



## Giotto e o Purgatório: a difícil missão de salvar a alma de um usurário Giotto and the Purgatory: the difficult mission to save a usurer's soul

Fátima Regina FERNANDES<sup>1</sup>  
Michelle MASCHIO<sup>2</sup>

**Resumo:** A instituição do purgatório proporciona uma terceira via para o destino das almas após a morte. Muito impulsionada pelo surgimento de novos estratos sociais, associados ao comércio, traduzia a necessidade de mudança, pois cada vez mais, rejeitavam-se idéias e explicações de caráter simplista e a sociedade voltava-se contra os modelos estritamente antagônicos. Em 1303, Giotto é convidado a pintar uma sequência de afrescos para Enrico Scrovegni, usurário paduano e filho do recém-falecido Reginaldo Scrovegni; este citado por Dante devido a sua extrema avareza. Enrico, após a morte do pai, talvez tenha pensado em alguma forma de apressar a chegada de Reginaldo ao Paraíso. Da *Cappella Scrovegni*, com seu conjunto iconográfico extenso e variado, queremos focar nossa atenção no afresco cujo tema é a *Injustiça*.

**Abstract:** The institution of the Purgatory provides a third way for the destination of the souls after death. It was driven by the appearance of the new social stratum, associated with trade, and translated the need of change, because each time more, the ideas and explanations of simplistic character were refused and the society turned against the antagonistic models. In 1303, Giotto is invited to paint a fresco cycle for Enrico Scrovegni, paduan usurer and son of the recently deceased Reginaldo Scrovegni; mentioned by Dante due to his extreme avarice. Enrico, after the death of his father, maybe had thought something to hurry Reginaldo's arrival in Paradise. From the *Scrovegni Chapel*, with its extensive and varied iconographic cycle, we want to focus our attention on the fresco, whose theme is *Injustice*.

**Palavras-chave:** Giotto – Purgatório – Usura – Avareza – Injustiça.

**Keywords:** Giotto – Purgatory – Usury – Avarice – Injustice.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR. Site: [www.poshistoria.ufpr.br/prof\\_fatima.htm](http://www.poshistoria.ufpr.br/prof_fatima.htm). E-mail: [lxa90@hotmail.com](mailto:lxa90@hotmail.com)

<sup>2</sup> Graduada em História na Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: [michellemaschio@yahoo.com.br](mailto:michellemaschio@yahoo.com.br)

## **I. Uma capela para a família Scrovegni**

Tudo leva a crer que Giotto foi atraído à cidade de Pádua em razão de uma encomenda para os franciscanos por volta de 1302. Não é possível precisar se o pintor realmente atuou junto à decoração da Basílica de Santo Antônio, mas aproveitando sua estada na cidade acabou aceitando um trabalho proposto por Enrico Scrovegni, certamente um dos homens mais ricos daquela região. Enrico pertencia a uma conhecida família de banqueiros paduanos, era filho de Reginaldo Scrovegni, este citado por Dante Alighieri n<sup>o</sup> *Inferno* (XVII, 64-65) devido a sua peculiar avareza.

Dante descreve Reginaldo como um usurário no inferno, aproveitando-se das armas da família Scrovegni: uma porca azul e gorda. A associação entre a prática da usura e o ato de engodar era comum na baixa Idade Média. E como se não bastasse, Reginaldo carregou até a morte a fama de usurário “manifesto”, ou seja, de profissão. Sua ininterrupta avareza e ganância tornavam-no na prática um impenitente, o que agravava, e muito, a situação de sua alma frente ao Juízo Final.

Il capostipite delle fortune della famiglia fu il padre de Enrico, Rinaldo, che attraverso l'unione con Capellina, figlia di Enrico Malcatelli di Vicenza, iniziò un'abile politica matrimoniale (...). Esercitando con grande oculatezza l'attività di prestatore – proprio il comune di Vicenza fu fra i suoi creditori – e interessando ottime relazioni finanziarie con il clero di Padova, Rinaldo accumulò ingenti ricchezze.<sup>3</sup>

O fundador da fortuna da família foi o pai de Enrico, Reginaldo, que através da união com Capellina, filha de Enrico Malcatelli de Vicenza, iniciou uma hábil política matrimonial (...) Exercendo com grande cautela a atividade de provedor [de crédito] – até a comuna de Vicenza esteve entre seus credores – e entrelaçando ótimas relações financeiras com o clero de Pádua, Reginaldo acumulou muitas riquezas.

