento empregada na capela. O reposicionamento da *Caridade*, para uma posição à frente, pode ser interpretado como uma promoção desta Virtude. Todavia, depois de uma visita *in loco*, ocorrida em dezembro de 2014, podemos aventar que essa troca pode ter sido motivada para deixar esse afresco mais visível ao espectador e não exatamente “colado” com a parede da saída. O que não deixa de satisfazer as exigências do patrono, afinal não podemos perder de vista que uma das denominações da capela é Santa Maria da Caridade.

⁴² Predela, ou *predella* em italiano, nada mais é do que a parte inferior de um retábulo. Além de ser parte da sustentação do retábulo, a predela geralmente recebe uma decoração correlata com o tema central do conjunto. Sobre predela e demais partes de um retábulo: BRACONS, 1992, p. 56.

Talvez, o que mais nos chama a atenção quando tratamos da composição deste ciclo alegórico é a ausência do afresco que representa o Vício da Avareza. Acima, descrevemos que os Vícios eram determinados a partir das Virtudes, que eles eram exatamente o seu oposto. Todavia existe uma exceção: Giotto pinta o Vício da *Inveja* como se fosse o contrário da Virtude da *Caridade* (FIGURA 28, p. 81).

Frugoni (2005, p. 95) afirma que essa ausência era uma forma de não desagradar o patrono da capela, cuja atividade econômica era assentada na prática da usura. Não podemos precisar se foi o próprio Enrico que solicitou a troca, sendo que essa tentativa de desvincular o patrono do pecado da Avareza, talvez não tenha sido uma boa estratégia. Consideramos que essa substituição pode ter dado margem para os inimigos dos Scrovegni reforçarem ainda mais a acusação de usura.

Os falsos *coretti* são os mais enigmáticos afrescos de todo o ciclo iconográfico da capela, afinal não existe um consenso sobre o quê seriam essas representações. Sem dúvidas, foi o local onde Giotto pode expor seu conhecimento sobre perspectiva, no entanto é provável que não tenha sido uma iniciativa sua, sendo que é mais plausível que o próprio patrono tenha nos deixado uma espécie de mensagem.

Ainda no campo das possibilidades, Enrico pode ter pensado em reproduzir um espaço funerário. Schlegel (1995, p. 189-192) afirma que essas ilusões seriam “tumbas simbólicas”, o que nos reconduziria àquela discussão já superada sobre a função expiatória da capela. O vínculo entre o tema mariano e esses dois afrescos não pode ser descartado, tendo em vista que a temática da Anunciação era recorrente no topo das lápides (WOLF, 2007, p. 39).

Acreditamos que a postura de Enrico frente aos agostinianos, seus vizinhos, pode indicar que esse foi um jeito de desafia-los. Essas representações fazem as vezes de um transepto, o qual teve sua construção vetada pelos monges. Não deixa de ser uma postura ambígua, afinal desde sua primeira consagração e, até no testamento de Enrico, a capela deveria seguir a ordem agostiniana. Mais precisamente, problema entre eles surgiu depois da Bula Papal de 1304, quando os agostinianos se sentiram prejudicados com a proximidade da capela e, a conseqüente disputa pelos fiéis e pelas esmolas.

Os *coretti* são espaços simétricos, contudo é importante revelar que ambos não são totalmente idênticos. De fato, o ponto de fuga encontra-se no observador, este, por sua vez, localizado no centro da capela. Mas são os detalhes que diferenciam as duas representações. No *coretti* da esquerda, abaixo da *Traição de Judas*, é possível visualizarmos uma roldana que sustenta o candelabro, o mesmo não acontece com o afresco da direita. Outro detalhe que nos chama atenção é o céu azul que se entrevê através das janelas, que não é o mesmo azul

ultramarino bastante utilizado por Giotto (VALDOVINOS, 1997, p. 100). O emprego de um tom mais natural do azul e a diferença de luminosidade entre esses afrescos indicam a intenção de tornar essas ilusões mais realistas.

Nesse sentido, acreditamos que Enrico “encomendou” esses dois afrescos — munidos de extremo realismo — com o intuito de afrontar seus vizinhos agostinianos. De certo modo, os monges limitaram as ambições arquitetônicas de Enrico e os *coretti* podem simbolizar sua vontade que foi refreada. Mesmo assim, não chegaremos a uma conclusão sobre o porquê da existência dessas ilusões, por ora nos contentamos em vincular as mesmas à vontade do patrono da capela.

Giotto pintou quatro capelas em Florença para famílias burguesas, contudo apenas duas resistiram: Peruzzi e Bardi. Ambas foram decoradas depois da Capela Scrovegni, entretanto não há um consenso sobre as datas de execução. A Capela Peruzzi é dedicada a São João Evangelista e São João Batista, ao todo, contem seis cenas, pintadas *a secco*, técnica com uma durabilidade menor, mas que possibilitava maior rapidez. O ciclo foi muito prejudicado pela ação do tempo e pelas constantes cheias do Rio Arno.

De acordo com Wolf (2007, p. 49), no afresco da *Ascensão de São João* existem três “cabeças” em molduras hexagonais que poderiam ser retratos da família Peruzzi, contudo devido ao mal estado de conservação essas considerações não passam de meras especulações. Em seu testamento, Donato di Arnaldo Peruzzi (?-1299) deixou aos Franciscanos uma considerável soma em dinheiro para construir a capela da família (GARDNER, 2011, p. 54). O doador, provavelmente já falecido, deixou a cargo dos monges a execução da obra, terceirizando boa parte das decisões.

A Capela Bardi, por sua vez, está melhor preservada, uma vez que foi pintada com a mesma técnica da Capela Scrovegni. É dedicada a São Francisco e possui sete cenas da vida do santo. Na Capela Bardi a vida ascética foi extirpada e a pobreza reduzida, e a discussão mais relevante sobre o seu ciclo é o prestígio, ou não, do Papa dentro da iconografia do santo. Segundo Gardner (2011, p. 61), causa alguma estranheza a ausência do tema *O sonho de Inocência III*. De fato, a cena da *Aprovação da Regra*, pelo Papa Honório III (1148-1227) não poderia ter sido omitida. Mais uma vez, constatamos que as próprias questões dos franciscanos sobrepunham-se na iconografia desses espaços.

Há algumas características que podemos atribuir tanto a Capela Peruzzi quanto a Bardi. Entre elas, podemos afirmar que o azul diminui — se comparado aos afrescos de Pádua — limitando-se a área que corresponde à altura dos olhos dos espectadores. De acordo com

Gardner (2011, p. 20), Giotto pintou pessoalmente as melhores partes do ciclo paduano, o que não se repetiu em Florença, onde várias “mãos” podem ser constatadas.

Outro aspecto em comum entre as capelas florentinas era o fato de que a contribuição concreta dos doadores na decoração resumiu-se basicamente aos seus próprios símbolos heráldicos. Enrico construía sua casa e sua capela ao mesmo tempo e no mesmo lugar e é plausível que opinasse e interferisse em ambas. Podemos, inclusive, supor que ele interferiu muito mais em Pádua do que os banqueiros de Florença em Santa Croce. Sobre os critérios do patrono, ainda nos resta analisar sua própria representação no *Juízo Final*.

3.5 A REPRESENTAÇÃO DE ENRICO E O JUÍZO FINAL

3.5.1 Enrico oferta a capela à Virgem

Chartier adverte-nos que nenhuma representação corresponde à realidade e que essa “tela em branco” ou esse vazio acaba sendo preenchido pelas intenções de quem promove essa reprodução. A representação de Enrico ofertando a maquete da capela à Virgem possivelmente foi o ponto mais calculado da iconografia e é provável que o patrono tenha interferido de forma direta (FIGURA 4, p. 32). Ele está retratado como um cavaleiro e com as vestes equivalentes à indumentária dos Gaudenti.

A imagem de um indivíduo caridoso era a primeira memória que Enrico desejava perpetuar entre a audiência dos afrescos de Pádua. Ajoelhado, ele oferece a capela à Virgem que está ladeada por outras duas figuras. Há um consenso que de fato, a personagem central feminina vestida de vermelho é Maria, pois está com as mesmas vestes no mesmo afresco, no qual se situa também próxima ao Cristo Juiz e logo abaixo dos Apóstolos.

Podemos afirmar que ao lado da Virgem estão uma figura masculina e outra feminina, entretanto, existe uma discordância sobre quem seriam esses seres celestes. De acordo com Schlegel (1995, p. 192-193), os santos seriam São João e Santa Úrsula, sendo que a autora ainda argumenta que somente João usava essa combinação de cores.

