



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em História Social

IMAGENS E PRÁTICAS DEVOCIONAIS
A ESTIGMATIZAÇÃO DE FRANCISCO DE ASSIS NA PINTURA IBERO-ITALIANA DOS
SÉCULOS XV-XVI

Aldilene Marinho César

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Beatriz de Mello e Souza

Rio de Janeiro
Abril de 2010

IMAGENS E PRÁTICAS DEVOCIONAIS
A ESTIGMATIZAÇÃO DE FRANCISCO DE ASSIS NA PINTURA IBERO-ITALIANA DOS
SÉCULOS XV-XVI

Aldilene Marinho César

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Mello e Souza

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Mello e Souza

Prof^a. Dr^a. Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Prof^o. Dr. Francisco José Gomes

Prof^a. Dr^a. Ana Cavalcanti (Suplente)

Rio de Janeiro
Abril de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

César, Aldilene Marinho.

Imagens e práticas devocionais: a Estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI / Aldilene Marinho César. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2010.

xvi, 191f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Maria Beatriz de Mello e Souza

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 174-191.

1. Francisco de Assis. 2. Pintura. 3. Iconografia cristã. I. Souza, Maria Beatriz de Mello e. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro / IFCS / Programa de Pós-graduação em História Social. III. Imagens e práticas devocionais: a *Estigmatização de Francisco de Assis* na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI

Para Jorge, meu doador.

AGRADECIMENTOS

Para que este trabalho pudesse ser concluído, a muitos devo agradecer. Desculpo-me pela extensão destas linhas, mas o estímulo, o apoio, a compreensão e a colaboração que recebi destas pessoas são caras demais para que deixasse de expressar minha gratidão.

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, por me permitir mais esta conquista. Agradeço a minha família, em especial, aos meus pais Aldair e Marilene, por cultivarem em nossa casa um ambiente de paz e harmonia, ensinando a mim e a meus irmãos, desde cedo, a importância da busca pelo saber, o que muito contribuiu para nossa base educacional. Aos meus irmãos Alex e Alan, por haveremos compartilhado em nossa casa o amor e incentivo mútuos. Aos tios Adailton e Irene, pelo apoio contínuo e incondicional para enfrentar esta empreitada acadêmica; às irmãs, de coração, Alba pela companhia e apoio constantes e Mabel por acreditar na relevância deste trabalho. A todos vocês, agradeço o contínuo amparo e por estarem sempre ao meu lado, não permitindo que jamais me sentisse só.

Rendo graças também à pessoa a quem dediquei este trabalho. Que mesmo sem nunca ter me visto, ao me doar o seu rim, contribuiu para minha existência, saúde, disposição e, conseqüentemente, para a realização desta pesquisa. Onde ela estiver, meu mais sincero agradecimento.

Ao Eduardo, meu marido e grande amigo, agradeço de modo especial, pelo seu apoio constante, sua compreensão e incessante paciência em conviver com as minhas angústias e ansiedades, seu carinho e respeito ao meu trabalho; pela convivência harmoniosa permitindo tranquilidade para prosseguir em meus estudos e por partilhar comigo o amor pela busca do conhecimento.

Dedico agora a minha eterna gratidão a dois grandes amigos: Orlando, por me incentivar insistentemente para que eu continuasse a estudar e, portanto, o primeiro grande responsável pela minha trajetória acadêmica; Ivan, com quem muitas vezes compartilhei as atribulações e prazeres das nossas respectivas pesquisas, saiba que sem o seu apoio, sem os nossos diálogos e discussões, e sem a sua amizade; todo o esforço desta jornada acadêmica teria sido muito mais difícil.

À professora Maria Aparecida Mota, agradeço pela oportunidade de participar de algumas discussões que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

À Tamara Quírico, agradeço a atenção e generosidade não só indicando algumas preciosas referências bibliográficas como também com as traduções do italiano que tanto beneficiaram esta pesquisa.

Às minhas queridas amigas e companheiras no mestrado, Cíntia e Rachel, o meu agradecimento carinhoso pelas trocas, pelo companheirismo e amizade que tornaram esses dois anos de estudos muito mais agradáveis.

E, finalmente, agradeço profundamente a orientação cuidadosa e carinhosa da professora Maria Beatriz, por quem cultivo grande respeito e admiração, tanto por sua sabedoria, como pela generosidade com que conduziu toda a minha orientação. Por ela, desenvolvi um sentimento de grande estima, em reconhecimento de seu valor moral e profissional. À senhora, professora, meus mais sinceros e profundos agradecimentos.

Aldilene Marinho César
Rio de Janeiro, 13 de abril de 2010

¿Cómo reconocer en este asceta delgado y negro, fascinado por la muerte, al amigo del cordero, de la cigarra, del halcón del averno, el poeta del cántico al sol, que con su amor abraza toda la naturaleza? Fue precisa la austera disciplina de los “Ejercicios espirituales” para las nuevas generaciones pudieran figurarse al santo más luminoso de la Edad Media como una especie de Hamlet, meditando sobre el cráneo de Yorik.

Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*

RESUMO**IMAGENS E PRÁTICAS DEVOCIONAIS:
A ESTIGMATIZAÇÃO DE FRANCISCO DE ASSIS NA PINTURA IBERO-ITALIANA DOS
SÉCULOS XV-XVI**

Aldilene Marinho César

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Mello e Souza

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

A presente dissertação tem por objetivo analisar parte da iconografia de São Francisco de Assis, em particular as pinturas que representam o episódio da sua Estigmatização, produzidas nos principais centros artísticos ibero-italianos, de meados do século XV até o final do século XVI. Neste trabalho foram identificadas as principais mudanças ocorridas nessa iconografia entre os séculos XIII e XVI, e observou-se, entre os séculos XV e XVI, uma importante inflexão na forma de representar esse episódio da vida do santo. Através da análise das pinturas selecionadas e do estudo de algumas transformações religiosas de suas épocas e locais de produção, foram propostas algumas interpretações acerca de quais foram e de que modo emergiram parte dessas transformações encontradas nesse conjunto de imagens, bem como as possíveis relações entre essas mudanças e alguns aspectos da transformação da cultura religiosa católica do período e lugares selecionados para a pesquisa desenvolvida.

PALAVRAS-CHAVES: Francisco de Assis. Pintura. Iconografia cristã.

Rio de Janeiro
Abril de 2010

ABSTRACT**IMAGES AND DEVOTIONAL PRACTICES:
THE STIGMATIZATION OF FRANCIS OF ASSISI IN THE IBERO-ITALIAN PAINTING
FROM THE 15TH AND 16TH CENTURIES**

Aldilene Marinho César

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Mello e Souza

Résumé da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

The present dissertation has as an objective to analyze part of the iconography of Saint Francis of Assisi, particularly the paintings that represent the episode of his Stigmatization, produced in the Ibero-Italians artistic centers, from mid-15th century to the end of the 16th century. In this work, it was identified the main changes in this iconography between the 13th and 16th centuries and it was noted, between the 15th and 16th centuries, an outstanding shift in the way of representing this episode of the saint's life. Through analyzes of the selected paintings and study of some religious transformations in their periods and places of production, some interpretations about what the transformations found in this set of images were, and how they emerged, were proposed, as well as possible relationships between this changes and some aspects of the transformations of the Catholic religious culture in the periods and places selected to this research.

MOTS-CLÉS: François d'Assise. Peinture, L'iconographie chrétienne.

Rio de Janeiro
Abril de 2010

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** ANÔNIMO. *Frater Franciscus*, c.1228. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Capela de São Gregório do *Sacro Speco*, Monastério beneditino de Subiaco, Itália.
- Figura 2.** ANÔNIMO. *Relicário de São Francisco de Assis*, após. 1228. Núcleo de madeira, cobre, cabuchão de cristal de rocha e de vidro, cobre gravado, talha dourada, *émail champlevé**, h.: 36,2 cm x l.: 20,6 cm x pé: 15,2 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Figura 3.** BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália.
- Figura 4.** BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia (?), Itália.
- Figura 5.** MESTRE DE SÃO FRANCISCO BARDI. Retábulo: *A Vida de São Francisco*, c. 1240-1270. Têmpera sobre madeira, 234 x 127 cm. Capella Bardí, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.
- Figura 6.** MESTRE DO TESOURO. *São Francisco e quatro de seus milagres post mortem*, 1250-1260. Painel, sem informações sobre as dimensões. Museu do Tesouro do Sacro Convento, Basílica de Assis, Assis, Itália.
- Figura 7.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 1. *Francisco homenageado por um Homem Simples*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 8.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 2. *Francisco dando seu manto a um Cavaleiro Pobre*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 9.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 3. *A visão do Palácio repleto de armas*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 10.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 4. *O Suplicante em frente à Cruz em São Damião*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 11.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 5. *A Renúncia de Francisco à herança de seu Pai*, c. 1297. Afresco 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 12.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 6. *O Sonho de Inocência III*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 13.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 7. *A Confirmação da Regra*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 14.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 8. *A Visão de Francisco levado por um carro de Fogo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 15.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 9. *A Visão do Trono reservado a Francisco no Céu (The Vision of the Throne reserved for Francis in Heaven)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

- Figura 16.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 10. *A Expulsão dos Demônios da cidade de Arezzo (The Expulsion of the Devils from the City of Arezzo)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 17.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 11. *A prova de fogo ante o Sultão do Egito. (The Ordeal by fire before the Sultan of Egypt)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 18.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 12. *São Francisco em êxtase (Saint Francis in Ecstasy)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 19.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 13. *O Presépio de Greccio (The Crib at Greccio)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 20.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 14. *O Milagre da água que jorrou do Rochedo (The Miracle of the Water that gushed from the Rock)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm ((cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 21.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 15. *A Pregação aos Pássaros (The Preaching to the Birds)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm (cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 22.** BONDONI, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 16. *A Morte do Cavaleiro de Celano (The Death of the Knight of Celano)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 23.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 17. *São Francisco Pregando ante Honório III (Saint Francis Preaching before Honorius III)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 24.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 18. *São Francisco Aparece no Capítulo de Arles (Saint Francis Appears to the Chapter in Arles)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 25.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 19. *São Francisco Recebendo os estigmas (Saint Francis Receiving the Stigmata)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 26.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 20. *A Morte e o Funeral de Francisco (The Death and Funeral of Francis)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 27.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 21. *A Visão do Irmão Agostinho e do Bispo de Assis (The Vision of Brother Augustine and the Bishop of Assis)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 28.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 22. *A Verificação dos estigmas (The Verificacion of the Stigmata)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

- Figura 29.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 23. *Clara se Despedindo dos Restos Mortais do Santo em São Damião (Clare taking Leave of the Saint's Remains in San Damiano)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 30.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 24. *A Canonização de São Francisco (The Canonization of Saint Francis)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 31.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 25. *A Aparição a Gregório (The Appearance to Gregory)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 32.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 26. *A Cura de um Devoto do Santo (The Healing of a Devotee of the Saint)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis. The cure of the man from Ilerda, Basílica of Saint Francis, Assisi.
- Figura 33.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 27. *A Confissão de uma Mulher Levantada dos Mortos (The Confession of a Woman raised from the Dead)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 34.** BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 28. *Liberção do Herético Arrepentido (Liberation of the Repentant Heretic)*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.
- Figura 35.** BAROCCI (ou Baroccio), Federico Fiori. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1590. Sem mais informações.
- Figura 36.** ANÔNIMO. c. 1500-1505. Sem mais informações.
- Figura 37.** 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 38.** GOZZOLI, Benozzo. “Estigmatização de São Francisco”. In: *Cenas da vida de São Francisco* (cena 11, parede sul), 1452. Afresco, 270 x 220 cm. Capela-mor de São Francisco, Montefalco, Itália.
- Figura 39.** 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 40.** RIMINI, Pietro da. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1330. Têmpera e ouro sobre madeira, 20,3 x 24,7 cm. Indianápolis Museum of Art, Indianápolis, EUA.
- Figura 41.** SASSETTA (Stefano di Giovanni). *A estigmatização de São Francisco*, c. 1437-1444. Têmpera [de ovo] sobre madeira, 88 x 52 cm. Painel do altar-mor da Igreja de São Francisco em Borgo Sansepolcro. National Gallery, Londres, Inglaterra.
- Figura 42.** GHIRLANDAIO, Domenico. *Stigmata de São Francisco*, 1482-1485. Afresco da Capela de Francesco Sassetti, sem informação sobre as dimensões. Capela Sassetti, Igreja da Santa Trinitá, Florença, Itália.
- Figura 43.** FRANCÉS, Nicolas. Retábulo: “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Vida da Virgem e de São Francisco*, 1445-1460. Óleo sobre tela, 557 x 558 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha.
- Figura 44.** BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa].

- Figura 45.** BONDONE, Giotto di. *Estigmatização de Francisco*, 1325. Afresco, 390 x 370 cm. Capela Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.
- Figura 46.** ANGELICO, Fra. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1440. Têmpera sobre madeira, 28 x 33 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano, Itália.
- Figura 47.** Miniaturista italiano (anônimo). *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1450. Antifonário italiano. Sem outras informações.
- Figura 48.** GATTA, Bartolomeu della. *Stigmata de São Francisco*, c. 1487. Têmpera sobre painel, 186 x 162 cm. Pinacoteca Comunale, Castiglione Fiorentino, Itália.
- Figura 49.** TOSCANI, Giovanni di Francesco. *Estigmatização de São Francisco e o Milagre de São Nicolau*, século XV. Coleção Value Art Value RM. Sem outras informações.
- Figura 50.** CIGOLI (Lodovico Cardi). *São Francisco recebendo os estigmas*, 1596. Óleo sobre madeira, 247 x 171 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.
- Figura 51.** EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1570-1572. Têmpera sobre painel, 28,8 x 20,6 cm. Coleção privada.
- Figura 52.** BECCAFUMI, Domenico. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1537. Têmpera sobre madeira, 30 x 50,5 cm. Predela no Retábulo dos Oratorianos dos Santos Bernardino e Siena, Museu do Louvre, Paris, França.
- Figura 53.** VASARI, Giorgio. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1548. Sem informações sobre a técnica e as dimensões. Capela da Conceição no Templo de Malatesta, Rimini, Itália.
- Figura 54.** EL GRECO, (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco Recebendo os Estigmas*, 1590-1595. Óleo sobre tela, sem informação sobre as dimensões. National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda.
- Figura 55.** 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.
- Figura 56.** EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os Estigmas*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 105 x 80 cm. Coleção privada.
- Figura 57.** EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os Estigmas*. Sem mais informações.
- Figura 58.** CARDUCHO, Vicente. *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.
- Figura 59.** DÜRER, Albrecht. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1500-1502. Xilogravura, 21,8 x 14,4 cm. Staatliche Grafische Sammlung, Munique, Alemanha.
- Figura 60.** CARRACCI, Agostino. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1586. Gravura (sem especificação sobre a técnica), sem informação sobre as dimensões. Fine Arts Museums of San Francisco (FAMSF), EUA.
- Figura 61.** BOLDRINI, Niccolò. *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1530. Xilogravura veneziana, 29,3 x 43,2 cm. Sem outras informações. Washington DC, EUA.
- Figura 62.** EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os Estigmas*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 102 x 97 cm. Walters Art Museum, Baltimore, EUA.
- Figura 63.** EL GRECO (D. Theotokópoulos). *A estigmatização de São Francisco*, c. 1600-1605. Óleo sobre tela, 93 x 48 cm. Cerralbo Collection, Madrid, Espanha.
- Figura 64.** MESTRE DE SÃO FRANCISCO BARDI. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1240-1250. Têmpera sobre madeira, 81 x 51 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

- Figura 65.** BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália. [Detalhe].
- Figura 66.** SCOREL, Jan van. *A Estigmatização de São Francisco*, 1521. Óleo sobre madeira, sem informação sobre as dimensões. Palazzo Pitti, Galeria Palatina, Florença, Itália.
- Figura 67.** BAROCCI (ou Baroccio), Federico Fiori (1535-1612). *São Francisco Recebendo os Estigmas*, s/d. Óleo sobre tela, 126 x 98 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.
- Figura 68.** BUONINSEGNA, Duccio di. Tríptico: “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Crucificação e outras cenas*, c. 1305-1308. Têmpera sobre painel, 44,9 x 31,4 cm. The Royal Collection, Londres, Inglaterra.
- Figura 69.** FABRIANO, Gentile da. “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Coroação da Virgem e Santos*, Políptico de Valle Romita, c. 1405-1410. Sem informações sobre a técnica, 87 x 62 centímetros. Coleção particular, Milão, Itália. Seu comitente foi o Sr. Chiavello Chiavelli, senhor de Fabriano, para a ermida franciscana de Valle Romita.
- Figura 70.** FRANCESCA, Piero della. “Estigmatização de São Francisco”, predela 2. In: *Políptico de Santo Antônio*, c. 1460-1470. Painel, 338 x 230 cm. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perúcia, Itália.
- Figura 71.** FOPPA, Vincenzo. Retábulo: *A Virgem com a criança; A Estigmatização de São Francisco*, 1476. Têmpera sobre painel, 293 x 162 cm (painéis centrais). Original da igreja de Santa Maria delle Grazie, atualmente no Museu Brera, Milão, Itália.
- Figura 72.** ERFURT. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1235-1245. Vitral, 0, 825m x 0,80m. Igreja dos Franciscanos, Barfüsser-Kirche, Chevet, Alemanha.
- Figura 73.** GADDI, Taddeo. *Estigmatização de São Francisco*, s/d. Vitral, sem informações sobre as dimensões. Capela Baroncelli, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.
- Figura 74.** LORENZETTI, Pietro. *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1320. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Igreja inferior da Basílica de Assis, Assis, Itália.
- Figura 75.** GADDI, Taddeo. “A Estigmatização de São Francisco”. In: *Árvore da Vida (e quatro cenas de milagres); A Última Ceia*, 1360. Afresco, sem informação sobre as dimensões. Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.
- Figura 76.** TURA, Cosmé. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1470. Miniatura italiana sobre pele, 18,4 x 17,4 cm. Rosenwald Collection, Washington D.C, EUA.
- Figura 77.** ANÔNIMO. *A estigmatização de São Francisco*, c. 1300-1325. Cobre esmaltado, 108 cm. Original da região da Toscana. Itália.
- Figura 78.** ANÔNIMO. *São Francisco de Assis recebendo os estigmas*, c. 1550-1570. Maiólica (cerâmica esmaltada). *National Museums Scotland*, Deruta, Itália.
- Figura 79.** ROBBIA, Andréa della. “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Virgem (ou Madonna) e o Menino com São Francisco e São Cosme*, c. 1470. Relevo pintado em terracota, sem informação sobre as dimensões. Original da Villa Sassetti em Varramista (Palaia), Florença, atualmente parte da Coleção de esculturas do *Bode-Museum*, Berlim, Alemanha.

SUMÁRIO

EPIGRAFE	7
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. As primeiras pinturas de Francisco de Assis e os dois conjuntos de imagens de sua estigmatização - Séculos XIII-XVI.....	27
1. A iconografia franciscana.....	29
1.1. As primeiras imagens.....	29
1.2. Giotto e a fundação do modelo iconográfico franciscano.....	36
2. Estudo diacrônico-quantitativo das pinturas da <i>Estigmatização de Francisco de Assis</i> – Séc. XIII-XVI.....	49
2.1. Os estigmas de Francisco.....	51
2.2. A apresentação dos dois conjuntos de imagens da estigmatização – Séc. XIII-XVI.....	58
CAPÍTULO 2. As imagens da <i>Estigmatização de Francisco de Assis</i> – Séculos XV-XVI: um estudo iconográfico.....	74
1. As representações da <i>Estigmatização de Francisco de Assis</i> no século XV.....	76
1.1. A cena narrativa da Estigmatização.....	80
1.2. O núcleo da cena.....	87
1.3. Outros elementos iconográficos.....	97
2. As representações da <i>Estigmatização de Francisco de Assis</i> após o século XVI.....	99
2.1. A apresentação mística do episódio.....	101
2.2. O retrato.....	109
2.3. Outros elementos iconográficos.....	115
CAPÍTULO 3. PRÁTICAS, ESCRITOS, E A PRODUÇÃO DE IMAGENS.....	123
1. Produção escrita e imagens religiosas.....	125
2. As práticas artísticas, religiosas, e as imagens.....	140

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
ANEXO.....	166
REFERÊNCIAS.....	174
1. Fontes.....	174
1.1. Fontes iconográficas.....	174
1.1.1. Fontes principais.....	174
1.1.2. Outras fontes visuais.....	176
1.2. fontes escritas.....	179
2. Referências bibliográficas.....	180
3. Referências eletrônicas.....	191

Introdução

O processo de conversão à vida religiosa de São Francisco de Assis (1181-1226) está ligado, desde o começo, a uma imagem: o episódio do crucifixo que lhe fala. Trata-se de uma passagem de sua legenda que relata um momento da hagiografia do jovem Francisco, supostamente quando este se encontrava cheio de dúvidas sobre questões espirituais e sobre os rumos que sua vida deveria tomar, no qual uma imagem do Cristo Crucificado – representada no Crucifixo da igreja de São Damião – teria lhe falado e ordenado que o mesmo restaurasse a Sua casa que se encontrava destruída. Esse episódio é considerado pelos franciscanos como aquele que inaugura o processo de conversão religiosa do futuro santo da Úmbria¹. Desde então, a sua trajetória histórica e religiosa esteve estreitamente associada a uma intensa produção de imagens e, dentre essas, especialmente a de pinturas que têm como tema passagens de suas diversas hagiografias. Logo após a sua morte, em 1226, começou-se a ser elaborada pelos próprios frades franciscanos uma ampla e complexa iconografia dedicada a apresentar a *Vida*² exemplar e os feitos do santo, da qual se destaca a representação de um episódio: aquele que representa o relato de sua estigmatização. Esse episódio é considerado pelos franciscanos o mais importante da legenda de Francisco de Assis e, como tal, veio a ser um dos mais representados e difundidos temas de sua iconografia desde os primeiros tempos da história do franciscanismo.

O presente trabalho tratará de uma parte da iconografia de Francisco de Assis, especificamente, de uma parcela das pinturas dedicadas ao episódio de sua estigmatização, produzidas em alguns dos principais centros artísticos italianos e ibéricos, entre os séculos

¹ “Transcorridos poucos dias, estando ele a andar nas proximidades da igreja de São Damião, foi-lhe dito em espírito que entrasse na mesma para a oração. Entrou nela e começou a rezar com fervor diante de uma imagem do Crucificado que piedosa e benignamente lhe falou, dizendo: “Francisco, não vês que minha casa está destruída? Vai, portanto, e restaura-a para mim”. “Legenda dos Três Companheiros”. In. TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 799.

² Sempre que aparecer neste trabalho o termo “vida” para se referir à vida de São Francisco de Assis, esse será grafado em itálico por fazer referência não à sua trajetória histórica, mas a uma vida idealizada como modelo de santidade por seus hagiógrafos.

XV e XVI. A escolha do tema da *Estigmatização de São Francisco*³ como objeto desta pesquisa se deu, primeiramente, em consequência da verificação de que as representações visuais desse tema – que vinham sendo largamente difundidas na tradição iconográfica cristã de imagens devocionais – sofreram importantes modificações iconográficas nos lugares e períodos citados. Segundo, a partir da observação dessas mudanças é possível identificar que as pinturas com o tema da estigmatização de Francisco produzidas entre os séculos XIII e até finais do século XVI formavam dois conjuntos de imagens, distintos iconograficamente, apesar de tratarem do mesmo tema e se basearem nos mesmos relatos hagiográficos. Ou seja, o exame dessas pinturas demonstrará que suas características iconográficas se mantiveram semelhantes desde as primeiras imagens do tema executadas no século XIII até àquelas produzidas em finais do século XV, e que a partir de finais do mesmo século XV ou das primeiras décadas do século XVI, especialmente na Itália e na Espanha, essas imagens começam a apresentar variações importantes na forma de representar esse episódio legendário franciscano, dando origem a um novo conjunto de pinturas, com novas características iconográficas e que passaram a ser reproduzidas nos séculos seguintes.

Para o trabalho de investigação foi selecionado um *corpus* de fontes visuais e outro de fontes textuais. Do repertório de fontes iconográficas fazem parte vinte e oito pinturas – produzidas em diferentes suportes⁴ – originais de diferentes localidades da Itália e da Espanha, produzidas entre os séculos XV e XVI e que, na maioria das vezes, atualmente se encontram constituindo acervos de coleções públicas e privadas em diferentes partes do

³O tema é mais conhecido no Brasil como *Impressão das Chagas*, contudo, todas as indicações encontradas nas fichas técnicas de diferentes museus e coleções das quais as pinturas do tema selecionadas fazem parte, atribuíam como título para as mesmas as seguintes denominações: *stigmatization of St Francis* (inglês); *stigmatisation de Saint François* (francês), ou associavam a esses títulos o termo “estigmas”, ou “marcas”, 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 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.

⁴ Suporte, na pintura, igual a base física na qual se registram as imagens pintadas: madeira, tela, argamassa fresca (afresco); livro (iluminura); vidro (vital), etc.

mundo. Entre as fontes textuais, se encontram escritos produzidos durante o século XVI⁵, na Itália, mas também na Europa do Norte, que podem apresentar algumas relações com as mudanças verificadas na iconografia do tema estudado e que serão investigadas. Entretanto, além desses materiais, serão mobilizadas ainda outras pinturas e algumas gravuras, porém não como fontes documentais da pesquisa, mas como material de referência e como instrumentos de análise comparativa.

Para uma melhor compreensão do texto apresentado neste trabalho, é preciso esclarecer que os termos Itália e Espanha, e da mesma forma seus correlatos, italiano e espanhol, serão utilizados neste estudo não como um conceito de *Estado* – ou qualquer outro termo que denote unidade governamental, administrativa e nem mesmo cultural –, mas somente como referência geográfica. Dessa forma, o uso desses termos se deve, tão somente, às exigências de economia textual – para referir-se a algumas regiões das Penínsulas Itálica e Ibérica, onde se localizavam os centros artísticos nos quais foram pintadas as imagens que serão analisadas – a fim de contribuir com a coerência e a fluidez da narrativa, evitando longas frases interpoladas que visem explicar repetidas vezes a quais regiões o texto se refere em diferentes momentos.

Além do recorte espacial que abarca as regiões ibérico-italianas, o recorte temporal abrangendo os séculos XV e XVI se deu por residir nesse período o momento da inflexão na forma de representação da cena da *Estigmatização de Francisco de Assis*, desviando-a da tradição *giottesca* para um novo modelo justificado de maneira relativamente simplista somente pela emergência de um novo estilo artístico denominado *barroco*. Da mesma forma, a delimitação espacial entre alguns centros de produção de imagens ibero-italianos tem como justificativa o fato de que, de todas as pinturas da *Estigmatização* encontradas nesta pesquisa no decorrer de quatro séculos – desde a segunda década do século XIII até o início do século

⁵ Decretos conciliares e tratados artísticos.

XVII – cerca de metade delas foram produzidas na Itália e na Espanha entre os séculos XV e XVI. Vale salientar ainda que é nesse recorte espaço-temporal que ocorre a emergência das mudanças apontadas.

Além dos argumentos citados acima, a escolha desses dois espaços geográficos se deu porque esses partilhavam de experiências comuns no campo da religiosidade⁶ da época, o que os tornavam semelhantes em alguns aspectos, como por exemplo: por se constituírem lugares onde a cultura cristã católica conseguiu manter sua primazia cultural mesmo após os ataques dos reformadores protestantes e, especialmente, a despeito de todas as críticas vinculadas por esses grupos protestantes, mantiveram fortalecido o culto dos santos e a veneração de suas imagens. Apesar disso, de forma alguma se pretende afirmar que as pinturas italiana e hispânica do período estudado formam um conjunto homogêneo. Longe disso, já que nem mesmo no próprio espaço italiano ou ibérico é possível encontrar tal unidade. Todavia, nesses locais o desenvolvimento das imagens de devoção, e em especial das imagens dos santos, segue um caminho semelhante mesmo que em momentos diferentes.

Sobre isso, a própria iconografia de Francisco de Assis serve como exemplo, já que desde o século XIII vinham sendo pintados registros iconográficos sobre a lenda do santo na Itália e em seguida encontramos também exemplares de pinturas dedicadas ao mesmo santo também na Península Ibérica, representada com características iconográficas e técnicas que não a diferenciam substancialmente das pinturas encontradas na Itália da época, denotando um desenvolvimento sincrônico dessa iconografia. Da mesma forma, encontram-se algumas semelhanças entre as características das pinturas da estigmatização de Francisco figuradas em alguns centros artísticos italianos e espanhóis executadas também entre os séculos XV e XVI. E quanto às pinturas quinhentistas da *Estigmatização de Francisco de*

⁶ O termo religiosidade será empregado neste trabalho, não como um conceito específico, mas no sentido dicionarizado a ele atribuído e que o entende como uma “qualidade do que é religioso”, uma “tendência para os sentimentos religiosos, para as coisas sagradas” e como um “conjunto de escrúpulos religiosos ou de valores éticos que apresentam certo teor religioso” HOUAISS, Antônio. Religiosidade. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

Assis verifica-se inclusive que os elementos que as tornam diferente da iconografia tradicional do tema produzida até finais do século XV aparecem novamente, em primeiro lugar na Península Itálica, mas logo em seguida também no espaço espanhol e com características muito semelhantes. Somente dessa maneira se torna possível verificar o desenvolvimento dessa iconografia e suas principais modificações, inclusive além desse recorte espaço-temporal, já que as mudanças introduzidas nesses lugares e períodos na iconografia de Francisco serão reproduzidas em toda a cristandade a partir dos séculos XVI e XVII.

Finalmente, a opção pelo uso de pinturas como fontes documentais para o trabalho de análise da iconografia selecionada, deve-se ao fato dessas se encontrarem em maior número de registros comparado a qualquer outra fonte visual que tenha representado o tema desde suas origens, no século XIII até o século XVI, possibilitando, assim, uma investigação acerca das mudanças verificadas tanto no aspecto sincrônico, como no desenvolvimento diacrônico das mesmas. Vale ressaltar ainda, que não desconsideramos a possibilidade de muitas outras imagens da *Estigmatização de São Francisco* terem sido produzidas no mesmo período, em diferentes técnicas e até com outras características que as diferencie do *corpus* selecionado e que será apresentado a seguir. Todavia, como o acesso às mesmas ainda não foi possível, consideramos que a amostra recolhida permite indicar os traços gerais dessa produção.

Por outro lado, a opção por estudar alguns documentos textuais produzidos durante o século XVI, surgiu da possibilidade de que tais documentos possam guardar algumas relações com as mudanças indicadas na iconografia trabalhada. Dessa forma, serão trabalhados o decreto tridentino para a veneração das imagens⁷ e dois tratados artísticos⁸, produzidos por

⁷ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. *Apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

⁸ MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”. *Apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 70-74;

eclesiásticos católicos após a realização do Concílio de Trento. Um desses tratados, escrito pelo teólogo flamengo João Molanus (1533-1585), mesmo se tratando de uma obra redigida fora dos limites geográficos italiano e espanhol, consta desse *corpus* de fontes textuais por tratar da produção e do uso de imagens religiosas e por ter conhecido uma importante circulação pela Itália e pela Espanha do século XVI.

A questão que norteia a presente pesquisa consiste em considerar o seguinte problema: existe certo consenso historiográfico⁹ que atribui às mudanças encontradas na iconografia de Francisco, mas também de outros santos, durante os séculos XVI e XVII, simplesmente a uma política de direcionamento da produção artística comandada pela Contrarreforma¹⁰. Todavia, os direcionamentos supostamente originados no decreto tridentino que trata da veneração de imagens e aperfeiçoados nos tratados artísticos contrarreformistas, pelo menos aparentemente, não tratam de questões que envolvem diretamente a iconografia de Francisco de Assis. Logo, se não se deve à Contrarreforma, ou pelo menos não somente a essa, as motivações que deram origem as mudanças iconográficas constatadas no tema da estigmatização de Francisco, outros elementos estão interferindo nessa produção imagética e se relacionando com as suas modificações.

Diante de tal constatação, é possível se interrogar: tendo como base uma ampla tradição iconográfica franciscana já conhecida desde o século XIII, o que permaneceu e o que se modificou na iconografia da *Estigmatização de São Francisco*? Por que essa iconografia muda e com o que se relacionam essas mudanças? E ainda, se as modificações não podem ser

PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens. (1582)”. *Apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82.

⁹ Ver dentre outros estudos MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001; RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I; HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994. p. 176. [Obra original: _____. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper and Row, 1979]; DUCHET-SUCHAUX, Gaston. e PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994.

¹⁰ Termo grafado conforme o novo *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*, em vigor desde o primeiro dia do ano de 2009 para todos os países que possuem o português como idioma oficial.

majoritariamente atribuídas à Contrarreforma, teriam então alguma relação com os textos que circularam na época e que trataram de alguma forma do uso de imagens religiosas? Relacionam-se também tais mudanças com algumas práticas artísticas e/ou religiosas dos locais e períodos em questão? Ou se trataria de um misto de motivações envolvendo todos esses possíveis elementos desencadeadores das mudanças referidas acima?

Portanto, o que se pretende com esta pesquisa é buscar respostas possíveis para algumas dessas questões. O objetivo principal deste trabalho é investigar e apontar para algumas das condições de possibilidade para o aparecimento das mudanças verificadas na iconografia franciscana e a possível interdependência entre tais modificações e as transformações na cultura religiosa dos lugares e períodos em questão. Pretende-se, assim, propor interpretações sobre o porquê da emergência das mudanças iconográficas verificadas, sugerindo a hipótese de que essas mudanças na iconografia do tema da *Estigmatização de Francisco de Assis* não se explicariam somente pelos direcionamentos da Contrarreforma para a produção de imagens, como foi amplamente divulgado em estudos anteriores. Além disso, pretende-se propor que essas pinturas possam representar a passagem de uma religiosidade na qual a presença divina podia ser representada como manifesta na natureza e no visível, para outra, marcada por representações de uma religiosidade cada vez mais internalizada, individualizada e mística.

Para tratar das questões propostas e acima apresentadas, esta dissertação se apresenta dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, *As primeiras pinturas de Francisco de Assis e os dois conjuntos de imagens de sua estigmatização*, serão apresentadas algumas das primeiras imagens de Francisco de Assis e a construção dos seus modelos iconográficos. Em seguida, pretende-se demonstrar, através de um argumento diacrônico-quantitativo, a prolífica produção de cenas com o tema de sua estigmatização, produzidas principalmente na Itália e em Espanha entre os séculos XIII e XVI. Com isso, o objetivo do capítulo é apresentar as

imagens encontradas com o tema da estigmatização e explicar porque iconograficamente elas foram classificadas neste trabalho em dois conjuntos distintos de imagens, sendo o primeiro composto pelas pinturas concebidas entre os séculos XIII e XV e o segundo com pinturas do século XVI. Além disso, pretende-se com o capítulo marcar os espaços ibero-italiano e a passagem entre os séculos XV e XVI como o momento de inflexão do modelo em que essa cena vinha sendo figurada desde os primeiros ciclos da *Vida* de Francisco.

No capítulo dois, *As imagens da estigmatização de Francisco de Assis: um estudo iconográfico*, a ênfase recai sobre o estudo iconográfico das imagens arroladas e que compõem os dois conjuntos de imagens citados. Assim sendo, o objetivo do segundo capítulo é analisar iconograficamente as pinturas com o tema da estigmatização de Francisco produzidas nos centros artísticos ibero-italianos, entre os séculos XV e XVI. Com isso, busca-se identificar os elementos pictóricos que compõem essas imagens, atentando para as suas permanências e modificações em relação ao modelo iconográfico estabelecido entre os séculos XIII e XV, que seguem em linhas gerais, aquele instituído pelo pintor Giotto di Bondone (1266-1337). Além disso, pretende-se ainda investigar, através da localização original, formas e elementos iconográficos dessas pinturas, alguns dos seus possíveis usos e funções na sua época de produção e que possam estar relacionados com as mudanças iconográficas verificadas.

No capítulo três, intitulado *Práticas artísticas e religiosas e a produção de imagens*, é apresentado um exame das fontes textuais, buscando identificar nas mesmas, indícios de possíveis relações entre o que aparece nos textos, o uso da imagem e a produção artística, que possam ter persuadido a produção pictórica da época, ou sido apropriadas pelas mesmas. Nesse sentido, pretende-se identificar possíveis relações entre esses escritos e as mudanças identificadas nas representações pictóricas da *Estigmatização de São Francisco de Assis*. Assim, pretende-se promover um cruzamento entre o estudo das imagens e dos escritos

selecionados, analisando as possíveis interações entre esses escritos, a produção artística e algumas práticas religiosas da época; que possam se relacionar com as transformações iconográficas identificadas nessas pinturas. A partir desse cruzamento, buscar-se-á entender se existe ou não relação entre aquilo que se apresenta nos escritos, as práticas religiosas relacionadas ao uso de imagens e a produção das imagens devocionais.

Por fim, é preciso destacar que este trabalho busca produzir um exame das pinturas selecionadas, não exclusivamente do ponto de vista da História da Arte, mas também, conforme o caminho sugerido pelo historiador Jean-Claude Schmitt, da História da Cultura. Dessa forma, algumas das propostas de Schmitt para o trabalho com imagens serão também consideradas, para que possa ser conjugado nesta pesquisa um pouco do trabalho do historiador da arte, que na maioria das vezes concentra o estudo dos objetos artísticos neles mesmos, nos artistas e em critérios estilísticos, e o do historiador da cultura que estuda as inter-relações entre produção artística e práticas culturais. Dessa forma, o problema proposto e discutido nesta pesquisa será analisado, para além do estudo iconográfico das pinturas selecionadas, também à luz de outros mecanismos mobilizados no campo da História Cultural, como, por exemplo, com o estudo das condições de possibilidade da produção e, por vezes, vestígios da recepção das imagens arroladas.

Contudo, é evidente que pensar as relações entre produção artística, sociedade e práticas devocionais em dois diferentes momentos históricos – os séculos XV e XVI – não é tarefa das mais simples, visto que não existem leis explícitas nem encobertas que possam ser válidas para ditar as motivações que levam às mudanças para todas as circunstâncias, principalmente em se tratando de sociedades diferentes e nestes dois momentos distintos. Pois, se para a Itália dos séculos XIV e XV, a História da Pintura se confunde de uma forma bastante estreita com a própria História Social italiana, as relações entre a chamada arte da Contrarreforma com a História Social da Espanha e do Cristianismo, no século XVI, não são

menos vigorosas. Com isso, pretende-se construir um pequeno capítulo na história da iconografia franciscana, com intuito de contribuir para uma maior compreensão a respeito dessas obras que, pela sua fecunda produção internacional, encontra-se ainda relativamente pouco explorada.

Capítulo 1.

AS PRIMEIRAS PINTURAS DE FRANCISCO DE ASSIS E OS DOIS CONJUNTOS DE IMAGENS DE SUA ESTIGMATIZAÇÃO - SÉCULOS XIII-XVI

Este homem (Francisco de Assis) foi, com Cristo, o grande herói da história cristã, e pode-se dizer sem exagero que o que resta hoje do cristianismo vivo vem diretamente dele.

Georges Duby, *O tempo das catedrais*

A iconografia de Francisco de Assis é abundante e complexa, por isso, antes de apresentar o *corpus* de imagens que será trabalhado nesta dissertação, é preciso apresentar como foram construídos os primeiros modelos da cena de sua estigmatização, a relação com os textos hagiográficos da época e o seu desenvolvimento até o final do século XVI. O percurso pelas imagens desse tema será de fundamental importância para demonstrar a formação, entre os séculos XIII e XVI, de dois conjuntos distintos de pinturas que representam o episódio da *Impressão das chagas de São Francisco* e para marcar a passagem entre os séculos XV e XVI como um momento de inflexão do modelo em que esse episódio vinha sendo figurado desde os primeiros ciclos da vida do santo da Úmbria.

Nascido em Assis, na região central da Itália, numa família de comerciantes, Francisco foi batizado com o nome de João e teria – após um processo gradual de conversão –, por volta dos 25 anos, se voltado para uma vida religiosa dedicada aos pobres e de desprezo pelas riquezas materiais. Com uma nova forma de conceber as práticas religiosas, na primeira metade do século XIII, a atitude de Francisco mudou a forma como a sociedade de seu tempo concebia o conceito de santidade e de práticas devocionais, transformando assim a relação dos leigos e da própria Igreja com o sagrado.

Segundo o historiador Jacques Le Goff, Francisco de Assis foi “uma das personagens

mais importantes de seu tempo e, até hoje, da história medieval”¹¹. De acordo com o autor, no contexto particular da vida do *Jovem de Assis*, além da questão da sua própria conversão e religiosidade, outros acontecimentos do seu cotidiano também foram essenciais na construção de seus ideais. Alguns exemplos disso seriam os conflitos entre diferentes grupos sociais urbanos por afirmação de poder, o crescimento de práticas religiosas leigas e o progresso da economia monetária na região onde viveu¹².

A atitude de Francisco de seguir um novo modelo de santidade ajudou a disseminar, em princípio, na região central da Itália e, em seguida, por toda a cristandade, os ideais de uma religiosidade pautada, algumas vezes, em ações opostas àquelas anteriormente difundidas pela Igreja. Dentre essas, a atitude da pregação leiga, ousando mostrar, antes mesmo da aprovação da sua Regra pelo papa, o caminho da salvação, como escreveu Tomás de Celano (c. 1200-1260-70) “tornando-se antes cumpridor do que ensinador do conselho evangélico”¹³. Em um tempo em que a Igreja se apresentava como a única mediadora entre a sociedade e a esfera sagrada Francisco, de acordo com Celano, “a todos dava uma norma de vida e demonstrava de maneira segura a via da salvação em todos os graus”¹⁴.

Logo após a morte do chamado *Poverello*¹⁵ de Assis, em 1226, a *Ordem dos Frades Menores*, fundada por Francisco, deu início a produção das primeiras hagiografias¹⁶ e imagens pintadas de Francisco que dariam origem a uma vasta iconografia dos principais episódios relatados em suas legendas. “Considerado como uma espécie de segundo filho de Deus”¹⁷, após ter sofrido a impressão das chagas do Cristo “em sua própria carne”, Francisco,

¹¹ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. São Paulo: Record, 2001. p. 9.

¹² Ver LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 21-40.

¹³ TOMÁS DE CELANO. “Primeira Vida”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 210.

¹⁴ TOMÁS DE CELANO. “Primeira Vida”. In: TEIXEIRA, *Op. cit.*, p. 223.

¹⁵ Em italiano, *Poverello* quer dizer “pobrezinho”.

¹⁶ Ver textos completos de todas as hagiografias franciscanas em TEIXEIRA, *Fontes Franciscanas e Clarianas*, *Op. cit.*

¹⁷ No original: *Considéré comme une sorte de second fils de Dieu (...)*. DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p.164.

que já tinha uma grave doença nos olhos¹⁸, teria ficado quase cego, e passou a ser venerado como uma relíquia viva, tornando-se rapidamente o santo mais cultuado da Itália e, em seguida, um dos mais populares de toda a cristandade¹⁹.

1. A iconografia franciscana

1.1. As primeiras imagens

Desde cedo coube aos próprios frades franciscanos a elaboração da iconografia do fundador da sua Ordem²⁰. Porém, uma das primeiras imagens de Francisco que se tem notícia, encontra-se em um monastério beneditino, em uma parede da capela de São Gregório do *Sacro Speco*, em Subiaco, Itália. Segundo Damien Vorreux, o afresco foi pintado pouco antes da canonização do religioso²¹ e trata-se do “mais antigo retrato de São Francisco, pintado em 1228, dois anos após a sua morte”²².

