

**A CRUCIFICAÇÃO DE GIOTTO: JESUS, UM HOMEM ENTRE A  
MATERIALIDADE E A ESPIRITUALIDADE  
THE CRUCIFICATION OF GIOTTO: JESUS, A MAN BETWEEN THE  
MATERIALITY AND SPIRITUALITY**

Meire Aparecida Lóde Nunes<sup>1</sup>

Terezinha Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo deste texto é analisar a pintura de Giotto di Bondone, A Crucificação de Cristo pintada na *Cappella degli Scrovegni*, em Padova-IT. A perspectiva teórica que assumimos é da História Social, a qual nos permite olhar para a história problematizando-a e a investigando por meio de diversas fontes, inclusive a imagética. As questões analisadas na pintura de Giotto são direcionadas pelo olhar da História da Educação, a qual nos instiga a revisitar o passado buscando compreender como o artista registrou, em suas pinturas, os valores educativos presentes em sua sociedade. Giotto é considerado o precursor da arte renascentista, suas pinturas são realistas pela técnica utilizada e pela representação de pessoas comuns, ao invés de seres divinizados. A hipótese investigada no afresco da *Crucificação de Cristo*, é elaborada pela observação de que Giotto, parece, ter retirado as evidências do sofrimento físico de Jesus, inserindo o espectador na cena não pelo carga sentimental, mas, pelo exercício racional do que significou a sua crucificação. Dessa forma, pode-se inferir que o realismo presente nas obras do artista florentino se aproximam das necessidades do conhecimento racional voltado para a materialidade exigida pelo contexto citadino italiano dos séculos XIII e XIV.

**Palavras-chave:** História da Educação; imagem; séculos XIII - XIV.

**Abstract:** This text goal is to analyses Giotto's painting, Christ's Crucifixion, painted at Cappella degli Scrovegni, in Padova – IT. The historical perspective that we assume is the Social History, the one which allow us to look through history problematizing and searching over it through many sources, including imagetic. The questions analyzed on Giotto's painting are directed through the look of Educational History, the one that instigate us to review the past looking for to comprehend how the artist registered it, in what paintings, the educational values present at their society. Giotto is considered the precursor of the renaissance art, your paintings are realistic by the technic utilized e for the representation of common people, over the divine beings. The investigated hypothesis of the fresco Christ's Crucifixion, is elaborated by the observation that Giotto, looks like, mighty have taken evidences of the physical suffering of Jesus, inserting the viewer at the scene not by the emotional charge, but, by the mental exercise that the crucifixion meant. In this way, it can be inferred that the realism present at the works of the Florentine artist gets closer of the need of the rational knowledge turned to the materiality required by the Italian city context of the XII and XIV centuries.

**Keywords:** History of education; image; XII and XIV centuries.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá. Professora Adjunta A da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: [meirelode@gmail.com](mailto:meirelode@gmail.com).

<sup>2</sup> Pós-Doutora em História da Educação pela Universidade de São Paulo. Professora Associada C da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: [teleoliv@gmail.com](mailto:teleoliv@gmail.com).

Nosso estudo desenvolve-se entendendo o processo educativo por meio do pensamento de Aristóteles presente em *Ética a Nicômaco* que nos permite entender que a aquisição da educação, como um processo de formação humana, só é possível pelo hábito. Mas, para que os homens tornem-se educados é necessário que sejam acompanhados por outros que já possuem o hábito das qualidades desejadas, como fica-nos claro quando Aristóteles explica que: “[...] no caso das habilidades técnicas, como a caligrafia, nós primeiramente praticamos sob a orientação de outra pessoa, o que nos torna capazes de fazer a coisa apropriada sem ainda ter a habilidade, e o mesmo vale para as qualidades morais” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, II, IV, 1105). De acordo com essa premissa, podemos entender como Cristo tornou-se o grande mestre da educação cristã medieval, as virtudes que os homens deveriam buscar em seu processo de formação estavam presentes em Jesus. Todavia, devido a impossibilidade de sua presença física exemplificando o exercício da virtude, foi necessário o uso de recursos educativos que vivificasse o caráter de Cristo na memória dos homens conduzindo suas ações de forma semelhante as do mestre.

Nesse contexto, destaca-se a importância da arte/imagem como um elemento educativo para transmissão da conduta virtuosa, por expor aos homens o modelo comportamental que deveria ser praticado. No entanto, esses registros pictóricos foram criados por homens que, concomitantemente as narrativas *cristianas*, registravam suas perspectivas individuais dos fatos, mesmo que inconscientemente. Nesse sentido, nos questionamos sobre os elementos educativos registrados nas narrativas de Jesus Cristo pintadas por Giotto di Bondone (1267-1337), artista considerado como precursor do renascimento artístico italiano.