Conforme Pisani (2014a, p. 229-230), Giotto representa São João jovem, na cena da entrega da maquete — e ao longo da vida de Cristo — e mais velho, entre os Doze Apóstolos no *Juízo Final*, que seria sua iconografia tradicional, segundo Isidoro de Sevilha (560-636) o qual narra sua morte aos noventa e nove anos. João é o apóstolo mais retratado na capela, talvez porque foi o único que ficou com Cristo até a sua morte e porque foi incumbido de cuidar de sua mãe.

Sobre a figura feminina é provável que seja Santa Úrsula, uma vez que Enrico já havia construído uma capela dedicada a ela uma década antes. Na visão de Shorr (1995, p. 173), a santa vestida de branco seria a Virgem Anunciada, ou Nossa Senhora da Anunciação. Por consequência, a autora acredita que figura central poderia ser Nossa Senhora da Caridade ladeada pelo Arcanjo Gabriel. Contudo, podemos observar que Maria veste a cor vermelha na cena da *Anunciação* e, segundo Schlegel (1995, p. 193), a Virgem Anunciada raramente era representada portando uma coroa.

O clérigo que sustenta a maquete da capela pode ser o agostiniano Aberto da Padova, Altegrado de Catanei, amigo e confessor de Enrico, ou ainda um membro da Ordem dos Cavaleiros Gaudenti (ROUGH, 1980, p. 35). O que necessitamos ressaltar é que a presença de um religioso, nesse tipo de representação — junto ao patrono — era até então incomum (DERBES; SANDONA, 2008, p. 7). Cabe salientar que no jogo de olhares entre esse grupo, ele dirige seu olhar ao doador e não na direção da Virgem.

A representação do patrono recebeu atenção especial: “Enquanto executou os quinze eleitos por trás da figura de Enrico usando a técnica do *al fresco* no mesmo dia, Giotto, usando a mesma técnica, levou pelo menos quatro *giornate* para terminar a figura de Enrico: uma para a cabeça, outra para a mão esquerda, para o braço direito, e outra para o restante.” (WOLF, 2007, p. 38).

Havia uma convenção iconográfica na qual os doadores seriam representados numa escala bem menor que os intercessores ou santos. Giotto possivelmente conhecia essa tradição, pois na Capela Madalena (c. 1309), na Basílica de Assis, ele ilustrou o patrono, o bispo franciscano Teobaldo Pontano (?-1329), em tamanho diminuto em relação à Maria Madalena (FIGURA 25). E, de acordo com Valdovinos:

As dimensões dos santos são gigantescas, comparadas com as do doador, como era tradicional e ainda o seria durante um século, até Masaccio. Quando se exalta a presença de Enrico Scrovegni no Juízo Final da sua capela com tamanho semelhante ao dos santos e anjos que povoam o Paraíso, esquece-se que tanto ele como o cavaleiro que o acompanha estão num âmbito celestial, são mais uns bem-aventurados, o que lhes proporciona uma dimensão diferente (VALDOVINOS, 1997, p. 46).

FIGURA 25 – Maria Madalena e o bispo Teobaldo Pontano



Giotto di Bondone. Maria Madalena e o bispo Teobaldo Pontano (c. 1308). Afresco. Capela Madalena. Assis.
 FONTE: VALDOVINOS (1997, p. 109).

Na Capela Scrovegni, acontece o inverso, Enrico é quem está representado numa escala maior do que a da própria Virgem e dos demais santos. À primeira vista, o doador, o clérigo e os santos parecem ter a mesma altura, no entanto, Enrico e o religioso estão ajoelhados e se projetarmos mentalmente seu tamanho em pé, ambos ficariam muito mais altos do que a Virgem. Aventamos que esse tamanho fizesse referência aos eleitos que estão logo à esquerda — do espectador —, como se o patrono e o clérigo fizessem parte daquele estrato pertencente ao Paraíso.

Outra questão que não pode passar despercebida é a semelhança que podemos visualizar nas cenas dos afrescos da *Adoração dos Reis Magos* (FIGURA 26, p. 80) e a representação de Enrico no *Juízo Final* (FIGURA 27, p. 80). No primeiro afresco, o fato de que apenas um dos Reis Magos está ajoelhado reforça a ideia de que o doador está num comparativo com o rei.

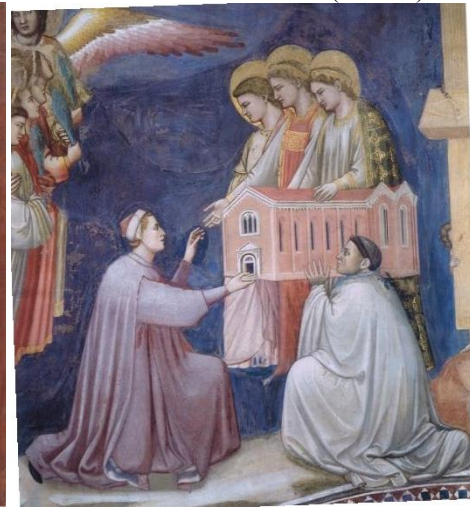
A similaridade entre esses dois afrescos permite-nos supor que Enrico também queria sua imagem associada à figura de um rei ou a de um príncipe. Se, por um lado, o patrono pretende perpetuar a memória de um indivíduo caridoso, por outro lado, ele não se mostra humilde, tampouco adota uma postura de quem está arrependido ou buscando algum tipo de perdão. “São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.” (CHARTIER, 1988, p. 17).

FIGURA 26 – Adoração dos Reis Magos



FONTE: PISANI (2015, p. 52).

FIGURA 27 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: DERBES; SANDONA (2008, p. 208).

A Capela Scrovegni é dedicada a Nossa Senhora da Caridade, como consta na Bula Papal de 1304 e no testamento de Enrico. Cristo e Maria — os protagonistas da iconografia de Pádua — são símbolos incontestes dessa virtude. Cristo deu sua vida para a salvação dos homens. Maria não apenas entregou seu filho, como também cedeu seu ventre que serviu à obra divina. Maria poderia não ter aceitado sua missão, como fez Eva, que não seguiu os conselhos de Deus e se tornou sua antítese. Ademais, Maria é caridosa, na medida em que é a principal intercessora junto a Cristo: “... os problemas de uma pessoa encaminhavam-se melhor quanto mais defensores ela atraísse para o seu lado. Essa crença explica a importância singular da Virgem, que havia se tornado o agente universal para todas as súplicas privadas.” (BELTING, 2010, p. 531).

Atualmente quando pensamos em um indivíduo caridoso temos em mente alguém que se desprende de seus bens em benefício do próximo, contudo esse atributo sempre possuiu um viés polissêmico. Segundo a teologia cristã, caridade é o amor a Deus e ao próximo. E, de acordo com Derbes e Sandona: “Caridade, na teologia medieval e do Renascimento, foi um termocomplexo, seu significado foi muito mais amplo do que a palavra moderna ‘caridade’ poderia sugerir.” (DERBES; SANDONA, 2008, p. 71, tradução nossa).

O vermelho é a cor da caridade. Baxandall (1991, p. 79) salienta havia um código teológico tardomedieval que relacionava algumas cores a certas Virtudes. A cor branca estava relacionada à pureza; a vermelha à caridade; a preta à humildade. Do mesmo modo, o vermelho simboliza indubitavelmente o sangue de Cristo e dos mártires. Dante (*Purgatório*, XXIX, 121-132) descreve sua Caridade como tão vermelha que se confundia com o fogo. Derbes e Sandona (2008, p. 77) especificam que a cor associada à Caridade é o vermelho

dalmático⁴³, o mesmo empregado nas vestes do diácono. A palavra *diakonos*, em grego, significa servo e essa função está associada a atos de caridade e humildade.

Dentre as referências sobre oferendas e sacrifícios, que encontramos na iconografia desenvolvida por Giotto, a alegoria da *Caridade* (FIGURA 28) merece um aprofundamento. Ela porta uma cesta com símbolos que remetem ao tema da Paixão:

Giotto representa a Caritas como uma graciosa figura feminina, que com a esquerda oferece o seu coração a Cristo, que o recebe aparecendo no canto à direita no alto. Na direita sustenta um cesto que contém espigas de trigo, botões de rosa, romãs aberta e fechadas, flores de romã, uma castanha com seu ouriço e uma noz. Na tradição cristã são todos símbolos da paixão e morte de Jesus: a espiga de trigo evoca a eucaristia (com a sua farinha se forma a partícula, a hóstia sagrada da Comunhão), a rosa relembra a coroa de espinhas colocada sobre a cabeça de Cristo, a romã representa a Igreja (...) o corte vermelho da romã aberta representa o sangue que floresce da costela de Cristo (...) A castanha envolta pelo ouriço simboliza o fruto da paixão (...) enquanto que a noz representa o fruto da árvore da qual foi tirada a madeira da cruz (PISANI, 2014b, p. 229, tradução nossa).

