O CORPO DE CRISTO: UM ESTUDO DO CRUCIFIXO DE PADOVA DE GIOTTO DI BANDONE

EL CUERPO DE CRISTO: ESTUDIO DEL CRUCIFIJO DE PADOVA POR GIOTTO DI BANDONE

THE BODY OF CHRIST: A STUDY OF THE PADOVA CRUCIFIX BY GIOTTO DI BANDONE

Meire Aparecida Lóde NUNES
Universidade Estadual do Paraná
e-mail: meire.lode@unespar.edu.br

Talise Adriele Teodoro SCHNEIDER
Universidade Estadual do Paraná
e-mail: taliseschneider@hotmail.com

Thais Regina Ravazi de SOUZA
Universidade Estadual do Paraná
e-mail: tatletismo@hotmail.com

Vanessa Silvestre LIMA
Universidade Estadual do Paraná
e-mail: nesilvestre@hotmail.com

Como referenciar este artigo

NUNES, M. A. L.; SCHNEIDER, T. A. T.; SOUZA, T. R. R.; LIMA, V. S. O corpo de Cristo: Um estudo do crucifixo de Padova de Giotto di Bandone. **Revista Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021028, 2021. e-ISSN: 2237-258X. DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485

Submetido em: 13/05/2021
Revisões requeridas em: 10/07/2021
Aprovado em: 17/09/2021
Publicado em: 30/11/2021

BY-NC-SA

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar o painel do Crucifixo de Padova pintado por Giotto di Bondone (1266-1337) com direcionamento da premissa de que a imagem expressa a dualidade da natureza de Cristo por meio do corpo humano de Jesus. O corpo humanizado de Cristo é compreendido, no estudo, como indício da mudança de mentalidade acerca dos conceitos de homem e de mundo que se consolidariam no Renascimento Italiano. A orientação metodológica se estabelece por meio dos preceitos apresentados por Matine Joly no que se refere as mensagens provenientes dos signos plásticos, icônicos e linguísticos. A análise dos três grupos de signos nos mostrou que Giotto expõe a natureza humana de Cristo evidenciando o corpo sofredor que possibilita, pela semelhança, a identificação do apreciador com o Mestre. Dessa forma, a pedagogia imagética se efetiva no Crucifixo de Giotto e nos possibilita verificar que as imagens, por meio de diferentes conotações, participam dos processos de formação humana em todos os tempos atendendo as demandas sociais ou instigando reflexões, propondo e anunciando mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: Crucifixo. Corpo. Humano e divino. Giotto di Bondone.

RESUMEN: *El objetivo de este texto es analizar el panel del Crucifijo de Padova pintado por Giotto di Bondone (1266-1337) con la premisa de que la imagen expresa la dualidad de la naturaleza de Cristo a través del cuerpo humano de Jesús. El cuerpo humanizado de Cristo se entiende, en el estudio, como un indicio del cambio de mentalidad sobre los conceptos de hombre y mundo que se consolidaría en el Renacimiento. La orientación metodológica se establece por medio de los preceptos presentados por Matine Joly sobre los mensajes provenientes de los signos plásticos, icónicos y lingüísticos. El análisis de los tres grupos de signos nos mostró que Giotto expone la naturaleza humana de Cristo, evidenciando el cuerpo sufriente que posibilita, por su semejanza, la identificación del apreciador con el Maestro. Así, la pedagogía de la imaginería entra en vigencia en el Crucifijo de Giotto y nos permite comprobar que las imágenes, a través de distintas connotaciones, participan en todo momento en los procesos de formación humana, atendiendo demandas sociales o instigando reflexiones, proponiendo y anunciando cambios.*

PALABRAS CLAVE: *Crucifijo. Cuerpo. Humano y divino. Giotto di Bondone.*

ABSTRACT: *The objective of this text is to analyze the panel of the Crucifix of Padova painted by Giotto di Bondone (1266-1337) with the premise that the image expresses the duality of the nature of Christ through the human body of Jesus. The humanized body of Christ is understood, in the study, as an indication of the change of mentality about the concepts of man and world that would consolidate in the Renaissance. The methodological orientation is established through the precepts presented by Matine Joly regarding the messages coming from the plastic, iconic and linguistic signs. The analysis of the three groups of signs showed us that Giotto exposes the human nature of Christ, evidencing the suffering body that makes possible, by its similarity, the identification of the appreciator with the Master. Thus, the imagery pedagogy takes effect in Giotto's Crucifix and allows us to verify that images, through different connotations, participate in human formation processes at all times, meeting social demands or instigating reflections, proposing and announcing changes.*

KEYWORDS: *Crucifix. Body. Human and divine. Giotto di Bondone.*

e-ISSN: 2237-258X
(cc) BY-NC-SA

Introdução

O termo imagem pode ser empregado para definir diferentes objetos como uma fotografia, um quadro, um exame clínico (radiografia, ultrassonografia etc.) como, também, para definir e descrever comportamentos e perfis de pessoas ou grupo de pessoas. Os dois casos referem-se a duas formas de representações, materiais e imateriais, como podemos verificar no excerto de Schmitt.

> Pelo termo 'imagem', designamos em todos os casos a representação visual de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo 'imagem' concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma cidade para imagina-la. Logo ao ser nomeada meu pensamento lhe dará uma forma e guardarei uma certa imagem em minha memória. Posso assim sonhar com certa cidade, conhecendo-a realmente ou não, existindo ou sendo ela apenas fruto da minha imaginação. Em todos os casos, não hesitarei de falar de 'imagens' de uma cidade, especificando que não se trata de uma metáfora de linguagem, de uma imagem de memória ou onírica (SCHMITT, 2007, p. 12).

