

# EDUCAÇÃO E ICONOGRAFIA MEDIEVAL: *ROSTO DE CRISTO DE COPPO DI MARCOVALDO E GIOTTO DI BONDONE*

EDUCATION AND MEDIEVAL ICONOGRAPHY: ROSTO DE CRISTO BY COPPO DI  
MARCOVALDO AND GIOTTO DI BONDONE

**Terezinha Oliveira**

Doutora em História pela UNESP. Docente do Programa de  
Pós-Graduação em Educação da UEM.

**Meire Aparecida Lôde Nunes**

Doutoranda em Educação pelo Programa de  
Pós-Graduação em Educação da UEM.

Programa de Pós-Graduação em Educação  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
Maringá – PR – Brasil

**Endereços:**

Rua Floriano Peixoto, 436, apt. 401  
Zona 7 – Maringá - PR  
CEP: 87.030-030

Av. Nóbrega, 1100 apartamento 14  
Zona 04 - Maringá – PR  
CEP: 87014-180

**E-mails:**

teleoliv@gmail.com  
meirelode@hotmail.com

## RESUMO

O objetivo deste texto é analisar as pinturas do rosto de Cristo dos artistas Coppo di Marcovaldo e Giotto di Bondone. As reflexões são norteadas pelo pensamento de que a arte se constitui como uma forma de conhecimento que estabelece uma relação entre a realidade externa e a subjetividade do artista; assim, as mudanças sociais são registradas nas criações artísticas. Este texto será elaborado por meio da relação entre autores escolásticos e os artistas. A sensibilidade da obra de Coppo di Marcovaldo será relacionada a escritos de Anselmo de Bec. A concretude do homem na pintura de Giotto de Bondone estará associada a reflexões de Tomás de Aquino. Por meio da realização da análise iconográfica, percebemos que Marcovaldo apresenta um Cristo com fortes características de sofrimento, o que pode ser entendido como valorização do aspecto sensível da humanidade, aproximando-o do pensamento de Anselmo. Já Giotto cria um Cristo com características humanas, mas sem o apelo sensível, o que o aproxima de Tomás de Aquino. Desse modo, o Cristo de Marcovaldo e de Giotto expressa as mudanças que ocorreram na arte e o constante movimento na forma de pensar e compreender o mundo que forma a história. Para nós, é nessa imbricada relação entre as mudanças nas relações sociais, expressas em obras dos autores escolásticos e suas manifestações na iconografia, que verificamos o amálgama existente entre a subjetividade artística e a formação/educação dos homens.

**PALAVRAS-CHAVE:** História da Educação. Iconografia medieval. Escolástica. Rosto de Cristo.

This text analyzes the paintings of the face of Christ by artists Coppo di Marcovaldo and Giotto de Bondone. The reflections are guided by the thought that art is as a form of knowledge that establishes a relationship between the external reality and the artist's subjectivity; thus, social changes are recorded in artistic creations. This text will be written through the relationship between scholars authors and artists. The sensitivity of the work of Coppo di Marcovaldo will be related to the writings of Anselm de Bec. The concreteness of man, in the painting of Giotto Bondone, will be associated with the reflections of Thomas Aquinas. Through the iconographic analysis, we see that Marcovaldo presents a Christ with strong characteristics of suffering, which can be understood as enhancement of the sensitive aspect of humanity, drawing closer to the thought of Anselm. Giotto, meanwhile, creates a Christ with human characteristics, but without the sentimental appeal, which is closer to those of Thomas Aquinas. Thus, the images of Christ of Marcovaldo and Giotto express the changes that have occurred in art and the constant movement in the way of thinking and understanding the world that form history. For us, it is in this relationship intertwined in the changes in social relations, expressed in works of the academic authors and in their iconographic manifestations, that we see the amalgam that exists between the artistic subjectivity and the training/education of men.

**KEYWORDS:** History of Education. Medieval Iconography. Face of Christ.

O propósito deste artigo é analisar criações artísticas, particularmente as mudanças que ocorreram nas pinturas de Cristo dos séculos XII e XIII, como registro do modo de viver e pensar dos homens nesse tempo histórico. Este estudo, na área da História da Educação, é possível por entendermos a educação como um fenômeno social que ocorre dentro e fora das instituições formais de ensino, ou seja, por meio das relações humanas. Diante desse pensamento, podemos aceitar as criações artísticas como uma possibilidade pertinente de compreensão do processo histórico de formação do sujeito social.

Esclarecemos que a premissa para nossas reflexões, neste texto, é o campo das mentalidades ou a forma de pensar que constitui a alma coletiva de um povo. Essa perspectiva nos permite aceitar as obras de arte como testemunhos da história e sua análise como um procedimento metodológico.

