

CÉSAR, Aldilene Marinho. “Pinturas da Estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato - Séculos XIII-XVI”. In: *Ars Historica*, Rio de Janeiro, v. 1, nº. 2, p. 2-12, jul-dez. 2010.

**Pinturas da Estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa
ao retrato - Séculos XIII-XVI**

Aldilene Marinho Cesar*

RESUMO: Depois da morte de Francisco de Assis (c. 1181-1226), sua imagem pintada sofreu repetidas modificações. De acordo com parte da historiografia do tema, a imagem do santo, inspirada nas modificações realizadas em suas hagiografias, foi sucessivamente “corrigida” de acordo com a última versão dos ideais da Ordem por ele fundada. Além dessas mudanças, a partir do século XVI, em parte da Itália e da Espanha é possível perceber que a iconografia com o tema de sua estigmatização, sofreu alterações significativas, não apenas em alguns dos elementos iconográficos que compõem a cena, mas também na forma de apresentação do episódio que, algumas vezes, deixa de ser representado de acordo com a tradição iconográfica do tema – cena narrativa – para ser figurado através de um retrato. O objetivo da presente comunicação é discutir as mudanças verificadas nessa iconografia e suas possíveis relações com algumas práticas religiosas dos lugares e período em questão.

PALAVRAS-CHAVES: Francisco de Assis. Pintura. Práticas religiosas.

**Paintings of the Stigmatization of St. Francis of Assisi: from the narrative scene
to the portrait - 13th and 16th centuries**

ABSTRACT: After the death of Francis of Assisi (c. 1181-1226), his painted image has suffered repeated modifications. According to part of the historiography on the subject, the image of the saint was successively "corrected" according to the latest version presented of the ideals of the Order that he founded. From the sixteenth century, in part of Italy and Spain, the iconography with the theme of their stigmatization suffered significant changes, not just in some of its iconographic elements, but also in the form of presentation of the episode. This ceased to be represented only in accordance with the iconographic tradition of the theme, as narrative scene, to be figured by a portrait. The purpose of this communication is to discuss

□ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: aldicesar@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq-Brasil, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Maria Beatriz de Mello e Souza.

the changes observed in this iconography and their possible relations with some of the religious practices in the places and period in question.

KEY WORDS: Francis of Assisi. Painting. Religious practices.

No alvorecer do século XVI, quando eclodiam tensões há muito cultivadas acerca da forma considerada, pela Igreja, ideal de praticar a espiritualidade, uma das pedras de toque de tais tensões situava-se justamente no uso de imagens com temas religiosos, seja no interior dos templos, seja em práticas de devoções públicas ou privadas. Entre os teólogos da Igreja, a preocupação em definir o estatuto, o significado e as funções da imagem persistiu pelo menos desde o Segundo Concílio de Nicéia (787) e teve grande repercussão na realização do Concílio de Trento (1545-1563), mantendo-se tal discussão constante e frequentemente reatualizada.

A questão em torno da representação visual de Deus, de Cristo, da Virgem Maria ou dos santos e o temor de que pudessem levar o fiel à idolatria, é seguramente de ordem teológica e nos aponta para o conhecimento da função espiritual e social de uma determinada imagem numa dada época. Diante disso, é preciso que o historiador das imagens tenha em mente que os interesses e o idealismo que animam a encomenda e a execução de imagens religiosas não bastam para explicá-las ou as suas funções. Sabemos que as pinturas, esculturas, gravuras e demais formas de representações consideradas sagradas podem ser submetidas a usos e práticas que podem transformar, multiplicar e até mesmo alterar de forma significativa, conforme condenou Jean Molanus (1533-1585)², a sua pretendida destinação original, algumas vezes identificada através de um contrato de encomenda ou de um documento institucional.

Nos últimos séculos da Idade Média e no início da Era Moderna, as imagens religiosas no Ocidente cristão eram muitas vezes objeto de devoção e afeto, mas também de muitas querelas como atestam, no século XVI, a eclosão das Reformas e a circulação de textos condenando o uso de imagens religiosas produzidos por alguns teóricos reformadores como Martinho Lutero (1483-1546) e João Calvino (1509-1564).

² Johannes Molanus ou Jan Van der Meulen (1533-1585) foi um destacado teólogo da Contrarreforma católica flamenga da Universidade de Louvain, onde foi professor de Teologia. Nascido em Lille, Molanus foi padre e cônego da Igreja de São Pedro, em Louvain. Dentre outros temas, escreveu sobre o conteúdo que considerava adequado às imagens religiosas, como é o exemplo do seu *De picturis et imaginibus Sacris, earum vero pro abusis usu Contra* (ou *História das Imagens e Pinturas Sagradas*), de 1570. Ver MOLANUS, Jean. "História das imagens e pinturas sagradas (1570)". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 70-74.