A diversidade que permeia o conceito de imagem se estende ao seu uso que, na sociedade contemporânea, amplia-se diante da relação imagem e mídia. Essa relação origina o surgimento da imagem midiática, a qual tem ganhado proporções avassaladoras. Joly (2007) destaca o uso do termo imagem no campo publicitário e destaca o fato de as imagens serem compreendidas pelo senso comum contemporâneo como, praticamente, sinônimo de imagem midiática. Para a autora, essa visão simplificada prejudica a compreensão da diversidade e o uso das imagens ao longo dos tempos e, para nós, compromete a consciência acerca do impacto das imagens nos processos formativos, pois, entre suas funções, destaca-se a pedagógica: "[...] uma das funções primordiais da imagem é a *função pedagógica" (*JOLY, 2007, p. 53, grifo da autora*)*.

A função pedagógica das imagens é expressa há tempos. Desde o papa Gregório Magno, no século VI, o qual defendia as imagens como bíblia dos iletrados, existia a compreensão da participação efetiva das imagens nos processos de formação humana. Todavia, a naturalização das imagens na sociedade do espetáculo[1] pode comprometer sua apropriação como elementos

[1] Guy Debord é considerado o criador do conceito de sociedade do espetáculo. Sua teoria consiste na compreensão de que "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação". (DEBORD, 1997, p. 13). Nessa sociedade as imagens – em seu conceito amplo – ocupa um papel protagonista "A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1997, p. 14).

(cc) BY-NC-SA

educativos, bem como, contribuir com a construção de um conhecimento superficial da potencialidade das imagens na formação humana que ocorre por meio de todos os segmentos sociais, impactando nos processos educativos que ocorrem dentro e fora dos ambientes formais de ensino.

Diante desse contexto, propõe-se olhar para além dos muros da sociedade contemporânea com o intuito de verificar como as imagens registram as mudanças sociais, tanto no campo mental como material. Entende-se que esse olhar contribui para a ampliação da consciência acerca da riqueza das imagens e de que desnaturalizá-las significa caminhar rumo a um processo de formação humana mais consciente.

A proposta desse estudo expressa, de forma geral, os caminhos seguidos pelas pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Estudos Corporal (LEC), que tem como objetivo desenvolver pesquisas na área da Educação Física com objetos de estudo provenientes das inquietações acerca da Educação, a qual é entendida pelo grupo como um processo amplo de formação humana que ocorre por meio das relações interpessoais associadas às estruturas sociais dos diferentes períodos históricos. Em específico, o presente texto, sintetiza algumas das questões tratadas no módulo 'Corpo e formação humana: caminhos e descaminhos', ministrado durante a realização do curso de extensão 'Corpo, Formação Humana e Sociedade', proposto pelos grupos de pesquisa Laboratório de Estudos Corporais – LEC/Unespar e Grupo de Estudo e Pesquisa em Linguagem Corporal e Diversidade – GEPL/UFGD com o objetivo promover diálogos e reflexões interinstitucionais acerca das diferentes concepções de corpo e seus desdobramentos nas práticas corporais contemporâneas.

O módulo 'Corpo e formação humana: caminhos e descaminhos' foi realizado com o objetivo de expor os principais conceitos e encaminhamentos metodológicos que norteiam as pesquisas desenvolvidas pelo LEC. Entre os conceitos, destacaram-se os de corpo e formação humana considerando o movimento histórico que lhes atribui significado dentro de um contexto sociocultural. Os pressupostos teóricos para o desenvolvimento reflexivo e encaminhamentos metodológicos se sustentam em preceitos provenientes da história social[2] e das mentalidades[3],

[2] Desde seu surgimento é possível observar várias acepções de História Social. Assim indicamos que nosso posicionamento está próximo da indicação de Castro: "Antes de ser um campo definido por uma postura historiográfica, que resulta num alargamento do interesse histórico, construído em oposição às limitações da historiografia tradicional, a história social passa a ser encarada como perspectiva de síntese, como reafirmação do princípio de que, em história, todos os níveis de abordagem estão inscritos no social e se interligam. Frente à crescente tendência à fragmentação das abordagens historiográficas, esta acepção da expressão é mantida por muitos historiadores como horizonte da disciplina (CASTRO, 1997, [s.p.]).

[3] A História das Mentalidade é um campo da historiografia que "[...] interessa-se particularmente pelo cotidiano, e pode-se dizer que o cotidiano está contido nela. Interessa-se por aquilo que escapa inconscientemente dos indivíduos, tenta entender o que está subentendido, escondido, 'por trás dos bastidores', é que muitas vezes o

(cc) BY-NC-SA

as quais possibilitam estudos interdisciplinares e o amplo uso de fontes, entre elas, as imagens como registro histórico.

As reflexões acerca do conceito de formação humana – pensada a partir dos conceitos de *paideia*, *humanita*s e *bildung* - desenvolvidas no LEC estabelecem o elo com a proposta do curso de extensão "Corpo, formação humana e sociedade" e consiste no objeto de investigação neste texto. A dificuldade de compreensão desse conceito na contemporaneidade nos direciona ao seu estudo em outros momentos históricos para que, assim, possamos alargar nossa compreensão do movimento que conduz o termo aos nossos dias. Nesse sentido, Panofsky (2007) nos auxilia retomando e explicando que o termo *humanitas* possui dois significados distintos: o primeiro insere-se no contexto da Antiguidade e o segundo, por sua vez, na Idade Média.

O primeiro "Significava a qualidade que distingue o homem, não apenas dos animais, mas também, e tanto mais, daquele que pertence à espécie Homo sem merecer o nome de Homo humanus [...]" (PANOFSKY, 2007, p. 20). Essa distinção entre os homens se estabelecia pelos valores morais, ou seja "[...] aquela graciosa mistura de erudição e urbanidade que só podemos circunscrever com a palavra, já muito desacreditada, "cultura"." (PANOFSKY, 2007, p. 20).