Para o historiador Joaquín Luaces, é o papa Gregório IX († 1241) – o mesmo responsável pela canonização de Francisco –, aquele que “está por trás dos afrescos que enchem a capela de *San Gregório do Sacro Speco* de Subiaco”²³. Para Chiara Frugoni, o afresco do *Frater Franciscus* foi executado entre 1228-1229²⁴. Assim sendo, com a possibilidade da imagem de Francisco de Assis de Subiaco ter sido produzida ainda em 1228,

¹⁸ I FIORETTI. In: TEIXEIRA, *Fontes Franciscanas e Clarianas*, *Op. cit.*, p. 1521.

¹⁹ DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p.164.

²⁰ DUBY, Georges. *et al. História artística da Europa*. A Idade Média, Tomo I (tradução Mário Correia). São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 90.

²¹ VORREUX, Damien. *Franciscains*. In: LE BRAS, Gabriel (dir.). *Les Ordres religieux actifs*. La vie et l'art. Paris: Flammarion, 1980. p. 228.

²² No original: *Le plus ancien portrait de saint François peint en 1228, deux ans après sa mort, sur la paroi de la chapelle Saint-Grégoire du Sacro Speco, monastère bénédictin de Subiaco*. VORREUX, *Op. cit.*, p. 228.

²³ No original: (...) *está detrás de los frescos que llenan la capilla de San Gregorio en el Sacro Speco de Subiaco*. LUACES, Joaquín. “La imagen del fraile franciscano”. In: *VI Semana de Estudios Medievales*, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 188.

²⁴ FRUGONI, Chiara. *Elenco delle illustrazioni*. In: *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993. p. XV.

como afirma Vorreux, isso demonstraria que o santo de Assis não só já era representado em imagens antes de sua canonização, como também o era fora da comunidade franciscana.

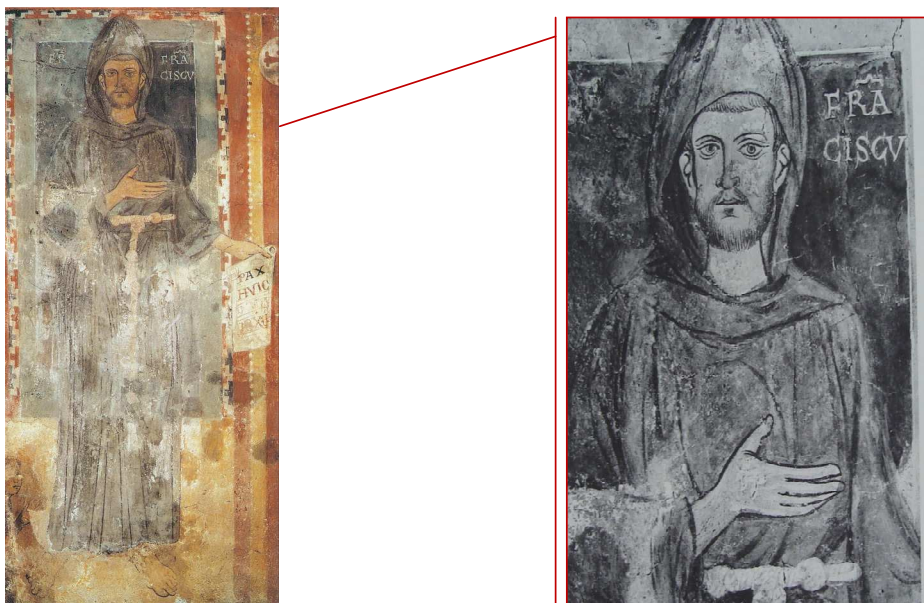


Figura 1. ANÔNIMO. *Frater Franciscus*, c.1228. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Capela de São Gregório do *Sacro Speco*, Monastério beneditino de Subiaco, Itália. [À direita, detalhe da figura em meio corpo].

Já para Louis Réau o afresco de Subiaco pode ser considerado uma “*vera effigies*”, pois, segundo seus estudos, não teria sido produzida em 1228, mas seria contemporânea de Francisco e pintada antes mesmo de sua estigmatização, em 1224, já que nessa pintura o santo aparece figurado ainda sem os estigmas²⁵. Todavia, ao mesmo tempo, Réau parece entrar em contradição quando questiona, por outro lado, a semelhança da figura representada no afresco de Subiaco com aquela de Francisco descrita por Celano, em suas duas *Vidas*. Conforme a descrição encontrada na *Primeira Vida*, c. 1229, Francisco seria de

Estatura mediana, mais para pequena, cabeça média e redonda, face um pouco oval e alongada, fronte plana e curta, olhos de tamanho médio, negros e simples (cf. Mt 6,22), cabelos escuros, supercílios retos, nariz proporcional, fino e reto, orelhas eretas, mas pequenas, têmporas planas, língua confortadora (cf. Pr 15,4), abrasadora e penetrante, voz forte e suave (cf. Ct 2,14), clara e sonora, dentes unidos, iguais e brancos, lábios pequenos e finos, barba negra, não plenamente cerrada, pescoço fino, ombros retos, braços curtos, mãos magras, dedos longos, unhas compridas, pernas

²⁵ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, vol. I. p. 520.

delgadas, pés pequenos, pele fina, muito magro, veste áspera, sono brevíssimo, mão sobremaneira generosa²⁶.

Já de acordo com a descrição encontrada na *Segunda Vida*, c. 1247, após uma visão durante o sono, o próprio Francisco se auto descreveria:

E como o homem de Deus (cf. 1Rs 13,1) resolvesse frequentemente estas e semelhantes coisas no espírito, numa noite, entregue ao sono, tem esta visão (cf. Dn 10,7). Vê uma galinha pequena e negra, semelhante a uma pomba doméstica, que tinha as pernas e os pés cheios de penas. Ela tinha inúmeros pintinhos que, rodeando a galinha com insistência, não conseguiam reunir-se todos sob as asas (cf. Mt 23,37) dela. O homem de Deus (cf. Jz 13,6) desperta do sono (cf. Mt 1,24), recorda as coisas meditadas, torna-se ele próprio intérprete de sua visão (cf. Dn 8,27). Disse: “Esta galinha sou eu, pequeno de estatura e escuro por natureza, a quem deve caber, pela inocência de vida, a columbina simplicidade que, tão rara no mundo, voa tão desembaraçadamente ao céu (...)”²⁷.

O *Frater Franciscus* de Subiaco está representado, segundo Réau, como um “alto monge loiro”²⁸, discordando completamente da descrição do próprio Francisco, conforme citada acima na *Segunda Vida* celanense. Dessa forma, Réau desconsidera por completo a possibilidade dessa imagem ter sido produzida com base em uma possível tradição em vigor no século XIII, de representar os santos como figuras estilizadas e consideradas belas. Além disso, se o afresco for de fato um registro pictórico de Francisco, produzido por volta de 1228, é preciso levar em conta que os textos hagiográficos²⁹ destinados à vida desse santo ainda nem tinham sido confeccionados, já que somente a *Primeira Vida* de Tomás de Celano parece ter sido iniciada nesse mesmo ano. Considerando a possibilidade de que já existisse por essa época algum escrito hagiográfico franciscano, Réau ignora ainda que a imagem não precisa

²⁶ TOMÁS DE CELANO. “Primeira Vida”. In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 254.

²⁷ TOMÁS DE CELANO. “Segunda Vida”. In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 316-317.

²⁸ No original: *um grand moine blond*. RÉAU, *Op. Cit.* p. 520.

²⁹ A *Legenda Maior*, escrita por São Boaventura, foi declarada biografia oficial do fundador da *Ordem dos Frades Menores* em 1263, pelo Capítulo Geral da Ordem reunido em Pisa, e em 1266, o Capítulo Geral de Paris ordenou que fossem eliminadas todos os demais relatos hagiográficos franciscanos, inclusive os celanenses. Apesar dessa decisão, o Capítulo de Pádua de 1276 autorizou o recomeço das pesquisas e novas publicações sobre a vida de São Francisco e, dessa forma, outras legendas e escritos biográficos foram compilados e produzidos, como é um exemplo a *Legenda dos Três Companheiros*, de autor ainda desconhecido e provavelmente escrita entre os anos de 1290 e 1310. Esse escrito aparentemente reunia compilações de três dos companheiros de Francisco: Frei Leão, Frei Rufino e Frei Ângelo. Ver “Introdução”. In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 13-82.

ser a tradução de um texto.

Outra dentre estas primeiras imagens franciscanas se encontra atualmente como parte do acervo do Museu do Louvre e trata-se de um relicário de São Francisco de Assis o qual, segundo informação da ficha técnica da obra no Museu, é provavelmente uma das mais antigas representações conhecidas do episódio de sua estigmatização. O relicário, proveniente de uma igreja de Limoges, França, teria abrigado – ainda segundo informação da ficha técnica do Museu do Louvre³⁰ – as relíquias do santo, e teria sido confeccionado após 1228, ano da canonização de Francisco, já que o mesmo aparece figurado portando uma auréola circundando a sua cabeça, atributo este que é típico dos santos.

A datação atribuída pelo museu, “após 1228”, sugere que a obra poderia ter sido produzida antes da primeira metade do século XIII e, portanto, contemporânea da *Primeira Vida* de Tomás Celano, publicada em 1229. Todavia, essa hipótese torna-se questionável já que a datação atribuída à mesma não confere com aquela apontada pela estudiosa da iconografia franciscana Chiara Frugoni, que situa a produção do relicário na segunda metade do século XIII³¹ e, portanto, mais próxima da *Legenda Maior* de São Boaventura (1221-1274), publicada em 1263.

Nesta imagem Francisco aparece de pé, com as palmas das mãos erguidas de acordo o gesto de oração medieval³², sua cabeça aparece circundada por uma auréola e em seu entorno encontra-se figurado um tipo de vegetação.

³⁰ Todas as informações sobre a ficha técnica do *Relicário de São Francisco* podem ser verificadas no portal eletrônico do Museu do Louvre, especificamente, no seguinte endereço: Disponível em: <http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT<>cnt_id=10134198673226191&CURRENT_LL_VNOTICE<>cnt_id=10134198673226191&FOLDER<>folder_id=9852723696500778>. Acesso em: 17 Nov 2009.

³¹ FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993. p. XII.

³² SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990. p. 289-292.



Figura 2. ANÔNIMO. *Relicário de São Francisco de Assis*, após. 1228. Núcleo de madeira, cobre, cabuchão de cristal de rocha e de vidro, cobre gravado, talha dourada, *émail champlevé**, h.: 36,2 cm x l.: 20,6 cm x pé: 15,2 cm. Museu do Louvre, Paris.

**émail champlevé*: antiga técnica para colorir o cobre recobrendo os desenhos que podem ser produzidos através de ácido, ponta-seca ou mesmo por relevo.

Sua cabeça se eleva para olhar a presença de um serafim que plana sobre sua cabeça; as suas mãos, seus pés e o flanco direito portam os estigmas do Cristo; a figura alada mencionada nas hagiografias franciscanas já aparece claramente representada pregada a uma cruz.

Ainda de acordo com informações do próprio museu, a execução de relicários consagrados ao santo de Assis é original de Limoges e uma explicação possível para a produção dessas obras nessa região teria sido a chegada de relíquias de São Francisco, logo após a sua canonização, nos conventos dos Frades Menores instalados precocemente na região limusina.

Alguns anos depois, por volta de 1235, um pintor chamado Boaventura Berlinghieri (ativo entre 1215-1242), teria executado o primeiro ciclo da *Vida* de Francisco³³, contendo seis passagens de sua legenda, provavelmente inspiradas na *Primeira Vida* escrita pelo frei Tomás de Celano, já que essa era a única das hagiografias do santo que nessa data deveria ser conhecida (Ver **Figura 3**). Todavia, existem dois registros de painéis muito

³³ É conhecida a origem de dois outros trabalhos realizados por este pintor, o primeiro, desaparecido, que pertenceu à igreja de São Francisco em *San Miniato al Tedesco*, em Pisa, e outro, que se encontra em *San Francesco* de Pescia. Ver LUACES, *Op. cit.*, p. 188-189.

semelhantes entre si e que são referidos como sendo esse primeiro ciclo pintado da *Vida* de Francisco para a igreja de *San Francesco* de Pescia³⁴.

De acordo com a historiadora Chiara Frugoni e também com a identificação da obra apresentada no portal eletrônico *Web Gallery of Art*, a **Figura 3**, apresentada abaixo, trata-se do retábulo *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, pintado por Boaventura Berlinghieri, em 1235, para a igreja de *San Francesco* de Péschia. Contudo, para o historiador espanhol Joaquín Luaces, é o painel representado na **Figura 4** que apresentaria o citado retábulo. De qualquer forma, todas as demais referências encontradas em outros portais eletrônicos especializados em arte, apresentam as mesmas referências técnicas (autor, título da obra, ano, local de exposição) para os dois painéis, sugerindo assim que as duas obras sejam provavelmente contemporâneas, tenham sido executadas pelo mesmo artista e se localizem na mesma igreja de Péschia.



Figura 3. BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália.



Figura 4. BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia (?), Itália.

³⁴ Ver FRUGONI, *Op. Cit.*, p. XVII; LUACES, *Op. cit.*, p. 189; Portal eletrônico *Web Gallery of Art*, Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 12 Abr 2009.



Figura 5. MESTRE DE SÃO FRANCISCO BARDI. Retábulo: *A Vida de São Francisco*, c. 1240-1270. Têmpera sobre madeira, 234 x 127 cm. Capella Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

Ambos os painéis são compostos pela figura centralizada de Francisco – que guarda alguma semelhança com um ícone bizantino – e mais seis cenas enquadradas que ladeiam o santo; a imagem apresenta trechos da *Vida* de Francisco que representam milagres e feitos prodigiosos do mesmo. Nestes dois quadros, o único aspecto que os distingue se dá na representação do capuz e da auréola em torno de sua cabeça. Pois se numa das imagens Francisco tem a cabeça parcialmente coberta pelo capuz, que se inclina à esquerda de sua cabeça, e não porta a auréola; na outra, o capuz não inclinado cobre-lhe novamente a cabeça, entretanto, desta vez sobre esta é figurada uma auréola.

Nessas imagens, Francisco já apresenta as feridas dos cravos semelhantes às do Cristo crucificado nas mãos e nos pés e, em lugar do rolo³⁵ contendo uma inscrição (com algumas partes não legíveis) que o santo segurava no afresco de Subiaco, Francisco desta vez segura um livro, provavelmente dos Evangelhos, que não apresenta inscrições. Chama a atenção nesta obra, a ausência de cenas relacionadas a questões institucionais, como a aprovação da regra franciscana que aparecerá, por volta de 1240, no painel *Bardi*, executado por autor desconhecido e que se encontra na igreja da *Santa Croce* de Florença, já apresentando 20 cenas da vida do santo (**Figura 5**)³⁶.

³⁵ LUACES, *Op. cit.*, p. 189.

³⁶ LUACES, *Op. cit.*, p. 190.

Alguns anos depois, em meados do século XIII, na Basílica que lhe foi consagrada em Assis, foi executada uma primeira imagem de Francisco, antes mesmo da consagração da Igreja. Trata-se de um frontal de altar descrevendo *São Francisco e quatro de seus milagres*, e se encontra no Tesouro do Convento da Basílica (**Figura 6**).³⁷

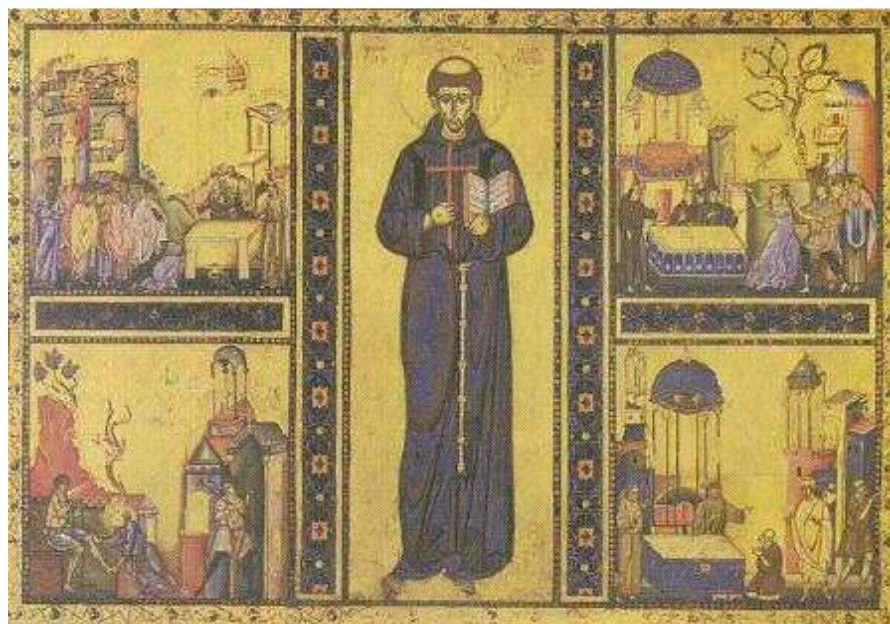


Figura 6. MESTRE DO TESOURO. *São Francisco e quatro de seus milagres post mortem*, 1250-1260. Painel, sem informações sobre as dimensões. Museu do Tesouro do Sacro Convento, Basílica de Assis, Assis, Itália.

A obra, atribuída ao Mestre do Tesouro³⁸, representa cenas em que o santo aparece fundando igrejas e comunidades de frades menores nas províncias da Úmbria e da Toscana³⁹.

1.2. Giotto e a fundação do modelo iconográfico franciscano

No entanto, é de Giotto di Bondone a iconografia da vida de Francisco considerada fundadora do seu tipo iconográfico mais difundido. Assim como São Boaventura em sua *Legenda Maior* funda um modelo de “história” da *Vida* de Francisco que seria amplamente propagado, Giotto funda o modelo pictórico de Francisco e dos episódios legendários de sua

³⁷ LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: *Scala/Riverside*, 1996. p. 17.

³⁸ Nome atribuído ao artista, anônimo, que produziu a pintura. Não se pode afirmar se este teria sido o único a receber esta alcunha.

³⁹ LUNGHI, *Op. Cit.*, p. 18.

Vida que formarão a tradição iconográfica das representações franciscanas e, exerce grande influência na representação dos temas relacionados a Francisco de Assis. Sua interpretação original seria fundamental para o desenvolvimento da iconografia do santo por várias gerações de artistas⁴⁰. Para Eugenni Battisti, Giotto foi o responsável por dotar a pintura do Ocidente de certo tipo de humanismo, ao introduzir a representação objetiva da expressão e do gesto⁴¹. Ferdinando de Bolonha vai além e completa que as escolas florentina, riminesa, paduana e napolitana “devem à descoberta da pintura de Giotto a sua própria existência”⁴².

Sua contribuição para a iconografia franciscana é assinalada pelos muitos trabalhos que desempenhou para a *Ordem dos Frades Menores*, além daqueles da Basílica de Assis, também em Pisa, Pádua e Florença. Neste sentido, podem-se relacionar ainda as obras que pintou em Nápoles para a Igreja de Santa Clara⁴³. Dessa forma, os afrescos e painéis de Giotto espalhados em diversas igrejas franciscanas, associados à propagação das hagiografias de Francisco, ajudaram, provavelmente, a espalhar a devoção ao Santo de Assis na virada do século XIII para século XIV em toda a Itália.

Uma das maiores obras executadas por Giotto encontra-se na igreja superior da Basílica de Assis, consistindo uma série de 28 afrescos, reproduzindo as cenas mais destacadas da vida religiosa de Francisco. Esse programa pintado entre 1296 e 1304 tornou-se a representação mais conhecida do *Poverello* de Assis⁴⁴ e para produzi-lo Giotto partiu da imagem de Francisco construída por São Boaventura na sua *Legenda Maior* (1263)⁴⁵. Inspirados nos afrescos desse pintor muitos outros, principalmente, até o final do século XV,

⁴⁰ Ver DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, *Op. cit.*, p.164.

⁴¹ BATTISTI, E. *Giotto*. Genebra: *Skira*, 1990. p. 15.

⁴² BOLOGNA, Ferdinando. Giotto. In: DUBY, Georges & LACLOTTE, Michel. *História Artística da Europa*. A Idade Média. Tomo II. Tradução Mário Correia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. p. 356.

⁴³ Ver BOLOGNA, *Op. Cit.*, p. 328-356.

⁴⁴ Segundo Elvio Lunghi, a série de 28 afrescos da vida de Francisco pintada por Giotto di Bondone na igreja superior da Basílica de Assis foi “baseada na biografia oficial escrita por São Boaventura.” No original: *based on the official biography written by St Bonaventura*. LUNGHI, *Op. Cit.*, p. 62. Informação semelhante se encontra em RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I. p. 521.

⁴⁵ Ver SÃO BOAVENTURA. “Legenda Maior”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 551-686.

pintarão seus ciclos franciscanos. O ciclo contendo a *Legenda de Francisco*, executado por Giotto na Basílica de Assis, pode ser considerado um ciclo monumento, com o fim de perpetuar a imagem de Francisco na memória cristã. Não temos conhecimento de outra obra desse porte no lugar em que estejam sepultados outros santos, mesmo para aqueles que, como Francisco, são fundadores de ordem.

Para John White, esse ciclo da vida de Francisco, atribuído à obra de Giotto e seus colaboradores, depois de concluído se converteu em “uma interpretação pictórica canônica da vida do santo, que ilustrava a crônica oficial de São Boaventura e foi reverenciada ao ser associada ao principal santuário da Ordem”⁴⁶.



Figura 7. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 1. *Francisco homenageado por um Homem Simples*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

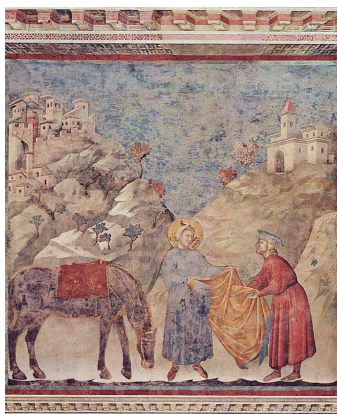


Figura 8. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 2. *Francisco dando seu manto a um Cavaleiro Pobre*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

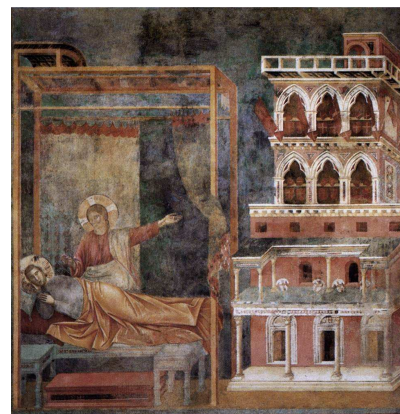


Figura 9. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 3. *A visão do Palácio repleto de armas*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

⁴⁶ WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia (1250-1400)*. Madrid: Catedra, 1989. p. 417.



Figura 10. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 4. *O Suplicante em frente à Cruz em São Damião*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 11. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 5. *A Renúncia de Francisco à herança de seu Pai*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

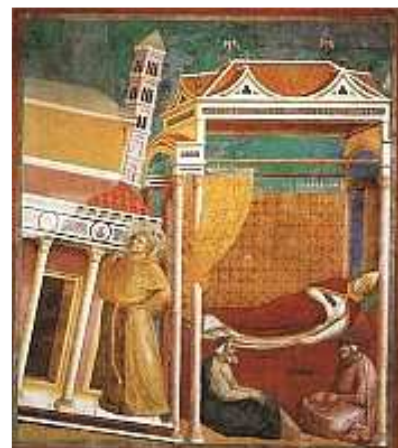


Figura 12. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 6. *O Sonho de Inocêncio III*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 13. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 7. *A Confirmação da Regra*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 14. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 8. *A Visão de Francisco levado por um carro de Fogo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 15. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 9. *A Visão do Trono reservado a Francisco no Céu* c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 16. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 10. *A Expulsão dos Demônios da cidade de Arezzo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 17. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 11. *A prova de fogo ante o Sultão do Egito*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 18. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 12. *São Francisco em êxtase*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 19. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 13. *O Presépio de Greccio*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 20. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 14. *O Milagre da água que jorrou do rochedo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm ((cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 21. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 15. *A Pregação aos Pássaros*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm (cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 22. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 16. *A Morte do Cavaleiro de Celano*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

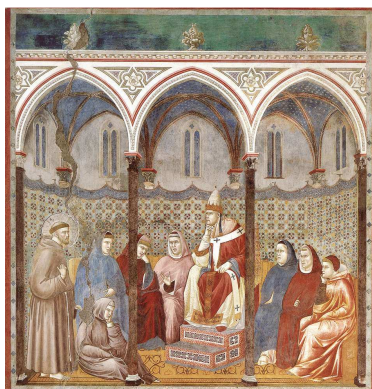


Figura 23. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 17. *São Francisco Pregando ante Honório III*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 24. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 18. *São Francisco Aparece no Capítulo de Arles*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 25. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 19. *São Francisco Recebendo os estigmas*, c. 1297-1300. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 26. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 20. *A Morte e o Funeral de Francisco*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 27. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 21. *A Visão do Irmão Agostinho e do Bispo de Assis*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

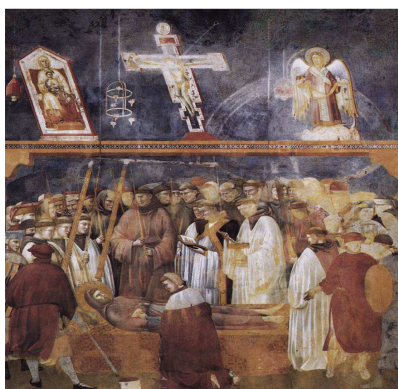


Figura 28. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 22. *A Verificação dos estigmas*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 29. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 23. *Clara se Despedindo dos Restos Mortais do Santo em São Damião*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 30. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 24. *A Canonização de São Francisco*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

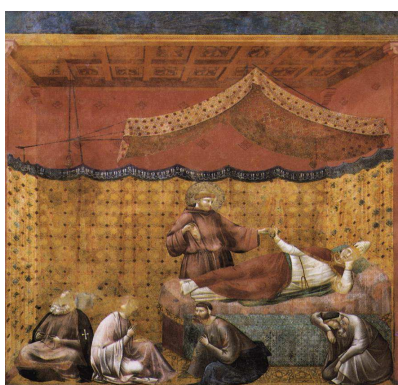


Figura 31. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 25. *A Aparição a Gregório*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 32. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 26. *A Cura de um Devoto do Santo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis. The cure of the man from Ilerda, Basilica of Saint Francis, Assisi.

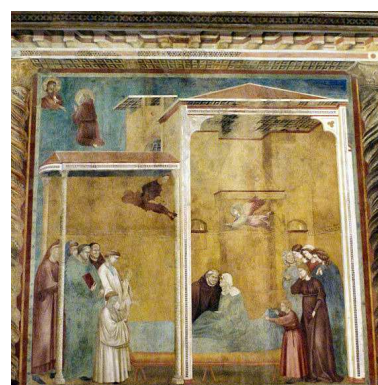


Figura 33. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 27. *A Confissão de uma Mulher Levantada dos Mortos*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.



Figura 34. BONDONE, Giotto di. Cenas da vida de São Francisco. Cena 28. *Liberación do Herético Arrependido*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

Dado que, conforme indicado acima, a vida de Francisco como religioso e místico, segundo suas hagiografias, já começa com uma imagem, a do crucifixo “que lhe fala” enquanto rezava na igreja de São Damião⁴⁷, a relação entre algumas passagens da hagiografia franciscana e a representação das mesmas em imagens pictóricas com o objetivo de “narrar” visualmente a legenda do santo, estará expressamente representada no programa

giottesco de Assis. Em conformidade com essa ideia, o ciclo de afrescos executado por Giotto representa alguns dos eventos marcantes da *Vida* de Francisco, como esse do “crucifixo que lhe fala” com o qual teria tido início o seu processo de conversão (Ver **Figura 10**). Além deste, encontram-se representados a renúncia da herança paterna (**Figura 11**); a confirmação da Regra franciscana (**Figura 13**); alguns milagres realizados pelo santo (**Figuras 20; 32**), e o momento da sua estigmatização (**Figura 25**). Ressaltando ainda mais que a biografia de Francisco está repleta de imagens, duas dessas cenas (**Figuras 10; 28**) destacam a função da pintura, representando uma pintura dentro da outra. Por fim, essa série também é rica de episódios que representam visões, sendo dedicadas a elas, sete das 28 cenas figuradas (**Figuras 9; 10; 14; 15; 24; 25; 31**).

Os ciclos imagéticos da *Vida* de Francisco, produzidos para as igrejas franciscanas reproduzem, principalmente até o século XV, quase sempre as mesmas cenas inspiradas nos relatos hagiográficos encontrados nas hagiografias redigidas por São Boaventura e executados por Giotto. A partir das primeiras décadas do século XVI, determinadas cenas desses ciclos

⁴⁷ Ver nota 1na Introdução desta Dissertação.

passam algumas vezes a ser representadas isoladamente e as representações da *Vida* de Francisco ganham novas cenas e novas características iconográficas. A partir de então é possível identificar que se formam dois grandes grupos de imagens franciscanas, os quais foram denominados segundo a classificação de Louis Réau como “Iconografia (franciscana) Medieval” e “Iconografia Franciscana Pós-tridentina”⁴⁸.

Para Louis Réau “após o Concílio de Trento, a arte barroca da Contrarreforma criou uma segunda iconografia de São Francisco, muito diferente daquela do *Trecento* e do *Quattrocento*”⁴⁹. De acordo com estudo produzido por esse autor, até as primeiras décadas do século XVI, os programas iconográficos narrativos da legenda franciscana, como também as imagens isoladas, reproduziam principalmente as seguintes cenas:

- *São Francisco nasce, como o Cristo, num estábulo;*
- *Um burguês assisense estende seu manto sob seus pés;*
- *São Francisco dá seu manto a um cavaleiro caído na miséria.*
- *O Crucificado frente ao qual ele reza, lhe ordena a reparar a igreja em ruínas;*
- *A renúncia de São Francisco à herança paterna. Ele se despe das suas vestes;*
- *O casamento de São Francisco com a Dama Pobreza;*
- *O sonho do papa Inocêncio III que vê São Francisco apoiar sobre o ombro a basílica cambaleante de Latrão;*
- *A aprovação da Regra da Ordem pelo papa Inocêncio III;*
- *A fundação da Ordem Terceira;*
- *O abraço fraternal entre São Francisco e São Domingos;*
- *São Francisco prediz a morte iminente do cavaleiro de Celano;*
- *São Francisco caça os demônios da cidade de Arezzo;*
- *O tratado de paz com o lobo de Gubbio;*
- *O sermão aos pássaros;*
- *A aparição de São Francisco levado ao céu num carro de fogo;*
- *Frei Leão vê o trono reservado no céu a São Francisco;*

⁴⁸ Louis Réau denominou o conjunto de imagens que compõem a iconografia franciscana até os inícios do século XVI, de *Iconographie Médiévale*, e conjunto produzido após o século XVI, de *Iconographie Franciscaine Posttridentine*. Ver RÉAU, *Op. Cit.*, p. 521 e 529.

⁴⁹ No original: *Après le Concile de Trente, l'art baroque de la Contre-Réforme a crée une seconde iconographie de saint François, très différente de celle du Trecento et du Quattrocento*. RÉAU, *Op. Cit.*, p. 529.

- *A aparição de São Francisco no Capítulo de Arles;*
- *A prova de fogo frente ao sultão do Egito;*
- *O presépio de Greccio;*
- *Francisco fez jorrar, como Moisés, água de um rochedo;*
- *A Estigmatização de São Francisco;*
- *A morte de São Francisco e a verificação dos estigmas;*
- *Os Funerais de São Francisco e as despedidas de Santa Clara.*

Essas representações encontram sua inspiração maior no programa iconográfico da *Vida* de Francisco produzido por Giotto di Bondone na nave da igreja superior da Basílica de Assis. No entanto, dada a grande quantidade de cenas representadas pelo pintor nesse ciclo pictórico, somente algumas das 28 cenas pintadas por Giotto passaram a ser representadas com frequência pelos seus seguidores e outros pintores até o final do século XV.

A partir da terceira década do século XVI, as imagens de São Francisco começam a apresentar de forma mais significativa algumas mudanças, tanto no número de episódios retirados das hagiografias – que diminui em relação ao número de cenas figuradas anteriormente –, como nos temas da vida de Francisco que passam a ser representados. Da mesma forma, haverá modificações também nos elementos iconográficos que tradicionalmente compunham essas cenas. É importante ressaltar ainda que, apesar da grande difusão conhecida pelas imagens franciscanas na cristandade ocidental, os exemplos citados são significativamente mais presentes na Itália, principalmente até o início do século XVI, e em Itália e Espanha, a partir desta data.

No início da Era Moderna, especialmente a partir do início do século XVI, os longos programas narrativos da legenda de Francisco não parecem mais tão frequentes. Uma mudança interior ao desenvolvimento da pintura parece contribuir para isso. A pintura em afresco perde lugar gradativamente para os painéis pintados sobre madeira e tela, contribuindo para uma maior produção de imagens isoladas, em lugar das antigas séries que ocupavam as

paredes das igrejas e conventos franciscanos⁵⁰. Outra modificação perceptível nessas imagens é que a partir de então, elas representarão alguns novos temas não privilegiados da legenda do santo até então, e mesmo aqueles tradicionalmente figurados, como o da estigmatização, sofrerão mudanças iconográficas.

De acordo com Louis Réau, os novos ciclos da vida de Francisco passam, a partir da Contrarreforma⁵¹, a reproduzir principalmente as seguintes cenas:

- *A tentação na Porciúncula ou o milagre das rosas;*
- *São Francisco recebe o Menino Jesus das mãos da Virgem;*
- *São Francisco recebendo em seus braços o Cristo com metade do corpo despregado da Cruz;*
- *A visão da ampola de água transparente;*
- *O concerto angélico ou São Francisco consolado pela música de um anjo violinista;*
- *A Última Comunhão de São Francisco;*
- *O papa Nicolau V frente ao cadáver de São Francisco;*
- *São Francisco detém os traços da Justiça divina.*

As mudanças apontadas por Réau na iconografia franciscana são de fato verificadas. Entretanto, sua indicação de que tais mudanças se devem à Contrarreforma nos parecem inadequadas já que algumas delas, como a adoção dos tons escuros, foram identificadas nesta pesquisa como anteriores mesmo ao início do Concílio de Trento em 1545, ou ao encerramento de seu primeiro período de reunião entre 1545-1548 (Ver **Figuras 51 e 57**).

Se comparadas com as imagens da estigmatização produzidas até o final do século XV, já pode ser identificada nessas duas pinturas uma importante modificação: o desaparecimento da profusão de cores que desde Giotto era característico dessa cena. Por

⁵⁰ Todavia, de acordo com Santiago Sebastián, na América espanhola continuarão sendo pintadas longas séries da *Legenda de Francisco* nas igrejas e conventos dos Frades Menores até o século XVIII. SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 287-288.

⁵¹ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I. p. 529.

outro lado, após o término do Concílio de Trento essas características se acentuam e a inclusão de novas cenas na legenda franciscana justifica em parte a afirmação de Réau.

Todavia, o discurso de Réau não é isolado, corroborando as afirmações do autor, Virgilio Vega argumenta que depois da realização do Concílio de Trento teria sido “imposta” pelas autoridades religiosas uma nova espiritualidade que teria provocado algumas transformações na iconografia franciscana, deixando na mesma a “marca” da pintura barroca⁵². Vega endossa as características verificadas no exame das pinturas selecionadas nesta pesquisa, já que afirma também que nesse período deixa-se de executar os grandes ciclos narrativos ao estilo *giottesco* da legenda franciscana, “simplificando” sua iconografia aos momentos em que podem ser representados episódios legendários que expressem momentos de êxtase de forma mais nítida⁵³.

Seguindo a mesma linha de argumentação, Émile Mâle assinala que após a realização do Concílio de Trento, as imagens do santo italiano sofrem uma série de mudanças que podem ser resumidas nas seguintes características: o abandono dos grandes programas narrativos da *Vida* de Francisco, herdeiros da tradição *giottesca*; passa-se a ser representado, doravante, cenas pouco conhecidas de suas hagiografias que se relacionem melhor à “estética barroca”, como são exemplos *O concerto angélico*; *A visão da ampola de água transparente*; *A aparição de Virgem que lhe entrega a Criança*, etc., e, finalmente, uma cena de extrema importância para a história do franciscanismo, como é a cena da estigmatização, passa a partir de então a ser interpretada de forma distinta. Essa cena que se conservou iconograficamente representada sem grandes variações desde o século XIII, passa a ser figurada como um momento de êxtase do santo, de forma similar às representações de êxtases de outros santos

⁵² VEGA, Virgilio B. “La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. ‘Il Poverello’ de Asís en la entalladura del siglo XV”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 284.

⁵³ VEGA, *Op. Cit.*, p. 284.

da época como Santa Teresa [de Ávila] (1515-1582) ou Santo Inácio de Loyola (1491-1556)⁵⁴.

O argumento dos autores possui fundamento, mas não explica satisfatoriamente as mudanças iconográficas das pinturas franciscanas, já que as características que apontam só se verificam a partir da segunda ou terceira década do século XVII, quando serão canonizados Santa Teresa e Santo Inácio, ambos em 1622, e terá início uma nova iconografia mais claramente identificada como *barroca*. No caso da iconografia de Francisco de Assis, algumas mudanças aparecem antes mesmo do início da realização do Concílio de Trento, como exemplificado acima. Além disso, apesar deste Concílio ter promulgado em sua última sessão de trabalho (dezembro de 1563) um decreto sobre as imagens sagradas, o conteúdo do texto não afirma em momento algum que deve ser elaborada uma nova iconografia cristã⁵⁵, como será demonstrado no estudo desse documento no Capítulo três desta dissertação.

Portanto, ao contrário de Réau, Vega e Mâle; não atribuímos simplesmente ao Concílio tridentino ou à arte da Contrarreforma, ou não somente a estes, as motivações para as mudanças verificadas nas imagens de Francisco de Assis, produzidas durante o século XVI. Pois, desta forma, estaríamos contribuindo para uma visão simplista frente a uma complexidade de eventos que podem ter concorrido tanto para a eleição de novas cenas, que passaram a ser objeto de representação, como para os novos elementos iconográficos que passaram a compor as novas e algumas das antigas cenas que permaneceram sendo figuradas. Ou seja, acreditamos que deixar de considerar que as mudanças são anteriores à emergência de uma arte considerada contrarreformista, deixa de problematizar outros fatores que podem de fato ter concorrido para as modificações, como a emergência das reflexões em torno da subjetividade e da concepção de indivíduo; as manifestações questionadoras da posição e dos

⁵⁴ MÂLE, Émile. *El Barroco*. El arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres. Madrid: Encuentro, 1985. p. 170 *et seq.*

⁵⁵ Ver CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

modos de ser e de agir da Igreja e o desejo de transformação religiosa que culminaria com as Reformas protestantes no século XVI, já que estes se constituem exemplos de alguns dos movimentos e tensões que desde o século XIV vinham compondo um cenário social de demanda por novas configurações socioculturais e religiosas.

Dessa forma, a fim de entender melhor essas modificações, será apresentado no item a seguir um estudo diacrônico-quantitativo das pinturas com o tema da *Estigmatização de Francisco de Assis* – produzidas para algumas igrejas, capelas e conventos de parte da Europa ocidental entre o século XIII e finais do século XVI – nas quais as mudanças indicadas poderão ser mais claramente verificadas.

2. Estudo diacrônico-quantitativo das pinturas da *Estigmatização de Francisco de Assis* - Séculos XIII-XVI

Segundo Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau, de todos os santos da Igreja Católica, São Francisco de Assis é aquele cuja legenda deu origem ao maior número de imagens, com representações visuais de toda espécie, estudos e comentários das mais variadas naturezas⁵⁶. Apesar de tais afirmações, os autores não especificam estatísticas e fazem indicações de umas poucas imagens franciscanas nas duas laudas do verbete a essas dedicado.

Da mesma forma, são poucos os trabalhos dedicados ao estudo da iconografia da *Estigmatização de São Francisco*, com exceção de um artigo que trata de parte das imagens do tema no Brasil⁵⁷, os demais trabalhos encontrados que se dedicam ao estudo desse episódio

⁵⁶ *Saint image. Apud. DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, Op. cit.*, p. 163.

⁵⁷ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Azulejos: Quadros de memória portuguesa”. In. *Raízes Medievais do Brasil Moderno*. 2007, Lisboa. II Encontro de Estudos Medievais Luso-brasileiros. Lisboa: Abreu, Souza & Braga, 2007. p. 247-260.

legendário franciscano se restringem a análise das questões historiográficas em torno do evento e de sua recepção⁵⁸.

Por outro lado, diversos são os estudos dedicados à Ordem e às fontes franciscanas; ao contexto medieval no qual viveu Francisco, e às práticas religiosas do século XIII⁵⁹, contudo, o mesmo não se aplica aos estudos que problematizam o desenvolvimento da iconografia do santo. Até o presente momento, desconhecemos trabalhos na historiografia acadêmica que tratem exclusivamente da iconografia da *Estigmatização de São Francisco*, visto que os estudos aprofundados sobre a iconografia franciscana se dedicam às imagens do século XIII, à arte franciscana da Renascença e ao seu mecenato; a obra de Giotto di Bondone, e a Basílica de São Francisco em Assis⁶⁰.

Por isso, se contrapúséssemos a extensa iconografia franciscana à quantidade de estudos dedicados a ela, poderíamos sugerir que esta foi, até o presente momento, relativamente pouco estudada tanto no campo da História do Cristianismo como da História da Arte. A bibliografia encontrada sobre iconografia franciscana, com exceção de alguns estudos específicos, se restringe a passagens em trabalhos de caráter mais amplo que tratam da história da pintura, da escultura, da gravura, e da arte religiosa de um modo geral. São

⁵⁸ VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968; DIDI-HUBERMAN, Georges. “Un sang d’images”. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, 32. p. 123-153. 1985.

⁵⁹ VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental*. Séculos VIII-XIII. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

⁶⁰ São exemplos desses estudos: GILLET, Louis. *Saint François d’Assise*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1926 ; MOLETA, Vincent. *From St. Francis to Giotto*. The influence of St. Francis on early Italian art and literature. Chicago: Franciscan Herald, 1983; LOBRICHON, Guy. *Assise*. Les fresques de la basilique inférieure. Paris: Cerf, 1985; FRUGONI, Chiara. *Francesco e l’invenzione delle stimmate : una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993; BALZANI, VINCENZO. *Gioto y los Oradores*. Madrid. Visor, 1996; LUACES, Joaquín Y. “La imagen del fraile franciscano”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996; LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: Scala/Riverside, 1996; VEGA, Virgilio B. “La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. ‘Il Poverello’ de Asís en la entalladura del siglo XV”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996; BOURDUA, Louise. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*. Cambridge: Cambridge University Press/The British School at Rome, 2004; COOK, William Robert. *The Art of the Franciscan Order in Italy*. Ed. Brill Academic Pub, 2005; BROOKE, Rosalind B. *The Image of St Francis: responses to sainthood in the Thirteenth Century*. New York: Cambridge University Press, 2006.

exemplos dessas obras os trabalhos de Émile Mâle e Louis Réau⁶¹ que ao pesquisarem a iconografia da arte ou da arte cristã, dedicaram parte de suas análises à iconografia dos santos e, dentro dessa, às representações de Francisco. Esta observação contrasta com a constatação de que Francisco de Assis tem sido até hoje um dos santos mais representados em todo o mundo cristão católico⁶².

