

DAS VIRTUDES E DOS VÍCIOS DE GIOTTO NA CAPELA ARENA: PREMISSAS FILOSÓFICAS

Robson de Oliveira Silva¹

Resumo:

As sete virtudes e vícios pintados por Giotto na Capela Arena possuem uma inspiração filosófica. Diferentemente do que se pensa, não é a *República*, de Platão, a origem desta influência. O conjunto de alegorias de Pádua pode encontrar sua inspiração em Tomás de Aquino.

Palavras-chave: estética; ética; virtudes e vícios; crítica de arte; Giotto

Abstract:

In Arena Chapel the seven virtues and seven vices painted by Giotto have a philosophical inspiration. But *Republic*, of Plato, is not the origin of this influence. The ensemble of allegories of Padua can to find their inspiration in Thomas Aquinas.

Keywords: aesthetic; ethic; virtues and vices; art criticism; Giotto

1. Introdução: razões para a estética

As Musas (μοῦσαι) e as Graças (χάρις) são personagens da mitologia grega que inspiram as artes. Na cultura helênica, elas são responsáveis ou pela motivação artística em geral, ou por expressões específicas – como a música e a literatura. Estas figuras mitológicas tornam claro que, por detrás das diversas manifestações de beleza na arte, está uma razão sagrada, um princípio organizador. Para o espírito helênico, nada é mais falso que sustentar a arte e a experiência estética sobre o acaso ou destino cego. Pode acontecer, porém, de alguma experiência artística não ser redutível ao modo de compreensão humano. No entanto, para o homem grego sempre restará, no fundo destes episódios, um elemento organizador que não é irracional, mas suprarracional: os deuses.

¹ Doutor em Filosofia pela UERJ. Vínculo Institucional com a Anhanguera/Unipli, com a PUC-RJ e com a FGV. Email: robson.oliveira@fgv.br

Por este motivo, talvez ainda sob a influência da cultura helênica que informou a civilização romana, o latino Quintiliano afirmou: “Os indoutos estão distantes das Musas e das Graças”². Com efeito, não reconhecer razões sob as ações artísticas revela certa ignorância sobre o que se contempla; de outro modo, aquele que ignora as causas da obra e da experiência estética não compreende plenamente a arte e suas origens. Este adágio latino é ainda bastante útil, especialmente na época da Razão Débil, em que motivos e explicações racionais estão, por princípio, dificultadas, quando não totalmente impossibilitadas³. Sob o influxo deste movimento da filosofia contemporânea, também a arte decaiu e torna-se pura fruição e deleite, sem que haja a mais tênue relação entre a produção artística e a contemplação do espectador. À experiência estética não caberiam discursos que explicitassem o relacionamento entre a obra de arte e o sentimento experimentado; para a relação entre o homem e o belo qualquer reconstrução teórica está vedada: só há devir histórico, só há fruição estética. Todavia, nem Nietzsche admitiu um absoluto enraizar-se humano na história, nem ele sustentou um fluxo ininterrupto de impressões na vida humana: “um excesso de história prejudica o vivente”, disse ele⁴. Compreender a experiência estética que ocorre aqui e agora supõe meditar sobre o espírito que a orienta e que, por este motivo, a antecede e sustenta, antes mesmo de sua introdução na história, antes mesmo de o devir assenhorar-se do belo.

A fim de refletir sobre os princípios que motivaram o conjunto de afrescos sobre as virtudes e os vícios de Giotto, na Capela Arena, um artigo de 1995 apresentou análise controversa destas obras em relação à arquitetura da capela e ao grupo de virtudes cardeais elencado pelo pintor⁵. No trabalho em questão, Glenn Erickson sustenta que: 1) a lista das virtudes cardeais descrita por Giotto (prudência, fortaleza, temperança e justiça) é inspirada na relação feita por Platão, em *República*, IV, 427e; o autor também adverte 2) que o conjunto de afrescos não possui um critério inequívoco de interpretação, por causa principalmente da estranha

² QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*, Liber 1, Caput 10, 21: “*Indoctos a Musis atque a Gratiis abesse*”.

