

UMA METODOLOGIA CRÍTICA SEGUNDO O LÁZARO DE SCROVEGNI.

Antônio Leandro Barros*

“Não os temais, pois; porque nada há encoberto que não venha a revelar-se, nem nada oculto que não venha a tornar-se notório.”

(Matheus, 10:26.)

O afresco “*A Ressurreição de Lázaro*”¹, situado na capela Scrovegni, em Pádua, Itália, é mais do que a apresentação de um tema bíblico, mais do que mera ilustração dos evangelhos. Seguindo com coerência, a percepção de imagens religiosas localizadas no interior de espaços religiosos deve ser bastante particular – caso não partamos desta premissa, este será um esforço crítico estéril e pobre. O tema mesmo do afresco é peculiar, e apropriado às questões crípticas, apropriado a natureza menos evidente da pintura: a de *matar o vivo e de fazer viver o morto*. Porém, isto não significa que a pintura, enquanto coisa morta, dê vida ao acontecimento de séculos já remotos, mas antes o inverso, aquele acontecimento já “morto” no passado a dar vida à pintura, ou seja, a pintura, coisa morta, vive e o ocorrido, coisa viva, morre – que vem a ser o tema preciso da *Ressurreição de Lázaro*. Estamos diante de uma imagem que revela o que é propriamente o ver, ou uma modalidade do ver²; que conseqüentemente nos propõe uma metodologia crítica baseada numa aproximação da iconologia à fenomenologia. O interesse do presente artigo, logo, é demonstrar que método e que modalidade seriam estas através de uma crítica interpretativa e estrutural do mito e não da doutrina teológica. Buscamos uma lógica interna ao afresco de Scrovegni bem como ao respectivo capítulo do evangelho de João, como meios artísticos complementares e correspondentes. Antes de um significado, interessa-nos um sentido para a obra, ou melhor, um sentido possível dessa obra de arte.

Numa descrição superficial da pintura, percebe-se que em um ambiente raro encontra-se um conjunto de pessoas a testemunhar um acontecimento bastante significativo. O famoso trecho do evangelho de João é muito preciso e precioso – por isso: cuidado. Esse afresco não representa a chegada de Jesus ao sepulcro de Lázaro, e nem mesmo a ressurreição, mas o último ato do grande milagre. Ainda assim, tomemos por inteiro o capítulo **Ressurreição de Lázaro**, do

* Mestre em História da Arte (UERJ).

¹ Afresco pertencente ao conjunto de pinturas realizadas por Giotto de Bondone por toda a extensão interna da Capela dos Scrovegni, durante os anos de 1300 e 1306. Nos séculos seguintes, tal conjunto artístico tornou-se uma notória fonte de inspiração para artistas das mais variadas tendências e estilos, dentre os quais Michelangelo, Matisse e Diego Rivera. Visualização maior da imagem no anexo 1.

² Segundo a modalidade de imagem intitulada por Didi-Huberman como: “crença”. Esta modalidade foi explicada na introdução. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.

Evangelho de João (11:38-44), que trata precisamente da situação do nosso objeto³; a primeira frase é: “Tornou Jesus a comover-se profundamente e foi ao sepulcro” (JOÃO, 11:38).

Frase essa muito significativa porque em outras passagens Jesus é capaz de realizar milagres, inclusive de mesma potência e magnitude⁴, sem necessitar locomover-se. No entanto, nesse relato em questão, Jesus preocupa-se em ir ao sepulcro: e vai comovido! É interessante ressaltar a noção implícita no verbo “comover”, pois o prefixo “co” indica conjunto, isto é, um movimento sincrônico; Jesus não apenas moveu-se em direção ao sepulcro, mas comoveu-se⁵. Assim, Jesus é o contemplador que vai ao sepulcro, e Lázaro se apresentará como o objeto digno de contemplação. Conforme pontuado no primeiro parágrafo, deve-se perceber a imagem (ao menos as religiosas que habitam locais sagrados) de maneira diferenciada, talvez crente, comovida. O observador deve tornar-se *assistente*, isto é, não apenas assistir a uma obra de arte, mas assistir uma obra de arte. Disso decorrerá o *miraculum*: “aquilo digno de ser visto”.