Não é possível precisar a data do falecimento de Reginaldo. Tudo indica que foi por volta de 1300. Enrico Scrovegni herdou uma imensa fortuna e uma má fama. Soube manter os negócios, os enlaces matrimoniais convenientes e ainda uma ótima relação com o clero, como seu pai. Entretanto, Enrico não se contentava em ser o homem mais rico de Pádua. Além de conduzir a política matrimonial para si e para seus descendentes, fazia parte de uma ordem cavaleiresca e vivia de fato como um nobre. De acordo as informações apresentadas por Ruskin, Enrico era membro da ordem dos Cavaleiros de

---

<sup>3</sup> FRUGONI, Chiara. *Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*. Torino: Einaudi, 2005, p. 8.

Santa Maria. A ordem foi instituída no início do século XIII com o intuito de defender a virgindade de Maria frente a ataques de heréticos.

Her knights were first called Cavaliers of St. Mary; but soon increased in power and riches to such a degree, that, from their general habits of life, they received the nickname of the “Mary Brothers”. Federici gives forcible reasons for his opinion that the Arena Chapel was employed in the ceremonies of their order; and Lord Lindsay observes, that the fullness with which the history of the Virgin is recounted on its walls, adds to the plausibility of his supposition.<sup>4</sup>

A família Scrovegni mantinha uma relação paradoxal com a sociedade e o clero. Ao mesmo tempo que era preterida por sua atividade econômica, era extremamente necessária no cotidiano da comunidade paduana. Como sinal de suas boas relações com o clero, Enrico constrói as suas custas uma igreja consagrada a Santa Úrsula, a qual fica a cargo dos cistercienses por volta de 1294. Adquiriu também um palácio e as ruínas de um antigo anfiteatro romano em sua cidade natal, os quais pertenciam à família de Manfredo Delesmanini que, por sua vez, recebeu as terras das mãos do imperador Henrique III (1039-1056) da Germânia, em 1090.<sup>5</sup>

No lugar do antigo palácio seria construído um outro ainda maior – do qual nada restou – e no local das ruínas seria construída uma capela dedicada à Virgem. É provável que naquele local tivesse existido uma capela consagrada a Maria, e que Enrico tenha preferido perpetuar a tradição construindo uma nova edificação. A importância da construção da capela traduz-se no renome dos artistas contratados para esse empreendimento: Giovanni Pisano (c. 1250-1314) para as esculturas e Giotto de Bondone (c. 1266-1337) para o conjunto de afrescos. Seguramente, eram considerados como os mais talentosos artistas da região, cada qual na sua arte.

## II. A usura

A péssima fama da família Scrovegni provinha tanto da figura do pai de Enrico, como da atividade de ambos: a usura.<sup>6</sup> No período medieval podemos

---

<sup>4</sup> RUSKIN, John. *Giotto: and his works in Padua*. *Internet*, [www.gutenberg.org/etext/18371](http://www.gutenberg.org/etext/18371), p. 3.

<sup>5</sup> RUSKIN, John, *op cit.*, p. 2.

<sup>6</sup> A Igreja jamais condenou todas as formas de juro, especialmente aquelas que eram compatíveis com as taxas de mercado. A repreensão aos usurários limitava-se aqueles que cobravam taxas extremamente abusivas e eram conhecidos como usurários “manifestos”. Ver: LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Lisboa: Teorema, 1987, p. 88-91.

observar uma repulsa acentuada por profissões que se vinculavam ao dinheiro. Cabe salientar que usurários e banqueiros não eram os únicos a serem discriminados em virtude de sua profissão. De acordo com Baschet, também os comerciantes, os barbeiros-cirurgiões, os artistas de rua, entre outros, não eram bem-vistos socialmente, devido à associação de suas atividades cotidianas com alguma espécie de pecado.<sup>7</sup>

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.