Designamos por arte um conjunto de linguagens distintas, dentre as quais nos limitamos às visuais. Como fundamentação pela opção por essa linguagem, trazemos Aristóteles, que na primeira frase do capítulo I da *Metafísica* nos lembra de que "Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas, e mais que todas as outras, as visuais" (ARISTÓTELES, 1979, p.11). Para Aristóteles, as sensações visuais são, entre as demais, as que nos fazem conhecer diferentes coisas. Nesse sentido, nosso olhar direciona-se à Idade Média, pois nesse período as produções pictóricas ocuparam um papel muito significativo na educação dos homens.

A hipótese que se constrói é de que a produção intelectual decorrente dos mestres escolásticos dos séculos XII e XIII pode ser observada na arte desse período. Trevisan (2003) afirma que foi nesse momento que ocorreu uma mudança significativa na iconografia cristã. O autor esclarece que sob a inspiração de Anselmo de Bec a emoção e as características humanas passam a ser representadas pelos artistas. Assim, esse cenário possibilita a análise comparativa entre o pensamento produzido pelos mestres escolásticos Anselmo de Bec e Tomás de Aquino e as pinturas do período.

O recorte dessa comparação é a reprodução das imagens de Jesus Cristo. A escolha dessas imagens justifica-se pelo fato de ele ser o personagem, dentro da história da arte, que mais sofreu mudanças em suas representações. Le Goff (2007, p. 116) confirma essa informação ao pontuar que: "De fato, na evolução histórica da imagem de Deus, de Cristo, durante muito tempo representado na tradição dos heróis antigos, como o vencedor da morte, um Cristo triunfante cede o lugar a um Cristo sofredor, a um Cristo da dor". Dessa forma, entendemos que a mentalidade de cada sociedade produziu um Cristo diferente, fato que vai ao encontro de nossa proposta.

A realização da análise iconográfica se desenvolve, neste texto, por meio das obras do artista florentino Coppo di Marcovaldo (1225- 1276) e de Giotto di Bondone (1266-1337). As obras selecionadas

expressam a mesma cena da vida de Cristo: sua morte. A escolha dessas representações se justifica em virtude da semelhança da narrativa imagética que os artistas estão expressando, mas, ao mesmo tempo, suas características revelam o distanciamento entre ambas.

## A ATUAÇÃO DA ARTE NA FORMAÇÃO HUMANA

A materialização do que denominamos arte ocorre mediante a criação de um homem, o artista, logo, a obra de arte é a expressão do pensamento dos homens, ou seja, da subjetividade humana. Hegel afirma que a pintura é a forma de concretização da arte “[...] que pela primeira vez se afirma o princípio da subjetividade ao mesmo tempo finita e infinita, o princípio da nossa própria vida, e contemplamos nas suas obras tudo o que vive, atua e se agita dentro de nós” (HEGEL 1997, p. 196). Dessa forma, o autor explicita que o conteúdo principal da pintura é a subjetividade; entretanto observamos que Hegel, ao tratar desse termo, o aproxima da realidade<sup>1</sup>.

A subjetividade independente deixa a todo o conjunto dos objetos naturais a toda a esfera da realidade humana a sua plena e total independência, mas é capaz, por outro lado, de se incorporar a todas as particularidades, para fazer entrar cada uma delas na sua interioridade, e é somente neste encadeamento com a realidade concreta que ela própria se revela concreta e viva. (HEGEL, 1997, p. 201).

A relação da subjetividade com a realidade pode ser entendida além de uma habilidade ou aplicação de uma técnica específica por parte do artista, mas “[...] um trabalho inteligente que, dando sempre uma forma perfeita a cada particularidade, sabe, não obstante, conservar e manter a harmonia de todas as minúcias [...]” (HEGEL, 1997, p.211). Assim, não podemos negar que a criação artística caracteriza-se como um processo intelectual que favorece a construção de conceitos e valores e que, portanto, efetiva-se como uma forma de educação do homem. Destarte, esse processo não pode ser entendido unilateralmente, ou seja, apenas da perspectiva do artista. Se assim fosse, o apreciador estaria apenas consumindo o conhecimento alheio e a obra poderia ser entendida como uma forma de imposição de valores e conceitos.

Hegel, ao abordar a pintura em sua obra *Curso de estética: o sistema das artes*, nos leva a entender que da mesma maneira que a criação artística pode ser compreendida como uma forma de conhecimento, a apreciação também desencadeia um processo intelectual que acarreta a efetivação de conceitos e valores importantes para a vida do homem em sociedade. Essa questão se evidencia em vários momentos da obra, como quando o autor explica que a pintura não é uma imitação fiel da realidade, devido a sua suposta negligência com relação à espacialidade, mas o que parece ser um defeito é justamente o que estabelece “[...] sua independência e contrai com o espectador relações mais íntimas e diretas do que as obras da escultura” (HEGEL 1997, p. 204). É o olhar do espectador que possibilitara a vivacidade da pintura e a separação entre objeto e apreciador é atenuada “[...] pelo fato de que o quadro, enquanto representa o subjetivo, mostra em todo o seu conjunto que existe apenas para o sujeito, para o espectador e não para si mesmo independentemente. Diríamos que o espectador aí está desde o começo” (HEGEL 1997, p. 204). Nesse âmbito, podemos entender que a pintura solicita a participação do apreciador, o que favorece o desenvolvimento do trabalho intelectual particular, mas que para se concretizar requer relações com outros objetos, experiências e conhecimentos. Hegel explica essa potencialidade da pintura pelo:

[...] simples fato de não representar mais do que a aparência dos objetos mais diversos, as maiores distâncias e os espaços mais vastos, e isto sem que o quadro deixe de ser um todo estritamente delimitado; e esta delimitação, longe de significar uma interrupção arbitrária ou acidental, deve surgir como uma totalidade de particularidades que se liguem entre si naturalmente. (HEGEL 1997, p. 209).

Nessa perspectiva, podemos entender que a arte desempenha um papel educativo àqueles que a apreciam não somente pela sua temática ou sua estrutura narrativa de valores e conceitos, mas pelo processo reflexivo que desenvolve por meio das especificidades da própria linguagem e por seu conteúdo eminentemente sensível. Com relação ao conteúdo, Panofsky registra que ele representa ‘algo’ não explícito e revela “[...] a atitude básica de uma nação, de um período, classe social crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY 2007, p. 52). Por conseguinte, o artista, valendo-se das técnicas da arte, projeta em

sua obra sua interioridade, seus conceitos, que serão compartilhados com o espectador, provocando um trabalho intelectual reflexivo que é a essência humana, o alicerce da educação dos homens. A arte não se reduz a uma imitação da natureza, ela sintetiza um acordo do interior do homem com suas relações exteriores e, assim, registra um modo de pensar e existir específico: por de trás de seus traços, cores e formas, apresenta um ideal de homem, sociedade e de mundo. Hegel elucida que o ideal que compõe a obra de arte é “[...] constituído pela realidade extraída da multidão de particularidades e acasos, desde que, nesta exterioridade oposta à generalidade, o próprio interior apareça como uma individualidade vivente” (HEGEL, 1996, p.186-187). Quando esse interior do homem se expressa de forma a constituir um ideal, estamos frente a uma questão passível de ser entendida no âmbito da História da Educação.

Ao adentrarmos neste campo, salientamos que nosso entendimento de educação é amplo. Ele compreende todo o conjunto de valores morais e éticos necessários aos homens para que o convívio social se estabeleça e, juntamente com estes, consideramos fundamental o conhecimento aprendido e ensinado de forma sistematizada nas instituições educativas. Nesse sentido, cabe à educação, além da formação intelectual, também a moral. Aristóteles explica em *Ética a Nicômaco* que existem duas naturezas de virtude: a intelectual e a moral. A intelectual ocorre por meio do ensino e da experiência, já a moral é adquirida pelo hábito. Para o autor, “Não é, pois, por natureza, nem contrariando a natureza que as virtudes se geram em nós. Diga-se, antes, que somos adaptados por natureza a recebê-las e nos tornarmos perfeitos pelo hábito” (ARISTÓTELES, 1979, p.67). Relacionando esse preceito com a arte, podemos depreender que ela se caracteriza por favorecer a criação de hábitos desencadeados pela potência que todo homem tem para desenvolvê-los.

Hegel (1996) propala que a arte é uma produção do espírito que nos leva a vivenciar sentimentos e emoções importantes para dominar as paixões. Na acepção do autor, as paixões não controladas são próprias do estado de selvageria. Essa potencialidade da arte controlar as paixões já era exposta por Aristóteles em *A Poética*. Nessa obra, considerada o primeiro tratado da teoria da arte, Aristóteles dedica-se a tratar da tragédia e, ao defini-la, argumenta que sua finalidade é o controle das emoções. Para o filósofo, “[...] na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1979, p.245).

Tendo esclarecido que a arte tem a potencialidade para controlar as emoções, ou as paixões, seguimos nos dedicando ao processo que possibilita esse controle. Para Hegel, a arte “[...] compreende todo o conteúdo da alma e do espírito, que o fim dela consiste em revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeito, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa existência pessoal não nos proporciona [...]” (HEGEL, 1996, p.32). Desse modo, a arte age na profundidade da alma e dos sentimentos, ao mesmo tempo em que está vinculada à nossa experiência cotidiana. A forma pela qual a arte conduz para a sensibilidade cria, para Hegel, a possibilidade de completar as experiências reais. Em suma, podemos entender que, para que a arte sensibilize e direcione as ações dos homens, é necessário que o indivíduo tenha um conhecimento, ou experiência, prévia sobre o conteúdo que a obra traz para que ocorra o trabalho intelectual. Sobre essa questão, Hegel postula que:

O homem vive sempre no presente imediato; o que ele faz em cada instante constitui uma particularidade [...] identifica-se então com essa particularidade, parece não existir senão para ela, e nela aplica toda a sua energia da individualidade. Esta identificação dá origem a uma harmonia entre o sujeito e as manifestações particulares da sua atividade, harmonia essa que comunica a esta existência total e perfeita o encontro da independência. (HEGEL, 1997, p. 232-233).