³ A “Crise da Razão” ou “Razão Débil” caracteriza-se pela negativa à justificação de discursos elucidativos. Tais discursos compreendem a história em um processo contínuo e unitário de sentido, que emancipariam a humanidade das mazelas atuais, sob a perspectiva de um “dever ser” irrealizado. Daí que a “Crise da Razão” seja também chamada de “Fim da História” por muitos autores, um fim do “dever-ser”: “‘Final de la historia’ significa final del historialismo, o sea, de la comprensión de las vicisitudes humanas como estando insertas en un curso unitario dotado de un sentido determinado, el cual, en la medida misma en que viene a ser reconocido, se desvela como sentido de emancipación”. VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991, p.16.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 17.

⁵ ERICKSON, Glenn. Giotto’s virtues. *Revista do centro de artes e letras*, v. 17, n 1-2, p. 41-48, 1995. Este artigo obteve repercussão no meio acadêmico brasileiro, contando inclusive, com uma tradução para a revista *Vivência*, da UERN: LYCURGO, Tassos. As Virtudes de Giotto. *Vivência*, v. 26, p. 135-140, 2004.

proximidade das virtudes cardeais do altar-mor da capela. Segundo esse intérprete, não é possível compreender a razão pela qual o pintor dispõe as virtudes e vícios na nave da capela, visto que aquelas representações que dizem respeito à teologia estão mais distantes de onde se celebra um dos maiores mistérios do cristianismo, em comparação com aquelas que dependem da vontade humana.

Diferentemente do professor Erickson, porém, outros autores divergem sobre as questões que cercam a obra de Giotto na Capela Arena⁶. Para eles, não há razão para tanta segurança quanto à origem platônica das virtudes cardeais elencadas pelo pintor; nem o ceticismo do autor quanto à possibilidade de uma explicação racional acerca da ordem dos afrescos no conjunto arquitetônico convence a todos. Estas opiniões divergentes dão o contorno que define os objetivos desta reflexão, a saber: a) averiguar a origem da lista de virtudes cardeais destacadas por Giotto; b) demonstrar que é possível compreender a ordem de exposição do conjunto de afrescos, a partir de uma hermenêutica mais universalista da obra; e, principalmente, c) evidenciar que, seja na origem da lista das virtudes cardeais, seja na ordem dos afrescos no conjunto da obra, está em jogo um princípio filosófico justificador das escolhas do pintor no que concerne às alegorias sobre as virtudes.

2. A origem da lista das virtudes cardeais de Giotto

É preciso dizer que Giotto foi original na lista de vícios, que se contrapõe à lista de virtudes cardeais na Capela Arena. É realmente única a representação que ele faz do vício contrário à fortaleza, que tradicionalmente seria caracterizada pela temeridade ou pela covardia. O pintor, porém, apresenta a alegoria sob a figura da inconstância. Assim é com os outros afrescos, tornando suas representações, na opinião de Douglas Lackey, inéditas⁷. Por este motivo, para entender a lista de vícios representada nos afrescos não é suficiente comparar a lista de virtudes e seus opositores clássicos. De modo inverso, o princípio explicativo para compreender a escolha do pintor por certas virtudes cardeais não está na confrontação com seus vícios correspondentes, pois estas alegorias não se adequam à reflexão ética de seu tempo. No entanto, esta dificuldade não

⁶ Nomes que vão de encontro ao que afirma Erickson são Jules Lubbock e Eleonora Beck, por exemplo. Esses pesquisadores sustentam que a lista de virtudes cardeais não pode estar inspirada na famosa obra platônica. No entanto, no que concerne à organização da obra como conjunto, esses pesquisadores não emitem opinião, nem se ocupam das influências filosóficas dos afrescos. Portanto, eles não percebem a razão mesma da inspiração platônica de Giotto para Erickson: as convicções filosóficas do articulista.

⁷ LACKEY, Douglas P. Giotto in Padua: A new geography of the human soul. *The Journal of Ethics*, vol 9, p. 561, 2005: "Since Giotto's decision to define vices in terms of virtues is new, and since his list of virtues is new, we should expect that the resulting list of vices will also be new".

arrefece a busca por perscrutar as escolhas que forjaram a lista de virtudes de Giotto. Com efeito, outra deve ser a razão pela qual as virtudes cardeais foram apresentadas na ordem precisa prudência, fortaleza, temperança e justiça, que não a oposição a alegorias de vícios aparentemente inéditas.

