

As transformações religiosas e a representação da *Impressão das Chagas* de Francisco de Assis nos centros artísticos “hispano-italianos” dos séculos XV e XVI

Aldilene Marinho Cesar\*

RESUMO: O objetivo desta comunicação é discutir parte da iconografia franciscana, através de quatro pinturas com o tema da estigmatização de Francisco de Assis, produzida nos principais centros artísticos da “Itália” e da “Espanha”, entre meados do século XV e o final do século XVI. Propondo como marco divisor a realização do Concílio de Trento (1545-1563), pretende-se relacionar estas pinturas com alguns dos aspectos das transformações na cultura religiosa católica desse período, considerando-as participantes, através de seus usos e funções, da construção de algumas dessas transformações. Com isso, propõe-se que estas imagens deixariam gradualmente de figurar a manifestação do divino no mundo para significar, cada vez mais, um encontro místico e individualizado entre o fiel e o sagrado.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte, Pintura, Francisco de Assis.

SOMMAIRE: L'objectif de cette communication est de discuter partie de l'iconographie franciscaine, à travers de quatre peintures avec le sujet de la stigmatisation de François d'Assise, produit dans les principaux centres artistiques italiens et ibériques, entre les milieux du XVème siècle et la fin du XVIème. En proposant comme borne diviseur la réalisation du Concile de Trente (1545-1563), on prétend rapporter ces peintures avec certains aspects des transformations dans la culture religieuse catholique de cette période, en les considérant participants, à travers leurs usages et fonctions, de la construction de certaines de ces transformations. Ainsi, on propose que ces images cesseraient graduellement de figurer la manifestation du divin dans le monde pour signifier, de plus en plus, une rencontre mystique et individualisée entre le fidèle et le sacré.

MOTS-CLÉ : Histoire de l'Art, Peinture, François d'Assise.

Francisco de Assis (1181-1226), segundo o historiador Jacques Le Goff, teria sido “uma das personagens mais importantes de seu tempo e, até hoje, da história medieval” (LE GOFF, 2001: 9), pela sua constituição como um novo modelo de santidade, baseando-se na imitação de Cristo que resultara numa identificação tão radical, chegando a se expressar em seu próprio corpo no momento mais valorizado de sua biografia, a estigmatização. Nascido em Assis, na região central da Itália, numa família de comerciantes, Francisco, após um processo gradual de conversão, por volta dos 25 anos teria se voltado para uma vida religiosa dedicada aos pobres e ao desprezo pelas riquezas materiais. Propondo uma restauração daquilo que entendia como os valores simples e verdadeiros da religião cristã, o jovem de Assis, em torno do qual logo viria a se reunir um grupo crescente de companheiros, criou uma

---

\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq-Brasil.

2

nova regra religiosa, cujas diretrizes principais eram a pobreza e a humildade. Aprovada em 1210 pelo papa Inocêncio III, a primeira Regra inaugurava também a primeira das três ordens religiosas iniciadas durante a vida de Francisco (LE GOFF, 2001: 16). Até a sua morte em 1226, sua popularidade aumentou enormemente, tanto pela atuação da sua Ordem junto aos pobres, quanto pelos inúmeros relatos de milagres e visões ligados ao seu nome. Além disso, ao contrário dos grandes bispos e doutores da Igreja que possuíam esmerada formação letrada e teológica, Francisco de Assis era leigo, desconfiava da escolástica e considerava que “o Evangelho era a única regra necessária a uma vida religiosa” (LE GOFF; SCHMITT, 2002: 236). De acordo com Georges Duby, foi exatamente essa “ingenuidade” da pregação franciscana – que, em princípio, propunha somente a vida exemplar e não uma doutrina religiosa – que a fez “singularmente eficiente” (DUBY, 1976: 170). Estes elementos contribuíram para que Francisco fosse considerado um santo ainda em vida, sendo oficialmente canonizado pelo papa Gregório IX, apenas dois anos após a sua morte.