Ao contrário do que acontecera no Oriente (no século VIII, com a questão iconoclasta), no Ocidente, segundo Jean-Claude Schmitt, a confecção e o uso de imagens para fins religiosos transcorreu sem grandes questionamentos durante quase todo o período medieval. Isto pode ser comprovado pela não elaboração na cristandade ocidental de uma teologia das imagens como ocorrera no Oriente com os escritos de João Damasceno (c.650-c.749)³, produzidos em resposta à questão iconoclasta do século VIII. Para Schmitt, foi a partir do ano mil que o Ocidente testemunhou uma importante transformação no campo das práticas religiosas direcionadas ao culto de imagens. Esta mudança teria sido impulsionada principalmente pela produção de imagens de culto tridimensionais (estátuas, esculturas) como a *Santa Fé de Conques* e a *Virgem com o Menino* da catedral de Clermont. A partir de então, para esse historiador, o Ocidente testemunharia uma vasta produção imagética com suportes cada vez mais diversificados⁴.

Assim sendo, foi preciso a eclosão dos movimentos que culminaram com as Reformas para que se começasse a questionar com mais rigor o uso social que se fazia das imagens consideradas sagradas. Pois, de acordo com o citado acima, as imagens poderiam adquirir novos e contraditórios usos além daqueles para os quais foram destinados, como atesta Molanus em um dos seus escritos quando afirma que em meados do século XVI alguns camponeses levavam imagens de santos para o campo, na esperança de uma boa safra, e que além disso possuíam o costume de mergulhar as imagens de São Paulo e Santo Urbano na água quando os dias das festas camponesas eram chuvosos⁵. O mesmo Molanus, que defendia o uso das imagens devocionais de acordo com os direcionamentos da Igreja, denuncia na mesma época as atitudes iconoclastas dos reformadores protestantes, atacando principalmente as investidas de João Calvino, argumentando através de trechos dos textos dos concílios ecumênicos e da Patrística cristã a legitimidade do recurso visual na vida cristã⁶.

Dessa forma, a partir do século XVI, e principalmente depois do Concílio de Trento, apesar de não ter organizado uma teologia das imagens, pode-se dizer que a Igreja do Ocidente tratou de forjar o que poderíamos chamar de uma política das imagens. Tal medida, consistia em uma série de direcionamentos para a elaboração, confecção e exposição das imagens de temas religiosos e teria o intuito de instaurar um esquema de vigilância sobre tais

³ João Damasceno escreveu o *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* (c. 730). Ver DAMASCENO, João. “Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 26-46.

⁴ Ver SCHMITT, Jean-Claude. “De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente”. In: _____. *O Corpo das Imagens. Ensaio Sobre a Cultura Visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 174-182.

⁵ Ver LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 70.

⁶ Ver MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 70-74.

representações artísticas, tanto sobre os seus conteúdos iconográficos como sobre as suas formas, e isso certamente interferiu nos rumos da produção imagética da época.

Embora o Concílio de Trento tenha promulgado em sua última sessão de trabalho o *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas* (1563)⁷, apontando para um novo direcionamento no sentido de buscar o controle sobre a execução dos novos programas iconográficos, o texto conciliar não impôs de fato nenhum sistema de regras muito preciso para a execução dessas obras. São os escritos de eclesiásticos como Jean Molanus, Gabriele Paleotti (1522-1597)⁸ e Carlos Borromeu (1538-1584)⁹ que vão retomar a discussão do texto tridentino e tentar ditar, através dos seus próprios trabalhos, o que seria adequado ou inadequado na composição de uma imagem e ainda o lugar e a forma apropriados para a sua exposição¹⁰.

Apesar dos escritos dos teólogos que discorrem sobre a questão da imagem – tanto os tratados artísticos como os decretos elaborados no âmbito dos concílios – representarem um testemunho relevante sobre tal questão, não podemos esquecer que o exame desses textos não apresentam, em sua grande maioria, indícios que deem conta das estratégias, inventividade e imaginação das quais muitos artistas souberam tirar partido para driblar o controle doutrinal. Por isso, uma novidade verificada numa determinada imagem não necessariamente terá correspondência com os apelos normativos da Igreja ou com o caráter particular das práticas de determinado artista, fazendo-se assim necessário, na medida do possível, uma investigação sobre a historicidade de cada imagem ou de um grupo de imagens que por algum caráter aglutinador compõem uma série.

Desse modo, se algumas questões iconoclastas se manifestaram esporadicamente e de maneira menos radical na Igreja do Ocidente no decorrer do período medieval¹¹, elas se apresentaram com mais força durante a Reforma. Calvino mostrou-se bastante hostil em relação a utilização das imagens devocionais, identificando-as como mais

⁷ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 65-69.

⁸ Gabriele Paleotti foi nomeado bispo da cidade de Bolonha em 1566; escreveu e publicou um tratado sobre as artes figurativas, particularmente sobre a pintura e a escultura, intitulado *Discurso sobre as imagens*, com o objetivo de esclarecer e fazer cumprir o decreto tridentino relativo ao uso das imagens. Ver PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens (1582)”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 77-82.

