

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Thuyla Azambuja de Freitas

**AS FRONTEIRAS DO CORPO PROFERIDAS NA ARTE: UMA
ANÁLISE DOS CORPOS PENDURADOS EM “O JUÍZO FINAL” DE
GIOTTO DI BONDONE (1306)**

Santa Maria, RS

2021

Thuyla Azambuja de Freitas

**AS FRONTEIRAS DO CORPO PROFERIDAS NA ARTE: UMA ANÁLISE DOS
CORPOS PENDURADOS EM “O JUÍZO FINAL” DE GIOTTO DI BONDONE (1306)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração em História, Poder e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestra em História**.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

Santa Maria, RS
2021

Freitas, Thuylla Azambuja de
AS FRONTEIRAS DO CORPO PROFERIDAS NA ARTE: UMA
ANÁLISE DOS CORPOS PENDURADOS EM "O JUÍZO FINAL" DE GIOTTO
DI BONDONE (1306) / Thuylla Azambuja de Freitas.- 2021.
120 p.; 30 cm

Orientador: Francisco de Paula Souza de Mendonça
Júnior
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em História, RS, 2021

1. Análise do Discurso Foucaultiana 2. Pittura
Infamante 3. Juízo Final 4. Giotto di Bondone 5.
Dispositivo de infâmia I. Mendonça Júnior, Francisco de
Paula Souza de II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, THUYLLA AZAMBUJA DE FREITAS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Thuyla Azambuja de Freitas


**AS FRONTEIRAS DO CORPO PROFERIDAS NA ARTE: UMA ANÁLISE DOS
CORPOS PENDURADOS EM “O JUÍZO FINAL” DE GIOTTO DI BONDONE (1306)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração em História, Poder e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestra em História**.

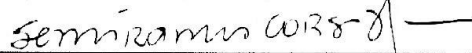
Aprovado em 25 de novembro de 2021.



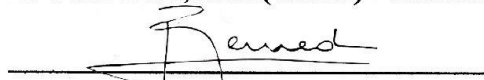
**Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador) - videoconferência**



Tamara Quírico, Dra. (UERJ) - videoconferência



Semíramis Corsi Silva, Dra. (UFSM) - videoconferência



José Martinho Rodrigues Remedi, Dr. (UFSM)

(Suplente) - videoconferência

Santa Maria, RS
2021

*Dedico essa pesquisa para aqueles que já sofreram situações de violência
Que sempre possamos nos subjetivar por meio da palavra*

Agradecimentos

Estudar o corpo durante um momento histórico em que a morte e o medo foram uma constante devido a uma doença que afetou ao mundo todo, com certeza não foi uma tarefa fácil. Durante vários momentos pensei em desistir, porque nem sempre conseguia ver meu objeto com a distância necessária para executar a análise com a qual me propunha. Mas, isso também foi uma confirmação do quanto esse estudo era importante para mim. A imagem do pendurado talvez represente o esforço necessário para atingir um novo estágio de compreensão, rompendo com a casca ilusória de todos discursos que um dia assimilei e tive como prontos. Neste percurso, algumas pessoas foram essenciais e sem elas talvez esse trabalho nem existisse. Dentre elas, gostaria de agradecer em especial ao Francisco, meu orientador, por me acolher nessas terras estrangeiras quando tudo ainda era um salto de fé, por ver no meu trabalho um potencial que levei tempo para reconhecer, mas que hoje consigo. Também gostaria de agradecer a minha família por todo apoio e afeto. A Aline, por me mostrar que desistir dessa busca e aprendizado seria como desistir de mim mesma. Por fim, agradeço também a banca que compõe esse trabalho, pelos apontamentos e contribuições que me ajudaram a dar substância a esses corpos. Durante o início dessa pesquisa em 2018, até seu percurso final neste ano de 2021, alguns caminhos foram modificados e reajustados conforme as necessidades, inclusive o problema de pesquisa. Contudo, espero ter obtido sucesso em esquivar de percepções equivocadas, verdades dadas e anacronismos, que volta e meia apareciam em minhas palavras. Afinal, um texto também é um recurso discursivo, que apresenta noções e percepções, que expuseram vulneravelmente, em cada escolha de palavras, o conjunto no qual estou inserida e marcada, próprio do tempo em que vivo.

*Desde pequena eu tenho muita raiva – e quase nenhuma resignação.
Eliane Brum, Meus desacontecimentos.*

*As palavras têm poder.
A televisão tem poder.
A minha caneta tem poder.
Shonda Rhimes, Emmy Awards 2016.*

RESUMO

AS FRONTEIRAS DO CORPO PROFERIDAS NA ARTE: UMA ANÁLISE DOS CORPOS PENDURADOS EM “O JUÍZO FINAL” DE GIOTTO DI BONDONE (1306)

AUTORA: Thuylla Azambuja de Freitas
ORIENTADOR: Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

O corpo, território de passagem, é composto por um complexo conjunto de elementos socioculturais que entremeiam-lhe as fibras, ditando e elaborando a experiência. Sua materialidade é plural e mutável, conforme o tempo e espaço no qual está inserido. Sendo ele nosso objeto de estudo e a imagem a lente pela qual observamos suas fronteiras simbólicas, também consideramos seu aspecto político. Pois, o limiar deste lugar em que fazemos-nos corpo, não é estanque e suas fontes são inesgotáveis. Partindo desta premissa e, do corpo enquanto locus investigativo, almejamos compreender nesse trabalho suas interdições e regimes. Mediante uma perspectiva foucaultiana, analisamos um dispositivo de controle e poder, presente na tradição da Pittura Infamante, vigente do século XIV ao XVI no centro-norte da Itália. O desempenho destes corpos, a partir da constituição do sujeito considerado infame e desviante de uma moral, não só contribuiu para a formação de significados, como também, condicionou-se pelos ritos, práticas e a linguagem que marca sua existência. Podemos dizer que um sujeito faz-se corpo a partir do discurso. Tendo em vista isto, observamos o que estava sendo dito e visto por estes sujeitos partindo de um fragmento contido no afresco “O Juízo Final” de Giotto di Bondone (1306), que fez parte desta tradição.

Palavras-chave: Análise do Discurso Foucaultiana. Pittura Infamante. Juízo Final. Giotto di Bondone. Dispositivo de infâmia.

ABSTRACT

THE BORDERS OF THE BODY MANIFESTED IN ART: AN ANALYSIS OF THE HANGING BODIES IN “THE FINAL JUDGMENT” BY GIOTTO DI BONDONE (1306)

AUTHOR: Thuyla Azambuja de Freitas

ADVISOR: Francisco de Paula Souza de Mendonça Júnior

The body, ephemeral territory, is composed by a set of sociocultural elements that cross under our being, dictating and elaborating the experience, merging the fibers, even of that one thicker skin. With a plural and changeable materiality, it operates from the perspective of the period and place where it lives. This is the object which our dissertation searches, through the lens of the image, to observe the symbolic borders. We also consider the political aspects of the body. Because, in this place where we become body, the dimensions aren't fixed or stable, and the sources are inexhaustible. From this premise, and of the body as an investigative locus, we aim to understand in this work his interdictions and regimes. Through a Foucauldian perspective, we will analyze a dispositive of control and power, in the tradition called Pittura Infamante, performed during the 14th to 16th century in north-central Italy. The performance of these bodies, since the construction of the notions considered infamous, shameful and the interpretation of a infamous by a current moral, not only contributed to the formation of meanings, but was also conditioned by rites, practices and the language that marks their existence. As persons, we become a body from the speech, the discourse. With this in mind, we observe what was being said and seen from a fragment contained in the fresco “Last Judgment” by Giotto di Bondone (1306), which was part of this tradition.

Keywords: Foucauldian Discourse Analysis. Pittura Infamante. Last Judgment. Giotto di Bondone. Infamy dispositive.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Detalhe da obra “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena, Pádua (1306).....	13
Figura 2 - Detalhe da obra “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).....	18
Figura 3 - Captura de tela do website Haltadefinizione.....	20
Figura 4 - <i>Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'università</i> . Pádua, Minerva, 1842.....	21
Figura 5 - “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).....	23
Figura 6 - Localização dos afrescos como vistos de entrada.....	24
Figura 7 - Vista da capela de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).....	42
Figura 8 - Vista panorâmica da estrutura interna da Capela Arena atualmente.....	42
Figura 9 - Brescia salão de Broletto, a procissão dos cavaleiros, unidos por uma corrente ininterrupta, 1280.....	48
Figura 10 - No. 50: Os sete vícios - Injustiça (1306).....	49
Figura 11 - Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).....	59
Figura 12 - “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306) Imagem com intervenção nossa.....	60
Figura 13 - Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306). Imagem com intervenção nossa.....	61
Figura 14 - No. 47 Os sete vícios: Desespero (1306).....	63
Figura 15 - No. 45 As sete virtudes: Caridade (1306).....	65
Figura 16 - No. 48 Os sete vícios: Inveja (1306).....	66
Figura 17 - Inferno, Canto XIX. Oitavo círculo, terceira vala. Sandro Botticelli.....	68
Figura 18 - Desenho preparatório de Andrea del Sarto criado entre 1529 e 1530.....	72
Figura 19 - Detalhe da obra “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).....	73
Figura 20 - No. 6 Cenas da vida de Joaquim: Joaquim e Ana encontram-se no Portão	

Dourado.....	74
Figura 21 - No. 27 Expulsão dos mercadores do templo (1306).....	75
Figura 22 - Detalhe da obra Expulsão dos mercadores do templo (1306).....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O CORPO MÍSTICO E O CORPO SOCIAL: OS USOS DA IMAGEM NO CURSO DE UM CONFLITO.....	27
1.1. A IGREJA, O SACRO IMPÉRIO E A METÁFORA DO CORPO: UM EMBATE ENTRE PRÍNCIPES.....	30
1.2. A IMAGEM COMO UM RECURSO BÉLICO: NAS ARTES DA VIDA, DA GUERRA E DE SI.....	37
1.3 UM ARTÍFICE DE SI MESMO: O PARADIGMÁTICO GIOTTO.....	39
1.4 UM DISPOSITIVO DE INFÂMIA: O PENDURADO NO INFERNO DE DANTE E NO JUÍZO FINAL DE GIOTTO.....	44
2. O CORPO INFAMADO: A MORTE ADIADA E A VIDA PENDURADA NA BALANÇA.....	53
2.1 AS FRONTEIRAS DA USURA E SUAS DISTINTAS ATRIBUIÇÕES.....	55
2.2 <i>NOBILIS VIR</i> : FAMA, VIRTUDE E AS FRONTEIRAS NA CARNE.....	58
2.3 O FRAGMENTO CONTIDO NA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI E A PRÁTICA PUNITIVA DA <i>PITTURA INFAMANTE</i>	70
2.4 NA LITERALIDADE DA CARNE: A CÚSPIDE ENTRE DOIS ESTADOS TEMPORAIS.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
ANEXO 1.....	92
FONTE PRIMÁRIA.....	113
FONTES SECUNDÁRIAS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

INTRODUÇÃO

*“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus.
Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.”*

[João 1:1-3](#)

Quando criamos o infame, ou o que considera-se o *corpo infamado* como algo que desvia o padrão de uma economia de gestos, são elaboradas demandas e processos de exclusão na própria forma com a qual estabelecemos esse recorte. Esse procedimento possibilita traçar caminhos investigativos, já que são delimitados usos de elementos na composição interpretados pejorativamente, ato que denota uma classificação, ou seja, uma *fronteira* daquilo que é assimilado como digno e aquilo que não é. A concepção de algo é um reflexo de uma norma, pois não há um corpo que não seja marcado pela cultura na qual está inserido. No elo entre o pensar, o falar e o agir, como interpretamos o mundo e atuamos nele, situam-se os discursos. Para compreendermos seus procedimentos externos e internos, normas, condições, crescimento e diferentes apropriações que formam uma complexa gama de atravessamentos, partimos de uma fonte, neste caso o afresco. Visto que, a imagem, é um elemento rico em significados partilhados, noções políticas, ideológicas, religiosas, ou seja, aspectos integrantes da cultura; que não antecede a imagem, sendo parte dela, incrustada e cristalizada nas manifestações dos indivíduos que dela sorvem a substância tanto quanto nutrem os demais em uma cadeia mútua. De acordo com Courtine (2013, p. 57):

Trata-se, sobretudo, de reconstruir, a partir de rastros de linguagens, os dispositivos dos quais os textos não são senão uma das formas de existência material. E, em igual medida, trata-se também de reconstruir práticas, de devolver vida aos gestos e carne aos corpos. Deste modo executada, desembaraçada de seus mal-entendidos linguísticos que ainda a obstruem, a história das formações discursivas, cujo projeto Foucault outrora havia formulado, parece-me ter guardado todo o seu interesse. Analisar os discursos em tal perspectiva é efetivamente tentar reconstruir, para além das palavras, o regime de olhares e a economia de gestos próprios aos dispositivos [...].

O discurso, enquanto conjunto heterogêneo é integrado por dispositivos, que são mecanismos específicos de sua formação, nestes, a imagem é apenas uma das maneiras em que aparecem manifestos. Uma vez que, nas mais diversas formas de expressão, sejam elas

artísticas, visuais, faladas ou escritas, através dos discursos elaboramos o mundo, partilhamos experiências, estabelecemos limites, evidenciamos questões e, até mesmo, curamos e acessamos aspectos da nossa subjetividade¹. Este processo torna-se parte daquilo que somos e com o que nos identificamos, nossa essência e razão de ser, o combustível que alimenta a alma e dá sentido à carne. Partindo deste entendimento, a temática deste trabalho versa no discurso a respeito do corpo considerado desviante de uma moral por meio da análise de um dispositivo de infâmia presente no afresco “*O Juízo Final*” (1304-1306) de Giotto di Bondone (1267-1337), conforme apresentamos na Figura 1.



Figura 1: Detalhe da obra “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena, Pádua (1306).

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/16_lastj.html

Acesso em 5 de julho de 2020.

O fragmento, que compõe a fonte primária desta pesquisa, faz parte da tradição chamada *Pittura Infamante*, vigente dos séculos XIII ao XVI, que envolveu o uso da imagem, a identidade e, principalmente, a forma na qual os corpos são retratados. Essa punição possuía uma função política, religiosa e social, sendo uma prática com leis e regras estabelecidas,

¹ Com o avanço dos estudos nos campos da saúde e das artes já existem cursos especializados no entendimento dos efeitos da arte para o corpo e a mente no contexto social e cultural. Como por exemplo este oferecido na Universidade da Tasmânia: <https://www.utas.edu.au/study/creative-arts-and-health>

localizada em espaços onde eram partilhados ritos e vivências comunais. Nas paredes da igreja, os corpos, como eram retratados, tornavam-se uma espécie de alerta perante o destino daqueles que seguiam um caminho distante dos preceitos divinos. Para delimitar esse tema, tivemos de compreender a discussão existente a respeito da arte, da imagem, do corpo, da fama e da virtude. E, transitamos por cada uma, porém, tendo em vista o tempo de execução que tínhamos para elaboração deste estudo, optamos pela perspectiva do corpo infamado exposto pendurado, identificando e analisando sua manifestação na arte, utilizando a imagem como ferramenta de compreensão. Caminho viabilizado mediante leituras realizadas na disciplina de “*Tópicos em História e Cultura: Gênero, Corpo e Cultura*”, ministrada no segundo semestre de 2019 pela professora Semíramis Corsi Silva, que compõe a banca de avaliação deste trabalho. Fazendo o corpo por meio de um saber, um discurso, fomos direcionando o estudo para aspectos da moral, da sexualidade e suas máscaras, para suas fronteiras na arte. No decorrer da disciplina vimos como na antiguidade ser virtuoso estava associado com elementos de qualidade masculina, a partir de leituras como a de Jean-Paul Thuiller em “*Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus*”, presente em *História da Virilidade* (2013). O conhecimento gerou questionamentos a respeito de possíveis rupturas e continuidades que podem ser percebidas no recorte temporal trabalhado.

Além disso, concernente ao nosso marco teórico, como esta pesquisa tinha como proposta inicial ser um trabalho sobre imagem, algo que foi sendo modificado ao longo de novas descobertas e contribuições. Leituras provenientes do campo da História da Arte foram igualmente valiosas para auxiliar em nossos objetivos e gostaríamos de destacar algumas delas. Como, por exemplo, a premissa de Gombrich (2006), em trabalho no qual questiona o renascimento enquanto período ou movimento, a partir desta leitura, pudemos compreender o evento estudado como parte de um movimento tal qual proposto por ele. Sendo uma interpretação, mudança de olhar perante os clássicos, em que vemos desde Giotto avanços nesse sentido pelo uso de elementos que podem ser considerados tanto medievais quanto renascentistas em suas criações.

Salientamos ainda, a contribuição de Tamara Quírico (2018), em “*Renascimento ou longa Idade Média? Considerações sobre a arte italiana entre os séculos XIII e XV*”, a pesquisadora pontua exemplos anteriores ao artista que evidenciam como vestígios de um olhar perante os clássicos nunca deixaram de existir no que seria essa “idade média”. Ademais, é importante salientar que a noção da percepção individual e criativa dos artistas

também não era ausente, ainda que houvesse a figura do comitente, aquele que incumbe ou comissiona uma obra, o artista possuía maneiras de circunscrever uma ideia. Logo, como destaca Quírico (2018, p. 80) “*as fronteiras que tradicionalmente dividem esses dois momentos são muito mais fluidas do que tendemos a considerar*” e podemos dizer que só houve uma ruptura de fato no século XVI.

Já no que toca aspectos referentes ao corpo construído simbolicamente por meio do discurso e a atribuição de significado para o dispositivo visual como algo vexatório, destacamos a obra de Jean-Jacques Courtine (2013) “*Decifrar o corpo: pensar com Foucault*”. O autor que estuda o corpo a partir de caravanas realizadas na França do século XVIII, em que corpos considerados “*desviantes*” de um padrão comum eram apresentados como entretenimento, levanta questionamentos sobre como o corpo é dito, visto, qual o conjunto de práticas/campos do saber que convergem em sua experiência. Auxiliando a pensar os discursos como algo que não está apenas no linguístico, mas em ritos, hábitos, práticas e demais funções que compõem a conjuntura social, sendo as manifestações desta ordem apenas uma de suas formas. Além disso, também colaborou para que pensássemos em questões a respeito do corpo considerado desviante, enquanto padrão partilhado pelos demais. Posto que, estes corpos, por vezes usados até mesmo no intuito de gerar entretenimento, evidenciam que o desvio da norma, ou de um padrão, por si só talvez não baste como sintoma de manifestações violentas e punitivas.

As deficiências também tinham fortes conotações sociais e religiosas. A ideia de que as deficiências eram causadas pelo pecado não era muito comum, mas pessoas com deficiência eram usadas como bodes expiatórios da comunidade para defender questões morais. Isso levou a representações desumanizadas onde as pessoas com deficiência foram descritas como “o ingênuo e a ferramenta do Diabo”, “feio, destituído e burro” e até mesmo se assemelhando “mais a um monstro do que a aparência de um homem”. No entanto, todas as pessoas fora da elite eram em sua maioria invisíveis nas primeiras fontes medievais e, às vezes, deficiências e suas curas milagrosas melhoravam o status de uma pessoa. Dizem que um cego chamado Aubrey, por exemplo, recebeu visões dos santos, o que lhe permitiu encontrar e ajudar outras pessoas deficientes em sua comunidade e até mesmo ditar um livro para o imperador Luís, o Piedoso. (LAMMINAHO, 2021, s.p.). [tradução nossa].²

² Impairment also had strong social and religious connotations. The idea that disabilities were caused by sin was not very common, but impaired people were used as community scapegoats to make moral points. This led to dehumanised depictions where the impaired people were described as ‘the dupe and the tool, of the Devil’, ‘ugly, destitute and dumb’ and even resembling ‘more closely some monster than the appearance of a man’. Yet all people outside the elite were mostly invisible in early medieval sources and at times impairments, and their miraculous cures, improved a person’s status. A blind man called Aubrey, for example, is told to have received visions from the saints, allowing him to find and help other impaired people in his community and even dictate a book for the emperor Louis the Pious.

Conforme trecho acima, a partir de texto elaborado pela pesquisadora Jutta Lamminaho (2021), por meio dos corpos PcD³, observamos que o *desvio* da norma, muitas vezes é conveniente e pode ser utilizado para cimentar aspectos de uma moral. Ou ainda, como mostrou Courtine, para entreter. Levando-nos ao seguinte problema de pesquisa: “*A imagem dos corpos pendurados foi um dispositivo de infâmia que auxiliou na construção de fronteiras através do discurso visual?*”. A partir disto, podemos pensar nos desdobramentos que podem insurgir no âmago de noções tidas de segurança, visto que o dispositivo integra uma prática punitiva. Bem como, possíveis construções a respeito daquilo que manifesta uma ordem, a natureza da angústia dos sujeitos e a busca por coordenadas simbólicas que contribuam para corporificar uma ambiência mais estável, de acordo com as necessidades em vigor. A sobrevivência e satisfação de demandas básicas fazem parte do conjunto de fatores que motivam os sujeitos a agir de modo a conquistar aquilo que lhes falta, entretanto, há também desejos de outra ordem, de caráter subjetivo, como o pertencimento, o reconhecimento e a fama, por exemplo. Sobreviver é necessário, mas talvez seja pouco para a ambição humana desejosa de conquistas que justifiquem sua existência.

De acordo com as formas em que efetua-se o controle e suas práticas de manutenção social, o corpo em sua materialidade, exhibe vestígios daquilo que é experienciado no seu tempo/espaço “ao desnaturalizá-lo revela, sobretudo, que o corpo é histórico. Isto é, mais do que um dado natural cuja materialidade nos presentifica no mundo, o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas” (LOURO, 2003, p. 28). Neste caso, no *locus* em que situamos o corpo em nossa pesquisa, pensamos o simbólico e a violência a partir de relações subjetivas de poder conforme as propostas por Michel Foucault e Norbert Elias.

Em ambos, a análise do poder é vista de modo particularizado, devendo observá-lo partindo de um contexto e sem descolocar as especificidades de cada objeto de análise (locais, pessoas, grupos observados, contexto histórico e social, etc.). Enquanto Foucault observa o poder como produtor de subjetividades, Elias o observa como produtor de processos de individualização e formação de identidades coletivizadas atreladas a uma psicogênese (controle individual das pulsões particularizadas) e uma sociogênese (controle social – interdependência). (BRAGHIN, 2017, p. 159).

Os valores e as utilizações do corpo se transformam, mas também guardam o registro de sensibilidades de outras épocas. Segundo Roy Porter (1992, p. 303) “a mente, o desejo, a

³ Termo adequado para referir-se, conforme proposto pela Organização das Nações Unidas em Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência.

consciência ou o ego têm sido indicados como os guardiães e governantes do corpo”, a cultura está presente nesta construção de sentidos em que estabelecem-se os corpos. A violência, seja física ou simbólica, é um exercício de poder, que expressa e institui hierarquias e dominações. São atribuídas qualidades ao corpo, como a honra e a vergonha. Michel Foucault em “As Confissões da Carne” (2018), o póstumo livro IV da série em que se propõe a discutir a História da Sexualidade, busca compreender como isso está inscrito no interior de sistemas da cultura ocidental européia. Remontando, a partir de um estudo minucioso, a obras de autores desde os séculos I e II d.c. até teóricos como Agostinho, ele apresenta como durante o cristianismo os sujeitos estão em constante vigia e regramento com relação às suas práticas. Cuidar de si é uma ética, é algo que eleva a alma e proporciona liberdade. Ao falar sobre o casamento, a virgindade e demais aspectos que tocam a partição corpo-alma, ele destaca que a censura sexual não tem início no cristianismo, seus princípios são provenientes da antiguidade e os cristãos a transformam, ressignificam. O matrimônio é o princípio de regulação de uma prática. Torna-se evidente um olhar austero diante do corpo, a alma ganha uma materialidade e uma corporalidade. O corpo transmuta em prisão da alma e sede dos desejos sexuais, “espaço” suspeito.

Deste modo e, a partir do embasamento acima referido, fazem parte dos objetivos deste trabalho, primeiramente compreender a construção do corpo por meio dos discursos operantes no recorte estudado. Feito isto, pontuar alguns dos impactos dos usos desse dispositivo no discurso visual e como a pintura foi um recurso para elaboração de enunciados. E, por fim, como os corpos pendurados integram e constituem o corpo considerado infame em sua construção simbólica. Em leituras realizadas na composição do Estado da Arte, encontramos o trabalho do então professor de história medieval da universidade Paris-Est Marne-la-Vallé Giuliano Milani. Em “*L' uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*”, ele apresenta a genealogia desta imagem e suas diferentes manifestações discursivas numa trajetória secular. Destacando as possíveis relações da *pittura infamante* com o afresco de Giotto di Bondone, indo além da produção dantesca do inferno, contextos nos quais ele aparece. Sendo uma das formas com as quais os sujeitos são retratados e expostos o motivo iconográfico da bolsa pendurada no pescoço conforme apresentamos na Figura 2.

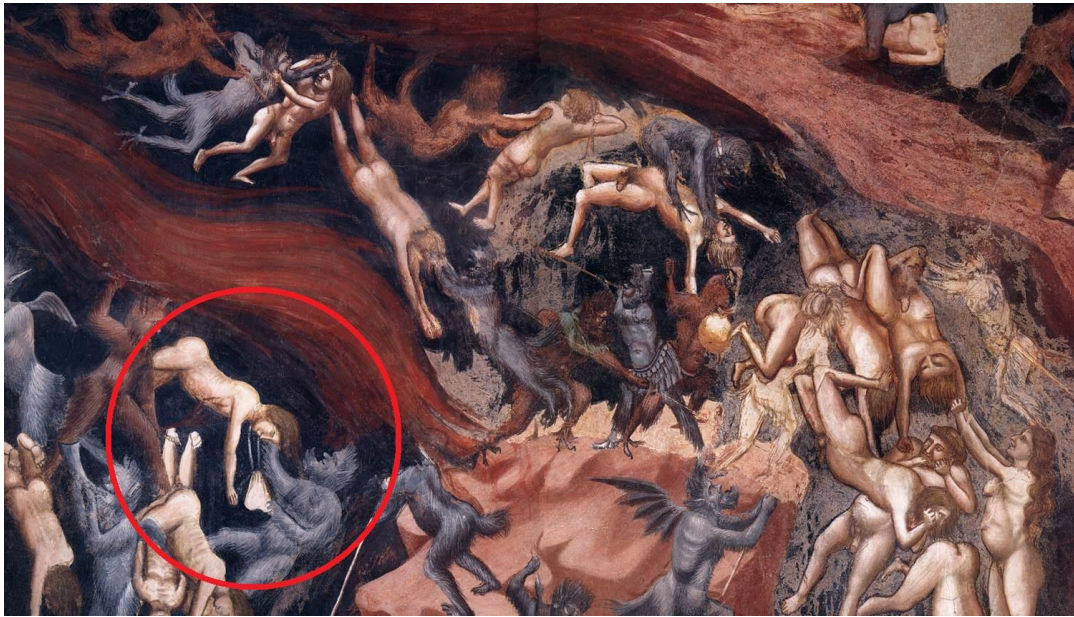


Figura 2: Detalhe da obra “O Juízo Final” de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).

Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/13_lastj.jpg

Acesso em 20 de agosto de 2021.

O medievalista relata que a primeira manifestação ocorreu em um manuscrito iluminado do século IX. O registro, deu-se em uma ilustração do chamado Saltério de Chludov, que tinha como contexto retratar de forma pejorativa o último patriarca iconoclasta de Constantinopla, João VII de Constantinopla, dito Gramático. Posteriormente, durante o século XIII a representação de pessoas penduradas passou a fazer parte da tradição da *Pittura Infamante*. De um viés metodológico, Milani (2018, p. 13-16) parte da perspectiva teórica de Jérôme Baschet, embora com ressalvas e adaptando as necessidades de suas fontes. O pesquisador que tinha como objetivo analisar os usos do homem com a bolsa pendurada no pescoço nas pinturas infames em um panorama mais amplo, abarcando boa parte de suas manifestações, cita que, ainda que a imagem possa ter inspiração por um *pathosformel*, tal qual cunhado por Warburg, também pode ser vista como um símbolo. Contudo, essas abordagens são possíveis para recortes específicos e não em sua genealogia, tendo em vista suas diversas manifestações.

A identificação do *hyperthème* em que o motivo do homem com a bolsa ao pescoço foi, portanto, acompanhado e integrado ao que poderíamos chamar de sua "hiperfunção", a sua paradoxal mas procurada capacidade de excluir qualquer um que não poderia ser excluído. Esta "hiperfunção" permitiu-nos compreender

totalmente a sua natureza de dispositivo e, assim, poder seguir, finalmente, sua ação ao longo do tempo. (MILANI, 2018, p. 18) [tradução nossa]⁴

Com isso, ele explicita como a noção de *hyperthème* de Baschet, foi importante para a apreensão dessa figura enquanto dispositivo identificando sua genealogia, também por essas circunstâncias o autor opta pelo uso deste termo. Os corpos pendurados ou com o motivo da bolsa, possuem uma genealogia, uma reprodução secular vista em diferentes veículos e meios, mas com um vínculo em comum que é a punição. Logo, destacamos que compreendemos esta imagem como um dispositivo, que pertencente a uma tradição secular, porém, a partir da definição de Foucault.

[...] as análises que me proponho fazer se dispõem segundo dois conjuntos. De uma parte, o conjunto “crítico”, que põe em prática o princípio da inversão: procurar cercar as formas da exclusão, da limitação, da apropriação de que falava há pouco; mostrar como se formam, para responder a que necessidades, como se modificaram e como deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas. De outra parte, o conjunto “genealógico” que põe em prática os três outros princípios: como se formaram, através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma específica de cada uma e quais foram suas condições de aparição, de crescimento, de variação. (FOUCAULT, 1996, p. 60-61).

Uma de nossas hipóteses é que o pendurado torna-se um dispositivo de infâmia utilizado como recurso para afetar a honra e a reputação, um mecanismo de controle, não só dos corpos, mas dos sujeitos. Ainda sobre questões de ordem metodológica, desta vez, no que concerne às fontes, ao desenvolver o trabalho foi encontrado o *website* da província italiana de Pádua⁵, local onde está localizada a pintura de Giotto. A princípio havia a proposta de acessar o interior da Cappella Degli Scrovegni por um mecanismo de realidade aumentada em 3D, porém, em junho de 2020, o mesmo encontrava-se inativo⁶, não retomando sua funcionalidade até o presente momento, cerca de um ano depois. Outro recurso encontrado, já mais ao final da pesquisa, mas que gostaríamos de apresentar para outros pesquisadores que

⁴ L'identificazione dell'hyperthème in cui il motivo dell'uomo con la borsa al collo andava collocato è stata quindi affiancata e integrata da quella di ciò che potremmo chiamare la sua “iperfunzione”, la sua paradossale ma ricercata capacità di escludere qualcuno che non poteva essere escluso. Questa “iperfunzione” ha permesso di cogliere pienamente la sua natura di dispositivo e poterne seguirne così, finalmente, l'azione nel corso del tempo.
⁵ <https://www.padovanet.it/salamultimediale/> acesso em 5 de julho de 2020.