Apesar da História das Religiões haver produzido inúmeros trabalhos sobre a religiosidade e as fontes primárias franciscanas, a iconografia de Francisco foi, nesse campo, relativamente pouco estudada – com exceção de uns poucos estudos como os de Joaquín Luaces, *La imagen del fraile franciscano* (LUACES, 1996) e Virgilio Vega, *La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media* (VEGA, 1996) –, restringindo-se a algumas passagens em trabalhos de caráter mais amplo que tratam da arte religiosa cristã de um modo geral. No campo da História da Arte o panorama não diverge muito. Estudos tradicionais produzidos por Émile Mâle (MÂLE, 1932) e Louis Réau (RÉAU, 1957) que pesquisaram amplamente a iconografia da arte cristã, dedicam somente parte de suas análises às representações de Francisco. Outros historiadores da Arte como Louis Gillet (GILLET, 1926) e Elvio Lunghi (LUNGHI, 1996) apesar de dedicarem estudos específicos à iconografia franciscana, estes se restringem à arte italiana, à Basílica de Assis e principalmente ao seu programa iconográfico pintado por Giotto di Bondonne. Esta constatação nos parece dissonante com a afirmação de Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, 1994: 163) de que Francisco de Assis tem sido até hoje um dos santos mais representados da História da Arte, em todo o mundo cristão católico.

Coubera desde o princípio aos próprios frades franciscanos a elaboração de uma iconografia do fundador da sua Ordem (DUBY, 1997: 90). Contudo, a primeira imagem evocando o modelo pictórico de Francisco que se tem notícia, foi pintada em 1228, pouco antes da sua canonização, na parede da capela de São Gregório do *Sacro Speco* - monastério

3

beneditino de Subiaco (VORREUX, 1980: 228). Nela, Francisco aparece representado sem auréola e no alto, à esquerda, encontramos a inscrição onde se lê *Frater*, e não *Sanctu*. Este fato comprova que ele já era representado naquele momento, antes de sua canonização e até mesmo fora da comunidade franciscana. Na Basílica que lhe foi consagrada em Assis, localizada no Tesouro do Convento, encontra-se a primeira imagem de Francisco que se tem notícia, trata-se de um frontal de altar descrevendo “São Francisco e os seus quatro milagres”. A obra atribuída ao *Mestre do Tesouro* representa cenas em que Francisco aparece fundando igrejas e comunidades de frades menores nas províncias da Úmbria e da Toscana (LUNGHI, 1996: 18). No entanto, a iconografia considerada a mais importante já produzida sobre o santo não é a mais antiga, mas aquela atribuída a Giotto (1266-1337) na Basílica de Assis. A série de 28 afrescos, pintada entre 1296 e 1304 na igreja superior, tornou-se a representação mais conhecida do *Poverello*.

Segundo Georges Duby (DUBY, 1997: 90), foram os frades franciscanos que, antes de quaisquer outros, utilizaram a imagem a fim de propagar os efeitos dos ensinamentos de Francisco. Para Duby, os seus seguidores entendiam as representações pictóricas como uma eficiente forma de “prolongar o efeito de suas palavras” e pregar os exemplos franciscanos. Tudo isso contribuiria para torná-lo, conforme Jacques Le Goff, um verdadeiro “santo imagem” (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU, 1994: 164). Para tanto, optaram especialmente pela pintura, pois a consideravam a arte mais “adequada para favorecer na intimidade um diálogo direto entre o fiel e Jesus.” (DUBY, 1997: 90).

Apesar da polêmica envolvendo o culto das imagens e o temor à idolatria recorrente na história da Igreja, esta conseguiu, através de alguns dos seus personagens mais ilustres, dotar de certa legitimidade aquilo que considerava o uso correto das representações sagradas. São clássicas as defesas sobre o uso das mesmas produzidas por expoentes da Igreja Católica como o papa Gregório Magno (c. 540-604) e o bispo franciscano Boaventura de Bagnorea (1221-1274), este último, autor da biografia canônica de Francisco. Ambos defenderam a utilidade e a pertinência do que consideravam a tríplice função da imagem: de Escritura para os iletrados, de estímulo à devoção e meio de suscitar o arrependimento aos pecadores fortalecendo a memória cristã por evocar a história sagrada (MENOZZI, 1991: 125).

No início do século XVI, diante dos avanços das idéias reformadoras, a Igreja Católica deu início à realização de grandes transformações no interior da sua doutrina. Estas abrangiam dentre outras resoluções, a redefinição de dogmas e de práticas institucionais e devocionais. Nesse panorama a Igreja viu-se forçada a questionar o uso real e social das imagens

4

religiosas. Doravante, instaura uma verdadeira política de tratamento das mesmas visando o controle total das representações religiosas produzidas. Reconhecendo vários problemas envolvendo o culto às imagens dos santos, muitas vezes considerado idólatra, o Concílio de Trento (1545-1563) tentou controlar e doutrinar essa matéria.