Ao olharmos para Giotto como um florentino que viveu a efervescência do final do século XIII e início do XIV, podemos supor que o espírito do homem cidadão que transitava entre as aspirações de um novo contexto social e a tradição dos tempos anteriores foram registrado juntamente com os acontecimentos da vida de Cristo. O renascimento das cidades e o desenvolvimento comercial, iniciados no século XI, provocaram mudanças em todos os segmentos sociais, principalmente no conhecimento. Naquele momento, os textos aristotélicos passaram a ser estudados nas universidades, o que contribuiu para o estabelecimento de um conhecimento mais prático e racional, considerando a importâncias das necessidades concretas da vida. Essa mudança pode ser observada nas obras de Giotto que substituiu as representações de santos divinizados por homens comuns em ações que poderiam ser praticadas por qualquer pessoa que vivesse naquela época. Destaca-se, também, na arte giottesca a substituição que fez da pintura bidimensional pela tridimensionalidade, com a

harmonia nos contrastes de tons claro e escuro que possibilitou atribuir volume aos corpos, dando-lhes destaque na cena e criando a ilusão de que eles realizavam movimentos próximos dos reais. Janson (2009) explica que a realidade do acontecimento domina o apreciador porque, entre as técnicas desenvolvidas, o artista constrói a ação em primeiro plano, fazendo com que as figuras pareçam saltar aos olhos de quem as observa. De forma semelhante, Venturi (1972, p. 24) afirma: “Há um sentimento muito forte da realidade nos rochedos de Giotto, mas não é a realidade das montanhas, é a realidade das qualidades referidas: peso, solidez, dureza, etc.”. Assim, Giotto parece conciliar a racionalidade e a sensibilidade, pois os procedimentos artísticos utilizados pelo pintor para representar a realidade cotidiana em suas obras são resultantes de um exercício racional que tem como consequência a sensibilização do apreciador. A sensação de realidade ocorre pela verossimilhança alcançada pela racionalidade do pintor que provoca sensações por meio do movimento que os personagens parecem executar, fazendo com que o apreciador experimente e participe vivamente dos sentimentos narrados pelo artista.

De acordo com as questões apresentadas sobre a educação; Cristo como mestre da educação medieval; a arte como recurso educativo que ativa a memória dos homens e que registra idiossincrasia do artista; e Giotto como um artista que pode expressar as mudanças do século XIII-XIV, olhamos para *A Crucificação de Cristo* pintada na *Cappella degli Scrovegni* em Padova, na Itália, com o intuito de entender como elas se apresentam na obra.

A crucificação de Cristo é o ápice da doutrina cristã e parece que Giotto não ignorou a importância desse fato. A forma serena com que o artista constrói a cena retirando a ênfase das evidências corpóreas do martírio, como o sangue e a coroa de espinhos, faz com que o espectador direcione seu olhar para a cruz que é exaltada pela luz projetada pelo alvo corpo de Cristo. A cruz, objeto em que se concretiza a injustiça sofrida por Cristo, tornou-se o símbolo da justiça - divina e terrena – o que conduz nosso pensamento a entender que a crucificação de Giotto, reflete um processo educativo que se inicia na materialidade do fato – corpo torturado de Cristo e a cruz – e que se finaliza na imaterialidade dos homens, na alma. A dor corpórea de Jesus provoca no espectador a dor da alma e a cruz, evidência da injustiça, possibilita o estabelecimento da justiça. Em suma, podemos supor que o Crucificado de Giotto expressa o ponto médio, um homem entre a materialidade e a espiritualidade, em última instância, a totalidade humana. Para que essas questões fiquem explícitas passamos, na sequência, a trata-las de forma mais aprofundada por meio da análise iconografia do afresco de Giotto.

### ***A crucificação de Cristo de Giotto di Bondone***

O segundo afresco da terceira fila da parede esquerda da *Cappella degli Scrovegni* narra o episódio da morte de Jesus, a sua crucificação. Sabe-se que a crucificação era uma pena comum no mundo antigo, o que não torna o fato em si excepcional, mas quando consideramos o condenado, o evento assume o ponto de referência de toda a filosofia cristã. Isso devido a injusta condenação e o comportamento do condenado perante as acusações e a pena a ele destinada. Recordemos como ocorreu o julgamento de Cristo.

Pilatos, entre Cristo e Barrabás, dirige-se ao povo e, apontando para os condenados, pergunta: “Quem quereis que vos solte? Barrabás, ou Jesus, chamado Cristo?” (Mt, 27, 17). O povo, por unanimidade, responde: Barrabás! Pilatos novamente questiona: “Que farei de Jesus, que chamam de Cristo? Disseram-lhe todos: Seja crucificado” (Mt, 27, 22). Diante do tumulto que crescia, Pilatos, segue o costume romano que indicava sua inocência sobre aquele assassinato: lavando as mãos e diz: “Estou inocente desse sangue. A responsabilidade é vossa.” (Mt, 27, 24). A seguir manda soltar Barrabás e entrega Jesus para ser açoitado e crucificado.