FIGURA 28 - Caridade



FONTE: PISANI (2015, p. 128).

⁴³ Dalmática é o traje litúrgico do diácono no catolicismo. Trata-se de uma túnica, em geral, branca e com detalhes nas bordas em vermelho. Seu nome deriva das vestes usadas na Dalmácia (séc. II), atual Croácia, sob o domínio romano.

De acordo com Derbes e Sandona, as rosas vermelhas são associadas à Virgem Maria: “O simbolismo das flores também conecta Maria com a caridade por meio da rosa vermelha. Textos contemporâneos sugerem que as rosas retratadas na *Karitas* de Giotto, mesmo em grisalha, poderiam ser associadas à Maria como ‘rosa charitatis’.” (DERBES; SANDONA, 2008, p. 72, tradução nossa).

Aos pés da *Karitas* visualizamos dois sacos de dinheiro, ainda fechados, que simbolizam o triunfo do amor sobre a avareza. De um modo geral, a avareza é o oposto da caridade, contudo essa correspondência não é uma unanimidade, pois segundo Derbes e Sandona (2008, p. 80), a caridade também se apresenta como a ausência da inveja. Giotto preferiu ilustrar a oposição caridade/inveja e é provável que sua escolha tenha relação com a atividade do patrono. A avareza é o pecado que mais identifica o usuário e a intenção do pintor florentino pode ter sido afastar essa alcunha de Enrico. Por outro lado, pode ter sido uma imposição do próprio doador.

A proximidade da morte fazia com que os ricos exacerbassem o seu lado caridoso. De acordo com Ariès (2003, p. 72), nas sociedades pré-industriais, em geral, as riquezas costumavam ser entesouradas e, durante a Idade Média, o “desentesouramento” coincidia com a hora da morte. E, os testamentos tornaram-se os veículos mais eficazes para externar os últimos desejos dos moribundos. A partir do séc. XIII, as Ordens Mendicantes desempenhariam um protagonismo nos assuntos referentes à morte, os fiéis, por sua vez, “...contribuem com seus óbolos para as ‘bacias das almas’, destinadas a recolher as oferendas para a comunidade dos mortos, e começaram a se associar em confrarias do purgatório, encarregadas da questão dessa devoção.” (VOVELLE, 2010, p. 56).

Entre o séc. XIII e XIV, nos testamentos dos ricos comerciantes e usuários, era comum que se reservasse uma parcela dos seus bens para compensar os supostos “ganhos mal adquiridos”. Desse modo, era habitual que os herdeiros recebessem apenas uma parte do seu patrimônio. Enrico Scrovegni escreveu seu testamento, poucos meses antes de sua morte, nele podemos perceber sua preocupação com esses ganhos indevidos:

Desejo, ordeno e comando que todos os meus ganhos mal adquiridos, se for assim considerado, ganhos que eventualmente não foram restituídos, como também todos os ganhos mal adquiridos do meu avô Ugolino, do meu pai Reginaldo, do meu irmão Manfredo e de seu filho Manfredo Júnior pela terça parte que herdei e, portanto, diz respeito diretamente a mim, e em geral todos os ganhos mal adquiridos, os quais eu seja legalmente obrigado a reembolsar — bem, todos esses foram restituídos ou pagos, despesas incluídas, a todos aqueles que solicitaram, sem processos ou controvérsias, provas, condições ou pactos (FRUGONI, 2005, p. 20, tradução nossa).

Enrico foi incisivo nas suas recomendações ao longo do testamento. No entanto, ao mesmo tempo em que solicitava para que fosse restituído qualquer dolo financeiro que tenha causado, parecia não estar convencido que tenha ocasionado tais prejuízos. No fundo, não era um ato de caridade, mas sim, de uma espécie de compromisso que visava salvar sua alma sem comprometer totalmente sua riqueza.

3.5.2 O Juízo Final e Enrico Scrovegni

Dante Alighieri inseriu a figura de Reginaldo Scrovegni literalmente no *Inferno*, no decorrer de sua *Divina Comédia*; Giotto, por sua vez, representou o filho de Reginaldo, Enrico, no Paraíso. O fato é que tanto o pai quanto o filho foram absolvidos ainda em vida. Possivelmente Reginaldo foi absolvido alguns anos antes que seu sucessor. Quanto a Enrico, sua absolvição pode ter ocorrido em dois momentos.

A primeira hipótese seria o Jubileu⁴⁴ de 1300, promovido pelo Papa Bonifácio VIII (1230-1303), no qual seriam dadas indulgências ao devoto que viajasse a Roma, o que incluía até pecados mortais. Caso Enrico não tenha aproveitado essa oportunidade, outra possibilidade é que ele tenha sido absolvido durante o breve papado de Bento XI (1240-1304), seu amigo de longa data e o mesmo que concedeu indulgências à capela através da Bula Papal de 1304 (DERBES; SANDONA, 2008, p. 33-35).

Desse modo, reafirmamos que é ultrapassada a ideia de que a capela foi construída e adornada como uma forma de abreviar o sofrimento de Reginaldo no Purgatório. Sem dúvidas, a usura era uma constante na iconografia, entretanto a intenção era desatrelar o patrono dessa atividade. Nos afrescos, não há menção alguma a Reginaldo. Para muitos usurários, um dos piores castigos era a negativa de uma sepultura cristã. Para todos os efeitos Reginaldo já estava perdoado, inclusive planejou, ele próprio, sua sepultura dentro do Batistério de Pádua (SCHWARZ, 2010, p. 51). Um lugar privilegiado que seria em algumas décadas também a última morada de alguns dos membros da família Carraresi.

Dante teria visitado a Capela Scrovegni e conheceria pessoalmente Giotto? Dante foi influenciado por Giotto ou vice-versa? A rigor não existem provas documentais ou testemunhais de que o poeta esteve em Pádua, tampouco no período da execução da

⁴⁴ O Primeiro Jubileu da História Cristã foi instituído em 22 de fevereiro de 1300 pelo Papa Bonifácio VIII, através da Bula *Antiquorum habet relatio*, e seria uma renovação da espiritualidade e da fraternidade, sendo igualmente uma reação à injustiça, aos conflitos e à violência da época. Para receber a indulgência o devoto deveria visitar a Basílica de São Pedro e São Paulo pelo menos uma vez ao dia por trinta dias, se romano, ou por quinze dias se peregrino ou forasteiro. Sobre o Jubileu de 1300: PISANI, 2015, p. 26-27.

decoreção da capela. Ademais, nossa pesquisa não está voltada para esse tipo de questão. O que nos importa aqui é a possibilidade de comparar alguns aspectos da *Divina Comédia* de Dante com o afresco do *Juízo Final* de Giotto (FIGURA 29), afinal são expressões artísticas contemporâneas, com a mesma delimitação geográfica e tratando do mesmo tema: o *locus* ultraterreno.

FIGURA 29 – Juízo Final



FONTE: PISANI (2015, p. 136).

Num primeiro momento já podemos traçar uma importante distinção entre as obras de Dante e Giotto. A *Divina Comédia* do poeta é dividida em três partes: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Enquanto que em Giotto podemos visualizar claramente apenas dois lugares do Além: Paraíso e Inferno. O tema do Juízo Final não comporta o Purgatório, pois de acordo com as Escrituras o Purgatório deixará de existir no exato momento da segunda vinda de Cristo. Inclusive, segundo Baschet (2006, p. 403), Dante teria sido o responsável por alçar o Purgatório a uma posição de destaque semelhante às outras instâncias póstumas.

O tema do Juízo Final na arte já era presente desde os primeiros séculos do Cristianismo. De início, a cena resumia-se a separação dos bodes e das ovelhas, ou presumidamente, os pagãos dos cristãos, e acabava por se confundir com o tema do Bom Pastor (QUÍRICO, 2014, p. 34). Por volta do Ano Mil, já existia uma iconografia mais abrangente que incluía o Cristo Juiz, a ressurreição dos corpos e a separação entre eleitos e condenados que resultaria futuramente nas representações do Paraíso e do Inferno (QUÍRICO, 2014, p. 46). Giotto pode ter se inspirado no mosaico do *Juízo Final* do Batistério de San Giovanni em Florença, o qual certamente conhecia.

É importante salientar que mesmo que os afrescos de Giotto fossem feitos para serem vistos, o jogo simbólico se sobrepõe à posição do espectador. Nesse sentido somos confrontados com uma pintura em que o Paraíso encontra-se representado à esquerda e o Inferno à direita. Isso acontece porque essas instâncias, e todos os outros demais elementos, estão posicionadas em relação ao Cristo que se encontra de frente ao espectador. Sendo assim, tudo o que está à direita do Cristo teria um maior valor simbólico. A primazia da direita sobre a esquerda já estava enunciada no Credo estabelecido pelo Concílio de Niceia em 325: “... subiu aos céus e está sentado à direita de Deus Pai todo poderoso, donde há de vir e julgar os vivos e os mortos...” (QUÍRICO, 2014, p. 25).