É no presente, no cotidiano que o homem encontra elementos que possibilitam a construção do conhecimento, fato que reforça nosso pensamento acerca da educação como resultado das relações sociais. Em síntese, podemos inferir que a construção de uma mentalidade é um processo educativo que ocorre mediante as interferências sociais. Esse pensamento possibilita a inclusão da arte por favorecer um processo intelectual que poderá sensibilizar o apreciador ao conteúdo exposto de forma que ele tenha uma mudança em sua mentalidade e, em consequência, desenvolva novos hábitos. Esses novos hábitos, por seu turno, poderão gerar outras representações artísticas, podendo se constituir na causa da existência de várias representações de Cristo presentes na história. Seguindo essas proposições, somente por intermédio da investigação social poderemos nos aproximar da constituição das mentalidades coletivas que fundamentaram as múltiplas imagens de Cristo.

Com relação às mudanças que ocorrem na representação artística de Cristo, Pelikan alerta para o fato de que o mais extraordinário nas imagens de Jesus Cristo não é sua semelhança com a realidade, mas sim uma:

[...] verdade caleidoscópica. 'Cada época sucessiva' disse certa vez Albert Schweitzer, 'fundamentou suas próprias idéias na figura de Jesus, o que realmente era a única maneira de torná-lo vivo'; pois cada uma 'o criou de acordo com suas próprias características'. (PELIKAN 2000, p. 2).

Diante de diversas possibilidades de entender como a arte representou, na imagem de Cristo, o pensamento dos homens em cada momento histórico, passamos agora às informações apresentadas por Trevisan quando aborda a mudança iconográfica que ocorreu a partir do século XII, com o propósito de entendê-la como elemento de investigação que possibilita a construção de um pensamento em História da Educação.

## AS MUDANÇAS ICONOGRÁFICAS A PARTIR DO SÉCULO XII

Armindo Trevisan, em sua obra *O Rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte Cristã*, atribui a Anselmo de Bec (1033-1109) e a Bernardo de Claraval (1090-1153) a grande mudança que ocorreu na Arte Cristã a partir do século XII. Acerca da importância do pensamento desses dois monges na arte, o autor assevera que:

A importância da obra de Anselmo, para a evolução da iconografia e da arte cristã, é incalculável. Talvez não exageremos ao afirmar que foi ele quem introduziu a dimensão afetiva na espiritualidade medieval, cabendo a Bernardo de Claraval o mérito de levar à sua ebulição emocional. (TREVISAN 2003, p.121).

Além de ter provocado uma mudança na iconografia medieval, encontramos afirmações de que "O pai da escolástica é Anselmo de Cantuária (LE GOFF, 2007, p.185). Le Goff explica que o nome escolástica refere-se à produção intelectual ligada à escola no século XII e às universidades no século XIII, que tinham como centralidade a harmonia entre Deus e o homem, ou fé e razão.

Essa herança escolástica que a Idade Média nos legou foi responsável por um grande avanço intelectual. Le Goff, ao refletir sobre a escolástica, nos apresenta três aspectos fundamentais para o desenvolvimento do intelectual do medievo. O primeiro deles refere-se ao pré-escolástico Abelardo que, com base nas lições de Aristóteles, ressalta a interrogação contínua como a primeira chave da sabedoria; a segunda grande contribuição da escolástica refere-se à ideia do saber como forma de libertação intelectual; o último aspecto pontuado por Le Goff se reporta à clareza das ideias, assumindo um papel extremamente relevante para entender a relação da arte e o pensamento escolástico. O autor alega que o "[...] desejo de pôr ordem nas idéias e de expor o saber e a reflexão com maior clareza, a escolástica medieval, se não criou, pelo menos reforçou, o gosto de ordem e de clareza que se atribui habitualmente a Descartes [...]" (LE GOFF, 2007, p. 189). Assim, com a sensibilidade desencadeada por Anselmo, a clareza e a organização das cenas nas pinturas desse período são aspectos que chamam a atenção dos estudiosos da arte. Atribuímos essa característica à própria questão central da escolástica, que é explicar a fé pela razão, o que exige uma organização do pensamento de forma muito clara.