Esse episódio, que marca o início da caminhada de Jesus para a morte, representa a confirmação de um processo de julgamento que infringiu as leis que regiam aquela sociedade. Cristo foi preso às 23 horas e julgado durante a madrugada, o que não era permitido pela lei judaica, segundo a qual um julgamento só poderia acontecer à luz do sol. Diante da dificuldade de se obter uma prova, ou mesmo uma acusação contra Jesus, a condenação foi deferida por meio de apenas um depoimento. Uma das testemunhas, ao pronunciar que Ele teria dito que derrubaria o templo de Deus e o reconstruiria em três dias, propiciou ao sinédrio a elaboração da acusação de blasfêmia, induzindo o réu a confessar ser o Filho de Deus. Para consumar a condenação, Jesus foi entregue a Pilatos, que, não encontrando evidências da acusação, astuciosamente, transferiu a Herodes a tarefa do julgamento. Herodes também não encontrou meios de condenar Cristo e devolveu a missão a Pilatos. Dessa forma, infringindo novamente a lei de que um réu não poderia receber a pena de morte em menos de 24 horas, já que nesse período havia a possibilidade de serem encontradas provas que o absolvessem, ele sentenciou Jesus à morte por crucificação, pena destinada aos crimes capitais.

Nesse contexto de irregularidades, Jesus passou de vítima da injustiça humana a símbolo da justiça divina. A crucificação significa que o propósito de sua vida terrena, iniciado com o batismo, se encerrou. Sua vida chegou ao final com a remissão dos pecados, lavados com o sangue do *Cordeiro de Deus*, expressando a máxima de amor e obediência a Deus. Assim, a crucificação de Cristo representa o ápice da doutrina cristã, sendo a principal

fonte para formação dos fiéis. Isso justifica os inúmeros relatos, estudos e interpretações acerca do episódio.

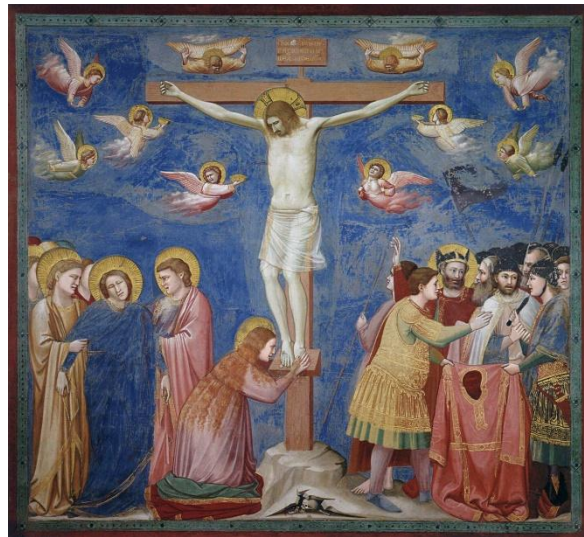


Figura 1. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus. Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.  
Fonte: Giotto di Bondone (2016).

Entre os religiosos que se dedicaram ao estudo do tema, destacamos Tomás de Aquino (1225-1274), que contempla a Crucificação de Cristo na III parte da Suma Teológica. As questões 1 a 59 são divididas em dois temas: *O mistério da encarnação e Vida, morte e ressurreição de Cristo*. Entre as questões de 46 e 49, ele trata especificamente da paixão de Cristo, mas não apresenta os episódios da mesma maneira que aparecem nos evangelhos. Sua preocupação é refletir acerca do sentido/significado dos acontecimentos. De qualquer maneira, por se tratar de um texto de cunho religioso, os evangelhos canônicos são os genitores das informações contidas na obra. Quanto à cena da crucificação pintada por Giotto na *Cappella degli Scrovegni*, esta é muito próxima dos evangelhos canônicos. O mestre florentino concentrou a cena na figura do Crucificado, figurando ao seu redor os principais personagens mencionados pelos quatro evangelistas.

Cristo, com um corpo iluminado, parece saltar da cruz, revelando sua vitória sobre a morte. O objeto que representa a vitória do redentor é a cruz, símbolo cristão muito antigo, mas que foi interpretado de diferentes formas no decorrer do tempo. Besançon (1997) explica que, durante muito tempo, aceitou-se a representação da cruz simplesmente com alguma inscrição cristã, como *NIKA*, que indica vitória. No entanto, no concílio de Trullo, em 692, foi ordenado que a cruz fosse representada conforme a realidade, fato que colocou o crucifixo em evidência. De acordo com Besançon (1997, p. 268) um crucifixo é:

[...] a representação de Cristo pregado na Cruz: é preciso que Cristo seja visível, porque uma cruz nua não é um crucifixo, e é preciso que haja uma cruz. Preenchidos tais requisitos, encontramos-nos diante de uma imagem divina por excelência, mas a mais paradoxal que possa ser produzida pela religião cristã. É preciso, com efeito, que duas coisas contraditórias estejam representadas: a derrota e a vitória, a humanidade e a divindade.