A narrativa do afresco do *Juízo Final* deve ser observada de cima para baixo. No alto, a cena inicia-se com Deus enviando o Arcanjo Miguel para anunciar a Parúsia⁴⁵. No centro do afresco está representado o Cristo Juiz sentado em um trono e envolvido numa mandorla formada por uma espécie de arco-íris (FIGURA 30, p. 86). A mandorla simbolizava justamente o trono divino na arte bizantina (FRUGONI, 2010, p. 223).

⁴⁵ Segunda vinda de Cristo a terra.

FIGURA 30 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 138).

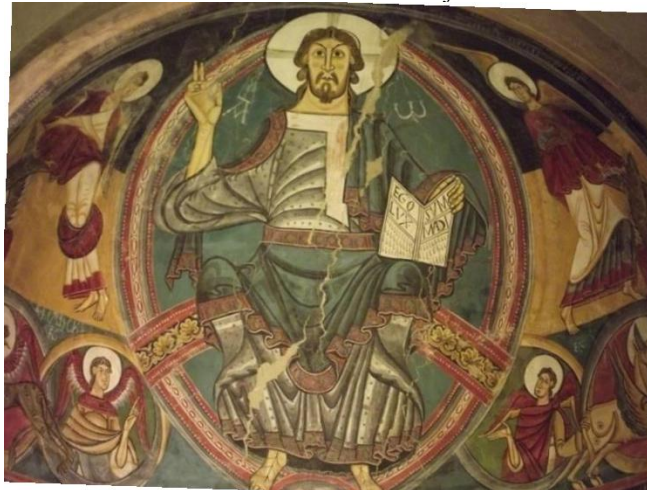
Cristo é representado em sua dupla natureza: humana e divina. Ele veste uma túnica vermelha com bordados dourados, o mesmo que usava em vida, o vermelho simboliza o sangue e o dourado a realeza. Sua natureza divina é simbolizada pela auréola dourada e o manto azul, a cor do céu. Embaixo do seu trono estão simbolizados os Tetramorfos do Apocalipse⁴⁶. O Cristo Juiz de Giotto revela suas chagas:

Na tradição iconográfica do tema, tanto nos painéis como na pintura mural, o Cristo em geral está com o peito nu, envolto por um manto que cai dos ombros ou que Lhe recobre somente as pernas. Na Península Itálica, por outro lado, o Cristo quase sempre veste uma longa túnica que cobre todo Seu corpo; por isso, usualmente a veste possui um rasgo no flanco, permitindo a visualização do quinto estigma. Cristo se apresenta normalmente em posição frontal, com os braços abertos de modo a exhibir Seus estigmas. Uma pequena variação pode ocorrer: em geral, a mão direita do Cristo — a mão próxima aos eleitos, deve-se recordar — mostra a palma, enquanto a mão esquerda faz o movimento contrário (QUÍRICO, 2014, p. 39).

O Cristo de Giotto é um Cristo renovado, mais próximo do ideal franciscano e, conseqüentemente, mais distante daquelas representações que estavam em vigor por volta do Ano Mil. O Pantocrator, ou Cristo em Majestade (FIGURA 31, p. 87) tinha como características, o olhar fixo em direção ao espectador, as linhas corporais e faciais alongadas, numa ausência de realismo, pois pretendia antes de tudo transmitir uma mensagem espiritual (TOMMASO, s/d, p. 12-16). Era um Juiz que se mostrava disposto a julgar e condenar, ao passo que a representação de Giotto é mais humana, pois deixava à mostra suas chagas, que podemos associar aos estigmas de Francisco.

⁴⁶ Tradicionalmente, considera-se que sejam os símbolos dos quatro Evangelistas: Mateus, o homem alado; Marcos, o leão alado; Lucas, o touro alado e João, a águia. Entretanto Pisani afirma que o touro alado de Lucas seria na verdade um centauro. Sobre os Tetramorfos representados por Giotto: PISANI, 2014a, p. 236-245.

FIGURA 31 – Cristo em Majestade



Anônimo. Cristo em Majestade de Taüll (c. 1123). Afresco. Museu Nacional de Arte da Catalunha. Barcelona.

FONTE: A autora (2014).

Esse Cristo de influência franciscana é bastante estratégico para a construção de uma nova imagem para Enrico, uma vez que é um Cristo mais humano e mais propenso a perdoar e, que supostamente já teria perdoado o próprio doador. Cristo tem a legitimidade para julgar os homens porque deu a sua própria vida para salvar a humanidade, por sua vez, o que merece algum esclarecimento é a dupla presença da Virgem no afresco do *Juízo Final*. Maria está abaixo dos Apóstolos, figurando entre alguns profetas e santos da Igreja e, do mesmo modo, quando recebe a maquete da capela das mãos de Enrico Scrovegni.

De acordo com Shorr (1995, p. 170), era incomum a presença da Virgem desvinculada do Cristo Juiz nesse tipo de iconografia e, é possível especularmos que Maria está duplamente representada para fazer um contraponto ao mesmo Cristo Juiz, devido ao seu papel de intercessora junto ao seu próprio filho. Cristo encarna a justiça que condena os homens; a Virgem a misericórdia que os salva.

Aventamos que a dupla presença da Virgem no *Juízo Final* cria um paralelo entre Cristo e Enrico, visto que, em cada representação ela está próxima a um deles. Na cena com Enrico, o contato entre eles é evidente, entretanto, a relação entre Cristo e a Virgem não pode ser constatada devido ao precário estado de conservação dessa parte do afresco. Apenas o que podemos visualizar com segurança são as cores das vestes de Maria — branco e vermelho — as quais foram usadas ao longo da iconografia.

O fato de Maria vestir-se alternadamente, ou ao mesmo tempo, com essas cores, funcionava como um artifício a favor de Enrico. A Virgem vestida de branco era uma alusão ao tema da Anunciação e as festividades de mesmo nome, ao passo que, a Virgem vestida de vermelho remetia à nomenclatura oficial da capela e, de certo modo, a Ordem dos Gaudenti.

Supomos que Enrico teve a intenção de agradar e, de certa maneira, evitar atritos com a Comuna e com os Gaudenti.

Giotto segue a hierarquia celeste tradicional do fim da Idade Média. A ordem hierárquica inicia-se com os Serafins, os mais próximos a Deus, e termina com os Anjos, os mais próximos ao homem. É importante salientar que todos os seres celestes podem ser denominados como anjos e, de acordo com Frugoni:

Segundo o pseudo-Dionísio em torno de Deus estão dispostos nove círculos concêntricos sempre maiores para fora. O círculo dos Serafins, com seis asas vermelhas porque refletem a caridade de Deus, é o menor de todos, seguido pelos Querubins, com quatro asas (excepcionalmente seis), de cor azul, que representam o perfeito conhecimento de Deus. Dos Tronos em diante os seres celestes tem apenas duas asas. Os nove coros angélicos dividem-se em três grupos: Serafins, Querubins, Tronos; Domínios, Virtudes, Poderes; Principados, Arcanjos, Anjos. Os Tronos tem a tarefa de transportar ao paraíso o trono de Deus. Dos Domínios dependem a ordem universal, as Virtudes são as distribuidoras da graça divina, os Poderes supervisionam a distribuição de poderes para a humanidade. Os Principados cuidam das nações, os Arcanjos são os grandes conselheiros enviados do céu, os Anjos são os mais familiares aos homens porque não perdem de vista sua ocupação (FRUGONI, 2010, p. 222, tradução nossa).

A disposição hierárquica empregada por Giotto está no sentido anti-horário. Inicia-se com os Serafins, na sequência, Tronos, Dominações, Virtudes, Poderes, Principados, Arcanjos, Anjos e fechando o círculo os Querubins. Estes encerram o ciclo e reforçam a ideia de que Cristo é ladeado pelos Serafins e pelos Querubins (PISANI, 2014a, p. 235).

Cada fileira angelical encontra-se capitaneada por um anjo que está vestido e, porta uma bandeira, com a cor correspondente ao seu grupo. Pisani esclarece que cada matiz é relacionado com alguma pedra preciosa: “No Medievo atribuem-se poderes mágicos às pedras preciosas, porque se pensava que a luz delas continha em si aquela das estrelas, e valores simbólicos precisos estavam associados às diferentes tonalidades cromáticas.” (PISANI 2014a, p. 233, tradução nossa).

