

## **A estigmatização de São Francisco na pintura “Êxtase de São Francisco” de Michelangelo Merisi da Caravaggio**

The Stigmatization of Saint Francis in the Painting 'The Ecstasy of Saint Francis' by Michelangelo Merisi da Caravaggio

*Adriano César de Oliveira<sup>1</sup>*

### **RESUMO**

O principal objetivo deste artigo é refletir sobre a pintura "Êxtase de São Francisco" de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). A obra representa uma das cenas mais recorrentes no vasto repertório da iconografia de São Francisco, a estigmatização. Para isso, abordará alguns traços biográficos do pintor e algumas características de sua pintura, bem como elementos das narrativas hagiográficas e a problematização histórica da representação dos estigmas do santo de Assis. Por fim, a partir da pintura em questão, serão apresentados elementos que indiquem continuidades e rupturas nas formas de representação desse tipo de iconografia desde o modelo de Giotto di Bondoni até o período pós-concílio tridentino e seus influxos.

**Palavras-chave:** São Francisco de Assis; Caravaggio; iconografia; estigmas.

### **ABSTRACT**

The main objective of this article is to reflect on the painting "Ecstasy of Saint Francis" by Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). The work represents

---

<sup>1</sup> Licenciado em Filosofia, Bacharel e Especialista em Teologia pelo Instituto Santo Tomás de Aquino. Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes. Especialista em Ciências da Religião pela Faculdade Única. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes (PPGArtes/EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de Pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisador do grupo: Arte Sacra Contemporânea: Religião e História do Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/PUC-SP-LABÔ.

one of the most recurring scenes in the vast repertoire of Saint Francis' iconography, the stigmatization. To do so, it will address some biographical traits of the painter and some characteristics of his painting, as well as elements of hagiographic narratives and historical problematization of the representation of the stigmata of the saint of Assisi. Finally, starting from the painting in question, it will present elements that indicate continuities and ruptures in the forms of representation of this type of iconography from the model of Giotto di Bondoni to the post-Tridentine council period and its influences.

**Keywords:** Saint Francis of Assisi; Caravaggio; iconography; stigmata.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo da *História do Cristianismo* é possível constatar que as representações visuais ocupam um lugar de importância, destaque e polêmica. No vasto universo do discurso religioso, desde os primórdios da comunidade cristã, as imagens sagradas projetam-se como instrumento poderoso para proclamar a verdade revelada através de diversos símbolos, desde a singeleza da arte paleocristã, passando pelo período das grandes basílicas, até o tempo das catedrais góticas. Essas e outras temáticas são questões debatidas desde os primeiros séculos cristãos até os dias atuais.<sup>2</sup>

Na Europa do século XVI, a reforma protestante, empreendida por Martinho Lutero (1483-1546), em meio ao caldo de diversas questões políticas, lançou inúmeros questionamentos em relação ao uso das imagens sagradas. Entretanto, o Concílio de Trento (1545-1563), conhecido como um concílio de contrarreforma, reafirmou a função da imagem e sua importância para o culto católico. As normativas conciliares encontram-se em um dos tópicos da sessão

---

<sup>2</sup> Para uma visão mais ampla sobre essa questão, conferir: RATZINGER, Joseph. *A questão das Imagens*. In: *Introdução ao Espírito da Liturgia*. São Paulo: Edições Loyola, 2015; MUELA, Juan Carmona. *Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido*. In: *Iconografía Cristiana: Guía Básica para Estudiantes*. Madri: Ediciones ISTMO, 1998 e SCOMPARIM, Almir Flávio. *A Iconografia na Igreja Católica*. São Paulo: Paulus, 2008.

XXV, chamada *A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens*, e data de 03 e 04 de dezembro de 1563, sob o Pontificado de Pio IV.

A Igreja Católica, nesse sentido, distingue três formas de culto às imagens, a *latria* (do grego *latreou*), que significa adorar e se dirige somente a Deus Pai; a *dulia* (do grego *douleuo*), que quer dizer honrar ou venerar e se dirige aos santos; e a *hiperdulia* (do grego *hyper douleuo*), que significa o culto que está abaixo da adoração a Deus Pai e acima da veneração dirigida aos santos, essa forma de culto se destina apenas à Virgem Maria, a *Theotókos*, título grego que designa Maria de Nazaré como a “portadora de Deus”.

Assim, na Igreja Católica, as imagens sagradas não são adoradas, visto que a adoração deve ser dirigida somente a Deus Pai. Entretanto, as imagens sagradas, objetos e lugares considerados santos devem ser venerados, dado que recordam os mistérios de Cristo e dão testemunho do seguimento discipular. Não obstante, os significados histórico-teológicos há outras camadas de significado que se sobrepõem à imagem e, de acordo, com o escritor argentino, Alberto Manguel,

uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer.<sup>3</sup>

No contexto da Contrarreforma do século XVI, em meio às pungentes mudanças sociais e religiosas e das múltiplas transformações da cultura e da arte a concepção, destacada acima por Manguel, poderá ser observada na vasta obra do pintor milanês Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Suas telas são marcadas pela paixão, pelo drama, e por um teor importante de revolução do real. De seu vasto repertório pictórico, destacaremos algumas notas sobre a pintura *Êxtase de São Francisco*, custodiada pelo Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA, realizada entre os anos de 1594-1595.

---

<sup>3</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens, uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras, 2001, p. 291.

Entretanto, faz-se necessário destacar alguns elementos da vida e da obra desse importante mestre da pintura, conhecido simplesmente como Caravaggio. Tais elementos corroboram para a compreensão do objeto de nossa pesquisa, um dos exemplares da iconografia de São Francisco na obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

## **2. ENTRE CLARÕES E ESCURIDÃO: TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO**

Michelangelo Merisi de Caravaggio, nasceu em Milão no ano de 1571, na vila de Caravaggio, na Lombardia Italiana. Filho de Lucia Anatore, proveniente de Caravaggio, e Fermo Merisi, mestre de obras, artesão qualificado com direito de abrir seu próprio ateliê e contratar aprendizes. Seu pai morreu em 1577, devido à peste, e sua família atravessou muitas dificuldades nesse período. Michelangelo Merisi órfão de pai aos seis anos, quando completou 12 anos foi trabalhar, como aprendiz, no ateliê do pintor milanês Simone Peterzano (1540-1596). Caravaggio, foi acolhido pelo pintor para aprender a arte da pintura em seu estúdio, em Milão, e ali permaneceu até o ano de 1588, segundo contrato assinado em 6 de abril daquele ano.<sup>4</sup>

Após a morte da mãe, Caravaggio com a parte da herança que lhe cabia, chega a Roma, grande centro cultural da época, provavelmente em 1595, e teve um início bastante problemático e penoso. Neste período, na cidade eterna, realizou trabalhos de pouco valor nos estúdios da cidade e passou por muitas dificuldades. Provavelmente em 1595 passou a viver no *Palazzo* do cardeal Francesco Maria del Monte, que se tornaria seu protetor e principal mecenas. Nesse período,