Na terceira e última sessão deste Concílio (1562-1563), produziu-se uma série de decretos dirigidos ao tema das artes religiosas. Tratando especialmente da pintura, no *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas*, foram examinados os programas iconográficos existentes e, sobretudo, aqueles ainda em execução (GROULIER, 2004: 65). As resoluções do Concílio de Trento, todavia, “não puseram em questão a arte em si, mas apenas suas funções, seus usos e o limite do representável” (GROULIER, 2004: 70). Apesar da preocupação católica dirigida ao culto de imagens considerado idólatra e dos ataques dos reformadores, o Concílio tridentino acabou por confirmar definitivamente a legitimidade do uso de imagens nas práticas devocionais. Mais do que legitimá-lo, de acordo com Pierre Francastel, a Igreja Católica a partir do século XVI teria passado a buscar na arte uma forma eficaz de luta contra a Reforma Protestante, sobretudo “empregando uma nova iconografia para exprimir sua doutrina” (FRANCASTEL, 1993: 27).

Embora o culto às imagens religiosas fosse reafirmado em Trento, é certo que as mesmas sofreram transformações, como todo o conjunto da sociedade europeia do seu tempo. Uma arte religiosa que fazia da imagem a presença do divino no cotidiano visível e na própria natureza, começa a dar lugar a uma iconografia na qual o homem e o sagrado encontram-se cada vez mais separados, e nela, por conseqüência, uma ponte entre ambos precisava ser construída. O caminho individual para a divindade, numa cultura católica que não abandonara a característica de ser uma cultura da imagem, exigiria, portanto, um novo modo de representar os temas sagrados. Mas ao mesmo tempo, seriam essas novas representações que ajudariam a construir, nos espaços sociais onde as imagens exerciam suas funções específicas, as próprias mudanças na religiosidade. De uma manifestação do divino no mundo, o que passou a ser figurado era a busca interior individual e o encontro místico do fiel, ou do santo, com o sagrado. Entre toda a gama de temas da iconografia de Francisco de Assis, aquele que melhor possibilita analisar os aspectos acima indicados, são as imagens da *Impressão das Chagas*.

A recepção dos estigmas teria acontecido em 1224 quando o jovem de Assis teria recebido as chagas do Cristo serafim. Este episódio da vida de Francisco se encontra detalhadamente descrito desde suas primeiras Legendas. A primazia desta cena sobre as

5

outras da vida do santo é tão marcante que é defendida pelas duas correntes divergentes do franciscanismo na época: os observantes e os conventuais<sup>2</sup>. Esta unanimidade na recepção do relato contribuiu para torná-la uma das cenas mais representadas e difundidas desde as primeiras representações franciscanas. Além disso, a presença dos estigmas tornava a hagiografia de Francisco distintiva em relação aos outros santos ao apresentar pela primeira vez um aspecto inovador no caráter da santidade. Por imitar Cristo com perfeição, aquele não sofreu, todavia, o martírio comum à maioria dos santos então conhecidos. Igualmente, não virou asceta, monge e nem produziu grandes escritos teológicos: sua novidade seria partilhar, com as chagas do seu corpo, do sofrimento da Paixão do próprio Cristo.

Entre meados do século XV e finais do século XVI existiam na “Espanha” e na Península Itálica muitos centros artísticos, dentre eles destacam-se os de Florença e Siena, na região da Toscana, na parte central da “Itália” e Toledo na Península Ibérica. Representantes desses centros, os pintores Domenico Ghirlandaio, Lodovico Cardi, mais conhecido como Cigoli, Stefano di Giovanni, conhecido como Sassetta e Doménikos Theotokópoulos, o “El Greco” produziram representações do tema da *Impressão das Chagas* que nos permitem inferir uma necessidade de tornar sensíveis as realidades mais elevadas da fé no período. Nelas podem ser identificadas algumas transformações, ao longo do espaço temporal recortado, que apontam alguns aspectos da mudança da religiosidade católica ocorrida na época.

A escolha de algumas das representações visuais dos pintores acima relacionados se deu, principalmente, pelo fato destes trabalhos terem sido produzidos em partes das Penínsulas Itálica e Ibérica, locais onde apesar das mudanças nas práticas religiosas ocorridas no período, podemos observar como reação às críticas dos reformadores protestantes, que estas assumiram posicionamentos muito diversos daqueles da Europa do Norte. Assim sendo, essas duas grandes penínsulas mediterrâneas contribuíram, portanto, num cenário de mudanças, para a permanência da preponderância católica no Ocidente, bem como para um êxito das propostas tridentinas com relação à questão das imagens.