Desta forma, nessa vasta iconografia, dois episódios da legenda franciscana foram os mais representados pelos artistas que produziram ao longo dos séculos imagens contendo cenas narrativas de sua *Vida*: o da estigmatização sobre o Monte *Alverne* e a morte do santo na Porciúncula⁶³. Por um lado, enquanto a morte do santo deu lugar a representações menos complexas⁶⁴, a cena da estigmatização reunia múltiplos significados (pois remetia à penitência, à imitação de Cristo e a própria Paixão do Salvador) e, provavelmente, por isso passou a ser uma das mais reproduzidas em toda a cristandade⁶⁵.

2.1. Os estigmas de Francisco

A estigmatização de Francisco de Assis foi anunciada pela primeira vez na Carta Encíclica escrita pelo Frei Elias de Cortona (c. 1180-1253), então ministro geral da *Ordem dos Frades Menores*, em 1228, e tinha como finalidade tornar ciente toda a comunidade dos Menores sobre o falecimento do seu Pai Fundador. Elias escreveu a todos os irmãos para anunciar a morte de Francisco, ocorrida em 1226, e a graça que havia recebido:

Tendo dito estas coisas, anuncio-vos uma grande alegria (cf. Lc 2,10) e a novidade de um milagre. Nunca se ouviu dizer no mundo (cf. Jó 9,2) tal

⁶¹ MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*. 2^a ed. Paris: Armand Colin, 1951 ; _____. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932; RÉAU, Louis, *Op. Cit.*, p. 516-535.

⁶² “*De tous les saints, François d' Assise est celui dont la vie a donné naissance au plus grand nombre d' ouvrages, d' images, d' études et de commentaires de toutes natures.*” DUCHET-SUCHAUX, G. e PASTOUREAU, M. *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*. Paris: Flammarion, 1994. p. 163.

⁶³ DUCHET-SUCHAUX, & PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p. 164.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

sinal, a não ser [realizado] no Filho de Deus (cf. Ap 7,2), que é o Cristo Senhor (cf. Lc 2,11). Não muito tempo antes da morte, nosso irmão e pai apareceu crucificado, trazendo em seu corpo as cinco chagas que são verdadeiramente os estigmas de Cristo (cf. Gl 6,17). Suas mãos e pés tinham como que as perfurações dos cravos, traspassadas de ambas as partes, conservando as cicatrizes e deixando ver o negrume dos cravos. Seu lado apareceu traspassado por uma lança e muitas vezes fazia jorrar sangue⁶⁶.

Com base no conteúdo da Carta e em outros documentos da época, a historiadora italiana Chiara Frugoni defende a hipótese de uma “invenção” dos estigmas de Francisco por parte do ministro geral da Ordem na época, Frei Elias de Cortona⁶⁷. Essa suposta invenção estaria intimamente relacionada ao texto da Carta, na qual Elias apresenta as feridas de Francisco como recebidas em consequência da perfuração de pregos exteriores ao santo, diferente, por exemplo, do texto biográfico do Frei Tomás de Celano que, conforme Frugoni, “corrige” essa sentença e diz que o santo “não recebeu estas feridas de Cristo; os pregos da carne provinham do corpo de Francisco e eram uma cópia dos pregos de ferro do Cristo”⁶⁸. Ou seja, de acordo com a proposta de Celano, a estigmatização de Francisco era fruto de uma imitação, de um desejo ardente do próprio Francisco de sentir na própria carne os sofrimentos da crucificação. No texto celanense, Francisco testemunhou, enquanto orava, uma visão que mostrava um homem como um serafim e, enquanto o contemplava, as marcas das feridas de Cristo apareceram no seu corpo; enquanto para Elias, é como se “Francisco mostrasse não somente a recordação por mimesis, mas os sinais reais da Paixão de Cristo na carne transformada, dessa forma, em divina”⁶⁹.

Dessa forma, para Frugoni, Elias tornou-se o grande responsável por essa concepção de Francisco como escolhido pelo próprio Crucificado para receber as suas chagas, diferente

⁶⁶ CARTA ENCÍCLICA DE FREI ELIAS. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 1454.

⁶⁷ Ver FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate : una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993.

⁶⁸ No original: *Tommaso vuole dire che Francesco non ricevette queste ferite da Cristo; i chiodi di carne provenivano dal corpo di Francesco ed erano una copia dei chiodi di ferro di Cristo*. FRUGONI, *Op. Cit.*, p.56.

⁶⁹ No original: (...) *quasi Francesco mostrasse non il ricordo per mimesi, ma i reali segni della Passione di Cristo nella carne resa in tal modo divina*. FRUGONI, *Op. Cit.*, p. 56.

de outros relatos já conhecidos na época, nos quais os próprios indivíduos se haviam inflingido voluntariamente as cinco chagas do Salvador. Antes do caso de Francisco, Frugoni argumenta que jamais havia se apresentado a situação de estigmas produzidos por uma intervenção sobrenatural, fato esse que Elias em sua Carta o afirma com força⁷⁰. Assim sendo, além de comunicar um fato sem precedentes, o texto de Elias “impunha de reconhecê-lo como milagre!”⁷¹

Em seu livro “*Francisco e a invenção dos estigmas: uma história de palavras e imagens para Boaventura e Giotto*”, Chiara Frugoni já apresenta desde o título uma importante questão: com o termo invenção a autora se contrapõe a ideia de milagre e apresenta a difusão da ideia de Francisco como estigmatizado pelas cinco feridas do Cristo crucificado como fruto da conjunção entre as palavras da narrativa de Boaventura e as pinturas de Giotto:

Quando pensamos em estigmas, o ligamos às feridas que o Cristo-serafim imprimiu no Monte Alverne na carne do santo. Vitória, como já dissemos, de Boaventura, que conseguiu impor por tantos séculos o *seu*⁷² Francisco, ajudado pela feliz fórmula iconográfica de Giotto que foi capaz de traduzir, e mesmo melhorar, a versão do último biógrafo⁷³.

Todavia, para a autora, a “invenção” dos estigmas tem como origem a Carta circular do Frei Elias endereçada a toda Ordem na ocasião do anúncio da morte do santo italiano. Este capítulo não tem a intenção de discutir a hipótese de Chiara ou a invenção unilateral, por parte do Frei Elias, dos estigmas de Francisco, mas discutir como esse anúncio interferiu na produção artística, provavelmente, dando início a uma iconografia com o tema da estigmatização de Francisco e como essa foi apropriada em diferentes momentos nos centros artísticos italianos e ibéricos.

⁷⁰ FRUGONI, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷¹ No original: (...) *imponava di riconoscerlo como miracolo!* FRUGONI, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷² Grifo original da autora.

⁷³ No original: *Quando pensiamo alle stimmate, le colleghiamo alle ferite che il Cristo-Serafino impresso sul monte della Verna nella carne del santo. Vittoria, come si è detto, di Bonaventura, riuscito a imporre per tanti secoli il suo Francesco, aiutato dalla felice formula iconografica di Giotto che seppe tradurre, e anzi migliorare, la versione dell'ultimo biografo.* FRUGONI, *Op. Cit.*, p. 51

A reação manifesta, por alguns grupos religiosos e leigos, contrária à veracidade dos estigmas de Francisco se explica da mesma forma pela novidade do acontecido, uma vez que jamais havia sido concedido a outro santo o privilégio de ser transformado na efígie viva do Cristo crucificado. Por isso, tal privilégio foi recebido com descrença por parte até de alguns membros da Igreja e também da própria Ordem⁷⁴. Era, portanto, este milagre, o da estigmatização, que a imagem de Francisco portando as cinco chagas propagava, ou seja, representava a imagem de um homem contemporâneo, o qual muitos em sua época conheceram de vista, e que realizou uma imitação de Cristo de uma forma inesperadamente concreta⁷⁵. Ou seja, para muitas pessoas do século XIII, Francisco era um comerciante e não um santo, era um contemporâneo e, portanto, muito distante dos santos idealizados dos primeiros cristãos ou dos santos mártires tradicionais.

Aproximadamente dois anos após a morte de Francisco, seu primeiro biógrafo oficial, o Frei Tomás de Celano, relatou a recepção dos estigmas e outros episódios nos quais alguns companheiros de Francisco teriam podido testemunhar a veracidade de suas chagas⁷⁶. As fontes escritas ou orais das quais Celano teria se servido para escrever a primeira hagiografia do assisense e tratar da recepção de seus estigmas, ainda são uma incógnita. Todavia, atualmente é aceita a hipótese de que ele tenha se baseado na Carta Encíclica do Frei Elias de Cortona sobre a morte de Francisco, de documentos do processo e da bula de canonização (1228) e de possíveis informações de testemunhas e companheiros do *Poverello* dadas por escrito⁷⁷.

⁷⁴ BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 381-382.

⁷⁵ BELTING, *Likeness and Presence, Op. Cit.*, p. 382.

⁷⁶ Não se sabe exatamente em que data a *Primeira Vida* de Tomás de Celano foi escrita e/ou aprovada. Alguns estudiosos do tema preferem situá-la “entre a canonização de Francisco (16 de julho de 1228) e a transladação de seu corpo para a nova basílica (25 de maio de 1230), dado que no texto não se faz menção deste fato.” Ver “Introdução”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 13-82. p. 23.

⁷⁷ Ver “Introdução”. In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 23.

De acordo com André Vauchez, ao mesmo tempo em que o culto a Francisco se difundiu largamente logo após a sua morte, tanto entre clérigos e leigos, a novidade de um santo estigmatizado encontrou fortes resistências e críticas. O autor cita e transcreve trechos de alguns documentos da época que dão conta de diversos relatos de indivíduos que resistem em aceitar o fato como verídico, e a ocorrência de ataques verbais a membros da Ordem dos Frades Menores e até mesmo a depredação de algumas das primeiras imagens pintadas do santo estigmatizado⁷⁸.

Vauchez discute, dentre outras manifestações contrárias à veracidade dos estigmas, a querela envolvendo os próprios mendicantes: franciscanos *versus* dominicanos, quando estes além de acusarem aqueles de uma possível farsa, buscavam dentro de sua própria Ordem apresentar um legítimo estigmatizado, nesse caso, uma mulher, Santa Catarina de Siena († 1380)⁷⁹. Para alguns, os Frades Menores se utilizavam da suposta estigmatização de Francisco para alcançar maior prestígio e notoriedade, aproveitando-se para divulgar uma pretendida união íntima e pessoal de Francisco com o próprio Crucificado, já que o culto à humanidade de Cristo e o culto eucarístico eram bastante difundidos na época. Essa difusão, amplamente promovida pelos franciscanos, teve raízes na corrente de piedade Cisterciense que desde o final do século XII enfatizava a relação pessoal e afetiva do cristão com o Salvador e a união mística da alma com Deus⁸⁰.

Em 1337, o Capítulo Geral de Cahors instituiu a festa litúrgica dos Estigmas de São Francisco, que foi ampliada posteriormente para toda a Igreja. Ao longo do tempo, desde o século XIII e pelo menos até a Reforma Protestante, muitas disputas surgiram em torno da questão dos estigmas e com elas também muitas dúvidas sobre a veracidade da estigmatização de Francisco. Passados três séculos, ainda em 1543, no posfácio escrito por Martinho Lutero

⁷⁸ Ver VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

⁷⁹ VAUCHEZ, *Op. Cit.*, p. 611.

⁸⁰ VAUCHEZ, *Op. Cit.*, p. 597.

para o *Alcoranus Franciscanorum*, obra publicada em Augsburg nessa época, Vauchez argumenta que “o pai da Reforma” se apoia em diversas citações do Livro das Conformidades de Bartolomeu de Pisa para criticar a pretensão dos biógrafos franciscanos de querer igualar o seu santo fundador ao filho de Deus⁸¹.

Na citada Carta do Frei Elias, as feridas das cinco chagas de Cristo são apresentadas como uma autenticação da santidade de Francisco. De acordo com o estudo de Vauchez, ao que tudo indica, o cenário de contestação sobre a existência de um santo estigmatizado com as cinco feridas do corpo do Cristo crucificado, exigiria que a afirmação da santidade de Francisco e a veracidade de seus estigmas, encontrada na Carta de Elias, fossem reafirmadas repetidas vezes nas bulas papais dos séculos XIII e XIV.

Nas *Vidas* de Celano, os estigmas coroam a perfeita identificação com o Cristo que Francisco teria vivido desde o momento em que lhe falara o Crucificado na igreja de São Damião⁸². Da mesma forma, repleta de alusões bíblicas, a *Legenda Maior* de São Boaventura apresenta, desde o Prólogo, um Francisco identificado como o *Anjo do Sexto Selo* descrito no Livro do Apocalipse, o mensageiro do amor de Cristo, aquele que abre a Idade do Espírito.

Arraigada na cultura religiosa do século XIII, a manifestação dos anjos era compreendida como relacionada à experiência mística e à participação do fiel na vida divina. Além disso, “a presença angélica tende a se articular estreitamente com a devoção à humildade do Cristo sofredor”⁸³. Assim sendo, para reafirmar a autenticidade das marcas do Crucificado sobre a carne do fundador da sua Ordem, era necessário aos franciscanos enfatizar a veracidade do acontecido no Monte Alverne e a santidade de Francisco mesmo depois de sua canonização. Para isso, segundo Georges Duby, utilizaram as imagens, mais

⁸¹ VAUCHEZ, “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Op. Cit.*, p. 625.

⁸² TOMÁS DE CELANO. “Segunda Vida”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 308.

⁸³ FAURE, Philippe. “Anjos”. Tradução José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol. p. 69-81. p. 76.

precisamente, as representações pictóricas que consideravam uma forma mais eficiente de pregar os exemplos franciscanos e difundir o seu culto⁸⁴. Como atesta Vauchez, em meio a essas discussões sobre a autenticidade dos estigmas “as representações artísticas desempenharam, de resto, um papel importante na difusão desse novo tema”⁸⁵. Por “representações artísticas” neste caso deve ser entendido pintura, já que os franciscanos teriam rejeitado as esculturas tridimensionais consideradas, desde o século XII, um tabu por muitas ordens religiosas⁸⁶ e preferiram as imagens pintadas como forma de representação visual do santo. De acordo com Georges Duby, os franciscanos concebiam as representações pictóricas como uma eficiente forma de prolongar o efeito das palavras do fundador da Ordem e pregar os seus exemplos. Para tanto, entre outras formas de representação imagética estes optaram especialmente pela pintura, já que esta

Presta-se melhor à multiplicação da imagem. A esta os frades atribuíram um papel complementar. Julgavam-na adequada para favorecer na intimidade um diálogo direto entre o fiel e Jesus. Não era verdade que um dia o Crucificado se debruçara sobre São Francisco para lhe falar? Inventores de uma pastoral muito eficaz, os mendicantes foram os agentes de uma vulgarização precoce da imagem de piedade⁸⁷.

Desta forma, a produção de pinturas representando vários episódios da legenda de São Francisco conheceu um grande crescimento desde os primeiros séculos franciscanos e, dentre esses temas, especialmente aquele da sua estigmatização.

⁸⁴ DUBY, Georges *et al.* *História artística da Europa*. A Idade Média. Tomo I. Tradução Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 90.

⁸⁵ No original: *Les représentations artistiques jouèrent du reste un rôle important dans la diffusion de ce thème nouveau*. VAUCHEZ, “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Op. Cit.*, p. 624.

⁸⁶ BELTING, Hans. *Likeness and Presence*. A History of the Image before the Era of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 383.

⁸⁷ DUBY, Georges *et al.* *História artística da Europa*, *Op. Cit.*, p. 90.

2.2. A apresentação dos dois conjuntos de imagens da Estigmatização – Séculos XIII-XVI

Diferente da primeira imagem de Francisco encontrada em Subiaco (**Figura 1**), que pode ser caracterizada como uma *imago*⁸⁸, todas as imagens da estigmatização encontradas se tratam, com exceção de algumas pinturas executadas a partir da segunda metade do século XVI, de cenas narrativas. A origem de tais representações, especialmente aquelas encontradas no conjunto de imagens produzido até o início do século XVI, se encontra, conforme temos discutido, na escrita hagiográfica surgida da pena dos primeiros hagiógrafos de Francisco e, dentre eles, especialmente a de São Boaventura, a partir da qual Giotto teria executado os afrescos da Basílica de Assis, e que serviriam de modelo para as futuras séries pintadas por Domenico Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli e outros.

A vasta iconografia dedicada a representar alguns dos episódios da vida de Francisco de Assis é bastante complexa. Nela, muitas passagens da vida do *Poverello* aparecem relacionadas a episódios das vidas de personagens bíblicos do Antigo Testamento, do Novo Testamento e até mesmo as de outros santos anteriores a ele⁸⁹, como por exemplo, São Bento de Núrsia⁹⁰. Assim como nas legendas, nas representações pictóricas dedicadas ao ciclo

⁸⁸ *Imago, en cela proche de species, similitudo, effigies, s'oppose alors à signum ; celui-ci peur-être abstrait ; même s'ils peuvent être combinés (par exemple dans une initiale ornée), le signum est aniconique (ainsi la croix), tandis que l'imago est anthropomorphe (une Vierge à l'Enfant). Au sens relatif, dans le langage des artistes, des trésoriers des princes ou des dévots, imago designe les images qui relèvent du portrait, par opposition aux images figurant des scènes, que désigne le terme historia (scène d'histoire pouvant d'ailleurs donner naissance à une imago : ainsi l'Ecce homo).* BOESPFLUG, François. "Images". In: GAUVARD, Claude; LIBERA, Alan de; ZINK, Michel. *Dictionnaire du Moyen Age*. Paris: Quadrige/PUF, 2002. p. 703

⁸⁹ Algumas passagens das hagiografias franciscanas tomam de empréstimo milagres de alguns profetas do Antigo Testamento ou até mesmo de santos anteriores a Francisco, eis alguns casos: Francisco é apresentado como novo Moisés, por fazer jorrar uma fonte de um rochedo; como um novo Elias, por se elevar ao céu num carro de fogo; é comparado a São Bento por se jogar em uma moita de espinhos para vencer uma tentação carnal. Assim como São Bernardo, Francisco vê o Cristo se despregando da cruz, e como São Martinho, ele dá seu manto a um pobre. Ver RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, vol. I. p. 518-519.

⁹⁰ São Bento foi o fundador da primeira Ordem e Regra monástica no Ocidente, sua vida foi objeto de estudo dos *Diálogos*, escrito pelo papa Gregório Magno e tornou-se a partir deste autor um modelo hagiográfico no Ocidente. BERLIOZ, Jacques. São Bento e a revolução dos mosteiros. In: ____ et al. *Monges e Religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996. p. 15-30.

franciscano, o assisense é associado a Moisés por ter assim como este, retirado água de uma pedra, e a Elias por ter aparecido também como o profeta num carro de fogo (Ver respectivamente **Figuras 20; 14**).

Segundo Joaquín Luaces, já existia uma numerosa iconografia de Francisco de Assis antes mesmo da produção da *Legenda Maior* de São Boaventura, publicada em 1263⁹¹. Entretanto, esse autor não faz maiores indicações sobre onde essas imagens foram produzidas e, se sobreviveram ao tempo onde estão localizadas. Para Virgilio Vega, entre todas as representações imagéticas de Francisco, a cena da impressão dos estigmas, por ser o tema de maior identificação de Francisco como *alter Christus*, se tornou sua imagem distintiva e conheceu uma extraordinária difusão⁹².

As *Vidas* de São Francisco de Assis, escritas por Tomás de Celano e São Boaventura, ressaltam a devoção do *Poverello* pela Paixão de Cristo, devoção essa que encontra no episódio da estigmatização, o paralelismo maior entre Francisco e o Cristo crucificado⁹³. Nesse sentido, é preciso ressaltar que desde 1095, com o advento das Cruzadas, o Ocidente conheceu o desenvolvimento de um novo culto: o das relíquias do Santo Sepulcro e à Paixão de Cristo⁹⁴.

Conforme a *Primeira Vida*, escrita por Tomás de Celano, o episódio da estigmatização teria ocorrido no ano 1224, quando Francisco teria se retirado para rezar em um eremitério a ele concedido, no afastado Monte Alverne⁹⁵, e lá teria tido a visão de um Serafim com seis asas:

⁹¹ LUACES, Joaquín Y. “La imagen del fraile franciscano”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 187.

⁹² VEGA, Virgilio B. “La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. ‘Il Poverello’ de Asís en la entalladura del siglo XV”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 291.

⁹³ VEGA, *Op. Cit.*, p. 292.

⁹⁴ Ver SCHMITT, Jean-Claude. “As relíquias e as imagens; Das relíquias corporais de Cristo”. In: _____. *O Corpo das Imagens*. Ensaios Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. p. 279-285.

⁹⁵ “(...) em 1213 aceitou que o conde Orlando de Chuisi lhe desse a localidade de La Verna para aí estabelecer um eremitério (...)”. VAUCHEZ, André. São Francisco de Assis. In: BERLIOZ, Jacques *et al.* *Monges e Religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996. p. 256.

Dois anos antes de devolver sua alma ao céu, permanecendo ele no eremitério que pelo lugar em que estava situado se chama Alverne, viu, numa visão divina (cf. Ez 1,1; 8,1), um homem à semelhança de um Serafim que tinha seis asas, o qual pairava acima dele com as mãos estendidas e com os pés unidos, pregado à cruz. Duas asas se elevavam sobre a cabeça, duas se estendiam para voar, duas enfim cobriam todo o corpo (cf. Is 6,2). E o bem-aventurado servo do Altíssimo, ao ver isto, enchia-se da mais profunda admiração, mas não sabia o que esta visão queria significar. Também rejubilava-se muito e alegrava-se mais intensamente pelo benigno e gracioso olhar com que percebia era olhado pelo Serafim, cuja beleza era demasiadamente inestimável, mas embaraçava-o completamente a crucifixão e a crueldade da paixão dele. E assim, ele se levantou, por assim dizer, triste e alegre, e a alegria e a tristeza alternavam-se nele. Pensava solícito o que poderia significar esta visão, e o espírito dele ficava muito ansioso (cf. Sl 142,4) para captar o sentido inteligível dela. – E como não percebesse nada dela com inteligência clara e como a novidade desta visão se apoderasse do coração dele, começaram a aparecer-lhe nas mãos e nos pés os sinais dos cravos, à semelhança do homem crucificado que pouco antes vira acima dele. Suas mãos e os pés pareciam traspassados no meio por cravos, aparecendo as cabeças dos cravos na parte interior das mãos e na superior dos pés, e saindo as pontas deles do lado oposto. E aqueles sinais eram redondos na parte interna das mãos e longos na parte externa, e aparecia um pedaço de carne como se fosse ponta dos cravos, retorcida e rebatida, que surgia da carne restante. Assim também nos pés os sinais dos cravos foram impressos e sobressaíam da carne restante. Igualmente o lado direito fora como que traspassado por uma lança, ficando fechada uma cicatriz, e dele muitas vezes jorrava sangue, de modo que sua túnica e os calções, muitas vezes, ficavam molhados com o sangue sagrado⁹⁶.

De acordo com o texto hagiográfico redigido posteriormente por São Boaventura, a

Impressão das Chagas de São Francisco recebeu a seguinte descrição:

(...) numa manhã, na proximidade da festa da exaltação da Santa Cruz, enquanto rezava num lado do monte, viu um Serafim que tinha seis asas (cf. Is 6,2) tão inflamadas quão esplêndidas a descer da sublimidade dos céus. E como tivesse chegado em voo rapidíssimo a um lugar no ar próximo do homem de Deus, apareceu entre as asas a imagem de um homem crucificado que tinha as mãos em forma de cruz e os pés estendidos e pregados na cruz. Duas asas se elevavam sobre a cabeça dele, duas se estendiam para voar e duas cobriam todo o corpo (cf. Is 6,2). Vendo isto, ficou profundamente estupefato, e o coração experimentou alegria misturada com tristeza. De fato, alegrava-se no aspecto gracioso com que percebia que era olhado por Cristo sob a forma de Serafim, mas a crucifixão traspassava a sua alma com a espada (cf. Lc 2,35) de compassiva dor. – Admirava-se sobremaneira da forma de tão imperscrutável visão, sabendo que a dor da paixão não convinha de modo algum à imortalidade do espírito. Finalmente, compreendeu a partir disto, revelando-o Deus, que tal visão fora assim apresentada diante dele pela divina providência, para que o amigo de Cristo conhecesse de antemão que deveria transformar-se todo na semelhança de Cristo crucificado não pelo martírio da carne, mas pelo incêndio do espírito.

⁹⁶ TOMÁS DE CELANO. “Primeira Vida”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 262.

Desaparecendo, então, a visão, deixou no coração dele um admirável ardor, mas também na carne imprimiu a não menos admirável imagem dos sinais. – Pois, imediatamente começaram a aparecer nas mãos e nos pés dele os sinais dos cravos (cf. Jo 20,25), do mesmo modo como vira pouco antes naquela figura do homem Crucificado. As mãos e os pés pareciam bem no meio traspassados pelos cravos, aparecendo as cabeças dos cravos na parte interna das mãos e na parte superior dos pés, e as pontas deles saindo da parte contrária (cf. Mc 15,39); e as cabeças dos cravos nas mãos e nos pés eram redondas e negras, e as pontas eram longas, retorcidas e como que rebatidas, as quais, surgindo da própria carne, saíam [como excrescência] da carne restante. Também o lado direito, como que traspassado por uma lança, era coberto por uma cicatriz vermelha e muitas vezes, derramando sangue, manchava a túnica e os calções⁹⁷.

Nos dois relatos, após a visão milagrosa do Cristo-serafim, Francisco descobriu que seu corpo estava marcado com feridas, nas mãos, nos pés e no flanco direito; os mesmos locais das feridas do corpo do Cristo crucificado. Esses "estigmas"⁹⁸, ainda segundo as suas hagiografias, permaneceram com ele até o fim de sua vida.

Nas pinturas narrativas, nas quais Francisco aparece figurado recebendo os estigmas, o Cristo-serafim aparece algumas vezes com os braços abertos em formato de cruz, em outras com o corpo nitidamente pregado a uma cruz. Das feridas da figura alada partem raios dourados (ou jatos de sangue) que se juntam ao corpo do santo; acompanhando Francisco, seu companheiro Frei Leão é frequentemente figurado na cena; a partir do século XVI, o santo assisense aparece muitas vezes representado em êxtase.

Dentre as imagens da *Estigmatização de São Francisco*, produzidas entre o século XIII e finais do século XVI, apesar das mudanças verificadas na apresentação dos elementos iconográficos que compõem a cena, a maneira como Francisco de Assis é figurado permaneceu com poucas variações. Assim sendo, nessas imagens o santo de Assis apresenta os seguintes atributos:

⁹⁷ SÃO BOAVENTURA. "Legenda Maior". In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 636-637.

⁹⁸ Em sua etimologia, estigma é uma palavra de origem latina e quer dizer originalmente marca feita com ferro em brasa, sinal, tatuagem. O dicionário Houaiss eletrônico traz o termo "estigmatizado" com a seguinte acepção: "que ou aquele que traz no corpo estigmas representativos das chagas de Cristo. HOUAISS, Antônio. Estigmas; Estigmatizado. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

- **O hábito franciscano.** Francisco porta sempre um hábito de burel⁹⁹, marrom ou cinza, em sua época, identificado como semelhante à vestimenta dos eremitas¹⁰⁰. A partir de Francisco e da fundação da *Ordem dos Frades Menores*, que continuaram usando o hábito, esse passou a ser identificado como o hábito dos franciscanos. Acrescido de um capuz, o hábito aparece amarrado à cintura por uma corda de três nós que evocam os três votos franciscanos de pobreza, castidade e obediência. Em algumas poucas representações, dentre aquelas produzidas entre os séculos XIII e XVI, o santo de Assis aparece com o capuz sobre a cabeça, na grande maioria dos casos, no entanto, o santo apesar de usar um hábito com capuz, o mesmo não lhe cobre a cabeça.

- **A tonsura.** Em quase todas as representações da estigmatização de Francisco o santo aparece tonsurado. Em mais da metade das pinturas encontradas o assisense aparece nitidamente tonsurado; em uma minoria seu cabelo parece estar um pouco crescido na parte central da cabeça, no entanto, ainda é sugerida a figuração da tonsura; em apenas 3 pinturas sua cabeça está completamente coberta pelo capuz, e nas imagens restantes, em virtude do reduzido tamanho das mesmas não é possível discernir a presença da tonsura. Desde o século XIII, a tonsura era utilizada para representar a passagem de um indivíduo do meio dos leigos para o meio dos clérigos, ou seja, a entrada oficial na vida religiosa sob o controle da Igreja.

- **A barba.** Em apenas uma minoria das pinturas da estigmatização selecionadas, Francisco aparece nitidamente imberbe, e, com exceção de dois painéis de El Greco, produzidos por volta de 1585-1590, em todas as outras produzidas depois de 1507, o assisense aparece figurado com barba. Nas demais, o *Poverello* aparece barbudo, conforme apresentado no afresco de Subiaco (Ver **Figura 1**). Duchet-Suchaux e Pastoureau afirmam que Francisco

⁹⁹ Hábito de frade ou freira feito com tecido grosseiro de lã, geralmente parda, marrom ou preta, usada na vestimenta de alguns religiosos e penitentes. HOUAISS, Antônio. Burel. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

¹⁰⁰ “Neste tempo, [Francisco] trajando um hábito parecido com o eremítico, cingindo uma correia e portando um bastão, andava com os pés calçados.” TOMÁS DE CELANO. “Primeira Vida”. In: TEIXEIRA, *Op. cit.*, p. 212; VAUCHEZ, André. “São Francisco de Assis”. In: BERLIOZ, Jacques *et al.* *Monges e Religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1996. p. 249.

passou a ser figurado imberbe somente a partir de Giotto, e que foi frequentemente assim representado até o século XVI quando “a arte da Contrarreforma” o teria transformado em um “santo barbudo, menos sorridente e mais doloroso”¹⁰¹. Na maior parte dos casos o assisense é representado com uma barba pouco consistente e, em alguns casos, quase imperceptível.

- **A auréola.** Signo específico da santidade¹⁰², de todas as pinturas da estigmatização de Francisco encontradas, em 25 delas o santo de Assis aparece representado portando uma auréola sobre a sua cabeça, algumas aparecem mais nítidas que outras. Maciçamente presente até o final do século XV, a última imagem datada desse período, na qual Francisco encontra-se claramente representado portando esse atributo é a cena da estigmatização pintada por Bartolomeu della Gatta, produzida por volta de 1487 (Ver **Figura 46**). Por outro lado, nas pinturas produzidas a partir de 1500, em apenas 4 delas pode ser identificado discretamente esse símbolo.

- **As mãos e os pés.** Em todas as imagens até 1570, Francisco aparece mostrando as mãos e, quase sempre, os pés que são os alvos dos filetes de luz que neles imprimem os estigmas do Crucificado. Em algumas imagens, os pés do santo aparecem encobertos pela sua vestimenta. Em alguns casos, Francisco aparece representado numa imagem de meio corpo, diferente da tradição iconográfica do tema que o representa de corpo inteiro, o que parece bastante coerente com os relatos hagiográficos franciscanos que destacam a recepção das chagas de Cristo nas mãos, nos pés e no flanco direito de Francisco. Foi somente a partir de El Greco, por volta de 1585, que Francisco apareceu representado pela primeira vez de pé, em um busto de meio corpo, identificado como um *close-up* cênico¹⁰³. Até então em todas as representações desse episódio da *Vida* de Francisco ele havia sido figurado de corpo inteiro, ajoelhado ou com o corpo levemente elevado como se estivesse prestes a se levantar.

¹⁰¹ DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p. 164.

¹⁰² DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p. 258.

¹⁰³ Ver RINGBOM, Sixten. *Icon to Narrative: The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk: Davaco, 1983.

Ao contrário da figura de Francisco, a representação geral do episódio da estigmatização sofreu mudanças mais significativas. As pinturas do tema variam de acordo com o artista que as executou, e ainda, conforme o tempo e o lugar nos quais foram produzidas. Mas apesar disso, é possível classificar essas imagens em dois conjuntos distintos de pinturas, já que possuem características comuns que as aproximam iconograficamente em dois casos: nas pinturas produzidas entre os séculos XIII e finais do XV e algumas do início do século XVI, e aquelas produzidas a partir da terceira década e até o final do século XVI. Desse modo, os elementos iconográficos que compunham tradicionalmente e aqueles que passaram mais tardiamente a compor essas imagens *Impressão das chagas de São Francisco* foram:

- **Francisco.** Nas pinturas produzidas nos primeiros séculos da iconografia franciscana, o santo assisense é na grande maioria das vezes representado de joelhos; com as palmas das mãos erguidas em direção ao Cristo-serafim que se encontra à sua frente, pairando num canto superior à direita ou à esquerda do quadro. Em torno da sua cabeça encontra-se quase sempre figurada uma auréola; Francisco aparece na maior parte das cenas nitidamente tonsurado, algumas vezes, com barba e bigode, noutras imberbe; vestindo o hábito de burel com capuz, apesar do santo aparecer com a cabeça descoberta; amarrado à cintura aparece a corda de três nós. O santo é apresentado com as mãos e os pés desnudos mostrando os sinais da estigmatização, a chaga no flanco direito também aparece representada, seja figurada através de uma fenda em seu hábito, seja pelo filete de luz que incide sobre a sua roupa na altura das primeiras costelas à direita do seu corpo. Chama atenção nessas cenas o fato de Francisco está representado ajoelhado, com as palmas das mãos estendidas em direção à figura alada como se já soubesse que receberia as chagas de Cristo. De acordo com Jean-Claude Schmitt, esse gesto é o típico gesto de oração medieval, que significava também o gesto de falar com Deus.

Ou seja, nesse sentido Francisco busca uma revelação de Cristo através da oração¹⁰⁴. Em consonância com o argumento de Schmitt, as primeiras hagiografias franciscanas ressaltam o fato de Francisco estar naquele momento, isolado dos seus companheiros, em profunda oração. Diferenciando-se das representações produzidas nos séculos anteriores, no Francisco das novas imagens da estigmatização executadas a partir do século XVI a tonsura e auréola perdem a ênfase que tinham nas representações anteriores e em alguns casos o capuz recobre-lhe a sua cabeça. Uma importante modificação apresentada nessas imagens é que pela primeira vez desde a imagem do relicário de Limoges, produzido no século XIII (Ver **Figura 2**), por volta de 1580, o santo italiano passa a ser representado frequentemente de pé, fugindo completamente à tradição *giottesca* que o representava de joelhos. O semblante do *Poverello* passa a ser representado em alguns casos com expressões que sugerem o estado de êxtase. Numa das imagens desse segundo conjunto, Francisco está representado numa atitude completamente nova em relação a todas as demais pinturas do tema. Trata-se de um painel de Vicente Carducho no qual Francisco é figurado arrebatado por um êxtase místico que, no momento da visão seráfica, o eleva do solo e conduz ao encontro do Cristo-serafim.

- **O meio em que a cena é representada.** Até finais do século XV, Francisco aparece figurado recebendo os estigmas em um ambiente externo a sua cela no eremitério do Monte Alverne e cercado pela natureza. Até meados do século XIV, é ainda bastante frequente o fundo dourado característico dos painéis medievais. A partir dessa data desaparece o fundo dourado e a natureza passa a ser representada de forma exuberante – com árvores, plantas de pequeno porte, o relevo montanhoso do local, o céu com uma grande variação de cores, que vai desde o dourado medieval, passa por vários tons de azul até chegar aos tons amarronzados; algumas vezes, também aparecem representados alguns animais – e cheia de cores. Ao fundo, aparece um monte, o Alverne, e uma pequena igreja, a Porciúncula, ambos

¹⁰⁴ Ver SCHMITT, Jean-Claude. “*De la prière à l’extase*”. In: *La Raison des Gestes dans l’Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990. p. 289-320.

citados e identificados nos textos hagiográficos. A partir das primeiras décadas do século XVI, no entorno do santo, a natureza exuberante e cheia de cores que antes compunha o ambiente, será pouco representada e sempre que figurada nessas imagens os tons escuros predominam em lugar da anterior profusão de cores que dominava a cena. Apesar de frequentes nas cenas produzidas nos séculos anteriores, o Monte Alverne e a Porciúncula perdem o destaque que possuíam nas obras da tradição *giottesca* e, algumas vezes, deixam mesmo de aparecer. A representação do Monte Alverne que fazia parte da iconografia tradicional do tema, doravante poderá ser interpretada pelo ambiente montanhoso que, algumas vezes, aparece circundando Francisco; já a igreja da Porciúncula desaparece quase que completamente.

- **O Frei Leão.** Começa a aparecer nas cenas da *Estigmatização de São Francisco* por volta de 1297-1300 no afresco executado por Giotto para o programa iconográfico da Basílica de Assis. A partir de então, esse personagem será frequentemente figurado nas imagens do tema, num primeiro momento, um pouco afastado de Francisco e não percebendo a visão seráfica; em seguida, por volta de 1440, o Frei passa a ser muitas vezes representado partilhando com o *Poverello* da imagem seráfica. Vale ressaltar que em nenhuma das fontes franciscanas se encontra a afirmação de que o Frei Leão estivesse presente no momento da estigmatização de Francisco. O afresco de Giotto que apresenta pela primeira vez o Frei Leão acompanhando o santo de Assis no momento da visão do serafim, é comedido e não apresenta o companheiro de Francisco como testemunha ocular da impressão dos estigmas, mas somente acompanhando o santo, e por estar representado lendo um livro, não percebe a visão da figura alada. Já que o Frei é apresentado nas hagiografias como muito próximo de Francisco, tido inclusive como seu secretário e, além disso, o Frei estava presente no eremitério do Alverne na ocasião, Giotto em conformidade com as narrativas hagiográficas o representa não junto a São Francisco, mas ao lado, com relativa distância. Portanto, Frei Leão

na interpretação de Giotto, não presenciou a cena. O pintor achou por bem mostrar Frei Leão lendo um livro, presente, mas alheio ao que se passava com Francisco. Já os painéis executados por Stefano di Giovanni, mais conhecido como Sassetta, e Fra Angélico no século XV – o primeiro entre 1437-1444 e segundo com data atribuída por volta de 1440 – são as primeiras obras a representarem o Frei Leão olhando para a figura alada e, portanto, como testemunha ocular da impressão das chagas do santo de Assis. Para Louis Réau, a inspiração para representar Frei Leão junto a Francisco encontra-se, mais uma vez, fundamentada na construção da imagem de Francisco, pretendida pelos franciscanos, como o verdadeiro *alter Christus*.

A Estigmatização sobre o Monte Alverne é visivelmente modelada sobre a Agonia do Cristo no Monte das Oliveiras. O serafim corresponde ao anjo com o cálice que aparece a Jesus em oração. Detalhe característico: o irmão Leão dormindo como os três apóstolos, durante o doloroso êxtase de São Francisco¹⁰⁵.

Enfatizando uma suposta necessidade de uma testemunha para o ocorrido, Réau argumenta que como o testemunho de alguém que estava dormindo não teria valor, “irmão Leão acorda, como os guardas do Sepulcro, e abriga com a mão em *abat-jour* seus olhos contra o brilho da aparição”¹⁰⁶. Independente da pertinência ou não das afirmações de Réau, o fato é que depois das primeiras cenas que representam o Frei Leão como testemunha da estigmatização, as demais pinturas encontradas com o mesmo tema passam frequentemente a figurá-lo como testemunha da impressão das chagas, o que torna possível inferir que estas obras apresentam indícios de uma problemática que está presente nas *Considerações sobre os Estigmas*¹⁰⁷. De acordo com alguns escritos da época, alguns apresentados por André

¹⁰⁵ No original: *La Stigmatisation sur le mont Alverne est visiblement calquée sur l'Agonie du Christ au Mont des Oliviers. Le séraphin correspond à l'Ange au calice qui apparaît à Jésus en oraison. Détail caractéristique: le frère Léon s'assoupit comme les trois Apôtres, pendant la douloureuse extase de saint François.* RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, vol. I. p. 527.

¹⁰⁶ No original: (...) *frère Léon se réveille, comme les gardes du Sépulcre, et abrite de la main en abat-jour ses yeux contre l'éclat de l'apparition. Idem.*

¹⁰⁷ “Dos sacrossantos estigmas de São Francisco e de suas considerações”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 1585-1625.

Vauchez¹⁰⁸, houve por parte dos frades franciscanos, várias tentativas de comprovar a veracidade dos estigmas. A “quinta consideração sobre os estigmas” apresenta uma narrativa na qual se pode perceber que os relatos contidos nesse texto são tentativas de embasar a veracidade da impressão das chagas de Francisco¹⁰⁹. Dessa forma, uma possível motivação para os comitentes e/ou pintores do século XV que introduziram o modelo do Frei Leão como testemunha ocular da cena, pode ter sido por também quererem com suas pinturas endossar a veracidade dos estigmas franciscanos. A partir do século XVI, a representação do Frei Leão não sofre alterações e continua frequente, aparecendo em boa parte das pinturas da época e, na maior parte dessas, ele assiste a visão seráfica.

- **O Cristo-Seráfico.** Na tradição giottesca, Francisco aparece de olhos abertos olhando para o Cristo-seráfico que, flutuando, paira a sua frente portando seis asas. Conforme as *Vidas* de Celano e Boaventura: duas asas aparecem estendidas sobre a Sua cabeça; outras duas O fazem voar, enquanto as outras últimas cobrem o Seu corpo. De Suas mãos, pés e do flanco direito saem filetes (ou raios) de luz ou de sangue que seguem em direção aos mesmos pontos do corpo de Francisco. Nos dois conjuntos de imagens as dimensões do Cristo seráfico variam muito, indo desde uma imagem pequena até a estatura de um homem adulto. Até o início do século XV as dimensões variaram pouco e, na maioria dos casos, a estatura do Crucificado da visão de Francisco se assemelha a de um homem. A partir de então, até o início do século XVII, o Cristo-serafim passa a ser representado não somente em dimensões menores, e algumas vezes bastante reduzidas, mas também, sua aparência passa a se diferenciar da figura humana e aproxima-se muitas vezes de um objeto de culto: o 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 anteriormente saíam nitidamente dos membros do Cristo em direção a

¹⁰⁸ Ver VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

¹⁰⁹ “Dos sacrossantos estigmas de São Francisco e de suas considerações”. In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 1585-1625.

Francisco, a partir de meados do século XVI passam a ser raros, algumas vezes, são apenas sugeridos por raios de luz que envolvem a figura seráfica e, na maioria das vezes, deixaram de ser representados.

- **O livro.** Apesar de o próprio Francisco aparecer segurando um livro desde o retábulo de Berlinghieri de 1235 (Ver **Figura 3**), nas cenas da estigmatização, esse passa a ser atributo do Frei Leão. Contudo, esse personagem também aparece representado sem o livro. Provavelmente, o livro figurado representa aquele dos Evangelhos, em alusão à vida evangélica pretendida por Francisco e seus primeiros seguidores. Na iconografia da *Estigmatização de São Francisco* produzida a partir de meados do século XVI, o livro que no primeiro conjunto de imagens aparecia sempre nas mãos ou próximo ao Frei Leão, passa a ser figurado também próximo a Francisco, mesmo quando o Frei não se encontra representado na cena. Apesar do livro não apresentar inscrições que indiquem a sua identificação, de acordo com Hans Belting, trata-se seguramente de uma representação do *Livro dos Evangelhos*, livro este que a Ordem dos Frades Menores afirmava seguir e conhecer como ninguém¹¹⁰.

- **A caveira.** A caveira ou crânio apresenta-se como uma novidade na iconografia da *Estigmatização de São Francisco* produzida durante o século XVI, aparecendo nas primeiras pinturas por volta de 1585. Figurada nas imagens italianas e ibéricas este elemento iconográfico aparece algumas vezes acompanhado de um crucifixo como também será comumente representado nas pinturas de outros santos a partir do final do século XVI. Relacionada à vanidade da vida, esse elemento aparece na pintura barroca acompanhando alguns santos como São Bruno, Santa Catarina de Siena e Santa Maria Madalena¹¹¹. Segundo Santiago Sebastián, o aparecimento desse atributo se justifica pela eleição por parte da pintura barroca, da caveira como símbolo da piedade, e por isso ela apareceria em muitas das imagens

¹¹⁰ BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 381.

