

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

THATIANE PIAZZA DE MELO

O PINTOR E A CIDADE: GIOTTO E FLORENÇA NO TRECENTO

Niterói
2017

THATIANE PIAZZA DE MELO

O PINTOR E A CIDADE: GIOTTO E FLORENÇA NO TRECENTO

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora:
Prof. Dr. Renata Rodrigues Vereza.

Niterói
2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M528 Melo, Thatiane Piazza de.
O pintor e a cidade: Giotto e Florença no trecento / Thatiane Piazza de Melo. – 2017.
117 f. ; il.
Orientadora: Renata Rodrigues Vereza.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2017.
Bibliografia: f. 111-117.

1. Florença (Itália). 2. Século XIV. 3. Pintores. 4. Di Bondoni, Giotto, 1266-1337. 5. Burguesia. 6. Capella Bardi (Florença, Itália).
I. Vereza, Renata Rodrigues. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

THATIANE PIAZZA DE MELO

O PINTOR E A CIDADE: GIOTTO E FLORENÇA NO TRECENTO

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 21 de março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Renata Rodrigues Vereza (Universidade Federal Fluminense).

Prof^a. Dr^a. Vânia Leite Fróes (Universidade Federal Fluminense).

Prof^a. Dr^a. Tamara Quírico (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

Niterói
2017

Dedico esse trabalho aos meus avós, pela sabedoria, amor e um apoio incondicional. Agradeço por terem despertado em mim o interesse por estudar a história da Itália.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos da faculdade Carlos Lima, Rennan Lemos, Gabriel Barbosa, Pedro Terra, Bruna Salles, Luiza Ferreira, Bruna Barcellos, Gislaine Alhadas, Paula Justen, pelos conselhos e comemorações nesta trajetória.

Aos professores Rodrigo Bentes Monteiro, Laura Maciel, Vânia Fróes e Paulo Knauss pelas aulas e conhecimentos transmitidos, que ajudaram na delimitação do trabalho. Ao professor Mario Jorge e as professoras Vânia Fróes e Tamara Quírico, pela participação na banca de defesa. À Professora Renata Vereza pela competência profissional, orientação e paciência. Uma das minhas primeiras professoras na graduação, que merece toda a minha admiração.

À minha família, em especial meus avós, minha tia Cláudia e minhas primas Mariana e Luana, agradeço as conversas, o carinho e a confiança. Minhas irmãs Thais pela ajuda com o trabalho, e a Thamara pelo companheirismo. Principalmente a minha mãe, que sempre incentivou meus estudos e pelo apoio nas minhas escolhas.

À Magali pelo auxílio nas correções e por me incentivar neste caminho. Ao Gabriel, meu namorado, pela correção do texto, por me fazer rir e pela enorme paciência com sua namorada. Sem você tudo seria muito mais difícil.

Solamente un pueblo culto puede ser veramente libre.

José Martí

RESUMO

A dissertação tem como objetivo refletir sobre o papel dos pintores no cotidiano florentino no século XIV, a partir do estudo de caso do Giotto di Bondone. Este pintor foi estudado por sua trajetória e em registros literários dos livros: “Divina Comédia”¹ do Dante Alighieri, “Decamerão”² escrito por Boccaccio e “Il Trecentonovelle”³ do Franco Sacchetti. Nessas obras, Giotto é citado, e apontam para uma rede de relações e hierarquias do universo desses artistas. Nota-se que esse trabalho não pretende comprovar a veracidade dos relatos, e sim, constatar que tais narrativas estão inseridas nesse mundo medieval e que representam uma visão singular sobre o mesmo. Em Florença este artista possuía um ateliê e realizou diversas obras pictóricas, como na igreja de Santa Croce nas capelas Bardi e Peruzzi e na capela *del Podestà* no Palazzo del Bargello. Muitas dessas obras foram encomendadas por uma elite burguesa, como no caso das capelas Bardi e Peruzzi,. Esta primeira foi escolhida para delimitar a relação entre os pintores e os financiadores e, com isso compreender um período que possuía um lento movimento de autoria das obras por parte de artistas mais reconhecidos. Portanto, as fontes permitem estudar o pintor a partir de uma tradição oral e imagética para compreender uma sociedade através de sua multiplicidade de relações. Nota-se um intenso quadro social que pode ser estudado, na tentativa de quebrar modelos do convívio social e das representações no espaço urbano.

Palavras-chave: Península Itálica. Florença. Trecento. Pintores. Imagens. Giotto di Bondoni. Burguesia. Capella Bardi.

¹ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

²BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

³SACCHETTI, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970.

ABSTRACT

The dissertation aims to reflect about the painter's role in Florence daily life in the 14th century, from the Giotto di Bondone case study. This painter was studied by his trajectory and in literary records of the books: "Divine Comedy" by Dante Alighieri, "Decameron" written by Boccaccio and "Il Trecentonovelle" by Franco Sacchetti. In these literary works, Giotto is cited, and indicate a network relationships and hierarchies of the universe of these artists. It is remarkable the present work does not intend to prove the veracity of reports, but rather to verify if that narrative are inserted on medieval world and represents a singular vision on the same one. In Florence this artist had an atelier and performed several pictorial works, as in Santa Croce church's on Bardi and Peruzzi chapels and in *del Podestà* chapel on Palazzo *del Bargello*. Many of these works were ordered by a bourgeois elite, as the case of Bardi and Peruzzi chapels, this first one was selected to delimit the relation between painters and financiers. In order to understand a context that brings a slow movement of authorship to the works by more recognized artists. Therefore the sources allow to study the painter from an oral and images traditions, to comprehend a society from its multiplicity of relationships. Thus an intense social framework can be studied, in attempt to break models of social interaction and urban space representations.

Key words: Italian Peninsula. Florence. Trecento. Painters. Images. Giotto di Bondoni. Bourgeoisie. Bardi Chapel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Imagem da parte superior da Basílica de São Francisco de Assis.....	52
Figura 2 –	Imagem da Capella del Podestà, no Pallazzo del Bargello.	54
Figura 3 –	Pintura de Giotto di Bondone: Natividade.....	63
Figura 4 –	Pintura de Giotto di Bondone: Milagre da Fonte.....	66
Figura 5 -	Pintura de Giotto di Bondone: Madonna In Maest.....	68
Figura 6 -	Pintura de Giotto di Bondone: Stimmate di san Francesco.....	89
Figura 7 -	Imagem Capela Bardi.....	90
Figura 8 -	Pintura de Giotto di Bondone: Castità.....	90
Figura 9 -	Pintura de Giotto di Bondone: Obbedienza.....	90
Figura 10 -	Pintura de Giotto di Bondone: Povertà.....	90
Figura 11 -	Pintura de Giotto di Bondone: Rinuncia dei beni.....	92
Figura 12 -	Pintura de Giotto di Bondone: Apparizione al Capitolo di Arles.....	94
Figura 13 -	Pintura de Giotto di Bondone: Esequie di San Francesco.....	95
Figura 14 -	Pintura de Giotto di Bondone: Conferma della Regola franciscana.....	96
Figura 15 -	Pintura de Giotto di Bondone. Prova del fuoco.....	98
Figura 16 -	Pintura de Giotto di Bondone: Visioni dell'ascensione di san Francesco.....	99
Figura 17 -	Pintura de Giotto di Bondone: Stimmate di san Francesco.....	100
Figura 18 -	Imagem livro: FRUGONI, Chiara. Vida de um homem: Francisco de Assis.....	101
Figura 19 -	Pintura de Giotto di Bondone: Rinuncia dei beni.....	105
Figura 20 -	Pintura de Giotto di Bondone: Stemma gentilizio della famiglia Bardi.....	106

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PANORAMA DA PENÍNSULA.....	13
2.1	FLORENÇA E SEUS ASPECTOS GERAIS.....	20
2.2	O OFÍCIO DO PINTOR.....	25
3	GIOTTO A PARTIR DAS FONTES.....	36
3.1	PRODUÇÃO LITERÁRIA	36
3.2	GIOTTO NA LITERATURA.....	50
3.3	AS INFLUÊNCIAS DE GIOTTO DI BONDONE.....	62
4	OBRAS IMAGÉTICAS EM FLORENÇA.....	72
4.1	MECENATO URBANO.....	72
4.2	OBRAS ENCOMENDADAS PELA BURGUESIA.....	80
4.3	ESTUDO DE CASO: CAPELLA BARDI	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

1 INTRODUÇÃO

A dissertação tem como objetivo analisar o pintor Giotto di Bondone em Florença na Baixa Idade Média. Para dar início a esta questão, no primeiro capítulo foi feito um panorama deste período, em que a Península Itálica participou de conflitos externos como a Guerra dos Cem Anos e, além disso, conviveu com diversos surtos da Peste Negra, nos quais as cidades mercantis foram grandes focos da doença que teve uma rápida proliferação. A religiosidade teve papel fundamental em tempos conturbados, no qual atribuíram essas dificuldades a castigos divinos, devido aos pecados cometidos pela população. Também a Igreja Católica enfrentava uma nova perspectiva religiosa, com diversos movimentos que passaram a ser condenados, e outros, como as ordens mendicantes que receberam autorização da instituição.

O termo “Idade Média” foi criado pelos humanistas a partir do século XIV, sendo Petrarca, provavelmente, o primeiro a utilizá-lo para definir um tempo que havia acabado. Uma expressão depreciativa de um momento da história que separava a Antiguidade do presente em que supostamente reviviam um culto as letras e as artes. Essa imagem foi intensificada no século XVIII, principalmente por Voltaire. Mas depois, surgiram nomes como Chateaubriand, Balzac e Victor Hugo que narraram os mistérios do período gótico. Para Le Goff⁴, existiu, ao mesmo tempo, uma “idade das trevas” e uma “idade do ouro”. Apesar do período compreender desde o século V até o XV, o autor descreveu que o Renascimento não trouxe uma ruptura absoluta ou decisiva, existiria, portanto, uma longa Idade Média que só terminaria com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial nos finais do século XVIII. Segundo Blockmans⁵ também não existiu uma linha clara que separava o período denominado “Idade Média”

⁴LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁵BLOCKMANS, Willem Pieter. **Introdução a Europa medieval, 300-1550**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

com o “início da modernidade”. Assim, as estruturas básicas dessas sociedades se mantiveram até a Revolução Francesa, com sua base agrária, hierarquia de classes, fundamentação monárquica e em alguns locais independentes.

Além disso, no primeiro capítulo também foi abordada a cidade de Florença, sua organização política e seus conflitos internos, como o Tumulto dos Ciompi. Outros pontos de destaque foram a organização dos trabalhos urbanos, a relação entre as Artes no século XIV para pensar no ofício do pintor, pois o aumento da produção artística neste período fez com que esses artistas começassem um movimento independente de produção, montando seu próprio ateliê, sendo um dos primeiros exemplos desse processo, o pintor Giotto.

Para maior compreensão sobre este artista em Florença, no segundo capítulo foram utilizadas fontes literárias que citam o mesmo, como a “Divina Comédia” de Dante Alighieri⁶, “Decamerão” de Boccaccio⁷ e “Il Trecentonovelle” de Franco Sacchetti⁸. Em todas essas narrativas o pintor foi apontado como um grande artista, com habilidades e reconhecimento pelas suas obras. Vale ressaltar que as produções literárias necessitam de uma análise cautelosa, pela multiplicidade de informações que as mesmas podem conter: “Penso que mais do que expressar um sentimento ou intenção, a literatura tem um papel fundamental na criação de sentimentos e intenções, criando elos de mediação entre o que é vivido, o que é sentido e o que é pensado.”⁹

Neste mesmo capítulo também foi realizado um levantamento das obras que Giotto produziu. No terceiro capítulo foi analisado o caso específico dos afrescos da

⁶ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

⁷BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

⁸SACCHETTI, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970.

⁹BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza - CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

capela Bardi. Para Baschet¹⁰ as imagens auxiliam na compreensão do mundo medieval, com suas relações mais variadas e as hierarquias que o estruturam. Com características contraditórias e dinâmicas, o que não lhes diminui a importância. Pelo contrário, mostra que as imagens podem nos surpreender. Os diversos sentidos que podem existir em uma imagem, marca a sua complexidade como fonte, pois:

Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma descrição parcialmente interpretativa. Essa descrição é pouco ordenada e vívida.¹¹

Um dos desafios da dissertação foi trabalhar com fontes tão distintas em suas composições textuais e imagéticas. Contudo, independentemente de sua tipologia, essas obras não foram produzidas para se tornarem uma fonte histórica algum dia. Ou seja, os documentos não foram criados como fontes, eles se tornaram a partir do questionamento que lhes foi feito pelos historiadores, lembra Silvia Hunold Lara¹². Para efetuar esse processo, torna-se necessário analisar em que contexto as obras foram construídas, como também compreender para quem elas eram destinadas, porque foram produzidas, e em que locais elas circularam. Trata-se de uma análise simultânea de todos esses elementos para que não se perca informações que são fundamentais para a transformação dos documentos em fontes históricas.

O intuito principal deste trabalho foi utilizar, como estudo de caso, estes afrescos produzidos por Giotto para delimitar a relação entre mecenas e pintores nos Trezentos. Demarcar um conjunto de relações de intenções que uma obra estava envolvida, a

¹⁰BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

¹¹BAXANDALL, Michael, and Vera Maria Pereira. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, cit, p.43.

¹²LARA, Silvia Hunold. **Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico**. Porto Alegre: Revista Anos 90, v. 15, n. 28, p. 17-39, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/7953/4740> Acesso em: 01 fev. 2017.

participação do artista e analisar o quanto os financiadores determinavam os elementos representativos.

2 PANORAMA DA PENÍNSULA

A Península Itálica, durante Idade Média, era uma região que estava em disputa constante entre a dominação exercida pelo Sacro Império e a Igreja Católica. A nobreza peninsular, no exercício preferencial da sua função guerreira, em meio a este conflito, estava distante do âmbito citadino. Enquanto isso, a burguesia reforçava o monopólio das rotas comerciais com o Oriente, acumulando dinheiro e poder, o que possibilitou que as cidades desenvolvessem suas características mercantis. Esse processo ocorreu de forma desigual na Península, com maior intensidade no Centro e no Norte, enquanto no Sul, o crescimento foi mais demorado, acentuando as disparidades entre cada região.

No contexto internacional existia uma grande disputa que acarretou em um significativo impacto social: A Guerra dos Cem Anos (1337-1453). Um conflito extenso que envolvia diversos territórios na Europa, inclusive, indiretamente, a Península Itálica, uma vez que seus bancos auxiliavam a Inglaterra no financiamento da guerra. Com as derrotas do rei Eduardo III da Inglaterra, não foi efetuado o pagamento das dívidas contraídas, levando alguns bancos italianos à falência. Assim, outras companhias com funções de banco, também sofreram este destino, gerando um período conturbado economicamente.

Na Baixa Idade Média, em meio a esta fragilidade econômica, a região enfrentou também uma queda demográfica. Édouard Perroy¹³ colocou que o declínio na taxa populacional era notado antes da própria peste pela existência de longos períodos de fome. Para Jean Delumeau¹⁴ devido a esse panorama, foi rápida a contaminação gerada pela peste, já que uma população debilitada era mais vulnerável à contração de doenças.

¹³Para uma visão de síntese da queda demográfica do século XIV e das conseqüências da peste na demografia européia. Cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1965.

¹⁴Para uma visão sobre a reação da população aos surtos da peste negra, cf. DELUMEAU, Jean. Tipologia dos comportamentos coletivos em tempo de peste. In: _____. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, cap.3, p.107-150.

As pessoas que adoeciam eram, em sua maioria, pertencentes à parte mais pobre da população, mas ambos os setores sociais estavam apreensivos pela falta de conhecimento para combater este mal.

A epidemia tornava-se pandemia, com o período mais crítico da Peste Negra entre 1348-1350. Contudo, relatos da doença perpassaram a Idade Média e são notificados até o século XVII na Europa. A partir dos estudos de Carter Lindberg¹⁵, nota-se que as condições de salubridade das cidades favoreciam a proliferação de ratos, como as construções com telhados de sapê e a grande quantidade de sujeira nas ruas. A Peste Negra em Florença teve seus primeiros surtos entre 1340-1341 e, segundo o autor Alberto Tenenti¹⁶, apresenta os piores em: 1360-1363, 1371-1374, 1399-1400, 1417 e 1422-1425. Por volta de 1300, a população da cidade chegava a ter 100 mil habitantes e, no final do século XIV, observa-se que o número não passava de 50 mil.

O panorama era pessimista, pois o número de mortos era elevado e o medo de contaminação tornava impossível efetuar os devidos funerais. Ao refletir sobre a religiosidade da Baixa Idade Média, a falta de uma cerimônia tradicional com os familiares não permitiria com que o ritual fosse cumprido. A Igreja, então, adaptava-se a tamanha realidade e propunha aos fiéis missas em nome dos que morreram, para que pudessem adquirir uma possibilidade de serem encaminhados ao céu.

A vida da cristandade medieval é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. De fato, tudo está orientado para uma concepção religiosa de todas as coisas, em uma espantosa propagação da fé.¹⁷

A Península Itálica, no século XIII, vivenciava um panorama de multiplicidade de configurações religiosas. Essas disputavam espaço em busca de fiéis, sendo em sua

¹⁵A Idade Média tardia: limiar e ponto de apoio das Reformas, cf. LINDBERG, Carter. Crise agrária, fome coletiva e peste. In: _____. **As Reformas na Europa**. São Leopoldo: Sinodal, 2001. cap.2, pp. 38-72.

¹⁶TENENTI, Alberto. **Florença na época dos Médici**: da Cidade ao Estado. São Paulo: Perspectiva S.A., 1973.

¹⁷HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, cit, p.248.

maioria perseguida severamente pela Igreja. Para André Vauchez¹⁸, o cerne dos movimentos contestatórios estava em utilizar o Novo Testamento e construir uma religião mais pura e interiorizada, que poderia intensificar um maior controle individual e também questionar a doutrina eclesiástica hierárquica e opressora. Nesse contexto, surgiram as ordens mendicantes, com a de São Francisco de Assis e de São Domingos, que conseguiam estender sua mensagem aos diferentes setores da sociedade. Com o objetivo de promover a conversão e a aproximação dos leigos nas cidades, optou-se pela utilização do sermão em língua vulgar.

Foi essa sociedade nova que eles formaram pela pregação e pela prática litúrgica; um cristianismo novo em que o interesse pelos leigos era maior e onde a preocupação de adaptar tanto os clérigos como os leigos ao progresso da cristandade europeia era dominante e foi de grande eficácia.¹⁹

Para Tamara Quírico²⁰, as laudas franciscanas se diferenciavam das dominicanas por trazerem uma maior emoção com a utilização da lírica, já os seguidores de São Domingos faziam pregações com apelo ao dramático. Essas ordens apresentavam um modelo de vida mais simples, no qual pregavam viver da forma humilde como Cristo. Assim, condenavam o dinheiro como precursor de discórdias e do ódio entre as pessoas.

A Igreja, a princípio desconfiada, logo compreendeu a enorme força que os franciscanos representavam, em termos de contenção e extinção das polêmicas e dos movimentos heréticos. Por intermédio deles, ela podia mostrar em seu interior um modelo positivo para os leigos, um pólo que atraía e envolvia todas aquelas efervescências e reivindicações perante as quais suas estruturas se mostravam rígidas e inadequadas. Após a morte de Francisco, a força da tradição viria a prevalecer, com uma visível clericalização da Ordem.²¹

Segundo Frugoni, entre os anos de 1209 e 1210 o aumento de participantes na ordem e a necessidade de um reconhecimento formal fizeram com que Francisco fosse a

¹⁸VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (Século VIII a XIII)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

¹⁹LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007, cit, p.198.

²⁰QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV**. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

²¹FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, cit, p.65-66.

Roma encontrar o Papa Inocência III. Tiveram alguns encontros e, de forma não tão fácil, Francisco conseguiu a permissão oficial de pregar. Permaneceu na cidade alguns dias e tentou pregar aos romanos sem sucesso, até que ao seu redor formou-se um círculo de pássaros que começaram a ouvir suas palavras. Esta narrativa trazida pelas fontes é fundamental para atrelar a imagem do santo com a dos animais, principalmente as aves que posteriormente serão representadas em seus ombros. Um ponto importante é que nesse período a Igreja negou autorizações para pregação, pois considerava uma tarefa difícil e que deveria ser desempenhada apenas pelo clero. Francisco ter obtido tamanha permissão, representa um marco para essa sociedade.

O século XII já havia visto certa aproximação entre regulares e seculares, mas os mendicantes dão o passo suplementar instalando-se no coração das cidades (estes estranhos regulares, urbanos e pregadores, são, de resto, chamados de frades, não de monges). As ordens mendicantes aportam, assim, uma contribuição decisiva à Igreja de seu tempo, assumindo um enquadramento e uma atividade pastoral adaptados aos meios urbanos.²²

Tais movimentos também se utilizavam das confrarias como uma forma de atrair os leigos para serem inseridos em uma vida religiosa. Essas instituições seguiam o estilo das confrarias sacerdotais e das guildas de comerciantes e artesãos, existentes tanto no campo como na cidade, que propiciavam ajuda tanto para os membros quanto para a organização dos funerais de seus participantes. “Mas todas tinham em comum a autogestão e a livre eleição de seus dirigentes.”²³. Já a cátedra episcopal, além desses espaços urbanos, era mais atraente para famílias dominantes, que pretendiam acumular mais poder. O trabalho de Tanzini²⁴ mostra que um alto cargo episcopal contribuía para legitimar a elite no âmbito citadino e permitia com que muitos ascendessem para a

²²BASCHE, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo 46, 2006, cit, p.213.

²³VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental**: (Século VIII a XIII). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, cit, pp.143.

²⁴TANZINI, Lorenzo. Il vescovo e lacittà. Interessi e conflitti di potere dall’età di Dante a Sant’Antonino. **Annali di Storia di Firenze**, v. 8, p. 81-111, 2013. ISSN 1827-6946. Disponível em: <http://www.fupress.net/index.php/asf> Acesso em: 02 fev. 2017.

esfera política.

O modelo político urbano que predominava nesse momento nas cidades italianas era a Comuna ou o modelo de “cidade-Estado”. A Comuna era um território que possuía certa liberdade de decisão, por ser uma organização política que detinha maior autonomia frente aos interesses do imperador. Segundo Hilário Franco Júnior²⁵ inicialmente era constituída por um consulado, com um grupo de cónsules eleitos, com poder judicial e executivo. Existia uma assembleia que controlava esse grupo de funcionários, composta por uma parcela de cidadãos selecionados por sorteio ou eleição. A formação de uma comuna dava-se a partir de um juramento entre indivíduos que estariam unidos por laços pessoais, tais como de um contrato feudo-vassálico. Essa organização Comunal foi diversa na Península Itálica e na região setentrional esse modelo era observado com maior intensidade.

Por volta da segunda metade do século XII e início do século XIII ocorreu um aumento de disputas entre os grupos dirigentes e entregaram o poder a uma pessoa de fora da cidade, o *podestà*, ou “regedor”. Esse possuía um mandato curto, de, no máximo, seis meses e não era renovado. Uma das estratégias para que o *podestà* não implantasse uma tirania era a realização da fiscalização feita por um grupo de cidadãos, responsável por verificar suas contas, o Conselho Geral. Contudo, a Comuna não foi eficaz em sanar os conflitos internos. Sendo assim, nota-se um terceiro momento a partir da segunda metade do século XIII, o da *signoria* ou “senhorios”. Momento no qual o poder municipal ficou, por tempo indefinido, com um único homem, o *condottiere*, ou “comandante”.

O regime comunal entrou em crise no século XIII, pois não conseguiu acabar

²⁵JÚNIOR, Hilário Franco. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

com os desentendimentos entre diversos grupos dominantes. Além das Comunas urbanas, também existiam as comunas rurais, que possuíam menor capacidade econômica e tinham mais dificuldade em se manter. Tendo em vista que a Comuna era considerada um modelo de autoridade fraca, pois em muitos locais as antigas famílias senhoriais utilizavam-se de suas investidas imperiais e privilégios para ter influências e instituir o Senhorio. Essa transição envolvia a busca do poder por uma elite governamental que se consolidava nas cidades. Famílias ricas de comerciantes, nobres, patrícios, aristocratas e até oligarcas buscavam legitimar-se para garantir direitos e impedir que outras camadas sociais pudessem ser representadas. Esse processo ocorreu em modalidade e tempo diversos. A parte norte da Itália despontou primeiramente, enquanto ao centro ocorria um processo mais lento, pois apresentava uma forte participação popular no governo citadino.

No que tange à política interna de cada comuna ocorriam alguns conflitos entre as corporações de ofício, que disputavam pela supremacia no espaço citadino. As mais importantes atuavam no comércio de exportação de lã e de seda, produção que exige uma maior especialização do trabalho. Sendo assim, as manufaturas passaram a exigir um novo ator social, pois não bastava ser apenas um mercador que exercia o comércio de produtos. Desenvolveu-se a necessidade de também supervisionar os trabalhadores assalariados que transformavam a matéria-prima e revendiam seu resultado. O mercador acumulava diversas funções nessa sociedade.

A aristocracia, com o passar dos anos, aumentava seus poderes e cargos nas cidades. Oficialmente ocorria a escolha de um governante pela assembleia popular o que, em teoria, iria dificultar o monopólio desta categoria, mas, em diversos locais, a hereditariedade acabava por se impor. Nesse contexto, a instituição comunal não deixava de existir, o que gerou a diminuição de sua autoridade e autonomia devido à

monopolização do governo urbano por parte dos senhores. Assim as instituições comunais eram utilizadas apenas para consulta ou consentimento das ordens do Senhorio. Os estatutos urbanos conviviam com decretos impostos pelos senhores que acabavam por substituir a própria legislação da comuna.

Um típico exemplo deste movimento foi efetuado por Gian Galeazzo Visconti que em 1395 adquiriu do imperador um título de Duque de Milão²⁶. Assim algumas senhorias obtinham o poder e modificavam a estrutura comunal. Outra forma de autoridade sobre as terras poderia ser concedida pela Igreja, pois o Papa também fornecia tais títulos. A nobreza então almejava receber títulos que poderiam ser concedidos pelo Papa ou pelo Imperador - vigário papal e vigário imperial respectivamente - ou também um título senhorial – conde, duque ou marquês - para obter maior controle sobre a população urbana. Contudo, é importante ressaltar que muitas comunas não chegaram a estabelecer um Senhorio, principalmente pelos cidadãos terem sua origem em ricos mercadores e, mais raro ainda, em artesãos que não estavam interessados em que a cidade tivesse um único governante.