“Tornou Jesus a comover-se profundamente e foi ao sepulcro. Era uma caverna com uma pedra sobreposta.” (JOÃO, 11:38)

Ainda que ela mesma não esteja morta essa imagem guarda em si a morte de um fato (seja ele literário ou literal), e sendo assim também a própria imagem, para além das figuras, pode ser encarada como “sepulcro”. A propósito, uma característica singular dessa imagem é a sepultura de Lázaro (outras imagens em anexos ao fim do artigo); até mesmo sua cor difere da cor das outras montanhas que figuram no decorrer das cenas da capela, e sua entrada estava coberta com uma placa de pedra. A forma pontiaguda e de base larga, verticalizante, torna essa a própria representação de uma pirâmide⁶:

³ Não se trata de subordinação da imagem ao texto apostolar, nem o contrário. A intenção é exatamente evidenciar os diálogos existentes entre os dois meios artísticos, pintura e literatura, de forma que o “alegorismo” medieval remeta de um signo ao outro e de volta – *analogia entis*.

⁴ Ver Mateus 8:5.

⁵ Curioso como na imagem de Scrovegni a figura de Jesus apresenta um rosto sério e concentrado em Lázaro, ressaltando o sentido da palavra “comover-se”. O personagem de Jesus não parece sensibilizado exteriormente, mas posto em ação interior.

⁶ A análise de outras pinturas de mesmo tema confirma que o afresco de Scrovegni é muito peculiar. É raro uma imagem com tal tema em que a tumba surja como uma pirâmide: não a vemos nas obras de Michael Pacher, de Aelbert Ouwater, e nem na de Van Gogh; nas pinturas de Rembrandt e de Caravaggio a cena é representada num ambiente fechado e indefinível; e nas obras de Juan de Flandres e na de Geertgen, Lázaro recebe o milagre em um local semelhante a um cemitério. Na obra de Tintoretto, Lázaro não está numa cripta, mas é retirado de um grande monte de terra que apresenta alguma semelhança com a forma piramidal. Esta é uma relação possível: “*a pirâmide participa do simbolismo do montículo funerário com o qual se recobria o corpo dos defuntos; ela é um montículo de pedra, gigantesco, perfeito, estendendo ao máximo as garantias mágicas esperadas das mais humildes cerimônias funerárias.*” (*Dicionário de Símbolos*. p. 719). Um afresco do mesmo tema, e também feito por Giotto, mas este na Igreja de São Francisco de Assis, em Assis, já apresenta estruturada uma cadeia

o cume de uma pirâmide simbolizaria o Verbo demiúrgico, Força primeira não engendrada, mas emergente do Pai e que governa toda coisa criada, totalmente perfeita e fecunda. Assim, no final da ascensão piramidal, o iniciado atingirá a união com o Verbo, como o faraó defunto se identifica, no oco da pedra, com o deus imortal. (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2005: 721)

Ora, a pirâmide é aquilo que tem por função proteger o morto, quer dizer, salvar o morto da morte mesma; todavia, essa, de Lázaro, não apresenta o aspecto racional e geométrico característico de outras, ela apresenta somente o aspecto mágico, ligado aos ritos funerários. É esta uma pirâmide de formas orgânicas. No cume vemos brotar uma vegetação como a vida a recomeçar seu ciclo, pois o curioso desta pirâmide é que embora guarde o morto ela mesma está viva, e por sua natureza dá abrigo às raízes das árvores. Ironicamente, da mesma forma que a pintura, a cripta está a guardar o morto-vivo e a se mostrar viva, e daquilo que se ergue em aparência por sobre sua superfície ela esconde a semente e a raiz.

Como *mural* – localizado na parede da Capela Scrovegni – a pintura conserva um sentido de cerceamento, de guarda, de impedimento da passagem ou mesmo do olhar. Toda pintura mural é um desafio ao contemplador, um desafio a atravessar o muro de fina película, a comunicar-se com o seu interior.