Giotto, ao afrescar a crucificação, parece ter-se pautado nessa premissa, apresentando-nos a dualidade do objeto. Podemos observar que a pintura não anula o sofrimento de Cristo, mas, ao mesmo tempo, não deixa visível em seu corpo as marcas do martírio. Dessa forma, ele ressaltou seu aspecto divino, por meio do qual Jesus pode alcançar a glória, tornando-se vitorioso diante da morte. O equilíbrio entre o humano e divino proposto por Giotto pode ser observado pelo receptor, mediante a possibilidade de reflexão e o exercício do raciocínio sobre o duplo significado da cruz permitido pela tímida exposição das evidências do sofrimento corpóreo de Cristo.

Nesse exercício reflexivo, podemos constatar que Cristo está morto e, assim como todos os humanos, é indefeso diante do poder da cruz que impiedosamente castiga o homem até a morte, revelando a fragilidade do seu caráter mortal. Parece-nos que esse realismo do Cristo humano que morre na cruz foi o cerne da racionalidade com a qual Giotto construiu a representação da cena. O artista conferiu ao afresco uma organização espacial segundo a lógica do objeto do martírio e da vitória de Cristo, a cruz. Os personagens estão divididos regularmente em hemisfério superior e inferior, direito e esquerdo, sendo a cruz o ponto determinante das divisões e da ocupação dos espaços pelos personagens. A utilização da cruz como referência para uma distribuição racional da cena pode ser pensada por meio da resposta de Tomás de Aquino à pergunta: *Cristo deveria sofrer na cruz?*

**Não foi em vão que escolheu esse tipo de morte a fim de se mostrar mestre da largura e da altura, do comprimento e da profundidade**, das quais fala o apóstolo. A largura está representada no madeiro que se apoia transversalmente na parte de cima; refere-se às boas obras porque nele é que se estendem os braços. O comprimento, no tronco que desce da travessa até o chão; nele de certo modo está apoiado, ou seja, mantém-se estável e firme, o que é próprio da longanimidade. A altura está naquela parte do madeiro que eleva acima da parte transversal, ou seja, onde está a cabeça do crucificado; é a suprema expectativa dos que têm justa esperança. Já a parte do madeiro oculta e fincada na terra e de onde se levanta toda a estrutura significa a profundidade da graça gratuita. Como diz Agostinho no comentário do Evangelho de João, o madeiro no qual estavam pregados os membros do padecente foi igualmente a cátedra do mestre a ensinar

(TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a.4, resp., grifos do autor).

A cruz, como um instrumento pedagógico, ensina que sua parte superior é destinada aos seres celestes. Portanto, Giotto distribuiu os anjos regularmente acima e abaixo da madeira transversal onde os braços, que indicam as boas ações, estão pregados. Ressaltamos a simetria usada pelo artista, conferindo à cena uma sensação de organização.

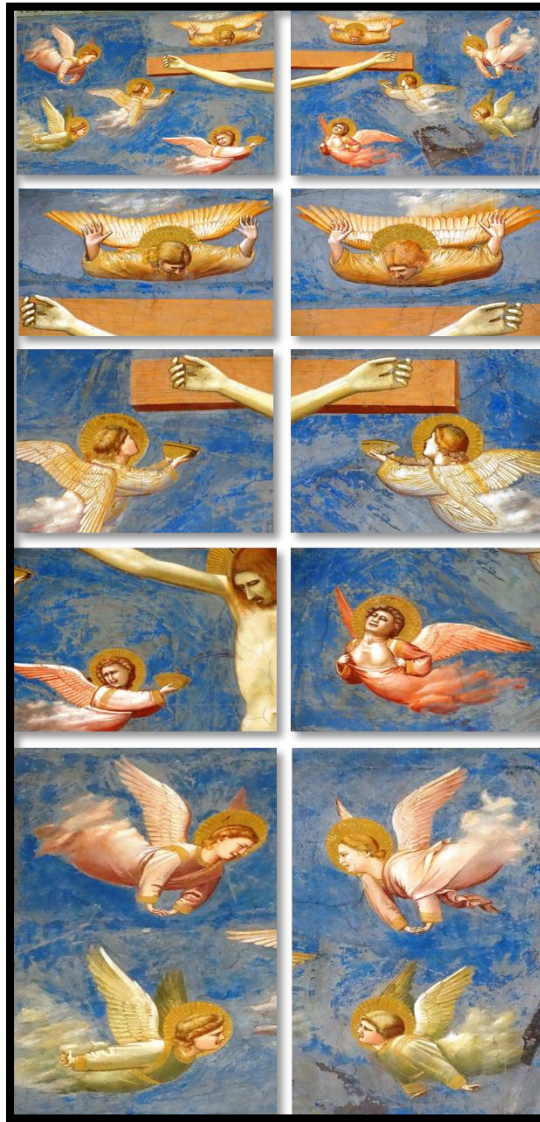


Figura 2. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da simetria dos anjos). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