No mosaico do *Juízo Final* do Batistério de Florença, datado da metade do séc. XIII, existe uma representação da Hierarquia Angelical (FIGURA 32, p. 89) na sua cúpula octogonal. O desafio do artista era ilustrar nove categorias angelicais em oito espaços congregados, já que estamos tratando da cúpula. O artista segue a mesma hierarquia empregada por Giotto em Pádua, entretanto sua solução para a composição é outra. No primeiro espaço está Cristo ladeado pelos Serafins e Querubins, depois à direita de Cristo estão os Tronos, na sequência as Dominações à esquerda. A narrativa aqui se desenvolve em zigue-zague até chegar nos Anjos, os mais distantes do Senhor e exatamente no lado oposto do octógono.

FIGURA 32 – Juízo Final (detalhe)



Coppo di Marcovaldo. Juízo Final (c. 1270). Mosaico. Batistério de São João. Florença.
 FONTE: FRUGONI (2010, p. 222).

Outra diferença em relação aos afrescos de Giotto, é que os anjos, ao invés de cores ou alguma relação com pedras preciosas, são representados portando símbolos correspondentes ao seu grupo. O melhor exemplo encontra-se nos Tronos, os quais ostentam uma pequena mandorla, que como já descrevemos acima, é o símbolo do trono divino.

Logo abaixo, encontram-se os Doze Apóstolos que estão divididos em dois grupos, estes separados pela figura do próprio Cristo Juiz. À direita de Cristo estão Pedro, Tiago Maior, Felipe, Tiago Menor, Mateus e Tomé. Na sua esquerda estão João Evangelista, André, Bartolomeu, Simão Cananeu, Judas Tadeu e Mateus (PISANI, 2014a, p. 228-230). Em razão do tema, o protagonismo de Pedro não poderia ser diferente, pois ele é tradicionalmente o guardião das portas do Paraíso. É notório que Giotto retrata os Apóstolos sempre com traços semelhantes e vestes de mesmas cores, para assim serem reconhecidos mais facilmente.

Abaixo dos Apóstolos, e já na porção à direita de Cristo, e no qual se encontram os eleitos ao Paraíso, identificamos dois grandes grupos (FIGURA 29, p. 84). O primeiro, muito prejudicado, é encabeçado pela Virgem. Além dela e de alguns anjos, figuram os patriarcas e profetas do Antigo Testamento, assim como alguns santos da Igreja. O único seguramente identificável é Moisés, com seus tradicionais chifres (PISANI, 2014a, p. 224).

FIGURA 33 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: DERBES; SANDONA (2008, p. 206).

Mais abaixo, o último grupo de indivíduos antes daqueles que estão ressuscitando, mostra-se bastante heterogêneo (FIGURA 33). Além dos anjos, podemos visualizar um centurião romano, que seria Cornélio (séc. I), o primeiro evangelizado entre os gentios, e um grupo de eclesiásticos como Santo Estéfano, São Domingos, São Francisco e São Bento (FRUGONI, 2005, p. 99). Ainda nesse último grupo encontramos algumas mulheres reunidas, possivelmente, Santa Úrsula e as virgens, entretanto Pisani (2014a, p. 226-227) especula que possa ser a paduana Santa Giustina (séc. III), que foi martirizada no período do Imperador Dioclesiano (c. 243-311).

Depois das jovens, podemos observar mais um agrupamento de indivíduos, este composto por nobres, ricos burgueses, clérigos e artistas. É importante destacar que Giotto deu uma maior atenção à fisionomia desses homens, com faces menos estereotipadas, inclusive o próprio pintor estaria representado nesse conjunto. Tradicionalmente, Giotto seria aquele vestido com uma túnica rosa, com uma espécie de gola azul, e uma boina amarela (FIGURA 33).

Assim como Giotto, Dante também está autorrepresentado na *Divina Comédia*, pois figura como o personagem principal do poema. Giotto encontra-se fixado no Paraíso, enquanto Dante transitou entre as três instâncias do Além. É possível afirmarmos que os personagens situados próximos à autorrepresentação de Giotto, no afresco do *Juízo Final*, sejam, de fato, retratos fidedignos e que pertençam ao círculo de amizade do patrono.

Entre o século XIII e XVI, as comunas italianas do centro e do norte da península assistiram a proliferação de pinturas murais em espaços públicos conhecidas como pinturas difamatórias ou *pitture infamanti*. De acordo com Tatsch, “... tinham a intenção de prejudicar a memória daqueles que agiram ou foram de encontro à ordem política vigente.” (TATSCH, 2016, p. 71).

Não deixavam de ser retratos, contudo, em geral, o pintor desconhecia a vítima da representação. O que acabou por acarretar a necessidade do uso de legendas, afinal não poderia haver dúvidas sobre quem seria retratado. Alguma característica física marcante poderia ser incorporada ao desenho, entretanto não deixava de ser um retrato genérico.

Nos retratos empreendidos por Giotto, e depois dele, o objetivo já era outro. Havia a intenção de que o indivíduo retratado pudesse ser reconhecido sem a necessidade de recursos externos. Não era somente na pintura que havia esse interesse crescente pela figura humana, e mais especificamente, pela fisionomia. Nas duas esculturas de Enrico Scrovegni confeccionadas para a capela, as faces do doador eram indubitavelmente as partes onde houve um maior esmero (JACOBS, 2012, p. 408).

É certo que Dante cita Giotto em sua obra (*Purgatório XI, 94-96*), entretanto o suposto retrato que o pintor teria dedicado ao poeta, na *Cappella del Podestà*, em Florença, é um tanto duvidoso. Não existe documentação sobre o assunto, apenas o testemunho de Vasari, sem contar que atualmente os historiadores atribuem esse conjunto de afrescos aos seguidores de Giotto (QUÍRICO, 2013, p. 57).

Na tradição cristã, o Paraíso pode ser retratado como um jardim paradisíaco, como a Jerusalém Celeste, a Corte Celeste ou ainda, o Seio de Abraão⁴⁷. Apesar do Paraíso do pintor florentino fugir um pouco de uma representação convencional, ele não deixou de ser facilmente identificável:

Ora, no afresco paduano, se não há a tradicional iconografia do Paraíso, que se encontra em modelos italianos anteriores, em que é simbolizado pelo seio de Abraão (ou em outros exemplos por uma área ajardinada), tem-se um grande cortejo dos eleitos, voltados para o Cristo. Se esse grupo não pode e não deve ser interpretado como o Paraíso mesmo, a alusão a este é evidente; a área ocupada por este cortejo, ademais, é equivalente àquela reservada ao Inferno (QUÍRICO, 2013, p. 70).

⁴⁷ Essa figuração apresenta o patriarca Abraão segurando um pano pelas duas pontas na altura de seu abdômen, que forma um nicho, no qual estão agrupadas pequenas almas até então em espera. Sobre o Seio de Abraão: VOVELLE, 2010, p. 42-46.

Dante dedicou o seu *Paraíso* a Cangrande della Scalla (1291-1329), patrono da *Divina Comédia* e grande inimigo de Pádua, o mesmo que represou o rio que abastecia a cidade na ocasião do primeiro exílio de Enrico. Podemos perceber mais uma semelhança entre as duas obras em questão: o Paraíso foi reservado aos doadores.

A grande Cruz, situada logo abaixo do Cristo Juiz, tem um papel ordenador, na medida em que sua haste horizontal, junto com figura do Cristo Juiz, separa o Céu e a Terra, e sua haste vertical separa o Paraíso e o Inferno. “A Paixão de Cristo também pode ser evocada, nas representações do Juízo Final, por meio da cruz que, em não poucos exemplos, está colocada imediatamente abaixo do Cristo juiz.” (QUÍRICO, 2014, p. 63). Adão e Eva encontram-se próximos à Cruz, sendo conduzidos, em direção ao Inferno. A origem de todos os Vícios é o Pecado Original e a consequente expulsão do Paraíso. O papel de Eva como *generatrix* do pecado e antítese de Maria está evidenciado (FIGURA 34):

FIGURA 34 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 141).

O Inferno (FIGURA 35, p. 93) encontra-se à esquerda de Cristo e é dominado pelo Diabo, representado pela sua cor azul ciano (PISANI, 2014a, p. 219). O débito de Giotto com os mosaicos da cúpula do Batistério de Florença (c. 1270) mostra-se maior quando tratamos do Inferno (FIGURA 36, p. 93). O Diabo do pintor também está assentado em dois dragões, dos quais surgem serpentes, e em ambas representações encontra-se a concepção medieval do Inferno, aquele lugar de penas e tormentos indescritíveis. Alguns pecados são claramente indicados, outros podem ser reconhecidos através das penas impostas.

FIGURA 35 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 139).

FIGURA 36 – Juízo Final (detalhe)



Coppo di Marcovaldo. Juízo Final (c. 1270). Mosaico. Batistério de São João. Florença.
 FONTE: DERBES; SANDONA (2008, p. 65).