Com a transição para a Idade Média, o conceito de humanidade vincula-se à divindade. O homem, portador da divindade e humanidade, possui um corpo, o qual expressa sua humanidade associada a fragilidade e a transitoriedade humana. Esse conceito é preservado no Renascimento, que conserva o duplo sentido: *humanitas* e *barbaritas*; *humanitas* e *divinitas*. Panofsky explica que "É dessa concepção ambivalente de *humanitas* que o humanismo nasceu" (PANOFSKY, 2007, p. 21), e se sustentou na "[...] na insistência sobre os valores humanos (racionalidade e liberdade) e na aceitação das limitações humanas (falibilidade e fragilidade) [...]" (PANOFSKY, 2007, p. 21).

Portanto, é essa acepção de humanidade que investigamos neste artigo que se desenvolve pela análise iconográfica do Crucifixo de Padova pintado por Giotto di Bondone (1266-1337) com a delimitação na premissa de que a imagem expressa a dualidade da natureza de Cristo por meio do corpo humano de Jesus. O corpo humanizado de Cristo é compreendido, no estudo, como indício da mudança de mentalidade[4] acerca dos conceitos de homem e mundo

próprio protagonista – o homem – desconhece. [...]". Para o historiador das mentalidades, tudo se torna fonte: objetos de adorno até a leitura de documentos literários e artísticos (MAROTTA, 1991, p. 19).

[4] Mentalidade coletiva é tratada neste texto como "[...]plano mais profundo da psicologia coletiva, no qual estão os anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural de cada momento histórico em que se dá essa manifestação (FRANCO JÚNIOR, 2001, [n.p.]).

BY-NC-SA

que se consolidariam no Renascimento Italiano. Na Idade Média, *humanitas,* vinculada a *divinitas,* se expressava na imagem do Cristo divino. O Cristo humanizado surge no final da Idade Média, o que, para nós, se constitui hipoteticamente como a manifestação do movimento das mentalidades que se consolidaria alguns séculos a frente.

Dessa forma, a imagem é compreendida como forma de conhecimento, por oferecer a possibilidade de o mundo ser interpretado por meio dela. Para Gombrich (1971), uma imagem nunca é a reprodução da realidade, mesmo que uma fotografia ou mapa geográfico, pois constitui o resultado de um processo que requisitou análises, interpretações, representações esquemáticas e correções. Nesse sentido, toda imagem é fabricada, produzida conforme as especificidades de seu tempo, fato que a coloca em um contexto cultural, o qual deve ser considerado sempre que o objetivo é o estudo iconográfico.

Como fonte de estudo, estabelecemos a imagem, todavia, as "Imagens são irremediavelmente mudas" (BURKE, 2004 p. 43), o que requer uma metodologia que possibilite que elas falem. O campo que se dedica a interpretação das mensagens contidas nas imagens é denominado de iconografia ou iconologia. A iconografia é um "[...] ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contra posição à sua forma" (PANOFSKY, 2007, p. 47).

No que se refere aos procedimentos metodológicos para a análise, Joly (2007) ressalta que "Não há método absoluto para a análise, mas sim opções a fazer, ou a inventar, em função dos objetivos" (JOLY, 2007, p. 54). Para a autora, os objetivos do estudo são determinantes para o estabelecimento dos procedimentos e apresenta, como direcionamento para o desenvolvimento da análise, a observação dos signos plásticos, icônicos ou figurativos e linguísticos. Com relação aos signos plásticos e icônicos, a autora explica que:

> A distinção teórica entre signos plásticos e signos icónicos remonta aos anos 80, quando o Grupo Mu, muito em especial, conseguiu demonstrar que os elementos plásticos das imagens (cores, formas, composição, textura) eram signos plenos e integrais e não a simples matéria de expressão dos signos icónicos (figurativos) (JOLY, 2007, p. 150).

Os signos linguísticos referem-se as palavras e textos que acompanham as imagens. O seu conceito segue os pressupostos estabelecidos por Saussure, o qual entende que o signo linguístico é mais do que a união de uma coisa e uma palavra, mas envolve um conceito e uma imagem acústica. Ele explica que:

> O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Essa não é o som material, coisa puramente física, mas a

BY-NC-SA

> impressão (*empreite*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chama-la 'material, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termos da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 1995, p. 80).

O desenvolvimento do estudo está organizado em quatro momentos: inicia-se com a exposição de informações sobre o objeto de estudo e seu autor, Giotto; na sequência, passa-se para os signos plásticos; segue-se para os icônicos; e finalizamos com as observações com relação aos signos linguísticos.

Desenvolvimento

A cruz, símbolo antigo adorado mesmo antes da era cristã, foi adotada e venerada pelo Cristianismo desde os primórdios como seu principal símbolo. Todavia, a representação[5] de Cristo morto, vencido pela/na cruz, não foi permitida pela Igreja durante muito tempo, pois "Não convinha expor à zombaria dos infiéis a figura de Cristo Crucificado, e do instrumento do seu suplicio" (TREVISAN, 2003, p. 34).

Trevisan explica que a primeira representação de Jesus Crucificado é datada no século V d.C e trata-se de um relevo em uma porta de madeira da Igreja de Santa Sabina, em Roma "[...] onde se vê uma tosca figura de Cristo entre dois ladrões, com um trapo a tapar-lhe o sexo". (TREVISAN, 2003, p. 36). Contudo, a representação apenas da Cruz, sem a vítima, como objeto do triunfo de Deus, é predominante em todo o Ocidente até o século IX.

A revolução das imagens do Crucificado ocorreu a partir do século XII com influência de São Francisco de Assis. Conforme Trevisan, não foi o santo que modificou diretamente sua figuração – pois, inclusive sua visão do Crucificado foi do Cristo de São Damião, o qual segue os moldes bizantinos – mas a piedade, a veneração pelo corpo de Cristo na Cruz e o apego a natureza contribuíram com a figuração da natureza humana do Filho de Deus e o aparecimento do culto ao Crucificado. Dessa forma, já na "[...] primeira metade do século XIII, tornou-se usual pintar em painéis de madeira ou sobre couro, grandes crucifixos. Eram suspensos sobre o altar-mor das igrejas. As imagens de Cristo figuravam geralmente enquadradas por episódios

[5] Para Abbagnano o termo representação tem origem medieval e significa imagem ou ideia. O autor explica que: Ockham distinguia três significados fundamentais: "Representar tem vários sentidos. Em primeiro lugar, designa-se com este termo aquilo por meio do qual se conhece algo; nesse sentido, o conhecimento é representativo, e representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, por representar entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa; nesse sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato de lembrar. Em terceiro lugar, por representar entende-se causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento" (ABBAGNANO, 2007, p. 853).