⁹ Em um concílio provincial realizado em 1565, Borromeu conclamou os bispos a convocarem os artistas para lhes instruir sobre a “correta” execução das imagens e, além disso, defendeu que o pároco do lugar deveria analisar em detalhe qualquer representação com conteúdo religioso quer se destinasse a lugares públicos, quer privados. Ver MENOZZI, Daniele. “Introduction”. In: _____. *Les Images. L’Eglise et les arts visuels*. Paris: Éditions du Cerf, 1991. p. 42.

¹⁰ Ver MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 70-74; PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 75-82. Para a obra produzida por Carlos Borromeu, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), ver MENOZZI, Daniele, *Op. cit.*

um exemplo dos supostos “erros”¹² da Igreja romana. Nesse contexto, a política contrarreformista se viu impelida a definir uma série de direcionamentos a fim de orientar a confecção das imagens. Tal política ocasionou algumas modificações na escolha dos temas iconográficos tradicionais, na recusa da autonomia dos artistas, no combate das representações de temas mitológicos e no surgimento de novas formas de sensibilidade em relação às obras. Dessa forma, a arte chamada pós-tridentina buscou instaurar novos modos de figuração artística destinados a serem mais persuasivos e, conseqüentemente, mais militantes¹³.

Apesar do irrompimento de atitudes iconoclastas no século XVI, a ideia de reformar a Igreja vinha se manifestando periodicamente durante toda a Idade Média, sendo essa demanda reformadora indissociável de um questionamento do estatuto da imagem religiosa. A polêmica em torno de se seria aceitável a veneração e a prece diante de uma imagem vinha desde os primeiros séculos do cristianismo. Retomando esse debate, “desde 1522, Lutero denuncia em seus sermões o culto das imagens, que ele propõe abolir”¹⁴. Entre os reformadores protestantes, a Bíblia era concebida como única regra de fé e prática para a vida cristã. Apesar disso, Lutero e até mesmo Calvino, reconheciam nas imagens que consideravam perigosas – por provocarem o risco de idolatria – que elas também poderiam ser válidas para o cristão por possuírem o poder pedagógico de instruir sobre a história sagrada¹⁵.

Durante os séculos anteriores a Igreja havia de certa maneira tentado administrar o antagonismo entre a imagem e o texto. Contudo, com o advento da Reforma e a pregação dos seus teóricos conclamando a primazia das *Sagradas Escrituras*, esse antagonismo transformou-se progressivamente em oposição, particularmente com Calvino. O pregador retomou os escritos dos Pais da Igreja para argumentar que a simples presença de uma imagem num edifício religioso poderia provocar a corrupção da alma do crente, visto que ela produziria inevitavelmente o fenômeno da superstição. Por isso, em sua opinião, a destruição de quadros, retábulos e objetos de culto se impunha como algo imprescindível para

¹¹ Como a referência a atitude iconoclasta do bispo Serenus de Marselha, na conhecida carta do papa Gregório Magno no ano 600. Ver BASCHET, Jérôme. “Introdução: a imagem-objeto”. In: ____ & SCHMITT, Jean-Claude. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Tradução Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

¹² Ver CALVIN, Jean. “Qu’il n’est licite d’attribuer à Dieu aucune figure visible, et que tous ceux qui se dressent des images se révoltent du vray Dieu (1559)”. In: MENOZZI, Daniele. *Op. cit.*, p. 172-179.

¹³ Ver MENOZZI, Daniele. “Les tendances de la Contre-réforme”. In: MENOZZI, *Op. cit.*, p.200-207; GROULIER, Jean-François. “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 9-15.

¹⁴ Ver LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁵ Ver MENOZZI, Daniele. “Introduction”. In: MENOZZI, *Op. cit.*, p. 38-40.

o retorno da prática da verdadeira religião. Para Calvino, a pintura como imagem de devoção é seguramente perigosa e indigna para o cristão:

Em primeiro lugar, se a autoridade da igreja antiga ainda vigora minimamente entre nós, notemos que durante mais ou menos 500 anos, no tempo em que a cristandade se encontrava na plenitude em que a doutrina vigorava na maior pureza, os templos cristãos em geral eram limpos e isentos de tais máculas. Desde que o ministério da Igreja se abastardou, passaram a acreditar que era preciso forjar imagens para ornar os templos. Não discutirei quais foram as razões dos primeiros autores dessa invenção, mas se compararmos as duas épocas, a integridade dos que prescindiram de imagens merece ser avaliada em proporção à corrupção que se lhe sucedeu posteriormente. Eu pergunto: quem pensará que os santos Pais poderiam ter privado a igreja de algo que considerassem útil e salutar? Como não viam [nas imagens] nenhuma utilidade mas, pelo contrário, um perigo evidente de muitos males maiores, eles as rejeitaram com prudência e bom senso, em vez de admiti-las por esquecimento ou descaso. [...] Com efeito, pela ira terrível com que a religião foi revirada em toda parte, nós constatamos muito mais do que o necessário que as imagens em um templo são como estandarte destinados a atrair os homens para adorá-las. A sandice do nosso entendimento não admite que a religião decline ou escoe como água devido a tolas e supersticiosas devoções. E ainda que os perigos não fossem tão evidentes quanto se mostram quando pensamos na finalidade a que os templos se destinam, parece-me que não convém a sua santidade que neles se coloquem imagens que não sejam as que Deus consagrou com suas palavras as quais têm impressa sua verdadeira marca, como é o caso [da imagem] do Batismo e da Santa Ceia do Senhor com suas respectivas cerimônias, às quais nossos olhos devem estar atentos, e todos os outros sentidos, afetados, para que não desejem mais as imagens forjadas na fantasia dos homens”¹⁶.