Segundo a reflexão do professor Glenn Erickson, a fonte segura da lista de virtudes cardeais de Giotto é a obra *República*, de Platão. Em seu artigo, porém, o próprio autor levanta uma objeção importante (ainda que não seja suficientemente capaz de fazê-lo mudar de opinião sobre a inspiração da lista): se a fonte desta relação é o texto platônico, por qual razão o conjunto de virtudes não é idêntico àquele descrito pelo pensador grego, a saber: sabedoria, fortaleza, temperança e justiça? De fato, o professor tem razão em estranhar a discrepância entre os grupos. O termo latino que melhor traduz a *sophía* platônica não é *Prudentia*, como Giotto indica no topo do respectivo afresco, mas *Sapientia*. De outro modo, se aceitássemos a premissa do autor do artigo, o afresco que representa a virtude correspondente à sabedoria deveria vir encimada pelo vocábulo *Sapientia*, mas não é o que acontece. Sobre o afresco que corresponderia à virtude da *Sapientia* está indicado o termo *Prudentia*. Além disso, em grego há um termo mais adequado à noção de prudência, que é *phrónesis*. Ora, no texto de *República*, Platão não utiliza esse vocábulo quando se refere à primeira virtude cardinal, como deveria ser, caso a tese da origem platônica dos afrescos tivesse algum fundamento. Antes, o termo utilizado pelo filósofo é *sophía*, que não é o mesmo que prudência e que possui um correlato latino preciso. Estes dados indicam que a premissa do autor, de que a obra platônica é a “fonte clássica” (classical source⁸) da lista de virtudes é, no mínimo, duvidosa.

A crítica literária, no entanto, aprofunda ainda mais o ceticismo acerca da opinião dos que atribuem a Platão a influência sobre o conjunto das virtudes e vícios de Giotto na Capela Arena. A recepção da obra platônica pela cultura europeia aconteceu tardiamente e é bastante improvável que o pintor tenha tido acesso ao texto do filósofo grego, para dizer o mínimo. De fato, a obra platônica em questão foi traduzida para o latim por Marsílio Ficino entre a década de 1450 e 1460; a Capela Arena estava pronta, porém, desde 1308. Para justificar a influência de Platão sobre Giotto dever-se-ia encontrar algum texto perdido ou fonte colateral que tenha traduzido a obra do filósofo grego e feito chegar até o pintor italiano. Descobrir essa fonte é um feito certamente maior que explicar as origens platônicas da Capela Arena.

Contudo, ainda que a análise literária tenha motivos suficientes para contestar a segurança da tese do professor Erickson com respeito à origem

⁸ ERICKSON, Glenn. Giotto's virtues. *Revista do centro de artes e letras*, v. 17, n 1-2, p. 44, 1995.

platônica das virtudes cardeais, ela não está apta a afirmar de quem Giotto herda a lista de virtudes. De fato, segundo as palavras do articulista, a lista de virtudes do pintor não correspondia à lista de Platão e provocava desconforto na interpretação do conjunto da obra. A razão do descompasso entre os grupos era simples, mas insuspeita para o professor Erickson: o pintor italiano não se inspirou no filósofo helênico para listar suas virtudes, por isso era impossível explicar suas dessemelhanças. De tudo o que se disse resta ainda um problema: de onde, então, o pintor tomou a inspiração para as alegorias das virtudes cardeais?

Selma Pfeiffenberger sustenta que a fonte das representações de Giotto é o poeta latino Cícero. Esta intérprete avança a tese de que o escritor antigo foi, até aquele momento, o único a propor a Justiça alegoricamente como rainha, sendo ela a coroa das outras virtudes cardeais: “he is the only writer to term Justice ‘queen’ of the Virtues”⁹. Isto explicaria o porquê de a alegoria da Justiça ter sido caracterizada com elementos indicativos de nobreza. Giotto a representa como uma imperatriz, repousada sobre uma cátedra, ornada com régios enfeites, indicando a superioridade desta virtude e seu domínio sobre as outras. O pintor também destaca a virtude dando a esta representação um espaço fisicamente maior do que aquele reservado a outras virtudes cardeais. E a influência de Cícero sobre os latinos é confirmada quando Tomás de Aquino, ao elaborar seu Tratado sobre as Virtudes na Suma Teológica (ST I-II, q. 61), utiliza justamente a lista que Ambrósio tomou emprestado desse escritor, quando apresenta as virtudes cardeais. Outra pesquisadora que sustenta a influência do poeta latino na compreensão dos afrescos sobre as virtudes, de Giotto, especialmente no estudo da alegoria da Justiça, é Eleonora Beck. Ela afirma que: “a reading of Cicero rather than Aquinas best contributes to an understanding of Giotto’s enigmatic musical Justice”¹⁰. Portanto, é muito mais simples rastrear a influência que Tomás de Aquino, Ambrósio e Cícero teriam sobre Giotto, muito antes de se conseguir justificar que a *República* é fonte segura dos afrescos sobre as virtudes cardeais na Capela Arena. Para os que pretendem defender tal tese, importa encontrar a fonte secreta que traduziu a obra de Platão para os medievais antes de Ficino.