BY-NC-SA

extraídos dos Evangelhos" (WOLF, 2007, p. 158).

Wolf (2007) elucida que a pintura de crucifixos em painéis no Ocidente foi influenciada pela tomada de Constantinopla pelas Cruzados e a vinda de muitos painéis bizantinos para a Itália em 1204, os quais inspiraram a pintura icônica ocidental. Sobre as características dessa pintura, Wolf ressalta que:

> Os seus elementos mais marcantes incluíam o uso do fundo em ouro, rostos e corpos estilizados, luxuosa ornamentação de detalhes e acessórios, capas listadas de ouro irreais e finalmente, a grande ou completa renuncia à profundidade espacial em detrimento de coordenadas abstratas de planos pictóricos. O estilo 'Grego' ou 'Bizantino' dominou este campo até cerca de 1300 – até Giotto aparecer em cena! (WOLF, 2007, p. 45).

Portanto, na época de Giotto, ao lado das representações da Madona, um dos temas mais importantes na pintura italiana, a crucificação era pintada em grandes painéis em forma de cruz: "O sobrevivente mais antigo desta *croce dipinta* é um trabalho oriundo da Toscana: a cruz datada de 1138 por um Mestre Guillielmus na catedral de Sarzana" (WOLF, 2007, p. 45).

O crucifixo de 1327, que estava originalmente na abside da *Capella degli Scrovegni*, atualmente encontra-se no Museo Cívico dos Eremitani (frades agostinianos) em Padova – IT. A pequena capela, com 21.50 metros de comprimento por 8.50 metros de largura e 12.80 metros de altura, foi construída em curto espaço de tempo – iniciada em 1302 e finalizada em 1304 - e dedicada a Santa Maria da Caridade. A capela, anexa ao palácio dos *Scrovegni*, inicialmente era privada, mas Enrico Scrovegni conseguiu autorização do Papa Benedito XI para torná-la publica exibindo, assim, à sociedade padovana a rica decoração que havia sido confiada a dois grandes mestres: Giovanni Pisano e Giotto di Bondone. A maioria dos pesquisadores indica o ano 1306 como o fim dos trabalhos de Giotto na *Capella degli Scrovegni*.

Giotto di Bondone ficou responsável pela decoração das paredes da capela, sendo dele a autoria do painel conhecido como o Crucifico de Padova. Giotto é considerado como o "[...] último dos grandes artistas da Idade Média. Outros preferem considerá-lo o primeiro artista moderno [...]" (TREVISAN, 2003, p. 185). Ele nasceu, provavelmente, em 1266-7 em uma família humilde que vivia em uma aldeia a uns 20 quilômetros de Florença.

Com, em torno, dez (10) anos de idade, o garoto Giotto torna-se aprendiz de Cimabue (1240?-1308?), um grande pintor da época. Assim, Giotto vai morar em Florença, cidade que foi cenário do Renascimento italiano que, no campo artístico, é considerado como precursor. A revolução artística provocada por Giotto se caracteriza em três aspectos: temático, formal e emocional.

No que se refere ao aspecto temático, Giotto mantém os temas de inspiração religiosa,

(cc) BY-NC-SA

mas abandonou o modelo dos ícones bizantinos e os personagens sagrados transformaram-se em pessoas de carne e osso em ações do cotidiano sem riquezas.

A revolução formal refere-se à criação de um estilo pessoal ou, como é conhecido atualmente, poéticas individuais. Giotto registra as cenas como se uma ação fosse congelada, os gestos das personagens mostram o olhar do artista de forma particularizada e verossímil. Essa característica possibilita o surgimento da terceira revolução: a sentimental.

A emoção presente nas pinturas anteriores a Giotto eram expressas de forma comum a todos os personagens como Trevisan (2003, p. 190) explica:

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

Todavia, para a efetivação de todas essas mudanças, foi preciso o desenvolvimento de habilidades técnicas, com destaque para a tridimensionalidade que substituiu o bidimensional. Esse efeito é resultante da modulação dos tons, dos contrastes de claro e escuro que tornam possível, por exemplo, atribuir volume e movimento aos corpos.

Em razão dessas características, Giotto recebeu a denominação de realista por tornar possível a visibilidade humana, inclusive, do corpo divino e humano do Filho de Deus.

Signos plásticos

Para a realização deste estudo, delimitou-se como signos plásticos: suporte, dimensão, técnica artística, moldura, composição, formas, luz e cor. Entende-se a necessidade da fragmentação da obra nesses signos para entender suas particularidades e reconstruir de forma consciente a totalidade de seu significado. Todavia, ressalta-se a dificuldade de um olhar particularizado, os signos se completam e exigem o diálogo entre si. Assim, em alguns momentos as abordagens dos signos requerem reflexão conjunta.

Giotto, para construir o crucifixo da *Capella degli Scrovegni*, usa a técnica de têmpera que consiste na mistura de pigmentos com gema de ovo para cobrir uma superfície de madeira de 223 x 164 cm com a imagem do Cristo morto na cruz. A têmpera sobre madeira possibilita a criação de cores vivas e brilhantes, característica que - considerando o local em que o crucifixo estava originalmente na capela (abside), sua dimensão e o próprio material a madeira (que remonta ao próprio material da cruz de Cristo) – nos possibilita verificar a imponência do objeto

e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

e seu impacto aos olhos dos fiéis.

O impacto do advento do sofrimento e morte de Cristo ganha proporções mais significantes quando consideramos a *moldura* escolhida por Giotto para sua obra, a qual se constrói por sua ausência, sendo mantido o formato da própria cruz através de um delicado e preciso corte da madeira.