A condenação da usura por parte do clero reside no próprio objetivo do comércio, que é o desejo de ganho, de lucro. E, na figura do banqueiro, cabe acrescentar ainda a questão do juro. O juro sobre empréstimos representava aos olhos da Igreja uma apropriação indébita do tempo: “...a Igreja entende por usura todo o contrato que implique o pagamento de um juro. Daí resulta que o crédito, base do grande comércio e da banca, é considerado interdito. Em virtude desta definição, todo mercador-banqueiro, é, na prática, um usurário.”<sup>8</sup>

Nas Sagradas Escrituras a usura é condenada de forma inequívoca. Já no Antigo Testamento<sup>9</sup> temos menções de censura aos juros. No Novo Testamento a condenação parte do próprio Cristo: “E se derdes emprestado àqueles de quem esperais receber, que merecimento é o vosso? Pois também os pecadores emprestam uns aos outros, para que se lhes faça outro tanto. Mas, amai a vossos inimigos; fazei bem, e emprestai sem esperardes coisa alguma; e a vossa recompensa será grande.” (Lucas, VI, 34-35)

Outros motivos também acirravam as discussões sobre a usura. O fato de alguém simplesmente fornecer crédito não equivaleria a um verdadeiro trabalho, pois não cria e nem transforma nada. Pelo contrário, na visão da Igreja, o usurário é quem explora o trabalho dos outros, justamente àqueles a quem empresta. E, segundo, Le Goff:

---

<sup>7</sup> BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 147-154.

<sup>8</sup> LE GOFF, Jacques. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 56.

<sup>9</sup> Êxodo XXII, 25; Levítico XXV, 35-37; Deuteronômio XXIII, 19-20.

Um outro motivo tem a ver com a dificuldade dos canonistas e teólogos em admitir que o próprio dinheiro possa engendrar dinheiro e que o tempo – o tempo concreto, que decorre entre o empréstimo e o seu reembolso – possa também fazer nascer dinheiro. A primeira consideração que conduziu ao famoso adágio: *Nummus non parit nummos*, ‘o dinheiro não faz filhos’, vem de Aristóteles e propagou-se no século XIII com a difusão que as obras e as idéias deste filósofo tiveram nessa época.”<sup>10</sup>

Certamente, uma das características que impulsionaram o renascimento do século XII foi a difusão do sistema monetário. Num período de menos cem anos – que se iniciou por volta do fim do século XI – o dinheiro transformou-se no principal instrumento de poder, e isso exigiu por parte da Igreja um combate maior contra a usura.

Na teoria, os textos da Igreja de fato condenavam de forma veemente a usura, mas na prática essa repreensão limitava-se aos judeus usurários e a aqueles que sabidamente exageravam na cobrança dos juros:

Em 1179, o III Concílio de Latrão limitava-se a aconselhar a repressão dos usurários ‘manifestos’ (*manifesti*), também chamados ‘comuns’ (*communes*) ou ‘públicos’ (*publici*). Creio que se tratava de usurários que a fama, a ‘reputação’, o murmúrio público, designava como usurários não amadores mas ‘profissionais’ e que, acima de tudo, praticavam usuras excessivas. O IV Concílio de Latrão (1215), ao condenar novamente as usuras dos Judeus, refere-se apenas àquelas que são ‘pesadas e excessivas’ (*graves et immoderatas*).<sup>11</sup>

Tendo em vista as discussões teóricas que ocorriam em meio escolástico e a importância cada vez maior da burguesia, a usura passa a desfrutar de, segundo Le Goff, cinco “desculpas”<sup>12</sup> que, em síntese, tornavam essa prática aceitável; desde que moderada. Se num primeiro momento a cristandade cria o purgatório para salvar os enriquecidos, algum tempo depois a Igreja resolve apostar numa “infernização” do mesmo. Essa nova investida faz-se necessária, pois a aceitação, mesmo que parcial, do usurário banalizava a própria existência do purgatório.

Reginaldo Scrovegni, pai de Enrico, era usurário “manifesto”, sabe-se, inclusive, que costumava cobrar 100% sobre o valor emprestado. Enrico nunca deixou por escrito o motivo que o levou a construir a capela, mas em seu testamento externou o desejo que os filhos a mantivessem como patrimônio da família. Do mesmo modo, não podemos ignorar o fato de que

<sup>10</sup> LE GOFF, Jacques. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*, op. cit., p. 57.