Para além das questões acerca da fonte de inspiração das virtudes cardeais de Giotto, há ainda o problema da compreensão da obra em relação ao conjunto arquitetônico da Capela Arena. Com efeito, o professor

⁹ PFEIFFENBERGER, Selma. *The Iconology of Giotto’s Virtues and Vices at Padua*. Tese de Doutorado, Bryn Mahr College, 1966, V:20. In: BECK, Eleonora M. Justice and Music in Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes. *Music in Art*, vol. XXIX/1–2, p. 41, 2004.

¹⁰ BECK, Eleonora M. Justice and Music in Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes. *Music in Art*, vol. XXIX/1–2, p. 41, 2004.

Erickson expressa toda sua perplexidade ao confrontar a disposição dos afrescos em relação ao altar-mor da capela:

This order is highly problematic, and apparently no one has been able to explain the conception that lies behind it. Several questions leap immediately to mind with regard to the arrangement. First, why are the three theological virtues, given by divine revelation, farther from the altar than the four natural virtues, available to the light of natural reason? In other words, why are the pagan virtues given pride of place over the Christian ones¹¹?

Sem embargo, a compreensão da lista de virtudes cardeais realizada por Giotto é praticamente impossível para o professor por causa de sua premissa, incontestável para si mesmo, de que o pintor italiano teria sido influenciado por certa perspectiva filosófica de viés platônica. Para ser preciso filosoficamente, no entanto, nem se pode falar de “influência platônica” no trabalho de Giotto, como fez Erickson. Na verdade, se fosse possível reconstruir as origens das inspirações do pintor italiano na esteira de Platão, o mais preciso deveria ser afirmar uma influência neoplatônica do pintor. Com efeito, a recepção da obra de Platão, realizada por Ficino, está repleta de acréscimos estranhos ao pensamento do filósofo helênico. Não é difícil, por exemplo, encontrar doutrinas de autores neoplatônicos, como Proclo e Porfírio. Em sua *Theologia Platonica De Immortalitate Animorum*, Líber XVII, Questio 5, Ficino faz uma genealogia dos filósofos segundo a sua importância na teologia, dando a entender que escola filosófica lhe é mais cara:

With regard to these matters pertaining to theology, six theologians, once supreme, were in mutual accord. The first is said to have been Zoroaster, the chief of the Magi, and the second Mercurius Trismegistus, the prince of the Egyptian priests. Succeeding him was Orpheus, and then Aglaophemus was initiated into the sacred [mysteries] of Orpheus. In theology Pythagoras came after Aglaophemus; and after Pythagoras came Plato who embraced the universal wisdom of all of them and enhanced and illuminated it in his writings. But since they all wrapped the sacred mysteries of

¹¹ ERICKSON, Glenn. Giotto's virtues. *Revista do centro de artes e letras*, v. 17, n 1-2, p. 44-45, 1995.

these matters divine in poetic veils to prevent them becoming mixed up with matters profane, the outcome was that various of their successors interpreted that theology in various ways. Hence the host of Platonic interpreters divided itself into six academies, three of which were Greek, three foreign. Of the Greek the old academy flourished under Xenocrates, the middle under Archesilas, the new under Carneades; of the foreign, the Egyptian academy flourished under Ammonius, the Roman under Plotinus, and the Lycian under Proclus. But since there were six schools of Platonists, the three Greek schools along with the Egyptian school accepted whatever had been written down by Plato about the circuit of souls in a non-literal way, but the two schools succeeding them observed the literal sense of Plato's words more fussily. Let us carefully review the manner in which these last two explain the Platonic mysteries”¹².