Figura 1 – Crucifixo de Padova – visão anterior e posterior



Fonte: Bondone (1317)

Com relação a *composição,* pode-se verificar que Giotto não traz novidades, seguiu a estrutura presente nos trabalhos de outros artistas e em seus próprios crucifixos. Cecchi (2011) ressalta que a composição geral é similar ao crucifixo malatestiano de Rímini, mas se diferencia – desse e de outros – pelo fato de a parte posterior também ser pintada. No centro da parte posterior, Giotto pintou o Cordeiro Místico e, nas extremidades, os quatro evangelistas: Matheus representado por um homem; o boi para Lucas, um leão para Marcos e uma águia para João. Todavia, a visualização dessas imagens é muito comprometida pelo desgaste do tempo. Nesse estudo, vamos nos limitar a pintura anterior do crucifixo.

Em primeiro plano, encontra-se a figuração do Cristo Crucificado. A cruz que suporta o corpo morto de Jesus recebe um adornamento com três lóbulos, sendo dois laterais e um superior. O lóbulo superior comporta a imagem do Redentor em posição de benção, à esquerda de Cristo está João que, com a Virgem Maria a direita do Filho, assiste a morte do Mestre.

Rev. Educação e Fronteiras, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021028, 2021. e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

Abaixo da Cruz, Giotto faz referência ao Gólgota, ou calvário, por meio da representação de uma caveira que, na iconografia cristã, representa Adão.

As formas compõem um signo plástico que, conforme Joly, oferece obstáculos às análises iconográficas, por se tratar de um signo "[...] essencialmente antropológica e cultural" (JOLY, 2007, p. 115). A autora explica que as formas podem ser consideradas como naturais e exemplifica: "[...] nenhum comentário a fazer acerca da silhueta de um homem ou de uma árvore: elas são assim". Todavia, é preciso não esquecer que as formas são construídas por meio da escolha de "[...] linhas curvas, formas redondas feminilidade e suavidade; formas pontiagudas, linhas retas virilidade e dinamismo; etc." (JOLY, 2007, p. 116).

Os elementos utilizados para dar forma às personagens e objetos, cuja identificação são incontestáveis dentro de determinados contextos culturais, possibilitam a construção de sentidos e significados distintos em representações similares. Esse é o caso das representações de Cristo que, conforme Pelikan (2000), em cada contexto histórico/cultural recebeu figurações diferentes seguindo valores morais, nível de conhecimento intelectual e domínio da técnica artística.

Pode-se perceber que Giotto, usando as técnicas conhecidas em sua época, das quais é considerado precursor, construiu uma figura humana para o Deus encarnado. A visualização da composição anatômica do corpo humano é favorecida pelo traçado do artista que faz surgir aos olhos do espectador um corpo longilíneo, magro e fragilizado pelo sofrimento do martírio. A estrutura óssea da caixa toráxica é nítida através da suavidade da pele esbranquiçada do corpo sem vida, característica que se irradia pelas demais partes do corpo como a região abdominal que, pela falta de ação muscular, está relaxada acumulando-se na região umbilical dando-a uma forma arredondada. A confirmação do corpo morto é atestada pelo corpo articulado de Cristo que, sem sustentação, se esvaece, joelhos e cotovelos estão entregues em uma posição semiflexionada indicando a falta de domínio do movimento humano que se vai com o fim da vida.

As características da figuração do Cristo de Giotto observadas pelas formas podem ser confirmadas e ampliadas ao considerarmos as cores e a iluminação utilizadas pelo artista, fato decorrente desses signos exercerem "[...] sobre o espectador um efeito psicofisiológico, uma vez que opticamente apercebidas e psiquicamente vividas colocam o espectador num estado que se assemelha ao da sua experiência primeira e fundadora em matéria de cores e de luz." (JOLY, 2007, p. 117). Joly ressalta que a luz e as cores despertam sensações e sentimentos no espectador relacionados a vivências/experiências anteriores ou internalizadas culturalmente, se tonando referências sensíveis: "Tantas referências que, com um pouco de memória, as opções

(cc) BY-NC-SA

feitas para a imagem podem reativar, com os seus ajustamentos socioculturais, bem entendido: o preto não é a cor do luto para todos, tal como o branco não é para todos a cor da pureza." (JOLY, 2007, p. 117).

A luminosidade é resultante da combinação de tons claros em contraste com tons mais escuros. Giotto utiliza-se desse artifício para iluminar o corpo crucificado de Cristo, fazendo com que o observador lance o olhar diretamente para o Redentor. O brilho que reluz de Jesus ressalta sua natureza divina, que se contrasta com o tom escuro usado pelo artista para construir a cruz, instrumento usado pelos humanos para imolar o cordeiro de Deus. Assim, pode-se obter a sensação da vitória de Cristo sobre a morte e o sucesso dos planos de Deus pela luz divina que emana do corpo de Jesus, que se distancia da escuridão na qual repousa frente à maldade humana simbolizada pela cruz. Todavia, o preto tradicionalmente associado ao mal é contornado pelo dourado cor do metal mais precioso, associado a perfeição e usado nos ícones bizantinos como reflexo da luz celestial (CHEVALIER, 1986).