---

<sup>4</sup> VODRET, Rossella. *Caravaggio: vida e obras*. In: Catálogo da Exposição Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2012, p. 14.

estimulado pelas ilustres personalidades com as quais convivia, Caravaggio elaborou as bases de seu revolucionário estilo e as características fundamentais de todas as suas composições: o tema observado ao vivo, o formato “ao natural” das figuras muito semelhantes ao espectador, a cena representada toda em primeiro plano para envolver quem observa, o fundo neutro ou escuro para concentrar toda a atenção sobre o tema representado, enfatizado por um fecho de luz forte e direto, proveniente de uma fonte bem precisa e, principalmente a acentuada dialética de *chiaroscuro* que deixa a composição “real”, viva e vital.<sup>5</sup>

As primeiras pinturas de Michelangelo Merisi da Caravaggio datam da década de 1590. Foi nas ruas por onde perambulou, na pobreza extremada e em meio à miséria social e humana que escolheu os modelos para suas obras, e os retratou nas pinturas como eram em sua realidade, sujos e maltrapilhos. De acordo com a pesquisadora Maritsa Costa, Caravaggio utilizava pessoas do povo como modelos, que eram contratados para encarnar santos, santas e virgens. Vestia-os, posicionava-os e os pintava diretamente na tela, não utilizando esquemas preparatórios ou estudos através de desenhos. Na época de Caravaggio, os projetos eram considerados como imprescindíveis ao aprimoramento técnico, e a não utilização deles demonstra, da parte de Caravaggio, uma extraordinária coordenação entre olho e mão e, não obstante, a sua insubordinação metodológica.<sup>6</sup>

A historiadora da arte, Rossella Vodret, destaca que “o lado obscuro da inquietação e da agressividade do pintor andava lado a lado com o seu crescente sucesso e conquista artística”.<sup>7</sup> Caravaggio, de personalidade polêmica e gênio irascível, vivia envolto em confusões, brigas, disputas, violências e seus problemas com a lei. O episódio de contenda mais grave envolveu a família Tomassoni, ligada aos Farnese, importante clã aristocrático italiano. Em maio de 1606, em uma provável disputa em um duelo, Caravaggio feriu mortalmente Ranuccio Tomassoni. O pintor, “segundo um jornal da época, recebeu uma condenação

---

<sup>5</sup> VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 18.

<sup>6</sup> COSTA, Maritsa Freire. *São Francisco de Assis, por Caravaggio*. 2014. 49 f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014, p. 27.

<sup>7</sup> VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 14.

capital, que o seguiu como uma implacável ameaça durante os últimos anos de sua vida atormentada”.<sup>8</sup>

A vida de Caravaggio é, como sua arte, uma série de relâmpagos na noite escura. Foi um homem que nunca se pode conhecer por completo, pois quase tudo que fez, disse e pensou está perdido em um passado irrecuperável em absoluto. Morreu em Porto Ercole, na Toscana, em 18 de julho de 1610, nunca mais retornou a Roma e sua morte é cercada de mistérios.<sup>9</sup>

### **3. DA REALIDADE QUE CHAMA AO DIÁLOGO: A PINTURA DE MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO**

Alberto Manguel afirma que “os quadros de Caravaggio permanecem como um lembrete contra a hipocrisia”.<sup>10</sup> Essa afirmativa, de antemão, assegura ao repertório pictórico de Caravaggio um lugar atemporal de suma importância como conjunto de expressão de arte autêntica. O pintor, em suas telas de teor dramático, figura a cena diante do espectador convocando-o a se posicionar, a dar uma resposta diante daquela realidade narrativa e que chama ao diálogo.

A pintura de Caravaggio foi considerada, pelos críticos dos *Seiscentos*, uma pintura que se volta para o real, opondo-se nitidamente à cultura humanística romana.<sup>11</sup> As telas do pintor milanês impressionam, pois mergulham o espectador na realidade da passagem retratada e, sobretudo, na realidade de si mesmo. Segundo Manguel, Caravaggio (...) suprime a ideia do espectador como algo externo, ele o transforma em ator; faz dele um participante do enredo que se

---

<sup>8</sup> VODRET. Caravaggio: vida e obras, p. 32.

<sup>9</sup> Cf. GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio, una vida sagrada y profana*. Espanha: Taurus, 2017.

<sup>10</sup> MANGUEL. Lendo Imagens, uma história de amor e ódio, p. 309.

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, vol. III, 2003, p. 247.

desenrola não diante dos olhos do espectador, situado em uma posição privilegiada, mas sim a toda volta dele, no mesmo nível que ele (...).<sup>12</sup>

A vida de Caravaggio foi marcada por uma extrema tensão existencial e religiosa, corroboradas por sua personalidade, fatores tais que conferem à sua pintura uma carga revolucionária e, ao observá-las, o espectador, agora ator da própria pintura, vê-se envolto em um mundo iluminado por relâmpagos. O historiador de Arte, Giulio Carlo Argan, ao fazer análise das obras de Caravaggio, destaca que:

o seu realismo nasce da ética religiosa instaurada por Carlo Borromeo na sua diocese de Lombardia: não consiste em observar e copiar a natureza, mas em aceitar a dura realidade dos fatos, em desdenhar as convenções, em dizer toda a verdade, em assumir as máximas responsabilidades. Isso significa: excluir a busca do “belo”, visar o verdadeiro; renunciar à invenção, restringir-se aos fatos; não pôr em prática um ideal dado, mas procurar ansiosamente uma saída ideal na práxis comprometida da pintura; contrapor o valor moral dessa práxis ao valor intelectual das teorias.<sup>13</sup>

A pintura realística de Caravaggio exorta a aceitação da dura realidade dos fatos, ao distanciamento das convenções, a contemplação da verdade e, sobretudo, a assumir as responsabilidades das experiências. Essas características mostram a distância da arte de Caravaggio da cultura humanística, do belo ideal, da representação perfeita da natureza, da perfeição desconectada da vida real. Para ele, a arte não é uma atividade intelectual, mas antes de tudo moral, o que não consiste em afastar-se da realidade para representá-la, mas antes, mergulhar nesta mesma realidade a fim de vivê-la. Com isso,

fazendo a pintura, refaz-se ou revive-se o fato: descobrem-se os seus motivos profundos, os êxitos transcendentais. Caravaggio aprofunda a experiência do real, tanto mais quanto mais a contrai ou concentra, por um rigor moral mais estrito. Recusa o mundo clássico porque é um mundo poético, que se afasta daquela realidade que é o mundo presente.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> MANGUEL. Lendo Imagens, uma história de amor e ódio, p. 307.

<sup>13</sup> ARGAN. História da Arte Italiana, p. 247-248.

<sup>14</sup> ARGAN. História da Arte Italiana, p. 248.

Por fim, Caravaggio pode parecer, no vasto e clamoroso rol dos pintores da arte barroca, um caso isolado. Entretanto, produziu, ao contrário, consequências longínquas, alcançando os dois vértices opostos da cultura artística europeia do *Seiscentos*: Rembrandt, na Holanda, e Velásquez, na Espanha. Vale lembrar que o desenvolvimento da cultura figurativa barroca começa depois da morte de Caravaggio e um dos máximos criadores dessa cultura, o flamengo Rubens, viveu em Roma nos primeiros anos do século e conheceu e admirou a obra de Caravaggio, por mais distante fosse esta do seu gosto pela ênfase pictórica, pelas alegorias vistosas, pelos mais brilhantes efeitos de luz e de cor.<sup>15</sup>

#### **4. DOS ESTIGMAS AO ÊXTASE: A ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NA PINTURA DE CARAVAGGIO**

O episódio da recepção dos estigmas por São Francisco de Assis é amplamente descrito ao longo das páginas das Fontes Franciscanas – hagiografias (ou legendas), crônicas, escritos de São Francisco e documentos históricos, internos e externos a Ordem.<sup>16</sup> As primeiras hagiografias franciscanas, escritas pelo frade Tomás de Celano (1190-1260), primeiro biógrafo de Frei Francisco, a saber: a *Vita beati patri nostri Francisci* – A lenda do nosso beato pai Francisco (1228-1229); a *Legenda ombra - Vita Brevior* – Vida breve (1232-1239); o *Memoriale in Desiderio animae* – Memorial do desejo da alma (1246-1247); e o *Tractatus Milaculorum* – Tratado dos Milagres (1250-1252) e depois a obra *Legenda Maior Sancti Francisci* – Legenda Maior de São Francisco, de São

---

<sup>15</sup> ARGAN. História da Arte Italiana, p. 252.

<sup>16</sup> “A estigmatização de Francisco de Assis foi anunciada pela primeira vez na Carta Encíclica escrita pelo Frei Elias de Cortona (c. 1180-1253), então ministro geral da Ordem dos Frades Menores, em 1226, e tinha como finalidade tornar ciente toda a comunidade dos Menores sobre o falecimento do seu Pai Fundador.” (CESAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais: a Estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-graduação em História Social, Dissertação de Mestrado, 2010, p. 51).



Boaventura de Bagnoregio (1263), dão descrições detalhadas, testemunhas da autenticidade de milagres que teriam ocorrido a partir da visão das chagas.<sup>17</sup> Os dois principais relatos podem ser lidos conforme abaixo:

<p><b>A lenda do nosso beato pai Francisco – Tomas de Celano (1228-1229)</b></p> <p><b>Capítulo 3 - Da visão do homem com a imagem de um Serafim crucificado.</b></p> <p><b>94.</b></p> <p><b>1</b> Dois anos antes de entregar sua alma ao céu, estando no eremitério que, por sua localização, tem o nome de Alverne, Deus lhe deu a visão de um homem com a forma de um Serafim de seis asas, que pairou acima dele com os braços abertos e os pés juntos, pregado numa cruz.</p> <p><b>2</b> Duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas abriam-se para voar e duas cobriam o corpo inteiro.</p> <p><b>3</b> Ao ver isso, o servo do Altíssimo se encheu da mais infinita admiração, mas não compreendia o sentido.</p> <p><b>4</b> 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.</p> <p><b>5</b> Levantou-se triste e alegre ao mesmo tempo, se isso se pode dizer, alternando em seu espírito sentimentos de gozo e de padecimento.</p> <p><b>6</b> Tentava descobrir o significado da visão e seu espírito estava muito ansioso para compreender o seu sentido.</p> <p><b>7</b> Estava nessa situação, com a inteligência sem entender coisa alguma e o coração avassalado pela visão extraordinária, quando começaram a aparecer-lhe nas mãos e nos pés as marcas dos quatro cravos, do jeito que as vira pouco antes no crucificado.</p> <p><b>95.</b></p> <p><b>1</b> Suas mãos e seus pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, sobressaindo as</p>	<p><b>Legenda Maior de São Francisco – São Boaventura (1263)</b></p> <p><b>XIII,3</b></p> <p><b>1</b> 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.</p> <p><b>2</b> Uma manhã, perto da festa da exaltação da santa Cruz, quando estava orando em um lado do monte, viu que estava descendo do céu um Serafim com seis asas tão de fogo quanto esplêndidas.</p> <p><b>3</b> Chegou num voo rapidíssimo ao ponto do ar perto do homem de Deus, aparecendo entre as asas a efígie de um homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos em modo de cruz e na cruz pregados.</p> <p><b>4</b> Duas asas elevavam-se acima de sua cabeça; duas estendiam-se para voar, e duas velavam todo o seu corpo.</p> <p><b>5</b> Vendo isso, ficou enormemente espantado, e seu coração incorreu num misto de tristeza e alegria.</p> <p><b>6</b> 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.</p> <p><b>7</b> Estava muito admirado pelo aspecto dessa visão tão inescrutável, sabendo que a enfermidade da paixão não combina absolutamente com a imortalidade do espírito seráfico.</p> <p><b>8</b> Finalmente acabou entendendo, a partir disso, pela revelação de Deus, que de tal forma aquela visão fora apresentada a ele pela divina providência, que o amigo de Cristo pudesse conhecer com antecedência que não seria todo transformado na figura do Cristo crucificado</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>17</sup> TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas*. Petrópolis: Vozes, 2004.

<p>cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, e as pontas do outro lado.</p> <p><b>2</b> 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.</p> <p><b>3</b> Havia marcas dos cravos também nos pés, ressaltadas na carne.</p> <p><b>4</b> No lado direito, que parecia atravessado por uma lança, estendia-se uma cicatriz que frequentemente soltava sangue, de maneira que sua túnica e suas calças estavam muitas vezes banhadas naquele sangue bendito.</p> <p><b>5</b> Infelizmente, foram muito poucos os que mereceram ver a ferida sagrada do seu peito, enquanto viveu crucificado o servo do Senhor crucificado!</p>	<p>pelo martírio da carne mas pelo incêndio da mente.</p> <p><b>9</b> Por isso, quando a visão desapareceu, deixou no coração dele um admirável ardor, mas na carne imprimiu a figura não menos admirável dos sinais.</p> <p><b>10</b> Pois começaram a aparecer imediatamente em suas mãos e pés os sinais dos cravos, como um pouco antes tinha visto naquela imagem do Crucificado.</p> <p><b>11</b> 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.</p> <p><b>12</b> As cabeças dos cravos, nas mãos e nos pés eram redondas e negras, mas as pontas eram compridas, entortadas e como que reviradas, saindo da própria carne mas destacando-se fora da carne.</p> <p><b>13</b> 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.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A historiadora Chiara Frugoni levanta inúmeras questões sobre a veracidade dos estigmas de São Francisco de Assis. No entanto, por causa da brevidade de nosso estudo, não adentraremos a questão.<sup>18</sup> Não obstante, o acirramento de tais discussões sobre o episódio, entre todas as representações imagéticas de Francisco, a cena da impressão dos estigmas, por ser o tema de maior identificação de Francisco como *alter Christus*, tornou-se sua imagem distintiva e conheceu uma extraordinária difusão.<sup>19</sup> Por estigmas, entendem-se as marcas corporais que lembram as feridas recebidas pelo Cristo em sua paixão e morte de cruz. Desse modo:

<sup>18</sup> Para aprofundamento da discussão acerca desta temática, cf. FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993.

<sup>19</sup> VEGA, Virgilio Bermejo. *La Difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. "Il Poverello" de Asís en la entalladura del siglo XV*. In: VI Semana de Estudios Medievais, 1996, Najera, Espiritualidad, Franciscanismo. Najera: Logroño (Ed. Instituto de Estudios Riojanos), 1996, p. 291 e MORELLO, Giovanni. *A imagem do Pobrezinho de Assis*. In: Catálogo da Exposição São Francisco na Arte de Mestres Italianos. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2018, p. 20.

A figura de Francisco diretamente relacionada à figura de Cristo é a imagem que mais será alvo de acusações, desconfianças e controvérsias. Assim, por volta da metade do século XIII, duas questões vêm juntar-se à problemática da difusão da imagem de Francisco associada ao Cristo. A primeira é a da oposição de parte do clero secular e de frades de outras ordens mendicantes, que manifestamente se colocam contra a ideia. As recusas em aceitar a estigmatização de Francisco como obra divina, transformando-o em *alter Christus*, obrigam a uma firme intervenção pontifícia neste campo, através de bulas onde são impostas a crença nos estigmas de Francisco e a difusão do culto aos mesmos. São exemplos disto, a bula *Usque ad terminos*, de Gregório IX (31/3/1237) contra os bispos da Boêmia, a bula *Benigna operatio* (29/10/1255), de Alexandre IV, aos bispos em geral, onde defende apaixonadamente os estigmas e a *Quia longum* (28/7/1259) dirigida ao clero de Leão e Castela, onde o próprio papa apresenta-se como testemunha visível, pois revela ter, pessoalmente, tocado nos estigmas do santo. A segunda questão refere-se às próprias divisões internas dos Frades Menores, cujas diversas correntes construíram diferentes imagens de Francisco, a partir dos seus pontos de vista expressos nas *Legendas* escritas do período. Somente no início do século XIV, após quase um século de história franciscana, a imagem de Francisco como *alter Christus* parece firmemente cristalizada nos meios oficiais.<sup>20</sup>

As representações de Francisco recebendo os estigmas, desde o século XIII, foram inspiradas nas composições do ateliê de Giotto di Bondone (1267-1337) em seus afrescos na Basílica de São Francisco, na cidade italiana de Assis. Até o Concílio de Trento, praticamente não houve modificações nessa representação. Entretanto, após o concílio tridentino, esse episódio, de extraordinária importância para o Franciscanismo, é interpretado de forma diferente, o episódio é representado como um êxtase de forma similar ao êxtase de outros santos como Santa Teresa de Ávila e Santo Inácio de Loyola.<sup>21</sup>

Nos séculos XVI e XVII, as representações figurativas do êxtase foram muito comuns e recorrentes.<sup>22</sup> Tal foi a influência do movimento contrarreformista que exacerbou a sensibilidade católica, apelando para a comoção e a interioridade.

---

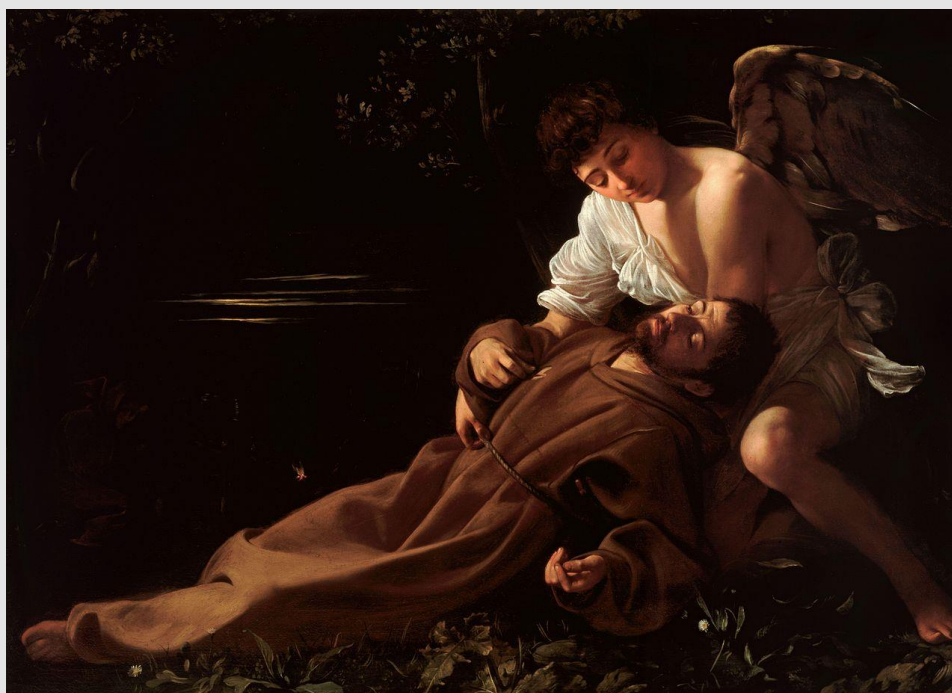
<sup>20</sup> SILVA, Miriam Lourdes Impellizieri. *A Santidade Franciscana na memória dos frades menores no século XIII*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 4.7.

<sup>21</sup> MÁLE, Emile. *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985, p. 70ss.

<sup>22</sup> Cf. MÁLE, Emile. *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 1952, p. 170-174 e a obra: MÁLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII*. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

Assim, o episódio de São Francisco recebendo os estigmas foi o mais solicitado aos artistas pelas Igrejas e pelos Conventos do período.

O objeto deste artigo, a pintura *Êxtase de São Francisco* (Fig. 1), encontra-se no Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA, e foi pintada entre 1594 e 1595. É a primeira de três pinturas do artista representando São Francisco de Assis. As outras representam São Francisco ora em meditação ora em oração. Aquela, executada em 1606, encontra-se na Galleria Nazionale d'Arte Antica, em Roma, e esta, do mesmo ano, está na Pinacoteca del Museo Civico, em Cremona. O *Êxtase de São Francisco*, provavelmente, é a primeira pintura de Caravaggio com temática religiosa e foi executada quando o pintor vivia no Palazzo do cardeal Francesco Maria del Monte, provável comitente da pintura. O Francisco representado no quadro tem características de *del Monte*, e as representações de “êxtase”, nesse período, são recorrentes na pintura, provável motivação da origem do pedido.



**Fig. 1:** Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Êxtase de São Francisco*. Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA, c. 1594-1595.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Disponível na página do Museu Wadsworth Athenaeum em Hartford, EUA: [https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=enUS&p\\_AAEE=tab4&g\\_AA BX=%7bs%3aAABR%7d&d=d](https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=enUS&p_AAEE=tab4&g_AA BX=%7bs%3aAABR%7d&d=d). Acesso em 15 de fevereiro de 2024.

O nome dado à pintura traz em seu bojo o conceito de “êxtase” muito presente nas representações religiosas a partir do século XVI. Esse conceito está no campo semântico e estrutural da ideia de experiência religiosa pessoal, que, por sua vez, “tem raiz e centro na consciência mística (...) que é a forma mais elaborada de todas as experiências religiosas vividas.”<sup>24</sup> Assim, o êxtase insere-se como um fenômeno sobrenatural, resultante da experiência mística, podendo ser caracterizada como:

vivência de ultrapassagem dos limites do eu acompanhada do sentimento gozoso de comunhão com o todo circundante identificado ao divino. Ou ainda, uma experiência extática de transposição dos limites entre o eu e o não-eu e de união amorosa com Deus, com o qual se faz uma coisa só.<sup>25</sup>

Na experiência mística existem os fenômenos primários, portanto, essenciais, e os secundários, marginais. O fenômeno primário demonstra a transposição das fronteiras do eu e a união amorosa com o divino, como destacado acima, e o secundário caracteriza-se como um fenômeno chamado de para-místico, que é o caso do “êxtase”, o que não desqualifica sua ocorrência. São características dessa experiência a comunhão, o sentimento cósmico e a alegria.

A já citada pesquisadora Aldilene Marinho Cesar realizou um estudo pioneiro, em língua portuguesa, sobre o tema da estigmatização de São Francisco através de uma análise diacrônico-quantitativo das pinturas que figuram o episódio entre os séculos XIII-XVI<sup>26</sup>, do qual nos serviremos para analisar as permanências e rupturas dos elementos cenográficos e iconográficos da composição da cena da recepção dos estigmas, neste caso, aplicadas à obra de Caravaggio em questão. Segundo a autora,

dois episódios da legenda franciscana foram os mais representados pelos artistas que produziram ao longo dos séculos imagens contendo cenas narrativas de sua *Vida*: o da estigmatização sobre o Monte

---

<sup>24</sup> MESLIN, Michel. *Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 137.

<sup>25</sup> ARAÚJO, Ricardo Torri. *Experiência mística e psicanálise*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 10.

<sup>26</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 49-73.

*Alverne* e a morte do santo na Porciúncula. Por um lado, enquanto a morte do santo deu lugar a representações menos complexas, a cena da estigmatização reunia múltiplos significados (pois remetia à penitência, à imitação de Cristo e a própria Paixão do Salvador) e, provavelmente, por isso passou a ser uma das mais reproduzidas em toda a cristandade.<sup>27</sup>

Conforme o relato hagiográfico, em ambos os textos, após a visão milagrosa do Cristo-Serafim, Francisco percebe que seu corpo está marcado com feridas nas mãos, nos pés e no flanco direito. Essas marcas estavam nos mesmos locais das feridas do corpo do Cristo crucificado. Nas representações mais recuadas no tempo, em geral, o Cristo-Seráfico aparece com os braços abertos em forma de cruz e, por vezes, pregado em uma cruz. Das chagas de Cristo geralmente saem raios dourados ou filetes que insinuam sangue e que vão até as feridas no corpo de Francisco.

O episódio da impressão dos estigmas no corpo de São Francisco é retratado, até as primeiras décadas do século XVI, acontecendo no Monte Alverne, conforme relato hagiográfico, e a figura de Frei Leão (1574-1651) é representada acompanhando a cena. Essas características cenográficas e iconográficas podem ser observadas nos retábulos historiados que trazem essa figuração e nos afrescos de Giotto di Bondone.

Na representação, em relação à figura de Francisco, há mudanças significativas entre o século XIII, início e finais do século XVI, e há igualmente mudanças na apresentação dos elementos iconográficos que compõem o cenário. Francisco, até final do século XV e início do XVI, é figurado com poucas variações, aparecendo quase sempre de joelhos com mãos erguidas e voltadas à visão, o que é um gesto típico da oração medieval. Ademais, é figurado com hábito de burel e cordão; tonsura nítida, quando não coberta pelo capuz; barba; auréola, simbolizando a santidade; e mãos e os pés aparentes com os sinais dos estigmas.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 164.

<sup>28</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 61-63.

A figura de Francisco sofreu mudanças mais significativas nas pinturas produzidas a partir da terceira década e até o final do século XVI (Fig. 2). Em relação a Francisco,

diferenciando-se das representações produzidas nos séculos anteriores, no Francisco das novas imagens da estigmatização executadas a partir do século XVI a tonsura e auréola perdem a ênfase que tinham nas representações anteriores e em alguns casos o capuz recobre-lhe a sua cabeça. Uma importante modificação apresentada nessas imagens é que pela primeira vez desde a imagem do relicário de Limoges, produzido no século XIII, por volta de 1580, o santo italiano passa a ser representado frequentemente de pé, fugindo completamente à tradição *giottesca* que o representava de joelhos. O semblante do *Poverello* passa a ser representado em alguns casos com expressões que sugerem o estado de êxtase.<sup>29</sup>



**Fig. 2:** Caravaggio, Êxtase de São Francisco, 1594-1595 (detalhe)

No que se refere ao meio em que o episódio é representado, até final do século XV, Francisco aparece recebendo os estigmas em um ambiente externo a sua cela no eremitério do Monte Alverne, geralmente em meio a uma natureza

---

<sup>29</sup> CESAR. Imagens e práticas devocionais, p. 65.

exuberante, e aparece, na cena, um monte representando o Alverne e uma Igreja representando a Porciúncula, representação é frequente até meados do XVI. No entanto,

a partir das primeiras décadas do século XVI, no entorno do santo, a natureza exuberante e cheia de cores que antes compunha o ambiente, será pouco representada e sempre que figurada nessas imagens os tons escuros predominam em lugar da anterior profusão de cores que dominava a cena. Apesar de frequentes nas cenas produzidas nos séculos anteriores, o Monte Alverne e a Porciúncula perdem o destaque que possuíam nas obras da tradição *giottesca* e, algumas vezes, deixam mesmo de aparecer. A representação do Monte Alverne que fazia parte da iconografia tradicional do tema, doravante poderá ser interpretada pelo ambiente montanhoso que, algumas vezes, aparece circundando Francisco; já a igreja da Porciúncula desaparece quase que completamente.<sup>30</sup>

A figura de Frei Leão aparece pela primeira vez na cena da estigmatização no afresco de Giotto, por volta de 1295-1300, na Basílica de Assis. É representado de diversas maneiras, ora afastado da cena e, portanto, da visão, ora compartilhando a visão do Serafim alado, ora dormindo (Fig. 3). Outras vezes, aparece lendo um livro e, assim, “isolado” da visão como é o caso do afresco de Giotto. Frei Leão aparece

nos painéis executados por Stefano di Giovanni, mais conhecido como Sassetta, e Fra Angélico no século XV – o primeiro entre 1437-1444 e segundo com data atribuída por volta de 1440 – são as primeiras obras a representarem o Frei Leão olhando para a figura alada e, portanto, como testemunha ocular da impressão das chagas do santo de Assis.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 65-66.

<sup>31</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 66-67.





**Fig. 3:** Caravaggio, Êxtase de São Francisco, 1594-1595 (detalhe)

De acordo com a pesquisadora, na esteira de Louis Réau, a inspiração para representar Frei Leão junto a Francisco encontra-se, mais uma vez, fundamentada na construção da imagem de Francisco, pretendida pelos franciscanos, como o verdadeiro *alter Christus*. Frei Leão, portando, seria a testemunha a dar veracidade ao acontecimento e, posteriormente, às demais pinturas encontradas com o mesmo tema passam frequentemente a figurá-lo como testemunha da impressão das chagas.

A Estigmatização sobre o Monte Alverne é visivelmente modelada sobre a Agonia do Cristo no Monte das Oliveiras. O serafim corresponde ao anjo com o cálice que aparece a Jesus em oração. Detalhe característico: o irmão Leão dormindo como os três apóstolos, durante o doloroso êxtase de São Francisco.<sup>32</sup>

No que diz respeito ao Cristo-Seráfico, este aparece na tradição giottesca, “flutuando” e envolto em seis asas. De suas mãos, pés e do flanco direito saem filetes (ou raios) de luz ou de sangue que seguem em direção aos mesmos pontos

---

<sup>32</sup> RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Paris: PUF, Tomo III, vol. I, 1958, p. 527 apud CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 67.

do corpo de Francisco. O tamanho do Cristo-Seráfico aparece desde uma imagem pequena até a estatura de um homem adulto.

Até o início do século XV as dimensões variaram pouco e, na maioria dos casos, a estatura do Crucificado da visão de Francisco se assemelha a de um homem. A partir de então, até o início do século XVII, o Cristo-serafim passa a ser representado não somente em dimensões menores, e algumas vezes bastante reduzidas, mas também, sua aparência passa a se diferenciar da figura humana e aproxima-se muitas vezes de um objeto de culto: o crucifixo. Em alguns casos, essa figura é apenas sugerida por uma forte luz que incide de um canto da imagem. Os filetes de luz ou de sangue que anteriormente saíam nitidamente dos membros do Cristo em direção a Francisco, a partir de meados do século XVI passam a ser raros, algumas vezes, são apenas sugeridos por raios de luz que envolvem a figura seráfica e, na maioria das vezes, deixaram de ser representados.<sup>33</sup>

As figurações da recepção dos estigmas, produzidas a partir da terceira década do século XVI, apresentam o predomínio dos tons escuros, num ambiente que sugere o isolamento do mundo e na caracterização do episódio com ênfase na experiência mística do contato individual e introspectivo de Francisco com o Cristo crucificado<sup>34</sup>, o que se evidencia claramente em nosso objeto de estudo.

A pintura *Êxtase de São Francisco* retrata o exato momento da hierofania – a manifestação do sagrado – mostrando a luz que se derrama sobre o jovem alado e o santo no primeiro plano do quadro, enquanto o restante do cenário permanece na penumbra. A leitura de Caravaggio da cena se diferencia-se completamente do modo giottesco de representar, alguns dos elementos iconográficos e cenográficos desaparecem e outros sofrem releitura.

A composição cenográfica é completamente modificada. Assim temos a natureza em abundância substituída por uma “floresta escura”<sup>35</sup>. O monte Alverne dá lugar a uma planície com discreta elevação com vegetação rasteira. As árvores aparecem na penumbra e recebem apenas o reflexo da luz das figuras centrais, uma

---

<sup>33</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 68-69.

<sup>34</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 159.

<sup>35</sup> Nos painéis e telas produzidos especialmente depois da primeira metade do século XVI, o santo assisense aparece representado como se estivesse fora do mundo, em um ambiente circundado de penumbra, em contrapartida à natureza terrena, meio na qual essa cena era tradicionalmente representada. (CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 107).

figura alada aparece segurando Francisco. A Igreja da Porciúncula não é contemplada. A cela de Francisco é transferida para “o mundo aberto”, claustro de sua pregação. Em relação à composição cenográfica há um completo deslocamento em relação às primeiras representações da mesma passagem hagiográfica.

Em relação aos elementos iconográficos da representação há significativas mudanças. A figura de Cristo Seráfico, resplandecente com suas seis asas, não aparece na obra, deixando a passagem hagiográfica subtendida. Os raios dourados e os filetes de sangue também desaparecem. Aparece uma outra figura, a de um jovem alado, como que um anjo<sup>36</sup>. Apesar de sua presença, o leito de verdura abaixo do santo indica que ele não está no céu, mas muito firmemente na terra. Francisco e o anjo são iluminadas por uma fonte não identificada de brilho, lançadas sobre o rosto e as mãos de Francisco e na metade do corpo e da face do anjo em sombras. A ilusão de luz é significativa porque explica o brilho quase espiritual que vemos em São Francisco de Assis em êxtase. Juntamente com as ondulações na lagoa e os contornos florais claros, mas definidos no fundo. Esse uso de luz enfatiza a fisicalidade da cena, enquanto a enche de um brilho espiritual.

A figura de Francisco é representada sem tonsura e sem auréola, o que marca uma ruptura com as convenções. O único elemento que permanece é a barba e o hábito. O Francisco de joelhos e de mãos estendidas é substituído por um Francisco na horizontal segurado por uma figura alada, quase que como uma “nova Pietà”. Francisco está estendido no chão, esgotado pela dor das feridas e pelo peso emocional, gerado pelo evento prodigioso, sendo reconfortado por um anjo que o segura nos braços, quase como uma nova *Pietà*, valorizando aquela *imitatio Christi* buscada pelo santo de Assis.<sup>37</sup>

Os olhos fitos no Serafim aparecem agora fechados como que “sofrendo” os efeitos, no corpo e na alma, daquela visão beatífica. Francisco aparece inundado

---

<sup>36</sup> O rosto do rapaz alado tem semelhança com o modelo de outras obras de Caravaggio, a saber *Rapaz descascando fruta* (1992-93); o rapaz sendo enganado em *Os Trapaceiros* (1994) e o cupido alado de *Os músicos* (1995).

<sup>37</sup> MORELLO. A imagem do Pobrezinho de Assis, 21-22.

na alegre-agonia do “êxtase”. O semblante do *Poverello* antes menos expressivo, agora, em alguns casos, aparece com expressão que sugere uma contemplação profunda, ou o êxtase.<sup>38</sup> A simplicidade do santo se manifesta no hábito de confecção básica, no modelo Capuchinho<sup>39</sup>, amarrado com um cordão de mesma tonalidade.

Impressiona, segundo a análise de Costa<sup>40</sup>, que, como um índice, a mão de São Francisco aponta para uma fenda do hábito (Fig. 4), que remete ao estigma resultante da chaga provocada pela lança do soldado romano sobre o tórax de Cristo. A cena é banhada pela luz arbitrária que ilumina a composição e ressalta as diagonais empregadas. O anjo e o santo parecem saltar do quadro sobre o espectador. Ainda ressalta a especialista,

dois outros aspectos são notáveis: a maneira como Caravaggio retratou este momento e o gestual do anjo. No que se refere ao modo como foi apresentado o recebimento dos estigmas (...) o pintor optou por reproduzir o êxtase. Eliminando a figura do Cristo Seráfico, ele manteve a presença de um ser celestial para mostrar a presença do divino na cena. Ele não destacou as chagas transpostas do corpo de Cristo ao corpo do santo, mas expressou a essência do fenômeno por meio da apresentação de um São Francisco visivelmente extenuado pelo efeito do milagre. Assim como na versão rejeitada do "São Mateus e o anjo", a figura angelical interage com o santo, sustentando-o, segurando o cordão do hábito para melhor ampará-lo. Como na pintura recusada, o anjo novamente não voa, embora seja uma figura alada, mas está ajoelhado e com os pés descalços sobre a terra. Porém, diferentemente do quadro repudiado, este foi considerado decoroso, em muito devido à identificação com a doutrina franciscana. Afinal, os ideais de humildade, simplicidade e pobreza estão convenientemente expressos no quadro.

---

<sup>38</sup> CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 114.

<sup>39</sup> “Na nova iconografia pós-tridentina, o hábito de Francisco foi substituído pelo hábito capuchinho e a razão disso seria o fato dos franciscanos reformados terem encarnado com maior fidelidade o espírito de penitência da época.” (RÉAU. *Iconographie de l’art chrétien. Iconographie des saints*, p. 259 *apud* CESAR. *Imagens e práticas devocionais*, p. 163). Para uma compreensão historiográfica acerca das representações do hábito franciscano, conferir: GIEBEN, Servus. *Per la storia dell’abito francescano*. In: *Collectanea Franciscana. Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum Editum. Annus 66, 1996*, Roma, p. 431-478 e também MOUILLERON, Véronique Rouchon. *Quelle couleur pour les frères? Regards sur l’habit des Mineurs aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre | BUCEMA 18.1 (2014)*, p. 2-29.

<sup>40</sup> COSTA. São Francisco de Assis, por Caravaggio, 2014, p. 41.



**Fig. 4:** Caravaggio, Êxtase de São Francisco, 1594-1595 (detalhe)

No *Êxtase de São Francisco* de Caravaggio, embora sua primeira pintura com temática religiosa, vislumbramos a sensibilidade religiosa do artista, bem como sua natural habilidade de manipular a luz e a sombra. Suas pinturas são como uma epopeia paradoxal de luz e sombra. Caravaggio privilegiava as diagonais para o enquadramento das suas composições pictóricas. As vestimentas dos personagens são próprias da época em que viveu o pintor.

Essa proximidade dos personagens corrobora para que a cena representada seja um acontecimento próximo aos espectadores ou fiéis que visitavam e oravam na Igreja diante dos quadros<sup>41</sup>. Assim, na pintura em questão, a simplicidade de Francisco, completamente extático e vulnerável, dá à obra apelo e exortação à fé e é um convite eloquente à experiência de Deus, por meio da busca e da vivência dos ideais da fé cristã e, sobretudo, dos valores franciscanos.

---

<sup>41</sup> COSTA. São Francisco de Assis, por Caravaggio, 2014, p. 26.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estrela da manhã a despontar por entre nuvens, *Francisco*, resplandecendo pela claridade da vida e pelos fulgores da doutrina, com a sua refulgente irradiação encaminhou para a luz os que viviam nas trevas e nas sombras da morte; ou como um arco-íris engalanando as nuvens e testemunhando a aliança do Senhor, anunciou aos homens a boa nova da paz e da salvação, ele que, como arauto da verdadeira paz, foi por Deus chamado, à imitação do Precursor, a preparar no deserto deste mundo o caminho da altíssima pobreza e a pregar a penitência tanto pelo exemplo como pela palavra. (BAGNOREGIO, *Legenda Maior*, Prólogo).

Juntou-se à voz de Boaventura as palavras de Dante Alighieri na *Divina Comédia* (Paraíso, Canto XI) na qual se refere a São Francisco de Assis, dizendo: “*nasceu no mundo um sol.*” A figura de Francisco de Assis, desde o século XIII, segue fascinando uns, questionando outros e desafiando todos. Muito recentemente, o bispo de Roma assumiu seu nome e seu legado e parece responder ao apelo do Cristo da Cruz de São Damião que um dia falou a Francisco: “*vai e repara a minha casa que como vês está toda em ruínas*”. Francisco tornou-se, entre Oriente e Ocidente, um ícone da paz, da fraternidade, do respeito à criação, da busca do diálogo inter-religioso, do ser humano verdadeiramente humano.

Ao longo de sua vida, São Francisco, nas hagiografias e ciclos narrativos, é identificado com personagens bíblicos do primeiro e segundo testamentos e santos anteriores a ele e assim seu repertório iconográfico vai sendo construído. Tão logo tendo se encontrado com a “irmã morte”, sua imagem já era representada, mesmo fora dos domínios do Franciscanismo, o que pode ser o caso, segundo alguns pesquisadores, da pintura da Capela de São Gregório do Sacro Speco em Subiaco, Itália, antes mesmo de sua canonização, graças à perspicácia dos frades dispostos a perpetuar a memória de seu santo fundador e, sobretudo, de seu retrato espiritual.

Entre o vasto repertório da iconografia franciscana, o episódio da estigmatização, aquele em que São Francisco é associado a Cristo, através da recepção das marcas de sua paixão no Monte Alverne, foi o que mais ganhou destaque e conheceu a maior difusão. Poucos anos depois, a cena ganhou destaque nas tábuas historiadas, nas quais diferentes episódios do repertório iconográfico franciscano vão encontrando seu espaço, como, por exemplo, nos quadros de Boaventura Berlinghieri e do Mestre de São Francisco Bardi.

No entanto, somente nas igrejas da Basílica de São Francisco, com o ciclo de vinte e oito afrescos do ateliê de Giotto di Bondone, retratando cenas da vida do *poverello*, é que foi inaugurado o tipo iconográfico de São Francisco que será a principal referência por pelos menos dois séculos. Giotto e seu ateliê retratam a cena da recepção dos estigmas cujos elementos cenográficos e iconográficos constituirão a base de todas as representações posteriores, até o final do século XV, conforme observado.

No final do século XV, os grandes ciclos narrativos vão desaparecendo e determinadas cenas desses ciclos passam a ser representadas isoladamente e com novas características iconográficas. Contribuiu com esse cenário a internacionalização das representações de Francisco através da difusão de estampas devocionais circulantes nas rotas de peregrinação e comércio, já antes de 1500, cenário que se expandiu fortemente no Novo Mundo, especialmente nas Américas, após o Concílio Tridentino.