Os senhores tinham um importante papel na sociedade, pois atuavam como mediadores das guerras internas. Eles conseguiram, aos poucos, obter maior poderio por controlar as corporações e limitar seus poderes, como também de várias magistraturas da cidade. Esse senhor pode ser o *Podestà*, que possui a confiança da população que governava, ou até alguma pessoa que tomava a força o poder – como Francesco Sforza em Milão. Um fenômeno visto com frequência na Península Itálica foi a imposição de

²⁶ALMEIDA, Ana Carolina Lima. **A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do Decamerão e do De mulieri busclaris de Boccaccio (Florença–século XIV)**. 2009. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, 2009.

governos tirânicos. Como por exemplo, na região do Vêneto, onde entre 1226 e 1237, governou Ezzelino III da Romano, sendo inigualável em sua crueldade por aniquilar todo e qualquer opositor. Com poder alargado, governava territórios como Pádua, Verona, Treviso e Vicência.

2.1 FLORENÇA E SEUS ASPECTOS GERAIS

Tanto o autor Alberto Tenenti²⁷, como Andrea Zorzi²⁸, concordavam que no século XIII a política na cidade de Florença era composta por uma magistratura suprema ou Senhoria. Esta era composta por nove membros chamados de Priores, que tinham a função de criar estatutos e ordenamentos para as Artes, pois toda e qualquer corporação havia direito de possuir um regimento. Poucos membros possuíam o cargo de *Gonfanoleiro*, que era quem que carregava o estandarte da comuna, comandava a força armada e presidia o Conselho dos Priori. Também eram poucos os que tinham o cargo de Capitão do Povo, que deveriam proteger o povo da ambição de nobres. Mas o ápice dos cargos citadinos era o *Podestà*, como já mencionado, que cuidava da administração da justiça, muitas vezes vindo de outra cidade.

O governo de Florença era composto por um colegiado, pois a decisão da Senhoria era tomada conjuntamente com outros dois conselhos: o Colégio dos Gents-homens – composto por doze pessoas - e o Colégio dos *Gonfaloneiros* – composto por dezesseis pessoas. Já a parte legislativa era formada por dois conselhos: o do *Podestà* – com 250 membros- e o do Capitão do Povo – com 300 cidadãos. Contudo, em momentos de crise política os dois conselhos poderiam ser suprimidos por uma

²⁷TENENTI, Alberto. **Florença na época dos Médici**: da Cidade ao Estado. São Paulo: Perspectiva S.A, 1973.

²⁸ZORZI, Andrea. **Le fonti normative a Firenze nel tardo Medioevo**. Un bilancio delle edizioni e degli studi. Statuti della repubblica fiorentina,1999.

Assembléia, que, soberana, erigia uma ditadura temporária. Essa solução é narrada minuciosamente por Christopher Hibbert:

Surgindo problemas, soava-se o grande sino da Signoria no campanário do palácio. Por causa de seu tom profundo, que lembrava um mugido, o sino era conhecido como Vacca; e quando suas penetrantes badaladas soavam pela cidade inteira todos os florentinos maiores de catorze anos deviam reunir-se em seus respectivos bairros e marchar sob seus estandartes para a Piazza della Signoria a fim de formar um Parlamento. Nessas ocasiões, depois de afirmar que dois terços deles estavam presentes, em geral os cidadãos deviam aprovar a criação de uma comissão de emergência, a Balìa, investida de plenos poderes para enfrentar a crise.²⁹

O poder comunal preponderava em Florença, mas no século XIV as intensas lutas internas e externas obrigaram o poder executivo a tornar-se mais forte. O rei Roberto de Nápoles ocupou a senhoria da cidade em 1313 e 1321 e posteriormente seu filho, Carlos, duque da Calábria, assumiu entre os anos de 1325 à 1327. Após as derrotas militares sofridas por Roberto em Montecatini para o duque de Lucca, Castruccio Castracani, seu governo perdeu legitimidade. Por isso foi substituído por seu filho, que desempenhou um governo mais duro e não conseguiu solucionar os problemas internos da cidade. Após a morte de Carlos e a extinção da ameaça do duque de Lucca, Florença retomou sua forma de governo tradicional com eleições e suas diversas magistraturas.

Um exemplo de senhoria ocorreu na segunda metade do século XIII na qual uma família nobre lutava para ter a liderança, os descendentes dos Consoli, que aplicavam a magistratura típica da primeira fase da Comuna italiana. Essa elite nobiliárquica estava em conflito com o *popolo grasso* – uma rica burguesia emergente –, que conseguiu a aprovação, em 1293, do *Ordinamenti di giustizia*, que diminuiu os privilégios políticos dos “magnatas”³⁰, o que permitia que outras artes tivessem maior possibilidade de

²⁹HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da Casa dos Medici**. O Renascimento em Florença. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Cit. pp. 23.

³⁰Apesar da inexistência de critérios precisos para definir o conceito de “magnata”, 147 famílias foram assim caracterizadas. Delas, faziam parte famílias cidadinas, famílias feudais do condado, famílias pertencentes à esfera comercial (como os Bardi) que realizavam as mesmas atividades econômicas da elite das famílias do *popolo grasso*, cf. DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle.

participar do conselho dos *Priori*. Assim, um governo mais “popular”³¹ estava vigente em Florença neste momento, pois conseguia diminuir o monopólio da nobreza na política, mas não inibiu a possibilidade da existência de breves senhorios durante o século XIV.

Não tão democrática, Florença mostrava que poucos possuíam o direito político, portanto, a elite poderia escolher os magistrados, sendo que nem todos teriam o direito de tentar obter um cargo no governo cidadão. O grupo que passou a governar era formado pelo *popolo grasso* – banqueiros, mercadores e empresários do setor têxtil. Sendo assim, existia a possibilidade de ascensão social para quem não pertencia a essa elite, apesar de ser uma possibilidade pouco observada neste período.

A participação dos cidadãos no corpo político era minoritária, principalmente de representantes pertencentes ao *popolo minuto* – cidadãos mais fracos e pobres da população, pois os moradores dos campos ou de cidades subjugadas não poderiam participar e para ser um eleitor a pessoa teria que estar inscrita em alguma arte ou corporação de ofício, sendo também um pagante assíduo dos impostos – que não possuísse poder na cidade. O processo eleitoral tinha pouca representatividade deste grupo, pois os magistrados eram escolhidos por sorteio em que os nomes estavam em sacos tampados. Porém, para ser eleito, era necessário obter dois terços dos votos, e assim, renovavam-se os candidatos em torno de cinco anos.

Nesta configuração política, as artes eram representadas como organizações da burguesia e tinham um caráter oligárquico. As mais ricas corporações eram da lã e seda, como já dissemos. As corporações com maior predomínio, *Arti Maggiori*, eram compostas pelo *popolo grasso* – bem nutrido, classe abastada. Representadas em

L'Italie au moyenâge V- XV siècle. Paris: Hachette, 2002.

³¹Termo “popular” refere-se ao *popolo*, refere-se a inclusão do *popolo grasso* – grandes mercadores, banqueiros e empresários do setor têxtil.

Florença pelo Partido Guelfo, aliança entre a nobreza e a burguesia, na qual formulavam os princípios das guildas com o objetivo de diminuir a participação das *Arti Minori* na efetiva gestão do governo. O que lhes permitia, cada vez mais, a legitimação de um regime oligárquico.

Em 1360 ocorreu uma divisão da oligarquia que detinha o poder em Florença, pois alguns –junto com a família Albizzi- representavam um grupo tradicional em que apenas famílias ricas poderiam deter o poder, e outros eram moderados e possuíam integrantes mais humildes – junto com a família Ricci. Contudo, havia, por parte deles, um consenso de que a cidade necessitava de uma política de expansão para manter a autonomia. Caso contrário, seria invadida. Nesse contexto ocorre a guerra dos “Oito Santos” entre Florença e o Papa, por conta de uma disputa por algumas terras na Úmbria. Esse conflito ocorreu devido aos interesses da Igreja Católica, que também possuía um projeto expansionista. Com a preocupação de ser invadida, em 1375 instituiu-se, na cidade, uma magistratura extraordinária com oito cidadãos que organizaram-se para lutar contra o papa que lhes impôs um interdito.

A Guerra de Oito Santos, em 1378, representou um conflito direto entre o Papado e Florença. Assim como uma luta interna, na qual o *popolo grasso* colocou-se contra o Partido Guelfo, que queria atender as pretensões pontificais. A partir da perspectiva de Nicolau Maquiavel³², a desenfreada ambição do pontífice conduzia a uma tentativa de ataque a Florença. O governo florentino reagiu corrompendo o exército papal por 130.000 fiorini. O conflito durou três anos, e a cidade teve que pagar uma indenização por terem agido com atitudes inimigas à Cristandade.

O aumento de tributos e das dívidas públicas por conta da guerra ocasionou um descontentamento da população. Tamanha perspectiva negativa agravou-se em função

³²PLEBANI, Eleonora. **I Tornabuoni**. Una famiglia Fiorentina alla fine del Medioevo. Milano: Copyright, 2002. Cap. 1. Pp. 29-50.

do interdito, que prejudicava os comerciantes e os assalariados pela diminuição na produção de lã, pois gerava prejuízos e desemprego. O conflito iniciou com a união entre a família Albizzi e os guelfos, em 1378, contra o grupo mais moderado do *popolo grasso*, que era representado por Salvestro de Medice. Em junho deste ano, o *popolo minuto* e os assalariados entraram nesse conflito e surgiu uma grande revolta contra os elementos guelfos. Iniciava, portanto, o movimento dos Ciompi.

O tumulto dos Ciompi em 1378 foi o ápice do processo histórico-sociológico³³ que vinha da fragmentação do corpo político florentino. A cidade havia se destacado na Península pelo poderio bélico e colocou em conflito os nobres com a Igreja. Os Ciompi não possuíam o cargo de artesãos, mas formavam um grupo de trabalhadores de lã numeroso em Florença. Na revolta conseguiram um importante cargo de *gonfaloneiro* de justiça e, ao lado das já existentes 21 Artes, criaram-se mais três. A mudança impulsionada por esta revolta durou pouco e neste ano as novas Artes foram interrompidas, fazendo com que os participantes fossem perseguidos.

Na segunda metade do século XIV Florença permanecia como uma comuna independente na Península Itálica. A função crucial da comuna era garantir a segurança e viabilidade das rotas comerciais, que regiam o espaço econômico da cidade. Apesar de ter vivenciado um período conturbado na cidade, houve também um momento expansionista, com a conquista San Miniato em 1364, adquire Arezzo em 1384 e consegue conquistar Pisa e Cortona. Um passo importante para a oligarquia foi o investimento na compra de Livorno, em 1421, obtendo desta forma um acesso direto até o mar.

Nos últimos séculos da Baixa Idade Média Florença consolidou-se como um sólido estado regional, que alcançava dois terços da Toscana: somente a República de

³³Idem.

Lucca e a de Siena permaneciam independentes. Os Médici, família de origem burguesa em ascensão, intensificaram a produção e a comercialização da seda e da lã e depois se tornaram banqueiros de sucesso, conquistaram assim o poder por serem bem vistos pela parte moderada e progressista do *popolo grasso* e o *popolo minuto* também lhe deu apoio, pois não eram abertamente oligárquicos.

É no século XIV que as lutas intestinas nas cidades e as rivalidades destas últimas entre si atingem toda a sua amplitude e, também, fecundidade. Pois essa é a época das grandes criações municipais: Florença, Siena, Bolonha, Verona e Milão se modelam definitivamente por uma série de composições monumentais nas quais se despendem enormes somas. O que havia sido na França do século XIII as catedrais, os conjuntos urbanos – estudados com mais atenção que em qualquer outro país – o são para a Itália do século XIV. É a época das cidades, mas não mais a das comunas e das pequenas repúblicas.³⁴

2.2 O OFÍCIO DO PINTOR

É importante ressaltar que, segundo Paul Oskar Kristeller,³⁵ na Antiguidade, ou na Idade Média, não existia a ideia de arte, pois quem a produzia era considerado técnico ou um profissional sem qualquer relação filosófica. “Se é melhor renunciar a incluir as obras medievais na categoria de 'arte', é forçoso, entretanto, admitir que nelas existe arte, quer dizer, um conhecimento e valores formais que conferem a cada uma seu estatuto e a potência que a torna eficaz.”³⁶ Não significava que as obras artísticas produzidas não apresentavam uma relevância social. Mostrava que as concepções de arte e, principalmente de quem a produzia, eram diferentes com relação a outros períodos históricos. Enrico Castelnuovo³⁷ descreveu que a palavra “artista” raramente era mencionada. Quando a mesma aparecia, referia-se aos literatos e eruditos,

³⁴ CHASTEL, André. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, cit, p.142.

³⁵KRISTELLER, Paul Oskar. **The Modern System of the Arts**, a study in the history of aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, 1951, pp. 496-527.

³⁶BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo 46, 2006, cit, p.482.

³⁷CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989, p. 145-162.

diferentemente do que ocorria com as artes plásticas.

As Artes representavam nas cidades as principais atividades econômicas: comércio, finanças, manufatura e artesanato. A mais antiga é a *Calimala* ou “Arte dos Mercadores” que surgiu por volta de 1150, na qual os comerciantes eram responsáveis pelas compras das matérias primas para a produção têxtil. No decorrer do tempo, surgiram alguns grupos que compunham essa arte, estruturados como membros que elegiam um conselho composto pelos cônsules. O primeiro estatuto apresentado no trabalho de Andrea Zorzi³⁸ foi datado de 1301-1302 e a sua redação em língua vulgar, em 1334.

A entrada nas Artes requeria condições específicas, como ser filho legítimo de um membro da própria corporação, para demonstrar a sua habilidade e confiança no pagamento da taxa de entrada. Os membros principais eram os Mestres que possuíam as matérias primas, ferramentas e vendiam suas criações nas suas próprias oficinas. Com eles trabalham os aprendizes e os artífices. Cada arte tinha o seu próprio Estatuto, com força de lei entre membros ou entre estes e seus subordinados. Em algumas artes eram determinados os horários de trabalho, estabelecendo feriados e serviços públicos, como também a existência de tribunais e portarias.

As “Artes Menores” eram formadas por quatorze corporações com trabalhos artesanais, cujas atividades foram realizadas quase exclusivamente em nível local. Sendo assim, sua participação na vida política era, geralmente, mais limitada do que as “Artes Maiores”. Apesar de alguns dos componentes das “Artes Menores” serem conhecidos, até fora de Florença, pela sua produção, os nomes de seus membros apareciam esporádica e ocasionalmente entre os eleitos como magistrados da cidade.

³⁸ZORZI, ANDREA. **Le fonti normative a Firenze nel tardo Medioevo**. Un bilancio delle edizioni e degli studi. Statuti della repubblica fiorentina, 1999.

As sete “Artes Maiores” foram formadas entre a segunda metade do século XII e a primeira metade do século XIII, gradualmente afastando-se da primeira corporação, “Arte dos Mercadores”. Primeiro surgiu a “Arte da Troca” responsável pela troca de moeda, o comércio de metais e pedras preciosas, empréstimo, crédito e depósito. Em seguida, a “Arte dos Juizes e Escrivães” e a “Arte da Lã”, que se tratava do trabalho com a mesma, pela tecelagem, para sua transformação em um artigo de luxo. Depois desenvolveu-se a “Arte da Seda” que incluía os comerciantes, varejistas de tecidos, armarinhos, ourives, gibão e sapateiro, “Arte de Peles e Couros” e “Arte dos Médicos e Especiais”, com os médicos, químicos, boticários e os pintores.

Na Itália, onde a organização profissional foi mais forte, houve uma clivagem importante entre as ‘artes maiores’ e as ‘artes menores’ (em latim, *ars* designava um ofício). Em Florença, onde o sistema esteve mais aperfeiçoado, foram distinguidos não só 11 ofícios maiores, que agrupavam os mercadores ricos, e mais numerosas artes menores formadas pelos artesãos, mas a preeminência é reservada às 5 primeiras das 11 artes maiores, que compreendiam só homens de negócios com raio de ação internacional: as artes de Calimala, quer dizer, dos grandes importadores-exportadores, do câmbio, da lã, de Por Santa Maria, ou seja, da seda, dos médicos, especieiros e meceiros reunidos numa única “arte”, que fazia o comércio de todos os produtos chamados especiarias, das quais um manual da época enumera 288 espécies diferentes.³⁹

O trabalho urbano era descrito com a palavra “ars” e quando relacionado a uma ocupação pré-industrial era chamado de “artisanat”, ou seja, o que traduzimos para artesanato. Segundo Le Goff essas denominações são frequentes entre os séculos VIII e XV, quando a concepção de trabalho começava a se aproximar de uma descrição mais moderna, no qual o homem estava relacionado à sua ferramenta e depois à máquina, e também na identidade dos próprios trabalhadores. Essa relação era observada nas produções escritas sobre as atividades:

A aparição de tratados técnicos ou de repertórios de modelos tecnológicos também sublinha a aliança entre saber e prática, entre reflexão teórica e trabalho. O primeiro destes tratados é, sem dúvida, o *De artibus*, do monge alemão Teófilo, do século XII, consagrado sobretudo às técnicas artísticas, dentre as quais o vitral. O caderno de desenhos do arquiteto Villard de Honnecourt, da primeira metade do século

³⁹LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007, cit, p.155-156.

XIII, constitui um documento isolado, mas muito precioso em relação à atitude diante do trabalho técnico de um personagem que nós chamaríamos “artista”.⁴⁰

Com relação à tendência das produções artísticas na Baixa Idade Média, nota-se que o estilo gótico teve uma presença marcante entre os séculos XII-XV, com obras que mesclavam elementos eclesiásticos e laicos. Representavam, em sua maioria, narrativas bíblicas, mas também poderiam utilizar figuras míticas celtas, greco-romanas e orientais, ou produções que destacavam a vida rural e urbana sem a conotação religiosa.

Expressão de uma nova sociedade em formação, o gótico estava ligado à cultura que se desenvolvia nas escolas urbanas, ao pensamento que procurava harmonizar Fé e Razão. Concebia-se Deus como luz (daí os vitrais) e valorizava-se seu lado humano (daí o culto à Virgem). A natureza passava a ser vista como parte essencial da Criação, por isso se procurava retratá-la com realismo. Essa postura revelava tanto uma nova sensibilidade (cuja melhor expressão é São Francisco) quanto uma nova preocupação intelectual, cuja melhor expressão é a retomada de Aristóteles. O gótico estava exatamente nesse equilíbrio entre coisas tão diferentes como as representadas pelo santo e pelo filósofo.⁴¹

Segundo Baschet⁴² a arquitetura gótica era marcada por três características: “arco ogival”, “abóbada sobre cruzeiro de ogivas” e o “arcobotante”. A grandiosidade da catedral na cidade tornava-se um marco para a localidade, pois, ao mesmo tempo em que, se relacionava com as regiões circundantes, seu tamanho e representatividade apontavam para a instituição eclesiástica com um papel triunfante. Um dos fatores que propiciaram essa arte gótica foi o auxílio de uma burguesia local e da monarquia na construção das obras arquitetônicas, que deveriam atender aos diversos interesses de seus financiadores.

Na obra de Erwin Panofsky⁴³, nota-se que é difícil para o historiador definir o quão o artista do *Trecento* foi inspirado pela pintura clássica ou pela arte bizantina. A característica principal da pintura da Idade Média, tanto bizantina como Ocidental, é o

⁴⁰LE GOFF, Jacques. Trabalho. In: LE GOFF, Jacques and Jean Claude Schmitt. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002, cit. p.562.

⁴¹CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989, cit, p. 151-152.

⁴²BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo 46, 2006.

⁴³PANOFSKY, Erwin, Fernando das Neves, and Vanda Ramos. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981, cit. p.165.

fato de ser uma pintura sacra, mais preocupada com hierarquia do que com a proporção. “Há uma necessidade irrestrita de dar forma a tudo o que é sagrado, de dar materialidade às ideias religiosas, de modo que elas sejam impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados.”⁴⁴

O ofício do pintor é este: descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza. A isso chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores.⁴⁵

As obras na Idade Média, e até mesmo na era Moderna são, em sua maioria, anônimas, a prática de assiná-las torna-se um hábito popular no século XVII. Numa percepção recorrente, definiu-se que o homem medieval teria apenas a finalidade de produzir para exaltar a fé, portanto, não seria necessário obter qualquer reconhecimento. Essa interpretação, segundo Catelnuovo⁴⁶, é um pouco romântica, pois, mesmo que muitas obras sejam anônimas – obras importantes como a Catedral de Chartres – ao analisá-las percebe-se que essa concepção não é coerente com o pensamento dos artistas. No XIII as assinaturas dos artistas são vistas em uma quantidade maior em obras na Península Itálica.

Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distantemente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes.⁴⁷

Segundo Jean-Claude Schmitt, existiu uma "revolução das imagens" nos séculos X e XI o que permitiu um aumento na quantidade de produções artísticas nos próximos séculos. A partir desse período, nota-se a conquista de novos suportes, como as

⁴⁴HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, cit, p.247.

⁴⁵ALBERTI, Leon. **Da pintura**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014, cit, p.127.

⁴⁶CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989.

⁴⁷ALBERTI, Leon. **Da pintura**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014, cit, p.101-102.

pequenas insígnias metálicas e a miniatura cada vez mais recorrente nos manuscritos destinados a elite laica. As decorações em murais ou em técnica de afrescos muito comuns em Igrejas, começavam a ser utilizadas em palácios episcopais e pontifícios, mais tarde em residências senhoriais ou cidadinas.

(...) o Ocidente dos séculos X a XIII abre-se às imagens; ele passa de uma iconicidade restrita a uma iconicidade sem reservas e transforma-se em um universo de imagens, bastante diferente, é verdade, segundo o meio social, mas abrigando, em todo caso, a totalidade da cristandade em seu manto de cores e de formas.⁴⁸

As pinturas murais deveriam ser realizadas sobre uma argamassa fresca, assim, era necessário que a parede fosse molhada constantemente para que não criasse uma crosta que mancha o trabalho. Este tipo de pintura para Paul Zumthor⁴⁹ era realizada em janelas e em paredes das igrejas, palácios e aposentos senhoriais. Outra forma de representação pictórica era realizada nos manuscritos. Esses livros tinham a função de serem lidos em voz alta, cujas histórias eram compartilhadas entre um grupo de pessoas. Além da parte escrita com letras, alguns livros apresentavam iluminuras que requeriam uma análise particular por se diferenciarem do texto escrito. Para Zumthor⁵⁰, as imagens trazem novos elementos para a narrativa e que não representam uma mera reprodução das histórias contadas.

Os métodos utilizados por eles não davam conta de exprimir uma realidade espacial global, ou seja, nem todas as dimensões do espaço retratado submetiam-se à mesma orientação de profundidade. Eles apenas buscavam representar, da maneira mais fiel possível, uma imagem ótica presente nos olhos do artista. Por isso, a técnica utilizada por Giotto e Duccio era denominada de perspectiva intuitiva, pois não existia

⁴⁸BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo 46, 2006, cit, p.491.

⁴⁹ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo**: representación d'elle spacio en la Edad Media. Madrid: Cátedra,1994.

⁵⁰Idem.

ainda um sistema fortemente baseado na matemática, ou seja, uma unidade de medida que ditasse rigorosamente as distâncias entre os objetos. Mas havia um sentido de profundidade, mais ou menos homogêneo, guiado por um grande desejo de imprimir em suas pinturas a tridimensionalidade.

Para Ghibert, tanto o escultor como o pintor, deviam dominar as seguintes artes liberais: gramática, geometria, filosofia, medicina, astrologia, perspectiva, história, anatomia, teoria/desenho e aritmética:

E convém seja letrado, perito em escrita e douto em geometria, e conheça muitas histórias ou diligente tenha ouvido filosofia, e seja douto em medicina e tenha ouvido astrologia, e seja instruído em perspectiva e ainda seja perfeitíssimo desenhador, visto que para o escultor e para o pintor o desenho é o fundamento e a teoria destas duas artes. Convém que seja muito perito na referida teoria: não pode saber, nem ser perfeito escultor, nem tampouco perfeito pintor, pois tão perfeito é o escultor quão perfeito é ele desenhador, e assim é o pintor; esta teoria é origem e fundamento de cada arte.⁵¹

Na Idade Média, a profissão do pintor demandava enorme dedicação. Iniciava como aprendiz, desde menino, na loja, onde também preparava as cores batendo terras e pigmentos em argamassas. Antes de fazer as primeiras tentativas, o aprendiz deveria ser capaz de dominar todos os aspectos técnicos da pintura. O processo demandava uma longa duração. Um exemplo foi Taddeo Gaddi, que durante 24 anos foi aluno e aprendiz do Giotto, antes de tornar-se, um dos principais artistas florentinos do século XIV.

(...) os três estágios dos mestres, aprendizes e assalariados. Somente os primeiros gozam dos direitos corporativos completos: participação nas assembleias, eleição de novos mestres, voto dos estatutos e designação dos representantes e chefes da corporação, frequentemente chamados de 'jurados'. Os aprendizes são em geral entregues, por iniciativa de seus pais, a um mestre ao qual ficam vinculados por contrato (que pode durar de 2 a 12 anos no caso dos ofícios parisienses de *Le livre des métiers*, de Étienne Boileau). Ele os aloja e alimenta, conferindo-lhes uma formação técnica em troca do pagamento de consideráveis somas de dinheiro e da prestação gratuita de trabalho. A vocação dos aprendizes é tornar-se mestres. Os assalariados, por outro lado, contratados por um período variável, em geral de um ano, mas que pode reduzir-se a uma semana ou mesmo a um dia, recebem um salário, mas não podem adquirir os meios sociais e financeiros que lhes permitiriam tornar-se mestres.⁵²

⁵¹GHIBERTI, Lorenzo. **Primeiro Comentário**. São Paulo: Cadernos de Tradução número 6, 2000, cit, p.21-22.

⁵²LE GOFF, Jacques. Trabalho. In: LE GOFF, Jacques and Jean Claude Schmitt. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002, cit. p.564-565.

Nos XII e XIII a organização que preponderava nas cidades medievais era o alojamento, nos quais grupos de artistas e artesãos trabalhavam coletivamente na ornamentação de uma obra. O alojamento, enquanto uma associação de trabalho, estava atrelado a um período em que os órgãos interessados em encomendar obras eram a Igreja e os municípios. Esse grupo de artistas possuía bastante elasticidade, pois permanecia numa cidade enquanto o trabalho durasse, para depois mudar seu itinerário em busca de outro local. O alojamento era um espaço que fornecia certa segurança ao artista, como também permitia com que o mesmo mudasse de local ou se instalasse em outras grandes obras para catedrais.

Na Baixa Idade Média a produção artística foi intensificada em função de uma elite que possuía também poder aquisitivo para encomendar obras. Esse contexto impactava diretamente os artistas, que não precisavam estar mais vinculados aos alojamentos e poderiam tentar se estabelecer em cidades como um mestre independente. Esse processo é visto na Itália, no século XIV, tendo como os primeiros artistas a desempenharem essa trajetória os pintores e escultores. Esta nova organização social demandava uma outra organização dos artistas, que passaram a estar atrelados a um grêmio.