É o caso da semelhança das cores das vestes e da posição em que os anjos estão. De forma quase simétrica, ele compôs os dois lados de Cristo. Logo acima da cruz, colocou dois anjos, um de cada lado, com vestes de tonalidade dourada. Chevalier (1986) explica que a cor

dourada está vinculada ao ouro, o metal mais precioso, que foi tradicionalmente usado na pintura sacra para representar a perfeição. A luz dourada é entendida como unificadora entre as almas e Deus. Considerando a posição dos braços dos anjos, podemos interpretar a ação de duas perspectivas. O movimento pode ser de espanto ou desespero ao descerem do céu e se depararem com a terrível cena do Filho de Deus morto. Pode ser também que esses dois anjos tenham sido enviados de Deus para buscar o Filho após ele ter cumprido sua missão. Nesse sentido, o momento registrado por Giotto seria aquele no qual os anjos estão iniciando o movimento de segurar os braços de Cristo para levá-lo junto do Pai.

Logo abaixo da cruz, seguindo a mesma organização com relação à vestimenta e à ação, estão mais dois anjos que seguram um recipiente para recolher o sangue derramado do ferimento das mãos pregadas na cruz. Os anjos olham fixamente o ferimento de onde escorre o fluido santo, do qual o artista retirou quase que completamente a visibilidade, deixando-o existir mais na mente do observador do que na própria imagem. Desempenhando a mesma função, está outro anjo logo abaixo do lado direito de Cristo; ele ampara o líquido que jorra do ferimento feito pela lança do soldado romano. O sofrimento de ver Cristo se esvaindo é tão imenso que o anjo não suporta olhar e vira o rosto para o lado oposto ao do sangramento. A dor desse anjo é acompanhada pelo que está do outro lado da cruz: ao abrir as vestes e mostrar o peito ele dá ao espectador a ideia do dilaceramento de suas entranhas pela dor causada pelo sofrimento da crucificação. A dor expressa por esses dois anjos é acompanhada por outros que estão distribuídos regularmente dos dois lados da cruz, completando a extensão do mundo divino.

Abaixo dos seres celestiais estão os seres humanos, que, divididos pela cruz, ocupam dois espaços. A divisão da cena é estabelecida pela verticalidade da cruz, que desce do tronco de Cristo ao chão demonstrando a longanimidade, ou a coragem em separar o ‘joio do trigo’, como na parábola do semeador contada em Mateus (13, 24-30). É necessário ter coragem, ou firmeza de ânimo, para eliminar os obstáculos que podem impedir a ação virtuosa, no caso específico, a justiça. Tomás de Aquino deixa essa ideia mais clara ao apresentar a justiça como um hábito bom que tem como matéria os atos dos outros, consistindo em “[...] dar a cada um, o que lhe pertence” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 58, a1, resp.). Para que a justiça seja cumprida, o mestre dominicano, reportando-se a Aristóteles, afirma: “Para o ato de virtude se exige, primeiro que faça com conhecimento; segundo com escolha e para um fim devido; terceiro com firmeza inabalável” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 58, a1, resp.). Portanto, a longanimidade de Cristo torna a cruz objeto de justiça, absolvendo e condenando aqueles que praticaram a injustiça ao sentenciar o Filho de



Deus. A compreensão da cruz como o martelo do juiz que encerra o veredicto pode ser desenvolvida com base na consideração de que Jesus foi crucificado entre dois ladrões, um bom e um mau. Tomás de Aquino observa: “[...] se bem reparas, a própria cruz foi um tribunal, pois, estando o juiz no centro, um, o que acreditou, foi salvo, e o outro, que insultava, foi condenado. Já mostrava com isso o que ele haveria de fazer com os vivos e com os mortos, pondo uns à sua direita e outros, à esquerda” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, Q.46, a.11, resp.). Giotto parece ter obedecido à sentença da cruz ao separar os personagens nos dois lados. Do lado esquerdo de Cristo, onde se aloja o coração - órgão que representa a humanidade do homem-, o artista colocou aqueles que participaram, direta e indiretamente, da crucificação do Salvador. Do lado direito, colocou aqueles que sofreram pelo seu trágico fim.