¹¹¹ DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p.105.

dos santos executadas pelos pintores contrarreformistas. Para esse autor, foi graças à religiosidade dos Capuchinhos e a piedade jesuítica – que recomendavam a caveira, respectivamente, para os exercícios de meditação sobre a morte e para exercitar a imaginação – que se deu à multiplicação desse elemento nas pinturas barrocas dos santos¹¹².

Além das características acima apresentadas e que serão discutidas mais pormenorizadamente no Capítulo dois, a partir do século XVI, e até as primeiras décadas do XVII, percebe-se que a iconografia com o tema da estigmatização de Francisco sofreu outra importante alteração na forma de apresentação desse episódio: doravante algumas vezes ele deixará de ser representado como uma cena narrativa para ser apresentado através de um retrato de Francisco em contemplação ou êxtase. Nestas imagens, Francisco – pode-se afirmar a partir da apreciação das imagens arroladas – parece ter sido recriado em substituição àquela da antiga tradição iconográfica *giottesca*, apresentando, a partir deste século, um semblante mais emotivo. Além disso, o assisense aparece representado como se estivesse fora da realidade, em um ambiente circundado de penumbra, em contrapartida à natureza terrena, meio na qual essa cena era tradicionalmente representada; a composição geral da cena parece propor um ambiente místico.

* * *

Após apresentar Francisco como um dos santos que mais receberam representações imagéticas em toda a História do Cristianismo, tentou-se neste primeiro capítulo mapear o aparecimento de algumas de suas primeiras imagens e com elas a construção dos primeiros programas que apresentaram iconograficamente a sua vida. Além disso, foi apresentado que por volta de meados do século XVI, nas representações do episódio da sua estigmatização –

¹¹² SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 100.

um dos mais importantes de sua hagiografia – ocorreu a emergência de algumas mudanças importantes que acabariam por transformar significativamente a imagem de Francisco. Tais mudanças podem ser verificadas nas pinturas originalmente encontradas na Itália e na Espanha do período. Desse modo, considerando a inserção das mudanças propomos, para efeito da presente pesquisa, a classificação dessas imagens em dois grupos distintos de pinturas, agrupadas da seguinte forma: as pinturas produzidas entre 1235 e 1530, em diferentes centros artísticos da Itália e de Espanha, como um primeiro conjunto de imagens da *Estigmatização de São Francisco* que chamaremos de “Iconografia da estigmatização pertencente à tradição giottesca”; e as pinturas executadas depois de 1530 e até finais do século XVI, nos mesmos lugares das anteriores, como um segundo conjunto de imagens que chamaremos “Iconografia da estigmatização de Francisco do século XVI”.

Uma vez identificados esses dois conjuntos, o objetivo dos próximos capítulos será produzir uma análise comparativa dessas imagens, buscando identificar e analisar suas semelhanças e diferenças, para, em seguida, investigar algumas das condições de possibilidade da emergência dessas mudanças, bem como suas possíveis relações com escritos e práticas artísticas e religiosas dos lugares e períodos em questão. Além disso, será investigada a possibilidade dessas pinturas terem contribuído de alguma forma, através de seus elementos pictóricos, usos e funções, para a emergência de novas práticas religiosas católicas, particularmente, no que concerne a uma prática devocional mais mística e individual.

Outro ponto a ser discutido se refere ao uso do texto hagiográfico na composição das cenas da estigmatização, já que a pintura das mesmas no século XVI parece, num primeiro momento, ganhar autonomia em relação aos textos. Será que outros textos, como os livros de meditação, por exemplo, passaram a influenciar a produção das novas cenas, incluindo novas

formas e elementos iconográficos?¹¹³

A tese de Réau para as mudanças iconográficas e para os novos temas franciscanos aparecidos no século XVI sugere uma brusca ruptura já que, para ele, essas surgiram nos conventos dos Capuchinhos espanhóis e flamengos e de lá partiram para a difusão internacional.¹¹⁴ Mas será que é apenas isso? Será que os Frades Capuchinhos teriam a força de impor sozinhos à *Ordem dos Frades Menores* e a toda a cristandade um modelo de iconografia franciscana determinada por eles, caso esse novo modelo não tivesse relações como algumas transformações que vinham ocorrendo ao longo do tempo, nas formas de pensar e praticar a religião? São para algumas dessas perguntas que essa pesquisa busca, não respostas definitivas, mas, respostas possíveis que possam ajudar no desvelamento dessas questões.

Existe, apesar das mudanças evidentes, uma continuidade em algumas características da representação do tema que permanecem comuns, como o núcleo da imagem que continua seguindo, em termos gerais, o modelo iconográfico fundado por Giotto di Bondone. Todavia, existem mudanças importantes que são verificadas no desenvolvimento dessa iconografia entre os séculos XIII e XVI, como por exemplo, a mudança da cena narrativa para o retrato como forma de figurar o episódio, e passam a ser representados a partir do último quartel do século XVI.

Nem ruptura brusca e total, nem persistência completa da tradição iconográfica *giottesca*; reconhecemos nas pinturas da *Estigmatização de Francisco de Assis* – produzidas na pintura “hispano-italiana”, a partir das primeiras décadas do século XVI – a importância inegável de suas mudanças frente à tradição iconográfica do tema. Contudo, consideramos aqui que não devemos desprezar suas continuidades e permanências, pois, de outra forma, corre-se o risco de atribuir tais modificações a um caráter teleológico, um objetivo

¹¹³ Essa questão será discutida no capítulo 3.

¹¹⁴ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 529.

programado. Ou seja, que viesse equivocadamente a entender essas novas imagens no interior de um sistema fechado, com um significado único e objetivo que dificilmente elas tiveram e, ao mesmo tempo, desprezasse a necessidade de se compreender a produção artística como uma prática cultural e, portanto, associada a outras práticas presentes na sociedade que a produziu.

Capítulo 2**AS IMAGENS DA ESTIGMATIZAÇÃO DE FRANCISCO DE ASSIS – SÉCULOS XV-XVI: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO**

De tous les saints, François d' Assise est celui dont la vie a donné naissance au plus grand nombre d' ouvrages, d' images, d' études et de commentaires de toutes natures.

Duchet-Suchaux, G. & Pastoureau, M., *La Bible et les Saints*

No capítulo anterior, foi apresentado em sentido diacrônico, o desenvolvimento das representações encontradas com o tema da *Estigmatização de Francisco de Assis*, desde seus primeiros registros no século XIII até os painéis executados em finais do século XVI, localizados nos centros artísticos ibero-italianos. No mesmo capítulo, explicou-se também porque neste estudo esse vasto grupo de imagens foi classificado e dividido em dois conjuntos distintos de pinturas: o primeiro, produzido entre o século XIII e finais do século XV e, o segundo, no século XVI. A justificativa para tal divisão, também como já foi explicado, reside na identificação desse espaço-temporal – que compreende alguns centros artísticos da Itália e da Península Ibérica, na passagem dos séculos XV e XVI – como um momento de inflexão do modelo de representação desse episódio da vida do santo de Assis. Desse modo, o objetivo deste segundo capítulo é discutir como essa cena era apropriada e representada pelos artistas desses lugares e nesses dois momentos, atentando especificamente para as mudanças de caráter iconográfico, verificadas a partir do século XVI, em relação às representações tradicionais do tema.

Tendo por base os painéis e afrescos da tradição *giottesca*, pintados entre finais do século XIII e inícios do século XVI, é possível verificar que nos painéis e telas executados entre a década de 1530 e finais do século XVI se apresentam importantes mudanças nas pinturas com o tema da *Estigmatização de Francisco de Assis*. Para melhor entender quais

foram essas modificações na forma de representar esse episódio legendário, será apresentado um estudo iconográfico das imagens selecionadas, entendido nesta pesquisa como o trabalho de análise das imagens baseado no método sugerido por Erwin Panofsky.

De acordo com esse historiador da arte “iconografia é o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”¹¹⁵, logo, da descrição das estórias, da identificação das alegorias e demais elementos que compõem as imagens¹¹⁶ e, portanto, exercício indispensável a este trabalho. A proposta de Panofsky implica, resumidamente, em identificar, e, além disso, também correlacionar as figuras e os atributos das imagens com outros elementos constitutivos da cultura que as produziu. Isso possibilitaria, para esse autor, a elucidação dos significados intrínsecos e das funções das imagens nas suas sociedades de origem, transformando-as em registro de uma época.

Segundo Panofsky, após o cumprimento destas etapas, a imagem – descrita e identificada¹¹⁷ – esclarecerá, por vezes, somada a outros documentos ou isoladamente, a conjuntura em que foi concebida e suas funções¹¹⁸. Nesse sentido, a produção de estudos iconográficos se constitui uma forma de análise com o fim de contribuir para uma melhor elucidação desses objetos em seus contextos originais de produção.

Apesar de não nos filiaros totalmente aos preceitos panofskianos, como, por exemplo, a sua proposta de que os objetos artísticos formem sistemas com um significado preciso, coeso, fechado; acreditamos, de resto, que sua contribuição para o estudo iconográfico das imagens permanece bastante atual.

¹¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. Tradução J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47.

¹¹⁶ PANOFSKY, *Op. Cit.*, p. 51 e 53.

¹¹⁷ PANOFSKY, *Op. Cit.*, p. 26.

¹¹⁸ PANOFSKY, *Op. Cit.*, p. 19-46.

1. As representações da *Estigmatização de Francisco de Assis no século XV*

Os frades mendicantes se expandiram com grande rapidez por boa parte da Europa desde o século XIII e ajudaram a construir novas práticas de vida religiosa¹¹⁹. Dentre essas, especialmente os franciscanos muito contribuíram para a configuração de uma nova espiritualidade laica. Nessa expansão, o papel da imagem de Francisco estigmatizado parece ter sido de grande relevância na difusão das práticas religiosas adotadas pelos frades menores. E, se num primeiro momento os franciscanos utilizaram as pinturas do tema nas paredes e altares das igrejas, para difundir a devoção ao Pai fundador da Ordem¹²⁰, depois da invenção da imprensa foram as gravuras que mais ajudaram a difundir as práticas devotas ao santo através de sua figura estigmatizada, especialmente nas rotas de peregrinação¹²¹.

Com isso, além dos próprios franciscanos parece ter sido os leigos que ainda no século XIII começaram a promover os usos dessas imagens já que elas apresentavam uma nova concepção de milagre, passível com uma prática religiosa mais íntima. De acordo com André Vauchez, apesar da concepção cristã de milagre que prevaleceu no Ocidente até a Idade Média ter sido elaborada ainda na Antiguidade Tardia¹²², a última etapa do processo de cristianização do milagre foi sua introdução no campo da vida interior. Para Vauchez, a abundante literatura exegética que foi composta na paz dos claustros entre os séculos IX e XII

¹¹⁹ LITTLE, Lester K. “Monges e Religiosos”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol., p. 239.

¹²⁰ DUBY, Georges *et al.* *História artística da Europa*. A Idade Média. Tomo I. Tradução Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 90.

¹²¹ Ver VEGA, Virgilio B. “La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. ‘Il Poverello’ de Asís en la entalladura del siglo XV”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 291.

¹²² VAUCHEZ, André. “Milagre”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol. p. 197-212. p. 199.

só mencionava os milagres da Bíblia e em uma perspectiva alegórica. Por isso, esse autor argumenta que

a partir do século XIII, a situação modificou-se profundamente nesse campo, como mostra a estigmatização de São Francisco de Assis (setembro de 1224), que seu companheiro e sucessor como chefe dos frades menores, Elias de Cortona, apresentou após a morte do *Poverello* como um “novo milagre” e um “prodígio inusitado”: o de um homem cujo corpo tornara-se como o do Cristo da Paixão¹²³.

A partir de então, parece ter havido uma maior demanda por representações visuais de menores dimensões e que pudessem permitir o uso privado. Dessa forma, muitas imagens foram laicizadas e utilizadas por leigos de diferentes segmentos sociais e em vários formatos e suportes, como por exemplo, em pequenos retábulos, nas esculturas de capelas particulares e nas iluminuras dos *Livros de Horas*¹²⁴. Em paralelo, esse movimento impulsionou também a produção de imagens religiosas de grande porte para a exposição em igrejas, capelas e conventos do Ocidente cristão.

Nessa vasta produção de imagens, de pequeno e grande porte, Jean-Claude Schmitt defende que algumas delas, por diferentes razões, “tornaram-se objetos seriais” e, portanto, devem ser tomadas pelo historiador das imagens como tal¹²⁵. Dessa forma, defende-se que as imagens da *Estigmatização de Francisco de Assis* selecionadas nesta pesquisa, apesar de cruzarem uma ampla dimensão espaço-temporal, devam ser entendidas como formadoras de uma grande série, para que suas transformações possam ser melhor identificadas e compreendidas. De outra forma, isolando-se essas mesmas imagens por séculos, lugar de produção, ou por supostas escolas de pinturas, estilos, ou ainda por qualquer outro critério de pesquisa, corre-se o risco de deixar de perceber o caráter e a relevância de tais mudanças,

¹²³ VAUCHEZ, “Milagre”, *Op. Cit.*, p. 210.

¹²⁴ Ver VEGA, *Op. Cit.*, p. 185-211.

¹²⁵ SCHMITT, Jean-Claude. “Imagens”. Tradução Vivian Coutinho de Almeida. In: LE GOFF, Jacques; ____ (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 598.

tanto para um estudo de História da Arte cristã, como também para a própria história das práticas religiosas.

Para tratar de representações pictóricas que apresentam como tema central os estigmas de Francisco de Assis, se faz necessário em primeiro lugar buscar entender o conceito de *estigmas* para as sociedades que produziram essas imagens. No *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, Philippe Faure apresenta a seguinte definição medieval para o termo:

Os estigmas são as marcas corporais que lembram as feridas recebidas pelo Cristo quando da sua Paixão. Originalmente, São Paulo parece designar por esse termo, os traços físicos dos golpes que ele tinha suportado em nome do Senhor (Ga 6,17). São Jerônimo emprega a palavra num sentido ascético, e Orósio a utiliza a propósito das feridas do Cristo¹²⁶.

Em um escrito dedicado especialmente a reconstruir, através da narrativa, o episódio da estigmatização de Francisco no Monte Alverne, intitulado *Dos sacrossantos estigmas de São Francisco e de suas considerações* (c. 1390)¹²⁷, o termo *estigmas* é apresentado sempre com sentido análogo às chagas de Cristo. Do mesmo modo, também é com essa acepção que o vocábulo se apresenta nos outros escritos legendários dedicados ao santo da Úmbria, o que nos leva a entender que a concepção dos Frades Menores, e de outros autores da época, sobre os estigmas, os entendia como referência às feridas do Cristo crucificado e não a outro sentido, como aqueles atribuídos por São Paulo ou São Jerônimo, como apresentado na citação acima.

¹²⁶ No original: *Les stigmates sont les marques corporelles qui rappellent les plaies reçues par le Christ lors de la Passion. À l'origine, saint Paul semble désigner par ce terme les traces physiques des coups qu'il a dû supporter au nom du Seigneur (Ga 6,17). Saint Jérôme emploie le mot dans un sens ascétique, et Orose l'utilise à propos des plaies du Christ.* FAURE, Philippe. "Stigmates". In: VAUCHEZ, André (Dir.). *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*. CERF/Città Nuova/ James Clarke & Co, 1997, Vol. 2. p. 1461.

¹²⁷ "Dos sacrossantos estigmas de São Francisco e de suas considerações". In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 1585-1625. Sobre a datação do escrito ver "Introdução". In: TEIXEIRA, *Op. Cit.*, p. 69.

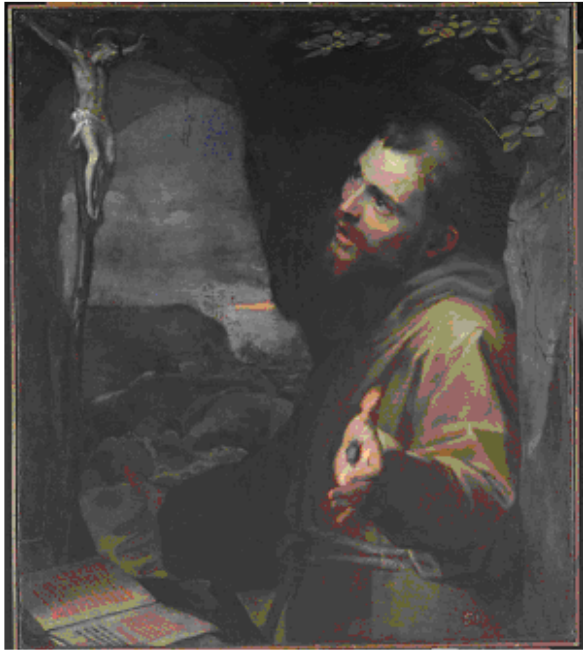


Figura 35. BAROCCI (ou Baroccio), Federico Fiori. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1590. Sem mais informações.

Assim sendo, também na iconografia do tema produzida entre os séculos XV e XVI, é com esta concepção que os estigmas são apresentados, como uma alusão às feridas do Cristo crucificado projetadas no corpo do santo de Assis. De outro modo, em algumas imagens do tema concebidas durante o século XVI, é possível verificar uma ênfase na dramaticidade da apresentação desse episódio e os estigmas que eram representados por feridas, passam, algumas vezes, a ser

representados pelos próprios pregos da crucificação de Jesus, que aparecem encravados nas mãos e nos pés de Francisco (**Figuras 35; 46**), e assim será representado em algumas pinturas do início do século XVII.



Figura 36. ANÔNIMO. c. 1500-1505. Sem mais informações.

Assim sendo, o que muda na concepção sobre os estigmas nas representações visuais da *Estigmatização de São Francisco* é somente se o conceito remete às feridas ou ao próprio

ato da crucificação. Neste último caso, a representação dos estigmas é então produzida através da figuração dos cravos penetrados na carne das mãos e dos pés do santo. Dito isso, passaremos a análise iconográfica propriamente dita dessas cenas.

1.1. A cena narrativa da Estigmatização

Desde as primeiras representações de Francisco de Assis e até finais do século XV, a grande maioria das imagens pintadas de sua estigmatização, seguiam certo padrão representacional que apresentava Francisco, o Cristo-serafim e o ambiente montanhoso do Alverne onde teria se dado a *impressão das chagas* do santo de Assis. Desde o início do século XIV, esse padrão era inspirado principalmente no programa iconográfico produzido por Giotto di Bondone e seus assistentes na igreja superior da Basílica de Assis, contendo 28 cenas da *Vida* de Francisco. Essa maneira de representar o *episódio do Alverne* será preservada praticamente em todas as representações dessa cena, encontradas nesta pesquisa, nas imagens do século XV. Dois exemplos dessas pinturas estão representados abaixo.



Figura 37. 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.

* Predela: série de pequenas pinturas situadas na parte inferior de um grande painel com o fim de complementar o assunto neste representado.



Figura 38. GOZZOLI, Benozzo. “Estigmatização de São Francisco”. In: *Cenas da vida de São Francisco* (cena 11, parede sul), 1452. Afresco, 270 x 220 cm. Capela-mor de São Francisco, Montefalco, Itália.

Nelas Francisco aparece ajoelhado, ou como se estivesse prestes a se levantar, portando, muitas vezes, sobre a cabeça uma auréola, tem os pés descalços, veste o tradicional hábito franciscano – apesar de uma pequena variação de cores – e olha fixamente para a figura alada que se apresenta à sua frente, mesmo nas poucas vezes em que essa presença é apenas sugerida.

Apesar dos registros pictóricos da *Vida* de Francisco de Assis o figurarem vestindo hábitos de diferentes cores e detalhes, como o formato do capuz, alguns dos historiadores da arte cristã que trataram da iconografia do santo, não discutiram esse aspecto e não trataram dos possíveis significados para tais diferenças. Émile Mâle e Louis Réau se referem rapidamente ao hábito trajado por Francisco, sem apresentar questões para as possíveis variações de cor. James Hall ao tratar da iconografia de Francisco de Assis comenta unicamente que “ele porta um hábito marrom ou cinza”¹²⁸, amarrado à cintura pela corda de três nós que representam a Pobreza, a Castidade e a Obediência. Já em *La Bible et les saints*, os historiadores Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau mencionam somente que Francisco porta sempre o hábito de burel dos franciscanos, amarrado à cintura pela citada corda de três nós¹²⁹. Portanto, nesses casos, as diferenças na cor e nos diferentes formatos do hábito deixam de ser considerados por esses autores como um aspecto importante a ser problematizado nas representações do santo.

¹²⁸ HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994. p. 176.

¹²⁹ No original: *François porte toujours la robe de bure des franciscains (Zurbaran, 1645, Lyon, musée des Beaux-Arts), serrée à la taille par une simple cordelière à trois noeuds (évoquant les trois vœux de Pauvreté, de Chasteté et d’Obéissance)*. Ver DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p.164.



Figura 39. 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.

Isso porque o texto das duas Regras de São Francisco e aqueles dos seus biógrafos são econômicos nas informações sobre o hábito franciscano, destacando somente a humildade e vileza da vestimenta dos irmãos Menores, sem oferecer, no entanto, detalhes quanto às suas cores ou à forma da túnica e do capuz. Todavia, é preciso ressaltar que as representações artísticas, mesmo quando se tratam de imagens religiosas, não necessariamente figuram os atributos “reais”

daqueles que são representados, e isso está relacionado com a diversidade das práticas artísticas e suas particularidades, dependendo do tempo e lugar nos quais estão inseridas e as diferentes formas de apreensão das imagens pelo seu público.

Voltando à composição geral das cenas, além de Francisco e da figura alada que paira à sua frente, o Frei Leão, companheiro do assisense no Monte Alverne, aparece em quase todas as pinturas encontradas com esse tema, na Itália e na Espanha do século XV. A representação do Frade na cena da estigmatização de Francisco, parece ter sido introduzida nessa iconografia a partir de Giotto (**Figura 39**), por volta dos anos finais do século XIII. Apesar da companhia do Frade 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.

Desde então, e até aproximadamente à década de 1440, o Frei Leão é figurado acompanhando Francisco no momento da estigmatização, no entanto, é preciso ressaltar que o



Figura 40. RIMINI, Pietro da. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1330. Têmpera e ouro sobre madeira, 20,3 x 24,7 cm. Indianápolis Museum of Art, Indianápolis, EUA.

Frade não compartilha da visão do serafim percebida pelo *Poverello* e aparece, no momento da visão, com o olhar fixo sobre um livro (**Figuras 40; 69**).

A partir de aproximadamente 1440, ocorre uma mudança peculiar às representações desse tema. Doravante, sempre que figurado na cena, o Frei Leão passa a compartilhar da visão seráfica de

Francisco e, na grande maioria das vezes, eleva a mão direita sobre o rosto, como para se proteger da intensa luz vinda do ser flutuante, enquanto na outra mão, porta um livro, provavelmente dos Evangelhos. Em apenas uma das representações, Leão protege o rosto com a mão esquerda e não carrega consigo o livro que aparece na maioria das outras representações (**Figura 42**). Todavia, vale salientar que nas representações de Giotto – que parece ter sido o responsável pela introdução da presença do Frei na cena – o Irmão Leão pouco aparece representado em companhia de Francisco no momento da recepção dos estigmas (**Figura 45**), e mesmo quando isso acontece (**Figura 39**) o pintor foi comedido pois mostra a presença do Frei no eremitério, mas não junto com São Francisco, portanto, não presenciando a estigmatização. Por isso, ele é representado lendo e sem perceber a presença do ser alado e o ocorrido com o santo assisense.

Tal constatação nos leva a relacionar as pinturas em que aparece representado o Frei Leão com a afirmação de André Vauchez de que até o século XVI – porém, mais fortemente



Figura 41. SASSETTA (Stefano di Giovanni). *A estigmatização de São Francisco*, c. 1437-1444. Têmpera [de ovo] sobre maneira, 88 x 52 cm. Painel do altar-mor da Igreja de São Francisco em Borgo Sansepolcro. National Gallery, Londres, Inglaterra.

entre os séculos XIII e XIV – a aceitação da veracidade dos estigmas de Francisco por parte de alguns grupos leigos e principalmente entre os meios eclesiásticos foi bastante turbulenta e repleta de críticas. Se é fato, como afirmam, Georges Duby¹³⁰ e o próprio Vauchez¹³¹, que os frades Menores usaram a iconografia para ajudar a difundir o culto do fundador da sua Ordem, nada mais apropriado contra os argumentos dos detratores dos estigmas de Francisco do que apresentar uma testemunha ocular do acontecido¹³².

Desse modo, verificamos que a primeira

aparição do Frei Leão na cena da estigmatização do *Poverello*, de acordo com as pinturas encontradas, se deu no afresco pintado por Giotto para o ciclo da legenda franciscana da igreja superior da Basílica dedicada ao santo em Assis (**Figura 39**). Verificou-se também, através do exame das pinturas encontradas, que a primeira vez que o mesmo Frei é figurado partilhando da visão do Cristo-serafim é no painel pintado por Sassetta para o altar-mor da igreja de São Francisco em Borgo Sansepolcro (**Figura 41**).

¹³⁰DUBY *et al.* *História artística da Europa*, *Op. Cit.*, p. 90.

¹³¹VAUCHEZ, André. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge.” In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Année 1968, Vol. 80, Numéro 2. p. 595-625.

¹³²Ver RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, vol. I. p. 527.

Apesar de não se saber ao certo a data exata da execução da obra, esta é estimada somente para os anos entre 1437 e 1444, portanto, já no século XV, quando, de acordo com Vauchez, a necessidade de comprovação do “milagre”, como denominado pela Carta Encíclica do Frei Elias de Cortona, era imperativa para a Ordem franciscana.

Por fim, corroborando a hipótese de que a presença do Frei Leão teria aparecido na iconografia do tema como testemunha ocular da impressão dos estigmas de Francisco para responder a seus detratores, Chiara Frugoni argumenta que o testemunho atribuído ao Frei Leão foi decisivo para o reconhecimento da veracidade dos estigmas sobre o cadáver de Francisco após a sua morte:

(...) ‘me contou frei Leão, seu companheiro – escreve o cronista – que estava presente quando o cadáver foi lavado para ser sepultado, que [Francisco] parecia verdadeiramente um homem crucificado apenas deitado da cruz.’¹³³
Essa frase, sem que seja especificado o autor é citada por Tomás de Celano na *Primeira Vida*, quando descreve o lamento dos frades sobre o corpo de seu fundador, onde com habilidade cita veladamente Elias a propósito do estupor – portanto é um evento não esperado! – que a *miraculi novitas* cria nos participantes¹³⁴.

Além do Frei Leão, em um painel produzido provavelmente em Madrid, cerca de 1440, e em um afresco pintado por Domenico Ghirlandaio, por volta de 1482, em Florença, aparece uma novidade iconográfica relativa ao testemunho da impressão das chagas de Francisco. Nessas obras, outras pessoas são figuradas como testemunhas do ocorrido já que estão presentes na cena e olham para a figura seráfica.

¹³³ Grifo original da autora.

¹³⁴ No original: (...) ‘Mi ha raccontato frate Leone, suo compagno - scrive il cronista - che era presente quando il cadavere fu lavato per essere sepolto, che [Francesco] sembrava davvero un uomo crocifisso appena depresso dalla croce’. Questa frase, senza che sia specificato l'autore è raccolta da Tommaso da Celano nelle *Vita prima*, quando descrive il lamento dei frati sul corpo del loro fondatore, dove con abilità cita cripticamente Elia a proposito dello stupore - dunque è un evento inatteso! - che la *miraculi novitas* ingenera negli astanti. FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate* : una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto. Torino: Einaudi, 1993. p. 64. (Tradução para o português de Tamara Quírico).



Figura 42. GHIRLANDAIO, Domenico. *Stigmata de São Francisco*, 1482-1485. Afresco da Capela de Francesco Sassetti, sem informação sobre as dimensões. Capela Sassetti, Igreja da Santa Trinitá, Florença, Itália.

No caso da pintura de Francés, aparecem somente frades como testemunhas, na de Ghirlandaio, além de frades, são também figurados possíveis leigos que testemunham a cena.

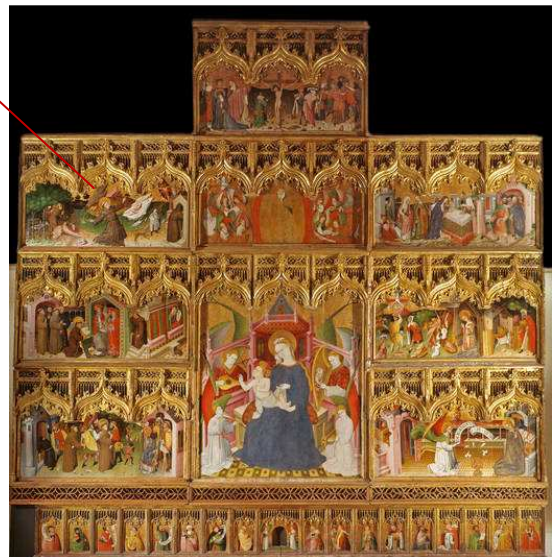


Figura 43. FRANCÉS, Nicolas. Retábulo: *A Vida da Virgem e de São Francisco*, 1445-1460. Óleo sobre tela, 557 x 558 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha. [No detalhe, à esquerda, a “Estigmatização de São Francisco”].

Para além do testemunho de Leão, seja na crônica do autor desconhecido citado acima, no momento da morte de Francisco; seja na iconografia, no momento mesmo da impressão das chagas, para Frugoni o fator fundamental para a “invenção” dos estigmas de Francisco, foi a atitude do então Ministro-geral da Ordem, Frei Elias de Cortona, que em 1226, através de sua Carta Encíclica comunicava “não somente um fato sem precedentes, mas impunha de reconhecê-lo como milagre”¹³⁵, em meio às críticas.

Além da presença do Frei Leão, na iconografia da estigmatização do século XV, aparecem mais dois aspectos peculiares, quais sejam, a representação de querubins sustentando a figura alada da visão de Francisco representada em um afresco do pintor italiano Domenico Ghirlandaio (**Figura 42**) e representação do Cristo crucificado e sem as asas seráficas encontrado em um painel de Bartolomeu della Gatta de c. 1487 (**Figura 48**).

1.2. O núcleo da cena

Paralelo ao clima de tensão entre os defensores e os detratores do santo estigmatizado, a iconografia da estigmatização franciscana foi bastante prolífica na Europa católica do século XV, e especialmente na Itália. Essas representações se constituem de cenas narrativas que procuram apresentar o momento e o cenário do episódio legendário de acordo, principalmente, com os relatos hagiográficos conhecidos na época, em especial aqueles produzidos por São Boaventura que, por serem considerados oficiais, eram os únicos que circulavam com a aprovação da Ordem durante o *Quattrocento*.

¹³⁵ ELIAS DE CORTONA. “Carta Encíclica”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 1453-1455.

Apesar de se tratarem de cenas narrativas e, portanto, compostas de vários elementos iconográficos, o núcleo da cena da *Estigmatização de Francisco de Assis* se constitui especificamente de dois elementos: as figuras de Francisco e a do Cristo-seráfico que lhe imprime os estigmas. Dentre os outros elementos que compõem a imagem, a figuração da Porciúncula, do livro, de plantas e animais e até mesmo do Frei Leão nem sempre está presente na cena. Por outro lado, a figura alada que constitui junto com Francisco o núcleo da cena é representação obrigatória, mesmo que apenas sugerida por um clarão de luz.

Nas imagens, o Cristo-seráfico porta seis asas conforme o relato hagiográfico franciscano e tem inspiração em outra figura alada encontrada nas Sagradas Escrituras, mais precisamente, no Livro do Profeta Isaías:

No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário. Acima Dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam¹³⁶.

Os serafins e os querubins são considerados seres próximos dos Anjos, todavia, os primeiros ocupam o topo da “Hierarquia Celeste”, cercam o trono de Deus ou protegem a Arca da Aliança¹³⁷. Conforme apresentado por Philippe Faure, o anjo nas sociedades medievais era considerado um ser cuja vocação é manifestar-se aos homens e estabelecer com eles relações. Para Faure, assim como em alguns textos (que o autor não especifica), também as imagens medievais fazem referência a uma espécie de “espaço-tempo intermediário”, que possibilita a manifestação do mundo celeste e, ao mesmo tempo, “elevar ao Céu o mundo humano”.¹³⁸ Faure acrescenta que durante a Idade Média, especificamente nos séculos XI e

¹³⁶ LIVRO DO PROFETA ISAIAS (6 : 1-2). In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 1263.

¹³⁷ DUCHET-SUCHAUX, G. e PASTOUREAU, M. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p. 83-84.

¹³⁸ FAURE, Philippe. “Anjos”. Tradução José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol. p. 69-81. p. 72.

XII, a figura angélica desabrocha na experiência religiosa e nas expressões artísticas da fé. As imagens dos anjos multiplicam-se no interior de cenas que põem em jogo Deus e os homens. Entre os dois, o anjo encontra seu lugar e suas funções. Estas parecem fundamentais: os anjos são inseparáveis da manifestação de Deus em glória; eles permitem representar o drama da origem do mal e do fim dos tempos; são mensageiros da vontade divina, os reveladores de segredos celestes, os guias e os companheiros do homem, aqui e no além. Seu papel não é somente o de pôr em movimento as imagens e, através de um código simbólico apropriado, torná-las narrativas, mas de desvelar temporalmente um espaço e um tempo diversos do espaço-tempo terrestre¹³⁹.

Além das funções acima mencionadas, os anjos aparecem na mesma época, tanto em relatos escritos como na iconografia, desempenhando outra função: a de aproximar a esfera celeste do fiel.¹⁴⁰ Mesmo reconhecendo que anjos e serafins constituem seres diferentes, ambos fazem parte da hierarquia celeste e as funções medievais apresentadas por Faure como desempenhadas por esses seres, se assemelham, em ao menos um caso, àquela da figura do serafim na legenda de Francisco de Assis. Pois esse ser seráfico também não possibilita uma manifestação do mundo celeste aos olhos de Francisco e daqueles que compuseram as hagiografias franciscanas?

Além disso, é nesse mesmo contexto de devoção aos anjos que, por volta do século XIII, com o sucesso alcançado pelas Ordens mendicantes, ganha ampla difusão entre os cristãos a devoção em torno do Cristo-homem, em especial a figura do Cristo sofredor, justamente aquela devoção que Francisco de Assis tinha vivido pessoalmente e “com uma

¹³⁹ FAURE, Philippe, “Anjos”, *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁴⁰ *Idem.*

extraordinária intensidade”¹⁴¹. Além disso, a figura da visão seráfica que aparece para Francisco no Alverne comporta ao mesmo tempo tanto o ser angélico como o Cristo sofredor.

Ainda conforme apresentado por Faure, o verificado crescimento no número de imagens figurando a presença de anjos é significativo para traduzir, para os séculos finais da Idade Média, o desejo de se ter “os habitantes do Céu” acompanhando os homens sobre a terra. Expressivo desse “movimento” verifica-se nesse período um grande crescimento na devoção aos anjos da guarda e nos relatos de manifestações dos serafins. Dentre outros fatores, Faure atribui ao progresso das Ordens Mendicantes, especialmente aos franciscanos, o desenvolvimento de um verdadeiro “sistema angelofânico” na Idade Média. Faure acrescenta ainda que “a conclusão do itinerário espiritual de Francisco de Assis, em geral reduzido à recepção dos estigmas da Paixão de Cristo, aparece antes como realização do ‘homem hierárquico’, ou seja, do ser que integrou os estados angélicos”¹⁴².

Ainda no século XIII, a devoção sobre a natureza humana do Cristo e os sofrimentos de Sua Paixão expandiria a devoção aos anjos alargando suas modalidades. Baseada na imitação de Cristo, tornada o eixo devocional mais forte ligado ao culto de Francisco, a imitação dos anjos se redefine, e, nesse sentido,

o itinerário de São Francisco é exemplar, no sentido em que nele coexistem a imitação dos anjos e a imitação de Cristo, realizadas, uma e outra, sem contradição, no seu corpo: a estigmatização completou a realização do homem angélico¹⁴³.

Partindo agora das questões teológicas que envolvem a figura do serafim para a sua representação iconográfica na cena da estigmatização de Francisco, outro aspecto bastante intrigante se encontra na maneira como essa figura é representada na cena: como um serafim

¹⁴¹ No original: (...) *que s. François avait personnellement vécue avec une extraordinaire intensité*. VAUCHEZ, “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Op. Cit.*, p. 597.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ FAURE, “Anjos”, *Op. Cit.*, p. 77.

de seis asas com traços de um homem ou como o Cristo crucificado, pregado a uma cruz, portando as asas de um serafim. Desde as primeiras pinturas da *Estigmatização de São Francisco*, registradas ainda por volta de 1228, e, portanto, somente dois anos após a sua morte, a figura alada da visão franciscana é intercaladamente representada pregada numa cruz ou sem a presença desta.

De acordo com James Hall, “as primeiras representações do século XIII seguem (a narrativa de) Tomás de Celano, e omitem a cruz. No fim do século, chegou-se a um Cristo na cruz, semi-envolto nas asas, com raios descendo até o santo ajoelhado”¹⁴⁴, que, para o autor, tornou-se o tipo tradicional de representação da cena¹⁴⁵. O autor atribui erroneamente relações entre o texto das primeiras hagiografias de Francisco e a imagem que representa o episódio. Para Hall, as primeiras representações do tema apresentariam um homem não crucificado e estariam relacionadas ao relato hagiográfico celanense que se refere somente a visão de um homem com a forma de um serafim, enquanto que o aparecimento da figura crucificada estaria relacionado com a biografia de São Boaventura, de 1266. Já que esse hagiógrafo escreve sobre um serafim com a efígie de um homem crucificado e esse relato teria gerado uma nova forma de representar a figura seráfica, desta vez, como o Cristo crucificado.

Entretanto, os registros iconográficos encontrados nesta pesquisa demonstram justamente o contrário do afirmado por Hall. Uma vez que, desde as primeiras cenas deste tema, produzidas por volta de 1228, a figura alada já aparece pregada a uma cruz, mesmo que envolta entre as seis asas, como apresenta a pintura frontal do *Relicário de São Francisco*,

¹⁴⁴ No original: (...) *les premières représentations du XIIIe siècle suivent Thomas de Celano, et laissent de côté la croix. À la fin du siècle, on est arrivé à un Christ en croix, à demi drapé dans des ailes, avec des rayons descendant vers le saint agenouillé. Ce type devint traditionnel.* Ver HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Paris: Gérard Monfort, 1994. p. 178.

¹⁴⁵ *Idem.*



Figura 44. BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa].

atualmente exposta no Museu Louvre (**Figura 2**); o vitral de Erfurt, c. 1235-1245 (**Figura 72**) e o painel da Estigmatização do mestre de São Francisco Bardi, c. 1240-1250 (**Figura 64** Anexo de Imagens).

Já numa outra pintura, produzida por volta de 1235, o ser seráfico é representado sem qualquer referência a uma cruz (**Figura 65** Anexo de imagens).

Outro exemplo dessas duas formas de representar o Cristo-serafim pode ser visto nas pinturas da estigmatização produzidas por Giotto que nas duas primeiras imagens (c. 1300) omite a referência à cruz, enquanto no painel que pintou para a igreja da *Santa Croce* de Florença, o pintor

representa nitidamente o Cristo pregado na cruz (**Figuras 39; 44; 45**).

Todavia, sem querer sentenciar que as afirmações de Hall estão de todo incorretas, o exame das imagens encontradas para o período aponta para um sentido diferente, tornando não procedente essa correlação apontada pelo autor entre o texto hagiográfico e a produção dessas imagens. Isso porque desde as primeiras imagens do tema é possível perceber que são encontradas tanto algumas versões em que a figura alada é representada sem a cruz e outras na qual a mesma é figurada pregada a uma cruz, sem que para isso tenhamos encontrado uma única explicação lógica.

Da mesma forma que James Hall, o estudo produzido por Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau é bastante sucinto sobre a representação do Cristo-serafim. Esses autores se contentam em comentar resumidamente que “na cena em que Francisco recebe os estigmas, o Cristo-serafim aparece crucificado e de suas feridas partem raios dourados ou jatos de sangue que alcançam o corpo do santo”¹⁴⁶.

Além dos atributos do serafim, sobre a forma como é figurada a relação entre Francisco e a figura alada, de acordo com Jean-Claude Schmitt os relatos de Celano e Boaventura para o episódio da estigmatização de Francisco possuem diferenças significativas principalmente sob dois aspectos: enquanto para Celano a visão seráfica teria ocorrido em sonho, para Boaventura, a visão se deu enquanto Francisco estava acordado. Outro ponto fundamental das distinções dos dois relatos reside no fato de que enquanto para Celano a figura alada correspondia a um serafim, semelhante àquele do relato bíblico do Livro do profeta Isaias; para Boaventura, a figura alada se tratava da presença do próprio Cristo crucificado, portanto as seis asas seráficas¹⁴⁷.

Na iconografia que se tornou a tradicional do tema, elaborada por Giotto di Bondone, podemos verificar uma relação bastante estreita entre as formas em que esse episódio foi figurado pelo pintor e como foi apresentado nas duas narrativas. Conforme citado acima, enquanto no painel executado por Giotto por volta de 1300, é a figura de um Serafim “com traços do Crucificado”¹⁴⁸ que aparece diante de Francisco; em outro afresco mais tardio, de

¹⁴⁶ No original: *Dans la scène où François reçoit les stigmates, le Christ-séraphin est crucifié et de ses plaies partent des rayons dorés ou des jets de sang qui rejoignent le corps du saint.* DUCHET-SUCHAUX, G. e PASTOUREAU, M. *La Bible et les Saints. Guide Iconographique.* Paris: Flammarion, 1994. p. 164-165.

¹⁴⁷ SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval.* Paris: Gallimard, 1990. p. 317-318.

¹⁴⁸ SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval, Op. Cit.*, p. 318.



Figura 45. BONDONE, Giotto di. *Estigmatização de Francisco*, 1325. Afresco, 390 x 370 cm. Capela Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

cerca 1325, Giotto representou o próprio Cristo na cruz aparecendo diante de Francisco, portando “as asas de um serafim”.¹⁴⁹

No afresco executado por Giotto para a Igreja da *Santa Croce*, no momento da impressão dos estigmas os membros do Cristo-serafim estão em exata correspondência com aqueles de Francisco, ao contrário do painel anterior, que se encontra atualmente

no Museu do Louvre. Ou seja, a mão direita da figura seráfica com a mão direita de Francisco, a esquerda do serafim com a esquerda de Francisco e a mesma correspondência acontece com os pés. De acordo com Jean-Claude Schmitt essa maneira como é figurada a impressão dos estigmas de Francisco, transforma completamente o sentido de *Imitatio Christi* que já era conhecido na Idade Média para o sentido de imitação especular, no qual a mão direita do Crucificado lança raios “de luz e de sangue”¹⁵⁰ na mão esquerda de Francisco e assim acontece com a outra mão, e o mesmo com os pés. Dessa forma, a impressão se dá no sentido invertido como na imagem de um espelho.

Ainda de acordo com Schmitt, a iconografia dos séculos XIV e XV apresenta outra imagem que não aquela do espelho. Tomando como modelo provavelmente o afresco de

¹⁴⁹ SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

¹⁵⁰ SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 317.

Giotto para Santa Croce, em que não ocorre a representação especular¹⁵¹, os membros do Crucificado e de São Francisco aparecem em exata correspondência.