Trevisan nos possibilita entender a relação do pensamento de Anselmo e a arte ao explicitar que, antes, os cristãos não revelavam seus sentimentos. Somente Agostinho, antes de Anselmo, foi capaz de demonstrar suas emoções, embora "[...] tenha feito emergindo-o na esfera da teologia e da especulação filosófica" (TREVISAN 2003, p. 121). Contrariamente, Anselmo parte de si mesmo, traz como fundamentação sua natureza humana e, em consequência, inicia-se uma humanização teológica. Trevisan aponta que "Anselmo concentrou suas meditações no aspecto humano de Cristo, induzindo os artistas ocidentais a fazerem nas artes visuais o que os artistas bizantinos já haviam feito na poesia: colocar o coração dentro das abstrações teológicas" (TREVISAN 2003, p. 122). Uma das características dessa nova fase é a constante presença da palavra sensibilidade nos escritos de Anselmo, que direciona a discussão sobre o corpo: "[...] sem dúvida é melhor ser sensível, onipotente, misericordioso, impassível do que não sê-lo. E tu és tudo isso. Mas poderás ser sensível sem ser corpo?" (TREVISAN 2003, p.122). A valorização do corpo, pois ele é o caminho para a sensibilidade,

também se apresenta em Claraval, que, conforme Trevisan, descobrirá o espaço interior que inspirará futuramente o espírito europeu. Com Bernardo de Claraval, o novo sentimento sobre a humanidade de Cristo, que se apresenta nas obras de Anselmo, se edifica. Devido à elegância que caracterizava o ser de Anselmo, os pensamentos que cultivava foram resguardados pelos limites da descrição. Entretanto com Bernardo esses limites cederam. Trevisan ilustra esse processo assinalando que “Pode-se afirmar que os temas que Santo Anselmo confiava a um quarteto de cordas, Bernardo os entrega a uma orquestra sinfônica” (TREVISAN, 2003, p.127). Entre os sentimentos que Bernardo expressava, o afeto aos seres vivos e à natureza, de forma geral, se destacava. Por esse motivo, Trevisan salienta que Bernardo foi precursor de Francisco de Assis.

Com Francisco de Assis, a mudança na arte cristã, inspirada nos sentimentos e emoções, em que o corpo torna-se personagem principal, chega ao seu ápice. Para Trevisan (2003, p. 152), o fato de Francisco não ter sido um intelectual contribuiu para que a “[...] sensibilidade e a emoção se apoderassem de sua personalidade. Graças a isso, percebeu que um homem só pode sentir através do próprio corpo. Daí a importância que atribuía ao corpo, mesmo tratando-o impiedosamente”. O autor afirma que as experiências corporais de Francisco, principalmente pelos estigmas, possibilitaram uma nova compreensão da realidade física de Cristo e, conseqüentemente, dos outros homens. Sua veneração pelo corpo de Jesus Cristo na Cruz influenciou diretamente a arte, porque como preconiza Trevisan (2003, p. 157), “A grande revolução, que modificou a representação de Cristo Crucificado, deve ser creditada à piedade de São Francisco”. Dessa forma, os artistas, aos poucos, se distanciam das representações bizantinas que traziam a dor de Cristo de forma abstrata: o padecimento físico e psicológico, agora, é visível.

Entretanto toda essa exaltação da sensibilidade ganha uma proporção mais racional com Tomás de Aquino. Para Trevisan

[...] Tomas instala foguetes retroativos na sensibilidade franciscana. Obriga-a uma sorte de aterrissagem. Em compensação, consolida a intuição primeira de São Francisco, a do corpo como condição *sinequa non* da atividade espiritual. Na medida em que Tomas não a deixa perder-se em vãos estratosféricos, contribui para que o corpo obtenha seu lugar definitivo na espiritualidade cristã. (TREVISAN 2003, p. 163).

Percebemos que o mestre Tomás vem equilibrar o processo sensível desencadeado por Anselmo de Bec, a sensibilidade e a valorização corporal continuam presentes, mas direcionadas pela razão. A efetivação da influência do pensamento dessas personalidades na arte não foi imediata. Essa nova forma de valorização da sensibilidade foi, aos poucos, intervindo na formação da mentalidade coletiva, que se materializou na arte séculos depois de sua gênese. Trevisan explicita que essa mudança na iconografia “Não ocorreu de um momento para o outro, mas por inoculação no estilo anterior. Foi como uma substância endovenosa, cujos efeitos se manifestam à medida que a substância penetra no organismo” (TREVISAN 2003, p. 140).

Conforme a ‘substância’ se espalhava pelo organismo da sociedade, os artistas começaram a sentir o seu efeito e, conseqüentemente, o pensamento desses intelectuais ganhou forma artística. Para observarmos essa questão, passamos à análise do rosto de Cristo nos artistas italianos Coppo di Marcovaldo e de Giotto di Bondone.