Dessa forma, o renascimento da antiga Igreja reclamado por Calvino – mas também por alguns seguimentos da Igreja Católica que à época do Concílio de Trento reivindicavam um retorno à primazia da palavra –¹⁷ provia a justificativa necessária à demanda por modernas práticas religiosas reformadas. Com isso, o primado da palavra sobre a imagem e, conseqüentemente, uma Igreja destituída de imagens voltavam a ser exigidos como no tempo dos primeiros cristãos.

Para o historiador da arte Hans Belting teria ocorrido uma perda do poder das imagens durante a Reforma e a bem sucedida oposição às mesmas nesse período pode ser considerada como evidência de que as representações visuais, de fato, careciam de poder, em relação à palavra escrita e às interpretações dos pregadores reformados. Belting considera que o fortalecimento dos teólogos protestantes, confirmaria a impotência das imagens na época e que a tolerância quanto aos seus usos, naquele momento teria chegado ao fim¹⁸. O desejo de

¹⁶ Ver CALVINO, João. “Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus (1559)”. In: LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 63-64.

¹⁷ Ver MENOZZI, Daniele. “Introduction”. In: MENOZZI, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸ BELTING, Hans. “Introduction”. In: _____. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 14-16.

uma desinstitucionalização da religião, segundo Belting, teria ajudado a enfraquecer o poder das imagens que não mais poderiam e nem deveriam representar nenhuma instituição. Neste sentido, a nova doutrina reformada, de justificação somente pela fé, teria tornado desnecessárias as doações de imagens ou aquelas feitas para elas. Nessa circunstância, Belting sustenta que, especificamente, o conceito de imagem votiva teria ruído e com ele a legitimação da Igreja como instituição distribuidora de graças e privilégios relacionados a suas relíquias e imagens. Belting defende ainda que ao reclamar o renascimento da Igreja antiga, e sem imagens, a pregação dos reformadores teria se sobreposto às pregações dos que defendiam as imagens, enquanto tais representações cada vez mais perdiam força.

Apesar de reconhecer que a “humanidade nunca se livrou do poder das imagens”¹⁹, Belting deixa de considerar que na Europa católica, especialmente nas Penínsulas Itálica e Ibérica, não parece ter havido uma perda efetiva do poder das imagens e nem mesmo uma diminuição dos seus usos devocionais. A própria crítica dos reformadores Calvino e Lutero, ou o texto de Molanus buscando regulamentar o que ele considerava o uso adequado das imagens, acima citado, sugere que pelo menos algumas práticas devocionais relacionadas ao culto de imagens permaneciam com bastante força. O fato de ter emergido na mesma época uma valorização das imagens como objeto de arte, como afirma Belting, não necessariamente elimina o valor da imagem como objeto de contemplação ou de culto. As duas atribuições parecem ter coexistido, não implicando o novo uso na eliminação do primeiro. Portanto, ao considerar que no século XVI o conceito de imagem votiva teria desmoronado, o historiador alemão aponta para uma ruptura que dificilmente parece ter acontecido. Pois, como será discutido a seguir com as pinturas de Francisco de Assis (c. 1181-1226), a iconografia religiosa sofreria modificações no período, todavia, não deixaria de ser produzida e, pelo menos nos centros artísticos da Itália e da Espanha²⁰, não deu sinais de significativo enfraquecimento²¹.

Considerando o apresentado acima, as pinturas de São Francisco de Assis não se mantiveram imunes a tais questões e também elas sofreram diversas mudanças com o passar dos séculos XIII ao XVI. Depois da morte de Francisco, os próprios frades menores deram início a uma intensa produção iconográfica, principalmente com pinturas do seu fundador. Iniciada, ao que se tem notícia, por volta de 1228, a produção de imagens pintadas

¹⁹ No original: *Humankind has never freed itself from the power of images*. BELTING, *Op. cit.*, p. 16.

²⁰ Os termos “Itália” e “Espanha”, e da mesma forma seus correlatos, “italiano” e “espanhol”, serão utilizados neste trabalho não como um conceito de *Estado* – ou qualquer outro termo que denote unidade governamental, administrativa e nem mesmo cultural –, mas somente como referência geográfica.