Nesse caso, a *Imitatio Christi* não é da ordem do espelho, se trata de uma “completa assimilação”¹⁵² e, mais precisamente, de uma “verdadeira *encarnação*, no sentido mais forte que o cristianismo deu a essa palavra”¹⁵³. Nesse caso,

os estigmas não são compreendidos como uma marca imposta externamente ao corpo do santo, mas como uma irrupção de carne e sangue fora do corpo *transfigurado*¹⁵⁴ de Francisco, convertido em uma eucaristia viva¹⁵⁵.

Sobre essa nova representação não especular, como afirmada por Schmitt para a iconografia do tema entre os séculos XIV e XV, podem ser creditadas duas possíveis relações entre a iconografia e fatores externos às práticas artísticas: no primeiro caso, essa representação do corpo de Francisco estigmatizado como fruto de uma “verdadeira *encarnação*” pode guardar relações com as tensões entre os franciscanos e os detratores dos estigmas de Francisco, como uma busca dos primeiros em legitimar a santidade de seu fundador e a veracidade de suas chagas. De outra forma, essa representação pode estar relacionada também ao culto à eucarística bastante difundido na época; ou quem sabe a uma conjunção dos dois fatores.

Retomando o estudo de Chiara Frugoni, mais uma vez encontramos um indício das divergências, que já apareciam nos textos da Carta do Frei Elias e da narrativa hagiográfica de

¹⁵¹ SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

¹⁵² No original: (...) *véritable 'incarnation', au sens le plus fort que le christianisme a donné à ce mot*". Grifo do autor. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

¹⁵³ No original: (...) *véritable 'incarnation', au sens le plus fort que le christianisme a donné à ce mot*". Grifo do autor. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

¹⁵⁴ Grifo do autor.

¹⁵⁵ No original: *les stigmates ne sont donc pas compris comme une marque imposée de l'extérieur sur le corps du saint, mais comme une irruption de chair et de sang, hors du corps "transfiguré" de François, converti en une eucharistie vivante*.SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

Celano sobre impressão interna ou externa dos estigmas, que tornariam a imitação de Cristo levada a cabo por Francisco como especular ou como uma verdadeira encarnação:

Elias havia falado em *puncturae clavorum*, feridas produzidas pela ponta dos pregos. Tomás [de Celano] corrige e diz que o santo mostrava *non clavorum quidem puncturas sed ipsos clavos ex eius carne compositos*, pregos de carne na carne, pertencentes ao corpo de Francisco. Tomás [de Celano] quer dizer que Francisco não recebeu estas feridas de Cristo; os pregos da carne provinham do corpo de Francisco e eram uma cópia dos pregos de ferro do Cristo.¹⁵⁶

Na iconografia do tema produzida entre os séculos XIII e XVI, essas duas interpretações são sugeridas através da alternância de representações que figuram apenas as feridas e outras que representam os pregos da crucificação nos membros de São Francisco. Já na iconografia de Francisco – e não somente na iconografia de sua estigmatização – produzida entre o século XIII e finais do século XV, são representadas na grande maioria das vezes somente as feridas. Em alguns casos, nessa mesma iconografia são representados círculos negros nas mãos e nos pés do santo que podem ser entendidos como uma referência aos pregos da crucifixão (**Figuras 5; 72; 64**). Da mesma forma, a maioria das representações do tema do século XVI apresenta figuradas apenas as feridas nos membros do santo de Assis. Todavia, desde o início desse século aparecem exemplos de painéis que enfatizam a figuração dos pregos encravados nas mãos e nos pés de Francisco (**Figuras 35; 36**).

¹⁵⁶ No original: *Elia aveva parlato di “puncturae clavorum”, ferite prodotte dalla punta dei chiodi. Tommaso corregge e dice che il santo mostrava non clavorum quidem puncturas sed ipsos clavos ex eius carne compositos, chiodi di carne nella carne, appartenenti al corpo di Francesco. Tommaso vuole dire che Francesco non ricevette queste ferite da Cristo; i chiodi di carne provenivano dal corpo di Francesco ed erano una copia dei chiodi di ferro di Cristo.* FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993. p. 56. (Tradução para o português de Tamara Quírico).

1.3. Outros elementos iconográficos

Além desses personagens, o cenário no qual a cena é ambientada por todo o século XV, segue em linhas gerais também o ambiente reproduzido por Giotto desde finais do século XIII, representando o relevo acidentado em torno do Monte Alverne, algumas árvores, animais e a pequena igreja da Porciúncula. A cena é figurada num ambiente cercado pela natureza, bastante colorida, 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 uma grande variação de cores; e, algumas vezes, diferentes animais (cachorro; macaco; coruja e outras aves; cavalo, etc.). Ao fundo, aparece um grande rochedo, caracterizando o Monte Alverne e a pequena Igreja da Porciúncula, ambos citados nos textos hagiográficos. A cena se manterá repetindo tais elementos até as primeiras décadas do século XVI, quando aparecerão algumas mudanças bastante expressivas como demonstraremos a seguir (**Figuras 46; 47; 66; 48**).



Figura 46. ANGELICO, Fra. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1440. Têmpera sobre madeira, 28 x 33 cm. Pinacoteca do vaticano, Vaticano, Itália.



Figura 47. Miniaturista italiano (anônimo). *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1450. Antifonário italiano. Sem outras informações.



Figura 48 GATTA, Bartolomeu della. *Stigmata de São Francisco*, c. 1487. Têmpera sobre painel, 186 x 162 cm. Pinacoteca Comunale, Castiglione Fiorentino, Itália.

A representação de elementos da natureza nas imagens – especialmente nas imagens religiosas – era um recurso largamente utilizado pelos artistas medievais e também do início da Era Moderna, principalmente, no contexto da arte germânica¹⁵⁷. Na iconografia de Francisco a representação desses elementos parece se relacionar com o destacado afeto de São Francisco pela natureza e os animais, ressaltado pelos textos

hagiográficos e também pela iconografia *giottesca*. Nas imagens da estigmatização, os artistas do século XV parecem querer representar de forma mais realista o cenário em que teria acontecido o “milagre” do Alverne.

De outra forma, entre finais do século XV e as primeiras décadas do século XVI uma mudança importante envolvendo a representação da natureza e do cenário da impressão das chagas de Francisco, começa a se configurar. É nessa época que é possível verificar na iconografia do tema que começam a aparecer, no lugar da anterior abundância de cores proveniente da representação da natureza, o predomínio dos tons escuros. Diferenciando, assim, essas novas pinturas daquelas da *Estigmatização de Francisco de Assis* produzidas até então. Um bom exemplo de como começa a emergir essa nova iconografia pode ser verificado

¹⁵⁷ VEGA, *Op. Cit.*, p. 289.

nos quadros executados por Giovanni Toscani e pelo pintor anônimo que executou com essas características um painel nos primeiros anos do século XVI (**Figuras 49; 36**).



Figura 49. TOSCANI, Giovanni di Francesco. *Estigmatização de São Francisco e o Milagre de São Nicolau*, Século XV. Coleção Value Art Value RM. Sem outras informações.

Conforme será apresentado a seguir, a representação dos tons escuros na cena da estigmatização se intensificará durante o século XVI, dando origem, assim, a uma nova iconografia do tema.

2. As representações da *Estigmatização de Francisco de Assis* após o século XVI

A partir do século XVI, parece que antigas práticas e ideais que haviam florescido desde finais do século XII com os cistercienses por boa parte da Europa, ganharam uma intensidade maior. Dentre essas práticas, pode-se mesmo falar em um desejo, uma busca por

uma relação mais pessoal e afetiva do cristão com o Salvador¹⁵⁸. Dentre outros fatores que contribuíram para a difusão dessas ideias e práticas, estão a própria pregação dos franciscanos que desde suas origens semearam uma nova forma de pensar e viver a religião; a popularidade dos místicos, especialmente na Espanha; a difusão da ideologia capuchinha e a sua busca por um retorno ao verdadeiro ideal de Francisco, e a pregação dos reformadores protestantes sobre o considerado erro da intermediação da Igreja entre o homem e o Divino.

Desse modo, foi justamente a partir desse século que todas essas manifestações e mudanças, que vinham acontecendo gradualmente no campo da religiosidade ocidental, parecem ter reforçado um novo tipo de arte que – muito mais do que uma reação da Contrarreforma, como atestam alguns historiadores da arte – parece estar em sintonia com esses novos anseios espirituais.

Contrariamente às épocas anteriores, no século XVI, nas novas imagens de Francisco que representam o episódio da impressão das chagas, os estigmas ganham como atributo do santo tal importância que se tornam a marca identitária não somente de Francisco, mas também da *Ordem dos Frades Menores* ela própria, ao menos na sua vertente Observante. Assim, a iconografia desse século parece centralizar toda a vida do santo da Úmbria na imagem pictórica desse tema. As chagas se tornam, portanto, o selo mesmo da Observância, a tal ponto que se chega, em alguns lugares como na França, a se falar da *Ordem das Cinco chagas* para designar os Frades Observantes¹⁵⁹. Todavia, nas três últimas décadas do século XVI a iconografia religiosa cristã representa de forma menos evidente os estigmas do que o êxtase do *Poverello* de Assis. Nas imagens desse período, ao mesmo tempo em que as feridas

¹⁵⁸ VAUCHEZ, “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”, *Op. Cit.*, p. 597.

¹⁵⁹ Ver FORTHOMME, Bernard. “Le signe jaloux des stigmates et ses contestations”. *Antonianum*, Roma, t. LXXVIII, fasc. 2, p. 249-290, Abr./Jun. 2003.

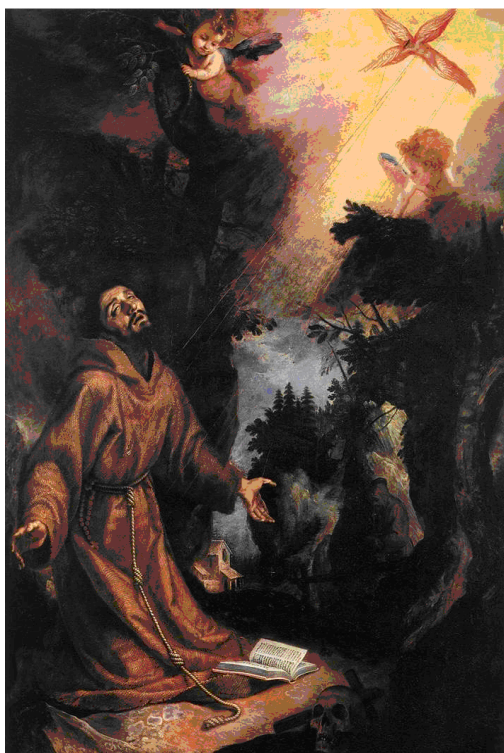


Figura 50. CIGOLI (Lodovico Cardì). *São Francisco recebendo os estigmas*, 1596. Óleo sobre madeira, 247 x 171cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença, Itália.

são visíveis, parece que o efeito que se busca evidenciar é a expressão de um conjunto formado pelo corpo do santo, a figura alada; o ambiente místico que cerca a figura de Francisco e a sua visão/experiência mística (**Figuras 50; 51; 55**).

2.1. A representação mística do episódio

Em um aspecto muito importante da iconografia da Estigmatização, ocorre uma mudança fundamental porque envolve exatamente o núcleo da cena e seus personagens centrais: Francisco e o Cristo-serafim. Isso porque se na maior parte das pinturas do tema produzidas até

meados do século XVI, uma das marcas distintivas principais da imagem era a representação dos raios ou filetes de luz (ou sangue) que pareciam nitidamente ligar os membros de Francisco e da figura alada, a partir de então esses elementos passam a ser apenas sugeridos, e somente em uma minoria das representações encontradas nas Penínsulas Itálica e Ibérica (**Figura 50**).

O relativo desaparecimento da representação dos raios de luz (ou de sangue) nas imagens produzidas em um contexto de práticas religiosas mais intimistas e místicas, verificado nas Penínsulas Itálica e Ibérica do século XVI, parece em um primeiro momento ter um caráter paradoxal. Isso porque a representação iconográfica desses raios, que Schmitt



Figura 51. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1570-1572. Têmpera sobre painel, 28,8 x 20,6 cm. Coleção privada.

chamou de “a matriz de todos os gestos místicos”¹⁶⁰, remete à experiência mística em si, pela qual Francisco, o *Pobre* de Assis, teria partilhado em sua própria carne dos sofrimentos do Cristo crucificado e sofredor.

Dessa forma, mais uma vez, assim como se dera anteriormente na discussão acima apresentada sobre o testemunho do Frei Leão na cena da estigmatização – que não possui origem hagiográfica –; parece que também nesse caso não existe uma explicação objetiva para o relativo

desaparecimento dos raios de “luz e sangue” que pouco aparecem nas pinturas do século XVI. Vale ressaltar outro fator que torna a questão ainda mais intrigante: o tema da estigmatização de Francisco é considerado um tema místico por natureza e assim é tratado em suas legendas, especialmente na *Legenda dos Três Companheiros*.

Todavia, curiosamente as imagens da *Estigmatização de São Francisco* produzidas no século XVI, ao mesmo tempo em que omitem em muitos casos os raios “estigmatizadores”, parecem retomar ainda mais a ideia de um Francisco místico que já estava presente em algumas de suas biografias desde o século XIII, mas que não era claramente representado na iconografia.

A *Legenda dos Três Companheiros* (c. 1246), já apresentava desde o século XIII uma imagem de Francisco destacadamente mais mística do que as outras legendas da mesma

¹⁶⁰ No original: (...) *la matrice de tous les gestes mystiques*. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Op. Cit., p. 318.

época. Entretanto, ela teria permanecido pouco conhecida até a sua primeira edição impressa em 1798¹⁶¹. Ou seja, a primeira vista, não se pode atribuir a circulação desse escrito uma possível inspiração para os painéis místicos da estigmatização de Francisco executados no século XVI. Todavia, sabe-se que tal escrito já era conhecido por Lucas Wadding (s/d) quando ele redigiu os *Annales Minorum*, iniciados em 1625¹⁶². Por isso, não pode ser descartada a hipótese de que outros – religiosos e artistas, por exemplo – a conhecessem ainda no século XVI.

A *Legenda dos Três Companheiros* parece ter sido uma coletânea de escritos não oficiais e, por isso, existiam somente algumas cópias particulares até a sua primeira versão impressa. Nela Francisco é apresentado como um santo antes mesmo da sua conversão por ter sido visitado pelo Salvador quando ainda pensava em ser militar¹⁶³; por ter tido êxtases enquanto passeava com seus companheiros pela noite de Assis¹⁶⁴; por ter se retirado do mundo a fim “de guardar em seu coração a Jesus Cristo”¹⁶⁵, e começado a ter a experiência dos leprosos em um dia “quando rezava fervorosamente ao senhor”¹⁶⁶. Nessa perspectiva mística aparece também a oração em uma caverna¹⁶⁷ – como aparece de forma muito semelhante em alguns painéis de El Greco que figuram o episódio da Estigmatização (**Figuras 57; 62; 63**) –; o encontro com o Crucificado em São Damião – que lhe permitiu, já

¹⁶¹ As divergências entre os estudiosos encontram-se somente na questão da data mais precisa do século XIII em que o escrito teria sido produzido. Para alguns sua confecção se situa ainda em 1246, enquanto para outros ela não poderia ter sido escrita antes de 1270, já que retoma trechos apresentados pelas legendas de Boaventura.

¹⁶² SILVEIRA, Ildefonso. *Roger Bacon, doutor admirável*. Frade mago embusteiro?... Gênio visionário? Bragança Paulista: Edusf, 1996. p. 9.

¹⁶³ “Legenda dos Três Companheiros”. In: TEIXEIRA, Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 792.

¹⁶⁴ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 794.

¹⁶⁵ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 795.

¹⁶⁶ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 797.

¹⁶⁷ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 798.

naquela ocasião, carregar “em seu coração os estigmas do Senhor Jesus”¹⁶⁸ –, e a sua devoção pela Paixão de Cristo¹⁶⁹.

Ainda nesse escrito, são apresentadas também como experiências místicas, dentre outras passagens, a missão evangélica de Francisco¹⁷⁰ e a Visão da Porciúncula¹⁷¹ – que será bastante representada nas pinturas do século XVII. A morte de Francisco¹⁷² e a recepção dos seus estigmas¹⁷³ são apresentadas na *Legenda* como o coroamento da experiência mística do santo de Assis.

A ênfase sobre as práticas religiosas mais interiorizadas, individualizadas e místicas que parecem ter se disseminado fortemente na Europa cristã desde o século XIV, especialmente com a *Devotio moderna* do Norte europeu, parece ter tido um alcance ainda maior a partir do século XVI na cristandade mediterrânea e, principalmente, na Espanha. Dessa forma, os novos temas e elementos iconográficos que aparecem na iconografia de Francisco de Assis nessa época parecem indícios, dentre outros fatores, de possíveis interações entre essas práticas e a produção de imagens. Como argumento para tal hipótese, pode-se apontar os próprios temas privilegiados pelos artistas do período que praticamente abandonam os antigos temas institucionais da *Vida* de Francisco, como a aprovação de sua Regra, e preferem figurar cenas de êxtases, ou imagens do tipo retrato em lugar das tradicionais cenas narrativas. Retratos esses que representam, na maioria das vezes, a relação pessoal e íntima do santo de Assis com Jesus Cristo, os anjos ou a Virgem Maria.

¹⁶⁸ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 799.

¹⁶⁹ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 799-801.

¹⁷⁰ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 808.

¹⁷¹ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 826-827.

¹⁷² “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 835.

¹⁷³ “Legenda dos Três Companheiros”, *Op. Cit.*, p. 835-837.



Figura 52. BECCAFUMI, Domenico. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1537. Têmpera sobre madeira, 30 × 50,5 cm. Predela no Retábulo dos Oratorianos dos Santos Bernardino de Siena, Museu do Louvre, Paris, França.

Nesses novos modelos, a presença do Cristo-serafim de seis asas voando de frente a Francisco se manterá, salvo alguns casos, com poucas variações entre o início do século XV e finais do século XVI. Porém, essa representação já se diferencia

substancialmente da figura seráfica *giottesca* que possui dimensões semelhantes às de um homem adulto, enquanto o serafim das pinturas dos séculos XV e XVI possui dimensões reduzidas e se assemelha a um crucifixo. Em alguns casos essa figura chega a ser apenas sugerida por uma forte luz que incide de um canto da cena (**Figuras 55; 67**).

Em meados do século XVI – conforme afirmam dentre outros autores Réau, Mâle e Sebastián –, especialmente após a realização do Concílio de Trento e da suposta imposição por parte das autoridades eclesiásticas católicas de uma nova espiritualidade contrarreformista, a iconografia franciscana como um todo sofre algumas importantes modificações que em tese enquadrariam essas imagens no *hall* da pintura barroca. Todavia, é preciso chamar a atenção para o fato de que as mudanças na iconografia da *Estigmatização de São Francisco* são anteriores ao Concílio de Trento, como pode ser verificado na representação das cenas onde predominam os tons escuros, produzidas na primeira metade do século XVI (**Figuras 36; 49; 52; 53**).

A partir do exame dos grandes ciclos da vida de Francisco e de outras imagens encontradas principalmente pela Península Itálica, mas também em outras partes da



Figura 53. VASARI, Giorgio. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1548. Sem informações sobre a técnica e as dimensões. Capela da Conceição no Templo de Malatesta, Rimini. Itália.

mais evidente.

Em um de seus estudos dedicados à arte cristã no Ocidente, Émile Mâle afirma que após o Concílio tridentino as representações visuais da legenda do santo de Assis sofreram uma série de mudanças e que dentre essas estariam entre as mais significativas: o abandono dos grandes ciclos narrativos da *Vida do Poverello*, inspirados nos afrescos de Giotto em Assis¹⁷⁴; a representação de cenas pouco conhecidas da hagiografia de Francisco, como por exemplo, os episódios da *Visão da ampola de água transparente*, *O concerto angélico* e a

cristandade, é possível perceber que por essa época – em virtude das ações da Contrarreforma, ou não – praticamente se abandonam as execuções dos programas contendo grandes ciclos narrativos da legenda do santo, pintados à maneira de Giotto, que vinham sendo figurados desde o final do século XIII. Doravante, é possível perceber que essa iconografia é concentrada sobre os eventos legendários franciscanos nos quais se expressam episódios de êxtase de forma

¹⁷⁴ Todavia, de acordo com Santiago Sebastián, na América espanhola continuarão sendo pintados grandes programas iconográficos contendo ciclos da legenda de Francisco nas igrejas e conventos dos Frades Menores até o século XVIII. Ver SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 287-288.

aparição da Virgem que lhe entrega o Menino Jesus¹⁷⁵. Além disso, ainda de acordo com Mâle, episódios pintados, considerados de grande relevância para o franciscanismo, como o momento da estigmatização do fundador da Ordem, que se mantiveram constantemente figurados desde o século XIII, passaram a ser interpretados iconograficamente de forma diferente: a partir de então esse evento considerado milagroso pela Ordem¹⁷⁶, passa a ser representado como uma cena de êxtase do santo e de maneira semelhante às cenas de êxtases de outros santos figuradas na época, como aparece nas cenas de Santa Tereza d'Ávila e Santo Inácio de Loyola¹⁷⁷.

Dessa forma, nesse clima de aparente expectativa do público, eclesiástico e leigo, por representações de experiências místicas, a representação dos estigmas de Francisco torna-se um ponto central dessa nova iconografia do século XVI, que tende a assimilar em tudo o corpo do santo estigmatizado ao corpo morto de Jesus Cristo. Apesar de reconhecer que a referência ao espasmo ou ao desfalecimento do corpo de Francisco, no momento da recepção dos estigmas, já era encontrada tanto nos escritos de Tomás de Celano como nos de Boaventura, contudo, essa referência não era figurada e muito menos privilegiada pela tradição iconográfica do tema até o século XVI.

Nos painéis e telas produzidos especialmente depois da primeira metade do século XVI, o santo assisense aparece representado como se estivesse fora do mundo, em um ambiente circundado de penumbra, em contrapartida à natureza terrena, meio na qual essa cena era tradicionalmente representada. A composição geral da cena parece propor, portanto,

¹⁷⁵ Apesar da dificuldade de expressar em palavras exatamente o que Mâle queria dizer com “o gosto da estética barroca”, as pinturas que ele cita como sendo de acordo com esse “gosto”, representam episódios de visões e êxtases que se relacionam também, possivelmente, com as práticas religiosas místicas já mencionadas acima.

¹⁷⁶ ELIAS DE CORTONA. “Carta Encíclica”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 1453-1455.

¹⁷⁷ MÂLE, Émile. *El Barroco*. El arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres. Madrid: Encuentro, 1985. p. 170 *et seq.*

também um ambiente místico. A partir de então, a maioria dos elementos iconográficos tradicionais, comumente representados no episódio da estigmatização de Francisco, irão continuar aparecendo; no entanto, sofrerão algumas alterações na maneira como são figurados. Por outro lado, um novo elemento iconográfico passa a ser representado com força: a caveira, que doravante aparecerá, várias vezes, próxima de Francisco.

Sobre o ambiente escuro, muitas vezes sugerindo uma caverna ou mesmo a situação de afastamento do mundo, é possível inferir que possa estar relacionada a uma valorização de algumas práticas religiosas místicas e ascetas que, de acordo com o estudo de Célia Maia Borges dedicado a “espiritualidade mística” na Península Ibérica dos séculos XVI e XVII, parece ter sido bastante compartilhada não só na Península Ibérica, mas também no mundo da cristandade mediterrânea da época. Para essa autora, merece destaque nesse cenário o papel dos eremitérios que representavam “a projeção de um ideal de santidade disseminado naquela época.¹⁷⁸” Especialmente sobre a Península Ibérica, ressalta a autora:

A sedução pelo ermo cristalizava o sonho de muitas pessoas no início da Idade Moderna, durante a qual se atualizaram antigos ideais cristãos dos primeiros eremitas da história da Igreja. Adotando uma vida de privação e solidão nos *desertos* e nos ermos, religiosos e leigos se expuseram a uma vida solitária, abraçaram árduas práticas ascéticas feitas de mortificações com cilícios, disciplinas e jejuns que corporizavam o projeto de aspirar à via unitiva. São numerosas as obras publicadas em Espanha e Portugal naquele período a enaltecer a figura do eremita¹⁷⁹

Diante de tal quadro, não surpreende porque muitas vezes durante o século XVI, alguns pintores abandonam o recurso à representação das cenas narrativas da estigmatização,

¹⁷⁸ BORGES, Célia Maia. “Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico”. In: *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade*. Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 1.

¹⁷⁹ BORGES, Célia Maia. “Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico”. In: *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade*. Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 1. Ver também sobre o mesmo assunto o trabalho de SAINT-SAËNS, Alain. *La Nostalgie du Désert. L'idéal Érémitique en Castille au Siècle d'Or*. San Francisco: Mellen Research University Press, 1993. p. 1.

para que seja dada ênfase a uma nova forma de representar o episódio. Já que essa possivelmente privilegiaria a figuração de algumas dessas práticas místicas como a fuga do mundo e a meditação fervorosa diante de uma imagem: o retrato.

2.2. O retrato

O grande número de painéis pintados a partir do século XVI que representam Francisco acompanhado de um ou mais anjos, da Virgem Maria, e do próprio Cristo e, portanto, imagens que denotam experiências místicas, são mais um indício da suposta relação entre as mudanças de sua iconografia e práticas religiosas que contemplem esse tipo de experiência. A arte da Contrarreforma – se que é que podemos denominar dessa forma as inúmeras manifestações artísticas que floresceram no período, em diferentes regiões da Europa – parece ter potencializado o tema já bastante conhecido nas imagens cristãs, da busca por uma união mística da alma com Deus.

Mudanças na iconografia de Francisco de Assis não são exclusividade do século XVI, todavia, o caráter dessas mudanças não guarda relações com as modificações anteriores na iconografia do santo que já se produziam desde as suas primeiras imagens. Logo após a morte de Francisco, sua imagem pintada sofreu repetidas modificações (como nos tipos diversos de barba ou a sua completa ausência; na sua postura, atributos iconográficos e associações com a aparência de Cristo)¹⁸⁰. De acordo com parte da historiografia do tema, a imagem do santo, inspirada nas modificações realizadas em suas hagiografias, foi sucessivamente “corrigida” de

¹⁸⁰ BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p 13.

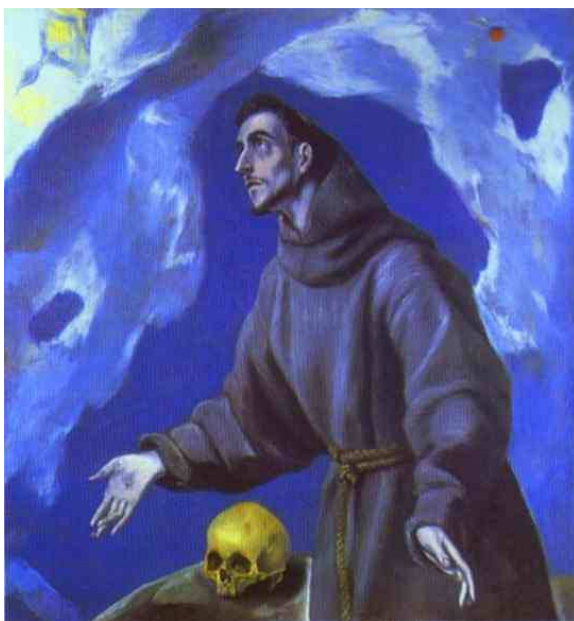


Figura 54. EL GRECO, (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco Recebendo os Estigmas*, 1590-1595. Óleo sobre tela, sem informação sobre as dimensões. National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda.

acordo com a última versão dos ideais da Ordem por ele fundada¹⁸¹. 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, como o desaparecimento ou o aparecimento de elementos iconográficos e na própria maneira de representar o episódio e a figura de Francisco. Além disso, chama a atenção

que a representação pictórica tradicional do episódio deixe, muitas vezes, de ser representada de acordo com a tradição iconográfica do tema – como uma cena narrativa – para ser figurada através de um retrato.

Antes de apresentar as características que fazem com que essas imagens sejam denominadas como retrato, é preciso esclarecer em que sentido será tomado esse termo neste trabalho. De acordo com Hans Belting, na história do culto aos santos, estes costumam ser lembrados não somente através de suas legendas, mas também através de seus retratos: “só o retrato, ou imagem, tem a presença necessária para veneração, enquanto que a narrativa só existe no passado.”¹⁸² Diferente muitas vezes das cenas narrativas alegóricas, o retrato deriva seu poder de sua alegação de historicidade, da representação de uma pessoa histórica, dotada de existência “real”. Assim sendo, segundo Belting, na história das imagens pintadas de

¹⁸¹ BELTING, *Likeness and Presence*, *Op. Cit.*, p 13.

¹⁸² No original: *Only the portrait, or image, has the presence necessary for veneration whereas the narrative exists only in the past.* BELTING, *Likeness and Presence*, *Op. Cit.*, p 10.



Figura 55. 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.

Cristo e dos santos, o retrato, ou *imago*, era sempre dotado de maior valor do que a imagem narrativa, ou *história* e, apesar da função primeira do retrato de culto estar relacionada a tornar-se um símbolo de presença e a cena narrativa um símbolo de *história*, Belting chama a atenção para a complexidade dessas definições que não se esgotam somente nessas atribuições¹⁸³.

Entretanto, no que se refere ao aspecto iconográfico, nas representações pictóricas denominadas retrato, encontra-se a representação de uma pessoa, real ou imaginária, e a ênfase nesse tipo de representação recai sobre a

personagem principal, ou as personagens, desconsiderando-se relativamente o ambiente que circunda a figura representada e o que acontece à sua volta. É, portanto, nesse sentido que será apresentado a seguir os retratos produzidos com tema da *Estigmatização de Francisco de Assis* encontrados nos centros de pintura ibero-italianos do século XVI.

Apesar das representações da estigmatização como um retrato terem aparecido durante o século XVI, elas parecem ter começado a ser figuradas somente por volta da década de 1580, logo, até essa data continuaram sendo reproduzidas cenas narrativas do tema. Todavia, essas cenas, conforme apresentado acima, já se diferenciavam das representações anteriores da estigmatização pela utilização dos tons escuros em lugar do colorido *giottesco*.

¹⁸³ Ver BELTING, *Likeness and Presence, Op. Cit.*, p 10.

Outros dois elementos iconográficos que sofrerão alterações importantes é a figuração do Monte Alverne e da Porciúncula. Apesar de frequentes nas cenas da estigmatização produzidas nos séculos anteriores, o Monte Alverne e a Porciúncula praticamente deixam de aparecer nas imagens do tipo retrato. Nessas pinturas, a representação do Monte fica menos evidente e passa a ser interpretada através do ambiente montanhoso que circunda o santo. Menos prestigiada que o Monte Alverne, a Porciúncula desaparece quase que completamente dessa nova iconografia. Por outro lado, a presença do Frei Leão que assiste a visão “milagrosa” continua assídua, aparecendo na maioria das pinturas sempre como testemunha ocular da estigmatização.

Isso não significa que as representações do episódio como cena narrativa tiveram fim com a emergência do retrato, já que ainda encontramos depois de 1580 alguns painéis que figuram o tema semelhante a uma cena narrativa, porém, mesmo nessas imagens o foco sobre Francisco e a figura seráfica recobre quase todo o espaço do quadro, assemelhando-o, portanto, também a um tipo de retrato (**Figura 50**).

Retomando a questão da figuração do Monte Alverne na cena, quanto à importância iconográfica, litúrgica e religiosa do sinal dos estigmas, chama a atenção nas mudanças verificadas na iconografia da estigmatização do século XVI que o Monte onde teria acontecido a visão seráfica e a impressão das chagas do assisense, deixará de ser representado com a ênfase anterior. A partir de então o Alverne passará a ser apenas sugerido e, algumas vezes, até desaparecerá por completo da representação pictórica desse episódio da vida de Francisco, como acontecerá em algumas imagens do século XVII. Dessa forma, o lugar fundamental de identificação com os estigmas de Francisco – e, muitas vezes, associado ao Monte das Oliveiras – parece perder importância na representação da impressão das chagas a partir da segunda metade do século XVI.



Figura 56. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os Estigmas*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 105 x 80 cm. Coleção privada.

Segundo Bernard Forthomme, historiador e teólogo franciscano, o Alverne conheceu uma importante transformação em seu significado na história do santo: de lugar de recepção e mesmo do culto dos estigmas, somente na primeira metade do século XVII, passará progressivamente a lugar de culto das relíquias de Francisco. Portanto, para Forthomme, com essa mudança de entendimento do lugar da recepção dos estigmas, ocasionado segundo ele pela “espiritualidade pós-tridentina” Francisco

de Assis “tende finalmente a tornar-se um santo entre outros e não mais um *alter Christus*”.¹⁸⁴ Apesar de o autor localizar as mudanças nessa concepção do Alverne e na santidade de Francisco somente a partir da primeira metade do século XVII, não podemos desconsiderar que na iconografia da estigmatização, a diminuição da ênfase na representação do Alverne já pode ser verificada a partir da segunda metade do século XVI, principalmente nos painéis de El Greco.

Nesses novos painéis, Francisco – pode-se dizer a partir da apreciação das imagens arroladas na pesquisa – parece ter sido recriado em substituição àquele da antiga tradição

¹⁸⁴ Ver FORTHOMME, Bernard. “Le signe jaloux des stigmates et ses contestations”. *Antonianum*, Roma, t. LXXVIII, fasc. 2, p. 249-290, Abr./Jun. 2003.



Figura 57. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os Estigmas*. Sem mais informações.

iconográfica *giottesca*, apresentando, a partir desse século, um aspecto mais triste e um semblante mais “doloroso”.¹⁸⁵

Diferenciando-se 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. A

auréola que frequentemente figurava 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. O semblante do *Poverello* antes menos expressivo, agora, em alguns casos, aparece com expressão que sugere uma contemplação profunda, ou o êxtase.

¹⁸⁵ DUCHET-SUCHAUX, G. & PASTOUREAU, M. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994. p. 164.

2.3. Outros elementos iconográficos

Retomando o aspecto controverso do testemunho do Frei Leão para o episódio, chama a atenção na pintura de Giorgio Vasari, produzida na Itália, de meados do século XVI, a apresentação de várias testemunhas que assistem surpresos, desta vez não mais a visão seráfica, mas a do próprio Cristo crucificado, como havia aparecido anteriormente no painel de Domenico Ghirlandaio do século XV (**Figura 42**).

O aparecimento de um novo elemento iconográfico, a saber, a caveira, não encontrado na iconografia da estigmatização até o século XVI, chama novamente a atenção para uma possível relação entre as mudanças na iconografia e as práticas religiosas contemplativas e místicas, como também a possíveis novas práticas artísticas ligadas à Contrarreforma. A relação com a arte contrarreformista é possível, já que as primeiras obras que figuram esse elemento no quadro da impressão das chagas de Francisco se situam por volta de 1585 e, portanto, quando os primeiros tratados artísticos contendo direcionamentos para a arte religiosa já circulavam pela Itália e possivelmente pela Espanha.

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, em especial na Espanha, onde são pintados os quadros da estigmatização por El Greco. Para Sebastián, além da demanda da pintura barroca, foi graças à religiosidade e a piedade pregadas pelos Capuchinhos e Jesuítas – que recomendavam a



Figura 58. CARDUCHO, Vicente. *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.

caveira para os exercícios de reflexão sobre a morte e a necessidade da salvação – que se deu a multiplicação desse elemento nas pinturas do período.¹⁸⁶

Além das demais imagens apresentadas, encontramos outra – provavelmente executada em finais do século XVI ou inícios do XVII – que se diferencia substancialmente de todas as outras. Nesta Francisco está representado numa atitude completamente nova em

relação a todas as demais pinturas anteriores, trata-se sem dúvida de uma obra singular: 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 sendo elevado do chão e indo ao encontro da figura alada, desta vez representada não mais como um serafim, mas como o próprio Cristo, que porta as seis asas de Serafim.

Para Émile Mâle, esta pintura executada por Vicente Carducho (c. 1576-1638) para o hospital de São Francisco, o Grande, de Madri, apesar de não ser o único caso em que

¹⁸⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 100.

Francisco é representado suspenso no ar enquanto contempla a visão do Cristo-seráfico, trata-se de um caso excepcional. Outra pintura semelhante, na igreja de Santa Clara, em Nápoles também representa o santo de Assis elevando-se acima do solo no momento de receber os estigmas. Apesar de consistir um exemplo raro de representação do episódio dos estigmas, Mâle argumenta que a imagem tem inspiração em alguns escritos legendários franciscanos como aquele de Petrus de Alva (s/d), que apresenta a passagem da estigmatização de Francisco como acontecida em um momento em que o santo assisense estava suspenso no ar e que a cada ferida recebida, Francisco descia à terra para ser de novo milagrosamente elevado¹⁸⁷.

Além disso, outro aspecto, desta vez na representação da figura seráfica, distingue essa imagem das anteriores: o tamanho e a posição das asas do serafim. Enquanto a figura alada da grande maioria das pinturas da estigmatização cobre parte do corpo ou o corpo inteiro com um ou dois pares de asas, o Cristo-seráfico figurado por Vicente Carducho não utiliza suas asas para encobrir parte alguma do corpo.

É verdade que muitos painéis do século XVI não seguem a caracterização tradicional *giottesca* na representação do Cristo-seráfico, contudo, essas figuras se assemelham muito mais a um crucifixo e, algumas vezes, nem mesmo possuem asas. Todavia, é preciso salientar que essa forma de representação do Cristo-serafim já havia aparecido em 1487, no painel de Bartolomeu della Gatta que o apresenta com essas características pela primeira vez (**Figura 48**).

* * *

¹⁸⁷ MÂLE, Émile. *El Barroco*. El arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres. Madrid: Encuentro, 1985. p. 172.

Do exame das pinturas encontradas, é possível perceber que a iconografia de Francisco de Assis não se manteve imune a questões que envolviam, no século XVI e nos lugares apresentados, transformações que abarcavam tanto o âmbito das práticas artísticas locais como também o das práticas religiosas. Entretanto, como não se constituem somente um reflexo desse contexto, pois são constituintes da cultura dessas sociedades, é preciso considerar que mais do que refletir essas transformações, essas imagens podem ter também interferido nas mesmas através de seus usos e funções, como será apresentado no capítulo a seguir.

As pinturas do século XV são cenas narrativas, *histórias*, que muitas vezes compõem grandes programas iconográficos que “narram” as principais passagens da hagiografia do santo e em sua grande maioria repetem a maneira de figurar a cena que é própria da tradição *giottesca*, pois apresentam muitas semelhanças com os primeiros afrescos e painéis pintados por Giotto e seus seguidores entre os séculos XIII e XIV.

Os afrescos dos ciclos narrativos medem em média entre dois a três metros quadrados, ficavam expostos nas paredes das igrejas, seguindo uma lógica própria com o fim de “contar”, tornar conhecida e assegurar uma memória sobre a biografia exemplar do santo através das imagens. Esse é o caso dos programas iconográficos das *Legendas de São Francisco* pintados por Giotto, na Basílica de Assis; por Benozzo Gozzoli, na Capela-mor de São Francisco de Montefalco, e Domenico Ghirlandaio, na Capela Sassetti, Igreja da Santa Trinitá de Florença. Além dos afrescos, a maioria das imagens da estigmatização do século XV eram imagens que compunham retábulos e ficavam expostas atrás e/ou acima de um altar. Isso pode ser verificado pela própria identificação da obra nos acervos nos quais se encontram (**Figuras 52; 71**) ou pela identificação de suas características formais (painéis de madeira; polípticos; trípticos, com dimensões que variam em torno de 30 a 80 cm) e iconográficas. As imagens da

estigmatização que ficavam localizadas em altares, normalmente faziam parte de painéis que apresentavam além da cena da impressão das chagas, outra imagem de um personagem bíblico, muitas vezes, Jesus Cristo ou a Virgem Maria. Em alguns casos a cena dos estigmas se encontrava representada numa predela¹⁸⁸ (**Figuras 37; 41; 43; 46; 48; 69; 70**).

Durante o século XVI, pelo menos para a Itália e a Espanha, pode-se verificar o desaparecimento dos afrescos e dos grandes programas narrativos, já que não foram encontradas imagens com essa tipologia para os centros ibéricos e italianos do período. Da mesma forma, as imagens que anteriormente costumavam aparecer em retábulos e possuíam dimensões em torno de 30 a 80 cm passam nessa época a ser mais escassas. Se for possível falar de uma relativa homogeneidade tipológica das imagens da estigmatização durante esse século e nesses locais, ela reside na representação de painéis – de madeira ou tela –, que possuem em média 1,5 m² e foram pintadas na segunda metade do século XVI.

Sobre a destinação dessas imagens não se pode precisar exatamente, pois com essas características elas podem ter servido para retábulos, paredes de igrejas, conventos, capelas particulares e até mesmo para a devoção privada. No caso das pinturas de El Greco, é sabido que ele pintou para muitas instituições religiosas em Toledo e, por isso, muito provavelmente, a destinação original dos seus sete painéis, aqui apresentados, foram igrejas e conventos, todavia não se pode assegurar que o mesmo valha para todas as obras. Essas novas imagens da estigmatização muitas vezes sugerem a representação do interior de uma caverna, na qual Francisco estaria retirado do mundo, ou de uma experiência religiosa de afastamento do mundo, como aparece principalmente nos painéis de El Greco.

¹⁸⁸ Predela: série de pequenas pinturas situadas na parte inferior de um grande painel com o fim de complementar o assunto neste representado.

O estudo já citado de Célia Maia Borges sobre um panorama de imitação da vida dos santos e da disseminação de um ideal de vida exemplar em torno de práticas religiosas místicas e ascetas, especialmente na Península Ibérica, torna pertinente pensar numa possibilidade de uma nova função para as imagens da estigmatização do século XVI. Pois, se anteriormente essas imagens tinham como objetivo “contar” a história de Francisco, torná-lo mais popular e incitar a memória sobre o modelo de vida do santo; a partir desse século, elas serviriam muito mais à contemplação e a meditação sobre o exemplo de santidade do assisense e sua imitação, considerada perfeita, da vida de Cristo.

Apesar de, no caso dos painéis de El Greco ser razoavelmente conhecida a origem das encomendas de suas obras – pois de acordo com Jonathan Brown, desde que se transferiu da Itália para Toledo, em finais da década de 1570, o pintor teria se dedicado a trabalhar para diferentes instituições religiosas e para a arquidiocese de Toledo, considerada “a mais importante e poderosa entidade eclesiástica espanhola”¹⁸⁹ – esse novo modelo de representação da cena parece estar mais intimamente relacionado com o ambiente de práticas religiosas de caráter intimista partilhadas por diferentes grupos sociais e bastante difundido na Península Ibérica da época. Outro elemento que parece se relacionar e reforçar a produção, circulação e consumo desses quadros é a circulação de uma literatura de cunho ascético-místico “herdeira dos escritos dos espirituais do Norte da Europa, sobretudo da Região Renoflamenga”¹⁹⁰.

Dentre tais escritos, Célia Borges destaca o papel exercido pelos produzidos por Santa Teresa de Ávila, que teria conseguido traduzir numa linguagem mais simples e popular suas

¹⁸⁹ No original: (...) *la más importante y poderosa entidad eclesiástica española*. BROWN, Jonathan. Prefácio. In: ____ y Otros. *Visiones del Pensamiento*. Estudios sobre El Greco. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 9-10. p. 10.

¹⁹⁰ BORGES, Célia Maia. “Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico”. In: *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade*. Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM), Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 2.

próprias experiências místicas¹⁹¹. Sobre a relação entre a circulação desses escritos, as práticas religiosas a eles relacionadas e produção das imagens devocionais do século XVI, mais uma vez o caso dos painéis de El Greco pode nos oferecer uma chave para melhor vislumbrar as relações.