## O ROSTO DE CRISTO NAS OBRAS DE COPPO DI MARCOVALDO E DE GIOTTO DI BONDONE

Para que possamos visualizar a mudanças que ocorreram na arte, apresentamos, inicialmente, uma das representações de Cristo mais conhecidas, o Pantocrátor (Cristo em Majestade). Essa representação foi criada e recriada durante muitos séculos. Acredita-se que sua primeira aparição remonte o século IV ou V d.C. O fato dessa representação ter se perpetuado durante esse longo período pode ser atribuído à relação de Cristo como Rei, que já existia mesmo antes de Jesus nascer. As palavras do Anjo Gabriel à Maria profetizavam que o filho que ela teria tornaria-se rei, pois “O Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; Ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim” (Lc 1:32-33). Essa profecia, aliada às inscrições *Jesus Nazoreu, o rei dos Judeus* (Jo 19:19) na cruz de Cristo, contribuiu para a construção de um imaginário popular do Cristo Rei que serviu de inspiração para muitas representações de Cristo, como a do mosaico da Figura 1.

Nosso foco, ao observarmos essa imagem, é a construção da face de Jesus que traz visivelmente a herança da arte bizantina. Os olhos das representações bizantinas não estabelecem proporção com o tamanho da cabeça, são grandes e acompanhados por sobranceiras arqueadas que acompanham o delineamento dos olhos. O fino nariz que tem a base alargada une os olhos à boca, o órgão que possibilita, pelo paladar, saborear ou rejeitar os alimentos; que espalha palavras de louvor e de insulto e ainda produz o carinho de um beijo. Portanto o fino traço que a representa também a anula para que permaneça fechada e deixe a verdadeira oração, que é silenciosa, acontecer. A barba acompanha a representação para imprimir a força do espírito e auxiliar na construção mental do rei, do eleito que se distancia do homem comum e governa o céu e a terra.

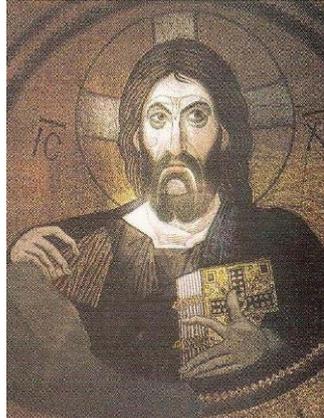


Figura 1: Pantocrátor da Igreja da Virgem (aproximadamente 1100 d.C.). Mosteiro de Dafne – entre Atenas e Elêusis.

Fonte: TREVISAN, A. O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da Arte Cristã (Fig.3 do encarte).

Essa forma de pensar Cristo e representá-lo não se extinguiu, mas outras formas começaram a se popularizar como, por exemplo, o Cristo crucificado. Devemos a Francisco de Assis o grande volume de imagens do Cristo crucificado. Quase todos os artistas que se inspiraram nas narrativas cristãs criaram a cena da morte de Jesus na cruz. Em virtude da popularização dessa forma de representação, observamos como os homens exprimiram, em suas criações, os pensamentos intelectuais que envolviam a sociedade em que se inseriam. Lembramos que o processo de assimilação de uma ideia e sua concretização em objetos como a arte requer, muitas vezes, um intervalo de tempo que pode ser longo ou mais curto, dependendo das circunstâncias.

Nessa perspectiva, olhamos para o rosto de Cristo de Coppo di Marcovaldo (Figura 2), visualizando as questões sensíveis suscitadas por Anselmo e que se desenvolveram nos séculos seguintes. Marcovaldo expõe um Cristo que é puro sentimento. O artista, ao usar uma técnica de pintura que mescla linhas abstratas com contrastes de escuro e claro, constrói a imagem do sofrimento humano que desperta no apreciador um intenso estado emocional. Venturi (1972, p. 33) explica que na pintura de Marcovaldo “Os contrastes são violentos, quer nas linhas, quer nas cores, justamente para exprimir uma paixão violenta: o poder deles é tanto maior quanto as linhas e cores são mais abstratas”. Como as linhas não são aparentes, a imagem vai se formando pelo jogo das cores que revela um rosto caído que se rende à fragilidade, à mortalidade corpórea. A queda do rosto apenas consuma a vitória do sofrimento que está visível pela luminosidade das cores claras da face e da testa, possibilitando o destaque das cores escuras reveladoras dos olhos rendidos ao martírio. A região dos olhos, desenhada pelas pesadas sobranceiras, forma quase um semicírculo, que não se efetiva pelas rugas que se formam no centro da testa e ajudam a compor a expressão degradada de Cristo. O nariz, que se sobressai pela luminosidade propiciada pelas cores claras, une a região dos olhos a da boca construída por uma forma descendente e envolvida pela densa barba que, contrariando sua simbologia, não expressaria o poder do homem, mas sim que todo homem, poderoso ou não, seria mortal. Logo, esta imagem de Cristo, a nosso ver, ensinaria aos homens o quão são ‘pequenos’ frente à grandeza da natureza e de Deus. Assim, por meio da compreensão da representação de Cristo, o homem aprenderia a relevância da virtude da humildade, tão cara e necessária ao convívio social.