Do lado esquerdo de Cristo, na parte terrena da pintura, vemos um grupo de homens. Na frente, identificamos os soldados romanos pelas suas vestes e pela presença destacada de uma túnica. De acordo com os evangelhos canônicos, os pertences de Cristo foram divididos. Como narra João, os soldados, depois de o terem crucificado, “[...] tomaram as suas vestes e a repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora, a túnica, era sem costura, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará” (Jo 19, 23-24). A túnica, que se manteve na íntegra, representa a universalidade da Igreja de Cristo que não é desfeita por nenhum motivo. Na cena, Giotto pintou um soldado no momento em que parece querer cortar a túnica com uma faca na mão direita, mas esta é detida por outro soldado. A reprovação da divisão da túnica é acompanhada pelo gesto do soldado que segura a outra parte da vestimenta. Nesse sentido, podemos afirmar a similaridade entre a pintura de Giotto e os evangelhos canônicos. Por trás da cena da tentativa de divisão da túnica de Cristo, destaca-se um homem que carrega o sinal da santidade, a auréola. De acordo com Chevalier (1986), a auréola é um símbolo relacionado à imagem solar e, pelo seu resplendor, simboliza o sagrado, o divino. O que uma pessoa santa estaria fazendo no meio daqueles que condenaram o Filho de Deus? Por que ele não está junto dos outros aureolados? Esse homem é identificado como Longino, o soldado que, após a morte de Cristo, caiu em si e aceitou sua identidade, como relata Marcos (15, 39): “O centurião que se achava bem defronte dele, ao ver que ele havia expirado desse modo, disse: Verdaderamente este homem era Filho de Deus”. Em outra versão, Longino, que em grego significa lança, foi o centurião que, para comprovar o óbito, feriu Cristo com sua lança e teve os olhos umedecidos com o líquido que jorrou do ferimento, sendo imediatamente curado de uma doença que os afligia. Em ambas as interpretações, esse personagem expressa a verdade

da fala de Cristo antes da morte: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem (Lc 23, 34). A falta de consciência de Longino foi o motivo de o personagem ser presenteado com a auréola, pois o ato inconsciente não se caracteriza como pecado. Giotto completou a cena colocando atrás de Longino várias pessoas, de forma que o observador tem a ideia de uma multidão que assiste a crucificação como um espetáculo.



Figura 3. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe dos soldados dividindo a túnica de Cristo). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.

Fonte: Acervo da autora (2014).

A cena do lado direito de Cristo é composta por seus companheiros, os quais foram santificados por Giotto com a auréola. Na frente da cena, ele situou a mãe do Crucificado vestida de azul, a mesma cor que compõe o fundo da cena e pode estar representando o céu. Nesse sentido, Maria não se diferencia do céu, ela quase se integra ao universo divino. A identificação de Maria é proveniente dos evangelhos canônicos, que relatam a presença da Virgem na cena da morte de Jesus, acompanhada pelo discípulo preferido do filho, João. Giotto pintou João cuidando de Maria como uma ação obediente a Cristo que, nos evangelhos canônicos, entrega a mãe aos cuidados do discípulo. No próprio evangelho de João (19, 25-27), podemos encontrar a descrição desse momento:

Jesus, então, vendo a mãe e, perto dela, o discípulo a quem ele amava, disse a sua mãe: Mulher, eis teu filho!  
Depois disse ao discípulo: Eis tua mãe! E a partir dessa hora o discípulo a recebeu em sua casa.



Figura 3. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da Virgem Maria). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.  
Fonte: Acervo da autora (2014).

Dessa forma, Giotto mostrou João obediente, dando as costas ao Mestre na cruz para amparar sua santíssima mãe, que, com o rosto caído, demonstra desfalecimento. Auxiliando João, temos outra mulher, que, conforme o evangelho de João (19, 25), é a irmã da Virgem: “Perto da Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena”. Chorando aos pés de Cristo está Maria Madalena, a discípula fiel que é identificada na iconografia tradicional pelos longos cabelos vermelhos. Os evangelhos canônicos trazem poucas informações sobre ela, o que ocasiona algumas confusões acerca de sua identificação. A Maria, que vem da região de Magdala, e por isso recebe a denominação de Madalena, é geralmente relacionada à pecadora arrependida que foi perdoada por Jesus, como Lucas (7, 37-50) narrou em seu evangelho. Parece-nos que Giotto seguiu a tradição e induziu à compreensão de que a Maria Madalena que chora aos pés de Cristo é a pecadora arrependida. Nossa compreensão justifica-se pela observação de que, na cena, ela repete a ação narrada por Lucas, chora e enxuga os pés de Jesus com seus longos cabelos.



Figura 4. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe de Madalena). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.  
Fonte: Acervo da autora (2014).

A cruz que julga e divide também une o divino e o humano. Cristo torna-se o mediador entre os homens e Deus pela sua cruz, que se “[...] estende por quatro extremidades a partir de um ponto de união central, significa o universal poder e providência daquele que nela está pendente” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.4, resp.). A cruz, que sustenta o poder universal do Redentor, sustenta-se por uma parte que não é visível, mas da qual se eleva o mistério de Cristo. Giotto abriu uma fenda na terra e revelou o fim da crucificação ao tornar visível a caveira de Adão, cujo pecado teria sido redimido pelo sangue que purificaria a terra onde foi enterrado o primeiro homem. A exposição da caveira abaixo da cruz por Giotto não era inédita.



Figura 5. Giotto di Bondone. Crucificação de Jesus (detalhe da caveira). Ciclo da vida de Jesus Cristo (afresco, 185 X 200 cm – parede esquerda, 2ª fileira). *Cappella degli Scrovegni*, Padova/Itália.  
Fonte: Acervo da autora (2014).