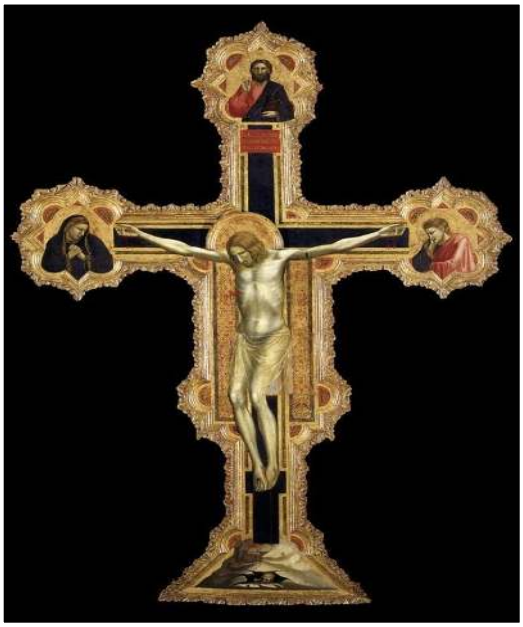
Os signos icônicos ou figurativos

Os signos icônicos ou figurativos são entendidos como aqueles se relacionam por analogia ou semelhança com o que representam, dessa forma "Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese representando uma árvore ou uma casa são ícones na medida em que eles se *assemelham* a uma árvore ou a uma casa" (JOLY, 2007, p. 38). A análise desses signos ocorrerá em dois momentos: primeiramente, busca-se o reconhecimento dos motivos que são compreendidos com as 'coisas' e objetos que compõem a imagem; na sequência, a atenção é direcionada à posição em que os motivos estão, como o gestual das personagens. Essa observação constitui-se como fundamental, como explica Joly:

> Com efeito, as representações figurativas colocam em cena personagens e uma parte da interpretação da mensagem é então determinada pela cenografia, que retoma posturas também elas culturalmente codificadas. A disposição das personagens umas em relação às outras pode ser interpretada tendo como referência os usos sociais (relações íntimas, sociais, públicas...). Mas ela pode também ser interpretada relativamente ao espectador (JOLY, 2007, p. 123).

e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

Figura 2 – Crucifixo de Padova – visão anterior



Fonte: Bondone (1317)

A cruz é o motivo principal de toda a narrativa. O instrumento de dupla interpretação, humilhação e vitória de Cristo, é construída por Giotto seguindo a tradição dos painéis do Crucificado. A estrutura grandiosa não se limita a representação pura da cruz, a qual em si, está envolvida em uma composição luxuosa adornada por dourado. Em suas laterais repousa, quase por completo, o corpo de Cristo, expandem-se e recebem uma estampa semelhante aos tecidos orientais.

Dessa forma, o instrumento de suplício de Jesus pode ser assimilado a um trono onde descansa. Aquele que morreu, mas vive e reinará eternamente, estabelecendo o elo entre o mundo terreno e divino. Assim, como Cristo, a cruz de Giotto pode ser interpretada como portadora da dupla natureza, terrena e divina.

Como suporte para a cruz, Giotto colocou um pequeno relevo. Essa representação é reconhecida na iconografia cristã como Gólgota, ou Calvário, a colina em que Jesus foi crucificado, sendo identificado pela caveira que é relacionada a Adão. O sangue que escorre dos pés de Cristo desliza até a caveira, fazendo alusão ao sangue do Cordeiro que tira o pecado do mundo. Jesus, ao derramar seu sangue inocente, redime a humanidade do pecado original: "O sangue de Cristo a gotejar para a caveira simboliza a salvação da humanidade, representada por Adão" (WOLF, 2007, p. 49).

e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

Figura 3 – Crucifixo de Padova. Detalhe: Gógolta.



Fonte: Bondone (1317)

Ocupando a posição central do painel, o Crucificado protagoniza a cena. Assim como as demais representações de Cristo, a imagem do crucificado também sofreu alterações. No início da Idade Média, exaltava-se a vitória de Cristo sobre a morte, cuja representação trazia Cristo vivo na cruz sem menção aos suplícios do calvário. A partir do século XI, a ênfase reflexiva cristã ressalta a violenta morte de Cristo, as torturas, o sangue e toda dor possibilitam a efetivação do plano salvífico de Deus. Essas duas formas de representação do crucificado são denominadas de *Christus Victor* e *Christus Patiens*.

> [...] durante a Idade Média, o retrato do crucificado mudou do modelo de Christus Victor (Cristo vencedor sobre o pecado e a morte) para o Christus Patiens (o Cristo sofredor) e que essa mudança representou uma nova ênfase sobre a humanidade de Cristo. [...] A espiritualidade da paixão foi cada vez mais centrada na compaixão por Cristo e por Maria (VILADESAU, 2014, p. 68).

Seguindo as características do *Christus patiens*, o salvador que suporta as punições com calma, Giotto convida o espectador a sentir a dor de Cristo e se colocar em seu lugar. O aceite ao convite é possível pela 'verdade' construída pelo artista que, utilizando suas habilidades técnicas e o conhecimento anatômico e fisiológico do corpo humano, expõe a humanidade de Jesus em um corpo que poderia ser o de qualquer pessoa que contemplasse a pintura, a qual proporciona a ilusão do real pela tridimensionalidade.

As dores, as chagas, o corpo dilacerado, a morte brutal proporcionada pelos instrumentos de execução romana se revelam em um corpo frágil com músculos flácidos delicadamente pintados em harmonia com estruturas ósseas que saltam a pele esbranquiçada. O sangue que corria nas veias está visível, jorra das feridas dos pregos nos pés e nas mãos e da lança que perfurou o tórax de Cristo. O vermelho vivo do sangue se esvai do corpo morto do

e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

Salvador que se liberta do sofrimento da carne, o qual, agora, é sentido no corpo do fiel que ao contemplar o Cristo Doloroso de Giotto vive com Ele todo seu martírio pela posse da mesma carne que o Filho de Deus aceitou na encarnação!

O sofrimento de Cristo é visível nas expressões da Virgem Maria e São João. Com os olhares baixos, em direção ao Crucificado, seus corpos se contraem como fossem se desmanchar na dor da morte do Mestre. João com a mão no rosto, parece não acreditar no que seus olhos veem; o coração de Maria, que se desmancha com o lastimável destino do Filho, é amparado com as mãos em seu peito.

Figura 4 – Crucifixo de Padova. Detalhe: Virgem Maria e São João.