A diferença fundamental entre os alojamentos lojas e os grêmios é que os primeiros são uma organização hierárquica de trabalho assalariado, enquanto o segundo, pelo menos originalmente, é uma parceria igualitária de empresários. Os alojamentos são uma comunidade unida em que nenhum, nem mesmo o arquiteto ou mestre de obras, está livre, pois também deve seguir um programa ideal delineado pela autoridade eclesiástica e geralmente elaborado em seus mínimos detalhes. Contudo, em oficinas individuais que compõem os grêmios, os mestres são os chefes, que podem usar seu tempo como eles querem, e também apresentam liberdade quanto à escolha dos meios artísticos. Os estatutos das corporações, só apresentam uma visão dos requisitos técnicos e não se estendem a questões puramente artísticas, diferente das diretrizes que deviam contemplar os artistas e os alojamentos.⁵³

Em Florença observava-se um processo no qual a grande burguesia utilizava os grêmios politicamente para atender aos seus privilégios. Assim, controlava os maiores

⁵³HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte**. Madri: Guadarrana, 1969, vol. 3, cit, p.311-312

grêmios para oprimir os menores, impondo, sobretudo, uma diminuição em seus salários. Depois da morte do Imperador Frederico II os grêmios conseguiram a proteção dos guelfos que possuíam poder na Comuna e também influenciavam o *podestà*. Esse grupo elegeu um *capitano*, um cargo inferior ao *podestà*, mas que representava um funcionário bastante influente no Estado, tendo uma milícia popular e com poder decisório nas controvérsias com relação aos casos de denúncias contra os nobres.

Por volta de 1280, a burguesia possuía uma representação sólida no poder que era exercida pelos Priores e os grêmios. Os mercadores acabaram por dominar toda a máquina política e o aparato administrativo estatal. Segundo Hauser, podia-se constatar que Florença, no período, representava uma “cidade gremial”. As corporações econômicas tornaram-se grêmios políticos. Assim, os cidadãos, para terem seus direitos reconhecidos, teriam que estar vinculados a uma corporação legalmente reconhecida. Segundo registros gremiais dos pintores da época, existia entre 1409 e 1499, em Florença, 41 homens⁵⁴.

A organização corporativa é, em uma sociedade na qual as estruturas verticais impõem-se, mesmo na cidade, às estruturas horizontais, fortemente hierarquizada. Essa hierarquia é dupla, socioeconômica de outro. A primeira é a mais visível. Ela compreende os três estágios dos mestres, aprendizes e assalariados. Somente os primeiros gozam dos direitos corporativos completos: participação nas assembleias, eleição de novos mestres, voto dos estatutos e designação dos representantes e chefes da corporação, frequentemente chamados de ‘jurados’. Os aprendizes são em geral entregues, por iniciativa de seus pais, a um mestre ao qual ficam vinculados por contrato (que pode durar de 2 a 12 anos no caso dos ofícios parisienses de *Le livre des métiers*, de Étienne Boileau). Ele os aloja e alimenta, conferindo-lhes uma formação técnica em troca do pagamento de consideráveis somas de dinheiro e da prestação gratuita de trabalho. A vocação dos aprendizes é tornar-se mestres. Os assalariados, por outro lado, contratados por um período variável, em geral de um ano, mas que pode reduzir-se a uma semana ou mesmo a um dia, recebem um salário, mas não podem adquirir os meios sociais e financeiros que lhes permitiriam tornar-se mestres.⁵⁵

O desenvolvimento do comércio das obras só foi possível a partir de um mercado que consumisse, com pessoas que possuíssem riquezas para arcar com a

⁵⁴Cf. WACKERNAGEL, Marti. *Der Lebensraum des Künstlers in der florente*. In: HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte**. Madri: Guadarrana, 1969, vol.3, cit, p.386.

⁵⁵LE GOFF, Jacques and Jean Claude Schmitt. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc,2002,cit,p.564-565.

produção. Os comerciantes apresentavam um papel crucial nesse processo, pois propiciavam maior rapidez na transmissão de técnicas e estilos que estimulava uma maior troca de informações e maior venda ao exporem essas obras no balcão. Esse movimento permitia uma vulgarização da pintura, no qual mais pessoas tinham acesso e sustentavam o crescimento do comércio de arte.

A rica burguesia, além de vender as obras, tornou-se consumidora, principalmente para legitimar-se socialmente. Outro importante papel desempenhado por esse grupo foi patrocinar os artistas, como os Peruzzi e os Bardi que financiaram Giotto e seus afrescos para decoração de sua própria capela em Santa Croce. Giotto encontrava-se entre os primeiros artistas medievais a ser patrocinado pela burguesia urbana, o que lhe permitiu uma posição que não era comum entre os pintores no final da Idade Média.

Constitui também uma manifestação tradicional de riqueza e de posição social proteger os artistas, comprar-lhes as obras, contratá-los para trabalharem em igrejas ou edifícios públicos. (...) aliás, com a riqueza, com a educação, com o contato com as obras de arte nos decursos das suas viagens, os mercadores adquiriram frequentemente, não apenas o desejo do luxo, mas também o gosto das coisas belas. É uma clientela que, como acabamos de ver, se torna cada vez mais exigente, porque cada vez mais requintada.⁵⁶

Uma domesticidade por grande parte dos artistas pode ser observada em relação ao próprio mecenas, pois alguns viviam com ele para melhor atendê-lo. Nesses casos, os ganhos prometidos eram maiores, pois eles não trabalhariam na corporação que dividiria o pagamento com o grupo. Tinham como objetivo pesquisar e desenvolver novas técnicas. De acordo com Georges Duby, a organização do trabalho dos artistas apresentava um alto grau de especialização. As associações de ofícios transmitiam os conhecimentos para a formação de aprendizes. Os ofícios ganhavam espaço nesta sociedade que percebia, gradativamente, a presença dos pintores.

Por vezes constituem-se grupos coerentes, móveis, espécies de condotte da conquista estética, amados por um empresário que, como Giotto, recolhe as encomendas, fecha os contratos e distribui o trabalho pelos ajudantes – mas companhias de estrutura

⁵⁶LE GOFF. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.cit, pp. 83.

semelhantes já tinham agido antes nas obras das catedrais.⁵⁷

É necessário destacar que no campo da pintura esse fenômeno era raramente observado. O surgimento de artistas célebres como detentores de um poder de decisão em relação ao seu cliente era um processo que raramente ocorria no século XIV. Importante ressaltar que esse grau de poder por parte do artista era somente possível a uma parcela muito reduzida, pois o que ocorria normalmente, era a subordinação total ao cliente.

Essa relação de dependência entre o artista e o cliente foi estabelecida a partir de encomendas das obras artísticas. Duby⁵⁸ acreditava tratar-se do próprio “amo”, o qual deveria ter suas vontades satisfeitas, o que podia ser observado nos contratos estabelecidos pelos compromissos em relação a preço, prazo, qualidade do material, detalhes de execução, tema da obra, ordenação, cores utilizadas, personagens representados e outros. Esta descrição explicitava claramente as condições de produção de um artista que produzia exatamente o que era ditado pela vontade do cliente.

Os artistas estavam atrelados aos patrões, mas era notório, para Jacques Le Goff⁵⁹, observar certo grau de autonomia desses trabalhadores. Portanto, apesar de depender de ordens, que muitas das vezes eram extremamente específicas sobre as obras, conseguiam encontrar oportunidades, quase imperceptíveis, de expressarem-se. Esse processo, no qual o artista começava a sair do anonimato e ganhava certo reconhecimento social, era o processo de desenvolvimento de uma individualidade criadora.

Esse indivíduo criador só foi possível a partir de um “mecenato verdadeiramente

⁵⁷DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1993. Cit. pp.191-2.

⁵⁸Idem.

⁵⁹LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989.

criador, ”⁶⁰ construído com base em dois grandes pilares: valores universitários e cavaleirescos. “Por esta razão, temerário dizer que existia, no século XIV, uma arte burguesa, e mesmo, na arte, valores burgueses. ”⁶¹ De acordo com Duby, a burguesia, ao tornar-se mecenas, expandia-se, ou seja, valorizava produções que exaltavam a nobreza, não conseguindo representar nenhum “espírito burguês”.

3 GIOTTO A PARTIR DAS FONTES

3.1 PRODUÇÃO LITERÁRIA

A oralidade e a escrita estiveram muito próximas no âmbito medieval. O aumento da produção de livros gerou mudanças nessas obras para Zumthor: “Por um lado, porque a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais, por outro porque o modo de codificação das grafias medievais fazia destas uma base de oralização”.⁶² De acordo com Le Goff⁶³, os livros receberam modificações significativas: divisão de capítulos, melhoria na pontuação e índice de assuntos organizados por ordem alfabética. Novos ofícios especializados na escrita de livros aumentavam consideravelmente, eram os pergaministas, copistas, encadernadores e etc. Outra profissão que surgiu nesse período foi o “livreiro”, que atuava principalmente nas universidades.

A construção da narrativa só foi possível, segundo Walter Benjamin⁶⁴, pela vivência em comunidade. Essa experiência promove uma integração entre o narrador e os ouvintes que eram capazes de vivenciar, em conjunto, o texto. Assim, uma obra literária só era possível em códigos de uma memória comum com o grupo, para que a narrativa ocorresse efetivamente no seu conceito de transmissibilidade, na troca de

⁶⁰DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Estampa, 1993.

⁶¹Idem, Cit, pp.199.

⁶²ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz**: A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, cit, p.97.

⁶³LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

⁶⁴BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

conhecimentos entre os sujeitos envolvidos. Característica típica da sociedade medieval, que comunicava-se pela oralidade. Para Paul Zumthor⁶⁵, transmiti-la era uma forma de autoridade em movimento, uma afirmação dessa cultura, que, ao passar para o formato da escrita, reforça a identidade e a permanência da mensagem ao longo dos tempos.

Tanto a escrita, como as imagens, os objetos e a própria palavra, foram fundamentais no esforço de manutenção da memória das pessoas, lugares e épocas, que acreditava-se merecer preservação. Eram repertórios de memórias que combinavam imagem, escrita e oralidade de maneira integrada, apresentando conteúdos explícitos ou herméticos, de acordo com a necessidade da formulação. Nessas formas de comunicação, não existia a separação na tipologia dos documentos, no qual mostrava uma simbiose entre o oral e o escrito para descrever essas relações vivenciadas. Segundo Sérgio Alcides,⁶⁶ o escritor pensa no público para formular sua obra, portanto, muitas das vezes, utiliza-se da verossimilhança para trazer maior credibilidade ao texto. Tal artifício não é necessariamente a “verdade”, mas representa o que um grupo compreende como “verdade”.

(...) a leitura de histórias cujos protagonistas eram santos, heróis ou amantes, inspiravam a imitação pelos auditores e leitores. Não eram as histórias em si, mas a leitura em situação de performance que orientava os leitores. / Deste modo, ao refletirmos sobre a natureza da leitura medieval notamos uma relação estreita entre leitor e livro. A influência do livro como modelar, exemplar na vida do cristão é característica deste período.⁶⁷

O movimento literário mais importante da segunda metade do século XIII foi atrelado ao escritor Dante Alighieri. Este homem nasceu em 1265, em uma família aristocrática comprometida politicamente com o partido dos guelfos, uma aliança política que envolvia lutas com outra facção de florentinos: os gibelinos. Os guelfos

⁶⁵ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo**: representación del espacio en la Edad Media. 1994.

⁶⁶Entrevista concedida na aula do mestrado em História Social da UFF, na disciplina Metodologia III: Poder e Sociedade, com o professor Rodrigo Bentes.

⁶⁷BERTARELLI, Maria Eugenia. **O paraíso terrestre**: a obra de Dante Alighieri e a construção de um espaço de felicidade no mundo. 2009. Tese doutorado, Universidade Federal Fluminense, cit, p.37-38.

estavam ainda divididos em "guelfos brancos" e "guelfos negros". O seu pai, Alighiero di Bellincione, foi um "guelfo branco".

Em sua juventude estudou filosofia e nesse período já iniciou sua produção poética no estilo do autor Guido Guinizelli. Dante Alighieri teria estudado no convento dominicano de Florença, sendo uma parte de sua formação teológica, como também no convento franciscano de Santa Croce. Em 1295 a 1300, fez parte do "Conselho dos Cem" da comuna de Florença, onde era um dos seis *priores* que governavam a cidade. Contudo, em 1301 os "guelfos negros" tomaram o poder em Florença, assim, mataram e condenaram os partidários dos "guelfos brancos". Dante, como era pertencente a este último grupo, foi condenado ao exílio, além de ser obrigado a pagar uma elevada multa em dinheiro. Em 1302 viajou entre as cidades de Veneza, Pádua e outras menores. Com relação às obras de Alighieri, escreveu a "Vida Nova" e realizou trabalhos escritos com parte em latim e outra em vulgar como: "De vulgari Eloquentia", "Monarquia" e poesias líricas: "Canzonieri" e "Convivio", e por último escreveu o livro mais significativo de sua carreira, a "Divina Comédia".

Muitas dessas obras continham o *dolce stil novo* atrelado a Dante Alighieri, um estilo em que a poesia italiana apresentava uma inspiração cortesã. Baseada em um pensamento filosófico, na qual existia uma interiorização do tema amor, inspirado em produções de Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e muitos outros escritores, fosse na sobriedade da musicalidade, nas poesias ou em canções em língua vulgar. Um exemplo era o trabalho "Vita Nova" que teve como inspiração a *stilnovistica*, sendo um caminho para produção poética, em que cantava à sua amada Beatriz, um amor que transcende ao amor a Deus.

As obras de Dante Alighieri também apresentavam questionamentos à Igreja, com um conteúdo que une a cultura e o espírito da Idade Média e no qual criticava uma

realidade construída e dirigida por Deus. Um exemplo foi a obra “Monarquia” em que defendia que a Igreja deveria abandonar seu poder e deixá-la na mão de um imperador para atingir a “paz temporal”.⁶⁸ Dante Alighieri utilizava-se do poema como um estilo literário para fazer um intenso questionamento que perpassava pelo tempo e que também o afligia: o debate entre *potestas* e *auctoritas*. Um conflito entre o Sacro Império e a Igreja, pois compreendia que os dois eram dependentes das leis de Deus, porém, independentes um do outro, respectivamente, por existir uma distância entre a esfera temporal e a espiritual.

Uma das fontes analisadas na dissertação foi o livro “Divina Comédia”⁶⁹ uma poesia dividida em cantos e composto por tercetos. A fonte retratava o próprio Dante como personagem que fez uma viagem aos espaços do Além. Assim, encontrou pessoas com quem conviveu em Florença, como por exemplo, a mulher que amava, Beatriz, o pintor Giotto, membros eclesiásticos e etc. Também descreveu figuras bíblicas e o poeta grego Virgílio. De acordo com Yates⁷⁰ essa obra traz um exemplo das boas e más condutas desempenhadas pelos personagens. Servem como modelo de práticas para serem ou não seguidas, mostrando que todos acabam por pagar pelos seus pecados.

A divisão do livro apresenta três partes: o Inferno, Purgatório e o Paraíso. “O Inferno de Dante Alighieri poderia ser visto como uma espécie de sistema de memória, destinado à memorização do Inferno e de suas punições, a partir de imagens impressionantes colocadas em uma série ordenada de lugares.”⁷¹ O Inferno foi representado como um local dividido em nove esferas, com figuras demoníacas e no centro o Lúifer. Natalino Sapegno⁷² descreveu que Dante encontrou neste espaço:

⁶⁸LINDBERG, Carter. **As Reformas Na Europa**. São Leopoldo: Editora Sinodal 2001, pp.59.

⁶⁹ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

⁷⁰YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

⁷¹Idem, cit, p.125.

⁷²SAPEGNO, Natalino. **Compendio di storia della letteratura italiana per le scuole medie superiori**. Dalle origini alla fine del Quattrocento. Firenze: La Nuova Italia, 1963, Vol. 1.

“Francesca e Farinata, Filippo Argenti, Pier della Vigna, Capaneo e Brunetto, Ulisse, Guido da Montefeltro, Conde Ugolino”⁷³ e personagens da mitologia clássica.

No Purgatório existia uma alta montanha, em meio a um oceano, com também nove esferas. Os pecadores eram distribuídos de acordo com o sistema Aristotélico por seus delitos: violência e fraude, sendo que os fraudulentos ocupavam a oitava e a nona esfera, e os violentos da segunda à quinta. No meio estavam os heréticos, e o primeiro era destinado ao limbo juntamente com os que não tinham sido batizados e os preguiçosos (mais próximos ao inferno). As punições eram baseadas nos sete pecados capitais, sendo assim, os pecadores ficavam imersos até expulsarem a culpa. Os personagens que Dante encontrou foram: “Casella, Manfredi, Belacqua, Buconte, Pia, Nino Visconti, Sordello, Oderisi, Forese, Stazio, Sapia e Matelda.”⁷⁴

Para enfim chegar ao Paraíso, com um único céu, onde estavam as santidades, os clérigos, figuras angelicais e Deus. Neste espaço retratou a exaltação de Beatriz, que foi beatificada e ajudou Dante Alighieri como guia nesta jornada. Foi também intérprete dos mistérios divinos, sem perder os traços humanos, femininos e gentis que possuía. Esta fonte trouxe as concepções de Dante sobre os personagens de Florença. Sua localização mostrava o quanto eram pecadores ou não, de acordo com o autor.

Na perspectiva de Sapegno⁷⁵ os modelos literários observados em Florença no século XIV estavam envoltos de características comunais. A literatura em prosa e verso retratava os modestos afetos, a quieta moralidade e as paixões políticas. A lírica florentina destacava-se por cantos que moviam as festas com uma escrita popular, produzidas por artistas menores, e acabaram por traduzir uma linguagem e literatura burguesa. Outra produção poética mais áspera e mundana eram as novelas com

⁷³Idem, cit, p.106.

⁷⁴Ibidem, cit, p.106.

⁷⁵Ibidem.

caricaturas agressivas e em tom de brincadeira; essas obras também apresentavam um elogio à riqueza como eixo, com um idioma enérgico e colorido, com bastante vocabulário plebeu nos provérbios e na forma da escrita.

Para escrever uma novela (...) era preciso executar a seguinte tarefa: diante da variedade infinita dos acontecimentos sensíveis, devia-se fixar um acontecimento determinado e elaborá-lo, juntamente com seus condicionantes, de tal modo que expusesse de maneira representativa a variedade infinita.⁷⁶

As novelas surgiram na Toscana e no início não apresentavam diversos núcleos em uma mesma narrativa. Aos poucos o jogo de palavras foi aprimorado e a variedade de descrições de espaços, pessoas e situações começaram a ser observados com maior intensidade nas obras. As funções das novelas eram muitas nessa sociedade, tais como: presentificar, ordenar, reviver, recordar, afirmar princípios, qualidades, poder, formular alteridades e relações, deleitar e fruir e etc.⁷⁷ A novela requeria uma escrita em prosa, para Cesare Segre⁷⁸ e, para maior facilidade nas leituras e captar a atenção do espectador, era um tipo de narrativa organizada em um texto pequeno, Também contavam com uma variedade de personagens caracterizados de forma mais humana – ou individual - com um conteúdo verossímil e, geralmente, não histórico, pois não apresentavam uma finalidade moralizante.

Contudo, Francesco Zambrini⁷⁹, como outros autores, concordam tratar-se de uma narração breve, que se apresenta como uma produção profana, mas que às vezes mistura-se com concepções sacras. As aventuras são pertencentes ao âmbito privado, utilizando-se especialmente da astúcia dos personagens para responder os diálogos, com casos de amor que não se concretizam. Para Enrico Malato⁸⁰ as novelas têm o intuito

⁷⁶AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento**: Itália e França. São Paulo: Cosac Naify, 2013. cit.p.65.

⁷⁷Anotação das aulas com a professora Doutora Vânia Froes, na matéria: “Texto, Imagem e Performance” - 1º/2015, no mestrado em História Social UFF.

⁷⁸SEGRE, Cesare. **La novella e i generi letterari**. Roma: La novella italiana, 1989, Tomo I, pp. 47–57.

⁷⁹ZAMBRINI, Francesco. **Libro di novelle antiche tratte da diversi testi del buon secolo dela língua**. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli.

⁸⁰MALATO, Enrico. La nascita della novella italiana: un' alternativa letteraria borghese alla tradizione

crucial da exemplaridade, no qual a parte divertida era um meio de prender a atenção do espectador. Nota-se uma semelhança ao modelo do *exemplum*, pois a construção da narrativa é construída pela repetição e de forma episódica. A risada não é a intenção principal das obras, e sim uma forma de apresentar o texto para que seja mais agradável, no qual mescla-se a história dos personagens com os eventos que sucedem no conto.

Paolo Galloni⁸¹ em seu trabalho ressalva que uma novela não representa uma realidade histórica, contudo permite-nos observar uma série de complexas interações, ao agregar o valor de uma tradição oral e compreender a perspectiva do autor. Trata-se de uma visão particular, que não pode ser considerada como uma percepção geral de uma sociedade. Sendo que, para Matteo Sartori, “as novelas representam uma lente diferenciada”.⁸²

Apesar de não terem uma estrutura modelo, as novelas apresentavam uma coerência interna, que seguia uma organização lógica e temporal. Com uma estrutura de continuidade. As histórias possuíam uma ligação para compreensão da trama principal. Existiam características comuns à maioria das novelas, como: apresentar no início um parágrafo que resume a história, e também utilizar um tom cômico na narrativa.

Para Eric Auerbach, as características comuns à essas narrativas são: ironia, crítica e a utilização de elementos ou pessoas atreladas à vivência do escritor. Outro aspecto comumente observado é trazer temáticas pertencentes ao mundo cortesão, como a *beffa*⁸³, o elogio à fortuna e ao amor.

A obra de Boccaccio representa uma segunda fonte para pesquisa, no intuito de permitir uma comparação sobre a forma como os pintores são descritos na Baixa Idade

cortese. **La novella italiana**. Roma: Atti del Convegno di Caprarola, 1989, Tomo I, pp. 3–45.

⁸¹GALLONI, Paolo. **Il cervo e il lupo**. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo. Roma–Bari: Laterza, 1993.

⁸²“(…) la novellistica è una lente speciale”. SARTORI, Matteo. **Il gioco e la novellistica fra Tre e Quattrocento**. Cit. pp. 28.

⁸³Segundo Auerbach: beffe – Plural de beffa, termo italiano que no Renascimento, designa certas peças burlescas. AUERBACH, Eric. **A Novela no início do Renascimento**, Itália e França. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.21.

Média. Nota-se que Boccaccio representa o despontar de uma produção alegórico-didática, que segue uma experiência autobiográfica com narração de relatos que vivencia em Nápoles como mercador e que descreve nos contos. Boccaccio era filho de um comerciante, e estava envolto do mundo mercantil, no qual a linguagem é um instrumento de fazer negócios. Sendo assim, critica privilégios da aristocracia feudal na sociedade, e acredita que os nobres possam se inserir nesse mundo burguês desde que abram mão de alguns privilégios. Mas exalta a vida de corte, tendo frequentado a de Nápoles.

Boccaccio aproximou-se do pensamento de Dante Alighieri, como autor, através do contato com o professor e poeta, Cino de Pistóia. Organizou um ciclo de leitura pública da Divina Comédia, em Florença, quando fez observações e comentários à obra. Com a sua morte, em 1375, tanto a leitura quanto os comentários ficaram inconclusos.

Sua obra mais conhecida é o “Decamerão” escrita entre 1349-1351, cuja estrutura baseia-se em cem histórias, dividida em dez jornadas feitas por dez personagens, um grupo de *gentiluome* e *gentildonne* (três homens e sete mulheres) que fogem de Florença por conta da Peste Negra. Observa-se que esses jovens não fogem pelo medo da Peste Negra, e sim pela quebra dos laços sociais de convívio que a doença proporcionou. Assim, pretendem retomar essas relações a partir de uma estadia em uma casa de campo, na qual fazem bailes, músicas e novelas. Os temas mais recorrentes nessas novelas são o elogio à fortuna, a *beffa* e o amor. A obra apresenta um estilo cômico-realístico e um caráter erótico. Poucas histórias apresentam temas religiosos, e as que possuem, criticam o celibato e a venda de indulgências.

Giovanni Boccaccio além de percussor da escrita em prosa e da narração era um

dos mais importantes romancistas da Baixa Idade Média. Na obra de Benetto Croce⁸⁴, destaca que Boccaccio devido a sua organização de língua e sintaxe, e principalmente por conduzir em suas produções um papel destacado ao amor, adquiriu maior atração por um público feminino. Diversos autores representavam este período, com suas novidades e originalidades nas produções de novelas como: Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti e Giovanni Sercambie.

A terceira fonte utilizada neste trabalho foi escrita pelo autor Franco Sacchetti que nasceu em Ragusa di Dalmazia⁸⁵ entre 1338. Para Michelangelo Zaccarello⁸⁶ a data é incerta, como tudo que antecede sua entrada no cargo público de Florença, que se inicia em 1351. A partir de seus sonetos, podemos constatar uma data aproximada, visto que em 1388 cita ser o “cinquantesimo anno”. Sendo assim, seria possível demarcar o período entre 1338 para seu nascimento. Era filho de um mercador florentino e também exerce o ofício desde cedo. Em Florença, prossegue com os negócios da família e participava ativamente da política, o que lhe proporcionou inspiração para a produção de diversas obras.

Convive em uma realidade na qual se presenciava um enfraquecimento das produções literárias, principalmente em língua vulgar e sem grandes obras produzidas. A morte de Boccaccio, em 1375, foi um marco deste período, que Croce⁸⁷ denomina como: “século sem poesia”. Um juízo de valor em relação à produção do Boccaccio que teria sido tão peculiar que permitiu uma tendência de prosadores que produziram obras muito fracas. O autor argumenta que esse fenômeno ocorre por tais escritores possuírem

⁸⁴ CROCE, Benedetto. Il Boccaccio e Franco Sacchetti. **La Critica**. Rivista di letteratura, Storia e filosofia diretta da B. Croce, 1931, vol. 29., p.81-99. Disponível em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/8303/8285> Acesso em: 01 fev. 2017.

⁸⁵ Atualmente tal região é conhecida como Dubrovnik na Croácia.

⁸⁶ ZACCARELLO, Michelangelo. **Franco Sacchetti, um fiorentino di Dalmazia nel secolo XIV**. In Rivista di Cultura tra le due sponde, Adriatico/Jandran, Fondazione Ernesto Giammarco, 2010, p.60-68.

⁸⁷ CROCE, Benedetto. Il Boccaccio e Franco Sacchetti. **La Critica**. Rivista di letteratura, Storia e filosofia diretta da B. Croce, 1931, vol. 29., p.81-99. Disponível em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/8303/8285> Acesso em: 01 fev. 2017.

uma baixa sensibilidade poética, como no caso do modelo de prosa que não serve para a poesia, acaba-se produzindo ou uma ou outra.