“Tirai a pedra”, ordenou Jesus. ‘Senhor’, disse-lhe Marta, irmã do defunto, ‘já cheira mal; está com quatro dias...’ Tornou-lhe Jesus: ‘Não te disse eu que verás a glória de Deus, se creres?’ (JOÃO, 11: 39-40)

O contemplador capaz de comover-se exige a eliminação da superfície que o separa de Lázaro. E é belo como a pintura de Giotto apresenta a tampa do sepulcro como um delicado desenho marmóreo, frio, e que, contudo, impede o contato como o que realmente importa. Note-se que o lacre, a pedra, não foi colocado pelo próprio sepultado, mas por outras pessoas – a imagem enquanto cripta também recebe de pessoas próximas verdadeiras pedras capazes de vedar o contato real com a obra. Em outras palavras, diante de uma imagem, o crítico deve remover da entrada toda uma pesada carga historiográfica e crítica que terminam por filtrar ou mesmo impedir o contato entre o contemplador e a obra. Com efeito, idealmente o próprio crítico deve abster-se de suas convicções e paradigmas, afim de que o real diálogo intuitivo com a

montanhosa ao invés de uma montanha piramidal isolada – embora a imagem tenha clara relação com a posterior de Pádua. É somente numa pintura de Duccio, evidentemente inspirada na capela dos Scrovegni, que a mesma forma piramidal surge com vigor, porém muito mais pontiaguda.

imagem construa todas as lógicas a partir de si – apesar do vaticínio de Marta: “*já cheira mal*”. A tampa do sepulcro também é um convite ao olhar, é, entretanto, “aparência pura” que separa o *assistente* do *assistido*; nesse sentido Jesus não direciona o olhar ao tampo, mas o deixa a cargo de dois outros personagens (um deles mantém o olhar perdido, ao passo que o outro permanece a mirar fixamente os desenhos da pedra).

“Tiraram, pois, a pedra. Jesus levantou os olhos ao céu e disse: ‘Pai, graças te dou, porque me atendeste; bem sabia eu que sempre me atendes, mas por causa do povo em derredor é que o disse, para que creiam que tu me enviaste’. Dito isso, bradou: ‘Lázaro, vem para fora!’”. (JOÃO, 11:41-43)

É só então, a partir dessa frase, que ocorrem todas as ações da cena em Pádua. Surge diante da cripta a figura de Lázaro afinal, coberto de tecidos desde as solas dos pés até o topo da cabeça, estando completamente amarrado e enlaçado. É um morto mumificado. E a múmia não é exatamente a imagem do morto coberta pelo tecido branco que poderia ser usado como suporte para a pintura? A múmia, genericamente, é a imagem da coisa morta transmutada em textura, mas a própria textura permite leitura, a leitura de um corpo morto, ou a leitura de alguém morto; pois a leitura deve ser, presumi-se, capaz de atravessar a textura. Porém, os personagens ao lado de Lázaro também estão cobertos por vestes até o rosto e, contudo, ninguém os interpretaria como mortos ou múmias – o que na verdade eles são, posto que Jesus, aquele que dá vida à *imagem*, só tem olhos para Lázaro.

Ademais, disse Jesus ao removerem a placa de pedra que selava o túmulo: “*Lázaro, sai para fora!*”, e assim o novo-vivo deixou para trás de si a escuridão cavernosa de seu túmulo, a escuridão que a visão não venceu, escuridão: aquilo mesmo que não se tornou imagem. Lázaro, então, é tudo aquilo que se tornou iluminado. A cena nos mostra que Lázaro saiu, e que saiu sozinho!, sem ajuda ou amparo de nenhum dos presentes (como era de se esperar, porque os milagres sempre conferem autonomia àqueles que os recebem). Assim, o morto apesar de mumificado, tapado, vedado, e amarrado, voltou às vistas por ele mesmo. Ou seja, o morto voltou a viver! Eis o milagre, o *miraculum*, o digno de ser visto ou o dignificado pela visão.