<sup>11</sup> LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*, op. cit., p. 91.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 92-94.

Enrico estivesse querendo evitar, para si próprio, um destino semelhante, afinal ele também partilhava do mesmo “pecado”, embora em menor grau.

Como não poderíamos deixar de mencionar, a usura está associada a um pecado. Conseqüentemente, seus praticantes – comerciantes e mercadores em geral – não escapam de cometer quase de forma inevitável o pecado capital da *Avareza*. Na concepção cristã a figura do avaro é aquela que passa a venerar os bens materiais e o dinheiro. Esse apego excessivo e descontrolado pelo dinheiro, a cobiça sem fim pelos bens materiais, tudo isso conduziria a uma espécie de idolatria. Deus seria colocado em segundo plano.

Na época de Giotto eram mais comuns as representações iconográficas dos *Vícios* e das *Virtudes*, do que os temas que envolvessem os *Sete Pecados Capitais* ou as *Sete Virtudes*. Talvez tenha sido essa a explicação para a representação escolhida para a Cappella Scrovegni: nas duas paredes laterais da nave, abaixo de três franjas com afrescos, estão situadas sete virtudes do lado direito e sete vícios do lado esquerdo. Vale salientar que as figuras centrais de cada lado são a *Justiça* e a *Injustiça*. Contudo, não podemos nos satisfazer com essa hipótese. Como veremos mais adiante, a vontade de Enrico também foi levada em conta.

### **III. O Purgatório**

Por volta do Ano Mil, os cristãos já tinham estabelecido um certo imaginário religioso que compreendia a existência inquestionável de Deus, do Diabo e do Juízo Final. Dessas considerações nasceram dois “receptáculos” póstumos para a alma humana: paraíso e inferno. Contudo, o surgimento de um novo estrato social – a burguesia urbana – traria a necessidade de mudanças a essa configuração, pois cada vez mais, rejeitavam-se idéias e explicações de caráter simplista e a sociedade voltava-se contra os modelos estritamente antagônicos. “A sociedade impiedosa e maniquê da alta Idade Média torna-se inviável.”<sup>13</sup> Nesse contexto, no qual são desprezadas as simples oposições, torna-se insatisfatório saber que os destinos das almas humanas após a morte são apenas dois: o céu e o inferno, e ainda, que são destinos definitivos.

Como conseqüência, o destino da alma de um burguês antes dos séculos XII e XIII, seria, inevitavelmente, o inferno. Tanto por seu ofício – o comércio –, quanto pela sua prática mais comum que era a usura. Deste modo, o nascimento do purgatório vem de encontro às expectativas burguesas de salvação póstuma. Dentro de um contexto medieval, no qual pouco se exigia

---

<sup>13</sup> LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*, *op. cit.*, p. 85.

dos leigos, em determinado momento fez-se necessário que a Igreja, auxiliada por reis e imperadores, lançasse as bases de um código que refreasse a violência e mantivesse o controle sobre os laicos. Era comum que os clérigos, mais precisamente os monges, fizessem penitência por si e, por todos, sendo que isso distanciava demasiadamente os leigos de um sentimento e, até mesmo, de uma atitude de contrição verdadeira.

Possivelmente no contexto inicial da reforma gregoriana<sup>14</sup> já havia um temor generalizado a respeito do destino póstumo das almas, sendo que a penitência deixava de ser uma exclusividade do mundo monástico. 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<sup>15</sup>, 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. Com o purgatório a sentença não se resumia mais a dois veredictos e o burguês, enfim, poderia ter uma possibilidade de salvação, mesmo que mediante contrição e restituição, em vida, ou até, após a morte. “A duração desta permanência dolorosa no purgatório não depende só da quantidade de pecados que ainda impendem sobre eles na hora da morte, mas também do afeto dos seus próximos. Estes (...) podiam abreviar sua permanência no purgatório por suas orações, as suas oferendas, a sua intercessão...”<sup>16</sup>

Talvez, devido a má fama da família Scrovegni, Enrico tenha planejado a construção da capela em função da possível espera do pai no purgatório, pois este não representa um “bom lugar”, como muitos o imaginaram em seu contexto inicial. Mesmo que a única saída do purgatório seja inevitavelmente o paraíso, essa saída fica cada vez mais condicionada à intercessão dos vivos ou – ao mais tardar – ao julgamento no dia do Juízo Final.