Na década de 1350, já casado em com filhos, Sacchetti produziu suas primeiras obras: “La battaglia dele donne di Firenze com le vecchie” (A Batalha das mulheres de Florença com os velhos), um poema com diversas alegorias que celebram o triunfo da juventude contra os velhos. No âmbito poético produz também “Il libro dele rime” (O livro de rimas), que se trata de composições musicais, que representam a mais completa produção em verso do autor. A obra acompanha um intenso panorama sobre a política no século XIV, com uma temática variada, algumas rimas são fortemente atreladas a uma ideologia moralista. São sonetos que eram utilizados para mostrar entre os amigos, mas com um traço típico do Sacchetti que é a caricatura.

Por conta da profissão, tinha de viajar constantemente ao exterior para efetuar negócios, o que o levou a ocupar cargos políticos em diversas cidades. Foi assim embaixador da Bolonha em 1376, num panorama complicado para a cidade, pois a mesma estava em guerra contra as tropas do pontífice Roberto de Genebra. Ocupou também outros cargos públicos, como embaixador da Lombardia em 1381, em 1383 participa dos *Otto di Balía* – magistratura criada após a revolta dos Ciompi – trabalhou também como *Prior e Podestà* fora da cidade em: Bibbiena em 1386, San Miniato em 1392 e Faenza em 1396.

Uma vida que esbarra em uma série de dificuldades, começando com a morte de sua mulher em 1377, por conta da Peste Negra, depois seu irmão Giannozzo, em 1379, que havia participado do Tumulto dos Ciompi. Tais fenômenos foram decisivos para uma mudança por parte de Sacchetti. Observa-se que sua produção se altera radicalmente, pois se antes ele produzia poesia agora ele escreve em prosa. A primeira produção em prosa foram quarenta e nove capítulos do “Esposizioni dei Vangeli”

(Exposições dos Evangelhos) produzida em 1378-81. Uma produção narrativa que se intensificou em 1385 até sua morte em 1400, por conta de uma nova epidemia de peste. Nesse período produziu sua mais famosa obra: “Il Trecentonovelle” que deveria conter trezentas novelas, das quais restaram somente duzentas e vinte e três.⁸⁸

Laura Carlucci⁸⁹ defende que um número inferior de novela pode ser atribuído à interrupção do trabalho em função da morte do autor, pois num aspecto geral, o livro está incompleto: uma parte do Proêmio e aproximadamente quatorze novelas possuem danos mais ou menos graves, enquanto muitos outros contos foram perdidos totalmente.⁹⁰ Para a autora, Sacchetti não teria conhecido grande notoriedade em seu tempo e permaneceu praticamente desconhecido até o século XVI, quando a primeira cópia foi feita. Di Francia⁹¹ apresenta as novelas divididas em três categorias: as antigas – tratam-se de duas ou três novelas - em que a mais antiga seria a CXXV na qual Carlos Magno apareceu, as modernas – doze novelas - que narram o século XIII quando Messer Rubaconte era *podestà* de Milão em 1237-1238, e as contemporâneas –quase duzentas novelas- situadas na metade do século XIV.

Outra característica importante é a localidade escolhida como cenário preferencial das novelas: a região da Toscana. Nas histórias, inclusive, muitos personagens são os próprios florentinos. No Proêmio o autor se intitula “eu Franco Sacchetti florentino”⁹², demonstrando o orgulho em pertencer a um modelo político específico dessa região. A praça da cidade, Praça do Mercado de Florença, aparece como estímulo criador, fonte inesgotável de anedotas, novelas e burburinhos. Para

⁸⁸O único manuscrito remanescente, apesar de bastante danificado, foi transcrito e disponibilizado para a imprensa no século XVIII.

⁸⁹CARLUCCI, Laura. **La Novella toscana del Trecento**: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi). 2004. 717 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) - Departamento de Filologia Românica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana Universidade Granada, 2004.

⁹⁰Perderam-se os contos: I, XLIV, XLV, XLVI, do LV ao LVIII e do XCIV ao XCVI, CLXXI, do CCXXXII ao CCLII, CCLVI, CCLVII e do CCLIX em diante.

⁹¹DI FRANCIA, Letterio. **Novellistica**. Milano: Vallardi, 1924, Vol.1. p.280.

⁹²“io Franco Sacchetti fiorentino”. Sacchetti, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970.

Simon⁹³, as novelas representam esse espaço citadino pelos seus personagens: desde mercadores, homens do governo, trabalhadores de lã, judeus, artistas e etc.

Por outro lado, em uma sociedade aristocrática muito elegante e refinada, o ideal cortês registra valores e costumes de uma vida em um verdadeiro quadro social, no qual também o prestígio literário tem um desenvolvimento decisivo, e reflete uma assídua devoção a tradição cortes, com normas que consistem em regular os valores literários e estruturais de uma obra escrita é obrigada a revelar⁹⁴

Outro ponto de destaque da obra é a desconstrução, principalmente de figuras ilustres, nas narrações que envolvem personagens como Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Giotto, Buffalmacco que foram colocados em situações cotidianas nas quais suas reações são apresentadas de forma surpreendente, com respostas e ações perspicazes. Sem dúvida, um retrato mais humano e cotidiano do que o consolidado pela posteridade. Sacchetti ao indicar o nome dos seus personagens intenciona dar uma noção de “veracidade” às novelas narradas. Em alguns casos esses personagens são até citados como vivos: “Noddo d’ Andrea, ch’ancora è vivo”⁹⁵ (Noddo d’ Andrea, que ainda está vivo). Mas para o autor Zaccarello⁹⁶, existem também duvidosas identificações feitas pelo autor e que provavelmente foram invenções.

É no Proêmio que se torna clara essa intenção, pois o autor caracterizou os contos como situações vividas ou ouvidas por ele, através do que sua memória permite recordar, com relatos de diversas histórias e anedotas. Para Laura Carlucci os leitores das *Trecentonovelle* possuem a consciência de que irão encontrar:

(...) histórias esplêndidas e virtuosas ao lado de outras nefastas e reprováveis, protagonizadas por personagens pertencentes não só a nobreza e a burguesia citadina, mas a todas as classes sociais, cujas as vidas refletem-los ambições e delírios de um particular momento histórico e social que ocorria na época das comunas.⁹⁷

⁹³SIMON, Anita. Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d' eccezione? **Mélanges del' Ecole française de Rome**. *Moyen-Age, Temps modernes*, v. 105, n. 1, p. 443-479, 1993. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_1123-9883_1993_num_105_1_3291.pdf Acesso em: 02 fev. 2017.

⁹⁴Idem, cit, pp.4.

⁹⁵Novella XCVIII.

⁹⁶ZACCARELLO, Michelangelo. **Storicità, correlazione, expressionismo nell'onomastica sacchettiana**. In *Rivista Internazionali di onomastica litteraria, Il Nome del Testo*, 2005.

⁹⁷CARLUCCI, Laura. **La Novella toscana del Trecento**: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi). 2004. 717 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) - Departamento de Filologia Românica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana, Universidade Granada, 2004. (Tradução livre).

Para Benedetto Croce⁹⁸, Sacchetti é uma importante voz em seu tempo, uma das melhores, pois, lendo sua prosa, consegue-se viver o drama que a Itália sofria. Uma percepção tão realista, que pode ser considerada melhor que a cronologia ou a história, com a prosa contesta-se através de discussões e réplicas, ou seja, as relações vivenciadas nesse mundo. Importante ressaltar que essa visão não questiona a fonte, pois essas produções apresentam uma visão particular do mundo medieval.

O intuito da obra de Sacchetti é de trazer “cose nuove”, histórias que sejam compreendidas por todos, para divertir as pessoas em tempos tão tristes. Devido aos diversos conflitos observados na sociedade italiana, como as intensas guerras civis, lutas camponesas e a peste, assim a narração pretende ser uma forma de consolar essa população. Outra comparação atribuída por diversos autores está em estabelecer um forte paralelismo entre Boccaccio e Sacchetti. Não apenas comparam, mas muitas das vezes utilizam esse argumento para descrever o autor como mero copista do Boccaccio. A intenção não é negar várias similitudes, pois podem ser observadas pelo próprio título “Il Trecentonovelle” semelhante a “Centonovelle” de Boccaccio, trata-se de questionar se Sacchetti foi um mero copista ou se suas produções apresentam algum diferencial.

A estrutura das novelas desses autores, para Auerbach⁹⁹, tem forma totalmente distinta. Enquanto Boccaccio é o único a aprimorar o modelo de “moldura”, ou seja, quando várias narrativas se entrelaçam com uma trama principal, Sacchetti renuncia completamente esse modelo. Ele trabalha com narrativas independentes de um modo geral, pois apenas em alguns poucos casos, quando ele traz outra novela que irá repetir os personagens, ele anuncia no início uma continuação com o conto anterior. Mas nota-

⁹⁸CROCE, Benedetto. Il Boccaccio e Franco Sacchetti. *La Critica*. Rivista di letteratura, Storia e filosofia diretta da B. Croce, 1931, vol. 29., p.81-99. Disponível em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/8303/8285> Acesso em: 01 fev. 2017.

⁹⁹AUERBACH, Eric. *A Novela no início do Renascimento*, Itália e França. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

se que não apresenta uma trama principal aos quais todos os contos estão relacionados. As diferenças nas estruturas das novelas são tão grandes, que para o autor, Sacchetti seria o criador da anedota.

Outro ponto importante é que Sacchetti explicita o quão Boccaccio é um ótimo poeta, com grande fama até na Inglaterra e na França, e que não pretende competir com ele, pois escreve para os florentinos especificamente. Suas narrativas até seguem o modo boccacciano, só que com uma característica mais burguesa e doméstica, pois conseguem descrever a vida do *popolo minuto* de forma mais compreensível. Na obra do autor Auerbach, “Sacchetti é um homem afeito à moral do povo, simplório e vulgar, mas com certa noção do que sejam o bem e o mal(...)”.¹⁰⁰

Um homem modesto que se intitula como: “Franco Sacchetti, florentino, homem travesso e grosso”.¹⁰¹ Muitos críticos referem-se à descrição para confirmar a ignorância por possuir “pouca cultura e grosso”¹⁰², referente à sua condição que seria de não culto nesta sociedade. Como na análise De Santis, que descreve Sacchetti como o último autor do século, um homem rebelde e possuidor de pouca cultura, originalidade e inteligência sobre a Comuna, mas de um bom senso e muita simplicidade, pois “(...) a mediocridade representa um reflexo desse tempo”.¹⁰³

Para Carlucci¹⁰⁴, ao considerar-se *discolo* como antônimo de *litteratus*, demonstra uma clara incapacidade de adaptar uma produção narrativa em língua vulgar para latim, diferentemente de seu famoso antecessor. Quando o autor se intitula “grosso”, trata-se da configuração político-social vivida por Florença na segunda

¹⁰⁰Idem, cit. p.55.

¹⁰¹“Franco Sacchetti, florentino, uomo discolo e grosso.” Di Francia foi o primeiro autor que usa tais termos para descrever Franco Sacchetti. Cfr. DI FRANCIA, Letterio. **Novellistica**. Milano: Vallardi, 1924, Vol.1, p.280. (Tradução livre).

¹⁰²“di mediocre cultura e non dirozzato”. DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. Napoli : D. e A. Morano, 1870, Capítulo 10, pp. 354-361. (Tradução livre).

¹⁰³“(…) era nella sua mediocritá la vera eco del tempo”. Idem, pp.358. (Tradução livre).

¹⁰⁴CARLUCCI, Laura. **La Novella toscana del Trecento**: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi). 2004. 717 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) - Departamento de Filología Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana, Universidade Granada, 2004.

metade do século XIV. Sacchetti acredita estar vivenciando uma época de extrema decadência intelectual e literária, por isso destaca a impossibilidade de igualar-se a figuras importantes como Boccaccio.

Contudo, procura um novo caminho. Não faz como Boccaccio que se baseia em diálogos de trovadores, e também não é apenas um narrador. É notório no discurso de Sacchetti um panorama da vida de um cidadão. Sua prosa e versos demonstram uma eterna luta política. A obra é marcada por uma participação no Estado e até nos movimentos políticos, ideias que defendem a justiça, paz, prosperidade e segurança da República, assuntos que Boccaccio não apresenta com tanta ênfase.

3.2 GIOTTO NA LITERATURA

Nascido Ambrogio di Bondone, ficou conhecido pela posteridade pelo seu apelido Giotto, vindo do diminutivo Ambrogiotto. Segundo Michael Viktor Schwarz¹⁰⁵ existem três versões sobre a sua juventude, na primeira e mais antiga versão, ele aparece como o filho de um florentino destinado a aprender o ofício de tecer. No entanto, ao invés de dedicar-se ao ofício de tecelão, ele é atraído para o ateliê do pintor Cimabue. A segunda versão é escrita por Lorenzo Ghiberti, nesta Giotto descrito como o filho de um homem pobre chamado Bondone, que vive em Colle di Vespignano em Mugello, uma terra que não era longe de Florença. Trabalhava com seu pai no campo de pastoreio de ovelhas e, enquanto isso, se distraía desenhando em pedras. Cimabue, passando por esta região, fica impressionado com o trabalho de um menino de doze anos e resolve levá-lo para a cidade de Florença.

¹⁰⁵SCHWARZ, Michael Viktor, and Pia Theis. **Giotto's Father: Old Stories and New Documents.** Burlington Magazine, 1999.

De acordo com a versão de Giorgio Vasari,¹⁰⁶ o pintor teria sua juventude descrita na segunda versão, na qual Giotto dedicava-se ao pasto e cuidava de rebanhos quando Cimabue passa pelo seu caminho. O autor acrescenta detalhes referente ao pai de Giotto, chamado Bondone, que seria um homem com capacidades artísticas que não foram desenvolvidas. Assim, o autor propõe para o público, através da figura do pai, uma explicação sobre o milagre do trabalho artístico de Giotto de uma forma mais realista, pois existe uma figura paterna criativa e versátil manualmente, como eixo crucial para transformá-lo em um grande artista. Portanto, em ambas as histórias, Giotto apresenta-se como portador de um dom, pois ele sozinho aprende a desenhar e todo seu talento não se deve ao fato de estudar com Cimabue.

Não está documentado pelas fontes se o próprio Giotto nasceu em Colle di Vespignano, em Mugello, mas sabe-se que deve ter morrido com aproximadamente setenta anos, o que lhe permite uma estimativa de nascimento entre 25 de março de 1266 e 24 de março de 1267¹⁰⁷. O que pode confirmar que o pintor nasceu no campo são suas idas constantes a Vespignano, local onde tinha terras e uma casa, que poderia ter herdado de seus pais. Em 1287, de acordo com Vasari, aos 20 anos, Giotto casou-se e foi para Roma.

O trabalho mais completo sobre a vida de São Francisco de Assis foi pintado por Giotto na Basílica de São Francisco de Assis, (Figura 1). Nesta parte superior foram pintadas 28 cenas de autoria do Giotto e de seu ateliê, com data de 1288 e na parte inferior foram colocados os restos mortais do santo. Segundo Maria Cristina Pereira¹⁰⁸

¹⁰⁶VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

¹⁰⁷Através da crônica rimada de Antonio Pucc, Giotto morreu em 1337, com a idade de setenta anos, por isso estima-se que a data de nascimento poderia ser em 1267. Há dúvidas de que o próprio Giotto soubesse sua data de nascimento, principalmente pelos registros de batismo que só surgem no século XV.

¹⁰⁸PEREIRA, Maria Cristina Correa Leandro. **Dos detalhes nas imagens: dois afrescos do ciclo franciscano da basílica superior de Assis**". In: Anais do VIII Encontro Internacional de Estudos Medievais (Vitória, 2009). Cuiabá: EDUFMS, 2011, 2v., v. 2, p. 115- 120. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/nova/imagens/VIIIIEIEM/ANAIS.VIIIIEIEM.VOL2.pdf>.

nota-se que a organização desses afrescos demonstra destaque aos milagres, também aproxima o santo e a Igreja Católica. Para Giulio Carlo Argan¹⁰⁹, essas pinturas trazem a figura de um santo “moderno” responsável por um movimento de expansão, que tinha o intuito de renovar a Igreja. Na obra de Giotto, nota-se um santo humilde, com expressões faciais mais acentuadas (Figura 4), e também mostram um homem com autoridade que realizava atos memoráveis e históricos.



FIGURA 1 - Parte superior da Basílica de São Francisco de Assis, Úmbria, c.a 1296-1304.
FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/391531761329725529/>

Depois teria seguido até Pádua para pintar afrescos na basílica franciscana de Santo Antônio entre 1308-1311. Também realizou trabalhos na Basílica de São João Latrão, com uma série de afrescos pintados para o Papa Bonifácio VIII. Segundo Argan, apesar dos diferentes locais de trabalho, a matriz de Giotto permanece em Florença, na qual comandava uma oficina com aprendizes e discípulos. Além dos trabalhos como

¹⁰⁹ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

arquiteto e os afrescos na igreja franciscana de Santa Croce, nas capelas Bardi e Peruzzi que serão analisadas como fonte imagética no próximo capítulo.

A Capella degli Scrovegni em Pádua, é considerada um dos mais representativos dos seus trabalhos, no qual ele retrata cenas da Virgem Maria e da Paixão de Cristo, pintadas entre 1304 e 1310. Também por esta cidade passou o escritor Dante Alighieri, que estava exilado de Florença, sendo bastante provável um encontro entre eles. Neste período, são desenvolvidas suas obras mais reconhecidas, como um mosaico para a antiga Basílica de São Pedro, encomendado pelo Cardeal Jacopo Stefaneschi. Nesse período ele também pintava capelas para quatro diferentes famílias de Florença.

O artista também trabalhou em outras cidades, como em Rimini, que hoje ainda preserva um crucifixo no Templo Malatestiano. Existe a dificuldade em atestar a autoria de todas as suas obras pela falta de identificação do pintor nelas, uma prática que era comum no período. Por isso existem algumas obras nas quais sua identificação é duvidosa. Além de ser importante considerar que nem todas as obras sobreviveram ao tempo, principalmente as que não estavam em locais públicos.

Giotto volta para Florença em 1320, onde chefiaria a construção da Catedral. Depois o pintor morre enquanto pintava sua obra “O Juízo Final” para a capela da Madalena ou *del Podestà* no Palazzo del Bargello na cidade. De acordo com a Tamara Quírico¹¹⁰, esse local era a sede do governo florentino, por isso escolheram um dos maiores e mais importantes artistas do período. Na Capela *del Podestà* o afresco na parte do Inferno apresenta o Lúcifer, o rei do Inferno, não um diabo qualquer. Essa representação remete a descrição do Diabo no Inferno dantesco pelas seguintes

¹¹⁰QUÍRICO, Tamara. **A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo Final.** Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 20, 2013. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2020%20-%20artigo%203.pdf> Acesso em: 02 fev. 2017.

características: três caras com bocas que apresentam parte dos corpos sendo devorados e asas de morcego.



FIGURA 2 – Seguidores de Giotto. Capella del Podestà, Palazzo del Bargello, Florença, ca. 1336-37. *Juízo Final*.

FONTE: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_sche da=OA&id=2320&titolo=Giotto+di+Bondone%0A%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Inferno&locale=it

Para Quírico, além desta “homenagem póstuma”,¹¹¹ Giotto também teria feito um retrato de Dante entre os escolhidos no Paraíso. Já Dante Alighieri, na “Divina Comédia”, descreve que a fama de Giotto ultrapassou a do pintor Cimabue, tendo uma posição equivalente à do escritor:

Julgava assim Cimabue da pintura
o campo ter que ora por Giotto é tido,
que a fama do primeiro se torna obscura.
Assim tirou de um o outro Guido
da língua a glória, e talvez já é chegado

¹¹¹Idem, p.97.

quem do ninho eles dois terá varrido.¹¹²

Essas referências feitas por ambos em seus trabalhos mostram que esses artistas tiveram algum tipo de contato, possivelmente quando Dante esteve exilado em alguma cidade em que Giotto fazia pinturas. Assim, é possível constatar que Giotto teria lido os textos de Dante e utilizou essa leitura como referência nas representações infernais, que como anteriormente descrito, despertavam medo aos fieis pecadores.

A dramatização da iconografia trazida por Giotto enaltece sentimentos cruciais das mensagens religiosas, como o sofrimento do Inferno, a beleza e tranquilidade do Paraíso. Outro ponto observado nas representações era a utilização de membros do corpo eclesiástico em papel de destaque, como no caso apontado na Basílica de Assis pela Pereira¹¹³. Seguindo esses princípios, Giotto conseguiu diversas encomendas religiosas, pois legitimava o poder da Igreja e a partir de um estilo figurativo, segundo Argan¹¹⁴, conseguiu narrar as cenas bíblicas de modo mais didático para compreensão da população.

Nos Trezentos, foram produzidas narrativas que também citavam esse grande pintor. Nas novelas de Sacchetti e de Boccaccio existe uma visão peculiar sobre o Giotto, descrito em três contos nos quais o tom cômico predomina. Estas novelas serão analisadas para compreender como esse personagem é descrito pelos escritores em suas atitudes frente às situações do cotidiano. Essa análise busca compreender, a partir do caso de Giotto, o papel social dos pintores em Florença.

¹¹²ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004. Purgatório, XI, cit. 94-99.

¹¹³PEREIRA, Maria Cristina Correa Leandro. **Dos detalhes nas imagens**: dois afrescos do ciclo franciscano da basílica superior de Assis. In: Anais do VIII Encontro Internacional de Estudos Medievais (Vitória, 2009). Cuiabá: EDUFMS, 2011, 2v., v. 2, p. 115- 120. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/nova/imagens/VIIIIEIEM/ANAIS.VIIIIEIEM.VOL2.pdf>.

¹¹⁴ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

Na obra o “Decamerão”,¹¹⁵ na sexta jornada que apresenta a Rainha Elisa, a quinta novela é narrada pelo Pânfilo e traz Giotto como personagem principal. A jornada apresenta novelas em que os protagonistas vivenciam uma situação de perda, perigo ou ridículo e são astutos para que rapidamente e, com apenas uma frase, consigam inverter a situação. Uma característica também presente nas novelas de Sacchetti com a participação de Giotto. A novela é iniciada elogiando o pintor, pelo seu grande talento que provoca ao espectador uma dúvida sobre a obra artística ser apenas uma pintura e não uma imagem real.

(...) possuidor de talento de tão elevada excelência, que nada a Natureza nunca ofertou – ela que é a mãe de todas as coisas, e a que determina todo o contínuo girar dos céus – de que ele não obtivesse, com o estilo, com a pena, ou com o pincel, a reprodução tão fiel, a ponto de já não parecer idêntica, mas sim de se afigurar a própria coisa tomada por modelo; tanto é assim que, com muita frequência, nas coisas que ele pintou, se percebe que o sentido da vista, dos homens, se ilude, julgando objeto real o que, na verdade, somente está pintado.¹¹⁶

Para Boccaccio, o artista foi responsável por devolver a essência da arte, com a utilização da luz em suas obras, uma forma inteligente de pintar. Ao mesmo tempo representava um homem humilde, que não aceitava o título de “mestre”. Só depois de tecer todos esses elogios é que Boccaccio inicia a história. O cenário situa-se no trajeto da cidade de Mugello para Florença, no qual o senhor Forese e Giotto se encontram. Os dois, por possuírem mais idade, cavalgavam de forma lenta, até que uma chuva os surpreendeu.

Assim os dois resolveram se refugiar na casa de um lavrador que ambos já conheciam. Para continuar a cavalgada, eles pediram ao lavrador capotes e chapéus que estavam bem velhos e desgastados, pois pretendiam chegar a Florença naquele mesmo dia. Com o tempo, a chuva cessou e Giotto começou uma conversa com o senhor Forese. Nesse momento da narrativa, o pintor é elogiado mais uma vez por Boccaccio, como um brilhante conversador. Em seguida o senhor Forese olha para Giotto com suas

¹¹⁵BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

¹¹⁶Idem, cit, p.271.

roupas gastas e resolve perguntá-lo que se um forasteiro passasse em seus caminhos seria capaz de reconhecê-lo como um grande pintor.

A isto, Giotto respondeu com presteza:

- Senhor, penso que ele o acreditaria, desde que, olhando para você, imaginasse que você conhece o á-bê-cê.

Ao ouvir isto, reconheceu o próprio erro; viu-se, pois, pago na mesma moeda da mercadoria vendida.¹¹⁷

As novelas escritas por Sacchetti também trazem o pintor Giotto como protagonista. Na novela LXIII¹¹⁸, “Ao grande pintor Giotto foi dado um escudo para pintar, entregue por um homem de poucos afazeres.”¹¹⁹ Chega na loja de Giotto um personagem descrito como um *gentiluomo*, que não é nomeado e solicita um trabalho para decorar um escudo simples com um brasão nobre.

O que significa isso? Ele acha que posso pintar isto? Farei o que ele deseja; mas ele não nasceu com o escudo para pintar: e representa um grupo de homens simples, e diz que eu devo fazer as suas armas, como se fosse pertencente a corte da França; estou certo de que tenho de fazer uma nova arma.¹²⁰

Nesse ponto da novela, Giotto se utiliza da *beffa* para zombar com um homem que não teria uma linhagem condizente com a qual ele queria. Sendo assim, lhe faz as armas que acha apropriada à sua posição social. Um aspecto importante dessa novela está na descrição da encomenda da obra, que poderia ser feita por qualquer pessoa, e, nesse caso, por um homem que não entendia muito de arte. Pela narrativa, é o próprio artista que atende o cliente e que lhe produz a obra.

O clímax da novela acontece quando o personagem vai buscar seu escudo e reclama com Giotto dizendo que não vai pagar, pois não foi aquilo que havia pedido. Nesse momento, o artista posiciona-se sobre a sua obra, argumentando que o mesmo não teria direito a possuir um brasão nobre. Por isso, desenha várias armas e o pergunta se falta alguma. Nessa parte da trama fica explícito que Sacchetti respeita valores

¹¹⁷BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803, cit. p.271-272. (Tradução livre)

¹¹⁸SACCHETTI, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi,1970.

¹¹⁹Idem, cit, p.161. (Tradução livre)

¹²⁰Ibidem, cit, p.161. (Tradução livre).

nobiliárquicos, que os reproduz e defende. Ou seja, mesmo Giotto e Sacchetti não tendo essa linhagem, não aceitam que outros personagens utilizem-se desses símbolos, pois suas condições não permitem que usem valores nobres e representem uma posição social alta. Um escudo pintado poderia ser utilizado para decoração ou em batalhas, no caso de mercenários, podendo iludir outras pessoas que eram nobres.