No afresco de Pádua a quantidade de bolsas não pode passar despercebida. É uma clara alusão aos pecados que envolviam dinheiro (FIGURAS 37 e 38, p. 94). Obviamente a usura era o maior alvo, contudo podemos identificar uma prostituta e alguns membros da Igreja, que estavam sendo punidos devido à luxúria e à simonia que praticaram em vida. O

próprio Diabo parece dispor de uma tiara papal (PISANI, 2014a, p. 220). Uma crítica contundente e contextualizada, pois segundo Baschet (2006, p. 195) o Papa porta uma tiara somente a partir de Bonifácio VIII, o mesmo que instituiu o Jubileu de 1300.

FIGURA 37 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 142).

FIGURA 38 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 139).

Os usurários aparecem enforcados com as cordas das próprias bolsas. Dante representa-os do mesmo modo (DERBES; SANDONA, 2008, p. 52). O Apocalipse apócrifo de São Paulo atesta que no Inferno estarão todos aqueles que não foram caridosos, ou que prejudicaram órfãos, viúvas e pobres (FRUGONI, 2005, p. 98). Na iconografia desenvolvida por Giotto a questão da usura é uma constante. Contudo, a intenção era desatrelar o patrono da capela dessa prática. Enquanto os usurários estão sofrendo penas duríssimas no Inferno, Enrico está dialogando com a Virgem, a qual parece aceitar a sua oferta.

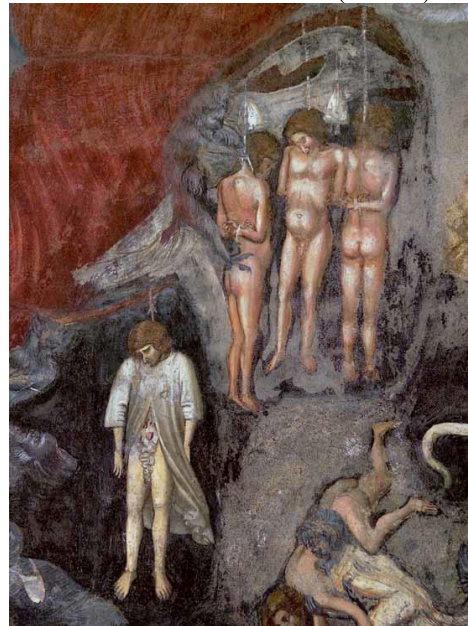
A localização do Inferno, mais próxima ao chão, era propícia à visualização do espectador e o intuito era possivelmente provocar medo no fiel. De acordo com Chartier: “Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata.” (CHARTIER, 1988, p. 22).

O próprio tema do Juízo Final era destinado à área das portas, por vezes na fachada interna, no caso dos afrescos, ou nos tímpanos onde as esculturas e baixo-relevos predominavam. Essa função de memória relegada ao Inferno reforça a noção de um julgamento baseado na conduta individual. Giotto não foi o primeiro artista a dar ênfase aos tormentos impostos aos condenados no Inferno, no entanto, a identificação com as tortura da época era bastante inovadora:

No afresco de Giotto em Pádua são mostrados instrumentos de tortura judicial coevos, e as punições representadas são as mesmas concedidas aos infratores da época. Torturas como quebra de ossos, mãos decepadas e esmagamento de espinha. Há também nesse afresco outras alusões a castigos comuns na Toscana do Trecento, como figuras penduradas de cabeça para baixo. Aos fiéis, capazes de identificar os objetos e de recordar a dor causada nos condenados ao sofrer esses suplícios, as punições se tornavam bastante reais e ainda mais convincentes. Para o observador moderno, por outro lado, houve a diluição do impacto em virtude da perda do conhecimento de quais torturas se aplicariam a tais crimes (QUÍRICO, 2014, p. 168).

A presença de Judas no Inferno não é algo excepcional, entretanto o modo como Giotto representou-o — com as vísceras para fora — é bastante raro (FIGURA 39). De acordo com Derbes e Sandona (2008, p. 62), a reprodução de Judas no afresco do *Juízo Final* seria o desfecho da antítese exposta no arco triunfal. Ele estava com o abdômen aberto e com as vísceras expostas para nos lembrar que o seu fruto maldito não vingou.

FIGURA 39 – Juízo Final (detalhe)



FONTE: PISANI (2015, p. 140).

No *Inferno* de Dante, os condenados estão separados em virtude da gravidade dos seus pecados cometidos em vida. O poeta divide os danados em diversos graus, ou em nove círculos concêntricos. No primeiro círculo estão os condenados aos pecados menos graves, ao passo que no último estão os responsáveis pelas maiores atrocidades. É importante salientar que essa configuração, em nível, é a mesma adotada para o *Paraíso* e *Purgatório*, dadas as devidas diferenças. Em contrapartida, Giotto coloca os condenados numa mesma situação, todos sofrendo por igual, sem distinção.

Acerca da relação entre Dante e Giotto estamos propensos a considerar que os afrescos da Capela Scrovegni possam ter influenciado o *Inferno* escrito pelo poeta florentino. E, décadas depois, Giotto pode ter se inspirado no mesmo Inferno, para pintar a *Cappella del Podestá*, em Florença, junto com seus seguidores. De acordo com Gardner:

Igualmente é simplesmente desejável ler o Juízo Final de Pádua através de um prisma Dantesco. A Arena precede o Inferno (...) Por várias razões pensei que era melhor distanciar Giotto de Dante. Certamente o impacto do poeta sobre o pintor, se existe mesmo, veio do período final da carreira do artista, quando Dante já estava morto (GARDNER, 2011, p. 117, tradução nossa).

As considerações de Quírico corroboram com a hipótese acima: “... o *Inferno* teria sido provavelmente publicado na segunda metade de 1314, e o *Purgatório* no outono de 1315. O canto do *Paradiso* certamente foi tornado público pouco depois da morte do poeta, em 14 de setembro de 1321.” (QUÍRICO, 2014, p. 94). A autora ainda salienta que logo após a morte de Dante a *Divina Comédia* difundiu-se rapidamente a ponto de ser tornar o livro do século.

É muito provável que entre 1321 e 1336, data do falecimento de Enrico, o mesmo tenha tido acesso à *Divina Comédia* e aos seus respectivos comentários. Segundo Derbes e Sandona: “Um dos primeiros comentadores do *Inferno* de Dante, escrevendo enquanto Enrico ainda estava vivo, identifica Reginaldo Scrovegni como um usurário paduano do canto XVII e nomeia Enrico como seu filho.” (DERBES; SANDONA, 2008, p. 37, tradução nossa).

É a partir desse momento que se cristaliza a ideia de que Enrico mandou construir e adornar a capela para salvar a alma do pai. Ideia essa que refutamos, pois não há menções a Reginaldo na iconografia da capela. Se o sofrimento póstumo de Reginaldo fosse a maior, ou a única, motivação da construção da capela, possivelmente ele estaria representado junto a Enrico no *Juízo Final*, ou em qualquer outro afresco ou obra de arte.

Depois dessas constatações de que tudo está meticulosamente no seu devido lugar no afresco do *Juízo Final*, não podemos negligenciar que Enrico Scrovegni está situado no espaço equivalente ao Paraíso. O patrono da capela não se coloca entre os usurários, mas sim na porção reservada aos eleitos.

Era incomum a associação entre a representação de um patrono e o Juízo Final:

Embora o tema de um doador ofertando uma igreja ao Cristo ou à Virgem remonte pelo menos ao século VI — exemplos desse período existem na Igreja de San Vitale em Ravena, e na Igreja de San Lorenzo fuorile mura, em Roma —, ele não comparece nas representações do Juízo Final até o afresco de Giotto, e nem se

tornará elemento recorrente em outra imagem do tema. A pintura giottesca é, nesse sentido, única (QUÍRICO, 2014, p. 104).

A presença de Enrico entre os eleitos, em tamanho avantajado — até mesmo frente à Virgem — e a semelhança desse retrato com a cena da *Adoração dos Reis Magos*, evidencia que o patrono da Capela Scrovegni desejava para si uma imagem vinculada a de um príncipe ou rei. O doador encontra-se numa situação confortável na representação, oferta uma capela, que aparenta ser pesada e, que por sua vez é erguida pelo clérigo. É como se a Igreja, de alguma forma, apoiasse o patrono, pois o clérigo dirige sua atenção a Enrico e está ajoelhado na sua direção.

O afresco do *Juízo Final* era a última imagem que o fiel tinha quando saía da Capela Scrovegni e, por consequência a representação de Enrico, que estava estrategicamente posicionada. Podemos assegurar que a maior parte da audiência dos afrescos entrava e deixava o recinto por esse acesso. Esse público era composto primeiramente pelos cidadãos de Pádua, aqueles que moravam nas proximidades, que frequentavam as festividades da Anunciação ou qualquer outra celebração. Os clérigos, os universitários e até mesmo os desafetos dos Scrovegni possivelmente adentravam por essa porta, assim como os peregrinos, os viajantes ou aqueles interessados nas pinturas de Giotto.