Como fica explicitado por Ficino, seu objetivo principal neste momento da obra é compreender como as duas escolas estrangeiras (a romana e a liciniana) entenderam e reproduziram os ensinamentos de Platão. Percebe-se um comprometimento e preocupação do tradutor com as leituras neoplatônicas antes de ocupar-se – talvez por falta de material de primeira mão – do pensamento do próprio filósofo grego. Com efeito, o platonismo que se deu no século XV é um neoplatonismo, isto é, trata-se de uma reflexão já repleta de influências posteriores à sistematização platônica. E é esta mesma abordagem que faz com que ele também não consiga perceber a ordem precisa entre as virtudes cardeais e as teologais, na nave da Capela Arena. Para propor um modo mais fecundo de refletir o conjunto de afrescos de Giotto é necessário mudar a hermenêutica de

¹² FICINO, Marcilio. *Theologia Platonica De Immortalitate Animorum*, Líber XVII, Cap. 1, 1-3: “In rebus his quae ad theologiam pertinent, sex olim summi theologi consenserunt, quorum primus fuisse traditur Zoroaster, Magorum caput, secundus Mercurius Trismegistus, princeps sacerdotum Aegyptiorum. Mercurio successit Orpheus. Orphei sacris initiatus fuit Aglaophemus. Aglaophemo successit in theologia Pythagoras, Pythagorae Plato, qui universam eorum sapientiam suis litteris comprehendit, auxit,3 illustravit. Quoniam vero ii omnes sacra divinorum mysteria, ne prophanis communia fierent, poeticis umbraculis obtegebant, factum est ut successores eorum alii aliter theologiam interpretarentur. Hinc turba Platoniorum interpretum in sex academias se divisit, quarum tres Atticae fuerunt, reliquae peregrinae. Atticarum vetus sub Xenocrate floruit, media sub Archesila, sub Carneade nova; peregrinarum Aegyptia sub Ammonio, Romana sub Plotino, sub Proculo Lycia. Verum cum sex fuerint scholae Platoniorum, tres illae Atticae simul atque Aegyptia, quaecumque de animarum circuitu scripta sunt a Platone, aliter quam verba sonarent accipiebant; duae vero sequentes ipsam verborum faciem curiosius observarunt. Quo autem modo hae duae platonica exponant mysteria diligenter recenseamus”.

apreciação da obra. Na prática, isto significa abandonar a premissa neoplatônica em favor de uma outra abordagem filosófica mais realista.

3. A hermenêutica dos afrescos na Capela Arena

Na perspectiva do professor, que ele próprio confessa tornar a interpretação do itinerário das alegorias impossível de ser compreendido, o conjunto de afrescos devia ser lido sob o seguinte critério explicativo:

	Altar	
Estultície		Prudência
Inconstância		Fortaleza
Ira		Temperança
Injustiça		Justiça
Infidelidade		Fé
Inveja		Caridade
Desespero		Esperança

A partir desta apreciação, afirma o autor, resulta que não há pessoa capaz de explicar (no one has been able to explain) porque o pintor italiano decidiu dispor os afrescos, referentes às virtudes humanas, mais próximos do altar da capela, enquanto as virtudes teologais estão mais distantes do ponto mais importante da igreja. Além deste problema de fundo teológico, há ainda a questão antropológica. Para o escritor, há um descompasso entre as virtudes humanas (chamadas no referido artigo de virtudes pagãs) e as virtudes recebidas de Deus, o que dificulta ainda mais a precedência

daquelas virtudes em relação às últimas. Espreita a reflexão do professor Erickson a percepção, perfeitamente de acordo com o espírito neoplatônico de Ficino, de que o extra-mundano tem prevalência e domínio sobre o que é intra-mundano. Na sua obra *Theologia Platonica* essa característica fica ainda mais evidente¹³. Ora, as virtudes cardeais têm origem na decisão humana. Como poderiam ser superiores àquelas virtudes de origem divina? A solução a esta indagação do professor Erickson está, como apontado anteriormente, no abandono dos princípios neoplatônicos como conceitochave para o entendimento do conjunto das obras e delas mesmas em particular. É justamente por causa da inadequação da chave que a dificuldade na compreensão das obras tornou-se incontornável.

A disposição das obras na Capela Arena encontra a razão de sua organização caso se contemple os afrescos à luz de todo conjunto arquitetônico, não apenas do altar-mor. As virtudes foram organizadas na nave da igreja de modo que as mais próximas do altar são as cardeais, enquanto as mais próximas da entrada da capela são as teologais. Esta ordem causa certa confusão, como aponta o professor. No entanto, é de conhecimento ordinário a precedência de algumas virtudes humanas em comparação às infusas.