Em relação às mudanças na iconografia de São Francisco de Assis, há que se considerar que, no final do século XV e decorrer do século XVI, houve uma combinação de fatores que promovem uma verdadeira “mudança cultural” e fez emergir novas práticas religiosas, o que influenciou diretamente nas representações pictóricas. Esse período é marcado pela emergência de reflexões em torno da nascente subjetividade, da concepção de indivíduo, do anseio por transformações religiosas, fatores que causaram tensões que culminaram, entre outros tantos movimentos, na Reforma Protestante, iniciada em 1517, e foram

compondo um novo cenário social com novas configurações humanas e religiosas. Outro fator que deve ser considerado, junto a esses é a *devotio moderna*, e sua demanda por um cristianismo mais simples, menos ritualizado e mais próximo à via mística e à busca contemplativa. Nesse sentido, serve melhor a essa prática o contato mais íntimo do fiel com o santo, possibilidade que as pinturas narrativas não ofereciam. Além disso, essa nova demanda nas representações pictóricas ganhou espaço na arte da Contrarreforma, sobretudo, no Barroco.

O Concílio de Trento, em suas determinações, reafirmou a legitimidade do uso das imagens sagradas e apostou em nisso como prática devocional e catequética. No entanto, sancionou a prerrogativa de “controle” da produção dessas imagens, muito embora isso não tenha se realizado como estava previsto. A arte deste período assumiu caráter persuasivo, apologético e retórico, com alta carga de dramaticidade e sensibilização em vista da incitação da piedade, devoção e doutrinação. Diante disso, as imagens apresentam uma nova iconografia para exprimir essa nova doutrina e responder à demanda de uma nova espiritualidade emergente.

Réau (1958), observando estas mudanças da iconografia de São Francisco de Assis, divide a mesma em duas categorias: a *Iconografia Medieval de São Francisco e Iconografia Franciscana Pós-Tridentina*. Após o concílio tridentino, as representações do santo privilegiam cenas iconográficas com forte conotação mística, sobretudo, em temas relacionados à oração e à meditação, consolações espirituais, como podemos observar no objeto deste artigo e, ainda, temas relacionados à Virgem Maria. Essa perspectiva é reforçada pela literatura contrarreformista e o tema da penitência corrobora, inclusive, para o aparecimento de novos atributos, como a caveira – *memento mori* e *vanitas* – foi um elemento recorrente nas figurações do santo após esse período.

A este cenário se somou, em termos técnicos, as mudanças ocorridas no interior da prática e do desenvolvimento da pintura, em que, por exemplo, o afresco perde lugar gradativamente para os painéis pintados sobre madeira, contribuindo



para uma maior produção de imagens isoladas em lugar dos grandes ciclos. Com isso, observou-se o desaparecimento da profusão de cores, que, desde Giotto, era característica das séries franciscanas, o predomínio de tons escuros, o jogo de luz e sombra, e o semblante de São Francisco mais dramático e doloroso.

As representações de Francisco recebendo os estigmas que, desde o século XIII, eram inspiradas na composição do afresco de Giotto de Bondone, agora são retratadas como êxtase, o que se pode observar na pintura de Caravaggio. Além disso, na obra há uma completa mudança cenográfica de ambientação e os elementos iconográficos sofrem alterações em sua representação e disposição. A cena retratada, até as primeiras décadas do século XVI acontecendo no Monte Alverne, nesta obra acontece em uma floresta escura e a Igreja da Porciúncula, até então recorrente, não aparece na composição.

Francisco, de acordo com os relatos hagiográficos, percebe que seu corpo estava marcado com feridas, nas mãos, nos pés e no flanco direito após a visão do Cristo-Seráfico. Na representação de Caravaggio, o Cristo-Seráfico não aparece, a não ser pela incidência de luminosidade refletida na figura de Francisco, segurada por um jovem alado e apontando para o estigma do lado. A figura de frei Leão, presente desde Giotto, praticamente se perde na “penumbra” da cena. O cenário escuro, as árvores e a luminosidade refletida na água ajudaram a compor um cenário com forte conotação espiritual.

Finalmente, nosso objeto de estudo apresenta a influência dos diversos fatores relacionados e, como uma pintura de caráter devocional, convida o fruidor à experiência religiosa e ao contato, íntimo e introspectivo, com Cristo crucificado. A obra de Caravaggio, além de exortar a simplicidade, a exemplo do hábito capuchinho vestido por Francisco, exorta o fiel a buscar a vivência dos valores do Evangelho, ao modo dos exemplos da vida de São Francisco, deixados como herança e carisma para as Ordens Franciscanas.

Recebido em: 15/05/24 – Aceito em: 24/08/24

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ricardo Torri. *Experiência mística e psicanálise*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, vol. III, 2003.

BAGNOREGIO, São Boaventura. *Legenda Maior Sancti Francisci*. In: *FONTES FRANCISCANAS*. Santo André, SP: Editora o Mensageiro de Santo Antônio, 2014.

CELANO, Tomás de. *Vita beati patri nostri Francisci*. In: *FONTES FRANCISCANAS*. Santo André, SP: Editora o Mensageiro de Santo Antônio, 2014.

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

COSTA, Maritsa Freire. *São Francisco de Assis, por Caravaggio*. 2014. 49 f. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

GIEBEN, Servus. Per la storia dell'abito francescano. In: *Collectanea Franciscana*. Periodicum cura Instituti Historici Ordinis Fratrum Minunorum Capuccinorum Editum. Annus 66, 1996, Roma, p. 431-478.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Caravaggio, una vida sagrada y profana*. Espanha: Taurus, 2017.

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

MÁLE, Emile. *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 1952.

MÁLE, Emile. *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens, uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras, 2001.

MESLIN, Michel. *Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MORELLO, Giovanni. *A imagem do Pobrezinho de Assis*. In: Catálogo da Exposição São Francisco na Arte de Mestres Italianos. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2018, p. 10-25.

MOUILLERON, Véronique Rouchon. *Quelle couleur pour les frères? Regards sur l’habit des Mineurs aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*. *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre* | BUCEMA 18.1 (2014), p. 2-29.

MUELA, Juan Carmona. *Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido*. In: *Iconografía Cristiana: Guía Básica para Estudiantes*. Madri: Ediciones ISTMO, 1998.

RATZINGER, Joseph. *A questão das Imagens*. In: *Introdução ao Espírito da Liturgia*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

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

SCOMPARIM, Almir Flávio. *A Iconografia na Igreja Católica*. São Paulo: Paulus, 2008.

SILVA, Miriam Lourdes Impellizieri. *A Santidade Franciscana na memória dos frades menores no século XIII*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

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

VODRET, Rossella. *Caravaggio: vida e obras*. In: Catálogo da Exposição Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2012, p. 14-41.