Se você fosse um Bardi, seria o suficiente. Agora, que armas você carrega? Quais são suas? Quais pertenceram aos seus antepassados? Ah, que não tem envergonha? Você deve ser o primeiro de sua linhagem que possui um escudo, e quer parecer ser como Dusnam di Baviera. Eu fiz todas as armas em seu escudo, se lhe falta alguma, me diga, que irei pintá-la.¹²¹

Um dos pontos mais interessantes é observar que essa discussão se prolonga a uma corte oficial, no qual Giotto consegue convencer aos que o julgam que merece receber pelo seu trabalho. Através da fonte nota-se que Sacchetti também o cita como um grande pintor, com grande fama e dono de uma loja reconhecida. “Cada um dessa cidade, já deve ter ouvido falar quem era Giotto, e que era grande pintor acima de todos os outros”¹²² Apesar desses elementos, esse personagem ao final da trama acaba por ser elogiado como um homem de excelentes habilidades verbais. Além de possuir um raciocínio rápido e uma língua afiada, ele tem a capacidade de argumentar e de ganhar o seu caso perante aos juízes e à sociedade.

Na outra novela selecionada, a LXXV¹²³, o pintor também é um protagonista na narrativa. Giotto, passeando com um grupo de pessoas pela cidade, não trabalhando como na anterior, até que resolvem ouvi-lo narrar uma novela quando um porco o atropela e ele cai no chão. Novamente essa é a parte cômica e mais ainda é o comentário de Giotto sobre os porcos, pois foi derrubado porque os utilizava para fazer pincéis e nunca proporcionou-lhes um caldo de carne.

¹²¹SACCHETTI, Franco. **II Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970, cit, p.162. (Tradução livre).

¹²²Idem, cit, p.161.

¹²³Ibidem.

Seus companheiros, ouvindo aquilo, começaram a rir, dizendo:

- O que você disse?

Giotto é mestre de todas as coisas, mas não pinta tão bem alguma história quanto sua pintura sobre o caso deste porco.¹²⁴

Ou seja, mesmo que aparentemente o pintor tenha se prejudicado nessa novela, ele consegue destacar-se como um homem literato e engraçado. Ao continuarem a caminhada e verem uma pintura de Maria e José, quando passavam pela praça de São Marcos, perguntaram ao Giotto porque José era retratado com expressão de melancolia. Em resposta, o pintor justifica que tais feições deviam-se ao fato de sua mulher estar grávida e ainda de outro homem. Nessa narrativa Sacchetti explicita que muitas pessoas surpreendem-se com o pintor e relatam o quanto suas palavras são dignas de um filósofo, sendo um indivíduo com muito conhecimento que domina as diversas artes. No final da novela, Sacchetti descreve o quanto Giotto destaca-se pela oratória. Ou seja, a arte de falar bem o faz se sobressair como um homem sábio. Trata-se do eixo central nas narrativas das quais, na “batalha” da discussão, Giotto sempre sai como vencedor. São provas pelas quais ele passa e precisa defender-se de uma discussão ou uma queda que o permitem, com palavras, mostrar o grande artista.

As fontes de Sacchetti e Boccaccio enaltecem as atitudes sábias tanto de Dante como de Giotto. Também pelas descrições, trazem diversos elementos que abarcam as relações de convivência possíveis nesse período. Essas narrativas contribuem com uma imagem mais palatável do cotidiano, com cenas que ocorrem na cidade. Segundo Auerbach, o Sacchetti:

Ele se diferencia dos predecessores graças a sua clara consciência, dispondo de uma riqueza de imagens e ligações; ele não oferece uma exposição inerte e frágil, mas personagens e ambiente muito vívidos, embora isso não ocorra em virtude deles mesmos, bem por sua validade geral como imagem da vida, mas sempre por causa de um determinado clímax, que imprime sua marca ao todo.¹²⁵

¹²⁴Ibidem, p.192.

¹²⁵AUERBACH, Eric. **A Novela no início do Renascimento**, Itália e França. São Paulo: Cosac Naif, 2013, cit. p.77.

O tom cômico utilizado por Boccaccio e Sacchetti apresenta uma conotação diferenciada. Enquanto na novela do livro “Decamerão”, Giotto não é ridicularizado sozinho, pois ele está com as mesmas roupas velhas do senhor Forese, em “Il Trecentonovelle”, ele chega a ser jogado no chão por um porco e processado por um cliente por sua obra. Essas descrições demonstram que Sacchetti é mais criativo nas situações embaraçosas que o pintor vivencia. Provavelmente para trazer um tom ainda mais engraçado para a narrativa. O interessante é observar que trata-se de uma personalidade muito conhecida e o autor não se intimida em utilizar o nome do artista e de relatá-lo em tais situações, o que poderia ser entendido como uma certa crítica ao Giotto.

Ambas as descrições de Giotto trazem grandes elogios para o artista. Tanto Sacchetti quanto Boccaccio descrevem-no como um pintor de destaque, também nas artes em geral. Outra importante qualidade citada por ambos é sobre sua rápida argumentação, que consegue contornar situações de ridicularização e destacar-se. As características atribuídas por ordem das novelas são: “advogado”, “sábio”, “grande pintor” e “inteligente”. Interessante observar que três dessas descrições são atreladas à sua oratória. Uma qualidade atribuída aos mercadores que necessitam de uma boa fala para vender sua mercadoria. Nas duas narrativas os valores, normalmente associados aos burgueses, estão sendo exaltados no pintor, mas de formas distintas. Boccaccio, apesar de reconhecer Giotto como um grande conversador e trazer um desfecho no qual sua resposta é significativa para ganhar a discussão, não enfatiza isso tanto quanto Sacchetti.

Outro elemento que ambos os escritores trazem, mas com menor importância nessas narrativas, são valores nobiliárquicos. Na obra de Sacchetti tal perspectiva pode ser observada na parte em que lhe encomendam um escudo com brasão nobre sendo que

o cliente não pertence a esse grupo. Assim Giotto teria zombado do pedido e feito diversas armas inferiores, afirmando que pela sua posição nessa sociedade, não poderia realizar a encomenda solicitada. Já na obra de Boccaccio, a novela traz uma preocupação com o reconhecimento social pelo senhor Forese e Giotto estarem com elementos da vestimenta que não os representam em tal posição. Ao mesmo tempo, trazer um nobre como personagem principal, permite uma comparação entre os pintores e os nobres, ou seja, eleva a posição do artista nessa sociedade.

Sacchetti e Boccaccio são filhos de mercadores e também trabalham exercendo essa função. Sendo assim, é normal observar que em suas produções muito dos valores burgueses estejam presentes por representarem elementos de seu campo. Apesar disso, também conviveram em cortes, o que lhes permitia também uma vivência próxima da cultura nobre. Para Pierre Bourdieu¹²⁶ existe um “campo” comum, que pode ser caracterizado por espaços sociais mais ou menos restritos, em que ações individuais e coletivas são feitas com base em uma normatização, que foi criada e pode ser transformada pelas próprias ações desses membros. Tais espaços e estruturas sofrem influências de seus atores, e só podem ser compreendidos no conjunto social ao qual abrangem. Esse conceito permite compreender que ambos os escritores estavam envoltos desses princípios comuns aos seus pares, assim tais características tornam-se presentes em suas produções.

3.3 AS INFLUÊNCIAS DE GIOTTO DI BONDONE

No início da Baixa Idade Média muitos pintores italianos utilizavam o estilo gótico, como também inspirações nas artes gregas. "Ao final do século XIII, porém, foi justamente esse sólido embasamento na tradição bizantina que possibilitou à arte

¹²⁶BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

italiana, não só alcançar o nível dos escultores das catedrais do norte da Europa, como também revolucionar toda a arte da pintura."¹²⁷.

Para Ernest Hans Gombrich¹²⁸ existiu um gênio que foi capaz de quebrar com o conservadorismo da técnica bizantina, o pintor florentino Giotto di Bondone. Suas obras mais famosas são os murais ou os afrescos e, dentre essas, uma de suas obras mais reconhecidas foi sobre a história da vida de Nossa Senhora e de Cristo na igreja de Pádua, na qual Giotto consegue utilizar a ilusão da tridimensionalidade (Figura 3). Este artifício permite que o espectador tenha a sensação de estar vivenciando o momento exposto pela imagem. Esse tipo de técnica era inovadora naquele período.



FIGURA 3 - Giotto di Bondone. Capela Scrovegni, Pádua, 1304-06. *Natividade*.

FONTE:<http://lourdes-150-aparicoes.blogspot.com.br/2012/12/imaculado-nascimento-do-menino-jesus.html>

Giotto era visto como um grande mestre das várias artes, figura fundamental para o período do Renascimento, com suas inovações, que não se limitaram à pintura.

¹²⁷GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, v. 16, 1999, cit. p.148-149.

¹²⁸Idem.

Para Panofsky¹²⁹, Giotto estava próximo do modelo de “artista universal”, pois recebera a função de desenhar o campanário da catedral de Florença, uma atribuição que antes era destinada apenas aos arquitetos:

O caráter intelectual da pesquisa de Giotto explica o seu interesse pelas outras artes; é a partir desse momento, e em conexão significativa com a instauração do desenho como processo planejador, isto é, projetual da obra de arte, que começa a delinear-se o conceito da universalidade da arte, fundamental para o Renascimento.¹³⁰

Esse artista universal era comparado aos ilustres escritores gregos e romanos, por ter também uma grande fama na Península Itálica e no exterior. A tradição que era resgatada com orgulho pelos italianos era a memória de Roma como o centro do mundo civilizado na Antiguidade. Assim, o destaque da arte de Giotto, relembra as transformações do período em que existiu uma “grande Roma” e reavivava anseios de que ela se tornaria novamente um centro de referências para o mundo. Essa perda permaneceu no imaginário da população e acarretou, posteriormente, na denominação de arte "gótica" no sentido de bárbara:

Segundo o ponto de vista dos italianos do século XIV, a arte, a ciência e a erudição haviam florescido no período clássico, foram destruídos quase por completo pelos bárbaros do norte e cabia à Itália, agora, ajudar a reviver o passado glorioso e, assim, dar à luz uma nova era.¹³¹

Contudo, essa definição do “gótico” como um estilo inferior, não abarca a complexidade da produção artística no período. Um dos exemplos é Giotto, que traz aspectos de diferentes linhas artísticas, que podem ser atribuídos tanto a uma tradição gótica, como enquadrá-lo como um artista pré-renascentista. Por isso, não seria coerente delimitá-lo como um artista que apenas seguia uma dessas vertentes. Na maioria dos casos, observa-se a descrição do pintor como em um período de transição, assim, utiliza características góticas e renascentistas. Um exemplo de inovação do artista para

¹²⁹PANOFSKY, Erwin, Fernando das Neves, and Vanda Ramos. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Trad. de Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

¹³⁰ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2, cit. p.29.

¹³¹GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, v. 16, 1999, cit. p.168.

Hauser¹³² estava em abandonar a rigidez do período bizantino e dar volume e sentimentalismo nas representações, iniciando uma tentativa de tridimensionalidade, características atribuídas ao renascimento.

Boccaccio descreve Giotto como o precursor da pintura renascentista, devido à utilização da perspectiva volumétrica nas pinturas. A linguagem visual adotada pelo pintor assemelha-se a dos escultores, pois desenvolve volume e altura, sendo pioneiro na introdução do espaço tridimensional na pintura europeia, segundo Paul Zumthor.¹³³ Esses elementos são utilizados para permitir uma identificação da figura dos santos como seres humanos de aparência comum, que ocupam sempre uma posição de destaque na pintura.

O século XIV foi um período em que as produções imagéticas tinham como guia o idioma pictórico produzido por Giotto e seus novos instrumentos ilusórios. Sendo assim, hoje são consideradas inovações que se tornaram técnicas incorporadas nas obras pictóricas posteriores. Um exemplo era o realismo, que permitia aos espectadores se identificarem com suas obras pelas suas escolhas representativas. Ou seja, a partir dos usos de aspectos do mundo visível, banais e cotidianos, ele conseguiu unir figuras bíblicas a atos humanos. Na tentativa de produzir imagens com maior veracidade de perspectiva utilizava-se das recomendações clássicas da fabricação de imagens, com similitudes que auxiliavam na identificação de um personagem divino, transformando-se em “imagens de memória”, para Frances Yates.

O novo tipo e o efeito de animação das imagens de Giotto, o modo novo como se destacam do plano de fundo, sua intensidade espiritual nova – todos esses traços brilhantes e originais podem ter sido estimulados pela influência da memória artificial escolástica e a recomendação de seu uso como parte da Prudência.¹³⁴

¹³²HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte III**. Madri: Guadarrana, 1976.

¹³³ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media**. Madrid: Cátedra, 1994.

¹³⁴YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2007, cit, p.124.

Nos trabalhos de Giotto as representações das divindades aparecem de forma particular. Nota-se que não existe mais uma diferença de tamanho marcada entre os personagens divinos e os comuns. Um aspecto que era frequentemente observado em obras medievais, que visava demonstrar maior importância para o sagrado. Nas obras desse pintor, os homens estão na mesma dimensão de Deus ou de personagens divinos como os santos, uma característica atrelada à arte renascentista. Tal transformação modifica a relação entre os objetos representados, pois nota-se uma "racionalização na representação"¹³⁵, ou seja, não visa atribuir uma hierarquia de importância tão explícita em alguns acontecimentos ou para personagens específicos. O que não exclui a existência de uma relação de importância dos elementos presentes na obra, a partir do posicionamento deles no quadro, pode-se observar maior ou menor destaque para uma determinada parte da pintura. Um exemplo pode ser observado na (Figura 3) em que São Francisco está no centro da imagem, com uma auréola para identificação do mesmo. Contudo não aparece em uma proporção maior que os outros personagens da cena.

¹³⁵CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



FIGURA 4 - Giotto di Bondone. Igreja São Francisco, Assis, 1295-1299. *Milagre da Fonte*.
FONTE: <http://ilpoverellodassisi.jimdo.com/le-storie-di-san-francesco-nella-basilica-superiore-di-assisi-giotto/>

Clássica, efetivamente, e não por imitação das formas antigas, é a arte de Giotto: pela concepção total da realidade (ainda que seja entendida como relação entre humano e divino) que se dá no equilíbrio das massas fechadas, pela ideia universal da história que se exprime em cada fato representado, pela plenitude com que a forma visível tudo realiza, sem sugestões ou alusões.¹³⁶

São observados aspectos que possuem influência da tradição classicista segundo Panofsky¹³⁷, tanto em Giotto como em Cimabue, por serem percussores de transformações significativas na pintura. Contudo, alerta que não utiliza uma cópia de protótipos clássicos. Nota-se que diferentemente da arte gótica, a pintura renascentista retoma a natureza em um papel principal e também utiliza nas reproduções de construções da antiguidade clássica.

¹³⁶ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2, cit, p.24.

¹³⁷PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Ed. Presença, 1981.

Para Ghiberti, na mesma senda aberta por Petrarca, Boccaccio e Policiano, Giotto trouxe a “arte nova”, emulando os “antigos gregos” em suas invenções à medida que abandonou a “rudeza” da “arte grega” que era praticada na Itália na época de seu mestre Cimabue, ou seja, aquela designada posteriormente pela história da arte como “bizantina” ou “constantinopolitana”.¹³⁸

Um início de uso do conceito de naturalismo pode ser também atrelado a um dos aspectos pioneiros das obras do pintor Giotto. Isso devido a sua utilização de cores a partir de uma perspectiva diferenciada para o período, pois nota-se que na representação de figuras, agora aparecia a preocupação do efeito da luz, uma técnica bastante comum em obras renascentistas. Tal técnica pode ser observada na (Figura 5) onde a forma como a *Madonna* é representada, traz para a imagem uma maior similaridade com o real.

Na relação estabelecida entre Giotto e Cimabue existem dois padrões distintos que estão em jogo. Há, em primeiro lugar uma escala de prioridade cronológica: era Cimabue, não Giotto, que abriu o caminho da pintura. Mas contrário ao padrão da realização, na representação da natureza: Giotto é, neste aspecto melhor, absolutamente que Cimabue, e sendo mais impressionante com a utilização de maiores detalhes.¹³⁹

¹³⁸BAGOLIN, Luiz Armando. **Dos comentários de Lorenzo Ghiberti**: análise e tradução. 2005. 509 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005, cit, p.21-22. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Luiz_Armando_Bagolin.pdf Acesso em: 01 fev. 2017.

¹³⁹BAXANDALL, Micheal. **Giotto and the orators**. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford: Clarendon Press, 1971, cit, p.75. (Tradução livre).



FIGURA 5 - Giotto di Bondone. Galeria Uffizi, Florença, 1306-1310. *Madonna In Maest*.
FONTE: <http://www.wikiart.org/en/giotto/madonna-in-maest-ognissanti-madonna-1310-1>

Para Cavalcanti¹⁴⁰ a cor atinge as emoções e os sentimentos do espectador e, as linhas, ou o desenho, expressam as faculdades racionais e valores intelectuais. Assim, um pintor que se destaca pelo intelecto, a razão será mais desenhista, como é o caso do Giotto. Argan¹⁴¹ destaca que Giotto não inventou técnicas novas para pintar afrescos ou painéis, mas transforma significativamente o processo de realização artística. A concepção do desenho, que é o projeto da obra, torna-se a parte mais importante do

¹⁴⁰CAVALCÂNTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹⁴¹ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2, cit, p.24.

processo. Tanto que, em algumas de suas obras, ele executou apenas o desenho e a pintura foi feita por seus aprendizes. A partir do desenho era possível alterar os esquemas representativos dos diversos objetos nas obras, como paisagens, arquiteturas, plantas, animais e etc.

Ocorre que, como Giotto demonstrava grande habilidade no desenho, encomendaram-lhe muitos desenhos, não só para pinturas, mas também para esculturas; como quando o Mester dos Mercadores quis fundir em bronze as portas do Batistério de San Giovanni, e ele desenhou para Andrea Pisano todas as cenas de São João Batista, para aquela porta que hoje está voltada para a Misericórdia.¹⁴²

Todas essas transformações trazidas por Giotto mostram o quanto ele era um artista inovador. Entendia a arte como uma “operação intelectual”¹⁴³ baseada na sua vivência e na natureza. Sendo assim, essa arte conseguia agradar os sábios, segundo Boccaccio, por utilizar aspectos bastante similares à natureza. Contudo, descreve que Giotto era criticado por seus contemporâneos e por uma geração mais nova; para Argan, a incompreensão da arte giottesca devia-se ao fato de que a mesma destruía a “iconicidade da imagem”, assim fazia com que existisse uma maior semelhança entre o objeto concreto e a própria imagem. Outro aspecto que poderia contribuir para um questionamento sobre suas obras, era a utilização de novos valores intelectuais.

A fama de Giotto espalhou-se. O povo de Florença tinha orgulho dele. Interessavam-se por sua vida, cultivavam um anedotário sobre sua destreza e seus ditos espirituosos - e isso era outra novidade. (...) Também sob esse aspecto, o pintor florentino Giotto inaugura um capítulo completamente novo na história da arte. Dali por diante, a história da arte, primeiro na Itália e depois também em outros países, passou a ver a história dos grandes artistas.¹⁴⁴

Contudo, é importante destacar que mesmo produzindo obras religiosas, em sua maioria para Igrejas, Giotto foi um dos primeiros artistas medievais que teve patrocínio à burguesia urbana ascendente, o que lhe permitiu uma posição que não era comum entre os pintores no final da Idade Média. A organização do trabalho dos artistas era

¹⁴²VASARI, Giorgio. **Vida de grandes artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, cit, p.98.

¹⁴³ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

¹⁴⁴GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, v. 16, 1999, cit. p.152.

baseada, segundo Georges Duby¹⁴⁵, em associações de ofício com um alto grau de especialização, com aprendizes para que esses artistas pudessem transmitir seus conhecimentos. É necessário destacar que no campo da pintura, tal fenômeno era pouco observado, o surgimento de artistas célebres com ajudantes e um próprio estabelecimento.

Cennino Cennini¹⁴⁶, pintor florentino contemporâneo a Giotto, descreve que o pintor teria inventado o moderno através da utilização de elementos da arte e da pintura grega e latina. Tanto Boccaccio como Dante, por exemplo, comentaram sobre a importância do pintor Giotto di Bondone.

Boccaccio, Sacchetti, Villani insistem, mais ou menos, no mesmo tema: Giotto fez renascer a pintura morta havia séculos, conferindo-lhe naturalidade e nobreza. O período em que a arte esteve como morta é aquele em que fora dominada pela influência bizantina; libertando-a, Giotto religa-a à fonte clássica, a uma arte cujos conteúdos essenciais eram a natureza e a história. Para os homens do Medievo a Antiguidade é o mundo da filosofia 'natural': a naturalidade de Giotto não nasce da observação direta do verdadeiro, mas é recuperada do antigo por meio do processo intelectual do pensamento histórico.¹⁴⁷

Segundo Carlucci¹⁴⁸, quando as produções literárias mencionavam os pintores, facilitavam o reconhecimento social que lhes agregava fama. Era uma forma de divulgação do trabalho artístico que trazia maior reconhecimento a um determinado produtor. Um movimento importante para esse grupo que consegue, aos poucos, impor seu trabalho com reconhecimento no âmbito cidadão. Nota-se que no período posterior, ou seja, na Idade Moderna, esse fenômeno ocorre com maior frequência, o que mostra que os diversos artistas tinham contato e trocavam experiências.

¹⁴⁵DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Estampa, 1993. Cit, pp.199.

¹⁴⁶Apud SPIAZZI, Anna Maria. **La Capella degli Scrovegni a Padova**. Milão: Electa, 1993, p.8.

¹⁴⁷ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Estampa, 1993. Cit, p.22.

¹⁴⁸CARLUCCI, Laura. **La Novella toscana del Trecento**: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi). 2004. 717 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) - Departamento de Filología Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana Universidade Granada, 2004.

Apesar de reconhecer que Boccaccio e Sacchetti eram contemporâneos ao Giotto e Dante Alighieri, nota-se um interesse em manter-lhes sua fama e reconhecimento. No livro “Il Trecentonovelle” todos esses grandes artistas são citados, esse escritor descreve quão filosóficas foram às palavras de Dante, na discussão que teve na novela. Portanto, tanto Dante como Giotto são protagonistas que se destacam por feitos que competem à habilidade da oratória. Torna-se o elemento principal que propicia o clímax dos enredos, no qual esses personagens, através de seu maior conhecimento, conseguem ser destacados pelo narrador como “vencedores” no conflito. Ou seja, conseguem, através de uma forma perspicaz, serem superiores aos outros atores na discussão dessas tramas. Apenas Boccaccio é citado somente no próêmio como um grande poeta, com grande fama, até mesmo na Inglaterra e na França, e que não pretende competir com o mesmo, pois escreve para os florentinos, especificamente, e também lamenta a morte do mesmo em um de seus contos.

Tanto Boccaccio, como Dante e Sacchetti produziram obras que, ao citar Giotto como um grande artista, fazem uma divulgação do trabalho do pintor. Assim, a grandiosidade desse pintor teve uma contribuição por parte da literatura, sem, contudo, negligenciar as grandes produções desse artista e sua importância neste período. Não é o objetivo do trabalho discutir sobre a genialidade do Giotto, mas nota-se que essa grande fama foi construída também por recursos além das suas obras plásticas. Uma proximidade com grandes escritores propiciou um crescimento do seu reconhecimento social nesse período. Tal contato foi mais um elemento que auxiliou na criação do mito Giotto.

4 OBRAS IMAGÉTICAS EM FLORENÇA

4.1 MECENATO URBANO

Na Alta Idade Média muitas profissões eram condenadas pela Igreja Católica, denunciadas como responsáveis pelo pecado e estavam listadas no index: açougueiros, mágicos, alquimistas, médicos, cirurgiões, soldados, prostitutas, notários, tecelões, pintores, sapateiros, barbeiros, alfaiates, mercadores e etc. Com relação a esta última profissão, é importante ressaltar que, segundo Le Goff¹⁴⁹, não existia um tipo único de mercador. Essa figura estava envolta na complexidade medieval, que permitia as diversas categorias de comerciantes, o artesão-lojista, o merceiro, o mascate ambulante, o atacadista e outros. Todos eles tornaram-se úteis por possibilitarem o comércio de mercadorias na cidade.

Dentre as diversas possibilidades de trabalho de um mercador, existia também a de efetuar o trabalho de corsário. Esta atividade foi relatada até mesmo na quarta novela do livro “Decamerão”¹⁵⁰. Consistia em roubar e assaltar lugares, rendendo-se a pirataria para obter mais dinheiro. Outra função a qual muitos se dedicavam era o empréstimo de dinheiro como uma forma de investimento, pois cobravam-se juros nos empréstimos para obter um retorno significativo. A diversidade de trabalhos e as diferenças sociais dentre as pessoas denominadas como pertencentes à burguesia é alta. Essa diversidade também correspondia a uma hierarquia entre as funções que poderiam ser exercidas.

O usurário, pior espécie de mercador, é alvo de várias condenações convergentes: o manuseio - particularmente escandaloso - do dinheiro, a avareza, a preguiça. A isto se acrescenta, como já vimos, as condenações por roubo, pecado de injustiça e pecado contra a natureza.¹⁵¹

¹⁴⁹LE GOFF, Jacques, and Jean Claude Schmitt. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2002.

¹⁵⁰BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

¹⁵¹LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, cit, pp.48.

Na Baixa Idade Média, após a Reforma Gregoriana nota-se um olhar diferente para a burguesia, com uma “visão mais positiva do mercador”.¹⁵² Com a criação do Purgatório no século XIII, existia um espaço em que os pecadores ficariam expurgando essas más condutas até o momento em que, talvez, pudessem ser encaminhados ao Paraíso. Esta nova mentalidade estava atrelada a uma nova percepção do trabalho, ou mesmo a uma “valorização do trabalho”¹⁵³:

Vê-se igualmente aparecerem de novo profissões que, após terem sido mantidas sob suspeição durante um certo tempo, são justificadas pelo trabalho. É o caso, em particular, do mercador e do intelectual urbano, o universitário. O mercador é inicialmente acusado de vender o tempo que pertence apenas a Deus, assim como o mestre escolar é acusado de vender a ciência que também pertence a Ele. Mas, na passagem do século XII ao XIII, as duas profissões são justificadas em razão do trabalho fornecido por uma ou por outra. Sugerem, ao mesmo tempo, as noções de trabalho comercial e de trabalho intelectual.¹⁵⁴

Em contrapartida, a burguesia neste período realizou uma contribuição expressiva para a Igreja medieval. Foram obras de misericórdia, esmolas e outras contribuições, como a construção de um dos primeiros hospitais urbanos, o Santa Maria de la Scala, em Siena¹⁵⁵.

Particularmente interessante é o mecenato praticado pela maioria dos mercadores a partir do século XIII. Construção de igrejas e, sobretudo, remuneração de artistas para orná-las (por volta de 1300, o primeiro artista ‘moderno’, Giotto, foi amplamente recompensado por grandes burgueses florentinos comanditários) forma uma atitude de devoção em relação à cidade onde estavam instalados. Parece que foram também, entre os medievais, os que mais cedo e mais fortemente foram trocados pelo senso da beleza. Foi a aliança inesperada entre o dinheiro e o belo.¹⁵⁶

Para John Najemy¹⁵⁷, Florença tinha no século XIII uma elite urbana composta por famílias poderosas de banqueiros e comerciantes internacionais, em contraste com uma mais ampla comunidade de mercadores locais mais modestos e artesãos, organizados em guildas. Representavam dois grupos que executavam trabalhos que

¹⁵²BASCHE, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo 46, 2006.