Com efeito, o Aquinate já advertia que, em relação a alguns benefícios da Graça, as virtudes humanas podem servir de preparação¹⁴. Portanto, tomando como critério de organização destes afrescos o altar, o crítico de arte teria dificuldade de compreender o motivo pelo qual o pintor colocou, mais próximas do altar, centro de onde se celebra tão sublime sacramento dos cristãos, as virtudes cardeais, enquanto mais distantes da mesa eucarística estão dispostas as virtudes teologais. No entanto, há um outro caminho possível: e se o critério hermenêutico deste conjunto de afrescos de Giotto não for o altar?

É a própria disposição arquitetônica da Capela Arena quem adverte para uma leitura diferente dos afrescos. Os elementos da nave da igreja sugerem uma nova chave de interpretação da disposição das virtudes e vícios de Giotto. Se ao invés do altar-mor, a referência para a compreensão dos afrescos for a representação que o pintor fez do Juízo Final, que está na parede oposta ao altar, as virtudes cardeais ficam postas no início da vida moral e as virtudes teologais no fim, antecedendo imediatamente a vida

¹³ FICINO, Marcilio. *Theologia Platonica De Immortalitate Animorum*, Líber XIV, Cap. VI, 6: “That these three [kinds of] human virtues are preparations for the divine ones we deduce: a) from their being sown and quickened in us by the divine, b) from their images being so transparent that the divine are recognized through them, c) from their gradually but increasingly approaching the divine, and d) from their so affecting us that we do not rest in them but are moved towards the divine. It follows both that God must some day take the species of the soul and form it with the immortal habit of divine virtue and that the species of the soul can be formed”.

¹⁴ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-IIae, q. 112, a. 2, co.

beatífica. De outro modo, aplicando o mesmo princípio aos vícios, se o descaso com as virtudes humanas está no início da infelicidade neste mundo, os vícios relativos aos temas religiosos estão no seu termo, indicando o resultado que o fiel encontrará no Juízo Final. Com efeito, aquele que contempla o afresco do Juízo Final perceberá que à direita do afresco estão colocadas as virtudes, na ordem que foi indicada: as cardeais mais distantes; as teologais mais próximas. Analogamente, à esquerda do Juízo Final, encontram-se as representações dos vícios, os capitais mais distantes, os referentes às virtudes teologais mais próximos.

À luz dessa abordagem, parece ter sido encontrada a chave hermenêutica da obra, o instrumento que ajuda na compreensão do conjunto dos afrescos das virtudes e dos vícios e que muda significativamente a leitura que o professor Erickson faz das obras da capela. Em primeiro lugar, esta organização estaria mais próxima do texto evangélico, certamente conhecido por Giotto na sua época, que coloca os bem-aventurados à direita e os desgraçados à esquerda do personagem do Juízo Final. Além disso, considerar a representação do Juízo Final o critério hermenêutico dos afrescos torna a ordem das representações mais concorde com a doutrina teológica vigente na época de Giotto, pelo menos no que diz respeito às fontes de certas virtudes. Nesta configuração, a leitura mais proveitosa dos afrescos seria a seguinte:

	Juízo Final	
Esperança		Desespero
Caridade		Inveja
Fé		Infidelidade
Justiça		Injustiça
Temperança		Ira
Fortaleza		Inconstância

		a
Prudência		Estultície
	Altar	

Ainda que o critério hermenêutico para a compreensão do conjunto artístico dos afrescos seja discutido - como foi indicado até aqui - há fortes razões para advogar pela perspectiva que valoriza a representação do Juízo Final, e não o altar-mor, como chave hermenêutica do conjunto de afrescos. Mesmo reconhecendo a complexidade da questão, a contemplação destas obras em si mesmas agrada ao sentido estético sobremaneira, superando os problemas teóricos na compreensão do conjunto da obra, sem que seja necessário lançar mão de conceitos estranhos à época e ao espírito do homem medieval, como fez o professor Erickson. A razão da ordem das virtudes cardeais encontra-se, portanto, não na hermenêutica que toma como critério o altar, mas na compreensão do conjunto da capela. Essa é a opinião de Douglas Lackey. Ele afirma que, ao virar-se de costas para o altar e, ficando de frente para o afresco do Juízo Final, as virtudes (começando pelas cardeais até às teologais) se colocam à direita de Jesus Cristo; os vícios, por sua vez, ficam à esquerda e a representação do desespero (um homem enforcado) encontra-se com a representação do Inferno no afresco da parede oeste da capela.