²¹ Ver BELTING, *Op. cit.*, p. 14-16.

desse santo sofreu repetidas modificações (como nos tipos diversos de barba ou a sua completa ausência; nas chagas análogas às do Cristo crucificado em suas mãos, pés e flanco; na sua postura, atributos iconográficos e associações com a aparência de Cristo). Logo, inspirada nas modificações realizadas em suas hagiografias, a imagem do santo de Assis foi sucessivamente “corrigida” de acordo com a última versão dos ideais da Ordem por ele fundada²². Nas primeiras imagens de Francisco, classificadas em virtude de sua forma, conteúdo e técnica como ícones (**Figura 1**)²³; o santo aparece de pé e, já em 1228, mostrando os estigmas que o diferenciavam de todos os santos anteriores²⁴.

O tema da Estigmatização de Francisco de Assis é considerado o mais importante da iconografia franciscana, já que a experiência mística dos estigmas foi considerada como uma confirmação de sua santidade. Em 1224 no Monte Alverne, Francisco abre o Evangelho e cai na narrativa da Paixão de Cristo. Num outro dia - talvez 14 de setembro - teve sua última visão: “Um homem com seis asas como um Serafim, braços abertos e pés juntos fixados sobre a cruz. E como meditasse sobre esta visão, fundas feridas sangrentas formaram-se sobre suas mãos e sobre seus pés, e uma chaga aparece em seu lado. Francisco terminou sua caminhada à imitação de Cristo. É o primeiro estigmatizado do cristianismo, “o servo crucificado do Senhor crucificado”²⁵.

As feridas dos cravos e da lança da Paixão do Salvador visíveis em seu corpo se constituíram numa grande novidade, pois jamais tinham sido concedidas a outro santo e transformaram Francisco na efígie viva do Crucificado. Em seu ineditismo esse privilégio foi recebido com descrença por parte da igreja e até mesmo de seus companheiros. Era, portanto, esse episódio que a imagem do *Poverello* deveria propagar no sentido de que o identificava pelos estigmas e através deles exigia lealdade e devoção do seu observador. Assim sendo, a



Figura 1. BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália.

²² Ver BELTING, *Op. cit.*, p. 14-16.

²³ Hans Belting classifica essas imagens como *vita icons*. Ver BELTING, *Op. cit.*, p. 249.

²⁴ BELTING, *Op. cit.*, p. 378-380.

²⁵ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 89.

imagem não só caracterizava o santo, mas também oferecia a prova material de que ele era, de fato, um²⁶.

Em seguida, o ícone de Francisco foi ampliado com os milagres atribuídos ao santo, estes por sua vez atestavam a aprovação divina. De acordo com Belting, ainda no século XIII o ícone de Francisco já era exibido nos dias de festa do santo, onde além da exposição do ícone, também eram realizadas leituras de sua hagiografia. Para esse autor, o culto prestado a imagem de Francisco em tais cerimônias, visava ao mesmo tempo disseminar a memória sobre a sua vida e a prática de expor a sua imagem para veneração.

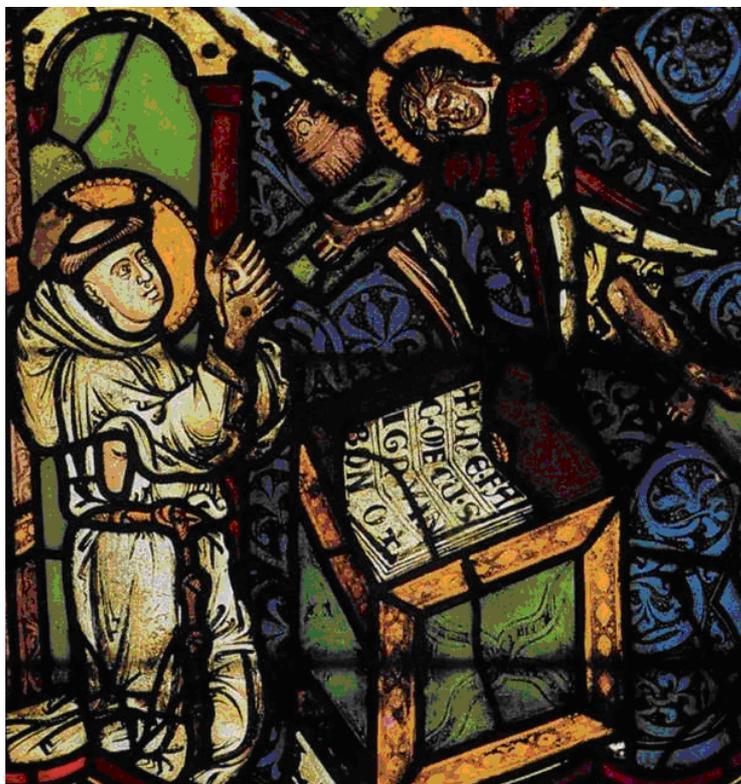


Figura 2. ERFURT. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1235-1245. Vitral, 0,825m x 0,80m. Igreja dos Franciscanos, Barfüsser-Kirche, Chevet, Alemanha.