¹⁵³LE GOFF, Jacques and Jean Claude Schmitt. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002.

¹⁵⁴Idem, cit, p. 569.

¹⁵⁵LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

¹⁵⁶Idem, cit, p.168.

¹⁵⁷NAJEMY, M. John. **A History of Florence: 1200-1575**. Oxford: Backwell, 2006.

giravam em torno do comércio, mas que se distinguiam principalmente por sua posição social e econômica. Segundo Aron Gurevic¹⁵⁸ o patriciado representava o ápice de uma classe mercantil, portanto, detinha um poder no governo das cidades. Como pertencentes a uma parcela que possuía riqueza, adquiriram uma influência considerável no governo citadino, mesmo sendo numericamente ínfima se comparada à totalidade da população urbana. A partir do desenvolvimento de uma política tributária que os favorecia, foi possível galgar espaços na justiça e até mesmo conseguir participar da composição de legislaturas locais, o que lhes permitia um controle da população.

Para Arnold Hauser¹⁵⁹, nos séculos XII e XIII, a burguesia lutava por sua liberdade. Com o decorrer do tempo ela passava a lutar para manter seus privilégios. Sempre no intuito de atingir o prestígio social da nobreza, imitando seus costumes aristocráticos. Já a nobreza utilizava-se do espírito mercantil e da ideologia racionalista da burguesia para atender seus interesses. Para Le Goff¹⁶⁰, uma nova camada burguesa em ascensão apresenta maior proximidade com a nobreza fundiária em diversos aspectos, tornando-a, por vezes, de difícil delimitação. Essa elite da burguesia consegue, aos poucos, atingir um status superior na sociedade, ocupando cargos no governo citadino e até casando-se com nobres.

Nesse período as cidades consolidavam seu papel de centros comerciais, nos quais os burgueses estavam mais independentes da Igreja e dos senhores feudais. Da mesma forma, no espaço que compete ao patriciado urbano, observava-se uma disputa por parte da nobreza e da burguesia. Essa disputa envolvia os melhores casamentos, vestuário, cerimônias fúnebres e moradias que apresentavam decoração do ambiente

¹⁵⁸GUREVIC, Aron. O Mercador. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O Homem Medieval**. Lisboa: Presença, 1989, cap. 7, p.165-192.

¹⁵⁹HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte III**. Madri: Guadarrana, 1976.

¹⁶⁰LE GOFF, Jacques, et al. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Cit, pp. 36.

interno com diversas tapeçarias e até mesmo livros como: a vida de santos, a Bíblia, obras de Boécio, Cicero, poetas romanos e Boccaccio. Gurevic afirma que nesta época os livros não tinham uma ampla difusão, eram um artigo de luxo, aqueles burgueses que os possuíam eram denominados como “mercadores-aristocratas”.¹⁶¹

Outro tipo de mercador apontado por Gurevic é o “mercador-escritor”,¹⁶² que se dedicava a escrita, mas assinala que tal prática exigia um mínimo de conhecimentos. Existiam escolas eclesiásticas em que filhos de pessoas ricas aprendiam a ler e escrever, mas surgem às escolas leigas que, além disso, ensinavam a efetuar contas. Nas universidades também existiam cursos laicos, os mais requisitados pelos mercadores eram o Direito, que auxiliavam na formulação de contratos, e Medicina, para a produção de fármacos. Não era algo comum, portanto, muitos jovens acabavam por sair de suas cidades para aprender seus ofícios no estrangeiro. Outros acabavam por adquirir tal conhecimento na prática, com filiais de comércio em que os ensinamentos visavam compreender a técnica, contabilidade e o cálculo, principalmente para a conversão de moedas.

Segundo Walter Benjamin poderiam existir dois tipos de narradores, um que teria vivenciado o que narrava, sendo assim um homem que viajava bastante e teria visto ou participado do acontecimento. Já o outro tipo de narrador, como o homem que não saía de seu local, mais conhecia muitas histórias e tradições. Sendo assim, existia uma maior facilidade para que um mercador fosse um típico narrador, primeiro pela utilização da oratória, o que lhe facilitava descrever uma aventura. Em segundo lugar, porque vivenciava diversas experiências de viagens por conta de suas atividades.

¹⁶¹GUREVIC, Aron. O Mercador. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O Homem Medieval**. Lisboa: Presença, 1989, cap. 7, p. 176.

¹⁶²Idem, cit, p.180.

Segundo Le Goff¹⁶³ a literatura cortesã não excluía o mercador, a mesma o integrava a corte, através da cidade e da viagem. O mercador tornava-se a figura do viajante nessa literatura, uma pessoa responsável pela troca de produtos e notícias, sem uma conotação tão negativa, ele pode estar relacionado a riqueza e a paz desde que nessa sociedade ele mantivesse sua função de abastecer e não transgredir a regra das armas, pertencente a nobreza. A sociedade medieval só permitia um espaço aos grandes banqueiros e homens de negócio pela imagem que os mesmos passavam de uma civilização mercantil, técnica e bancária em pleno dinamismo. Essa elite era responsável por sua compra, leitura e repercussão, já que as leituras eram feitas em voz alta para muitas pessoas. Tal prática permitia com que a mensagem fosse repercutida de forma coletiva e não individual.

Portanto saber ler e escrever era crucial na vida de um mercador, possibilitando maior êxito nos negócios. Na perspectiva literária, Jacques Le Goff¹⁶⁴ afirma a dificuldade em esclarecer o quanto os mercadores obtiveram uma efetiva influência nas produções medievais, alguns destacam um movimento que se inicia no século XII e que ocorre no meio urbano. O primeiro registro produzido por esse grupo era o livro de contabilidade, em que era descrito movimentos comerciais eleitos como de importância a serem registrados. Foram criados até mesmo guias práticos de atividade comercial, no qual se definiam medidas e pesos, proporções de câmbios entre as moedas, taxas alfandegárias, rotas comerciais, e até possibilidades de burlar os impostos cobrados.

¹⁶³LE GOFF, Jacques, and Jean Claude Schmitt. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2002.

¹⁶⁴LE GOFF, Jacques, et al. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Segundo Michael Baxandall¹⁶⁵ a matemática dos comerciantes era também utilizada pelos pintores, no qual o método de medir dos burgueses era o modelo para calcular o tamanho das representações no quadro. Essas medidas geométricas seguem uma proporção harmônica, também utilizada para dar sentido de realidade de volume para os pintores. A perspectiva linear utilizada era simples, seguindo linhas retas e paralelas para encontra-se em um ponto de fuga:

De um lado, muitos dos pintores, eles próprios homens de negócios, haviam passado pela instrução matemática secundária das escolas leigas: essa era a geometria que conheciam e usavam cotidianamente. Por outro lado, o público culto tinha essas mesmas noções geométricas para apreciar uma pintura: era um instrumento do qual eram dotados para expressar suas opiniões, e os pintores sabiam disso.¹⁶⁶

O homem do século XV para Baxandall, contemplava os quadros, sendo assim, existia um julgamento da obra, que deveria ser feito com habilidade pelo artista. O pintor seguia modelos, categorias e analogias como elementos que sua sociedade mais valorizava para atingir aos anseios do espectador. Em sua maioria, essas narrativas pintadas eram ambientadas na cidade na qual o artista estava produzindo, utilizando os personagens conhecidos de seu cotidiano. Até mesmo as representações de santos traziam elementos característicos de identificação para os espectadores.

No século XIV grande parte das obras artísticas produzidas em Florença foram patrocinadas por um mecenato urbano. Segundo Cavalcanti¹⁶⁷ a arte era anteriormente consumida em sua maioria por ordens religiosas e na Baixa Idade Média nota-se que as irmandades e confrarias religiosas constituídas de ricos burgueses, as grandes famílias, governantes e reis, passaram também a financiar um significativo comércio das obras. Essas grandes famílias custeavam reformas em igrejas e exigiam suas insígnias representadas nas mesmas.

¹⁶⁵BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹⁶⁶Idem. Cit. p.169.

¹⁶⁷CAVALCANTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

A maioria das pinturas no período eram religiosas. Isso devia-se ao fato de atenderem às demandas espirituais, seguindo os preceitos eclesiásticos. As imagens eram feitas para fácil compreensão, com o intuito de serem memorizadas e didáticas para os leigos. Mas não se pode ignorar que a iconofilia era uma preocupação, pois as imagens tão belas faziam pessoas mais simples as confundirem com a própria santidade. Tamanho conflito permeou as discussões eclesiásticas ao longo de muitos séculos.

Existia uma relação social na produção de um quadro. De um lado estava quem o executava e de outro quem o encomendava. Para Baxandall existiam os que solicitavam o fabrico da obra, e deveriam ser chamados de “clientes”, que exigiam uma série de especificações a serem colocadas no quadro. Com relação ao seu pagamento, o autor nota que não existia uma medida fixa para estimar um valor. Então alguns mediam o quadro por pés quadrados, outros pela qualidade do material e o tempo gasto pelo pintor. A dificuldade na mensuração também pode ser observada pelos diferentes tipos de obras produzidas e suas finalidades. Nesse período, havia um limite mais fluido entre o “público” e o “privado”, pois uma encomenda particular podia ter funções públicas em locais públicos como um painel para altar da igreja, afrescos e etc. Como também existiam encomendas feitas de forma particular para usos pessoais.

Tâmara Quírico¹⁶⁸ aponta a Toscana como um local em que a ornamentação religiosa no século XIII era proveniente de encomendas testamentárias. Frequentemente o tema selecionado poderia ser um santo específico e também havia a possibilidade de estar citado no testamento o local exato em que esta obra se localizaria na igreja. Poderiam ser encomendados painéis, estátuas, afrescos, ou até mesmo a pintura mural. Assim, diversas igrejas tinham encomendas de forma privada, como capelas para

¹⁶⁸QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

determinadas famílias, em que eram selecionavam os ícones e os personagens bíblicos a serem representados.

Existiam vários motivos para a encomenda de uma pintura. Segundo Baxandall¹⁶⁹ poderiam ser religiosos, para honrar a cidade ou para a memória do comprador. Esse primeiro motivo poderia estar atrelado a qualquer grupo social. A burguesia, por exemplo, tentava demonstrar sua fé ao financiar obras de arte para a Igreja. Outro argumento era tornar a cidade mais bela. Ainda mais tratando-se de Florença, que possuía um papel de destaque na Península Itálica, sendo as produções artísticas uma forma de demonstrar poder e riqueza. Uma encomenda poderia ser feita para lembrar momentos que o comprador julgasse importante por motivos pessoais, ou para um local público. Além desses, o autor também destaca que alguns tinham o prazer de gastar bem o seu dinheiro e seria satisfatório usá-lo para a produção de uma obra artística.

Para uma pessoa visivelmente rica, em especial alguém como Rucellai, que enriqueceu por meio da cobrança de juros – na realidade com agiotagem –, gastar seu dinheiro financiando igrejas e obras de arte para embelezar o patrimônio público era, por sua vez, um prazer e uma virtude necessária, uma justa indenização à sociedade, algo entre uma doação caridosa e o pagamento de taxa ou de impostos à Igreja.¹⁷⁰

O público que consumia a arte do Renascimento era composto, em sua maioria, pela alta burguesia e pelas cortes principescas. Para Argan¹⁷¹, existia uma expressiva produção de quadros pequenos que eram destinados ao culto privado da rica burguesia florentina e sienense. Também existia uma arte mais barata segundo Hauser¹⁷²: a estampania, uma arte mais “popular”, em que podiam ser gravados em madeira ou cobre e era possível fazer cópias.

¹⁶⁹BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹⁷⁰Idem, cit, p.13.

¹⁷¹ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

¹⁷²HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte III**. Madri: Guadarrana, 1976.

4.2 OBRAS ENCOMENDADAS PELA BURGUESIA

De fato, em se tratando da Cristandade medieval, a noção de ‘imagem’ parece ser de uma singular fecundidade mesmo que compreendamos pouco todos os sentidos correlatos do termo latino *imago*. Esta noção está, com efeito, no centro da concepção medieval do mundo e do homem: ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas etc.), mas também às ‘imagens’ da linguagem, metáforas, alegorias, *similitudines*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às ‘imagens mentais’ da meditação e da memória, dos sonhos e das visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis.¹⁷³

Schmitt ressalta a existência de uma “cultura das imagens” presente na Idade Média, pelo aumento da produção iconográfica, a originalidade da caracterização e também pela utilização da imagem. Apesar de em sua maioria terem fins religiosos, existiam obras laicas, como pinturas murais e tapeçarias em castelos ou moradas mais modestas, que apresentavam um cunho profano. No século XII a heráldica teve grande desenvolvimento, que gerou produtos artísticos dos mais diversos.

A imagem medieval ‘presentifica’, sob as aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível.¹⁷⁴

Contudo a maioria das representações na Baixa Idade Média apresentava elementos religiosos, assim, essas imagens contribuíam para institucionalizar os ritos e atos eclesiais. Nas igrejas, as imagens góticas possuíam o cuidado em narrar cada detalhe dos acontecimentos bíblicos, de forma didática¹⁷⁵. Tendo como função ser mediadora entre o mundo terrestre e celeste, a imagem é assim habitada por Deus, segundo Baschet¹⁷⁶. Mas essas encomendas tinham como desafio não se assemelharem as formas de representação dos ícones pagãos da Antiguidade, para evitar o retorno à

¹⁷³SCHMITT, Jean. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002, cit, p.592-593.

¹⁷⁴Idem, cit, p.595.

¹⁷⁵CAVALCÂNTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹⁷⁶BASCHE, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo 46, 2006.

“idolatria”, mas também se distanciarem do judaísmo, que possuía uma hostilidade com relação à imagem.

As imagens estavam atreladas à salvação. Sendo assim, muitos fiéis utilizavam as mesmas para realizar preces e indulgências. As representações promoviam o culto aos santos, que ocorria, pois¹⁷⁷ esses espaços tornavam-se responsáveis pela realização dos milagres. As pinturas murais eram atraentes pela visão, mas também pelo toque ou até mesmo pela ingestão de fragmentos raspados. Estes atos poderiam ser feitos para alcançar uma cura, uma melhor colheita, proteção contra o diabo e contra a morte súbita. Assim, a idolatria em muito dos casos não era controlada pela Igreja, devido as práticas realizadas pelos fiéis.

A vida da cristandade medieval é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. De fato, tudo está orientado para uma concepção religiosa de todas as coisas, em uma espantosa propagação da fé.¹⁷⁸

O ato de ir à igreja tinha uma importância social nos Trezentos. Tratava-se de um espaço de convivência, sendo assim, muitas pessoas conversavam e passeavam pela igreja na hora da missa. Era um local de encontros que despertava relacionamentos, como futuros casamentos, amizades e parcerias de trabalho. Outro aspecto destacado era a utilização do espaço para demonstração de poder com a exibição de trajes suntuosos, que diferenciavam socialmente os indivíduos.

Na Baixa Idade Média, a religião também era reforçada pelas pregações na cidade. De acordo com Huizinga, temos muita dificuldade em dimensionar o efeito dos sermões na população. Sabe-se da influência dos pregadores, mas não é possível dimensionar a emoção que essas leituras proporcionavam. Hoje existem algumas versões escritas dos discursos, que muitas das vezes eram apenas uma base, a oratória

¹⁷⁷Idem.

¹⁷⁸HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, cit, p.248.

trazia outros elementos que provocavam maior emoção ao espectador. A emoção causada aos receptores do sermão carece de registros escritos.

Sabemos que o povo sempre ficava sensibilizado pela descrição emocionante dos horrores do inferno, pela ameaça retumbante da punição do pecado, por todos os derramamentos líricos sobre a Paixão e o amor divino. Conhecemos os meios que os pregadores utilizavam: nenhum efeito era grosseiro demais, nenhuma mudança de risco para choro era abrupta demais, nenhuma dilatação da voz era crassa demais. Mas nós só podemos conceber os choques que eles provocavam a partir dos relatos, sempre idênticos, sobre as brigas entre as cidades, sobre qual delas seria palco da próxima pregação, sobre como o magistrado e o povo iam receber os pregadores com a pompa digna de um rei, e como o pregador às vezes tinha de parar por causa do pranto da multidão.¹⁷⁹

A pintura e a escrita eram aparatos materiais responsáveis por lembrar as escrituras sagradas para que a mensagem religiosa não fosse esquecida. O Papa Gregório Magno¹⁸⁰ no século VII, escreveu uma carta para o bispo de Marselha, provavelmente em outubro de 600, justificando a utilização das pinturas, pois seriam essenciais para conscientizar os iletrados. Ou seja, um aparato para as pessoas que não sabem ler, assim as escrituras trariam os bons exemplos, portanto a pintura substituíria a leitura. Além disso, as imagens possuíam três funções, a primeira já abordada seria instruir os ignorantes, a segunda promover maior devoção e por último auxiliavam na memorização dos ensinamentos bíblicos. Este posicionamento compara duas formas extremamente distintas de representação, a textual e a imagética, como se as imagens fossem até de mais fácil compreensão pelo público. Huizinga¹⁸¹ critica um posicionamento de análise que equipara as artes plásticas com as expressões literárias, primeiro porque a literatura, de uma forma geral, apresenta uma forma de representação bastante distinta. Pois as artes plásticas abordam de uma forma menos direta aquela sociedade e tirando a arte produzida para a Igreja, poucos itens sobreviveram ao tempo.

Sem dúvida, um ponto que deve ser constantemente frisado ao se discutir o papel das imagens na instrução dos fiéis leigos é o fato de que elas seriam capazes de atuar plenamente apenas aliadas a outra base de formação. Elas funcionariam como

¹⁷⁹HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, cit, p. 312-313.

¹⁸⁰QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV**. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, cit, p.131.

¹⁸¹HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

lembretes, mas os leigos só poderiam ser lembrados daquilo que já conhecem – a *imaginatio*, a imagem mental formada a partir das explicações dos religiosos, e não o conhecimento do texto bíblico em si.¹⁸²

As imagens sozinhas não seriam capazes de trazer novos conceitos aos leigos, pois as mensagens passadas já haviam sido trazidas de alguma forma a esse público. Mesmo os leigos que sabiam ler, não necessariamente compreenderiam adequadamente o texto. Por isso, Quírico ressalta que as imagens desempenhavam um papel crucial nessa sociedade. O público era guiado por ensinamentos orais que eram revistos nas imagens religiosas. Um aspecto a ser considerado é que os iletrados vivenciavam essas imagens religiosas desde cedo, pela frequência em missas e com as pregações realizadas em Florença, sendo uma prática comum a utilização dessas imagens nesses sermões.

De acordo com esta perspectiva as imagens não podem ser consideradas “bíblia dos iletrados”. Esta concepção das imagens trazida pelo papa Gregório Magno, deve ser banida segundo Baschet, pois desvaloriza esta forma de representação, que serviria apenas para ensinar aos que não sabem ler. Esta percepção da imagem não pode ser efetiva, pois sem um prévio conhecimento sobre a mensagem religiosa seria quase impossível a compreensão mínima esperada aos fiéis.

Outro questionamento trazido por Schmitt é o termo “leitura das imagens”, pois mesmo quando a imagem está presente em um texto, ela não pode ser “lida”. A compreensão da imagem perpassa o espaço e a estrutura na qual a mesma está inserida, sobre a posição das figuras e as relações formais e simbólicas envolvidas em sua construção. O sentido da mesma está além do que ela “representa”, “ilustra” ou “diz”. A imagem não é neutra, ela representa o poder de um grupo que se legitima perante a sociedade.

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se

¹⁸²QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, cit, p.131.

esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come [lembramos que a hóstia traz frequentemente uma imagem (...)]; um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização, quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico (...), ou das paredes entre as quais têm lugar os ritos cristãos.¹⁸³

As interpretações feitas sobre uma obra podem ser influenciadas por dois grandes fatores: pela posição social do espectador e pelo contexto em que a mesma é observada. “A capacidade de ir além das leituras mais básicas dependeria, decerto, do nível de instrução do observador – afinal, a compreensão de uma imagem estaria diretamente relacionada à orientação social desse observador, especialmente no período medieval.”¹⁸⁴ Para facilitar a interpretação das obras, os artistas tentavam simplificar a organização da cena com a utilização de elementos que não estavam descritos na bíblia. Com o intuito de explicar de uma forma mais palatável para a população, e assim, seriam efetivas na doutrinação, educação e a conversão.

Para Baschet deve existir um cuidado em enquadrar essas representações como apenas “imagens devocionais”. Essas obras apresentavam outras funções como: cultural, política e litúrgica. Não é possível compreender totalmente a forma e os temas que compõem uma imagem devido ao seu caráter tão múltiplo e das diversas tensões que a mesma compreende:

Pode-se então sublinhar que as imagens desempenham papéis cada vez mais consideráveis no mundo medieval, tanto nas relações entre os homens quanto nos laços e trocas que os homens realizam com as forças sobrenaturais. Em relação a este primeiro ponto, as imagens desempenham um papel duplo. De uma parte, elas podem expressar a unidade, a coesão de determinados grupos, em escalas variáveis, desde a comunidade paroquial até a Igreja universal, passando pelas confrarias ou um determinado grupo social; elas servem de emblema para as instituições ou para os poderes constituídos. De outra parte – e de forma mais conflitante – elas constroem hierarquias, manifestam relações de força (entre o papa e o imperador, por exemplo) ou

¹⁸³BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'Image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26, cit, p.3.

¹⁸⁴QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, cit, p.139.

de dominação (entre clérigos e laicos); elas expressam uma ordem ideal ou reivindicam um mundo perdido.¹⁸⁵

Os mais variados tipos de representação eram determinados pelos anseios de seus financiadores. Em Florença na Baixa Idade Média¹⁸⁶ nota-se um período no qual a arte florentina era financiada também por grandes famílias burguesas como os Bardi e os Peruzzi que encomendavam capelas próprias na Igreja Santa Croce.

Também a pintura levou a marca dos patrocinadores e dos mercadores. Elas estão representadas nas igrejas, e nas capelas onde celebram suas cerimônias privadas e onde se enterravam as grandes famílias burguesas, capelas cujo as paredes eram decoradas com os afrescos: capela dos Peruzzi e dos Bardi na Santa Croce, dos Scrovegni em Pádua (onde se destaca a arte de Giotto), os Strozzi e os Pazzi na Santa Maria Novella; capela Brancacci em Santa Maria de Carmine; capela do palácio dos Médicis onde Benozzo Gozzoli representou os membros da ilustre família no afresco do reis magos (...).¹⁸⁷

A família Bardi era originária da Ruballa no século XI e que migraram para Florença no século XII. Nesta cidade, conseguiram enriquecer realizando atividades de câmbio e também políticas. Esta família possuía uma das companhias mais poderosas nos finais do século XIII e início do XIV de toda a Europa. De acordo com Carlo Cippola¹⁸⁸, o banco chegou a ter entre 100 e 120 empregados e os mais importantes clientes eram reis, cardeais e príncipes. “Por volta de 1340 viviam na cidade e condado de Florença mais de 120 Bardi masculinos adultos, todos ligados entre si por vínculos de parentesco.”¹⁸⁹. No início do século XIV:

A empresa contava então cerca de 25 filiais, com agentes fixos, escritórios e armazéns espalhados por toda a Europa: em Ancona, Áquila, Avinhão, Barcelona, Bari, Barletta, Castello di Castro, Bruges, Chipre, Constantinopla, Génova, Jerusalém, Maiorca, Marselha, Nápoles, Nice, Orvieto, Palermo, Paris, Pisa, Rodes, Sevilha, Tunes e Veneza. Os lucros chegaram a atingir a quota anual de 30% e ainda em 1330 a empresa distribuiu pelos sócios a percentagem apreciável de 10-13%.¹⁹⁰

¹⁸⁵BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26, cit, p.16-17.

¹⁸⁶HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte III**. Madri: Guadarrana, 1976.

¹⁸⁷LE GOFF, Jacques. **Mecadores y banqueros de la Edad Media**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970. Cit, p.126-127.

¹⁸⁸CIPPOLA, Carlo M. **Três histórias extra vagantes**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

¹⁸⁹Idem, cit, p.14.

¹⁹⁰Ibidem, cit, p.17.

Os Bardi investiram na construção de Santa Croce e também em sua decoração pictórica em homenagem a São Francisco na Capela Bardi; São Luís e São Silvestre na Capela Bardi di Vernio; e compraram a capela Puci sobre São Estevão e São Lourenço.¹⁹¹ Essa família fazia diversas encomendas de produções artísticas, até a falência da companhia em 1346, principalmente pelo não pagamento da coroa inglesa. Não apenas a família Bardi, como também os Peruzzi emprestaram para Eduardo III dinheiro para uma expedição militar na França. “Nenhum monarca inglês tinha tomado de empréstimo somas tão elevadas como aquelas que recebeu Eduardo III entre 1335 e 1340.”¹⁹² Com a perda dos ingleses na guerra e pela falta de ressarcimento das dívidas ao banco, os Bardi não resistiram.

Um outro ramo da família, chamado Bardi di Vernio, foi responsável pela aquisição dessas capelas, exceto a de São Francisco. A partir de 1552 o primeiro Bardi di Vernio foi enterrado em Santa Croce, o Gherrozzo de' Bardi.¹⁹³ Em Florença financiaram a capela Santa Maria Novella, com pinturas de Duccio di Buoninsegna e de Botticelli, denominada de “Madonna Bardi” de aproximadamente 1485. Outras iniciativas na cidade foram as construções da igreja de San Marcellino, igreja de Ricorboli, abadia dos Santi Salvatore e Lorenzo a Settimo e a igreja de San Cristoforo.¹⁹⁴ Além disso, construíram o monastério de Santa Marta, o palácio Guicciardini Bardi e o palácio Busini-Bardi.

¹⁹¹Arquivo Bardi. I Bardi in Santa Croce. Disponível em: <http://www.archiviobardi.it/luoghi-bardiani/i-bardi-in-santa-croce/>

¹⁹²CIPPOLA, Carlo M. **Três histórias extra vagantes**. Lisboa: Edições Texto & Grafia:, 2009, cit, p.17.

¹⁹³Arquivo Bardi. Bardi sepolti in Santa Croce. In: <http://www.archiviobardi.it/tema/?tid=11>

¹⁹⁴Arquivo Bardi. I Bardi in Santa Croce. Disponível em: <http://www.archiviobardi.it/luoghi-bardiani/i-bardi-in-santa-croce/>

4.3 ESTUDO DE CASO: CAPELLA BARDI

A construção da Basílica de Santa Croce teve início em 1252 e foi refeita em 1294 para agregar grandes proporções. Teve sua oficialização em 14 de setembro de 1228, quando o Papa Gregório IX, enviou uma Bula sob a proteção dos Frades Menores.¹⁹⁵ O entorno da Basílica de Santa Croce era uma área baixa, uma espécie de pequena ilha formada por um ramo do rio Arno, e, portanto, estava sujeitada a inundações frequentes.