As representações de temas relacionados à vida de São Francisco tiveram grande influência nesse movimento de transformação das práticas religiosas no sentido de uma busca mais internalizada e individual de um encontro místico do fiel ou do santo com a esfera sagrada, busca esta que passou a ser figurada nas cenas da vida do santo. Ao analisar o culto

---

<sup>2</sup> A corrente dos conventuais defendia a institucionalização da Ordem e acabou por prevalecer sobre a dos observantes ou espirituais que seguia mais rigorosamente a doutrina de Francisco, sendo adepta da pregação errante e da devoção à pobreza. Ao contrário dos observantes, os conventuais foram integrados à estrutura da Igreja de Roma, ver, LÚACES, JoaquínY. *Op. cit.*, p. 194.

6

dedicado às cenas da *Paixão de Cristo*, o historiador da arte David Freedberg indica o pioneirismo dos frades franciscanos no “desenvolvimento da devoção privada e metódica da Paixão”, não por acaso a cena mais relacionada à vida do fundador da ordem franciscana que havia recebido os estigmas do próprio Crucificado (FREEDBERG, 1992: 206).

Portanto, a proposta que vem sendo desenvolvida na pesquisa em curso, junto ao Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS - IFCS, UFRJ), se inscreve na perspectiva do estabelecimento de uma articulação entre História da Arte e História das Religiões, para tratar desse aspecto da transformação da religiosidade católica na passagem do mundo medieval para a modernidade. Essa articulação não é original, pois um caminho semelhante já foi percorrido na historiografia como pode ser observado, por exemplo, em trabalhos como o do historiador Georges Duby, em *O tempo das Catedrais* (DUBY, 1976) e do historiador da arte Hans Belting, em *L'image et son Public au Moyen Age* (BELTING, 1998). O objetivo central dessa pesquisa é – tendo como marco divisor a realização do Concílio de Trento (1545-1563) – identificar – num *corpus* iconográfico contendo além das pinturas da *Impressão das Chagas* citadas acima, outras nove com o mesmo tema, produzidas nos centros artísticos e período acima mencionados – as transformações figurativas dessa iconografia e através da análise comparativa das mesmas e de alguns escritos da época, propor interpretações acerca de quais foram e de que modo emergiram algumas dessas mudanças na cultura religiosa católica. Sugerimos como hipótese de trabalho que a iconografia estudada não constitui um mero reflexo, mas, através de suas funções e dos seus usos no seu tempo e lugar, teriam ajudado a construir algumas dessas transformações no sentido de uma mudança gradual na passagem de uma religiosidade na qual o divino podia ser representado como manifesto na natureza e no visível, para outra marcada por representações de uma religiosidade cada vez mais internalizada e individualizada. As pinturas da *Impressão das Chagas*, nos períodos e lugares em questão, inseridas nesse movimento de transformação, deixariam gradativamente de figurar a manifestação do divino no mundo, para significar, cada vez mais, uma imagem simbólica do encontro místico, interior e individualizado entre o fiel e o sagrado.

### **Bibliografia**

BELTING, Hans. *L'image et son Public au Moyen Age*. Paris: Gérard Monfort. 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*. Paris: Gallimard, 1976.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saintes. Guide Iconographique*. Paris: Flammarion, 1994.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa* (tradução Mary Barros). São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

GILLET, Louis. *Saint François d'Assise*. Paris: Librairie Bloud et Gay, 1926.

GROULIER, Jean-Francois (Coord.). A teologia da imagem e o estatuto da pintura. (Tradução Magnólia Costa). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004. vol. 2

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 2ª ed. (tradução Marcos de Castro). Rio de Janeiro: Record, 2001.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC/ IMPRENSA OFICIAL SP, 2002.

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.

LUNGI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. Nova York: Scala/Riverside, 1996.

MÂLE, Émile. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932.

MENOZZI, Daniele. *Les Images. L'Eglise et les arts visuels*. Paris: Éditions du Cerf, 1991.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1957, vol. III.

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. 283-299.

VORREUX, Daniel. *Franciscains*. In: BRAS, Gabriel le (Dir.). *Les ordres religieux actifs. La vie et l'art*. Paris: Flammarion, 1980.