

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
PPGMP ICH/UFPEL



Dissertação

**A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o
"São Francisco das Chagas", do Museu de Arte Sacra de São Paulo**

Maritsa Sá Freire Costa

Pelotas, 2014

Maritsa Sá Freire Costa

**A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o
"São Francisco das Chagas", do Museu de Arte Sacra de São Paulo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Memória Social e Patrimônio
Cultural do Instituto de Ciências Humanas da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, PPGMP ICH/UFPEL

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo González, FILO/UBA (ARG)

Pelotas, 2014

**Dados de Catalogação na Fonte:
Kênia Moreira Bernini CRB-10/920**

C837m Costa, Maritsa Sá Freire.

A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o “São Francisco das Chagas”, do Museu de Arte Sacra de São Paulo / Maritsa Sá Freire Costa ; Fábio Vergara Cerqueira, orientador ; Ricardo González, coorientador – Pelotas, 2014.

153 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, 2014.

1. Iconografia. 2. São Francisco de Assis. 3. Imagem. 4. Museu de Arte Sacra de São Paulo. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient. II. González, Ricardo, coorient. III. Título.

CDD 731.8
306.4

Maritsa Sá Freire Costa

A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o "São Francisco das Chagas", do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 20 de fevereiro de 2014

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (Orientador)

Doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade São Paulo (USP)

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Doutor em Arquitetura e Urbanismo (Área de Conservação e Restauro) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Profa Dra Mari Lucie da Silva Loreto

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Dedico este trabalho aos meus pais e ao meu avô
que, onde estiver, deve estar orgulhoso.**

Agradecimentos

Ao meu orientador, prof. Fábio, pelo conhecimento transmitido e pelas orientações e críticas.

Ao meu coorientador, prof. Ricardo, pelos conselhos e ensinamentos.

Ao meu coorientador “de coração”, prof. Jonas Klug da Silveira (CA/UFPEL), pelas aulas sobre a parte religiosa deste trabalho e pelas conversas divertidíssimas!

Aos profissionais do Museu de Arte Sacra de São Paulo pela oportunidade e ajuda.

Aos órgãos, instituições e pessoas que me prestaram assistência, o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo; o CONDEPHAAT; Maria Nascimento, ministra da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência; e especialmente, o escritório do IPHAN de São Paulo, pela disponibilidade e atenção, e Patricia Russo, da Biblioteca Histórica del Convento San Francisco de Buenos Aires (Argentina), pela gentileza em me atender.

À disponibilidade das bibliotecas da Universidade de São Paulo (USP), sempre abertas ao público. Esta pesquisa não teria sido possível sem as diversas consultas ao seu acervo.

A todas as pessoas que tentaram me ajudar ao longo deste percurso, desde os meus amigos que me ouviram e me aguentaram até os professores com quem conversei e que me deram diversos conselhos.

Aos meus pais, por acreditarem em mim.

A São Francisco de Assis, que deve ter me ajudado de alguma forma!

Obrigada.

E no entanto eles, que se foram há muito tempo, se encontram em nós, como projeto, como carga pesando sobre o nosso destino, como sangue que corre em nós e como um gesto que desponha das profundezas do tempo. (RILKE, 2009, p. 60)

Quis saber o comandante da força o que ia fazer aquela caterva de rústicos a Séforis, responderam-lhe, A ver o fogo, explicação que satisfaz o militar, pois desde a aurora do mundo sempre os incêndios atraíram os homens, há mesmo quem diga que se trata de uma espécie de chamamento interior, inconsciente, uma reminiscência do fogo original, como se as cinzas pudessem ter memória do que queimaram, assim se justificando, segundo a tese, a expressão fascinada com que contemplamos até a simples fogueira a que nos aquecemos ou a luz duma vela na escuridão do quarto. (SARAMAGO, 2005, p.

137)

Resumo

COSTA, Maritsa Sá Freire. **A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o "São Francisco das Chagas", do Museu de Arte Sacra de São Paulo**. 2014. 153f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

O presente estudo é resultado de uma reflexão sobre o grupo escultórico "São Francisco das Chagas" que pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) e compõe sua exposição permanente. O que se propõe é investigar a "vida" desta peça desde seu uso como imagem de devoção, para o qual ela foi confeccionada no século XVII, até seu uso como objeto musealizado. A primeira parte do trabalho se concentra na imagem e trata das variações do modelo iconográfico a ela associado, as percepções de seus temas, bem como a intencionalidade de sua criação. A imagem ao fim desta etapa igualmente é tratada como "fantasma" ao serem, nela, identificadas "fórmulas de *páthos*" antigas. Em seguida, realiza-se uma abordagem mais pragmática à medida que a contextualiza entre as produções da imaginária na São Paulo do século XVII. A terceira parte trata da fase museológica da peça e é questionada a perda de seu valor cultural quando deslocada para o museu. Neste percurso, diferentes sentidos são ativados, tanto no exercício memorial associado à prática católica quanto na apreciação estética e na valorização histórica. Conclui-se que nada é perdido, tudo é agregado fazendo com que a imagem tenha "sobrevivido" e hoje seja considerada como bem cultural e patrimônio católico brasileiro.

Palavras-chave: Iconografia; São Francisco de Assis; Imagem; Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Abstract

COSTA, Maritsa Sá Freire. **Memory of an image and image of a memory: a study about Saint Francis of Assisi, from Museum of Sacred Art of São Paulo**. 2014. 153f. Dissertation (Master Degree em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

This study results from an analysis about the sculptural group “São Francisco das Chagas” which belongs to the Museum of Sacred Art of São Paulo’s collection and it is part of the museum’s permanent exhibition. The mainly goal is to investigate the “life” of the article since its use as an image for devotion, for which it was made in the 17th century, until its use as a museum piece. The first part of this research is dedicated to the image and describes the variations on the iconographic type associated with it, the perception towards its themes, as well as the intention of its creation. The image finally is treated like a “phantom” by identify in it ancient “formulas of *páthos*”. Then, it begins an approach more pragmatic when the sculptural group is contextualized among the production of sacred images in the 17th São Paulo. The third part deals with the phase within the museum and the lost of the devotional value is questioned when it is dislocated into the institution. In this course, different meanings are activated, as in the memorial exercise associated with the catholic practice as in the aesthetic appreciation and the historical importance. In conclusion, nothing is lost, everything was aggregated in order to make the image “survived” and nowadays it is considered cultural property and catholic Brazilian heritage.

Key-words: Iconography; Saint Francis of Assisi; Image; Museum of Sacred Art of São Paulo.

Lista de Figuras

Figura 1	São Francisco das Chagas (século XVII)	15
Figura 2	"Imagem oficial de São Francisco de Assis" (século XIII)	24
Figura 3	São Francisco recebe os estigmas (1290-1292)	26
Figura 4	São Francisco e a história de sua vida (1235)	27
Figura 5	Detalhe da Figura 4	27
Figura 6	São Francisco recebe os estigmas (cerca de 1320-28)	27
Figura 7	Reliquary of St. Francis of Assisi (século XIII, depois de 1228)	29
Figura 8	Reliquaire de saint François d'Assise (por volta de 1228-1230)	30
Figura 9	Detalhe da Figura 7	31
Figura 10	Detalhe da Figura 8	32
Figura 11	Detalhe da Figura 1 (centro)	33
Figura 12	Detalhe da Figura 1 (pés)	33
Figura 13	Saint Francis of Assisi receiving the stigmata (cerca de 1300)	34
Figura 14	Reprodução da Figura 6	34
Figura 15	Quadro comparativo	35
Figura 16	São Francisco recebe os estigmas (entre 1240 e 1260)	36
Figura 17	San Francesco d'Assisi, episodi dela vita di San Francesco d'Assisi (princ. século XIII)	37
Figura 18	Detalhe da Figura 17	37
Figura 19	Êxtase de São Francisco com os Estigmas (por volta de 1600)	39
Figura 20	O êxtase de Santa Teresa (1644-1647) (detalhe)	43
Figura 21	São Francisco em Êxtase (1640)	45
Figura 22	São Francisco (entre 1650 e 1660)	46
Figura 23	São Francisco em êxtase (1663)	46
Figura 24	Igreja de São Francisco de Assis (1766-1810)	49
Figura 25	Agonia de São Francisco (1794-1804)	49
Figura 26	San Francisco abrazando a Cristo (1668-1669)	50
Figura 27	Cristo abraçando São Bernardo (por volta de 1626)	51
Figura 28	A estigmatização de São Francisco (1616-1617)	53
Figura 29	Detalhe da Figura 21	54
Figura 30	Detalhe da Figura 27	54

Figura 31	Abraço de San Francisco de Asís al crucificado (por volta de 1620)	56
Figura 32	Crucifixo (por volta de 1290)	62
Figura 33	A deposição no sepulcro (1601-1602)	63
Figura 34	A incredulidade de São Tomé (1602)	64
Figura 35	Detalhe da Figura 1 (centro-a)	67
Figura 36	Detalhe da Figura 1 (centro-b)	68
Figura 37	Detalhe da Figura 1 (cabeças)	68
Figura 38	Madona de Loreto (1604-5)	74
Figura 39	“Crucificação” (1485) (detalhe)	81
Figura 40	Judith met het hoofd van Holofernes (Judite deixando a tenda de Holofernes) (1497-1500)	82
Figura 41	Laocoonte e seus filhos (175-50 a.C.)	83
Figura 42	A metamorfose de Hermafrodito e Sálmage. (por volta de 1520)	86
Figura 43	Hermafrodito e Sálmage (1559)	86
Figura 44	Hermafrodito e Sálmage (1581)	87
Figura 45	Paesaggio com Salmace ed Ermafrodito (1606-1607)	87
Figura 46	Nossa Senhora do Rosário (1560)	101
Figura 47	Nossa Senhora da Conceição (1560)	101
Figura 48	Nossa Senhora do Monserrate (1636)	105
Figura 49	Nossa Senhora dos Prazeres (século XVII)	106
Figura 50	Reprodução da Figura 1	107
Figura 51	Nossa Senhora da Purificação (século XVII) (detalhe)	111
Figura 52	Detalhe da Figura 1 (cabeças)	111
Figura 53	Guia telefônico Guiatel ciclo 2013/2014	116
Figura 54	Capela de Nossa Senhora dos Aflitos	117
Figura 55	Nossa Senhora da Luz (século XVI)	121
Figura 56	O Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz (1827)	122
Figura 57	O Mosteiro da Luz (1835)	123
Figura 58	Vista lateral do “Conjunto da Luz” formado pelo Mosteiro da Luz, a Igreja de São Frei Galvão e Museu de Arte Sacra de São Paulo	123
Figura 59	Folder confeccionado pelo Museu de Arte Sacra de São	

	Paulo (2013)	133
Figura 60	Folder confeccionado pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo (2013)	134
Figura 61	Telão na entrada do Museu de Arte Sacra de São Paulo	135
Figura 62	Reprodução do site do Museu de Arte Sacra de São Paulo	135
Figura 63	Grupo de fotos de diferentes ângulos do espaço expositivo da mostra “São Francisco de Assis, das Chagas e de todo mundo”	136

Lista de Abreviaturas e Siglas

1CEL	Primeira Vida – Tomás de Celano
2CEL	Segunda Vida – Tomás de Celano
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
IEPHA/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAS-SP	Museu de Arte Sacra de São Paulo
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1 Hagiografia de São Francisco de Assis	17
1.1 O nome	17
1.2 A conversão	18
1.3 Os estigmas	19
1.4 O Cristo Seráfico	20
Capítulo 2 Contexto e representação: a construção de uma imagem	23
2.1 Modelos iconográficos em ajuste	23
2.1.1 A consolidação do modelo Giottesco	23
2.1.2 Do modelo tradicional ao êxtase contrarreformista	38
2.1.3 O contexto americano	46
2.1.4 Uma sobreposição de modelos	48
2.1.5 <i>Alter Christus</i> , afinal	58
2.2 Francisco e a construção de uma legenda	70
2.3 A obra artística: intencionalidades e níveis de análise	72
Capítulo 3 A produção imagética na São Paulo do século XVII	93
3.1 O contexto histórico europeu	93
3.2 O contexto histórico colonial: São Paulo do Campo de Piratininga	95
3.3 A produção imagética brasileira e paulista	96
3.3.1 As produções de João Gonçalo Fernandes, Frei Agostinho da Piedade e de Frei Agostinho de Jesus	101
3.3.2 São Francisco das Chagas: objeto deste estudo	107
Capítulo 4 A arte sacra como questão patrimonial e o “São Francisco das Chagas” no Museu de Arte Sacra de São Paulo	115
4.1 O Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP)	120
4.2 O fim da imagem de culto: o imagem musealizada	126
Considerações Finais	138
Referências	140

Introdução

Após a abdicação de Bento XVI no início de 2013, um novo chefe para a Igreja Católica Apostólica Romana foi escolhido. A eleição de Jorge Mario Bergoglio foi cercada de ineditismos. Tendo sido o primeiro pontífice não europeu (ele é argentino), foi também o primeiro jesuíta a ser eleito papa, e pela primeira vez foi escolhido o nome Francisco para designação papal. Pelos seus ideais de simplicidade e humildade, São Francisco de Assis procurou seguir os ensinamentos do Evangelho e é sabido que após revelação onírica, o papa Inocêncio III (1198-1216) vaticinou que ele salvaria a Igreja. O exercício memorial promovido pela utilização da designação "Francisco" está, portanto, relacionado tanto aos ideais do santo de Assis, que perduraram associados a sua figura mesmo após a morte, quanto à uma pretensa reforma da instituição pela reiteração de certos fundamentos da religião.

Além dos valores, outro aspecto que está intimamente relacionado à imagem de São Francisco de Assis é o fato de ter sofrido a estigmatização, experiência reconhecida pela Cúria Romana e presente no calendário litúrgico. Pelo recebimento das chagas de Cristo, Francisco se aproximou ainda mais do modelo ideal de vida cristã já associada a ele pelo exercício do Evangelho. Este episódio é um dos motivos iconográficos mais frequentes na tradição figurativa franciscana, amplamente adotado em diversos templos dedicados ao fundador da Ordem dos Frades Menores. Esta também é a iconografia do conjunto escultórico "São Francisco das Chagas" (Figura 1) que pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) e compõe sua exposição permanente. Peculiar em sua estruturação, a peça revela uma solução iconográfica interessante para o tema.



Figura 1 - São Francisco das Chagas (século XVII)
Desconhecido, barro cozido e policromado, 99 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP).
Fonte: foto da autora, 2013.

O contato muito próximo efetuado pela figura angelical através do abraço foi o principal motivo para esta pesquisa. Mesmo para quem não conhece detalhes da iconografia cristã em geral, ou a franciscana em particular, percebe a ternura transmitida por esta montagem. Ademais, não há informações quanto sua autoria nem sobre seu uso como objeto de culto. Todos estes mistérios estimularam o trabalho investigativo, e principalmente o interpretativo, que será apresentado nas páginas seguintes. O que se propõe, portanto, é uma reflexão sobre a vida desta peça considerando seus variados e diferentes componentes simbólicos, desde o iconográfico até o patrimonial, ao longo do percurso que teve início na igreja e que no presente momento está estabelecido no museu.

A discussão promovida pela primeira parte do trabalho concentra-se na imagem e trata dos modelos iconográficos relativos à representação de determinados

atributos, bem como da mensagem transmitida pelo suporte a respeito do ser representado. O primeiro capítulo apresenta a biografia do personagem principal da história, São Francisco de Assis. Os aspectos que envolveram os ajustes na representação do santo, quanto à iconografia e à percepção gerada a partir da criação figurativa, iniciam a análise propriamente dita que prossegue com considerações sobre a obra artística, suas intenções e seus possíveis níveis de análise. Tendo em vista desdobramentos teóricos mais amplos, a imagem é finalmente submetida a um “modelo fantasmal da história”. Trata-se da interpretação de Aby Warburg a respeito da história da arte que completa e encerra esta primeira parte.

O capítulo seguinte contempla a peça sob o ponto de vista da cultura material. Trata-se de uma análise mais pragmática sobre o objeto tentando recuperar a relação entre sua materialidade e a sociedade que a produziu. Por um lado contextualiza-se as produções artísticas sacras na São Paulo do século XVII e por outro, a questão da autoria é posta em discussão.

A terceira parte do trabalho aborda a fase museológica da peça. Apresenta-se a história de criação do MAS-SP de forma a melhor integrar o conjunto escultórico ao novo ambiente em que os valores estéticos e históricos são privilegiados. Questionamentos acerca da manutenção dos antigos sentidos frente a esta nova existência são desenvolvidos. A conclusão evidencia que o conjunto de significados possíveis e passíveis de serem recuperados a partir da imagem fundamentam sua proteção dentro da instituição museológica, onde estes sentidos são ativados e exercitados. A característica comum à imaginária é o aspecto presencial, ou seja, a presença do ser representado, que no caso dos santos, também assume a função de modelo moral e intercessor. Estando o exercício memorial no estímulo à prática dos valores cristãos, a arte sacra constitui patrimônio cultural católico, mas como bem cultural ela permite a valorização e apreciação estética, bem como encoraja a investigação histórica.

Capítulo 1 Hagiografia de São Francisco de Assis¹

A história da vida de São Francisco de Assis é vasta e repleta de fatos interessantes. Neste capítulo é contada apenas uma parte. Primeiramente, é explicada a escolha do nome “Francisco”, importante para introduzir os diversos aspectos peculiares que cercam este personagem. Em seguida, é descrito seu processo de conversão de forma sintética, com a apresentação de alguns eventos importantes e relevantes para este estudo. A parte final trata da estigmatização, tema da imagem do “São Francisco das Chagas”, na qual a narração do acontecimento é seguida pela análise da figura do Cristo Seráfico, e com isto, ao final, ambos os personagens que aparecem no grupo escultórico estarão apresentados.

1.1 O nome

Francisco nasceu por volta de 1180², em Assis, Itália. Tendo sido batizado pela mãe com o nome de Giovanni Bernadone, seu pai (Pietro Bernadone), ao voltar da viagem que havia feito à França, passou a chamá-lo "Francesco", denotando "aquele que vem ou é originário da França" ou simplesmente “francês”. O motivo para este apelido, que foi incorporado ao seu nome, ainda é incerto. Algumas fontes indicam que o pai teria inventado este cognome em homenagem à mãe (Pica ou Giovanna), que seria francesa. Outras afirmam que foi com intenção de bom agouro que o pai, comerciante, resolveu chamá-lo assim, devido aos negócios lucrativos que teve na França no momento de seu nascimento. Estudos também afirmam que ele possa ter recebido esta denominação já adulto, por ser um entusiasta da língua francesa e, em sua juventude, um voraz leitor de contos de cavalaria que, escritos naquela língua, estavam muito em voga na época. A Província Franciscana da Imaculada Conceição

¹ As fontes para a elaboração deste capítulo foram diversas, desde obras acadêmicas como do historiador Jacques Le Goff (2001) até as principais hagiografias do santo, como a de São Boaventura (1263). As versões dos eventos mencionados no texto foram as mais recorrentes nestas fontes, por isso compõem o trabalho. Divergências ou aspectos originais, relevantes para a compreensão do personagem e por extensão ao enriquecimento da análise geral, serão oportunamente assinaladas. Todas as fontes podem ser consultadas na seção correspondente, qual seja, “Referências” ao final do trabalho.

² A data não é consenso entre os pesquisadores. O historiador da arte francês Louis Réau (1997), elege o ano de 1182 como o de nascimento do santo. Já outro historiador de arte, este argentino, Héctor H. Schenone (1992), importante pesquisador da imaginária americana, adota inicialmente em seu livro *“Iconografía del arte colonial: los santos”* o ano de 1182. No entanto, em outra parte da mesma obra ele hesita quanto à data do evento, entre 1181 ou 1182. Esta mesma aproximação aparece na obra do historiador Jacques Le Goff: “São Francisco de Assis” (2001) e na obra do padre inglês Alban Butler: *“Lives of the saints”* (1956). Conforme Chiara Frugoni (2011) esta incerteza está relacionada à imprecisão da época da conversão de Francisco, base de cálculo para determinar seu nascimento.

do Brasil, governo provincial que reúne as fraternidades de São Paulo, adota a versão de que o nome "Francisco" foi uma homenagem à terra onde o pai estava no momento do nascimento do filho³.

1.2 A conversão

Após uma batalha entre as cidades de Perúcia e Assis, no ano de 1202, Francisco foi feito prisioneiro, só retornando a sua cidade, liberto, no ano seguinte.⁴ Durante o encarceramento e pouco depois ele esteve muito doente, e esta condição o imobilizou por um longo tempo, praticamente todo o ano de 1204. Tendo sido obrigado a se recolher, o jovem Francisco pôs-se a refletir sobre sua vida, segundo um de seus hagiógrafos mais importantes, Tomás de Celano. Iniciou-se neste momento uma crise interior, não muito clara, mas presente. Ele sentiu que havia algo de diferente, mas não compreendeu o que poderia ser.

O desejo de ser cavaleiro, em muito devido às Cruzadas e aos cantos trovadorescos, persistiu e foi alimentado por um sonho em que visualizou um grande e suntuoso palácio cheio de armas e escudos; e "(...) quando perguntou de quem era tudo aquilo, foi-lhe respondido por uma afirmação superna que seria dele e de seus soldados." (*Legenda Maior*, Capítulo 1)⁵ A princípio, ele interpretou tal revelação como um presságio de que deveria consagrar-se cavaleiro e, com este intuito, decidiu acompanhar um nobre de Assis, que partiu em 1205 para se unir a uma tropa em Apúlia, na própria Itália. Todavia, no caminho, ele teve outra visão que o questionou a respeito de sua lealdade: se era devida ao homem ou ao Senhor. Este foi um segundo momento importante no processo de sua conversão. Profundamente atingido por este sonho ou delírio, ele desistiu do objetivo original e retornou a Assis.

Mais reservado e reflexivo, estava um dia cavalgando pela cidade e algo imprevisto ocorreu, um evento tão significativo que foi lembrado por ele em seu *Testamento*⁶. Francisco escutou um sino, um som conhecido por ele, pois se tratava

³ Site oficial: <www.franciscanos.org.br>

⁴ O início do século XIII foi um período conturbado no território que hoje se conhece como Itália, mais especificamente a região da Úmbria, principal cenário da instauração do franciscanismo (ref. Nota de Rodapé nº 8). Uma série de lutas entre governantes de origem romano-germânica, senhores locais e a Igreja pelo controle de condados e ducados delimitados nesta região definem o contexto da época.

⁵ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1UK>> Acesso em 14 jan 2014.

⁶ "O Senhor assim deu a mim, Frei Francisco, começar a fazer penitência: porque, como estava em pecados, parecia-me por demais amargo ver os leprosos. E o próprio Senhor me levou para o meio deles, e fiz misericórdia com eles. E afastando-me deles, aquilo que me parecia amargo converteu-se para mim em doçura da alma e do corpo." (*Testamento*) Fonte direta: Disponível em <http://www.centrofranciscano.org.br/fontes-leitura?id=110&parent_id=34> Acesso em 14 jan 2014.

dos até então repugnantes leprosos, que, doentes proscritos, deveriam usar este objeto para indicar sua presença, já que a enfermidade é contagiosa. Ele sempre evitava as pessoas contaminadas devido à repulsa que sentia, mas desta vez, compadecendo-se da situação deplorável em que se encontrava o doente, desceu do cavalo, deu-lhe dinheiro e o beijou.

O fato decisivo para sua conversão, no entanto, ocorreu na abandonada capela de São Damião, nos arredores de Assis. Durante um fervoroso momento de oração diante de um crucifixo, ele ouviu uma voz que disse: “Francisco, vai e repara minha casa que, como vês, está se destruindo toda”. (2CEL, Primeiro Livro, Capítulo 6⁷) Francisco deu início à tarefa a ele confiada reformando a capela de São Damião, que estava em situação precária. Mas esta mensagem, assim como a anterior que lhe mostrou o castelo, não deveriam ser interpretadas literalmente, já que carregavam um significado mais amplo: ao resgatar valores como simplicidade e humildade, as palavras se referiram à reedificação espiritual da própria Igreja. Francisco então se refugiou numa caverna para meditar, passou a jejuar e criou vários atritos com o pai devido ao seu comportamento. Pietro Bernadone chegou a denunciar o próprio filho ao magistrado, exigindo-lhe que de alguma forma o recompensasse pelos prejuízos financeiros que havia provocado. Francisco então tomou a decisão definitiva: tirou toda sua roupa e a entregou ao pai. Afastou-se de sua família e passou a cuidar dos leprosos, além de se dedicar à reconstrução de capelas e oratórios da região. Estava iniciada sua vida como “frade”, “mendicante” e “franciscano”⁸.

1.3 Os estigmas

Os estigmas, como tratados aqui, correspondem às chagas sofridas por Cristo no momento da crucificação. Sendo assim, referem-se a lesões que aparecem nas mãos, nos pés e no tórax, equivalendo-se aos pregos introduzidos nas extremidades

⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1VP>> Acesso em 14 jan 2014.

⁸ As aspas foram utilizadas porque ou estes termos não existiam ou não eram diretamente relacionados a Francisco naquele momento, sendo apenas adotados posteriormente com a consolidação da doutrina pregada por ele. O Franciscanismo ou a espiritualidade franciscana, segundo define o “*Dictionnaire Critique de Théologie*” (LACOSTE, 1998: 486, tradução nossa), tem sua origem na experiência do próprio Francisco: “sua figura, sua vida e seu projeto”. A originalidade dela está no fato de que vem da experiência de uma pessoa laica que não teve formação clerical, e, sem a sistematização teórica, sua “doutrina”, segundo esta fonte, está “(...) mais próxima dos Pais do deserto que da Escolástica”. Os principais fundamentos desta doutrina são: o Evangelho como referência primordial; Deus sobre todas as coisas; o Voto de Pobreza; o Amor “maternal” por todos os homens; e Fraternidade, paz e alegria. (LACOSTE, 1998)

do corpo, quando suspenso na cruz, e à lança utilizada pelo soldado romano para verificar se o condenado estava morto.⁹

São Francisco de Assis é certamente o estigmatizado mais conhecido da história do Cristianismo.¹⁰ Tradicionalmente a narrativa conta que no ano de 1224, ele subiu o monte Alverne (La Verna, nos Apeninos), para retiro, e lá teve a visão de um Cristo alado. A partir desta aparição, feridas surgiram em suas mãos, pés e tórax, caracterizando a experiência da estigmatização¹¹.

Dois anos depois, muito doente e debilitado, ele veio a falecer, no dia 4 de outubro. A canonização, prerrogativa na época do papa Gregório IX, foi reconhecida no dia 16 de julho de 1228. (LE GOFF, 2001)

1.4 O Cristo Seráfico

A manifestação da figura alada para Francisco é narrada de forma semelhante nas diversas hagiografias do santo¹², sendo a descrição do personagem comum a todas: ser com 3 pares de asas, dos quais o primeiro erguia-se sobre a cabeça; o segundo cobria o corpo; e as duas asas restantes mantinham o voo. Tomás de Celano (1CEL, Segundo Livro, Capítulo 3) não relaciona o serafim a Cristo de forma direta, mas descreve a aparição como estando "(...) com os braços abertos e os pés juntos,

⁹ Faz-se necessário ressaltar que os estigmas podem aparecer também associados a outros sofrimentos de Cristo ao longo da Paixão, sequência de acontecimentos que principiaram no julgamento e terminaram no Monte Calvário. Estes outros sinais são os ferimentos causados pela coroa de espinhos e pela flagelação. Mais informações sobre os estigmas serão apresentadas em outra parte deste trabalho (Capítulo 2.1.5).

¹⁰ Como apontam os comentários da obra "*Lives of the saints*" (1956), se ele não foi o primeiro, certamente é o exemplo mais famoso e o melhor comprovado e atestado, e o único a ser celebrado com uma comemoração litúrgica própria que ocorre dia 17 de setembro.

¹¹ O evento é originalmente relatado em dois documentos: um manuscrito do Frei Leão que é mantido no Convento dos frades em Assis e no anúncio da morte do santo feita por Frei Elias em 1226. (BUTLER, 1956) Segundo o Frei P. Victorino Facchinetti (1925), Frei Elias foi o primeiro a contar o evento do recebimento dos estigmas, e por terem sido adversários, o fato de Frei Elias e Frei Leão confirmarem o acontecimento corrobora a veracidade do mesmo. Além das menções nas hagiografias do santo, também foi descoberto pelo "professor Pennacchi" um pergaminho na biblioteca do Convento de Assis, cuja data é 1226, que traz uma lista de pessoas que viram as chagas de Francisco enquanto ele estava vivo e outra relação de quem as viu depois que ele morreu. O fato de todos serem leigos, para o Frei Facchinetti (1925), ratifica uma vez mais que o episódio foi real.

¹² Há variados escritos sobre a vida de São Francisco de Assis, inclusive documentos autógrafos, como seu *Testamento*. O critério de utilização ao longo desta pesquisa foi primeiramente os de autoria reconhecida e consagrada, em segundo lugar as mais utilizadas e consideradas "confiáveis" por autores que escreveram sobre o personagem, como o historiador francês Jacques Le Goff. Procurou-se utilizar sempre que possível fontes primárias, ainda que traduzidas na língua portuguesa. Um evento merece destaque: São Boaventura, após ter sido eleito em 1257 ministro geral da Ordem e depois de ter escrito ele mesmo uma hagiografia (*Legenda Maior*, 1263), proibiu no Capítulo Geral de 1266 a leitura dos demais relatos, ordenando inclusive que destruíssem os exemplares anteriores, que só "reapareceram" no século XVIII. (LE GOFF, 2001)

pregado numa cruz."¹³ e ao se referir a São Francisco de Assis afirma ainda que "(...) viveu crucificado o servo do Senhor crucificado!"¹⁴. Por outro lado, a *Legenda dos Três Companheiros* (Capítulo 17) narra que "(...) apareceu-lhe um serafim que tinha seis asas e carregava entre as asas a forma de um belíssimo homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos em forma de cruz e apresentando com muita clareza o rosto do Senhor Jesus."¹⁵ Nota-se, ainda que de forma imprecisa, a associação entre a forma do anjo serafim e a condição do Cristo. É a *Legenda Maior* (Capítulo 13), de São Boaventura que define a visão, não deixando dúvidas quanto à identificação da figura ao afirmar que: "(...) Alegrava-se pelo aspecto gracioso pelo qual via Cristo na figura de um Serafim olhando para ele"¹⁶.

Uma referência ao anjo serafim já poderia ser encontrada no *Antigo Testamento*, mais precisamente em Isaías, capítulo 6 (*Is* 6). Esta passagem narra uma visão tida pelo profeta Isaías na qual Deus aparece num trono cercado por serafins e estes são descritos como anjos que possuem as características seis asas. Eles entoam cantos de louvor até que um deles se aproxima de Isaías e com uma brasa incandescente purifica seus lábios impuros, pois só desta forma poderia levar a mensagem divina aos povos. Sendo assim a efígie do serafim está relacionada tanto ao fogo e à purificação quanto à adoração a Deus.

São Boaventura em outro trecho da *Legenda* relaciona o anjo, já associado ao fogo, também à compaixão, ao utilizar o adjetivo "seráfico" para retratar o amor de Francisco pelo Cristo. Para isto, o próprio Boaventura recupera outra passagem do *Antigo Testamento* que está no capítulo 8 dos Cânticos (*Ct* 8,6-7) o qual afirma:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas **são brasas de fogo, são veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar o amor**, nem os rios afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens da sua casa pelo amor, seria todo desprezado. (grifo nosso)

Para no Capítulo 13 da *Legenda Maior* arrematar todas as ideias:

Pois se levantara de tal modo nele um insuperável **incêndio de amor pelo bom Jesus em lâmpadas de fogo e chamas, que as torrentes de água não poderiam apagar** sua tão válida caridade. Por isso, como era carregado para o alto, para Deus, pelos **ardores seráficos** dos desejos, e por compassiva doçura estava sendo transformado nele, pela demasiada caridade quis ser crucificado.¹⁷ (grifo nosso)

¹³ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1X1>> Acesso em 14 jan 2014.

¹⁴ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1XU>> Acesso em 14 jan 2014.

¹⁵ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1YB>> Acesso em 14 jan 2014.

¹⁶ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS1YY>> Acesso em 14 jan 2014.

¹⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS205>> Acesso em 14 jan 2014.

Portanto, o amor seráfico foi definido como o sentimento profundo e intenso que Francisco nutriu pelo Cristo ao ponto de assemelhar-se a ele por meio da experiência da estigmatização. Por isso, ele é muitas vezes chamado de “Seráfico Pai São Francisco”, como aparece na denominação da Igreja da Ordem Terceira em São Paulo: “Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência”. A representação imagética do santo de Assis se encarregou de consolidar e propagar as associações entre a visão seráfica, o Cristo e Francisco.

Tanto a *Legenda dos Três Companheiros*¹⁸ quanto a *Legenda Maior* (Capítulo 13) relatam que a experiência da estigmatização ocorreu próxima à Festa da Exaltação da Santa Cruz, comemorada no dia 14 de setembro. Trata-se de uma celebração do calendário litúrgico cristão na qual os devotos aceitam a cruz não como um instrumento de suplício, mas sim como um símbolo salvífico, pois foi por meio da crucificação que Jesus se sacrificou para a remissão dos pecados de toda a humanidade. Foi uma celebração importante na Idade Média, principalmente por ser um tipo de homenagem ao movimento das Cruzadas. (FACCHINETTI, 1925) Estando igualmente relacionada à santidade, foi propício e auspicioso que a experiência de Francisco tenha ocorrido próximo a esta comemoração.

Igualmente interessante é a interpretação que faz o conhecido orador jesuíta português Antônio Vieira, a respeito da aparição no “Sermão das Chagas de São Francisco” (In: *Sermões*, vol. XI). Conforme está no discurso, o autor afirma categoricamente que é Miguel o “serafim” que aparece para o santo. Na *Epístola de Judas* está que Miguel é um arcanjo, chefe dos anjos, e no *Apocalipse de João* é ele que comanda os exércitos de Deus, sendo por isso o patrono dos cavaleiros medievais. Francisco, conforme aparece na *Legenda Maior* de São Boaventura (Capítulo 13) sobe ao monte Alverne para jejuar durante a quaresma de São Miguel Arcanjo, cuja festa é dia 29 de setembro. Tanto as obras de Tomás de Celano (*1CEL* e *2CEL*) quanto a *Legenda dos Três Companheiros* não fazem referência a isso. Padre Antônio Vieira, como também é chamado, justifica a relação afirmando que “(...) foi o mesmo S. Miguel o ministro e instrumento que Cristo escolheu, e o serafim de que se vestiu para a impressão das chagas.” (Sermão das chagas de São Francisco

¹⁸ Relato iniciado em 1246 e que foi escrito pelos primeiros companheiros de Francisco: Frei Leão, Frei Rufino e Frei Ângelo.

In: *Sermões*, vol XI) E confere a São Miguel a responsabilidade da impressão das feridas em ambos os personagens: “Eu [São Miguel], eu sou o que, depois de abertas estas aberturas no corpo de Cristo, as hei de tornar a abrir.” (idem)

Capítulo 2 Contexto e representação: a construção de uma imagem

Este capítulo trata da construção da imagem de São Francisco de Assis, analisando, primeiramente, o modelo iconográfico do tema em estudo, qual seja, o recebimento dos estigmas. Em seguida, a argumentação segue para examinar a questão da identificação com o Cristo, bem como a construção de uma legenda em torno do santo. A investigação acerca da imagem não estaria completa caso não fossem consideradas as intencionalidades que envolvem a criação da obra de arte e os níveis de análise que tratam de verificar seus diversos sentidos.

2.1 Modelos iconográficos em ajuste

Como mencionado, inicialmente é realizado um exame minucioso do tipo iconográfico que representa o episódio da estigmatização. As variações deste tema são discutidas a partir da apresentação dos modelos adotados, bem como da sobreposição destes esquemas. Por fim, realiza-se uma discussão sobre a chaga lateral, pois se trata de aspecto importante na retratação das figuras do conjunto escultórico.

2.1.1 A consolidação do modelo Giottesco

Francisco, doravante chamado de São Francisco de Assis ou somente São Francisco, pregou a "imitação cristológica" (LE GOFF, 2001) através da prática do ascetismo e da pobreza, humildade e simplicidade. A produção imagética influenciada pelo franciscanismo se fez importante para a consolidação do ideal franciscano e para a manutenção do culto àquele que é representado. Como afirma o historiador da arte alemão Hans Belting (2009: 23, tradução nossa), "ao venerar a imagem, faz-se um exercício de memória de natureza ritual."¹⁹ Dito de outra forma, a relação entre a exposição figurativa do personagem e o relato a respeito de sua vida fundamentava e exercitava esta memória, fazendo com que a imagem recuperasse os feitos e os milagres do retratado, confirmando sua santidade.

¹⁹ Os trechos citados de obras em língua estrangeira estão indicados e são traduções livres da autora.

Logo após a canonização de São Francisco de Assis, em 1228, a Ordem dos Frades Menores, fundada por ele, estabeleceu o primeiro modelo para a constituição da efígie que seria destinada ao culto do santo, portanto, estabeleceram o que seria a "imagem oficial" (Figura 2). (BELTING, 2009)

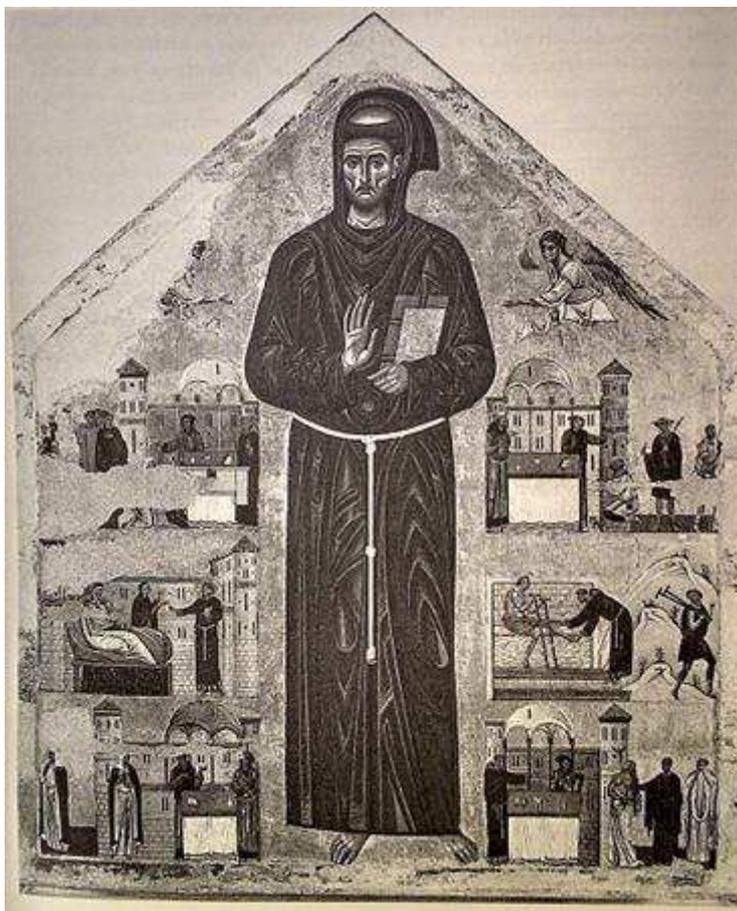


Figura 2 - "Imagem oficial de São Francisco de Assis" (século XIII)
Pisa.