Fonte: Bondone (1317)

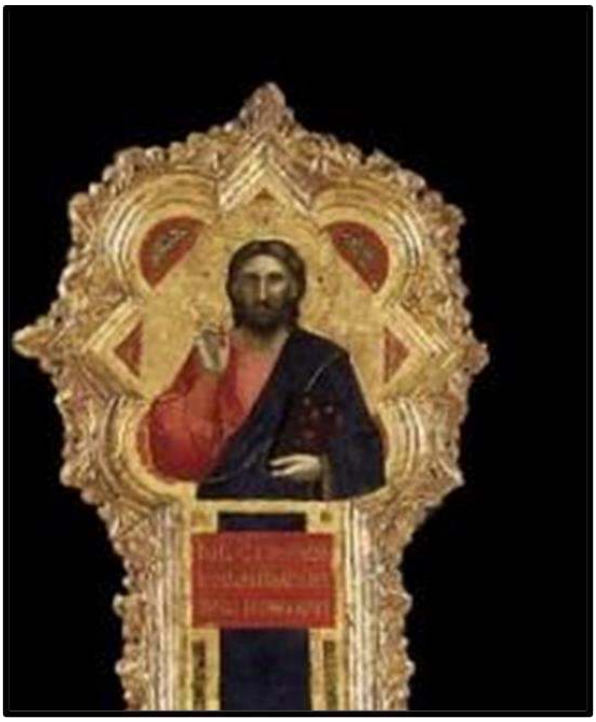
Ocupando o lóbulo superior, assistindo e abençoando a cena, Giotto traz a figura do Pantocrátor. Pantocrátor é "[...] traduzido geralmente por 'Onipotente', mas que é melhor traduzir pela expressão 'Oniregente', ou 'Aquele que tudo rege', é um termo que se encontra já na literatura pagã" (GHARIB 1997, p. 91-92). Essa representação é associada ao Salvador e/ou ao Todo Poderoso, o Cristo como Juiz dos Homens.

Uma das primeiras figurações do Cristo Pantocrátor é a do Mosteiro de Santa Catarina, no Monte Sinai, datada como uma imagem do século VI e foi inspiração para a criação de várias versões do Pantocrátor e, a partir do século IX se multiplicaram. Trevisan explica que os artistas que criaram as primeiras imagens "[...] pareciam, então, preocupados em sugerir algo não-visível, a transcendência divina" (TREVISAN, 2003, p. 48). A interpretação dessas imagens se sustenta na dupla natureza de Cristo - humana e divina – como fica explicito nos escritos de

(cc) BY-NC-SA

São Gregório de Nissa apresentado por Trevisan: "Quando ouvimos o termo Pantocrátor, Aquele que tudo rege, compreendemos com a mente que Deus mantém no ser todas as coisas: tanto as de natureza inteligível como as de natureza material" (TREVISAN, 2003, p. 49).

Figura 5 – Crucifixo de Padova. Detalhe: Pantocrátor



Fonte: Bondone (1317)

A dupla natureza de Cristo se expressa de forma explicita pela posição de benção de sua mão direita, quem abençoa é aquele que tem autoridade, portanto, é a natureza divina de Cristo que cumpre essa função. A posição dos dedos que abençoam, também, remete-se a sua dupla natureza que é simbolizada pelos dedos indicador e médio voltados ao alto. A Trindade é simbolizada pela posição dos dedos anular, mínimo e polegar. Completando a simbologia cristã, o punho indica Deus, raiz de onde todos os dedos nascem e estão unidos. Em oposição, a mão direita está à esquerda, representando a natureza humana. Os homens devem orientar e guiar suas ações pela Sagrada Escritura, que se constitui fonte de todo o conhecimento necessário para a salvação.

Dessa forma, pode-se verificar que o corpo humanizado de Cristo construído por Giotto ilustra a afirmação de Gombrich ao mencionar que "[...] os italianos estavam convencidos de que uma época inteiramente nova tinha começado com o aparecimento desse grande pintor. Veremos que eles estavam certos." Tal convencimento italiano se justifica porque o artista modificou toda a concepção de pintura, a "A velha maneira bizantina pareceu subitamente

e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485
(cc) BY-NC-SA

rígida e superada". Giotto estava preocupado com a realidade, como o momento vivido pelas pessoas quando o evento aconteceu "O que importava a Giotto era o significado íntimo da história — como homens e mulheres se movimentariam e comportariam numa dada situação".

Essas mudanças não se limitam a arte, mas expressam uma nova concepção de mundo no qual a natureza torna-se central e, nesse sentido, o homem e sua humanidade são ressaltados. Fato que fica explicito na passagem de Didi-Huberman: "Quando Boccaccio compara Giotto ao pintor Apeles, louvando sua aptidão em imitar a natureza, a própria pintura recupera sua memória, sai da sombra e começa a renascer" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 81). O autor entende que a Giotto desencadeia "[...] todo o processo do 'renascimento' a seguir" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285). Frente aos apontamentos apresentado, podemos entender as artes giottescas e, especificamente, o Crucifixo de Padova como indício da mudança de mentalidade acerca dos conceitos de homem e mundo que se consolidariam no Renascimento Italiano.

A mensagem linguística

Imagem e palavras se complementam. Joly entende que palavras e imagens possuem suas especificidades, mas que, para a eficácia do processo comunicativo, as duas são necessárias. A autora ilustra seu posicionamento com o exemplo de Golard: "Palavra e imagem, é como cadeira e mesa: para estar à mesa necessitamos das duas (JOLY, 2007, p. 135). Mesmo diante do vasto campo de informações obtido puramente pelas imagens, existem algumas informações que só são possíveis por meio da indicação verbal como "[...] indicações precisas de lugar ou de tempo, as indicações de duração, os pensamentos ou as falas das personagens" (JOLY, 2007, p. 128).