De acordo com Schmitt,

---

<sup>14</sup> Amplo conjunto de reformas, que se iniciou em meados do século XI, destinado a resgatar o caráter primitivo do cristianismo. Ver: KNOWLES, David; OBOLENSKY, Dimitri. *Nova História da Igreja*, v. 2: Idade Média, Petrópolis: Vozes, 1974, p. 179-199.

<sup>15</sup> LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.

<sup>16</sup> LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*, *op. cit.*, p. 97.

A Igreja e principalmente os mosteiros recebem essas doações, com a condição, de um lado, de orar pelo morto e, de outro lado, de redistribuir aos pobres uma parte dos bens legados. Os pobres, enfim, beneficiam-se de uma parte das esmolas. Por vezes, eles são apenas um pequeno número simbólico, mas frequentemente são uma multidão de verdadeiros miseráveis. São considerados como substitutos terrestres do morto, pois as esmolas que lhes são dadas fazem parte dos ‘sulfrágios’ que ajudam na salvação dos defuntos. Alimentar materialmente os pobres equivale a ‘alimentar’ simbolicamente, com preces, a alma penada do doador que está morto.<sup>17</sup>

Não somente o usuário é beneficiado pelo advento do purgatório, outros profissionais, cuja atividade era considerada pecaminosa, ou indivíduos que cometeram pecados graves vislumbraram aliviados uma alternativa para livrarem suas almas da condenação eterna.

... el usurero va a ser durante el siglo XIII, con ciertas condiciones, arrancado al Infierno y salvado por y a través del Purgatorio. Incluso he adelantado la opinión provocadora de que el Purgatorio ha, consistido, en efecto, en sustraer al Infierno ciertas categorías de pecadores que, en virtud de la naturaleza y gravedad de sus pecados, o por hostilidad tradicional a su profesión, apenas si habían tenido antes posibilidades de escapar a él.<sup>18</sup>

Mesmo não sendo o foco de nossa atenção, não podemos nos abster de citar o afresco que se encontra na contra-fachada da capela. Intitulado de *Juízo Final* (Imagem 1), o afresco contempla Cristo rodeado por anjos, santos e apóstolos. Na parte inferior, dividida por uma cruz, encontram-se os eleitos ao Paraíso, de um lado, e os condenados ao Inferno, do outro. Enrico encontra-se representado no afresco, obviamente entre os eleitos e, ainda a ofertar uma maquete da capela à Virgem.

#### **IV. Giotto e o Patrocínio**

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.

---

<sup>17</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 45.

<sup>18</sup> LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio, op. cit.*, p. 351.



Os afrescos da Capela dos Scrovegni foram (...) os primeiros a ter a sua origem numa encomenda exclusivamente burguesa, e foi neles que Giotto teve ocasião de exprimir uma concepção mais vasta do seu novo mundo figurativo. O ciclo é de uma riqueza iconográfica invulgar e cobre a totalidade da história de Joaquim, da Madona e de Cristo, até o Juízo Final, mas com uma liberdade de espírito nos episódios escolhidos ou omitidos que não tem precedente na tradição.<sup>19</sup>

**Imagem 1**



*Juízo Final*, 1303-1305, fresco sobre parede, aprox. 8 x 9 m. Capela Scrovegni, Pádua.

Internet, [www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html](http://www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html)

Mesmo Giotto desfrutando de uma condição ímpar, a noção do que seria um artista medieval não pode ser descolada da idéia de um artesão:

Os artistas do século XIV são todos, ou quase todos, laicos (...) Estão organizados em associações de ofícios muito congregadas, estreitamente especializadas. Substitutas do grupo familiar, estas corporações oferecem-lhes refúgios, facilitam as deslocações de cidade para cidade, de construção para construção (...) Por vezes, constituem-se grupos coerentes, móveis, espécies de *condotte* da conquista estética, animados por um empresário que, como Giotto, recolhe as encomendas, fecha os contratos e distribui o trabalho pelos seus ajudantes...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BOLOGNA, Ferdinando. "Giotto". In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (org.). *História Artística da Europa*, v. 2: A Idade Média. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 337.