Apesar das encomendas dos painéis de El Greco em Toledo possuírem, na maioria das vezes, de acordo com Brown, uma origem eclesiástica é possível que o próprio El Greco e alguns desses comitentes partilhassem de alguma forma, se não dos ideais, pelo menos, dessa atmosfera envolvida em práticas devocionais mais intimistas e voltadas à contemplação das imagens religiosas para se chegar a uma estágio devocional unitivo entre o fiel e o divino. Essa seria uma motivação bastante pertinente para a maneira contemplativa e mística na qual o episódio da estigmatização de Francisco passa a ser figurado pelo pintor.

Outro sinal que corrobora a hipótese de que essas imagens da estigmatização do século XVI possuíam funções distintas daquelas dos séculos anteriores é o aparecimento do episódio figurado na forma de *retrato* e não como uma *cena*, forma em que era tradicionalmente representado. Principalmente em Greco, mas também em Federico Barocci, essa transformação é substancial e facilmente verificada.

Nos painéis de El Greco, e, em um dos quadros de Barocci (**Figuras 35; 55; 56; 57; 62; 63**) a grande tônica se encontra na figura do próprio Francisco, apresentado em contemplação frente à experiência mística da visão do Cristo-serafim. Se na pintura de El Greco produzida nos anos 1570 (**Figura 51**), a figuração do episódio da estigmatização de Francisco ainda se assemelha relativamente às cenas anteriores – pelo menos na representação do cenário e na disposição dos personagens na cena – naquelas que serão pintadas em solo ibérico, a partir dessa data, a representação da natureza desaparece completamente e o

¹⁹¹ BORGES, *Op. Cit.*, p. 2.

enfoque principal se desloca da “narrativa” do episódio para recair sobre a figura e o semblante de Francisco. Esse doravante, aparecerá nos painéis do pintor “de Toledo”¹⁹² sempre apresentado em primeiro plano e no eixo central da imagem, muito mais destacado até mesmo do que a figura alada do Cristo-serafim que, na grande maioria das representações anteriores do tema, divide com o santo italiano o protagonismo da cena.

Diante da constatação de tais mudanças, é preciso afirmar que El Greco não vivia “descolado” dessa sociedade na qual diversos setores sociais privilegiavam uma busca mais intimista nas práticas religiosas no sentido de alcançar um contato mais efetivo com o divino. Ele mesmo, em alguns estudos que lhe foram dedicados, é apontado como artista místico¹⁹³. De qualquer forma, sendo El Greco um pintor místico, ou não, no caso de suas obras dedicadas ao tema da estigmatização – já que a origem das suas encomendas nos é mais seguramente apontada do que para a maioria dos outros painéis do século XVI – é possível sugerir a hipótese de que mesmo que as intenções daqueles que as produziram não tenham sido a de promover esse tipo de prática religiosa “ascético-mística”¹⁹⁴, os usos que são feitos das imagens muitas vezes alteram de forma significativa seu pretendido funcionamento, o que torna possível que tais painéis “místicos” de El Greco tenham servido, mesmo que involuntariamente, à contemplação compenetrada e, conseqüentemente, a essas práticas devocionais.

¹⁹² É conhecida a origem cretense do pintor Doménikos Theotokópoulos, mais conhecido como El Greco, todavia a grande maioria daquelas que são consideradas as suas principais obras foram executadas no centro artístico de Toledo, onde El Greco permaneceu desde os idos de 1577 até a sua morte em 1614. Por isso, muitas vezes este artista pode aparecer referenciado como “o pintor de Toledo”.

¹⁹³ Ver BROWN, Jonathan y Otros. *Visiones del Pensamiento*. Estudios sobre El Greco. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

¹⁹⁴ BORGES, *Op. Cit.*, p. 2.

Capítulo 3

AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E RELIGIOSAS E A PRODUÇÃO DE IMAGENS

Os escritos dos teólogos, quer puramente especulativos, quer consignados no momento dos concílios, parecem fundamentais pela autoridade que representam. Todavia, eles não refletem, na maioria dos casos, as margens consideráveis de liberdade, inventividade e imaginação das quais os artistas souberam tirar partido. O controle que os eclesiásticos exerciam pode sem dúvida impressionar os espíritos porque os textos oficiais permanecem até hoje; no entanto, não há nenhuma certeza de que sua importância tenha sido decisiva no que se refere ao essencial, isto é, para as inovações artísticas.

Jean-François Groulier, *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*

Grande parte da literatura dedicada às imagens cristãs afirma que a pintura religiosa mudou por causa dos direcionamentos da Contrarreforma. Isso pode ser verificado nos argumentos apresentados nos trabalhos produzidos por Louis Réau, Émile Mâle, Anthony Blunt; mas também em obras de referência, como aquelas produzidas por James Hall, Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau¹⁹⁵. As referidas orientações contrarreformistas estariam contidas, principalmente, nos textos do decreto conciliar tridentino sobre a veneração de imagens¹⁹⁶ e nos tratados artísticos¹⁹⁷ produzidos por

¹⁹⁵ Para esses autores, em consequência dos direcionamentos da Contrarreforma para a produção de imagens, as representações visuais cristãs, a partir do século XVI, sofreram mudanças na maneira em que eram representados os temas bíblicos e as imagens dos santos. Isso teria acontecido como uma resposta aos protestantes e as suas críticas ao uso de imagens nas práticas devocionais católicas. Os autores afirmam que após a realização do Concílio de Trento a Igreja teria elaborado uma série de orientações com o objetivo de tornar as imagens instrumento de propaganda da fé católica contra as críticas dos reformadores protestantes e que para isso essa nova arte deveria ter como objetivo central a capacidade de despertar a emoção do devoto. Ver RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I; MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001; HALL, James. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994; SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989; DUCHET-SUCHAUX, Gaston. e PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994; BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁹⁶ “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

¹⁹⁷ Dentre outros tratados artísticos produzidos na época, serão utilizados nesse capítulo o texto encontrado em dois deles: o do teólogo flamengo João Molanus e o do cardeal italiano Gabriele Paleotti. MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos

membros da Igreja que, com base no texto do Concílio de Trento (1545-1563), tinham o objetivo de orientar e auxiliar no controle da produção dos programas iconográficos posteriores ao Concílio.

Por conta dessas orientações, fez-se a opção neste trabalho de examinar o decreto tridentino sobre a veneração das imagens e dois tratados artísticos, posteriores ao Concílio de Trento, redigidos por eclesiásticos católicos, João Molanus e Gabriele Paleotti, buscando identificar nesses textos indícios de possíveis relações entre os direcionamentos para a produção de imagens encontrados nesses escritos e a produção mesma das imagens. Assim, pretende-se neste capítulo investigar se existe de fato alguma relação entre as orientações contidas nos textos citados e as mudanças identificadas nas representações pictóricas da *Estigmatização de São Francisco de Assis*.

Além do exame dos textos indicados, pretende-se discutir algumas das possíveis relações entre as práticas artísticas e religiosas da época que possam ter interferido ou se relacionado de alguma forma com as mudanças iconográficas verificadas nas imagens selecionadas. Isso porque nos parece bastante inadequada a alegação de que a complexidade das mudanças apresentadas na iconografia de Francisco é mera consequência das características estilísticas inatas às pinturas consideradas *maneirista* e *barroca*. Em primeiro lugar, porque os estudos mais atuais sobre a história da pintura problematizam a conceituação de tais “estilos”, “correntes” ou “escolas”, apresentando a impossibilidade de delimitá-los em rígidos espaços geográficos, cronológicos e lhes atribuir características e artistas específicos.

Além disso, é preciso ressaltar que quando se trata de imagens religiosas, os procedimentos e questões que interferem em sua produção não são exclusivamente de ordem estética ou dizem respeito ao um suposto “mundo das artes”. Quando se fala de uma produção

essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 70-74; PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens. (1582)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82.

de imagens religiosas, deve-se considerar que o fator determinante para a sua produção reside muito mais em questões religiosas propriamente ditas do que em questões consideradas “artísticas”. Todavia, não queremos afirmar com isso que a execução de programas imagéticos de cunho religioso se dê num mundo à parte descolado de seu contexto social, político, econômico e cultural, pois é sabido através dos estudos de História da Cultura que existem relações de interdependência e múltiplas interações entre esses setores. No entanto, o que se quer afirmar é que mesmo reconhecendo a importância dessas interações, o fator cultura religiosa é aquele que se sobressai no direcionamento da execução das imagens devocionais, de acordo com as práticas locais da época de produção.

1. Produção escrita e imagens religiosas

No que concerne à história das imagens no âmbito do cristianismo, no Oriente ou no Ocidente, a sua produção e o seu uso sempre esteve relacionada ao texto, sejam as Sagradas Escrituras, os textos hagiográficos, escritos apócrifos sobre os personagens bíblicos, etc. Isso não implica, porém, que as imagens dependam exclusivamente de textos para existirem. Isto pode ser observado pelo fato de existirem diversos exemplos de modelos iconográficos cujas origens não se encontram em documentos escritos, como no caso citado nos capítulos anteriores da representação do Frei Leão na cena da *Estigmatização de São Francisco*. Apesar dos textos hagiográficos não se referirem ao Frei Leão como presente no momento do episódio da estigmatização, o frade passa a ser representado como testemunha ocular do acontecido, o que indica a mobilização de outros referenciais para além dos textos escritos na constituição desse elemento iconográfico.

Desde os primórdios da religião cristã, apareceram pensadores que condenavam qualquer tipo de representação de pessoas consideradas santas ou divinas, e tal reprovação

teria por base, primordialmente, o Antigo Testamento: “Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás (...)” (Ex 20,4-5)¹⁹⁸. Apesar disso, o culto aos santos desde cedo ocupou um lugar central na cultura material cristã. Desse modo a figuração de imagens devocionais e a sua subsequente condenação resultaram em uma forte polêmica.

Todavia, diferente do acontecido no Oriente com a crise iconoclasta do século VIII, no Ocidente tal controvérsia não encontrou terreno fértil durante o período medieval, quando o desenvolvimento da produção e do uso de imagens como objeto de devoção transcorreu sem grandes problemas. Legitimada pelo Segundo Concílio de Nicéia (787), que, se baseando nas Sagradas Escrituras e nos textos patrísticos, declarou permitida a veneração às imagens¹⁹⁹, as representações visuais de temas religiosos passaram a ser entendidas também como meio de salvação e sua utilização cresceu gradualmente no Ocidente principalmente a partir do ano mil e ainda mais fortemente a partir do início do século XIII²⁰⁰. A partir desse século, porém, ocorreu o aprofundamento do debate teológico sobre o uso das imagens, especialmente com as considerações escritas provenientes de autores como São Boaventura (1221-1274) e São Thomas de Aquino (1225-1274)²⁰¹.

Por volta dos séculos XIII e XIV, o próprio desenvolvimento da pintura renascentista e o aprimoramento de algumas técnicas que permitiram a execução de figuras de uma semelhança quase perfeita com os homens, aliados ao retorno das representações da cultura clássica, trouxeram novas críticas e novos problemas para os defensores das imagens. Para os

¹⁹⁸ LIVRO DO ÊXODO. In: BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003. p. 130.

¹⁹⁹ ZILLES, Urbano. “CONCÍLIO DE NICÉIA II (787) - VII Concílio Ecumênico”. Introdução. In: ____ & Otto Skrypczak (Orgs.). *Documentos dos Primeiros Oito Concílios Ecumênicos*. 2ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 91.

²⁰⁰ Ver SCHMITT, Jean-Claude. De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente. In: _____. *O Corpo das Imagens*. Ensaios Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. p. 174-182; BELTING, Hans. *Image et Culte: une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: CERF, 1988.

²⁰¹ Sobre as considerações de São Tomás de Aquino a respeito do culto das imagens, ver, dentre outros artigos, “Deve-se adorar a imagem de Cristo com adoração de latria?”. In: SÃO TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002. Vol VIII, Questão 25, art. 3, p. 387-389.

praticantes da *Devotio moderna*, era necessário existir, por parte da Igreja, um maior zelo e atenção com a simplicidade e o pudor nas imagens. Já que a beleza inadequada dos corpos de Cristo e de alguns santos figurados nus, ou das *madonnas* e das santas, poderiam desviar a atenção do protótipo, isto é do modelo, para a imagem²⁰².

Apesar de tais discussões, é somente a partir do século XVI que se pode falar com mais propriedade sobre a emergência no Ocidente de uma polêmica mais intensa em torno das imagens religiosas. Esse debate teve como principais atores alguns dos protagonistas da Reforma Protestante e, de outro lado, um grupo de eclesiásticos católicos.

Às críticas dos reformadores mais apaixonados, que defendiam o fim do recurso visual como instrumento de veneração e culto, logo se sucederam as respostas católicas. Em vista disso, nos últimos séculos da Idade Média e no início da Era Moderna, as imagens religiosas no Ocidente cristão eram, muitas vezes, objeto de afeto, mas também de muitas querelas. Exemplo disso, no século XVI, a querela entre os reformadores protestantes e católicos sobre o uso de imagens devocionais, que pode ser verificada pela produção de diversos escritos criticando ou defendendo as imagens como instrumento de culto e outras práticas religiosas. Dentre os textos que apresentaram críticas ao uso das imagens encontra-se um escrito polêmico de 1559, de autoria de João Calvino (1509-1564), intitulado *Porque não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus*.

Antes disso, em 1522, o dominicano João Eck já havia escrito seu tratado “Sobre a não remoção das imagens de Cristo e dos santos” (*De Non Tollendis Christi & sanctorum Imaginibus*)²⁰³ e, depois dele, outros tratados lhe sucederam, até que em dezembro de 1563,

²⁰² HYMA, Albert. *The Christian Renaissance. A History of the Devotio Moderna*. 2ª ed. Hamden: Conn, 1965.

²⁰³ ECK, Johannes. *De Non Tollendis Christi & sanctorum Imaginibus*. Lutz, 1522 [Exemplar localizado na Biblioteca Estadual da Baviera]. Sobre o conteúdo desse tratado, ver “Johannes Eck: On not Removing Images of Christ and the Saints”. In: MANGRUM, Bryan D. & SCAVIZZI, Giuseppe. *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images - Three Treatises in Translation*. 2ª. ed. Ottawa: Dovehouse Editions, 1991. p. 97 et seq.

veio o decreto da sessão XXV do Concílio de Trento²⁰⁴, que pode ser considerado a resposta oficial aos críticos protestantes. O século XVI foi, portanto, o período no qual eclodiram com mais força tensões há muito cultivadas. Dentre outras, 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. Além disso, emerge o debate em torno de uma reforma moralizadora da Igreja e a busca pela forma ideal de praticar a espiritualidade.

Entre os eclesiásticos católicos, a preocupação em definir o estatuto, o significado e as funções das imagens religiosas persistiu pelo menos desde o Segundo Concílio de Nicéia (787) e teve grande repercussão na realização do Concílio de Trento (1545-1563), mantendo-se constante e frequentemente reatualizada. Porém, foi preciso a eclosão dos movimentos que culminaram com a Reforma Protestante para que se começasse a questionar com mais rigor o uso social que se fazia das imagens consideradas sagradas. A partir desse momento, e, especialmente, a partir da realização da última sessão do Concílio de Trento, alguns textos católicos passaram a apresentar a discussão de que as imagens poderiam adquirir novos e contraditórios usos além daqueles para os quais foram destinados, como atesta, por exemplo, o tratado artístico escrito pelo teólogo João Molanus (1533-1585)²⁰⁵ em 1570. Esse mesmo Molanus, que defendia o uso “correto” das imagens religiosas, denunciava na época as atitudes iconoclastas dos reformadores protestantes, atacando principalmente as investidas de

²⁰⁴ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

²⁰⁵ 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. Dentre outros temas, escreveu sobre o conteúdo que considerava adequado às imagens religiosas no seu tratado “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”. Sobre sua crítica às pinturas consideradas impróprias, ver FREEDBERG, David. Johannes Molanus on Provocative Paintings. De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II, Chapter 42. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º. 34, p. 229-245.1971.

João Calvino. Utilizando trechos de textos dos concílios ecumênicos e patrísticos, Molanus defendia em seu tratado a legitimidade do emprego do uso de imagens na vida cristã.²⁰⁶

É a partir da realização do Concílio tridentino que se pode dizer que a Igreja do Ocidente forjou o que poderíamos chamar de uma política das imagens. Apesar de não ter organizado uma teologia das imagens, como aconteceu na Igreja do Oriente com os escritos de João Damasceno, o decreto conciliar de 1563 tinha como objetivo instaurar um esquema de controle sobre as representações artísticas que envolvessem imagens sagradas. Essa pretendida vigilância se deu, de acordo com alguns estudiosos²⁰⁷, tanto sobre os conteúdos iconográficos, como sobre as formas e a destinação das imagens o que certamente, interferiu nos rumos da produção imagética da época.

A discussão acerca de ser correto ou não a veneração e a prece diante de uma imagem vinha desde os primeiros séculos do cristianismo. Retomando esse debate, em 1522, Martinho Lutero denunciava em seus sermões o culto das imagens, que ele proporia abolir²⁰⁸. Apesar disso, Lutero e Calvino reconhecem que as imagens devocionais poderiam ser válidas por possuírem o poder pedagógico de instruir sobre a história sagrada. Todavia, ambos consideravam as mesmas perigosas por provocarem o risco de idolatria²⁰⁹.

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)²¹⁰, apontando para a organização de um direcionamento 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 os de

²⁰⁶ 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.

²⁰⁷ MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001; BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

²⁰⁸ Ver LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 57.

²⁰⁹ Ver MENOZZI, Daniele. *Les Images. L’Eglise et les arts visuels*. Paris: Éditions du Cerf, 1991. p. 38-40.

²¹⁰ “Decreto sobre a invocação, a veneração ...”, *Op. cit.*, p. 65-69.

João Molanus, Gabriele Paleotti e Carlos Borromeu²¹¹ que vão retomar a discussão do decreto tridentino e tentar ditar, através dos seus próprios trabalhos, o que consideravam certo ou errado na composição de uma imagem, o lugar e forma adequados para a sua exposição²¹².

De acordo com Jean-François Groulier, a ameaça representada pela Reforma Protestante fez emergir uma série de exigências quanto à decência das figuras representadas e a redefinições do decoro, dando origem a uma nova postura da Igreja em relação às imagens:

(...) no que tange à pintura, a maioria dos participantes do Concílio dedica-se a examinar os programas iconográficos e, sobretudo, sua execução. Com efeito, até o Concílio de Trento, a Igreja fizera vista grossa para temas pictóricos pouco compatíveis com o conteúdo doutrinal do catolicismo.²¹³

Apesar disso, o texto conciliar não apresenta novidades e o seu conteúdo foi inspirado e, algumas vezes, mesmo retirado de textos anteriores, que já dissertavam sobre o suposto “problema” das imagens santas. Dessa forma, o decreto tridentino dedicado às imagens sagradas retoma especialmente as considerações já deliberadas e apresentadas no Segundo Concílio de Nicéia, que torna claramente autorizado o uso das imagens nas práticas religiosas cristãs:

Resumindo, guardamos intactas todas as traduções eclesiásticas que nos foram transmitidas, tanto as escritas como as não-escritas. Uma delas se refere à apresentação de imagens, que exprimem os fatos evangélicos e ajudam a confirmar a verdadeira e não uma imaginária encarnação do Verbo de Deus e são de utilidade para todos nós...

Sendo assim, nós, como que caminhando pela estrada real e seguindo os ensinamentos divinamente inspirados de nossos Pais e a tradição da Igreja Universal – a qual sabemos que é do Espírito Santo que nela habita – definimos com toda a exatidão e com toda a atenção que, do mesmo modo como se expõe à veneração a imagem da veneranda e vivificadora Cruz, assim as venerandas e sagradas imagens, tanto pinturas como mosaicos ou feitas de outros materiais convenientes, devem ser expostas nas sagradas igrejas de Deus, nos vasos e nos paramentos sagrados, em paredes e portas, dentro das casas como à beira dos caminhos. Valem as representações de Nosso Senhor e Deus e Salvador Jesus Cristo e a de nossa imaculada

²¹¹ 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, *Op. Cit.*, p. 42.

²¹² Ver *História das imagens e pinturas sagradas*, *Op. cit.*, p. 70-74; *Discurso sobre as imagens*, *Op. cit.*, p. 75-82; para as *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), ver MENOZZI, *Op. Cit.*, p. 42.

²¹³ A Pintura, p. 65.

Senhora, a Santa Mãe de Deus e a dos veneráveis anjos e de quaisquer santos e piedosos varões.

Com efeito, com quanto maior frequência se olha para essas figuras, tanto mais, quem as contempla, sente despertar em si a lembrança e como que a saudade desses antigos modelos e assim as saúda e lhes presta respeitosa reverência²¹⁴.

Reafirmando o texto elaborado em Nicéia II, o decreto tridentino criticou os ataques dos protestantes e reafirmou a legitimidade do culto das imagens e das relíquias dos santos, enfatizando, especialmente, que as honras prestadas às imagens são transferidas para os protótipos. Em seguida, houve um grande incentivo à produção de novas imagens devocionais, mas, ao mesmo tempo, buscou-se entre os próprios eclesiásticos organizar o controle e o combate das representações consideradas insólitas ou lascivas. Com essa preocupação, foram estabelecidas uma série de normas dirigidas à produção, exposição e ao culto das imagens e relíquias, sobretudo no caso das imagens taxadas de “incomuns”, as quais deveriam ser vistoriadas e aprovadas pelos bispos ou, nos casos mais polêmicos, pelo próprio papa²¹⁵. Desse modo, as decretações do Concílio de Trento não questionaram a legitimidade das imagens em si mesmas, mas apenas suas funções, seus usos considerados abusivos, e o limite que deveria ser respeitado pelas representações das pessoas sagradas e das histórias bíblicas.

No que diz respeito à política das imagens, as decretações tridentinas não tinham como objetivo elaborar um corpo doutrinal, mas abolir os “abusos”²¹⁶. Com esse fim, ao final do Concílio, se apresentou um conjunto de disposições disciplinares que deveriam servir de resposta aos ataques de alguns reformadores protestantes e, ao mesmo tempo, para reafirmar a doutrina secular da Igreja sobre esse aspecto. Assim, o decreto tridentino dissertou especificamente sobre sete pontos centrais:

²¹⁴ “CONCÍLIO DE NICÉIA II (787) - VII Concílio Ecumênico” – Exposição Doutrinária. In: ZILLES, Urbano & Otto Skrypczak (Orgs.) *Documentos dos Primeiros Oito Concílios Ecumênicos*. 2ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 94.

²¹⁵ “Decreto sobre a invocação, a veneração ...”, *Op. Cit.*, p. 69.

²¹⁶ “Decreto sobre a invocação, a veneração ...”, *Op. Cit.*, p. 68.

(1) Que não se exhiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. (2) E sempre que forem representadas e expressas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, quando isso for útil à plebe inculta, o povo será instruído de que não representam a divindade, como se pudesse vê-la com os olhos corpóreos ou expressá-la com cores e figuras. (3) Além disso, suprima-se toda superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens; (4) elimine-se todo ganho torpe; (5) evite-se, por fim, toda lascívia, de tal forma que não se pintem nem ornem imagens de uma formosura impudente (...). (6) Por fim, tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto uma vez que à casa de Deus convém a santidade (Sl 93: 5). (7) Para que tudo isto se observe mais fielmente, estabelece o Santo Sínodo que a ninguém é lícito, em lugar algum ou numa igreja, colocar ou mandar colocar alguma imagem nova, a não ser que tenha sido aprovada pelo bispo (...) ²¹⁷.

Feito isso, doravante recairá sobre os bispos a responsabilidade principal de zelarem para que não se representasse nas igrejas “nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto”²¹⁸. Mas qual o significado dessas palavras? O texto conciliar é vago, não especifica exatamente o que seria considerado despropositado ou desonesto e, justamente por isso, deu margem para amplas interpretações.

Visando tornar mais claras as resoluções de tal decreto e, principalmente, promover a aplicação das mesmas, foram convocados, sucessivamente, Sínodos Diocesanos, Concílios Provinciais, e organizados Tratados Artísticos. Ao contrário do próprio decreto tridentino, que não especifica regras rígidas para a execução e o uso de imagens, os tratados artísticos foram escritos por eclesiásticos engajados na corrente denominada Contrarreformista e objetivavam elaborar um corpo doutrinal que explicitasse os termos do decreto conciliar e servisse de guia não só aos bispos, como também, e principalmente, aos próprios artistas. Retornando à *Carta de São Gregório Magno*²¹⁹ escrita no século VI e as considerações do Segundo Concílio de

²¹⁷ “Decreto sobre a invocação, a veneração ...”, *Op. Cit.*, p. 68-69.

²¹⁸ “Decreto sobre a invocação, a veneração ...”, *Op. Cit.*, p. 68.

²¹⁹ Foi a carta escrita no ano 600, pelo papa Gregório Magno (c.540-604) em resposta às atitudes iconoclastas do bispo Serenus de Marselha, que havia destruído imagens por considerá-las objeto de idolatria. A carta se tornou conhecida por conter a afirmação de Gregório de que a pintura tem a capacidade de instruir os iletrados sobre a história sagrada, difundindo-se posteriormente a concepção de pintura como a “bíblia dos iletrados”. Sobre a *Carta de Gregório Magno*, ver CHAZELLE, Célia M. “Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I’s letters to Serenus of Marseilles”. In: *Word and Image*, vol. 06, nº. 2, 1990.

Nicéia, mas também a outros textos cristãos, esses tratados compuseram um corpo doutrinal que se pode considerar bastante homogêneo e no qual se encerra a base em que deveria assentar-se a iconografia cristã.

O primeiro desses tratados que ganhou projeção em grande parte da Europa foi escrito por Molanus, em 1570, e ficou conhecido como a *História das imagens e pinturas sagradas*. Teólogo de origem flamenga, Molanus é considerado um dos mais expressivos tratadistas no que se refere à polêmica das imagens consideradas sagradas após a realização do Concílio de Trento. Molanus está intimamente ligado às decretações tridentinas sobre o uso de imagens, por ter tido como mestres alguns dos nomes²²⁰ que mais se destacaram na fase final desse concílio, ou seja, justamente a que foi redigida o decreto sobre a veneração das imagens. Doutor pela Universidade de Louvain²²¹, no campo da iconografia cristã, seu tratado publicado em 1570 por ser escrito em latim, atingiu um grande público em grande parte da Europa, conhecendo várias edições²²².

Apesar de o teólogo ser flamengo e não ter escrito o seu tratado nem na Itália, nem na Espanha, sua obra foi amplamente conhecida e discutida nesses lugares ainda em pleno século XVI. Segundo Fausto Martins o tratado de Molanus foi bastante conhecido em diferentes partes da Europa e, na Itália, tanto Carlos Borromeu como Gabriele Paleotti tiveram acesso a esse texto antes de redigir os seus próprios tratados²²³.

Além disso, de acordo com Martins, sabe-se que o tratado de Molanus dedicado às imagens foi largamente utilizado em território europeu e, inclusive, que “muitos sínodos do

²²⁰ Foram mestres de Molanus Cornélio Jansen, o Velho (1510-1576), Jean Hessels (1522-1566) e Michel de Baio (1513-1589). Ver MARTINS, Fausto S. “O conceito de *Nihil Inhonestum* nos tratados artísticos pós-tridentinos”. In: SILVA, F. Ribeiro da; CRUZ, M. Antonieta; RIBEIRO, Martins; OSSWALD, H. *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. 1, p. 713-726. p. 717.

²²¹ Ver MARTINS, *Op. Cit.*, p. 718.

²²² Ver MARTINS, *Op. Cit.*, p. 717.

²²³ Ver MARTINS, *Op. Cit.*, p. 718.

centro da Europa utilizaram-no como ponto de referência e consulta prática em ordem à resolução de questões relacionadas com o tema das imagens.²²⁴”

Todavia, como acontece em praticamente todos esses tratados artísticos pós-tridentinos, também o texto de Molanus não apresenta novidades doutrinárias e repete os princípios estabelecidos em alguns concílios ecumênicos e na Patrística cristã para criticar as atitudes iconoclastas da Reforma Protestante e, principalmente, as de João Calvino. Contrário a atitude de Calvino, que recorre à Igreja primitiva e a alguns Pais da Igreja para fundamentar as suas críticas às imagens, Molanus escreveu:

(...) Assim como a Igreja venera com todas as sortes de devoção as lutas dos mártires e as vidas dos Pais solidamente escritas, ela acolhe, com o mesmo espírito pio, essas mesmas histórias expressas em pintura. Entre tais pinturas, devemos colocar em primeiro lugar a história das Sagradas Escrituras, tanto do Novo como do Antigo Testamento, que foi cuidadosamente pintada na Igreja primitiva²²⁵.

Molanus dedicou parte do seu texto às imagens consideradas lascivas, utilizando os argumentos do próprio decreto tridentino para justificar o porquê tais imagens devem ser evitadas. O teólogo flamengo também criticou a prática de alguns artistas da época de tomarem como modelos pessoas vivas para retratarem os personagens da história sagrada. Molanus apresenta em seu texto a necessidade de orientar a cristandade de que em relação às imagens consideradas sagradas, não se deve estender a frase do poeta Horácio: “Aos pintores e poetas o poder de ousar sempre foi justo”²²⁶.

Apesar do declarado desejo de contribuir para a realização das diretrizes elaboradas em Trento, dentro do panorama da tratadística pós-tridentina, no que concerne ao uso de imagens, Molanus apresenta um discurso que pode ser considerado relativamente tolerante. Seu discurso não apresenta um tom inquisitorial e escreve em tom conciliador, apresentando-

²²⁴ MARTINS, *Op. Cit.*, p. 718.

²²⁵ “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. p. 72.

²²⁶ *Arte poética*, v. 9. *Apud* MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas”, *Op. Cit.*, p. 71.

se favorável às imagens alegóricas e algumas vezes até mesmo defendendo a legitimidade de algumas representações pagãs, já que essas utilizavam imagens como as do Espírito Santo na forma de pomba e as dos anjos corpóreos²²⁷.

Também se referindo a *Carta de São Gregório Magno*, Molanus considerou que, se as pinturas são os livros dos iletrados, “o que é proibido nos livros também deve ser proibido nas pinturas”²²⁸. Apesar disso – após denunciar aquilo que considerava como verdadeiros abusos nas representações imagéticas, principalmente sob o aspecto daquilo que considerou “imagens obscenas”²²⁹ – mais do que condenar, Molanus parece principalmente querer sugerir representações iconográficas “adequadas” para as imagens figuradas de Jesus Cristo, da Virgem Maria e dos Santos.

Alguns anos após a primeira publicação do tratado de Molanus, em 1582, na Itália, um leitor da obra do teólogo flamengo, o cardeal Gabriele Paleotti – nomeado cardeal em 1565 e 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.

Paleotti ocupa um lugar de destaque entre os autores de tratados artísticos pós-tridentinos, pois “participou ativamente das sessões do Concílio de Trento”²³⁰. Diferente de Molanus, que se declara favorável à produção de imagens alegóricas, Paleotti se faz intérprete de um realismo naturalista e histórico mais rígido, e defende com mais rigor que as imagens devem refletir fielmente o texto bíblico e assim contribuir para manter viva a memória da história da Igreja. Um de seus interlocutores, o Arcebispo de Milão, Carlos Borromeu, anteriormente também havia publicado um tratado artístico (*Instructiones fabricae et*

²²⁷ MOLANUS, *Op. Cit.*, p. 73.

²²⁸ MOLANUS, *Op. Cit.*, p. 71.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ MOLANUS, *Op. Cit.*, p. 75.

supellectilis ecclesiasticae, 1577²³¹) nos mesmos moldes. Nesses escritos, ambos os eclesiásticos defendem a não aceitação por parte daqueles responsáveis pelo controle das imagens de “nada que esteja em desacordo com a Sagrada Escritura ou com a tradição da Igreja”²³².

Para formular suas ideias e defender o uso da imagem como instrumento de veneração, também o bispo Gabriele Paleotti retoma o conteúdo da *Carta de São Gregório Magno* e a defesa das imagens como instrumentos úteis aos cristãos por suas qualidades didáticas, conforme apresentado na citada *Carta*. Assim, essa carta escrita no ano 600 e dirigida a Serenus, bispo de Marselha, foi apropriada por Paleotti para a defesa das imagens no seu próprio contexto.

No tempo de Gregório Magno a carta foi um instrumento de crítica do papa às atitudes iconoclastas do bispo Serenus de Marselha, que havia destruído as imagens, pois entendia que haviam se tornado objeto de idolatria:

Foi-nos relatado que, inflamado por um zelo intempestivo, você [Serenus] teria destruído as imagens dos santos, sob o pretexto de que, supostamente, estas não deveriam ser adoradas. Nós aprovamos que você tenha proibido os fiéis de adorá-las, mas censuramos o fato de tê-las destruído. (...) Com efeito, uma coisa é adorar uma pintura, e outra apreender, por uma cena representada numa pintura, aquilo que se deve adorar. Porque aquilo que a palavra escrita oferece às pessoas alfabetizadas, as pinturas oferecem àqueles que não têm acesso às letras, de modo que as pinturas exercem o papel de um texto escrito, sobretudo entre os pagãos. É a isso que você deveria ter prestado atenção, sobretudo você que vive entre os pagãos, para evitar produzir o escândalo entre as almas bárbaras por este ardor de um zelo honesto, mas imprudente. Não se fazia necessário, portanto, destruir as imagens que não foram colocadas nas igrejas para serem adoradas, mas somente para instruir os espíritos dos ignorantes. E dado que a Antiguidade permitiu, não sem razões, pintar a história dos santos em locais veneráveis, se você houvesse utilizado de prudência e discrição teria podido, de forma sensata, obter o resultado visado fazendo o rebanho retornar da dispersão, ao invés de dispersar o rebanho reunido. Dessa maneira você teria se notabilizado, fazendo por merecer o nome de pastor, em lugar de carregar a pecha de divisor²³³.

²³¹ O tratado de Carlos Borromeu não foi selecionado como fonte de pesquisa por se dedicar esse escrito especificamente da arquitetura religiosa pós-tridentina.

²³² BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 149.

²³³ “Carta de São Gregório Magno”. *Apud* MENOZZI, Daniele. *Les Images*. L’Eglise et les arts visuels. Paris: Éditions du Cerf, 1991. p. 75-76.

Assim como ocorrera na época de Gregório Magno, Paleotti via em seu próprio tempo a necessidade de defesa das imagens, amplamente criticadas pelos grupos reformadores. Com isso, o cardeal italiano buscava na autoridade da epístola gregoriana argumentos que pudessem embasar a sua própria defesa das imagens cristãs. Ao condenar a ação violenta de Serenus em relação às imagens, o papa Gregório sugere que esse e os demais líderes eclesiásticos interviessem com mais flexibilidade no que se referia aos possíveis atos de adoração das imagens. Embora reafirme o erro da idolatria, a preocupação de Gregório, que pode ser apreendida na leitura da *Carta*, parece recair sobre uma questão ainda maior para o dirigente da Igreja: o perigo de se “dispersar o rebanho”²³⁴ ao atacar as imagens.

Para Gregório, mesmo que algumas práticas sejam consideradas idólatras, essas devem ser, em princípio, toleradas e, em seguida, objeto de um trabalho cuidadoso, para que, sem afastar os fiéis da Igreja, se adéquem aos dogmas católicos. Desse modo, a *Carta de São Gregório Magno* a Serenus tornou-se para a Igreja uma fonte fundamental de argumentos nos diversos debates que emergiram nos séculos seguintes à sua redação, sobre a legitimidade do uso das imagens religiosas. Pois, de acordo com o escrito por Gregório, apesar do risco de idolatria proporcionado pelas imagens, essas possuíam um benéfico caráter pedagógico que justificava o seu uso.

Defendendo a legitimidade das imagens, por seu caráter didático-pedagógico, Paleotti oferece o mesmo argumento contra a crítica dos reformadores protestantes:

(...) Como é manifesto, por si e pelas referidas razões, que as imagens são muito importantes na instrução do povo, não nos estenderíamos muito mais sobre esse assunto e evitaríamos o supérfluo, se a isso não fôssemos levados pela arrogante inconveniência dos hereges, que apesar de tudo ousam censurá-las e se esforçam para bani-las de todos os lugares [por considerá-las] como nocivas à salvação dos homens²³⁵.

²³⁴ “Carta de São Gregório Magno”, *Op. Cit.*, p. 76.

²³⁵ PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens”. (1582)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82. p. 77.

Todavia, enquanto Molanus relembra a função das imagens como “Bíblia dos iletrados”; Paleotti, que também retoma essa ideia, vai além e destaca as vantagens da pintura em relação ao livro. Isso porque, para ele, a pintura permite maior capacidade de síntese de informações e, sobretudo, porque o ato da leitura é efêmero, enquanto que a visão de uma pintura permite reter na memória “os artigos da fé”²³⁶.

Entretanto, é defendendo a pintura que Paleotti aponta, na própria produção pictórica, um dos principais alvos de suas críticas: os considerados abusos cometidos pelos pintores na execução das imagens. Paleotti ataca, principalmente, a representação de figuras nuas e/ou consideradas lascivas e aquelas que não dispõem de suporte bíblico ou da aprovação da Igreja. Contudo, Paleotti considera como principal abuso a falta de verdade histórica como, por exemplo, a representação de São João Evangelista como um jovem, quando ele já tinha atingido a idade madura ao escrever seu Evangelho²³⁷.

Finalmente, outro ponto que chama a atenção, é o rigor do discurso do bispo para com as pinturas que apresentam novidades:

Gostaríamos de dizer primeiramente ao leitor que toda novidade, ainda que tocante as coisas profanas, deve ser mantida sob suspeita e somente por boas razões pode ser aceita. [...] Não queremos, porém, que alguém, abalado por essa proposição, nos julgue rígidos e severos pela nossa vontade de restringir a fantasia engenhosa dos pintores; [...] para não provocar em outros esse sinistro julgamento, declaramos que não somos daqueles que têm prazer em reprovar todas as coisas novas e elogiar somente as velhas, nem tampouco daqueles que só pensam em elevar os feitos modernos e rebaixar as obras antigas. Quanto às [pinturas] sagradas, dever-se-á estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente, “que a ninguém seja permitido pôr qualquer imagem incomum”; sua matéria deve ser tal que não sofra nem alteração nem inovação por parte daqueles que não têm autoridade legítima²³⁸.

Em seguida, o cardeal enumera as principais advertências que devem ser observadas para que não se represente nas pinturas religiosas nenhuma circunstância nova “que repugne

²³⁶ PALEOTTI, *Op. Cit.*, p. 78.

²³⁷ PALEOTTI, *Op. Cit.*, p. 80.

²³⁸ PALEOTTI, *Op. Cit.*, p. 79.

aos usos e costumes eclesiásticos”²³⁹. Por fim, Paleotti critica os pintores que “dissimulam as novidades pelo senso alegórico” e reafirma a necessidade de que todas as imagens religiosas sejam devidamente aprovadas pelos bispos em suas igrejas, “pela experiência e pelo juízo bem estabelecido”²⁴⁰.

Por causa da elaboração do decreto tridentino e de tratados artísticos como os de Molanus e Paleotti dedicados à produção de imagens, estabeleceu-se um consenso historiográfico afirmando que imediatamente ao término do Concílio de Trento tem-se início uma ação bem delimitada e organizada por parte de alguns setores da Igreja para exercer o controle dos programas iconográficos para a produção de imagens religiosas. Todavia, essa ação parece não ter sido assim tão objetiva. O decreto tridentino, que se refere de maneira pouco incisiva à produção de imagens, não especifica como elas deveriam ser executadas e, muito menos, indica quais elementos iconográficos deveriam ou não constar nas mesmas. Mais tarde, o tratado de Molanus, que se apresenta com um direcionamento um pouco mais sugestivo, só foi publicado em Louvain, em 1570. Somente alguns anos depois, se teria referência da circulação desse escrito na Itália e sua influência sobre os novos tratados escritos nesse local, como o de Gabriele Paleotti, que teve sua primeira edição somente em 1582. Além disso, em tais tratados não se encontram indicações que apontem para uma instrução da representação dos santos como penitentes e místicos. Sendo assim, de onde viriam as relações que justificariam as novas representações de Francisco, apresentadas no capítulo 2 desta dissertação? De forma semelhante, vale salientar que são percebidas mudanças também nas iconografias de outros santos no mesmo século XVI.

O caminho para responder a tais questões parece se delinear muito mais nas relações entre as práticas artísticas e religiosas, do que propriamente num direcionamento da Igreja para a produção das imagens devocionais. Talvez, esse direcionamento seja a justificativa

²³⁹ PALEOTTI, *Op. Cit.*, p. 80.

²⁴⁰ PALEOTTI, *Op. Cit.*, p. 82.

mais pertinente para as imagens produzidas a partir dos primeiros anos do século XVII, o que, todavia, não se aplica àquelas de meados e até finais do século XVI.

2. As práticas artísticas, religiosas, e as imagens

As determinações do Concílio de Trento, de um modo geral, especificadas e reforçadas nos tratados de Molanus e Paleotti, abarcam os interesses de reformar os considerados abusos denunciados pelos protestantes; de confiar à pregação eclesiástica a interpretação correta daquilo que aparece figurado nas imagens e de afirmar que cabe aos bispos deter o poder de controle sobre a produção artística²⁴¹. O tratado de Molanus, além de reforçar o texto tridentino, tem o propósito de tentar acabar com as denominadas superstições ligadas ao culto das imagens e fazer com que as pinturas apresentem somente os temas bíblicos e hagiográficos devidamente apresentados nesses escritos. Já o texto de Paleotti, apresenta uma recepção relativamente mais rígida de Trento do que aquela apresentada por Molanus.

O cardeal italiano reafirma as deliberações tridentinas sobre as imagens “insólitas” – que quase sempre querem dizer novidades acrescentadas às imagens pelos artistas e que não constam nas Sagradas Escrituras, nas considerações dos teólogos da Igreja ou nas hagiografias dos santos –; insiste na necessidade de uma colaboração dos sábios e dos bispos locais na regulamentação da produção das imagens, e fornece uma descrição em detalhes dos abusos que os pintores deveriam evitar no sentido de incitar os artistas sobre a imperatividade de se representar somente o que for parte da literatura canônica cristã católica. Apesar de assegurar que é importante respeitar as capacidades criativas do artista, Paleotti argumenta que é preciso

²⁴¹ MENOZZI, Daniele. Introduction. In: _____. *Les Images*. L’Eglise et les arts visuels. Paris: Éditions du Cerf, 1991. p. 41.

coibir as imagens alegóricas e metafóricas porque essas afastariam da correta percepção dos eventos figurados²⁴².

Entretanto, sobre a representação dos santos não bíblicos, caso de Francisco de Assis, o único aspecto destacado nesses textos é que não sejam representadas passagens que não constem dos textos hagiográficos oficiais. E nesse sentido, até se encontraria um fato em contrário a esses direcionamentos nas pinturas da estigmatização da segunda metade do século XVI que sugerem um Francisco contemplativo e triste figurado ao lado de uma caveira (**Figuras 50; 54; 55; 56; 57**). Isso porque, de acordo com as concepções artísticas do século XVI, predominantes nos centros artísticos ibero-italianos, a figuração desse elemento sugere a meditação sobre a morte e a vanidade da vida, representações que não constam nas hagiografias escritas por São Boaventura, legenda oficial de Francisco e, naquela época, uma das poucas conhecidas.

As pinturas da estigmatização começam a apresentar novas características a partir dos anos trinta do século XVI, com a representação de cenas da estigmatização em que predominam os tons escuros e, portanto, fugindo de um dos principais aspectos da tradição *giottesca* da cena, que é a profusão de cores (**Figuras 52; 53**). Nesse caso em particular, tais mudanças não podem ser atribuídas à Contrarreforma, já que o Concílio tridentino sequer tinha tido início.