Produzidas principalmente em diferentes centros artísticos da Itália e

da Espanha, mas também em outros lugares da Europa (**Figura 2**), as imagens da *Impressão das Chagas*²⁷ de Francisco de Assis, encontradas em nossa pesquisa de mestrado, passaram a representar o santo ajoelhado desde 1235 (**Figuras 2; 3; 6**). Em seguida, ele será frequentemente figurado nessa posição até cerca de 1585-1590, quando aparece novamente de pé nas pinturas de El Greco, executadas em Toledo (**Figura 4; 5**).

²⁶ BELTING, *Op. cit.*, p. 378-380.

²⁷ O tema da *Estigmatização de São Francisco de Assis* é mais conhecido no Brasil como *Impressão das Chagas*. Contudo, todas as indicações encontradas nas fichas técnicas de diferentes museus e coleções, das quais fazem parte as pinturas do tema selecionadas em nossa pesquisa de mestrado, lhes atribuíam como título as seguintes denominações: *stigmatization of St Francis* (inglês); *stigmatisation de Saint François* (francês). Ou ainda associavam a esses títulos o termo “estigmas” ou “marcas” escrito em grego: *St Francis receiving the stigmata*. Por isso, mesmo reconhecendo que talvez esses não tenham sido os títulos atribuídos originalmente pelos próprios pintores que as executaram, optou-se neste trabalho por utilizar o título mais divulgado e, ao mesmo tempo, o que parece se assemelhar mais ao termo *stigmata*, encontrado nos textos originais das hagiografias franciscanas.

Apesar de algumas mudanças na figura de Francisco, entre finais do século XIII e as três primeiras décadas do século XVI, pode-se afirmar que a cena de sua estigmatização conheceu relativa uniformidade quanto aos elementos iconográficos que mais frequentemente a compunham. Nela, Francisco aparece quase sempre de joelhos, tonsurado; algumas vezes com barba, outras imberbe; vestindo o hábito de burel com capuz (todavia, o santo aparece com a cabeça descoberta); amarrado à sua cintura tem-se a corda de três nós,



Figura 3. VENEZIANO, Domenico. *A estigmatização de São Francisco*, (predela 1, sem informações sobre o título da pintura maior), c. 1445. Têmpera sobre madeira, 26,7 x 30,5 cm. *National Gallery of Art*, Washington, EUA.



Figura 4. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo o stigmata*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 102 x 97 cm. *Walters Art Museum*, Baltimore, EUA.

representativa dos três votos franciscanos de pobreza, castidade e obediência. Em torno de sua cabeça encontra-se figurada uma auréola; além disso, Francisco aparece mostrando as palmas das mãos e com os pés desnudos, apresentando os sinais da estigmatização. Em algumas pinturas, apesar de aparecer de joelhos, seu tronco parece se elevar como se estivesse ficando de pé.

A cena é figurada num ambiente cercado pela natureza e até meados do século XIV é ainda bastante frequente o fundo dourado característico dos painéis medievais. A partir de então, o fundo dourado desaparece e a natureza passa a ser representada com muitas cores, figurada com árvores; plantas de pequeno porte; um relevo montanhoso; o céu com grande variação de cores; e, algumas vezes, até animais. Ao fundo, aparece o Monte Alverne e a igreja da Porciúncula, ambos citados nos textos hagiográficos. Francisco também aparece acompanhado de um frade, conhecido como Frei Leão, que teria sido companheiro do assisense no Monte Alverne. Leão aparece em quase todas as

pinturas encontradas com esse tema, na Itália e na Espanha do século XV. A representação do



Figura 5. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo o stigmata*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 105 x 80 cm. Coleção privada.

Frade na cena da estigmatização de Francisco, parece ter sido introduzida nessa iconografia a partir de Giotto (**Figura 6**), por volta dos anos finais do século XIII. Apesar da companhia do Frei, no momento da visão seráfica, não constar de nenhum dos escritos hagiográficos sobre a *Vida* de Francisco de Assis, doravante ele manter-se-á constantemente representado nas imagens do tema.

A partir de meados do século XVI, e até as primeiras décadas do XVII, percebe-se que a iconografia com o tema da estigmatização de São Francisco sofreu novas alterações significativas. Desta vez, não apenas em alguns dos elementos iconográficos que tradicionalmente compunham a cena, mas

também na forma de apresentação do episódio que algumas vezes deixa de ser representado como uma cena narrativa para ser representado através de um retrato (**Figuras 4; 5; 9**).

Nos novos painéis, Francisco parece ter sido recriado em substituição àquele da antiga tradição iconográfica *giottesca*, apresentando, a partir do século XVI, um aspecto mais triste e um semblante mais “doloroso” (**Figura 7**)²⁸. Além disso, o *Poverello* aparece representado como se estivesse fora da realidade, em um ambiente circundado de penumbra, em contrapartida a natureza terrena, meio na qual essa cena era tradicionalmente representada. A composição geral da cena parece propor um ambiente místico (**Figura 5**).

A partir da década de 1530, a maioria dos elementos iconográficos mais comumente representados nessa cena continuarão aparecendo, no entanto, sofrerão algumas alterações na maneira como serão figurados. Por outro lado, um novo elemento iconográfico passa a ser representado, a caveira, que doravante aparecerá próximo a Francisco.