A iconografia medieval usou tradicionalmente a caveira para representar o local onde Adão estaria enterrado, seguindo o pensamento de que o sangue derramado do Cordeiro de

Deus anularia o primeiro pecado cometido pelo homem. Todavia, Tomás de Aquino não concorda com a interpretação de que o lugar da crucificação de Cristo coincide com o do sepultamento de Adão. O mestre dominicano afirma que essa é uma bela interpretação que agrada ao gosto popular, mas não é verdadeira.

De fato, estavam fora da cidade e para além de suas portas os locais em que se decapitavam os condenados; veio daí o nome de calvário, ou seja, decapitado. Assim, Jesus ali foi crucificado, para que se erguessem as bandeiras do martírio onde antes fora local de condenados. Adão, porém, foi sepultado em Hebron, como lemos no livro de Jesus, filho de Nave (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.10, s.3).

A objeção de Tomás de Aquino quanto ao local não se mantém no caso do propósito simbólico do uso da caveira pela iconografia. O mestre dominicano entende que a morte de Cristo na cruz tinha como objetivo compensar o pecado de Adão. Esse pensamento fica explícito quando ele responde à questão: *Cristo deveria sofrer na cruz?* A resposta é afirmativa e Santo Tomás a justifica:

[...] Cristo, a fim de dar satisfação por esse pecado, suportasse ser ele próprio afligido no madeiro, como que resistiu o que Adão roubará, segundo o que diz o Salmo 68: ‘Então pagarei o que não roubei’. Por isso, diz Agostinho: ‘Adão desprezou uma ordem ao colher o fruto da árvore, mas o que Adão perdeu, Cristo o adquiriu na cruz’ (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q.46, a.4, resp.).

Dessa forma, podemos entender que Tomás de Aquino, assim como a iconografia, aceita o sacrifício de Jesus como pagamento pelo pecado de Adão, o qual tem sua origem na desobediência que se opõe à obediência de Cristo. Portanto, a cruz de Cristo ensina, por meio de seu exemplo, o preceito da obediência, o qual prevê uma ordem das coisas, ou seja, a submissão das inferiores às superiores, o que, como nos mostra Oliveira (2012, p. 83), “[...] é condição para o estabelecimento da ordem na sociedade, ou seja, para que exista a comunidade é preciso que haja uma obediência à hierarquia”. O homem não é obrigado a obedecer, pois a obediência é resultado da submissão de seu próprio desejo ao de um superior, o que ocorre pelo uso da razão e resulta em uma livre escolha. Por isso, Tomás de Aquino menciona que “[...] submeter-se humildemente à voz de outro é se elevar interiormente acima de si próprio” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 104, a.1, sol. 1). Assim, morrer foi resultado da escolha de Cristo de se submeter à vontade de Deus. Sua obediência, além da morte, foi a causa de toda desonra e humilhação sofrida na terra. As consequências da

obediência de Cristo em relação a uma causa superior, a salvação da humanidade, foi relatada pelos quatro evangelistas de forma muito similar. Giotto, por sua vez, não situou Jesus no meio dos ladrões, como está nos evangelhos e na reflexão de Tomás de Aquino no artigo 11 da Questão 46 (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 11). Parece-nos que a omissão dos malfeitores ressalta apenas a crucificação de Cristo, de forma que o espectador não atenta para o fato de que essa pena era uma prática comum entre os romanos. Supomos que, dessa forma, Giotto retirou da cena a ideia da humilhação de Cristo por ser crucificado entre ladrões para ressaltar a vitória proveniente de sua obediência. O corpo de Cristo no centro do afresco expressa a contradição da cruz: a derrota do humano demonstrada pela cabeça caída, os joelhos semiflexionados e os braços relaxados. A frase ‘Ele está morto!’ opõe-se à luz da vitória que emana do corpo daquele que venceu a morte e será o grande juiz da humanidade. Dessa forma, Giotto apresentou a cena que, para os cristãos, sela a nova aliança entre Deus e os homens, pois, pelo sacrifício e total obediência de Jesus a Deus, a desobediência de Adão é regenerada.

No entanto, observamos que os recursos sentimentais propostos por Giotto não se concentraram nas marcas do sofrimento de Jesus. Os cravos que o prendem à cruz são quase imperceptíveis e o sangue que jorra dos ferimentos é praticamente invisível. A coroa de espinhos, símbolo de tortura física e moral - pois simboliza a humilhação de sua condição de Rei dos reis -, também está ausente. O único sinal da violência corporal deixado pelo artista é o ferimento feito por um soldado, o qual não é explicitamente pintado no corpo de Cristo. Giotto apenas sinalizou o local com um discreto jato de líquido que é recolhido pelo anjo. Entendemos que a omissão dos sinais físicos da tortura de Cristo não anula sua carga de sofrimento, mas aponta para a totalidade de sua dor. O sofrimento físico de Cristo faz parte de uma totalidade que envolve outras dores. Tomás de Aquino explica que Ele “[...] suportou uma autêntica dor; tanto sensível, causada por algo que fere o corpo, como interior, causada pela percepção do que é nocivo e que é chamado tristeza. Ambas foram em Cristo as maiores dores na presente vida” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 6, resp.). Assim, fica evidente que a dor de Cristo foi espiritual e corpórea. Todavia, quando há fortes evidências do sofrimento sensível causado por um objeto que fere externamente o corpo, assim como suas consequências evidenciadas pelas feridas e o sangue, o observador pode sentir-se mais sensibilizado pelo aspecto corpóreo da dor. Nesse sentido, a falta concreta das provas das torturas pode direcionar o estabelecimento de um equilíbrio na compreensão acerca da abrangência do sofrimento interior e exterior de Jesus. Somente o fato de Cristo estar morto na cruz já desperta a imaginação sobre o processo doloroso a que o Filho de Deus