⁶ Entramos em contato pedindo informações para a equipe a respeito de quanto tempo estará offline e se teria previsão de retorno através do contato disponibilizado na área contatos: urp@comune.padova.it porém, apenas responderam que está inativo e encaminharam outro contato caso quiséssemos informações a respeito da capela: musei@comune.padova.it

tenham interesse em acessar essas fontes através da internet, é o banco de imagens chamado Haltadefinizione⁷. Ativo desde 2005, ele proporciona um panorama em 360° em alta definição do interior da capela, com destaques para detalhes de cada ciclo de afrescos, conforme apresentamos na Figura 3.

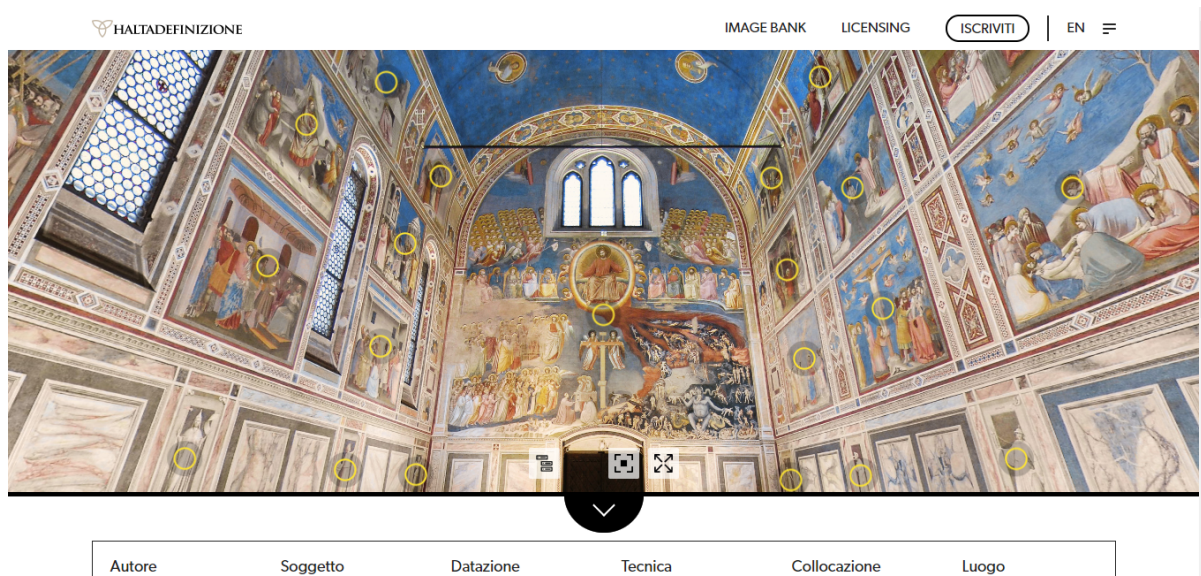


Figura 3: Captura de tela do website Haltadefinizione.

Referência: <https://www.haltadefinizione.com/visualizzatore/opera/cappella-degli-scrovegni-giotto-di-bondone>
Acesso em: 28 de julho de 2021

Além disso, outro fator de importante destaque a respeito da fonte primária, é que o local onde estão os afrescos de Giotto passou por algumas mudanças ao longo do tempo. O *Palazzo della famiglia Scrovegni*, que ficava ao lado da Capela Arena, foi demolido em 1824. Tripodi (2010, p. 575), em resenha do livro “*L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*” conta-nos um pouco de como foi este processo fazendo uma alusão ao título da pesquisadora Chiara Frugoni:

Escapou da demolição a que os últimos herdeiros se arriscaram a sujeitá-la, os nobres Gardenigo (que não hesitaram em demolir o palácio Scrovegni construído nas proximidades, para construí-lo para fins privados), protegida pelo sentido cívico dos cidadãos e, finalmente, tornada um bem público com a compra, em 1880, pela Câmara Municipal de Pádua, a igreja de Santa Maria dell'Arena mais conhecida como A Capela Scrovegni foi, sem dúvida, "o melhor negócio" de seu diligente cliente. [tradução nossa].⁸

⁷ <https://www.haltadefinizione.com/>

⁸ Scampata alla demolizione cui rischiarono di sottoporla gli ultimi eredi, i nobili Gardenigo (che non avevano esitato ad abbattere il palazzo Scrovegni edificato nei pressi, per costruirvi a scopo privato), tutelata dal senso

Trouxemos na Figura 4, a imagem do palácio da família Scrovegni antes de ser destruído, no intuito de apresentar as características físicas que influenciaram a estrutura da capela tal qual é hoje, bem como, o afresco e sua restauração. Podemos observar como era o local antes da intervenção por meio da gravura tirada de uma aquarela de Marino Urbani (Biblioteca Civica di Padova, RIP X 1897), publicada no volume *Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'università* (1842), disponível na Biblioteca Universitária de Pádua⁹. “Construída no território de um antigo anfiteatro romano; por isso também é conhecida como Capela da Arena.” (NUNES e OLIVEIRA, 2014, p. 276).

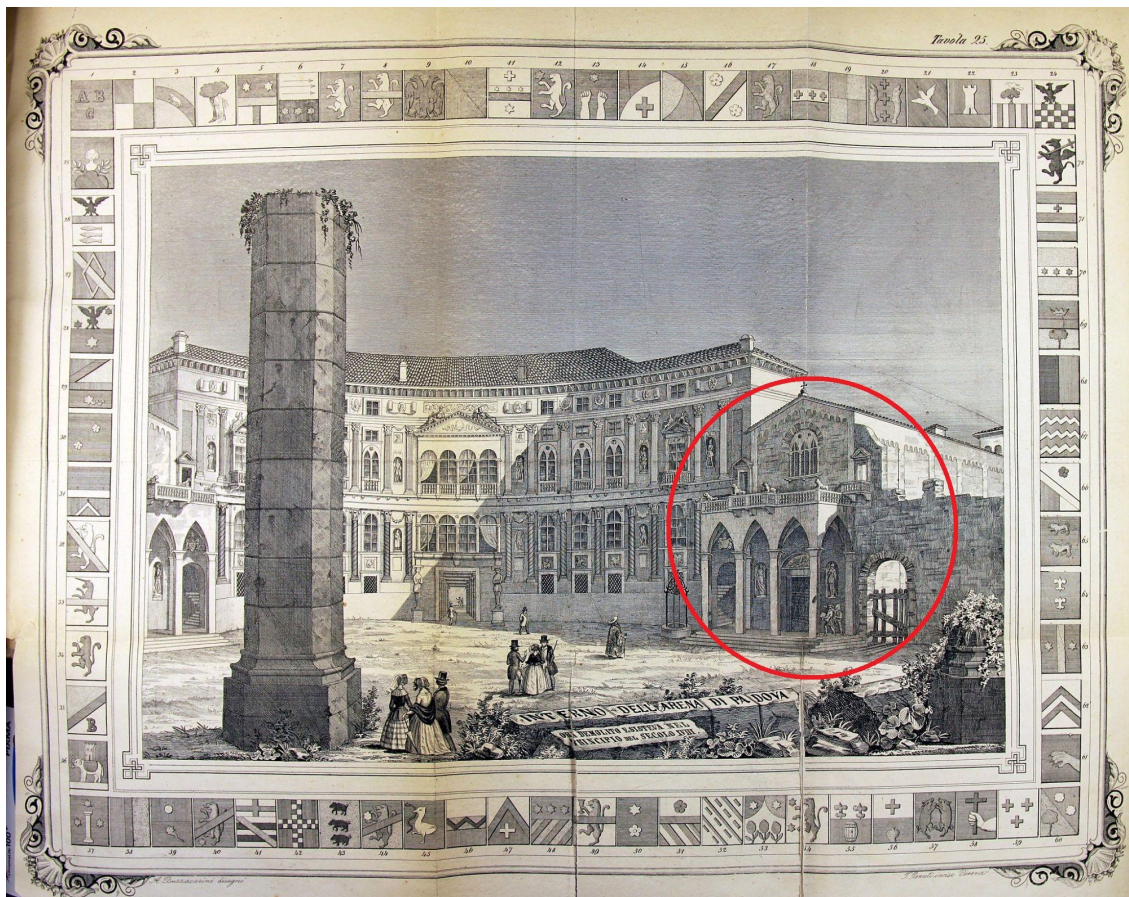


Figura 4: *Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'università*. Pádua, Minerva, 1842.

Com destaque realizado durante essa pesquisa para apresentar o posicionamento da capela.

Referência: <https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/186/arena>

Acesso em: 27 de julho de 2021.

cívico dei cittadini e divenuta infine bene pubblico con l'acquisto nel 1880 da parte del Comune di Padova, la piccola chiesa di santa Maria dell'Arena, più nota come cappella degli Scrovegni fu senz'altro "l'affare migliore" del suo industrioso committente.

⁹ <https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/186/arena>

De acordo com informações disponíveis no *website* da Capela Arena, houveram esforços para restauro e conservação dos mesmos, realizados com urgência, em decorrência do estado no qual encontravam-se e, devido aos danos causados pelo tempo. Além de questões climáticas e, de outras ordens, conforme apresentamos:

Em 31 de Maio de 2000, uma instalação técnica especial foi organizada, uma espécie de "pulmão artificial". Este ambiente especial com ar condicionado agora purifica o ar dentro da Capela e monitora sua atmosfera continuamente, a fim de proteger esses afrescos únicos, alguns dos mais importantes de todos os tempos. [...] O projeto de restauro da Capela Scrovegni foi apresentado no Museu da Cidade (Eremitani) a 12 de Junho de 2001. Foram aplicados os seguintes critérios: Trabalho urgente de conservação em áreas de alto risco. Suavização de irregularidades em superfícies pintadas causadas por tentativas anteriores de restauração. (CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI, Restauração. s.d.). [tradução nossa].¹⁰

O trabalho no local incluiu ampla equipe de restauradores, estudantes, empresas especializadas em restauração de obras de arte, assim como outras organizações de fomento e laboratórios científicos, para obter mais detalhes há informações no site "*Cappella Degli Scrovegni*"¹¹.

As áreas de fundo azul em falta foram "reduzidas" - em outras palavras, foram reposicionadas opticamente para não perturbem o observador (nenhuma tentativa foi feita para substituir a cor). No que diz respeito ao gesso, também aqui se pretendeu torná-lo o mais homogêneo possível, "reduzindo" certas partes de modo a não interferir com o efeito global. Em áreas particularmente significativas (por exemplo, a imitação de arquitetura pintada que apoia toda a decoração e contém as molduras), as áreas em falta foram tratadas com aquarela (a prática estabelecida em tais casos). (CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI, Restauração. s.d.). [tradução nossa].¹²

¹⁰ On May 31 2000, a special technical installation was set up, a sort of "artificial lung". This special air-conditioned environment now both purifies the air inside the Chapel and monitors its atmosphere continuously, in order to protect these unique frescoes, some of the most important of all time. [...] The restoration project for the Scrovegni Chapel was presented at the City Museum (Eremitani) on June 12 2001. The following criteria were applied: Urgent conservation work on high-risk areas Smoothing of unevennesses in painted surfaces caused by previous attempts at restoration.

¹¹ cappelladeglisrovegni.it/index.php/en/ também inserimos aqui esta sugestão complementar de referência, que foi realizada pela Universidade de Pádua em comemoração aos 715 anos de consagração da Capela Arena com afrescos de Giotto em 2020. Trata-se de um texto e um vídeo falando sobre sua história, restauro e conservação: unipd.it/news/filmato-srovegni

¹² The areas of missing blue background have been "receded"- in other words, they have been made to retreat optically so that they do not disturb the viewer's eye (no attempt has been made to replace the colour). As regards the plaster, here too, the aim was to make it as homogenous as possible by "receding" certain parts so that they do not interfere with the overall effect. In particularly significant areas (e.g., the imitation painted architecture which supports all the decoration and contains the frames) the missing areas were treated using water-colours (the established practice in such cases).

No que diz respeito aos componentes da alegoria em que o fragmento estudado está presente, salientamos que esta, faz parte de em uma ampla série produzida entre 1303 e 1306 por Giotto di Bondone comissionado pelo banqueiro Enrico degli Scrovegni. Apresentamos na Figura 5 o ciclo de afrescos “O Juízo Final”, feito entre 1304 e 1306, para registro e dimensionamento visual da espacialidade em que está localizado. Com Cristo sentado em seu trono ao centro, há uma distinção entre alto/baixo, esquerda/direita, conjunturas típicas das obras do período que hierarquizam, organizam e narram o julgamento.



Figura 5: O Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/00view.html

Acesso em 07 de novembro de 2019

Sabemos que a experiência presencial de observação de um afresco, nas dimensões de 1000 x 840 cm é distinta da realizada através da *Web Gallery Of Art*¹³, galeria virtual de arte,

¹³ https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html Acessado em 5 de julho de 2020.

em que o acesso ao documento foi possível. Entretanto, cada qual possui suas especificidades e recursos. No *website*, pudemos analisar as imagens em detalhes, ampliá-las, tendo em vista que estão em ótima qualidade. Há divisões entre os fragmentos que compõem a peça e até mesmo o mapa da Capela com o contexto dos atos em que se insere, conforme a Figura 6. Apresentamos essas imagens no decorrer do texto, para acompanhar o fluxo de leitura deste trabalho sem interrupções e também inserimos cada uma delas em tamanho maior no ANEXO 1 ao final deste trabalho para observação dos detalhes, além de trazermos os links para acesso nas legendas.

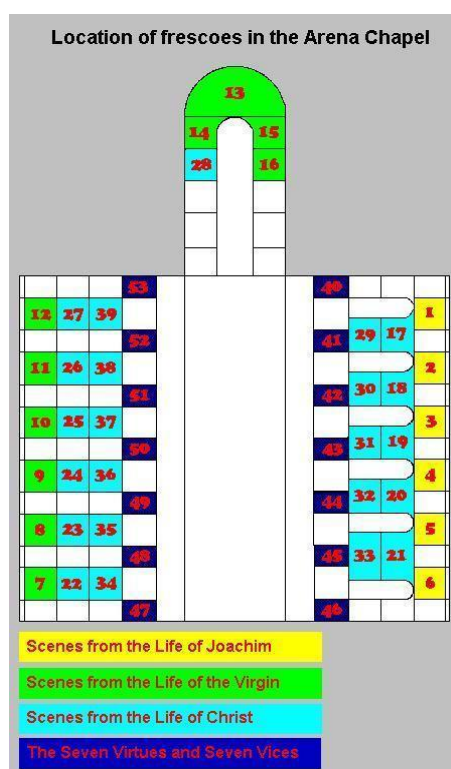


Figura 6: Localização dos afrescos como vistos de entrada.
 Referência: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/giotto/padova/index.html>
 Acesso em 18 de setembro de 2020.

Com relação às fontes secundárias, apresentamos situações em que os sujeitos são retratados pendurados e de mecanismos que possibilitam entendimento da compreensão simbólica do motivo iconográfico da bolsa ao redor do pescoço. Estas aparecem em obras de contemporâneos de Giotto e em detalhes de ciclos de afrescos produzidos pelo pintor na Capela Arena. Dentre eles estão recortes do ciclo “*As Virtudes e os Vícios*” (1303-1304) e a “*Expulsão dos Mercadores do Templo*” (1304-1306) presente na composição do ciclo

referente à vida de Jesus¹⁴ disponível na *Web Gallery of Art*¹⁵, em que também acessamos a fonte primária. Como referência imagética complementar, também trouxemos esboços do pintor florentino Andrea del Sarto (1486-1530) criados entre 1529 e 1530, disponíveis no inventário do museu *Galleria degli Uffizi*¹⁶ em Florença. Contudo, devido às normativas do museu e o serviço prestado através da disponibilização das imagens, optamos por utilizar o website *Wikimedia Commons*¹⁷ para acessar essas fontes. Pois, consideramos com maior usabilidade de visualização, arquitetura da informação com interface intuitiva, ágil e organização das informações sobre as obras. As imagens disponíveis foram escaneadas pelo pesquisador Samuel Edgerton para seu trabalho *“Pictures and Punishment (1985)”* e podem ser acessadas neste portal de pesquisa.

Além disso, também pesquisamos trechos da *“Divina Comédia”* (1304-1308) de Dante Alighieri (1265-1321), em especial o inferno e parte do purgatório. Ao analisar em diferentes suportes, desde audiobooks, e-books, versões traduzidas e em edições bilíngues, optamos por priorizar no trabalho a versão em e-book, devido a comodidade de uso. Feita pela Editora Mimética (2020) e com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882). Percebemos que esta tradução é amplamente utilizada nas versões da obra, inclusive na disponível no portal e acervo brasileiro chamado Domínio Público¹⁸, em funcionamento desde 2004 com obras para livre acesso que não infringem as leis de direitos autorais no país. Porém, optamos por adicionar nas notas de rodapé o texto em italiano conforme o original que encontramos no arquivo digital chamado *“De bibliotheca - la biblioteca di Babele”*¹⁹. Neste também pudemos acessar os textos do pintor, arquiteto e biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574) referentes a Giotto e seu mestre Cimabue (1272-1302), relatando a vida e obra dos pintores. Durante a elaboração da pesquisa também fizemos esse procedimento de busca com relação a versão traduzida de *“Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti.”* obra escrita por Vasari e publicada em 1550 por Lorenzo Torrentino em Florença. Entretanto, optamos por traduzir diretamente o original, em decorrência de leituras importantes com relação a esta fonte que mudavam todo o entendimento de acordo com tradução feita por outros. Como, por exemplo, a questão da origem de Giotto, que de acordo com o original notamos certo juízo de

¹⁴ https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/index.html Acessado em 18 de setembro de 2020.

¹⁵ <https://www.wga.hu/> Acessado em 05 de julho de 2020.

¹⁶ <https://www.uffizi.it/> Acessado em 29 de julho de 2019.

¹⁷ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Drawings_by_Andrea_del_Sarto Acessado em 29 de julho de 2019.

¹⁸ <http://www.dominiopublico.gov.br/> Acessado em 28 de julho de 2021.

¹⁹ <http://www.debibliotheca.net/> Acessado em 28 de julho de 2021.

valor pelas escolhas de palavras realizadas e que em algumas traduções se perdia. Sendo estas parte das questões, escolhas e maneiras optadas pelo acesso de nossas fontes que compõem esta pesquisa, a seguir destacamos como está organizada a estrutura do trabalho.

Tendo em vista os elementos apresentados ao longo da introdução, dividimos a dissertação em dois capítulos orientados pelo método foucaultiano de análise. Sendo a primeira parte destinada para compreensão de nível macro, de possíveis formações discursivas, através do que engloba a conjuntura estudada, como a arte era entendida e utilizada enquanto recurso. Para, no segundo capítulo observarmos as marcas inscritas nos corpos pendurados enquanto dispositivo de infâmia e sua construção simbólica, de ordem mais específica e subjetiva.

No *Capítulo 1* pontuamos aspectos das metáforas do corpo - o corpo místico e o corpo social, abordando caminhos referentes a como foram elaborados os discursos operantes no século XIV no centro-norte da Itália. Direcionamos o olhar aos elementos simbólicos deste processo, mediante o fragmento contido na Capela Arena e, de fontes secundárias. Analisamos os usos do dispositivo, desde os corpos pendurados ao motivo iconográfico associado a eles. Aqui destacamos ainda, o desejo pela imortalidade e a glória, que imperava no coração dos sujeitos da época.

No *Capítulo 2* observamos o corpo infamado e suas fronteiras, a construção do que é considerado desviante de uma moral, palco de um regime de atuação violento e punitivo. Além disso, contextualizamos noções usadas para justificar diferenças de ordem sociocultural e apresentaremos aspectos provenientes desta moral, o cuidado de si, o ascetismo, que foram basilares para essa estruturação e fundamentais para a aplicação da *Pittura Infamante*.

Ao analisarmos a imagem da vergonha e da humilhação como um dispositivo de infâmia, que tinha como mecanismo acessar sentimentos de medo e culpa atrelados ao corpo como algo naturalmente pecador, esperamos compreender como promover isto discursivamente foi necessário para que esta prática fosse tão eficaz. As noções de corpo e mente sofreram alterações em suas concepções ao longo dos séculos, por isso, elencar categorias de análise que permitam compreender como o corpo tem sido expresso no interior de sistemas culturais se faz tão contundente.

1. O CORPO MÍSTICO E O CORPO SOCIAL: OS USOS DA IMAGEM NO CURSO DE UM CONFLITO

Se todos, porém, fossem um só membro, onde estaria o corpo?

Agora, na verdade, são muitos membros, mas um só corpo.

[1 Coríntios 12:19,20](#)

O *Regnum Italicum*, enquanto conjunto de cidades emancipado de uma ordem senhorial, em que o sujeito jurava fidelidade ao *signore* que em contrapartida dava-lhe algo, passou a ser disputado por uma série de figuras que ansiavam por poder. Nesta “pulverização” de senhores, uns mais poderosos que os outros e, onde nenhum está muito acima dos demais, várias dessas cidades italianas eram dadas em usufruto, havendo uma relação de benefício fiscal onde o herdeiro teria de renovar tal exercício. Nesses sistemas de autogoverno a defesa da liberdade era fator primordial e a punição, estratégia recorrente e difusa, dado a ausência de um conjunto bem delimitado para resolução de conflitos. Mas, a violência, em suas práticas e execuções, faz parte, neste momento, de um sistema de oposições onde no centro encontrava-se “o elo estreito e cedo estabelecido entre o princípio corporal (ou carnal) e o pecado”. (SCHMITT, 2014, p. 306). Do corpo fez-se superfície, para o exercício de regimes de controle, que ocultam dinâmicas de poder e vontades, manifestas nesses sistemas. Há um movimento da experiência desses corpos, que no ascetismo é aperfeiçoado por meio da autodisciplina, fluxo que acompanha o curso político, econômico e social, edificando novas demandas.

No século XII, o corpo humano parece se tornar a medida ideal de todas as coisas, quando a imagem do microcosmo organiza a representação de todo o macrocosmo. Contudo, esse corpo cada vez mais “desencantado”, esvaziado de uma parte de seus valores simbólicos tradicionais, torna-se logo o objeto de um novo olhar, médico ou judiciário. (SCHMITT, 2014, p. 311).

Por meio da noção de microcosmo e macrocosmo, o corpo, neste entendimento, era parte do universo e o universo fazia-se presente no corpo. O que denota que, nessa perspectiva, o sujeito faz parte de uma rede, algo maior, cósmico, um todo. Os costumes, comidas, roupas, aspectos religiosos, influíram diretamente em como se estabeleceram essas relações entre os grupos. Se uma pessoa estivesse a parte desses grupos, ela poderia ser

considerada um marginal, alguém deslocado da sociedade, pois toda relação é fundada no reconhecimento obtido desses grupos - da sua existência, dos seus direitos e deveres. Havia acima de tudo um significado simbólico, o corpo abrigava a alma, dentre outras crenças características que são presentes e de fundamental importância para o entendimento dos enunciados estabelecidos perante um corpo que vive em pecado e os preceitos de bem e de mal. Durante o medievo a compreensão de espírito e de matéria era articulada a um sistema composto por analogias e correspondências.

A corporalidade medieval era valorizada em si, até porque continha o que hoje chamamos de “espiritual”. Conhecer os mistérios da vida era antes de tudo perscrutar os desígnios de Deus, supondo-se que animassem simultaneamente corpo e alma, espírito e matéria, natureza e sociedade... (RODRIGUES, 1999, p. 55).

A ambivalência oriunda dos conflitos de interesses dados ao crescimento econômico dos séculos XI e XIII, no entanto, esvaziavam em alguma medida o corpo místico. Pois, conforme afirma Schmitt (2014, 311-312) “antes da depressão e da Peste Negra do século XIV -, os corpos foram bem-alimentados e desfrutaram de novas liberdades.”. O trabalho assalariado, a circulação de dinheiro e mercadorias, bem como, de novas pessoas, não viria acompanhado sem um conjunto de restrições e concepções adaptadas para as necessidades emergentes (SCHMITT, 2014, 311-312). O poder policial e a segurança pública passam a ser preocupações das autoridades comunais, que desenvolvem meios para organização social e controle político, algo que antes da peste era mantido dentro de certos limites administráveis. Mas, o problema da segurança não foi agravado somente pela situação problemática que esta traria, a existência de várias forças sobrepostas e conflitantes e a falta de distinção entre a violência interna infligida por cidadãos e, aos regimes de poder, auxiliaram a tecer o pano de fundo das cidade-estado (BOWSKY, 1967, p.17). Nos séculos XII e XIII, disputas entre facções políticas culminaram na cisão daqueles que eram partidários do Sacro Império Romano-Germânico do Norte (Gibelinos) e os que defendiam o papado (Guelfos). Em 1260 a gibelina Siena entra em conflito com a guelfa Florença na batalha de Montaperti.

Mesmo após a reversão da sorte militar de Siena em 1269 e sua conversão ao guelfismo, ela continuou a desempenhar um papel importante na história italiana. Seu governo e administração mostraram a melhor estabilidade. Isso, após um período de experimentação, foi devido em grande parte ao conselho dos "Nove

Governadores e Defensores da Comuna e do Povo de Siena". (BOWSKY, 1962, p. 368). [tradução nossa].²⁰

Ainda, conforme afirma Bowsky, tão poderosa quanto Florença, “durante a primeira metade do século XIII, Siena foi um dos maiores centros bancários da Europa Ocidental. Seus mercadores negociavam em Londres, na Flandres e nas feiras de Champagne.” (BOWSKY, 1962, p. 368). [tradução nossa]²¹. Este significativo movimento comercial, que fazia com que circulassem um grande número de pessoas, gerou divisões, que também resultaram no aumento da violência cívica “com os *popolani* se batendo por reconhecimento, enquanto os magnatas lutavam para conservar seus privilégios oligárquicos” (SKINNER, 1996, p. 45). Já que os *popolani*, apesar da riqueza, não possuíam atuação no controle comunal até então sob domínio do *signore*. Com isso, várias destas cidades organizaram-se em categoria mercantil para coordenar tal liberdade, trazendo à tona o questionamento: “*quem poderia comandá-las, o imperador ou o papa?*”.

Havia, na verdade, ao findar o século XIII, duas tradições distintas de análise política de que podiam se valer os protagonistas do governo republicano. Uma provinha do estudo da retórica, que desde a fundação das universidades italianas, no século XI, constituíra um tópico fundamental do ensino, ao lado do direito e da medicina. A outra nascera do estudo da filosofia escolástica, que viera da França à Itália no final do século XIII. Ambas as tradições capacitavam os protagonistas da “liberdade” republicana a conceitualizar e defender o valor distintivo de sua experiência política e, especialmente, a argumentar que a moléstia facciosa era passível de cura, e portanto a conservação da liberdade podia ser compatível com a manutenção da paz. Se quisermos entender a evolução desses temas centrais da teoria política renascentista, parece então essencial recuar para antes das obras dos humanistas do Quatrocentos e localizar suas origens nessas duas correntes do pensamento pré-renascentista. (SKINNER, 1996, p. 49).

Noções a respeito da sociedade como um corpo persistem neste momento, do corpo da Igreja a metáfora organicista do reino comandado pelo príncipe. Nestes, a corruptibilidade de um afeta os demais, sendo a guerra uma arte que poucos possuem a inteligência necessária para estabelecer os domínios estratégicos. Percepções a partir disso foram expressas por meio de sermões, das artes, em manuais de comportamento e visavam orientar esses sujeitos diante das artes da vida e da guerra. Sendo a usura uma das atribuições dadas aos que eram

²⁰ Even after the reversal of Siena's military fortunes in 1269 and her conversion to Guelfism she continued to play a major role in Italian history. Her government and administration displayed the greatest stability. This, after a period of experimentation, was due in large measure to the board of "Nine Governors and Defenders of the Commune and People of Siena."

²¹ during the first half of the thirteenth century Siena was one of the greatest banking centers in western Europe. Her merchants traded in London, in Flanders, and at the fairs of Champagne.

retratados pendurados, destaca-se também, o contexto de corpos vigiados nos muros da cidade e na igreja por meio dos *exempla*.

Os confessores, confrontados com uma situação nova, com o conteúdo muitas vezes novo para eles da confissão, com declarações ou questões que os embaraçam, hesitantes sobre o interrogatório a ser conduzido, sobre a penitência a ser aplicada, sentem necessidade de guias. Para eles, teólogos e sobretudo canonistas escrevem sumas e manuais, eruditos e detalhados para os confessores instruídos e de alto nível, sumários para os padres simples e pouco cultos. Mas a esse exame ninguém escapa. A usura tem o seu lugar em todas essas codificações. O usuário menos, sua pesagem comporta uma certa avaliação pessoal deixada à apreciação do confessor. Em compensação, o usuário aparece como principal protagonista do segundo tipo de documentos: os *exempla*. O *exemplum* é uma narrativa breve, dada como verdadeira e destinada a se inserir num discurso (em geral um sermão) para convencer um auditório com uma lição salutar. A história é breve, fácil de ser lembrada, ela convence. Usa da retórica e dos efeitos da narrativa, ela comove. Divertida ou, com mais frequência, assustadora, ela dramatiza. (LE GOFF, 2004, p. 9).

Contudo, a situação da igreja, é apenas uma das facetas com que devemos nos atentar ao propor entendimento acerca do que aspiravam as figuras de poder ao dispor deste recurso. Por meio de elementos relacionados à virtude e a violência, neste primeiro capítulo sendo analisados pela conjuntura sociocultural em que localizam-se nossas fontes; evidenciamos a ambiguidade que permeia preceitos que ruminavam neste ideário, em um viés simbólico de nível macro, constante e superficial, para adentrarmos em seu caráter subjetivo, no qual encontramos os sujeitos ali inseridos. Dando continuidade a reflexão, a seguir serão pontuados elementos que auxiliam na compreensão de como os corpos eram vivenciados durante o período e como se estabeleciam fronteiras.

1.1 A IGREJA, O SACRO IMPÉRIO E A METÁFORA DO CORPO: UM EMBATE ENTRE PRÍNCIPES

A teologia monástica e mística, atrelada ao entendimento da Igreja como um corpo, no qual busca-se a ascensão a Deus, potencializou durante muito tempo a noção de que os clérigos seriam as principais figuras de autoridade capazes de orientar os seus membros. Le Goff (2004, p. 16) afirma que os sujeitos medievais ao deparar-se com um fenômeno procuravam o modelo na Bíblia, sendo essa figura sacerdotal compreendida como alguém capaz de fornecer as informações necessárias a respeito da origem, explicação e modos de agir de acordo com seus escritos. Neste cenário, o rei poderia separar-se dos leigos pela unção

episcopal, porém, era desprovido da *dignidade clerical*. Distinção evidenciada inclusive nas práticas corporais ritualísticas em que dele “ungia-se cabeça, peito, ombros, antebraços e ambas as mãos” e “aos bispos só cabeça e mãos” (ARAÚJO, 2005, p. 8). Araújo (2005) também pontua que nos séculos VIII ao XII um elemento comum entre os monarcas era de que possuíam um significativo papel militar. Logo, detinham uma força, por sua vez, bélica, capaz de proporcionar controle e restaurar a ordem, o que gera ambições confrontantes e distintas entre príncipes.

As pretensões legais dos imperadores germânicos sobre a Itália vinham já desde os tempos de Carlos Magno, cujo império se estendera da Alemanha até o Norte da Itália em princípios do século IX. No correr do século X, tais pretensões foram novamente asseveradas, e com vigor, especialmente quando Oto I decretou a anexação do *Regnum Italicum* a suas possessões germânicas. Ao ascender Frederico Barbarossa ao trono imperial, em meados do século XII, os imperadores já tinham assim duas razões especiais para insistir em que a condição legal do *Regnum* do Norte da Itália era de mera província do Império. Uma delas era que - como diz Oto de Freising - as cidades haviam começado a escarnecer da autoridade do imperador e a “receber com hostilidade aquele a quem deviam aceitar como seu gentil príncipe”. Outra razão, que Oto ingenuamente acrescenta, era que, se o imperador conseguisse subjugar todo o Norte da Itália, ele assim se tomaria o senhor de “um verdadeiro jardim de delícias”, já que por essa época as cidades da planície lombarda haviam “suplantado todos os outros Estados do mundo em riquezas e poder” (pp. 126, 128). (SKINNER, 1996, p. 26).

Na busca por reconhecimento e poder, precisavam de um conjunto de ideias que abrangesse e contivesse as ambições do clero e da aristocracia, mas que se sobrepusessem a ambos. Alguns caminhos foram tomados para isso, como através da sagração régia, eleição real inspirada por Deus, o Direito romano e na força militar. Entretanto, a lei romana era em grande proporção hierocrática, logo tiveram de convertê-la em algo que pudesse ser utilizado de acordo com suas necessidades medievais, que eram desconhecidas da antiguidade. Como usavam da “mesma linguagem dos eclesiásticos: a Bíblia, os mesmos escritores patrísticos, as mesmas alegorias e os mesmos conceitos, instrumentos que seus oponentes manejavam com maestria inigualável.”(ARAÚJO, 2005, p. 11); todo recurso disponível fez-se necessário para que através destes meios pudessem estabelecer seu papel. Todavia, as contradições eram existentes até mesmo nos textos bíblicos o que de certa forma abriu caminho para interpretações variadas de acordo com os intuitos almejados. No Velho Testamento houveram passagens em que puderam identificar um Deus guerreiro lutando pelo seu povo, portanto, nas guerras santas, estes defendiam as guerras de Deus. Já no Novo Testamento há um conjunto

de passagens convidando a não-violência, correspondente a ideia de amor universal, o que levava ao “conflito entre a violência inerente aos seres humanos (e suas construções sociais) e a crença cristã na não-violência” (ARAÚJO, 2005, p. 1-27). Em decorrência disso, houveram distintas abordagens realizadas por teólogos do momento.

Para Agostinho uma guerra justa só era permissível se fosse empreendida por motivos de caridade: o restabelecimento da paz rompida por culpa do inimigo, a recuperação de terras e bens espoliados, a punição dos culpados. Para resistir a qualquer tipo de imoralidade, ir à guerra é uma obrigação, e a insistência de que só se pode lutar pelo mais puro dos motivos tende a remover obstáculos. [...] Uma guerra justa deve repelir ou vingar injúrias ou recuperar bens, é definida como uma resposta a uma agressão passada ou presente (portanto de caráter, a princípio, defensivo ou reativo) ou ação injuriosa de outrem (podendo assim gerar uma situação de guerras endêmicas entre quaisquer nobres que possam reunir um exército contra outros, vendettas), mas todas as concepções pareciam admitir que uma guerra justa podia ter caráter ofensivo segundo Nm: 21. (ARAÚJO, 2005, p. 15-16).

Portanto, ao mesmo tempo em que o rei encontrava desafios para estabelecer sua legitimidade devido ao poder da Igreja, a dificuldade em determinar quem seria de fato a autoridade legítima para justificar um conflito proporciona brechas para que este edificasse sua imagem como alguém que poderia restaurar a ordem por meio de uma guerra justa. Antes do século XIV e, em parte dele, se tinha no derramamento de sangue com intenções de limpar a honra, parte de uma noção medieval do corpo social - o bem comum - visando dar à sociedade aquilo que lhe é de direito. Destarte, a agressão é utilizada como um instrumento e, a virtude renascentista, de execução masculina, ou seja, em que ser o virtuoso (*vir; virtutis*) atua em uma dimensão masculinizada, não se distancia das artes. Cujas moral vigente propicia com que determinadas atitudes sejam tomadas pautadas pelo medo, culpa, raiva, levando-os a atuar movidos por seus ideais, que são manifestos em diversas expressões criativas, discursivas e práticas. O uso da figura dos corpos pendurados estava situado no curso deste conflito entre os leigos e a igreja, senhores do campo e aqueles que não seguiam o bem do povo, de acordo com as diretrizes cidadinas. Conforme pontua Milani (2018, s.p), com isso, há sutis nuances que diferenciam sua aplicação:

pelos bispos e mosteiros da era (pré) gregoriana (que lutavam principalmente contra os leigos que não queriam devolver dívidas), dos ideólogos das bíblias moralizadas do início do Duecento (que identificavam os inimigos da Igreja nos usurários e judeus), bem como na do município de Mântua (que em 1251 teve de reagir à entrega de um castelo aos inimigos) e a do município de Pádua (que vinte anos depois regulamentaria a divisão dos cargos públicos). Tornou-se necessário aproximar o olhar para reconstruir qual tinha sido o objeto da disputa, quais as

forças em campo, quais as ferramentas políticas e culturais de que dispunham. [tradução nossa].²²

Em razão destes indivíduos lutarem por sua honra e liberdade, a violência poderia ser acessada como um mecanismo de várias maneiras, possuindo meios distintos de estabelecer regimes de controle, em que a vingança era recorrente. Pois, não revidar uma desfeita, ainda que mínima, poderia gerar impactos manchando nomes não só de uma família, mas até mesmo de cidades como um todo, transformando a reputação de uma comunidade. Ou seja, parte daquilo que pode nos parecer contraditório, como as culpas, as penitências, as explosões desmedidas tanto de alegria quanto de raiva, fazem parte de uma economia dos instintos de uma estrutura emocional diferente da nossa (ELIAS, 2011, p. 190).

O corpo, enquanto local inserido nesta sociedade, se torna palco de disputas frequentes e pouca segurança, geradas por incertezas sobre o futuro. Onde o monopólio da força física era estabelecido por uma autoridade central, lentamente o padrão de comportamento mudava, já que nem todos poderiam ter o prazer de exercer a violência e as pessoas eram obrigadas a viver em paz entre si. O desejo do exercício da violência, neste ínterim, passa gradualmente a ocultar prazeres que denotam uma mudança na estrutura da personalidade em que os padrões individuais de controle das emoções sobrepujam aqueles anteriormente considerados desejáveis. A manifestação física da força, de sujeitar o corpo do outro a aflição carrega em si um gozo, as origens desse gozo integram mecanismos psicológicos de funcionamento de compulsões externas que foram domadas e civilizadas. Em tempos de guerra, essas compulsões e os seus esforços, eram voltados para algo socialmente legitimado como atacar inimigos internos e externos. (ELIAS, 2011, p. 190-191).

Segundo Bowsky (1967, p. 14-15) parte desta dificuldade em conter ataques era proveniente justamente da crença na vingança pessoal como algo superior à autoridade pública para a reparação de queixas privadas, fatores que por si já exigiam um grande controle da comunidade. Em virtude disso, medidas paliativas foram adotadas pela comuna para tentar coibir infratores, como isolar a pessoa que cometia o ato impossibilitando os seus parentes de

²² da parte dei vescovi e dei monasteri dell'epoca (pre)gregoriana (che combattevano in primo luogo contro laici che non volevano restituire le decime) da quello degli ideologi delle bibbie moralizzate dell'inizio del Duecento (che identificavano negli usurai e negli ebrei i nemici della Chiesa), così come quello del comune di Mantova (che nel 1251 doveva reagire alla consegna di un castello ai nemici) e quello del comune di Padova (che vent'anni dopo doveva disciplinare la spartizione degli uffici pubblici). Diveniva necessario avvicinare lo sguardo per ricostruire quale era stato l'oggetto del contendere, quali le forze in campo, quali gli strumenti politici e culturali che avevano avuto a disposizione.

protegê-lo, pois a legalidade da vingança era reconhecida. Ou, ainda, a exemplo da “Junta dos Nove”²³ que passou a licenciar a posse de armas menores.

No entanto, eles não podiam impedir que os homens aparecessem em público preparados para a violência e, a qualquer momento, bem mais de cem homens possuíam tais licenças. Enquanto o governo tentava restringir a área da cidade onde alguém poderia aparecer tão armado, e isso apenas durante o dia, é alarmante que, em meados da década de 1330, a elegibilidade para tais autorizações tivesse sido estendida até mesmo para estrangeiros. E nem precisamos enfatizar que a existência desse sistema de permissões de armas não foi justificada por um raciocínio como aquele que está por trás de nossa própria Declaração de Direitos; foi antes uma admissão pelo governo de Siena de sua incapacidade de fornecer proteção absoluta a todos os seus súditos e de impedi-los completamente de exercer suas inclinações mais violentas. (BOWSKY, 1967, p. 14-15) [tradução nossa].²⁴

Ainda de acordo com Bowsky, “estatutos declararam, por exemplo, que os capitães da polícia dos Nove e da comuna onde seriam condes guelfos ou barões, amigos da Igreja, e, especialmente, amigos da comuna de Siena”(BOWSKY, 1967, p. 11). [tradução nossa]²⁵, atentava-se às convicções políticas. Bem como, em casos específicos como do *podestà*²⁶ eram escolhidos sujeitos a cada seis meses para que não afetassem suas escolhas com parcialidades. Inúmeros foram os esforços para conter rebeliões e insurreições. No ano de 1311 em Brescia houve ainda a investida de Henrique de Luxemburgo, a quem Dante admirava.

O fracasso do empreendimento imperial de Henrique VII, tão importante na escrita do poema de Dante, dá a polêmica dantesca contra a ganância o tom heróico do discurso de um perdedor, mas nos impede de saber como esse discurso poderia ter aparecido, uma vez que se tornou a ideologia de corte, se o imperador alguma vez conseguiu triunfar. (MILANI, 2018, s.p) [tradução nossa].²⁷

²³ Conselho criado no intuito de organização comunal, composto geralmente por famílias nobres ou que detinham algum poder financeiramente ou quanto a segurança armada local (BOWSKY, 1967, p. 1-17).

²⁴ Nonetheless they could not prevent men from appearing in public prepared for violence, and at any time well over a hundred men possessed such permits. While the government tried to restrict the area of the city where one could appear so armed, and this during the daytime only, it is alarming that, by the mid-1330's, eligibility for such permits had been extended even to foreigners. And we need scarcely emphasize that the existence of this system of arms permits was not justified by such reasoning as that which underlies our own Bill of Rights; it was rather an admission by the Siense government of its inability to provide absolute protection for all of its subjects and to prevent them completely from exercising their more violent proclivities.

²⁵ Statutes declared, for example, that the captains of the police of the Nine and commune where to be Guelph counts or barons, friends of the Church, and, especially, friends of the Siense commune.

²⁶ Importante cargo de poder na comuna, mais detalhes nas páginas 53-54 deste trabalho.

²⁷ Il fallimento dell'impresa imperiale di Enrico VII, così importante nella scrittura del poema dantesco, dà alla polemica dantesca contro la cupidigia il tono eroico del discorso di uno sconfitto, ma ci impedisce di sapere come quel discorso avrebbe potuto apparire una volta divenuto ideologia di corte, se mai l'imperatore fosse riuscito a trionfare.

O poeta, que era favorável a aristocracia, ao mesmo tempo envolveu-se em disputas políticas contra os *magnate*²⁸, pois reprovava o envolvimento destes com o papado. Visto que, essas tentativas de fazer valer pretensões era proveniente do desejo de liberdade em existirem por si mesmos. “Discordar das ingerências da Santa Sé na vida política florentina com o intuito de controlar a comuna e do consentimento dos *magnate* que, assim, permitiam, a fim de poder se opor ao poder crescente dos mercadores” (TÔRRES, 2009, p. 231), era um fator de revolta. Pois, para ele o monarca era aquele que possuía os meios para atingir um fim, mas esse fim deveria ser partilhado com os demais e corresponder com o contexto macro experienciado pelos outros membros (TÔRRES, 2009, p. 231).

As múltiplas necessidades de aplicação da lei eram tão óbvias para os sienenses medievais quanto para o historiador moderno, e a comuna recorreu a vários métodos nos esforços para fornecer tal proteção e conter a violência. Como outras cidades, Siena estava sujeita a um toque de recolher estrito, e apenas pessoas autorizadas como guardas noturnos, médicos visitantes e coletores de lixo podiam aparecer nas ruas à noite sem autorizações especiais. Outros encontrados fora de suas casas após o som do chamado "Terceiro Sino" ter tocado duas horas após o pôr do sol estavam sujeitos a uma multa de 20s, uma dessas multas sendo cobrada daquele animado poeta de Siena e correspondente de Dante, Cecco Angiolieri²⁹. (BOWSKY, 1967, p. 6-7) [tradução nossa].³⁰

Nestes exemplos, podemos observar que há o princípio de um movimento de mudança, pelo qual lutou-se pela validação e argumento. Nos escritos pedagógicos dos primeiros humanistas do *Quattrocento* distinções entre artes da guerra e de si encontram-se obliteradas. Pois, é atribuída igual relevância a ambas naquilo que se entende como o *uomo universale* - aquele que é capaz de atingir a excelência por meio de seus esforços. Este, apenas considera completa sua educação se “puder falar que ele - como diz Ofélia a respeito de Hamlet - conseguiu bem combinar ‘o olho do cortesão, a língua do letrado, o gládio do guerreiro’.” (SKINNER, 1996:111-112).

²⁸ Nobres sujeitos de posição social elevada por meio de sua linhagem e aquisição de riquezas. (TÔRRES, 2009, p. 229-248).

²⁹ Ministero dell' Interno. Pubblicazioni degli Archivi di Stato, XXIII, Archivio di Stato di Siena. Le Sale della Mostra (Rome, 1956), 120-2I and Tav. XXXV; for the curfew, see Falletti-Fossati, Costumi senesi, I 86-87. [nota do autor].

³⁰ The manifold needs for law enforcement were as obvious to the medieval Siense as they are to the modern historian, and the commune resorted to varied methods in efforts to provide such protection and to curb violence. Like other cities, Siena was subject to a strict curfew, and only such authorized persons as night guards, visiting physicians, and garbage collectors could appear on the streets at night without special permits. Others found outside their houses after the sound of the so-called "Third Bell" had rung two hours after sunset were subject to a fine of 20s, one such fine being collected from that lively Siense poet and correspondent of Dante, Cecco Angiolieri.

Mas a consequência mais importante da adoção do ideal do Uomo universale foi que levou os humanistas a rejeitar por completo a concepção agostiniana da natureza humana. Santo Agostinho expusera com toda a clareza, Cidade de Deus, que a idéia de buscar a *virtus*, ou a excelência humana completa, se baseava numa concepção presunçosa e equivocada acerca do que se pode querer atingir com os próprios esforços. Na sua opinião, se porventura um governante mortal conseguisse desempenhar virtuosamente o seu ofício, esse triunfo não se poderia atribuir a seus poderes próprios, mas “apenas à graça de Deus”. E santo Agostinho teve o cuidado, por sinal, de acrescentar que, mesmo que atendendo a suas preces Deus tenha “conferido virtude” a esse governante, ainda assim ele “não chegará à perfeição da justiça” devido a sua natureza fundamentalmente decaída (vol. II, p. 245). Como resultado da postura agostiniana - cuja influência nunca se poderá exagerar -, todas as vezes que, na Idade Média, se discutiu dentro da ortodoxia quer a natureza quer as capacidades do homem, deixou de se mencionar a possibilidade de ele atingir a *virtus*. (SKINNER, 1996, p. 111-112).

Ao citar o exemplo dos *Contos da Cantuária* de Chaucer (1387) - uma geração após a de Giotto e Dante - Skinner (1996, p. 111-112) relata ainda, que no prólogo são retratados peregrinos, sendo eles, um estudante e o outro escudeiro. O primeiro passa boa parte do tempo lendo a filosofia de Aristóteles, já o segundo executa os ideais de cavalaria e aprende as artes da guerra. As virtudes e os vícios estão em conformidade com os ensinamentos de Paulo na Epístola aos Coríntios: “que a *virtus generalis* só Deus possui e Cristo somente personifica. Qualquer insinuação de que possa o homem imitar excelência tão proeminente é automaticamente descartada”. Contudo, no *Trecento* vemos aos poucos esses ideais do que seria o homem universal renascentista manifestando-se em um conjunto de fatores que abarcam noções tanto medievais quanto renascentistas, natural a um momento de transição, conforme ocorre nos movimentos.

Logo, não desconsideramos que ainda há uma significativa cosmovisão proveniente de virtudes teológicas. Sem deixar de levar em consideração que: “No século XV, como no século IX ou no XIII, o cavaleiro ainda dá expressão a seu prazer na guerra, mesmo que não mais tão francamente e da mesma forma que antes.” (ELIAS, 2011, p. 186). No que concerne a prática punitiva das pinturas infames de acordo com o recorte estudado nos atentamos ao “ato de construir uma igreja para a cidade, cujas imagens, porém, instruem sobre o que fazer e o que não fazer com o dinheiro, devendo ser colocadas na esfera da restituição e em uma relação dialética com a usura” (MILANI, 2018, s.p). [tradução nossa]³¹. Pois, é nessa

³¹ l'atto di costruire una chiesa per la città, le cui immagini, peraltro, istruiscano in merito a cosa fare e cosa non fare con il denaro va dunque collocato nella sfera della restituzione e messo in una relazione dialettica con l'usura.

amalgama, que em tempos subsequentes vemos um grande volume de manuais de conduta, espelhos para príncipes. Uma vez que, havia um grande desejo por um modelo capaz de guiá-los rumo aos seus propósitos. Conforme iremos apresentar a seguir, a guerra é vista como uma arte.

1.2 A IMAGEM COMO UM RECURSO BÉLICO: NAS ARTES DA VIDA, DA GUERRA E DE SI

Durante o século XIV, no centro-norte da Itália comunal, havia um movimento das cidades para adquirirem suas liberdades, uma luta que culminou em alterações no entendimento de mundo dos sujeitos da época, tornando os humanistas preocupados com outros fatores, a partir de um novo ideal. Em obras de Dante Alighieri, encontramos aspectos da polêmica questão emergente do embate entre autoridade secular e religiosa. No “*Convívio*” (1304-1307), este já manifestava um desejo de que o monarca, nobre aristocrata, fosse o único governante legítimo, pois a ele cabia “a formulação da Lei, uma regra geral, de onde seriam subsumidas pelos príncipes leis ou regras particulares, adaptadas e, portanto, aplicáveis a cada uma de suas unidades políticas.” (TÓRRES, 2009, p. 243). Isto evidencia noções neoplatônicas que levariam os sujeitos a um cuidado de si em busca da tão almejada virtude, que guiaria os humanistas a fundarem suas próprias escolas ensinando como deve ser um bom príncipe.

No humanismo do norte as ligações entre conhecimento e governo sadio sempre foram tidas como estreitas. A crença humanista de que todo bom governo deveria contar com os préstimos de sábios estava alicerçada na concepção de que a história era a “mestra da vida”, ou seja, de que no relato histórico haveria uma espécie de sabedoria prática, cujo conhecimento evitaria que se repetisse um erro ou que se cometesse um equívoco que possuísse semelhante no passado. Tal saber só poderia ser desvendado pelo olhar treinado do humanista, aquele sujeito capaz de se debruçar sobre o passado e dele extrair suas melhores lições, uma vez que percebia o distanciamento entre o momento em que vivia e aquele em que viveram sábios como Platão e Aristóteles. Era difundida entre os humanistas a idéia de que o homem sábio deveria buscar ocupar o cargo de conselheiro para que pudesse compartilhar com o *princeps* os dons que recebera e, assim, trabalhar para o objetivo maior: o bem comum, uma vez que o monarca seria capaz de ações que abrangeriam todo o corpo social. (MENDONÇA JÚNIOR, 2020, p. 10-11)

Nessa busca por um governante modelo, o *vir virtus*, torna-se virtuoso o indivíduo que, por meio do aperfeiçoamento de si, de um domínio das artes da retórica, atinge a

excelência na erudição para aplicação prática. A nobreza é associada ao conhecimento obtido no estudo da filosofia antiga e da retórica (SKINNER, 1996, p. 109). A imagem, como ferramenta que faz parte da cultura, neste contexto possui uma função bélica, sendo capaz de promover impactos irreversíveis para aqueles com uma reputação a zelar junto da comunidade. Logo o *artifex* medieval, muda também sua forma de atuação tornando-se um artífice de si mesmo. Sendo alguém capaz de exercer uma atividade com maestria, não só pelo entendimento do belo, como também estrategicamente no fazer criativo, mas ainda com elementos voltados para aspectos de uma moral cristã.

Essa ênfase na capacidade criativa do homem veio a tomar-se uma das doutrinas mais influentes e ao mesmo tempo mais características do humanismo renascentista. Acima de tudo, contribuiu para se voltar maior interesse para a personalidade do indivíduo. O homem passou a sentir-se em condições de utilizar sua liberdade, de modo a fazer-se arquiteto e explorador de sua própria pessoa. (SKINNER, 1996, p. 119).

Logo, podemos pensar na incumbência desses preceitos diante daquilo que faz dos sujeitos corpo, na materialidade da carne. Ainda que no *Trecento* fossem integrados com aspectos de uma moral, que não deixa de ser reiterada e, não é rejeitada por completo, o sujeito virtuoso possui as virtudes teológicas e, ao perscrutar um ideal clássico, passa gradualmente a descartar a tese agostiniana, até então recorrente. Para Skinner (1996, p. 113-114) esse processo de rejeição da visão agostiniana da natureza e das capacidades do homem fica mais evidente em 1337, quando Petrarca escreveu o seu tratado dos homens famosos. E, “aparece de forma ainda mais marcada entre os humanistas da Florença de inícios do Quatrocentos. Eles começam insistindo na capacidade humana de alcançar a máxima excelência.” (SKINNER, 1996, p. 114). Contudo, presenciamos elementos desses atributos em momentos precedentes, no paradigma de Giotto e na busca de Dante ao travar conflitos políticos com os *magnate* e o papado. Ao dialogarmos sobre os preceitos que envolvem aspectos das manifestações e compulsões dos sujeitos, a partir de uma economia de gestos e mecanismos psicológicos próprios de seu tempo, precisamos ter em conta que as expressões discursivas integram e atuam concomitantemente neste local de disputa. As imagens compõem um relevante papel na dinâmica sociocultural, nesta gama de interações e interdições, que progressivamente geram um avanço nas fronteiras da vergonha e padrões de comportamento. Nestas, a ira, por vezes compreendida como um pecado que demonstra irracionalidade, é percebida com diferentes perspectivas e até mesmo justificada, desde que

tida a partir de uma causa considerada justa. Em virtude disso, ações punitivas também passam a ser organizadas em uma norma social que lhes proporcione subsídios. Podemos pontuar anteriormente, alguns dos elementos que apresentam como esses indivíduos sabiam articular muito bem seus recursos e elaborar argumentos de acordo com as suas necessidades, readaptando e estabelecendo novos modos de ver, agir e experienciar o mundo. Estas formas de interpretação, que acompanhavam as mudanças sociais e econômicas, viabilizaram a construção de noções a respeito dos atos de infâmia, que divergiam de acordo com a região, status pessoal e contexto comunal vivenciado.

A guerra é um fenômeno complexo que envolve o conhecimento e as experiências humanas em torno de um único eixo: a liberação organizada da violência direcionada à consecução de um objetivo. Possui uma natureza multifacetada que engloba áreas específicas, como Política, Sociedade, Cultura e Economia na vivência humana no século XII. Tal amplitude enquadra-se bem na concepção medieval de Arte da Guerra, definindo-a como uma práxis, que abarca os vários modos de fazer a guerra. Como a Arquitetura, a guerra é uma arte paradoxal, ambígua, possuidora de características liberais e mecânicas, que a tornam de difícil classificação e mesmo permitindo o seu questionamento. Mas a guerra é trabalho especializado, é técnica. Portanto, Ars. Talvez a mais complexa desenvolvida na Idade Média, devido à sua “interdisciplinaridade”. (ARAÚJO, 2005, p. 25-26).

Tendo como norte esses aspectos, a pintura, assim como outras formas de comunicar uma ideia eram exercidas com perspicácia e intencionalidade. Em uma sociedade que reconhecia o poder do verbo, da palavra, aqueles que detinham os recursos para essas insígnias eram mestres de uma arte de combate que poderia afetar a honra e reputação dos mais despreparados. No próximo item destacamos pontos referentes à vida de Giotto di Bondone, de acordo com relatos de sua biografia e de seu mentor, presentes na obra do pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari.

1.3 UM ARTÍFICE DE SI MESMO: O PARADIGMÁTICO GIOTTO

Nascido em Colle di Vespignano, Giotto di Bondone (1266/67-1337), que não era oriundo de uma linhagem de nobres, mas filho de um agricultor, viria a revolucionar a pintura conforme conhecemos estabelecendo um novo paradigma. Há poucas informações sobre seu processo formativo³², o que podemos saber sobre o começo de sua carreira é relatado por

³² Conforme apresenta Tatsch (2020, p. 485), em síntese biográfica do pintor, grande parte das informações sobre sua vida são oriundas de documentos administrativos (como transferência de propriedades e pagamentos), dos escritos de seus contemporâneos e de comentaristas posteriores, como Dante Alighieri (1265-1321), Giovanni

Vasari na fonte “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*” (1550). Este, afirma que, um dia, por acaso, o renomado pintor Cenni di Pepo, conhecido por Cimabue (1272-1302), viajava por essa região e, ao encontrá-lo, notou os grandes talentos do menino não contendo-se em pedir ao pai dele para ser o seu mentor. Giotto, que na ocasião tinha somente 10 anos de idade, em pouco tempo superaria seu mestre em fama e prestígio.

E foi assim que um dia Cimabue, pintor celebríssimo, mudando-se por alguma ocorrência de Florença, onde ele estava em grande honra, encontrou na vila de Vespignano Giotto, este, enquanto suas ovelhas pastavam, tomando uma pedra plana e polida e, com uma pedra pontiaguda, retratava nela a imagem de uma ovelha, coisa que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com instinto natural. Cimabue, detendo-se, extremamente admirado, perguntou-lhe se queria morar com ele. O menino respondeu que se o pai concordasse ficaria contentíssimo. (Giorgio VASARI, 1993 [1550], s.p.). [tradução nossa].³³

O menino, que desde cedo já mostrava-se um autodidata no desenho, até então utilizado por ele como recurso lúdico, viveria uma vida viajante para atender as variadas comissões que receberia, passando por Roma, Assis, Pádua, Florença, Nápoles e Milão. Contou com uma equipe de colaboradores e discípulos, atentando-se aos elementos mais complexos ou importantes das pinturas. No ano de 1303, deu início aos seus famosos afrescos na Capela da família Scrovegni, encomenda realizada por Enrico Scrovegni. Demonstrando grande maturidade e astúcia inovadora, ele rejeitava fórmulas até então utilizadas de arte bizantina, destacando o volume das vestes e dos corpos, com personagens bastante expressivos, gestuais, de dimensão espacial singular e arquitetônica (TATSCH, 2020, p. 485).

Enquanto sujeito, partilhava com seus contemporâneos de uma experiência típica de aspectos da *ars* medieval, uma forma de atuação voltada para elementos técnicos, a um fazer manual em que “não é tanto o trabalho do artista que é elogiado, mas o da obra, o trabalho que a própria obra opera. É ela quem ‘possui’ o trabalho, como demonstra o genitivo” (PEREIRA, 2009, p. 2). Contudo, na vanguarda dos demais, conduziu o olhar do espectador para um

Villani (1276-1348), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Filippo Villani (1325-1407), Cennino Cennini (1370-1440), Lorenzo Ghiberti (1452-1455), Giorgio Vasari (1511-1574), entre outros. Neste caso, nos orientamos pelos relatos da fonte “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*” (1550) de Giorgio Vasari ao falar sobre o começo da trajetória artística de Giotto.

³³ E così avvenne che un giorno Cimabue, pittore celebratissimo, trasferendosi per alcune sue occorrenze da Fiorenza, dove egli era in gran pregio, trovò nella villa di Vespignano Giotto, il quale, in mentre che le sue pecore pascevano, aveva tolto una lastra piana e pulita e, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza esserli insegnato modo nessuno altro che dallo estinto della natura. Per il che fermatosi Cimabue, e grandissimamente maravigliatosi, lo domandò se volesse star seco. Rispose il fanciullo che, se il padre suo ne fosse contento, ch'egli contentissimo ne sarebbe.

mundo particular, por meio do cuidado com as dimensões, causando impressão de elementos espaciais incorporados à pintura, ou na presença do ponto de fuga, característico da perspectiva. “No renascimento com a perspectiva há um movimento contrário, um convite, o que indica não apenas uma mudança na forma de criar uma composição, mas na forma como se lida com a imagem e sua apropriação” (SCHMITT, 2007, 14-19), desta maneira, podemos dizer que ele foi paradigmático. Sua forma de ver o mundo e lidar com a imagem alastrou-se rapidamente. Castelnuovo, Ginzburg e Curie (2009, p.22) afirmam que o seu paradigma proporcionou uma “*periferização*” de um grande número de pintores:

A primeira consequência da afirmação do paradigma de Giotto em Florença e na Toscana foi a “*periferização*” de um número considerável de artistas e mesmo de alguns centros artísticos antigos. A princípio, permaneceu um grupo de pintores heterodoxos, ao lado de Giotto e seus seguidores estritos, e este grupo adotou alguns elementos básicos do novo paradigma - evitando assim uma “*periferização*” imediata. Ao mesmo tempo, divergiram do modelo de Giotto em vários pontos e procuraram, por exemplo, dar continuidade às experiências empreendidas por Cimabue no final do século XIII no campo da expressão, demonstrando sua atualidade. Essa dissidência, entretanto, não foi tolerada por muito tempo. [tradução nossa].³⁴

Segundo eles, contudo, não podemos considerar essa tentativa de resistência ao seu paradigma como um atraso ou apego ao modelo anterior, esses artistas buscavam posicionar-se e ver quais elementos poderiam ser extraídos de uma riqueza da qual eles já entendiam e dominavam. Mas, até a primeira metade do século, após a sua morte, qualquer tentativa que distanciava-se de seu estilo era rejeitada. Evidenciando que, não apenas queria apresentar uma idealização de um porvir, mas também manifestar seu olhar perante o que via em seu tempo, apresentamos o detalhe de um de seus afrescos da Capela Arena, a seguir na Figura 7.

³⁴ The first consequence of the assertion of the Giotto paradigm in Florence and in Tuscany was the “peripherization” of a considerable number of artists, and even of some old artistic centers. At first, a group of heterodox painters remained, next to Giotto and his strict followers, and this group adopted some basic elements of the new paradigm - thus avoiding an immediate “peripherization”. At the same time they diverged from the Giotto model in several points and tried, for example, to pursue the experiments undertaken by Cimabue at the end of the thirteenth century in the field of expression, demonstrating their topicality. This dissidence, however, was not tolerated for very long.

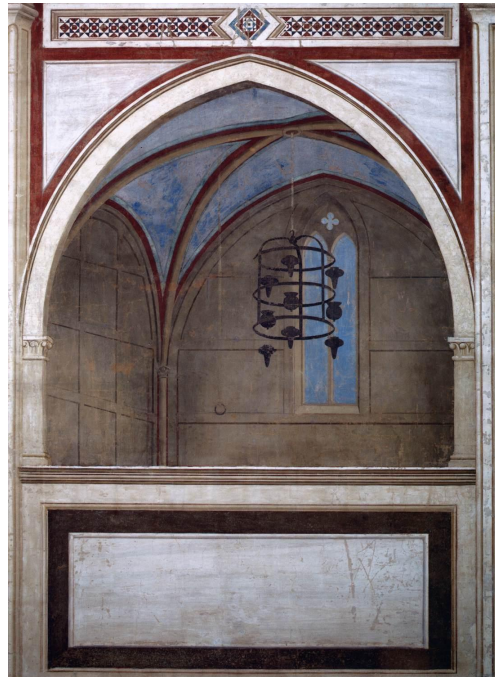


Figura 7: Vista da capela de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/decorati/trompe.html
Acesso em 21 de setembro de 2020.

Fazendo um paralelo entre as Figuras 7 e 8 pontuamos como a região da abóbada é semelhante à estrutura física do espaço, molduras e detalhes são mantidos conforme o que circunda arquitetonicamente. Na imagem abaixo, do espaço visto de forma mais panorâmica, observamos como o pintor retrata estes aspectos que fazem parte do local, inserindo-os na alegoria de sua composição.



Figura 8: Vista panorâmica da estrutura interna da Capela Arena atualmente.

Sua obra é dividida em vários atos e com monumental profusão de detalhes, volume e movimento. Conforme destaca Gombrich (2018, p. 151) sobre a distinção de seu método: “A pintura, para ele, é mais que um mero substituto da palavra escrita. Parecemos testemunhar o acontecimento real, como se fosse representado num palco”. Diante disto, podemos compreender parte dos atributos do legado da arte *giottesca* e seus impactos. Giotto, também recebeu honrarias, como o posto de *magister et gubernator*, em 1334, elaborando o projeto original do campanário e supervisionando a construção da catedral de Santa Maria del Fiore, onde seria enterrado posteriormente (TATSCH, 2020, p. 489). Logo, ainda que Vasari aponte suas origens como vis: “pelas raras virtudes que nele brilhavam, merecia, ainda que nascesse de sangue vil, louvor e fama certamente muito claros.”³⁵ (Giorgio VASARI, 1993 [1550], s.p.) [tradução nossa], este, viveu sua vida com fama e honrarias de um nobre.

Giotto, segundo Vasari, quando foi chamado pela família Scrovegni para executar esta obra, já era bastante reconhecido como pintor e teria efetuado essa encomenda com o auxílio dos discípulos de sua própria oficina, o que demonstra que os artistas deste período já haviam ultrapassado a barreira do anonimato. Giotto encontra-se entre os primeiros artistas medievais a ser patrocinado por uma burguesia urbana nascente, da qual partilhava certos valores, inclusive sendo um homem bem-sucedido financeiramente, o que não era comum entre os pintores do começo do século XIV. (FERNANDES e MASCHIO, 2011, p. 167).

Segundo Castelnovo, Ginzburg e Curie (2009, p. 9) o poder comunal e episcopal, que por vezes atua em conjunto, mas em boa parte delas entra em confronto, permite duplas comissões artísticas, seculares e eclesiásticas, durante um longo momento de tempo. Além disso, a violência e as tensões comunais que perduram tanto quanto, contribuem para promover a diversificação de manifestações artísticas. Esta concorrência em potencial, na competição entre artistas e mecenas, grande número de pintores, escultores e até mesmo escritores, como podemos ver neste trabalho, promove de certa forma a inovação movidos por motivações distintas. Seja ela proveniente do desejo de limpar a mácula imposta a família, orgulho pessoal, busca por poder ou até pela imortalidade e pela glória que a fama

³⁵ Il quale, per le rare virtù che in lui risplenderono, meritò, ancora che e' fosse nato di sangue vile, lode e fama certo chiarissima.

proporciona, eles estão dispostos a investir em arte e boa parte da sua riqueza em obras artísticas.

Além disso, de acordo com Vasari, em biografia de Giotto, há a afirmação de que o pintor pode ter elaborado um retrato de Dante Alighieri, sendo seu amigo. Contudo, conforme pontua Milani (2018), ambos utilizaram a pintura de infâmia e o motivo iconográfico da bolsa ao redor do pescoço de maneiras distintas. Em uma das narrativas foi direcionado a pessoas da comunidade, em outra, para atacar figuras de autoridade conforme veremos adiante.

1.4 UM DISPOSITIVO DE INFÂMIA: O PENDURADO NO INFERNO DE DANTE E NO JUÍZO FINAL DE GIOTTO

Milani (2018, s.p), pontua que há controvérsias a respeito da possível amizade e do encontro do pintor Giotto e o poeta Dante, mas que se tivesse ocorrido teria sido por volta de 1303 e 1304, período em que a elaboração dos afrescos ainda estava em andamento, porém, não há evidências que confirmem essa hipótese. Sabe-se que ambos viajaram para o norte, acessando e partilhando das mesmas paisagens e cenários políticos. O pintor, no começo do século XIV já havia obtido grande fama em Florença e, conforme pontua o autor, parece ter sido chamado a Rimini para trabalhar em obras de Malatesta da Verucchio, um poderoso condottiero guelfo, senhor da cidade pilar da aliança guelfo-angevina e fiel aliado de Bonifácio VIII. Já o poeta, encontrava-se banido pelos florentinos aliados do mesmo papa e buscava apoio entre os senhores toscano-romanos que se viram lutando contra Malatesta e seus aliados por várias vezes. Portanto, como pontua, ainda que vivessem no mesmo momento histórico, possivelmente observavam a conjuntura social por ângulos distintos. Relataremos agora as formas com as quais as imagens de infâmia foram acessadas por ambos, a iniciar por Dante em sua *Comédia*, que no canto XI, aparece junto de Virgílio, o guia que lhe acompanha no Inferno e Purgatório.

Na organização do Inferno e Purgatório, de acordo com Ribeiro (1999, s.p.) o primeiro tem como critério a ética aristotélica “de forma que sua estrutura é elaborada a partir das 3 tendências perniciosas do homem: Incontinência, Violência e Fraudulência.”, já o segundo as culpas são orientadas através dos sete Pecados Capitais, de acordo com a Doutrina Católica.

Ademais, esta é uma das grandes inovações do texto dantesco na medida que o próprio substantivo Purgatório teria surgido apenas nas três últimas décadas do

século XIII, e que, até então, o mesmo era imaginado como um local muito semelhante ao inferno, diferenciado somente pelo gesto característico seria a suplica e a oração e pela possibilidade de remição dos pecados. (RIBEIRO, 1999, s.p.).

Conforme pontua Tôrres (2010, p. 3) ao longo da *Commedia*, ele trabalha na sua renovação espiritual ao “seguir pacientemente as três etapas tradicionais da via purgativa, iluminativa e unitiva.”. Durante o inferno e o purgatório segue seu caminho ao lado de Virgílio, para no Paraíso ir de encontro a Beatriz, que representa o amor ideal para o poeta e, também, encontrará São Bernardo no Empíreo, a parte mais elevada do céu.

O Inferno, onde os dois então adentram, é formado por uma enorme cratera, escavada até as profundezas do globo terrestre na queda do corpo do Anjo rebelde expulso do Paraíso. É tendo na lembrança os ódios e querelas que dividem a *civitates* medievais (sejam comunas, *signorie*, feudos principescos ou reinos), o que, com a criminoso cumplicidade dos papas, espalha sobre a terra cristã uma sombra mortal, que o Florentino imagina os cruéis castigos do Inferno. (TÔRRES, 2010, p. 3).

No canto XVII do inferno, Dante apresenta figuras com bolsas ao redor do pescoço identificando-os como usurários, nestas, ele descreve animais e cores que remetem aos brasões das famílias Gianfigliuzzi e Ubriachi, de Florença e Scrovegni, de Pádua. Conforme excerto (DANTE ALIGHIERI, [1304-1308], 2020, p. 77):

Quando encarei nos rostos doloridos
De alguns, que os fogos tanto cruciavam,
54 Que eram todos, achei desconhecidos.

Bolsas pendentes dos seus colos estavam,
Pelos sinais distintas, pelas cores:
57 Contemplando-as, seus olhos se enlevavam.

E vi já me acercando aos pecadores
Bolsa, na qual em campo de ouro havia
60 Azul, que era leão nos seus labores,

A vista, que já noutra se embebia,
Em sanguíneo rubor ganso eu notava,
63 Que a brancura do leite escurecia.

Grávida, azul jardava um, que ostentava,
Broslada sobre cândida escarcela,
66 - “Que buscas neste abismo?”, perguntava.³⁶

³⁶ Poi che nel viso a certi li occhio porsi,/ ne' quali'l doloroso foco casca,/ non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi/ che dal collo a ciascun pendea una tasca/ ch'avea certo colore e certo segno,/e quindi par che'l loro occhio si pasca./ E com'io riguardando tra lor vegno, in una borsa gialla vidi azzurro/ che d'un leone avea faccia e contegno./ Poi, procedendo di mio sguardo il curro, vidine un'altra come sangue rossa, mostrando un'oca

Milani (2018, s.p) aponta o primeiro brasão “amarelo ao leão azul” como o que identifica os florentinos Gianfigliuzzi, o segundo "ganso vermelho com branco" refere-se a família florentina dos Ubriachi, ambas famílias de milicianos, cavaleiros desde o século XII e que nos séculos subsequentes conquistam cada vez mais poder tornando-se cônsules da milícia, credores, cobradores de impostos, empreiteiros de cobrança e de pedágio, também enriquecem a partir de outros órgãos eclesiásticos. Os Gianfigliuzzi têm relações estreitas com guelfos e no início do século XIV emprestam dinheiro aos Delfini di Vienne, a Carlo II d’Angiò e ao seu aliado Giacomo II d’Aragona. Já os Ubriachi aparecem na documentação florentina durante os anos do regime gibelino (1260-1267) dos quais são apoiadores e funcionários em cargos economicamente importantes, mas, embora gibelinos, eles são afetados pela exclusão após a chegada de Carlos I de Anjou, na época de Dante. Por fim, o terceiro brasão “a porca azul sobre fundo branco”, trata-se de Rinaldo Scrovegni, pai de Enrico, fundador da capela pintada por Giotto.

Os Scrovegni, uma poderosa família da elite paduana, acumularam dinheiro e propriedades sobretudo graças à atividade de empréstimos usurários. Dante havia colocado Rinaldo, o pai de Enrico, no inferno, no círculo de usurários com o brasão da família bem visível na bolsa de moedas que ele usava pendurada no pescoço.³⁷ (TRIPODI, 2010, p. 575).

O seu perfil social assemelha-se aos das famílias Gianfigliuzzi e Ubriachi, de pessoas importantes e ativas na comunidade, que possuíam posses e riquezas. Além disso, mantinham boas relações com figuras de autoridade e, por meio dessas, também cresceram e prosperaram. Mais adiante, no canto XVII, também é mencionado Vitaliano.

Vitaliano del Dente, morto por volta de 1309 e 1310, genro de Scrovegni, bem como sogro de Bartolomeo della Scala, hóspede de Dante por volta de 1303 e falecido em 1304, a cujo irmão, Alboino, pediu e obteve a restituição do dote. Credor ao mais alto nível do conselho de Vicenza, de Treviso e de Gherardo da Camino, Vitaliano

bianca più che burro./ E un che d’una scrofa azzura e grossa segnato avea lo suo sacchetto bianco,/ mi disse: “Che fai tu in questa fossa? [Texto original em italiano disponível em: <http://bepi1949.altervista.org/biblio3b/i24.html>].

³⁷ Gli Scrovegni, potente famiglia dell’élite padovana, avevano accumulato soldi e proprietà soprattutto grazie all’attività di prestito a usura. Dante aveva posto Rainaldo, il padre di Enrico, all’inferno, nel girone degli usurai con lo stemma della famiglia ben in vista sul sacchetto di monete che portava appeso al collo.

soube, como poucos, explorar os seus créditos para adquirir terras e jurisdições de origem eclesiástica e pública. (MILANI, 2018, s.p.) [tradução nossa].³⁸

Ainda, conforme afirma o historiador, em 1308, (MILANI, 2018, s.p.) talvez enquanto escreve este canto, ele foge para Lucca, onde poderia estar no momento, para evitar condenação por falência fraudulenta. Que a princípio consegue escapar graças a ajuda de Betto Brunelleschi recuperando a permissão para retornar a Florença. Este marcador, o motivo iconográfico da bolsa ao redor do pescoço é acessado pelo escritor florentino no intuito de identificar por meio dos brasões grandes milicianos e banqueiros do centro-norte da Itália.

Dante relatou a bolsa para o âmbito da usura e colocou-a no pescoço de grandes e respeitados credores da cidade, como os Scrovegni e seus conterrâneos, a quem a ideologia cívica não qualificava como usurário, mas que estavam perfeitamente cientes de que podiam ser acusados de sê-lo. Ao fazer tal acusação, que reverteu dramaticamente a narrativa giottesca, Dante fez um uso radical, mas não diferente do símbolo da bolsa ao pescoço: definindo um grupo de infieis, ele se qualificou como fiel e, uma vez que os infieis eram governantes poderosos, ele veio a assumir o papel do inocente expulso. (MILANI, 2018, s.p.) [tradução nossa].³⁹

Milani (2018, s.p) afirma com isso que sua utilização remete a um uso que lembra o caso de Bréscia, do salão de Broletto, onde os considerados traidores perante a comunidade são retratados com seus brasões de identificação, na posição de expor autoridades financeiras, ricos e poderosos, estaria atacando-os. Ademais, destaca que a utilização desse recurso entre 1307-1311, anos após este mesmo ter sido utilizado em diferentes contextos, denota uma intencionalidade por parte de Dante e uma recuperação de um significado primário e mais popular. Ele utiliza desse dispositivo remetendo a usura - como empréstimo de dinheiro a juros - e com ela explicita aqueles que obtinham dinheiro por meio dessas práticas.

³⁸ Vitaliano Dente, effettivamente morto tra 1309 e 1310, padovano, genero dello Scrovegni, nonché suocero di Bartolomeo della Scala, ospite di Dante intorno al 1303 e morto nel 1304, al fratello del quale, Alboino, chiese e ottenne la restituzione della dote. Creditore ai massimi livelli del comune di Vicenza, di quello di Treviso e di Gherardo da Camino, Vitaliano fu capace, come pochi altri di sfruttare i suoi crediti per acquisire terre e giurisdizioni di origine ecclesiastica e pubblica.

³⁹ Dante riportò la borsa all'ambito dell'usura e la mise al collo di grandi e rispettati prestatori cittadini come gli Scrovegni e i loro colleghi, che l'ideologia cívica non qualificava come usurari, ma che erano perfettamente consapevoli di poter essere accusati di esserlo. Nel compiere una simile accusa, che rovesciava dramaticamente la narrazione giottesca, Dante faceva un uso radicale ma non diverso del simbolo della borsa al collo: definendo un gruppo di infedeli qualificava se stesso come fedele e, dal momento che gli infedeli erano potenti governanti, egli veniva a vestire i panni dell'innocente scacciato.



Figura 9: Brescia salão de Broletto, a procissão dos cavaleiros, unidos por uma corrente ininterrupta, 1280.
Referência: Ortalli, 2020, p. 165.

Já Giotto, usa do motivo iconográfico da bolsa para retratar os inimigos da *Cáritas* como invejosos (Milani, 2018, s.p). Ele afirma ainda, que no Juízo Final da capela Arena o motivo iconográfico da bolsa serve para duas funções: identificar avaros, assim como, qualificá-los. Contudo, há toda uma narrativa voltada ao seu comitente, que assim como seu pai obtinha lucros por práticas que poderiam ser consideradas usuárias, conforme veremos em detalhes mais adiante neste trabalho. Para citar um exemplo da divergência discursiva de ambos, apresentamos um trecho da análise de Fernandes e Maschio (2011, p. 173), ao observarem o afresco da injustiça, destacam que este aparece como uma figura central nos Vícios, do ciclo “*As Virtudes e os Vícios*” (1303-1304), como se Enrico mesmo com todo seu dinheiro e poder, sentisse sobre si o jugo social e apontam que todas as Virtudes são figuras femininas e boa parte dos Vícios, exceto a injustiça e a infidelidade que são masculinas. Em um contexto no qual a *virtus* é expressa em modelo masculinizado de execução, sabe-se, a partir disso, que nestas sociedades os representantes são formados por homens, logo, Fernandes e Maschio (2011, p. 173) destacam que é - como se este se sentisse injustiçado pelas autoridades seculares. Ao centralizar a figura da injustiça possivelmente desejava que seus inimigos pudessem identificar-se com a composição. Tendo em conta que “sentia-se injustiçado pela aristocracia paduana, por isso tentou de todas as formas minimizar as acusações que recaíam sobre sua família.”.



Figura 10: No. 50: Os sete vícios - Injustiça (1306)
Afresco sobre parede, 120 x 60 cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/7vicevir/vice_4.html
Acesso em 08 de agosto de 2021.

Consideramos todos esses aspectos levantados por Milani (2018) e, as autoras que analisaram este recorte, importantes para o entendimento do que pode ter motivado ambos a utilizarem deste dispositivo de infâmia formas distintas. Além disso, de como as fronteiras daquilo que é assimilado como vergonhoso e infame são tênues. Vemos ambos utilizando de um mesmo recurso para atribuir a infâmia a grupos distintos. No princípio era o verbo e, os sujeitos, como aqueles que podem ter perfeita compreensão das leis que regem o universo, encontram nele recursos para transformar sua realidade de acordo com seus interesses. O *nobilis vir* - Enrico - encontra nas virtudes teológicas, ou na construção de que delas está imbuído, uma maneira de lidar com fronteiras maleáveis da usura em seu tempo. No trecho abaixo, citado por Milani (2018, s.p.) fazendo referência ao trabalho de Frugoni vemos que Rinaldo, pai de Enrico, também era considerado um *nobilis vir*, a despeito de suas acusações de usura.

Já mencionamos que, no contexto daquele debate historiográfico, Chiara Frugoni se posicionou ao lado dos que contestam a possibilidade de definir os Scrovegni como usurários. Rinaldo, explica a estudiosa, é definido pelas fontes como «*nobilis vir*», assim como Vitaliano é na verdade o *podestà* de Pádua. Portanto, não é uma questão de agiotas marginais que praticam taxas ilegais. A acusação de Dante é, portanto, enganosa e talvez devido a razões políticas. (FRUGONI, 2008, p. 13-18 apud MILANI, 2018, s.p.).⁴⁰ [tradução nossa].

Como citado anteriormente, as cidades almejavam estabelecer suas liberdades e, em meio a isso, sistemas de autogoverno foram sendo elaborados. O *podestà*, era um título de poder que legitimava uma figura de autoridade, funcionário assalariado e porta-voz que possuía o poder supremo - ou potestas - sobre a cidade. Desde o *Duecento* já era um sistema adotado pelas principais cidades do norte, que visavam fomentar sua independência na tentativa de suplantar uma forma de governo com maior estabilidade. Apesar disso, porém, continuavam a ser consideradas de direito do Sacro Império Romano. Dentre as regras estabelecidas para essa figura, dava-se preferência a indivíduos de outra cidade, evitando vínculos e possibilitando imparcialidade, este era eleito por voto popular e governava junto de conselhos locais (SKINNER, 1996, p. 25-26). Apesar de dificilmente tomarem decisões sem consultar os conselhos, o *podestà* contava com considerável influência. Podemos observar isso, a exemplo de Siena, na maneira com a qual eram configuradas as prisões comunais.

Haviam salas distintas para quem cometeu graves crimes, devedores condenados, mulheres e uma espécie de casa de detenção para nobres e *boni homines* sob investigação de qualquer crime que não implicasse pena de morte. Estes, “se fornecidos do mais alto magistrado comunal (o *podestà*) com fiança pela boa conduta, poderiam até deixar a casa de detenção”.⁴¹(Bowsky, 1967, 2-3) [tradução nossa]. O autor também afirma que mesmo sendo membros de famílias nobres não estavam isentos de encontrar-se nesses prédios de detentos e executores. As prisões comunais sempre foram bem ocupadas. O que auxilia-nos a compreender o conjunto complexo formulado nesse momento de transição, em que mesmo aqueles que estavam no poder não eram isentos de logo serem condenados.

Como já citado anteriormente, a classe governante secular era formada por chefes de bandos armados, portanto, o príncipe era acima de tudo alguém que dominava as artes da

⁴⁰ Abbiamo già accennato al fatto che nel contesto di quel dibattito storiografico Chiara Frugoni si sia schierata con quanti contestano la possibilità di definire gli Scrovegni come usurari. Rinaldo, spiega la studiosa, è definito dalle fonti «*nobilis vir*» così come Vitaliano risulta addirittura come *podestà* di Padova. Non si tratta dunque di marginali strozzini che praticano tassi illegali. L'accusa di Dante è dunque pretestuosa e forse dovuta a motivi politici.

⁴¹ if they provided the highest communal magistrate (the *podesta*) with surety for good conduct, they could even leave the house of detention.

guerra. Neste contexto, a fruição na destruição às vezes proporciona uma identificação com a vítima, pois não se sabe o dia de amanhã e nem com que poderá contar. As ascensões e quedas eram constantes e o medo frequente, o que sujeitava os indivíduos a estarem sempre em alerta. “O vitorioso de hoje era derrotado amanhã por algum acidente, capturado, e sua vida corria perigo.” (ELIAS, 2011, p 185). Além disso, “o destino da pessoa podia mudar abruptamente, assim sua alegria podia transformar-se em medo e este medo, por seu turno, ceder lugar com igual brusquidão, a algum novo prazer.” (ELIAS, 2011, p 185). Logo, somente Deus e a lealdade de alguns poucos tinham permanência. Isto modulava a economia de gestos e definia a singularidade dessas fronteiras.

Quando a economia monetária se generaliza, durante o século XII, e a roda da fortuna gira mais rápida para os cavaleiros e os nobres, assim como para os burgueses das cidades, que se agitam em trabalho e negócios e se emancipam, a senhora Usura torna-se uma grande personagem. A Igreja se revolta com isso, o Direito Canônico nascente e em breve a escolástica, que se esforça para pensar e ordenar as relações da nova sociedade com Deus, procuram reprimir a expansão usurária. (LE GOFF, 2004, p. 20).

O ponto em comum entre essas famílias, entretanto, não é somente a nobreza, nem suas escolhas políticas, mas a atividade de crédito e seus usos com os quais enriqueciam e estabeleciam relações entre as instituições. No momento vivenciado por eles, as fronteiras entre o que era considerado pecado, usura e um bom uso de recursos financeiros eram muito volúveis e recaiam na interpretação das instituições ou do povo, conforme veremos no próximo capítulo. Os grandes nomes a quem Dante menciona não se definiam como usurários, mas tinham a compreensão de que suas práticas eram deste caráter, no intento de salvar a alma recorriam a retribuição para à Igreja e aos pobres. Milani (2018) declara que as diferentes expressões do pintor e do poeta, não podem ser vistas de forma simplista como mera manifestação de partidários de guelfos e gibelinos. Mas sim, como uma avaliação do mundo em que vivem, que para Giotto há aceitação e para Dante rejeição. O que é visto em ambas as obras é que eles expressam suas opiniões sobre o que lhes é mais atribuível a respeito da usura e o que é digno de censura.

Esta divergência de usos e interpretações por parte de ambos indica como havia inconsistência a respeito daquilo que é factível e condenável no âmbito comunitário do que seria o usurário. Por isso adquirir fama e boa fortuna era algo tão caro para os sujeitos da época, visto que, uma má fama afetava a interpretação do que facilmente poderia ser visto

como algo punível. Pública e de grande circulação, a igreja assim como os muros das cidadelas, era feita de tela para retratar esses sujeitos infames. A construção do sujeito *desviante*, do *infame*, alguém que tem seu desempenho afetado diante dos demais, tem na pintura elementos que trazem vestígios, auxiliando na compreensão de mecanismos e dinâmicas que podem ser tanto físicas quanto simbólicas. A seguir veremos as noções de honra e reputação que eram vigentes, para isso, tomamos como ponto de partida este sujeito desviante e a figura de infâmia, o Outro, fonte de toda degradação. Assim como a construção do *Nobilis vir*, aquele que deseja a imortalidade e a glória. Assentando pontos cruciais para o entendimento do fragmento contido no afresco “*Juízo Final*” (1306), elaborado por Giotto di Bondone, tendo como comitente Enrico Scrovegni (1266-1336), um nobre banqueiro cujo pai havia sido acusado de usura.

2. O CORPO INFAMADO: A MORTE ADIADA E A VIDA PENDURADA NA BALANÇA

*Antes, os membros do corpo que parecem ser os mais fracos são necessários;
E os que reputamos serem menos honrosos no corpo, a esses honramos muito mais;
e aos que em nós são menos decorosos damos muito mais honra.
Porque os que em nós são mais nobres não têm necessidade disso,
mas Deus assim formou o corpo, dando muito mais honra ao que tinha falta dela;
Para que não haja divisão no corpo,
mas antes tenham os membros igual cuidado uns dos outros.*

[1 Coríntios 12:22-25](#)

A partir de práticas como a confissão e seus desdobramentos nos cuidados de si, o corpo passa a ser objeto de jurisdição e veridicção. Logo, destacamos que na prática da confissão, houve uma importante mudança na concepção dos sujeitos perante aquilo que tinha caráter público e excepcional e, que passa a ser individual, atuando diretamente na dimensão do que é assimilado como pecado:

O quarto concílio de Latrão (1215) marca uma grande data. Torna obrigatória a todos os cristãos — isto é, homens e mulheres — a confissão, ao menos uma vez por ano, durante a Páscoa. [...] O penitente deve se interrogar sobre a própria conduta e suas intenções, entregar-se a um exame de consciência. Uma frente pioneira está aberta: a da introspecção, que vai lentamente transformar os hábitos mentais e os comportamentos. É o começo da modernidade psicológica. O confessor deverá fazer perguntas convenientes que o levem a conhecer seu penitente, a separar, de seu lote de pecados, os graves, mortais sem contrição nem penitência, e os mais leves, os veniais que podem ser redimidos. Os pecadores que morrem em estado de pecado mortal irão para o lugar tradicional da morte, do castigo eterno, o Inferno. Os que morrerem carregados apenas com pecados veniais passarão um tempo mais ou menos longo de expiação num lugar novo, o Purgatório, que irão deixar depois de purificados, purgados, em troca da vida eterna, do Paraíso, o mais tardar no momento do Juízo Final. Nessa nova justiça penitencial, o que vem a ser o usuário? (LE GOFF, 2004, p. 8-9)

Seguindo a noção proposta por Foucault (2018, p. 422-425) a respeito da prática da confissão, existe uma dualidade a ser considerada, sendo a primeira da ordem do *verbo*, ela é antes de tudo verbal, possível através do ato *externo* de *erigir uma verdade de si por meio da fala* a uma figura de autoridade. Mas, também, é precedida por outra de caráter *interno* e subjetivo *proporcionada pela consciência* e pelo gesto, partindo da interpretação do sujeito de

que seu ato foi infame. A interpretação de algo como vergonhoso é em si um ato de confissão, não perante apenas aos olhos dos demais, mas para si mesmo, visto que “a confissão não é simplesmente comunicação ao outro daquilo que cada um já sabe sobre si mesmo, mas é antes de tudo descoberta interior” (FOUCAULT, 2018, p. 423).

A vergonha e a humilhação, com a qual o indivíduo do *Trecento* depara-se sentindo na carne a violência, não apenas física como simbólica, é fomentada através de mecanismos essenciais. Este corpo, cada vez mais moderado e controlado, enquanto prisão material transitória, também foi uma forma de ascensão e ascese. Visto que, o indivíduo a imagem e semelhança de Deus (Gên 1:26,27) com criatividade encontrou formas de purificá-lo com requinte. A partir desse entendimento, o binarismo corpo e alma não pode ser visto de forma rígida no dualismo de pólos negativo e positivo, pois esse corpo carnal e pecador também é um recurso de purificação e enfrentamento (SCHMITT, 2014, p. 308). Esta alteração dos ritos, dinâmicas públicas e das maneiras de estabelecer o julgamento apresentaram de diferentes formas o impacto das imagens.

Conforme veremos a seguir, isso faz parte de sistemas de valores religiosos, cristãos, morais e sociais da cultura européia ocidental. Sabe-se ainda, que havia esforços de autoridades com poder aquisitivo de patrocinar os artistas. Havia um anseio de conquista, boa fama, que não está dissociada da reputação e da estima. Deste modo, partimos desta *dimensão simbólica* das fronteiras estabelecidas pela vergonha e a infâmia, analisando nessas conexões, a construção de significados por meio do discurso, no qual podemos observar seus dispositivos. No contexto no qual a fonte de pesquisa se insere, a noção de que punir o corpo afeta a alma estava em vigência. Podemos perceber como isso estrutura-se ao analisarmos esses *nobilis virilis* e sua atuação visando domar o que consideram a fortuna, ao buscarem serem senhores de seu próprio destino. No próximo tópico vemos com mais detalhes como a prática de usura era compreendida e como foi inserida no ciclo de afrescos contido na Capela Arena.

2.1 AS FRONTEIRAS DA USURA E SUAS DISTINTAS ATRIBUIÇÕES

O pai de Enrico Scrovegni, Rinaldo, praticava alto nível de empréstimo em dinheiro e outras atividades que poderiam ser entendidas como usura, mas suas relações com as autoridades civis e eclesiásticas possibilitaram que este abrisse caminhos para que seu filho posteriormente aumentasse sua fortuna, posicionando-se como um sujeito virtuoso. Ele inicia esta rede de alianças, da qual o filho irá desfrutar e aumentar em ativos fiscais, públicos e privados. Contudo, para o usurário a única salvação é restituir aquilo que é mal adquirido, por isso há uma necessidade em construir essa imagem de benfeitor, deixar claro em seu testamento que a igreja deve ser preservada, assim como sua vontade de lá fazer seus restos mortais. Visto que, não é considerado um penitente sincero se não restituir aquilo que extorquiu indevidamente. (LE GOFF, 2004, p. 40-41).

Enrico Scrovegni, que no programa de sua Igreja queria exaltar a distância dos cristãos dos judeus, colocou bolsas no pescoço dos condenados que viviam em um setor cheio de frades enganadores, juizes corruptos, padres simoníacos e outras amostragens de infidelidade cidadina e municipal. (MILANI, 2018, s.p). [tradução nossa].⁴²

Começamos este tópico apresentando o contexto de nossa fonte primária, no intuito de retratar como as fronteiras daquilo que era considerado usura também alteram-se de acordo com a situação e o grupo de sujeitos envolvidos. O usurário, por vezes considerado um ladrão de tempo, já que este, obtém riquezas por valor excedente daquilo que empresta e o tempo pertence a Deus, também pode ser entendido como um preguiçoso. Visto que, obtém algo de forma ociosa e, ao mesmo tempo, um avarento, já que faz isso com seus bens.

O que mais se levou em conta, na Idade Média, foi o final do texto de Lucas: "*Mutuum date, nihil inde sperantes*", porque a idéia de emprestar sem nada esperar está expressa através de duas palavras chaves da prática e da mentalidade econômicas medievais: *mutuum* que, retomada do Direito Romano, designa um contrato que transfere a propriedade e consiste num empréstimo que deve ser gratuito, e o termo *sperare*, a "esperança", que na Idade Média designa a espera interessada de todos os atores econômicos empenhados numa operação implicando o tempo, inscrevendo-se numa espera remunerada, seja por um benefício (ou uma perda), seja por um interesse (lícito ou ilícito). (LE GOFF, 2004, p. 19).

⁴² In accordo con questa tradizione, Enrico Scrovegni, che nel programma della sua Chiesa aveva voluto esaltare la distanza dei cristiani dagli ebrei, mise borse al collo dei dannati che abitavano un settore pieno di frati ingannatori, giudici corrotti, sacerdoti simoniaci e altri campioni di un'infedeltà cittadina e comunale.

Segundo Le Goff (2004, p. 33), o argumento do roubo de tempo é algo que toca principalmente os clérigos tradicionalistas dos séculos XII e XIII “num momento em que os valores e as práticas socioculturais se transformam, em que os homens se apropriam de fragmentos de prerrogativas divinas, em que o território dos monopólios divinos se estreita”. É justamente nesse momento que conflitos ficam mais exacerbados entre autoridades seculares e eclesiásticas. Os sujeitos ao mesmo tempo que buscam meios de portar-se discursivamente em prol dos preceitos de Deus, também querem validar que estes encontram-se em cada bom homem, “também deve dar aos homens certos valores que descem do Céu à Terra, conceder-lhes ‘liberdades’, ‘privilégios’.”(LE GOFF, 2004, p. 38).

Além disso, a imagem do usurário também esteve ligada aos judeus, pois a estes se proibiam pouco a pouco atividades produtivas, logo faziam empréstimos a juros, emprestavam-se grãos, vestimentas, matérias e objetos voltados para economia-natureza, itens que estavam essencialmente em suas mãos. Contudo, durante o século XII, como já citado anteriormente neste estudo, há um movimento econômico que impulsiona a circulação de mercadorias, novas gentes e, conseqüentemente, o aumento monetário. Neste contexto, algumas formas de crédito passam a ser admitidas e antigas condenações renovadas e aumentadas, há um endurecimento na repulsa aos judeus, o que se fortalece sobretudo no século XIII. “Os judeus, deicidas, assassinos de Jesus na história, tornavam-se assassinos de Jesus na hóstia, à medida que se desenvolvia o culto eucarístico.” (LE GOFF, 2004, p. 33). Portanto, ser um usurário cristão tem peso diferente de ser um usurário judeu. Os cristãos estavam sujeitos a usura como um pecado e aos tribunais eclesiásticos, cabia a Deus avaliar seus atos e condená-los. Enquanto os judeus eram punidos pela justiça laica, mais violenta e repressora, o que contribui ao antissemitismo. (LE GOFF, 2004, p. 33).

Não lhes restava outra coisa, ao lado de algumas profissões "liberais" como a medicina [...], senão precisamente fazer com que o dinheiro, ao qual o cristianismo recusava qualquer fecundidade, produzisse. Não-cristãos, eles não sentiam escrúpulos nem violavam as prescrições bíblicas fazendo empréstimos a indivíduos ou a instituições fora de sua comunidade. (LE GOFF, 2004, p. 32-33).

Entretanto, conforme destaca o medievalista, a igreja também teme a proliferação de práticas usurárias. “O terceiro concílio de Latrão (1179) declara que muitos homens abandonam sua condição social, sua profissão, para tornarem-se usurários” (LE GOFF, 2004, p.22). Além disso, temem a deserção dos campos - “devido ao fato de os camponeses terem se

tornado usurários ou estarem privados de gado e de instrumentos de trabalho pelos possuidores de terras” (LE GOFF, 2004, p.22) - com isso há também o pavor de que se forme um contexto de fome e miséria. Em partes também ocorre por a usura ser condenada biblicamente⁴³, sendo não apenas um crime, como também um pecado.

Um outro critério, muito mais cristão e medieval, refere-se aos sete pecados capitais. Estalajadeiros, donos de saunas, taberneiros, jograis favorecem a licenciosidade; as operárias do setor têxtil, com salários miseráveis, fornecem abundantes contingentes à prostituição. Todos são excluídos sob o signo da luxúria. A avareza designa os mercadores e os homens de lei, a gula o cozinheiro, o orgulho o cavaleiro, a preguiça o mendigo. O usurário, pior espécie de mercador, é alvo de várias condenações convergentes: o manuseio — particularmente escandaloso — do dinheiro, a avareza, a preguiça. (LE GOFF, 2004, p. 45).

Durante o século XIII, há também uma mudança de cenário naquilo que são consideradas profissões condenáveis. “Distinguem-se as ocupações ilícitas em si, por natureza, daquelas que o são acidentalmente. O usurário só aproveita muito marginalmente dessa casuística: a necessidade está excluída, visto que ele já deve ter o dinheiro para dar com usura”(LE GOFF, 2004, p. 45). Na dinâmica que está sendo formada nas cidades, há ainda, outra categoria a ser considerada ao falarmos nessas distinções entre usurários: os pensadores, “novos intelectuais”. Estes “pensadores fazem do trabalho o fundamento da riqueza e da salvação - tanto no plano escatológico quanto no plano, diríamos nós, econômico”. (LE GOFF, 2004, p. 40).

Na qualidade de trabalhadores intelectuais, os novos mestres escolares serão admitidos na sociedade reconhecida de sua época e na sociedade dos eleitos: aquela que deve prolongar no Além e para sempre os merecedores aqui de baixo. [...] Os homens da Idade Média viram antes de tudo no trabalho o castigo do pecado original, uma penitência. Depois, sem renegar essa perspectiva penitencial, valorizaram cada vez mais o trabalho, instrumento de resgate, de dignidade, de salvação; colaboração à obra do Criador, que, depois de ter trabalhado, repousou no sétimo dia. (LE GOFF, 2004, p. 40).

Segundo ele nos conta, estes ensinam estudantes e recebem por isso. Em decorrência disto são repreendidos como ‘mercadores de palavras’, que ‘vendem a ciência’ (LE GOFF, 2004, p. 39), que assim como o tempo pertence a Deus. Mas, a igreja também reconhece o valor do trabalho. A partir de noções como justo preço e justo salário, estes conseguem

⁴³ Como esta pesquisa não é direcionada a prática da usura em si, deixamos aqui como referência os trechos citados por Le Goff (2004) em que a usura é mencionada na Bíblia: (Êxodo, XXII, 24) (Levítico, XXV, 35-37) (Deuteronômio, XXIII, 20) Salmo XV/Ezequiel (XVIII, 13) (Lucas, VI, 36-38).

estabelecer suas atividades recondicionando-as ao ato de ensinar e, por isso, receber. O entendimento de utilidade também tem seu impacto, pois o trabalho para estes, dignifica o homem, livra-o das ociosidades. “É, pois, um considerável passado de condenação por parte dos poderes eclesiástico e laico, que pesa sobre a usura. Mas, numa economia contraída, onde o uso e a circulação da moeda continuam débeis, o problema da usura é secundário.” (LE GOFF, 2004, p. 19-20). Contudo, as fronteiras entre mercadores-banqueiros e usurários são tênues, de modo que quanto mais estes adquirem poder, mais se faz necessário abrandar e flexibilizar o entendimento do que é tido por esta prática. A seguir, veremos como o banqueiro Enrico lida com essa complexa dinâmica.

2.2 *NOBILIS VIR*: FAMA, VIRTUDE E AS FRONTEIRAS NA CARNE

Os Scrovegni relacionaram-se com o bispo de Pádua no século XIII, sobreviveram tempestades políticas e ainda conseguiram tirar grande vantagem econômica destas, se a capela não se trata de uma expiação no sentido mais estrito, certamente é no maior. Ele estabelece em seu testamento uma restituição de bens mal adquiridos e aloca alguns poucos de seus bens a esse fim. (MILANI, 2018, s.p). Já Chiara Frugoni em “*L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*” (2008) afirma que mais do que um nobre preocupado em expiar os pecados de usura de seu pai, Enrico, foi um político estratégico e inteligente, visto que, como declara Tripodi (2010, p. 575):

As excelentes relações que ligavam-no ao clero local levaram a comprometer-se na construção da igreja de Santa Maria da Arena: uma indicação de seu poder são os consideráveis recursos que conseguiu mobilizar para permitir sua construção, decoração e administração sacerdotal. Além disso, sua amizade com o Papa Bento XI, o ex-cardeal Niccolò di Boccassio e sua gratidão pela construção da igreja dominicana de Pádua, rendeu a Scrovegni indulgências e favores para os parentes que decidiram empreender uma carreira eclesiástica.⁴⁴

Logo, com isso, denota-se como estes *nobilis vir* conseguiram engendrar uma boa imagem e ascender socialmente por meio dos casamentos da família, relações com bispos e

⁴⁴ Gli ottimi rapporti che lo legavano al clero locale lo indussero a impegnarsi per la costruzione della chiesa di Santa Maria dell’Arena: indice della sua potenza le notevoli risorse che fu in grado di mobilitare per consentirne oltre che l’edificazione, la decorazione e l’amministrazione sacerdotale. Inoltre, l’amicizia con papa Benedetto XI, già cardinale Niccolò di Boccassio e la sua riconoscenza per la costruzione della chiesa domenicana di Padova, valsero allo Scrovegni indulgenze e favori per quei parenti decisi a intraprendere la carriera ecclesiastica.

demais clérigos articulando-se como bons civis. Na Figura 11, podemos observar como Enrico é retratado por Giotto (1266-1337) entregando a capela junto de um representante da igreja as três Marias. Ele constrói uma igreja para demonstrar sua devoção e estabelece seu programa homenageando Maria, por fim, também convida um pintor, na época já renomado, para compor o ciclo de afrescos. Para as esculturas contrata Giovanni Pisano (1250-1314). “Seguramente, eram considerados como os mais talentosos artistas da região, cada qual na sua arte.” (FERNANDES e MASCHIO, 2011).



Figura 11: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/09_lastj.html

Acesso em 18 de setembro de 2020.

Nunes e Oliveira (2014, p. 277) também consideram que havia sim um interesse da parte dele em sanar seus pecados de usura, bem como, de seus antepassados, já que “foi financiada pela fortuna do comércio dos Scrovegni. Seu construtor, Enrico Scrovegni, era usurário e sua ornamentação teria sido feita, também, por um possível usurário: Giotto di Bondone.”. Salientando, ainda, que até mesmo o pintor contratado era suspeito de tais práticas.

É aqui, sob o juiz Cristo, que o discurso sobre o uso pecaminoso do dinheiro encontra sua expressão mais eficaz em uma composição moral complexa. À esquerda da cruz (para o observador), em frente às fileiras dos salvos do Novo Testamento aparece Enrico Scrovegni, retratado de forma idealizada, mas ao mesmo tempo reconhecível, retratado dando à Virgem (a quem é dedicada) [...]. (MILANI, 2018, s.p.). [tradução nossa].⁴⁵



Figura 12: O Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/00view.html

Acesso em 07 de novembro de 2019

A usura em seu tempo era algo complexo de definir, pois foi interpretada de maneiras distintas, devido a circulação financeira da época e dos mercadores, nem toda prática de usura

⁴⁵ È qui, sotto il Cristo giudice, che il discorso sull'uso peccaminoso del denaro trova la sua espressione più efficace all'interno di una complessa composizione morale. A sinistra della croce (per l'osservatore), davanti alla schiera dei salvati del Nuovo Testamento compare Enrico Scrovegni, ritratto in modo idealizzato ma al tempo stesso riconoscibile, raffigurato mentre dona alla Vergine (a cui è dedicata)[...].

era condenável, inclusive clérigos praticavam-na. Diante disso, Enrico precisava garantir que ele está distante desses “outros”, chama uma figura clerical para auxiliar Giotto na elaboração das alegorias, deixando evidente seu posicionamento enquanto um cristão preocupado em retribuir os seus ganhos.



Figura 13: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/11_lastk.html
Acesso em 29 de julho de 2019.

Na figura 13, apresentamos um recorte do contexto de inferno, vemos dois elementos na composição que lembram representantes eclesiásticos, um com uma batina escura é puxado por um demônio que carrega uma bolsa. Mais adiante, outra figura mesmo em sua posição de inferioridade⁴⁶ localizada no inferno, aparece como se também estivesse sentado fazendo um gesto de reverência dando uma benção. Isso explicita o caráter provocativo do artista e criador da obra ao inserir figuras em posição de poder nesse contexto, como se nem os grandes mestres da igreja fossem isentos do destino que lhes cabe. O que denota o seu olhar perante o que vivia, incitando a presença do pecado no seio da igreja, onde também ocorriam disputas de todo tipo, como relata Bowsky (1967, p.4):

⁴⁶ Ao pensarmos em termos de uma hierarquia presente na composição como já citado anteriormente.

O clero não estava isento da tendência de recorrer à violência. As provisões episcopais de 1297 previam clérigos cometendo todo tipo de crime imaginável, de sedição e sodomia a brigas e fratura de ossos. E apesar de suas relações geralmente boas com a igreja de Siena, a comuna impôs inflexivelmente sua própria jurisdição policial contra clérigos criminosos, mesmo quando isso significou litígios demorados e caros e ameaças de excomunhão.⁴⁷

Elias (2011, p. 190-191) afirma que "a religião nunca teve em si um efeito 'civilizador' ou de controle das emoções. Muito ao contrário, a religião é sempre exatamente tão 'civilizada' como a sociedade ou classe que a sustenta.". Assim como, há um esforço para que sejam retratados outros tipos de usuários típicos, como há nos vestígios detalhados no conjunto de vícios, que veremos mais adiante. Sendo esta, quase que uma tentativa, de construir que os inimigos são os outros e não ele, que é apenas um nobre caridoso. No testamento pede para os familiares preservarem a capela deixando instruções "para que a capela jamais seja vendida e expressa seu desejo de ser sepultado nela. Dedicar a capela à Virgem Maria e manifesta seu desejo de que [...] possa ser visitada pela comunidade." (FERNANDES e MASCHIO, 2011, p. 173).

De acordo com o mapa de localização da capela (Figura 6) podemos observar como as composições e ciclos de afrescos são dispostos de uma forma que evidencia ao longo do caminho um cenário de contrastes. O desespero é destinado para aqueles que foram condenados e a promessa divina de esperança, para os que têm fé seguindo determinados preceitos.

⁴⁷ The clergy were not exempt from the proclivity to resort to violence. Episcopal provisions of 1297 envisioned clerics committing every imaginable sort of crime from sedition and sodomy to brawling and breaking bones. And despite its generally good relations with the Siene church, the commune adamantly enforced its own police jurisdiction against criminous clerics, even when this meant lengthy and expensive litigation and threats of excommunication.



Figura 14: No. 47 Os sete vícios: desespero (1306)
Afresco sobre parede, 120x60 cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/7vicevir/vice_1.jpg
Acesso em 18 de setembro de 2020.

A presença de vícios e virtudes em alegorias próximas do Juízo Final, mostram elementos da antiguidade na construção do pensamento teológico cristão, entretanto, não como uma forma de imitar um passado, mas reapropriadas discursivamente, pautadas em uma nova moral. Dentro das quatro virtudes cardeais faziam parte: força, justiça, prudência, temperança, estas, apresentavam-se em conjunção com as três virtudes teologais: fé, esperança e caridade. As primeiras quatro, não eram desconhecidas da cultura clássica, no entanto, as teológicas eram de escala de valores inegavelmente cristãos. Segundo Skinner (1996), atreladas a essa moral, não devem ser confundidas com paganismo, embora enquanto cristãos, neste momento, já houvesse aqueles que rejeitavam a visão agostiniana. Não há uma recuperação da antiguidade, Petrarca e seus seguidores proporcionam uma nova construção, sem deixarem de ser moralistas ortodoxos “de ninguém se pode considerar que leve uma vida autenticamente virtuosa, a não ser que execute suas ‘excelentes ações’ não apenas com ‘firmeza varonil’, mas também com ‘um amor da justiça’ e um constante desejo de confiar-se ao Criador (p. 142).” (SKINNER, 1996, p. 113). Levando aos primeiros humanistas do

Quattrocento uma perspectiva ainda essencialmente cristã de compreensão do conceito de *virtus*.

Isso pode ler-se, muito claramente, em seu tratado *De sua ignorância*. Petrarca assume que a obtenção da virtude é fundamentalmente um efeito da aquisição de todas as virtudes singulares, e enfatiza que essas devem incluir não apenas as virtudes cardeais exaltadas pelos moralistas antigos, mas também a virtude, fundamental, da fé cristã. Insiste, a seguir, em que “as duas coisas sem as quais não pode, em absoluto, haver felicidade” são “a Fé e a Imortalidade”, e sintetiza suas idéias identificando a sabedoria com a piedade (pp. 65, 75). (SKINNER, 1996, p. 113).

Com o conhecimento, não sendo mais mantido quase exclusivamente às escolas monásticas, características de moderação são assumidas através do domínio da razão por sujeitos que por isso poderiam pagar. Eles buscam, a partir do saber, lidar com as adversidades de seu tempo, utilizar sua *virtus* para triunfar perante a fortuna, o imprevisível destino. Há uma busca em dar crédito ao que lhes faz sábios, a providência divina que estabelece “tal relação constitutiva entre paz, justiça e caridade”, algo que Dante procura demonstrar e estruturar de uma forma mais precisa os termos do seu princípio de *ordinatio ad Unum*.” (TÔRRES, 2009, p. 239). Estas precedem o que virá a ser lapidado na compreensão do sujeito arquiteto de si, um artífice de si mesmo.

Isto ocorre ainda no século XIV, “os humanistas voltam a afirmar que, quando a capacidade humana de ação se mostra limitada, seu freio nada mais é que o poder caprichoso da fortuna, não a força inexorável da providência.” (SKINNER 1996, p. 117). Seguindo com a análise do ciclo de afrescos das “*Virtudes e os Vícios*” (1306), alguns detalhes interessantes são pontuados por Milani (2018, s.p), no que cabe às opções discursivas. A avareza é substituída pela inveja e, a bolsa, motivo iconográfico que remete a usura e a figura dos sujeitos pendurados e infames, aparece na inveja que a agarra com fúria e na caridade que a ela se opõe com sacolas mais soltas que parecem conter grãos e outros alimentos, esta oferece seus frutos na mão esquerda aos demais. A inscrição latina explica que o faz porque despreza os bens terrenos que prefere distribuir.



Figura 15: No. 45 As sete virtudes: caridade. (1306)
Afresco sobre parede, 120x55cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/7vicevir/virtu_2.jpg
Acesso em 15 de agosto de 2021.

Podemos observar esse contraste por meio da bolsa que é carregada pela inveja (Figura 16), que a retém, o que leva a estudiosos a reconhecerem-na como a avareza (MILANI, 2018, s.p). Além disso, há nela uma bestialidade, que conforme afirma Le Goff (2004) era bastante característica ao simbolismo medieval da usura, o usurário possui uma relação de semelhança com vários animais, a serpente, que na alegoria sai da boca da inveja é um deles. E, também lhe são atribuídos a raposa, o macaco, o lobo, a aranha, dentre outros. A citar o exemplo de Jacques de Vitry, este conta que o lobo foi persuadido pela raposa a roubar e, que após tanto comer, não consegue sair por um estreito buraco e que este teve de “jejuar tanto que acabou ficando tão magro quanto antes, e recebendo bastonadas dali saiu sem a pele. Assim, o usurário abandona com a morte a pele das riquezas” (LE GOFF, 2004, p. 51). No que concerne à bolsa, se faz presente também em outro relato de Vitry, no qual, um usurário que não quer abandonar seu dinheiro chama a mulher e os filhos para jurarem que

irão dividi-lo. Este montante é separado em três bolsas, sendo uma delas destinada a ficar enrolada no seu pescoço e sepultada junto de si. O *exempla* termina com os familiares abrindo o seu túmulo no período da noite na tentativa de recuperá-la, eles fogem assustados ao verem demônios introduzindo moedas na boca do usurário. De acordo com o autor, cenas escatológicas como essa podem ser vistas em outros locais “(por exemplo, na fachada de um hotel de Goslar), um usurário defecando um ducado, a psicanálise imaginária do usurário medieval associa o dinheiro ganho injustamente a uma sexualidade oral ou anal.” (LE GOFF, 2004, p. 31).



Figura 16: No. 48 Os sete vícios: Inveja (1306)
Afresco sobre parede, 120x55 cm
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/7vicevir/vice_2.html
Acesso em 18 de setembro de 2020.

O relato citado acima, do animal medieval que preso em um buraco “abandona a pele das riquezas”, nos faz remeter ao oitavo círculo do inferno de Dante, em que vemos os simoníacos apresentados de cabeça para baixo, sendo colocados em estreitos buracos e tendo as solas dos pés em chamas. Trazemos esta alegoria na Figura 17, sendo retratada muito bem

por Botticelli. Ademais, há outra relação que é a dos elementos com o corpo humano, que não deve ser desconsiderada no momento analisado.

Aceitar a presença dos elementos - ar, água, fogo e terra - como constituintes básicos do corpo humano era uma questão de uma fé diferente, uma fé lógica que apoiou a inteligibilidade do corpo humano como parte de uma criação racional. Os elementos eram o elo entre o macro e o microcosmo, e a medicina incorporou esses axiomas como parte de seu próprio quadro teórico. (SALMÓN, 2010. sp. Tradução nossa)⁴⁸

As dores físicas e sofrimentos morais, são apresentados no inferno e no purgatório, por meio do ódio por aqueles que haviam disseminado o mal e que aparecem retratados como pecadores, os quais ele despreza. Este mal, ele mesmo havia sofrido e sentido, ao ser exilado. Conforme pontua Tôres (2010), podemos observar o prazer que sente ao subjugar-los a essas narrativas de sofrimento, como se pudesse neste cenário construir algo em que manifesta e atribui dor semelhante. Contudo, no purgatório é que este sofrimento dá espaço para o de caridade, tendo em conta que há nas suas ambições um projeto de reforma cristã. Nestes debates - essencialmente morais, religiosos e políticos - seu pensamento se converte em anseio por mudança em uma reforma social e cristã. (TÔRES, 2010, p. 7).

⁴⁸ To accept the presence of the elements—air, water, fire, and earth—as basic constituents of the human body was a matter of a different faith, a logical faith that supported the intelligibility of the human body as part of a rational creation. The elements were the link between the macro- and the microcosm, and medicine incorporated these axioms as part of its own theoretical frame.

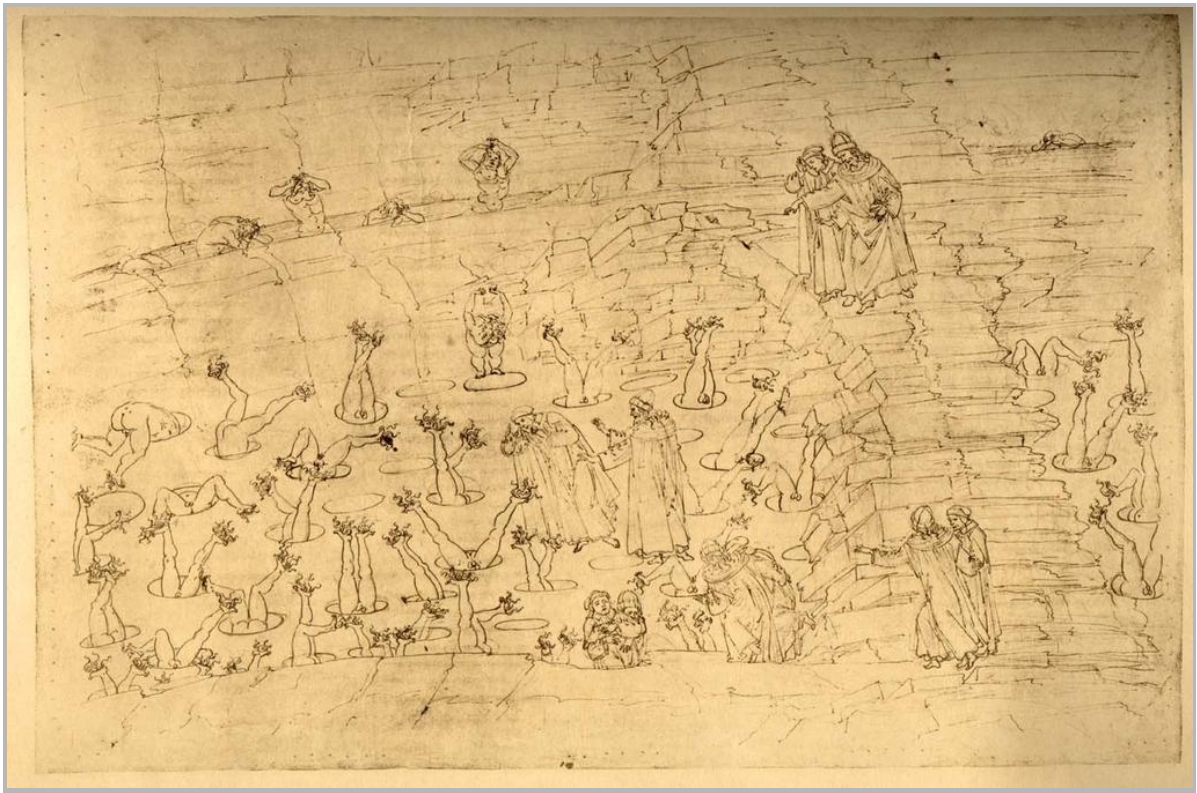


Figura 17: Inferno, Canto XIX. Oitavo círculo, terceira vala. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

A usura viola a arte (enquanto trabalho e fazer humano) e a natureza que é proveniente de Deus, que Dante busca, de acordo com sua visão de mundo, ainda puramente cristã, estigmatizar. “Os grandes poetas, que são ainda os melhores teólogos, souberam compreender este ser escandaloso que é a Usura. Dante, em primeiro lugar, no próprio século da usura triunfante” (LE GOFF, 2004, 28-29). Este, conhecia a fama de Giotto, a quem insere no purgatório junto de seu mestre. Para ele, estes possuíam a habilidade representar a realidade, aquela que Deus certamente não só considerava como agia na inspiração, “mas que os homens, naquela época, pareciam começar a buscar e reivindicar: a ‘fala visível’, essa é a capacidade de criar imagens prodigiosas capazes de produzir no espectador quase a impressão de ouvir uma voz.”⁴⁹ (MILANI, 2018, s.p.) [tradução nossa]. O pintor, ao apoiar o cliente, apresenta-o como um benfeitor que contribuía para a sociedade de forma generosa e virtuosa, utilizou do motivo das bolsas para qualificar e abrandar os olhares que certamente pairavam perante seu comitente. Recursos visuais que faziam parte da cultura de ambos. (MILANI,

⁴⁹ ma che gli uomini, in quel tempo sembravano cominciare a cercare e a rivendicare: il «visibile parlare», cioè l'abilità a creare immagini prodigiose capaci di produrre nello spettatore quasi l'impressione di udire una voce.

2018, s.p). Na *Comédia*, a penitência restabelece a nobreza, na qual Virgílio lhe ensina e guia sob os princípios da justiça divina. Ele é imbuído das quatro virtudes filosóficas, Sabedoria (sophia), Justiça (dikaiosyne), Coragem (andreia) e Moderação (sophrosyne) irradiadas por Cato e sai vitorioso nas provas pelas quais passa no monte purgatório podendo atravessar as chamas celestes e ingressar no paraíso terrestre. (TÔRRES, 2010, p. 6).

Com efeito, o grande tema da *Commedia* é a *reformatio/renovatio* da Igreja, entendida em sua dupla dimensão, eclesiástica e eclesial. Reforma, portanto, da Igreja-instituição que é a sua renovação pela recuperação da pureza evangélica. Igualmente a reforma da *Christianitas*. Reforma de Florença, o que também é uma renovação pela recuperação, a de um tempo simples e puro, onde os Grandes dominavam, sem adversários, a cidade. Reforma das demais repúblicas, *signorie*, feudos e Estados monárquicos, da Cristandade inteira, o que, mais uma vez, corresponde a uma renovação por recuperação, agora a um duplo renovatio: a) a da justiça e da paz do Império Romano, condição necessária à felicidade terrena; b) a da pureza e dignidade do primeiro homem (de Adão antes da Queda), base e propileu fundamental da felicidade eterna. Deixa inclusive, meio em suspenso, a extensão do processo a toda a *Humanitas*. (TÔRRES, 2010, p.8).

A educação torna-se um meio de elevar a alma “ele sabe que, ligado a um corpo mortal, a alma não alcança jamais, nem a contemplação perfeita, nem a visão de Deus (suprema essência inteligível)”. (TÔRRES, 2009, p. 235). Para ele, entretanto, este processo se dá ainda na vida terrena, buscando o aperfeiçoamento de si. Nesta conjuntura, a usura é associada a diferentes alegorias, como a simonia, a traição, o avaro, a acídia, que aparece no Canto XIX do purgatório no qual os sujeitos jazem deitados lamentando que sua alma está presa ao pó, remetendo ao [Salmo 119:25](#): “A minha alma está pegada ao pó; vivifica-me segundo a tua palavra.”. O poeta ainda dialoga com uma figura papal, Adriano V, que chora em agonia.

Quando Le Goff analisa os usurários dos séculos XII e XIII já considera que os usurários impenitentes – ou seja, não-arrepentidos – eram uma escassa minoria, o que reforça a idéia do medo de uma sentença definitiva mesmo entre os burgueses. Neste sentido, quando o purgatório surge em fins do século XII, passa a existir também a necessidade de se teorizar sobre suas implicações. Pois, o purgatório não surge apenas para “esvaziar o inferno”, mas sim para representar uma possibilidade a mais de salvação através do sincero arrependimento e da reparação do mal. (FERNANDES e MASCHIO, 2011, p.166).

Le Goff (2004,21:22), afirma ainda que passada essa utopia anti-usurária, todos os grandes escolásticos dedicam e consagram a ela uma parte de suas sumas. A seguir

analisaremos o fragmento contido na Capela Arena, a partir das dinâmicas concernentes à tradição punitiva da *Pittura Infamante*.

2.3 O FRAGMENTO CONTIDO NA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI E A PRÁTICA PUNITIVA DA *PITTURA INFAMANTE*

Com a noção de purgatório, na penitência há uma maneira de subverter aquilo que é compreendido como uma prática pecaminosa, o que leva tempo. Mas que devido às pressões do movimento econômico, do poder monetário, desse novo grupo que emergia tendo recursos financeiros, mas sem autoridade na comuna, desencadeia-se um elevado número de manifestações distintas do que pode ser considerada a imagem do infame. Tendo em vista que ela está presente em diferentes práticas e localidades, e, com isso, há dificuldade em atribuir-lhe uma única leitura do que simbolicamente representa. Contudo, está nela também atrelada uma possível condição daquilo que é proveniente do sujeito e dos bens materiais, do que é humano e terreno, deste meio termo de algo que pode ser purgado e corrigido. Transversalmente conjunta a ideia dos deveres, na necessidade da lei que é oriunda de uma ordem estabelecida e que não poderia ser mais tão binária. Conforme afirma Le Goff (2004, p. 35), “a verdade é que os pobres são desprezados e a usura pode ser um meio de ascensão social que o espantinho do Inferno permite refrear.”

Na exposição de sujeitos desviantes de uma moral, as pinturas de infâmia destinavam-se principalmente aos que possuíam alguma “fama” a zelar. Logo, poderiam sofrer danos, ser apagadas, não havia um cuidado na sua manutenção como em obras maiores. Tendo em vista esses fatores, torna-se complexo salientar características materiais dessas pinturas, que muitas vezes, eram expostas ao ar livre. No entanto, seu impacto e eficácia podem ser percebidos em exemplos como o de pintores contratados para execução, que não desejavam ter seus nomes vinculados a elas. Como no caso citado por Ortalli (2020, p. 85) de que Andrea Del Sarto, ao pintar uma obra difamatória assinou com o nome do seu aprendiz. Ortalli (2020, p. 91) também destaca o caráter propagandístico das imagens, remetendo aos brasões, no uso da imagem como identidade de algo. A partir disso, podemos pensar em conceitos de identidade visual, com regras e preceitos condizentes para esses grupos, assim como os seus intentos em estabelecer essas dinâmicas por meio de uma memória imagética. Ele destaca ainda, que o tempo para cumprir a encomenda é mais relevante que a qualidade ou

elementos figurativos de retrato ou semelhança. Não porque os pintores não pudessem simplesmente lembrar de alguém e retratar de forma parecida com sua fisionomia promovendo que o infame fosse reconhecido fisicamente. Mas sim, por temerem a interpretação da comunidade de que eles possuísem estreitos laços de amizade, ou relações próximas com quem estava sendo exposto. Não havia interesse em demonstrar que lembravam do infamado de memória. No uso de brasões e legendas, conseguem resolver o dilema de associar a identidade de quem estava sendo punido, de forma mais segura para si.

Além disso, Ortalli (2020, p. 89) aponta que há uma diferenciação estratégica nas legendas, o que também denota contrastes da época. Dentro do palácio aparecem feitas em latim e nos muros públicos da cidade em linguagem mais acessível variando de acordo com a situação e a quem era direcionada. Dentre o final do século XIV e começo do XV seus usos tornam-se mais espaçados, tendo início sua decadência, o que nos permite pensar em estágios dos quais os corpos pendurados, enquanto dispositivo, passam a ser utilizados mais explicitamente. Vemos elementos nas composições como a bolsa de dinheiro, ou o sujeito sendo preso ou enforcado, até uma imagem de infâmia mais estabelecida que ocorre por volta do século XIV, o que explica também a popularidade que a imagem atinge, sendo usada até mesmo no tarô. É neste momento que há uma inversão do corpo em si, não mais delimitado por seus motivos iconográficos e atingindo o ápice do dispositivo de infâmia.

Neste exemplo referido acima, do pintor que utiliza-se do nome do aprendiz, Cappello (2017, p. 20) conta que o receio foi tanto, que o trabalho ocorreu durante o período da noite, atuando ele escondido. As razões para esses efeitos são provenientes dos preceitos de fama e infâmia, conceitos que são caros para o entendimento das dinâmicas desses cidadãos. A Fama, não só era uma ambição dos sujeitos, como estava atrelada a sua imagem e honra; afetar a honra de alguém era infligir um dano tão significativo que só havia uma maneira de “limpar” o estrago causado: através do sangue. O que demonstra as relações de reciprocidade, em que acordos eram importantes, sendo a violência parte intrínseca desses mecanismos de negociação.



Figura 18: Desenho preparatório de Andrea del Sarto criado entre 1529 e 1530.

Referência:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Drawings_by_Andrea_del_Sarto#/media/File:Hanged-men-pittura-infamante-andrea-del-sarto-6c.jpg>

Acesso em: 29 de julho de 2019.

Na Figura 19, o fragmento estudado, as pessoas que se encontram penduradas sofrem punições em partes do corpo, segundo Cassidy (2004, p. 358):

Aquí, uma gama sem precedentes de atrocidades é infligida a um número incomum de pecadores, alguns dos quais são identificáveis pelo nome, pela profissão ou pelos pecados pelos quais são condenados. De acordo com o preceito de adequar a punição ao crime, os pecadores sofrem tortura na parte do corpo que cometeu o pecado. [tradução nossa].⁵⁰

No trecho em específico, o autor faz menção ao contexto do inferno, porém, salienta-se como se tinha uma aceção de punição do corpo de acordo com a parte que havia praticado o pecado. Algo que Bowsky (1967, p. 5) irá pontuar também através do sienense medieval, que de acordo com ele, temia a ira divina contra a comunidade que permitia a sodomia: “O sodomita, ou procurador de um sodomita, que não pagou trezentas liras dentro

⁵⁰ Here, an unprecedented range of atrocities is inflicted on an uncommonly large number of sinners, some of whom are identifiable by name, by profession, or by the sins of which they are condemned. In accordance with the precept of making the punishment fit the crime sinners suffer torture to the part of the body that did the sinning.

de um mês da sentença, diz uma lei, ‘para ser enforcado por seus membros viris no mercado principal, e lá permanecer enforcado... por um dia inteiro.’⁵¹”(BOWSKY, 1967, p. 5) [tradução nossa].⁵²



Figura 19: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/16_lastj.html

Acesso em 5 de julho de 2020.

Tatsch (2020, p. 487) em biografia do pintor Giotto, destaca que este, dá ênfase à condição humana, seus anseios e falhas. Como ao elaborar a ambiência de Joaquim e Ana “que precedem o nascimento de Maria não estão contempladas no Novo Testamento, é

⁵¹ The sodomite, or procurer for a sodomite, who did not pay three hundred lire within a month of sentencing was, reads a statute, "to be hanged by his virile members in the principal marketplace, and there remain hanging. . . for an entire day."

⁵² Ibid., r. cclxxxvii, and the fragment of the Constitution of 1262, "Il frammento degli ultimi due libri del più antico Constituto Senese (1262-1270)," ed. Lodovico Zdekauer, *Bullettino Senese di Storia Patria*, III (1896), Dist. V, r. ccxxxi, p. 86. See the City Council deliberation against sodomy of Sept. 13, 1324 (CG, N. ioi, fols. 84v-9lv, and Statuti, Siena, N. 23, fols. ii6r-iv); and cf. Falletti-Fossati, *Costunzi senesi*, 159. Cf. Umberto Dorini, 71 diritto penale e la delinquenza in Firenze nel secolo XIV (Lucca, n. d. [1916]), 71-76, for Florentine antisodomy legislation. Nota do autor.

possível que tenha se apoiado nos escritos apócrifos e na Legenda Áurea de Jacoppo de Varazze (1226-1298), publicada na primeira metade do século XIII”. Obra também presente no ciclo de afrescos da Capela Arena.



Figura 20: No. 6 Cenas da vida de Joaquim: Joaquim e Ana encontram-se no Portão Dourado.
Afresco sobre parede, 200 x 185 cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/1joachim/joachi6.jpg>
Acesso em: 04 de agosto de 2021.

Pensando a violência representacional contida no espaço por meio dos demais ciclos de afrescos, observamos que, segundo Tatsch (2020, p. 487), este apresenta “o volume dos corpos orgânicos a partir de efeitos suaves de cor na carne e nos tecidos. O *pathos* vem realçado pelos gestos, as expressões pelos detalhes nos olhares, vinco das bocas, os sorrisos e a posição das mãos”. Essa percepção dos corpos e da humanidade dos personagens também está presente na composição do ciclo referente a vida de Jesus chamado: “*Expulsão dos mercadores do templo*”. Conforme apresentamos abaixo na Figura 21, vemos um Cristo guerreiro, que usa de sua fúria para lutar com seus próprios punhos contra a iniquidade.



Figura 21: No. 27 Expulsão dos mercadores do templo (1306).

Afresco, 200 x 185 cm.

Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/chris11.jpg>

Acesso em 08 de agosto de 2021.

A ira de Jesus volta-se para o sujeito e ele busca resolver a situação com suas próprias mãos, por meio da luta física travada contra o inimigo. Esta compreensão do mundo e das relações são apropriadas também devido a preceitos provenientes da guerra justa, manuseio e transformações de orientações e dizeres de grandes teólogos da igreja como Agostinho e Tomás de Aquino, embora cada um com sua maneira. Para eles, a caça de homens e animais não era estranha nesse momento, em que ainda impera a vontade de liberação de emoções em batalha, algo que na Idade Média não é inibido e seria até incentivado. Conforme pontua Elias (2011, p. 183), nos tempos modernos é que as práticas punitivas estabelecidas por lei proporcionaram um “refinamento” desse mecanismo “aprendido” ao longo dos séculos e que neste momento ainda oscilavam entre conflitos de poder do papado e o imperador.

Neste último, a crueldade e a alegria com a destruição e o tormento de outrem, tal como a prova de superioridade física, foram colocadas sob um controle social cada

vez mais forte, amparado na organização estatal. Todas essas formas de prazer, limitadas por ameaças de desagrado, gradualmente vieram a se expressar apenas indiretamente, em uma forma “refinada”. (ELIAS, 2011, p. 183).

O desenvolvimento de instinto primitivo de lutar pela sobrevivência em uma realidade incerta, que também possibilita aos sujeitos canalizarem suas emoções mais sombrias diante do corpo de um adversário, leva tempo para ser transmutado em outras formas de enfrentamento. Para estes sujeitos: “A guerra, declara uma das chansons de geste, significa descer como o mais forte sobre o inimigo, cortar suas videiras, arrancar pelas raízes suas árvores, assolar suas terras, tomar de assalto seus castelos, entupir seus poços, e matar suas gentes...” (ELIAS, 2011:184). Entretanto, não queremos com essas afirmações dizer que a lei e a norma eram inexistentes, ou que não haviam regras e ajustes para lidar com estas questões. Elas existiam, porém, de forma difusa e com dificuldade para que fossem mantidas uma centralidade, ou monopólio, da violência em uma figura de autoridade. Esta era inclusive uma das vontades desses indivíduos que exigiam um príncipe capaz de coordenar e defender os direitos de seu povo. Os mecanismos da violência, todavia, persistem em condicionamentos culturais e reapropriações que passam a ser justificadas legalmente.

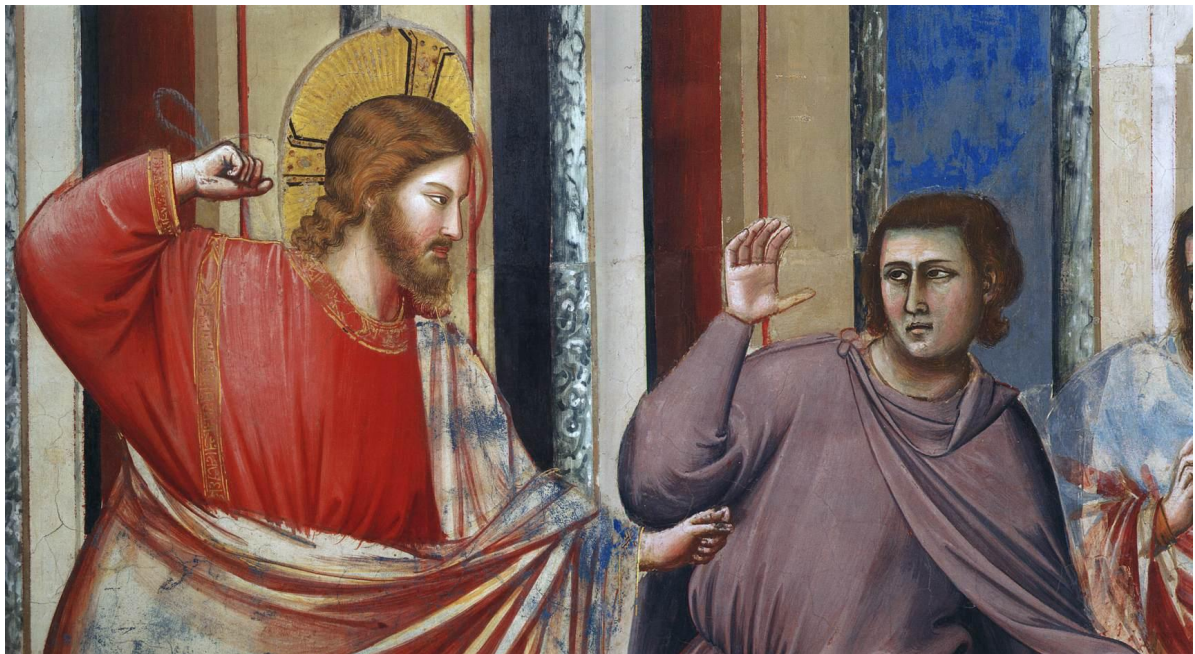


Figura 22: Detalhe da obra Expulsão dos mercadores do templo (1306).
Afresco sobre parede.
Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/chris111.jpg>

Acesso em 08 de agosto de 2021.

Continuando a análise do recorte correspondente a “*Expulsão dos mercadores do templo*”, Nunes e Oliveira (2014, p. 91) trazem uma perspectiva que convém apontar nesta pesquisa, referente aos animais que aparecem na obra. Segundo as autoras, a pomba, o carneiro e os três bois presentes na alegoria eram animais típicos de ritos religiosos e que só poderiam ser comprados no templo “pois deveriam atender as regras de pureza estabelecidas no livro do Levítico” (p. 291). Em um contexto tomado pelo comércio devido a forma como estão dispostos os animais e sua quantidade, há nestes detalhes um olhar para a vida terrena através de um Deus homem que aparece no centro da pintura mediador entre os extremos, entre o céu e a terra “para não renegar os princípios religiosos, teve que estabelecer um equilíbrio, ou a justa medida entre as coisas de Deus e dos homens.” (p. 292). Destacam ainda, que a figura de Jesus, aqui pode ser relacionado à temperança “que pela ira repele as paixões excessivas” (p. 292). (NUNES e OLIVEIRA, 2014, p. 292).

Essa observação nos direciona a ideia do clero como promotora do comércio, pois os animais vendidos no templo eram criados pelas famílias sacerdotais ou por produtores que mantinham bom relacionamento. Mas, por outro lado, também nos possibilita relacionar a ideia da restituição da usura. O lucro proveniente da usura torna-se lícito quando revertido ao bem. Assim, a mercadoria – objeto que produz o pecado – pode ser ilustrado pela pomba – animal que representa a sabedoria divina – quando é colocado ao lado do bem. (NUNES e OLIVEIRA, 2014, p. 292).

Além disso, conforme aponta Milani (2018, s.p) ao citar o trabalho de Frugoni (2008), não há dinheiro na imagem da expulsão dos mercadores e não há alusões a cambistas, essas pinturas exaltam a riqueza feita por Scrovegni e condenam a de seus inimigos e da cidade. Inclusive, aponta também que Giotto não pode ser compreendido como alguém que não possuía escolhas iconográficas para a criação, apesar de contar com a figura do comitente, que chama um clérigo para auxiliar, o pintor não esteve isento de interpretar os inimigos da *Cáritas* como invejosos ou os ricos mercadores de sua época como injustos. E reforça que este seria “um lobo em pele de cordeiro” e não um coitado escravizado. Se os ricos mercadores pecam e não obedecem às leis divinas, os discursos que operam no momento, ao mesmo tempo que o condenam, podem ser subvertidos para consolidar uma imagem distinta de alguém que partilha de forma generosa seus ganhos para a comunidade.

Os humanistas facilmente reconhecem que sua concepção da natureza humana acarreta uma análise assim otimista da liberdade e dos poderes do homem, e por isso

procedem a uma leitura bastante positiva do *vir virtutis* enquanto força social criativa, apta a moldar seu próprio destino e a refazer o mundo social para adequá-lo a seus desejos. Começam então invertendo a convicção, clássica, de que a melhor forma de caracterizar a condição humana é como uma luta entre a vontade do homem e os caprichos da fortuna. [...] Tendo nascido com o estigma de bastardo, com as limitações da pobreza, vivendo a indignidade do exílio e as ameaças de uma saúde má, Alberti tratou todos esses golpes da fortuna apenas como uma série de desafios, temperando sua vontade para enfrentá-los e vencê-los um a um. O resultado, graças a sua grande *virtus*, foi ele triunfar por completo dos assaltos da Fortuna, arrancando de suas mãos invejosas o prêmio máximo da fama e glória imortais. (SKINNER, p.115 - 116).

A pintura de infâmia, acessa dispositivos de poder que no contexto da época torna-a uma punição de impacto tão profundo para a comunidade que em alguns locais vem a ser proibida. Contudo, não foram imposições ou proibições que encerraram a aplicação, estas foram casos excepcionais. Conforme apresenta Ortalli (2020) isto ocorre devido a novos arranjos institucionais melhor especificados, a autoridade do príncipe que passa a ser mais segura. Além de mudanças comportamentais, nos gostos, nos gestos, no processo que leva a maior moderação.

Com o início do século XIV, iniciou-se uma segunda fase - destinada a durar cerca de todo o século - que podemos convencionalmente compreender entre 1305 (ano da coluna estatutária de Siena sobre os falsificadores) e 1390-1396 (anos em que a proibição da pena é reiterado em Milão e Lodi). É a idade da maturidade; nele o mecanismo coercitivo, agora seguro em termos de finalidades e métodos de aplicação, também parece ter cancelado o signo partidário sob o qual se formou o uso e que também ressurgirá por muito tempo nas mais diversas situações. A "neutralidade" que o tempo e o hábito impõem às coisas, junto com a comprovada eficácia da sentença, facilitou a expansão da área de aplicação a diferentes áreas territoriais: Piemonte, Lombardia, Veneto, Marche, Umbria, Lazio certamente estão interessados, mesmo que em alguns casos se deva presumir que eram apenas marginalmente.⁵³ (ORTALLI, 2020, p. 167).

Segundo ele, o terceiro período ocorre entre (1396 e 1537) marca a extinção da prática, com número de pinturas cada vez mais reduzido, passou a ser reservada para casos

⁵³ Con l'aprirsi del Trecento prese avvio una seconda fase – destinata a durare circa l'intero secolo – che possiamo convenzionalmente comprendere tra il 1305 (anno della rubrica statutaria senese sui falsari) e il 1390-1396 (anni in cui il divieto della pena viene ribadito a Milano e Lodi). È l'epoca della maturità; in essa il meccanismo coercitivo, ormai sicuro quanto a scopi e modi di applicazione, sembra anche aver annullato il segno di parte sotto cui l'uso si era formato e che pure riemergerà a lungo nelle situazioni più diverse. La «neutralità» che il tempo e l'abitudine impongono alle cose, insieme alla verificata efficacia della pena, facilitarono l'ampliarsi della zona di applicazione ad aree territoriali diverse: Piemonte, Lombardia, Veneto, Marche, Umbria, Lazio ne sono di certo interessate, anche se in qualche caso è da supporre che lo fossero solo marginalmente.

totalmente excepcionais, como grandes traições e conspirações, houveram súbitos lampejos de vitalidade e alguns sintomas de recuperação.

Os exemplos florentinos de 1530 eram agora frutos secos de uma temporada passada e Andrea del Castagno, Sandro Botticelli ou Andrea del Sarto não eram suficientes para restaurar o verdadeiro vigor de um gênero melhor representado pelos pincéis menos conhecidos de um Fino di Tedaldo ou um Antonio Cicogna de Rolando. (ORTALLI, 2020, s.p)[tradução nossa].⁵⁴

Sendo usada pelos sujeitos da época para agregar significados, juízos de valor e alertar fiéis, Giotto como alguém que costuma representar aquilo que faz parte de seu tempo, não deixa de utilizar este dispositivo para construir o seu discurso visual. O fogo que queima os pés do simoníaco em Dante é o mesmo que queima os condenados no inferno de Giotto e arde na representação da inveja.

Com tudo isso, a observação de que a virtude basta como recompensa de si mesma dificilmente será mais que uma ressalva ocasional e um tanto pedante. De nenhum modo vem a obstar o desenvolvimento da convicção humanista da mais pura estirpe, segundo a qual a meta mais apropriada a um homem de virtus, e a razão fundamental para alguém se dedicar a uma vida de excelência máxima, reside na esperança de atingir a maior quantidade possível de honra, glória e fama mundanas. (SKINNER, 1996, p. 121).

Presentes na arte, na figura do sujeito infame, assim como nos ritos de passagem, a imagem da vergonha e da humilhação é utilizada como dispositivo para estabelecer domínio dos prazeres e que através da razão - da mente - controla o desejo, os vícios. Reside algo mortífero na palavra, quando lançada de um lugar de angústia, suas consequências podem ser nefastas. Medo, culpa, raiva e violência, são instintos básicos de sobrevivência, em suas manifestações mais cruas podem ser utilizados gerando ações defensivas e agressivas. A percepção de que nossa natureza é violenta, do corpo como algo sujeito aos desejos da carne, uma visão da nossa “natureza” pecadora também faz parte de uma construção, um discurso que é fomentado pela noção do dever e do merecimento. Estas, são potencializadas e situam-se simultaneamente em práticas de julgamento com base em uma moral contribuindo para uma cultura da violência. No regime em que esses corpos são moderados e cerceados o

⁵⁴ Gli esempi fiorentini del 1530 erano ormai il frutto appassito di una stagione conclusa e Andrea del Castagno, Sandro Botticelli o Andrea del Sarto non bastarono a restituire vigore reale a un genere meglio rappresentato dai meno noti pennelli di un Fino di Tedaldo o di un Antonio Cicogna di Rolando.

pendurado torna-se um dispositivo que ajuda a consolidar uma concepção do que seria uma imagem da infâmia, que neste contexto de sexo único, em que ser virtuoso está associado ao conjunto de práticas atreladas a virilidade - de ordem masculina. Portanto, pendurar pelos órgãos genitais, queimar o corpo, torturá-lo, deixar suspenso, possui um conjunto de motivações que vão sendo alteradas e transmutadas com o passar do tempo de acordo com as intenções daqueles que disso buscam apoderar-se. No próximo item iremos entender no que consiste o ato de suspensão do corpo, sua simbólica, que carrega a diversidade e complexidade das esferas que tangenciam o pensamento ocidental.

2.4 NA LITERALIDADE DA CARNE: A CÚSPIDE ENTRE DOIS ESTADOS TEMPORAIS

A purificação de si é um problema na carne, libido e *concupiscentia*. Segundo esse viés o desejo não é algo a parte da alma, ambos estão ligados, o que faz do homem um degenerado por natureza. O cristianismo cria uma nova moral, uma teoria da libido a partir de Agostinho, em que fazer uso não-concupiscente da concupiscência - o sexo no matrimônio pode ser por desejo ou para procriar - é um dos pontos que a formulam. O desejo faz parte da natureza dos sujeitos, mas seu uso pode ser reformulado “a moderação é uma questão-chave: o homem cristão deve ser mestre de seus desejos e não deve se entregar às impulsões do corpo, assegurando o respeito e o pudor.” (RIBEIRO, 2019, p. 454). Quírico (2011), destaca que a alma era associada ao corpo por uma relação de semelhança. Sendo assim, é possível concluir que a tortura do corpo influi diretamente nos efeitos acometidos a alma.

Vários dentre eles, como Santo Agostinho (354-430) e Juliano de Toledo (642-690), afirmavam que a alma possuiria uma semelhança de corpo (similitude corporis), podendo, desse modo, apresentar as mesmas reações e sensações do corpo humano. Seria essa característica particular que tornaria possível a tortura da alma pelo fogo físico. (QUÍRICO, 2011, p. 8 - 9).

Mills (2005) aponta, que os discursos visuais a respeito do enforcamento neste momento possuem distintas atribuições e não dependem apenas de uma iconografia comum. Essa ambiguidade vemos claramente também quando busca-se atribuir um significado à usura, que com frequência vão sendo alterados conforme as necessidades daqueles que dele apropriam-se. Independente disso, ao menos no recorte de nossas fontes, de noções

remanescentes da Igreja corpo de Cristo onde os clérigos a governam, para uma nova percepção do corpo social comandado pelo rei e os conflitos que lhe são provenientes. Neste, a usura segue sendo uma questão problemática.

Seja como for, a Igreja sempre adotou uma postura de descontentamento frente aqueles que praticavam a usura, partindo da premissa que *o tempo só a Deus pertence*. Isso não significa que os próprios homens da Igreja não financiassem empréstimos ou fossem radicalmente contra essa atividade. (FERNANDES e MASCHIO, 2011, p. 163).

Ortalli (2020, p. 10-11) relata como os contextos de humilhação pública eram frequentes, práticas como pessoas arrastando pedras no pescoço pelo centro da cidade, dentre outras. Aqui, também remetemos a punição a uma situação de passividade, em que o infrator se sujeita a humilhação pública. Isso tem seu caráter de performance, porque a pessoa encena algo vexatório diante dos demais, fortalecendo uma imagem pejorativa, um juízo de valor, sendo as pinturas somente mais uma manifestação de algo cotidiano.

Da mesma forma, se explica como punições que em origem deveriam ser acima de tudo aflitivas, transformaram-se com o passar do tempo em castigos essencialmente infames, através da acentuação, até artificial, da desonra própria a todas as execuções públicas, como em caso das "pedras da justiça".⁵⁵(ORTALLI, 2020, p. 10-11) [tradução nossa].

Entretanto, essa perspectiva por ele apresentada em sua pesquisa, cuja primeira publicação ocorre em 1979⁵⁶, já foi atualizada por Robert Mills (2005) em "*Suspended animation: pain, pleasure and punishment in medieval culture*". O autor que, ao aproximar-se de um entendimento simbólico do corpo enforcado e pendurado relata que há dificuldade em estabelecer uma imagem não distorcida a respeito da prática penal medieval, pois de forma recorrente diz-se que as pessoas pré-modernas estavam acostumadas a testemunhas rituais de execução extravagantes com frequência. Para ele, isso pode até representar a realidade de certas vilas e cidades da Europa, mas que é necessário ter cuidado ao estabelecer tais afirmações. Já que, em outros contextos, boa parte dos criminosos e a maioria dos enforcados tem em seus delitos elementos tão comuns, que torna-se até difícil acessar documentos de

⁵⁵ Per la stessa via si spiega come punizioni che in origine dovevano essere soprattutto afflittive, si siano in processo di tempo tramutate in punizioni essenzialmente infamanti, mediante l'accentuazione, anche artificiosa, del disonore proprio di tutte le esecuzioni pubbliche, come nel caso delle "pietre di giustizia".

⁵⁶ Em reedição feita em 2015 do trabalho de Ortalli, este é citado nas notas, o que denota que mesmo Ortalli reconhece de certa forma a visão que Mills traz e complementa.

cronistas a respeito, que raramente davam detalhes e estavam mais preocupados com assujeitar traidores de forma espetacular. Havia uma preocupação voltada para as boas mortes de nobres traidores, que representavam a preservação da ordem nas cidades. (MILLS, 2005, p. 25).

Todavia, conforme pontua, ao mesmo tempo em que há dificuldade em estabelecer o que seria essa imagem da punição por enforcamento ou suspensão, também condiciona-se valor simbólico à sua recepção. Estes aspectos passam por transformações e podem até proporcionar estéticas distintas e embelezamento realizando um trabalho ideológico. Por vezes alheio apenas à prática legal e penal do enforcamento em si, mas de suma importância simbólica.

O enforcamento é um modo de punição que se baseia literalmente em técnicas de suspensão, e as mensagens disseminadas na arte e na literatura a respeito também estão frequentemente relacionadas a noções de suspense. Mas o motivo da suspensão - da morte adiada ou diferida, da vida pendurada na balança - também permite representações que retratam seres punidos que ainda não estão mortos, que falam das cordas em que se balançam. Isso pode, por sua vez, criar situações em que a empatia com o corpo dolorido do enforcado se torna uma possibilidade válida. Como o corpus iconográfico montado aqui revela, as vítimas de enforcamento são geralmente representadas em textos e imagens medievais na cúspide entre dois estados temporais diferentes, em uma zona de limiar "entre o céu e a terra". Esta imagem entre e no meio, que eu rotulo, por uma questão de conveniência, uma "estética da suspensão", é crucial para uma compreensão das associações simbólicas gerais do enforcamento. Mas também auxilia na interpretação de uma série de efeitos ideológicos historicamente específicos. (MILLS, 2005, p. 25).⁵⁷

Ao falarmos sobre o corpo infamado representado na encomenda feita a Giotto no ciclo de afrescos da Capela Arena em Pádua, apresentamos que em acordo com o afirmado acima pelo autor que elabora uma estética da suspensão, houveram de fato efeitos ideológicos historicamente específicos. Esta imagem, que por nós foi entendida como um dispositivo, foi utilizada de forma distinta por pintores, teólogos e poetas. Essa teia complexa em que se estabelece sua função, faz com que o dispositivo supra uma necessidade de punir ou excluir

⁵⁷ Hanging is a mode of punishment that relies literally upon techniques of suspension, and the messages disseminated in art and literature concerning it are likewise often related to notions of suspense. But the motif of suspension – of death postponed or deferred, of life hanging in the balance – also permits representations that depict punished beings who are not quite dead, who speak from the ropes on which they swing. This may, in turn, create situations in which empathy with the pained body of the hanged becomes a valid possibility. As the iconographic corpus assembled here reveals, victims of hanging are generally represented in medieval texts and images on the cusp between two different temporal states, in a threshold zone ‘betwixt heaven and earth’. This imagery of betwixt and between, which I label, for the sake of convenience, an ‘aesthetic of suspension’, is crucial to an understanding of the general symbolic associations of hanging. But it also aids the interpretation of a range of historically specific ideological effects.

peças, as quais os sujeitos de poder ou instituições não conseguem alcançar. Com o passar do tempo, conforme apresenta Milani (2018, s.p.), a figura do pendurado pela bolsa no pescoço foi colocada a serviço semelhante de estabelecer uma fronteira que coloca na margem social os inimigos, punindo-os quando pela sua ausência ou por outros motivos, não pudessem infligir diretamente tal pena.

Essa impossibilidade de acertá-los na realidade a cada vez desencadeava a necessidade de acertá-los em outro nível, em um outro lugar que a imagem, pintada, iluminada, esculpida ou contada, fora capaz de atingir. O que mudou foi o nível de estruturação e aceitação social desse "outro lugar" que, de tempos em tempos, vinha sendo evocado no contexto de uma história, de um ritual, de um procedimento. (MILANI, 2018, s.p) [tradução nossa].⁵⁸

Nas circunstâncias do caso de Pádua, não podemos ignorar o que seria entendido por usura em suas variações, bem como, os conflitos entre as leituras da metáfora do corpo - o corpo místico e o corpo social - que fazem com que a imagem floresça no curso de um conflito de poderes. A singularidade com que formam-se as dinâmicas nas cidades, o desejo que urge por liberdade e a cisma com autoridades clericais proporcionam que o "corpo" não seja entendido mais somente como algo atrelado a Igreja.

Contudo, no século XIII, o questionamento escolástico dos modelos monásticos, tanto no plano social quanto metafísico, favoreceu a recepção de Aristóteles e de sua concepção do homem e da natureza. O corpo em si torna-se mais digno de atenção, induzindo certo retorno a um esquema binário corpo/alma. Mas este, mais do que nunca, não era dualista. (SCHMITT, 2014, p. 308).

Schmitt (2007, p. 133) ao referir-se às normas, cita que a contribuição de Foucault a partir da história dos saberes, práticas e poderes enriquece o campo e promove avanços na historiografia, visto que era algo relegado quase exclusivamente a uma expressão formal do Direito. É a partir "das diversas instâncias do poder, no âmago do corpo social, como a apropriação pelos próprios sujeitos, até nas práticas mais repetitivas e inconscientes, de uma ordem das coisas" que ele apresenta a ascensão da castidade com que ocorre o processo de subjetivação nesse recorte estudado.

⁵⁸ Questa impossibilità di colpirli nella realtà aveva ogni volta innescato il bisogno di colpirli su un altro piano, in un altrove che l'immagine, dipinta, miniata, scolpita o raccontata era stata in grado di realizzare. A cambiare era stato il livello di strutturazione e di accettazione sociale di questo "altrove" che, di volta in volta, era stato evocato nel quadro di una storia, di un rituale, di una procedura.

O cristianismo medieval - sobretudo do século XIII - será sem dúvida a primeira forma de civilização a desenvolver a propósito das relações sexuais entre esposos regras tão prolixas. Às regras do casamento, às trocas ou da transmissão de bens na aliança, às regras de comportamento mútuo entre cônjuges, que encontramos na maior parte das sociedades sob formas variadas e com mecanismos de imposição muito diversos, acrescenta a seguinte singularidade: uma codificação muito precisa dos momentos, das iniciativas, dos convites, das aceitações, das recusas, das posições, dos gestos, das carícias, eventualmente, como veremos, das palavras, que podem ter lugar nas relações sexuais. (FOUCAULT, 2018, p. 381)

No qual Foucault (2018, p. 264) determina não poder ser adquirido de uma vez por todas “*não tem termo no tempo*” e cujo exame dos movimentos e pensamentos deve ser levado tão longe quanto possível por mais tênues e inocentes que possam parecer. Subjetivar-se sob a forma de busca da verdade de si, é tão íntimo quanto ocorre também numa relação complexa com os demais. É uma dinâmica de poder onde todos somos agentes e que ocorre de maneira *pulverizada*. Faz-se necessário reconhecer em si mesmo os limites da força do Outro, do Inimigo, que também se encontra em cada um de nós por meio de máscaras e aparências. Nas interdições e rejeições é que essa economia de atos que se apresenta.

E de várias maneiras: porque se trata de detectar em si a força do Outro, do Inimigo, que em cada um se esconde sob as aparências em si mesmo; porque se trata de travar contra esse Outro um combate incessante do qual não se pode sair vencedor sem o socorro da Omnipotência, que é mais poderosa do que ele; porque, enfim, a confissão aos outros, a submissão aos seus conselhos, a obediência permanente aos directores são indispensáveis a este combate. A subjetivação da ética sexual, a produção indefinida da verdade de si mesmo, a instauração de relações de combate e de dependência com o outro fazem pois parte de um conjunto. Estes elementos foram progressivamente elaborados no cristianismo dos primeiros séculos, mas foram ligados de novo, transformados, sistematizados, por meio das tecnologias de si desenvolvidas na vida monástica. (FOUCAULT, 2018, p. 264).

A virtude e a infâmia do sujeito quando é apresentado encenando uma verdade de si ou dos outros perante os demais, tem no modelo do corpo virtuoso, em que ele encontra a virtude, na carne uma extensão da mente e de si. O corpo infamado, que escapa do padrão imposto nesta economia de gestos, fazendo essa associação inversa, como algo que está em desvio com o ideal, dá subsídios não só à existência do virtuoso, como é por ele criado e muitas vezes utilizado para elaborar seus próprios discursos. Este sujeito desviante, ao dar de si, também serve como um símbolo da falha humana, inerente a todos nós. O vitorioso de hoje é o perdedor de amanhã, logo, a vida precisa ser colocada na balança em que extremos não se aplicam e que são necessários meios para realocar esses novos interesses da sociedade. Nesse

cenário os monges surgem como favoritos, pois além do estilo de vida apropriado, reuniram em si os elementos necessários, ou seja, possuíam virtude e fé cristã.

Na Igreja engendrada espiritualmente como “corpo de Cristo”, os clérigos ocupam um lugar privilegiado. Eles a governam e são os únicos que tendem a se identificar com ela. A Reforma Gregoriana (século IX) consagrou a divisão entre clérigos e leigos. Para marcar aquilo que os distingue dos outros, os clérigos recorreram, mais uma vez, à linguagem do corpo e da sexualidade. É em função dos interditos e dos comportamentos sexuais que são colocados, de cima para baixo de uma estrita hierarquia dos méritos, os *virgines*, os *continentes* e os *conjugati*. (SCHMITT, 2014, p. 316).

A vontade de gerar/causar infâmia era a base da fórmula dessa aplicação, logo pode ser associado ao reprimido, interdições, criação de uma imagem desviante que auxilie na manutenção dos discursos de um grande grupo, neste caso, de um “bem comum”. A imagem da *virtu*, ao menos em seus primórdios, precisa de antagonistas, para estabelecer e reforçar seu estatuto de verdade necessita da construção de algo com o qual não se identifica e rejeita.

Não é que esse processo - o que pode ser denominado suspensão da realidade vivida - inevitavelmente se preste a ignorar a situação dos enforcados. As representações coloreem continuamente seus referentes, da mesma forma que condicionam até mesmo experiências subjetivas do corpo em dor. Mas os símbolos são ambíguos e as próprias linguagens que embelezam, sufocam ou disfarçam a dor também podem, em certos contextos, dotar o sujeito punido da capacidade de expressão que o castigo corporal supostamente tira. Em suma, imagens de enforcamento nem sempre realizam o trabalho cultural de quem está enforcado. Essas reivindicações são desenvolvidas em resposta às dimensões temporais da iconografia medieval do enforcamento. (MILLS, 2005, p. 25)[tradução nossa].⁵⁹

O sujeito infame e pendurado é o antagonista necessário do virtuoso, seu duplo. Negar o que há de infame em si, faz parte dos mecanismos básicos de manutenção de uma economia das emoções, desse ideal ilusório de um eu-robusto, tudo em um, potente e que tudo pode suportar. Em contextos adversos, a figura do sujeito desviante ajuda não só na construção de uma narrativa deste eu-potente, como também, pode ser usada para manifestar outras necessidades que impliquem em trazer um pouco de estabilidade. A meta a partir da educação

⁵⁹ It is not that this process – what might be termed a suspension of lived reality – inevitably lends itself to ignoring the plight of the hanged. Representations continually colour their referents, just as they condition even subjective experiences of the body-in-pain. But symbols are ambiguous and the very languages that beautify, smother over or disguise pain can also, in certain contexts, endow the punished subject with the capacity for utterance that corporal punishment supposedly takes away. In short, images of hanging do not always perform the cultural work of those who hang. These claims are developed in response to the temporal dimensions of medieval hanging iconography.

é chegar ao estado de excelência não só do homem com capacidades técnicas, nem tão somente atingir todas as virtudes espirituais. Há a ambição de cultivar a virtude única - *virtus* - consistindo em se fazer homem, em desenvolver-se o homem verdadeiramente viril. O sujeito, como aquele que pode ter perfeita compreensão das leis universais e que através da palavra, a exemplo da confissão ou ascese, encontra formas de se reconhecer e transformar.

A recuperação do ideal do *vir virtutis* teve um terceiro efeito, o de levar os humanistas a adotar uma resposta nova e característica à eterna questão do que autoriza alguém a se dizer bem-educado. Isso significou que eles rejeitaram uma dicotomia central na teoria e prática pedagógicas da alta Idade Média. Até então se supunha, de modo geral, necessária a existência de dois distintos sistemas educacionais, um para os fidalgos e outro para os “clérigos”. Essa convicção permaneceu viva em quase todo o Norte da Europa ainda bem adentro do século XIV. (SKINNER, 1996, p. 111).

Cabe também salientar que o estoicismo - em que esses sujeitos buscam substância para estabelecer uma nova moral - era carregado de premissas de um cuidado de si monástico caracterizado em uma busca pela estabilidade, sendo o corpo uma morada primordial e manifesta de tais preceitos. Podemos aprender muito com os discursos que são caracterizados por interdições, porque eles partem de um desejo de elaborar um discurso de verdade, de si e dos outros. Ao vermos o motivo iconográfico da bolsa presente na figura da inveja no ciclo de vícios, em Giotto, associada aos inimigos da *Cáritas*, por exemplo, esta imagem foi associada a simonia, a falsificadores, sendo o motivo iconográfico da bolsa de dinheiro bastante frequente ao retratar esses contextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se nos relatos escritos e nos ciclos de afrescos do século XIV, principalmente, que não havia um descarte total de aspectos provenientes de virtudes teológicas e de uma moral cristã. Porém, inspirados por ideais antigos, estes auxiliaram na construção de algo característico de seu tempo e, que apenas futuramente, culminou nos princípios humanistas, partindo deste fluxo ou movimento. Ser virtuoso nesse contexto é algo de execução masculina, ou seja, atua em uma dimensão masculinizada em que a agressão é um instrumento da violência e a arte usada de uma forma bélica, com destreza. Durante o renascimento, os sujeitos buscam a honra, a fama e a imortalidade e para isso não medem esforços. Assim, são estabelecidas complexas relações de poder, em que a arte torna-se um dos meios pelos quais é possível compreender essas dinâmicas. A existência de uma polaridade masculina, que é digna e virtuosa, implica um potencial oposto que é entendido como passivo, que por sua vez pode ser interpretado como destituído de honra. Logo, representar alguém pendurado, imóvel, preso ou enforcado, pode possuir uma série de significados provenientes de outras temporalidades, sendo reapropriados, reinterpretados com novos elementos, a partir de uma nova roupagem.

Os sujeitos considerados infames, ou seja, que haviam cometido algum crime ferindo o bem comum, tinham como punição sua imagem pintada publicamente em locais de grande circulação de pessoas. Logo, podemos falar em um corpo vigiado e manifesto nos muros da comunidade, ou um corpo objeto de expiação e exposto nas paredes da igreja mostrando o destino inevitável daqueles cuja *extimatio*, a estima, a infâmia maculou. “No seu significado de boa reputação, a fama é associada desde o início ao término da *extimatio*, por conotar a inviolada capacidade jurídica de uma pessoa.” (PIRANI, 2012, p. 14), remetendo a um dano moral. De fato, esses regimes de visibilidade do corpo não estavam dissociados do testemunho, ritos, formas de expressão de identidade, logo, convém dizer que os sujeitos do período comungavam de um sistema de crenças nos quais certos modos de comportamento considerados *viris* eram bem vistos na comunidade.

Para esses sujeitos, a imagem, seja ela em sua materialidade ou “noção”, também cimenta e inflama, sendo combustível para obter status diante dos demais ou “fama”. Uma ferramenta que faz parte da cultura, promovendo impactos característicos. A sociedade italiana do período estudado era comunal e partilhava um sistema de crenças, valores, um “bem comum”, em que os impactos de um ato individual poderiam acarretar consequências

perante o grupo, ou toda a comunidade. Pensar elementos da violência e da virtude sem considerar aspectos referentes ao corpo, de um contexto macro para o subjetivo seria problemático, visto que estão articulados com o que era partilhado por essa sociedade. O corpo é marcado pela cultura, sua historicidade pode ser estudada a partir da relação que os sujeitos desenvolvem com seus corpos e com o de outros. É nesse entendimento em como se dá o poder soberano, disciplinar e o biopoder que Foucault irá estabelecer sua análise. Aqui em especial vemos um dispositivo que está inserido no que seria este poder soberano, da disputa entre príncipes, em que o corpo do indivíduo é punido e torna-se o quadro em que pintam-se as inscrições e cercamentos. É nele também que corrigem-se as falhas. Do corpo que torna-se mais digno de atenção, que busca subjetivar-se, mas que encaminha-se para medidas disciplinares que lhe serão aplicadas de forma mais contundente a partir dos séculos XVII-XVIII.

No cenário por nós analisado, os corpos pendurados servem a diferentes propósitos, visto que há uma gama de fatores que interferem na acepção de corpo, proveniente da sociedade medieval europeia ocidental durante o recorte temporal estudado e, que reverbera em âmbitos diversos da cultura material. Dentre eles, destacamos principalmente o fazer artístico, na pintura do século XIV e em obras pontuais que foram pertinentes aos objetivos da pesquisa em que trouxemos como fontes secundárias. Consideramos a imagem um importante vestígio para que haja uma dimensão da simbologia pictórica, visto que quem a elabora não está alheio à sua cultura, havendo uma função que lhe dá de ser, essa faz parte de normas e valores que tocam sua experiência. Os corpos retratados pendurados em Giotto fazem parte de uma tradição secular, em que o entendimento de algo destituído de honra encontra ligação e materialização na arte. O fazer artístico corresponde a uma estratégia bélica, em que o pintor é comandante de um exército, tal como foi chamado o mestre de Giotto. Nas paredes da cidade ou da igreja, esses sujeitos manifestam-se discursivamente com fins políticos, sociais e de impactos legais. Por fim, mais do que procurar uma resposta, buscou-se neste trabalho direcionar o olhar para as fronteiras pertinentes ao objeto, seus regimes e interdições, noções que auxiliaram na construção e eficácia de uma imagem.

A imagem medieval possui um caráter pedagógico e moralizante, exercer controle sobre o corpo por meio do discurso visual foi uma das maneiras de alcançar objetivos de vigilância e moderação. Inclusive ao se referir a uma obra inserida em uma estrutura religiosa, falamos sobre corpos que eram vigiados nos muros da cidade e retratados nos *exempla*. Com

o nascimento da noção de purgatório, concomitante com novas necessidades provenientes da circulação monetária e da organização mercantil estabelecida nas cidades que buscam por suas liberdades. A figura dos corpos suspensos pendurados trazem a possibilidade de um meio termo, da morte que pode ser adiada, das falhas sendo colocadas na balança. Ainda que na pintura a Capela Arena remeta a usura da família do comitente, vemos que o pintor não deixa de manifestar seu olhar diante do mundo em que vive com postura provocativa e autêntica, ele expõe aqueles com quem junto prospera. Embora possua relações com o papado, não deixa de colocar figuras clericais no inferno. O seu mundo, conforme nos é apresentado por ele, passa por mudanças, onde os extremos não correspondem mais às necessidades socioculturais. Tampouco houveram momentos de adesão completa destes extremos, ao menos no que refere-se a história do corpo, que acompanha a mutabilidade de sua matéria e de suas gentes. Visto que, a carne humana apresenta-se a imagem e semelhança de Deus, não pode ser considerada por completo somente fonte de degradação.

A fortuna que assola os indivíduos que desejam domar seu próprio destino gera angústia, devido a insegurança que lhes causa. No entanto, o sentimento que dela provém, não pode ser atribuído somente ao que foge da norma, pois o que diverge dela é uma das condições necessárias para a sua existência e permanência. O corpo é a superfície em que a cultura opera, sendo ele representado em categorias que visam promover a diferença, o testemunho daquilo que os sujeitos clamam-as para si apropriando-se e gerando significados. O que seria da honra e da virtude sem o grotesco e infame? O que desvia a norma entretém, torna-se mártir, para que outros possam sobrepuja-lo ou dele valer-se. Logo, uma de nossas conclusões é que a construção e fomento do sujeito desviante, como um dispositivo, não seria apenas porque o *desvio* incomoda, ou é um problema a ser sanado. Mas, ainda, porque a ausência de sistemas bem definidos de governo e de resolução de conflitos pode ter impelido-os a encontrar recursos, através do discurso e da norma vigente, para estabelecer seus domínios e conquistar segurança, poder. O que irá avultar e propiciar o uso deste dispositivo na arte de forma bélica, estratégica e ostensiva é justamente o conflito no qual o seu curso se deu e as incertezas por ele proporcionadas.

A figura do pendurado, associada a infâmia, elabora a experiência de modo a pensar o sujeito retratado enquanto categoria, seja para fomentar uma falha ou causar uma afronta. Na Comédia de Dante, é usada para atacar banqueiros considerados usurários. Evidenciando a infâmia entre homens nobres de seu tempo, mesmo no que é tido como um *nobilis vir*, uma

figura respeitável de autoridade, estes, não estão isentos de falhar. Em Giotto, volta-se para a comunidade, como exemplo dentro da igreja dos Scrovegni. Categorias sempre existiram, cada qual com uma historicidade própria, e nós enquanto sujeito transitamos por elas, buscando em si e nos outros estabelecer um discurso de verdade, para performar uma verdade de si. A relação com o campo artístico, no qual a sociedade vive a experiência de um corpo sendo controlado, por esse fazer criativo que tanto pode ser utilizado para libertar ou aprisionar, pontuamos que este possibilita a sociedade uma forma de expressão. Serve para nos mostrar que existe aquilo que é entendido como “falha”, o “desvio”, a sexualidade e a violência, independente dos intuitos com que o artista elabora sua obra. É um retrato da humanidade, intrínseca e crua, da fragilidade que nos compõe e da qual não devemos fugir ou negar. No discurso artístico encontramos meios para falar a “verdade”, como no caso do discurso do louco, que Foucault remonta em “A ordem do discurso” (1970). Ele destaca que na sexualidade e na política há maior controle e interdição na nossa sociedade. Ao citar o louco medieval, assim como o bobo da corte, como aqueles que têm licença poética para falar a “verdade”, podemos pensar no caráter subversivo que dá voz aos sujeitos e os permite subjetivar-se.

Embora não tenha sido o objetivo inicial do trabalho, reconhecemos os desdobramentos possíveis para pesquisas futuras de estudos de gênero, rupturas e continuidades de elementos que foram trazidos e alterados no discurso visual contribuem para pensar a violência como signo de masculinidade. Visto que a expressão de uma masculinidade pautada em atitudes movidas pela raiva e pela violência (a instrumentalização da violência) talvez seja um sintoma de uma realidade em que as circunstâncias baseavam-se na ideia de dever (direitos e deveres), na exigência e na culpa. Pois, quando alguém é punido, isto ocorre também em decorrência do julgo de que este teve uma conduta que fere aos demais, o grupo do qual faz parte. Em uma sociedade em que os mecanismos de controle pautam-se na vergonha e na culpa, observar pessoas exercendo certas liberdades que não lhe cabem, por exemplo: com o corpo, sexualidade, o prazer, pode gerar raiva e indignação, já que estes não estão disponíveis a todos. A violência não só foi um recurso, como uma condição necessária para organização daquele grupo/sociedade. O motivo iconográfico da bolsa ao redor do pescoço, foi uma de suas características formativas, sendo que, essa imagem teve seus estágios, indo de momentos nos quais vemos recursos imagéticos dispersos, alusões discursivas não tão diretas, até seu ápice no século XIV. Princípios referentes ao que era

compreendido como passivo e ativo, mente e corpo, masculino e feminino, a falta de virtude e o *vir virtutis*, podem ser lidos através de usos de elementos de outras temporalidades que preparam terreno para concepções cristãs do corpo. Sendo as pinturas artefatos culturais trazem em si vestígios de determinado momento histórico, elementos que auxiliam na compreensão de mecanismos e dinâmicas que podem ser tanto físicas quanto simbólicas.

A figura infame, desviante, faz parte de um mecanismo de controle e “ordem”, ou seja, de uma mesma narrativa central. Quando há um conjunto de regras, leis e normas, dispositivos de controle e poder, que ditam como a experiência desses corpos devem ser vividos, expor a figura desviante é de certa forma conveniente. Parte também de um pensamento no qual agregamos juízo de valor, sentimentos binários de bem e mal, certo e errado, para avaliar os atos e construir um discurso de verdade. Logo, pontuando elementos contidos na imagem e nos relatos, observando similaridades e divergências de algumas destas escolhas do artista ao elaborar sua composição, fazendo um paralelo com obras de alguns de seus contemporâneos. Logo, o símbolo da vergonha e da infâmia, nessa dinâmica, foi não só um recurso de linguagem acessado pelos sujeitos da época para agregar significado ou juízo de valor, como também, contribuiu para formulação de noções de honra e reputação vigentes. Portanto, servindo aos interesses pessoais ou daqueles para quem as artes poderiam ser comissionadas. Neste estudo tomamos como ponto de análise este sujeito considerado desviante e a figura de infâmia, o Outro.

ANEXO 1



Figura 1: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena, Pádua (1306).
Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/16_lastj.html
Acesso em 5 de julho de 2020.

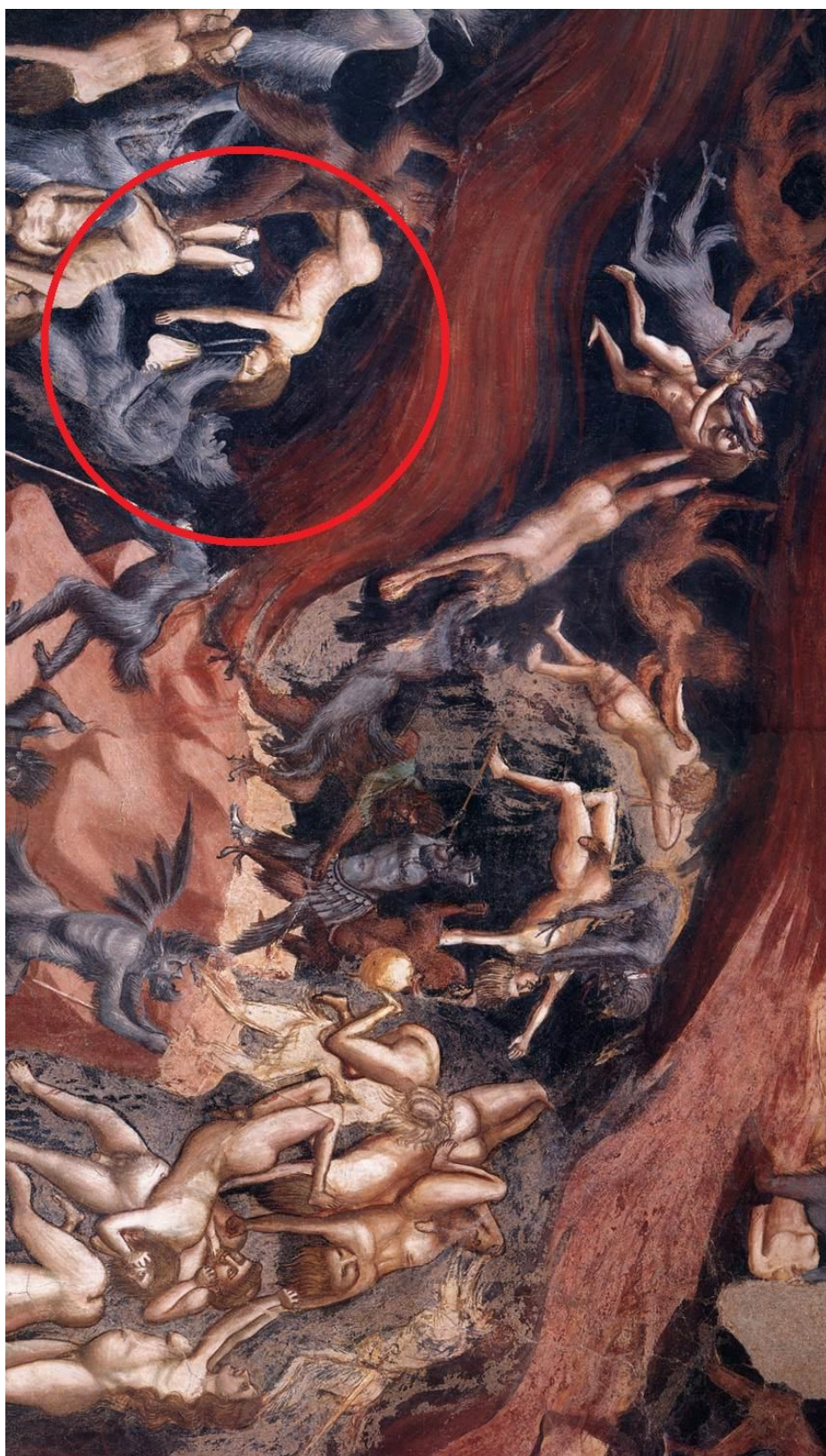


Figura 2: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/13_lastj.jpg
Acesso em 20 de agosto de 2021

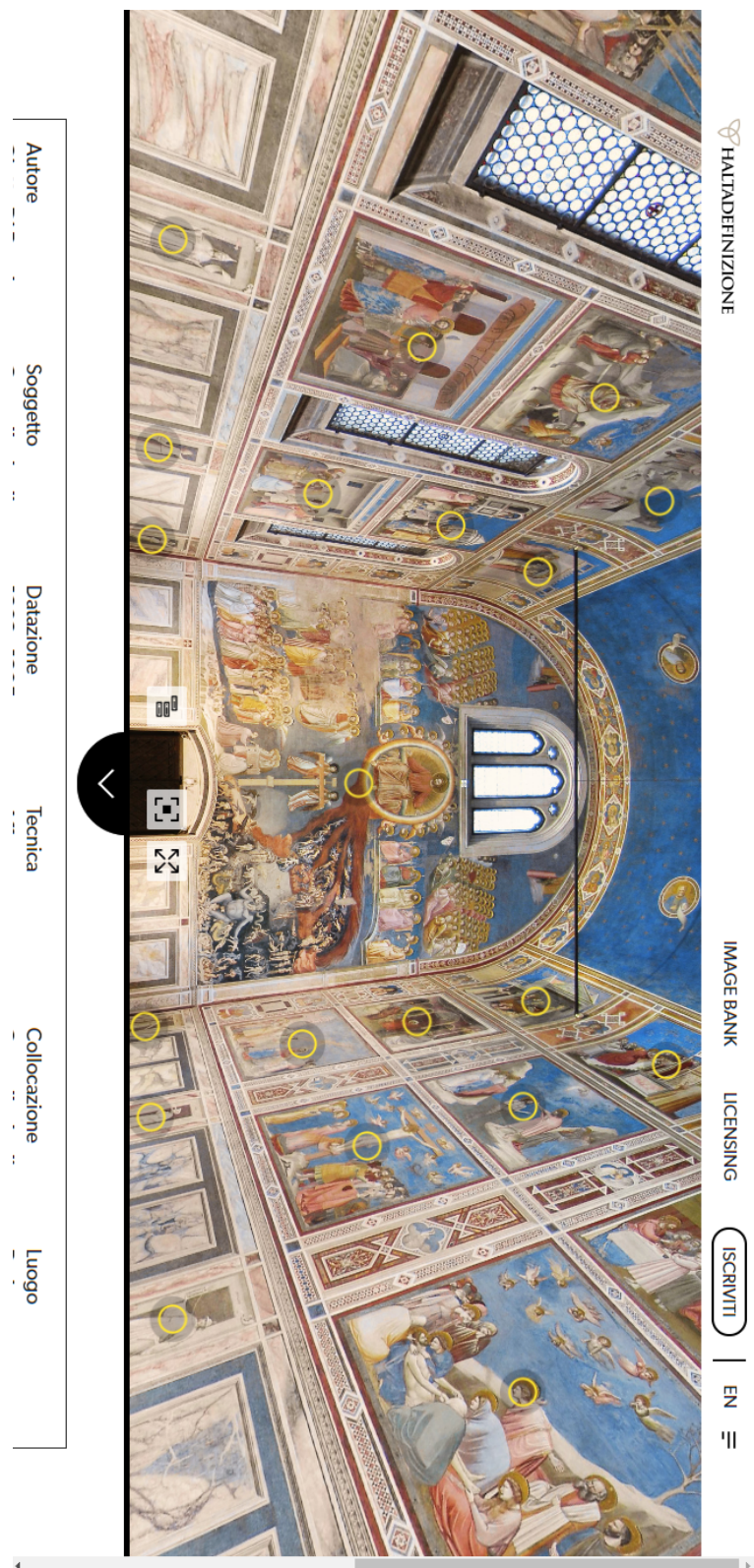


Figura 3: Captura de tela do website Haltadefinizione.

Referência: <https://www.haltadefinizione.com/visualizzatore/opera/cappella-degli-scrovegni-giotto-di-bondone>
Acesso em: 28 de julho de 2021

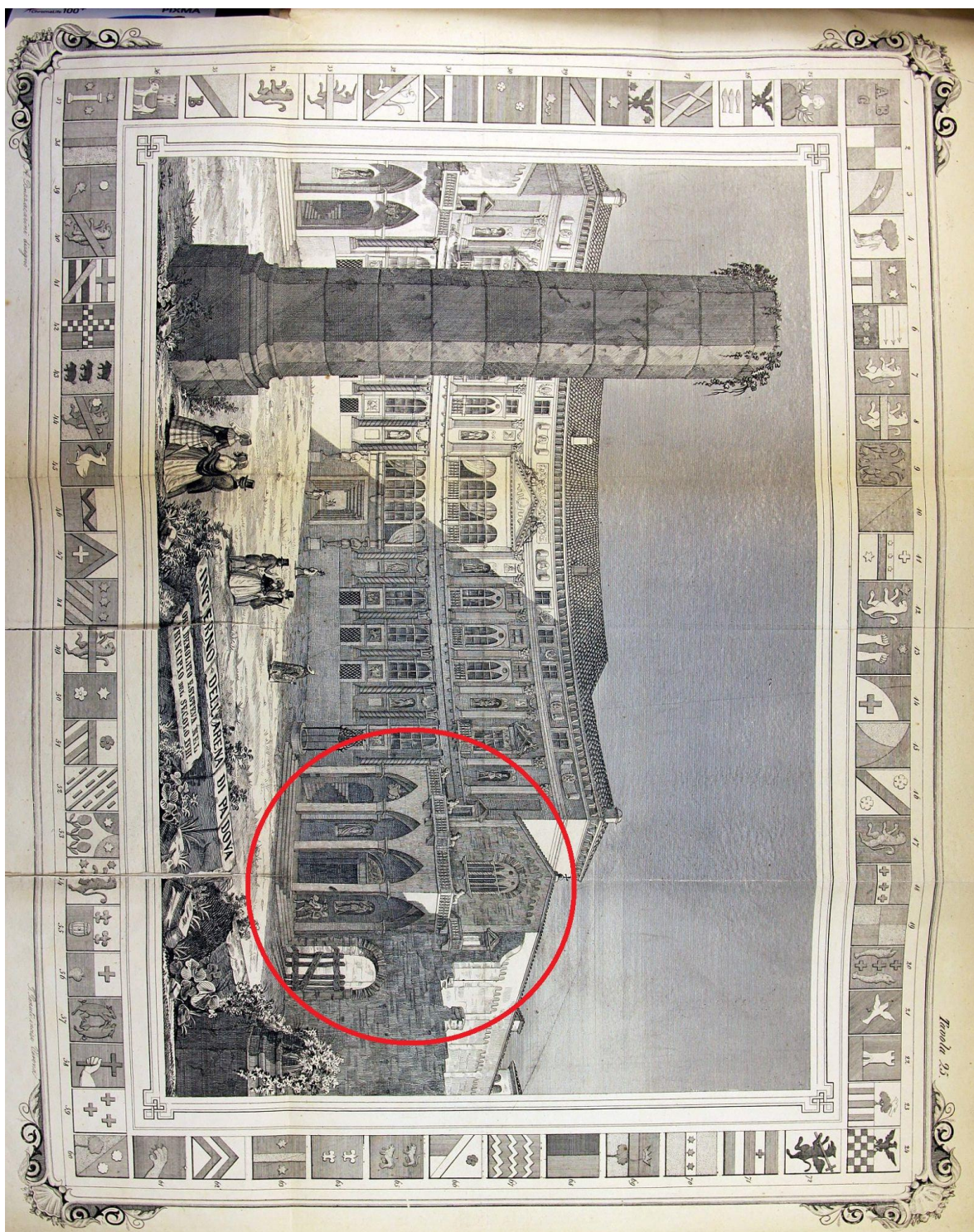


Figura 4: *Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'università*. Pádua, Minerva, 1842.

Com destaque realizado durante essa pesquisa para apresentar o posicionamento da capela.

Referência: <https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/186/arena>

Acesso em: 27 de julho de 2021



Figura 5: O Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/00view.html

Acesso em 07 de novembro de 2019

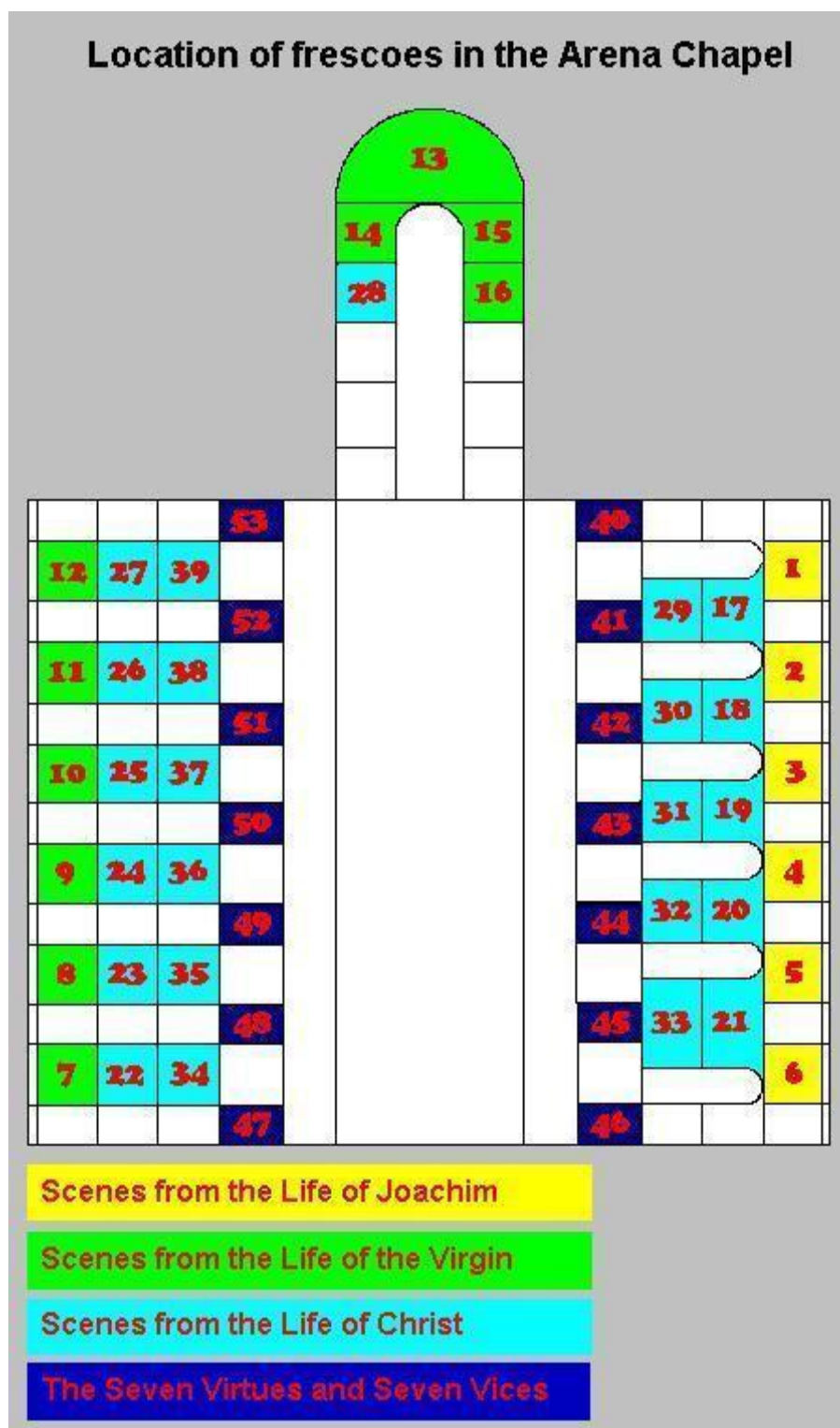


Figura 6: Localização dos afrescos como vistos de entrada.
 Referência: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/giotto/padova/index.html>
 Acesso em 18 de setembro de 2020.

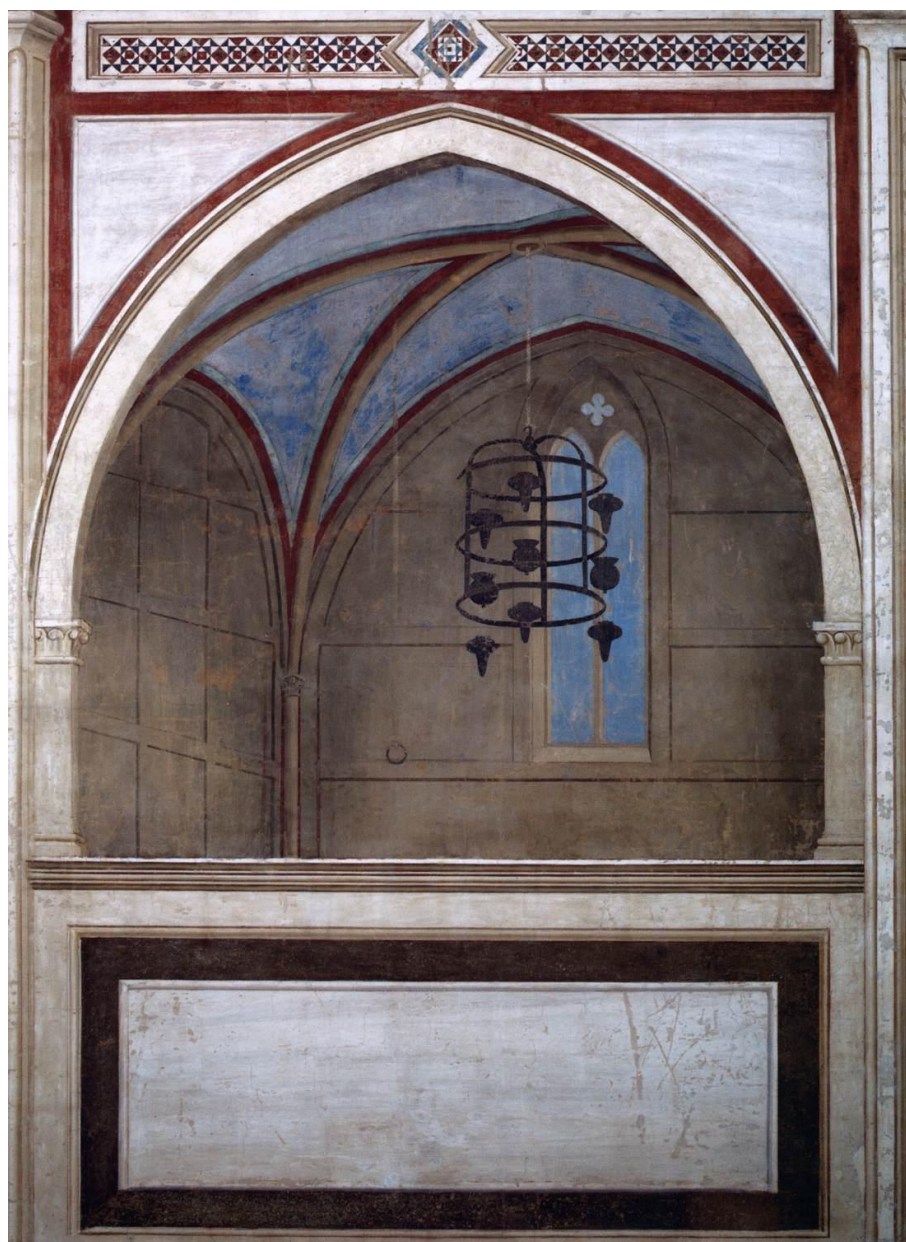


Figura 7: Vista da capela de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/decorati/trompe.html
Acesso em 21 de setembro de 2020.



Figura 8: Vista panorâmica da estrutura interna da Capela Arena atualmente.

© Haltadefinizione Image Bank | Su concessione di Musei Civici di Padova - Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche - Comune di Padova | Riproduzione vietata

Referência:

haltadefinizione.com/visualizzatore/opera/cappella-degli-scrovegni-panorama-360-giotto-di-bondone

Acesso em: 28 de julho de 2021



Figura 9: Brescia salão de Broletto, a procissão dos cavaleiros, unidos por uma corrente ininterrupta, 1280.
Referência: Ortalli, 2020, p. 165.



Figura 10: No. 50: Os sete vícios - Injustiça (1306)
Afresco sobre parede, 120 x 60 cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/7vicevir/vice_4.html
Acesso em 08 de agosto de 2021.



Figura 11: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/09_lastj.html
Acesso em 18 de setembro de 2020.



Figura 12: O Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/00view.html
Acesso em 07 de novembro de 2019



Figura 13: Detalhe da obra Juízo Final de Giotto di Bondone presente na Capela Arena em Pádua (1306).
Imagem com intervenção nossa.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/11_lastk.html
Acesso em 29 de julho de 2019.



Figura 14: No. 47 Os sete vícios: desespero (1306)

Afresco sobre parede, 120x60 cm.

Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/7vicevir/vice_1.jpg

Acesso em 18 de setembro de 2020.



Figura 15: No. 45 As sete virtudes: caridade. (1306)

Afresco sobre parede, 120x55cm.

Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/7vicevir/virtu_2.jpg

Acesso em 15 de agosto de 2021.



Figura 16: No. 48 Os sete vícios: Inveja (1306)
Afresco sobre parede, 120x55 cm
Capela Arena, Pádua.

Referência: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/7vicevir/vice_2.html
Acesso em 18 de setembro de 2020.



Figura 17: Inferno, Canto XIX. Oitavo círculo, terceira vala. Sandro Botticelli, c.1480-1500. Ponta de metal e lápis sobre pergaminho. Berlim: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



Figura 18: Desenho preparatório de Andrea del Sarto criado entre 1529 e 1530.

Referência:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Drawings_by_Andrea_del_Sarto#/media/File:Hanged-men-pittura-infamante-andrea-del-sarto-6c.jpg>

Acesso em: 29 de julho de 2019.

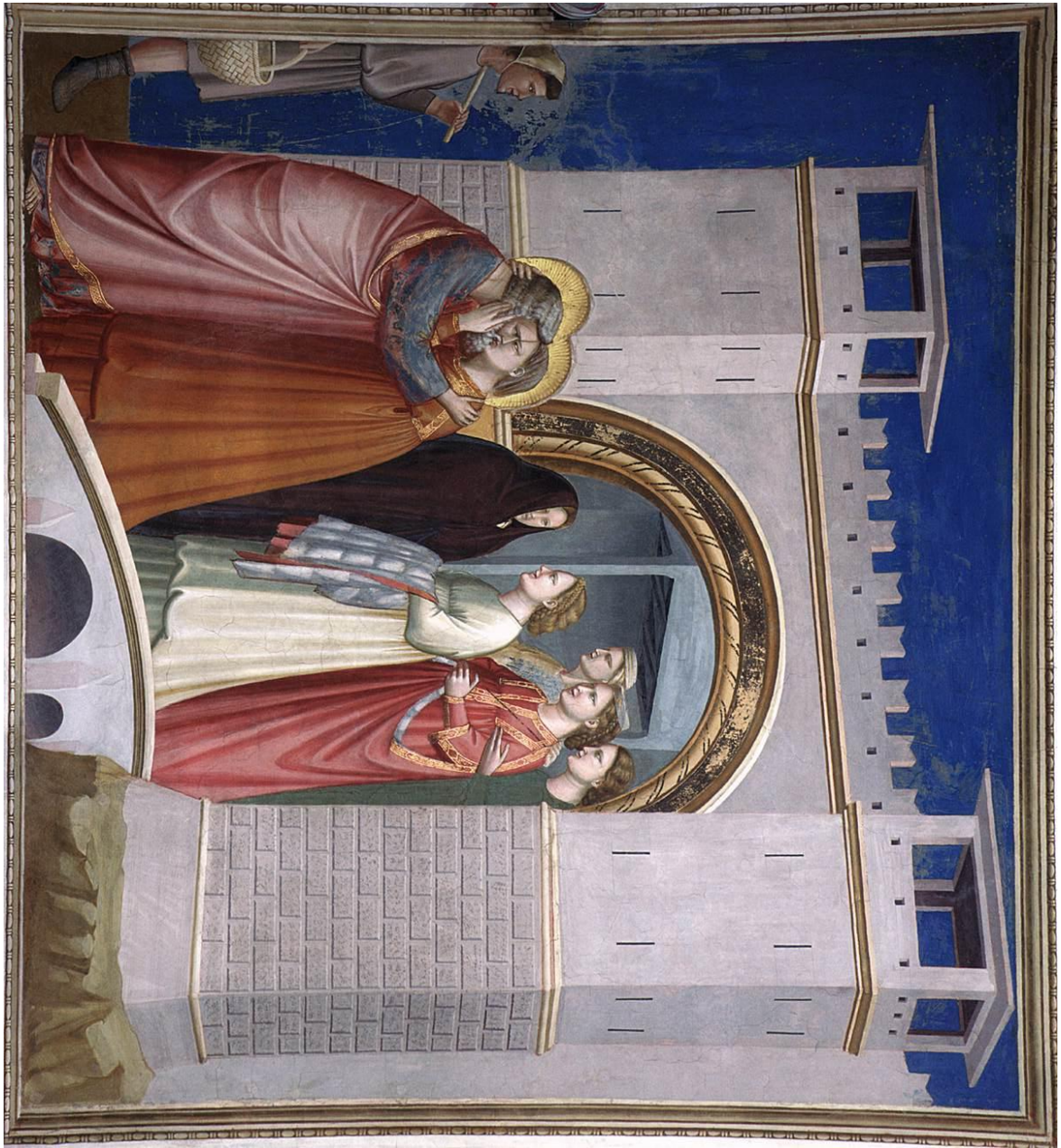


Figura 20: No. 6 Cenas da vida de Joaquim: Joaquim e Ana encontram-se no Portão Dourado.
Afresco sobre parede, 200 x 185 cm.
Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/1joachim/joachi6.jpg>
Acesso em: 04 de agosto de 2021.



Figura 21: No. 27 Expulsão dos mercadores do templo (1306).

Afresco, 200 x 185 cm.

Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/chris11.jpg>

Acesso em 08 de agosto de 2021.

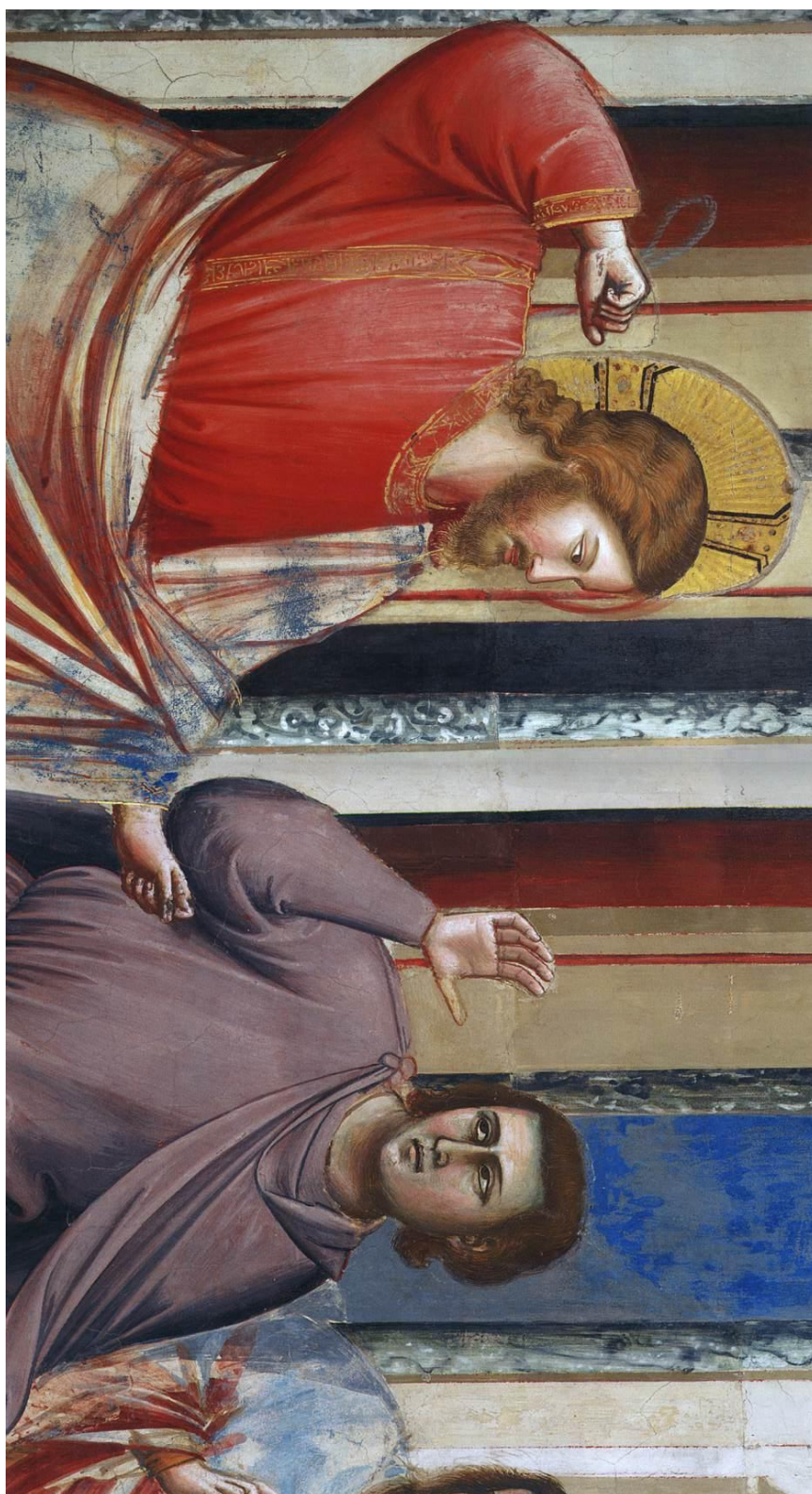


Figura 22: Detalhe da obra Expulsão dos mercadores do templo (1306).
Afresco sobre parede.
Capela Arena, Pádua.

Referência: <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/chris111.jpg>
Acesso em 08 de agosto de 2021.

FONTE PRIMÁRIA

Giotto DI BONDONE. Fragmento da obra: ***O Juízo Final***, afresco contido na **Cappella degli Scrovegni**, também conhecida como Capela Arena, ca. 1306, Pádua. Dimensões: 1000 x 840 cm.

FONTES SECUNDÁRIAS

Andrea DEL SARTO. **Desenho preparatório criado entre 1529 e 1530**. Referência: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Drawings_by_Andrea_del_Sarto#/media/File:Hanged-men-pittura-infamante-andrea-del-sarto-6c.jpg> Acesso em: 29 de julho de 2019.

Dante ALIGHIERI. **Inferno e Purgatório. In: A Divina Comédia**. Tradução. José Pedro Xavier Pinheiro. 1822- 1882. Fonte Digital - digitalização do livro em papel composto e impresso nas oficinas de D. Giosa - Indústrias Gráficas S/A. Seção: Atena Editora. São Paulo. Março de 1955. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>

Dante ALIGHIERI. **Inferno e Purgatório. In: A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Editora: Mimética (17 abril 2020) Versão Ebook.

Dante ALIGHIERI. **La Divina Commedia/ A Divina Comédia**. Edição bilíngue (Italiano-Português). Originais: **Inferno (1304-1308). Purgatório (1307-1308) a (1313-1314)**. Tradução. José Pedro Xavier Pinheiro. 1822- 1882. Edição de março de 2013 de Ludmig Edições.

DE MARCHI, Alessandro (Ed.). ***Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'Università premesso un breve trattato sull'arte araldica. coi tipi della Minerva, 1842.*** Disponível em: <https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/it/186/arena> Acesso em: 23 de julho de 2021.

Giorgio VASARI. Cimabue e Giotto. In: **Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti**. Milano: Newton, 1993. Disponível em: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA Almeida Corrigida, Bíblia *Online*, disponível em:

<https://www.biblionline.com.br/acf> . Acessado em 08 de maio de 2019.

ARAÚJO, Vinicius César Dreger de. Honor Imperii: a estruturação político-militar do Sacro Império no século XII. **BRATHAIR-REVISTA DE ESTUDOS CELTAS E GERMÂNICOS**, v. 5, n. 2, 2005. Disponível em:

<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/580> Acesso em: 20 de agosto de 2021.

BRAGHIN, Simone. O poder em relação: revisitando o conceito de poder em Michel Foucault, Norbert Elias e Pierre Bourdieu. **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/2263> Acesso em 08 de agosto de 2021.

BOWSKY, William M. The Buon Governo of Siena (1287-1355): A Mediaeval Italian Oligarchy. **Speculum**, v. 37, n. 3, p. 368-381, 1962. Disponível em:

<https://doi.org/10.2307/2852358> Acesso em 14 de agosto de 2021.

BOWSKY, William M. The Medieval Commune and Internal Violence: Police Power and Public Safety in Siena, 1287-1355. **The American Historical Review**, Vol. 73, No. 1 (Oct., 1967), pp. 1-17. Publicado por: Oxford University Press on behalf of the American Historical Association. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1849025> acesso em 15 de agosto de 2021.

CAPELA DEGLI SCROVEGNI - Restauração:

cappelladegliscrovegni.it/index.php/en/the-scrovegni-s-chapel/restoration acesso em 28 de julho de 2021.

CAPPIELLO, Armando Luca Maurizio. **LA PITTURA INFAMANTE**. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA MILANO. 2017. pp. 56.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo; CURIE, Maylis. Symbolic Domination and Artistic Geography in Italian Art History. **Art in Translation**, v. 1, n. 1, p. 5-48, 2009.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2752/175613109787307672> Acesso em 14 de agosto de 2021.

CASSIDY, Brendan. Laughing with Giotto at Sinners in Hell. **Viator**, v. 35, p. 355–386, 2004.

CAPPIELLO, Armando Luca Maurizio. **LA PITTURA INFAMANTE**. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA MILANO. 2016/2017. p. 56.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHIARA FRUGONI, **L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni**, Torino, Einaudi, 2008, «Archivio Storico Italiano», III, 2010, pp. 575-78. Resenha de: TRIPODI, Claudia. Vol. 168, No. 3 (625) (agosto-setembro, 2010), pp. 575-578. Publicado por: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26214780>> Acesso em 09 de agosto de 2021.

COURTINE, Jean-Jacques. “**Decifrar o corpo: pensar com Foucault**”. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 174.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador, volume 1: uma história dos costumes**. Tradução: Ruy Jungmann; Revisão: Renato Janine Ribeiro. 2ª edição - Rio de Janeiro. 2011. Ed. Zahar. 262 p.

FERNANDES, Fátima Regina; MASCHIO, Michelle. Giotto e o Purgatório: a difícil missão de salvar a alma de um usurário. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, n. 12, p. 160-174, 2011. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283176> Acesso em 09 de agosto de 2021.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola: 1996.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade IV, **As confissões da Carne**. Título original: Les aveux de la chair (Histoire de la sexualité. Vol. IV) 2018.

FRANCISCO, Alessandro. As confissões da carne. **ECOPOLÍTICA**, n. 21, mai-ago, p. 75-99, 2018.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Tradução: Cristina de Assis Serra. [reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GOMBRICH, Ernst H. - *The renaissance - period or movement?* In: BLACK, Robert (Org.). **The renaissance: critical concepts in historical studies**. Londres: Routledge, 2006.

KALOF, Linda, ed. **A Cultural History of the Human Body in the Medieval Age**. London: Bloomsbury Academic, 2010.

KOERNER, Andrei. Notas de leitura. 2016. **REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 31 Nº 91**. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v31n91/0102-6909-rbcsoc-3191112016.pdf> Acesso em: 20 de agosto de 2021.

LAMMINAHO, Jutta. Why depictions of status and disability in the Early Middle Ages still matter. **History Journal**, the official journal of the **Historical Association**. Reino Unido. 27 de maio de 2021. Disponível em: https://historyjournal.org.uk/2021/05/27/saints-beggars-and-scapegoats/?fbclid=IwAR0-1R7TMlZ9KZdk_B5XC4GybRXbv1pH7wCVF1kPxrInCWyyB4an8ura-H8 Acesso em: 21 de julho de 2021.

LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média**. Tradução: Rogerio Silveira Muoio ; revisão técnica Hilário Branco Júnior. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 113.

LOURO, Guacira Lopes. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Editora Vozes, 2003. 191 p.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. **Revista de Ciências Humanas**, n. 39, p. 167-181, 2006.

MENDONÇA JÚNIOR, Francisco de Paula Souza de. **Artífice do segredo: o abade Johannes Trithemius (1462-1516) entre o *magus* e o *secretarium* do princeps**. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2020. e-book. Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado-UFMG,2009). Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20249> Acesso em: 15 de outubro de 2020.

MILLS, Robert. **Suspended animation: pain, pleasure and punishment in medieval culture**. Reaktion Books, 2005.

MILANI, Giuliano. **L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale**. 2018. p. 1-343. Editora Viella. Primeira edição digital em formato ePub.

NUNES, Meire Aparecida Lóde. OLIVEIRA, Terezinha. A expulsão dos mercadores do templo: um estudo da usura na pintura de Giotto di Bondone Bondone. **Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB**. Campo Grande, MS, n. 37, p. 275-293, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/767>> Acesso em: 08 de agosto de 2021.

ORTALLI, Gherardo. **La pittura infamante: Secoli XIII-XVI**. La pittura infamante, p. 1-183. Nova edição publicada em novembro de 2015. Editora Viella. Primeira edição em ebook-pdf: março de 2020.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre a Arte e Imagens no Ocidente Medieval. **Atas da VIII Semana do Programa de Estudos Medievais (PEM-UFRJ), 2009**. Disponível em: <<https://www.academia.edu/4160621>>. Acesso em: 26 de maio de 2019.

PEREIRA, Maria Cristina CL. **Da conexão entre texto e imagem no Ocidente medieval. Leituras e imagens da Idade Média**. Maringá: Eduem, p. 131-148, 2011.

PIRANI, Francesco. **Fama e publica vox nel medioevo**. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 3-5 dicembre 2009). 2012.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. (Org.). **A Escrita da História**. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 291-326.

QUÍRICO, Tamara. A iconografia do Inferno na tradição artística medieval. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, n. 12, p. 1-19, 2011.

QUÍRICO, Tamara. **Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e as representações do Juízo final na pintura toscana do século XIV**. 2009. Tese de Doutorado. Tese de doutorado em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Cecília Rodrigues. AS CONFISSÕES DA CARNE: o trabalho póstumo de Foucault. **Caderno CRH**, Salvador, v. 32, n. 86, p. 453-456, Maio/Ago. 2019.

RIBEIRO, Marília. A CIDADE INFERNAL DANTESCA. **VIII Simpósio de História Antiga. Apollonia: Arqueologia da Cidade Antiga. UFRGS - IFCH - Departamento e PPG História. 10 a 14 de maio de 1999**. Núcleo de História Antiga NuHA. Disponível em: https://www.ufrgs.br/antiga/VIIIISHA/marilia_ribeiro.htm Acesso em: 17 de agosto de 2021.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Editora Fiocruz, 1999. 198 p.

SALMÓN, F. (2010). The Body Inferred: Knowing the Body through the Dissection of Texts. In KALOF, L. (Ed.). **A Cultural History of the Human Body in the Medieval Age**. London: Bloomsbury Academic. Retrieved July 15, 2020.

SANT'ANNA, Denise. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. Campinas/São Paulo: Autores Associados, 2011, p. 3-24.

SILVA, Letícia Pilger da. Imagética Antivisual no paraíso de Dante. Curitiba, Vol. 5, nº 8, jan.-jun. 2017. **Revista Versalete**. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-08/8.Imag%C3%A9tica%20antivisual.%20Let%C3%ADcia%20Pilger%20da%20Silva%20.pdf>> Acesso em 7 de junho de 2020.

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

SCHWARZ, Michael Viktor. Padua, its arena and the Arena Chapel: A liturgical ensemble. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 73, p. 39-64, 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41418713>> Acesso em: 05 de agosto de 2021.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Revisão técnica Renato Janine Ribeiro.

THUILLIER, J-P. **Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus**. In: **CORBIN, A. (et al.). História da virilidade**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 71-124.

TATSCH, Flávia Galli. **Giotto di Bondone**. p. 485-490. In: Dicionário: cem fragmentos biográficos. A idade média em trajetórias / Guilherme Queiroz de Souza & Renata Cristina de Sousa Nascimento (org.). - Goiânia: Tempestiva, 2020. p. 685.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. Aristocracia e nobreza em Dante Alighieri. **Mirabilia**, n. 9, p. 0229-248, 2009. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283383/371301>> Acesso em 04 de agosto de 2021.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. O Sentido e a Razão de ser do Inferno e do Purgatório de Dante. **XIV Encontro Regional da Anphu–Rio–Memória e Patrimônio, 2010**. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1275332688_ARQUIVO_AnpuhRJ-OSENTIDOEARAZAODESERDOINFERNODEOPURGATORIODEDANTEALIGHIERI.RI.pdf Acesso em 20 de agosto de 2021.