If we turn around and face the back wall and the Last Judgment, the virtues, now on the left, flow into the right hand of Christ and the delights of the blest, while the vices, now on the right, flow into the left hand of Christ and the torments of the damned¹⁵.

Sem embargo, a disposição das representações na nave da igreja aponta para as orientações filosóficas que influenciaram a obra de Giotto, que são a verdadeira chave de compreensão para este conjunto de afrescos. Mais importante que conhecer o modo de recepção dos textos de Platão na Idade Média, que impossibilita a influência direta do filósofo grego sobre Giotto, importa conhecer que movimentos filosóficos eram dominantes

¹⁵ LACKEY, Douglas P. Giotto in Padua: A new geography of the human soul. *The Journal of Ethics*, vol 9, p. 552, 2005.

naquele momento. Se não foi Platão, que inspiração filosófica teve o pintor para escolher as virtudes cardeais e para organizar os afrescos do modo como fez?

4. A premissa filosófica de Giotto

Submeter as obras de Giotto ao espírito da filosofia neoplatônica é aceitar a tensão entre material e espiritual. Esta tensão pode facilmente apresentar-se como incompatibilidade entre o que é propriamente humano e o que é sobrenatural. Sob esta ótica, a simples convivência de virtudes espirituais com humanas é de difícil compreensão. A submissão daquelas a estas – como pensa Erickson ter sido feito por Giotto – é inaceitável. Ademais, a própria lista das virtudes cardeais torna-se obscura caso se tome como indiscutível uma pretensa inspiração platônica ou neoplatônica, como se demonstrou. A hermenêutica das obras do pintor italiano necessita de princípios filosóficos que justifiquem a tensão entre humano e divino. Com efeito, há uma determinada compreensão do real que explicaria por que motivo o espiritual não pode ladear-se ao humano, a saber: a concepção neoplatônica de mundo. Sem embargo, cabe à metafísica averiguar a natureza do real, com suas propriedades e causas. Portanto, a abordagem filosófica que pode esclarecer as razões de Giotto na produção dessas obras é de nível metafísico.

Sem dúvida, foi a síntese tomista que mais colaborou na organização das virtudes cardeais do pintor italiano e, principalmente, na disposição do conjunto de afrescos na nave da capela. Com efeito, é neste segundo item que se sente com força a influência de Tomás de Aquino sobre Giotto, pois se compreendem as virtudes a partir de uma perspectiva certamente mais realista. Quanto à relação de virtudes cardeais, o Angélico certamente não acrescentou nada à lista que ele mesmo atribui a Ambrósio¹⁶. Mas no que concerne à relação entre as virtudes cardeais e teologais, Giotto parece ter se inspirado na reflexão de Tomás. Duas são as indicações de que o Aquinate não contrapõe as virtudes cardeais e as teologais.

Em certa parte da *Suma Teológica*, o Aquinate distingue duas espécies de Graça: uma que exige alguma preparação para sua recepção e outra que independe de todo modo da condição do agente¹⁷. Ora, o Aquinate

¹⁶ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-IIae, q. 61, a. 1, co.: “Em sentido contrário, Ambrósio, sobre aquilo do Evangelho de Lucas: ‘Felizes os pobres de espírito’, escreve: ‘sabemos que há quatro virtudes cardeais, a saber: a temperança, a justiça, a prudência e a fortaleza’”.

¹⁷ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-IIae, q. 112 a. 2, co.: “Foi dito acima que há duas espécies de Graça: o dom habitual de Deus, e o auxílio de Deus que move a alma para o bem. Se se considera o dom habitual, ele exige em nós uma preparação, porque não pode haver nenhuma forma senão na matéria disposta”.

afirma que o dom habitual, que é Graça também, é antecipado pela conveniente preparação do homem para sua recepção. No entanto, adiante o Angélico dirá que há uma Graça que prescinde absolutamente de toda ação humana. Com estes argumentos é necessário concluir: sim, há um tipo de Graça que pode ser preparada pela natureza, do mesmo modo que uma forma necessita de uma matéria adequadamente organizada para recebê-la. A virtude sobrenatural não necessita, mas também não é contrária a uma apropriada preparação, em alguns casos. Essa postura metafísica diante das virtudes é completamente distante da perspectiva do professor Erickson e para ele incompreensível, justamente por ignorar a filosofia por detrás das pinturas.