Chama-se *afresco* a pintura realizada sobre a massa ainda fresca, contudo disso resulta que a pintura mantém-se fresca, isto é, conserva suas propriedades, a obra (normalmente) não envelhece, não definha, ela permanece fresca como foi no nascimento; e de fato renasce em todo

novo olhar.⁷ Assim, poeticamente, para além do mural está o afresco, e para além do afresco está a obra de arte – porque, atenção, apesar do afresco estar enfim revelado, Lázaro ainda permanece em reserva, a obra ainda continua velada pela textura. É a questão críptica de retorno. Toda a textura que envolve Lázaro, apesar de revelá-lo, também vela seu conteúdo último como um criptograma: signo que não apresenta diretamente o significante, mas sim forma que disfarça o conteúdo. No entanto, o criptograma não impossibilita o acesso à verdade, ao saber interior da obra – é, antes, mais um intérprete do que um obstáculo porque ocultando apenas pela metade convida ao descobrir.⁸

“Saiu o que estivera morto, trazendo os pés e as mãos ligados com ataduras, e o rosto envolto num sudário. Ordenou-lhes Jesus: ‘Desenlai-o...’ (JOÃO, 11: 44)

Logo, cabe a todos os demais leitores/observadores da cena a libertação da obra. Para que todos possam ver realmente é preciso que “atravessem o texto, que o leiam!”, que “desamarrem-no”. Eis a própria representação do ato de ver – bem como do ato de ler. A salvação de vida do texto depende fundamentalmente da leitura do leitor. Segundo Derrida, resumindo essa noção de leitura:

“Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (...)
“A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura.” (DERRIDA, 1997: 7.)

Diante de uma imagem o que vemos é uma coisa morta, e é somente no contato íntimo entre contemplador e obra, e entre obra e contemplador, que a imagem torna-se viva; conforme

⁷ A imagem em questão neste artigo, para além de suas restaurações, acumula mais de setecentos anos de vida.

⁸ Conforme uma antinomia esotérica, o criptograma é: *aquilo que se revela velando-se, e aquilo que se vela revelando-se.*

Com relação a iconografia do corpo coberto de tecidos: nas obras de Giotto há uma clara importância atribuída aos tecidos e vestes (conforme Norbert Wolf e Argan, obras supracitadas), porém, normalmente, esta técnica de Giotto é usada para revelar o corpo da personagem, e, neste Lázaro, foi usada inversamente para ocultá-lo criando um corpo quase disforme. Já na obra supracitada de Caravaggio o morto surge completamente nu. Nas obras de Juan de Flandres, Michael Pacher, Aelbert Ouwater, e Geertgen o morto está apenas com as pernas cobertas por um lençol. E finalmente, na obra de Tintoretto o morto veste roupas como se tivesse vivido os últimos quatro dias. Somente a obra de Rembradt apresenta Lázaro coberto de tecidos brancos, à exceção do rosto.

Finalmente, quanto à autonomia do morto-vivo para levantar-se de sua cova, apenas as obras de Tintoretto e de Caravaggio contrariam as ordens de Jesus para que o morto saísse por suas próprias forças.

Didi-Huberman, a imagem viva é aquela que “ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”⁹. E, para tal, é preciso criticamente dizer: “Lázaro, sai para fora!”. A obra sai, o contemplador desenlacha. Esse é o momento exato da cena em questão, o momento do desenlace. E não é gratuito. Como contemplador já nos *co-movemos* com a pintura, atravessamos o muro das meras aparências e rasa semiótica, convocamos a obra a revelar-se, e nos resta dar cabo do seu desenlacha.