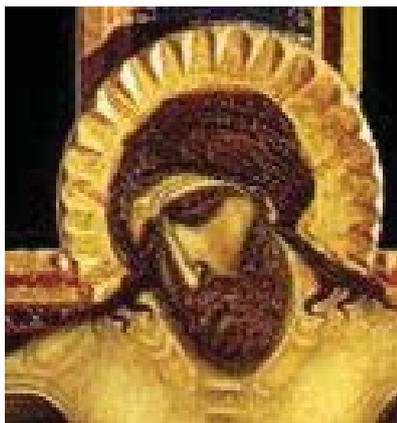


Figura 2: Crucifixo (século XIII). Coppo de Marcovaldo. Pinacoteca Civica San GimignanoItaly  
 Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo\\_di\\_Marcovaldo.\\_crusifix.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_Marcovaldo._crusifix.jpg)

Na concepção de Venturi (1972), as impressões angustiantes que a pintura de Coppo di Marcovaldo provoca no apreciador revelam a intenção do artista em suscitar a piedade. Para o autor, “A redução de Cristo a um símbolo de cruel sofrimento é poderosamente realizada; porque mais abstrata é a forma, mais veemente a emoção suscitada” (VENTURI, 1972, p. 34). Assim, Venturi entende o Cristo de Marcovaldo como fruto da abstração do conceito que o artista tem de Jesus e não expressa a concretude do homem. O distanciamento da representação realista das formas humanas é, nesse sentido, um recurso para o a exortação sentimental, mas que não expressa a totalidade humana, pois esta não se faz somente de sentimentos. Portanto a imagem de Coppo é “[...] feita mais de acentos do que de palavras; exprime uma paixão esquematizada. O poder de expressão simbólica é muito grande; mas, precisamente por esse motivo, não representa, esquematiza (VENTURI 1972, p. 33).

Em comparação ao Cristo de Marcovaldo, o de Giotto é concreto. Giotto é considerado um marco na história da arte, pois com ele se concretizaria o realismo no Ocidente. Venturi (1972) prefere usar o termo concreto em oposição ao abstrato para tratar das obras de Giotto devido à abrangência do realismo, mas esclarece que a oposição em relação ao abstrato não o elimina de suas obras. Existem muitos elementos abstratos na obra de Giotto, mas esses são mesclados com outros de definição objetiva que asseguram à obra o seu caráter concreto. Podemos ilustrar esse pensamento de Venturi ao observarmos as delimitações das partes que compõem o rosto de Cristo. Na região dos olhos, percebemos o jogo das cores escuro-claro, assim como em Marcovaldo; entretanto Giotto não usa esse contraste de cores para estabelecer uma carga sentimental, mas para revelar o desenho das formas humanas. O escuro das sobrancelhas deixa as pálpebras se iluminarem e formarem uma leve sombra devido à inclinação da cabeça. O discreto contorno escuro do nariz desenha um órgão que se destaca em um rosto que não traz marcas e expressões de sofrimento. Todavia a dor e o sofrimento físico de Cristo estão presentes na sutil abertura da boca, que revela a mortalidade do homem que não suporta a crucificação. A barba encerra discretamente o rosto e, pensando em sua simbologia, expressa, por meio da suave textura, a superioridade do filho de Deus que se deixa vencer para revelar o verdadeiro poder divino. Com essa graduação de cores e linhas, Giotto mostra o aspecto sensível da cena narrada, mas revela a estrutura do rosto de um homem comum, aquele que representa toda a humanidade, o que possibilitaria entendermos sua obra como concreta. Venturi (1972) assinala que a obra de Giotto é mais concreta do que de seus antecessores porque:

[...] concepção da divindade está mais enraizada no coração humano. Por isso, seu apelo é menos violento, menos absoluto do que o do Coppo ou de Berlinghieri; mas, em compensação é mais complexo e mais convincente. A piedade suscitada pelo Cristo de Coppo é absoluta, mas as emoções humanas são relativas; o absoluto nas emoções carece de matizes, de distinções, de humanidade. (VENTURI, 1972, p. 34-35).

A humanidade presente na obra de Giotto não é proveniente somente do sofrimento físico, nem seu Cristo instiga piedade pela crueldade dos homens. O Cristo de Giotto seria humano porque o divino seria o seu invólucro, o que o torna digno e não vítima. O aspecto divino presente na obra de Giotto pode ser consequência da tradição, pois ele revolucionou a pintura de sua época tratando

dos mesmos temas que outros artistas, mas resplandecendo sua forma particular de entendê-los. Dessa forma, o divino de Giotto está presente nos homens, que é a grande criação de Deus. Esse fato confere a grandeza de sua obra que expressa homens vivos que se constituem de espírito e carne, revelando um artista que imprimia em suas obras uma essência equilibrada, como nos mostra Venturi (1972, p. 39): "Giotto era de uma natureza demasiado cheio de espiritualidade para se preocupar com a beleza física; era demasiado humano para se preocupar com a beleza celeste". Esse equilíbrio pode ser entendido por meio de seu temperamento, que conseguiu dosar as informações que receberá em sua formação: as mensagens de São Francisco de Assis. Venturi explica que a origem de Giotto é popular e ele,

Sente a mensagem de humildade e de amor transmitida por S. Francisco, e muitas de suas obras são consagrada à gloria desse santo. Todavia, seu temperamento difere de S. Francisco; está muito mais enraizado na terra. Lembra a vontade precisa, o espírito concreto, a ousadia espontânea típica dos cidadãos das Comunas italianas [...]. (VENTURI 1972, p. 38).

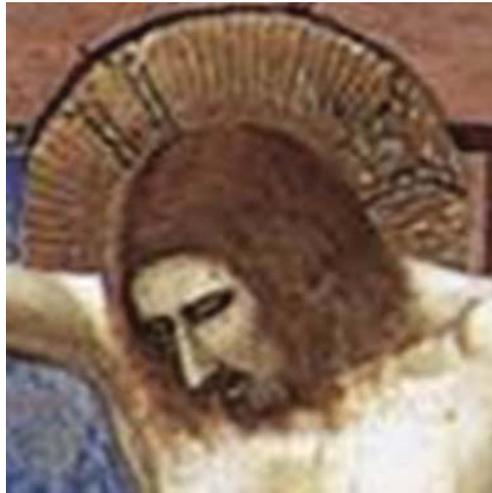


Figura 3: Crucificação (1304-1306). Giotto di Bondone. CapellaScrovegni (Padua-Italia)  
Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_Crucifixion.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_Crucifixion.jpg)

Dessa forma podemos constatar que as diferenças entre as representações de Marcovaldo e de Giotto são muito significativas. Mesmo os artistas tendo vivido em um tempo muito próximo à compreensão de Cristo, em cada um é muito distante, o que nos possibilita inferir que o contexto social, que influenciou a formação deles, não foi o mesmo. Assim, entendemos a dinâmica da formação humana e podemos conferir à arte a categoria de registro histórico para História da Educação, uma vez que as imagens revelam tempos e ações específicas e, concomitantemente, revelam as finalidades sociais desta sensibilização que, na maioria das vezes, ensinam virtudes sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Face ao exposto, refletimos sobre o duplo papel educativo da arte no campo da História da Educação: de um lado como instrumento de sensibilização e exemplo de virtudes e, por outro, como fonte de estudo aos pesquisadores da História da Educação.

Ao considerarmos a arte sob estes dois aspectos no âmbito da História da Educação, precisamos observar que ela traz consigo o resultado da relação entre a realidade externa e a subjetividade do artista. Todavia o objeto artístico, além de registro histórico, também possibilita a continuidade do processo educativo ao desencadear um trabalho intelectual em quem o aprecia. Esse processo é desencadeado pela potencialidade sensível e atua no controle das paixões. O autocontrole das paixões poderá ocasionar o surgimento de novos hábitos, questão importante nas reflexões sobre a constituição histórica da formação humana. Assim, entendemos que o conhecimento produzido por Anselmo, Bernardo de Claraval, Francisco de Assis e Tomás de Aquino constituem as informações que

engendraram a subjetividade de artistas como Coppo di Marcovaldo e Giotto di Bondone, os quais, por sua vez, provocaram grande mudança na representação de Cristo. A criação da representação de um Cristo com forte apelo sentimental e de outro que expressa a concretude humana resulta das formas como a sociedade medieval concebe e entende o homem. Nesse sentido, inferimos também que a arte, no âmbito da História da Educação, pode se constituir, potencialmente, como registro do pensamento do artista, posto que ele expressa a sociedade em que está inserido e, ao mesmo tempo, como sujeito que participa e contribui com/na constituição de outra mentalidade coletiva. Assim, o Cristo de Marcovaldo e de Giotto expressa as mudanças que ocorreram na arte e suscita novas mudanças, o que ilustra o permanente movimento na forma de pensar e compreender o mundo, o que, a nosso ver, confere a legitimidade desse estudo em História da Educação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica (livro I e livro II); Ética a Nicomaco; Poética**. São Paulo: Victor Civita, 1979.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética**: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LE GOFF. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PANOFSKY, E. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PELIKAN, J. **A imagem de Jesus ao longo dos séculos**. São Paulo: Cosac e Naifyedições, 2000.
- TREVISAN, A. **O rosto de Cristo**. Porto Alegre: AGE, 2003.
- VENTURI, L. **Para compreender a pintura de Giotto a Chagall**. [s/l]: Estudios Cor, 1972.

## NOTAS

1 Para uma reflexão mais consistente sobre a relação da subjetividade e a realidade é necessário nos reportarmos a obra *Fenomenologia do Espírito* em que Hegel explica que o saber da experiência faz a consciência. Esse pressuposto se opõe aos critérios da verdade defendidos pelas correntes empirista e racionalista. (HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis RJ. Vozes. 1992.

Artigo recebido em 02/04/2012

Aprovado em 16/07/2012