Fonte: BELTING, 2009: 509. (reprodução escaneada)

Seguindo a análise de Belting (2009), nota-se na parte central da Figura 2 uma criatura austera, na qual sobressai a face mortificada²⁰, sendo ladeada pelas cenas da vida do personagem que auxiliavam na sua apresentação e identificação, como era comum na representação dos santos na época. O diferencial é percebido tanto no característico hábito da ordem franciscana, de modelagem simples e apresentando os três nós no cordão da cintura, quanto na composição superior da obra, cujo formato é

²⁰ Este modelo, de inspiração nos ícones bizantinos, teve como característica a apresentação de feições e posturas mais inflexíveis, na qual prevalecia a frontalidade na representação. Conforme explica o historiador da arte austríaco Ernst Gombrich (2008), o esquema bizantino era uma simplificação da pintura grega, e revelava um caso intermediário, entre a clareza egípcia e a exuberância grega. Enquanto as pregas da vestimenta e o formato das faces e das mãos foram inspirados na Antiguidade Clássica, a verticalidade e a frontalidade foram tradições egípcias.

semelhante a um frontão grego. Este aspecto triangular resulta numa maior visibilidade da figura axial, intensificada pela presença dos anjos laterais que parecem glorificá-lo. O evangelho numa das mãos se refere à pregação dos ensinamentos de Cristo e ao modo de vida seguido e propagado pela ordem, enquanto a mão espalmada simboliza a benção, um gesto associado a Jesus.

Conclui-se que os franciscanos embora mantivessem algo de familiar que se harmonizasse com as produções da época, inovaram na percepção e no entendimento da imagem como elemento consolidador. Belting (2009) observa uma relação entre as hagiografias e as representações imagéticas de forma que tanto umas como outras foram se ajustando por meio de escolhas que corrigiram as discrepâncias até chegarem à versão ideal que no caso do santo está fundamentado na virtude. Esta padronização auxiliou na divulgação e na fixação do representado, assim como tornou mais eficiente o trabalho memorial.

Contribuiu para a definição do modelo o trabalho dos artistas responsáveis pela retratação do santo nos locais de culto. Giotto di Bondone, pintor italiano que viveu da segunda metade do século XIII até 1337, foi o contratado para fazer a decoração da Basílica de São Francisco em Assis entre 1290 e 1292. O templo central da devoção franciscana, situado na localidade natal do santo e onde está enterrado seu corpo, recebeu uma série de afrescos que mostram diversas passagens de sua vida. Os méritos de Giotto foram vários e dentre eles estão a utilização da profundidade e volumetria, o realismo dos cenários e das cenas e a representação mais plástica das figuras que revelam o abandono do rígido modelo bizantino. (BELLOSI & RAGIONIERI, 2011) As novas soluções figurativas e a importância do templo motivaram conjuntamente a predominância da iconografia giottesca, a qual influenciou as produções imagéticas que a seguiram.

Como o recebimento dos estigmas se constituía num evento deveras peculiar, exibí-lo era vantajoso. Não apenas pela excepcionalidade do acontecimento, mas principalmente por ter sido o meio de associação com o Cristo, esta passagem foi o diferencial "propagandístico" para a ordem recém criada atrair devotos. Afinal, como dito anteriormente, a imagem ao provocar a lembrança dos fatos, reforçava o culto à pessoa e ao próprio acontecimento. Giotto o retratou na Basílica e definiu o esquema do chamado modelo tradicional ou giottesco do "São Francisco das Chagas" ou "Êxtase de São Francisco". Ele é formado basicamente pela figura do santo geralmente ajoelhado, com os braços abertos, recebendo os raios divinos de um

Cristo alado, Cristo-Serafim ou, como de agora em diante adotado, Cristo Seráfico (podendo ou não estar pregado numa cruz). É esta a configuração representada na Figura 3 a seguir:

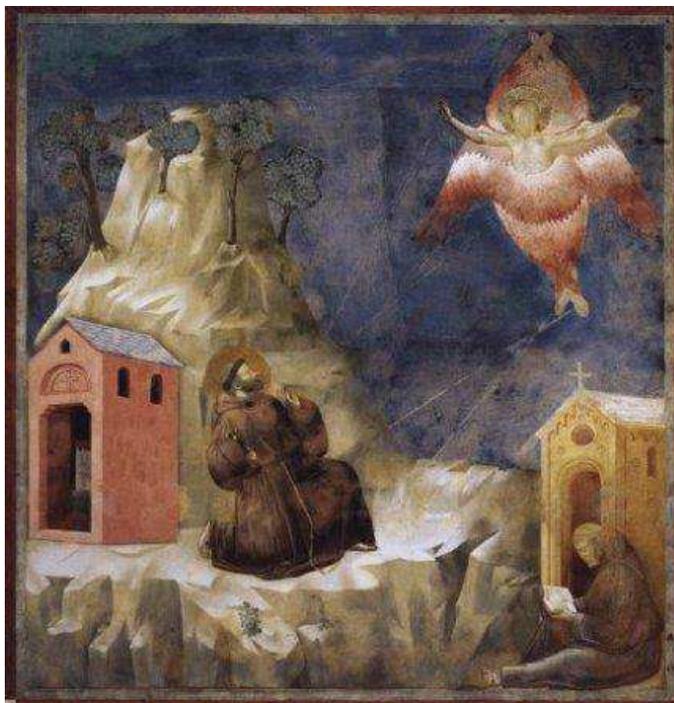


Figura 3 - São Francisco recebe os estigmas (1290-1292)
Giotto, afresco, 270 X 230 cm (?). Basílica de São Francisco, Assis, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYaF>> Acesso em 08 jan 2014.

A historiadora italiana Chiara Frugoni observa no paralelismo entre as feridas de Cristo e as que aparecem no santo um conveniente ajuste entre a versão de São Boaventura sobre os fatos e a iconografia formulada e consolidada por Giotto. O pintor italiano teria sido, conforme a pesquisadora, um intérprete de Boaventura, que por sua vez procurou difundir o “seu” São Francisco. Para tanto a autora ao se referir às versões pré-giottescas assinala que:

A tradição iconográfica anterior a Giotto, ainda que se valesse de uma pluralidade de soluções, permanecera fiel à ideia do sofrimento espiritual, pintando constantemente Francisco no gesto de oração em colóquio com a aparição celeste, ora sem estigmas diante do serafim, ora com os estigmas nas mãos e pés, mas *nunca* com o hábito rasgado mostrando a ferida no flanco. (FRUGONI, 2011: 149)

Para comprovar sua ideia, ela recorre ao que considera ser a mais antiga representação do evento: uma das cenas na obra de Bonaventura Berlinghieri, outro pintor italiano do século XIII (Figura 4).

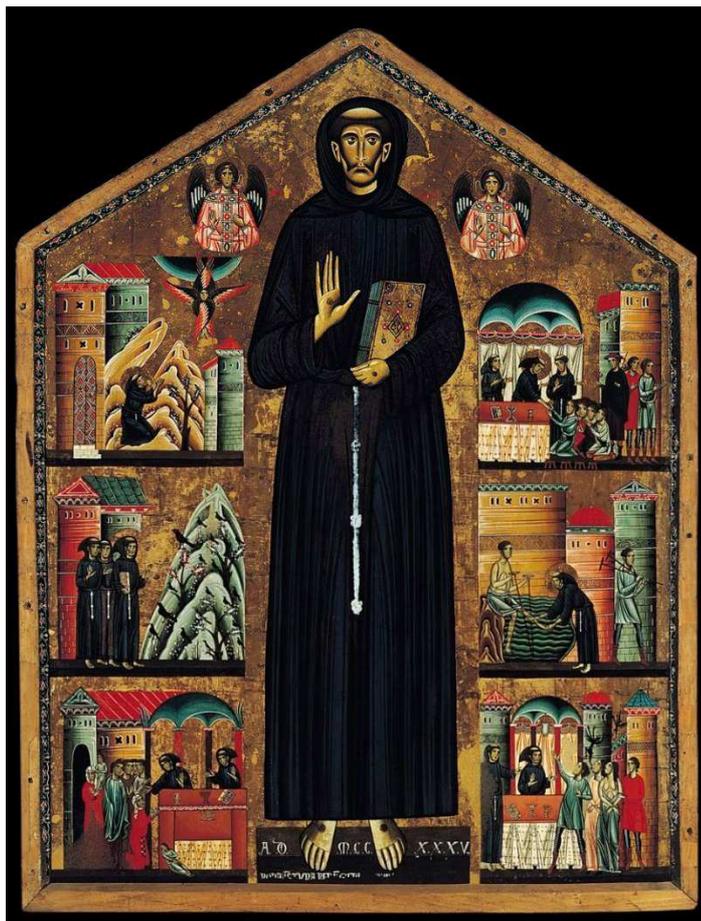


Figura 4 - São Francisco e a história de sua vida (1235)
 Bonaventura Berlinghieri, têmpera sobre madeira, 160 X 123 cm. Igreja de São Francisco, Pescia, Itália.
 Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hNq5a>> Acesso em 08 jan 2014.

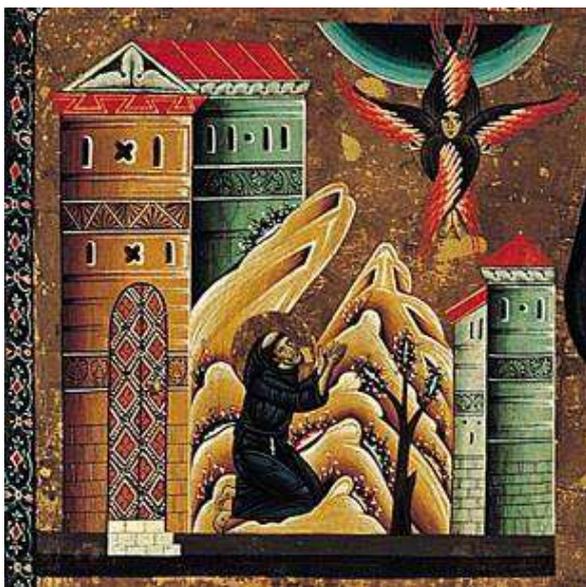


Figura 5 - Detalhe da Figura 4



Figura 6 - São Francisco recebe os estigmas (cerca de 1320-28) Giotto, afresco. Capela Bardi, Igreja de Santa Croce, Florença. Fonte: Disponível em <<http://www.franciscanos.org.br/?p=11592>> Acesso em 08 ago 2013.

Frugoni compara e analisa os esquemas iconográficos da cena da estigmatização pintada por Berlinghieri, que está em detalhe acima (Figura 5), e o afresco de Giotto que está na Capela Bardi (Figura 6). Ela assinala que na primeira representação a fonte de inspiração não é Boaventura, mas sim Tomás de Celano, com a influência dos relatos de Frei Leão. Típico da versão do primeiro biógrafo, segundo a historiadora, é a referência à passagem de Jesus orando no Monte das Oliveiras. Tomás de Celano ao contar o episódio da aparição no Alverne se baseia no trecho em que Jesus sobe o Monte das Oliveiras para orar logo após a Santa Ceia e antes da detenção que o levará à crucificação. Outro detalhe é a cor das chagas, que aparecem negras e não vermelhas, significando com isso que são “cravos de carne”, e não feridas, como, segundo Frugoni, mostrou aquele hagiógrafo em sua versão. O gesto de invocação (as mãos levantadas para o céu) complementa a representação do santo no cenário em que, relativo à figura, a ausência da cruz (sendo seu desenho apenas perceptível pela disposição de suas asas), bem como a encenação de diálogo entre os personagens são fragmentos da descrição de Frei Leão. Por fim, a historiadora afirma que “Quem alterou decididamente a corrente iconográfica foi um pintor excepcional: Giotto. Antes de mais nada, ele interveio em Francisco e no serafim.” (FRUGONI, 2011: 150)

Por meio da análise de ambas as imagens notam-se os pontos de aproximação e de distinção entre as duas representações. A posição dos personagens é a mesma: o santo ajoelhado e a figura alada na parte superior direita. A configuração espacial é igualmente semelhante com a presença de uma igreja, que, acredita-se, seja Porciúncula (onde ele morreu) e uma massa disforme que envolve São Francisco, o que num caso é um rio dourado utilizado para mostrar a relação entre o divino e o humano, no outro é o Monte Alverne.

Mas a observação de outros trabalhos, bem como a consulta às referências literárias mencionadas, mostram que a autora pode ter se equivocado nos argumentos que utilizou para justificar a relação entre Boaventura e Giotto. A primeira questão controversa se refere à ferida no flanco (e o conseqüente hábito rasgado) ausente, conforme visto, das representações anteriores a Giotto.

Na obra *“Iconographie de l’Art Chrétien”* (1997), o historiador da arte francês Louis Réau analisa as histórias de vida e sistematiza as representações tipológicas de cada um que é objeto de reverência no mundo católico, bem como inclui um tipo de inventário das peças produzidas em sua homenagem, classificando-as por período

e por modelo iconográfico. Tudo isso para dizer que as peças mais antigas arroladas por ele no item “A estigmatização de São Francisco” são: a já mencionada obra do pintor Berlinghieri e dois relicários que apresentam desenhos singelos, mas com os elementos característicos do relato (Figuras 7 e 8). Todas são produções de princípios do século XIII, antes inclusive do nascimento de Giotto que foi em 1266/67.



Figura 7 - Reliquary of St. Francis of Assisi (século XIII, depois de 1228)
Desconhecido, esmalte *champlevé* sobre cobre dourado, sem informação quanto às dimensões.
Limoges, atualmente no Museu do Louvre.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hS17D>> Acesso em 08 jan 2014.



Figura 8 - Reliquaire de saint François d'Assise (por volta de 1228-1230)
Desconhecido, esmalte *champlevé* sobre cobre dourado, 20 X 20 cm. Limoges, atualmente no Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, Paris, França.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYdM>> Acesso em 08 jan 2014.

As duas peças são originárias da cidade francesa de Limoges, conhecida por sua produção de esmalte vítreo na época (século XIII), e possuem a mesma datação aproximada, o ano de 1228. O formato quadrilobado das obras favorece a distribuição das figuras, sendo uma delas o santo, com suas chagas à mostra, olhando em direção a outra, um ser alado que está em posição de cruz, como pode ser deduzido pela posição dos membros. Apesar de algumas pequenas diferenças decorativas e do fato de ter se conservado do objeto da Figura 8 apenas a placa destinada a manter a(s) relíquia(s), os desenhos são extremamente similares.

Relicários dedicados a São Francisco de Assis foram uma característica original de Limoges. Isto pode ser explicado pelo fato dos Mendicantes terem estabelecido comunidades na região de Limusino [província francesa, cuja capital é Limoges] muito cedo e as relíquias do santo terem sido levadas aos monastérios logo após sua canonização. (tradução nossa)²¹

²¹ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS22E>> Acesso em 14 jan 2014.

Os relicários se distinguem das pinturas pela posição do santo, em pé, e pela ausência de cenário envolvendo o acontecimento, já que neles há somente elementos decorativos. No exame destas peças, comparativamente ao modelo tradicional, fica claro que a figura superior em Giotto é assumidamente Cristo, uma vez que nas representações mais antigas este aspecto está indefinido, principalmente pelo destaque dados às asas. Embora nos relicários apareça claramente a posição horizontal reta dos braços (do ser alado), no quadro de Berlinghieri as asas eliminam qualquer traço identificador. Daquelas peças pode-se dizer seguramente que se trata de uma figura humana, enquanto na pintura a figura é destacadamente angelical.

Se o gesto com os braços estendidos de fato remetem a um momento de invocação²², gesto associado por Frugoni a versões mais antigas, no que se refere à chaga lateral ela aparece claramente em ambas as obras como pode ser melhor visualizado nos detalhes a seguir (Figura 9 e 10).



Figura 9 - Detalhe da Figura 7

²² Gesto que pode ser interpretado também como um ato de veneração, de graças, de súplica.



Figura 10 - Detalhe da Figura 8

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYes>> Acesso em 03 fev 2014.

No que concerne à representação dos cravos, de fato na Segunda Parte da *Primeira Vida* está:

Suas mãos e seus pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, sobressaindo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, e as pontas do outro lado. Os sinais eram redondos nas palmas das mãos e longos no lado de fora, **deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravo entortadas e rebatidas**, saindo para fora da carne. Havia marcas dos cravos também nos pés, ressaltadas na carne.²³ (grifo nosso)

No entanto a descrição é muito próxima à realizada por São Boaventura:

Pois começaram a aparecer imediatamente em suas mãos e pés os sinais dos cravos, como um pouco antes tinha visto naquela imagem do Crucificado. As mãos e os pés pareciam pregados com cravos bem no meio, aparecendo as cabeças dos cravos na parte interior da mão e em cima dos pés, e suas pontas do outro lado. (...) **Pois podiam ser vistos naqueles felizes membros os cravos, feitos maravilhosamente de sua carne** por virtude divina e de tal modo inatos na carne que, se fossem empurrados de um lado, logo saíam do outro, como se fossem nervos duros e contínuos. (*Legenda Maior*, Capítulos 13 e 15, grifo nosso)²⁴

²³ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS23z>> Acesso em 14 jan 2014.

²⁴ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS251>> e em <<http://migre.me/hS25L>> Acesso em 14 jan 2014.

Por estes relatos infere-se que as marcas nas mãos e nos pés de São Francisco de Assis eram cravos, enquanto que no Cristo permaneceram feridas, aludindo talvez à natureza puramente carnal de Francisco em confronto com a natureza divina do Cristo Seráfico que para ele apareceu. A comparação pode ser realizada por meio da observação da imagem do “São Francisco das Chagas” do museu paulista nas Figuras 11 e 12:

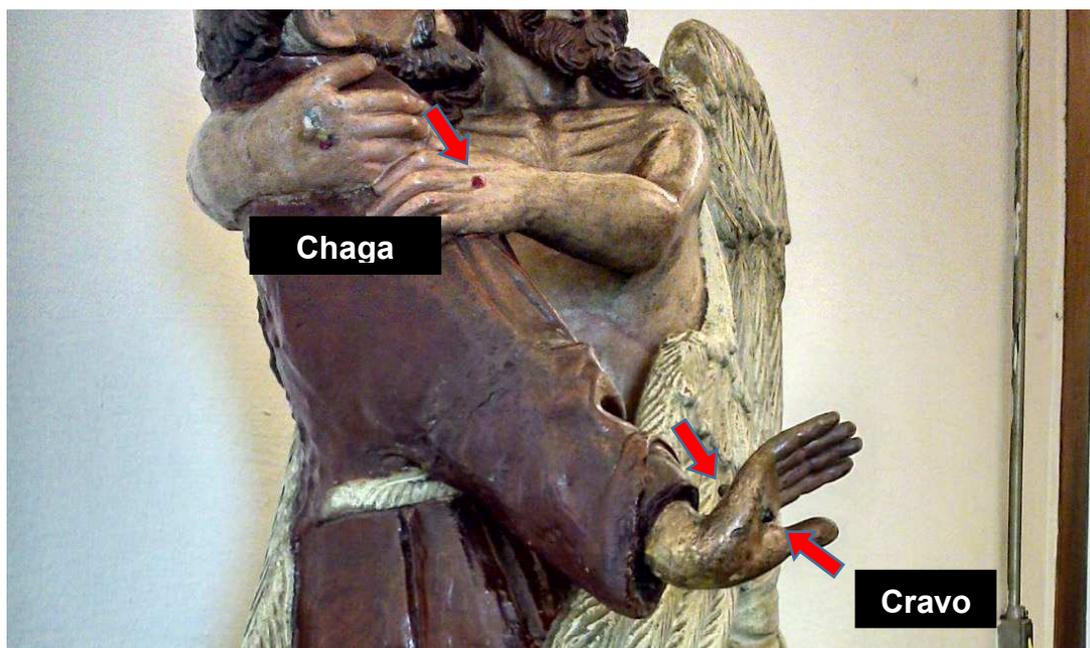


Figura 11 - Detalhe da Figura 1 (centro)
Fonte: Foto da autora, 2013.

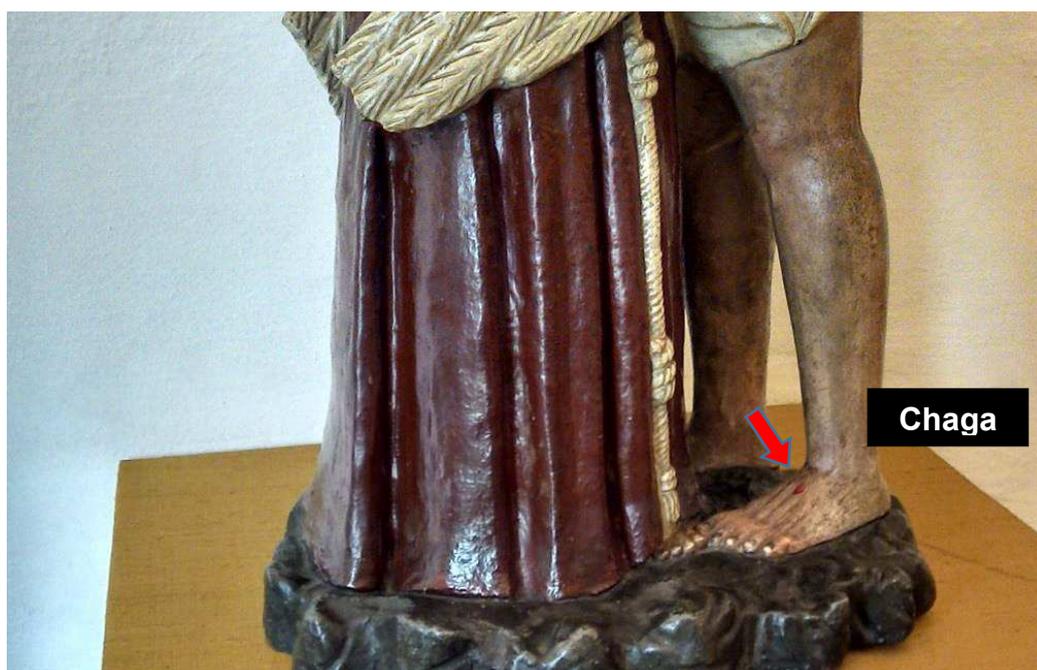


Figura 12 - Detalhe da Figura 1 (pés)
Fonte: Foto da autora, 2013.

Mesmo com este equívoco em fundamentar a inovação giottesca no ineditismo representativo e na diferença de relatos, Chiara possui o mérito de ter motivado questionamentos a respeito da montagem dos esquemas figurativos. Reflexões estas que ela desenvolveu ao verificar as adaptações que Giotto fez para o tema ao longo do tempo. As pequenas mudanças nos maneirismos do pintor se referem basicamente às linhas ligantes entre os dois personagens²⁵, para ela uma inovação giottesca. Para sustentar a discussão ela compara duas representações do pintor: um retábulo que hoje está no Museu do Louvre (Figura 13) e o afresco da Capela Bardi exibido anteriormente (Figura 14).



Figura 14 - Reprodução da Figura 6

Figura 13 - Saint Francis of Assisi receiving the stigmata (cerca de 1300)
Giotto, Retábulo, têmpera sobre madeira, 313 X 163 cm. Museu do Louvre, França.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRZDU>> Acesso em 08 jan 2014.

²⁵ Os raios também aparecem em outra descrição, na obra "*Lives of the saints*" do padre Alban Butler, cuja primeira edição é de 1756/59: "Para produzir as marcas exteriores das feridas na carne, as quais o amor interior de seu coração não foi capaz de fazer, o ardente seráfico, ou melhor Cristo mesmo naquela visão, ao lançar **raios** perfurantes de Suas feridas representadas na visão, realmente formou exteriormente em São Francisco aqueles sinais que o amor tinha interiormente gravado em sua alma." (1956: 576, tradução e grifo nossos)

Para melhor visualização ela elaborou um esboço dos desenhos, mostrado logo abaixo (Figura 15).

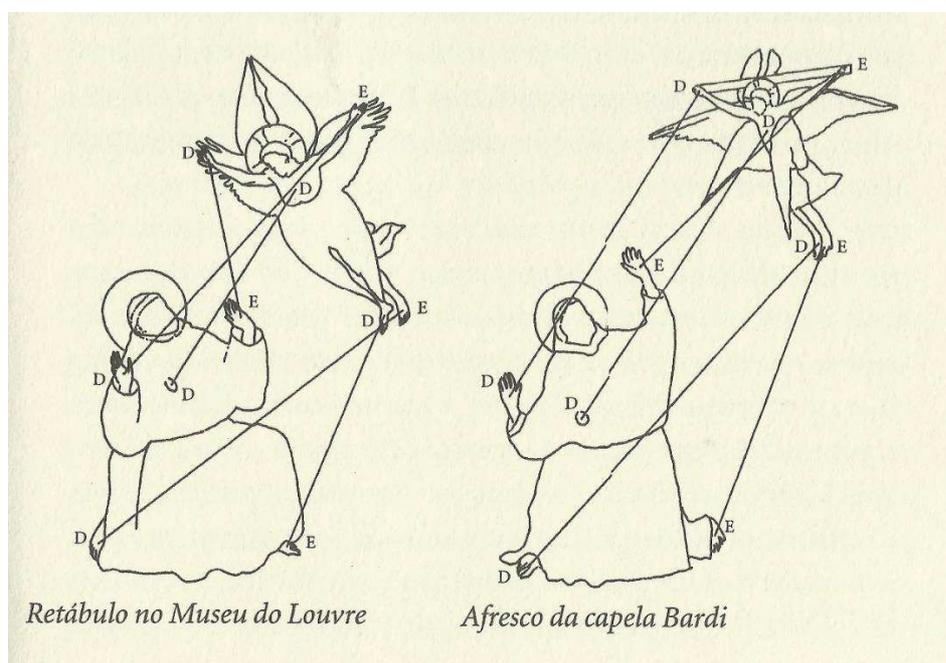


Figura 15 - Quadro comparativo
Fonte: FRUGONI, 2011: 151. (reprodução escaneada)

Na figura do retábulo que está no museu francês, o posicionamento, o mesmo da figura da basílica, é especular, ou seja, é como se Francisco estivesse se olhando no espelho quando mira a criatura, por isso a linha liga a chaga da mão direita de Cristo à mão esquerda de Francisco e assim por diante (com exceção da chaga lateral). Já na representação do afresco, as linhas ligam posições coincidentes, verificando-se por exemplo que a chaga do pé direito da figura alada está ligada ao pé também direito do santo. Este posicionamento mostra que a figura de Francisco poderia estar de costas para o serafim, o que é indicado pela posição virada dos pés direito e esquerdo, mostrando que a perna ajoelhada desta vez é a esquerda e não mais a direita. No primeiro esquema a autora interpretou o serafim como uma “visão aérea e imaterial”, já nesta da capela ela afirma que o Cristo é “(...) agora realmente percebido como presença de carne e osso”. Ela confere a esta última uma existência mais real da divindade, e portanto uma associação mais forte entre as duas figuras, tanto que, “para disfarçar a inovação”, o artista mudou a posição de Francisco, virando-o de costas. (FRUGONI, 2011: 151-52) Estando as figuras de frente ou de costas uma para outra, é perceptível que os raios, ao ligarem as marcas correspondentes, reforçaram visualmente a correlação entre o Cristo e São Francisco.

Quanto ao fato das linhas entre as figuras ter sido uma inovação de Giotto, parece que o mais apropriado é que o pintor italiano tenha aprimorado um recurso já utilizado. Observa-se por exemplo a peça da Figura 16. Os raios ligantes aparecem entre o ser voante e o santo nesta representação de meados do século XIII, confeccionada pelo desconhecido a quem chamam de “Mestre de São Francisco Bardi”.

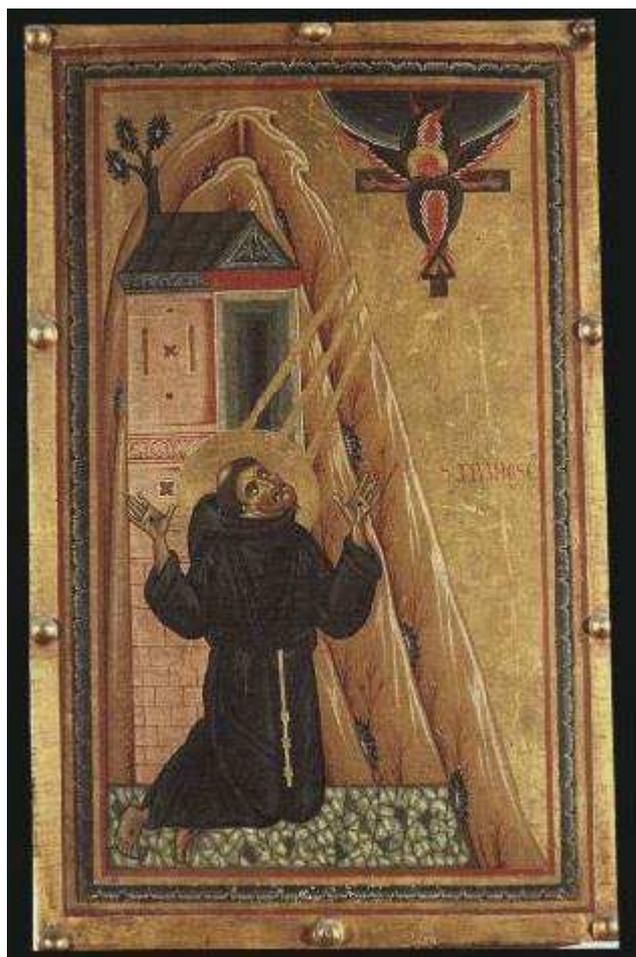


Figura 16 - São Francisco recebe os estigmas (entre 1240 e 1260)
Mestre de São Francisco Bardi, têmpera e ouro sobre painel, informação não encontrada quanto às dimensões. Galeria Uffizi, Florença, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYhE>> Acesso em 02 fev 2014.

As linhas da figura anterior não remetem às chagas diretamente, já que está ligada à aureola que normalmente se utiliza na cabeça do santo para indicar sua santidade. É na obra de dois autores igualmente desconhecidos, Mestre do Crucifixo n. 434 e Mestre da Santa Maria Primerana, do início do século XIII, que se evidencia mais claramente que os raios divinos provocam as chagas no frade (Figura 17 e detalhe na Figura 18):

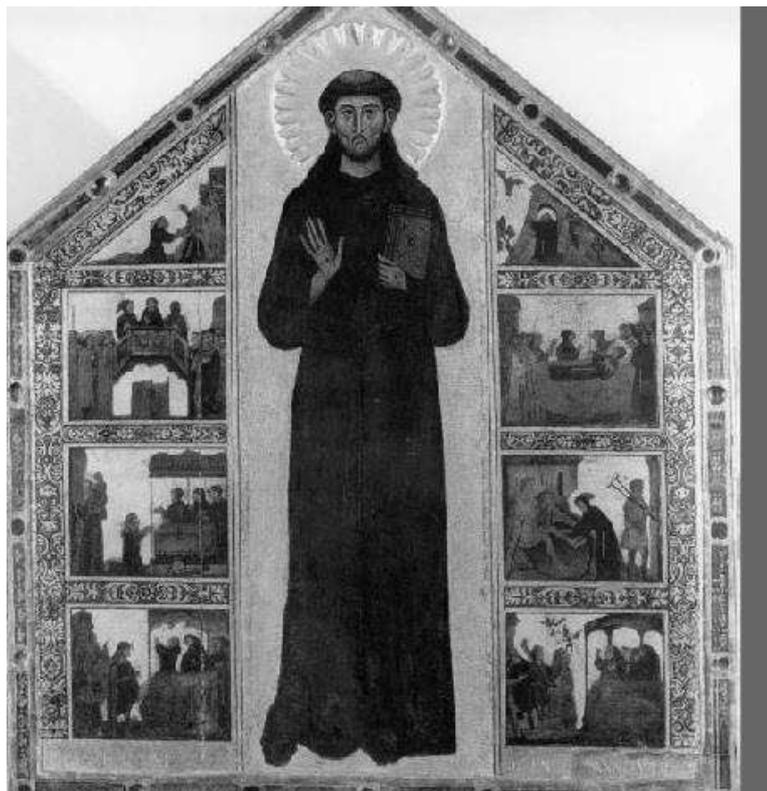


Figura 17 - San Francesco d'Assisi, episodi dela vita di San Francesco d'Assisi (princ. século XIII) Mestre do Crucifixo n. 434 e Mestre de Santa Maria Primerana, pintura, informação não encontrada quanto às dimensões. Museu Cívico de Pistoia, Pistoia, Itália.
Fonte: idem.

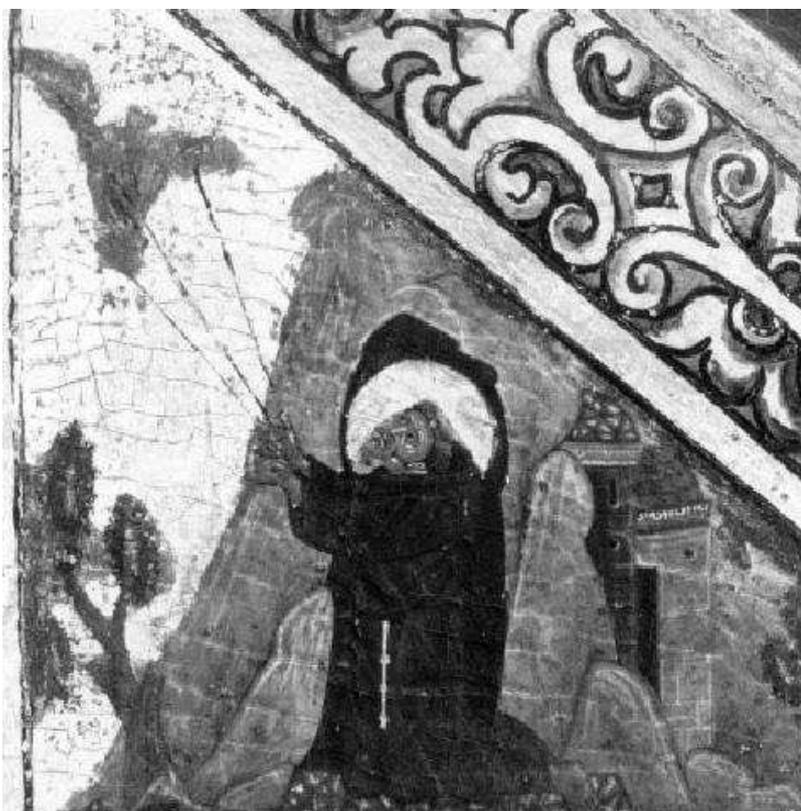


Figura 18 - Detalhe da Figura 17

Pode-se concluir que Giotto teve o mérito de consolidar em sua produção tendências que estavam em uso na época, e o fato do artista ter variado a representação do mesmo personagem ao longo do tempo vai ao encontro do que afirmou Belting anteriormente acerca dos ajustes realizados na imagem. Nota-se que a representação do santo, ao contrário do que afirmou a autora, não variou tanto, já que continuou sendo apresentado com o hábito de cor escura, cabelo tonsurado e com os braços levantados.

Tornou-se mais evidente em Giotto a assimilação entre a figura alada e Cristo que, como se pode inferir das obras aqui expostas, igualmente foi se consolidando ao longo do tempo, já que na primeira versão (da Basílica – Figura 3) a figura ainda é encoberta pelas asas e um pouco indefinida, ao passo que, na última desta seleção, a imagem da Capela Bardi (Figura 6 ou 14), a figura do Cristo está nítida, apresentando inclusive a tanga em volta do quadril, e crucificado, o que também fica claro pela presença da cruz. A apresentação deste esquema torna-se útil para compreender que a representação de um mesmo tema pode variar dentro do conjunto de obras do artista. Ajustes foram necessários e dependeram do contexto, dos contratantes e do desenvolvimento do estilema pessoal. Percebe-se aqui como Giotto também tentou se adaptar às versões e ao longo de suas representações ele foi testando qual a melhor solução para o episódio retratado. Como visto, inclusive absorveu e aperfeiçoou soluções figurativas em voga, como o caso dos raios, e recuperando a retratação da chaga lateral. Estas pequenas acomodações não impediram a consagração do esquema giottesco, aceito e adotado por diversos artistas, até que uma outra forma de representar surgisse no contexto da Contrarreforma.

2.1.2 Do modelo tradicional ao êxtase contrarreformista

Louis Réau (1881-1961) ao explicar a mudança que o movimento contrarreformista²⁶ provocou na iconografia de São Francisco de Assis, sustenta que, enquanto o modelo de Giotto, chamado também medieval, relaxou a expressão do santo, deixando-a mais descontraída que o severo modelo bizantino, os artistas do barroco²⁷ (a arte da Contrarreforma) transformaram São Francisco num sofredor por

²⁶ Sobre a Contrarreforma, ver Capítulo 3.1.

²⁷ Recorre-se às palavras do historiador da arte francês Germain Bazin (2010: 17) sobre o estilo barroco: "O santo do período barroco é um confessor da fé –demonstra a fé através da palavra, do

excelência. E na representação do evento relacionado aos estigmas o que se vê é um homem extenuado e sombrio, como esta interpretação, dentre várias, do artista grego El Greco (Figura 19):



Figura 19 - Êxtase de São Francisco com os Estigmas (por volta de 1600)
El Greco, Domenikos Theotokopoulos, óleo sobre tela, 72 X 55 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYkJ>> Acesso em 08 jan 2014.

Este aspecto contrarreformista em que o êxtase se sobressai em detrimento da narrativa inspirou também outras Artes, estando presente na obra do poeta espanhol José de Valdivielso (1565-1638), "*Romancero Espiritual*" (1612), citado pelo autor francês. No "*Romance de San Francisco*" os versos deste poema religioso ressaltam a hierofania, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Que o santo se pôs em cruz,
E que voando o ferido,
Veio a cravar-se com ele,
Ambos mortos e ambos vivos.
**Que sem lança, nem cravos,
Sem pregos e martelos,**

martírio e do êxtase. A missão apologética ou propagandística prescrita pela Igreja [em plena Contrarreforma] para a arte religiosa ajudou a transformar a escultura, assim como a pintura, em retórica."

Um foi a cruz do outro,
E os dois um crucifixo.
(VALDIVIELSO, 1880: 314 e 315, tradução e grifo nossos)

Retirando os instrumentos e os objetos envolvidos no ato, o que sobra na interpretação da passagem é o sentimento, e o verbo cravar-se assume o sentido simbólico de união e não mais o sentido denotativo de prender com pregos.

A respeito desta identificação entre o Cristo e o santo, a ponto de “um ser a cruz do outro” como afirma o poema, Réau considera que esta foi a principal característica do modelo iconográfico do “São Francisco das Chagas”. Para contextualizar a análise iconográfica, ele menciona a obra de um certo frade franciscano, Bartolomeu de Pisa, a qual se denomina *Liber Conformitatum vitae Beati ac Seraphici Patris Francisci ad vitam Jesu Christi Domini nostri*. Esta biografia de São Francisco de Assis, escrita entre 1385 e 1390²⁸, e que foi a princípio aprovada no capítulo geral da Ordem de 1399, é controversa. Severamente criticada pelo historiador Jacques Le Goff, que a define como “medíocre obra de devoção” (2001: 54), ele nem a considera em seu trabalho sobre o santo (ver Referências). Ela não está presente nas “Fontes franciscanas” elencadas e disponibilizadas no site da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, que congrega os conventos de parte do sudeste do país, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo²⁹, e nem no Centro Franciscano da Espiritualidade³⁰. Não obstante, especula-se que tenha sido nesta obra que pela primeira vez apareceu o “Cântico do Irmão Sol”³¹ em versão impressa³².

A recuperação que Réau (1997) faz do texto é útil pois ele trata basicamente da correlação entre a vida de Jesus e a de São Francisco. Mais do que uma simples comparação, a “conformidade” que aparece no título remete, segundo o dicionário Houaiss, à “analogia ou identidade de forma”, e também a “estado de submissão ou

²⁸ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS27Z>> Acesso em 14 jan 2014.

²⁹ Endereço das Fontes Franciscanas no site utilizado pela instituição: Disponível em <http://www.franciscanos.org.br/?page_id=577> Acesso 07 janeiro 2014.

³⁰ Criado após a aprovação no Capítulo Provincial de 1989 pelos Superiores Provinciais dos Franciscanos Capuchinos de São Paulo, o site oficial do centro é a fonte das citações hagiográficas diretas utilizadas neste trabalho. O site oficial é o <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>>.