foi submetido. A morte pela crucificação é um procedimento que tinha como objetivo propiciar uma morte lenta e sofrida, como nos mostra Tomás de Aquino:

É que a morte dos crucificados é muitíssimo cruel, pois são transfixados em locais de nervos muito sensíveis, ou seja, nas mãos e nos pés; o próprio peso do corpo suspenso aumenta continuamente a dor; e é uma dor que perdura, uma vez que o crucificado não morre logo, como os que são mortos à espada (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, III, q. 46, a. 6, resp.).

Ao deixar de pintar o sangue e as marcas do flagelo de Cristo, Giotto limpou a cena, de forma que ela comove, não pela exposição do horror da crucificação, mas pela reflexão que une a dor sensível à tristeza interior. A tristeza compartilhada pelos personagens que sofrem por terem consciência de que aquele gesto de Cristo era a sua maior prova de amor pela humanidade favorece o exercício reflexivo do observador. A carga sentimental não é ausente na crucificação de Giotto, mas não resulta em uma inserção do fiel na cena a ponto de eliminar sua atividade racional. Nesse sentido, entendemos a obra de Giotto como uma representação do equilíbrio entre as questões de sua sociedade. O artista narrou a cena da crucificação em conformidade com os evangelhos canônicos, mas não centrou sua obra nos recursos sentimentais corpóreos, propiciando, assim, um exercício reflexivo próximo do sugerido por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*.

### **Considerações finais**

O estudo iconográfico do afresco giottesco *A crucificação de Cristo* nos permitiu verificar como o pintor florentino registrou nas paredes da *Cappella degli Scrovegni* as questões presente na sociedade do século XIII-XIV. A cena do episódio mais conhecido da doutrina cristã é pintado por Giotto seguindo as narrativas bíblicas que contam a morte de Cristo, mas a organização das informações e as técnicas artísticas utilizadas pelo pintor faz com que o resultado final não se limite a vivificar a memória. O espectador parece ser convidado a uma experiência sentimental e intelectual, o que se aproxima dos princípios educativos que consideram o homem enquanto espírito e matéria. Assim, a arte giottesca cumpre o papel educativo de favorecer a prática de virtudes necessárias para a formação do homem daquela sociedade, pois percebemos que a falta das evidências corporais explícitas faz com que o apreciador se sensibilize por meio do exercício da razão. A injustiça que acometeu Cristo torna-se o ponto inicial do processo reflexivo que inverte a compreensão da cruz, transformando-a em sinal de justiça.

Em suma, podemos entender que o Crucificado de Giotto expressa o conceito de homem que se estabelecia naquela sociedade, ou seja, um homem que se constitui de acordo com as condições materiais presentes em sua sociedade, mas que não se finda nessa instância. É um homem que vive em um mundo prático, característico do contexto urbano do século XIII, sem abandonar a espiritualidade.

No entanto, é importante ressaltar que essas inferências provenientes da análise iconográfica reflete como essa pintura foi recebida por nós, o que não significa que as reflexões desenvolvidas expressam as intenções do artista naquele momento. Consideramos a importância do estudo das imagens justamente porque elas podem, em alguns momentos, revelar preciosas informações históricas, mas sua potencialidade em instigar o exercício reflexivo em seus receptores torna-a um importante elemento educativo para a formação do homem contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

BENSANÇON, A. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

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

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

JANSON, H. W. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, T. O Pecado da ira no Mestre Tomás de Aquino: um estudo sobre os costumes e educação no século XIII. In: OLIVEIRA, Terezinha. **Ensino debate na Universidade Parisiense do século XIII: Tomás de Aquino e Boaventura de Bagnoregio**. Maringá: Eduem, 2012.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**. Obra completa. Disponível em: <<http://permanencia.org.br/drupal/node/8>>. Acesso em: 03/07/2016.

VENTURI, L. **Para Compreender a pintura de Giotto a Chagall**. Lisboa: Estudos Cor, 1972.

### Fontes imagéticas

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*. Acervo da autora (2014).

GIOTTO DI BONDONE. *Cappella degli Scrovegni*: Ciclo da vida de Jesus Cristo. Disponível em: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Acesso em: 20/08/2016.