²⁸ Ver DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saintes*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p. 164.

Diferente das representações produzidas nos séculos anteriores, o Francisco dessas novas cenas aparece com mais cabelo e sua tonsura é apenas sugerida. Algumas vezes, um capuz cobre a sua cabeça e segundo Louis Réau, Francisco passa a ser representado como Capuchinho. Da mesma forma, diferenciando-se das primeiras imagens desse tema, a auréola que frequentemente era figurada sobre a sua cabeça desaparece em quase todos os casos. A partir da década de 1580, Francisco frequentemente passa a ser representado de pé, fugindo completamente à tradição *giottesca* que o representava de joelhos. Nas imagens em que ainda aparece nessa posição, seu corpo é figurado mais elevado do que nas representações anteriores, nas quais ele aparece claramente ajoelhado. O



Figura 6. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 19. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior da Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 8. CARDUCHO, Vicente (1576-1638). *A Estigmatização de São Francisco*, s/d. Óleo sobre tela, 154 x 113 cm. Hospital da V.O.T. de San Francisco de Asis, Madrid, Espanha.

semblante do *Poverello* antes menos expressivo, agora aparece, em alguns casos, com uma expressão que sugere êxtase ou dor.

Numa dessas imagens produzida provavelmente entre finais do século XVI e início do XVII, Francisco está representado numa atitude completamente nova em relação a todas as demais pinturas anteriores. Nela, o *Pobre de Assis*, no momento da visão seráfica, parece ter sido arrebatado por um êxtase místico e ao invés de permanecer no solo contemplando a visão, aparece com o seu corpo flutuante sobre a terra, seguindo ao encontro do Cristo-serafim (**Figura 8**).

A natureza exuberante e cheia de cores, que antes compunha o cenário das cenas da *Estigmatização de São Francisco*, praticamente desaparece nas imagens do tema produzidas a partir de meados do século XVI. Nas pinturas

posteriores, os tons predominantes serão os escuros que aparecem em mesclas no entorno do santo. Apesar de frequentes nas cenas produzidas nos séculos anteriores, o Monte Alverne e a Porciúncula quase sempre deixam de aparecer. A representação do monte, antes figurado ao fundo na cena, pode ser interpretada pelo ambiente montanhoso que, algumas vezes, circunda o santo. Já a Porciúncula desaparece na maioria dos casos. A presença do Frei Leão continua assídua, aparecendo na maior parte das pinturas encontradas.



Figura 7. CIGOLI (Lodovico Cardí). *São Francisco de Assis recebendo o stigmata*, 1596. Óleo sobre madeira, 247 x 171cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença, Itália.

A presença do Cristo-serafim de seis asas voando de frente a Francisco se manterá com poucas variações entre o início do século XV e começos do século XVII. Na maior parte das vezes, possui dimensões reduzidas e se assemelha a um crucifixo. Em alguns casos, essa figura é apenas sugerida por uma forte luz que incide de um canto da imagem. Os filetes de luz ou de sangue que antes saíam nitidamente dos membros do Cristo seráfico em direção a Francisco, agora são raros, algumas vezes, são apenas sugeridos por raios de luz que envolvem a figura alada e, na maioria das vezes, deixaram de existir.

O aparecimento da caveira como novo elemento iconográfico constituinte da cena se justifica, segundo Santiago Sebastián, pela eleição por parte da pintura barroca desse elemento como símbolo de piedade e da vanidade da vida, ideias muito em voga na época nas novas aspirações devocionais. Para esse autor, foi graças a religiosidade e a piedade pregadas pelos Capuchinhos e Jesuítas – que recomendavam a caveira para os exercícios de reflexão sobre a morte e a necessidade da salvação – que se deu a multiplicação desse elemento nas pinturas barrocas do período²⁹.

A inflexão verificada no modelo iconográfico do santo aponta para possíveis relações com novas práticas religiosas, contemplativas e místicas relacionadas a esse novo ramo da Ordem franciscana, aprovada pelo papa Clemente VII, em 1525. Fundada com o fim de seguir a “verdadeira observância” do patrimônio espiritual do fundador da Ordem dos

²⁹ Ver SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 100.

Menores, os Capuchinhos alegavam querer seguir e pregar a Regra e o Testamento deixados por Francisco e acima de tudo seguir o seu exemplo de vida evangélica³⁰.

Conforme apresentado por Louis Réau, na nova iconografia pós-tridentina o hábito de Francisco foi substituído pelo hábito Capuchinho e, para ele, isto se deve ao fato dos franciscanos reformados encarnarem com maior fidelidade o espírito de penitência da época³¹.

“É sobretudo na obra de El Greco que se materializa este novo tipo, em contradição formal com o italiano, afável e doce, às vezes um tanto insípido, criado por Giotto. Pode-se dizer que ele recriou, substituindo o rosto iluminado de alegria da arte italiana, por uma máscara de asceta, consumido pelo ardor místico. El Greco transformou o *poverello* da Úmbria em um São Francisco de Toledo. De qualquer forma o novo tipo se impôs com força irresistível em toda arte espanhola do século XVII. A julgar pelas realizações artísticas, foi nos conventos de capuchinhos espanhóis e flamengos que nasceu esta nova iconografia e daí sua difusão internacional”³².