<sup>20</sup> DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p. 191.

Como bem observa Castelnovo: “A partir do início do século XIV, na Toscana, o artista aparece como uma personagem literária e seu nome é evocado por poetas e escritores, mas trata-se de um fato extremamente avançado que, numa primeira fase, se limitou a um ambiente cultural muito preciso.”<sup>21</sup> Dante Alighieri, além de citar Reginaldo Scrovegni figurando no *Inferno*, também evoca no Canto XI, do *Purgatório*, o nome de dois miniaturistas e de dois pintores: Cimabue e Giotto.

Outra consideração pertinente a ser analisada é se o patrocínio da família Scrovegni pode ser encarado, ou não, como o início de uma arte burguesa. Na visão de Duby, a arte no século XIV continua tutelada às instituições eclesiásticas e às cortes principescas. A burguesia, no seu conjunto, ainda participava pouco nesse processo. Giotto e o norte da península itálica, neste contexto, podem ser encarados como exceções, especialmente se contabilizarmos os grandes homens de negócio que ali residiam.

Duby ainda salienta que seria temerário considerar que existiu uma arte burguesa no século XIV. “É ao erguer-se para fora da burguesia que o banqueiro ou o grande negociante se torna mecenas, ligando-se ao meio principesco que serve...”<sup>22</sup>

O que possivelmente Enrico não tenha percebido é que seu gesto de empreender por conta própria a construção de uma capela, e, em seguida, encomendar uma decoração pictórica com a oficina de Giotto – e com a de Gionani Pisano também – foi uma clara decorrência da ascensão social pela qual a burguesia atravessava. Não é possível descolar esse fenômeno do movimento de progresso material, no qual a terra deixaria de ser a maior riqueza e o trabalho no campo de ser a única opção da maioria. Obviamente, a atividade agrícola não é abandonada, pelo contrário, são os excedentes dessa atividade que tornariam possível o ressurgimento das cidades, garantidos por inovações técnicas e pelo aumento da superfície cultivada.

O século XII é o momento em que a cidade deixa de ser um entreposto comercial e passa a abrigar vários estratos sociais dentro de uma mesma muralha. O campo torna-se um espaço subserviente das cidades, abastecendo-as, enriquecendo-as. A riqueza gerada pelo meio rural era transferida para a aristocracia. Por sua vez, a prosperidade da aristocracia estimulava a expansão do comércio. O que acabou de ocasionar uma demanda cada vez maior por

---

<sup>21</sup> CASTELNUOVO, Enrico. “O artista”. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989, p. 148.

<sup>22</sup> DUBY, Georges. *O tempo das catedrais*, op. cit., p. 199.

produtos de diversas naturezas. Isso garantiu a ascensão de grupos ligados à atividade comercial.

É nessa efervescência que surge a burguesia mercantil. Do mesmo modo, é curioso pensarmos que em meio a tantas transformações esse novo grupo social prefere adotar as práticas sociais da nobreza, admitindo esta, ao mesmo tempo, como rival e espelho. Na ânsia de imitar a nobreza, o burguês sente-se à vontade em exercer o patrocínio artístico. Enrico Scrovegni devido à bem-sucedida política de matrimônios iniciada por seu pai, Reginaldo, fazia parte da nobreza e vivia como tal. Mas, não podemos esquecer que sua profissão o transformava numa figura moralmente inferior.

Não é de causar espanto que os excedentes da exploração senhorial no campo, em decorrência de seu grande volume, tenham sido empregados em criações culturais. “O patrocínio foi, originariamente, a função específica do rei, lugar-tenente de Deus na Terra. Ora, essa função, no século XII, a aristocracia inteira pretende preencher. (...) Os príncipes se apossaram do poder do rei; não devemos negligenciar o fato de que eles quiseram também revestir-se das suas virtudes.”<sup>23</sup>

**Imagem 2**



Pormenor. *Juízo Final*, 1303-1305, fresco sobre parede. Capela Scrovegni, Pádua.  
Internet, [www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html](http://www.abcgallery.com/G/giotto/giotto17.html)

<sup>23</sup> DUBY, Georges. “O ‘renascimento’ do século XII. Audiência e Patrocínio”. In: *Idem. Idade Média, Idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 150.