³¹ Também conhecido como “Louvor das Criaturas”, este poema musical foi composto por São Francisco de Assis em 1225 (LE GOFF, 2001: 18). As primeiras referências a ele aparecem na *Primeira Vida* de Tomás de Celano. (Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/i3pos>> Acesso em 14 jan 2014) Segundo Jacques Le Goff (2001: 100-101): “Este poema, graças ao qual a poesia italiana se inaugura por uma maravilha (...) resume todo o amor de Francisco por toda a criação.”

³² Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS29A>> Acesso em 14 jan 2014.

de resignação”. (HOUAISS, 2009, verbete: conformidade) Neste sentido, o exemplo que São Francisco de Assis representou foi o que mais se aproximou do divino e, para justificar seu argumento central, Bartolomeu apresenta diversos paralelos entre as vidas dos dois personagens, denominando por fim o santo como *Christi imitator* ou *alter Christus*.³³

Réau considera natural a aparição ser relacionada ao Cristo. O historiador observa que apesar da origem da figura alada ser a visão que teve Isaías de um serafim, episódio já mencionado neste trabalho, todo o enredo é, de fato, inspirado no episódio bíblico em que Jesus ora no Monte das Oliveiras. Como visto anteriormente, Chiara Frugoni interpretou que esta cena foi incorporada na legenda franciscana por Tomás de Celano. Para Louis Réau, tal referência se deu graças à analogia que os franciscanos intencionalmente estabeleceram entre Jesus e o fundador da Ordem. E do conjunto destas influências, o autor francês conclui que “A evolução do tema é muito clara. O serafim da visão de Isaías se transforma pouco a pouco em Jesus Cristo voador. É o Cristo envolto numa auréola que aparece na cruz que inspirava em São Francisco uma particular devoção”. (RÉAU, 1997: 556, tradução nossa)

Outro historiador da arte francês, Émile Mâle, restringe sua análise a respeito das produções figurativas no século XVII às representações do êxtase, que segundo ele eram comuns na época. Dito de outra forma, ao analisar as imagens que retratam visões e santos extáticos, conclui-se que o contexto histórico do final do século XVI e todo o XVII, caracterizado pelos movimentos contrarreformistas, exacerbou a sensibilidade católica, de sorte que tal feito foi assimilado pelas artes. Esta é a razão para, segundo o autor, os quadros desta época mostrarem uma comoção evidente.

³³ No livro “*São Francisco de Assis: en la historia, en la leyenda, en el arte*” do frei franciscano P. Victorino Facchinetti há a menção, até laudatória, desta obra de Bartolomeu de Pisa, mas com a seguinte advertência com relação à expressão *Franciscus alter Christus*: “Não é textualmente do Pisano [Bartolomeu Pisa] esta frase; mas em toda sua obra afirma sua realidade, desde o ponto de vista histórico, como é de se supor; já que, teologicamente falando, seria herética.” (FACCHINETTI, 1925: 115, em Nota de Rodapé, tradução nossa) Esta questão da heresia apareceu nas primeiras representações imagéticas do santo, sobre as quais surgiu uma pequena controvérsia sobre a retratação dos estigmas nas imagens, sendo inclusive sugerido que eles fossem ocultados. Mas as chagas eram o principal diferencial que tinha o franciscanismo e o principal ponto de assimilação entre a imagem e o santo. (BELTING, 2009) A aceitação do “fato” acabou sendo inevitável, uma vez que a hagiografia oficial (de São Boaventura) estabeleceu a semelhança com Cristo, o que foi corroborado pelas tradições imagéticas importantes, como a giottesca. Ademais, a expressão *alter Christus* tem sua origem em outro contexto, uma vez que foi cunhada por São Cipriano de Cártago no século III: *Christianus alter Christus* (todo cristão é outro Cristo). Posteriormente, ela foi também relacionada ao sacerdócio, sendo o *Sacerdos alter Christus* no exercício de sua atividade e na divulgação da mensagem cristã. (Fonte: “Discurso do Papa João Paulo II”. Disponível em <<http://migre.me/hRpwk>> Acesso em 14 fev 2014). A expressão foi diretamente associada a São Francisco de Assis devido à intensa identificação com Cristo através do fenômeno da estigmatização.

Afinal foram vários os relatos de visões nesta época, como o caso de São José de Cupertino (1603-1663), religioso franciscano citado pelo autor (MÂLE, 1951) e que tinha a capacidade de levitar, tal era sua entrega ao enlevo³⁴. Evidenciou-se a alma, relegando ao corpo a demonstração do estado de arrebatamento.

A Igreja, seguramente, colocava em primeiro lugar as virtudes heroicas dos santos; ela portanto atribuía uma grande importância a seus êxtases e a suas visões, como se pode perceber ao ler, no *Bullarium romanum*, os atos de suas canonizações. Para os fiéis comuns, os êxtases e as visões eram como o selo mesmo da santidade, e vamos ver os pintores mostrarem os dóceis intérpretes do pensamento dos fiéis e da Igreja. (MÂLE, 1951: 154-155, tradução nossa)

À Santa Teresa de Ávila (1515-1582) Jesus aparecia frequentemente e sempre portava ou revelava algo que estava relacionado ao sofrimento e à Paixão, como carregando a coroa de espinhos, rezando no Monte das Oliveiras, crucificado ou mostrando as chagas. A relação com Cristo era por meio do sofrimento e da dor. Para além das visões, o estado de suspensão e contemplação do divino se “efetivou” no momento de êxtase relatado por ela em sua biografia e tornado visualmente palpável pela obra do artista Gianlorenzo Bernini (1598-1680). (Figura 20)

³⁴ Capacidade esta que também acometeu São Francisco momentos antes do recebimento dos estigmas, já no monte Alverne, e que é descrito no apêndice dos *Fioretti* intitulado “Considerações sobre os estigmas”: “Foi então ouvido e visto [pelos Freis Masseo de Marignano de Assis, Ângelo Tancredi de Rieti e Leão] chorando em alta voz a paixão de Cristo, como se a visse corporalmente. Nessa mesma noite viram-no orar, com os braços postos em cruz, **suspenso e levantado da terra**, por muito tempo, e cercado por uma nuvem resplandecente.” (grifo nosso) Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2c4>> Acesso em 14 jan 2014.

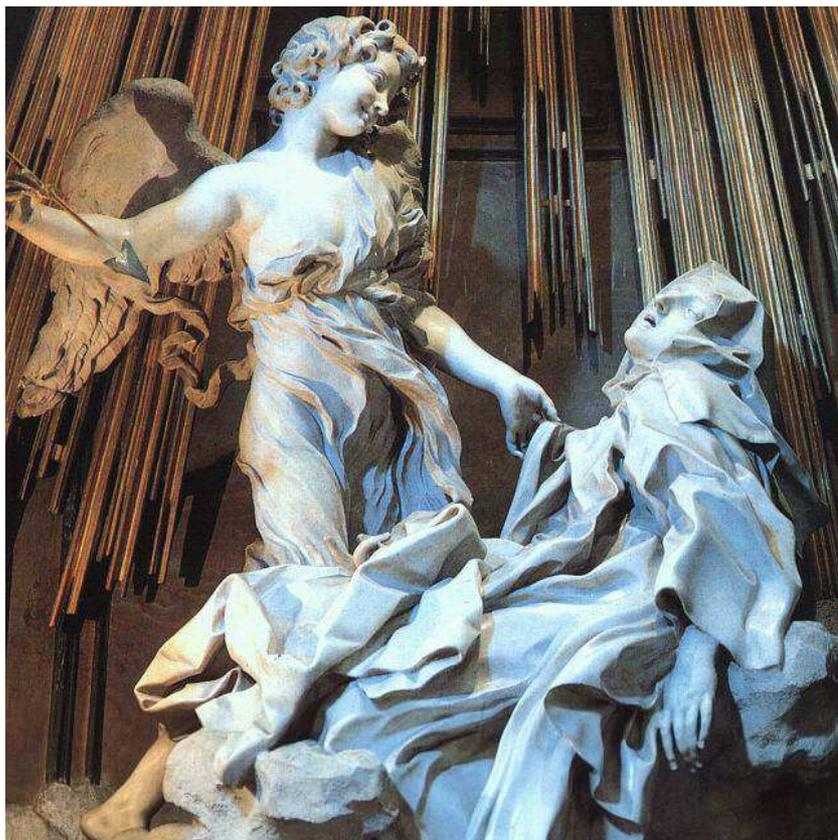


Figura 20 - O êxtase de Santa Teresa (1644-1647) (detalhe)
Gianlorenzo Bernini, mármore. Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYnA>> Acesso em 30 jan 2014.

Nos comentários sobre esta obra, Mâle ressalta que, ao contrário das interpretações consideradas pelo autor maliciosas, o sorriso do anjo é uma mescla de bondade e tristeza, “(...) porque sabe muito bem que junto com a alegria celestial, está também o sofrimento.” (MÂLE, 1952: 172, tradução nossa) O historiador ainda defende que outro aspecto relacionado à representação é a morte, cujos traços são percebidos na expressão da santa ou no esmorecimento da natureza humana que não resiste ao choque com o divino.

O historiador assevera que as representações do êxtase foram um aspecto inovador e característico das artes do século XVII. Ela, a arte, deu expressividade a um sentimento que até então, segundo o autor, não era retratado: “(...) a possessão da alma por Deus”. (idem)

Além da exposição destas experiências místicas dos santos contemporâneos à Contrarreforma, as Ordens Religiosas também exploraram estes eventos de transposição do humano e entrega ao divino experimentados pelos membros de suas

entidades em outras épocas. “Foram estas partes de suas vidas, antes veladas, que foram mostradas em plena luz”. (MÂLE, 1951: 172, tradução nossa)

São Francisco de Assis é o exemplo utilizado por Mâle para explicar esta recuperação com o intuito de atender à “moda”. Enquanto os afrescos de Giotto contavam diversos acontecimentos de sua vida, no século XVII as representações do santo se resumiram a poucas passagens e estas retratavam em sua grande maioria momentos extáticos. Ao autor, parecia que os franciscanos queriam concorrer com os santos das outras ordens (Santa Teresa de Ávila, por exemplo, era carmelita), ou seja, o discurso propagandístico, destacado antes, foi novamente acionado. A estigmatização foi o episódio que os conventos, segundo o autor, mais solicitaram aos artistas, porém, com a distinção do novo século (XVII), segundo a qual se ocultou a figura do Cristo Seráfico e conferiu-se destaque ao momento de enlevo. Estas são as representações em que o santo aparece suspenso no ar sustentado por anjos³⁵, como o autor resume na passagem a seguir:

Assim, a antiga cena da impressão dos estigmas, onde São Francisco aparecia cheio de uma nobre gravidade em face do Cristo, metamorfoseia-se em um desfalecimento extático: São Francisco se assemelha a Santa Teresa se esvanecendo sob a flecha inflamada do anjo. Esta debilidade dos corpos e estes transportes da alma faziam perceber a dupla natureza do homem e era como um pressentimento de seus altos destinos. (MÂLE, 1951: 178-179, tradução nossa)

A configuração da obra mostrada na Figura 21 é considerada original de Gianlorenzo Bernini, mas na verdade foi executada pelo entalhador Francesco Baratta, que, estando sob a orientação do mestre, pôde servir de ilustração ao modelo praticado no século XVII, ao qual se refere Mâle no trecho transcrito anteriormente.

³⁵ Mâle (1951) ainda ressalta que para expressar a elevação provocada pelo momento extático, os artistas utilizavam os anjos para conferir um ponto de apoio para o santo, como pode ser notado na Figura 21. Este foi mais do que um recurso para dar algum tipo de lógica racional ao fenômeno, tratou-se de uma manobra efetiva para descartar a referência à bruxaria, afinal a capacidade de levitar era associado também à magia, especialmente as santas que podiam ser facilmente confundidas com bruxas.



Figura 21 - São Francisco em Êxtase (1640)

Francesco Baratta, discípulo de Gianlorenzo Bernini, mármore. Capela Raimondi, Igreja de San Pietro in Montorio, Roma, Itália.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYo6>> Acesso em 08 jan 2014.

Verifica-se que o santo é sustentado tanto pelo anjo aos seus pés quanto por aqueles que o seguram pelos braços. Enquanto os franceses são mais contidos na retratação do êxtase, mostrando por meio da oração e não do desfalecimento tipicamente italiano, como visto; os espanhóis, de sua parte, são o triunfo da representação extática segundo Mâle (1952). A beleza da retratação parece estar, para o autor, no equilíbrio decoroso demonstrado pelos espanhóis. Ele cita a imobilidade do corpo e o arrebatamento da alma, demonstrados com simplicidade. Mâle (1952) exemplifica seu julgamento pelo exame dos santos retratados pelos hispânicos Francisco de Zurbarán y Salazar (Figura 22) e Pedro de Mena y Medrano (Figura 23).



Figura 22 - São Francisco (entre 1650 e 1660)
Francisco de Zurbarán y Salazar, óleo sobre tela,
197 X 106 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon,
França. Fonte: Disponível em
<<http://migre.me/hEE7d>>Acesso em 30 jan 2014.



Figura 23 - São Francisco em êxtase (1663)
Pedro de Mena y Medrano, madeira policromada,
vidro, corda, cabelo humano, 97 cm.
Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo,
Espanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hEEzr>>
Acesso em 30 jan 2014.

Nas duas obras, a imobilidade corporal, representada principalmente pelas mãos escondidas no hábito, contrastam com a expressão dos olhos que, absortos, “(...) contemplam o inefável.” (MÂLE, 1952: 174, tradução nossa) Embora vidrados sinalizem que o santo pode estar morto, permitem igualmente uma interpretação baseada na contemplação e elevação, graças à mencionada expressividade facial, observada também pela boca entreaberta e pela contração da fronte.

2.1.3 O contexto americano

Até o momento, a análise se restringiu ao continente europeu. Acrescenta-se a estas reflexões a contribuição do historiador da arte argentino, Héctor Herminio Schenone, que, na obra *“Iconografía del arte colonial: los santos”* (1992), estuda os tipos iconográficos desenvolvidos na América Latina. Seguindo os moldes do trabalho

de Louis Réau, ele oferece um inventário da representação dos santos. Ao iniciar a apresentação do tema do recebimento dos estigmas, Schenone assevera que, além de ser um dos esquemas mais importantes e mais representados da iconografia franciscana, é também “(...) a mais significativa das cenas da vida do santo”. (SCHENONE, 1992: 387, tradução nossa)

Recorrendo a textos hagiográficos, como o de São Boaventura, o autor reafirma que a intenção da visão foi de explicar a Francisco que a semelhança com o Cristo não se baseava no sacrifício corporal, mas sim no “incêndio espiritual”. Em seguida Schenone recupera, ao lado dos autores mencionados, outros aspectos conhecidos da história, como a descrição da figura do anjo e o relato do evento em si, referindo-se à época do acontecimento, alguns dias após a Exaltação da Santa Cruz, e ao fato de que Francisco pedia por “duas graças”, rogava por experimentar as dores da Paixão e para sentir o amor que fez com que Cristo sacrificasse sua vida pelos pecadores.

Depois desta introdução do relato, o pesquisador argentino passa a analisar a questão iconográfica propriamente dita, especificamente no que se refere ao contexto americano:

As composições que mais se difundiram pela América são as que seguem a fórmula medieval, muito mais simples, clara e didática que as dramáticas cenas barrocas. Mostram o *Poverello* de joelhos, raramente em pé, extático diante do Crucifixo-Serafim suspenso no ar pelas asas. [Em nota de rodapé:] Mantiveram-se também os raios que partindo das feridas das mãos, pés e flanco de Cristo vão aos membros do santo e que no caso dos grupos escultóricos eram feitos com fitas ou arames dourados ou pintados de vermelho.³⁶ (SCHENONE, 1992: 387-388, tradução nossa)

O autor sintetiza o episódio da estigmatização em dois momentos: o da aparição da figura alada e o do recebimento dos estigmas. Enquanto a fórmula do medievo preconizou o primeiro, o barroco procurou retratar o segundo. Todavia, Héctor Schenone faz referência a uma composição iconográfica rara, pois não difundida no contexto americano. Trata-se de uma certa escultura num museu paulista:

³⁶ O que vai ao encontro da observação de Frugoni (2011) que notou raios tanto dourados quanto vermelhos nas representações de Giotto, sendo que a versão que se impôs para ela foi a vermelha: “Os estigmas provêm de Cristo, os raios são da cor de *sangue* e como flechas agudas ferem Francisco que assim é divinizado, agora colocado frontalmente diante da aparição.” (FRUGONI, 2011: 152) A menção do historiador argentino a fitas e arames demonstra também que o modelo giottesco foi adotado por diversas técnicas artísticas ao longo do tempo, como neste caso a escultura.

Não foram registrados casos nos quais Francisco se encontra suspenso no ar, com os braços abertos e seu corpo junto ao de Cristo, salientando assim os paralelos assinalados por Bartolomeu de Pisa em seu *Livro da Conformidade*. Contudo, essa ideia aparece num singular grupo escultórico de barro cozido, fortemente expressivo e muito original, que se conserva no Museu de Arte Religiosa da cidade de São Paulo (Brasil). [sic] Ambos estão em pé, Francisco com os braços abertos e jogados para trás, em êxtase, enquanto Jesus sustentando-o pelo pescoço o abraça com as asas. (SCHENONE, 1992: 388, tradução nossa)

Evidentemente é o grupo escultórico objeto deste trabalho. Nota-se que, reconhecendo a raridade do esquema, o historiador tenta classificar a peça dentro do grupo que privilegia a representação do sentimento (contrarreformista) em detrimento da narrativa. Não somente o autor argentino tentou entender a peça paulista, mas os pesquisadores Maria Regina Emery Quites e Jens Baumgarten também perceberam uma certa sobreposição de iconografias na imagem.

2.1.4 Uma sobreposição de modelos

Em sua tese de doutorado, Maria Regina Quites (2006) apresentou um estudo comparativo das imagens de vestir presentes nas Ordens Terceiras Franciscanas do Brasil; portanto, foi um trabalho de pesquisa que se concentrou nas representações tridimensionais do santo.

Na tese, a pesquisadora igualmente faz referência aos autores tratados aqui, como Jacques Le Goff, Louis Réau e Héctor Schenone, para auxiliá-la na análise do momento da estigmatização. A autora constata que as peças presentes em todas as ordens pesquisadas por ela seguiam o modelo medieval, já descrito como mostrando o santo ajoelhado com os braços abertos mirando Cristo com asas (ainda presentes ou perdidas). Como havia indicado Schenone e Frugoni, Quites igualmente observou nos casos brasileiros que em alguns, as chagas eram simbolizadas por meio de fitas vermelhas.

Ainda se baseando na obra do autor argentino, ela aplica os conceitos ao contexto nacional, oferecendo como exemplo para o tipo tradicional o medalhão no frontispício da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (MG) (Figura 24), onde se percebe o santo ajoelhado, com os braços abertos e a presença da figura angelical:



Figura 24 - Igreja de São Francisco de Assis (1766-1810) e no detalhe, o medalhão escultórico do frontispício.

Projeto e ornamentação do Aleijadinho. Ouro Preto, Minas Gerais.

Fonte: Foto da esquerda: da autora; Foto da direita: Disponível em <<http://migre.me/dcQnl>> Acesso em 08 jan 2014.

Para o caso contrarreformista a autora cita outra obra mineira, a pintura no forro da sacristia da mesma Igreja, que mostra o santo sustentado por anjos, no que parece ser o momento após o recebimento das Chagas. Optou-se aqui por apresentar um exemplo semelhante, porém mais comovente e interessante, já que torna visível a interferência de outro modelo iconográfico. A obra é a “Agonia de São Francisco” encontrada no forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana (MG) (Figura 25):



Figura 25 - Agonia de São Francisco (1794-1804)

Mestre Ataíde, painel, têmpera sobre madeira. Sacristia da Capela de São Francisco da Penitência, Mariana, Minas Gerais.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hl7MQ>> Acesso em 08 jan 2014.

Na imagem é possível notar o tipo iconográfico interferente, qual seja, o do “São Francisco confortado por um anjo músico”. Este modelo é articulado da seguinte forma: o santo está na cama, recuperando-se da estigmatização, quando se levanta ao ouvir um anjo tocando violino. Cristo aparece novamente, mas desta vez na forma de um cordeiro. (RÉAU, 1997) Na pintura mineira percebe-se a adaptação do tema, na qual a ênfase foi colocada nas figuras angelicais, em grande número, e a ausência do cordeiro sendo compensada pela presença do crucifixo, denotando a presença de Cristo na cena. Esta interação entre modelos revela uma certa liberdade do artista na interpretação da temática, liberdade que aparece também no grupo escultórico paulista.

Quites concorda com a originalidade identificada por Schenone no “São Francisco das Chagas” de São Paulo e percebe ainda uma mescla com outro modelo iconográfico, o do “São Francisco abraçando Cristo ou do Amor Divino”. Este tema é caracterizado por um "abraço-completo" por parte do santo e um "meio-abraço" por parte do Cristo, geralmente crucificado (que permanece assim, ou seja, apenas uma de suas mãos se solta para encenar o gesto), como bem mostra a obra do pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) (Figura 26):

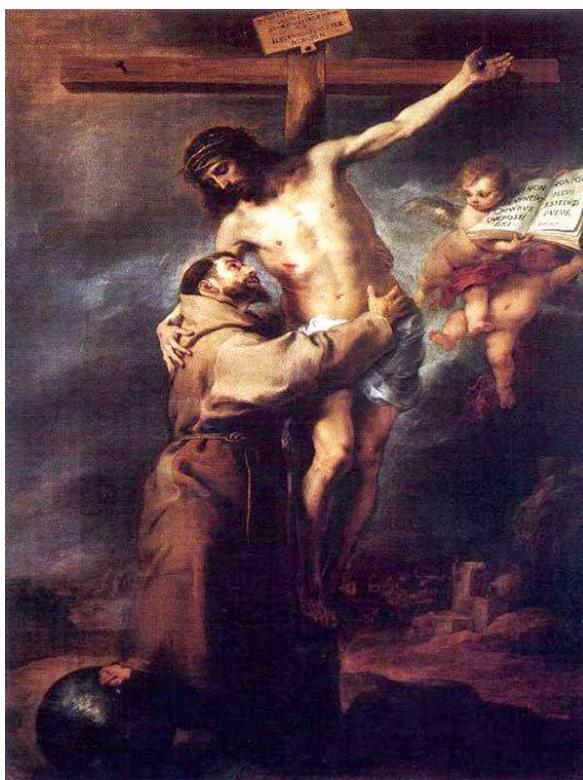


Figura 26 - San Francisco abraçando a Cristo (1668-1669)
Bartolomé Esteban Murillo, óleo sobre tela, 282 X 188 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Espanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYuo>> Acesso em 08 jan 2014.

A pesquisadora recupera o que Émile Mâle afirmou sobre este modelo: a representação apareceu no final da Idade Média e a inspiração para o episódio foi uma passagem da vida de São Bernardo. Louis Réau chega a afirmar categoricamente que este tema de São Francisco “(...) foi copiado da lenda e da iconografia de São Bernardo.” (RÉAU, 1997: 561, tradução nossa) O relato se refere a uma visão mística de São Bernardo de Claraval (1090-1153), monge e fundador da Ordem cisterciense, em que Cristo se desprega da cruz para envolver o santo, como pode ser visualizado na obra de outro pintor espanhol, Francisco Ribalta (1565-1628). (Figura 27)



Figura 27 - Cristo abraçando São Bernardo (por volta de 1626)
Francisco Ribalta, óleo sobre tela, 158 X 113 cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fHI4a>> Acesso em 08 jan 2014.

Esta cena está presente num dos mais populares livros devocionais do período barroco, lançado em 1599, o “*Flos Sanctorum*” (Livro da vida dos santos) de Pedro Ribadeneyra. Já segundo o historiador da arte norte-americano, David Martin Kowal, este tema tem origem no “*Exordium Magnum*”, livro devocional do monge cisterciense Konrad von Eberbach (-1221), e, apesar de não ser uma passagem muito frequente

nas biografias de São Bernardo, foi divulgado em gravados alemães dos séculos XV e XVI. Conforme o mesmo estudioso, isto explicaria o fato do tema ter aparecido numa obra anterior à de Ribalta, o retábulo das Huelgas, na cidade espanhola de Valladolid.³⁷

Este caso é útil para mostrar que, no trabalho de pesquisa sobre a representação de um personagem, as influências e interferências sobre o tema podem advir não apenas do contexto restrito ao próprio retratado, mas também, como exposto acima, de outras histórias de vida, que podem servir como fonte e por isso devem ser consideradas. A pesquisadora Maria Regina Quites (2006) questionou, via correio eletrônico, Héctor Schenone sobre o assunto, que, em resposta, afirmou que a cena, na versão franciscana, não aparece nas hagiografias do santo. Ele acredita se tratar de uma “alegoria do amor” entre Cristo e São Francisco e, por isso, não parece ser a demonstração de um registro factual, com base nas fontes hagiográficas. Embora não fique claro se Louis Réau (1997: 561, tradução nossa) se baseou em alguma fonte ou em interpretação pessoal, ele é novamente peremptório ao explicar a cena da seguinte forma:

São Francisco se vê transportado em sonhos sobre o Gólgota. Quer elevar-se até o Cristo crucificado para abraçar o corpo do Redentor; mas ocorre que Cristo descrava por si mesmo a mão direita da cruz, e a apoia docemente sobre o ombro do santo, enquanto o mira com ternura.

Tendo em vista a discussão desenvolvida, pode-se concluir então que a inspiração para o modelo do “Amor divino” teve origem na hagiografia de São Bernardo adaptada para a figuração de São Francisco. No entanto, nota-se que o grupo escultórico paulista está mais próximo da representação do monge cisterciense que da adaptação franciscana. Esta interferência é explicada por outro pesquisador, que igualmente tentou compreender o “São Francisco das Chagas”. Trata-se do historiador da arte alemão Jens Michael Baumgarten que, no texto “O corpo, a alma e o amor: esculturas do Brasil Colonial entre o performático e o religioso” (2005), propõe-se a analisar o discurso sobre o corpo no período colonial brasileiro através da peça do MAS-SP.

O autor vai ao encontro do que foi dito sobre o modelo giottesco e justifica o êxito de sua receptividade pelo fato de aparecer séculos depois em obras de pintores

³⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2dy>>, <<http://migre.me/hS2ee>> e <<http://migre.me/hS2fg>> Acesso em 14 jan 2014.

consagrados, como o flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), cuja versão pode ser vista na Figura 28.

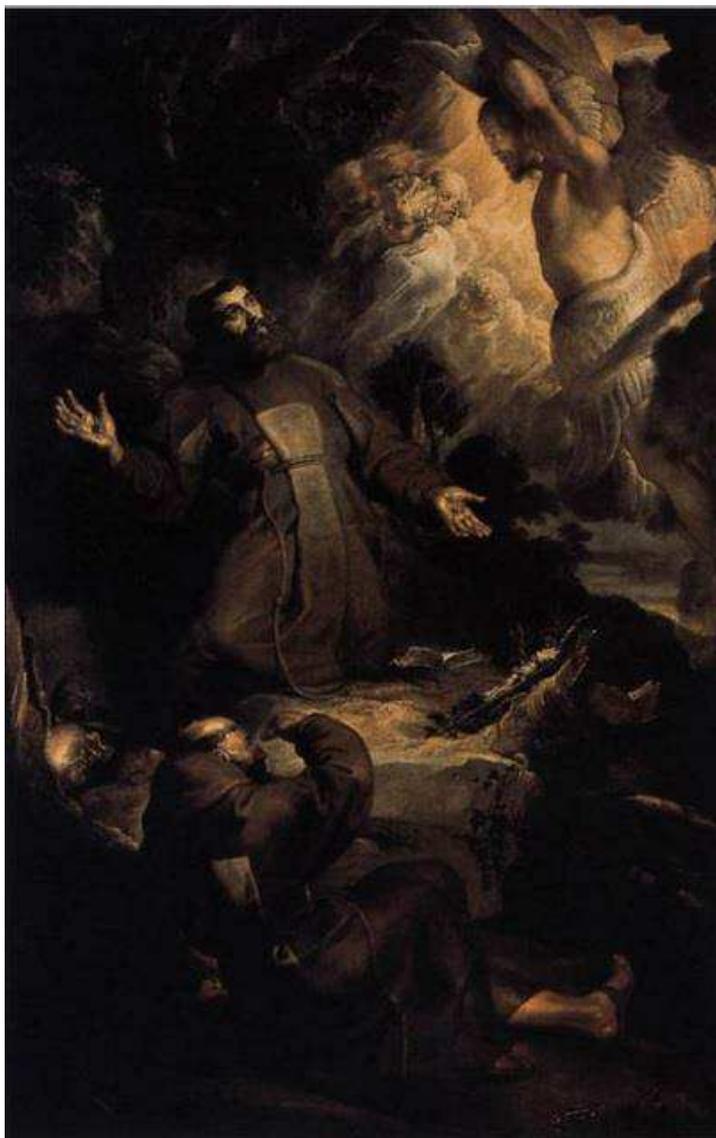


Figura 28 - A estigmatização de São Francisco (1616-1617)
Peter Paul Rubens, óleo sobre tela, 382 X 243 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colônia, Alemanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hQU7D>> Acesso em 08 jan 2014.

A pintura (Figura 28) revela as semelhanças com o modelo tradicional: a posição do santo (ajoelhado), com as mãos à mostra, a presença da figura alada envolvida em suas seis asas e o rasgo na vestimenta mostrando a ferida lateral, além da reintegração de Frei Leão³⁸ ao cenário. Contudo, pelas obras mostradas neste

³⁸ Somente Frei Leão subiu ao Monte Alverne com o santo nesta ocasião. Como desejava meditar, São Francisco ordenou ao frade que se afastasse dele e só se aproximasse uma vez ao dia com pão e água, e mesmo assim em silêncio, proferindo poucos diálogos, somente o necessário. Apesar destas recomendações, no momento do recebimento dos estigmas, "(...) Frei Leão [se aproximou e] viu uma chama de fogo (cfr. Ex 3,2) belíssima e bem resplandecente e agradável aos olhos, que vinha descendo do mais alto dos céus até a cabeça de São Francisco. Da chama saía uma voz que falava com São

trabalho, percebe-se que o personagem de Frei Leão não foi recorrente nas representações de Giotto, aparecendo somente no afresco da Basílica (Figura 3).

Após explicar o modelo tradicional, Baumgarten introduz dois outros modelos iconográficos surgidos no século XVII, que, segundo ele, influenciaram na confecção da peça paulista. Para tanto, o historiador retoma a ideia apresentada por Réau de que, após o Concílio de Trento, outras figurações do santo de Assis se tornaram importantes, e para o caso ele escolhe aquelas elaboradas pelo italiano Gianlorenzo Bernini e pelo espanhol Francisco Ribalta, ambas já visualizadas nas Figuras 21 e 27, mas que serão reproduzidas lado a lado para que sustente a análise que segue.



Figura 29 - Detalhe da Figura 21



Figura 30 - Detalhe da Figura 27

No conjunto de Bernini (Figura 29), além da carga dramática representada pelos anjos carregando um São Francisco completamente atordoado, os elementos inovadores, segundo Baumgarten, estão relacionados, primeiro, à posição elevada dos personagens e, segundo, à presença de um anjo carregando a palma dos mártires. A elevação das figuras não significa apenas um recurso visual para, como

Francisco; e São Francisco respondia a quem falava." (MONTEGIORGIO, *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, Capítulo 9) Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2fS>> Acesso em 14 jan 2014.

mencionado em outra parte, representar o êxtase, mas também para realçar a extraordinária devoção do santo. A palma dos mártires, segundo o autor, “(...) serve como sinal da vitória do santo sobre a morte. Francisco não morreu como mártir no sentido literal, mas o sentido é o da interpretação mística do evento da estigmatização.” (BAUMGARTEN, 2005: 30) O estudioso alemão parece associar o martírio de outras figuras santas ao sofrimento de São Francisco e desta forma sustentar a relação a partir da redenção presente em ambos os casos. O frade franciscano P. Victorino Facchinetti (1925) concorda com a ideia, uma vez que o episódio da estigmatização é narrado em sua obra no Capítulo IV, intitulado “*El martir*”.³⁹

O segundo modelo iconográfico escolhido por Baumgarten, também do século XVII, é apresentado na obra de Francisco Ribalta intitulada “Cristo abraçando São Bernardo” (Figura 30). Nela, Cristo abraça e ampara São Bernardo, situação que dá a impressão de ter sido resultado de um momento de êxtase do santo. A excepcionalidade desta obra está no contato muito próximo entre o divino e o humano, bem como o fato de ser o Cristo a amparar a outra figura, o que revela uma atmosfera de intimidade que só poderia ser interrompida pelas figuras representadas na penumbra. O êxtase de São Bernardo remete, conforme o autor, a outra obra de Ribalta, o “*Abrazo de San Francisco de Asís al crucificado*” (Figura 31). De fato, as expressões dos santos nas duas pinturas são semelhantes, ambas revelam um momento de intensa e profunda emoção, além do contato físico e o abraço que estabelece, novamente, a ligação entre o humano e o divino.

³⁹ “(Do grego *mártir*, ‘testemunha’) Na terminologia cristã, mártir é aquele que afirma o amor e a fé em Cristo ao morrer voluntariamente por ele e por seus ensinamentos, ou em defesa de algum artigo da fé, das virtudes cristãs ou de atos virtuosos relacionados a Deus.” (ATTWATER, 1991: 19) De fato o destemor estava presente no santo de Assis. Em uma passagem da *Legenda Maior* (Capítulo 9), São Boaventura afirma: “No fervoroso incêndio de sua caridade, emulava o triunfo dos santos mártires, nos quais não se extinguiu a chama do amor nem fraquejou a fortaleza. Por isso ele também desejava, inflamado naquela caridade perfeita, que joga fora o temor, oferecer-se como uma hóstia viva ao Senhor pela chama do martírio, para corresponder assim ao amor de Cristo, morto por nós na cruz, e para provocar os outros para o amor divino. Então, no sexto ano de sua conversão, ardendo de desejo do martírio, resolveu embarcar para a Síria para pregar a fé cristã e a penitência aos sarracenos e aos outros infiéis.” (Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2gY>> Acesso em 31 jan 2014.



Figura 31 - Abrazo de San Francisco de Asís al crucificado (por volta de 1620)
Francisco Ribalta, óleo sobre tela, 208 X 167 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, Espanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hyLV1>> Acesso em 08 jan 2014.

Após apresentar os modelos italiano e espanhol, ele reflete sobre o “São Francisco das Chagas” brasileiro:

Iconograficamente é possível interpretar a cena como uma sobreposição da iconografia tradicional, tal como foi usada por Rubens na tradição giottesca, e a criação de Bernini e Ribalta. (...) A escultura pode ser vista como uma interpretação seletiva dos diferentes modelos iconográficos. (BAUMGARTEN, 2005: 34 e 32)

A inspiração para o modelo, conforme apresentado, resume-se a princípio em obras pictóricas que possivelmente tenham influenciado a elaboração da peça paulista. Segundo o autor, não foi apenas a observação direta das pinturas que ajudaram a difundir os modelos, porém “mais importantes do ponto de vista da distribuição dessa iconografia foram as gravuras que se seguiram às pinturas, sobretudo as de autoria de Lucas van Vorstermann⁴⁰.” (BAUMGARTEN, 2005: 29) Posteriormente, ele aponta para a influência que a produção retórica possa ter tido sobre a imaginária da época. Ele cita, por exemplo, o prestígio da obra “Discurso sobre Imagens Sacras e Profanas” do Cardeal bolonhês Gabriele Paleotti, a qual afirmava

⁴⁰ Gravador alemão (1595-1675) que trabalhou com Peter Paul Rubens e Anthony van Dyck. Fonte direta: Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Vorsterman> Acesso em 14 jan 2014.

entre outras coisas que as imagens exteriores tinham a propriedade de invocar as imagens interiores. Tanto a teologia mística, relativa aos mistérios, quanto os escritos de teólogos espanhóis serviram de fonte para os sermões do Padre Antônio Vieira, cujas pregações tiveram ampla circulação na época colonial. O objetivo do historiador ao recuperar a produção de Vieira foi ressaltar que a relação entre corpo e alma na escultura paulista é mais do que uma questão de sentimento (coisa invisível e intangível), sendo outrossim carnal e visível na peça. Este pensamento tem origem na seguinte passagem:

E como as chagas que uma vez se abriram e esculpíram no Monte Calvário, se haviam de abrir e esculpir outra vez no Monte Alvério, por isso diz o anjo que não só se havia de abrir e esculpir a pedra, senão que se haviam de abrir as mesmas aberturas, e que se haviam de esculpir as mesmas esculturas, uma vez abertas e esculpidas em Cristo, outra vez abertas e esculpidas em Francisco. [sic] (Sermão das chagas de São Francisco In: *Sermões*, vol. XI)

Além do interessante jogo de sentidos envolvendo o verbo esculpir, o religioso mostrou, segundo Baumgarten, a “corporalidade da estigmatização”. Vieira ressalta que as marcas espirituais se fizeram físicas, reforçando assim as duas naturezas das feridas. Esta interpretação vai de encontro à cautela do texto de São Boaventura, anteriormente recuperada por Schenone, o qual afirma que o objetivo da visão era evidenciar a experiência espiritual. Na continuação desta passagem de Vieira, aparece a interferência de um personagem já conhecido:

Para inteligência deste tão extraordinário pensamento, havemos de supor duas coisas: primeiramente suponho que, assim como a humanidade de Cristo se compõe de alma e corpo, assim as chagas de Cristo se compõem de chagas do corpo e chagas da alma. Esta suposição é de S. Bernardo: (...) As chagas dos pés, das mãos, e do lado de Cristo, fê-las o ódio dos judeus; mas já as tinha feito o amor dos homens muito tempo antes. - O ódio fê-las no corpo, o amor tinha-as feito na alma. (...) - Cristo, Senhor nosso, no lado não teve mais que uma chaga; pois, se no lado foi ferido uma só vez, como diz que Iho feriram duas? Porque cada ferida de Cristo foram duas feridas, e cada chaga duas chagas: uma, que Ihe fez o ódio no corpo; outra, que Ihe tinha feito o amor na alma: (...) (idem)

Para Baumgarten, a intenção de Antônio Vieira ao revelar as duas naturezas das chagas era aludir às duas naturezas do próprio Cristo, uma humana e outra divina. Ter incluído São Francisco nesta relação corrobora a assimilação com Jesus, tendo sido o santo humano que acabou por fazer-se divino no momento da estigmatização. A utilização dos pensamentos de São Bernardo para explicar a relação entre corpo e alma é suficiente para Baumgarten afirmar que “a partir dessas circunstâncias podemos explicar a simbiose da iconografia de S. Francisco e S. Bernardo na

escultura paulista”. (BAUMGARTEN, 2005: 33) O historiador não desenvolve esta ideia ou como chegou a esta conclusão. Estima-se que talvez tenha sido pelo fato de São Bernardo ter se referido à questão e pela relação ter se propagado graças à ampla circulação dos sermões de Vieira na época, a qual coincide com a de feitura da imagem paulista.