Por sua vez, havia um grupo restrito, o qual possuía acesso ilimitado aos afrescos e ao edifício. Enrico, sua família e os clérigos responsáveis pelos ofícios certamente usufruíam a qualquer momento daquele espaço e, é possível afirmar que o patrono, quando abria sua porta exclusiva, orgulhava-se em mostrar sua capela aos amigos e aliados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num primeiro momento, esperamos ter conseguido vincular a Capela Scrovegni aos projetos pessoais de Enrico, seu patrono. Não desconsideramos que aquele espaço, cuidadosamente planejado, tenha sido concebido como um monumento funerário, contudo, podemos afirmar que, em vida, o doador já se utilizava dele. Destacamos, ainda, que era um projeto exclusivo de Enrico e desconectado da figura de seu pai.

A imensa fortuna de Enrico Scrovegni e toda sua iniciativa no terreno da Arena, onde mandou construir seu palácio e a capela em anexo, evidencia que ele pretendia ter um lugar de maior destaque na sociedade paduana. A família Carraresi foi seu grande obstáculo e acabou por frustrar de forma definitiva seus planos de domínio sobre Pádua, assim como, as investidas dos seus descendentes.

O hibridismo da condição social de Enrico possibilitava seu trânsito entre dois mundos, tendo em vista que almejava se promover politicamente foi investido e cavaleiro e planejou alianças matrimoniais estratégicas para seus familiares. Na tentativa de concretizar seus objetivos, comprou toda a propriedade da Arena, destruiu o palácio existente e mandou construir outro, muito maior. Desde o início podemos assegurar que além de se promover, o patrono tinha a nítida intenção de expor sua riqueza, basta lembrarmos a quantidade a azul ultramarino que recobre as paredes e, inclusive, todo o teto.

Enrico descumpriu o acordo firmado com o bispo, que tinha permitido que ele construísse uma pequena capela em estilo oratório, e acabou concebendo um local muito maior que o combinado. Os monges agostinianos, vizinhos da Arena, sentiram-se afrontados tanto com o luxo empregado na obra, como com a concorrência pelas esmolas que a capela criaria depois das indulgências concedidas através da Bula Papal. Podemos constatar que Enrico queria satisfazer suas vontades a todo custo e que não era tão caridoso, como gostaria de ser lembrado, pois não repetia o ato de doar esmolas aos agostinianos como faziam os antigos donos do terreno da Arena.

A escolha de Giotto di Bondone vinha de encontro com as expectativas do patrono, que necessitava de um atrativo para aquele espaço. Enrico também contratou Giovanni Pisano para as esculturas e encomendou outras peças móveis, entretanto, o ciclo de afrescos pintado por Giotto é indubitavelmente o ponto alto da decoração da capela. Naquele momento, Giotto já era um artista de renome juntos aos franciscanos e tinha a experiência necessária para empreender uma iconografia sobre a história da Redenção e, ainda, adicionar elementos que pudessem de alguma forma atender as necessidades do seu patrono.

Enrico promoveu a ressignificação daquele espaço, antes destinado a espetáculos violentos, tornou-se um lugar dedicado à Virgem após sua intervenção. Costumava se gabar desse feito que foi mais um artifício em meio aos seus planos de autopromoção, uma vez que a Virgem era a patrona da Catedral e da Comuna de Pádua. Do mesmo modo, promoveu uma apropriação completa daquele local, visto que também residia ali e que essa situação ímpar assemelhava-se a condição dos reis.

O resgate da festa da Anunciação e o pagamento de todas as despesas dessa festividade, que incluía um banquete, reforçam a ideia de que ele queria se exibir como bemfeitor. O empréstimo das relíquias do Apóstolo Marcos, junto as autoridade de Veneza, deixou muito evidente que o doador já desfrutava de uma certa reputação fora de Pádua. As relíquias do apóstolo, dada sua importância, reforçaram o aspecto sagrado que Enrico gostaria de ostentar durante a consagração da capela.

Giotto foi um artista que rompeu com a frontalidade e a rigidez dos modelos bizantinos, assim como, modernizou a pintura fornecendo volume e naturalidade às representações. Inovou quando privilegiou o conteúdo neotestamentário e apócrifo para narrar a história da Redenção. Do mesmo modo, facilitou a compreensão por parte do espectador quando concebeu uma narrativa com alguns artifícios como a repetição de motivos arquitetônicos e dos trajes dos personagens.

É seguro afirmar que Enrico não foi surpreendido pelas escolhas de Giotto e tenha inclusive opinado sobre boa parte delas. O patrono queria sua imagem vinculada a São Joaquim e aos Reis Magos, em contrapartida, queria se afastar da figura de Judas, que simbolizava de forma inequívoca os pecados com viés financeiro. É certo que a ausência do Vício da Avareza na iconografia visava não desagradar o doador, tendo em vista que o relacionava à questão da usura, entretanto, essa mesma ausência acabou causando estranheza e municiou os inimigos de Enrico.

A Caridade foi sem dúvida a primeira memória que Enrico pretendia perpetuar, traduzida pela cena da entrega da capela à Virgem. Contudo, essa representação contém outras mensagens que não podem ser negligenciadas, como o tamanho avantajado do patrono em relação aos santos e a diferença entre a maquete representada e capela em si. Na representação de Giotto a capela apresenta-se maior, pois possui um transepto, que nunca existiu, mas poderia ter sido desejado pelo doador.

O afresco do *Juízo Final* é presidido por um Cristo Juiz mais humano, feito de carne e osso, e que expõe as próprias chagas; afinado com o ideal franciscano. A dupla representação

da Virgem cria um paralelo sutil entre Cristo e Enrico, sendo que o posicionamento do patrono no Paraíso foi meticulosamente calculado.

Giotto cria uma identidade para Enrico, e podemos concluir que com a sua própria orientação em alguns momentos. Enrico é retratado caridoso, e ao mesmo tempo, envolto em riqueza e vinculado com a mais alta realeza. A capela foi um objeto exclusivo e os afrescos de Giotto foram o ápice do seu plano de autopromoção, pois faziam a conexão com o sagrado, sendo agraciados até mesmo com indulgências. Enrico queria construir uma nova imagem para si, desvinculando-se da prática econômica da família. Na iconografia a usura não é omitida, contudo é apartada do patrono, uma vez que Enrico encontra-se representado no Paraíso, enquanto os usurários sofrem penas severas no Inferno.

Em vista dos argumentos apresentados, concluímos que foi na iconografia desenvolvida por Giotto que o patrono pode construir uma identidade e perpetuar uma memória específica para a audiência dos afrescos. Destacamos, ainda, que Enrico queria estar vinculado à imagem de um nobre ou príncipe, pois ostentava sem pudor sua riqueza e, ao mesmo tempo, gostaria de ser reconhecido como caridoso. Sua pertença ao Paraíso suporta nossas convicções que Enrico queria ser retratado apartado da usura. Acreditamos que nossa contribuição auxilia no reconhecimento da importância dos elementos visuais na construção de qualquer tipo de identidade.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia (séc. XIV)**. São Paulo: Atenas Editora, 1955.
- ALPATOFF, M. In: STUBBLEBINE, J. H. (ed.). **Giotto: the Arena Chapel frescoes**. New York: W. W. Norton & Company, 1995, p. 156-169.
- ARIÈS, P. **História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AUTIZI, M. B. **Storia di Padova: città d'Europa dalle origine alle soglie del Duemila**. Bologna: Atesa, 1991.
- BAGNI, G. “I Templari e gli altri Ordini militari e religiosi bolognesi: crociferi e cavalieri gaudenti”. In: **Atti del XXXIII Convegno della LARTI**. Toscana: P&P, 2016, p. 73-92.
- BARROS, J. A. “O Franciscanismo na Idade Média: discussões historiográficas.” In: **Revista Textura**, Canoas, n. 16, p. 17-31, jul./dez. 2007.
- BASCHET, J. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- _____. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. “L'image-objet”. In: Idem; SCHMITT, J.-C. **L'image: fonctions usages dans l'occident medieval**. Tradução: Maria Cristina Leandro Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.
- BAXANDALL, M. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, H. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BOLOGNA, F. “Giotto”. In: DUBY, G; LACLOTTE, M. (org.). **História Artística da Europa: a Idade Média**, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- BONNE, J.-C. “Ritual da cor: funcionamento e uso das imagens no sacramentário de Saint-Étienne de Limoges.” In: PONNAU, D. (ed.). **Image et signification**. Tradução: Eduardo Henrik Aubert. Paris: La Documentation Française, 1983, p. 129-139.
- BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAPPELLETTI, G. **Storia di Padova: dalla sua origine sino al presente**. Padova: F. Sacchetto, 1874.
- CASALDERREY, F. M. “Arte con ojos matemáticos: un fractal cosmatesco.” In: **Revista Suma**, n. 66, 2011. Disponível em: <http://revistasuma.es/revistas/66-febrero-2011>. Acesso em 30 jun. 2021.