Além do prestígio, da satisfação pessoal ou do compromisso que o nobre sentia-se incumbido junto ao patrocínio artístico, o comerciante tinha um motivo a mais para empreender tal gesto: a insegurança que possuía em relação à salvação de sua própria alma, assim, podemos entender que, destinar uma parte de seus bens para ornar igrejas era realmente uma espécie de investimento pessoal. Enrico Scrovegni vai além: constrói uma igreja para os cistercienses e uma capela em anexo ao seu próprio palácio, denominada de Santa Maria da Caridade da Arena de Pádua em seu testamento.

## V. A Injustiça

Artisticamente falando, “Discutiu Giotto com Enrico Scrovegni a composição para a capela da Arena? (...) Na verdade, durante todo o século XIV, o laço de domesticidade, tal como as cláusulas do contrato, submetia inteiramente a significação da obra de arte às intenções, aos gostos, aos caprichos do mecenas.”<sup>24</sup> Contudo, é importante salientar que a interferência do patrocinador ou mecenas restringia-se no mais das vezes ao tema geral da obra, à incorporação de algum santo protetor ou de uma cena bíblica preferida, à escolha das cores, à qualidade dos materiais, aos prazos de entrega, entre outros.

Duby acredita que a figura do patrocinador “... não impunha à criação mais do que o plano, o assunto e, em medida mais discreta, a trama da expressão. O criador continuava a ser, na verdade, senhor dessa expressão.”<sup>25</sup> Não é possível saber se Enrico sugeriu especificamente cada cena da narrativa pictórica que encontramos na capela. Mas, alguns detalhes saltam aos olhos, como a importância dada a São Joaquim, conhecido pela tradição apócrifa como um rico mercador. O inexplicável número de mercadores na cena da *Fuga para o Egito*. A bolsa com moedas no episódio da *Traição de Judas*. O intenso simbolismo expresso no afresco do *Juízo Final*.

Entre os vícios e as virtudes podemos destacar a *Inveja*, caracterizada por um indivíduo segurando uma bolsa enquanto arde em chamas e é picado por uma serpente que surge de sua própria boca. E, por fim a centralidade conferida aos opostos *Justiça* e *Injustiça*.

Chiara Frugoni atesta que o próprio Enrico contratou como elaborador do repertório formal um teólogo do mosteiro franciscano local, que estaria encarregado, por um lado, de garantir a autenticidade bíblica dos frescos

---

<sup>24</sup> DUBY, Georges. *O tempo das catedrais*, op. cit., p. 194.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 194.

executados e, por outro, de fazer prevalecer as intenções do cliente. Enrico Scrovegni queria ter seus pecados expiados. Precisava ter uma garantia de que seus desejos fossem atendidos.

...surgiu, então, a idéia de uma espécie de compromisso que lhe permitiria salvar sua alma sem sacrificar completamente os *temporalia*, graças à garantia dos *aeterna*. O testamento foi o meio religioso e quase sacramental de associar as riquezas à obra pessoal da salvação e, no fundo, de guardar o amor pelas coisas da terra ao mesmo tempo em que delas se separava. Semelhante concepção demonstra claramente a ambição da atitude medieval em face dos mundos do aquém e do além.<sup>26</sup>

Nas paredes laterais da capela temos representadas as sete Virtudes e os sete Vícios frente a frente. A proeminência dos afrescos que contemplam os temas da *Justiça* e da *Injustiça* pode ser observada tanto pela centralidade conferida a eles, quanto ao cuidado com certos pormenores.