Após estas reflexões sobre as representações imagéticas de São Francisco de Assis, por meio do desenvolvimento do tema do recebimento das chagas, faz-se necessário retomar uma questão provocada anteriormente por Chiara Frugoni e que complementa este estudo sobre a construção da imagem do santo. Trata-se da posição da ferida lateral. Foi visto que a historiadora italiana discutiu o posicionamento de São Francisco no recebimento das chagas, mas deixou em aberto a análise a respeito da localização da ferida no tórax. Como é perceptível, as outras chagas não definem uma solução, já que ocorrem em ambos os pés e em ambas as mãos. A ferida lateral, no entanto, ocorre em apenas um dos lados. A discussão sobre qual lado deve ser escolhido é o ponto importante na representação imagética do santo de Assis, não apenas para uma retratação coerente, mas também pelo simbolismo desta chaga. Tanto é assim que a própria Frugoni encerra sua argumentação citando a passagem da obra de um contemporâneo de Giotto, o poeta Dante Alighieri. Ao esboçar a vida de São Francisco de Assis e São Domingos, através da figura de São Tomás de Aquino, ele afirma no Canto XI do Paraíso: “Um foi todo seráfico no ardor e, por seu grão saber, um Querubim em terra (...) [e logo depois] No monte entre o Arno e o Tibre, em solidão, de Cristo recebeu o **último selo** que por dois anos conservou então.” (*A divina comédia*, 37-39; 106-108, grifo nosso)

2.1.5 *Alter Christus*, afinal

A reprodução desta chaga, chamada por Dante de “último selo”, é fundamental para determinar a identificação entre o santo e Cristo. Nos esquemas de Frugoni, o lado eleito foi sempre o mesmo, independente do posicionamento, se especular ou de costas, as duas figuras a recebiam do lado direito. A autora, como visto, discutiu a presença desta ferida mas não os desdobramentos gerados pela posição dela na figura humana. O objetivo neste momento é saber se Francisco foi *ipsis litteris* o *alter Christus*.

Por pelo menos doze anos após a morte de São Francisco, imagens dele apareceram pela Úmbria, onde ele vivia, retratando-o como tendo as chagas nas mãos e nos pés. Mas era difícil reconhecer que São Francisco era

literalmente **outro Cristo** porque eles [devotos] não viam a ferida lateral [no tórax]. Então gradualmente depois deste tumulto, artistas cristãos começaram a retratá-lo com um pequeno corte dentro de sua túnica, o qual demonstrava a ferida lateral. (*Mysteries of the Church - Stigmata*, 2013, 07:07, tradução e grifo nossos)

Alguns aspectos das chagas foram articulados até o momento, como ter se mostrado cravo em Francisco e ser ferida em Cristo (Figuras 11 e 12), bem como a discussão sobre suas essências. Igualmente, a definição foi introduzida, sendo necessário sua complementação. A origem do termo estigma é anterior ao Cristianismo. Conforme o Dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009, verbete: estigma), a origem é grega (*stigma*) e significava “marca ou cicatriz deixada por ferida”. Ainda segundo a mesma fonte, a palavra estigma possui como significados: “sinal natural no corpo” e “sinal infamante outrora aplicado, com ferro em brasa, nos ombros ou braços de criminosos, escravos etc”. E finaliza a descrição estabelecendo que também se refere a “cada uma das cinco marcas que alguns santos aplicavam no corpo, representativas das chagas de Cristo”.⁴¹ A primeira vez⁴² em que a noção de marcas corporais de Jesus Cristo apareceu associadas a outras pessoas foi na “Epístola aos Gálatas”, redigida pelo apóstolo Paulo no século I: “Quanto ao mais, ninguém me moleste; porque eu trago no corpo as marcas de Jesus.” (Gl 6,17) O contexto desta publicação é a defesa da então recente doutrina frente a costumes judaicos ainda praticados pela comunidade, como a circuncisão. Ao afirmar que “pois nem a circuncisão é coisa alguma, nem a incircuncisão, mas o ser nova criatura” [*sic*] (Gl 6,15), o apóstolo reafirma que a base da nova fé está não somente nos ensinamentos, mas fundamentalmente na interiorização e vivência do sentimento cristão, por meio

⁴¹ Investigando a origem do termo para aplicá-lo ao contexto social, o cientista social canadense Erving Goffman em seu livro “Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada” (1988: 5) afirma que “(...) na Era Cristã, dois níveis de metáfora foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais de graça divina que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo, uma alusão médica a essa alusão religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico.” O “*Dictionnaire Critique de Théologie*” (LACOSTE, 1998) não traz os verbetes “*stigmates*” ou “*extases*” como entradas principais, isto porque ele as enquadra no termo “Revelações Particulares”, fenômenos de natureza variada e complexa entre as quais estão os sonhos, as visões e os êxtases. Segundo esta fonte (1998: 1005, tradução nossa), a expressão “revelações especiais ou particulares”, como definida no Concílio de Trento, “(...) designa as manifestações de origem divina que revelam as verdades veladas [mistérios] relativas a uma situação particular da Igreja. Sua pertinência se limita a um contexto preciso, ao passo que a ‘revelação geral’ era responsabilidade da Igreja em todos os tempos e em todos os lugares.” A descrição, ao mencionar o evento ocorrido com São Francisco de Assis, afirma que na Idade Média, elas, as revelações especiais, serviam entre outras coisas para simbolizar a “união com Cristo”.

⁴² Fonte: Homilia do Santo Padre durante a concelebração eucarística presidida na Praça Inferior da Basílica de São Francisco. Domingo, 17 de junho de 2007. Disponível em <<http://migre.me/dcQkn>> Acesso em 13 fev. 2013.

da memória dos testemunhos da vida de Cristo. Prescinde, portanto, de marcas deliberadamente infligidas no corpo com o objetivo de salvação⁴³. Portanto, de conotação estritamente negativa, a "marca" ou o estigma passou na doutrina cristã a significar a comunhão com Cristo.

Dando prosseguimento à argumentação, o estudioso Antonio Palomino de Castro y Velasco, em sua obra "El Museo Pictorico o Escala Optica", supõe que a ferida no Cristo tenha sido no lado esquerdo, porque se trata do cumprimento de uma "profecia" cuja origem está na retirada da costela de Adão para formar Eva (lado esquerdo), e que vem a reforçar o fato do esquerdo ser o lado em que está o coração do homem e o amor de Cristo pela humanidade. O autor utiliza São Francisco de Assis para provar que a ferida de Cristo é do lado esquerdo justamente porque, segundo suas hagiografias, o ferimento do santo está no lado direito. Em outras palavras, é inverter o aspecto temporal do decurso das histórias, já que Cristo, bem como suas representações imagéticas, existiam antes de São Francisco de Assis.

E sendo impressão, é forçoso inferir que Cristo, nosso bem, tem a ferida no costado esquerdo; pois este chegando a imprimir-se cara a cara, corresponde ao lado direito do receptor [São Francisco de Assis], e não por isso deixa de ser legítima, e indubitável efígie de seu original, como não deixa de ser a estampa que se imprime num papel; porque tudo que na lâmina é esquerdo, sai nela direito e vice versa. (CASTRO Y VELASCO, 1944: 243-244, tradução nossa)

Outra justificativa está no processo de criação de estampas. O autor explica que a ferida de Cristo aparece no lado direito nas obras artísticas porque elas se inspiraram em estampas e nestas sai no lado direito o que na lâmina está no lado esquerdo. Por fim, em seu tratado de pintura, ele recomenda que, mesmo que a Igreja não tenha determinado nada, a ferida deve ser representada no lado esquerdo.

A fonte primordial da história, a Bíblia Sagrada, traz a informação sobre a ferida no flanco, mas silencia sobre o lado nos trechos em que o acontecimento é mencionado. A passagem em que ela aparece está no evangelho de João (*Jo* 19,34; grifo nosso): "Mas um dos soldados lhe abriu **o lado** com uma lança, e logo saiu sangue e água." O episódio é mencionado de forma indireta no mesmo livro de João (*Jo* 20,27; grifo nosso), quando ele narra a incredulidade de Tomé em relação à

⁴³ Os judeus acreditam que a circuncisão é um ato que demonstra a aliança com Deus, como pode ser inferido desta passagem de Macabeus, Livro I: "[Filhos de Israel] Disfarçaram a circuncisão e renegaram a aliança sagrada. Associaram-se às nações pagãs e venderam-se para praticar o mal." Macabeus, Livro I. Português. In: Bíblia católica. Disponível em <<http://migre.me/hRYxh>> Acesso em: 13 fev. 2013.

ressurreição de Cristo: “E logo disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo e vê as minhas mãos; chega também a tua mão e põe-na no **meu lado**; não sejas incrédulo, mas crente.”

Tendo Isaías profetizado o martírio de Cristo, "Servo" de Deus, afirmando que "Ele foi oprimido e humilhado, mas não abriu a boca; como cordeiro foi levado ao matadouro (...)" (*Is* 53,7); o caso do corte com a lança que feriria "(...) o pastor, e as ovelhas do rebanho ficarão dispersas" (*Mt* 26,31) também foi prevista no *Antigo Testamento*, em Zacarias (*Zc* 12,10; *Zc* 13,7):

E sobre a casa de Davi, e sobre os habitantes de Jerusalém, derramarei [o Senhor] o espírito de graça e de súplicas; olharão para mim, a quem **traspassaram**; pranteá-lo-ão como quem pranteia por um unigênito, e chorarão por ele, como se chora amargamente pelo primogênito. (...) Desperta, ó espada, contra o meu pastor e contra o homem que é o meu companheiro, diz o Senhor dos Exércitos; **fero o pastor**, e as ovelhas ficarão dispersas (...) (grifo nosso)

Em todos os trechos transcritos não há referência ao lado, foram a tradição e representação imagética que parecem ter se encarregado de eleger um. Como afirma, um pouco zombeteiramente, José Saramago no “Evangelho segundo Jesus Cristo” (2005: 143):

Virão então os antropólogos e um professor de anatomia examinará os restos, para mais tarde anunciar ao mundo escandalizado que, naquele tempo, os homens, afinal, eram crucificados com as pernas encolhidas. E porque o mundo não podia exautará-lo em nome da ciência, aborreceu-o em nome da estética.

Giotto a pintou do lado direito, como mostra o Crucifixo abaixo (Figura 32):

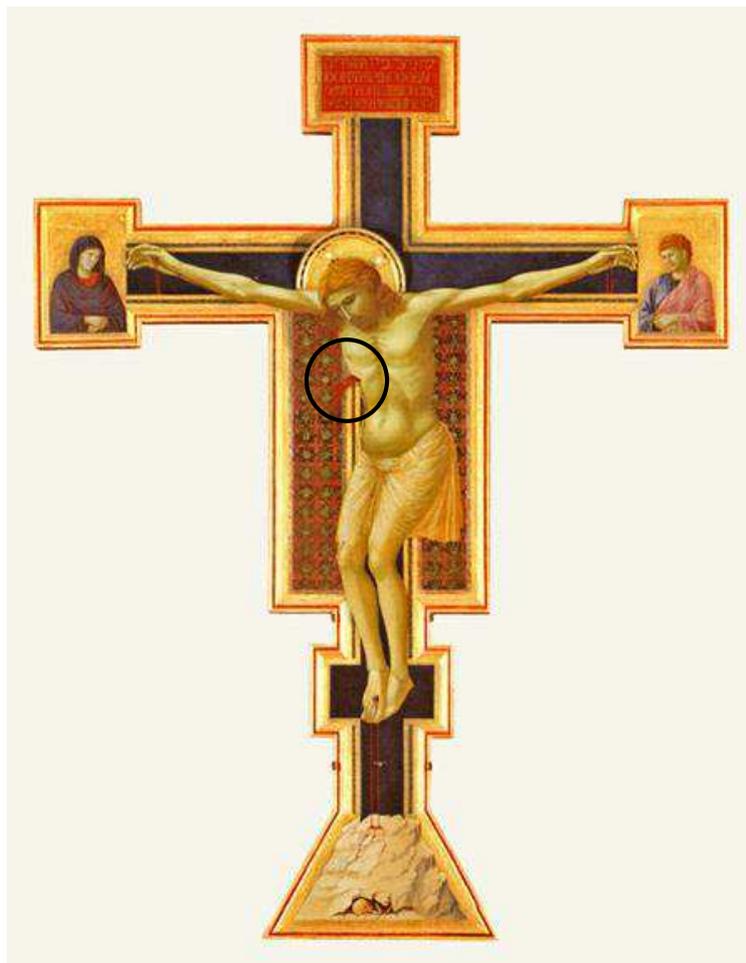


Figura 32 - Crucifixo (por volta de 1290)
Giotto, Têmpera e ouro sobre madeira, 530 X 400 cm. Igreja Santa Maria Novella, Florença, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYyf>> Acesso em 08 jan 2014.

Outro exemplo, desta vez do século XVII, é “A deposição no sepulcro” de outro pintor já mencionado, Peter Paul Rubens, na qual também é visível a ferida no lado direito (Figura 33):



Figura 33 - A deposição no sepulcro (1601-1602)
 Peter Paul Rubens, óleo sobre tela, 180 X 137 cm. Galleria Borghese, Roma, Itália.
 Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hzJFN>> Acesso em 08 jan 2014.

Já nesta representação do pintor Caravaggio (1571-1610), Figura 34, observa-se o exato momento em que o incrédulo Tomé confere a presença de Cristo novamente entre os homens enfiando o dedo na ferida, literalmente, que está no lado direito. Faz-se necessário indicar que o relato de João, como visto, conta que Cristo mostrou primeiramente todas as chagas para o apóstolo, no entanto foi a ferida lateral que o pintor escolheu retratar. Este ato revela que o simbolismo desta marca está além de uma simples escolha figurativa. Pela interpretação do Evangelho de João, compreende-se que esta ferida foi a que comprovou a morte terrena de Cristo, ou seja, esta lesão serve de base para sustentar um dos dogmas do catolicismo: a dupla natureza de Jesus. A crucificação, como lembrado por Saramago, era prática comum entre os romanos e, por isso, Cristo a princípio era apenas mais um condenado. É sabido que ao final também era habitual quebrarem as pernas dos condenados para

acelerar sua morte, porém no caso de Jesus, antes disso, optou-se por verificar se ele já estava morto, por isso o uso da lança. Tendo a morte carnal, humana, sido comprovada pela lança do soldado, a ressurreição se consolida como questão de fé.

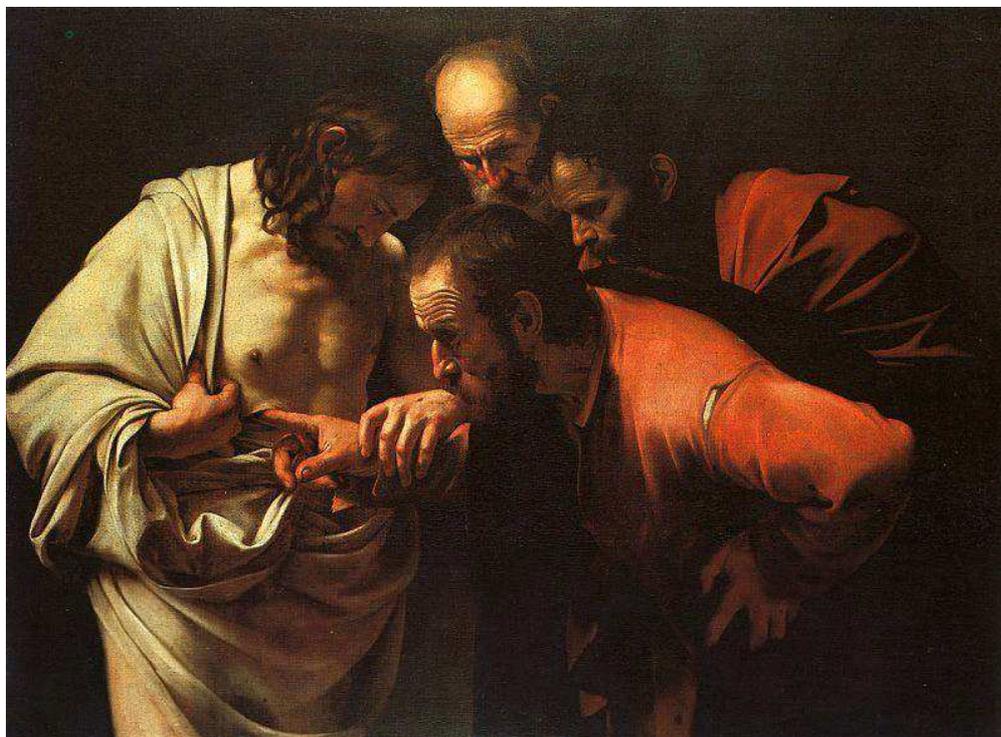


Figura 34 - A incredulidade de São Tomé (1602)
Caravaggio, óleo sobre tela, 107 X 146 cm. Palais von Sans-Souci, Potsdam, Alemanha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hyNsP>> Acesso em 08 jan 2014.

Ademais, o sentido simbólico relativo à escolha do lado direito pode ter tido origem em outros trechos das Escrituras, o que deve ser considerado na análise figurativa. Em Marcos (*Mc 16,5/19*), por exemplo, encontram-se duas narrativas interessantes, uma sobre o momento em que Maria chega ao túmulo onde deveria estar o corpo de seu filho e a outra sobre a ascensão definitiva de Cristo:

Entrando no túmulo, viram um jovem assentado ao lado **direito**, vestido de branco, e ficaram [Maria, Maria Madalena e Salomé] surpreendidas e atemorizadas. (...) De fato o Senhor Jesus, depois de lhes ter falado, foi recebido no céu, e assentou-se à **destra** de Deus. (grifo nosso)

São Bernardo, que tanto influenciou na representação de São Francisco, justifica, na predição sobre a Ascensão de Cristo (CLARAVAL, *Ascensión de Cristo – Sermon Segundo*, Capítulo 5, tradução nossa), o posicionamento de Jesus à direita do Pai alegando que “Está à direita, porque tem em sua direita a misericórdia, a justiça

na esquerda⁴⁴.” E em outro Sermão (CLARAVAL, *Cuaresma: Sermo Septimus*, Capítulo 15, tradução e grifo nossos) o autor afirma o seguinte, certamente se referindo à ferida de Jesus:

Oxalá mereça eu ser como uma pomba que se aninha nas partes ocultas do penhasco, nos vazios **do lado direito!** Mas tenha em conta que ele não sentiu esta ferida. Quis recebê-la depois de morto, para prevenir que você, enquanto viva, deve vigiar sempre guardando **este lado** (...).

No caso de Cristo, portanto, enquanto a fonte escrita primária, a Bíblia, não definiu o lado, a tradição imagética e retórica, através dos sermões, se encarregaram de elegê-lo.

Quanto à representação em São Francisco, a obra “A Legenda Áurea” (*The Golden Legend, The life of S. Francis*)⁴⁵, conhecida compilação de biografias de santos, não informa o lado em que ele recebeu a chaga:

Este santo homem São Francisco teve uma visão acima dele, [um] Serafim crucificado, o qual imprimiu nele os sinais do seu crucificado, que pareceu ter sido ele [mesmo] crucificado, e que em suas mãos, seus pés, e em **seu lado** apareceram os sinais das feridas do crucificado, mas ele escondeu estas marcas o quanto pôde, [pois] nenhum homem deveria vê-las. [sic] (VARAZZE, *The golden legend or lives of the saints*, tradução e grifo nossos)

Contudo, nas hagiografias de São Francisco, a descrição da ferida é feita de forma clara, direta e completa. Em Tomás de Celano (2CEL, Segundo Livro, Capítulo 100, grifo nosso) está: “Porque todas as vezes que tirava a túnica para lavar, cobria com o **braço direito** a chaga do lado.”⁴⁶ E volta a mencionar o assunto: “(...) cobriu a **chaga do lado direito** com a mão esquerda, para que não a vissem” (2CEL, Segundo Livro, Capítulo 162, grifo nosso)⁴⁷. E na *Legenda Maior* (Capítulo 13, grifo nosso) consta que: “O **lado direito** também tinha uma cicatriz rubra, como se tivesse sido transpassado por uma lança e, derramando sangue muitas vezes, molhava a túnica e as calças.”⁴⁸ No mesmo capítulo 13 é mencionado inclusive o tamanho da ferida –(...)

⁴⁴ A inspiração está no Evangelho segundo Mateus (Mt 25,32-34, grifo nosso) o qual prediz o Juízo Final pelo “Filho do Homem”: “(...) e ele separará uns dos outros, como o pastor separa dos cabritos as ovelhas; e porá as ovelhas à sua **direita**, mas os cabritos à esquerda; então dirá o Rei aos que estiverem à sua **direita**: Vinde, benditos de meu Pai! Entrai na posse do reino que vos está preparado desde a fundação do mundo.”

⁴⁵ *The golden legend or lives of the saints*: Escrita pelo arcebispo de Gênova, Jacopo de Varazze no século XIII, além de difundir valores morais através dos exemplos dos santos, esta compilação igualmente tinha por objetivo auxiliar os frades e demais oradores a fazer seus sermões baseados justamente nestes exemplos edificantes.

⁴⁶ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2iR>> Acesso em 14 jan 2014.

⁴⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2jq>> Acesso em 14 jan 2014.

⁴⁸ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2ke>> Acesso em 14 jan 2014.

olhando atentamente, viu a chaga [um dos irmãos], e chegou a tocá-la, pondo rapidamente três dedos; pôde assim perceber, tanto com a vista como com o tato, o tamanho da ferida.”⁴⁹– e seu formato: “(...) a chaga do lado era rubra, e formava, pela contração da carne, algo redondo, que parecia uma rosa belíssima.” (Capítulo 15)⁵⁰. O Capítulo 15 (sobre a canonização e transladação dos restos mortais do santo) torna perceptível um dos vários paralelismos com Jesus. Desta vez, a analogia está relacionada à crença no episódio do recebimento dos estigmas. Enquanto São Tomé precisou ver e tocar para acreditar na ressurreição de Jesus, um certo Jerônimo também sentiu a necessidade de tocar as feridas do santo, para de fato crer no que estava presenciando:

Quando se ouviu falar do passamento do pai bem-aventurado, e se espalhou a notícia do milagre, o povo acorreu depressa ao lugar, para ver com seus próprios olhos, tirando toda dúvida da razão e para juntar o gozo ao afeto que lhe tinham. Assisienses sem número foram admitidos a contemplar aqueles estigmas sagrados com os olhos e a beijá-los com os lábios. Um deles, um cavaleiro letrado e prudente, chamado Jerônimo, homem famoso e célebre, **como duvidava desses sagrados sinais** e não acreditasse neles, como Tomé, começou a mover os cravos, com fervor e audácia, diante dos frades e dos outros cidadãos. Apertava com suas mãos as mãos, os pés e o lado do Santo, **para tirar do seu coração e do de todos qualquer “ferida de dúvida”, apalpando aqueles sinais verdadeiros das chagas de Cristo.** [sic] (*Legenda Maior*, Capítulo 15, grifo nosso)⁵¹

Retomando o que foi dito, em ambos os personagens parece ter se consolidado a tradição de se representar a ferida lateral no lado direito. Enquanto no caso de São Francisco esta consolidação ficou a cargo principalmente das hagiografias, no caso de Cristo a tradição imagética foi responsável por estabelecer esta representação. Mas não sem alguma dificuldade para a figuração. Como evidenciou Schenone (1992), a história é composta por duas ações fundamentais, a da aparição e a da estigmatização. Na literatura, é possível desenvolver todo o enredo, na imagem não, exemplo disto está da Figura 34, na qual Caravaggio escolheu um momento para mostrar. Assim sendo, se o lado direito foi escolhido para conferir uma assimilação maior com Cristo, cuja tradição da ferida no lado direito já deveria existir, isto criou uma dificuldade representacional para as artes plásticas. Como visto claramente, Giotto oscilou entre o posicionamento especular e o alinhado de costas. Esta indecisão é natural já que o artista não podia interferir nem numa tradição nem na

⁴⁹ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2kP>> Acesso em 14 jan 2014.

⁵⁰ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2lv>> Acesso em 14 jan 2014.

⁵¹ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2m0>> Acesso em 14 jan 2014.

outra, tanto que ele optou por colocar a chaga no lado direito em ambos os esquemas. Chiara Frugoni, como mostrado, discutiu a disposição das figuras não pela localização da ferida lateral mas sim pelos raios ligantes. Ela relacionou a posição frontal com a aparição imaterial do Cristo Seráfico, enquanto a versão mais real da figura alada fez com que a posição do santo mudasse. No entanto, está neste detalhe o problema para a representação figurativa uma vez que o santo viu a aparição, a posição frontal é obrigatória. Em nenhuma narrativa aparece que o santo tenha se virado ao ter a visão, portanto a posição “cara a cara” se manteve e se consolidou nas representações do acontecimento. Mas se a ferida no santo deve aparecer no lado direito para que ele seja de fato um *alter Christus*, a solução encontrada foi a de, mesmo de frente, mostrar a ferida do santo no lado direito.

Mas a dificuldade ainda presente estimula a criatividade dos artistas. Na peça do “São Francisco das Chagas” do museu de São Paulo, a solução encontrada pelo escultor foi fazer uma marca localizada relativamente à direita do santo. No entanto parece ter sido intenção do mestre colocá-la próxima à de Cristo, para intensificar a identificação, certamente por isso elas aparecerem como um corte quase contínuo, além de ter sido intencional a colocação do Cristo virado para o espectador, mesmo abraçando o santo. A visualização desta discussão pode ser observada nos detalhes abaixo (Figuras 35, 36 e 37):



Figura 35 - Detalhe da Figura 1 (centro-a)
Fonte: Foto da autora, 2013.



Figura 36 - Detalhe da Figura 1 (centro-b)
Fonte: Foto da autora, 2013.

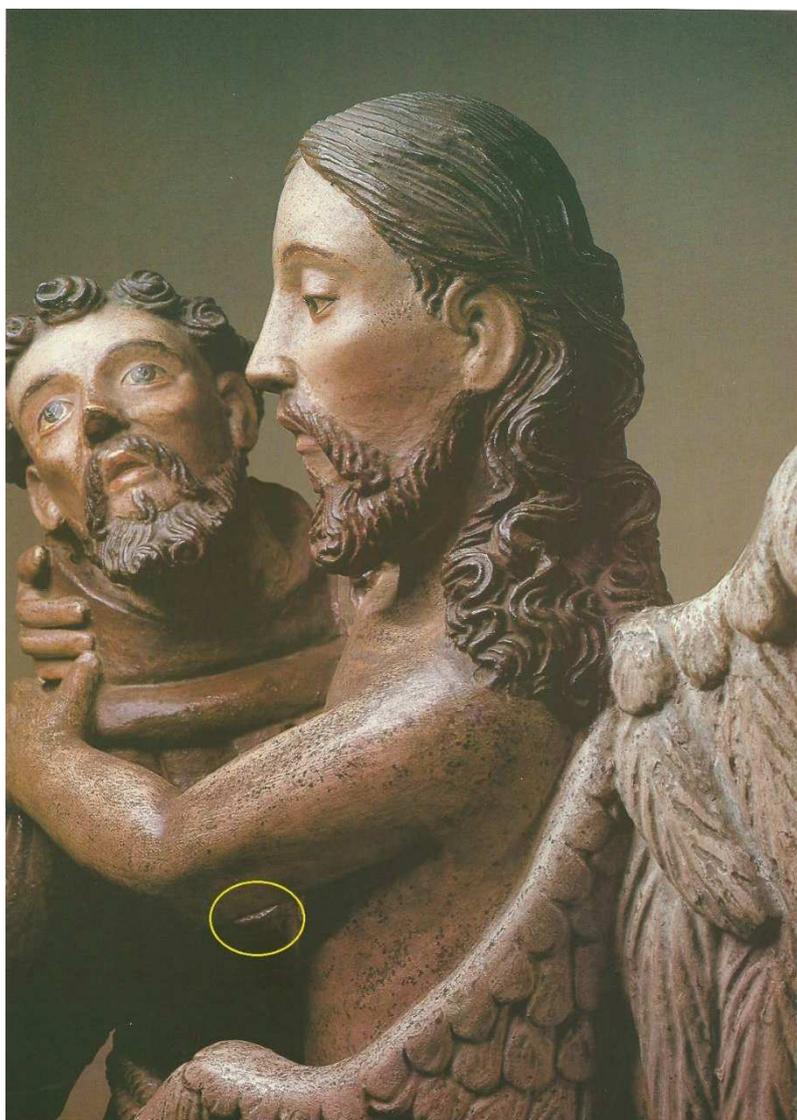


Figura 37 - Detalhe da Figura 1 (cabeças)
Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983: 29. (reprodução escaneada)

Esta correlação demonstrada pela chaga lateral foi recuperada para corroborar a natureza santa de Francisco também em momentos, diga-se, mais burocráticos, qual seja, o processo de sua canonização. O trecho seguinte foi retirado do primeiro capítulo da parte que narra os milagres do santo na *Legenda Maior*. Esta passagem revela a indecisão do papa Gregório IX quanto à canonização do frade, em que a dúvida recai justamente sobre a chaga do flanco:

(...) teve [o papa Gregório IX] um certo escrúpulo de dúvida em seu coração sobre a chaga do lado. Certa noite, como o próprio bispo contava entre lágrimas, o bem-aventurado Francisco apareceu-lhe em sonhos com certa dureza no rosto. Repreendendo a hesitação de seu coração, levantou o **braço direito, descobriu a chaga** e lhe pediu uma taça para receber o sangue que saía do seu lado. Na visão, o sumo pontífice ofereceu a taça pedida, que viu encher-se até em cima com o sangue que corria. Desde então, começou a ser tocado por tanta devoção e a ter tamanho zelo para com aquele sagrado milagre, que de modo algum podia suportar que ninguém ousasse, com soberba contradição, procurasse ofuscar aqueles mais do que fulgentes sinais sem que o repreendesse severamente. (*Legenda Maior*, Milagres, grifo nosso)⁵²

Este relato é especialmente interessante por dois motivos principais. O primeiro é que, pela sua interpretação, é a chaga lateral que define a canonização. As outras chagas parecem ter sido importantes, mas a decisiva foi a do tórax. O termo canonização significa literalmente inserir o nome de alguém num cânone ou lista, que neste caso, é um registro oficial mantido e controlado pelo Vaticano. Segundo o “Dicionário de Santos” do pesquisador Donald Attwater (1991: 9-10):

Os santos são canonizados porque suas vidas pessoais cotidianas foram dedicadas ao bem e, principalmente, porque foram vividas num nível heroico de fidelidade, constância e integridade cristãs. (...) A palavra-chave que distingue os santos é ‘heroísmo’.

Além do dito “heroísmo”, deve haver o componente divino nesta fórmula. A santidade, ainda segundo Attwater, não pode ser alcançada sem a ajuda divina. Ou seja, depende da fé. A graça de Deus é oferecida a todos e aqueles que a aceitam se tornam santos. Segundo Jacques Le Goff (2001)⁵³, foi a figura de São Francisco que, mesmo em vida, mas principalmente depois da morte, impôs um novo modelo de santidade, o qual, além de pregar a imitação cristológica, ainda evidenciou que os milagres não são a causa da santidade, mas sim a sua manifestação. Esta ideia

⁵² Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2nj>> Acesso em 14 jan 2014.

⁵³ Faz-se necessário ressaltar que o historiador menciona outro autor, André Vauchez, medievalista francês. (Cf. VAUCHEZ, André. “*La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d’après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*”).

contribuiu para reforçar a identificação de São Francisco com o Cristo, pois o fez pelo exemplo. O padre inglês Alban Butler fez questão de ressaltar na sua *“Lives of the saints”* (1956: 22, tradução e grifo nossos) que São Francisco foi “(...) devotado não simplesmente a Cristo mas ao Cristo **crucificado**.”

O segundo aspecto interessante do relato que precedeu a canonização de São Francisco foi o fato da decisão ter envolvido um tipo de comprovação do “funcionamento” do estigma lateral, e por “funcionamento” entende-se o jorro de sangue que ele produziu. Ademais, esta cena evidencia o caráter lendário dos personagens, pois a narrativa de São Boaventura remete àquela sobre a busca pelo Santo Graal.

2.2 Francisco e a construção de uma legenda

A coleta do sangue numa taça é uma referência direta às Lendas Arturianas e às histórias trovadorescas típicas da Idade Média sobre a busca pelo Santo Graal. A história de um certo rei que buscava um recipiente mágico salvífico já existia antes do Cristianismo, eram contos tradicionais entre os celtas. Com a cristianização, a literatura medieval se encarregou de relacionar aquele recipiente ao cálice que Jesus, na Santa Ceia, encheu de vinho para simbolizar seu sangue.

Primeiramente, José de Arimateia é de fato personagem bíblico: discípulo de Jesus, foi uma das pessoas que o retiraram da cruz (*Evangelho segundo João*). Mas a Bíblia só relata que José removeu o corpo, não informa sobre qualquer recolhimento de sangue. Quanto ao vaso em questão ser a taça que Jesus utilizou na Santa Ceia, o sincretismo entre o paganismo celta e o cristianismo tratou de elaborar a versão de que José de Arimateia, antes de tirar Cristo da Cruz, teria utilizado o cálice para recolher o sangue que escorria do corpo ainda pendente. Histórias envolvendo as Cruzadas (século XII) trataram de acrescentar mais ingredientes, de caráter aventureiro, a estas versões, ao passo que a analogia com o sacramento da Eucaristia, o qual rememora a morte e a ressurreição de Cristo por meio da doutrina da transubstanciação, tratou de consolidar a versão que chegou até os dias atuais. A tradição oral cujas histórias foram reunidas na época por escritores como os franceses Chrétien de Troyes⁵⁴ e Robert de Boron, em romances trovadorescos, documentaram

⁵⁴ Seu conto “Parsifal” ou “O conto do Graal” é datado por Jacques Le Goff (2001) de 1182.

as narrativas através do registro escrito e desta forma ajudaram a dar continuidade e longevidade à ideia do Santo Graal, de versão cristianizada.⁵⁵

No que se refere a São Francisco de Assis, sabe-se que na juventude lia com grande frequência os romances de cavaleiros e este costume causou uma forte influência em sua imagem. Tomás de Celano ressalta esta característica cavaleiresca na passagem que narra o início da conversão do santo, quando ainda pensava em ser soldado, como aparece no Capítulo 2 do *Tratado dos Milagres* (grifo nosso): “(...) pois, na medida em que sua mente vestira por dentro o Senhor crucificado, assim o seu corpo vestiu por fora a cruz de Cristo (cfr. Gl 6,14) para que **seu exército** lutasse por Deus usando a insígnia com que Deus debelara as potências do mal”.⁵⁶ E num segundo momento, quando São Francisco estava prestes a receber os estigmas, afirma: “Mas o valente **soldado** não se perturbou com a guerra iminente nem desanimou de enfrentar os combates do Senhor nas fortalezas deste mundo. Não temeu sucumbir ao inimigo, ele que não cedia nem a si mesmo (...)”. (*1CEL*, Capítulo 2, grifo nosso)⁵⁷ Ademais, São Boaventura (*Legenda Maior*, Capítulo 1, grifo nosso), ao narrar o episódio do encontro com o leproso, referiu-se ao santo como “**cavaleiro de Cristo**”⁵⁸.

Outro exemplo da presença da cultura cavaleiresca na vida do santo de Assis foi o amor cortês de Francisco pela “dama” que “desposou”, a Senhora Pobreza, contado em suas hagiografias e retratado na arte. Chiara Frugoni (2011: 22) reflete sobre estas questões:

Em quantas canções de gesta, o catecismo dos laicos de alta linhagem, Francisco não teria lido que é preciso praticar a *largesse*, isto é, a liberalidade e a generosidade, ou conselhos como os que, em *Garin le Lorrain* (século XIII), são dispensados ao jovem Fromont, filho do duque: ‘Agora cumpre esporear, e honrar os nobres cavaleiros. Doar aos pobres peles de raposa e arminho: é ao doar que um homem de valor se eleva’.

Segundo o historiador Jacques Le Goff, os *Fioretti*, considerada uma fonte pouco confiável, pode estar a bem da verdade mais próxima do verdadeiro Francisco que outras hagiografias, e complementa: esta obra “(...) deixa claro, finalmente, que São Francisco inspirou desde cedo uma literatura na qual lenda e história, realidade e ficção, poesia e verdade estão intimamente ligadas”. (LE GOFF, 2001: 58) Neste

⁵⁵ Fonte: **Discovery Channel** – O santo graal, 2014.

⁵⁶ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2oD>> Acesso em 14 jan 2014.

⁵⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2p3>> Acesso em 14 jan 2014.

⁵⁸ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2pJ>> Acesso em 14 jan 2014.

sentido, o santo não só foi inspirado como também inspirou a formação de sua própria imagem. Em outra parte, ele (LE GOFF, 2001: 225) afirma que “no fim do século XII, o meio leigo aristocrático e cavaleiro produziu o primeiro código de valores leigos sistemático: a cortesia.” Le Goff garante que estas condutas atraíram e envolveram o jovem Francisco, como pode ser verificado em suas hagiografias. O interessante, segundo o historiador, foi este modelo ter permanecido após sua conversão. Ele recupera o caso do amor cortês pela Senhora Pobreza e conclui que Francisco colocou o “ideal de cavalaria a serviço de Cristo e da Igreja” (idem). Na obra *Espelho da Perfeição* (Capítulo 72, grifo nosso) do século XIV e de autoria desconhecida, encontra-se a analogia definitiva: “Estes são os **meus frades cavaleiros da Távola Redonda**, que se escondem nos desertos e lugares ermos para, com maior diligência, entregarem-se à oração e à meditação(...)”⁵⁹.

Como visto, esta primeira parte discutiu a construção da imagem de São Francisco de Assis quanto aos ajustes realizados nos modelos iconográficos e as soluções figurativas encontradas. O percurso não foi simples e os pintores ainda eram controlados pelos comitentes e pela necessidade de decoro estipulado tanto pela Igreja, no geral, quanto pela Ordem, no particular.

No entanto, as artes não ficam restritas a influências mútuas e encerradas em suas técnicas. O contexto social interfere nas produções e a mentalidade da época dialoga com as representações.

2.3 A obra artística: intencionalidades e níveis de análise

Como mencionado, na construção da imagem ocorrem múltiplas e variadas influências e nem sempre harmoniosas, como afirma o historiador da arte francês Pierre Francastel. Sobre as diversas interferências do meio na representação imagética, Francastel (1973) defende que a arte não se limita a tornar visível os valores da sociedade, mas sim constrói, como outras disciplinas, “esquemas de pensamento”. “Uma obra de arte não é *jamais* o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada.” (1973: 5) Dito de outra forma, ao mesmo tempo que a obra comunica, ela também é produto de significação.

Ao falar da relação contratual que caracteriza a produção artística, Francastel afirma que nem sempre os artistas estiveram de acordo com aqueles que

⁵⁹ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2qb>> Acesso em 14 jan 2014.

encomendaram os trabalhos. “A obra conserva necessariamente o vestígio do debate.” (FRANCASTEL, 1973: 27) Especificamente sobre a arte cristã dos séculos XVI e XVII, ele assevera que mesmo a instituição de modelos iconográficos, que lhe parece algo demasiado técnico, revelou uma disputa entre os gostos da massa e as imposições dos teóricos da Contrarreforma.

É a teoria do *‘divertissement’*, dirigindo toda ação humana ‘à máxima glória de Deus’ que explica a rara aliança da nova Igreja e de Ovídio ou da pastoral. Para manter as massas em tentação dentro de sua obediência, Roma estabeleceu uma identidade audaciosa entre a cultura popular e sua doutrina. Os letrados apreciavam os poetas, o povo gostava dos santos. (...) toda arte é a transposição das necessidades e das aspirações da época em que nasce. É, portanto, legítimo pedir-lhe tantos elementos de conhecimento histórico, isto é, descritivo e global, como sociológico, isto é sistemático, da vida das sociedades. (FRANCASTEL, 1973: 27-28; 47)

Embora a arte tenha sido um dos instrumentos que a Igreja usou para manter o controle sobre o grupo social, segundo Francastel, houve resistências e em alguns momentos o público, juntamente com os artistas, conseguiram impor suas exigências e gostos. A arte tornou possível a comunicação com as camadas iletradas na linguagem que elas compreendiam. O exemplo disto está no papel dos santos: “O Cristianismo foi –não no início– uma religião de santos e viu muitas vezes se renovar seu folclore sob a pressão combinada das massas e dos artistas.” (FRANCASTEL, 1973: 29) Como afirma também Hans Belting (2009: 9, tradução nossa): “(...) os santos chegavam a camadas mais profundas da paróquia e satisfaziam desejos que os homens vivos da Igreja não podiam satisfazer.”

Em outra passagem, Francastel (1973: 29) retoma os aspectos mais técnicos da produção artística, como os modelos iconográficos, para revelar que estes, além dos vestígios da luta pelos temas como visto, de fato sofreram interferências externas:

Não subestimemos o [papel] das antigas iconografias: elas devem ser examinadas não somente como curiosidades artísticas –isto é, no entender de muitas pessoas⁶⁰, acessórias– mas como testemunhos mais diretos e amiúde os mais secretos, das grandes formas da sensibilidade coletiva.

O alcance histórico e sociológico do testemunho da arte revela que não são apenas as decisões das classes dominantes e as palavras de ordem oficiais que sobressaem, pois as obras trazem ao mesmo tempo os instintos profundos da massa anônima, seus conflitos de interesses, ou mesmo expõe sua existência. O uso por

⁶⁰ Aqui ele faz uma crítica ao historiador da arte Émile Mâle, que segundo Francastel cometia o erro de, em seu estudo, aceitar como dado a submissão dos artistas às encomendas. Segundo o autor, Mâle se limita a apenas analisar formalmente as obras, não levando em consideração outros aspectos.

Caravaggio de modelos do povo, e não apenas como "figurantes", mas também para retratar personalidades bíblicas, é um exemplo claro desta questão. Caravaggio frequentava o meio popular, ambiente que a nobreza fingia ignorar, como tabernas e casas de prostituição. Ele convivia com os pobres e doentes, e foram estes excluídos que apareceram em seus quadros. Por meio da vulgarização dos modelos, revelada ao utilizar indivíduos rudes, com as expressões de seus sofrimentos e da passagem do tempo, além de obrigar o clero a encarar a indigesta realidade dos pobres, Caravaggio igualmente desrespeitou o decoro exigido na representação de santos e demais figuras importantes da cristandade. A falta de decoro não estava relacionada à indecência ou à moral, mas a não seguir os códigos estabelecidos para a iconografia religiosa da época. Na pintura "Madona de Loreto" (Figura 38), notam-se as rugas no rosto da mulher ajoelhada, bem como os pés sujos do homem. O artista pintava o que via e defendia, através de suas obras, a ideia de que qualquer um poderia ser santo.



Figura 38 - Madona de Loreto (1604-5)
Caravaggio, óleo sobre tela, 250 X 150 cm. Capela Cavalletti, Sant'Agostino, Roma, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fRLI3>> Acesso em 08 jan 2014.

Enquanto Caravaggio utilizava pessoas do povo como modelos, o pintor italiano Ticiano (fins século XV-1576) não era tão humanista⁶¹ quanto se pensava. O historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), ao analisar algumas representações figurativas de histórias de Ovídio por Ticiano, constata que o pintor utilizou várias fontes para seu trabalho. Enquanto o historiador da arte alemão Erwin Panofsky e outros teóricos defendiam em suas análises que Ticiano foi um pintor humanista e por isso deveria ter tirado sua inspiração dos versos de Ovídio em sua versão original (latim), Ginzburg constata que o artista, ao contrário, não só fazia uso de diversas fontes em linguagem vulgar, como se inspirava nos diversos materiais figurativos de pintores contemporâneos a ele.

Ginzburg utiliza Ticiano para discutir a intencionalidade da produção artística. O autor considera que a mutabilidade de sentidos complica as interpretações, uma vez que sendo confeccionada com uma determinada intenção, ela acaba adquirindo com o decurso do tempo outros significados ou não. Novamente ele dialoga com Panofsky, afirmando que para este pesquisador e seus seguidores os quadros de Ticiano não tinham o componente obsceno que comumente era associado a eles. Ginzburg, ao contrário, afirma que tanto os contemporâneos quanto o próprio Ticiano viam as obras como “explicitamente eróticas”. Sobre o erotismo, Ginzburg sustenta que embora as imagens de carácter intencionalmente lascivo fossem amplamente representadas num circuito privado, reservado à elite, elas não eram tão diretas: mas sim “vinham formuladas num código cultural e estilisticamente elevado, o mitológico”. (GINZBURG, 1989: 123)

Ainda sobre o assunto, enquanto Santo Agostinho (354-430) alertava sobre as representações “mal-intencionadas”, o frade dominicano Ambrogio Catarino Politi (1484-1553) percebia nas representações, como as de Ticiano, o modo como a arte sacra poderia ser mais eficaz. (GINZBURG, 1989) Esta última interpretação vai ao encontro da “outra leitura” que Jens Baumgarten oferece para o grupo escultórico do museu paulista. Segundo o autor, esta peça objetivava o controle sexual da sociedade. Ela estaria associada a uma propaganda para a prevenção de atos sodomíticos que era uma importante preocupação tanto dos dirigentes portugueses

⁶¹ Conforme definição do Dicionário Houaiss (2009, verbete: humanismo), humanista está relacionado ao Humanismo: “movimento intelectual difundido na Europa durante a Renascença e inspirado na civilização greco-romana, que valorizava um saber crítico voltado para um maior conhecimento do homem e uma cultura capaz de desenvolver as potencialidades da condição humana”.

quanto dos teólogos em relação às colônias americanas nos séculos XVII e XVIII. Quanto a escultura ele afirma:

Na minha opinião é possível constatar (...) uma construção da relação masculino-masculino. (...) O comportamento de S. Francisco demonstra esta atitude de rejeitar o 'namorado', que o está abraçando e nas partes dos genitais eles são unidos. (...) Mas este 'namorado' é Cristo mesmo, por isso este desejo é teologicamente desprovido do pecado carnal. (BAUMGARTEN, 2005: 35)

O performático, que é condicionado socialmente através do corpo, revela regras para os comportamentos previstos ou “apropriados”. A imagem portanto funcionava como alerta, como condicionador de comportamento. Sendo assim, ela não teria apenas a função estética de fruição, além da cultural, mas também conservava um componente normativo. Seu significado se amplia, os sentidos se tornam mais difusos. Para perceber todas estas nuances simbólicas, faz-se necessário um método de análise que auxilie na percepção destas diversas camadas de significados. O historiador da arte alemão Erwin Panofsky (2011) oferece um método de averiguação que segue algumas etapas. A primeira é a observação, neste caso, das produções artísticas. A segunda etapa trata da análise e interpretação destes registros. Por fim, cabe ao observador a missão de classificar os resultados e elaborar um sistema coerente.

Outro fator a ser considerado na pesquisa são as fontes. Nesta parte ele oferece um exemplo ilustrativo que deve auxiliar na investigação que aqui se desenvolve. Trata-se da descoberta de um contrato de execução de um retábulo e do próprio retábulo. Parece perfeito encontrar o objeto referido diretamente na documentação, porém Panofsky avisa que o contrato não é incontestável. Ele pode ser uma cópia ou uma falsificação, assim como o retábulo pode não ser aquele descrito. A solução para ter alguma certeza sobre a questão é comparar o documento com outros similares de mesma origem e data, assim como a obra com outras executadas na mesma região. Este é o método que será seguido quando em outra parte deste trabalho forem analisadas as produções de escultores da mesma época da imagem paulista.

Mas mesmo que se descubra que o contrato do exemplo seja autêntico, a escrita, bem como os termos técnicos usados no documento vão continuar sendo uma questão de interpretação. Da mesma forma que um quadro de autoria conhecida, com a assinatura do pintor, pode levar a diversas discussões quanto a qualquer conclusão

que dele se possa tirar, “apenas com base em todo um grupo ou classe de dados é que podemos decidir se nosso retábulo foi, do ponto de vista estilístico e iconográfico, ‘possível’, no vale do Reno, por volta de 1470.” (PANOFSKY, 2011: 28) As fontes ou os documentos referentes às obras podem gerar mais ambiguidades que as próprias produções. Mas, para Panofsky (2011: 28-29), ainda há esperança:

É verdade que os monumentos e documentos individuais só podem ser examinados, interpretados e classificados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos e documentos individuais; (...) Essa situação, no entanto, não é, de jeito algum, um beco sem saída. Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se ‘encaixará’ na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes.

O desconhecimento da autoria do “São Francisco das Chagas” e de seu percurso ao longo de sua “história de vida” causaram um certo desconforto inicial a esta pesquisa. A falta de outras fontes, como as documentais, que fossem relacionadas à peça a princípio preocupou, contudo, espera-se que o desenvolvimento do trabalho seja de alguma forma uma contribuição para as reflexões sobre o tema, uma vez que esta foi uma das principais motivações que sustentaram esta investigação.

Outro aspecto metodológico mostrado por Panofsky é a questão da recriação. Ele compara o trabalho do historiador da arte ao do arqueólogo na reconstrução teórica necessária ao estudo. As obras, Panofsky ressalta, não são apenas materiais, mas por serem produções culturais carregam significados da época em que foram produzidas, bem como significados contemporâneos ao estudioso. O sentido, digamos, original só é apreendido por meio da “reprodução, e portanto, no sentido quase literal, pela ‘realização’ (...) das concepções artísticas que se manifestam nas estátuas.” (PANOFSKY, 2011: 34) Ele esclarece que as obras de arte se constituem em manifestações das intenções do autor do material. Assim, além da apreciação estética natural do observador ao se deparar com uma obra de arte, comportamento comum a todos, o historiador deve estar também interessado no chamado “valor objetivo ou artístico” da obra, ou seja, aquela intencionalidade original – que, conforme Ginzburg afirmou anteriormente, é passível de mudanças e adaptações.

A preparação do historiador da arte inclui, segundo o autor, leituras sobre o assunto para identificar estilos e obras, e deverá ser capaz também de perceber o

diálogo com as fontes literárias⁶² e com as “tradições representacionais” do mesmo contexto da obra em questão, este apoio em outras áreas do conhecimento objetiva estabelecer a história do que ele chama de “fórmulas iconográficas” ou “tipos”. Ele também ressalta a importância do contexto religioso, social e filosófico do território e da época estudada, a fim de “(...) *corrigir* sua própria apreciação subjetiva do conteúdo.” (PANOFSKY, 2011: 37, grifo nosso) Quanto à imagem paulista, Baumgarten exercitou esta ideia ao relacionar a imagem paulista com os sermões de Padre Antônio Vieira e perceber a influência da retórica barroca no contexto.

É imprescindível mencionar os três níveis de análise que Panofsky sistematizou para estudar o tema ou significado das obras de arte. À medida que forem explicados, os conceitos serão imediatamente aplicados para mostrar como podem contribuir para a análise do “São Francisco das Chagas”.

- 1) Tema primário ou natural: identificação das formas puras que incluem linhas, cores, expressões dos personagens retratados, devendo caracterizar o ambiente. Este são os “motivos artísticos” e sua descrição constitui a etapa pré-iconográfica da análise da obra. No “São Francisco das Chagas” distinguem-se duas figuras masculinas (devido à barba), uma delas representada de forma angelical (asas) e a outra humana (vestimenta). Uma parece abraçar e amparar a outra, e este segundo personagem parece repelir o primeiro demonstrando dor. A figura angelical é também um pouco desproporcional, especialmente nos membros inferiores, mas apresenta feições muito bem executadas. Quanto ao material utilizado, trata-se de barro policromado, no qual a variação de tons é reduzida, visto que há apenas nuances de marrom, branco e preto.
- 2) Tema secundário ou convencional: trata-se da identificação das figuras, que no caso da arte sacra se resume a apontar os atributos dos santos. Por exemplo, o homem com marcas nas mãos, nos pés e na lateral é São Francisco de Assis. Esta etapa é definida como o estudo da iconografia. O ser angelical com marcas de chagas é o Cristo Seráfico, enquanto a outra figura como dito é São Francisco de Assis. A representação faz referência a um episódio específico da hagiografia do santo.

⁶² Inclusive um dos “equipamentos para a interpretação” enumerado por Panofsky é a fonte literária que segundo o autor gerava como “princípio corretivo de interpretação” a “história dos *tipos* (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *temas* ou *conceitos* foram expressos por *objetos* e *eventos*)”. (2011: p. 65)

- 3) Significado intrínseco ou conteúdo: “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica –qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (PANOFSKY, 2011: 52) Este método de interpretação é a iconologia. Apreende-se da imagem paulista que foi confeccionada para a comunidade franciscana da São Paulo do século XVII. Igualmente especula-se que possa ter havido uma certa influência espanhola no modelo, devido, a princípio, às associações descritas anteriormente.

Sobre a iconologia, o autor admite que os valores “simbólicos” que podem ser revelados por esta análise são algumas vezes “(...) desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar (...)”. (2011: 53) Esta passagem nos remete a outro historiador da arte alemão, considerado mestre de Panofsky: Aby Warburg e sua própria ideia de imagem.

A compreensão da imagem por Warburg ultrapassa o contexto histórico e converge para a própria imagem, especificamente na sua sobrevivência. Independente dos modelos iconográficos e das escolhas racionais e intencionais dos artistas ou dos encomendantes, é pela inconsistência do tempo que a imagem sobrevive. Trata-se, portanto, de analisá-la através dos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*.

Aby Warburg não deixou suas ideias organizadas de forma sistemática, mas dispersas em diversos materiais, inclusive no projeto inacabado *Mnemosyne*⁶³, em que, como afirma Didi-Huberman (2013: 172), “(...) Warburg, como era seu costume, lançou hipóteses múltiplas –seus ‘foguetes’ teóricos–, sem jamais fornecer o sistema da unificação deles (...)”. Por esta razão, foi utilizado o trabalho sobre o autor do conceituado historiador da arte francês Georges Didi-Huberman para conduzir o exercício teórico que aplicará a série de conceitos que podem ser extraídos do material deixado pelo autor alemão.

Basicamente a *Nachleben* é a “sobrevivência” de traços percebida em alguma obra e que se difere do conceito de “imitação (*Nachahmung*)” (2013: 24) Ela, como Didi-Huberman afirma (2002: 63, tradução nossa), “(...) está no sintoma recorrente e no jogo, na patologia da linguagem e na inconsciência das formas.” O próprio Warburg

⁶³ Trata-se, segundo Didi-Huberman (2013: 383), de um “(...) atlas de imagens em que Warburg trabalhou sem descanso desde seu regresso de Kreuzlingen, em 1924, até sua morte, em 1929.”

definiu a “sobrevivência” como um fantasma preso numa casa que não encarna e nem é exorcizado. A história das imagens que ele praticava sem dar este nome (o nome é do Didi-Huberman) era uma “história de fantasmas para gente grande”. (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 72)

A ideia deste espectro que intermitentemente aparece em algum ícone mostra a influência da teoria da regressão dos caracteres perdidos do naturalista britânico Charles Darwin (1809-1882). Este mecanismo age de forma que um caráter considerado perdido reapareça após diversas gerações e a hipótese que o justifica é a de que esta informação não surge espontaneamente, mas sempre esteve presente de forma recessiva e devido a fatores indecifráveis ele se manifesta. Este é o mesmo *modus operandi* da *Nachleben*. O conceito de “sobrevivência”, como Didi-Huberman afirma em outro texto (2002), está no desvio da linguagem e na inconsciência das formas, isto é, ela surge na falha da consciência, da racionalidade e do controle. A causa permanece indefinida, mas é reconhecida esta característica interferente do fantasma.

Já a *Pathosformel* foi traduzida pelo autor francês (e dele para o português na versão traduzida que foi consultada) como ‘fórmula de *páthos*’ (2013: 167). Trata-se das formas de afeto, ou ainda, a maneira como o sentimento gera as formas das imagens. Uma última definição básica é a de que a “sobrevivência” é a corporificação ou, mais apropriadamente, a “encarnação” da *Pathosformel*.

Uma das questões levantadas por Warburg é apropriada a este trabalho: “Como a representação pagã consegue tão bem investir, se não perverter –ou, ao contrário, esclarecer–, os temas iconográficos cristãos do amor sagrado ou das lamentações sobre o corpo morto de Jesus?” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 168-169) Este questionamento se refere especificamente à observação do gesto e da forma de Maria Madalena no relevo “Crucificação” do escultor italiano Bertolo di Giovanni (1435/40-1491), o qual é mostrado na Figura 39. Didi-Huberman, citando as pesquisas originais de Warburg, utiliza este relevo para verificar a postura e a expressão de Maria Madalena.



Figura 39 - "Crucificação" (1485) (detalhe)

Bertoldo di Giovanni, Relevo em bronze, informação não encontrada quanto às dimensões. Museo Nazionale del Bargello, Florença, Itália.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYA1>> Acesso em 08 jan 2014.

Essa Madalena é mais próxima, falando em termos figurais, da Judite de Botticelli [Figura 40], que exhibe de modo tão cruel –e tão sensual– a cabeça desgrenhada de Holofernes, que de qualquer inocente devota de Fra Angelico. Nela se encarna, portanto, a *Nachleben* do paganismo (...) Quando manipula as *Pathosformeln* de um 'velho fundo hereditário' pagão, quando aceita seguir *Mnemosyne*, a mãe das nove Musas, o artista se descobre preso na situação inevitável –estrutural, estruturante– de um vaivém entre 'alienação pulsional' (*triebhafter Selbstentäusserung*) e 'criação formal' (*formale Gestaltung*). [sic] (DIDI-HUBERMAN, 2013: 228-229)



Figura 40 - Judith met het hoofd van Holofernes (Judite deixando a tenda de Holofernes) (1497-1500) Sandro Borricelli, têmpera sobre papel, 36,5 X 20 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda. Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hyNPV>> Acesso em 08 jan 2014.

Didi-Huberman alerta que no “método” warburguiano não basta identificar semelhanças entre diferentes representações de um mesmo gesto para ter-se sua aplicação.

[As análises] Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar os próprios termos ‘*páthos*’ e ‘fórmula’), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais em esses objetos estabelecem). (DIDI-HUBERMAN, 2013: 177)

Posição filosófica: Ao contrário da separação que tradicionalmente os estudos filosóficos até então faziam entre a *páthos* e a ação, Warburg as pensava como intimamente ligadas, por isso a origem do termo *Pathosformel*. Se a ideia da “sobrevivência” teve origem em Darwin, a da “fórmula de *páthos*” foi influenciada

primordialmente pelo texto do pensador alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a respeito da obra “Laocoonte e seus filhos”. (Figura 41)

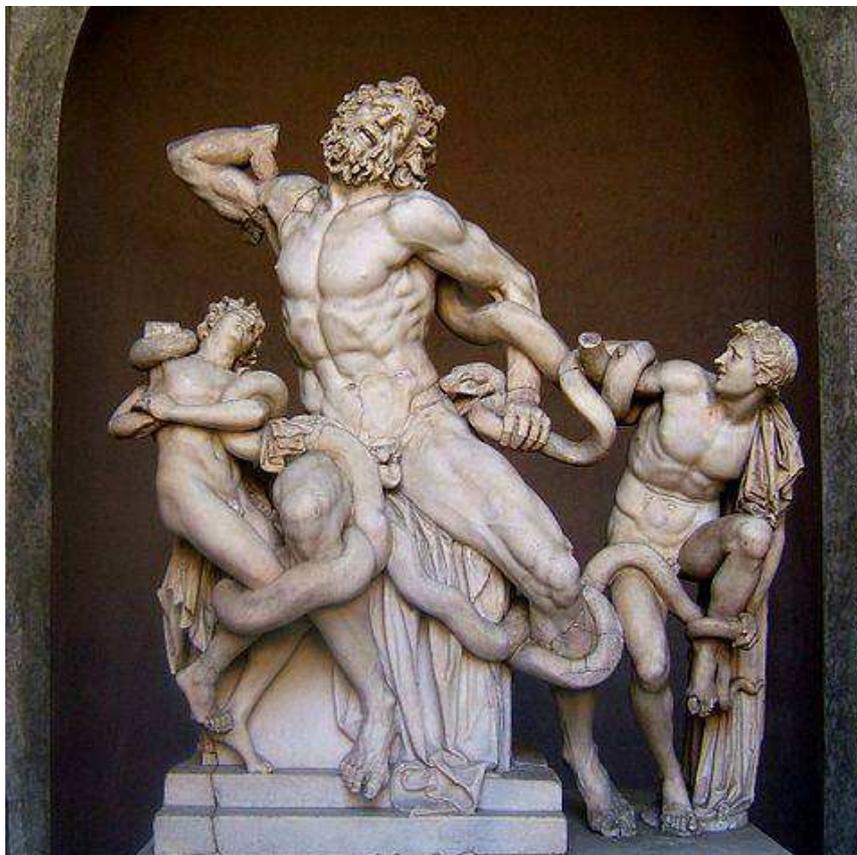


Figura 41 - Laocoonte e seus filhos (175-50 a.C.)
Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, mármore, 242 cm. Museu Pio Clementino, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYB2>> Acesso em 08 jan 2014.

O mérito de Goethe e que chamou a atenção de Warburg foi o foco sobre o “movimento” retratado no mármore. Segundo Goethe, “para que uma obra de arte plástica realmente se anime ao ser contemplada é necessário escolher um momento transitório (...)” (GOETHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 180) Dito de outra forma, para retratar o movimento, a posição escolhida deve ser a de transição de um estado para o outro, como neste caso do Laocoonte, no qual foram descartados os momentos anteriores (antes do ataque da serpente) e posterior (quando os personagens estavam mortos). O clímax da história está sem dúvida no instante exato do ataque das répteis, mas como representar isto nas artes plásticas? Foi mostrado anteriormente, no caso da estigmatização de São Francisco de Assis, como alguns detalhes de uma narrativa podem causar problemas ao artista na execução da representação figurativa.

Segundo Didi-Huberman (2013) esta “configuração orgânica” é que intensifica a representação dos corpos e do próprio movimento. Esta “força da *páthos*” demonstrada por Goethe neste conjunto permitiu a Warburg elaborar o conceito de *Pathosformel*. É “(...) a força inconsciente [que se faz] produtora de formas (...)” (GOETHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 183).

Aplicando esta ideia à peça do “São Francisco das Chagas”, pode-se afirmar que a *Pathosformel* aparece na representação da paixão (pelo Cristo) por meio do abraço, isto é, quando o sentimento torna-se forma. O amor entre os personagens é tão intenso que incita à união que “formalmente” (no sentido de configuração física) impulsiona o abraço, o contato, mais que de corpos, de essências. Ressalta-se ainda que a estética de Goethe se concentra na intensificação, e portanto no exagero do gesto, que também contribuiu para o sentido da *Pathosformel*.

Tal reflexão vai ao encontro da descrição do amor que o santo nutria por Cristo, como pode ser observado nestes trechos do Capítulo 9 da *Legenda Maior*:

Pois ele todo, como uma brasa ardente, parecia absorvido pela chama do amor divino. Pois, quando ouvia falar no amor do Senhor, imediatamente se empolgava, ficava afetado, inflamado, como se com o som da voz de fora fosse tocada a corda interior do coração. (...) porque muito há de ser amado o amor daquele que tanto nos amou. (...) Jesus Cristo crucificado morava perenemente entre os seios de sua mente como um ramo de mirra (cfr. Cant 1,12), no qual optava por transformar-se totalmente pelo incêndio do excessivo amor. (...) Comungava muitas vezes, e tão devotamente que tornava os outros devotos, e ao saborear o Cordeiro imaculado suavemente, como se estivesse ébrio no espírito, na mente era quase sempre arrebatado em êxtase.⁶⁴

Isto explica porque a escultura do museu paulista impressiona e é tão peculiar na representação da estigmatização. Nela, o episódio se mostra intenso, muito mais do que a representação giottesca tradicional que, como visto, se concentra na narrativa e não no sentimento. No caso da imagem paulista a intensidade aparece por meio do abraço entre a figura divina, numa intimidade igualmente exacerbada, e o ser humano.

Posição histórica: segundo esta posição, as “formas afetivas primitivas” se constroem na história. Warburg ao longo de sua vida havia acumulado uma variada coleção de livros e materiais, e dentre estes estavam documentos sobre a “história dos gestos”. Um dos livros de sua biblioteca, segundo Didi-Huberman, destacou-se. Trata-se da

⁶⁴ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2rl>> Acesso em 14 jan 2014.

obra de um autor italiano que percebia, em alguns gestos praticados por pessoas da comunidade napolitana, os mesmos registrados na Antiguidade. E esta “sobrevivência” não estava relacionada a qualquer forma de imitação ou devido a algum “renascimento”. Por esta pesquisa “(...) Warburg com certeza terá reconhecido as premissas de suas próprias hipóteses sobre o destino –a *Nachleben*– das fórmulas de *páthos* na longevidade da representação ocidental.” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 185)

Esta discussão sobre a “sobrevivência” de fórmulas antigas estimulou outro exercício teórico envolvendo a peça do museu paulista. Observa-se que o abraço é a parte visível da paixão pelo Cristo que tomou forma. Não só a paixão aparece no gesto mas também o desejo de união, de identificação do santo com o divino. Em suas hagiografias consta que era desejo de Francisco sentir **a mesma** dor do Cristo e **o mesmo** amor pela humanidade. Entretanto este abraço ansiando por união já “apareceu” antes: na narrativa entre a ninfa Sálmacé e o deus Hermafrodito.

Conforme uma das histórias contadas pelo poeta romano Públio Ovídio Naso (43 a.C.-17/18 d.C.) em sua obra “Metamorfoses”, no momento em que a ninfa Sálmacé vê o filho de Hermes e Afrodite (Hermafrodito), ela o deseja profundamente, ao ponto de o abraçar e clamar por seus beijos. O rapaz a recusa e afasta o ser impertinente. Ela de fato se afasta, mas fica espiando de longe. Ele resolve então se banhar numa fonte nos arredores do lugar onde estavam, acreditando que a ninfa tinha realmente ido embora. Quando ela o vê nu, o desejo se intensifica: “os olhos dela abrasam-se (...) já deseja **abraçar**, e à loucura se entrega.” (CARVALHO, 2010: 123, grifo nosso) Movida por aquela “loucura”, ela cai na água e o agarra desesperadamente; começa então uma luta entre os dois, ela o envolvendo cada vez mais e ele tentando se desvencilhar da ninfa:

Ela o agarra, qual serpente que ave régia no alto sustém; pendente ela a cabeça e os pés da ave enlaça e a cauda enrola em largas asas; ou como a hera que se enrola em grossos troncos; e como o polvo o inimigo em mar profundo prende, lançando em toda parte os seus tentáculos. (CARVALHO, 2010: 124)

E unida “corpo a corpo”, ela roga aos deuses que jamais se separe dele e que para sempre fiquem unidos. E assim é concedido. Os corpos se tornam um, com o feminino e o masculino juntos. Hermafrodito, na nova forma e enfurecido com a situação, pede aos pais que condenem aquela fonte e assim se faz, de modo que aqueles que ali entrem se tornem um, como a ninfa e o deus.

Algumas representações imagéticas se encarregaram de retratar o momento em que Sálmage tenta abraçar Hermafrodito, como é mostrado pela série de Figuras (42 a 45) a seguir:



Figura 42 - A metamorfose de Hermafrodito e Sálmage. (por volta de 1520). Jan Gossaert (Mabuse), óleo sobre painel, 32,8 X 21,5 cm. Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holanda.⁶⁶



Figura 43 - Hermafrodito e Sálmage (1559) Bernard Salomon, Xilogravura. Livro "La vita et Metamorfoseo d'Ouidio" traduzido e editado por Gabriel, Symeoni, Lyon.⁶⁵

⁶⁵ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hzHmD>> Acesso em 14 jan 2014.

⁶⁶ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hzHlj>> Acesso em 14 jan 2014.



Figura 44 - Hermafrodito e Sálmacé (1581)

Virgil Solis, para a edição ilustrada de "Metamorfoses" de Ovídio, Edition von Sigmund Feyerabendt, Frankfurt 1581, xilografia. Frankfurt.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hQUrl>> Acesso em 08 jan 2014.



Figura 45 – Paesaggio com Salmace ed Ermafrodito (1606-1607)

Carlo Saraceni, óleo sobre tela, 40 X 52,5 cm. Museo di Capodimonte. Nápoles, Itália.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hQUMH>> Acesso em 08 jan 2014.

Percebe-se que em todas os braços de hermafrodito são mostrados abertos representando o seu desespero, enquanto a outra figura é retratada na tentativa de

enlaçar o deus. As interpretações mais comuns desta história são as que envolvem um certo grau de erotismo, no entanto, como visto anteriormente, outros aspectos devem ser considerados. O escritor italiano Ítalo Calvino afirma na seção dedicada a Ovídio de seu livro “Por que ler os clássicos?” (1991) que o contato (íntimo) entre deuses e humanos é o tema central do poema “Metamorfoses” e a obra estaria na fronteira “indistinta”, móvel, entre estes mundos diferentes.

Em comparação com o contínuo perseguir dos desejos masculinos, os casos de iniciativa amorosa feminina [como de Sálmacé] são mais raros; mas em compensação trata-se de amores mais complexos, não de caprichos extemporâneos mas sim de paixões...[que] implicam com frequência uma componente erótica mais mórbida (a ninfa Salmacis que na cópula com Hermafrodito se funde numa criatura bissexual) (...) [sic] (CALVINO, 1991: 37)

O outro aspecto a ser considerado é o da transformação, na verdade na mistura e contato entre naturezas distintas. Na história de Sálmacé e Hermafrodito foram o masculino e o feminino que viram um, mas no caso de São Francisco, no momento da estigmatização, também houve esta interferência, só que entre o divino e o humano.

Que diferentemente entendeu esta filosofia aquele **serafim humano**, aquele **vivo crucificado**, **aquele cruz e crucifixo de si mesmo**, o glorioso patriarca S. Francisco! Negou-se a si, tomou a sua cruz às costas, e seguiu tão de perto a Cristo que, **de muito chegado e unido**, apareceu hoje com uma viva estampa sua (...).” (Sermão das chagas de São Francisco In: *Sermões*, vol. XI, grifo nosso)

As expressões utilizadas pelo Padre Antônio Vieira reforçam o caráter uno caracterizado pelo abraço. “Serafim humano”, “vivo crucificado”, que “de muito chegado e unido” fez-se um, fez-se singular.

O desejo de união remete à outra narrativa, qual seja, a de Eros narrada por Platão no *Banquete*. A origem do desejo é o mito narrado e este trata dos gêneros da humanidade primitiva. Conforme o relato, a humanidade era formada por três gêneros: macho, fêmea e andrógino. Cada qual era perfeito e completo, portanto não havia desejo, pois não existia a carência. Por ter atacado os deuses, num acesso de orgulho, eles foram punidos e esta punição consistiu na separação de seus corpos. E desde então cada metade busca, anseia, por sua outra metade. A totalidade, portanto, é o objetivo primordial do desejo, pois ele não se esgota com a satisfação sexual, como é comum associá-lo. O Eros, amor, é para Platão o caminho para a totalidade, pois se faz desejar por aquela completude.

Para ser compreendido, ele [Eros] remete a duas realidades ontologicamente diferenciadas. Ao plano do Ser, do divino, do inteligível –definido aqui como plenitude ontológica original; e ao plano do devir, do mundano, do sensível– definido aqui como imperfeição existencial em consequência de uma queda. (...) Provavelmente Platão via no amor a lei universal que anima todo o real, daí a função sintética e intermediária que reconhece nele. (MANON, 1992: 142-143)

Dito de outra forma, o mito do Eros reforça aqui a ideia do desejo de união e da busca pela unidade, pela simetria, pela identificação. É o mesmo sentido que possui o posicionamento especular, o “cara a cara”, como impressão, com que se deu a estigmatização. O abraço no grupo escultórico paulista denota estes sentidos e a conclusão da questão está no verso de José de Valdivielso recuperado a seguir:

E que voando o ferido,
Veio a cravar-se com ele,
(...)
E os dois [formaram] um crucifixo.
Que se deram pelas bocas
Dos costados rompidos,
Os corações amantes
Mil beijos enternecidos.
Que, divididos os dois,
Ficaram tão parecidos,
Que pôde o Pai dizer
Outra vez: ‘Este é meu Filho’.
(VALDIVIELSO, 1880: 314-315, tradução nossa)

Posição antropológica: Outro autor que influenciou Warburg foi o médico e filósofo alemão Wilhelm Wundt (1832-1920), especificamente sua obra “Psicologia Cultural” (*Volkerpsychologie*), na qual ele estuda as expressões e a linguagem dos gestos. Este trabalho mostra a comparação entre os gestos de italianos e os de indígenas da América do Norte. Enquanto nos italianos a “sobrevivência” foi figurativa (artística), nos indígenas, os traços permaneceram na expressão corporal (ritualística). Assim Warburg adaptou este raciocínio para as “fórmulas do *páthos*”, que permaneceram na representação ocidental de uma forma que não é a da imitação nem de ressurgimento. As fórmulas afetivas primitivas se sustentam em três níveis de articulação. Primeiro a relação entre o biológico e o simbólico, segundo o qual, a eficácia da gesticulação da “fórmula do *páthos*” acompanha a complexidade de sua construção e a performance dos sinais. Segundo, a relação entre o mímico e o plástico na gestualidade. Wundt comparou o gesto corporal dos indígenas com um sinal desenhado (pictográfico) num contrato e ambos simbolizavam troca e tinham o formato de cruz. Para Warburg este aspecto foi importante porque, segundo Didi-Huberman (2013: 188): “(...) enunciava

uma hipótese antropológica sobre a plasticidade e sobre o mimetismo dos movimentos corporais investidos pela ordem simbólica.” A expressão corporal se identificou com o desenho: o sinal dos índios eram os dedos cruzados e o desenho no contrato era o cruzamento de duas linhas. O terceiro nível é a relação entre o corporal e o psíquico. Trata-se do caráter psicológico da linguagem dos gestos. “(...) de modo que a gênese dos ‘sentimentos estéticos elementares’ era compreendida de acordo com uma polaridade entre prazer e desprazer, atração e repulsa (...)”. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 189) Segundo a argumentação apresentada por Didi-Huberman, enquanto a estética só se preocupava com o Belo, e conseqüentemente com o prazer, a psicologia também utilizava o desprazer para explicar casos mais complexos em seu campo de atuação. Se o prazer e o desprazer se unem na *Pathosformel*, o caso da imagem de “São Francisco das Chagas” é emblemático. Afinal, no momento da estigmatização, não houve só amor, houve dor também. Conforme assevera Tomás de Celano (1CEL, Segundo Livro, Capítulo 3, grifo nosso) na passagem transcrita a seguir:

Experimentava um grande prazer e uma alegria enorme pelo olhar bondoso e amável com que o Serafim o envolvia. Sua beleza era indizível, mas o fato de estar pregado na cruz e a **crueldade de sua paixão** atormentavam-no profundamente. Levantou-se **triste e alegre ao mesmo tempo**, se isso se pode dizer, alternando em seu espírito sentimentos de gozo e de **padecimento**.⁶⁷

São Boaventura corrobora a versão ao afirmar que:

(...) o homem cheio de Deus entendeu que, como tinha imitado Cristo nos atos de sua vida, assim deveria conformar-se a Ele nas aflições e **dores da paixão**, antes de passar deste mundo. (...) Por isso, como era carregado para o alto, para Deus, pelos ardores seráficos dos desejos, e por compassiva doçura estava sendo transformado nele, **pela demasiada caridade quis ser crucificado**. (...) Vendo isso, ficou enormemente espantado, e seu coração incorreu num **misto de tristeza e alegria**. Alegrava-se pelo aspecto gracioso pelo qual via Cristo na figura de um Serafim olhando para ele, mas o fato de estar pregado na cruz atravessava sua alma com a espada da **dor** compassiva. (...) Estava muito admirado pelo aspecto dessa visão tão inescrutável, sabendo que a enfermidade da paixão não combina absolutamente com a imortalidade do espírito seráfico.⁶⁸ (*Legenda Maior*, Capítulo 13, grifo nosso)

Na obra “*Lives of the saints*” (1956: 576, tradução e grifo nossos), de Butler, igualmente aparece a complexidade deste momento:

⁶⁷ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2to>> Acesso em 14 jan 2014.

⁶⁸ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2ub>> Acesso em 14 jan 2014.

(...) esta visão maravilhosa se manifestou para que ele pudesse entender que foi transformado na semelhança [ou imagem] de Jesus Cristo crucificado, não pelo martírio da carne, mas em seu coração e pelo fogo do amor. De repente, num momento de grande **dor**, o seráfico o feriu como se fosse no corpo e na alma, e Francisco sentiu grande **medo**, (...) Então, depois de um momento que pareceu uma era, a visão desapareceu. Mas a alma do santo permaneceu interiormente **queimando com ardor**, e seu corpo parecia exteriormente ter recebido a imagem do crucifixo, como se sua carne tivesse recebido as marcas de um sinete (carimbo) impresso sobre ela.

Os estados emocionais não são passivos, pelo contrário, são combates, enfrentamentos. Por isso a dor provoca o afastamento do santo. Não existe uma maneira de sintetizar, apenas o desejo de união que a dor afasta. Os braços se abrem como Hermafrodito no desespero, que neste caso é devido à dor e à exaustão depois de sentimento tão intenso, já que o humano não suporta o divino. Ao narrar os momentos que antecederam o recebimento dos estigmas o Frade franciscano Victorino Facchinetti (1925) afirma que o santo estava cheio de amor e de sacrifício, isto é, estava unido o sentimento benévolo, caridoso, à dor que segundo ele mantinha a alma alerta, ansiando pelo sublime, mas à custa ou à exigência do “holocausto supremo” ou do “sublime holocausto do estigmatizado de Assis”. (FACCHINETTI, 1925: 206 e 215, tradução nossa)

Pertencendo as fórmulas patéticas ao campo do transiconográfico, e portanto inviável para a formulação de tipos iconográficos que as sistematizassem, Warburg passou a analisar a *Pathosformel* por meio de um paradigma linguístico. Mudanças nos radicais de algumas classes de palavras, deram ao autor combustível para refletir sobre a forma e sua relação com o significado. A conclusão é de que mudanças no radical provocam a intensificação do sentido.

Em suma, é a *estranheza* que adquire aqui o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências. (...) Assim, seria um grave erro buscar na antropologia warburguiana uma descrição das ‘origens’ compreendidas como ‘fontes’ puras de seus destinos posteriores. As ‘palavras originárias’ só existem como *sobreviventes*, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 216-217)

Sendo assim, conclui-se que a *páthos* relacionada à vontade de união, erótica em Sálmac e Hermafrodito, foi sacra no “São Francisco das Chagas”, e essa capacidade de mudar e reformular o que aparece nas imagens e representações, é o poder das “sobrevivências”. Movimentos “encarnados” “(...) em corpos do século XIX,

[são] fórmulas coreográficas inferidas de uma temporalidade totalmente distinta: a dos vasos gregos do século V a.C.” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 223)

A argumentação de Warburg desconstrói os dois autores precedentes, já que “anacroniza o presente”, ou seja, ele nega a existência do espírito de época que rege os estilos artísticos. O tempo para ele é mais complexo e as temporalidades não são as naturais. A datação da sobrevivência não é a questão primordial porque a temporalidade é não-histórica.

O filósofo alemão Ernst Cassirer, seguidor de Warburg, resumiu seu pensamento desta maneira:

Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem ‘fórmulas típicas do *páthos*’ que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. (CASSIRER *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 175)

O grupo escultórico do “São Francisco das Chagas”, pode-se finalmente sustentar, inclui-se numa rica tradição iconográfica cujos sentidos foram investigados por diversos autores, aqui mostrados, e em diversos contextos.

Porém, para além da imagem como representação, a obra, tema deste trabalho, faz parte da cultura material e sendo assim é produto da relação entre o homem e o material que o cerca. Dentro de um plano mais pragmático, pode-se questionar como a matéria-prima utilizada, a tecnologia empregada em sua feitura ou mesmo a escolha a respeito de suas dimensões, de alguma maneira revelam a forma de participação deste objeto no contexto histórico e social de São Paulo no século XVII.

A análise desta perspectiva deve considerar que por ser uma obra de arte sacra, ela foi também um produto da fé. Parte de sua “vida” foi estabelecida no contexto social devocional e no presente momento está “viva” numa instituição museológica. Diversos valores são associados a ela e permanecem em constante dinamismo.

Como afirma o historiador das religiões Mircea Eliade (1992), o objeto ao manifestar o sagrado torna-se “outra coisa”, porém continua a ser ele mesmo, um objeto material. Um sentido não reduz o outro, só aumenta. Portanto, a partir de agora, a imagem paulista será analisada tendo em vista a peça de barro que também é, para posteriormente se questionar, o outro valor conferido pela hierofania que a ela está relacionada.

Capítulo 3 A produção imagética na São Paulo do século XVII

A imagem foi produzida no século XVII, enquanto o Brasil ainda era território colonial. Devido às relações então mantidas com a metrópole, há a exigência de que a situação histórica europeia, peculiar neste momento, seja apresentada para contextualizar a análise específica que será feita sobre São Paulo.

3.1 O contexto histórico europeu⁶⁹

Na Europa, os questionamentos proferidos por um frade agostiniano de nome Martinho Lutero, os quais criticavam a doutrina praticada pelos membros do clero católico, caracterizaram a primeira metade do século XVI. Lutero foi figura central da chamada Reforma Protestante, movimento que desestabilizou institucionalmente a Igreja Católica e tornou imprescindível que medidas dirigidas à conservação, manutenção e ampliação do rebanho perdido fossem implementadas. O conjunto destas ações com o intuito de reformar as instituições e práticas religiosas ficou conhecido como Contrarreforma, cuja principal iniciativa foi o Concílio de Trento, reunião de prelados que ocorreu entre 1545 e 1563, na atual Itália.

A Contrarreforma previu a reafirmação da autoridade papal, foi ratificada a presença de Cristo na Eucaristia, e desta forma reforçada a importância da missa e a preservação do mistério, bem como foi reafirmado o fato de que a Igreja Católica é a única intermediária entre os homens e o ente divino. Uma das medidas específicas aprovadas no Concílio foi o incentivo à catequese dos povos da América, estimulando inclusive a criação de novas ordens religiosas para tal serviço. Portanto a Igreja Católica foi a principal atuante, juntamente com os governos monárquicos, na colonização dos novos territórios, sob os domínios espanhol e português. Sendo assim, para implantar no Novo Mundo os serviços religiosos, foram deslocados o clero secular (componentes do quadro institucional da Igreja, e não vinculados às ordens religiosas), para a criação das primeiras dioceses e para atender os colonos que aqui aportavam, e o clero regular (membros de ordens e de congregações religiosas), que ficou responsável principalmente pela catequização dos indígenas. Vieram então para o território colonial representantes das grandes ordens monásticas: franciscanos, beneditinos, carmelitas e jesuítas.

⁶⁹ Fontes gerais para este item: TEIXEIRA, 2000; LICHTENSTEIN, 2004; BARBOSA, 2007.

No que concerne à representação imagética, um dos pontos de maior crítica dos protestantes, o Concílio confirmou e estimulou o culto aos santos, às relíquias e às imagens. Enquanto para os luteranos a salvação estava nas Escrituras, e por isso a importância da tradução para a língua vernácula que Lutero fez da Bíblia, no caso o alemão, para os católicos a salvação era feita através dos mistérios e rituais cuja única mediadora, como dito, era a própria Igreja.

Os luteranos consideravam idolatria as representações do divino em imagens. Censuravam-se veementemente as figurações, afirmando que "tais imagens eram os ídolos, a pantomima colorida que alimentava a infantilidade dos crédulos e os mantinha sob o jugo do pontífice de Roma e de seus lacaios." (SCHAMA, 2010: 25) Além da insinuação de manipulação por parte da Igreja, criticava-se a possibilidade de se acreditar que a divindade estava presente nos objetos, pois contrariava a adoração de um Deus monoteísta.

A Igreja Católica condenava a idolatria, qualificando-a como pecado de superstição. Para ela existia a adoração, devida somente a Deus, e a reverência ou veneração que era dirigida aos santos, objetos e lugares. Este é o caso que se aplica às imagens. Significa dizer que é permitido se prestar culto, honra ou respeito à imagem. Há nesta noção de veneração ou respeito a ideia, que deveria ser esclarecida constantemente pelos dirigentes sacerdotais, de que o objeto é apenas e tão somente representação de quem está ali retratado.

Além de defender a produção imagética como objeto para o culto, a Santa Sé considerava que as pinturas e esculturas possuíam um caráter didático que ensinava à grande maioria analfabeta do povo a história da instituição e a vida dos santos.⁷⁰ Já no século VII, o papa Gregório I (540-604) afirmou que as imagens eram importantes para evangelizar os iletrados:

No Ocidente, o Papa São Gregório Magno [Gregório I] tinha insistido no caráter didático das pinturas nas igrejas, úteis para que os analfabetos, "ao

⁷⁰ A produção imagética igualmente "pegou em armas" contra o protestantismo. Um exemplo emblemático está na interpretação que fez Émile Mâle (1952: 161, tradução nossa) do afresco do pintor italiano Domenico Zampieri (Domenichino) para a Capela de São José na Catedral de Nápoles: "Um herói jovem pisoteia Lutero e Calvino, designados por respectivas inscrições; o jovem leva uma bandeira branca na qual se leem estas três respostas ao ataque dos protestantes: *Semper Virgo. Dei genitrix. Immaculata*. É assim como este jovem campeão da Virgem afirma, contra os inovadores, que Maria foi Virgem tanto antes quanto depois do parto; que foi a Mãe de Deus e não somente a Mãe de Jesus, e que, finalmente, não participou do pecado original. Próximo do herói, uma figura de mulher, que representa a Oração, leva o rosário que os luteranos denunciavam como uma invenção de Satanás." Como se pode notar esta foi uma reação direta aos questionamentos dos propagadores da Reforma e uma reafirmação dos dogmas católicos. Ademais, Mâle chega a concluir que algumas obras (barrocas) não existiriam se não fosse pela Contrarreforma.

contemplá-las, possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros", e acentuava que esta contemplação devia levar à adoração da "única e onipotente Trindade Santíssima". Foi neste contexto que se desenvolveu, de maneira particular em Roma durante o século VIII, o culto das imagens dos Santos, dando lugar a uma produção artística admirável.⁷¹

3.2 O contexto histórico colonial: São Paulo do Campo de Piratininga

São Paulo do Campo de Piratininga, fundada em 1554 e localizada na capitania de São Vicente, era, nos primeiros séculos após o descobrimento, uma vila isolada e de pouco recursos. O fator geográfico era determinante, sendo a travessia da Serra do Mar, que ligava o litoral ao altiplano paulista, difícil e perigosa, além de consumir um longo tempo de viagem. Quanto à atividade econômica, a região não atingiu o mesmo sucesso no plantio do açúcar que o Nordeste brasileiro e para sobreviver os habitantes do local passaram a buscar outras fontes de renda, como o aprisionamento de índios que eram vendidos como mão de obra para outras regiões produtoras, devido à escassez de escravos africanos. Estas ações de caça aos índios levaram tanto ao confronto com as missões jesuíticas instaladas por todo o território colonial quanto às incursões pelo interior do sertão⁷². (TEIXEIRA, 2000)

Entretanto, não apenas o conflito caracterizou as relações entre indígenas e paulistas. A cultura material paulista foi intensamente influenciada pelo saber indígena, especialmente nos primeiros séculos de ocupação territorial. Além da miscigenação entre os colonos brancos e os autóctones, a influência nativa foi de fundamental importância para a adaptação ao ambiente e permitiu desta forma a sobrevivência dos que para lá se dirigiram com o intuito de colonizar o local.

A religião trazida pelo colonizador⁷³ era a responsável pela organização e controle sociais. Como disse Brancante (1955: 149): "Dessa forma foi o símbolo da Cruz e a representação da Virgem que presidiram o batismo na Fé Católica da nova terra." Como visto, uma das recomendações da nova fase da longa história do catolicismo (Contrarreforma) era conquistar os gentios das novas terras. Mas também

⁷¹ Fonte: **Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum***, Sumo pontífice João Paulo II ao Episcopado da Igreja Católica sobre a veneração das imagens por ocasião do XII Centenário do II Concílio de Nicéia. Disponível em <<http://migre.me/fRdnS>> Acesso 14 jan 2014.

⁷² "A palavra sertão foi utilizada, desde os primeiros anos de ocupação da América Portuguesa, como uma denominação imprecisa e indistinta para a imensidão desconhecida que se estendia além das terras litorâneas onde os portugueses estabeleceram os primeiros núcleos de povoamento." (DELVAUX, 2010: 76)

⁷³ Na capela do navio em que veio Pedro Álvares Cabral estava uma imagem de Nossa Senhora da Esperança. (SILVA-NIGRA, In: HERSTAL, 1956)

era essencial o conforto espiritual, tanto para aqueles que se dirigiram a uma terra distante e desconhecida, quanto para coordenar (e exigir) os deveres religiosos dos já estabelecidos. Posteriormente, especificamente em São Paulo, a busca por meios de sobrevivência encontrou apoio em forças superiores que permitiram aos paulistas avançarem, de maneira que a imaginária, dando forma aos santos protetores, tornou-se imprescindível. O importante pesquisador de arte sacra, Eduardo Etzel (1971: 19-20), resumiu bem esta condição: “Sabemos do temor a Deus e do culto religioso; alie-se à vida isolada e pobre, a força da fé que, junto à cobiça, conduzia os bandeirantes e os amparava nas orações, e teremos o ambiente onde a imagem venerada era obrigatória.”

Portanto, a arte desenvolvida em São Paulo, ao longo do século XVII e parte do XVIII, era fundamentalmente religiosa, tendo sido resultado da apropriação de modelos eruditos europeus que chegaram vindos do litoral. Os artistas, em sua grande maioria, eram membros das ordens religiosas e se aproveitaram do material disponível e do conhecimento indígena para produzir peças em território paulista.

3.3 A produção imagética brasileira e paulista

As imagens mais antigas, do século XVI, eram exclusivamente de origem portuguesa, primeiramente vindas com os colonizadores e posteriormente importadas de Portugal. Tais imagens, em sua maioria, eram feitas de madeira, material mais comumente utilizado na metrópole. Com o decorrer do tempo e o avanço da colonização, e especialmente após a instalação das ordens religiosas, a demanda passou a ser atendida também por produção local, já que o custo das imagens importadas era alto (LE MOS, 1968; SILVA-NIGRA, 1954). Duas regiões se destacaram por produzir a maior parte das peças, datadas do século XVI e primeira metade do século XVII, que chegaram até os dias atuais: São Paulo e Pernambuco. (HERSTAL, 1956) Os responsáveis por esta produção foram principalmente os chamados "artistas de batina", habilidosos artesãos, membros de ordens religiosas. Eles forneciam imagens para igrejas e para os mosteiros de suas ordens, e atuaram tanto no litoral quanto no interior do território colonial. A maioria das peças remanescentes daquela época foi produção destes artistas franciscanos, jesuítas e beneditinos.

O arquiteto Carlos A. C. Lemos (1968: 10) assevera que “mestres escultores, amparados por estudos efetuados em oficinas importantes da Europa, não

acreditamos que tenham existido em quantidade entre nós nos dois primeiros séculos.” Dito de outra forma, além dos frades artistas, foram escultores leigos que trabalharam para a população em geral e para as ordens religiosas em particular. Etzel (1979: 80) vai ao encontro desta informação ao afirmar que “não houve nesta capitania [São Vicente, onde ficava a vila de São Paulo] condições econômicas favoráveis à implantação de artistas sacros de gabarito (...)”. No caso específico de São Paulo, sabe-se que, por ser uma região pobre e de difícil acesso, não se constituía num centro atrativo. Tendo em vista esta discussão a respeito do tipo de artista que produziu neste contexto histórico e social, torna-se importante estabelecer quais os critérios que definem a obra como popular ou erudita.

A imagem erudita, associada à cultura erudita, é aquela que obedece a cânones específicos, ou seja, segue regras que estabelecem o ideal artístico de determinada época. Geralmente nestas imagens pode-se verificar noções técnicas, como medidas de proporção e métodos de perspectiva. A imagem erudita, portanto, está ligada a um conhecimento prévio, originado a partir de estudos desenvolvidos em ambientes próprios, como academias e escolas de arte. São eruditas as imagens portuguesas que chegaram ao Brasil nos primeiros séculos.

Já a imaginária popular é produzida a partir de conhecimento prático pouco sistematizado. Guiado pela intuição, o artista popular produz peças que satisfaçam alguma necessidade, e no caso do mestre santeiro⁷⁴, é a devoção o sentimento que guia suas criações. O conhecimento é comumente passado de forma direta e informal, de geração para geração. Também é característica da imagem popular a variedade de formas e modelos, resultado das possibilidades ampliadas devido à ausência da rigidez no que concerne às regras. Mesmo sujeitas à disponibilidade de material, estas produções são criativas por revelarem temáticas e manifestações da comunidade.

⁷⁴ A definição de “santeiro” varia conforme os autores pesquisados. Eduardo Etzel (1971: 42), por exemplo, afirma: “(...) julgamos santeiro o que fez dessa prática uma profissão, um ganha-pão.” Pode-se inferir desta definição, portanto, que não deveriam haver “santeiros” nos primeiros séculos e sim apenas no final do século XVIII e início do século XIX, em que as condições econômicas da região (paulista) se beneficiariam com a produção do café, permitindo assim que profissionais dedicados à arte sacra surgissem. Por outro lado, para Carlos Lemos (1968: 10), “a maior parte de nossa produção de arte sacra daquela época [dois primeiros séculos] cremos tenha origem na oficina improvisada e intermitente do santeiro humilde, (...) ou então, na banca de trabalho do carpinteiro ‘curioso’, de poucos estudos, porém observador e copista hábil que, dentro de suas parcas possibilidades, abastecia aquele pobre e insipiente mercado.” [sic] Neste sentido dado pelo arquiteto, pode-se concluir que havia santeiros nos primeiros anos da colonização e estes eram especializados em seu trabalho de produzir a imaginária, uma vez que ele os distinguiu do “carpinteiro curioso” (que deveria produzir peças sacras, mas esta não era sua principal atividade) e em outro momento também os diferenciou dos artistas de batina, que, letrados, deveriam produzir imagens mais próximas das características da cultura erudita.

Esta distinção não tem por objetivo emitir qualquer juízo de valor, mas ela faz sentido para auxiliar na determinação da autoria das peças. Sabe-se que a grande maioria das imagens produzidas neste período, especialmente o século XVII, não possuem identificação e raramente aparecem em outro registro, como documentos escritos, por isso qualquer informação que torne possível de alguma forma a atribuição é útil. Como afirma Brancante (1955), classificar uma peça de origem europeia é relativamente mais fácil e o grau de certeza quanto às características relacionadas a ela é maior, isto devido principalmente à bibliografia disponibilizada sobre o assunto, com destaque para os diversos tratados de pintura que podem ser consultados. Analisar uma peça da qual não se tem qualquer registro e que não segue as regras ou os tratados pictóricos de um estilo de época exige um exercício maior de observação e análise, no entanto, se houver influências de algum estilo ou artista, tal informação pode ser de grande ajuda. A imagem não erudita é considerada mais livre, mais original e portanto mais autêntica pois não fica amarrada a regras de composição. Segundo Herstal (1956), as imagens populares se caracterizam pela síntese ao privilegiar a estrutura principal. Ainda conforme este autor, era a simplicidade, em detrimento dos detalhes, que atraía o espectador, especialmente o devoto.

Não está muito claro nos textos de Eduardo Etzel o que ele considera como erudito e popular em relação à produção paulista. E no caso dos artistas religiosos, há trechos em que ele os considera populares e em outras passagens fica evidente que, para o autor, ele são eruditos.

De um modo geral é de justiça afirmar que os Paulistinhas são a marca registrada da imaginária popular de São Paulo, sem menoscabo das preciosíssimas peças de terracota de Frei Agostinho de Jesus e das raras imagens seiscentistas que são encontradas ocasionalmente. Estas entretanto são próprias da época e não, como acontece com os Paulistinhas, da região. [sic] (1979: 87)

No trecho anterior, ele considera o monge beneditino Frei Agostinho de Jesus, cuja produção será analisada posteriormente, um artista popular. Mas nota-se a contradição na passagem seguinte:

Os religiosos, pessoas cultas e com conhecimento das artes, proporcionaram a eventual presença de artistas que estabeleceram desde logo uma incipiente indústria, cujas peças forçosamente eruditas pela sua origem artística (...) Estas foram as primeiras imagens brasileiras por nascimento, mas que em nada diferiam das congêneres importadas, tal a identidade dos artistas com suas próprias origens. (1979: 32-33)

Esta indefinição do autor é, na verdade, um reflexo da própria indefinição do ambiente, o qual era caracterizado por produções que copiavam a sua maneira os modelos europeus, mas que não chegavam, segundo os autores consultados, a formar uma produção com características próprias. Carlos Lemos (1968: p. 10), embora tenha diferenciado o santeiro dos frades artistas, sustenta que “cremos que nessa época ainda não podíamos mesmo ter uma arte popular como a entendemos hoje.” E Etzel (1979: 79) conclui que:

Terá que admitir que no transcurso de 400 anos da história das imagens brasileiras houve uma infinidade de conjunturas que permitiram associações entre discípulos e mestres eruditos e populares, do que resultou enorme variedade de peças cujas características na fronteira de sua classificação primária determinaram a presença de uma ampla faixa de indefinição, uma verdadeira terra de ninguém.

Nesta discussão sobre os autores da imaginária e as interferências europeias nas peças, é oportuno mencionar o alerta de Giulio Argan (1994) para não confundir autoria com autenticidade. Os casos em que o artista não fez a obra, mas a oficina sob sua coordenação a confeccionou, estas peças são consideradas não-autorais, mas são autênticas do artista, porque seu estilema está presente. No caso das réplicas, Argan esclarece que elas podem ter sido executadas pelo próprio artista (autorais, portanto) ou por sua oficina, mas elas só serão autênticas se o artista inovou de alguma forma em sua concepção. As cópias, ele define, são “repetições mecânicas” do estilo do artista. Numa análise comparativa pode-se perceber a maneira desprendida do artista original ao fazer seus traços, ao passo que a imitação não possui essa mesma liberdade.

Erudita ou popular, esta produção, como visto, não chegou a sustentar características regionais que a particularizasse. Considera-se que estas peças constituíram o repertório de modelos que influenciou a criação popular propriamente dita, vernacular ou tipicamente paulista, que apareceu de forma mais intensa no século XIX e que ficou conhecida como "Paulistinhas"⁷⁵. Portanto, a produção deste século XVII e início do XVIII foi o ponto de transição entre a escultura estritamente

⁷⁵ “Chamamos paulistinhas a um tipo de imagens de barro queimado, que influíram no mercado da imaginária doméstica de São Paulo, durante mais de um século.” (ETZEL, 1971: 104) As “Paulistinhas” são pequenas imagens de barro (em torno de 15 cm) se apresentam sempre apoiadas em pedestais. São de feitura simples, apresentando leves desproporcionalidades, especialmente no tronco, e não possuem ornamentações elaboradas. Em muito devido ao material empregado, estas peças apresentam postura rígida, sem muitas movimentações do corpo ou ondulações nas vestimentas. A criatividade fica por conta das soluções encontradas para as representações dos santos.

erudita, vinda originalmente da Europa, e a interpretação verdadeiramente popular e inovadora do século XIX. O fato de ser uma produção de transição não tira a qualidade destas peças, algumas são excepcionais e o grupo escultórico tema deste estudo é um exemplo disto.

Quanto ao material utilizado na confecção das peças, a peculiaridade da produção paulista foi a manipulação do barro. Tradição herdada das índias paneleiras que conheciam o preparo e a queima do material, este saber foi transmitido e utilizado majoritariamente para esculpir as imagens. Como o material utilizado em São Paulo era barro de várzea, especialmente do rio Tietê, e portanto pobre em ferro, quando queimado ficava de cor esbranquiçada, e não vermelha como é o comumente associado à terracota. Outra característica deste produto é que, por ele criar peças de peso considerável, a produção ficou restrita ao consumo local.

Quanto ao estilo predominante, sabe-se que as imagens europeias comercializadas na época, serviram de modelo para as que eram aqui produzidas, e assim sendo há uma certa semelhança entre elas.⁷⁶ O barroco, estilo que predominava na Europa no século XVII, chegou sem muito atraso ao litoral da colônia, mas tardou em influenciar o interior, especialmente São Paulo, devido ao isolamento geográfico. O fato é que “foi aquele tipo simplificado de imagem [as cópias do modelo europeu] que vigorou na Colônia até o começo do século XVIII.” (ETZEL, 1979: 49)

Após verificar as condições e características gerais da imaginária paulista no século XVII, faz-se interessante analisar a produção de três importantes artistas desta época. Percebe-se pelo estudo de suas obras que as influências mútuas foram intensas neste ambiente colonial, no qual mestres e discípulos percorriam a colônia, muitos a serviço de suas ordens religiosas, influenciando assim as produções locais de diversas regiões. Os três artistas que serão estudados foram comprovadamente

⁷⁶ Há uma divergência de opiniões acerca de qual era o estilo destas peças europeias que aqui chegaram. Enquanto para Eduardo Etzel (1979: 48) “(...) eram as imagens feitas segundo o estilo da época, o da Renascença. Peças rígidas, hirtas, de panejamento simples, atitudes comedidas, fisionomia severa, parada. Cabelos soltos caídos sobre os ombros, olhos do mesmo material, madeira ou barro [já que olhos de vidro exigem técnica adequada e disponibilidade]”; para Carlos Lemos (1968: 11), “as primeiras imagens aqui aportadas nos tempos heroicos da instalação litorânea certamente deveriam ter o ranço gótico, já que a novidade renascentista custou a chegar à escultura portuguesa. (...) A verdade é que a maior produção portuguesa de imagens do século XVI mostra uma sucessão de madonas gorduchas e sorridentes, de braços apertados ao corpo e levemente empinadas para trás, sugerindo uma gravidez que, às vezes, o planejamento da túnica acentua ainda mais.” Pelas imagens que serão apresentadas no decorrer do estudo parece que a produção paulista em certos momentos pende para um lado e em outros fica bastante evidente as características mencionadas pelo outro lado.

uns discípulos dos outros e são João Gonçalves Fernandes, Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus.

3.3.1 As produções de João Gonçalves Fernandes, Frei Agostinho da Piedade e de Frei Agostinho de Jesus

As imagens em barro cozido mais antigas que chegaram preservadas até os dias atuais são de autoria do português João Gonçalves Fernandes. Segundo o escritor Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro Neto (1968), o pouco que se sabe sobre João Gonçalves é que chegou a São Paulo, no século XVI, vindo da Bahia, e esteve preso em Itanhaém por motivos políticos. Entre as obras confeccionadas em São Vicente, destaca-se a Nossa Senhora do Rosário (Figura 46) e a Nossa Senhora da Conceição (Figura 47):



Figura 46 - Nossa Senhora do Rosário (1560). João Gonçalves Fernandes, barro cozido e policromado, aprox. 110 cm. Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, São Paulo. Fonte: PFEIFFER In: TIRAPELLI (Org), 2005: p. 82. (reprodução escaneada)



Figura 47 - Nossa Senhora da Conceição (1560). João Gonçalves Fernandes, Barro cozido e policromado, 112 cm. Museu de Arte Sacra de Santos, São Paulo. Fonte: PFEIFFER In: TIRAPELLI (Org), 2005: p. 83. (reprodução escaneada)

A padroeira de Itanhaém é Nossa Senhora da Conceição e por isso encomendaram a imagem desta invocação para Gonçalo. Na mesma época, São Vicente havia construído sua Igreja e para compô-la encomendaram uma escultura de Nossa Senhora do Rosário a quem ela era dedicada. Os contratantes de Itanhaém, quando foram buscar a imagem que encomendaram, gostaram da Nossa Senhora do Rosário e a levaram. Restou para São Vicente ficar com a Nossa Senhora da Conceição. O curioso é que, por rivalidade ou por comodidade, as imagens permaneceram trocadas e até hoje a imagem que está no Convento de Itanhaém cultuada como Nossa Senhora da Conceição apresenta a iconografia da Nossa Senhora do Rosário e vice-versa.

O historiador da arte Wolfgang Pfeiffer descreve formalmente as imagens da seguinte forma:

O panejamento das vestimentas das duas imagens, com grandes curvas acentuadas que caem pesadamente até o final da escultura cilíndrica, apoiada em seu próprio manto, sem base, comprova serem as duas imagens de um mesmo autor. Os rostos arredondados das virgens e do menino Deus também apontam para uma autoria única, embora as madeixas do cabelo da Nossa Senhora da Conceição se diferenciem muito dos cabelos apenas modelados da Nossa Senhora do Rosário e o Menino. (PFEIFFER, In: TIRAPELI, 2005: 84)

Tal descrição vai ao encontro da análise das mesmas peças realizada por Carlos Lemos (1968), em que se destaca a característica rechonchuda da estrutura e as feições serenas e ditosas. Oliveira Neto (1968: 17-18) elabora algumas suposições sobre a produção de João Gonçalo Fernandes:

(...) [poderia] ser filiado à Escola Galaico-Biscainha do Norte de Portugal, de influência gótica importada por biscainhos e galegos, que deixou a sua marca em princípios do século XVI, em Caminha, em Vila do Conde, em Viana do Castelo, em Braga. Teria sido aluno de João de Ruão, de cujas Virgens e Santas tirou a expressão das imagens que nos deixou de herança?

João Gonçalo Fernandes é um dos casos raros de autores conhecidos, já que a grande maioria permanece anônima. Segundo Etzel (1971: 57) “(...) [é um] terreno movediço referente à época e aos artistas das nossas imagens, pois pouco há de positivo e muitas conjeturas são necessárias para obtermos uma sequência histórica.” Argumento que reforça a “terra de ninguém” mencionada pelo próprio autor em argumento anterior.

Neste mundo desconhecido, há a necessidade de métodos de análise que auxiliem no agrupamento de peças semelhantes e, desta forma, confirmem um certo

grau de certeza ao trabalho de atribuição. É importante primeiramente conhecer o contexto histórico da região de onde se supõe que seja a imaginária. Observar que determinados tipos de imagens se repetem numa mesma região faz supor que o artista trabalhou diretamente nestas produções e/ou se constituiu em sua zona de influência. A semelhança pode estar no tratamento do tipo iconográfico, no material utilizado ou mesmo em elementos constitutivos da própria peça, como a base ou peanha, a forma dos cabelos, o panejamento e o acabamento da peça. (ETZEL, 1971) Os pesquisadores Eldino da F. Brancante (1955) e Stanislaw Herstal (1956) ressaltam conjuntamente outros detalhes como a técnica de feitura, o desenho da peça, os traços fisionômicos, a composição e distribuição das cores, a policromia, e os ornatos. Sobre a informação que se pode inferir de um destes componentes, Herstal (1956: 41) afirma, por exemplo, que “as cabeleiras do século XVII mostram uma forma bem acentuada e densa, em sua grande maioria, de corte agudo angular, sendo o desenho bem ornamental, estilizado.” Por fim, nos seiscentos, o posicionamento da figura e a base que a sustenta também são simples, e as pregas das roupas, uniformes.

O monge beneditino, importante pesquisador da arte sacra, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1954) logrou dividir os artistas do século XVII em quatro grupos, mas que podem ser resumidos em duas grandes categorias: categoria dos “artistas particulares” e dos chamados “artistas de batina”, que inclui mestres franciscanos, jesuítas e beneditinos. João Gonçalo Fernandes era particular, já que até o momento se sabe que ele não era membro de nenhuma ordem religiosa. Quanto aos artistas franciscanos, na categoria dos “artistas de batina”, o mais importante é o frade escultor e arquiteto Francisco dos Santos. Ele atuou no Brasil no final do século XVI e foi o responsável pela construção de conventos franciscanos em cidades do litoral, como Olinda, Salvador e Rio de Janeiro. Deixou como discípulo Frei Agostinho da Piedade, beneditino português, que, por sua vez, teve como aprendiz um também beneditino e também Agostinho, Frei Agostinho de Jesus, que serão apresentados a seguir. (SILVA-NIGRA, 1954)

A fonte para estudo dos freis escultores é o trabalho de Silva-Nigra, intitulado “Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João” (1971).

Frei Agostinho da Piedade nasceu em Portugal por volta de 1580, foi para o Mosteiro de São Bento de Salvador e lá faleceu em 02 de abril de 1661. As fontes consultadas por Silva-Nigra para obter informações sobre Agostinho foram: as

assinaturas em suas obras (ele gravou seu nome em apenas quatro peças), quatro assinaturas em documentos mantidos no mosteiro de Salvador e informações conservadas em um compêndio de biografias de monges que viveram no mosteiro baiano e que foi escrito pelo também beneditino Frei José de Jesus Maria, por volta de 1700, chamado “Dietário⁷⁷ das Vidas e Mortes dos Monges que faleceram neste Mosteiro de São Sebastião da Ordem do Príncipe dos Patriarcas São Bento no Principado do Brasil.” Foram identificadas um total de 27 peças de autoria daquele monge beneditino: além das quatro autografadas por ele, as outras 23 foram atribuídas por análise formal e comparativa. Dentre as marcadas, a mais importante é a que contém uma inscrição com a indicação daquele que a encomendou. A impressão com a assinatura já era algo raro, uma inscrição tão completa é praticamente um caso único. A inscrição *ipsis litteris* dizia: “*frey Agostinho dapiedade Religiozo Sacerdote de SamBento fes esta Imagem de Nossa Sra pormandado do muy Devoto Diogo de Samdoval e fella por sua Devoção 1636.*” (SILVA-NIGRA, 1971: 18). Esta inscrição está na imagem de Nossa Senhora de Monserrate que faz parte atualmente do acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (Figura 48). Nota-se pela imagem que, diferente das peças de João Gonçalo Fernandes, nestas predominam as formas mais delgadas, realistas, sóbrias e proporcionais, assim como a postura mais reta e o panejamento com movimento comedido. Silva-Nigra supõe que o artista não só aprendeu sua técnica de modelagem em Portugal como lá viu os modelos que o inspirou.

Lá terá visto os últimos fulgores da renascença clássica em todos os ramos das belas artes; e de certo, encontrou-se com os mais abalisados mestres de então da plástica portuguesa. (...) desde o primeiro trabalho até a última obra, ficou, sem a mínima hesitação, fiel às normas sóbrias e realistas da Renascença. [*sic*] (SILVA-NIGRA, 1971: 20-21)

⁷⁷ “(...) Dietário consiste numa narração histórica, feita em ordem cronológica, [e] pode-se compreendê-lo como uma crônica, de acordo com a definição proposta por Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários* (1974). O registro era (e ainda hoje é) feito por monges que exerciam a função de cronista ou arquivista, normalmente monges mais velhos, considerados sábios e de conduta admirável, cabendo a eles descrever a vida dos monges que falecessem.” (LOSE, AD., et al. & TELLES, CM., col. **Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia: edição diplomática [online]**. Salvador: EDUFBA, 2009: 14)

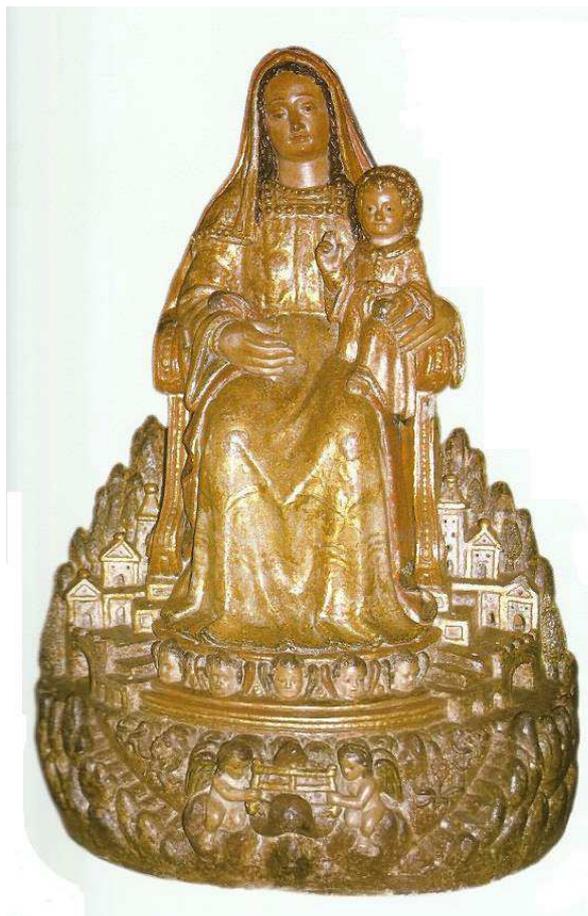


Figura 48 - Nossa Senhora do Monserrate (1636)
Frei Agostinho da Piedade, barro cozido e policromado, 92 cm. Museu de Arte Sacra da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia.
Fonte: PFEIFFER In: TIRAPELLI (Org), 2005: p. 88. (reprodução escaneada)

O outro frei beneditino mencionado é Agostinho de Jesus, que nasceu entre 1600 e 1610 no Rio de Janeiro e morreu em 11 de agosto de 1661. Contemporâneo do primeiro Frei Agostinho, foi seu discípulo. A fonte documental para sua identificação foi também um dietário, este do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, que estava sob a responsabilidade do arquivista Frei Paulo da Conceição Ferreira de Andrade. Agostinho de Jesus foi para a Bahia contrair os votos monacais, e neste local conheceu o mestre. Após algum tempo dirigiu-se a Portugal para receber ordens, uma vez que não havia bispo no Brasil nesta época. Tempos depois residiu no mosteiro de São Paulo e lá produziu algumas peças, como a imagem de Nossa Senhora dos Prazeres que está atualmente no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 49).



Figura 49 - Nossa Senhora dos Prazeres (século XVII)
 Frei Agostinho de Jesus, barro cozido e policromado, 50,4 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.
 Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983: 26. (reprodução escaneada)

Como a grande maioria das peças desta época, nenhuma atribuída a Frei Agostinho de Jesus é assinada. Algumas apresentam apenas as datas de confecção. Uma curiosidade na história deste Frei é que seus dotes artísticos foram mencionados em sua “biografia”, fato raro, já que não era atribuição regular dos monges. Consta que: “(...) e voltando a este mosteiro se ocupava na pintura, e em *fazer imagens de barro para o que tinha especial graça, e direção.*” (ANDRADE *apud* Silva-Nigra, 1971: 61)

Segundo Pfeiffer (In: Tirapeli, 2005), o estilo do Frei Agostinho de Jesus foi amplamente copiado por outros artistas na região paulista, pois peças de mesmo feitio surgiram na região do Vale do Paraíba, Itu e Sorocaba. Nota-se pela Figura 49 que seu estilo é mais descontraído em comparação com o Frei Agostinho da Piedade. O panejamento é mais solto, apresentando caimento com uma plasticidade maior e as cores são mais vivas. Silva-Nigra (1971: 62) percebe uma certa influência do barroco

nas peças daquele monge, ao afirmar que “(...) mais moço, não hesitou em acompanhar as formas já tão movimentadas do século XVII.”

3.3.2 São Francisco das Chagas: objeto deste estudo

A análise das obras destes artistas foi realizada com intuito de reconstruir o ambiente de produção artística da época. A exposição deste contexto é importante para, através da constatação dos aspectos predominantes, auxiliar na caracterização do “São Francisco das Chagas” (Figura 50), verificando em quais categorias esta imagem se aproxima e em quais se distancia do conjunto.



Figura 50 - Reprodução da Figura 1

Sabe-se que ela é uma peça de barro cozido e policromado datada do século XVII. Seu autor é desconhecido e ela mede cerca de 1 metro de altura. O tema que representa é o recebimento dos estigmas por São Francisco de Assis, por isso a presença do Cristo Seráfico e a exibição das chagas. Não há informações sobre o terceiro par de asas, mas as perfurações nas costas do Cristo (na altura dos ombros)

revela que este componente era um acessório móvel que se encaixava de forma a completar o conjunto.

Como dito em seções anteriores, as interferências no modelo foram diversas e por isso sua interpretação é complexa, devido não só à peculiaridade da disposição iconográfica, mas também ao fato de ter sido confeccionada naquela faixa de transição da produção cultural paulista. Brancante (1955), por exemplo, assinala que as imagens de grande porte eram encomendadas a artistas conhecidos e de renome, ao passo que as menores eram de execução anônima. Tal afirmação pode ser válida para as produções de João Gonçalo Fernandes e de Frei Agostinho da Piedade, cujas peças mostradas neste estudo alcançam quase 1 metro de altura, mas não convém às imagens de Frei Agostinho de Jesus (cujas Nossa Senhora dos Prazeres, Figura 49, possui cerca de 50 cm), nem ao “São Francisco das Chagas” (de autor desconhecido e de grande porte).

A situação se complica em decorrência das interferências externas. O autor Wolfgang Pfeiffer (In: Tirapeli, 2005), ao mencionar o trânsito de artistas na época, relata ligações entre, de um lado, o mundo lusitano e, de outro, hispânico com os países nórdicos e a Itália, graças à difusão de gravuras, prática já citada neste trabalho. Ele supõe que esta influência tenha chegado ao Brasil com a vinda dos religiosos das ordens monásticas que possuíam alguma ligação com o mundo artístico.

Ademais, o contexto histórico do final do século XVI e até meados do século seguinte foi caracterizado pela União Ibérica ou Domínio Espanhol. Sem herdeiros após a morte do rei Dom Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, a coroa portuguesa foi assumida, após disputa sucessória, pelo rei Felipe II da Espanha, graças à assinatura do Tratado de Tomar em 1581, que oficializava a união. (TEIXEIRA, 2000) Como os territórios coloniais passaram a ser regidos por uma só monarquia, a consequência mais importante da União Ibérica foi a liberdade de transição para espanhóis e luso-brasileiros que negligenciaram o meridiano de Tordesilhas, o qual separava as possessões espanholas das portuguesas.

A movimentação, portanto, era intensa nesta parte do território sul-americano. O historiador Francisco Teixeira (2000: 59 e 66) ressalta, por exemplo, que:

(...) as vilas de São Vicente e São Paulo tornaram-se importantes centros de ligação com o Paraguai. (...) Os espanhóis de Assunção, no Paraguai, podiam deslocar-se para São Vicente e Rio de Janeiro, seguindo daí para a Europa, ou fazer o mesmo caminho no sentido contrário.

Não foram apenas exploradores que participaram dessas incursões, mas também comerciantes e missionários, especialmente os jesuítas. No entanto, os personagens que se destacaram foram os colonos paulistas. Como já explicitado, as condições econômicas da capitania de São Vicente eram precárias e seus habitantes buscavam recursos através da penetração no território, especialmente em direção ao sul, devido à proximidade geográfica com o rio da Prata e sua ligação com as conhecidas minas exploradas pelos espanhóis. "A partir da metade do século XVII, alguns núcleos já assinalavam a progressiva presença luso-brasileira nas terras do sul da colônia." (TEIXEIRA, 2000: 66) O pesquisador Carlos A. C. Lemos (1999: 13-14) corrobora esta informação ao assinalar que: "A língua falada, até os tempos do morgado de Matheus [que assumiu o governo geral paulista em 1765], era uma mescla de tupi com português e castelhano às vezes incompreensível a quem chegasse de fora." [sic]

Oliveira Neto complementa esta reflexão ao mencionar a imagem de Santana Mestra (século XVII), de uma capela particular de Araçariguama, a qual descreve desta forma: "(...) bem como o penteado típico das nobres espanholas da época, representadas por Velasquez (...)" [sic] (NETO, 1968: 19-20) A presença de traços do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) numa peça do interior do Estado dialoga com o estudo da professora Aracy Amaral (1981) sobre a arquitetura paulista colonial, o qual revelou que algumas propriedades também do interior sofreram influências de origem paraguaia e argentina. Mas além da influência arquitetônica, neste trabalho a autora também destaca o intenso trânsito de imagens entre as américas espanhola e portuguesa e com elas suas devoções. Um exemplo interessante destas movimentações é o fato da invocação de Nossa Senhora do Pilar ter parado em Ouro Preto (MG). A influência hispânica em São Paulo foi responsável por levar até o interior das minas uma devoção tipicamente espanhola, cujo santuário está em Saragoça, Espanha. Na representação do tema iconográfico, a Virgem está em cima de um pilar com o Menino Jesus. (CUNHA, 1993)

A respeito destas interferências estrangeiras e entre os modelos iconográficos, faz-se necessário salientar que, enquanto Maria Regina Quites (2006) verificou no "São Francisco das Chagas" a influência do modelo do "Amor Divino", que também pertence ao conjunto iconográfico franciscano, Baumgarten (2005) determinou interferências diretas internacionais (do italiano Bernini e do espanhol Ribalta). Como visto, estas hipóteses tornam-se possíveis graças à divulgação de materiais gráficos,

como gravuras e textos, ao conhecimento dos artistas (sendo ou não estrangeiros) e à movimentação pelo território colonial. A ausência de informações a respeito da imagem motivou os autores a elaborar tais suposições, que são válidas principalmente devido à excepcionalidade da representação estrutural do conjunto. Diversos autores acusaram esta peculiaridade (Schenone, por exemplo) que está especialmente no abraço. O tema da estigmatização a princípio (tradicional) é formado pelo santo geralmente ajoelhado e o Cristo Seráfico no ar. Réau (1997) e Mâle (1951) perceberam a incorporação da representação de São Bernardo no modelo franciscano do "Amor Divino", mas o abraço completo instiga a interpretação e estimulou o exercício teórico a respeito das "fórmulas de *páthos*" antigas (Warburg).

Quanto à análise formal, Carlos Lemos (1999: 66) informa que o rosto do Cristo é "bem composto", mas identifica nas pernas do personagem a postura rígida característica das imagens paulistas produzidas por "gente inculta ou ingênua", próprias de um "artista primário". Dito de outra forma, as cabeças de São Francisco de Assis e do Cristo Seráfico são bem realizadas, apresentando expressividade, especialmente no olhar extático do santo. As cabeleiras e as barbas são bem desenhadas, com cachos meticulosos. As asas igualmente são bem articuladas, com as penas definidas, assim como os tecidos possuem boa movimentação, com as dobras bem marcadas, mas comedidas. A parte de cima do conjunto, no entanto, contrasta com a parte de baixo, a qual apresenta uma pequena desproporção nas pernas, além do formato não ter sido muito bem trabalhado o que pode ser percebido pela quase ausência dos joelhos na figura do Cristo. Os dedos dos pés são mal formados e o aparecimento das pontas dos dedos do São Francisco foi desnecessária já que o hábito é longo e cobre todo o resto do corpo. O motivo para esta diferença é incerto, talvez a falta de habilidade do escultor em trabalhar com o barro fez com que ele conseguisse trabalhar apenas uma das partes da peça.

Foi visto que as produções paulistas foram interpretações e adaptações dos modelos europeus. Sendo assim, os autores em suas respectivas análises não associaram as características das peças direta e estritamente aos padrões estilísticos e não as classificaram categoricamente, mas sim como resultados de interferências múltiplas. No que se refere ao "São Francisco das Chagas", Schenone (1992) colocou a obra mais próxima de um estilo contrarreformista, devido à solução figurativa escolhida pelo autor na representação do tema (o abraço). A disposição dos personagens e a montagem da peça de fato sensibilizam o público, além de reforçar

o sentimento (paixão) que se propõe a mostrar. Pode-se verificar por outro lado semelhanças com algumas representações da época, o que a aproxima de seu contexto de produção. Numa seleção pouco sistemática, e essa era a intenção porque o objetivo não era determinar autorias nem atribuições, escolheu-se a imagem de Nossa Senhora da Purificação de Frei Agostinho de Jesus, cujo detalhe é mostrado na Figura 51. Ao compará-la com a Figura 52, que mostra a imagem paulista também em detalhe, nota-se certa semelhança na fisionomia, como os olhos um pouco curvados, os cabelos divididos ao meio e presentes nos ombros. A cabeça comprida e a boca pequena são outros aspectos parecidos.

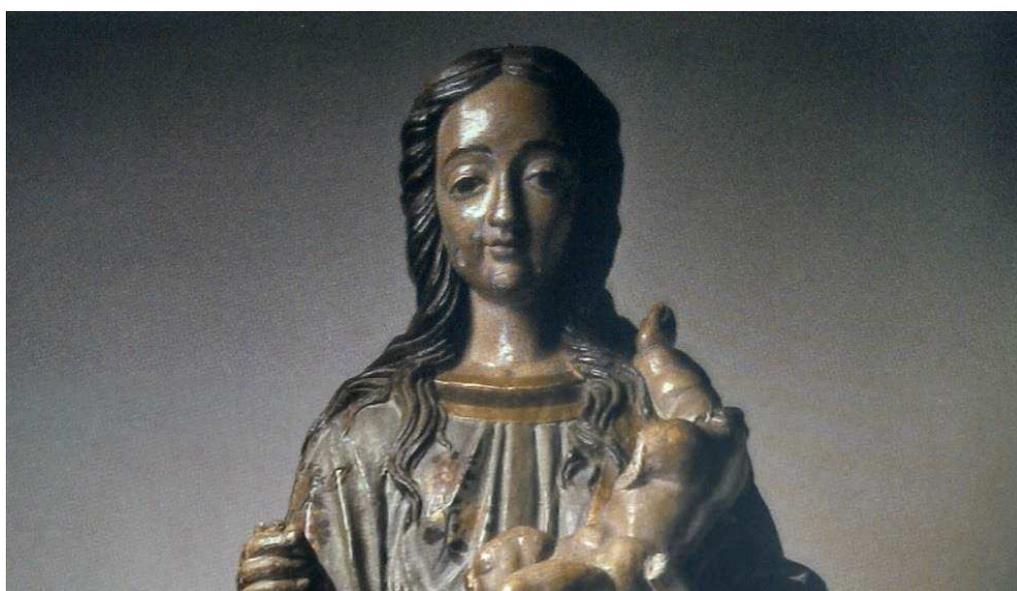


Figura 51 - Nossa Senhora da Purificação (século XVII) (detalhe)
Frei Agostinho de Jesus, barro cozido e policromado, 97 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: LEMOS, 1999: 34. (reprodução escaneada)



Figura 52 - Detalhe da Figura 1 (cabeças)
Fonte: Foto da autora, 2013.

Ao se fazer este paralelo, como dito acima, não se tinha qualquer intenção de atribuí-la ao Frei Agostinho de Jesus, por isso a questão da autoria continua em aberto e sujeita a novas interpretações. Silva-Nigra (1954) considera que todas as imagens de santos datadas de 1650 a 1680 pertencem à escola franciscana, dentro daquela classificação referida anteriormente. O pesquisador Rafael Schunk (2012), em sua dissertação de mestrado, conjectura que talvez a imagem do “São Francisco das Chagas” seja uma produção de um escultor desconhecido a que chamam Mestre de Angra. Sabe-se que foi contemporâneo de Frei Agostinho da Piedade e os autores Carlos Lemos (1999) e Silva-Nigra (1954) percebem algumas semelhanças entre os trabalhos dos dois. Especula-se também que ele tenha sido aprendiz do franciscano Francisco dos Santos, já mencionado, considerado por Carlos Lemos como o primeiro mestre escultor de sua ordem no Brasil. Sobre este último artista, sabe-se muito pouco. Apesar de ter sido arquiteto, como dito, também confeccionou esculturas, no entanto nenhuma está identificada. Outra informação é que trabalhou na costa brasileira, como visto, e em São Paulo entre 1650 e 1680, justamente os períodos demarcados por Silva-Nigra.

Utilizando-se tanto do método de pesquisa proposto pelo historiador da arte Giovanni Morelli (1816-1891), que identifica nos detalhes das peças certos esquematismos que são executados inconsciente e automaticamente por um mesmo artista, quanto da observação e catalogação de diversas peças já identificadas por outros autores como sendo deste escultor anônimo chamado de Mestre de Angra, Schunk conclui que a peça franciscana faz parte do conjunto de obras deste artista. As características do Mestre de Angra são os cabelos com sulcos fundos e volumosos, olhares e face orientalizadas, corpos cheios e as posturas rígidas. (SCHUNK, 2012) Especificamente sobre o “São Francisco das Chagas” ele afirma que:

Esta obra vem demonstrar peculiaridades técnicas na confecção de santos pelo escultor: alternância formal e popular, preocupação na representação dos rostos e liberdade na composição dos corpos, perfurações específicas, extração do barro nas partes inferiores, desidratando a matéria com uniformidade no ato do cozimento. (SCHUNK, 2012: 171)

A contribuição é válida para enriquecer o panorama de hipóteses que envolve a obra em estudo. Embora alguns aspectos apontados sejam comuns aos autores do contexto artístico, como a liberdade de composição das partes do corpo, e determinadas características próprias do autor não estejam presentes na peça, como

os corpos mais redondos, a análise de Schunk (2012) vem ao encontro do que foi dito anteriormente sobre as mútuas influências entre os artistas da época. Levantar esta probabilidade de autoria foi importante por ter localizado a imagem numa “terra de ninguém” como afirmou Etzel (1979) anteriormente.

Um outro estudo interessante que incluiu esta imagem foi o realizado pela pesquisadora Maria Olimpia Mendes Dutzmann (1990), em seu trabalho de dissertação sobre a imaginária paulista dos séculos XVI e XVII. Dutzmann concentra sua análise no material das peças, o barro. Ela afirma poder relacionar a cibernética ao valor estético de uma obra de arte, baseado nas informações recebidas pelo observador. Os parâmetros cibernéticos que ela utiliza são a entropia global (quantidade de informação recebida pelo público), entropia relativa (grau de originalidade) e o grau de redundância (mede a utilização repetitiva de momentos significativos). Os momentos significativos são fatores que caracterizam as imagens, como granulagem, espessura das paredes, dentre outros. Este conjunto de dados identifica a peça. Tendo isso em mente, ela escolheu as imagens, todas dos séculos XVI e XVII, cuja origem não ultrapassava a área de 100 Km ao redor da cidade de São Paulo.

Entre os resultados da pesquisa, o que desperta interesse são as características que ela relacionou ao “São Francisco das Chagas”:

- Quanto ao barro (argila): branco-avermelhado
- Quanto à granulagem: média
- Quanto à estrutura central: sobreposição de rolos ou acordelada. É uma técnica para fazer o “tronco de cone” que estrutura (centralmente) a grande maioria das peças. “Por esta técnica o ‘cone de tronco’ é montado a partir da base em direção ao corpo, através da execução e distribuição circular de rolos de argila (de diferentes tamanhos e espessuras), convenientemente preparados para dar a plasticidade necessária à modelagem (...)” (DUTZMANN, 1990: 59)
- Quanto à estrutura das paredes: média
- Quanto ao acabamento de superfície:
 - Interno: alisado (com seixos ou outros objetos para que não apareçam os rolos, e o trabalho é realizado na secagem, antes da queima)
 - Externo: policromado (pintura à têmpera em camadas).

Estes parâmetros sobre o material e as técnicas utilizadas em sua manipulação são importantes para estudos comparativos na tentativa de descobrir a autoria da imagem, por exemplo, ou para determinar o lugar de sua confecção. Estes dados também são úteis para a elaboração de um inventário da peça ou mesmo para avaliar a melhor maneira de conservá-la e restaurá-la se algo acontecer.

As informações mais técnicas sobre o modo de produzir da época, no caso da arte sacra devem ser complementadas pelo fato de que ela foi produto da fé. Seu uso original envolveu o culto, ela foi encomendada para desempenhar este papel. Como objeto de devoção, ela incitava a memória dos católicos e dos franciscanos, neste caso, para recordar não apenas os atos, mas também os ensinamentos morais do santo de Assis. Por fazer parte da memória católica e carregar esta carga simbólica, a arte sacra em geral, e esta imagem do “São Francisco das Chagas” em particular, compõe o seu patrimônio que deve ser preservado. Foi com o intuito de resguardá-lo que o grupo escultórico foi enviado ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Capítulo 4 A arte sacra como questão patrimonial e o “São Francisco das Chagas” no Museu de Arte Sacra de São Paulo

Segundo Eduardo Etzel (1979: 12), o patrimônio religioso pôde chegar até nossos dias, e desta forma ser preservado, por dois fatores principais, como ele mesmo enumera: “1) pelo respeito que a coisa de Deus merecia de uma devota população católica e 2) pelo ‘sem valor’ que se atribuía aos velhos objetos sagrados.”

Etzel (idem) confere à “evolução de nossa cultura” as iniciativas de resguardo das imagens, peças de culto e alfaias religiosas. A redução da importância do catolicismo na vida cultural e social das comunidades veio acompanhado da crescente valorização destas peças como obras de arte. E esta nova condição tem a desvantagem de despertar a cobiça dos colecionadores oportunistas, que utilizam na maioria das vezes métodos escusos para conseguirem o que querem.

A pressão de uma sociedade de consumo fascinada pelo binômio ‘beleza-valor’ das imagens criou um comércio de antiguidades que por assim dizer arrebatou dos nossos templos todas as imagens e demais objetos litúrgicos passíveis de despertar o interesse dos compradores. (ETZEL, 1979: 13)

O pesquisador ressalta ainda a necessidade de proteção destas peças, afirmando que elas não deveriam permanecer em seus lugares de origem, igrejas, mas sim deveriam “(...) ser inventariadas, recolhidas em lugar seguro e depois expostas em museus.” (ETZEL, 1979: 16) Optou-se por transcrever estas citações diretas do pesquisador porque embora o texto tenha mais de 30 anos, seus argumentos e percepções continuam muito atuais e servem como pontos de discussão para medidas de proteção deste patrimônio que continua, mesmo depois de três décadas, ameaçado.

Etzel defende que a preservação destes bens deveria ser compartilhada. Ele sustenta que a comunidade também deveria ser responsável pela conservação, tanto a comunidade eclesiástica (padres) como a comunidade laica (prefeituras). Mas este aspecto participativo na preservação já acontece em algumas partes do país. Em notícia publicada em 13/07/2013⁷⁸, o Instituto Defender informou que não houve, no primeiro semestre de 2013, qualquer registro de roubo de obras sacras em igrejas mineiras, ao passo que a lista de obras desaparecidas e procuradas pelas autoridades aumentou. Isto se deve, conforme o site, à maior conscientização das comunidades que, pelo menos no caso de Minas Gerais, começaram a cuidar das peças e a

⁷⁸ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/fHlyB>> Acesso em 14 jan 2014.

denunciar crimes ocorridos em outras épocas. A partir desta conscientização, a editora responsável pela confecção dos guias telefônicos do estado, a Guiatel, lançou, em parceria com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), listas telefônicas do ciclo 2013/2014 (Figura 53), em cujas capas estão estampados imagens e objetos de uso litúrgico desaparecidos.

O intuito é de que a população possa denunciar o paradeiro das peças.

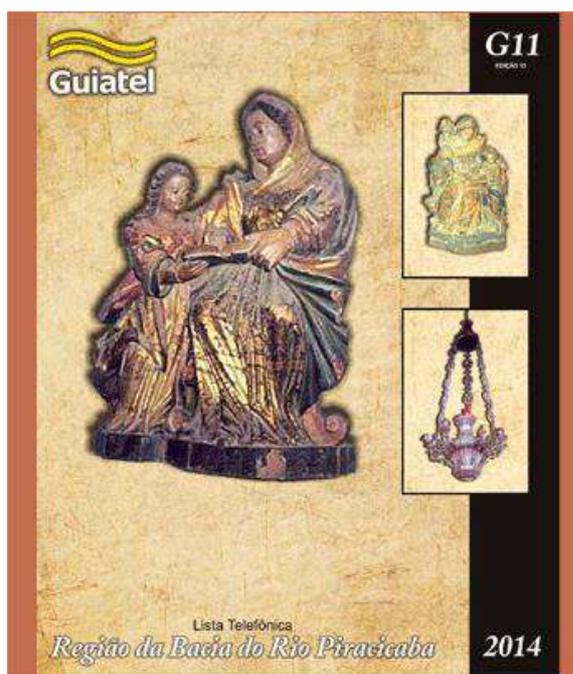


Figura 53 - Guia telefônico Guiatel ciclo 2013/2014 Santanas Mestras e lampadário do Santíssimo desaparecidos desde 1994. Pertenceram à Matriz de Santa Cruz, em Chapada do Norte, Vale do Jequitinhonha.
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hS05L>> Acesso em 08 ago 2013.

Parece ter se tornado uma realidade o sentido de preservação que permeia a comunidade católica na manutenção de sua própria memória, fato extremamente importante para a salvaguarda das imagens que permanecem exercendo seus valores de culto e sendo objetos de devoção nas igrejas. Tarefa um pouco mais simples é a preservação de peças que foram deslocadas para uma instituição museológica, como é o caso do “São Francisco das Chagas”, que, conforme consta na ficha catalográfica disponibilizada pelo museu, tem como procedência a Capela de Nossa Senhora dos Aflitos (Figura 54). Bem tombado pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – Processo 20125/76)⁷⁹, esta capela resiste à modernização da região central de São

⁷⁹ Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hOK1r>> Acesso em 14 jan 2014.

Paulo. Espremida entre construções mais recentes, ela continua em pé e ativa. Dedicada à Nossa Senhora dos Aflitos, tem grande importância histórica por sua origem estar relacionada ao Cemitério dos Aflitos, primeiro cemitério público da cidade.



Figura 54 - Capela de Nossa Senhora dos Aflitos
Fonte: Fotos da autora, 2013.

Tendo em vista que a peça em questão mede cerca de 1 metro de altura e se equipara ao tamanho das imagens produzidas por João Gonçalo Fernandes para igrejas e não capelas, como as Nossas Senhoras do Rosário e da Conceição vistas anteriormente, pode-se suspeitar que a imagem do “São Francisco das Chagas” tenha sido feita para ocupar um espaço igualmente grande. De fato quem preencheu sua ficha catalográfica no museu observou que ela pertencia, originalmente, à “Igreja de São Francisco de São Paulo”. Mas qual delas? A Igreja de São Francisco de Assis da Venerável Ordem dos Frades Menores, do Convento de São Francisco, ou a Igreja

das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência?

No que parece ser o primeiro catálogo da instituição, intitulado “Pequeno Guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo”, de 28 de maio de 1970, consta uma “Relação Geral das Obras do acervo” e nela não aparece arrolada a imagem do “São Francisco das Chagas”. Nos catálogos seguintes, ela já aparece na seleção de obras apresentadas, o que mostra que ela foi deslocada depois da constituição do museu. É no catálogo assinado pelo escritor Oliveira Neto, intitulado “Museu de Arte Sacra de São Paulo” e lançado em 1973, que aparecem duas informações importantes: a data da peça, 1630, e, no campo correspondente à procedência, consta também “Igreja de São Francisco”. Nenhum outro catálogo consultado apresenta estas informações, mas apenas o século (XVII) e a Capela dos Aflitos como lugar de origem.

O texto “Santos de barro paulista no século XVII” (1968), do mesmo Oliveira Neto, traz outro dado importante a respeito do paradeiro da imagem. Segundo este artigo, na Ordem Terceira de São Francisco existiam, na década de 60, obras bem conservadas da primeira metade do século XVII e que, segundo o autor, mereceriam estudo. Além disso, ele constata que: “Na mesma igreja [se encontra] o **São Francisco das Chagas, com cerca de um metro [e] é da segunda metade do século XVII (...)**” (NETO, 1968: 20, grifo nosso) Como o texto é 1968, ele antecede a inauguração do museu em junho de 1970, o que é confirmado pela menção ao “Museu da Cúria” no documento (instituição que deu origem ao MAS-SP, como será visto). Pode-se concluir então que a obra foi transferida para a instituição entre 1970 e 1973 e não deve ter passado pela Capela dos Aflitos, já que não haveria motivo para tal movimento e por tão curto período. Complementando as informações, não se sabe o motivo que levou Oliveira Neto a primeiro afirmar “segunda metade do século XVII” e depois eleger o ano de 1630 para a confecção da peça.

Embora haja testemunhos da presença dos frades menores em território colonial desde o descobrimento, apenas em 1624 foram autorizados por Felipe III a construir conventos em São Paulo. A primeira ocupação foi próximo à ermida de Santo Antônio na atual Praça do Patriarca. Esta primeira habitação foi considerada imprópria pelo custódio⁸⁰ e outro terreno foi doado aos franciscanos, o qual correspondia ao atual Largo de São Francisco. O novo convento foi inaugurado justamente em 17 de

⁸⁰ “Padre franciscano que substituíra o provincial na ausência deste.” (HOUAISS, 2009, verbete: custódio)

setembro de 1647, dia em que se comemora a festa das Chagas de São Francisco. Anos depois foi cedido o espaço contíguo ao edifício e nele foi construída a capela da Venerável Ordem Terceira, inaugurada em 1676. Ampliada, virou igreja em 1787.⁸¹

Como dito, a imagem parece ter ido da Igreja da Ordem Terceira para o museu; no entanto, pelas datas de inauguração das igrejas é possível supor que a imagem do “São Francisco das Chagas” tenha sido encomendada para ocupar a igreja conventual e depois tenha sido transferida para o outro prédio. Isto por causa da coincidência das datas: o convento foi inaugurado na festa das chagas, o que estimularia a encomenda de uma imagem da invocação correspondente, além do que a capela não poderia ter recebido uma peça do porte desta, como já explicado. São suposições que precisariam de confirmação.⁸² Em consulta aos responsáveis da Ordem Terceira, foi informado que a documentação estava em processo de tombamento pelo CONDEPHAAT e portanto estaria indisponível para consulta, situação agravada pelas obras de restauro pelas quais a Igreja está passando⁸³. Nesta busca por informações, foram consultados também o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, o CONDEPHAAT e o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Apesar da disposição e disponibilidade demonstradas por todas as pessoas que trabalham em cada um destes órgãos, nenhuma informação foi encontrada.

Para concluir esta questão da proteção do patrimônio relacionada à imagem do “São Francisco das Chagas”, faz-se necessário informar que o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, pelo Processo de Tombamento 22013/82 (CONDEPHAAT),

⁸¹ Fontes deste parágrafo: Processo TOMBAMENTO CONDEPHAAT nº 00040/1971 e Processo TOMBAMENTO CONDEPHAAT nº 00041/1971.

⁸² Faz-se necessário complementar esta discussão sobre as origens do objeto desta pesquisa mencionando o trabalho sobre a história da Igreja da Ordem Terceira elaborado pelo Frei Adalberto Ortmann. Por ele, constata-se que em 1687 a capela contava com um retábulo primitivo e “a imagem do retábulo, sem dúvida alguma, sempre foi São Francisco das Chagas (...)” (1951: 63). Em 1740 ficou pronto um novo retábulo-mor que hoje está na capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição. Ortmann (1951: 68) relata que após o trabalho de entalhamento deste retábulo, ele recebeu “(...) nova grande imagem, ou antes do grupo, que ainda hoje ocupa o mesmo lugar do altar-mor, São Francisco recebendo as chagas do Santo Cristo Crucificado (...)”. Este grupo continua ocupando o retábulo-mor, que é outro, e representa uma cena da estigmatização formada por duas esculturas separadas, uma delas representa São Francisco de Assis (ajoelhado e é uma imagem de vestir) e a outra é um Cristo Crucificado Seráfico (nesta imagem o destaque está na representação do crucificado e não na característica angelical da aparição, por isso os pares de asas aparecem como um detalhe figurativo como os raios sagrados que envolvem toda a figura). Se a imagem antiga era o “São Francisco das Chagas” (Figura 1), não há confirmação, pois não foi encontrada qualquer informação adicional sobre o caso ou o que foi feito da imagem que foi mencionada.

⁸³ A Igreja tombada pelo CONDEPHAAT desde 1982 (Processo nº 00041/71) está passando por reformas de restauro graças ao convênio firmado entre a Secretaria de Estado da Cultura e a Mitra Arquidiocesana. A previsão para a reabertura é abril de 2014. Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hzKp2>> Acesso em 14 jan 2014.

está inscrito desde 1982 no Livro do Tombo das Artes. A peça integra a “Coleção de Arte Sacra da Cúria Metropolitana de São Paulo” tombada pelo IPHAN desde 1969 (Nº Processo:0818-T-69) e inscrita no Livro de Belas Artes. Informação complementar mas importante é que o Mosteiro da Luz (mosteiro e igreja), cuja parte térrea está ocupada pelo museu, logrou o registro tanto no Livro de Belas Artes quanto no Histórico desde 1943 (Nº Processo IPHAN: 0325-T-43). Pelo CONDEPHAAT, o Mosteiro da Luz também está tombado (Processo: 22057/82) e inscrito no Livro do Tombo Histórico, desde 1982.⁸⁴

Após este trabalho de investigação quanto aos caminhos percorridos pela imagem, ou melhor, as suposições sobre tal percurso, é preciso neste momento examinar a “vida” da peça em sua atual localização, o museu. Para tanto será primeiramente apresentado o histórico deste prédio ocupado pela instituição, que será importante para as discussões a respeito dos novos sentidos da imagem, adquiridos quando esta passou a fazer parte de um contexto diferente daquele para o qual foi feita.

4.1 O Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP)⁸⁵

O Mosteiro da Luz

Em 1583, um certo Domingos Luís, apelidado de “o carvoeiro” (originário da Freguesia portuguesa de Santa Maria da Carvoeira), juntamente com sua mulher, Ana Camacho, fundaram uma pequena capela dedicada à Nossa Senhora da Luz no bairro Piranga (atual Ipiranga e antes Ireripiranga⁸⁶), cujo orago foi a imagem desta invocação e que atualmente se encontra no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 55).

⁸⁴ As fontes estão elencadas nas Referências.

⁸⁵ As fontes para esta parte são os catálogos do Museu que podem ser consultados nas Referências e MARTINS (1973).

⁸⁶ “Arara de penas coloridas”. (TOLEDO, In: Tirapeli, 2005: 37)



Figura 55 - Nossa Senhora da Luz (século XVI)
Desconhecido, barro cozido e policromado, 108 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983: 21. (reprodução escaneada)

Em 1603, quando Domingos se mudou para os Campos do Guarepe ou Guaré, às margens do rio Anhembi (atual bairro da Luz), ele construiu junto a sua casa outra capela também dedicada à mesma santa, já que com ele levou a Nossa Senhora da Luz que estava no altar da primeira capela.

Com o passar das gerações, o lugar foi abandonado até que um dos descendentes de Domingos, Felipe Cardoso, resolveu “fazer melhoramentos” no terreno em volta da capela. Ela recebia romeiros e nela ocorriam celebrações, por isso precisava de condições para abrigar este público.

Por volta de 1770, o capitão-geral Dom Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o morgado de Mateus, juntamente com uma reclusa do Recolhimento de Santa Teresa (Helena Maria do Sacramento), resolveram fundar um outro convento de moças⁸⁷. O lugar escolhido para a criação do Mosteiro de Nossa Senhora da Imaculada Conceição da Luz foi próximo à Igreja da Senhora da Luz, que não é outra senão a capela do “carvoeiro”. No entanto, desde 1764 estava proibida a criação de novos conventos masculinos ou femininos por determinação do Marquês de Pombal. Com o

⁸⁷ Atualmente chamadas de Monjas Concepcionistas Franciscanas da Ordem da Imaculada Conceição.

“eufemismo ‘Recolhimento’”, segundo Carlos Lemos (1983: 6), o retiro de “Nossa Senhora dos Prazeres do Campo da Luz” pôde ser inaugurado em 02 de fevereiro de 1774.

A criação do Recolhimento da Luz não foi autorizada pelo governo de Portugal, e por isso houve, logo depois, ordem para ser fechado, tendo o governador e capitão-general Francisco da Cunha e Menezes e o bispo diocesano D. frei Manoel da Ressurreição, insistido pela conservação do mesmo recolhimento, que, afinal, foi tolerada. (MARTINS, 1973: 154)

O convento no início era constituído por pequenas celas construídas às custas do morgado, junto à velha capela, como mencionado. Com o aumento do número de reclusas, Frei Galvão, que era confessor de Helena Maria e que prestou assistência na fundação do novo retiro, decidiu reformar o local. Frei Antonio de Sant’Ana Galvão era franciscano e no projeto que elaborou para a reforma da antiga capela percebem-se as influências da arquitetura típica de sua Ordem, como por exemplo, a galilé de três arcos de pedra na fachada. (LEMOS, 1983) O conjunto formado pelo convento e a igreja ficou pronto em 1802.

Em 1827 o botânico inglês William John Burshell fez desenhos da paisagem paulistana e por meio destes registros foi conhecido o primeiro projeto de Frei Galvão para o edifício (Figura 56):

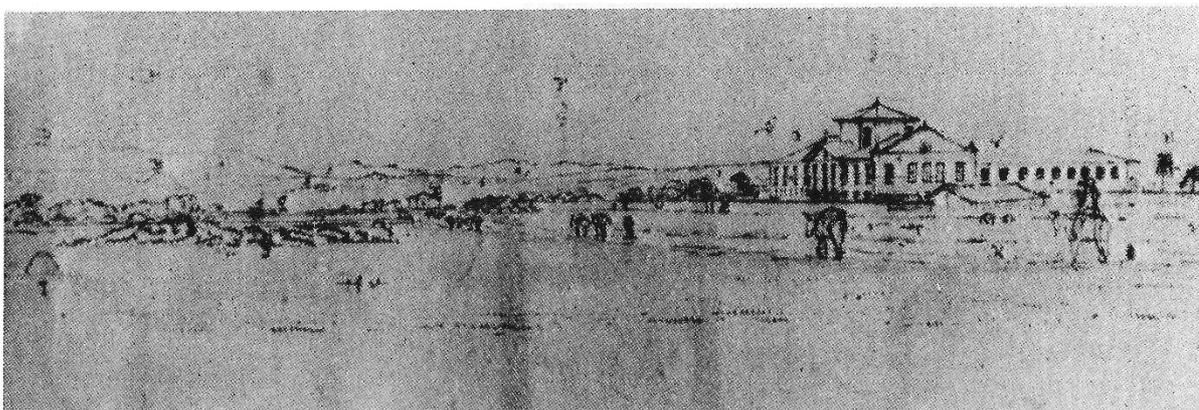


Figura 56 - O Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz (1827)
William John Burshell, Desenho, sem informação quanto às dimensões.
Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983: 6. (reprodução escaneada)

Posteriormente, o frade efetuou outras adaptações, como por exemplo, mudou o eixo principal do templo, trocando o frontispício da “lateral” (à direita) para a criação do novo frontispício (voltado para a Avenida Tiradentes, à esquerda na Figura 56). Após a morte de Frei Galvão em 1822, outro franciscano, frei Lucas José da Purificação, decidiu efetuar as mudanças que atualmente caracterizam o conjunto, e

que é o retratado no desenho do aquarelista Miguel Arcanjo Benicio da Assunção Dutra, de 1835 (Figura 57).



Figura 57 - O Mosteiro da Luz (1835)
Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, Desenho, sem informação quanto às dimensões.
Fonte: CATÁLOGO, MAS, 1983: 7. (reprodução escaneada)

Nota-se nesta nova configuração a presença da sineira central, como também aparece no convento franciscano da mesma cidade. Percebe-se, em comparação com o desenho anterior (Figura 56), que frei Lucas não alterou a fachada lateral direita, enquanto reconstruiu a esquerda.



Figura 58 - Vista lateral do “Conjunto da Luz” formado pelo Mosteiro da Luz, a Igreja de São Frei Galvão e Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Sem informações quanto a data, autoria, nem dimensões.
Fonte: PFEIFFER In: TIRAPELLI (Org), 2005: 35. (reprodução escaneada)

Pela análise da foto atual do complexo (Figura 58), nota-se que outra modificação foi realizada no frontispício “lateral”, cujo formato original triangular, foi substituído por um de desenho mais sinuoso, com volutas, além da presença de pilastras e pináculos. É o conjunto arquitetônico colonial mais bem preservado da cidade de São Paulo.

O museu

As origens do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) estão nas ações de Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo, que a partir de 1907, juntamente com o Chefe do Arquivo da Cúria Metropolitana, o Comendador Francisco de Sales Collet e Silva, coletaram peças antigas das igrejas e capelas da Arquidiocese, como de São Vicente, Santos, Embu, Parnaíba e Itu. Ele percebeu que estes objetos estavam em perigo, corriam o risco de serem descartados ou levados por outros interessados. Segundo Carlos Lemos (1983), um pouco antes da Primeira Guerra (1914-1918) foi se desenvolvendo o que ele chamou de “gosto paulistano” muito influenciado pelo imigrante italiano. O aspecto negativo deste modismo, pelo menos para a arte sacra, foi a substituição de artefatos antigos por peças mais novas e de forte influência europeia. Esta interferência estrangeira e seus modismos, conforme especula Carlos Lemos, pôde ter motivado Dom Duarte a preservar o patrimônio considerado “velho”. Mas a própria Cúria Romana já estava começando a valorizar o seu patrimônio nas primeiras décadas do século XX. No Código de Direito Canônico de 1917, previa-se um tratamento específico para o “objeto precioso”, aquele com valor histórico e artístico, separando-o do objeto sacro, que era utilizado no culto. (COSTA, 2011)⁸⁸

Desta coleção inicial, constituiu-se em 1918 o Museu do Cabido Metropolitano de São Paulo, também chamado de Museu da Mitra ou Museu da Cúria (Metropolitana), o primeiro museu de arte sacra do Brasil. (SILVA-NIGRA, 1970: 9) Ele estava localizado num “edifício junto à praça da Sé” (LEMOS, 1983: 5) e mesmo com a ampliação no final da década de 20, o museu não tinha condições de receber

⁸⁸ Será somente no Código Canônico de 1983 que aparecerá a noção de bem cultural relacionado aos objetos sacros. (COSTA, 2011) Permanecia, no entanto, a ideia de que a “coisa preciosa” estava ligada ao valor econômico e/ou artístico e/ou material, enquanto o bem cultural estava ligado ao valor simbólico.

o público devido ao pequeno espaço; as visitas eram feitas por agendamento e era exigida a autorização da Cúria. (A IGREJA, 1955)

O MAS-SP foi criado com a colaboração das Monjas Concepcionistas Franciscanas da Ordem da Imaculada Conceição e a partir de um convênio firmado, por meio do Decreto-Lei de 28 de outubro de 1969, entre o Governo do Estado e a Mitra Arquidiocesana de São Paulo. A cerimônia inaugural com missa na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Luz foi realizada no dia 28 de maio de 1970. Após uma reforma supervisionada pelo IPHAN e custeada pelo Fundo Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, foi instalada a estrutura na ala esquerda do Mosteiro da Luz, e a inauguração foi no dia 29 de junho de 1970.⁸⁹

Ao acervo do Museu do Cabido, de propriedade da Mitra Arquidiocesana de São Paulo, foram acrescentadas outras peças, como a Nossa Senhora das Dores do Aleijadinho, graças à aquisição efetuada pelo Fundo Estadual de Cultura especialmente para o museu. Em 1980, o prédio passou novamente por obras de restauração, que lhe devolveram a aparência original. Anteriormente, em 1979, havia ocorrido no museu uma reestruturação na museografia. Devido à visita do papa João Paulo II, o diretor do museu na época, Padre Antônio de Oliveira Godinho, solicitou um novo trabalho de organização do espaço. A configuração antiga era caracterizada por divisões nas salas e nos corredores. Conforme testemunha Carlos Lemos:

“(...) [o diretor] entendeu que o belo histórico edifício deveria integra-se ao Museu, não como mero continente, mas também como conteúdo museológico (...) tal respeito à arquitetura, não apenas liberou espaços, antes aprisionados, como lhes devolveu perspectiva ampla e iluminada para a serena e tranquila fruição das obras expostas” (LEMOS, 1983: 8)

O “São Francisco das Chagas”, de imagem de culto, passou a peça musealizada, faz parte de um acervo, e por isso adquiriu novos significados. O

⁸⁹ Sobre as iniciativas do clero para proteger o patrimônio sacro, introduzidas na Nota anterior, sabe-se que foi no início da década de 1970 que a Congregação para o Clero, seguindo as reformas litúrgicas da época, redigiu uma Circular aos presidentes das Comissões Episcopais de todo o mundo reafirmando a necessidade de preservação do patrimônio católico e o inventário destas peças. (COSTA, 2011) Pode-se dizer que a preocupação com as violações e degradações do patrimônio era uma preocupação global. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de 1970 aprovou o documento resultante da “Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedade ilícitas dos bens culturais”, que, além de definir o conceito de bens culturais, recomendou, entre outras medidas, que os estados façam inventários atualizados das peças e que criem instituições para garantir a preservação destes bens. No Brasil, as mudanças foram em dois campos, no jurídico e no da museologia. Em 1969, o governo estadual de São Paulo aprovou o Decreto-Lei nº 149 que previu o tombamento de bens com o intuito de salvaguardar o patrimônio histórico e artístico estadual. (Fonte: Disponível em: <<http://migre.me/hS2E7>> e <<http://migre.me/f31VE>> Acesso em 15 junho 2013.)

questionamento que se torna premente está relacionado ao que ocorreu com os sentidos anteriores.

4.2 O fim da imagem de culto: a imagem musealizada

Segundo o historiador da arte Hans Belting (2009), a imagem, que antes era de culto, perde seu significado quando começa a ser valorizada como obra de arte. Ele defende que antes do Renascimento, as imagens religiosas eram tanto criadas quanto entendidas como uma obra de e para o culto; em poucas palavras, seu significado se restringia à religião. Após o Renascimento, as obras adquiriram uma interpretação estética, liberando-a do sentido estritamente religioso. O autor entende que até o Renascimento o contexto era caracterizado por uma era da imagem, e depois, uma era da arte. A valorização artística, surge, portanto, após a crise da imagem.

As imagens de culto, segundo o pesquisador, possuíam um aspecto simbólico que dependia fundamentalmente da fé. A discussão que as envolvia tratava de sua interpretação, e nunca questionavam sua existência. Quando surgia a necessidade de reparar uma peça, a intervenção, mesmo de um artista, era considerada perigosa e não se confiava na habilidade dele em manter a representação do “modelo” de forma fiel. A autenticidade era conferida pelo que ele chamou de lendas de culto. Uma delas se constituía e/ou se fortalecia por meio da visão onírica em que figuras divinas ou santas se apresentavam e desta forma confirmavam o rosto que a pessoa havia visto na imagem, como se o sonho fosse uma autenticação de que aquela face pintada era a verdadeira. Um outro tipo de lenda de culto correspondia diretamente aos santos, era a lenda dos milagres. O santo que permanecia “presente” fazendo milagres através de sua imagem comprovava sua própria intemporalidade. Estas imagens eram chamadas de originais ou autênticas, pois traziam a esperança de salvação de forma muito mais próxima, e portanto muito mais crível, do que qualquer ideia subjetiva de Deus.

Se a imagem possuía todo este potencial, um dos grandes problemas que a Igreja enfrentava era o perigo da idolatria. Belting (2009) assinala que a justificativa principal da Igreja para mantê-las foi Cristo. A dupla natureza do filho de Deus justificava esta dupla natureza da imagem, afirmando que se Deus se fez “visível” por meio de Jesus, de sorte que a representação por meio da imagem também era possível. A imagem é em si mesma a própria aparição da pessoa venerada.

O autor assegura ainda que a palavra memória aparece em diversos documentos medievais relacionados a textos teológicos e, citando como exemplo as passagens de São Gregório Magno ou papa Gregório I (540-604), ele confirma que a função da Bíblia era recordar. E a imagem possuía este mesmo objetivo, de recordar a história da salvação, tendo em mente o passado e o futuro escatológico, ou juízo final. O cristianismo medieval não apenas influenciava o meio social em que se desenvolveu, mas também o fundamento de sua existência e manutenção dependia de uma constante rememoração. Le Goff (2003) faz referência à expressão "religião da recordação"⁹⁰ para definir não apenas o cristianismo mas também o próprio judaísmo, do qual aquele se origina.

E isto em diferentes aspectos: porque **atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto de culto**, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na **necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental**. (LE GOFF, 2003: 438, grifo nosso)

Assim sendo, os devotos destas religiões foram, ao longo do tempo, impelidos a recorrer constantemente à recordação para a prática da fé; e no cristianismo, especialmente, ele é exortado a conduzir a sua vida conforme os ensinamentos do Cristo. É o "viver na memória das palavras de Jesus" (Le Goff, 2003: p. 439).

No caso dos santos, há um componente adicional. Eles funcionavam como os *exempla*, ou, dito de outra forma, as suas vidas, que tinham sido "virtuosas", eram as verdadeiras agentes da memória. Mas não era apenas através da narração de suas vidas que ocorria a propagação de suas prescrições éticas, o diferencial era que a imagem, segundo Belting (2009), conferia um caráter presencial ao santo. Esta presença era também importante para interceder junto aos seres superiores em favor dos devotos.

Esta questão da intercessão remete ao sociólogo francês Marcel Mauss (2009[1999]). Primeiramente, faz-se necessário explicar o que envolve a prece. Para Mauss, embora seja praticada individualmente, ela é um fenômeno social, pois mesmo o sentimento sendo individual, a linguagem pela qual ela se expressa, bem como o seu conteúdo, formado a partir do conhecimento dos ensinamentos de uma religião, são fenômenos de origem coletiva. Mas além de ser ritual, a oração trata de fé e tem um objetivo, qual seja, o de agir sobre os seres sagrados. Dito de outra forma, a

⁹⁰ Le Goff reproduz a expressão utilizada originalmente pelo historiador alemão Otto Gerhard Oexle. (Cf. OEXLE, O.G. "*Memoria und Memorialüberlieferung in früheren Mittelalter*")

oração se dirige ao ente sagrado para que, através dele, algo possa acontecer na esfera do profano, pois só ele tem essa “força”. Este contrato se estabelece fundamentado numa troca, que é a promessa. Mauss se limita a interpretar o rito da oração, mas suas ideias, como mostrado, vão ao encontro do que Hans Belting afirma sobre a presença do ser representado na imagem de culto. Se a oração é direcionada a esta imagem, cuja presença é inquestionável, então a sua eficácia é intensificada, já que o devoto estaria se dirigindo “diretamente” ao divino.

Outra característica da imagem de culto com relação à memória é que ela representa o que Belting (2009) chama de “autorevelação passada e futura de Deus na História”. Assim sendo, a imagem era o símbolo de que Deus esteve entre nós, plenamente através de Cristo e parcialmente através dos santos, mas também que Ele se fará presente, uma vez mais, “no final”. Mircea Eliade (1991) igualmente ressalta este aspecto do Cristianismo. Ao analisar o simbolismo cristão, este autor afirma que o cristianismo, em relação às outras religiões, inovou quanto ao sistema de símbolos religiosos utilizados porque, apesar do tempo sagrado pregar uma trans-historicidade ao tentar voltar às condições do paraíso (fato este comum às outras religiões), o cristianismo elevou isso ao máximo quando Deus enviou Jesus para viver como humano e entre os humanos na Terra. Conforme o autor, “(...) a fé cristã é sustentada por uma revelação *histórica*: é a manifestação de Deus no Tempo que assegura, aos olhos do cristão, a validade das Imagens e dos símbolos”. (ELIADE, 1991: 161)

Quando ocorreu a Reforma Protestante, algo mudou para a imagem, mesmo a Igreja Católica reforçando e defendendo seu uso. Para Belting (2009: p. 24, tradução nossa), ela perdeu “(...) aquela aura que constituía uma das condições necessárias para o culto (...)”. Até a própria reação da Igreja a prejudicou: “Ademais, a velha justificativa do cristão por meio de suas obras também as fez cair em descrédito. A nova justificativa do cristão pela fé sozinha tornou desnecessárias as doações piedosas de imagens ou para imagens.” (idem) Com a invenção da imprensa e a facilidade em se conseguir o texto bíblico em língua vernácula, o autor assegura que a pureza que se passou a associar à literalidade do texto foi um golpe forte no catolicismo.

A imagem perdeu sua “aura” como afirmou anteriormente e a arte introduziu um novo sentido para ela. Segundo Belting (2009: 25, tradução nossa), “a crise da velha imagem e a aparição de um novo caráter artístico são dois fenômenos que se

condicionam mutuamente.” A presença do artista neste, agora, triângulo, formado também pelo objeto e o espectador, permitiu que outra camada de sentido surgisse: a da reflexão a partir de uma visão metafórica do mundo. Trata-se da apreciação estética.

Algumas críticas podem ser feitas ao autor. Num certo trecho ele diz “Este processo [imagem de culto ter se convertido em obra de arte na Idade Moderna] também teve lugar no mundo católico, e não só e simplesmente como reação à crítica dos reformadores.” (BELTING, 2009: 26, tradução nossa). Para corroborar a ideia, ele afirma que o “processo” ocorreu nos Países Baixos antes da Reforma ter chegado por lá. Mas logo depois ele declara que “Ninguém pode negar que a Reforma ou a aparição das coleções de arte mudaram as coisas.” (idem) Por um lado minimiza o impacto causado pela Reforma Protestante, e por outro ele confere importância considerável, o que não desqualifica a análise do autor. As ideias de Hans Belting servem para distinguir os valores culturais e estéticos que convivem no museu, pois, de fato, quando a peça de “arte sacra” é retirada de seu ambiente natural, “algo” muda. O sentido sacro parece perder um pouco a força simbólica, enquanto o estético se torna mais evidente.

Ainda sobre a discussão dos significados que permeiam a arte sacra quando vai para o museu, a questão pode se resumir em saber se o sagrado pode ser musealizado. Foi isto que a historiadora portuguesa Maria Isabel Rocha Roque (2005) investigou em sua tese de doutorado.

Em Portugal, a pesquisadora afirma que o valor artístico prevalece sobre o valor religioso nos museus. A autora defende dois pontos de vista em relação à retirada da obra sacra de seu contexto habitual. O primeiro se refere à criação, por parte do museu, de uma nova visão sobre aquele objeto e o segundo está relacionado ao recurso didático oferecido pelo museu sobre a peça. Quanto à primeira, pode-se questionar se o objeto religioso perde totalmente seu valor e função originais ao passar por uma resignificação. Alguns estudiosos assumem como premissa esta ideia da perda definitiva da função intrínseca do objeto no momento em que este passa a compor o acervo de um museu. Abraham A. Moles (1981) defende que o museu afasta o objeto de seu universo cotidiano e que a funcionalidade da peça, ao receber o “título” de “objeto de arte”, passa a ser praticamente inexistente. O historiador Francisco Ramos (2004) compartilha a mesma ideia, ao afirmar que o objeto, quando musealizado, transforma-se e adquire novo valor simbólico,

renunciando à sua “vida” anterior. E em sua mais recente função, a peça passa a fazer parte de outras problemáticas que envolvem sua contextualização no espaço expositivo, seu relacionamento com as demais peças do museu, bem como a ação educativa que pode ser desenvolvida a partir desta configuração. Já o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2007) admite que a incorporação a um acervo museológico é apenas uma das etapas da “vida social” do objeto e defende que verificar as transposições dele através dos diferentes contextos é compreender a dinâmica cultural da sociedade na qual está inserido. Embora faça essas ponderações, ele desassocia um contexto do outro, admitindo-os como mutuamente exclusivos. Ulpiano de Meneses (2005: 25) é categórico ao afirmar que “[Os objetos musealizados] são excluídos de circulação e não só têm seu valor de uso drenado, como trazem para qualquer uso prático eventual a pecha do sacrilégio”.

O segundo aspecto apontado por Maria Roque, a função didática, trata da tarefa que a instituição assume de explicar o significado daquele objeto de uma forma que na igreja ou em seu uso litúrgico não seria possível. O simbolismo compreendido apenas pelos iniciados é disponibilizado através das informações expostas nas legendas e por outros recursos. É uma popularização de conceitos, segundo a autora.

Todas estas ideias importam para entender como o museu lida com o mundo simbólico que está sob sua responsabilidade, que neste caso é o cristão católico. Conforme afirma a historiadora portuguesa (2005: 4), “(...) o projecto museológico interioriza e assume a memória do pensamento religioso e da vivência litúrgica em que os objectos do culto exprimiram o seu significado profundo, no momento em que o pensamento religioso deixa de ser dominante (...)” [sic]

No entanto, ao contrário do que ela defende sobre a condição da arquitetura, que deveria “sumir” de forma a destacar a apresentação dos objetos, os dirigentes do Museu de Arte Sacra de São Paulo perceberam, como ressaltou Carlos Lemos, que esta manobra não é efetiva. Desde a mudança museográfica do início da década de 80, o espaço, ou melhor, o edifício onde está a instituição é valorizado em seus sentidos arquitetônico, religioso e histórico vistos anteriormente. Ele compõe o acervo “exposto” do museu.

A conclusão a que chega Roque é que sim, o sagrado é musealizável. E isto leva a autora a perceber que mesmo assumindo um valor que poderia não ter antes, como obra de arte, as imagens não perdem totalmente seus valores religiosos, pois

ainda funcionam como “(...) documento das práticas rituais e devocionais do catolicismo”. (ROQUE, 2005: 288)

Outro autor português que analisou os sentidos da arte sacra no museu foi António Manuel R.P. da Costa, cuja tese de doutorado trata da museologia da arte sacra no seu contexto nacional (2011). Ele realizou um amplo estudo sobre o tratamento museológico desses objetos em Portugal, relatando práticas museológicas, desde a criação de instituições próprias para a proteção e divulgação da arte sacra até o tratamento destas peças em museus com temática variada, além de apresentar o posicionamento da Igreja Católica, em Portugal, com relação ao trato de seu patrimônio.

Ele vai ao encontro de alguns dos autores citados que evidenciam o fim da função ritual e devocional de uma peça sacra quando ela entra num museu, e que tem início uma nova vida, descontextualizada de seu uso original. Além disso, aceita que a peça deixa o contexto restrito frequentado pelos fiéis e passa a fazer parte de um contexto mais amplo e mais público. Mas Costa (2011) ressalta que a dessacralização causada pelo deslocamento para o museu “é mais aparente do que real”. Embora no museu os valores histórico e artístico se destaquem, a peça adquire segundo o autor duas dimensões ontológicas, a de referência à liturgia e à teologia e o sentido museológico, como objeto de valor cultural, histórico e artístico. “No entanto, os atributos do sagrado são permanentes (...)”. (COSTA, 2011: 509) Sendo assim, ele defende que a Igreja deveria usar os bens culturais sacros “(...) como instrumento pastoral na reevangelização do mundo contemporâneo (...)”. (COSTA, 2011: p. 54) Isto porque, para ele, a arte sacra não se restringe a ser um objeto estética ou artisticamente de valor, mas, como mantém seu aspecto devocional, funciona como lembrança do mistério da encarnação e da vida dos santos.

Em outro momento, no entanto, ele reconhece que “os seus públicos [dos museus de arte sacra], independentemente da religião que professam, não buscam a catequização mas a fruição e o contacto com os objectos expostos, pelo que a comunidade tem de proporcionar também uma experiência estética.” [sic] (COSTA, 2011: 522) Acredita-se que ele teve como intuito assegurar que o sentido religioso e devocional da arte sacra não seja negligenciado em favor da apreciação estética.

A compreensão dos diversos sentidos da arte sacra depende da mensagem que o discurso expositivo apresenta, que por sua vez depende da museografia, que trata da organização das peças no espaço, bem como da relação destes objetos entre

si e deles com o ambiente. As exposições também dialogam com o contexto histórico e social. De 14 de julho de 2013 a 10 de novembro do mesmo ano o Museu de Arte Sacra de São Paulo realizou uma exposição denominada “São Francisco de Assis, das Chagas e de todo mundo”.

Foi uma exposição temporária em homenagem à visita do papa Francisco ao Brasil, onde o pontífice participou da Jornada Mundial da Juventude, importante evento católico. O tema foi São Francisco de Assis, pelo fato de ter inspirado Jorge Mario Bergoglio a escolher a denominação "Francisco" como nome papal ao assumir seu pontificado. No espaço expositivo onde estavam as peças, foi construído um cenário formado por plotagens que reproduziam ambientes e elementos arquiteturais da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, Minas Gerais. O objetivo foi deslocar o visitante para dentro do templo mineiro ao longo do percurso. Além disso, como o próprio site revelou: “Ao centro, diversas imagens do santo são dispostas em uma plataforma, como se todos ‘caminhassem’ em direção ao altar mor, localizado ao fundo do espaço.”

A imagem de “São Francisco das Chagas” ocupou lugar de destaque, tanto na propaganda da exposição quanto no próprio espaço expositivo, como pode ser visto pelas figuras seguintes.

Primeiramente, no folder do mês de abertura, ela aparece em destaque para apresentar a exposição (Figura 59).



PROGRAMAÇÃO JULHO AGOSTO 2013

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

São Francisco de Assis e de todo mundo
As representações de um dos santos mais populares no país, com obras do acervo do MAS e de colecionadores.
De 13 de julho a 11 de agosto.

Uma assinatura na arte anônima: dito Pituba
Exposição de obras do santeiro paulista pertencentes ao acervo do Museu.
Em cartaz de 11 de maio a 01 de setembro.

ACONTECE | JULHO

Programação de Férias
Contaçõ de história, visita lúdica pelo MAS e oficina de desenho de observação.
Dias 6, 7, 13 e 14 de julho, das 10h às 12h e das 14h às 16h.
Informações: (11) 3326.3336 r. 2024

Encontro para Professores
Tema: O Museu e o ensino de História – reflexões sobre o uso de objetos como recurso complementar a sala de aula.

São Francisco das Chagas, séc. XVII, São Paulo, Acervo MAS



Figura 59 - Folder confeccionado pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo (2013)
Fonte: Reprodução escaneada

No folder do mês seguinte, quando a exposição temporária ainda estava em cartaz, o “São Francisco das Chagas” também aparece para indicar a localização da exposição dentro do espaço do museu (Figura 60).

ATÉ 23/09, VISITE A EXPOSIÇÃO CRUX, CRUCIS, CRUCIFIXUS NO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL-RJ (CCBB RJ)

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

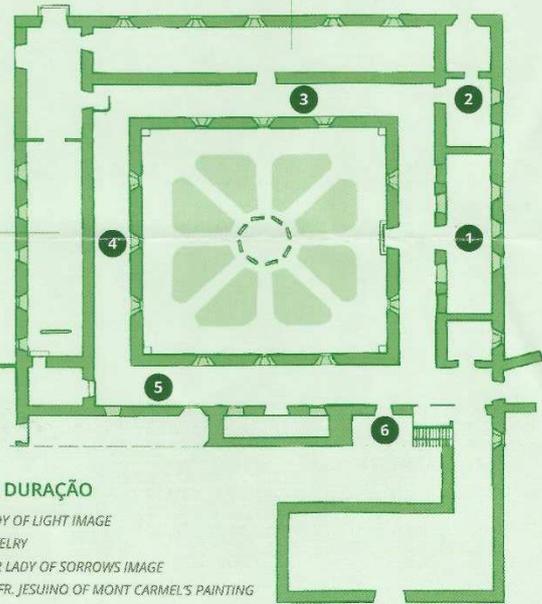
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA E MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO APRESENTAM

PROGRAMAÇÃO SETEMBRO OUTUBRO 2013



**Uma assinatura na arte anônima:
dito Pituba**

Exposição de obras do santeiro paulista pertencentes ao acervo do Museu. Visitas até 30 de setembro.





São Francisco de Assis, das Chagas e de todo mundo

As representações de um dos santos mais populares no país, com obras do acervo do MAS. Em cartaz até 30 de setembro.

DESTAQUES DA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

- 1 IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA LUZ / *OUR LADY OF LIGHT IMAGE*
- 2 OURIVESARIA E PRATARIA / *SILVERWARE AND JEWELRY*
- 3 IMAGEM DE NOSSA SENHORA DAS DORES / *OUR LADY OF SORROWS IMAGE*
- 4 TELAS DE FREI JESUÍNO DO MONTE CARMELO / *FR. JESUINO OF MONT CARMEL'S PAINTING*
- 5 ORATÓRIOS POPULARES / *ORATORY*
- 6 SALA DA TAIPA / *RAMMED EARTH ROOM*

ENTRADA / ENTRY

Figura 60 - Folder confeccionado pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo (2013)
Fonte: Reprodução escaneada

No telão que fica na entrada da instituição anunciando os eventos programados para o mês, ela também apareceu (Figura 61):



Figura 61 - Telão na entrada do Museu de Arte Sacra de São Paulo
Fonte: Foto da autora, 2013.

No site oficial da instituição, a escultura novamente aparece no link que trata das Exposições Encerradas (figura 62):



Figura 62 - Reprodução do site do Museu de Arte Sacra de São Paulo
Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYY2>> Acesso em 14 jan 2014.

E finalmente, no espaço expositivo, ela foi colocada num local separado, o canto direito, como pode ser observado pelas fotos (Figura 63), e sem a proteção de vidros que aparece no restante da coleção:



Figura 63 - Grupo de fotos de diferentes ângulos do espaço expositivo da mostra “São Francisco de Assis, das Chagas e de todo mundo”
Fonte: Fotos da autora, 2013.

O que chamou mais a atenção do público que visitou a exposição foi a plotagem e por extensão a configuração do ambiente. Diversas pessoas, ao serem questionadas sobre os recursos visuais, mencionaram a expressão “moderno” para caracterizar a mostra, e isto devido à plotagem. Neste sentido, a comunicação visual que o ambiente proporcionou foi fundamental para a identificação e a percepção espacial pelo público. Portanto, a ambientação importa na apreciação das peças, pois parece intensificar o significado dos objetos expostos, já que direciona a percepção para o tema, que neste caso, foi o universo franciscano.⁹¹

Quanto ao “São Francisco das Chagas”, conclui-se que “sua vida está muito saudável” neste novo contexto. O destaque que recebeu na divulgação reitera seu valor simbólico como peça sacra, mas também como objeto passível de apreciação estética. Atraindo o público para o museu, o conjunto escultórico atualiza a função propagandística que foi associada à imagem de São Francisco de Assis na primeira parte deste trabalho. Sendo que, desta vez, esta função propagandista da imagem sacra é diferente. A divulgação não está mais relacionada estritamente ao personagem, mas ao museu (à exibição); assim como o objetivo da difusão não se refere essencialmente à devoção, e sim à atração do público ao espaço.

Finalmente, o medievalista francês Jean-Claude Schmitt (2007), ao criticar Hans Belting, assegura que nem todas as imagens medievais foram objetos de culto, da mesma forma, inversamente, acredita-se que nem todas as imagens religiosas perderam totalmente seu valor cultural atualmente. Algumas pessoas que visitaram a exposição confessaram que rezaram para as imagens no museu, e mesmo não perdendo a noção de que aquele espaço não era “apropriado” para aquilo (pois se tratava de uma instituição museal) elas afirmaram prestar algum tipo de respeito. Sendo assim Schmitt (2007: 44) conclui: “Não convém, desse modo, opor o ‘culto’ à ‘arte’, mas, por outro lado, ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele.”

⁹¹ Sobre os diálogos com o público, estes foram produtos da conversa espontânea que a autora desta pesquisa travou com algumas pessoas. Isto porque os textos da exposição foram elaborados por ela e por isso a receptividade do trabalho interessou e estimulou o contato com quem visitava o museu. Não houve qualquer sistematização e as perguntas estavam relacionadas à percepção geral do espaço como um todo, sendo assim não se concentrou na percepção da imagem objeto deste estudo.

Considerações Finais

Os objetos podem recuperar memórias coletivas ou individuais. As memórias podem estar relacionadas a um determinado modelo moral e por isso são doutrinárias; ou podem remeter a eventos passados. O modo de vida de um homem inspirou e vem influenciando diversas gerações. As memórias de uma Ordem está na recuperação de passagens da vida de seu fundador. A imaginária tratou de consolidar modelos, mas também de impor versões. Estas imagens recordam a existência do homem Francisco e reforçam a piedade católica. Até que veio o êxtase. Condicionado e propiciado primordialmente pelo exercício memorial, ele provoca o devoto e também o público que visita o museu.

O “São Francisco das Chagas”, de objeto sacro, está agora desempenhando, primordialmente, o papel de obra de arte. Mas a discussão sobre a perda de sentidos está superada, os diversos significados se mesclam e convivem. O aspecto material revela que a arte sacra é evidência da relação do homem com o sagrado e, como bem cultural, carrega informações sobre a sociedade que a produziu. Deve ser protegida, preservada, conservada, exposta, estudada, analisada, questionada. A natureza sagrada não foi totalmente perdida, seus significados parecem trabalhar em ambas as dimensões. Sua atuação na vida da comunidade permanece desconhecida. Mas certamente ela existiu e o devoto lhe conferiu importância e talvez até lhe dirigiu pedidos, orações. Promessas devem ter sido pagas em seu nome.

O abade Suger de S. Denis, conforme a interpretação de Erwin Panofsky (2011), acreditava que só as coisas belas poderiam levar à contemplação divina, e por isso os templos deveriam ser ricamente adornados. Este abade professava a chamada “abordagem anagógica” para justificar que objetos litúrgicos e devocionais deveriam ser feitos com materiais nobres. Mas avisava que as pessoas não deveriam se maravilhar com o material em si, e sim com o trabalho do artista e com a luminosidade proporcionada pela peça. A luz do material guiaria até a luz divina. Era uma questão de identificação: o material deveria se “parecer” o máximo possível com o divino.

A identificação também aparecia em sonhos, se a semelhança fosse verificada, o milagre seria garantido. Mas muitos são os desconhecidos cujas mãos produziram estes rostos e que conferiram expressão ao olhar e ao gesto. Ilustres artistas que pela fé desenvolveram a arte na colônia, que a princípio só fazia copiar. A liberdade foi

adquirida na diferença, na peculiaridade. O “São Francisco das Chagas” é único, assim como uno se fez o santo com seu Cristo.

Referências

A igreja nos quatro séculos de São Paulo – volume 1. (A IGREJA). São Paulo: Editora Documentários Nacionais LTDA (EDONAL), 1955.

ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte.** Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1994.

AMARAL, Aracy Abreu. **A hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio.** São Paulo: Nobel/Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

BARBOSA, Luciane Muniz Ribeiro. As concepções educacionais de Martinho Lutero. In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 33, n. 1. pp. 163-183, jan/abr 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022007000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 fev 2014.

BAUMGARTEN, Jens. O corpo e o amor: esculturas no Brasil Colonial entre o performático e o religioso. **Revista Designo**, n. 3, 2005. pp. 27-36.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. pp. 1-39.

BELLOSI, Luciano & RAGIONIERI, Giorvanna. Giotto. In: **Coleção Grandes Mestres**, v. 24. São Paulo: Abril, 2011.

BELTING, Hans. **Imagem y culto.** Madrid, España: Ediciones Akal, 2009. Introducción e Capítulo 18 "Las *Madonnas* de Siena. La imagen en la vida de la ciudad y en el altar". pp. 9-26; 503-543.

BRANCANTE, Eldino da Fonseca. Considerações sobre imagens religiosas. In: **A igreja nos quatro séculos de São Paulo – volume 1.** São Paulo: Editora Documentários Nacionais LTDA (EDONAL), 1955. pp. 149-151.

CASSIRER, Ernst *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 175.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia cristã.** Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. pp. 30.

DELVAUX, M. M. Cartografia imaginária do sertão. In: **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano XLVI, n. 2, 2010. pp. 74-87.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The surviving image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. In: **Oxford Art Journal**, volume 25, issue 1, 2002. pp. 59-70.

———. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 13-239.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. pp.160-172.

———. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ETZEL, Eduardo. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: Melhoramentos e Editora da USP, 1971.

———. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos e Ed. Da USP, 1979.

FACCHINETTI, P. Victorino (O.F.M.). **San Francisco de Asís: en la historia, en la leyenda, en el arte**. Tomo Segundo. Barcelona, Espanha: Casa Editorial de arte católico: 1925.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973. pp. 1-48.

FRUGONI, Chiara. **A vida de um homem: Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 119-141.

GOETHE, Johann Wolfgang von *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 180 e 183.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan AS, 1988. pp. 5.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. pp. 133-141.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania). pp.7-42.

HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil**. São Paulo: Grafitec ou Sociedade Brasileira de Expansão Comercial(?), 1956.

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

———. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. Capítulo Memória, pp. 419-476.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1968, n.4. pp. 7-20. Disponível em <<http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-4>> Acesso em 19 jan 2014.

———. Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: CATÁLOGO. **O Museu de Arte Sacra de São Paulo**. Projeto Cultural – Banco Safra. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

———. **Imaginária Paulista: esculturas**. São Paulo: Pinacoteca do estado/Imprensa Oficial, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: **A pintura, volume 2**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOSE, AD., et al. & TELLES, CM., col. **Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia: edição diplomática [online]**. Introdução Salvador: EDUFBA, 2009: pp. 14

MÂLE, Émile. **L'art religieux de la fin du XVI^E siècle, du XVII^E siècle et du XVIII^E siècle**: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris, França: Librairie Armand Colin, 1951. Chapitre IV (pp. 151-201) e Chapitre X (pp. 478-495).

———. **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. Cidade do México, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

MANON, Simone. **Platão**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

MARTINS, Antônio Egídio. **São Paulo Antigo (1554-1910)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1973. pp. 153-169.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1999]. pp. 229-273.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs). Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. pp.15-84.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

NETO, Pedro de Oliveira Ribeiro. Santos de barro paulista no século XVII. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1968, n.4. pp. 15-27. Disponível em <<http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-4>> Acesso em 19 jan 2014.

———. **CATÁLOGO. Museu de Arte Sacra de São Paulo**. Coleção Cultural Mercator. São Paulo: Gráficos Brunner LTDA, 1973.

ORTMANN, Frei Adalberto (O.F.M.). **História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo (1676-1783)**. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Educação e Saúde, 1951. pp. 15-80; 113-275.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011. pp. 19-87 e 149-190.

PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente. In: TIRAPELI, Percival (Org). **Arte sacra colonial: barroco memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Editora UNESP, 2005. pp. 82-89.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de História**. Chapecó: Argos, 2004.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'Art Chrétien**. Edição utilizada: Iconografía del arte Cristiano – Iconografía de los santos A-F, Tomo 2 vol. 3. Barcelona, Espanha: Ediciones del Serbal, 1997. pp. 544-563.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHAMA, Simon. Caravaggio: a pintura ganha corpo. In: SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 18-81.

SCHENONE, Héctor Herminio. **Iconografía del arte colonial**: los santos, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992. pp. 327-399.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. Sobre as artes plásticas na antiga Capitania de São Vicente. In: Edição do IV Centenário. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, pp. 30-31, 25 jan 1954.

———. Dom Clemente Maria da Silva-Nigra. In: HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil**. São Paulo: Grafitec ou Sociedade Brasileira de Expansão Comercial(?), 1956.

———. Uma nota sobre o Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: CATÁLOGO. **Pequeno Guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1970. pp. 9-11.

———. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

TEIXEIRA, Francisco M.P. **Brasil: história e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 2000. pp. 41-70.

TOLEDO, Benedito Lima de. Frei Galvão: um arquiteto paulista. In: TIRAPELI, Percival (Org). **Arte sacra colonial: barroco memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Editora UNESP, 2005. pp. 34-41.

WARBURG, Aby *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 72.

Obras de referência

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. São Paulo: Art Editora, 1991. pp. 7-22.

BUTLER, Alban. **Lives of the saints**. Editado, revisado e completado por Herbert J. Thurston, S.J. e Donald Attwater. Volumes III e IV. Indiana, Estados Unidos: Christian Classics e Ave Maria Press, 1956. Termos pesquisados: em 17 de setembro "The impression of the Stigmata upon St Francis (A.D. 1224), pp. 575-578; e em 4 de outubro "St Francis of Assisi, founder of the friars minor (A.D. 1226), pp. 22-32.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Lisboa, Portugal: Editorial Teorema, 1991.

CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino. **El museo pictorico o escala optica: practica de pintura**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidon, 1944. Tomo Segundo, Libro Nono, Capítulo Tercero, ítem VI. pp. 243-245.

HOUAISS, Instituto Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Versão monusuário 3.0 - junho de 2009. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. 1CD-ROM. Verbetes: conformidade, custódio, estigma e humanismo.

LACOSTE, Jean-Yves (Org). **Dictionnaire Critique de Théologie**. Paris, França: Presses Universitaires de France, 1998. Verbetes: "Révélations Particulières" e "Franciscaine (spiritualité)".

Referências literárias

ALIGHIERI, Dante. Paraíso. In: **A divina comédia**. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Frei Paulo da Conceição Ferreira de. Dietário do mosteiro de São Bento *apud* SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971. pp. 61.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960. Edição Ecumênica.

BOAVENTURA, São. **Legenda Maior**. 1263. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

CELANO, Tomás de. **Primeira Vida**. 1CEL. 1228. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

———. **Segunda Vida**. 2CEL. 1247. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

———. **Tratado dos milagres**. 1250-1254. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

CLARAVAL, Bernardo de. (O.Cist. São Bernardo). **Ascensión de Cristo – Sermon Segundo**. Disponível em <<http://migre.me/i3EI0>> Acesso em 16 jan 2014.

———. (O.Cist. São Bernardo). **Cuaresma: Sermo Septimus**. Disponível em <<http://migre.me/i3Ff2>> Acesso em 16 jan 2014.

Espelho da Perfeição. Século XIV. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

FRANCISCO, Frei. **Testamento**. 1225-1226. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

FREI ÂNGELO, RUFINO E LEÃO (atribuído). **Legenda dos Três Companheiros**. 1246. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

I Fioretti di San Francesco. “Cerca de 1 século depois da morte de São Francisco”⁹². Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 31 jan 2014.

⁹² (LE GOFF, 2001: p. 57)

MONTEGIORGIO (SANTA MARIA), Frei Hugolino de. **Actus beati Francisci et sociorum eius. 1331-1337.** Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

PLATÃO. Banquete. In: **Platão - Diálogos.** Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint (atual Ediouro), sem informação. pp. 115-190.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2009. pp. 60.

VALDIVIELSO, José de. Romancero Espiritual en gracia de los esclavos del santísimo sacramento. (Romancero Espiritual, no texto) In: **Coleccion de escritores castellanos – Místicos.** Madrid, Espanha: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull, 1880. pp. 313-315. Disponível em <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021864/1080021864.PDF>> Acesso em 02 fev 2014.

VARAZZE, Jacopo de. **The golden legend or lives of the saints.** Vol. 5. Tradução de William Caxton. 1483. Disponível em <<https://archive.org/details/goldenlegendorli05jaco>> Acesso em 14 jan 2014.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão das chagas de São Francisco. In: **Sermões, vol. XI.** Revisão e adaptação de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Erechim: EDELBRA, 1998. Disponível em <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28881>> Acesso em 21 jan 2014.

Teses e dissertações

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução.** 2010. Relatório final (pós-doutoramento). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. **Museologia da arte sacra em Portugal (1820-2010).** 2011. Tese (doutorado). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. 2011.

DUTZMANN, Maria Olimpia Mendes. **A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII.** 1990. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1990.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objetos do culto católico**. 2005. Dissertação (doutorado). Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa. 2005.

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira – séculos XVI-XVII**. 2012. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo. 2012.

Catálogos

CATÁLOGO. **Pequeno Guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1970.

CATÁLOGO. **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. Coleção Cultural Mercator. São Paulo: Gráficos Brunner LTDA, 1973.

CATÁLOGO. **O Museu de Arte Sacra de São Paulo**. Projeto Cultural – Banco Safra. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

CATÁLOGO. **Museu de Arte Sacra Mosteiro da Luz, MAS**. São Paulo, Editora artes, 1987.

CATÁLOGO. MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos santos**. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

CATÁLOGO. **Museo de arte sacro de São Paulo**. Catálogo da exposição “La herencia de lo sagrado” no “Museo de arte decorativo de Buenos Aires”. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1997.

CATÁLOGO. **Museu de Arte Sacra de São Paulo: Imaginária dos séculos XVI e XVII**. Volume 1. São Paulo: Empório de Produções & Comunicação, 2002.

CATÁLOGO. SCHENONE, Héctor (diretor). **Museo de arte sacro de São Paulo**. Catálogo da “Exposición del Museo de Arte Sacro de São Paulo” no Museo Municipal de arte hispano-americano “Isaac Fernandez Blanco”. Buenos Aires, Argentina.

Endereços eletrônicos

Abraço de San Francisco de Asís al crucificado. **Site do “Museo de belas artes de Valencia”**. Disponível em <<http://migre.me/hyLV1>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

A deposição no sepulcro. Disponível em <<http://migre.me/hzJFN>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

A estigmatização de São Francisco. Disponível em <<http://migre.me/hQU7D>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Agonia de São Francisco. Disponível em <<http://migre.me/hI7MQ>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

A incredulidade de São Tomé. Disponível em <<http://migre.me/hyNsP>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

A metamorfose de Hermafrodito e Sálmac. (diversos). Disponível em <<http://migre.me/hzHlj>>, <<http://migre.me/hzHmD>>, <<http://migre.me/hQUrl>> e <<http://migre.me/hQUMH>> Acesso em 14 jan 2014.

Bartolomeo da Pisa. **Treccani.it Site L’Enciclopedia italiana**. Disponível em <<http://migre.me/hS27Z>> Acesso em 07 janeiro 2014.

Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum*, Sumo pontífice João Paulo II ao Episcopado da Igreja Católica sobre a veneração das imagens por ocasião do XII Centenário do II Concílio de Nicéia. Disponível em <<http://migre.me/fRdnS>> Acesso 14 jan 2014.

Centro Franciscano da Espiritualidade. Site oficial (Fontes). Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em: 13 fev. 2013.

Cristo abraçando a San Bernardo. **Site do Museu Nacional do Prado**. Disponível em <<http://migre.me/fHl4a>> Acesso em 14 jan 2014.

Cristo abraçando a San Bernardo. Enciclopedia online. **Site do Museu Nacional do Prado**. Disponível em <<http://migre.me/hS2fg>> Acesso em 14 jan 2014.

Crocifissione, San Francesco d'Assisi riceve le stimmate e San Francesco d'Assisi, episodi della vita di San Francesco d'Assisi. **Site do “Centro di Documentazione – Polo Museale Fiorentino”**. Disponível em <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/immagine.asp>>, <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/avanzata.asp>> e <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>> Acesso em 14 jan 2014. (figura)

Crocifisso. **Site da “Opera per Santa Maria Novella”**. Disponível em <<http://migre.me/hRYyf>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Discovery Channel, episódio "O santo graal". Disponível em <http://youtu.be/94_dMn-rO94>. Acesso em 13 jan. 2014. (vídeo)

Discurso, Sumo pontífice João Paulo II durante o Encontro com o clero da Diocese de Roma no início da quaresma, 13 de fevereiro de 1997. Disponível em <<http://migre.me/hRpwk>> Acesso em 14 fev 2014.

Exposição “São Francisco de Assis, das Chagas e de Todo Mundo”. **Site do Museu de Arte Sacra de São Paulo**. Disponível em <<http://migre.me/hRYY2>> Acesso em 14 jan 2014.

Êxtase de São Francisco com os estigmas. **Site do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP**. Disponível em <<http://migre.me/hRYkJ>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Fé move o resgate de joias sacras em Minas. **Defender Defesa Civil do Patrimônio Histórico**. Gustavo Werneck, Publicação: 13/07/2013. Disponível em <<http://migre.me/fHlyB>>. Acesso em 14 jan 2014.

Guia telefônico Guiatel ciclo 2013/2014. Disponível em <<http://migre.me/fHlyB>>. Acesso em 08 ago 2013.

Homilia do Santo Padre durante a concelebração eucarística, presidida na Praça Inferior da Basílica de São Francisco. Domingo, 17 de junho de 2007. Disponível em <<http://migre.me/dcQkn>> Acesso em 13 fev. 2013.

Judith met het hoofd van Holofernes (Judite deixando a tenda de Holofernes). **Site do “Rijksmuseum”**. Disponível em <<http://migre.me/hyNPV>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Laocoonte e seus filhos. Disponível em <<http://migre.me/hRYB2>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Lucas Vorsterman. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Vorsterman> Acesso 14 jan 2014.

Lux & Umbra. Livros antigos. Disponível em <<http://migre.me/hS29A>> Acesso em 07 de janeiro 2014.

Macabeus, Livro I. Português. In: **Bíblia católica**. Disponível em <<http://migre.me/hRYxh>> Acesso em: 13 fev. 2013.

Madona de Loreto. Disponível em <<http://migre.me/fRLI3>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

Mysteries of the church, episódio "Stigmata". Produção do canal Net NY. EUA. Disponível em <<http://migre.me/dcQpq>>. Acesso em 13 fev. 2013. (vídeo)

O êxtase de Santa Teresa. Disponível em <<http://migre.me/hRYnA>> Acesso em 30 jan 2014. (figura)

Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil. Site oficial. Disponível em <www.franciscanos.org.br> Acesso em: 13 fev. 2013.

Reliquaire de saint François d'Assise (por volta de 1228-1230). **Site do Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge**. Disponível em <http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1I2.htm> Acesso em 08 jan 2014. Detalhe da Figura: Disponível em <<http://migre.me/hRYdM>> e <<http://migre.me/hRYes>> Acesso em 03 fev 2014. (figura)

Reliquary of St. Francis of Assisi. **Site do Museu do Louvre**. Disponível em <<http://migre.me/hS17D>> Acesso em 15 jan 2014. (figura)

Ribalta, Francisco. Enciclopedia online. **Site do Museu Nacional do Prado**. Disponível em <<http://migre.me/hS2ee>> Acesso em 14 jan 2014.

Saint François. **Site do “Musée des Beaux-Arts” de Lyon**. Disponível em <<http://migre.me/hEE7d>> Acesso em 30 jan 2014. (figura)

San Francisco abraçando a Cristo. Disponível em <<http://migre.me/hRYuo>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

São Francisco em Êxtase. Disponível em <<http://migre.me/hRYo6>> Acesso em 08 jan 2014. (figura)

São Francisco em Êxtase. Disponível em <<http://migre.me/hEEzr>> Acesso em 30 jan 2014. (figura)

St. Francis of Assisi receiving the stigmata. **Site do Museu do Louvre.** Disponível em <<http://migre.me/hRZDU>> Acesso em 15 jan 2014.

Documentos

Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais. Documento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), **Convenção**, Paris, 12-14 de novembro de 1970. Disponível em: <<http://migre.me/hS2E7>> Acesso em 14 jan 2014.

Decreto-Lei 149/69. Governo do Estado de São Paulo, de 15 de agosto de 1969. Disponível em: <<http://migre.me/f31VE>> Acesso em 14 jan 2014.

TOMBAMENTO nº 00040/1971. Igreja de São Francisco de Assis da Venerável Ordem dos Frades Menores da cidade de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, CONDEPHAAT. Secretário Extraordinário da Cultura Antônio Henrique da Cunha Bueno. Resolução nº 15, de 19 abr 1982.

TOMBAMENTO nº 00041/1971. Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, CONDEPHAAT. Secretário Extraordinário da Cultura Antônio Henrique da Cunha Bueno. Resolução nº 16, de 19 abr 1982.

Entradas de Processos no IPHAN

Nº Processo: 0818-T-69. Disponível em <<http://migre.me/hFufL>> Acesso em 14 jan 2014.

Nº Processo: 0325-T-43. Disponível em <<http://migre.me/hFubw>> Acesso em 14 jan 2014.

Entradas de Processos no CONDEPHAAT

Número do Processo: 20125/76. Disponível em <<http://migre.me/hOK1r>> Acesso em 14 jan 2014.

Número do Processo: 22057/82. Disponível em <<http://migre.me/hFuas>> Acesso em 14 jan 2014.

Número do Processo: 22013/82. Disponível em <<http://migre.me/hFu9a>> Acesso em 14 jan 2014.