Tamanho é a mudança nas representações de Francisco de Assis a partir de meados do século XVI que Émile Mâle considera que o São Francisco meditando sobre a caveira, representado nessa época, “horrorizaria a Giotto”, que o tinha representado como o santo mais *luminoso*²⁴³ da Idade Média. Esse novo Francisco²⁴³ que recebe os estigmas em um ambiente de penumbra e, às vezes, até mesmo sugerindo uma caverna; foge completamente do relato

²⁴² MENOZZI, *Op. Cit.*, p. 44.

²⁴³ MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001. p. 206.

hagiográfico de Boaventura que ambientou o episódio da estigmatização ao ar livre “num lado do monte”²⁴⁴ Alverne, onde o santo meditava sobre a Paixão do Salvador. Ora, se os direcionamentos tridentinos reafirmavam a submissão do artista ao texto bíblico ou hagiográfico, figurando os atributos particulares que permitissem o pronto reconhecimento dos personagens figurados; as novas características das pinturas da *Estigmatização de Francisco de Assis* contrariavam tais orientações, visto que foi necessário até mesmo um esforço didático-disciplinador para que esse novo Francisco fosse rapidamente identificado pelos fiéis, tal era o grau de distinção daquele Francisco *giottesco* medieval facilmente identificado:

Como reconhecer neste asceta magro e triste, fascinado pela morte, o amigo do cordeiro, da cigarra, do falcão do Alverne, o poeta do cântico do sol, que com seu amor abraça toda a natureza? Foi preciso a austera disciplina dos *Exercícios espirituais* para as novas gerações pudessem imaginar o santo mais “luminoso” da Idade Média como uma espécie de Hamlet, meditando sobre o crânio de Yorik²⁴⁵.

Logo, se a inspiração para essas representações não veio de Trento e nem dos tratados contrarreformistas, outros fatores deveriam estar interagindo com a produção de imagens devocionais na época. Sobre o aparecimento da caveira como atributo dos santos a partir das décadas finais do século XVI, Émile Mâle nos apresenta um possível fator. Segundo o autor, inspirados pela piedade dos Jesuítas, especialmente pelos *Exercícios espirituais*²⁴⁶ de Santo Inácio, muito religiosos e leigos dos séculos XVI e XVII possuíam, respectivamente, em suas celas, em suas casas, e diante dos seus olhos, caveiras como instrumento para meditação, já

²⁴⁴ SÃO BOAVENTURA. “Legenda Maior”. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 636.

²⁴⁵ No original: ¿Cómo reconocer en este asceta delgado y negro, fascinado por la muerte, al amigo del cordero, de la cigarra, del halcón del averno, el poeta del cántico al sol, que con su amor abraza toda la naturaleza? Fue precisa la austera disciplina de los “Ejercicios espirituales” para las nuevas generaciones pudieran figurarse al santo más luminoso de la Edad Media como una especie de Hamlet, meditando sobre el cráneo de Yorik. MÂLE, *Op. Cit.*, p. 206.

²⁴⁶ Texto escrito por Santo Inácio de Loyola, publicado pela primeira vez em 1548, contendo uma série de instruções práticas sobre métodos de oração e outras práticas devocionais.

que elas eram facilmente encontradas em cemitérios e ossários da época²⁴⁷. Independente dos direcionamentos para a produção das pinturas vigentes no período, o próprio Mâle afirma que “esta prática de devoção teve uma profunda influência sobre a arte”²⁴⁸ e, dessa forma, a caveira passou a ser desde o século XVI atributo dos grandes santos místicos.

Apesar das imagens que apresentam Francisco com um aspecto mais sombrio terem sido produzidas no meio espanhol, Mâle faz referência a outros painéis semelhantes, aos quais não tivemos acesso, em que o santo aparece figurado de forma semelhante e também contemplando uma caveira. Essas imagens teriam sido produzidas em Assis e em Roma por volta de 1590. Em Roma, para igreja dos Capuchinhos, o que denota que alguns grupos sociais e/ou religiosos dentre os italianos da época concebiam o seu santo de maneira muito semelhante aos espanhóis²⁴⁹.

Da mesma forma, as pinturas da estigmatização do santo de Assis, que deixam de ser representadas como cenas narrativas e passam a ser representadas como retratos – logo, apresentando outra distinção frente à tradição iconográfica do tema –, aparecem por volta de 1585. Assim, parece um pouco forçado querer justificar as características iconográficas dessas pinturas meramente como barrocas, posto que, para alguns historiadores da arte, a localização histórico-temporal para a emergência do considerado *estilo barroco* na pintura estaria a partir do início do século XVII²⁵⁰. Com base num dos estudos de Anthony Blunt, pode-se dizer que, se é possível classificar a pintura da segunda metade do século XVI como pertencente a um estilo de pintura, esse deve ser o *maneirismo tardio* e não o *barroco*, mesmo assim essa conceituação ainda pode ser bastante discutível²⁵¹. Se as mudanças verificadas na iconografia

²⁴⁷ Na edição em espanhol: *Esto es lo que explica por qué los pintores, desde finales del siglo XVI, representan sin cesar los santos contemplativos meditando sobre una calavera*. Mâle, *Op. Cit.*, p. 205-206.

²⁴⁸ Mâle, *Op. Cit.*, p. 206.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ Ver CHECA, Fernando & MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001. p. 17-18; VALVERDE, Jose María. *El Barroco: una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos, 1981. p. 7-11.

²⁵¹ Ver BLUNT, Anthony. “Os maneiristas tardios”. In _____. BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-*

de Francisco não podem ser atribuídas, pelo menos unicamente, às orientações da Contrarreforma e à pintura barroca, quais seriam, então, as outras possíveis motivações que se relacionam com as mudanças verificadas?

No âmbito das práticas religiosas, a Itália e a Espanha se mantiveram por todo o século XVI fiéis aos dogmas do cristianismo romano, independente das notícias que chegavam do Norte da Europa sobre as críticas à Igreja veiculadas pelos reformadores protestantes. No campo das práticas artísticas, entretanto, enquanto a região italiana desfrutava de um amplo desenvolvimento das artes figurativas, em especial pela conjunção entre arte da Renascença e pensamento humanista, desde os séculos XIV e XV; na Espanha, é somente por volta de 1500 que as manifestações do *Humanismo* emergem sem significar, no entanto, que seus ideais se apresentassem nas artes figurativas²⁵².

Na pintura, em linhas gerais, na Itália do século XV já se desenvolvia plenamente a arte renascentista, enquanto na Espanha somente no final desse século começam a se desenvolver as características dessa arte²⁵³. Para o século XVI, enquanto nos principais centros artísticos italianos florescia a *Alta Renascença* e o *Maneirismo*, nos centros espanhóis permanecia a pintura do *Renascimento*.

As pinturas do Renascimento italiano e espanhol tinham como característica principal o seguimento às regras da perspectiva e a representação dos espaços, personagens e demais elementos iconográficos de maneira a imitar a natureza, apresentando, assim, imagens realistas pela intenção de representar os objetos e personagens “reais” tal como são observados. Esse tipo de pintura foi produzida nos centros italianos, inicialmente pelas técnicas da têmpera ou da pintura a fresco, em seguida, por volta de meados do século XV,

1600. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 182-209.

²⁵² Ver FRANCO, Fernando Marías. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Sílex Ediciones, 1992. p. 11.

²⁵³ Ver VALVERDE, *Op. Cit.*

passou-se a utilizar a pintura a óleo. Nos centros espanhóis, dado o aparecimento mais tardio desse tipo de pintura, ela foi executada essencialmente sob a técnica a óleo.

Já a pintura denominada *maneirista*, presente na Itália em boa parte do século XVI, e na Espanha, especialmente, através das obras de El Greco, consiste, dentre outras características, numa forma de representação pictórica que apresenta imagens distorcidas, estiradas, com algumas partes dos corpos comprimidas, que preza pela insistência nos detalhes físicos das figuras, produzindo “um intrincado esquema de membros elegantemente retorcidos”²⁵⁴.

De qualquer forma, aliada às características de cada um desses movimentos artísticos, é preciso lembrar ainda que, para entender a pintura devocional dos séculos XV e XVI, é preciso considerar que existe um ideal religioso de como devem ser representadas as imagens devocionais, ideal compartilhado socialmente, inclusive, pelos pintores ao produzir imagens religiosas. Nesse sentido, Anthony Blunt destaca que na arte produzida pós Concílio de Trento, especialmente nas Penínsulas Itálica e Ibérica havia um forte desejo por parte de alguns membros do alto clero católico de reformar a Igreja e estimular “à propagação daquilo que julgavam ser a verdade”²⁵⁵. Com esse objetivo, as pinturas da segunda metade do século XVI nessas regiões teriam abandonado “os ideais renascentistas de espaço convincente e proporções normais” seguindo a orientação para que fossem substituídos “o colorido sóbrio e realista do Renascimento por tons que apelam mais diretamente às emoções do que à mente”²⁵⁶.

Além disso, as práticas artísticas do período estavam inseparavelmente ligadas às questões sobre a legitimação do uso das imagens como instrumento para algumas práticas de devoção. Isso porque em suas críticas aos usos das imagens, os pensadores protestantes

²⁵⁴ FRANCO, Fernando Marías. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Sílex Ediciones, 1992. p. 138.

²⁵⁵ BLUNT, *Op. Cit.*, p. 145.

²⁵⁶ *Idem*.

“estiveram próximos de negar por completo o valor de todo tipo de arte religiosa”²⁵⁷. Dessa forma, a Igreja romana se esforçou por reforçar, principalmente a partir de Trento, as doutrinas que justificavam as bases sobre as quais eram sustentadas as representações imagéticas religiosas, no sentido de comprovar que, ao invés de idólatras, as imagens devocionais eram uma incitação à piedade e um meio de salvação. Desse modo, são frutos desse esforço os tratados artísticos que retomam os argumentos dos teólogos cristãos nas lutas iconoclastas e os dirigem aos reformadores protestantes contemporâneos, redigidos em finais do século XVI, como os exemplos de Molanus e Paleotti, apresentados acima.

Nesse contexto, as práticas artísticas da época, de acordo com Blunt, estariam regidas pelo controle da Igreja em torno da delimitação da função da pintura da época: “almejar ao aprimoramento moral por intermédio da instrução segundo os princípios da Igreja e não ao prazer por intermédio do estímulo estético”²⁵⁸.

Contudo, em nenhum momento Blunt classifica a pintura de finais do século XVI como barroca, afirmando assim uma possível delimitação temporal para a emergência do estilo *barroco*, para esse autor, para um período posterior e, portanto, a partir do início do século XVII. De forma semelhante Ernst Gombrich argumenta que na Europa católica, enquanto a arquitetura barroca deu seus primeiros passos por volta de 1575-1577 com a construção da Igreja de Jesus (*Il Gesù*) para os jesuítas, na pintura, as características barrocas só se apresentariam plenamente na pintura seiscentista, ou seja, a do século XVII²⁵⁹.

Apesar disso, neste trabalho não queremos defender a hipótese de que não exista pintura barroca em finais do século XVI, apenas que essa afirmação não é plenamente aceita na história da arte e que, se por ventura, se pode considerar uma pintura barroca para a Europa

²⁵⁷ BLUNT, *Op. Cit.*, p146.

²⁵⁸ BLUNT, *Op. Cit.*, p. 173

²⁵⁹ Ver GOMBRICH, Ernst. “Visão e Visões: a Europa católica, primeira metade do século XVII”. In: _____. H. *História da Arte*. 16ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 387-411.

católica do século XVI, neste período, tal pintura ainda não se encontrava plenamente constituída de suas características.

De qualquer forma, os conceitos de *maneirismo* e *barroco*, apresentados por alguns historiadores da arte acima mobilizados e outros mais, são imprecisos, limitadores e não dão conta tão somente de explicar as mudanças iconográficas aqui estudadas. Além disso, é preciso destacar que as práticas artísticas eram dinâmicas e, para além dos direcionamentos da Igreja, existiam trocas, interações entre os artistas que viajavam entre os vários centros artísticos italianos, espanhóis e por demais localidades da Europa, levando consigo novas experiências e formas de representar suas imagens, que, muitas vezes, apareciam através de detalhes nas pinturas encomendadas. Isso permite retomar outro aspecto inerente à relação autor e obra: os pintores dos séculos XV e XVI estavam habituados a executar as suas obras por encomendas que muitas vezes vinham acompanhadas de cláusulas contratuais ditando em detalhes como deveriam ser executadas. Todavia, os artistas da época, usando de suas habilidades, conseguiam, na maioria das vezes, representar suas características personalizadas na figuração de imagens, tanto que para muitos estudiosos das imagens desses períodos, é possível distinguir a autoria de uma obra somente pelos traços característicos de alguns pintores. É preciso considerar ainda que, além das pinturas, outras formas de representações imagéticas circulavam e interferiam mutuamente na produção de imagens.

Esse é o caso, por exemplo, das gravuras e iluminuras que de acordo com o apresentado por Virgílio Vega, especialmente a partir da invenção da imprensa, difundiram a imagem de São Francisco de Assis “por toda a Europa antes do ano de 1500”²⁶⁰. Esse autor apresenta diversos exemplos de iluminuras com cenas da *Estigmatização de São Francisco* compondo as páginas de diversas versões da *Legenda Áurea*, mas também de breviários que circulavam em pleno século XV na Europa do Norte e que tinham como origem “tanto a arte

²⁶⁰ VEGA, Virgílio, p. 285.

flamenga como germânica”²⁶¹. Ainda sobre as imagens de Francisco, Vega destaca a ampla difusão de xilogravuras tanto na Itália como no Norte da Europa, especialmente na Alemanha e nos Países Baixos. O autor apresenta alguns exemplos de xilogravuras “que deviam ser muito populares”²⁶² produzidas na Península Itálica no decorrer do século XV que reproduziam pinturas de temas franciscanos – inclusive as de Giotto – especialmente aquela da estigmatização²⁶³.

É nas representações da estigmatização apresentadas nas gravuras que, por outro lado, se marca outro aspecto para relativizar o real controle, ou um controle mais rígido, por parte da Igreja para as representações religiosas, já que nas gravuras produzidas em diferentes partes da Europa do século XVI, continuaram sendo pintadas cenas da estigmatização à maneira *giottesca*, sem a interferência das mudanças verificadas nas pinturas²⁶⁴.



Figura 59. DÜRER, Albrecht. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1500-1502. Xilogravura, 21,8 × 14,4 cm. Staatliche Grafische Sammlung, Munique, Alemanha.



Figura 60. CARRACCI, Agostino. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1586. Gravura, sem informações sobre a técnica e as dimensões. Fine Arts Museums of San Francisco (FAMSF), EUA.

²⁶¹ VEGA, Virgilio, p. 288.

²⁶² (...) *que debieron ser muy populares* VEGA, Virgilio, p. 291.

²⁶³ VEGA, p. 291.

²⁶⁴ Ver VEGA, p 291-299.



Figura 61. BOLDRINI, Niccolò. *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1530. Xilogravura veneziana, 29,3 x 43,2 cm. Sem outras informações. Washington DC, EUA.

época; práticas que envolveriam ascetismo eremítico, meditações, jejuns, e também a contemplação fervorosa diante de imagens.

Na Península Itálica a difusão dessas práticas está relacionada, principalmente, às práticas devocionais dos Capuchinhos, novo ramo dos franciscanos organizado no século XVI e aprovado pelo papa Clemente VII, em 1529. Denominados *Frades menores da vida eremítica*, tornaram-se conhecidos como Capuchinhos em virtude da forma particular do capuz cozido ao hábito que portavam²⁶⁵. Esse novo ramo entre os franciscanos pretendia a observância literal da regra de vida de São Francisco e, com esse objetivo, se estabeleceram em conventos fora das cidades. Assim, dentre outras prerrogativas, desejavam aplicar com rigor as instruções de pobreza e demais orientações contidas na regra franciscana, especialmente, o direito de usar barba, se retirar para locais solitários, levar uma vida eremítica e mendigar²⁶⁶. Os Capuchinhos conheceram rapidamente um constante crescimento de seus membros devido à acolhida entre vários grupos sociais da sua maneira mais objetiva de pregação; de sua vida de oração e de suas práticas de caridade auxiliando, por exemplo, o socorro humanitário no curso das epidemias²⁶⁷.

²⁶⁵ MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco: História dos frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI*. Tradução Ary E. Pintarelli. Petrópolis, RJ: Vozes/ FFB, 2005. p. 251.

²⁶⁶ MERLO, *Op. Cit.*, p. 253; VORREUX, Damien. "Franciscains". In: LE BRAS, Gabriel (Dir.). *Les Ordres religieux actifs*. La vie et l'art. Paris: Flammarion, 1980. p. 309.

²⁶⁷ VORREUX, *Op. Cit.*, p. 309.

Nas primeiras *Constituições* capuchinhas, promulgadas no Capítulo Geral de Santa Eufémia, em Roma, em 1536, estão inscritos alguns direcionamentos que deveriam orientar as práticas religiosas capuchinhas, dentre as quais, o espírito de devoção, as práticas da extrema pobreza e o afastamento dos centros urbanos²⁶⁸. Em 1574, com a revogação da proibição papal de que os Capuchinhos se expandissem para fora da Itália, logo eles passaram a se espalhar também pela França, Suíça, Alemanha, Espanha e outras localidades europeias²⁶⁹.

Desde sua organização como um novo braço da Ordem franciscana, os Capuchinhos sofreram na Itália várias ofensivas, vindas de alguns setores da Igreja e até mesmo de alguns franciscanos Observantes²⁷⁰, contrários às suas práticas baseadas no compartilhamento de tensões e orientações religiosas, que no século XVI se manifestavam nas demandas por uma “religiosidade interiorizada, alimentada pela ‘oração secreta ou mental’ e centrada na contemplação de Cristo crucificado”²⁷¹.

em meados dos anos trinta do século XVI, os limites entre *ortodoxia* e *heresia*²⁷² foram tumultuosamente colocados em discussão e tornados instáveis pelo grande esforço de reflexão teológica e bíblica iniciado por Martinho Lutero e retomado por muitos outros, aos quais o governo e os teólogos da igreja romana não conseguiam dar respostas adequadas e formular sistemas de pensamento de igual valor. Por sua vez, os ambientes do “evangelismo” italiano, mais que ao plano especulativo e escriturístico, estavam empenhados em elaborar e viver uma espiritualidade, referindo-se particularmente às obras e ao “carisma” do fidalgo espanhol Juan de Valdés, que se refugiara na Itália para fugir à repressão inquisitorial em seu país. Nos cinco anos que passou em Nápoles, antes de morrer em 1541, pessoalmente e através de suas obras, que prudentemente circulavam em forma de manuscritos, ele exerceu uma decisiva influência sobre as elites sociais e culturais, que buscavam uma autêntica renovação religiosa e espiritual, sem ter de entrar em conflito ou romper com a instituição eclesiástica.

Tendo-se formado no *iluminismo*²⁷³ espanhol e na leitura das obras de Erasmo, Juan de Valdés oferecia uma perspectiva religiosa com o ponto central na “experiência de fé”, que não brota do conhecimento das Sagradas Escrituras, mas de uma particular iluminação do espírito; chega-se aos “grandíssimos segredos de Deus (*grandísimos secretos Dios*)” através de uma revelação divina e de um caminho de “perfeição” que deve conduzir à “paz da consciência (*paz de la consciencia*)”, garantida pelo fundamento da

²⁶⁸ Ver MERLO, *Op. Cit.* 253-255.

²⁶⁹ VORREUX, *Op. Cit.* p. 309.

²⁷⁰ Ver MERLO, *Op. Cit.* 252.

²⁷¹ Ver MERLO, *Op. Cit.* 255.

²⁷² Grifos do autor.

²⁷³ Grifo do autor.

absoluta liberdade interior. Até na base destes acenos apenas, compreende-se que o valdesianismo apresenta pontos em comum com a tradição “espiritual” franciscana (ortodoxa e heterodoxa); tradição que no quarto decênio do século XVI estava alimentando a espiritualidade dos Capuchinhos, sem que isso implicasse em vontade de ruptura com as hierarquias eclesiásticas ou difusão dissimulada de ideias heterodoxas. Não é por acaso que, então, os Capuchinhos foram acusados, embora de forma simplista e sem razão, de pregarem a ‘liberdade de espírito’”²⁷⁴.

Frei Bernardino Ochino de Sena, que foi, provavelmente, o pregador mais famoso da Itália, na passagem dos anos trinta para os anos quarenta do século XVI, depois de conhecer Juan de Valdez e suas obras, converteu-se aos ideais valdesianos e, mesmo sendo Vigário-geral dos Capuchinhos, se fez seu intérprete, e talvez influenciado por essas ideias, deixou o seu convento e a Península Itálica para atravessar os Alpes “em busca dos países ‘reformados’”²⁷⁵. Sua justificativa para a fuga seria a de que, apesar de na Itália não poder pregar senão “um Cristo mascarado”, “velado pelas palavras”, ainda assim, “não teriam faltado denúncias e pressões repressivas” contra ele²⁷⁶. Apesar do autor não especificar que denúncias eram essas exatamente, enfatiza que alguns franciscanos foram acusados de “luteranos” na Itália de meados do XVI, ao mesmo tempo em que, em 1542, Martinho Lutero escrevia o prefácio à tradução alemã do opúsculo de Erasmo Alber, intitulado *Alcoranus Franciscanorum (Alcorão dos Franciscanos)*²⁷⁷, que circulou no original em latim e nas edições em francês, inglês e holandês. Dentre as críticas dirigidas não só aos franciscanos, mas também aos mendicantes, estava a acusação “de serem responsáveis pelo desinteresse do povo cristão pela original e autêntica mensagem cristã”.

Aos franciscanos, em especial, mas também à Igreja de Roma, recaia a acusação de terem anteposto o exemplo do “seu Francisco ao de Jesus Cristo e a observância de sua Regra à observância do Evangelho”²⁷⁸, disseminando uma série de “blasfêmias” como a crença em

²⁷⁴ MERLO, *Op. Cit.*, p. 276-277.

²⁷⁵ MERLO, *Op. Cit.*, p. 278.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ MERLO, *Op. Cit.*, p. 280; VORREUX, *Op. Cit.*, p. 309.

²⁷⁸ MERLO, *Op. Cit.*, p. 280.

“um ídolo estigmatizado que [os franciscanos] chamam Francisco²⁷⁹”, um “ídolo estigmatizado, clamoroso exemplo da corrupção religiosa gerada e alimentada pela igreja ‘papista’²⁸⁰.

Com o avanço das ideias propagadas pelos pensadores protestantes na Europa do Norte, alguns membros da Ordem franciscana na Alemanha, mas também na Itália, foram acusados de ser simpáticos às ideias reformadoras. Foi o caso do Frei franciscano Conrado Pellikan, guardião do convento de Basileia, que “havia lido com admiração”²⁸¹ alguns sermões de Lutero e ajudado a promover os seus livros. Em 1523, Frei Conrado Pellikan, junto com outros frades do convento no qual era guardião, “foi acusado de ser ‘luterano e promotor dos livros de Lutero’ pelos mestres universitários e pelos cônegos do Capítulo da catedral de Basileia”²⁸². Frei Pellikan foi destituído do cargo de guardião e passou a sofrer “hostilidade” de alguns frades de seu convento²⁸³. Alguns tempo depois, em 1526, Pellikan, após trinta e três anos dedicados à Ordem dos Frades Menores, abandonou o hábito e transferiu-se para Zurique, após ter recebido um convite de Ulrico Zwinglio que, em nome do Senado daquela cidade, lhe pediu para que ensinasse a Bíblia em Zurique²⁸⁴. Nessa cidade, segundo aponta Grado Merlo, Pellikan teria abrigado e trocado correspondência com muitos outros frades italianos que teriam sofrido perseguições e até mesmo se exilado em consequência de suas práticas consideradas simpáticas aos protestantes, como o Frei conventual Jerônimo Mariano, do Norte da Itália. Mariano estando hospedado na casa de Pellikan contou-lhe “sobre os muitos mestres Menores italianos que, quando lhes era possível,

²⁷⁹ MERLO, *Op. Cit.*, p. 280.

²⁸⁰ MERLO, *Op. Cit.*, p. 280-281.

²⁸¹ MERLO, *Op. Cit.*, p. 274.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ MERLO, *Op. Cit.*, p. 275.

pregavam o Evangelho de Cristo de forma fiel e sólida (*de multis magistris Minoritis in Italia qui evangelium Christi fideliter et solide, quantum possent, predicabant*)²⁸⁵.

Ainda conforme apresentado por Merlo, se por um lado houve uma reafirmação do ideal franciscano por parte dos Frades Menores, quer fossem Observantes, Conventuais ou Capuchinhos, por outro, sabe-se que “por influência da propaganda luterana e da circulação dos escritos de Erasmo” muitos frades franciscanos aderiram às novas ideias “reformadas” e abandonaram os conventos²⁸⁶.

Enquanto isso, no espaço ibérico, Damien Vorreux enfatiza que está ocorrendo o desenvolvimento de uma espiritualidade franciscana que o autor chama de “teologia espiritual ou mística franciscana do século XVI” que considera “quase toda espanhola” e associada ao movimento carmelita, “embora altamente influenciada pela escola franciscana flamenga do século precedente”²⁸⁷. Vorreux ressalta que um dos maiores nomes das práticas místicas espanholas, Santa Teresa de Ávila, teve “por guias e mestres alguns grandes autores da Ordem” franciscana, como Francisco de Osuna (1492-1540) – escritor místico franciscano, considerado um dos mais influentes na mística espanhola do século XVI –, de quem ela leu e meditou sobre o *Terceiro abecedário espiritual*, e Bernardino de Laredo (1482-1540), de quem a santa declarou ter lido a *Subida do Monte Sião*²⁸⁸.

Além disso, na Espanha do século XVI, também já existiam grupos religiosos que, assim como os Capuchinhos italianos, se dedicavam a práticas semelhantes como o eremitismo e à devoção mística²⁸⁹. De acordo com Santiago Sebastián, na Península Ibérica, algumas novas representações visuais aparecidas na “arte da Contrarreforma”, estariam

²⁸⁵ MERLO, *Op. Cit.*, p. 276.

²⁸⁶ MERLO, *Op. Cit.*, p. 281

²⁸⁷ VORREUX, *Op. Cit.*, p. 313.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 61-62; BORGES, Célia Maia. “Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico”. In: Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM). *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 1-10.

associadas a alguns religiosos que se consideravam continuadores da *Devotio moderna* e que ajudaram na construção de um simbolismo místico que passou a ser figurado nessas novas imagens, consideradas como produzidas pela ação contrarreformadora da Igreja²⁹⁰.

No século XVI, o mundo católico europeu presenciou o crescimento de um movimento denominado *Devotio moderna*, que consistia na prática de um cristianismo simples, menos ritualizado e não obstante outros ideais, na imitação da vida de Jesus. A *Devotio Moderna* foi o mais conhecido dentre os movimentos religiosos que apareceram a partir do século XIV no Norte da Europa, especialmente nos Países Baixos, liderados por leigos que incentivavam algumas práticas devocionais que cultivavam a busca de uma identificação com Jesus Cristo e a Virgem Maria, através de uma intensa meditação sobre suas vidas e a interiorização de suas experiências devocionais, acrescidos do estímulo do uso de imagens²⁹¹.

Dentre essas práticas, havia o incentivo à devoção privada, à ênfase na busca do autoconhecimento, à aplicação na prática dos ensinamentos cristãos, à busca por uma relação mais interiorizada com o divino, e o incentivo aos leigos de buscarem seguir uma vida semi-monástica. Assim sendo, esses não faziam votos, mas passavam a observar ciclos regulares de oração e outras práticas devocionais sem, com isso, ingressar numa Ordem religiosa. Muitos dos seguidores desse movimento integraram as chamadas Ordens Terceiras de comunidades monásticas, ou formaram irmandades independentes que não se filiavam às comunidades religiosas institucionais.

Através de suas práticas, esses movimentos acabaram por impulsionar o uso de imagens como instrumento de devoção. Seus preceitos, baseados também no uso de imagens religiosas como meio de auxílio à memória durante as orações silenciosas, foram resumidas

²⁹⁰ SEBASTIÁN, *Op. Cit.*, p. 61-62.

²⁹¹ Ver HYMA, Albert. *The Christian Renaissance: A History of the Devotio Moderna*. Hamden: Archon Books, 1965.

em um livro, *Imitação de Cristo*, do monge Agostiniano Thomas de Kempis (1380-1471). Escrito em 1418, a obra conheceu grande aceitação entre os leigos e se tornou o mais reproduzido livro da literatura cristã, com exceção da Bíblia. Com o aparecimento da imprensa, em 1453, o livro foi traduzido para todas as línguas européias, conheceu uma enorme circulação e ajudou a difundir os ideais da *Devotio Moderna* por toda a cristandade²⁹².

Entre o final do século XIV e durante todo o século XV, esse movimento atraiu um grande número de leigos, fato que sugere um amplo desejo por parte daquele segmento social, de uma prática devocional mais acessível e menos institucionalizada, o que explicaria o enorme sucesso alcançado pela *Imitação de Cristo*. Já durante o século seguinte, além da ênfase no caráter místico que emergira com o movimento desde o século XIV, houve também um enfoque nas práticas de meditação e nas imagens religiosas utilizadas como instrumento contemplativo da *Devotio*²⁹³.

É nesse sentido que, de acordo com Célia Maia Borges,

no decorrer dos séculos XVI, XVII e mesmo até meados do XVIII a busca de um ideal de santidade pautou a vida de inúmeras pessoas na Península Ibérica. Em consequência do movimento instaurado pela Contrarreforma, revigorou-se o interesse pela espiritualidade mística, não só entre religiosos mas igualmente entre leigos. Um número considerável de mulheres se destacou neste processo por se terem aventurado pelos caminhos da religiosidade mais intimista. A crença na possibilidade de ascender a uma esfera divina compôs assim o imaginário da época. A circulação de livros de alta espiritualidade potenciou uma crescente motivação para a vivência de experiências místicas, na esteira do que foram os passos dados por religiosos e, até mesmo, por leigos. Muitos religiosos, principalmente franciscanos, participaram de círculos de práticas espirituais, ao mesmo tempo que atraíram leigos para as experiências místicas²⁹⁴.

Segundo Adeline Rucquoi, os ideais de pobreza e retorno ao cotidiano da primeira fraternidade franciscana, que foram emergindo por todo o século XIV, se concretizaram muitas vezes no século XV e “transformaram profundamente a Ordem”²⁹⁵. Para a autora,

²⁹² Ver HYMA, *Op. Cit.*

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ BORGES, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁹⁵ RUCQUOI, Adeline. “Los franciscanos en el Reino de Castilla”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996,

essas mudanças não teriam envolvido somente questões em torno da observância da Regra de São Francisco, mas também as relações que os franciscanos mantinham com o resto da sociedade, “desde os reis até os pobres e com Roma”²⁹⁶. Na Península Ibérica, o franciscano Pedro de Villacreces (c. 1362-1422) ficou conhecido como o grande reformador de Castela que em 1418 obteve do papa o documento conhecido como *Constituições Apostólicas* reconhecendo oficialmente a reforma villacreciana que insistia na estrita observância da pobreza, na reclusão, no silêncio, numa dieta bastante frugal, no recolhimento em lugares solitários, longe da população, na insistência em vestir um hábito mais humilde que o dos demais e no entendimento da pobreza baseava nos Evangelhos²⁹⁷.

Desde o século XV, a espiritualidade franciscana no mundo ibérico, principalmente aquela dos Observantes, mais afetiva e menos racional que a dos dominicanos, conseguiu propagar um apelo mais profundo e mais próximo com os leigos, que muitas vezes se apresentava nos seus sermões como palavras que procuravam despertar “a ternura, o espanto, o amor, a compaixão, a alegria”, ou seja, “emoções”²⁹⁸.

Nesse panorama, no qual os leigos são atraídos pelos franciscanos às práticas devocionais, Santiago Sebastián reforça a ligação entre a religiosidade da época e as mudanças nas representações imagéticas dos santos. Para esse autor, um exemplo dessa interação aparece configurado no aparecimento da caveira como atributo bastante difundido nas imagens religiosas a partir meados do século XVI, concebida como símbolo de piedade, e por isso era comumente figurada nas imagens dos santos da época, graças à difusão da religiosidade dos Capuchinhos e da piedade jesuítica, que recomendavam a caveira para os exercícios de meditação sobre a morte e para exercitar a imaginação²⁹⁹.

Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 65-86. p. 77.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ RUCQUOI, *Op. Cit.*, p. 78.

²⁹⁸ *Idem*.

²⁹⁹ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 100.

Desse modo, divergimos em parte da argumentação de Louis Réau para as mudanças encontradas na iconografia de Francisco de Assis no século XVI. Isso porque, apesar de também reforçar a interpretação que sugere uma interação entre práticas religiosas e as mudanças iconográficas, Réau atribui a emergência das mudanças, além dos direcionamentos da Contrarreforma, a uma imposição vinda dos conventos capuchinhos “espanhóis e flamengos”³⁰⁰, deixando de considerar a difusão da espiritualidade capuchinha também na Itália e que, nessa mesma Península, as pinturas de Francisco de Assis também já apresentavam mudanças. Além disso, Réau deixa de considerar a expectativa do público – logo, as relações entre práticas artísticas e religiosas – que não aceitaria novas imagens do santo discordantes de sua concepção de como ele deveria ser representado e do que esperavam visualizar diante de uma imagem de Francisco.

Sobre a expectativa do público, é preciso salientar que nem sempre aquilo que a Igreja propõe como prática funciona integralmente. No decurso dessa investigação foi possível perceber que aquilo que aparece tratado teoricamente no texto conciliar de Trento ou nos tratados artísticos produzidos por diferentes eclesiásticos diverge muitas vezes das práticas. No contexto da segunda metade do século XVI, na Espanha e na Península Itálica, é possível observar alguns mecanismos presentes tanto no âmbito das práticas artísticas como religiosas que procuram driblar a normatização. Podemos citar como exemplo dessas situações os painéis toledanos de El Greco que, mesmo tendo como público maior algumas das principais instituições religiosas do arcebispado de Toledo, consegue apresentar sua maneira particular de interpretar o tema da estigmatização, executando obras que não se assemelham àquelas consideradas exemplares na época. Ao contrário, suas figuras se apresentam distorcidas e assimétricas de acordo com as características do *Maneirismo*, fugindo completamente ao padrão modelar, e mesmo assim esse artista conseguiu grande êxito, contabilizando grande

³⁰⁰ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I. p. 529.

número de encomendas em seu ateliê, mesmo vivendo na capital religiosa da Península Ibérica, como era considerada a cidade de Toledo. Outro exemplo pode ser o de Santa Teresa de Ávila, que, a despeito da desconfiança do Alto Clero e do rigoroso controle institucional da Inquisição ibérica, conseguiu apoio real para continuar suas práticas místicas e para produzir seus escritos que divulgavam práticas religiosas místicas.

O fato de El Greco inovar na forma de pintar assegura que havia uma reciprocidade na expectativa do público, seja comitente, religioso ou fiel. Um exemplo de um caso contrário, ou seja, de uma imagem que não foi aceita pelos patrocinadores e pelo público nos é dado por E. Gombrich, que apresenta uma situação na qual o jovem Caravaggio teve uma pintura de *São Mateus* recusada por não corresponder às expectativas do público da forma como o Evangelista deveria ser representado. E nesse caso, o pintor precisou executar outra pintura, desta vez de acordo com a concepção contemporânea da imagem visual do santo³⁰¹.

Outro fator parece reforçar o caráter de interação entre práticas artísticas e religiosas nas mudanças iconográficas da *Estigmatização de Francisco de Assis*: as imagens são diferentes porque mudaram algumas de suas funções. Se desde finais do século XIII e até o século XV as pinturas de Francisco – principalmente os grandes programas narrativos – tinham como uma de suas principais funções “narrar” através das imagens a *Vida* do santo – e, assim, ajudar a difundir a sua santidade e seu culto –; o contexto das práticas religiosas do século XVI, tanto na Itália como na Espanha, vai demandar outro tipo de imagem: aquela que servisse a contemplação devota. Contemplação esta como era divulgada pelos Jesuítas, especialmente através dos *Exercícios espirituais*, escritos por Santo Inácio; como era utilizada pelos místicos franciscanos, em especial, os Capuchinhos; pelos místicos espanhóis, como Santa Teresa de Ávila, e pelos leigos que teriam aderido fortemente a tais práticas³⁰².

³⁰¹ GOMBRICH, Ernst. H. *História da Arte*. 16ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 31.

³⁰² Ver RUCQUOI, *Op. Cit.*, p. 78; BORGES, *Op. Cit.*, p. 1-10; SEBASTIÁN, *Op. Cit.*, p. 100; Vorreux, *Op. Cit.*, p. 309.

Essas práticas devocionais demandavam imagens que permitissem ressaltar o caráter afetivo das mesmas, no sentido de despertar a empatia do espectador através de um encontro sensorial com o objeto artístico, provocando estímulos emocionais, necessários à plena contemplação mística das imagens. Nesse sentido as imagens da estigmatização do século XVI representam sobremaneira tais características, traduzidas na ambientação do cenário com o predomínio dos tons escuros, num ambiente que sugere o isolamento do mundo e na caracterização do episódio com ênfase na experiência mística do contato individual e introspectivo de Francisco com o Cristo crucificado.

Dessa forma, os processos de devoção afetiva, fervorosa diante uma imagem, no sentido da busca pela imitação exemplar de Francisco, podem, então, nesse caso, fornecer um meio de definir as mudanças encontradas nas imagens – produzidas a partir de meados do século XVI – como relacionada à nova função que elas desempenhavam. Nesse caso, a função de promover um diálogo íntimo entre o fiel e o santo, não por acaso representado com ênfase sobre o seu semblante contemplativo. Portanto, essas novas imagens serviam como meio de persuadir os fiéis a se entregar à devoção e, assim, as imagens ultrapassam a função narrativa das cenas à maneira *giottesca* produzidas anteriormente.

Inscritos no seu corpo, os estigmas de Francisco de Assis são um sinal do *affectus*, marcas visíveis que fazem referência a uma resposta interior à imitação de Cristo promovida por Francisco. Eles também são a consequência direta de uma visão, no caso de Francisco, uma visão do Cristo crucificado na forma de um serafim. Os estigmas sobre o corpo de Francisco apresentados nas pinturas com ênfase na experiência mística, rememoram um episódio que transformou, espiritualmente, um homem pelo resultado de uma visão. E nesse sentido os estigmas do santo podem ser entendidos como emblemáticos da resposta afetiva da contemplação de uma imagem.

Considerações finais

A pesar do decreto tridentino e dos tratados artísticos que discorrem sobre a produção de imagens religiosas apresentados neste trabalho, representarem um testemunho sobre os direcionamentos para a produção imagética da época, não podemos esquecer que o exame desses textos não apresenta, 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. Outrossim, as imagens da iconografia da *Estigmatização de Francisco de Assis*, estudadas nesta pesquisa, não se enquadram nas imagens e características iconográficas abertamente criticadas pelo decreto conciliar tridentino ou pelos tratados artísticos católicos. O objetivo desses direcionamentos era principalmente condenar o apelo excessivo ao nu e à sensualidade dos corpos delineados aos moldes da arte greco-romana; a figuração inadequada dos personagens e seus atributos, como o luxo figurado nas vestimentas de alguns santos; e as representações que não seguiam os relatos bíblicos e hagiográficos.

As pinturas da tradição iconográfica da *Vida* de Francisco de Assis não apresentavam cenas consideradas lascivas, como fora apontado no afresco do *Juízo final* de Michelangelo, pintado na parede do altar da Capela Sistina, por volta de 1534 e 1541. Esse afresco possuía elementos iconográficos polêmicos e que geraram diversas críticas por apresentar corpos nus, figuras pagãs retiradas da mitologia grega, santos sem auréolas e anjos sem asas. No entanto, tais elementos não são comuns à iconografia de Francisco de Assis, e contra essa não havia nos direcionamentos tridentinos qualquer implicação teológica que fundamentasse a mudança verificada na sua representação.

Por outro lado, quando a representação do episódio começou a fugir do relato hagiográfico e da tradição iconográfica do tema, e, portanto, a apresentar novidades, como por exemplo, fazendo uso dos tons escuros – ao invés do colorido *giottesco* – e sugerindo que o episódio havia acontecido num ambiente místico, fora do mundo e até mesmo numa caverna; essas imagens, até onde se sabe, não foram objeto de crítica ou de controle por parte da Igreja. É claro que as novidades apresentadas na figuração do episódio da estigmatização não apresentam elementos apontados nos tratados artísticos de Paleotti e Molanus como inadequados às representações de imagens religiosas, todavia, apresentavam um ponto bastante criticado nesses escritos: a fuga das características hagiográficas na representação do tema.

Um aspecto, porém, que pode ter relação com as mudanças da iconografia estudada, reside na atitude da Igreja Católica, em resposta às críticas dos reformadores protestantes, de reafirmar e exaltar o culto dos santos através das imagens³⁰³. Desde as primeiras décadas do século XVI, os escritos dos pensadores protestantes que circularam em boa parte da Europa condenando o uso das imagens devocionais, promoveram também entre os pensadores católicos discussões em torno da questão *Palavra* (contida nas Sagradas Escritura) *versus Imagem*. Se houve de fato uma exaltação do culto aos santos, as tradicionais cenas narrativas não iriam mais satisfazer as novas demandas do uso de imagem. Isso porque as cenas narrativas não eram imagens de culto, elas tinham por objetivo “narrar” passagens da legenda de um santo e não possuíam o fator afetivo necessário à atitude devocional e a contemplação fervorosa. Diante desta possibilidade, as práticas religiosas mais intimistas e místicas envolvidas no culto dos santos podem se constituir um fator importante de relação com

³⁰³ No original: *La negación protestante tuvo su lógico efecto: exaltar el culto de los santos*. MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001. p. 92.

a produção de imagens religiosas e, portanto, não podem ser descartadas como possíveis fatores de interferência na forma como essa iconografia se modificou.

Além das práticas devocionais é preciso considerar ainda – a despeito de todos os direcionamentos por ventura vindos da Igreja, dos comitentes e do público – a capacidade do artista de burlar os direcionamentos e produzir imagens de acordo com a sua própria concepção. Isso pode ser inferido nos diversos contratos de encomenda de obras artísticas que sobreviveram ao tempo e que indicam uma variedade de exigências contratuais, apresentando uma tentativa do comitente de circunscrever exatamente como deveria ser produzida uma determinada obra. Com isso, buscava justamente interditar ao artista a prática já bastante conhecida de, através das mais variadas formas, representar as suas próprias concepções. Todavia, nunca é demais lembrar que as concepções do artista se misturam com aquela do corpo social que o cerca e com o qual ele partilha uma experiência visual. Se os pintores de finais da Idade Média e início da Era Moderna partilham com a sociedade em que vivem um “olhar da época”³⁰⁴, e esse olhar é construído pela experiência social e visual acumulada em sua vivência, inclusive religiosa, suas concepções não podem ser simplesmente entendidas como oriundas do “gênio do artista” ou do seu talento pessoal. Não podemos também esquecer que existe a expectativa de um público sobre como devem ser figurados determinados personagens e cenas.

Sobre a alegação de Louis Réau de que as mudanças verificadas na iconografia de Francisco de Assis durante o século XVI surgiram nos conventos dos capuchinhos flamengos e espanhóis, esta pesquisa não encontrou indícios que apontem os Capuchinhos como requisitantes diretos dessas novas imagens. Entretanto, foram encontrados três painéis da estigmatização, executados por El Greco, por volta de 1585

³⁰⁴ Ver BAXANDALL, Michael. O olhar da época. In. _____. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 37-182.

e 1600, nos quais o santo italiano aparece representado com um atributo típico dos capuchinhos: a cabeça encoberta pelo capuz, representação essa incomum às imagens do tema. Dessa forma, pode-se também inferir que tais imagens, além de representar o santo como capuchinho, representam também a espiritualidade capuchinha. Conforme apresentado por Louis Réau, na nova iconografia pós-tridentina, o hábito de Francisco foi substituído pelo hábito capuchinho e a razão disso seria o fato dos franciscanos reformados terem encarnado com maior fidelidade o espírito de penitência da época³⁰⁵.