No final do século XIII, decidiu-se construir a nova igreja de dimensões monumentais, um projeto atribuído a Arnolfo di Cambio. Neste período foram feitas grandes obras arquitetônicas em Florença, como em 1279, em que os dominicanos estavam trabalhando na expansão da igreja Santa Maria Novella, e depois Arnolfo di Cambio começou a nova Catedral de Santa Maria del Fiore em 1296 e o Palácio da Signoria em 1298. A construção durou mais de um século, financiada pela cidade, pelas famílias florentinas ricas e pela Igreja Católica. O edifício da Basílica apresenta planta no formato de T (Tau = Cruz), com três naves cobertas com treliças expostas que caracterizam as igrejas franciscanas. Sua consagração ocorreu na Festa da Epifania 1443, na presença do Papa Eugénio IV. Apresenta 90,5 metros de comprimento, 19,5 metros de largura e 34 metros de altura¹⁹⁶, segundo Andre Chastel:

O interior é de uma serenidade toda clássica; as pilastras octogonais e a relação dos vãos centrais com as das naves laterais geram um volume natural, espaçoso. Mas colocando uma cobertura de madeirame sobre caibros, que suspende brutalmente o movimento ascensional dos membros arquitetônicos e completando a galeria corrente horizontal sobre grandes arcadas, o construtor podia pôr a nave em desacordo com as altas janelas e o efeito luminoso da abside poligonal flanqueada por oito capelas. Ele precisou de muita habilidade para dar ao edifício uma coerência que já não se baseia nos princípios admitidos no romântico ou no gótico, mas sim numa relação das formas abertas e dos valores murais, da profundidade e das superfícies.¹⁹⁷

¹⁹⁵MARCANTONIO, Antonio Di. La storia dei francescani a Santa Croce. Opera di Santa Croce, 15 de dezembro de 2008. Disponível em: http://www.santacroceopera.it/files/materiali/storia_francescana.pdf Acesso em: 02 fev. 2017.

¹⁹⁶Idem.

¹⁹⁷CHASTEL, Andre. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Cit, p.152.

Contudo é necessário destacar que a igreja sofreu alguns acidentes naturais e transformações ao longo do tempo. Algumas inundações e, em 1423, um incêndio destruiu os Arquivos e o dormitório do mosteiro. Em 1500 o governo Médici fez mudanças internas para construção de túmulos para Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini, posteriormente foram enterrados: Michelangelo, Nicolò Maquiavelli, Gioacchino Rossini, Ugo Foscolo e Galileo Galilei.¹⁹⁸

A capela Bardi está localizada como a primeira à direita da capela-mor na Basílica de Santa Croce, em Florença. Com relação às obras giottescas, nota-se que as duas paredes laterais apresentam a sequência de três pinturas murais em cada, que remetem a momentos da vida do santo São Francisco de Assis. Essas imagens são atribuídas aos anos de 1334-1335 e existe uma discussão sobre a ajuda de outros artistas para a execução destes trabalhos, apontando para a participação de Taddeo Gaddi e Maso di Banco.¹⁹⁹ Em 1937 foi descoberto um outro afresco do artista que trazia os estigmas do santo localizado em cima do arco ogival da entrada da capela e duas imagens abaixo deste, referentes a Adão e Eva.

(...) na Capela Bardi de Santa Croce (entre 1317 e 1323), que o pintor dará sua versão definitiva da lenda de Assis; será uma evocação solene, vigorosa, mas perfeitamente equilibrada e, num certo sentido, ‘burguesa’; Giotto é antes de tudo o homem de um estilo.²⁰⁰

¹⁹⁸SAVIOTTI, Franco. **Firenze: nuova guida turistica della città con pianta monumentale.** Firenze, Editora Safra, 1981.

¹⁹⁹Disponível em: <http://www.luoghiGIOTTOItalia.it/o.cfm?id=21>

²⁰⁰CHASTEL, Andre. **A arte italiana.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. Cit, p.169.



FIGURA 6 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Stimmate di san Francesco*.
FONTE:http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=815&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09%09++++%2c+San+Francesco+d%26%23039%3bAssisi+riceve+le+stimmate+%3b+Adamo+ed+Eva+in+clipeo

No fundo da capela há um altar com imagens de São Francisco e a parede atrás do altar possui a imagem de São Luís de Tolosa e Santa Clara, em um estado bastante danificado. No lado direito possui a imagem de Santa Isabel da Hungria, que também foi pintada por Giotto. O ícone do altar com São Francisco e as histórias de sua vida foi datado do século XIII e atribuído a uma obra anônima, pertencente ao Mestre da Casa Bardi.²⁰¹

²⁰¹Santa Croce Firenze. La cappella Bardi. Disponível em:
http://www.santacroceopera.it/it/ArchitetturaEArte_CappellaBardi.aspx



FIGURA 7 – Giotto di Bondone e Anônima. Capela Bardi, Florença, ca. século XIII.
 FONTE: <http://www.luoghiGIOTTOItalia.it/o.cfm?id=21>

O teto da capela apresenta três alegorias pintadas por Giotto, (da esquerda para a direita): a primeira refere-se à castidade, a segunda à obediência e a terceira à pobreza:



FIGURA 8 - Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Castità*.

FONTE: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_sche da=OA&id=895&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Allegoria+della +Castit%e0

FIGURA 9 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Obbedienza*.

FONTE: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_sche da=OA&id=898&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Allegoria+dell %26%23039%3bObbedienza

FIGURA 10 - Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Povertà*.

FONTE: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_sche da=OA&id=896&titolo=Giotto+di+Bondone%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Allegoria+della +Povert%e0

O primeiro afresco da série de Giotto traz a cena da renúncia dos bens materiais feita por Francisco. Segundo Chiara Frugoni²⁰² este momento representa o rompimento definitivo do santo com sua antiga vida para dedicar-se exclusivamente a viver de forma humilde e propagar os ensinamentos religiosos. Esse processo não ocorreu de forma fácil, inicialmente Francisco ficava recluso e meditava ficando dias de jejum e pedindo comida aos moradores da cidade de Assis. Quando seu pai descobriu que seu filho lhe fazia passar essa vergonha o trancou em casa. Mas sua mãe esperou o marido sair e libertou o filho. Por isso o santo pediu o auxílio do bispo, que aceita Francisco, mas pede para que o mesmo devolva o dinheiro de seu pai, no afresco o santo já teria entregado suas roupas e o dinheiro e o bispo de Foligno, junto com outras figuras religiosas, lhe acolhe. No caso do afresco, o bispo parece abraçar Francisco, sendo representado como se ambos fossem basicamente uma única pessoa, por terem apenas duas pernas e quase não aparecer o corpo do sacerdote na imagem.

Em um outro afresco pintado por Giotto, na capela Bardi, na igreja de Santa Croce de Florença, datado de 1325, o bispo envolve o santo em seu manto de uma forma tal que eles parecem ter um só corpo. O manto faz ostensivamente essa ligação entre as duas personagens. O trabalho do detalhe que aqui se desloca para os pés: à primeira vista, essa fusão é tão grande que ambos parecem ter um só par de pernas. Só com atenção consegue-se perceber a ponta do pé esquerdo do bispo aparecer sob sua sobrepeliz, apoiado sobre o degrau da construção localizada ao fundo – outro detalhe que evita a fusão total, marcando a ambiguidade da imagem, que aproxima e afasta ao mesmo tempo o santo e o bispo, em lugares e patamares distintos.²⁰³

O pai de Francisco se chamava Pietro de Bernardone e era um importante comerciante de tecidos em Assis. No afresco o personagem paterno possui uma posição de destaque, ao centro e com uma vestimenta de cor amarela. Apresenta um adereço na cabeça e também todos os outros ao seu lado. Nota-se que suas feições são bem

²⁰²FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem:** Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

²⁰³PEREIRA, Maria Cristina Correa Leandro. **Dos detalhes nas imagens:** dois afrescos do ciclo franciscano da basílica superior de Assis". In: Anais do VIII Encontro Internacional de Estudos Medievais (Vitória, 2009). Cuiabá: EDUFMS, 2011, 2v., v. 2, p. 115- 120. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/nova/imagens/VIIIIEIEM/ANAIS.VIIIIEIEM.VOL2.pdf> . Cit, p. p.118.

acentuadas e demonstram que Bernardone estava enfurecido, sendo necessário alguns homens para segurá-lo.

Nas duas extremidades da obra nota-se crianças com cestas nas mãos e uma delas preparada para arremessar algo. Ambas parecem estar sendo seguradas por suas mães que lhes puxam os cabelos. Ao fundo foi pintado um grande palácio clássico, uma construção alta com quartos e janelas no formato de arcos plenos. Nota-se que a quina do edifício coincide com o santo, as paredes se encontram e apontam para o ponto central do afresco. As paredes do edifício também se utilizam da perspectiva volumétrica e trazem um distanciamento entre os dois grupos.



FIGURA 11 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Rinuncia dei beni*.

FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/8YDT5M-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco-2.-A-ren%C3%Bancia-de-Mercadorias-Wordly-\(Bardi-..](http://pt.wahooart.com/@/8YDT5M-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco-2.-A-ren%C3%Bancia-de-Mercadorias-Wordly-(Bardi-..)

O segundo afresco retrata o milagre de Arles, que aconteceu em 1224²⁰⁴, na pregação do futuro santo da ordem, o irmão Antônio, sobre “Jesus Nazareno, rei dos judeus” para os frades que estavam reunidos no Capítulo. Quando na porta aparece

²⁰⁴FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. Tradução Federico Carotti. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

Francisco, levantado e em formato de cruz com os braços estendidos, como se abençoando todos ao seu redor. O santo foi representado por Giotto dentro de um arco pleno e forma um círculo com a parte superior do santo e a linha da janela, o que acentua a centralidade desta figura na obra. O santo é o único personagem que está exatamente no centro do arco e foi representado de corpo inteiro.

O afresco representa Santo Antônio de Pádua, que também observa Francisco e apresenta uma auréola. Existe uma simetria na quantidade de personagens que assistem ao santo, sendo seis em cada lado na parte da frente e três atrás. A utilização da perspectiva está caracterizada na obra com a tentativa de trazer uma maior ampliação do ambiente, quando coloca atrás da construção diversas cabeças que indicam que existem outros personagens sentados e ouvindo o santo. Também pela volumetria da construção, a partir do jogo de luz, e do detalhamento do telhado.

Neste afresco o pintor florentino, em primeiro lugar, atribui a Santo Antônio de Pádua um papel muito mais importante do que na versão anterior de Assis, ao projetá-lo com a sua figura completa na parte inferior da parede lateral esquerda, no momento de pronunciar o seu sermão, que escutam atentos os irmãos, dirigindo os olhos para ele. Para alcançar tal co-protagonismo do santo português, Giotto desloca o centro de São Francisco, movendo-o ligeiramente para a direita, sem tirá-lo do foco principal de atenção, por isso coloca-o em pé no meio do quadro-nicho da porta, em destaque sobre os monges.²⁰⁵

²⁰⁵GONZÁLEZ, José María Salvador. **La Ciudad en la pintura de Giotto**. In: ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL CIUDADES CREATIVAS, Contenidos y Servicios en abierto para los ciudadanos. Actas Icono14, 2009, Nº A3. ISSN 1697-8293. Madrid (España). Cit, p.287-288. Disponível em:http://eprints.ucm.es/20073/1/CONGRESO_CIUDADES_CREATIVAS_Giotto_y_la_%28re%29creaci%C3%B3n_de_la_ciudad.pdf



FIGURA 12 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Apparizione al Capitolo di Arles*.

FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/8YDT5N-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-3.-Apari%C3%A7%C3%A3o-em-Arles-\(Bardi-Chapel,-Santa-C..](http://pt.wahooart.com/@/8YDT5N-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-3.-Apari%C3%A7%C3%A3o-em-Arles-(Bardi-Chapel,-Santa-C..)

O terceiro afresco estudado representa a morte do santo. Para Frugoni²⁰⁶ este episódio esteve atrelado ao seu último milagre, que foi a aparição dos estigmas da crucificação em seu corpo. Esse foi um assunto complicado para época, pois foi a primeira vez que um santo aparecia com essas características. O Papa Gregório IX demorou uma década para reconhecer o milagre dos estigmas, que foi aceito devido à pressão popular e aos inúmeros milagres que o santo ainda fazia. Giotto foi um dos primeiros pintores a representar os estigmas nos afrescos na Basílica Superior de Assis.

O funeral final do santo na Capela Bardi apresenta os irmãos com feições de tristeza. Alguns prestam homenagem ao santo no canto direito, e cinco beijam as mãos, pés e o coração de Francisco, numa clara menção aos estigmas. Outros personagens

²⁰⁶FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem:** Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

mostram espanto, um eleva suas duas mãos e outro está apenas com uma das mãos erguidas e olhando para o céu. Uma conexão com a parte superior que apresenta a ascensão de Francisco, cuja alma é levada para o céu por um grupo de anjos.

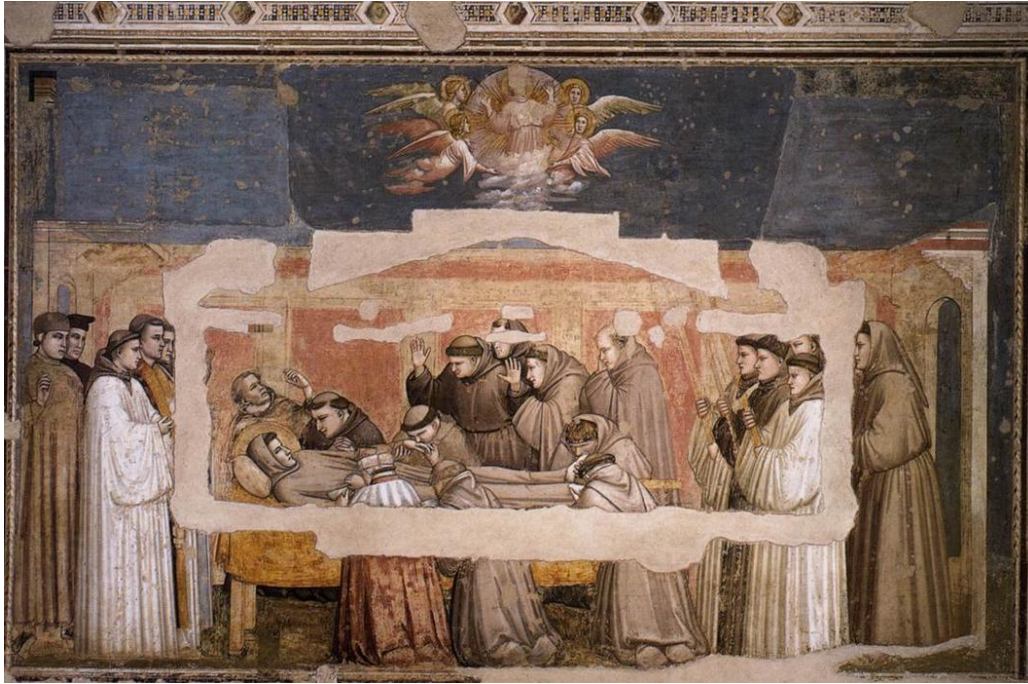


FIGURA 13 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Esequie di San Francesco*.
FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/8YDT5P-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-4.-Morte-e-Ascens%C3%A3o-de-St-Francis-\(Bardi-Ch..](http://pt.wahooart.com/@/8YDT5P-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-4.-Morte-e-Ascens%C3%A3o-de-St-Francis-(Bardi-Ch..)

No quarto afresco trata-se da confirmação da Regra feita pelo papa Inocêncio III. Segundo Frugoni²⁰⁷ entre os anos de 1209 e 1210 o aumento de participantes na ordem e a necessidade de um reconhecimento formalizado fizeram com que Francisco fosse a Roma encontrar o Papa Inocêncio III. Tiveram alguns encontros e de forma não muito fácil Francisco consegue a permissão oficial de pregar. Vale ressaltar que nesse período a Igreja nega autorizações para pregação, pois considera uma tarefa difícil e que deve ser desempenhada apenas pelo clero, assim, Francisco obter tamanha permissão representa um marco para essa sociedade.

²⁰⁷FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem:** Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A edificação segue um estilo clássico com um brasão com a imagem de São Pedro. Nota-se a utilização do volume que traz uma perspectiva tridimensional. A geometria existente nesta construção pode ser observada na formação de quadrados, retângulos e triângulos. Além do papa estar luxuosamente vestido, também o estão os cardeais ao seu lado. O Papa Inocêncio III foi representado em uma cadeira e no alto de dois degraus que fazem com que esta figura fique elevada em relação aos outros personagens. Existe um público que assiste em pé, distribuídos de forma simétrica com dois indivíduos em cada extremidade do afresco. Francisco apresenta a localização central da imagem, e está entregando ao papa as regras da ordem. Alguns irmãos estão ajoelhados atrás do santo, sua roupa é semelhante em cor com apenas um franciscano, sentado exatamente atrás de Francisco.



FIGURA 14 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Confirmação da Regra franciscana.*

FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/8YDT5Q-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-5.-A-confirma%C3%A7%C3%A3o-da-Regra-\(Bardi-Chapel,-Sa.](http://pt.wahooart.com/@/8YDT5Q-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-5.-A-confirma%C3%A7%C3%A3o-da-Regra-(Bardi-Chapel,-Sa.)

No quinto afresco trata-se do período em que Francisco estava em uma das guerras das cruzadas e resolve encontrar com o sultão para pedir sua rendição. Nesta imagem Francisco estava pregando ao sultão, rodeado por outras pessoas. Outro elemento de destaque é o fogo, essa representação foi feita, pois o santo desafia os religiosos do sultão, querendo saber quem teria coragem de passar pelo fogo para comprovar o milagre da própria fé e, assim, quem perdesse deveria seguir a religião vitoriosa.

Giotto, intérprete perspicaz da Legenda maior, representa ela primeira vez a prova de fogo – que fora, repetindo, uma simples proposta verbal à qual não se seguiu nenhum ato concreto – como realmente ocorrida; o pintor ignora a pregação de Francisco às pessoas e sua mensagem de paz, preferindo representar nos afrescos da Basílica Superior de Assis uma disputa autoritária no interior do palácio do sultão, onde o santo triunfa sobre os adversários amedrontados e humilhados, em fuga diante das chamas crepitantes; a nova versão teve êxito e se tornou o modelo iconográfico dominante.²⁰⁸

No afresco o sultão está no centro da imagem, enquanto São Francisco e o fogo estão à direita, e os outros personagens são distribuídos à esquerda, o que proporciona um equilíbrio para a composição pictórica. A posição de destaque do sultão é acentuada pelo trono, que foi pintado por Giotto com muitos detalhes e uma perspectiva volumétrica. A riqueza do sultão é acentuada também pelos detalhes nas paredes e na porta. Este personagem não olha para Francisco, mas um dos seus braços está estendido na direção do santo, sendo um ponto de contato entre esses personagens. Francisco foi representado com uma mão levantada como se estivesse falando e está em uma altura próxima aos outros personagens, exceto pelo sultão que apresenta uma posição mais elevada.

²⁰⁸FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, cit, p.112-113.

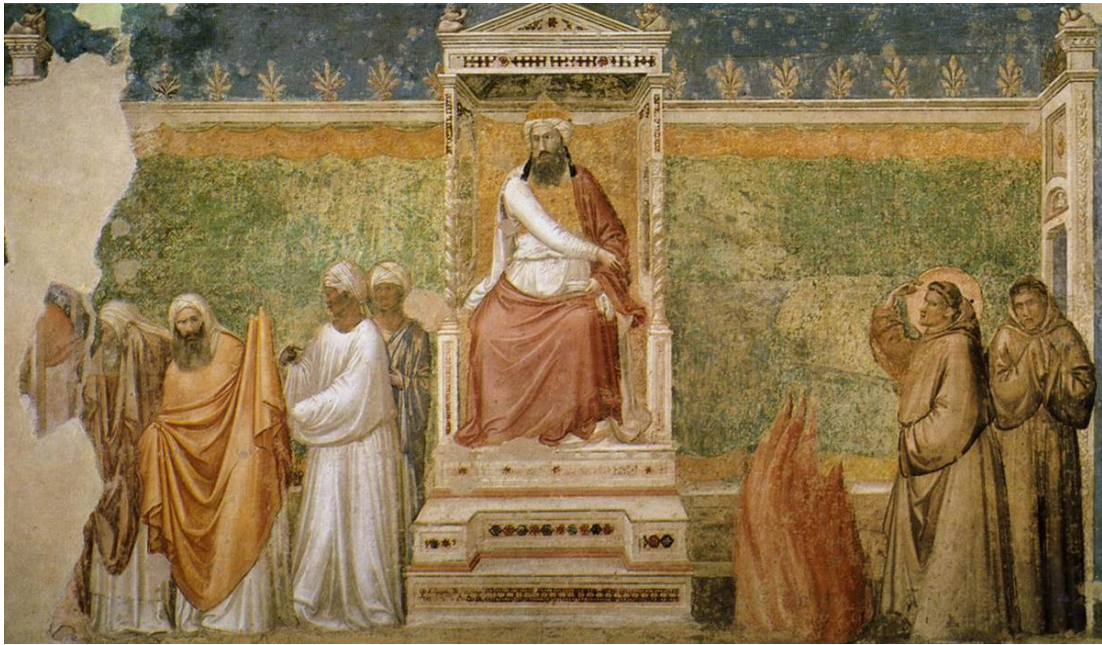


FIGURA 15 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Prova del fuoco*.

FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/@/8YDT5R-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-6.-St-Francis-antes-do-Sultan-\(Trial-by-Fir..](http://pt.wahooart.com/@/@/8YDT5R-Giotto-Di-Bondone-Cenas-da-vida-de-S%C3%A3o-Francisco:-6.-St-Francis-antes-do-Sultan-(Trial-by-Fir..)

O sexto afresco, e último da sequência, traz a ascensão do santo, contudo trata-se da obra mais danificada do ciclo. Trata-se de dois quartos que seguem o relato da *Legenda Maior*²⁰⁹, em que o Irmão Agostinho e o Bispo de Assis, tiveram visões de Francisco após sua morte. O frade à esquerda, levanta-se da cama e se inclina (sua figura foi quase toda perdida), para falar com os outros irmãos. Os personagens que estão em volta de Agostinho apresentam feições de surpresa com o relato. Já o Bispo encontra-se dormindo em seu quarto auxiliado por dois assistentes no pé da sua cama. Entre essas duas cenas provavelmente deveria existir uma imagem de São Francisco.

As Histórias de São Francisco na capela Bardi, onde os velhos temas de Assis são reformulados com métrica mais lenta, estão entre as obras mais comoventes que Giotto pintara. Com elas, a pintura, até aquele momento absorvida na contemplação do divino, entra finalmente em contato com a substância viva do humano. A arquitetura se distancia, torna-se fundo e moldura, margem e horizonte de um espaço que somente a realidade dos sentimentos preenche. Decrescem as cadências rítmicas, as divisões proporcionais: por uma maior flexibilidade e conexão do discurso, Giotto renuncia às métricas determinadas da poesia, instaura corajosamente uma *prosa* pictórica que, com

²⁰⁹FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

todos os outros conteúdos, tem, no entanto, a intensidade, a flexibilidade, a riqueza verbal da prosa de Boccaccio.²¹⁰



FIGURA 16 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Visioni dell'ascensione di san Francesco*.

FONTE: <http://pt.wahooart.com/@/8Y3NZX-Giotto%20Di%20Bondone-Cenas%20de%20Vida%20of%20S%C3%A3o%20Francis%20:%207%20.%20Vis%C3%A3o%20of%20a%20Ascension%20o>.

O último afresco de Giotto sobre São Francisco está na porta da capela em seu arco de entrada, mostra o santo recebendo os estigmas de Cristo. Francisco tem o busto completamente voltado para o espectador, incluindo as mãos, e a sua representação ocupa grande parte do afresco. O crucifixo lança raios dourados das chagas que afetam o santo, este aparece com feições de espanto, mas também de aceitação com a abertura dos braços. Já Cristo foi representado com um tamanho muito menor, com asas vermelhas e de forma menos detalhada, isto confirma que o ponto ápice desta obra seria o próprio santo. A paisagem segue similar ao Monte Verna, com a falta de vegetação e as fendas nas rochas. Esta montanha possui linhas angulares, com a utilização de uma

²¹⁰ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2, cit, p.28-29.

perspectiva volumétrica. Também apresenta uma construção de uma igreja com a porta aberta.

Porém, a partir do afresco da capela Bardi na igreja de Santa Croce, em Florença (...), Giotto entrecruzou as linhas (mais uma vez, para explicar melhor, uma linha une a mão direita de Cristo à mão direita de Francisco e assim sucessivamente). Os raios, portanto, provêm de Cristo, agora realmente percebido como presença de carne e osso, e como flechas penetram na pele do santo num percurso em diagonal. Mas, para disfarçar a inovação, Giotto colocou Francisco não de frente para a aparição, e sim de costas, como se o santo tivesse sido subitamente obrigado a se virar para trás, pela irrupção de uma luz sobrenatural. Dessa maneira, torna-se difícil para o espectador acompanhar a trajetória dos raios e apenas um olhar atento percebe a mudança de percurso.²¹¹



FIGURA 17 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Stimate di san Francesco*.

FONTE: [http://pt.wahooart.com/@/5ZKCGJ-Giotto-Di-Bondone-Giotto-Di-Bondone--vida-de-s%C3%A3o-francisco--\[-01-\]--estigmatiza%C3%A7%C3%A3o-de-s%C3%A3o-](http://pt.wahooart.com/@/5ZKCGJ-Giotto-Di-Bondone-Giotto-Di-Bondone--vida-de-s%C3%A3o-francisco--[-01-]--estigmatiza%C3%A7%C3%A3o-de-s%C3%A3o-)

²¹¹FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem**: Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, cit, p.151-152.

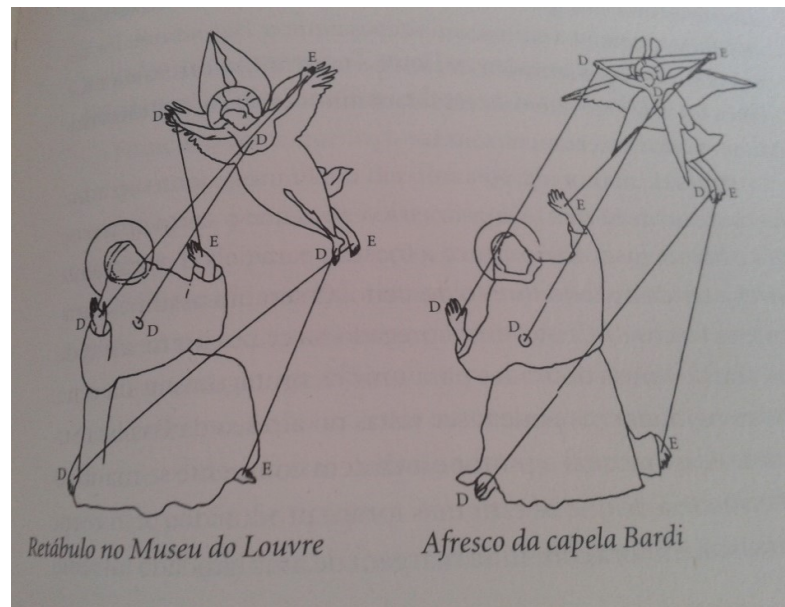


FIGURA 18 - FRUGONI, Chiara. Vida de um homem: Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.151.

Vale ressaltar que Giotto optou por representar Francisco em todos os afrescos da Capela Bardi sem barba, apesar de já ter utilizado a mesma nas obras em Assis. Provavelmente uma decisão que pode ser atrelada aos franciscanos ou da família Bardi que encomendou a obra. Nota-se que no altar da capela feito pelo mestre desta casa traz a representação de Francisco com barba, mas trata-se de uma produção anterior.

No entanto, mesmo que leigos encomendassem pinturas dentro de igrejas e conventos, o que era bastante comum, é preciso ter em conta que, para que elas fossem de fato executadas, a temática e mesmo a iconografia deveriam passar necessariamente pelo crivo dos responsáveis pelo estabelecimento religioso.²¹²

As representações de Francisco mudaram com relação a sua aparência ao longo do tempo, como se ele deveria ter barba, as chagas e sua postura, e que culminaram em uma aproximação com a imagem de Cristo. Os santos representavam um exemplo de vida e eram representados nas imagens das igrejas e também em propagandas impressas

²¹²QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso**: as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, cit, p.119.

em panfletos. A biografia da santidade era retratada de diversas formas para que a população conhecesse toda a trajetória e se tornasse seguidora.

Depois, a partir dos séculos XII e XIII, foi-se passando cada vez mais da santidade de funções para a santidade por imitação de Cristo. «Profissional», a dado momento, o santo impôs-se depois entre os homens «comuns». Bastava-lhe, nos limites do possível, concretizar o ideal da vida apostólica e da perfeição evangélica, «seguir nu a Cristo nu». A santidade espiritualizou-se e associou-se mais ao estilo de vida do que à condição social, à moralidade mais do que aos milagres. Nos finais da Idade Média, houve um número crescente de santos que se impôs pela palavra inspirada e pela visão. Os santos, homens e mulheres, foram frequentemente místicos, profetas, pregadores, visionários. Embora a partir de finais do século XII, a Igreja tenha controlado a criação de santos, o povo permaneceu durante toda a Idade Média um «criador de santos».²¹³

No século XIII, nota-se um novo tipo de santidade apostólica e evangélica, como nos casos de São Francisco e São Domingos, homens humildes e semelhantes a Cristo. Apresentavam um papel central na tentativa de resolver conflitos, como no encontro de Francisco com o sultão nas guerras das Cruzadas. Nestes episódios os santos ganhavam um protagonismo de heróis que tentavam proteger e sanar as brigas.

De uma forma geral, nessa época, os santos são considerados como indivíduos cuja vinda «no momento oportuno» tinha desempenhado um papel providencial para a Igreja e não é por acaso que a iconografia medieval se deliciou a ilustrar o tema da visão do papa Inocêncio III, que, em sonhos, vê um religioso (S. Francisco ou S. Domingos, conforme os casos) a amparar a basílica de Latrão, ameaçada de ruína.²¹⁴

Contudo não se pode negar que a ordem franciscana discordava de algumas práticas eclesiásticas. Um exemplo seria um valor como a humildade, que a Igreja Católica acabava por contradizer totalmente ao realizar o acúmulo de bens. Duby²¹⁵ caracteriza Francisco como um “rebelde integrado”, pois não tinha o objetivo de questionar a hierarquia da Igreja. Ele conseguia pregar a religião de uma forma mais próxima da população e não deixou de ser um homem laico. Se existisse um confronto direto com a Igreja Católica esta ordem não teria sido oficializada e seria perseguida, como foram muitos outros movimentos no período.

²¹³LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, cit. p.24.

²¹⁴VAUCHEZ, Andre. IN: LE GOFF, JACQUES. **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, cit, p. 227.

²¹⁵BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo 46, 2006.

Nos afrescos de Giotto na Capela Bardi nota-se que Francisco é retratado como sendo a própria Igreja. Na obra da renúncia dos bens o bispo quase não existe no quadro, está atrás do santo e juntos possuem apenas um corpo. O protagonismo do Francisco nesta cena também pode ser atrelado à centralidade que a figura possui e a linha traçada pelas paredes da construção.

Quando comparada à escultura, a pintura em painéis implica tanto uma técnica diferente quanto uma nova abordagem para as diferentes possibilidades da imagem. As figuras pintadas ganhavam vida ao revelar emoções, como dor ou amor, ou quando mostravam gestos do discurso. Seu comportamento, apesar de individual e espontâneo, era expresso em termos de um número limitado de personagens ou modelos retóricos, que reconhecemos como tal, levando os fiéis a dialogarem com as imagens eloquentes.²¹⁶

A expressividade dos personagens nos afrescos de Giotto possui detalhes emotivos. Na maioria dos afrescos existe algum personagem que se destaca por apresentar uma maior emoção, como no afresco dos estigmas em que Francisco apresenta uma mistura de surpresa, com aceitação e agradecimento. Trata-se da imagem em que o santo carrega um maior detalhamento nas expressões.

Em outros dois afrescos apresentam atitudes que destoam do grupo de personagens. Como no milagre de Arles em que todos olham para Francisco, menos um homem do lado esquerdo do quadro que parece estar distraído ou dormindo. Na imagem da morte de São Francisco os personagens olham para o santo, apenas um deles que está atrás de sua cabeça olha para o céu, trazendo uma ligação direta com sua ascensão junto aos anjos. No último afresco, o primeiro homem da pintura (da esquerda para a direita), antes do Irmão Agostinho, parece olhar para o próprio espectador, diferente do olhar que os outros personagens apresentam.

É necessário também destacar a expressividade que Giotto traz ao pai de Francisco no afresco da renúncia dos bens. Uma representação de vestimenta luxuosa e de destaque pela cor amarela e traz a ira do pai que está levantando a roupa para ir de

²¹⁶BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: 2010. Cit, p. p.449-450.

encontro a seu filho. Outra característica é que todos os personagens ao lado do pai possuem sapatos, para demonstrar a riqueza, enquanto Francisco está sem sapatos e os outros ao seu lado não conseguimos ao menos ver os pés. A burguesia está bastante caracterizada nesta obra pela ornamentação também em suas cabeças, isto demonstra o prestígio e o poder deste grupo. Para Le Goff²¹⁷, a rica burguesia se destacava pela indumentária, que se diferenciava dos nobres e dos eclesiásticos.

Outro detalhe é a construção ao fundo, um palácio que só poderia pertencer a uma elite. Enquanto nesta mesma obra, em Assis, Giotto colocou no último plano duas construções, uma atrás de cada grupo. Nota-se que existe uma intenção em representar de forma diferenciada a burguesia na imagem da Capela Bardi, isto pode ser atrelado a uma exigência que a família que encomendou a obra possa ter solicitado. Pois Bernardone era um comerciante como também os financiadores dessas imagens, a família Bardi, que pertencem a esta categoria social. O próprio Francisco tem uma origem burguesa e trabalhou alguns anos de sua vida na loja do pai.

Diferente de como Giotto retratou esta passagem na Basílica de Assis, com duas construções ao fundo, uma atrás do santo e os clérigos e outro da burguesia. Para José María Salvador González²¹⁸, a que está atrás do grupo com Francisco, possui uma construção com características eclesiásticas e a que está no outro lado, com elementos palacianos.

²¹⁷ LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

²¹⁸GONZÁLEZ, José María Salvador. **Simbolizando la arquitectura pintada**. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajo medieval. Revista De Medio Aevo, 2012, vol. 1, n.2. ISSN 2255-5889 Disponível em: <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/view/53> . Acesso em: 01 fev. 2017.



FIGURA 19 – Giotto di Bondone. Basílica São Francisco de Assis, Assis, c.a 1296-1304. *Rinuncia dei beni*.

FONTE: http://www.san-francesco.org/files/includes/images/images_basilica-franc05.jpg

A nova representação, na Capela Bardi, com apenas um edifício com características palacianas, corrobora um protagonismo do grupo da burguesia no afresco. Os Bardi selecionaram o santo Francisco pela sua origem burguesa e pelos mendicantes terem uma percepção mais compreensiva com relação aos mercadores, de acordo com Le Goff²¹⁹, pois tentavam confortá-los com a criação do Purgatório. As imagens são pertencentes ao imaginário medieval e podem ser atreladas a uma memória

²¹⁹ LE GOFF, Jacques. **O Homem Medieval**. Lisboa: Presença, 1989, p.9-30.

que visa ser construída. As obras artísticas atenderam às expectativas dos mecenas, traduzidas pelos pintores. Assim, na capela Bardi, além dos afrescos mostrados, Giotto também representou o brasão da família.

Toda imagem visa tornar-se um ‘lugar de memória’, um monumentum, tanto mais que a memória, a memoria individual como Santo Agostinho a tinha definido nos primórdios da cultura cristã, mas também a memoria coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais, consiste antes de tudo em imagens.²²⁰



FIGURA 20 – Giotto di Bondone. Capela Bardi, Florença, ca. 1334-35. *Stemma gentilizio della famiglia Bardi.*

FONTE: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=893&titolo=Giotto%20di%20Bondone%20%20%20%20%20%20%20%20,%20Stemma%20gentilizio%20della%20famiglia%20Bardi

O financiamento dessas obras artísticas tinha como intuito mostrar o poder da elite perante a sociedade, ao mesmo tempo que buscar a salvação para chegar ao Paraíso. Principalmente a burguesia, utilizava-se destes recursos para ser reconhecida e

²²⁰ SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das imagens:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Edusc, 2007, cit, p.46-47.

construir uma melhor reputação. A partir das imagens feitas por Giotto na Capela Bardi, nota-se uma preocupação desta família em ser reconhecida na cidade. De acordo com Le Goff²²¹, as produções pictóricas possuíam uma clientela pertencente à burguesia, que queria ser representada nos quadros. Existia uma necessidade dos mercadores em serem eternizados nessas imagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação de mestrado teve como intuito analisar os pintores na Baixa Idade Média, a partir do caso de Giotto di Bondone. Para tanto, foi delimitado um contexto mais geral relativo aos aspectos da Península Itálica e de Florença neste período. Ainda no primeiro capítulo foi também abordado o papel das Artes e dos pintores no espaço citadino. Uma profissão pouco reconhecida, que na Alta Idade Média estava entre as profissões proibidas pela Igreja. Os pintores não eram personalidades que se destacavam socialmente por este ofício, já que a maior parte das produções eram financiadas pela Igreja Católica, que fazia com que esses trabalhadores se organizassem em alojamentos, de acordo com Hauser.²²² Este panorama se alterou a partir do século XIII pela organização desses profissionais que conseguira trabalhar de forma autônoma na cidade, pois uma elite passou também a encomendar obras artísticas.

Esse grupo que se destacava socialmente, financiava a produção de novas peças e também fazia “propagandas” ao divulgar os pintores, como nas fontes literárias utilizadas: “Divina Comédia”²²³, “Decamerão”²²⁴ e “Il Trecentonovelle”²²⁵. Essas

²²¹LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

²²²HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte**. Tradução A. Tovar & Varas-Reyes. Madri: Guadarrana, 1969, vol. 3.

²²³ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

²²⁴BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

²²⁵SACCHETTI, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970.

leituras mostram que Giotto possuía reconhecimento em Florença pelos seus trabalhos artísticos. Era amigo de Dante Alighieri e os outros dois autores, que pertenciam a burguesia, eram também contemporâneos de Giotto.

No século XIV, Florença era uma cidade mercantil e apresentava uma grande parcela da elite urbana como: “mercador-escritor”,²²⁶ “mercadores-aristocratas”²²⁷ e mecenas. Para Baxandall,²²⁸ o grupo que encomendava as produções artísticas, especificava nos mínimos detalhes os elementos que deveriam conter em uma obra. Sendo assim, nota-se que o artista não possuía autonomia criativa e seguia as ordens definidas pelos financiadores. Apesar deste aspecto, Giotto trouxe mudanças nas suas pinturas, como a utilização de uma nova forma de desenho, com a perspectiva tridimensional, a expressividade dos personagens, a movimentação e as cores, segundo Argan²²⁹.

No intuito de compreender a complexidade deste pintor, foram selecionadas para o estudo, as representações realizadas na capela Bardi na Igreja de Santa Croce. As imagens feitas por Giotto retratam episódios da vida de São Francisco em seis afrescos, com também mais um na porta da capela, e duas imagens menores neste mesmo portal representam Adão e Eva e três no teto com a Castidade, Obediência e Pobreza. Giotto foi escolhido pelos financiadores pela fama e por já ter executado diversas obras, principalmente na Basílica de Assis, na qual a parte superior conta com diversos afrescos do artista com cenas episódicas da vida de Francisco de Assis.

²²⁶GUREVIC, Aron. O Mercador. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O Homem Medieval**. Lisboa, 1989, cap. 7, pp. 165-192.

²²⁷Idem.

²²⁸BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

²²⁹ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

Estas imagens foram encomendadas pela família Bardi, que tinha origem burguesa e uma representatividade no governo de Florença. A escolha do santo pode ser determinada pela sua origem, que também pertencia a este grupo e pela relação mais próxima entre as ordens mendicantes e os mercadores, segundo Le Goff²³⁰. Outro ponto destacado na dissertação foi sobre o primeiro afresco da sequência de São Francisco, no qual aparece seu pai, Pietro de Bernardone, um comerciante de tecidos, que possui destaque nesta imagem. Foi representado com roupas luxuosas e sapatos, como também todos ao seu lado, enaltecendo o poder e a riqueza deste grupo. Contudo, não são representados de forma nobre, como sugere Georges Duby²³¹, apresentavam chapéus e adereços na cabeça que diferenciam essas pessoas como burgueses. Assim, este estudo de caso mostra que estas produções possuem “valores burgueses”²³², ou mesmo um “espírito burguês”²³³ na representação.

A construção ao fundo da imagem, apresenta características palacianas, que faz uma menção a uma propriedade pertencente à elite. Essa característica corrobora o argumento de que neste afresco existe uma preocupação na representação da burguesia. Visto que, nesta mesma cena na Basílica de Assis, apresentam-se duas construções: uma com elementos palacianos e outra mais próxima de uma igreja, como destacou Gonzalez²³⁴. Nota-se que esta única construção de forma diferenciada da representação feita na basílica, deve ter sido uma exigência solicitada pela família Bardi para trazer maior realce para a burguesia representada neste afresco. Também nota-se na capela, uma representação do brasão da família. Uma forma de legitimar seu poder no espaço

²³⁰LE GOFF, Jacques. **O Homem Medieval**. 1ª ed. Lisboa: Presença, 1989, p.9-30.

²³¹DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1993.

²³²Idem.

²³³Ibidem.

²³⁴GONZÁLEZ, José María Salvador. **Simbolizando la arquitectura pintada**. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajo medieval. Revista De Medio Aevo, 2012, vol. 1, n.2. ISSN 2255-5889 Disponível em: <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/view/53> . Acesso em: 01 fev. 2017.

citadino e que também destaca a utilização de valores nobiliárquicos. Ou seja, a burguesia também utilizava elementos nobres em suas encomendas, como Duby²³⁵ relatou.

Pois um quadro representa para nós algo mais que um objeto material: implicitamente consideramos que ele contém não só a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores.²³⁶

O trabalho do pintor envolvia uma série de desejos de quem os patrocinava. Os detalhes de uma obra foram encomendados com o intuito de proporcionar uma imagem específica que os Bardi solicitaram. Isto mostra que apesar de Giotto ter sido um “empresário” em Florença, de acordo com Duby,²³⁷ ele também seguia normas estabelecidas pelos financiadores. Era contratado para traduzir de forma imagética os anseios desta elite. Assim, este pintor consegue destacar-se neste ambiente por traduzir as expectativas de seus patrões em obras artísticas, sendo o próprio “amo”²³⁸.

²³⁵DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Estampa, 1993.

²³⁶BAXANDALL, Michael, and Vera Maria Pereira. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Editora Companhia das Letras, 2006. Cit, p.38-39.

²³⁷DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: a arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Estampa, 1993.

²³⁸Idem.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon. **Da pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

ALMEIDA, Ana Carolina Lima. **A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do Decamerão e do De mulieri busclaris de Boccaccio (Florença–século XIV)**.2009. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **História Da Arte Italiana**, de Giotto a Leonardo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013, v. 2.

ARRIGONI, Maria Teresa. Dante, Petrarca, Boccaccio e a tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 29-39, jan. 2001. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5882> Acesso em: 01 fev. 2017.

AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento: Itália e França**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAGOLIN, Luiz Armando. **Dos comentários de Lorenzo Ghiberti**: análise e tradução. 2005. 509 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Luiz_Armando_Bagolin.pdf Acesso em: 01 fev. 2017.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar-incomum**: o sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza - CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Micheal. **Giotto and the orators**. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford: Clarendon Press, 1971.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Tradução: Maria Beatriz de Mello e Souza. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTARELLI, Maria Eugenia. **O paraíso terrestre: a obra de Dante Alighieri e a construção de um espaço de felicidade no mundo.** 2009. 245 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, 2009.

BRANCA, Vittore. **Boccaccio protagonista nell' Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento.** Lincei: Cuadernos de Filología Italiana, 2001.

BLOCKMANS, Willem Pieter. **Introdução a Europa medieval, 300-1550.** Tradução Marisa Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron.** Milano: Società tipografica de Classici italiani, 1803.

BOURDIEU, Pierre **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BURKE, Peter. **O Renascimento.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CARLUCCI, Laura. **La Novella toscana del Trecento: (Ser Giovanni, Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi).** 2004. 717 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) - Departamento de Filologia Românica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana, Universidade Granada, 2004.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALCÂNTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHASTEL, André. **A arte italiana.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CIPPOLA, Carlo M. **Três histórias extra vagantes.** Tradução: Joaquim Soares da Costa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

CROCE, Benedetto. Il Boccaccio e Franco Sacchetti. **La Critica.** Rivista di letteratura, Storia e filosofia diretta da B. Croce, 1931, vol. 29., p.81-99. Disponível em: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/8303/8285> Acesso em: 01 fev. 2017.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana.** Napoli: D. e A. Morano, 1870.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean- Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. **L'Italie au moyenâge V-XV siècle.** Paris: Hachette, 2002.

- DI FRANCIA, Letterio. **Novellistica**. Milano: Vallardi, 1924, Vol.1.
- DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1993.
- DUTOUR, Thierry. **La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.
- FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GALLONI, Paolo. **Il cervo e il lupo**. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo. Roma–Bari: Laterza, 1993.
- GHIBERTI, Lorenzo. **Primeiro Comentário**. Tradução Luiz Armando Bagolin. São Paulo: Cadernos de Tradução número 6, 2000. Tradução
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1999, v. 16.
- GONZÁLEZ, José María Salvador. **La Ciudad en la pintura de Giotto**. In: ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL CIUDADES CREATIVAS, Contenidos y Servicios en abierto para los ciudadanos. Actas Icono14, 2009, Nº A3. ISSN 1697-8293. Disponível em: [http://eprints.ucm.es/20073/1/CONGRESO_CIUDADES_CREATIVAS_Giotto_y_la_\(re\)creaci%C3%B3n_de_la_ciudad.pdf](http://eprints.ucm.es/20073/1/CONGRESO_CIUDADES_CREATIVAS_Giotto_y_la_(re)creaci%C3%B3n_de_la_ciudad.pdf) . Acesso em: 01 fev. 2017.
- GONZÁLEZ, José María Salvador. **Simbolizando la arquitectura pintada**. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajo medieval. Revista De Medio Aevo, 2012, vol. 1, n.2. ISSN 2255-5889. Disponível em: <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioevo/article/view/53> . Acesso em: 01 fev. 2017.
- HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y del arte**. Tradução A. Tovar & Varas-Reyes. Madri: Guadarrana, 1969, vol. 3.
- HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da Casa dos Médici**. O Renascimento em Florença. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KRISTELLER, Paul Oskar. **The Modern System of the Arts**, a study in the history of aesthetics. Journal of the History of Ideas, Vol. 12, No. 4, 1951, pp. 496-527.
- JÚNIOR, Hilário Franco. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LARA, Silvia Hunold. **Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico**. Porto Alegre: Revista Anos 90, v. 15, n. 28, p. 17-39, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/7953/4740> Acesso em: 01 fev. 2017.

LE GOFF, JACQUES. **A bolsa e a vida**. Tradução Rogério Silveira Muoio. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques, and Jean Claude Schmitt. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002.

LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Presença, 1989.

LE GOFF, Jacques. **Uma Longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LINDBERG, Carter. **As Reformas Na Europa**. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2001.

MALATO, Enrico. La nascita della novella italiana: un' alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese. **La novella italiana**. Roma: Atti del Convegno di Caprarola, 1989, Tomo I.

MALATO, Enrico (dir.). **Storia della Letteratura Italiana**. Roma: Salerno Editore, 1995, Vols. I e II.

MARCANTONIO, Antonio Di. La storia dei francescani a Santa Croce. Opera di Santa Croce, 15 de dezembro de 2008. Disponível em: http://www.santacroceopera.it/files/materiali/storia_francescana.pdf Acesso em: 02 fev. 2017.

MUSCETTA, Carlo e Tartaro, Achille. **Il trecento**: Dalla crisi dell' età comunale all' umanesimo. Bari: Editori Laterza, 1972, Volume II, Tomo secondo.

NAJEMY, M. John. **A History of Florence: 1200-1575**. Oxford: Backwell, 2006.

PANOFSKY, Erwin, Fernando das Neves, and Vanda Ramos. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Trad. de Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. **Dos detalhes nas imagens**: dois afrescos do ciclo franciscano da basílica superior de Assis. In: Anais do VIII Encontro Internacional de Estudos Medievais. Cuiabá: EDUFMS, 2011, 2v., v. 2, p. 115- 120. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/nova/images/VIIIIEIEM/ANAIS.VIIIIEIEM.VOL2.pdf> Acesso em: 02 fev. 2017.

- PERROY, Edouard. **A Idade Media**. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1965.
- PLEBANI, Eleonora. **I Tornabuoni**. Una famiglia Fiorentina alla fine del Medioevo. Milano: Copyright, 2002.
- QUÍRICO, Tamara. **A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo Final**. Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 20, 2013. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2020%20-%20artigo%203.pdf>
Acesso em: 02 fev. 2017.
- QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV**. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.
- SACCHETTI, Franco. **Il Trecentonovelle**. Torino: Einaudi, 1970.
- SACCHETTI, Franco; LANZA, Antonio. **Il trecentonovelle**. Sansoni, 1984.
- SANTA, Marcos Roma. **A Estetização da História: o nascimento da Ideia de Arte no Ocidente**. 2010. 173 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- SAPEGNO, Natalino. **Compendio di storia della letteratura italiana per le scuole medie superiori**. Dalle origini alla fine del Quattrocento. Firenze: La Nuova Italia, 1963, Vol. 1.
- SARTORI, Matteo. **Il gioco e lanovellistica fra Tre e Quattrocento. 2013. 148 f. Monografia** (Conclusão do curso de História Medieval à Idade Contemporânea) – Faculdade em História, Università Ca' Foscari Venezia, 2013. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2625/815700-1160748.pdf?sequence=2>
Acesso em: 02 fev. 2017.
- SAVIOTTI, Franco. **Firenze: nuova guida turistica della città con pianta monumentale**. Editora: Safra, Firenze, 1981.
- SCHMITT, Jean-Claude and BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Trad. de José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2007.
- SCHWARZ, Michael Viktor and Pia Theis. **Giotto's Father: Old Stories and New Documents**. Burlington Magazine, 1999.
- SEGRE, Cesare. **La novella e i generi letterari**. Roma: La novella italiana, 1989, Tomo I.
- SIMON, Anita. Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione? **Mélanges del' Ecole française de Rome**. Moyen-Age, Temps modernes, v.

105, n. 1, p. 443-479, 1993. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_1123-9883_1993_num_105_1_3291.pdf Acesso em: 02 fev. 2017.

SPIAZZI, Anna Maria. **La Capella degli Scrovegni a Padova**. Milão: Electa, 1993.

SPINA, Segismundo. **A Cultura literária medieval: uma introdução**. Atelie Editorial, São Paulo, 1997.

TANZINI, Lorenzo. **Il vescovo e la città**. Interessi e conflitti di potere dall'età di Dante a Sant'Antonino. Annali di Storiadi Firenze, v. 8, p. 81-111, 2013. ISSN 1827-6946. Disponível em: <http://www.fupress.net/index.php/asf> Acesso em: 02 fev. 2017.

TENENTI, Alberto. **Florença na época dos Médici: da Cidade ao Estado**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1973.

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

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (Século VIII a XIII)**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução Flavia Bancher. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ZACCARELLO, Michelangelo. Franco Sacchetti, um fiorentino di Dalmazia nel secolo XIV. In **Rivista di Cultura tra le due sponde**, Adriatico/Jandran, Fondazione Ernesto Giammarco, 2010, p.60-68.

ZACCARELLO, Michelangelo. Storicità, correlazione, expressionismo nell'onomastica sacchettiana. In **Rivista Internazionali di onomastica litteraria**, Il Nome del Texto, 2005.

ZAMBRINI, Francesco. **Libro di novelle antiche tratte da diversi testi del buon secolo dela língua**. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli,

ZORZI, Andrea. **Le fonti normative a Firenze nel tardo Medioevo**. Un bilancio delle edizioni e degli studi. Statuti della repubblica fiorentina, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo: representación delle espacio en la Edad Media**. Madrid: Cátedra, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz: A literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Dicionário:

POLITO, André Guilherme. **Michaelis**: pequeno dicionário italiano-português, português-italiano. 1993.

BENEDETTI, Ivone Castilho, ed. **Dicionário Martins Fontes**: italiano-português. Martins Fontes, 2004.

Sites:

<http://www.archiviobardi.it/luoghi-bardiani/i-bardi-in-santa-croce/>

http://www.santacroceopera.it/it/ArchitetturaEArte_CappellaBardi.aspx

<http://www.luoghigiottoitalia.it/o.cfm?id=21>

<http://www.cursoitaliano.net/ptitalian/literature.asp>

<http://dizionari.zanichelli.it/biblioteca-italiana-zanichelli/biografia-di-franco-sacchetti-1332-1400/>