Além disso, o Aquinate afirma que as virtudes cardeais não são objeto de pesquisa apenas dos filósofos, mas também são refletidas pelos teólogos. Esta característica aponta para a harmonia existente entre aquelas virtudes, advindas do esforço individual, e as relacionadas ao espiritual, que são recebidas imerecidamente. Antes de demonstrar uma incompatibilidade entre as fontes das virtudes alojadas na nave da Capela Arena, a organização proposta por Giotto supõe uma complementaridade entre elas. Diferentemente da premissa neoplatônica, o natural não é impedimento para o sobrenatural e essa postura filosófica é marcadamente tomista. Vem do tomismo, forte no século XIV, o fundamento teórico que afirma a complementação entre natureza e sobrenatureza. Assim, a reflexão do Angélico sustenta que as virtudes humanas não são empecilhos para a aquisição de virtudes teologais, mas até necessárias para algumas delas. Com efeito, há certas virtudes humanas que preparam aquelas virtudes chamadas teologais e o próprio teólogo pode perceber sua natureza e importância¹⁸. Se ao teólogo interessa entender a natureza e características de virtudes tão humanas é porque entre o discurso teológico e o filosófico não há distância tão grande.

5. Considerações Finais

A arte continua sendo caminho para educação. Nas palavras de Hans-Georg Gadamer, “a arte hoje resulta numa tarefa para a reflexão”¹⁹. Os afrescos pintados por Giotto di Bondone são o testemunho da fineza do espírito humano, que consegue representar com enorme maestria as sombras mais espessas da humanidade com dignidade e poesia, do mesmo modo que representa as luzes mais fulgurantes sem pieguices ou simplismos. O

¹⁸ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-IIae, q. 61, a. 3, co.: “É assim que muitos falam dessas virtudes, não só os teólogos como também os filósofos”.

¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 20.

conjunto de alegorias sobre as virtudes e vícios, pintado por Giotto, convida seus espectadores à integridade interior a que cada ser humano é chamado. Nenhum homem é partido.

A admissão de que Platão é a fonte da lista de virtudes pintadas pelo italiano seria a assunção de que, no homem, dois princípios rivalizam ou, ao menos, se incompatibilizam. Após mostrar que Platão não pode ser a origem dessa lista (a) foi preciso demonstrar que, a partir de uma perspectiva mais universal do conjunto, não era impossível compreender a organização das obras. Bastava compreender que a leitura sacramental não era a melhor e que era preciso ter uma hermenêutica mais universal (b). E, finalmente, essa interpretação estética das obras de Giotto advém precisamente do conhecimento da filosofia que sustenta a representação que se faz das virtudes e, especialmente, da metafísica que preponderava na época da construção da Capela Arena.

6. Referências Bibliográficas

BECK, Eleonora M. Justice and Music in Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes. *Music in Art*, vol. XXIX/1-2, p. 39-51, 2004.

BELLOSI, Luciano. *La pecora di Giotto*. Italia: Giulio Einaudi, 1985.

ERICKSON, Glenn. Giotto's virtues. *Revista do centro de artes e letras*, v. 17, no. 1-2, p. 41-48, 1995.

FICINO, Marcilio. *Theologia Platonica De Immortalitate Animorum*. English Translation by Michael Allen. Latin Text edited by Jamens Hankins with William Bowen. London: 2006.

FROJMOVIČ, Eva. Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 59, p. 24-47, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LACKEY, Douglas P. Giotto in Padua: A new geography of the human soul. *The Journal of Ethics*, vol 9, p. 561, 2005.

LADIS, Andrew. The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel. *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 4, p. 581-596, 1986.

LYCURGO, Tassos. As Virtudes de Giotto. *Vivência*, v. 26, p. 135-140, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PFEIFFENBERGER, Selma. *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*. Tese de Doutorado, Bryn Mahr College, 1966.

QUINTILIANO. *Institutio Oratória*.

Disponível

em:

<http://www.latin.it/autore/quintiliano/istitutiones/!01!liber_i/10.lat>.

Acesso em: 12 de agosto de 2011.

RUSKIN, John. *Giotto and His Works in Padua*. Echo Library, 2007.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, 2001-2005. v. 1-6.

VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.