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 Toledo³⁰⁶.

El Greco, todavia, pintava para clérigos, e não poderia simplesmente inovar, inventar uma nova iconografia graças ao seu gênio e criatividade, e mesmo que fosse um místico, não poderia impor sozinho as suas crenças, a sua forma de conceber o episódio da estigmatização franciscana se esta não encontrasse a recepção dos comitentes e do público, principalmente porque Francisco de Assis era um santo muito popular.

De qualquer forma, há indícios de que as práticas religiosas dos Capuchinhos tiveram grande apelo e grande aceitação entre diferentes grupos sociais tanto na Itália quanto na Espanha e, dessa forma, é possível que essa espiritualidade capuchinha devota, contemplativa e compenetrada, largamente difundida, tenha demandado novas formas de representação da imagem de São Francisco e, conseqüentemente da imagem de sua estigmatização. Por sua vez, essa nova imagem também demandava práticas

³⁰⁵ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie des saints*. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I. p. 529.

³⁰⁶ *Idem*.

contemplativas mais fervorosas diante de si, muito mais do que as imagens anteriores do tema que não possuíam tão explicitamente o apelo ao êxtase e à experiência mística.

Portanto, a conclusão a que chegamos é que a iconografia da *Estigmatização de São Francisco* muda porque a cultura religiosa de seus lugares de produção também está mudando. Entre finais do século XV e no decorrer do século XVI, emergem novas práticas religiosas que demandam a produção de imagens que sirvam a contemplação fervorosa e as práticas místicas que visam um contato mais íntimo do fiel com o santo, possibilidade que as pinturas narrativas não ofereciam. Isso significa que as mudanças não se devem particularmente às resoluções tridentinas e ao posterior controle da igreja sobre a produção de imagens, visto que os direcionamentos tridentinos e dos tratados artísticos católicos não contemplam as mudanças apresentadas na iconografia da estigmatização. Portanto, no caso da iconografia da *Estigmatização de São Francisco* não se verifica uma relação de causa de efeito, ou seja, o texto não dita as normas para a produção das imagens.

As mudanças verificadas na iconografia desse tema não remetem, portanto, necessariamente, aos textos conciliar e tratadísticos dos clérigos da Contrarreforma. De fato, elas não se relacionam a um único fator; parecem antes ter origem numa conjunção de fatores que envolvem para além dos direcionamentos contrarreformistas, a própria trajetória da história da pintura (mudanças nas práticas artísticas) e das práticas religiosas. Práticas devocionais novas ou reatualizadas que preconizavam uma devoção mais interiorizada, individualizada e mística e que atribuía novas funções e usos às imagens cristãs. Tais práticas parecem se fortalecer no mundo católico europeu da época e comungam dos ideais da *Devotio moderna* difundindo práticas ascéticas e místicas, como a oração fervorosa diante de uma imagem de devoção, muito enfatizada dentre outros grupos religiosos do período, também pelos Jesuítas e Capuchinhos na

Itália e, especialmente, na Espanha onde é possível perceber através das imagens locais que essas práticas demandavam uma arte com apelo mais emotivo. Tanto que esse aspecto em particular, a emoção – individual, mística – parece haver se inscrito de forma indelével, não somente nas representações artísticas, mas em quase tudo que se preservou dentro da cultura ocidental relacionado à legenda do *Pobre de Assis*.

ANEXO

Outras Fontes Visuais

1. Painéis em madeira



Figura 62. EL GRECO (Doménikos Theotokópoulos). *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1585-1590. Óleo sobre tela, 102 x 97 cm. Walters Art Museum, Baltimore, EUA.

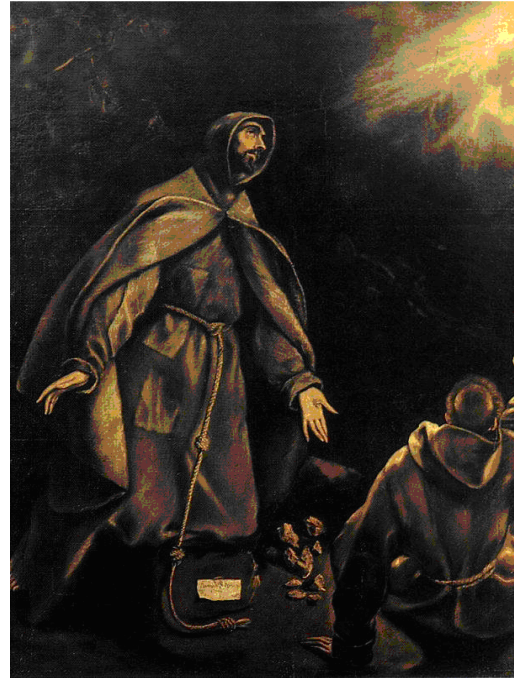


Figura 63. EL GRECO (D. Theotokópoulos). *A estigmatização de São Francisco*, c. 1600-1605. Óleo sobre tela, 93 x 48 cm. Cerralbo Collection, Madrid, Espanha.



Figura 64. MESTRE DE SÃO FRANCISCO BARDI. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1240-1250. Têmpera sobre madeira, 81 x 51 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

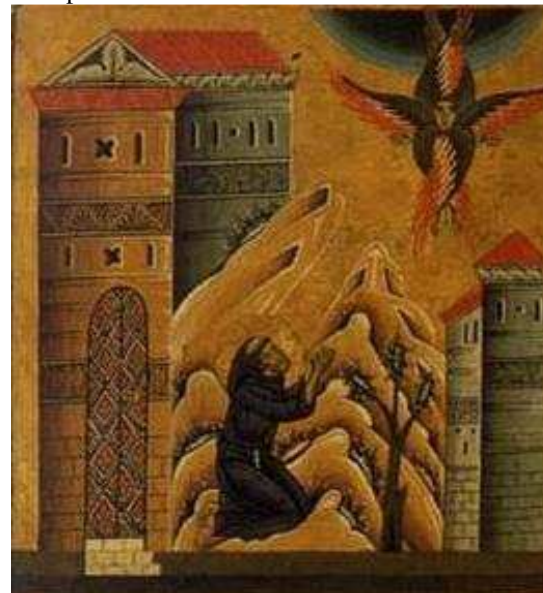


Figura 65. BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália. [Detalhe]

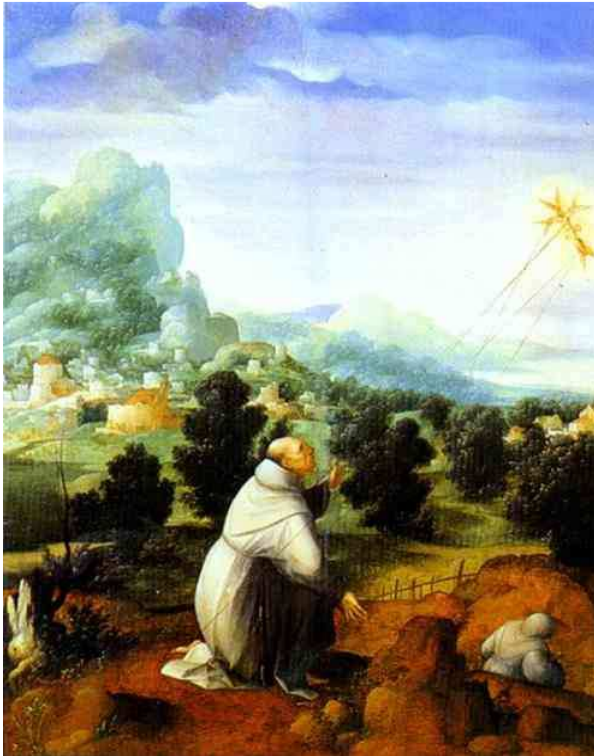


Figura 66. SCOREL, Jan van. *A Estigmatização de São Francisco*, 1521. Óleo sobre madeira, sem informação sobre as dimensões. Palazzo Pitti, Galeria Palatina, Florença, Itália. [Apesar do pintor ser flamengo, esse permaneceu na Itália entre 1521 e 1524 e nessa Península, provavelmente em Roma, teria pintado esse painel].



Figura 67. BAROCCI (ou Baroccio), Federico Fiori (1535-1612). *São Francisco Recebendo os Estigmas*, s/d. Óleo sobre tela, 126 x 98 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

1.2. Painéis compostos: Dípticos, Trípticos e Polípticos



Figura 68. BUONINSEGNA, Duccio di. Tríptico: *A Crucificação e outras cenas*, c. 1305-1308. Têmpera sobre painel, 44,9 x 31,4 cm. The Royal Collection, Londres, Inglaterra. [No detalhe, à direita, a “Estigmatização de São Francisco”].



Figura 69. FABRIANO, Gentile da. *A Coroação da Virgem e Santos*, Políptico de Valle Romita, c. 1405-1410. Sem informações sobre a técnica, 87 x 62 centímetros. Coleção particular, Milão, Itália. Seu comitente foi o Sr. Chiavello Chiavelli, senhor de Fabriano, para a ermida franciscana de Valle Romita. [No detalhe, à direita, a “Estigmatização de São Francisco”].

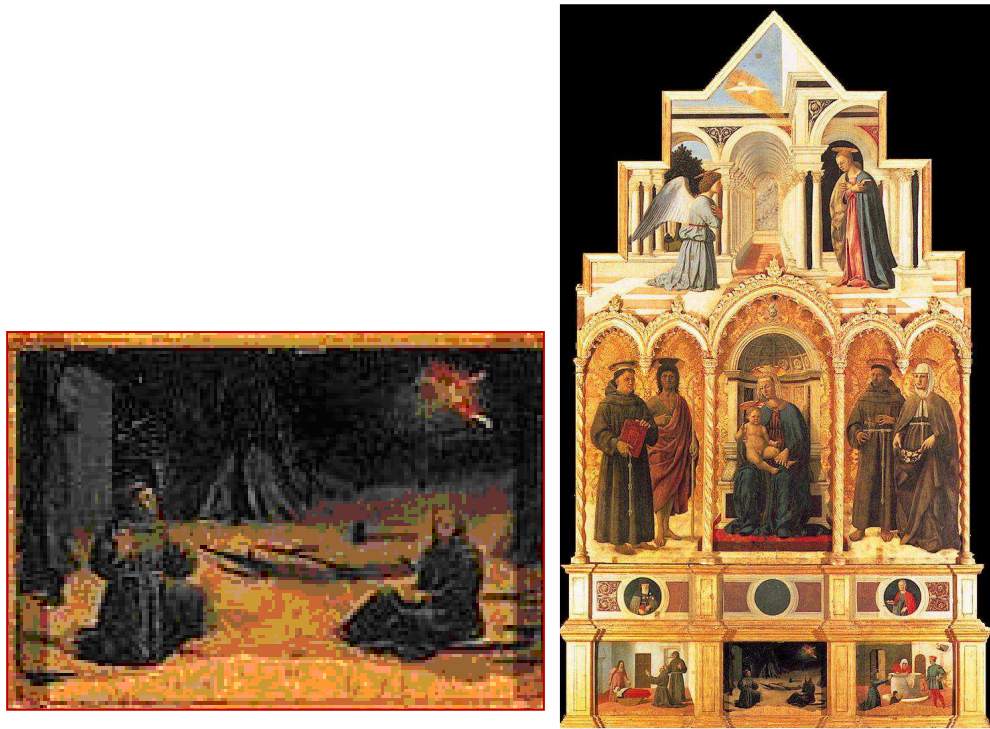


Figura 70. FRANCESCA, Piero della. *Políptico de Santo Antônio*, c. 1460-1470. Paineis, 338 x 230 cm. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perúcia, Itália. [No detalhe, à esquerda, a “Estigmatização de São Francisco” na predela 2].



Figura 71. FOPPA, Vincenzo. Retábulo: *A Virgem com a criança; A Estigmatização de São Francisco*, 1476. Têmpera sobre painéis, 293 x 162 cm (painéis centrais). Original da igreja de Santa Maria delle Grazie, atualmente no Museu Brera, Milão, Itália. [No detalhe, à direita, a “Estigmatização de São Francisco”].

2. Vitrais

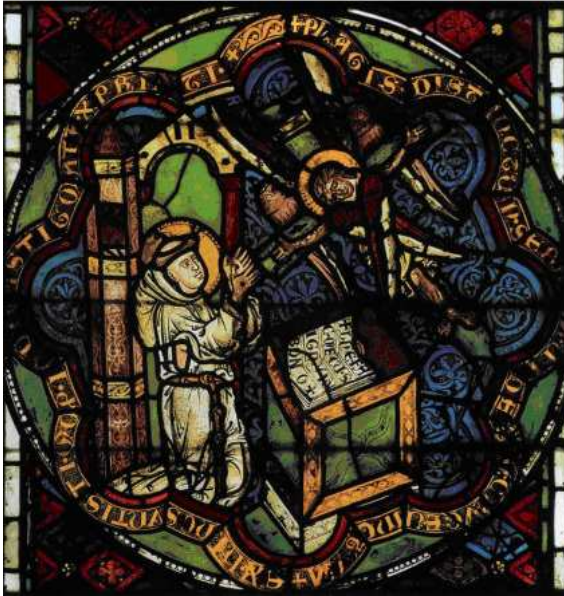


Figura 72. ERFURT. *São Francisco recebendo os estigmas*, c. 1235-1245. Vitral, 0, 825m x 0,80m. Igreja dos Franciscanos, Barfüsser-Kirche, Chevet, Alemanha.

Apesar da origem germânica do vitral, este foi selecionado entre as pinturas ibero-italianas aqui estudadas para demonstrar que mesmo antes da *Legenda Maior* de São Boaventura ser confeccionada, já existiam, dentro e fora da Itália, representações da *Estigmatização de Francisco de Assis* figurando o ser seráfico pregado na cruz.



Figura 73. GADDI, Taddeo. *Estigmatização de São Francisco*, s/d. Vitral, sem informações sobre as dimensões. Capela Baroncelli, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

3. Afrescos



Figura 74. LORENZETTI, Pietro. *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1320. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Igreja inferior da Basílica de Assis, Assis, Itália.



Figura 75. GADDI, Taddeo. *Árvore da Vida* (e quatro cenas de milagres); *A Última Ceia*, 1360. Afresco, sem informação sobre as dimensões. Igreja da Santa Croce, Florença, Itália. [No detalhe, à esquerda, a “Estigmatização de São Francisco”].

4. Iluminura



Figura 76. TURA, Cosmé. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1470. Miniatura italiana sobre pele, 18,4 x 17,4 cm. Rosenwald Collection, Washington D.C, EUA.

5. Outros materiais



Figura 77. ANÔNIMO. *A estigmatização de São Francisco*, c. 1300-1325. Cobre esmaltado, 108 cm. Original da região da Toscana, Itália.



Figura 78. ANÔNIMO. *São Francisco de Assis recebendo os estigmas*, c. 1550-1570. Maiólica (cerâmica esmaltada). National Museums Scotland, Deruta, Itália.



Figura 79. ROBBIA, Andréa della. *A Virgem (ou Madonna) e o Menino com São Francisco e São Cosme*, c. 1470. Relevô pintado em terracota, sem informação sobre as dimensões. Original da Villa Sassetti em Varramista (Palaia), Florença, atualmente parte da Coleção de esculturas do Bode-Museum, Berlim, Alemanha. [No detalhe, à esquerda, a “Estigmatização de São Francisco”].

REFERÊNCIAS

1. Fontes

1.1. Fontes iconográficas

1.1.1. Fontes Principais

ANGELICO, Fra. *São Francisco Recebendo a Estigmatização*, 1440. Têmpera sobre madeira, 28 x 33 cm, Pinacoteca do Vaticano, Itália.

BAROCCI (ou Baroccio), Federico Fiori. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1590. Sem mais informações.

_____. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, s/d. Óleo sobre tela, 126 x 98 cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença, Itália.

BECCAFUMI, Domenico. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1537. Têmpera sobre madeira, 30 x 50,5 cm. Predela no Retábulo dos Oratorianos dos Santos Bernardino de Siena, Museu do *Louvre*, Paris, França.

CARDUCHO, Vicente. *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.

CIGOLI (Lodovico Cardì). *São Francisco recebendo os estigmas*, 1596. Óleo sobre madeira, 247 x 171 cm, Galeria de *Uffizi*, Florença, Itália.

EL GRECO, (Doménikos Theotokópoulos). *A estigmatização de São Francisco*, c. 1600-1605. Óleo sobre tela, 93 x 48 cm. *Cerralbo Collection*, Madrid, Espanha.

_____. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1570-1572. Têmpera sobre painel, 28,8 x 20,6 cm, Coleção privada.

_____. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1585-90. Óleo sobre tela, 102 x 97 cm, Museu de Arte *Walters*, Baltimore, Estados Unidos da América.

_____. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1585-1590. Óleo sobre tela, 105 x 80 cm, Coleção privada.

_____. *São Francisco recebendo os estigmas*. Sem mais informações.

_____. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, 1600. Óleo sobre tela, 72 x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo Brasil.

_____. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, 1590-1595. Óleo sobre tela, sem informação sobre as dimensões. National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda.

FABRIANO, Gentile da. “Estigmatização de Francisco”. In: *A Coroação da Virgem e Santos*, Políptico de *Valle Romita*, c. 1405-1410. Sem informações sobre a técnica, 87 x 62 centímetros. Coleção particular, Milão, Itália.

FOPPA, Vincenzo. Retábulo: *A Virgem com a criança; A Estigmatização de São Francisco*, 1476. Têmpera sobre painel, 293 x 162 cm (painéis centrais). Original da igreja de Santa Maria delle Grazie, atualmente no Museu Brera, Milão, Itália.

FRANCÉS, Nicolas. Retábulo: “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Vida da Virgem e de São Francisco*, 1445-1460. Óleo sobre tela, 557 x 558 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha.

FRANCESCA, Piero della . “Estigmatização de São Francisco”, predela 2. In: *Políptico de Santo Antônio*, 1460-70. Painel, 338 x 230 cm, Galleria Nazionale dell’Umbria, Perúsia, Itália.

GATTA, Bartolomeo della. *Stigmata de São Francisco*, 1487. Têmpera sobre painel, 186 x 162 cm, Pinacoteca Comunale, Castiglion Fiorentino, Itália.

GHIRLANDAIO, Domenico. *Stigmata de São Francisco*, 1482-85. Afresco. Igreja da Santíssima Trindade, Florença, Itália.

GOZZOLI, Benozzo. “Estigmatização de São Francisco”. In: *Cenas da vida de São Francisco* (cena 11, parede sul), 1452. Afresco, 270 x 220 cm. Capela-mor de São Francisco, Montefalco, Itália.

MINIATURISTA ITALIANO (anônimo). *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1450. Antifonário italiano.

ROBBIA, Andréa della. “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Virgem (ou Madonna) e o Menino com São Francisco e São Cosme*, c. 1470. Relevo pintado em terracota, sem informação sobre as dimensões. *Villa Sassetti* em Varramista (Palaia), Florença. Coleção de esculturas do *Bode-Museum*, Berlim, Alemanha

SASSETTA (Stefano di Giovanni). *A Estigmatização de São Francisco*, 1437-44. Têmpera [de ovo] sobre madeira, 88 x 52 cm. Painel do altar-mor da Igreja de São Francisco em Borgo Sansepolcro. National Gallery, Londres, Inglaterra.

SCOREL, Jan van. *A Estigmatização de São Francisco*, 1521. Óleo sobre madeira, sem informação sobre as dimensões. Palazzo Pitti, Galeria Palatina, Florença, Itália.

TOSCANI, Giovanni di Francesco. *Estigmatização de São Francisco e o Milagre de São Nicolau*, século XV. Coleção Value Art Value RM. Sem outras informações.

TURA, Cosmé. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1470. Miniatura italiana sobre pele, 18,4 x 17,4 cm. *Rosenwald Collection*.

VASARI, Giorgio. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1548. Sem informações sobre a técnica e as dimensões. Capela da Conceição no Templo de Malatesta, Rimini, Itália.

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.

1.1.2. Outras fontes visuais

ANÔNIMO. *Frater Franciscus*, c.1228. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Capela de São Gregório do *Sacro Speco*, monastério beneditino de Subiaco, Itália.

ANÔNIMO. *Relicário de São Francisco de Assis*, após 1228. Núcleo de madeira, cobre, cabuchão de cristal de rocha e de vidro, cobre gravado, talha dourada, *émail champlevé*, h.: 36,2 cm x l.: 20,6 cm x pé: 15,2 cm. Museu do Louvre, Paris.

ANÔNIMO. *São Francisco de Assis recebendo os estigmas*, c. 1550-1570. Maiólica (cerâmica esmaltada). *National Museums Scotland*, Deruta, Itália.

BERLINGHIERI, Boaventura. *São Francisco, milagres em vida e post mortem*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália.

_____. *São Francisco*, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pescia (?), Itália.

BOLDRINI, Niccolò. *A Estigmatização de São Francisco*, c. 1530. Xilogravura veneziana, 29,3 x 43,2 cm. Sem outras informações. Washington DC, EUA.

BONDONE, Giotto di. *A Estigmatização de São Francisco*, 1300. Têmpera sobre madeira, 314 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris, França [original da Igreja de São Francisco de Pisa].

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 1. *Francisco homenageado por um Homem Simples*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 2. *Francisco dando seu manto a um Cavaleiro Pobre*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 3. *A visão do Palácio repleto de armas*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 4. *O Suplicante em frente à Cruz em São Damião*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 5. *A Renúncia de Francisco à herança de seu Pai*, c. 1297. Afresco 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 6. *O Sonho de Inocência III*, c. 1297. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 7. *A Confirmação da Regra*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 8. *A Visão de Francisco levado por um carro de Fogo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 9. *A Visão do Trono reservado a Francisco no Céu*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 10. *A Expulsão dos Demônios da cidade de Arezzo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 11. *A prova de fogo ante o Sultão do Egito*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 12. *São Francisco em êxtase*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 13. *O Presépio de Greccio*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede norte, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 14. *O Milagre da água que jorrou do Rochedo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm ((cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 15. *A Pregação aos Pássaros*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 200 cm (cena na parede interna da fachada). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 16. *A Morte do Cavaleiro de Celano*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 17. *São Francisco Pregando ante Honório III*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 18. *São Francisco Aparece no Capítulo de Arles*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul, nave). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. 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 Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 20. *A Morte e o Funeral de Francisco*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 21. *A Visão do Irmão Agostinho e do Bispo de Assis*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 22. *A Verificação dos estigmas*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 23. *Clara se Despedindo dos Restos Mortais do Santo em São Damião*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 24. *A Canonização de São Francisco*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 25. *A Aparição a Gregório*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 26. *A Cura de um Devoto do Santo*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis. The cure of the man from Ilerda, Basilica of Saint Francis, Assisi.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 27. *A Confissão de uma Mulher Levantada dos Mortos*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. Cenas da vida de São Francisco. Cena 28. *Liberção do Herético Arrependido*, c. 1297-1304. Afresco, 270 x 230 cm (parede sul). Assis, Igreja Superior Basílica de São Francisco de Assis.

_____. *Estigmatização de São Francisco*, 1325. Afresco, 390 x 370 cm. Capela Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

BUONINSEGNA, Duccio di. Tríptico: “Estigmatização de São Francisco”. In: *A Crucificação e outras cenas*, c. 1305-1308. Têmpera sobre painel, 44,9 x 31,4 cm. The Royal Collection, Londres, Inglaterra.

CARRACCI, Agostino. *São Francisco recebendo os estigmas*, 1586. Gravura (sem especificação sobre a técnica), sem informação sobre as dimensões. *Fine Arts Museums of San Francisco* (FAMSF), EUA.

DÜRER, Albrecht. *Estigmatização de São Francisco*, c. 1500-1502. Xilogravura, 21,8 × 14,4 cm. *Staatliche Grafische Sammlung*, Munique, Alemanha.

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

GADDI, Taddeo. “A Estigmatização de São Francisco”. In: *Árvore da Vida* (e quatro cenas de milagres); *A Última Ceia*, 1360. Afresco, sem informação sobre as dimensões. Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

_____. *Estigmatização de São Francisco*, s/d. Vitral, sem informações sobre as dimensões. Capela Baroncelli, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

LORENZETTI, Pietro. *São Francisco recebe os estigmas*, c. 1320. Afresco, sem informações sobre as dimensões. Igreja inferior da Basílica de Assis, Assis, Itália.

MESTRE DE SÃO FRANCISCO BARDI. Retábulo: *A Vida de São Francisco*, c. 1240-1270. Têmpera sobre madeira, 234 x 127 cm. Capella Bardi, Igreja da Santa Croce, Florença, Itália.

_____. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1240-1250. Têmpera sobre madeira, 81 x 51 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

MESTRE DO TESOURO. *São Francisco e quatro de seus milagres post mortem*, 1250-1260. Painel, sem informações sobre as dimensões. Museu do Tesouro do Sacro Convento, Basílica de Assis, Assis, Itália.

RIMINI, Pietro da. *São Francisco Recebendo os Estigmas*, c. 1330. Têmpera e ouro sobre madeira, 20,3 x 24,7 cm. Indianápolis Museum of Art, Indianápolis, EUA.

1.2. Fontes escritas

CALVINO, João. “Porque 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, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 57-64.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

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.

PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens. (1582)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82.

TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

2. Referências bibliográficas

ADAMS, Laurie S. *Italian Renaissance Art*. Boulder, Colônia: Westview Press, 2001.

ANGULO IÑIGUES, Diego *et al.* *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991.

ARASSE, Daniel. *Faire croire*. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle. Roma: Escola Francesa de Roma, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana - De Giotto a Leonardo*. Tradução Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____. *Imagem e Persuasão*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Renacimiento y Barroco*. Madri: Akal: 1987.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Brasília: UNB, 1996.

BALZANI, VINCENZO. *Giotto y los Oradores*. Madrid. Visor, 1996.

_____. *Giotto*. Tradução Maria José Molina. Florença: Scala, 1982.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal*. Do ano mil à colonização da América. Tradução Marcelo Rede. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

BATTISTI, Eugeni. *Giotto*. Genebra: Skira, 1990.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECK, James. *La peinture de la renaissance italienne*. Colônia: Könemann, 1999.

BELTING, Hans. *Image et culte*. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art. Paris: Le Cerf, 1998.

_____. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art.* Chicago: University of Chicago Press, 1997.

_____. *L'image et son Public au Moyen Âge.* Paris: Gérard Monfort, 1998.

_____. *Pour une anthropologie des images.* Paris: Gallimard, 2004.

BERLIOZ, Jacques, BÉRIOU, Nicole, LONGÈRE, Jean. (Org.). *Prier au Moyen Age. Pratiques et expériences religieuses.* Turnhout: Brepols, 1981.

BERLIOZ, Jacques; POLO DE BEAULIEU, M. A. *Les exempla médiévaux.* Carcassonne: GARAE - Hésiode, 1992.

BERLIOZ, Jacques *et al.* *Monges e religiosos na Idade Média.* Lisboa: Terramar, 1996.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003.

BËSPFLUG, François. *Dieu dans l'Art.* Paris: Cerf, 1984.

_____. "Images". In: GAUVARD, Claude; LIBERA, Alan de; ZINK, Michel. *Dictionnaire du Moyen Age.* Paris: Quadrige/PUF, 2002.

_____. *et* LOSSKY, Nicholas (Org.). *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses.* Paris: Éditions du Cerf, 1987.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal.* 2ª ed. Tradução Liz Silva. Lisboa: Edições 70, 1998.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOLOGNA, Ferdinando. "Giotto". In: DUBY, Georges & LACLOTTE, Michel. *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo II.* Tradução Mário Correia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. p. 328-356.

BORGES, Célia Maia. "Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico". In: Centro de Estudos de Além-Mar (CHAM). *O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade.* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005.

BORSOOK, Eve. *The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto.* 2ª ed. Oxford: Oxford University, 1980.

BOURDUA, Louise. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy.* Cambridge: Cambridge University Press/The British School at Rome, 2004.

BOWSKY, William M. *A Medieval Italian commune: Siena under the Nine, 1287-1355.* Berkeley, 1981.

BRAET, Herman *et* VERBEKE, Werner. (Org.). *A morte na Idade Média.* Tradução Heitor Mergale *et al.* São Paulo: EDUSP, 1996.

BROOKE, Rosalind B. *The Image of St Francis: responses to sainthood in the Thirteenth Century*. New York: Cambridge University Press, 2006

BROWN, Jonathan y Otros. *Visiones del Pensamiento*. Estudios sobre El Greco. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

BROWN, Peter. *Le culte des saints*. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine. Paris: Centurion, 1984.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

_____. *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CAMILLE, Michael. "Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy". In: *Art History*, 8:1, p. 26-49, 1985.

CARLI, Enzo. *La pittura senese nel Trecento*. Milão, 1981.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana Tradução Tomás Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.

CHABOD, Federico. "Francesco Guicciardini". In: *Escritos sobre el Renacimiento*. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1990 (1933).

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia - A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHASTEL, André. *L'image dans le miroir*. Paris: Gallimard, 1980.

CHAZELLE, Célia M. "Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles". In: *Word and Image*, vol. 06, nº. 2, 1990.

CHECA, Fernando & MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.

CHÉLINI, Jean. *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*. Paris: Hachette, 1991.

COOK, William Robert. *The Art of the Franciscan Order in Italy*. Ed. Brill Academic Pub, 2005.

DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia*. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro e introdução de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Calçadense, s/d.

DAVILA FERNANDEZ, M. P. *Los sermones y el art*. Valladolid: Publicaciones del Departamento de Historia da Arte de la Universidad, 1980.

DELARUELLE, E. *La Piété Populaire au Moyen Âge*. Turim: La Bottega d'Erasmus, 1975.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1983.

DESBONNETS, th. y GODET, F. J. *François d'Assise: Ecrits*. Paris: Sources Chrétiennes, 1981.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. *À travers l'image*. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre. Paris: Klincksieck, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Un sang d'images". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, 32. p. 123-153. 1985.

DREHER, Martin N. *A crise e a renovação da Igreja no período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Tradução Sérgio Bath. Brasília: EdUNB, 1995.

DUBY, Georges. *L'Europe au Moyen Âge*. Manchecourt: Flammarion, 1997.

_____. *O Tempo das Catedrais*. A arte e a sociedade (980-1420). Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

_____ et al. *História artística da Europa*. A Idade Média. Tomo I. Tradução Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. e PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Paris: Flammarion, 1994.

DUMONT, Louis. "Do indivíduo-fora-do-mundo ao indivíduo-no-mundo". In: *O Individualismo*. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 35-71.

DUPONT, Jacques; GNUDI, C. *Gothic Painting*. Genève: Skira, 1979.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1989.

EISENBICHLER, Konrad. (ed.). *Crossing the boundaries*. Christian piety and the arts in Italian medieval and Renaissance confraternities. Kalamazoo: Western Michigan University, 1991.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FAURE, Philippe. "Anjos". Tradução José Carlos Estêvão. In: LE GOFF, Jacques;

SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol. p. 69-81.

_____. “Stigmates”. In: VAUCHEZ, André (Dir.). *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*. CERF/Città Nuova/ James Clarke & Co, 1997, 2 Vol. p. 1460-1461.

FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. “O franciscanismo espanhol em terras americanas: Os irmãos menores na Nova-Espanha do século XVI”. *Revista Aulas*, Campinas, Vol. 4, p. 1-27, Abr./Jul., 2007.

FERNIE, Eric. *Art history and its methods*. A critical anthology. Londres: Phaidon, 1995.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente*. A Idade Média românica e gótica, 2ª Ed. Tradução José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.

FORTHOMME, Bernard. “Le signe jaloux des stigmates et ses contestations”. *Antonianum*, Roma, t. LXXVIII, fasc. 2, p. 249-290, Abr./Jun. 2003.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO, Fernando Marías. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Sílex Ediciones, 1992. p. 138.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1992.

_____. “Johannes Molanus on Provocative Paintings. De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum”, Book II, Chapter 42. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº. 34, p. 229-245, 1971.

FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GAJANO, Sofia B. “Santidade”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, vol. 2, p. 449-463.

GARIN, Eugênio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Age*. Signification et symbolique. Paris: Le Léopard d'or, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILLET, Louis. *Saint François d'Assise*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1926.

GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1989. p.41-93.

GOMBRICH, Ernst. H. *História da Arte*. 16ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Para uma História Cultural*. Tradução Maria Carvalho. Revisão José Soares de Almeida; Maria do Rosário Pedreira. Lisboa: Gradiva, 1994.

GOMES, Francisco J. S. “A religião como objeto da História”. In: LIMA, L. L. da G.; HONORATO, C. T.; CIRIBELE, M. C.; SILVA, F. C. T. (Org.). *História e Religião*. Rio de Janeiro: FAPERJ - Mauad, 2002. p. 13-24.

GÓMEZ CANEDO, L.; LEGÍSIMA, J. R. de. *San Francisco de Asis, sus escritos*. Las florecillas. Biografías del santo por Celano... Madrid: Editorial Católica, 1965.

GONÇALVES, Flávio. *História da Arte*. Iconografia e Crítica. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

GOUREVITCH, Aaron. “Indivíduo”. In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, 2 vol. p. 621-631.

GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Antiquité et Moyen Age. Paris: Flammarion, 1979.

GREENE, Thomas. “A flexibilidade do *self* na literatura do Renascimento”. Tradução Gustavo Naves Franco; Felipe Charbel Teixeira. In: *História & Perspectivas*, nº 32-33, p. 39-67, 2005.

GRIMME, Ernest. *Pintura medieval*. Tradução Lira Pereira. Lisboa: Verbo, 1968.

GROULIER, Jean-François. “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 9-15.

GUERRA, José A. *San Francisco de Asís: escritos, biografias, documentos de la época*. Madrid: Editorial Católica, 1993.

HALL, James. *A history of ideas and images in Italian art*. London: John Murray, 1997.

_____. *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*. Tradução Alix Girod. Paris: Gérard Monfort, 1994.

HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie (ed.). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

HARTT, Frederick; WILKINS, David. *History of Italian Renaissance Art: painting, sculpture, architecture*. Nova York: Abrams, 2003.

HASKELL, Francis. *History and its images*. Art and interpretation of the past. London: Yale University, 1995.

HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1976.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HENZE, Anton. *Les Conciles: les arts, les hommes*. Bruxelas: Sequoia, 1963.

HOUAISS, Antônio. “Religiosidade”. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

HYMA, Albert. *The Christian Renaissance*. A History of the Devotio Moderna. 2ª ed. Hamden: Conn, 1965.

IGLESIA DUARTE, J. I. de la (Coord.). *VI Semana de Estudios Medievais*, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996.

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: Vida de santos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

JANSON, Horst W. *História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

JEDIN, Hubert. *El concilio de Trento en su ultima etapa: crisis y conclusion*. Tradução de “Krisis und Abschluss des Trienter Konzils 1562-63”. Barcelona: Editorial Herder, 1965.

JOVER, Manuel. *Cristo na arte*. Lisboa: Difel, 1994.

JULIA, Dominick. “A Religião: História Religiosa”. In: Le Goff, J.; Nora, P. (Org.) *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KARNAL, Leandro. *Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.

KENT, F.S.; SIMONS, P. (Eds.). *Patronage, art and society in Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália do tempo de Maquiavel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAVIN, Marilyn A. *The place of narrative: mural decoration in Italian churches, 431-1600*. Chicago e Londres, 1990.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*, 2ª Ed. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1995, Vol II.

- _____. *La Baja Edad Media*. Tradução Lourdes Ortiz. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- _____. *O imaginário medieval*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1940.
- _____. *São Francisco de Assis*. São Paulo: Record, 2001.
- _____ *et al.* *Francisco de Assis: Além do tempo e do espaço*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- LEROY, A. *Nascimento da arte cristã do início ao ano mil*. Tradução Rose Marie G. Muraro. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2.
- LITTLE, Lester K. “Monges e Religiosos”. Tradução Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol., p. 225-241.
- LOBRICHON, Guy. *Assise. Les fresques de la basilique inférieure*. Paris: Cerf, 1985
- _____. *La religion des laïcs en Occident: XI^e -XV^e siècles*. Paris: Hachette, 1994.
- _____; RICHÉ, Pierre (Org.) *Le Moyen Âge et la Bible*. Paris: Beauchesne, 1984.
- LORENTE, Juan F.E. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1998.
- LOYN, Henry R. (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.
- LUACES, Joaquín Y. “La imagen del fraile franciscano”. In: VI Semana de Estudios Medievales, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996.
- LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: Scala/Riverside, 1996.
- MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- _____. *El Barroco*. El arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres. Madrid: Encuentro, 1985.
- _____. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932.
- _____. *L'art religieux au XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1948.
- _____. *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*. 2^a ed. Paris: Armand Colin, 1951.

- MANGRUM, Bryan D. & SCAVIZZI, Giuseppe. *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images - Three Treatises in Translation*. 2ª. ed. Ottawa: Dovehouse Editions, 1991
- MANSELLI, Raoul. *Vida de San Francisco de Assis*. Oñati: Editorial Franciscana Aránzazu, 1997.
- MARAVALL, Jose A. *A Cultura do barroco*. Análise de uma estrutura histórica. São Paulo, EDUSP: 1997.
- MARIN, Louis. *Opacité de la peinture*. Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Usher, 1989.
- MARTIN, Hervé. *Mentalités médiévales: XI^e-XV^e siècle*. Paris: PUF, 1996.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis; J. MORALES, Alfredo. *La Catedral de Sevilla*. London: Scala, 1999.
- MARTINS, Fausto S. “O conceito de *Nihil Inhonestum* nos tratados artísticos pós-tridentinos”. In: SILVA, F. Ribeiro da; CRUZ, M. Antonieta; RIBEIRO, Martins; OSSWALD, H. *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, Vol. 1, p. 713-726.
- MEISS, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978.
- MENOZZI, Daniele. *Les Images*. L’Eglise et les arts visuels. Paris: Éditions du Cerf, 1991.
- _____. *Nuovi documenti per la storia dell’arte toscana dal XII al XV secolo*. Florença, 1901.
- MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco: História dos frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI*. Tradução Ary E. Pintarely. Petrópolis, RJ: Vozes/FFB, 2005.
- MESNARD, Pierre. “Le comerse épistolaire, comme expresion sociale de l’individualisme humaniste”. In: _____. *Individu et Société a la Renaissance*. Paris, Bruxelles: Press Universitaire de Bruxelles, 1967.
- MOLETA, Vincent. *From St. Francis to Giotto*. The influence of St. Francis on early Italian art and literature. Chicago: Franciscan Herald, 1983.
- MOLLAT, Michel. *Os Pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- MOREIRA, A. da SILVA (Org.) *Herança Franciscana*. Petrópolis: Vozes- IFAN, 1996.
- NIGG, Walter. *O Homem de Assis: Francisco e seu Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- NORMAN, Diana et al. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*. Interpretative essays. Londres: Yale University, 1995. Vol. I.

PACAUT, Marcel. *La théocratie. L'Église et le pouvoir au Moyen Age*, 2ª ed. Paris: Desclée, 1989.

_____. *Les ordres monastiques et religieux au Moyen Âge*. Paris: Nathan, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. 2ª ed. Tradução Olinda de Sousa. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. Tradução J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAUL, Jacques. *L'Église et la culture en Occident*. Paris: P.U.F., 1986.

PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. Tradução Luiz Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. “Uma arqueologia da história das imagens”. In: GOLINO, William (Org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória: UFES, 2004.

PIPONNIER, Françoise. “Cotidiano”. Tradução de Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002. 2 Vol. p. 283-299.

RAPP, Francis. *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*. 2ª ed. Paris: PUF, 1980.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958, Tomo III, Vol. I.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Azulejos: Quadros de memória portuguesa”. In. *Raízes Medievais do Brasil Moderno*. 2007, Lisboa. II Encontro de Estudos Medievais Luso-brasileiros. Lisboa: Abreu, Souza & Braga, 2007. p. 247-260.

RINGBOM, Sixten. *Icon to Narrative: The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk: Davaco, 1983.

ROIG, Juan F. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1958.

ROTBURG, Robert *et al.* *Art and History*. Images and their meaning. Cambridge: Cambridge University, 1988.

RUCQUOI, Adeline. “Los franciscanos en el Reino de Castilla”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996. p. 65-86.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. *Documents*. Paris: Th. Desbonnets (éd.), D. Vorreux (éd.), 1968.

SAINT-SAËNS, Alain. *La Nostalgie du Désert*. L'idéal Érémitique en Castille au Siècle d'Or. San Francisco: Mellen Research University Press, 1993.

SÃO TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Vol. III. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian art*. Greenwich: New York Graphic Society, 1972. 4 v.

SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens". Tradução Vivian Coutinho de Almeida. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol. p. 591-605.

_____. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *O Corpo das Imagens*. Ensaio Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Bauru SP: EDUSC, 2007.

_____. *Prêcher d'exemples*. Récits de prédicateurs du Moyen Âge. Paris: Stock, 1985.

_____ et BASCHET, Jérôme. *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SILVEIRA, Ildfonso. *Roger Bacon, doutor admirável*. Frade mago embusteiro?... Gênio visionário? Bragança Paulista: Edusf, 1996.

_____. *São Francisco de Assis*. Ensaio de leitura das fontes. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____; REIS, Orlando. (Org.). *São Francisco de Assis*. Escritos e biografias de São Francisco de Assis. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SIMON, Jean-Paul. "Médiations et histoire sociale de l'art". *Réseaux*, Vol. 11, Numéro 60, p. 39-60, Année 1993.

TOMÁS DE KEMPIS. *Imitação de cristo*. São Paulo. Círculo do livro, 1986.

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo*. A formação do imaginário cristão, 2ª ed. Porto Alegre: AGE, 2003.

VALVERDE, Jose María. *El Barroco: una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos, 1981.

VASARI, Giorgio *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. 3ª ed. Roma: Newton & Compton, 1997.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental - Séculos VIII-XIII*.

Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques. 3^a ed. Rome: École Française de Rome, 1994.

_____. “Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 80, Numéro 2, p. 595-625, Année 1968.

_____. “Milagre”. Tradução Eliana Magnani. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 Vol.. p. 197-212.

_____. “O Santo”. In: LE GOFF, Jacques (Dir.). *O Homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 211-230.

VEGA, Virgilio B. “La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. ‘Il Poverello’ de Asís en la entalladura del siglo XV”. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, *Espiritualid, Franciscanismo*. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996.

VORREUX, Damien. “Franciscains”. In: LE BRAS, Gabriel (Dir.). *Les Ordres religieux actifs*. La vie et l'art. Paris: Flammarion, 1980.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WELCH, Evelyn. *Art in Renaissance Italy: 1350-1500*. Oxford: The Oxford University Press, 1997.

WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia (1250-1400)*. Madrid: Catedra, 1989.

WIRTH, Jean. *L'image médiévale*. Naissance et développements (VIe-XVe siècles). Paris: Klincksieck, 1991.

ZILLES, Urbano & Otto Skrypczak (Orgs.) *Documentos dos Primeiros Oito Concílios Ecumênicos*. 2^a. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

3. Referências eletrônicas

Museu do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detailnotice.jsp?CONTENT<>cntid=10134198673226191&CURRENT_LLIV_NOTICE<>cnt_id=10134198673226191&FOLDER<>folder_id=9852723696500778>. Acesso em: 17 Nov 2009.

Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 12 Mai 2009.