CASTELNUOVO, E. “O artista”. In: LE GOFF, J. (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989, p. 145-162.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. “O mundo como representação.” In: **Revista das Revistas**, Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991.

CITTADELLA, G. **Storia della dominazione Carraresi in Padova**, v. 1. Padova: Tipi del Seminario, 1842.

Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (CCIC), n. 1805; n. 1812. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s1cap1_1699-1876_po.html. Acesso em: 30 jun. 2021.

CROSS, F. L.; LIVINGSTONE, E. A. (ed.). **The Oxford Dictionary of the Christian Church**. Oxford: Oxford University Press, 1957.

CRUZ, A. J. C. **As cores dos artistas: história e ciência dos pigmentos utilizados em pintura**. Lisboa: Apenas Livros, 2004.

DALICSEK, D. “How does Giotto sustain the narrative in the Arena Chapel?” Disponível em: www.cademia.edu/6019915. Acesso em: 30 jun. 2021.

DERBES, A; SANDONA, M. **The usurer’s heart: Giotto, Enrico Scrovegni and the Arena Chapel**. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Grisalha: poeira e poder no tempo**. Lisboa: KKYM + IHA, 2014. E-book Kindle.

_____. “Poderes da figura. Exegese e visualidade na arte cristã”. In: **Revista de Comunicação e Linguagem**, n. 20, p. 159-177, 1994.

DUBY, G. **A sociedade cavaleiresca**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. “O ‘Renascimento’ do Século XII: Audiência e Patrocínio.” In: **Idade Média, Idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 143-160.

_____. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

FEDERICI, D. M. **Istoria de’ Cavalieri Gaudenti**, v. 1. Venezia: Stamperia Coletti, 1787.

FORTES, C. C.; OUTROS. **Vida de Santa Maria Madalena**. Texto Anônimo do Século XIV. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2002.

FRUGONI, C. **Gli affreschi della Capella Scrovegni a Padova**. Turin: Einaudi, 2005.

_____. **La voce delle immagini**: pillole iconografiche dal medioevo. Turin: Einaudi, 2010.

GARDNER, J. **Giotto and his publics**: three paradigms of patronage. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

GÉNICOT, L. “Nobreza”. In: SCHMITT, J.-C; LE GOFF, J. (org.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 279-291.

GENNARI, G. **Annali della città di Padova**: Parte Terza: dall’ anno 1256 fino all’ anno 1318. Bassani: Remondini, 1804.

GILLI, P. **Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval (séculos XII-XIV)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

GIORGI, D. “La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni.” In: **Studi di Menofonte**, n. 23, p. 1-53, 2019.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

GUERREAU-JALABERT, A. “Parentesco”. In: SCHMITT, J.-C; LE GOFF, J. (org.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 321-334.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HYDE, J. K. **Padua in the age of Dante**. Manchester: Manchester University Press, 1966.

JACOBS, L. “A knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his ‘true image’.” In: ROGERS, M. (ed.). **Fashioning identities in Renaissance art**. Aldershot: Ashgate, 2000, p. 17-31.

_____. “The tomb of Enrico Scrovegni in Arena Chapel, Padua.” In: **The Burlington Magazine**, n. 154, p. 403-409, jun. 2012

LAVIN, M. A. **The place of narrative**: mural decoration in Italian churches, 431-1600. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

LE GOFF, J. **A bolsa e a vida**: economia e religião na Idade Média. Lisboa: Teorema, 1987.

_____. “Franciscanismo e modelos culturais do século XIII”. In: Idem. **São Francisco de Assis**. São Paulo: Record, 2001.

_____. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O nascimento do purgatório**. Lisboa: Estampa, 1993.

LE GOFF, J. “Tempo da Igreja e o tempo do mercador”. In: Idem. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1995, p. 43-60.

MORALDI, L. **Evangelhos Apócrifos**. São Paulo: Paulus Editora, 2005.

MORSEL, J. **La aristocracia medieval**: el dominio social en el Occidente (siglos V-XV). València: Universitat de València, 2008.

NASCIMENTO, R. C. S. “Aos Pés da Santa Cruz: A Relíquia da Vera Cruz em Marmelar (Séculos XIII e XIV)”. In: **Revista de História da UEG**, Anápolis, v. 4, n. 1, p. 254-263, jan./jun. 2015.

PANOFSKY, E. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na idade média. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAOLETTI, J. B. **Pink and blue**: telling the boys from the girls in America. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

PASTOUREAU, M. **Blue**: histoire d’une couleur. Paris: Le Seuil, 2000.

_____. “Ver los colores de la Edad Media. ¿Es posible una historia de los colores?”. In: Idem. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 125-145.

PISANI, G. “Dante e Giotto: la commedia degli Scrovegni”. In: MALATO, E; MAZZUCCHI, A. (ed.). Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). **Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015**, Tomo II, Roma: Salerno Editrice, 2016, p. 799-815.

_____. **I volti segreti di Giotto**: le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni. Treviso: Editoriale Programma, 2014a.

_____. **Il capolavoro di Giotto**: la Cappella degli Scrovegni. Treviso: Editoriale Programma, 2015.

_____. “La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni.” In: BOTTIN, F. **Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani**. Padova: Padova University Press, 2014b, p. 215-258.

QUÍRICO, T. “A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo Final”. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 20, p. 55-80, jul./dez. 2013.

_____. **Inferno e Paradiso**: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

ROUGH, R. “Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel.” In: **The Art Bulletin**, v. 62, n. 1, p. 24-35, mar. 1980.

RUSKIN, J. **Giotto**: and his works in Padua (1854). Disponível em: www.gutenberg.org/etext/18371 . Acesso em: 30 jun. 2021.

SCHMITT, J.-C. “Imagens”. In: Idem; LE GOFF, J. (org.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 591-605.

_____. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na idade média. São Paulo: EDUSC, 2007.

_____. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SCHLEGEL, U. “On the Picture Program of the Arena Chapel”. In: STUBBLEBINE, J. H. (ed.). **Giotto**: The Arena Chapel Frescoes. New York: W. W. Norton & Company, 1995, p. 182-202.

SCHWARZ, M. “Padua, its Arena and the Arena Chapel: a liturgical ensemble.” In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 73, p. 39-64, 2010.

SHORR, D. C. “The role of the Virgen in Giotto’s Last Judgment.” In: STUBBLEBINE, J. H. (ed.). **Giotto**: The Arena Chapel Frescoes. New York: W. W. Norton & Company, 1995, p. 169-182.

SOUZA, J. A. C. R. **O pensamento social de Santo Antônio**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

STUBBLEBINE, J. H. (ed.). **Giotto**: The Arena Chapel Frescoes. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

TATSCH, F. G. “A Iconografia Política do Bem Comum. Os Afrescos da Ambrogio Lorenzetti e Orcagna.” In: **Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012**: Direções e Sentidos da História da Arte, UNB, p. 1637-1652, out. 2012.

_____. “Giotto di Bondone.” In: SOUZA, G. Q; NASCIMENTO, R. C. S. (orgs.). **Dicionário: cem fragmentos biográficos**: a idade média em trajetórias. Goiânia: Tempestiva, 2020.

_____. “Pitture infamanti: imagens difamatórias em espaços públicos, séculos XIV e XV”. In: SCHIAVINATTO, I. L; COSTA, E. A. (orgs.). **Cultura Visual e História**. São Paulo: Alameda, 2016, p. 71-89.

TOMMASO, W. “Cristo Pantocrator: a origem e sua divulgação no Brasil.” Disponível em: www.academia.edu/29055260/CRISTO_PANTOCRATOR_A_ORIGEM_E_SUA_DIVULGACAO_NO_BRASIL. Acesso em: 30 jun. 2021.

VALDOVINOS, J. M. C. **Giotto**. Madrid: Editorial Debate, 1997.

VASARI, G. **Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architettori (c. 1567)**. Disponível em: www.e-text.it. Acesso em 30 jun. 2021.

VOVELLE, M. **As almas do purgatório**: ou o trabalho de luto. São Paulo: UNESP, 2010.

WARNKE, M. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: EDUSP, 2001.

WOLF, N. **Giotto di Bondone**: a renovação da pintura. Köln: Taschen, 2007.

ZAMPIERI, G. **La cappella degli Scrovegni in Padova**: il sito e l'area archeologica. Milano: Skira, 2004.