Já para Jonathan Brown, o Francisco da pintura de El Greco, diferente da ideia por longo tempo difundida, não representaria o envolvimento espiritual, individual e quase místico do pintor, mas, seria muito mais “um meio de expressão do pensamento e a devoção contrarreformistas”³³. Pois, desde a sua chegada a Toledo, em 1577, El Greco teria convivido em um meio social formado por eclesiásticos e eruditos, dos quais alguns deles se tornariam seus principais patronos. Ainda segundo Brown, esses indivíduos eram estreitamente ligados a administração da arquidiocese toledana, considerada “a mais importante e poderosa entidade eclesiástica espanhola”³⁴ no período, e por isso incumbida de vigiar o cumprimento dos decretos do Concílio de Trento.

De fato, nossas investigações acerca das mudanças na iconografia da estigmatização de Francisco apontam para a elaboração, em pleno século XVI, de uma arte nova, voltada seja para a religiosidade dos Capuchinhos, seja para as resoluções da Contrarreforma. Todavia, acreditamos que a produção de novas imagens não se dá de cima para baixo e não pode ser examinada destacada de sua dimensão social, o que implica, na medida do possível, buscar o percurso de sua história material, o exame de suas condições de produção e algumas de suas possíveis recepções e circularidade.

³⁰ Ver MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco*. História dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI. Petrópolis: Vozes; FFB, 2005. p. 251.

³¹ Ver RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art Chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, vol. I. p. 529.

³² *Idem*.

³³ No original: (...) *un medio de expresión del pensamiento y la devoción contrarreformistas*. BROWN, Jonathan. “Prefácio”. In: ____ y Otros. *Visiones del Pensamiento*. Estudios sobre El Greco. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 9-10.

³⁴ No original: (...) *la más importante y poderosa entidad eclesiástica española*. BROWN, *Op. cit.*, p. 10.

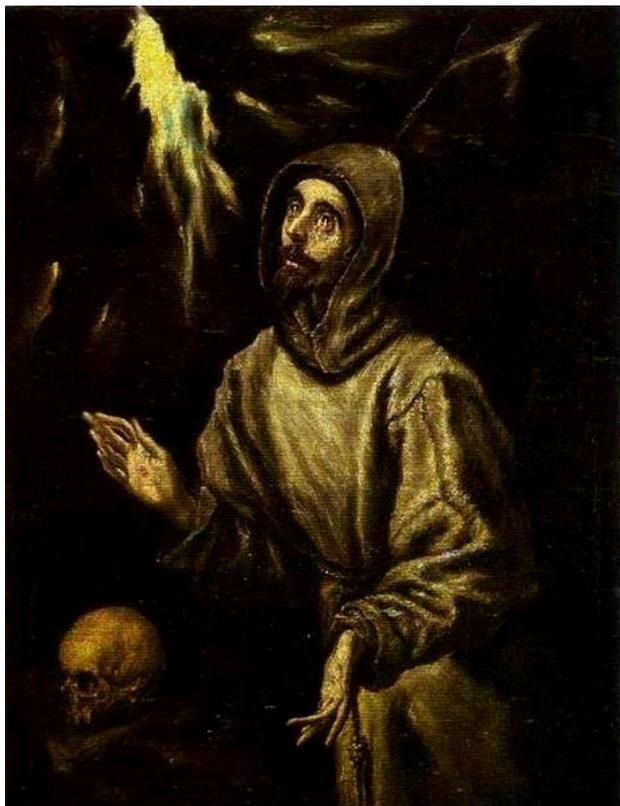


Figura 9. EL GRECO (Domenico Theotokopoulos). *São Francisco Recebendo os Estigmas*, 1600. Óleo sobre tela, 72 x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo Brasil.

Assinatura "DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS..." - canto inferior esquerdo. Doação, Diários Associados, 1947.

Dessa forma, supomos nos aproximar melhor de alguns dos significados atribuídos a essas novas imagens, através do sistema de valores comuns à sua audiência. Ou seja, para alcançar alguns dos seus significados na época, é preciso investigar melhor a bagagem cultural da sociedade ou de parte da sociedade que a produziu, as suas vivências e hábitos não somente individuais mas, principalmente, coletivos. Desse modo, não pretendemos aqui endossar que as mudanças encontradas a partir do século XVI nas pinturas da *Estigmatização de Francisco*

de Assis são unicamente consequência da religiosidade capuchinha ou das ações da Contrarreforma, pois assim, estaríamos compreendendo tais mudanças, como fez Arnold Hauser³⁵, como um reflexo da

sociedade que as produziu e não como transformações constitutivas da própria cultura, da história das práticas religiosas e artísticas desses lugares e das sociedades que neles viveram.

³⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.