As imagens centrais de cada lado são a Justiça e a Injustiça, que só aparecem em painéis retangulares como figuras sentadas de governantes. A importância concedida a esta virtude e vício relacionou-se com as ambições políticas de Enrico Scrovegni e o seu interesse em ficar depurado das acusações de usura de que era alvo. A Injustiça representa-se mediante a figura imponente de um velho barbudo, com uma vara numa das mãos e um cajado na outra, sentado diante de uma porta guarnecida com paredes laterais que se desmoronam e racham. Diante dela crescem várias árvores que parecem conservar a personagem presa. O chão é de perfis irregulares e na sua frente representam-se várias cenas com um homem que jaz como morto debaixo de um cavalo que um bandido tenta dominar, uma mulher caída que é despida por outro saltador, enquanto a olha um acólito, e, por último, dois soldados com escudo que acodem ao lugar.<sup>27</sup>

A *Injustiça* traduz-se em um indivíduo idoso que parece um juiz iníquo que enriquece por sua profissão. Os crimes que se encontram na franja inferior e o desmoronar da cidade constituem o resultado social de sua atuação. A figura encontra-se rodeada por árvores, representando um bosque, uma floresta, ou seja, um local propício para a ação de malfeitores; um lugar onde não existe a “mão” transformadora do homem.

Segundo Chiara Frugoni, Giotto sugeriu a contraposição entre *Justiça* e *Injustiça*. Assim, para a primeira executou um trono e, para a segunda, um

---

<sup>26</sup> ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 71.

<sup>27</sup> VALDOVINOS, José Manuel Cruz. *Giotto*. Madrid: Editorial Debate, 1997, p. 102.

muro em ruínas. Também contrapôs as cores de fundo, deixando o azul para identificar o Paraíso e o vermelho para o Inferno.

Possivelmente, a centralidade do afresco da *Injustiça* está no fato da família Scrovegni, mesmo com todo seu dinheiro e poder, viver sob os olhares de reprovação da sociedade. Enrico herdou a má fama do pai, contudo não se autodenominava um usurário, tampouco um pecador. Queria que seus inimigos políticos pudessem se identificar com a composição. E isso fica mais claro quando observamos que na capela todas as Virtudes são figuras femininas, assim como os Vícios, com a exceção da *Injustiça* e da *Infidelidade*.

Em seu testamento, Enrico parece desprendido de seus bens materiais, deixa de forma inequívoca instruções para que a capela jamais seja vendida e expressa seu desejo de ser sepultado nela. Dedicou a capela à Virgem Maria e manifesta seu desejo de que a capela que possa ser visitada pela comunidade.

Enrico sentia-se injustiçado pela aristocracia paduana, por isso tentou de todas as formas minimizar as acusações que recaíam sobre sua família.

**Imagem 3**



*Injustiça*, 1303-1305, fresco sobre parede, 120 x 60 cm, Capela Scrovegni.

Internet, [www.abcgallery.com/G/giotto/giotto85.html](http://www.abcgallery.com/G/giotto/giotto85.html)

Em tons conclusivos, podemos afirmar que Enrico Scrovegni participou de forma decisiva na narrativa pictórica de Giotto. Não podemos precisar todos os pormenores sobre os quais exerceu essa influência. O que podemos afirmar seguramente é que sua interferência foi ímpar para aquele momento.

Desconhecemos outras obras da época financiadas por comerciantes e banqueiros com tantas alusões à atividade em questão. Fica clara a função expiatória da capela que, segundo a vontade de Enrico, ficaria a cargo da Igreja e da comunidade de Pádua após a sua morte.

\*\*\*

## Fontes

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução. José Pedro Xavier Pinheiro. 1822- 1882.  
Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>  
VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Milano: Newton, 1993.  
Disponível em: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>

## Bibliografia

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.  
BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Editora Globo, 2006.  
BOLOGNA, Ferdinando. “Giotto”. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (org.). *História Artística da Europa*, v. 2: A Idade Média. São Paulo: Paz e Terra, 1995.  
CASTELNUOVO, Enrico. “O artista”. In: LE GOFF, Jacques (dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989, pp.145-162  
DUBY, Georges. “O ‘renascimento’ do século XII. Audiência e Patrocínio”. In: *Idem. Idade Média, Idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.  
\_\_\_\_\_. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.  
FRUGONI, Chiara. *Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*. Torino: Einaudi, 2005.  
LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Lisboa: Teorema, 1987.  
\_\_\_\_\_. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.  
RUSKIN, John. *Giotto: and his works in Padua*. Internet, [www.gutenberg.org/etext/18371](http://www.gutenberg.org/etext/18371)  
SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.  
VALDOVINOS, José Manuel Cruz. *Giotto*. Madrid: Editorial Debate, 1997.