As imagens podem, explicitamente, receber o acompanhamento da linguagem verbal ou provocar o surgimento de discursos – verbais e/ou mentais –, o que estabelece a complementariedade das linguagens. No primeiro caso, podemos verificar que muitas imagens são acompanhadas de comentários, títulos, legendas e demais formas de linguagem verbal. Joly, retomando a teoria de Barthes[6], menciona que nessas situações as mensagens verbais podem assumir a função de âncora ou de substituição. A função de âncora tem o intuito de "[...] deter essa *corrente flutuante do sentido*, consequência da inevitável polissemia da imagem, indicando *o bom nível de leitura* e o que deve ser privilegiado por entre as diferentes interpretações que

[6] Roland Barthes propôs uma *Retórica da Imagem,* cujas proposições "[...] inscrevem-se na evolução do conceito do alargamento da retórica da linguagem verbal na direção de uma retórica geral, aplicável a todos os tipos de linguagem: A *retórica clássica* deverá ser repensada em termos estruturais e [que] será então talvez possível estabelecer uma retórica geral... válida para o som articulado, a imagem, o gesto, etc" (JOLY, 2007, p. 101).

(cc) BY-NC-SA

uma única imagem pode proporcionar" (JOLY, 2007, p. 127). A função de substituição é definida quando "[...] a mensagem linguística vem complementar as carências expressivas da imagem, tornando-se sua substituta" (JOLY, 2007, p. 128).

No Crucifixo de Padova, a mensagem linguística pode ser evidenciada no painel acima do Crucificado. Na época de Cristo, era comum o crime que condenou o réu a crucificação ser inscrito em placas, semelhantes a figurada por Giotto, para servir de exemplo à população. Dessa forma, Pilatos mandou identificar o crime de Cristo com os inscritos Rei dos Judeus, o que não agradou os sacerdotes que sugeriram inscrever que Jesus havia dito ser o Rei dos Judeus. Os evangelistas confirmam que a afirmação de Cristo como o Rei dos Judeus foi mantida: "E havia uma inscrição acima dele: Ele é o Rei dos judeus." (Lucas 23:38); "E colocaram por cima da sua cabeça, por escrito, o motivo de sua condenação: Este é Jesus, o Rei dos judeus" (Mateus 27:37); "E por cima dele estava a inscrição de sua culpa: Rei dos judeus" (Marcos 15: 26); Pilatos redigiu também um letreiro e o fez colocar sobre a cruz, nele estava escrito: "Jesus de Nazaré, o Rei dos judeus" (João 19:19) (BÍBLIA, 2013).

A iconografia cristã que representa o crucificado, tradicionalmente, é composta pela legenda descrita pelos evangelistas, o que é mantido por Giotto em um painel vermelho com a inscrição em letras douradas, confirmando, pela cor, a reverência divina de Cristo como Rei dos Judeus.

Considerações finais

O Crucifixo de Giotto insere-se em um movimento que expressa a transformação da representação de Cristo que passa do *Christus Victor* para o *Christus Patiens*. Essa transformação coloca em ênfase o martírio do Filho de Deus – um homem que sofre e morre como todos os outros - para cumprir os propósitos de salvação da humanidade do Pai. O movimento engloba uma cadeia de mudanças que na pintura giottesca pode ser verificada pela permanência de elementos da tradição e da inserção de outros, como nos mostrou os signos plásticos, icônicos e linguísticos.

Temas e motivos são os mesmos usados para representar o Crucificado, mas a dualidade presente, em especial, na figuração da cruz e de Jesus anuncia novos tempos. A cruz que traz em si o significado de derrota e vitória se transforma em um trono no qual Giotto convida para dialogar, com escuridão interna, a luz divina do dourado. O terreno e o divino em harmonia se completam para acomodar o corpo daquele que se tornou o Rei dos Reis por ser mortal, sofrer e morrer como todos os homens sem deixar de exercer o divino presente em seu Ser.

(cc) BY-NC-SA

Giotto coloca a natureza humana de Cristo em evidência no corpo sofredor, que possibilita, pela semelhança, a identificação do apreciador com o Mestre. Dessa forma, a pedagogia imagética se efetiva no Crucifixo de Giotto e nos possibilita verificar que as imagens, por meio de diferentes conotações, participam dos processos de formação humana em todos os tempos atendendo as demandas sociais ou instigando reflexões, propondo e anunciando mudanças.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

BÍBLIA. Portugês. **Bíblia de Jerusalém**: Nova edição. rev. aum. 9. imp. São Paulo: Paulus, 2013.

BONDONE, Giotto. **Crucifixo de Padova**. Museo Cívico Erimitani, 1317.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CASTRO, Hebe. História Social. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história**: Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CECCHI, Mateo. **Giotto**. Roma: ATS Italia Editrice, 2011.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: Nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GHARIB, Georges. **Os ícones de Cristo**: História e culto. São Paulo: Paulus, 1997.

GOMBRICH, Ernest. **L'Art et 1'Illusion, psychologie de La représentation picturale**. Gallimard, 1971.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Editora 70, 2007.

MAROTTA, Claúdia Otoni de Almeida. **O que é História das mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELIKAN, Joraslav. **A imagem de Jesus ao longo dos séculos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Rev. Educação e Fronteiras, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021028, 2021. e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485

SAUSSURE, Ferdinand. A natureza do signo linguístico. *In*: SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: Ensaios sobre a cultura visual na Idade. Bauru, SP: Edusc, 2007.

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

VILADESAU, Richard**. The pathos of the cross**. Reino Unido: Oxford University Press, USA, 2014.

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

Rev. Educação e Fronteiras, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021028, 2021. e-ISSN: 2237-258X
DOI: https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16485

Sobre os autores

Meire Aparecida Lóde NUNES

Docente do curso de Educação Física da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

Talise Adriele Teodoro SCHNEIDER

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Formação Docente Interdisciplinar – PPIFOR/UNESPAR.

Thais Regina Ravazi de SOUZA

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Formação Docente Interdisciplinar – PPIFOR/UNESPAR.

Vanessa Silvestre LIMA

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Formação Docente Interdisciplinar – PPIFOR/UNESPAR.

Processamento e edição: Editora Ibero-Americana de Educação.
Correção, formatação, normalização e tradução.

e-ISSN: 2237-258X

(cc) BY-NC-SA