Voltando ao afresco, dentre todos os quase vinte personagens desta cena, quais os únicos que se olham nos olhos diretamente? Jesus e Lázaro, contemplador e obra, respectivamente. Seus olhares traçam uma linha reta precisa, e os dois nesse momento têm exatamente o mesmo tamanho figurativo. Eles tornaram-se iguais, estão de fato em comunicação¹⁰. A cena, inclusive, os expõe destacados das turbas que os cercam. É a essa modalidade da visão que Didi-Huberman denomina “crença”, ou seja, ver além dos olhos; ver de maneira muito mais intuitiva do que fisiológica.¹¹ É tornar-se imagem daquilo que se olha, e fazer daquilo que se vê a sua própria maneira de visão, a sua própria imagem de si. Igualar-se em imagem convém em troca de papéis simultaneamente, donde imagem e contemplador se perdem e se acham no jogo de olhares, donde imagem e contemplador não são imagem e contemplador, mas um ente único.

Resta-nos ainda analisar o comportamento de outra personagem: a mulher no canto direito da imagem, que com uma mão cobre a visão do corpo mumificado e com a outra cobre o nariz com a túnica – afinal antes do milagre o corpo já estava encarcerado há quatro dias. Todavia, nenhum outro personagem parece atingido pelo odor, nem mesmo os mais próximos do corpo de Lázaro; a explicação para isso é que essa mulher ao fim não viu – não verdadeiramente.

⁹ Como exemplo desta teoria, o autor apresenta a famosa passagem do livro “Ulisses”, de James Joyce, na qual o personagem Stephen Dédalus ao ver o mar, vê simultaneamente o olhar agonizante da mãe que o mira. Ou seja, a imagem-viva é aquela que nos remete a outra por dessemelhança. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.

¹⁰ O mesmo jogo de olhares aparece na imagem egípcia sobre a *Ressurreição de Osiris* (anexo 3). Aquele que desperta o outro da morte (Hórus) e o morto-vivo (Osiris) olham-se dentro dos olhos, e ambos têm o mesmo tamanho representado. De um baixo-relevo de File. (E. A. Wallis Budge, *Osiris and the Egyptian resurrection*, Londres, Philip Lee Warner; Nova York, G. P. Putnam's Sons, 1911, vol. II, p. 58).

¹¹ Segundo exemplo do autor francês: frente à evidência de um túmulo esvaziado, o homem da crença produzirá um modelo imaginário no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – continua a viver no interior de um grande sonho acordado. E sentencia Didi-Huberman que este é o recalque característico, porém não exclusivo, do mundo cristão; sendo, portanto, a imagem mais do que a visão, sendo crença. Conseqüentemente, enquanto escritura, a imagem conserva em seu interior um saber indiferente à visão objetiva. Outro exemplo clássico desta modalidade visual, a “crença”, é a passagem também do Evangelho de João em que Maria Madalena diante do túmulo vazio de Cristo vê dois anjos (Jo 20:11).

A outra forma, segundo Didi-Huberman, seria a Tautologia, caracterizada nas palavras de Frank Stella: “o que você vê é só o que você vê”. É a modalidade inversa, trata-se da linguagem por sobre o olhar. Ver: Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 199

Ela não percebeu o vivo, não foi capaz de ver ou ler, através dos tecidos, que o morto havia tornado-se vivo. Ela, infelizmente, só pôde perceber o morto.¹²

“Ordenou-lhes Jesus: ‘Desenlai-o e deixai-o andar’. (JOÃO, 11: 44)

Por fim a pintura é a arte do erguer, do fazer vertical, do fazer as vistas elevarem-se; e metaforicamente foi o realizado por Jesus enquanto personagem desse afresco: ele ordenou que o cadáver-múmia-textura-texto-imagem que estava deitado se levantasse. Logo, onde há apenas uma pintura é preciso fazê-la levantar-se.¹³ Segundo a proposta que se exprime nesse exercício de vista em Pádua, é esse o ato de crítico de arte. Assim, o ato crítico constitui um “atravessar da obra de arte”, mas não um “solucionar” – pois a obra, para o contemplador, é uma *questão* e não um *problema*. Desenlaxá-la é generosidade, andar por ela é arrogância, de modo que essa imagem da capela Scrovegni não está resolvida, mas atuante tornando impossível qualquer conclusão assertiva ou totalizante, e até mesmo discursiva (por que não? Esse artigo o prova.).

A ressurreição apenas começa.

“Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa

¹² “crença”, denomina Didi-Huberman a modalidade da visão que iguala o enfrentamento entre contemplador e contemplado, e disse Jesus no mesmo trecho do evangelho em questão: “Não te disse eu que verás a glória de Deus, se creres?”

¹³ O mistério da ressurreição é um dos mais emblemáticos em vários sistemas religiosos. Contudo, há certa tradição mística de que a ressurreição é um ato de elevação, de reerguimento. (Conforme: Alexander Roob, *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*. Taschen, 2006.) Dentre as outras pinturas de mesmo tema supracitadas, todas exibem uma sepultura horizontal e na altura do chão, com exceção das obras de Giotto e de Duccio. Inclusive, na própria capela Scrovegni há uma cena de ressurreição com uma sepultura nestas especificações, trata-se da ressurreição do próprio Jesus. Outro exemplo, e último, desta tradição do *erguer* é a carta XX do tarô, a Carta do Julgamento, que simboliza a ressurreição e a consagração entre outras coisas; nela um ser celeste, possivelmente um anjo, invoca, através de sua corneta/trombeta, um morto a viver. E este morto-vivo se levanta, sem auxílio, de uma tumba horizontal e no solo. Por fim, deve-se ressaltar que em muitas destas ocasiões da ressurreição reverencia-se a uma *imagem*, como no caso do próprio Jesus, ou de Osíris, ou da carta XX do tarô. Voltando ao tema da Ressurreição de Lázaro, nos cabe a pergunta feita por Edouard Schuré: afinal quem é Lázaro? “Lázaro, que João designa simplesmente como o irmão de Marta e Maria de Betânia, é o personagem mais enigmático e mais singular dos Evangelhos. João apenas o menciona; os sinópticos não o conhecem. Ele não está ali a não ser pela cena da ressurreição. O milagre operado, ele desaparece como em um alçapão”. (Edouard Schuré, *A evolução divina da esfinge ao cristo*. IBRASA, 3ª Ed., São Paulo, 2009, p. 285.) Assim, estas questões não parecem reforçar a idéia de Lázaro enquanto imagem? Como escreveu Adorno: “cada obra de arte é um instante”. (Theodor Adorno, *Teoria Estética*. Edições 70, Lisboa, 1970, p. 17)

mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.”
(ALIGHIERI, Paraíso, Canto XXXIII)¹⁴

Bibliografia:

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Editora Martin Claret, 2008.
- AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia Mística*. Fissus Editora, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo & MAMMI, Lorenzo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana. V. 2: De Giotto a Leonardo*. Editora Cosac Naify, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Edições 70, 1974.
- BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*. Editora Pensamento, 1995.
- CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. Editora Mundo Cristão, São Paulo, 2007.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, 19° edição, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*; in: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Editora Iluminuras, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. São Paulo: Record, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2005.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Ed. 34, 2004.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007.
- Novo Testamento. Texto Integral*. Martin Claret, 2006.
- WERTHEIN, Margaret. *Uma História do Espaço de Dante à Internet*. Jorge Zahar, 1° ed., 2001.
- WOLF, Norbert. *Giotto*. Taschen, 2007.

¹⁴ “E o que vi, desde então, na imensidade / Transcendeu quanto o verbo humano intente: / Cede a memória tanta majestade. / Qual homem, que, a sonhar, vê claramente / Depois só guarda a sensação impressa, / E o mais em todo lhe não volta a mente. / Tal eu; quase a visão inteira cessa. / Mas no meu coração quase destila / Doçura que em seu êxtase começa.” Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro.

Imagens:

1- (1300-1306 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Capela Scrovegni, Pádua, Itália.:



2- (1300-1306 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Jesus, afresco, Capela Scrovegni, Pádua, Itália:



3- A Ressurreição de Osíris:



4- Outras pinturas com o tema “A Ressurreição de Lázaro”:

(1295-1300 ?), Giotto Di Bondone, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Capela São Francisco de Assis, Assis, Itália:



(1308-1311 ?), Duccio, A Ressurreição de Lázaro, afresco, Itália:

