



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANDRÉ LUIZ MARCONDES PELEGRINELLI

**FRANCISCO DE ASSIS E A VISUALIDADE:**  
VER PARA CRER, VER PARA SER.  
UMA HISTÓRIA DE POLÍTICA E DEVOÇÃO NA BASÍLICA DE  
ASSIS (SÉCULO XIII)

---

Londrina  
2018

ANDRÉ LUIZ MARCONDES PELEGRINELLI

**FRANCISCO DE ASSIS E A VISUALIDADE:**  
**VER PARA CRER, VER PARA SER.**  
**UMA HISTÓRIA DE POLÍTICA E DEVOÇÃO NA BASÍLICA DE**  
**ASSIS (SÉCULO XIII)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Angelita Marques Visalli

Londrina  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Pelegrinelli, André Luiz Marcondes.

Francisco de Assis e a visualidade : uma história de política e devoção na Basílica de Assis (século XIII) / André Luiz Marcondes Pelegrinelli. - Londrina, 2018.  
198 f. : il.

Orientador: Angelita Marques Visalli.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018.  
Inclui bibliografia.

1. Francisco de Assis - Santo -1182-1226 - Tese. 2. San Francesco (Igreja : Assis) - Tese. 3. História social - Tese. I. Visalli, Angelita Marques. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

ANDRÉ LUIZ MARCONDES PELEGRINELLI

**FRANCISCO DE ASSIS E A VISUALIDADE:**

VER PARA CRER, VER PARA SER.

UMA HISTÓRIA DE POLÍTICA E DEVOÇÃO NA BASÍLICA DE ASSIS  
(SÉCULO XIII)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Angelita Marques Visalli  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Daniel Russo  
Université de Bourgogne – UB

---

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro  
Pereira  
Universidade de São Paulo – USP

Londrina, 13 de dezembro de 2018.

A minha família, por reconhecer e investir, com todas as forças, em minha formação.

## AGRADECIMENTOS

A tradição da vida de Francisco narrada pelos Três Companheiros encanta, desde a sua origem, franciscanos e aqueles que se ocupam, por ofício ou afeto, às coisas do pobre de Assis. A história fascina: uma narrativa paralela, de eventos pouco narrados, traçada por quem os viveu ocularmente e era amigo do homenageado. E a amizade se apresenta, na ótica dos autores, como elemento que garante maior conhecimento do amigo, a presença nos momentos mais importantes, que garante conhecê-lo, mais que os outros.

Creio que toda pesquisa transforma um pouco a vida do pesquisado (que é redimensionado), mas também daquele que pesquisa. De Francisco, quero o afeto, pelas pessoas e pelas criaturas. O esforço, portanto, de nomear aqueles e aquelas que, junto comigo, escreveram esse texto, é também um exercício de afeto e de reconhecimento: não há pesquisa intelectual individual.

Agradeço a minha família, Cirlete M. O. Pelegrinelli, Antônio R. Pelegrinelli e Alexandre R. M. Pelegrinelli, pelo espaço de constante cuidado, descanso e incentivo. A Fernanda D. Salamon, companheira e amiga, que acompanhou cada etapa do trabalho, foi sua principal leitora e motivo para continuar.

Aos colegas e amigos da turma 2016 do *Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina*, meu agradecimento pela oportunidade de dialogar sobre o trabalho em construção. O agradecimento se estende, também, a colegas docentes da universidade com quem, nos mais diferentes projetos ou atividades, tive a oportunidade de conviver e aprender: Francisco Ferraz, Rivail Rolim, Richard André, Gilmar Arruda, Monica Selvatici, Lourival Andrade Júnior, Alfredo Oliva, Regina Alegro e Edméia Ribeiro.

O *Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)* e o *Grupo Transformações Sociais e Educação na Antiguidade e Medievalidade (GETSEAM)* têm sido, no sentido estrito da palavra, laboratórios para meu crescimento. Agradeço aos pesquisadores e colegas vinculados.

Pamela Wanessa Godoi e Darlan Damasceno, amigos pesquisadores, têm um lugar especial na minha formação: espécie de conselheiros-leitores, a quem admiro também a própria trajetória e assumo como modelo.

Agradeço Erica d'Azevedo e Maicon Carreira, da Biblioteca do Instituto

Teológico Franciscano, em Petrópolis; a Francesca Silvestri e Stefano Brufani, da *Società Internazionale di Studi Francescani* que, por diversas vezes, auxiliaram a pesquisa e o trabalho presencial na região da Úmbria.

Aos freis Gilberto Silva, Estêvão Ottenbreit e Plínio Gande da Silva, da *Pontificia Università Antonianum* e do *Colegio Internazionale S. Antonio*, de Roma, que, com cuidado e generosidade grandes, aqueceram um gelado inverno romano.

Essa dissertação foi financiada com o apoio de órgãos de fomento público, a quem agradeço, esperando que a noite fria que atravessa a educação pública acabe logo. À *Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES*, pela bolsa concedida para a pesquisa. Também ao *Conselho Nacional das Fundações Estaduais de Amparo - CONFAP* e a *Fundação Araucária*, pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior via *Mobility Confap Italy*. Agradeço, ainda, ao *Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo*, da *Università Sapienza di Roma* e ao Prof. Dr. Claudio Zambianchi, supervisor na referida universidade.

Do *bel paese*, ainda, agradeço aos professores Chiara Frugoni, Elvio Lunghi, Daniele Solvi e Grado Merlo, pelas conversas possibilitadas sobre a pesquisa e a atenção dada. Agradeço também à *Basilica Papale e Sacro Convento di San Francesco ad Assisi*, por facilitar o acesso a materiais importantes para a pesquisa, bem como ao frei *Carlo Bottero*, por disponibilizar os arquivos de imagem em alta definição.

Agradeço, ainda, a Terezinha Oliveira, por colaborar com o trabalho com sugestões durante a banca de qualificação e a Maria Cristina C. L. Pereira e Daniel Russo, por aceitarem fazer parte da banca de avaliação desta dissertação.

Necessário também nomear e agradecer a Cláudia Eliane P. M. Martinez, que acompanhou o amadurecimento da pesquisa, nela acreditando desde o começo e foi suporte em diversos momentos.

Enfim, agradeço a Angelita M. Visalli, orientadora do trabalho e amiga, que ao longo de quase oito anos tem acompanhado e colaborado no meu crescimento intelectual e pessoal. Confiando projetos, atividades e planos comuns, sua generosidade, sobretudo, foi impulso para a pesquisa.

“Deus está nos detalhes”

PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes. **Francisco de Assis e a Visualidade**: ver para crer, ver para ser. uma história de política e devoção na Basílica de Assis (século XIII). 2018. 198 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

Francisco de Assis, santo e fundador da Ordem dos Frades Menores, teve sua história marcada pela visualidade e a assumiu como ferramenta de comunicação midiática. Visualidade, aqui, compreendida como toda manifestação que é capaz de gerar, no receptor, uma imagem mental do enunciado. Francisco inaugurou no franciscanismo uma tradição de visualidade, apropriada pelos seus hagiógrafos e teólogos, Boaventura de Bagnoregio, em especial, teologizou a proposta visual do santo. Nas disputas pela memória de Francisco e da história dos frades menores, no século XIII, encontramos a busca pelo domínio dessa proposta de visualidade. Através da análise da hagiografias, crônicas, obras teológicas e, principalmente iconográfica, demonstramos a construção e a disputa da visualidade atrelada a memória e a apresentação desejada de Francisco. Analisando a Basílica de São Francisco, em Assis, com destaque ao ciclo comparado da Vida de Francisco e da Paixão de Cristo, do anônimo Mestre de São Francisco, notamos a emergência de uma proposta visual de Francisco-corpo ligada a seu espaço de sepultura que, ecoando os painéis narrativos anteriores, o presentifica. A proposta, porém, tornando imagética a mudança anunciada pelas hagiografias, modifica também, ao final do século XIII, a apresentação de Francisco, transformando-o, de indivíduo corpóreo, em instituição.

**Palavras-chave:** Francisco de Assis. Visualidade. Basílica de São Francisco de Assis.

PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes. **Francis of Assis and the Visuality**: to see to believe, to see to be. A history of politic and devotion in the Basilica of Saint Francisc (XIII century). 2018. 198 p. Dissertation (Master's degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## **ABSTRACT**

Francis of Assisi, the saint and founder of the Order of Friars Minor had his history pronounced by the visuality, assumed like the communication tool. Visuality here understood as any manifestation able to generate in the receptor a mental image of the statement. Francis inaugurated in the franciscanism a visuality tradition, appropriate by her hagiographers and theologians, Boaventura of Bagnoregio, theological the visual proposal of the saint. In disputes of the Francis memories and the history of the friar's minor in the 13th century. Were found the search by domain of this visuality purpose. Through the analysis of hagiographies, chronicles, theological works and principally iconography is showed the construction and the dispute of the visuality coupled up the memory and the Francis' desired presentation. Analyzing the Basilica of Saint Francis in Assisi featured the cycle compared the Francis' Life and the Passion of the Christ, from anonymous master of Saint Francis. We note the emergency of the visual purpose of the Francis' body connected with her grave place, which echoing the previous panels, the presentifica. The purpose, however, making imagery the changes announced by the hagiographies, change also in the late of the 13th century the presentation of Francis, transforming it from a corporeal individual into an institution.

**Key words:** Francis of Assisi. Visuality. Basilica of Saint Francis in Assisi.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Crucifixo de São Damião .....	18
Figura 2 –	Crucifixo de São Damião (detalhe – centro) .....	19
Figura 3 –	Crucifixo de São Damião (detalhe – topo) .....	20
Figura 4 –	Crucifixo de São Damião (detalhe – lateral).....	21
Figura 5 –	Louvores ao Deus Altíssimos (autógrafo de Francisco).....	94
Figura 6 –	Benção à Frei Leão (autógrafo de Francisco).....	96
Figura 7 –	Crucifixo de Alberto Sozio .....	112
Figura 8 –	Crucifixo do Museu de Cleveland.....	113
Figura 9 –	Painel de Pescia .....	114
Figura 10 –	Painel perdido de Berlinghieri .....	115
Figura 11 –	Painel Bardi.....	117
Figura 12 –	Painel de Pistoia .....	118
Figura 13 –	Painel do Tesouro do Sacro Convento .....	119
Figura 14 –	Painel de Pisa .....	119
Figura 15 –	Painel da Pinacoteca Vaticana.....	120
Figura 16 –	Painel de Orte .....	121
Figura 17 –	Painel da Pinacoteca de Siena .....	122
Figura 18 –	Crucifixo da Galleria Nazionale dell’Umbria (detalhe) .....	126
Figura 19 –	Crucifixo do Museu de São Francisco, Montefalco (detalhe) .....	126
Figura 20 –	Vitral dos Anjos, Basílica de Assis .....	128
Figura 21 –	Planta da Igreja Inferior (1230).....	136
Figura 22 –	Construção inicial do átrio de ingresso (1230-1239).....	136
Figura 23 –	Átrio de ingresso fechado e agregado à nave (antes de 1271).....	136
Figura 24 –	Acréscimo das capelas laterais (1290-1300) .....	136
Figura 25 –	Nave da Igreja Inferior.....	137
Figura 26 –	Afresco de Giotto. Detalhe da cancela original .....	140
Figura 27 –	Nave da Igreja Superior .....	141
Figura 28 –	Externo do complexo da Basílica como devia se apresentar em 1252 .....	141
Figura 29 –	Monumento fúnebre de Filippo de Courtenay .....	142
Figura 39 –	Detalhe da pintura original, à esquerda do monumento fúnebe.....	142
Figura 31 –	Detalhe da janela original.....	143

Figura 32 –	Detalhe da estrela do teto da Igreja Inferior .....	143
Figura 33 –	Teto da Igreja Inferior .....	144
Figura 34 –	Detalhe do teto da Aula Gótica, Roma .....	144
Figura 35 –	Pintura original da Igreja Inferior .....	146
Figura 36 –	Esquema de apresentação das cenas da Igreja Inferior .....	149
Figura 37 –	Renúncia aos bens, Gubbio .....	150
Figura 38 –	Renúncia aos bens, Igreja Inferior .....	151
Figura 39 –	Desnudamento de Cristo, Bíblia Bolonhesa.....	152
Figura 40 –	Cristo se despe para ser crucificado, Igreja Inferior .....	153
Figura 41 –	Sonho de Inocência III, Gubbio .....	154
Figura 42 –	Sonho de Inocência III, Igreja Inferior .....	155
Figura 43 –	Cristo consola João e Maria, Igreja Inferior.....	157
Figura 44 –	Pregação aos pássaros, Igreja Inferior .....	159
Figura 45 –	Parte de políptico do Mestre de São Francisco (detalhe – retiada de Cristo da cruz).....	160
Figura 46 –	Retirada de Cristo da cruz, Igreja Inferior .....	161
Figura 47 –	Estigmatização, Igreja Inferior.....	163
Figura 48 –	Parte de políptico do Mestre de São Francisco (detalhe – lamento sob o Cristo morto).....	164
Figura 49 –	Lamento sob o Cristo morto, Igreja Inferior .....	165
Figura 50 –	Painel Bardi (detalhe – morte de Francisco) .....	166
Figura 51 –	Reconhecimento dos Estigmas, Igreja Inferior.....	167
Figura 52 –	Aparição de Cristo em Emaús, Igreja Inferior.....	169
Figura 53 –	Matriz para a criação de moeda com a estigmatização. ....	170
Figura 54 –	Vitral do Mestre de São Francisco, Igreja Superior.....	171
Figura 55 –	Renúncia aos bens, Igreja Superior .....	178
Figura 56 –	Sonho de Inocência III, Igreja Superior .....	178
Figura 57 –	Pregação aos pássaros, Igreja Superior .....	179
Figura 58 –	Pregação aos pássaros, Louvre.....	179
Figura 59 –	Estigmatização, Igreja Superior .....	181
Figura 60 –	Morte de Francisco, Igreja Superior .....	182
Figura 61 –	Visão de Frei Agostinho e do Bispo de Assis, Igreja Superior .....	182
Figura 62 –	Reconhecimento dos estigmas, Igreja Superior .....	182

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ciclos narrativos do século XIII .....	124
---	-----

## LISTA DE ABREVIATURAS

1Cel	<i>Vita prima S. Francisci</i> , de Tomás de Celano
2 Cel	<i>Vita Brevior</i> , de Tomás de Celano
3 Cel	<i>Memoriale in Desiderio animae</i> , de Tomás de Celano
3Comp	Legenda dos Três Companheiros
4 Cel	Tratado dos Milagres, de Tomás de Celano
CA	Compilatio Assisiensis
LM	Legenda Maior, de Boaventura de Bagnoregio
Im	Legenda Menor, de Boaventura de Bagnoregio
LMm	Legenda Maior, de Boaventura de Bagnoregio (Livro dos Milagres)
OFM	Ordo Fratrum Minorum
OFM.Cap.	Ordo fratrum minorum capuccinorum
PCr	Oração diante do crucifixo
RB	Regra Bulada
RnB	Regra não Bulada
Test	Testamento de Francisco de Assis

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>1 HISTÓRIAS DE FRANCISCOS: A PLURALIDADE DE VIDAS DE FRANCISCO DE ASSIS NO PRIMEIRO SÉCULO FRANCISCANO</b> .....	43
1.1 A HISTÓRIA NA IDADE MÉDIA E A TRADIÇÃO HISTÓRICA FRANCISCANA.....	52
1.2 DE CELANO A BOAVENTURA: UMA CRÔNICA DE CRÔNICAS .....	60
<b>2 A FÓRMULA DA VISUALIDADE FRANCISCANA: VER EM TEXTOS, EXPERIÊNCIAS E IMAGENS</b> .....	81
2.1 FRANCISCO DE ASSIS E A VISUALIDADE QUE TRANSFORMA .....	87
2.2 BOAVENTURA DE BAGNOREGIO E A VISUALIDADE QUE FAZ ASCENDER.....	99
2.3 A ICONOGRAFIA DO PRIMEIRO SÉCULO FRANCISCANO.....	111
<b>3 A IGREJA INFERIOR E O CICLO DA VIDA DE SÃO FRANCISCO E DA PAIXÃO DE CRISTO: CORPO, TÚMULO, RELÍQUIA</b> .....	129
3.1 A BASÍLICA DE SÃO FRANCISCO EM ASSIS: RELICÁRIO, MONUMENTO.....	131
3.2 O CICLO COMPARADO DA VIDA DE FRANCISCO E DA PAIXÃO DE CRISTO .....	146
3.3 IMAGEM CORPO, IMAGEM TUMULAR .....	172
3.4 VITÓRIA DA ANALOGIA SOBRE O CORPO.....	177
<b>CONCLUSÃO</b> .....	185
<b>Fontes</b> .....	188
<b>Bibliografia</b> .....	190

## INTRODUÇÃO

Florescem os primeiros anos do novo século. O século XIII presenciou a emergência das ordens mendicantes e de suas irmãs hereges; o aumento dos movimentos cruzados; a concentração do poder papal no Quarto Concílio de Latrão (1215) e o surgimento das universidades, coração pulsante nas grandes cidades.

Um jovem cruza a porta sudeste da pequena cidade de Assis, no flanco ocidental do Monte Subasio, sua caminhada marcaria a relação do Ocidente entre os homens e os objetos mágicos. Os relatos<sup>1</sup> se distanciam quanto aos detalhes daquilo que aconteceria em breve. A obra *Legenda Maior*, de Boaventura de Bagnoregio (1221-1274) narra que João de Pedro Bernardone (1182-1226), futuro Francisco de Assis, saíra para meditar e rezar, visto que o jovem, que outrora sonhara ser cavaleiro, passava por um processo de conversão psicológica e espiritual: a visão de Espoleto e o encontro com os leprosos incomodaram-no profundamente, acarretando uma crise. Outro texto, a *Legenda dos Três Companheiros*, apresenta uma biografia mais íntima de Francisco de Assis, por intermédio do olhar de três companheiros seus, mas seguramente não é contemporânea de sua morte, sua publicação é tardia, nela afirma-se que o jovem apenas caminhava do lado de fora dos muros de sua cidade natal.

A pequena igreja de São Damião encontrava-se em ruínas, consequência do tempo e da atenção pouco recebida, visto que se tratava de um templo que se situava a pouco menos de um quilômetro da igreja de São Rufino, a qual estava em construção no espaço que ocupou um antigo fórum romano e, por conta disso, recebia os maiores investimentos da região.

Sentindo o espírito e o peito pulsarem, aquele homem, que na *Vida Segunda*, de Tomás de Celano (1190-1260), “*mutatus perfecte iam corde, in brevi mutandus et corpore*” (3Cel 6, 10), sentiu-se convidado a colocar os pés naquele espaço. O jovem assisense, possivelmente, era acostumado àquela visão: filho de comerciante de tecidos, tinha, naquela rota, espaço de circulação e comércio. Anos atrás, havia participado dos conflitos entre Assis e Perugia, talvez naquele mesmo

---

<sup>1</sup> A narrativa com relação aos episódios do encontro de Francisco de Assis com o Crucifixo de São Damião se baseia nas narrativas em 2Cel 6, 10-11; 3Cel II; LM II, 2-3; Im V; 3Comp V, atentando às diferenças, quando houver, e assinalando-as no corpo do texto.

cenário acumulasse memórias de uma batalha perdida que lhe rendera um período de cárcere.

Ao entrar na igreja, dificilmente deve ter encontrado a eucaristia, ponto de destaque no edifício eclesial, mas que raramente estava presente em pequenas igrejas, mesmo com a insistência sob seu culto no século XII. No lugar dela, iluminado pelos raios que incidiam do teto parcialmente destruído, um enorme crucifixo logo deu sentido à pulsão no peito de Giovanni que, emocionado, colocou-se diante daquele painel de 2 metros de altura e, ao menos, 1,40m de largura.

Aquela imagem não era diferente das conhecidas: a imagem do Cristo vivo, em vitória, era a mais comum do século passado, de influência oriental e, provavelmente, mais presente nos locais frequentados pelos habitantes de Assis. Nesse mesmo século, o *Christus patiens* substituiria essa antiga figuração do *Christus triumphans*.



Figura 01 – Crucifixo de São Damiano. Basílica de Santa Clara, Assis.

Fonte: © Archivio Basilica di Santa Chiara.

As figuras mais próximas a quem observa, ao levantar os olhos, são os seis personagens na base da cruz: São João Apóstolo, São Miguel, São Rufino, São João Batista, São Pedro e São Paulo, personagens-chave do episódio da Crucificação, pilares da Igreja ou patronos da região. Suas imagens se encontram bastante danificadas, talvez

em função das repetidas mãos que, ao buscarem o *transitus* pela *imago*, tocavam as partes mais próximas.

Os pés separados de Cristo, com aumento do número de cravos empregados na Crucificação, isto é, de três para quatro, caracterizam o estilo figurativo do outro lado do Mar Adriático. A visão que percorre as pernas de Cristo não deixa de perceber o pequeno galo pintado ao lado de sua perna esquerda, referência à traição de Pedro ou à alegoria crística do sol que surge.

A fina tábua logo se amplia em um segundo nível carregado de personagens, a maioria identificados com legendas em letra capitular. Lá estão aureolados Maria, João, Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago. Lá também estão o Centurião, sem auréola, ao lado da mãe de Tiago, cingido por uma cabeça de homem e o topo de várias outras, sugerindo a noção de grupo. A pequena figura à esquerda é Cornelius, o soldado que feriu Cristo com uma lança e dele fez jorrar sangue e água, do outro lado, contrapondo-se, há um homem barbado, sem identificação e em vestes civis, de difícil reconhecimento, quiça mesmo, o comitente.

Figura 02 – Crucifixo de São Damião (detalhe- centro). Basílica de Santa Clara, Assis.



Fonte: © Archivio Basilica di Santa Chiara.

O Crucifixo de São Damião, enquanto discurso narrativo, enquadra

diferentes episódios, momentos temporais e personagens. A trave horizontal figura não só os braços de Cristo, mas quatro anjos, dois de cada lado, em gestos de feliz diálogo, ladeados por outros personagens sem asas, em verde e vermelho, aureolados, em cada extremo da viga.

Por fim, a última parte, mais acima, grafa a frase joanina que remete à identificação de Cristo na cruz “*IHS NAZARE REX IVDEORV*: Jesus Nazareno Rei dos Judeus”. A imagem acima da frase coroa o Crucifixo com o momento, após a ressurreição, em que Cristo é acolhido na glória celestial, recebido por dez anjos e pela Mão de Deus. A mão esquerda de Cristo porta a coroa e a cruz, vias de redenção.

Nosso olhar é rapidamente tentado a identificar Cristo sobre uma cruz, as mãos e pés perfurados logo confirmariam a suspeita. Mas esse não é o caso do tipo iconográfico comum ao século XII: o *Christus triumphans*, figura Cristo em uma posição que remete à crucificação, mas, não raramente, retira-o da cruz e o apresenta vivo. Não há o objeto cruz – mas, apenas, sua imagem - sobre o qual Cristo deveria estar, ao contrário, o fundo preto que se estende entre seus braços remete ao seu túmulo vazio (VISALLI, 2013, p. 90) nele Cristo paira ressuscitado. Olhos profundos e barba, características pouco comuns às imagens ocidentais, reforçando a tese de origem oriental da imagem ou do produtor.

Se Cristo está ressuscitado, ausente de cruz e sem pregos nas mãos e nos pés, ainda sangra: de seu flanco jorra o sangue que alcança João e Maria, de seus pés escorre sangue sobre os primeiros seis personagens, e de suas mãos caem gotas sobre os dois anjos de cada lado, enquanto um fio líquido desce até a região

Figura 03 – Crucifixo de São Damião (detalhe – topo).  
Basílica de Santa Clara, Assis.



Fonte: © Archivio Basilica di Santa Chiara.

do cotovelo, deixando que também escorra sangue, assim, são contemplados horizontal e vertical; Terra e Céu.

Eis a narrativa do Crucifixo de São Damião: o olhar que percorre, de baixo à alto o corpo seminudo de Cristo acompanha a dor do Calvário naqueles que o vivenciaram, vê Cristo ressuscitar do túmulo e alcançar a glória celeste, onde coroado não deixa o observador se esquecer que um dia voltará. (RUSSO, 1984, p. 653).

O crucifixo é ladeado por ornamentos em formato de conchas voltados para o lado de fora. A primeira margem, dourada, esconde uma elevação de poucos centímetros. Seguem margem vermelha, azul e, novamente, dourada, todas rasgadas por um padrão gráfico de ornamentos em formato de “S”. Os personagens e as formas não respeitam as bordas: anjos atravessam três cores diferentes, Maria e o Centurião extravasam os limites do fundo dourado, o pé do último centurião e de João também. Ao observá-las, mais que definir inícios e términos, as margens projetam as figuras que escapam delas.

Figura 04 – Crucifixo de São Damião (detalhe – lateral). Basílica de Santa Clara, Assis.



Fonte: arquivo pessoal.

No entanto, a estratégia de projeção do pintor se revela mais evidente ao olhar a cabeça de Cristo: uma elevação crescente, iniciada no encontro da borda

dourada com a auréola, chega a alcançar mais de uma dezena de centímetros. A João, ajoelhado em oração, a cabeça projetada se inclinava em sua direção: a imagem, literalmente, olha seu observador. Para Bruni (2016, p. 165) responsável pela última restauração do objeto, entre 1999 e 2001, a região projetada da auréola parece ser a que menos sofreu restaurações ao longo do tempo e, ainda assim, é a mais bem preservada.

Mas o que tornaria famosa essa imagem não é a riqueza narrativa ou a estratégia de percepção da imagem enquanto objeto tridimensional, mas o que aconteceria a seguir. João de Pedro, talvez olhando lentamente sobre a cabeça projetada, passou a sentir seu coração derreter, como se uma consolação espiritual invadissem seu corpo. Logo reconheceu um ruído quebrando o silêncio da oração em uma igreja aparentemente vazia. Uma voz! Três vezes!

“ - Francisco, vai e repara a minha casa que como vês está toda em ruínas. ”

“ - Francisco, vai e repara a minha casa que como vês está toda em ruínas. ”

“ - Francisco, vai e repara a minha casa que como vês está toda em ruínas! ”

Apenas a *Legenda dos Três Companheiros* registra a resposta de João, já chamado Francisco. Deu todo o dinheiro que tinha consigo ao sacerdote daquela igreja, a fim de que uma lâmpada sempre iluminasse aquele objeto e iniciou uma primeira fase de reparação das igrejas, literalmente as reformando. O cavaleiro, assim, tornou-se pedreiro.

Visalli (2013) atenta aos diferentes cuidados dos hagiógrafos com relação ao milagre: enquanto Tomás de Celano afirma que a imagem moveu os lábios, a hagiografia posterior de Boaventura de Bagnoregio (1221-1274) informa apenas que uma voz veio da imagem, não havendo, assim, alteração material no objeto. A mudança de tom e de possibilidade milagrosa para a imagem revela um cuidado ainda pouco percebido pela historiografia especializada na temática: há uma preocupação, manifestada em tensão, na formação de um projeto iconográfico e de potência de imagens na Ordem dos Frades Menores.

O dourado do Crucifixo de São Damião refletia a luz que invadia aquela igreja em ruínas e iluminava a longa noite de transformação e conversão pela qual o filho do vendedor de tecidos passava. A “Oração diante do Crucifixo” é o mais antigo texto de autoria de Francisco, escrito entre 1205-1206 (PAOLAZZI, 2004, p. 166), anos em que atravessava a primeira fase de sua conversão. No texto, o autor insiste na iluminação divina para que haja luz sobre seu caminho:

Ilumina le tenebre de lo core mio.  
 E damme fede dritta,  
 speranza certa e caritate perfetta,  
 senno e cognoscimento, Signore,  
 che faccia lo tuo santo e verace comandamento.  
 Amen. (PCr)<sup>2</sup>

Frente àquele crucifixo estava Francisco, lá voltou a estar em vários momentos de sua vida. Lá se reuniram Clara de Assis (1194-1253) e as Pobres Damas e de lá o Crucifixo só saiu para encontrar abrigo na Basílica da Santa: aquela imagem dava sentido de identidade ao encontro das seguidoras da amiga de Francisco. (CONTRERAS MOLINA, 2006, p. 4).

A relação dos franciscanos com as imagens é marcada por esse encontro carregado de detalhes iconográficos e da manifestação transcendental por meio da materialidade, mais que um entre tantos outros objetos, aquela imagem funcionou de modo diferente.

“Deus está nos detalhes”, frase bem quista por semioticistas e historiadores, prenuncia nosso olhar: uma mecha colorida nos longos cabelos negros, os pés ligeiros do menino jogador, uma haste mordida dos velhos óculos da poetisa octogenária. No frenético cotidiano pós-moderno, sentar-se e alimentar os pássaros é singular: “Deus está no particular”, foi a opção de Federico Carotti, um dos tradutores brasileiros de Carlo Ginzburg, para a mesma frase. “O Demônio está nos detalhes” é igualmente válida. Ambas as frases são de autoria inexata: Gombrich a atribuía à Aby Warburg, o *New York Times* a relacionava ao arquiteto alemão Ludwig Mies van Rohe, a versão de Gustave Flaubert é mais antiga: *Le bon Dieu est dans le détail*. Novos traços em velhos objetos permitem a renovação historiográfica e o contínuo encantamento com o desconhecido.

Passadas mais de quatro décadas desde a publicação, na França, da coleção *Faire de l'Histoire: nouvelles approches, nouveaux problèmes et nouveaux objets* (1974), dirigida por Jacques Le Goff e Pierre Nora, as novidades nomeadas pelos organizadores já não são modernas, mas a busca pelo renovar historiográfico segue pulsante. Ao medievalista, raras são novas fontes, todavia, são as novas

---

<sup>2</sup> As citações com excertos de fontes serão, sempre que possíveis, disponibilizadas no latim e em um idioma moderno.

aproximações, problemas, objetos e olhares que trazem diferentes, aperfeiçoadas e contemporâneas interpretações dos homens de mil anos atrás.

Nosso olhar renovado repousa sobre um dos homens que mais provocaram a admiração e o espanto na humanidade. Francisco de Assis inspirou miríades de homens e mulheres que doaram seus bens e suas vidas; foi ícone presente na cristianização do Novo Mundo; motivou homens de paz, teologias ligadas à esquerda e hoje é peça-chave na geopolítica mundial: Jorge Mario Bergoglio (1936) é a mais nova e importante face que reivindica a herança do Pobre de Assis.

Se Deus e o Demônio estão nos detalhes, Francisco de Assis também está! Um olhar diferente, cuidadoso, revela pistas ainda não observadas. O capuz do frade não protege apenas sua cabeça tonsurada do frio, mas é símbolo identitário capaz de gerar a revolta e a reforma capuchinha. Um olhar que percebe sinais, rastros e aspectos específicos de um objeto, não deixa de perceber a característica chave da espiritualidade franciscana que nos é cara e central nessa discussão. Em Francisco de Assis e em várias das experiências espirituais inspiradas em frei Francisco, a visão não é secundária: ver e imaginar é parte da ascese. Na lógica flexível e extensível da *imago*, a experiência dos freis não se detém somente à imagem física, mas toda alusão à possibilidade, à potência imagética, ganha novos e valiosos tons. Francisco, no bilhete à frei Leão (1574-1651), um de seus autógrafos mais famosos, revela a consciência dos limites das letras e, junto ao texto escrito, desenha o Tau e uma cabeça. Enquanto há consenso sobre o texto do punho de Francisco e seus significados (BARTOLI LANGELI, 2000), historiadores e franciscanistas discutem, há séculos, o significado desse estranho rabisco: a historiografia não tem, ainda, conferido o mesmo valor à visualidade que Francisco e os seus tinham.

Cientes da necessidade de aprofundar o estudo sobre a visualidade na Ordem dos Frades Menores e da grandeza e extensão da temática, centramo-nos no palco devocional e político do franciscanismo após a morte de seu fundador. igreja túmulo, espetáculo e tribunal. Testemunho da mudança da imagem narrativa de Francisco, de indivíduo fundador de uma Ordem à vida alegória da imagem ideal projetada para os franciscanos daquele momento.

A Basílica e Sacro Convento de São Francisco, em Assis, foi o grande projeto monumental da Ordem Franciscana: erigir com pedra para cristalizar a imagem desejada do seu Pai Espiritual. Obelisco da representação, a nova morada

do corpo do santo deveria ser o grande relicário para onde os olhos dos fiéis e os anseios dos frades se direcionariam. O que, talvez, seus arquitetos não previam é que mais que o odor do gesso fresco e o ruído dos peregrinos, aquelas santas paredes testemunhariam os conflitos dentro da própria ordem mendicante, ecoando e agravando agitações iniciadas com Francisco ainda em vida. É lícito que os frades relativizem o conceito de pobreza e se permitam a posse de bens em nome do pontífice romano? Como administrar uma ordem de proporções gigantescas e para além da Europa? Diante da demanda de maior instrução pelos frades, a melhor via é a clericalização daqueles que devem estar à frente?

A construção de identidades e espaços de atuação está documentado nas hagiografias, nas legislações, nas bulas papais e nos muros. As imensas paredes da Basílica de São Francisco foram telas coloridas pela tensão no seio da Ordem. Entre 1260 e 1265 o artista anônimo Mestre de São Francisco pintou a vida de Francisco de Assis em cinco grandes cenas na parede esquerda da Igreja Inferior da Basílica, em paralelo, cinco cenas da Paixão de Cristo foram produzidas na parede à direita, em uma clara tentativa de, ao colocar no mesmo ângulo, ocular do observador o Redentor e seu Seguidor, aproximando-os. Três décadas depois, entre 1290 e 1295, Giotto de Bondone (1266-1337), um dos mais renomados e caros artistas em seu período, foi contratado para colorir as paredes da Igreja Superior, na mesma basílica, em vinte e oito grandes afrescos que contornam toda a extensão da nave. Três décadas dividem os dois ciclos em estéticas distintas, narrativas diferentes e modos de funcionamento das imagens singulares, uma distância que cremos não ser só estética ou narrativa, mas conceitual e funcional, sobretudo. Transformam-se os espaços e as demandas por meio de imagens. O primeiro ciclo cumpria a função visual do corpo de Francisco, presente, mas não apresentável: o misterioso local da sepultura de Francisco fez com que as imagens assumissem esse papel, na apresentação de um Francisco-corpo, potente e testemunho de sua vida, em uma prática da imagem franciscana comum a outros painéis e ciclos do período. A transformação de Francisco em alegoria, porém, tão trabalhada por Boaventura de Bagnoregio em seu texto fundador, é concretizada visualmente com Giotto, na mesma igreja, sepultando iconograficamente a proposta de Francisco-indivíduo e apresentando-o como instituição.

Nosso objetivo é estudar a prática da visualidade entre os frades menores e seu uso na mudança da figura de Francisco de Assis, considerando especialmente

sua presença iconográfica proposta pela decoração da Igreja Inferior. Devoção e política se misturam em imagens públicas, localizadas e intencionadas. Ao estudarmos a Basílica de Assis, sua função sepulcral e as alterações ao longo do século XIII, compreendemos como a percepção sobre as potencialidades da imagem são transformadas e acompanham anos de mudanças sociais, políticas, identitárias e culturais do período, bem como dos frades envolvidos.

Uma Basílica não é um edifício religioso qualquer, carrega a missão de ser espaço privilegiado de devoção e memória de um santo. Portanto, os frades do *Sacro Convento* de Assis tinham, cremos, a consciência da função de seu espaço e de suas ações. Vitrine do franciscanismo de então, gestos, sermões e práticas centram-se em Francisco em uma disputa secular sobre a legitimidade da missão atual. O passado reforça o presente, confirma-o e garante a autenticidade de quem, do alto do púlpito, ao longo dos séculos, coloca suas palavras na boca de Francisco e cria também um outro Francisco. Quanto às manifestações oral, escrita e visual, centramo-nos na terceira. Acreditamos que, em um medievo da visualidade, essa é uma das manifestações privilegiadas por Francisco e os seus, ainda não suficientemente explorada pela historiografia. Trama visual de imagens, ideias e potência que extrapolam as figuras captadas pelo globo ocular, em uma dinâmica de sugestão imagética.

Assis é o coração pulsante de onde jorra a reivindicação de identidade dos frades menores. Cidade berço do *poverello*, concentrou a sede administrativa e espiritual do movimento franciscano. Ainda hoje é o mais importante espaço de peregrinação para aqueles que admiram o movimento, é espaço de circulação de frades, de peregrinos e de ideias. O projeto artístico de Giotto encerra aquilo que chamamos de Primeiro Século de Iconografia Franciscana, a seleção de episódios, modo de figuração e de funcionamento tendeu a se estabilizar mais depois da produção do florentino, assumindo-o como modelo. Por fim, poucos anos depois, em 1317, o papa João XXII (1249-1334) com a bula *Sancta Romana* (1317) condenava o grupo dos frades conhecidos como Espirituais, que reivindicavam uma identidade franciscana diferente daquela pregada pela parte institucionalizada da Ordem e próximo à Roma, dando fim, ao menos naquele momento, à disputa pela memória de Francisco de Assis.

Toda tentativa de teorizar e nomear o homem e seus domínios se choca na inevitável barreira que limita as possibilidades de conceituação: conceitos são limitados na medida em que buscam submeter realidades complexas às poucas possibilidades da linguagem, assim, não há conceitos e ideias cristalizados, mas intentos de aprisionamentos em constante mutação. História Social e História dos Conceitos se dependem, uma vez que os gestos humanos, objeto do primeiro campo, dependem de como os percebemos e nomeamos, campo do segundo. (KOSELLECK, 2006, p. 97).

Pensar imagem – ou arte, conceitos distintos em sua raiz, mas tantas vezes sinônimos em seu uso, prescinde pensar por que nomeamos assim determinados objetos. O velho ferro de passar roupa, com carvão, pode ser objeto de estudo e contemplação em um museu ou item essencial em uma residência domiciliar em que não se abre mão desse objeto, talvez não em virtude da ineficácia dos ferros de passar modernos, mas por, atrelado a um profundo sentimento de afeto e memória, considerarem o defasado objeto como o mais adequado às suas necessidades. Ora, a definição de objeto de memória, no museu, ou objeto cotidiano, na residência domiciliar, não está vinculada ao objeto propriamente dito, mas às funções, possibilidades e compreensões atreladas a ele. Seu espaço, no armário de materiais ou na vitrine; seu manuseio, com mãos calejadas ou luvas de algodão; ou seu estado de uso, são itens de indagação para pensar o estatuto desses materiais. Não é diferente com a imagem religiosa: a oração de joelhos se dá em frente ao crucifixo na igreja, não no museu, o crucifixo é o mesmo, seu estatuto não.

A visualidade já não precisa mais de defesa com relação à sua presença nos escritórios dos historiadores e já há, no campo científico brasileiro, intenso diálogo entre historiadores e historiadores da arte, os primeiros percebendo os registros visuais enquanto fontes valiosas e os segundos buscando localizar seus objetos nas transformações próprias do tempo e das dinâmicas sociais.

Giulio Carlo Argan (2005), crítico e historiador da arte, insistiu em uma noção de História da Arte que diminuía, se não eliminava, as distâncias entre as preocupações estéticas e sociais. Admirador do Instituto Warburg, o pensador, que também foi prefeito de Roma, percebia a prática artística como uma atividade ligada à noção de urbanidade e convívio social, daí seu envolvimento político. Os homens,

por estarem juntos, criam imagens e lhes dão o devido status e participação nos círculos de relações: no teatro do convívio humano, as imagens são atores participantes das cidades:

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaços urbanos os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel da dimensão cênica da cidade. [...] (ARGAN, 2005, p. 43)

Ora, a menos que se concebam as imagens e a arte como estruturas ideológicas de dominação ou produtos culturais submetidos aos seus criadores, o campo visual está no mesmo horizonte que seus produtores, em uma lógica circular de cocriação. A moda é um bom exemplo dessas transformações conjuntas: com registros de existência desde o século XIX, o relógio de pulso surgiu como acessório feminino até ser popularizado na Primeira Guerra Mundial, os soldados precisavam manejar armas, carregar suplementos e organizar a vida nos *fronts* em sincronia com seus companheiros. Item básico no traje do século XX, foi substituído no terceiro milênio pelo celular, salvo poucos saudosistas, o relógio de pulso cumpre hoje um papel majoritariamente estético. Ao longo de cem anos, essas transformações da moda modificaram também a prática humana: do trabalho ditado pela sirene da fábrica, cada trabalhador passou a monitorar, em seu próprio pulso, o horário de trabalho. Por fim, os modernos *smartphones* regem o horário de trabalho, os compromissos futuros, a comunicação com os patrões e a vida social. Trata-se de modos de agir social e objetos que se criam e se transformam mutuamente, a relação é menos de submissão que tensão. Andy Warhol (1928-1987) soube bem perceber os signos de seu tempo e provocar marketing de consumo que influencia arte, arte que constrange a sociedade que consome.

[...] Néanmoins, à condition de reconnaître la spécificité du domaine d'expression visuelle et le caractère toujours problématique du rapport entre l'oeuvre et son environnement, l'étude des images peut apporter une contribution à l'étude historique des sociétés du passé. Ou, pour le dire de façon plus offensive, dès lors que les images jouent un rôle important dans les pratiques sociales et mentales de l'Occident medieval, il ne peut y avoir de compréhension globale d'une telle société sans une analyse poussée de ses expériences de l'image et du champ visuel. (BASCHET, 1996, p. 94)

A posição de Giulio Argan e Jérôme Baschet partem de áreas distintas do conhecimento: História da Arte e História, mas se encontram na compreensão cultural do campo visual, em uma longa esteira de estudiosos, a partir de Warburg, que insistiam na necessidade de pensar a arte dentro de seus significados sociais próprios. Perceber a complexidade desses objetos em seus espaços demanda não apenas análise estética, mas social. Nesse sentido já não nos é permitido pensar uma história da arte puramente estilística, ainda mais ao considerar a imagem medieval, de caráter extremamente inventivo.

Quando refletimos sobre imagem ou arte medieval cremos ser necessário compreendê-la em seu contexto e significado específicos. O correspondente latino ao português “imagem” é “*imago*”, seu significado, por outro lado, era bastante diferente. Jean-Claude Schmitt (1996a, 1996b, 2007) apresenta uma noção de *imago* compreendida no medievo em três campos distintos: a) o homem é imagem, enquanto *imago Dei*: sua história, organização social e práticas são reflexos, mais ou menos corrompidos, da imagem primitiva divina; b) toda produção material ou simbólica humana: aqui encontramos a noção moderna de imagem do ponto de vista material/visual, além de imagens simbólicas, alegorias e representações em textos, discursos, gestos etc.; por fim c) sonhos, imagens mentais, oníricas e de cunho psicológico, são consideradas *imago* também as manifestações transcendentais que geram reação humana.

Essa noção nos é cara na medida em que orientar o trabalho de análise de imagem, não apenas em objetos visuais, demanda uma horizontalidade de fontes que versem sobre o mesmo tema e construam a mesma *imago*. A figuração da história de Francisco de Assis não se explica somente pelas imagens, mas por outras fontes que se influenciavam e se transformavam mutuamente.

A hagiografia é a referência principal da história de um santo e constitui parte da tradição escrita que colaborará com a construção de sua figura e culto. Em

Francisco de Assis, há um potente *corpus* escrito que contribui para a construção de sua representação, daí a tentativa de controle restrito da Ordem para com as versões das hagiografias e da circulação dessas, operação em que os frades não foram exitosos – vide a descoberta de novos textos sobre o assisense. Somam-se às hagiografias, textos do próprio Francisco, poemas, crônicas, textos de caráter popular etc. A *imago* aponta para uma via de solução entre as aparentes tensões entre cultura visual, escrita e oral: a falta de definição clara em seu período sobre os limites dessas culturas colaborava para suas construções conjuntas.

Analisar a imagem visual demanda, em nosso caso, a análise de outras expressões da *imago*, reconhecendo as especificidades de cada suporte, mas buscando a circularidade e influência entre todas elas. Sermões, hagiografias, pinturas, retábulos, textos legislativos, orações, oralidade etc., todos contribuíram e influenciaram na construção da imagem/*imago* de Francisco de Assis e das particularidades do uso de imagens entre os Frades Menores.

O Ocidente não conheceu, antes do Concílio de Trento (1545-1563), um controle muito próximo da Igreja para com as imagens. De maneira geral, os episódios de maior advertência ou domínio foram pontuais e perpetrados por agentes particulares. A posição do Papa Gregório (540-604) em suas correspondências com o bispo de Marselha, no ano 600, embora não tenha caráter legislativo, logo se tornou ferramenta de legitimação para as imagens e teve seus argumentos trifuncionais reproduzidos pelos teólogos que as pensaram.

As mudanças temáticas e formais no medievo demonstram muito bem as múltiplas opções e de novas criações pelas quais os artistas caminhavam: de figurações em glória de Cristo, estático e próximo aos ícones bizantinos, à estranheza, mesmo em sua época, da figuração da Trindade Triândrica com três faces.

[...] Pour le moins, on sera tenté d'admettre que la liberté des images résulte de la mobilisation des spécificités et des ambiguïtés/ambivalences propres au langage figuratif, au sein d'images-objets dont la plupart sont rigoureusement inédites (des statues reliquaires aux retables, des chapiteaux historiés aux portails sculptés), et ceci dans un univers social et idéologique certes dominés par l'Église, mais animé d'une profonde dynamique. Loin de l'idée d'un art homogène et décalquant passivement la doctrine, la vitalité et l'essor de la chrétienté ont ouvert à la création figurative un ample terrain de manoeuvre et permis le déploiement de son exubérante inventivité (BASCHET, 2008, p. 260).

Como perceber, diante de um cenário de criações e diferentes possibilidades, as mudanças, continuidades e rupturas na imagética? A serialidade nos parece ser a melhor opção. Jérôme Baschet, historiador da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, insiste em diferentes momentos de suas obras sobre a eficácia desse método de trabalho, aperfeiçoando uma operação metodológica que remonta ao menos à renovação historiográfica do século XX, pensemos, por exemplo, nos esforços totalizantes e de gestão de quantidade de fontes e números da segunda geração dos *Annales*, nos esforços de quantificação e serialização dos historiadores das mentalidades. Com a publicação de *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle d'après les autels des âmes du purgatoire*, na França, em 1970, Michel Vovelle enunciava seu método de trabalho a partir da serialidade:

[...] Nessa multiplicidade de testemunhos [imagens identificadas sobre as almas do Purgatório], confrontar-nos-emos com os contrastes de uma documentação por vezes exaustiva e abundante, o que autoriza a constituição de séries, dados um terreno e uma época, mas muitas vezes também com a inevitável singularidade de documentos únicos, colhidos no correr da investigação. [...] (VOVELLE, 2010, p. 17)

Tal como os textos, as imagens citam-se, serializá-las nos permite observar as redes de influências, cópias e rupturas entre elas. Jérôme Baschet (1996; 2008) centra sua proposta metodológica em três tipos de séries: 1) imagens associadas em uma mesma obra: as imagens medievais raramente se apresentam de maneira isolada, geralmente fazem parte de um ciclo pictórico, de um manuscrito ou de um objeto multifacetado, elas se circunscrevem em espaços e formam narrativas, ainda que não diretamente. A análise serial de uma igreja, por exemplo, implica perceber todas as temáticas pintadas, mesmo em diferentes ciclos e afrescos, e os possíveis diálogos entre eles; 2) *corpus* construído pelo pesquisador: com base em imagens que não estejam necessariamente no mesmo espaço/obra, mas atendam às demandas específicas de cada objeto pesquisado: o conjunto da obra de um autor, a figuração do inferno em determinada região, a série de imagens com a Paixão de Cristo etc.; 3) hipertemas: o autor insiste energicamente, no artigo de 1996, nas possibilidades oferecidas por esse tipo de série, tratam-se de imagens que se relacionam pelos seus temas, às vezes não de modo implícito, mas apresentam

modos de figuração próximas, ainda que não necessariamente da mesma cena, como a cura de Bartolomeu de Narni por Francisco de Assis, que se relaciona iconograficamente ao lava pés, por Cristo.<sup>3</sup>

A proposta de serialização do medievalista francês diminui a tensão entre análise quantitativa e qualitativa ao cruzar os dois campos: os temas e modos de figuração importam, e sua recorrência também. A criação de séries não só nos permite perceber as singularidades da iconografia medieval, mas a malha iconográfica que se desenhou em cada período e região. Nesse sentido, é essencial frisar o caráter geográfico da iconografia medieval, mais relacionado à cultura que à distância geográfica: encontramos mais distância entre a arte de Florença e de Siena no fim do medievo, que entre a Úmbria e Bizâncio no século XII.

La compréhension conjointe des games sérielles et des images exceptionnelles impose donc d'articuler le local et le général. Il s'agit d'analyser, dans ses dynamiques historiques, un champ de possibilités où jouent ensemble le singulier et le régulier, l'extrême radicalité des coups d'éclats et la palpitation tranquille des modestes variantes. (BASCHET, 1996, p.122)

A serialização proporciona a macro e a micro-observação ao propor séries que permitem a percepção de continuidades e singularidades, alternando-as. Seguindo o itinerário dos fotógrafos, nosso objetivo na pesquisa não é uma lente macro, mas uma teleobjetiva, que permite não só enquadramentos amplos, mas zoons potentes. Se nos dois primeiros capítulos optamos por uma análise ampla, posteriormente aproximaremos a lente para a microanálise dos dois ciclos.

[...] o fato é que os debates nos últimos anos do século XX apontam para uma possível compatibilidade entre as escalas de investigação macrossocial e microanalítica. [...]  
Nesse caso, tratar-se-ia de uma alternância de escalas, de uma passagem do olhar macrossocial para a observação microanalítica como procedimento metodológico, sem prejuízo da primeira. [...]  
As escalas em jogo podem, assim, ser complementares até certo ponto, em um mesmo trabalho, e certamente o são no que toca ao conhecimento que a historiografia em geral pode proporcionar. Não são definitivamente excludentes, mas podem ser alternativas. (VAINFAS, 2002, p. 150-151)

<sup>3</sup> Em *Inventivité et sérialité des images médiévales*, publicado em 2008 na obra *L'icongraphie médiévale*, o autor revisa o texto anterior, ainda que sem citá-lo, e suprime várias das discussões em relação aos hipertemas.

O olhar micro histórico ainda é importante em dois procedimentos: na narrativa e no paradigma indiciário. Ao narrar os eventos contidos nas hagiografias, figurados nas imagens ou o curso dos acontecimentos que influenciaram nosso objeto, atentamos às diferentes versões dos originais, descrevendo e interpretando os discursos das fontes, aproximando-nos, por vezes, da “descrição densa” antropológica, mas observando os diferentes caminhos possíveis, a mudança própria das atividades de *Chronos*, e da distância com seu objeto, a operação metodológica mais difícil no exercício antropológico. (VAINFAS, 2002, p. 126). Ainda característico do procedimento micro histórico, optamos, sempre que possível, por fugir às explicações generalizantes ou aos conceitos universais. Assim, preferimos definições do período e modos de compreensão próprios dos agentes envolvidos, como a noção fundante no trabalho de *imago*, conceito desenvolvido por historiadores, mas de raiz medieval.

Perseguir a potência visual é, ainda, uma operação de caça, por vezes não anunciada pelo produtor e não aglutinável em torno de termos-chave que permitam identificação. Própria dos que buscam assassinos, investigam o inconsciente ou identificam autorias de quadros, o paradigma indiciário serve como bússola no deserto medieval da escassez de fontes. O novo modelo epistemológico nas ciências humanas, surgido no final do século XIX e desenvolvido por Carlo Ginzburg, em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (1989), é o que permitiu, a partir do trabalho nas margens, a observação de características e a produção de análises que alcançam novos resultados. O odor de cigarro e as cinzas ao longo da estrada guiam a busca por estatutos de imagens no franciscanismo, daí o procedimento metodológico dos capítulos: descrição narrativa dos episódios e das imagens e posterior imersão nos seus particulares de produção, significados em contexto e possibilidades de uso. No texto colunar da micro história italiana Ginzburg insistiu nesse método para o estudo de temas e personagens que estiveram à margem da historiografia tradicional, anos depois aplicou o mesmo método para estudar a obra de Piero della Francesca (2010) e, mais recentemente, a obra de Picasso (2014).

A noção de modo de funcionamento é intimamente ligada à análise iconográfica e de discursos potencialmente visuais. Chamamos de “modo de funcionamento” as possibilidades de uso e recepção de imagens, projetadas pelo

produtor ou ressignificadas na recepção. Não se tratam apenas de funções, mas de possibilidades de ação, que por vezes extrapolam o planejado: um afresco tem sua função projetada em sua integralidade, mas sua manutenção, mesmo após a destruição que compromete sua mensagem, revela um modo de funcionamento diferente, singular daquele ciclo.

Nas ciências humanas e, particularmente, no campo de estudo das imagens, influenciado pela historiografia medieval francesa, a “função” costuma ser a categoria padrão para pensar os usos de imagens: liturgia, instrução, receptáculo de preces, eucaristia etc. Por outro lado, acreditamos que se apenas a função explicasse a permanência e a existência das coisas, o relógio de pulso teria sido abolido.

A função intencionada é importante, mas não explica. Daniel Miller (2013, p. 75), ao estudar o uso de potes de cerâmica na cosmologia hindu, percebeu que esse uso não está atrelado à característica física dos potes: volume, peso, forma etc., mas à simbologia dos mesmos, atendendo mais a esta que à praticidade. Nesse caso, mais que função, trata-se de funcionalidades que explicam, por exemplo, a manutenção do relógio de pulso: a função inicial de apontar as horas já não é mais tão importante, por outro lado, adquire característica estética-ornamental que a explica.

A surpresa do antropólogo inglês foi menos com as possibilidades de uso dos potes que com sua invisibilidade e aparente pequena importância. Como a iluminação teatral sobre o palco, invisível para os atores, mas fundamental para a execução da trama, os objetos são menos visíveis aos usuários que ao olhar exterior. (MILLER, 2013, p. 78-79).

Ademais, objetos também formam a cultura e as sensibilidades, não é só a narrativa figurada que instrui seu observador, mas a sua disposição e o seu local. Na *Via Crucis*, disposta ao longo da nave de uma igreja, não só a narrativa da Paixão é percebida pelo fiel, mas a movimentação dentro do edifício eclesiástico, o suporte para os quadros, bem como arquitetura. Há uma verdadeira pedagogia dos sentidos nas imagens e em seus modos de ser e de se apresentar:

[...] Objetos não gritam para você como os professores, nem jogam um pedaço de giz em você, como o meu jogou, mas eles lhe ajudam docilmente a aprender a agir da forma apropriada. Essa teoria também dá contorno e forma à ideia de que os objetos fazem as pessoas. Antes de realizarmos coisas, nós mesmos crescemos e amadurecemos à luz de coisas que nos foram transmitidas pelas gerações anteriores. Percorremos terraços de arroz ou sistemas rodoviários, a moradia e os jardins ancestrais. Eles dirigem inconscientemente nossos passos, assim como o ambiente cultural ao qual nos adaptamos. [...] Porém, a lição da cultura material é que, quanto mais deixamos de notá-la, mais poderosa e determinante ela se mostra. Isso propicia uma teoria da cultura material que dá aos trechos muito mais significado do que se podia esperar. Acima de tudo, a cultura vem dos trechos. Muitas vezes, quando estamos numa jornada, ao escalar o topo da montanha, revela-se adiante um pico mais elevado. Continuemos a escalada (MILLER, 2013, p. 83)

Perceber a iconografia medieval como objeto, leva à sua apreensão como cultura material. Emprestando o termo de Baschet (2008), a imagem é para nós também objeto: imagem-objeto.

Uma vez abandonada a ultrapassada fórmula de Bíblia dos Ilustrados, a imagem medieval se revela mais complexa. Arelada sempre aos objetos, aos receptáculos, às paredes etc., ela é espacial e tridimensional, há camadas nas iluminuras, volume nos painéis e espacialidade nos afrescos:

[...] l'image médiévale n'est pas un tableau accroché sur le mur d'un musée, ni une trace éphémère défilant sur un écran d'ordinateur. Il n'y a pas au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage (un manuscrit, un aurore, une statue-reliquaire, voire l'édifice culturel lui-même) C'est parce qu'elle existe comme objet que l'image peut être voilée ou dévoilée, habillée, ornée de bijoux ou de guirlandes de fleurs, portée en procession, embrassée, grattée ou frappée, piétinée ou mangée. Et c'est pourquoi on propose la notion d'image-objet, afin de souligner que l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel. (BASCHET, 2008, p. 33-34)

Se de um lado da relação homem-imagem encontramos a imagem-objeto, no outro polo está o homem. Hans Belting (2007), alemão, historiador da arte, parte dos pressupostos de Warburg e seus seguidores para propor uma antropologia da imagem e centralizar as relações imagéticas em seu receptor. O corpo é a condição

de recepção e a imagem não está nele, tampouco na parede, mas é uma ação que ocorre nessa relação. (MENESES, 2012, p. 249).

Para Belting, mais que o suporte (característica material) importa o meio de transmissão de uma imagem. Diferente do primeiro, o meio é a forma como ela se apresenta (BELTING, 2007, p. 16), foge-se, assim, ao reducionismo de “forma x matéria”, o meio não é o gesso úmido sobre a parede, mas o caráter público deste na nave do edifício sacro. Pensar “meio” implica pensar “público” e sua corporeidade: o afresco segue como afresco independentemente de seu espaço; o meio, por outro lado, deixa de ser visível se estiver a uma altura muito distante dos olhos daquele que está no solo.

O modo de funcionamento está mais ligado à materialidade da imagem e de seu caráter mediador que às suas funções. Não nos alongaremos em discussões aprofundadas sobre os usos de afrescos narrativos na religiosidade medieval, mas na implicância desses afrescos no corpo-observador presente na Basílica, durante a missa.

Embora toda imagem seja visual, a noção de visualidade, para nós, extrapola os limites do objeto que pode ser captado pelos olhos. No movimento de revalorização das imagens pelo qual passaram a História e a História da Arte, devemos a alguns pesquisadores a guinada visual de nossas ciências. O francês Pierre Francastel dedicou boa parte de sua obra ao chamado “pensamento figurativo” que emancipou a realidade figurativa (ainda usando um termo do autor) de sua submissão às letras. O autor nos lembra que a visualidade não é comunicação, se não intuição (FRANCASTEL, 1969, p. 15-16), portanto, antes de as crianças enunciarem suas primeiras palavras ou destrincharem os códigos da escrita, elas veem. É verdade que só o contexto pode elucidar o significado de cada imagem, mas é verdade também que, se colocados em uma realidade completamente distinta à nossa, com outro esquema de significados e signos, a capacidade biológica de ver nos permite perceber as luzes e as cores, bem como decodificar mensagens, ainda que não esperadas e identificáveis para os homens e o tempo que os criaram.

A visualidade extrapola códigos sociais e a construção histórica. Olhar é biológico, ver é social. A visualidade vai além da imagem-artefato, imagem física, existente, ocular, à medida que palavras, gestos, sons podem conter a potência de concretizar na imaginação, daquele que as recebem, as figuras enunciadas. Há

enunciados – palavras, sons, gestos, cheiros, letras – que têm a potência visual: criam imagens mentais e se afastam de abstrações, assim, “casa” é muito mais visual que “renovação”. A imaginação pode tornar visível o que não é ocular. Francastel (1969, p. 15) define “pensamento figurativo” como um conjunto epistemológico de manifestação do ser humano através de signos visuais, não é enunciação visual de ideias geradas pela escrita ou pela fala, mas uma manifestação de signos tão rica e complexa quanto as outras duas, trata-se da expressão do humano através de objetos oculares.

Vinculando a noção de Francastel à já anunciada noção de *imago* de Jean Claude Schmitt (1996a, 1996b, 2007), cremos que, no Ocidente Medieval, cabe uma noção ainda mais complexa de visualidade: analogias, teatro, parábolas, testemunhos, orações, crônicas, *exempla*, histórias e outros tantos produtos humanos que carregavam visualidade ou sua potência. E há, na tradição franciscana, uma alta quantidade de visualidade ocular e potencial. A realidade tangencial da espiritualidade advinda do Pobre de Assis colaborou para a aproximação da discussão teológica com o mundo tocável.

Para Carolly Erickson (1982, p. 18), as percepções medievais eram estimuladas e contemplavam, especialmente, a dimensão imaginativa. Lentidão da circulação de informações, baixo letramento e a força da oralidade contribuía para a disseminação de conhecimentos pouco completos. Se as crianças de hoje brincam e transformam narrativas no “telefone sem fio”, os medievais também transformavam o conhecimento em sua transmissão. Cada descrição de percepção medieval é, no melhor dos casos, uma hipótese fundamentada em uma limitada quantidade de evidências: sobram espaços para a imaginação visual.

Visões ampliaram a percepção no Medievo: visões imaginativas, visões milagrosas, visões físicas, que não apenas instruíam o homem mas o elevavam. A Verdade passa pela educação dos olhos. Ângela de Foligno (1248-1309), mística da Terceira Ordem Franciscana, insistia:

Figli miei, l'uomo ama come vede. Più vediamo l'Uomo-Dio crocifisso, più cresce il nostro amore per la perfezione, più ci trasformiamo in Colui che vediamo. Nello stesso modo in cui ci trasformiamo per mezzo del suo amore, ci trasformiamo attraverso il suo dolore, perché la nostra anima contempla questo dolore. Più l'uomo vede, più ama; più contempla la passione, più trasforma, attraverso la compassione, nella sostanza del dolore dell'amato... Come si trasforma per amore, così è trasformato dal dolore alla vista di Dio e di se stesso. (ANGELA DA FOLIGNO, 1914 apud ERICKSON, 1982, p. 53)

Ademais, a raiz latina de *visualidade* nos lembra de seu sentido ampliado. *Visio* deriva do verbo *vedere* que, por sua vez, encontra-se no grego antigo como *οἶδα*, que significa “saber”, *οἶδα* é a consequência de *vedere*: sei porque vejo. A instrução e o testemunho, portanto, carregam também a noção de visualidade. Há potência visual nas repetidas vezes em que Francisco insistiu ter sido instruído unicamente por Deus; há visualidade em sua teatralidade ao se penitenciar publicamente; há potência visual na fórmula de testemunho usado nos escritos dos companheiros de Francisco que, insistentemente, diziam que “estavam com ele”; há visualidade na insistência sobre os estigmas. Há visualidade nos milagres, nas manifestações e esperas divinas. Jean-Claude Schmitt lembra que nas palavras “milagre” ou “maravilha” a raiz *mir* indica “ver”. (SCHMITT, 2007, p. 229). A espiritualidade franciscana é uma espiritualidade de visualidade que contradiz a felicidade, renunciada por Cristo, daqueles que “veem sem crer” (Jo 20, 29) e aponta a visão como via para a felicidade (Deus).

Há, em todas essas expressões, uma “fórmula de visualidade”, se não física, submetida à *imaginatio*. Uma fórmula que se constrói e está presente em parte da produção dos frades menores do século XIII e se manifesta de diferentes modos.

\*\*\*

A chamada arte franciscana é objeto de estudo desde a origem da História da Arte. Vasari (2011), a quem se atribui a “origem” da História da Arte tradicional, chamava a atenção para a pluralidade de imagens em igrejas mendicantes; Henry Thode, no clássico *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1885), atentava à formação de uma prática de imagens dentro da Ordem, na seleção de temas iconográficos e padronização dos edifícios sacros; mesmo Chiara Frugoni (1993), historiadora social por formação, insiste na mudança e no uso político dos estigmas a partir da iconografia, em seu *Francesco d’Assisi e l’invenzione delle Stimmate*, mais conhecida referência em iconografia franciscana. Nessas três abordagens, o foco recai mais sobre a iconografia, suas possibilidades narrativas e seleção de temas que sobre a percepção da imagem enquanto objeto de uso e prática social-religiosa. Para o público leigo, por exemplo, pouco importa o

modo de figuração do Serafim e se o objeto retábulo não está em posição de alcance para os olhos. Na imagem medieval o objeto extrapola o representado, de modo que Cristo em um crucifixo dourado é facilmente derretido se aquelas gramas de ouro receberem um destino de maior importância no momento. O paradoxo da imagem religiosa medieval está em suas tensões: imagens clássicas são destruídas para dar lugar a outras, a projeção sagrada entre imagem e protótipo mudam de acordo com seu observador.

A obra de Paul Sabatier (1858-1928), *Vie de Saint François d'Assise* (1893), marca o início da historiografia moderna sobre o franciscanismo. Embora o pastor calvinista perseguisse uma noção de verdade bastante distante da nossa, seu trabalho com as hagiografias e a busca por manuscritos desconhecidos permitiu o surgimento de um incontável número de estudos sobre o *poverello*, periódicos especializados e associações, frutos dessa operação de “caça”. Ele fundou a *Società Internazionale di Studi Francescani*, em 1902, que tem, desde então, concentrado boa parte dos pesquisadores e grupos de pesquisa envolvidos com o tema, além da amistosa e produtiva relação com os frades: se para os medievalistas, em geral, não há problemas em estudar seus mortos, para os frades há, pois não é Francisco um morto qualquer.

Grado Merlo, no prefácio de “Em Nome de São Francisco” (2005), insiste na feliz relação que se tem construído entre frades e historiadores. Há, inclusive, intensa produção acadêmica entre os próprios frades, o periódico *Archivum Franciscanum Historicum* começou a ser publicado em 1908, editado pelo Colégio Boaventurae, de Florença, e segue em atividade, especializado em história do franciscanismo e trato com documentação histórica. Ao examinar o quadro de autores que publicaram no periódico, percebe-se o avanço de trabalhos de profissionais laicos nas últimas décadas: se no início do século XX os principais estudiosos do franciscanismo eram os próprios frades, no início do século XXI são os acadêmicos não-religiosos os principais pesquisadores, em contrapartida, os arquivos da OFM têm avançado no acesso livre aos documentos da Ordem, permitindo o crescimento dessa reflexão entre pesquisadores que não têm ligação institucional com a Igreja.

O primeiro grande esforço de organização e levantamento da iconografia franciscana do primeiro século foi a publicação, em 1926, do catálogo *Vita e Miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, editado pelo frei Benvenuto

Bughetti, na edição de aniversário de 700 anos da morte de Francisco, da *Archivum Franciscanum Historicum*. Ao fim da década de 90, William R. Cook, historiador inglês, e sua equipe publicaram *Images of St. Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest to ca. 1310: a catalogue*, obra ainda mais completa no que concerne à identificação dessas imagens: duzentos e cinquenta e quatro figuras de Francisco identificadas nas atuais regiões da Úmbria e Toscana. Bughetti (1926), entretanto, não incluiu em seu trabalho imagens que desapareceram e deixaram registros em documentações de igrejas. Comumente, os patrimônios de igrejas e ordens eram registrados, além de transações comerciais, pagamento a artistas etc., ainda mais entre os franciscanos que tiveram vários de seus bens financiados por Roma: um trabalho ainda a ser feito, mas não de modo exaustivo, na obra de Cook (1999). A exposição *L'Arte di San Francesco: capolavori d'arte e terre d'Asia*, exibida na *Galleria dell'Accademia di Firenze*, em 2015, e o consequente catálogo dessa exposição (TARTUFERI, 2015) buscou o mesmo objetivo acrescentando, às imagens já conhecidas, alguns exemplos da região da Ásia no mesmo período.

Hoje os estudos franciscanos ocupam espaço já consagrado na historiografia europeia, em especial italiana, sendo cátedra em várias universidades. Merlo (1991), abriu o encontro *Gli studi francescani dal dopoguerra ad oggi*, organizado pela *Fondazione "Ezio Franceschini"*, em 1990, insistindo sobre a impossibilidade de revisar a historiografia que versava sobre Francisco de Assis ou seus seguidores, considerando o grande volume de trabalhos especializados.

A função social da História que pensa a Cultura é tão importante quanto sua contribuição historiográfica: é atual e urgente perceber as possibilidades e riscos das imagens em um terceiro milênio que vive mais de representação que de presença. Desse modo, Francisco segue influenciando os homens, sendo evocado em intentos de paz e amparo aos pobres. Dissecar a construção de sua herança imagética responde anseios do presente, logo, frente à crise humanitária, é necessário relembrar a figura de Francisco que se encontra com o sultão do Egito, Melek-al-kamel, e, em um cenário de conflito esperado, há um respeitoso diálogo. Cabe-nos, pois, recordar os leitores de que o tempo tudo derrota e, no horizonte de sua devastação, os conflitos de alteridade perdem importância.

O presente estudo apresenta-se como uma análise entrecruzada de diferentes mídias de veiculação de mensagem no medievo. Analisaremos hagiografias, registros de doações, textos místicos, imagens e textos litúrgicos à fim

de compreender como a proposta de apresentação de Francisco se transformou ao longo do século XIII, do Francisco-Indivíduo, fundador dos Frades Menores e corpo sepultado na Igreja Inferior da Basílica de Assis, à Francisco-instituição, retrato alegórico da Ordem de então e ferramenta política para a ação posterior dos frades ligados à comunidade.

O capítulo um apresenta a forma como, textualmente, Francisco foi construído pelos frades após sua morte, destacando seu papel apocalíptico em uma Ordem, naquele momento, influenciada pelas ideias de Joaquim de Fiore (1135-1202). Do texto de Celano, primeiro hagiógrafo oficial, ao texto de Boaventura, definitivo hagiógrafo oficial, Francisco foi se transformando e as atitudes e posturas desejáveis a um frade também. O santo assumiu caráter fortemente teológico e simbólico, com o estabelecimento de relações analógicas entre episódios de sua vida e o significado da Ordem e da Igreja.

O segundo capítulo enfrentará um argumento chave dessa dissertação: Francisco fez da sua vida evangélica uma prática de visualidade, levando à possibilidade de criação de imagens mentais de suas palavras, seus textos e sua teatralização. Boaventura de Bagnoregio, teologizando a obra de Francisco, também ecoou as possibilidades da visualidade na ação franciscana, explorando sua potência alegórica e material. Discutiremos também como a iconografia narrativa de Francisco de Assis foi produzida para tornar presente o santo ausente, colocando-o em destaque nos painéis através de um modelo iconográfico que copiava o crucifixo. A Basílica de São Francisco, em Assis, é, desse modo, também ela uma proposta de visualidade de Francisco, sendo ela relicária e monumento, testemunha de um Francisco presente através de sua corporeidade ou transformado em instituição.

O terceiro capítulo, por fim, se centra no ciclo comparado da Vida de Francisco e da Paixão de Cristo, produzida pelo anônimo Mestre de São Francisco e que, na ausência de um referencial visual para o corpo de Francisco em seu túmulo, assumiu o protagonismo de apresentação visual do santo. Em um espaço projetado para ser um relicário, que possibilitava ao fiel peregrino uma experiência sensível, o ciclo foi a primeira comparação visual entre Cristo e Francisco, destacando, em ambas as narrativas, a sua função corporal, em uma complexa lógica de presentificação visual do corpo presente, mas, visualmente ausente.

A epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (1922-2010), é um convite ao reaprendizado da visão: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

(SARAMAGO, 1995, p. 10). Nosso trabalho é lido nessas duas perspectivas: compreensão da macro transformação da visualidade entre os franciscanos, atrelada à própria figura e herança de Francisco de Assis e, por outro lado, “reparando”, o espaço da Basílica de São Francisco e as funções e possibilidades de sua Igreja Inferior. Que os textos e imagens, produzidos pelos medievais, possam, através de um olhar lento e atento, apresentarem as preocupações e demandas dos frades do século de Francisco.

## 1 HISTÓRIAS DE FRANCISCOS: A PLURALIDADE DE VIDAS DE FRANCISCO DE ASSIS NO PRIMEIRO SÉCULO FRANCISCANO

História como verdade, motor, pulsão, identidade. Uma multiplicidade de funções e esperas no narrado sobre os dias passados, ânsias tão vastas quanto os caminhos para chegar lá, ou crê-lo chegar. História, sobretudo, que tenta responder aos anseios daquele que pergunta: Benedetto Croce foi cirúrgico ao defender, ao longo de seus trabalhos, a célebre tese de que “ogni vera storia è storia contemporanea” (1938). Marc Bloch (2002) seria responsável por introjetar na historiografia francesa e conseqüentemente brasileira, notadamente marcada pelo país francófono, a reflexão segundo a qual a historiografia revela muito mais sobre os homens que a escrevem que sobre os homens por ela estudadas.

A História dos homens (se assim podemos pensar no conjunto de passados de todos os povos) é marcada por diferentes assimilações, usos e atribuições de diferentes Histórias. A insistência nos mitos de origens, nas mais diversas sociedades, é sintoma da importância crucial de cada passado nas tensões de poder e de pertencimento. Na História de cada História há uma infinidade de outros passados possíveis que foram derrotados, esquecidos, sublimados: é, sobretudo, no silêncio que se escondem outras possibilidades derrotadas. O cânon bíblico foi definido apenas no século IV, tantas outras histórias foram apagadas e esquecidas na História da Salvação Cristã, seladas como “apócrifas”, por Jerônimo (347-420), e fadadas ao sepultamento, material rico que alimenta a curiosidade e a pesquisa de estudiosos.

Jacques Dalarun<sup>4</sup>, historiador francês e importante franciscanista, relata um e-mail recebido em setembro de 2014, de outro historiador e amigo americano, Sean Field: “Jacques – escreveu Field – *tu devrais aller sur le site Les Enluminures, il y a un manuscrit pour toi!*”. “- *On n’avait plus fait une découverte de cette importance depuis près d’un siècle*”, comentou sobre o acontecido ao reconhecido historiador da

<sup>4</sup> Sobre a descoberta da “Vita brevior”, de Tomás de Celano, ver: DALARUN, J. Il San Francesco Ritrovato – a colloquio con Jacques Dalarun, entrevista con S. Guidi. **L’Osservatore Romano**, Vaticano, 26 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.osservatoreromano.va/it/news/il-san-francesco-ritrovato>>, acesso em: 24 maio 2018. DALARUN, J. Saint François. Le manuscrit retrouvé – recueills avec Fabien Paquet. *L’Histoire*, Paris, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.lhistoire.fr/saint-fran%C3%A7ois-le-manuscrit-retrouv%C3%A9>>, acesso em 24 maio 2018. VINCENT, C. La vie retrouvée de François d’Assise. *Le Monde*, Paris, jan. 2015, Culture e Idées, s/i.

santidade, André Vauchez, meses depois. O manuscrito, vendido por uma empresa privada norte-americana que comercializa livros antigos e raros, foi adquirido pela Biblioteca Nacional da França, pela intermediação de Dalarun que acreditou tratar-se de um manuscrito até então desconhecido ao ler, segundo o autor, com muita dificuldade pela caligrafia simples ou mesmo rudimentar, pelas fotos das primeiras páginas disponíveis no *e-commerce*:

Venerabili et reverendo patri fratri Helie, minorum fratrum generali ministro. Gloriosissimo patri nostri Francisci vitam quam, domino papa Gregorio iubente, sed te, pater, edocente, aliquantisper olim opere pleniori digessi, propter eos qui de verborum multitudine forte merito causabantur, te precipiente nunc opusculo breviori perstrinxi et summa dumtaxat et experientia queque, pluribus obmissis, sermone succincto et compendiose scribere procuravi. (THOME CELANENSIS, 2015, p. 23)

Ao venerável e reverendo frei Elias, ministro geral dos Frades Menores. A Vida de nosso gloriosíssimo pai Francisco, que por ordem do senhor papa Gregório, mas sob tuas instruções, pai, outro compus, já há certo tempo, em uma obra mais prolixa, por causa daqueles que, talvez apropriadamente, criticam sua abundância sob tua prescrição, reduzi-a agora a um breve opúsculo e tomei o cuidado de escrever em um discurso sucinto e resumido os pontos essenciais e úteis, omitindo o desnecessário. (TOMÁS DE CELANO, 2016, p. 22)

O pequeno manuscrito de 12x8 cm, sem iluminuras, escrito em preto apenas com títulos em vermelho e sem iniciais ornamentadas, escondia uma hagiografia de Francisco de Assis, até então considerada perdida<sup>5</sup>. Escrita por seu primeiro hagiógrafo oficial, Tomás de Celano. Para a surpresa dos medievalistas, novos documentos continuam a ser descobertos no século XXI.

A história da historiografia sobre Francisco de Assis e os franciscanos é uma história de descobertas. A última, encabeçada pelo historiador francês, não apenas consagrou sua trajetória científica – um achado daqueles que todos gostaríamos de fazer! – mas renovou os estudos no século XXI sobre as hagiografias<sup>6</sup>. O texto não

<sup>5</sup> A existência de um texto hagiográfico de Tomás de Celano, encomendada por Elias de Cortona, já havia sido hipotetizado pelo mesmo autor, em 2007. Entretanto, Dalarun e os demais estudiosos desse texto hipotético acreditavam não existir mais exemplares. Cf. DALARUN, J, 2007.

<sup>6</sup> O texto do manuscrito passou a fazer parte das edições das Fontes Franciscanas, recebeu uma edição popular através da editora Biblioteca Francescana, de Milão (2015) e foi traduzido, ainda no seu ano de lançamento, para mais de 10 idiomas, originando textos científicos em vários países. No Brasil, a *Vita brevior* foi traduzida pelo Prof. Dr. Igor Salomão Teixeira e publicada com o título *A Vida Descoberta de Francisco de Assis*, pela Editora da UFRGS, em 2016; o texto descoberto é objeto de pesquisa na dissertação intitulada “Os Franciscanos na Península Itálica a partir de uma recente descoberta: a *Vita Brevior*, de Francisco de Assis (séc. XIII)”, de Gustavo da Silva Gonçalves, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação também do prof. Dr. Igor Salomão Teixeira. A editora Vozes já confirmou a

apresenta novidades substanciais com relação à vida de Francisco (DALARUN, 2017, p. 223) – contém, entretanto, versões diferentes sobre antigas passagens, objetos ricos para uma análise verticalizada, valioso objeto de estudo para pensar questões além da própria narrativa: a circulação desses textos nos primeiros anos após a morte de Francisco, a gestão de um texto breve e em tamanho de bolso, o polêmico governo de frei Elias de Cortona (1180-1253) etc.

A moderna historiografia franciscana é também marcada pela análise de escassos ecos que irrompem o silêncio. A tão debatida “Questão Franciscana”<sup>7</sup> insiste, décadas após décadas, em seduzir os historiadores através das diversas camadas de leituras, censuras, interpretações, autorias, hermenêuticas, filologias, das fontes franciscanas. Abaixo de todas essas camadas, qual Francisco emerge? Como estudar o delicado conjunto dessas referências, tão retorcidas ao longo dos séculos?

Despertando paixão e ódio, o teólogo protestante Paul Sabatier (1858-1928) renovou a historiografia moderna, com o seu “Vie de Saint François d’Assise” (1894), ao propor uma nova biografia do santo, escrita de fora do seio católico franciscano e, principalmente, valorizando as ditas “fontes não oficiais”, hagiografias não encomendadas ou chanceladas pelo papado ou governo da Ordem. Stefano Brufani (2009) escreve sobre a recepção do texto de Sabatier, em uma apresentação da obra:

---

inclusão do texto em uma versão atualizada das Fontes Franciscanas, ainda sem data de publicação.

<sup>7</sup> A Questão Franciscana é um debate comum no estudo do franciscanismo, especialmente após as críticas despertadas pela inflamada obra de Sabatier (1894). Trata-se da leitura interdisciplinar das fontes referentes a Francisco de Assis e à primeira comunidade, especialmente produzidas entre os séculos XIII e XIV. A tomada de consciência do impacto das censuras sofridas nos textos hagiográficos levou os pesquisadores a se indagarem sobre como essa rede de textos se construiu e se modificou, ora fazendo surgir ora esconder uma representação de Francisco mais próximo do homem que existiu. Para tal, estabeleceu-se uma rede de estudos paleográficos, históricos, teológicos, hermenêuticos e linguísticos (apenas para citar as áreas em que se encontra maior número de produções) que buscam estabelecer as citações possíveis entre os textos, as passagens censuradas, criadas etc. A Questão Franciscana é fortemente alimentada pelo imaginário religioso e social em torno de Francisco: prevalece uma literatura – não exclusivamente científica –, em busca do Francisco real, apagado, impulsionado pelo sentimento religioso e identitário. Sobre a Questão Franciscana, recomendamos: SIANO, Paolo. *La Questione Franciscana*. Un contributo storico ed ermeneutico. Frigeni (Campania): Casa Mariana Editrice, 2013; PÁSZTOR, Edith. *Francesco d’Assisi e la “Questione Franciscana”*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2000; MERLO, Grado Giovanni. La storiografia francescana dal dopoguerra ad oggi. *Studi Storici*, Roma, no. 32, anno 32, pp. 287-307, 1991; e em especial as atas do *Convegno Internazionale di Studi Francescani*, de 1973, que debateu a questão: SOCIETÀ Internazionale di Studi Francescani (org.). *La “Questione Franciscana” dal Sabatier ad oggi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Francescani di 1973. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1974.

All'immediato successo editoriale si accompagnarono le recensioni e anche le censure ecclesiastiche. Nell'ambito cattolico più conservatore, in particolare in Italia, le reazioni contrarie furono numerose e vivaci. Mons. Faloci Pulignani nella *Miscellanea francescana* distinse due aspetti nell'opera: la dottrina, grande e rarissima, e le intenzioni dell'autore, censurabili. "Non è possibile – scrive – rubare San Francesco ai Francescani senza accusarsi volontariamente del reato di aver voluto fare una tesi (nel caso concreto, un San Francesco luterano) prima di averla studiata, e poi di aver faticato improvamente per dimostrarla". Il recensore de *La civiltà Cattolica* espresse una censura senza appelli, invitando a "chiudere l'intero libro", quasi prefigurando in modo autorevole la messa all'Indice che sopravvenne l'8 giugno 1894. Il successo editoriale sembrava animare le reazioni e questo il successo. Ne corso del solo primo anno si succedettero almeno diciassette edizioni, in buona sostanza ristampe. Arrivarono numerose richieste di traduzione, tra le altre quella del "riformatore russo" Leone Tolstoj; alcune furono preste realizzate. Fu un successo di critica, tra consensi e dissensi, e soprattutto di pubblico. (BRUFANI, 2009, p. 11)

A crítica do Monsenhor Michele Faloci Pulignani (1856-1940) sobre Sabatier, de "roubar Francisco dos franciscanos", emancipou a figura do santo assisense nas centenas de estudos que se acumulam desde 1894 e apresentam diferentes visões sobre o fenômeno surgido na Assis do século XII e que logo se espalhou pelo Ocidente Cristão. Na historiografia moderna, Francisco foi retirado das chamas, quase literalmente.

Item precipit generale capitulum per obedientiam quod omnes legende de beato Francisco, olim facte, deleantur et, ubi inveniri poterunt extraordinem, ipsas fratres studeant amovere, cum illa legenda, que facta est per generalem, sit compliata prout ipse habuit ab ore illorum qui cum beato Francisco quase semper fuerunt et cuncta certitudinaliter sciverunt, et probata ibi sint posita diligente. (CENCI, 2003, p. 311)

"E ancora ordina il capitolo generale per obbedienza che tutte le legendae sul beato Francesco composte nel tempo passato si cancellino e che, dove potranno essere trovato fuori dall'ordo, i fratti si applichino a rimuoverle, dal momento che la legenda composta dal generale è redatta come lui stesso ebbe dalla bocca di coloro che furono quase sempre con il beato Francesco e seppero in modo certo tutti i frati, e quelli provati vi siano esposti fedelmente" (SEDDA, 2016, p.12)

O Capítulo Geral dos Frades Menores, de 1266, ocorrido em Paris, ordenou a destruição de todas as vidas de Francisco, com exceção da última oficial, escrita por Boaventura de Bagnoregio (1221-1274), ministro geral da época.

Consideremos que a primeira hagiografia oficial de Francisco foi escrita em meados de 1228, na época os conventos franciscanos eram, ao menos, mil e

quinhentos. (FRUGONI, 1993, p. 25). Passadas duas décadas, podemos considerar uma multiplicação considerável desses conventos – que acompanhavam a expansão da popularidade do frade fundador. Cada convento possuía ao menos uma hagiografia completa, além dessa, uma legenda menor de uso litúrgico era inserida no breviário de cada frade franciscano e uma hagiografia abreviada fazia parte do acervo litúrgico de todas as igrejas, para ser cantada nas festas litúrgicas do santo. Não há documentação para pensar a questão, mas, seguramente, podemos imaginar que o número de textos fadados ao apagamento foram milhares em todo o território cristão.

Os frades receberam a incumbência de destruir os livros completos de todos os conventos, retirar as páginas contendo as vidas breves de seus breviários e viajar por diferentes conventos, igrejas e cidades, a fim de destruir as hagiografias anteriores. Milhares de códices queimados, rasurados, e anulados para garantir a homogeneidade da memória. Houve frades que viajaram para territórios distantes, bibliotecas milimetricamente fiscalizadas, manuscritos revirados como a prova de crimes, freis-detetives farejando o odor de textos antigos:

I frati ligi allo “studeant amovere”, dovettero esporsi a dure prove: dopo viaggi spesso lunghi e faticosi, ricevuti ospitalmente nei monasteri o nei conventi di altri Ordini, rubavano i manoscritti o ne strappavano di nascosto le paginte incriminate – anche dai grandi corali! – disposti a essere aspramente rimproverati se scoperti; oppure, ricevuto il permesso, avranno distrutto i codici, e immagino, dopo lunghe trattative e lautí compensi. (FRUGONI, 1993, p. 25)

A operação de apagamento obteve sucesso: a *Vita Prima* só foi reencontrada em 1786; a legenda de uso litúrgico, apenas em 1934; o *Memoriale* em 1806; o *Tractatus de Miraculis*, apenas em 1899; e a última legenda oficial pré-boaventuriana apenas com Dalarun, em 2015<sup>8</sup>. Sedda (2016), ao estudar as poucas dezenas de códices tomasianos restantes, chama a atenção para a estratégia adotada por alguns frades para a anulação dos textos litúrgicos: rasuras.

<sup>8</sup> Sobre a manutenção de textos pré-Capítulo Paris, a maior parte dos manuscritos que sobraram se encontravam em bibliotecas de outras ordens religiosas, em especial, cistercienses. Ademais, vale ressaltar que alguns códices datam de um período posterior à ordem de destruição de Boaventura. Filippo Sedda e Eleonora Rava (2011) estudaram um pequeno códice contendo a *Vita Prima* e o *Dicta* de Egidio de Assis, datado de metade do século XIV. A *História das Sete Tribulações*, da primeira metade do século XIV, de Angelo Clareno, também apresenta narrativas que antes só se encontravam nos textos censurados de Celano, o que comprova a hipótese da manutenção marginal desses textos, ainda no medievo.

Diante da dificuldade de roubar ou destruir códices que não pertenciam aos conventos da Ordem, a estratégia adotada foi rasurar os textos ou arrancar as páginas que os continham, como é o caso do códice Vaticano Reg. Lat. 1738, estudo de caso de Filippo Sedda, tornando ilegíveis os textos que haviam recebido atualização. Logo chegariam novos manuscritos; códices contendo a nova versão da vida de Francisco seriam enviados a todos os conventos, resultado de uma produção em série de copistas. Iniciaríamos, pois, maratonas para copiar o texto oficial sobre a vida do frade fundador.

A censura sobre obras com a vida dos fundadores não era novidade. Operação semelhante aconteceu com os dominicanos, em 1260, quando Umberto de Romans (1200-1277), quinto geral da Ordem dos Pregadores, ordenou a destruição de todas as hagiografias sobre o santo dominicano que precederam a sua<sup>9</sup>. O que Boaventura e Umberto não esperavam, era o efeito reverso de suas vontades. Prevaecem, no meio franciscano e dominicano, versões alternativas sobre a vida dos fundadores, frutos de uma tradição marginal que fugiram ao controle institucional. Foi também uma tradição marginal à ordem institucional franciscana que ditou o tom negativo, ainda em seu tempo, da ordem boaventuriana. Angelo Clareno (1247-1337), em sua versão da história franciscana, altera o tom do verbo de Boaventura ao acrescentar à ordem de “deletar as hagiografias” o verbo “*destrui*”.

Communicaverat enim sanctus Franciscus plurima sociis suis et fratribus antiquis, quae oblivioni tradita sunt, tum quia quae scripta erant in legenda prima, nova edita a fratre Bonaventura, **deleta et destructa** sunt ipso iubente, tum contemptui sunt habita, eo quod adversari viderentur cursui communi et conversationi et affectui hominum modernorum, humana divinis praeponentium et in fide mortua sine operibus somniantium salvari. (ANGELI CLARENI, 1998, p. 368; 370; Grifo nosso)

San Francesco aveva condiviso con i suoi compagni e gli antichi frati, norme che sono cadute in dimenticanza., sia perché quanto era stato scritto nella prima *Leggenda*, edita la nuova da fr. Bonaventura, fu cancellato e distrutto per suo ordine, sia perché furono abbandonate al disprezzo, per il fatto che sembravano opporsi al corso comune, all'ordinario modo di vivere e alle comuni consuetudini e ai gusti degli uomini moderni, che antepongono le cose umane alle divine, e sognano di salvarsi nella fede, morta senza le opere. (ANGELO CLARENO, 1998, p. 369;371)

<sup>9</sup> Sobre o controle institucional nas hagiografias dominicanas, recomendamos as atas de um evento em torno de um dos manuscritos censurados: BOYLE, Leonard-E; GY, Pierre-Marie (org.) *Aux origines de la liturgie dominicaine*. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1. Atti del Colloquio internazionale tenuto a Roma nel 1995. Roma: École Française de Rome, 2004.

A História foge à ordem institucional, os textos apócrifos sobrevivem e a cultura oral pode ser cerceada, mas dificilmente anulada. A preocupação boaventuriana é justificada, em seu período imperavam diferentes versões e condutas possíveis propostas pelo frade de Assis e redimensionadas por seus seguidores. Como apresentar um fundador, modelo de conduta, que respondesse aos anseios de cada qual? A História, sempre contemporânea, responde em primeiro lugar ao seu próprio momento. E é para a figura das origens que as chamadas de renovação, em geral, apontam. Das reformas cristãs às reformas franciscanas, a origem idealizada e perdida é o caminho: o futuro está na busca do passado perdido. Os movimentos de reivindicação de um e de outro apelam à figura perdida do fundador, daí surgem os movimentos dissidentes do franciscanismo<sup>10</sup>.

A história da Ordem dos Menores é marcada pelas disputas de memória em torno de seu fundador. Neste capítulo, atravessaremos o século XIII, da morte de Francisco ao texto definitivo boaventuriano, observando como a disputa pela memória foi motor de reformas institucionais e supra-institucionais, deixando suas pistas em textos hagiográficos, imagens, oralidade e liturgia. Mais que Francisco, importa sua *imago*, que extravasou os textos hagiográficos e invadiu as rodas de conversa, os boatos ao pé do ouvido e chegou aos inflamados textos dos frades radicais.

O primeiro construtor da imagem e memória do santo fundador é ele próprio. Francisco deixou a direção da Ordem dos Menores, em 1220, em um primeiro momento sob a direção de Pedro Cattani (1180-1221), que morreu um ano depois e foi substituído, na direção, por Elias de Cortona (1180-1253). Decepcionado com o rumo que uma parte da Ordem tomava e com as divisões internas que já se anunciavam em vida, Francisco buscou criar ferramentas que perpetuassem sua vontade de governo para os seus.

---

<sup>10</sup> A questão do retorno à comunidade primitiva é constante e, em parte, explica o surgimento de dezenas de movimentos inspirados na experiência de Francisco. A “Família Franciscana” é reconhecida pela Santa Sé apenas como as três ordens advindas diretamente da comunidade do século XIII: Ordem dos Frades Menores, Ordem dos Frades Menores Conventuais e Ordem dos Frades Menores Capuchinhos. Entretanto, somam-se à família outros tantos grupos religiosos que não são ligados institucionalmente à Família Franciscana, por exemplo (VISALLI, 2017, p. 48-49): Ordem dos Frades Franciscanos da Imaculada, Ordem de Santa Clara, Ordem das Irmãs Clarissas Capuchinhas, Ordem da Imaculada Conceição, Ordem Franciscana Secular, Terceira Ordem Regular de São Francisco, Irmãs Franciscanas da Eucaristia, Franciscanas Missionárias de Maria, Congregação das Irmãs Franciscanas da Imaculada Conceição, Congregação Franciscana da Penitência, Congregação das Irmãs Missionárias Capuchinhas, Fraternidade da Aliança Toca de Assis etc.

Jacques Dalarun (1999), observando a produção própria de Francisco e sua relação com a política da Ordem, insistiu sobre a autoridade espiritual dessa auto-imagem criada (1999, p. 66). Francisco não aparenta ter possuído intenso cuidado com o funcionamento institucional de sua comunidade, por outro lado, a importância espiritual e afetiva de seus textos sugere interferências suas quando julgadas necessárias. Intervenções que prolongariam sua presença para além de sua morte.

O *Testamentum* foi redigido no mesmo ano de sua morte (1226), provavelmente ditado pelo assisense, que já se encontrava bastante debilitado e padecia de uma doença nos olhos que se alongava há anos. Percebendo o abreviar de seus dias, Francisco criou uma ferramenta para ser perpetuada e estender seu exemplo pelos dias em que ele faltasse corporalmente. Sua primeira parte, ligeiramente autobiográfica, narra sua conversão e como Deus o guiou na intuição (DESBONNETS, 1986) que o levou a escolher aquela forma de vida e como o santo se apresentou diante de dificuldades em sua nova proposta evangélica. Na segunda parte, o santo aconselha os frades a como se portarem e viverem a vida fraterna, estimulando-os a procurar os princípios encontrados no Evangelho, pelo fundador.

Pelo seu peso simbólico, carregava uma carga de *exemplum*, mais que os preceitos encontrados em outros textos, de “última vontade” (MERLO, 2002, p. 429). A legitimidade da empreitada de Francisco e dos primeiros seguidores é dada pelo próprio santo, pelas referências à vontade de Deus cumprida nele. Segundo Francisco, não foram necessárias intermediações para a compreensão de seu chamado e de sua vida, foi o próprio Deus quem o instruiu em seu caminho:

“[...] Et posquam Dominus dedit michi de fratribus, nemo ostendebat michi quid deberem facere, sed ipse Altissimus revelavit michi quod deberem viver secundum formam sancti evangeli.” (Test., 2002, p.434).

“[...] E dopo che il Signore mi diede dei fratelli, nessuno mi indicava che cosa dovessi fare; ma lo stesso Altissimo mi mostrò che dovevo vivere secondo il modello del santo vangelo. [...]” (Test. 2002, p. 435).

Francisco insiste que o Testamento não é uma regra, mas aponta seu objetivo, isto é, observar atentamente a Regra que haviam prometido ao Senhor:

Et non dicant fratres hec est alia regula/ quia hec est recordatio, ammonitio, exhortatio et meum testamentum, quod ego, frater Franciscus parvulus facio vobis fratribus meis benedictis propter hoc ut regulam quam Domino promissimus melius catholice observemus (Test, 2002, p. 436)

“[...] E non dicano i fratelli: Questa è un'altra regola; perché questa è rimembranza, ammonizione, esortazione e mio testamento, che io, fratello Francesco piccolo, faccio a voi miei fratelli benedetti, per questo: affinché osserviamo meglio cattolicamente la regola che abbiamo promesso al Signore.” (Test, 2002, p. 437).

Francisco encerra sua autoconstrução de imagem com uma fórmula utilizada desde o livro do Apocalipse (Ap 22, 18-19), proibindo energeticamente qualquer um de alterar suas palavras, tornando-as sagradas, pesadas simbolicamente. O autor ainda acrescenta que o texto deve sempre acompanhar a Regra e ser lido em todos os capítulos<sup>11</sup>: eis a estratégia de perpetuação adotada e a garantia de que aquelas palavras ditadas seriam preservadas para além de seu corpo fragilizado e dos frades-amigos que o acompanhavam em seus últimos dias. Francisco estava ciente das tensões que pairavam, há muito tempo, entre seus seguidores.

Et generalis minister et omnes alii ministri et custodes per obedientiam tenantur in istis vernis non addere vel minuere, et semper hoc scriptum habeant secum iuxta regulam. Et in omnibus capitulis que faciunt, quando legunt regulam legant et ista verba. Et omnibus fratribus meis clericis et laicis precipio firmiter per obedientiam ut non mittant glosas in regula neque in istis verbis dicendo ita volunt intelligi; sed sicut dedit michi Dominus simpliciter et pure dicere et scribere regulam et ista verba, ita simpliciter et sine glosa intelligatis et cum sancta operatione observetis usque in finem. (Test., 2002, p. 436)

E il ministro generale e tutti gli altri ministri e custodi per obbedienza siano tenuti a non aggiungere né togliere [alcunché] in queste parole, e sempre abbiamo questo scritto con sé accanto alla regola; e in tutti i capitoli che fanno, quando leggono la regola, leggano anche queste parole. E a tutti i miei fratelli chierici e laici comando fermamente per obbedienza di non mettere glosse nella regola né in queste parole dicendo: Così devono essere interpretate; ma come il Signore mi diede di dire e scrivere la regola e queste parole in modo semplice e puro, così in modo semplice e senza glossa capite[le] e con santo agire osservate[le] sin alla fine." (Test, 2002, p. 432-440).

O desejo de Francisco não seria seguido, em 28 de setembro de 1230 Gregório IX (1145-1241), com a bula *Quo elegant*, negou valor institucional do texto de Francisco, justificando que o texto do fundador não fora elaborado dentro de uma dimensão normativa: deveria ter sido aprovado pelo conjunto dos frades reunidos

<sup>11</sup> Baseado na tradição monástica, os capítulos na Ordem dos Frades Menores são reuniões dos frades e/ou seus representantes. Existiam dois tipos de capítulos: gerais e regionais (de acordo com a organização das províncias) que, embora não constem nos escritos mais antigos de Francisco, são testemunhados desde, pelo menos, 12416, de acordo com Giacomo de Vitry (DALARUN, 1999, p. 61). Os capítulos gerais, de acordo com a Regra Não Bulada, deveriam acontecer em Pentecostes, na igreja de Santa Maria da Porciúncula, todo ano para os ministros de províncias italianas, e a cada três anos para todos os ministros da Ordem. No capítulo, os textos normativos poderiam ser apresentados, aprovados e revistos. Poderiam também, de acordo com a Regra Não Bulada, ser denunciados os frades que insistissem no erro e, possivelmente, mesmo depor o Ministro Geral – que também deveria ser escolhido em cerimônia similar. A Regra Bulada revê alguns pontos, em especial a possibilidade de denúncia e desobediência de um ministro que insistisse no erro. Sobre o governo na Ordem dos Frades Menores e a organização/funcionamento dos Capítulos, recomendamos: DALARUN, Jacques. *Francesco d'Assis: il potere in questione e la questione del potere*. Milano: Edzioni Biblioteca Francescana, 1999.

em um capítulo. A retirada de valor legal do texto seria um dos principais motivos para as reformas dos séculos posteriores, as quais reivindicavam maior observação às palavras do pai fundador.

### 1.1 A HISTÓRIA NA IDADE MÉDIA E A TRADIÇÃO HISTÓRICA FRANCISCANA

A compreensão da História na Idade Média é marcada pela História da Salvação Cristã iniciada em Adão, o qual por meio do pecado original afastou o homem de Deus. “Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança’” (Gn 1, 26a): “*ad imaginem et similitudinem nostram*”. A preposição *ad*, para os comentadores cristãos, indicava que *similitude* é uma condição que está para ser alcançada. A história dos homens, portanto, é a história da busca e reconciliação desse protótipo perdido, empreitada iniciada pelos hebreus e seus profetas que prenunciaram a vinda de um Salvador, encarnado no Filho de Deus, imagem do Pai. A Igreja fundada por Cristo, por sua vez, é a barca que permitiria àqueles que vieram após a Encarnação recuperarem a dignidade perdida com Adão.

Teleológica, os acontecimentos todos contribuiriam para o sucesso ou desastre dessa empreitada. A História é uma narrativa teológica aplicada à ação temporal que visa, mais que estabelecer inícios e fins temporais, a ser narrativa moral (DURÁN, 2007, p. 161). Agostinho de Hipona (354-450), em *A Cidade de Deus*, relacionou a História da Salvação à História dos Homens, colaborando para a assimilação entre uma e outra no Ocidente Medieval, dada a grande proliferação de sua obra. O bispo de Hipona também foi responsável por consolidar uma chave de leitura dos textos bíblicos em que fatos, elementos e personagens do Antigo Testamento prenunciariam outros no Novo Testamento, ajudando na construção de uma noção de História que não apenas é linear, mas analógica.

A História no medievo é centrada na ação divina no decorrer da humanidade. O protagonista é Deus. (GUENÉE, 2017, p. 587). Daí a importância e o temor daquele que escrevia história e deveria selecionar os feitos para o livro da memória. A credibilidade do narrado, por sua vez, repousava em sua aprovação e uso:

[...] o único critério que o historiador podia realmente contar era o da autoridade da fonte. Havia textos que tinham autoridade e textos que não. Havia textos que tinham mais ou menos autoridade. Deviam-na ao seu autor ou ao seu fiador. Um texto aprovado por um príncipe tinha menos autoridade que um texto aprovado por um rei. Um texto aprovado por um bispo tinha menos autoridade que um texto aprovado pelo papa e menos autoridade que um texto aprovado pela Igreja. Um texto aprovado pela Igreja tinha tanto mais autoridade quanto mais velho fosse. (GUENÉE, 2017, p. 591)

Para Hilário Franco Júnior (2009; 2013), o pensamento analógico é corrente na história humana. Do Paleolítico superior aos nossos tempos, o pensamento lógico e analógico sempre coexistiu – mesmo após o reconhecimento pós-iluminista insistir no pensamento lógico em detrimento do analógico. O historiador define o pensamento analógico como aquele

[...] centrado mais nas relações entre as coisas que nas coisas em si mesmas. É mais sintático que semântico. Isto implica dizer que o mundo é constituído de elementos heterogêneos que fazem parte de um todo coerente, uma rede de homologias, simetrias, contiguidades, correspondências, comparações, oposições. Embora cada elemento esteja investido de significado próprio, apenas no interior da rede ele ganha todo seu sentido e exerce todas as suas possibilidades funcionais. [...] (FRANCO JÚNIOR, 2013, p. 9-10)

O universo é compreendido como uma rede de relações micro-macrocósmicas (FRANCO JÚNIOR, 2013, p. 32) e a relação entre a arquitetura e os vitrais de uma igreja gótica com o pensamento escolástico, por exemplo, é tão possível e desejada quanto a compreensão da ação humana como um desenrolar de homens, símbolos e acontecimentos que direcionam para o retorno vindouro do Filho do Homem. A possibilidade desejada da analogia permitiu a alocação da figura de Francisco na História da Salvação, sua assimilação como segundo Cristo e a colocação de sua figura em diferentes papéis ao longo dessa busca humana.

Os séculos XII e XIII foram de profunda mudança para o Medievo e para a compreensão dos homens daquele tempo e de si mesmos. Ainda se sentiam os ares frescos da mudança social, demográfica e econômica do Ano Mil, o crescimento das cidades e o surgimento de novas possibilidades de vida religiosa. Francisco e Domingos de Gusmão (1170-1221), colaboraram para o despontar da sensação de um novo tempo, não demorou muito para que os próprios medievais, ao olhar a seu

redor, pensassem estar em uma nova realidade, uma nova era. No meio dos frades, o pensamento de Joaquim de Fiore se popularizou<sup>12</sup>.

Joaquim de Fiore (1135-1202), a princípio um abade cisterciense, fundou a abadia de San Giovanni, em Fiore, e a Ordem Florense. Entre vida cisterciense e fundador de uma nova ordem, viveu como eremita no deserto e lá compôs suas principais obras: *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, *Expositio in Apocalypsim* e *Psalterium decem chordarum*.

Refletindo sobre o dogma da Trindade, estabeleceu-se uma relação entre as três pessoas da Santíssima Trindade e as três idades do mundo. A primeira fase já passou, é a época do Pai, do Antigo Testamento, de Adão a Cristo, um tempo marcado pela atividade artesanal, pelo respeito à Lei, o tempo do povo hebreu, do protagonismo do laicato. Cristo marcou o começo da segunda fase, a época do Filho inicia-se com o Novo Testamento e chega a Joaquim – que acreditava estar vivendo esse momento, trata-se de um tempo marcado pelo protagonismo dos clérigos, de refinamento e estudo da doutrina e da teologia. A terceira idade estava por vir e Joaquim acreditava estar próxima, a época do Espírito Santo seria marcada pela atividade dos monges, pelo júbilo da contemplação, das orações e do louvor divino. (FRUGONI, 2015, p. 18).

Joaquim se apropria da chave de interpretação analógica de Agostinho e identifica, nos dois profetas do Apocalipse (Ap 2, 1-3), duas novas ordens que surgiriam para combater o anticristo no Fim dos Tempos, colocado na terceira fase etária da Trindade. À leitura do abade, somam-se diversas obras pseudo-joaquiamitas do período que realizaram uma leitura apocalíptica da História. Outro místico, Gerardo de Borgo San Donnino (?-1267), franciscano da Universidade de Paris, leu, interpretou e reelaborou Joaquim de Fiore sob uma chave franciscana na obra *Liber introductorius in Evangelium aeternum*: as duas ordens do Apocalipse seriam os franciscanos e os dominicanos, a Terceira Idade, por sua vez, seria marcada pelo nascimento e atividade de Francisco de Assis. Apesar de Gerardo ter seu livro condenado à destruição, além de ter sido preso até o fim de sua vida, sua leitura de Joaquim foi amplamente popularizada nos autores franciscanos,

---

<sup>12</sup> Ressaltamos que uma corrente revisionista da historiografia sobre o franciscanismo tem insistido na diminuição do impacto da obra de Joaquim de Fiore entre os pensadores franciscanos. Sobre a corrente revisionista com base em MAGALHÃES, 2016, p. 115, recomendamos: POTESTÀ, G. L. “Un secolo di studi sull’ Arbor Vitae: Chiesa ed escatologia in Ubertino da Casale”. *Collectanea Franciscana*. Vol. 47, 1977, pp. 217-267.

conventuais ou espirituais, entre eles, Boaventura de Bagnoregio (1221-1274), Ubertino de Casale (1259-1329) e Angelo Clareno (1247-1337).

Francisco assumia, portanto, o protagonismo da Terceira Idade, sua importância não era mais apenas para seus seguidores, mas para toda a humanidade que esperava a Redenção. Francisco passou a ser objeto de várias obras que o relacionavam à História, considerando o impacto da obra de Joaquim de Fiore e de seus leitores. Podemos, assim, falar de uma Tradição Franciscana da História, de um modo de se fazer característico das obras elaboradas de dentro da Ordem dos Frades Menores ou que tinham Francisco de Assis como seu referencial. Magalhães (2012, p. 29) fala em um modelo marcado.

a) pela centralidade da Encarnação na história do homem e do mundo, o cristocentrismo; b) pela identificação entre a história da Igreja e a história do homem; c) pela divisão etária da história, na qual a cada um dos períodos atribuem-se características bem delimitadas; d) pela noção de que o tempo histórico é condição de aperfeiçoamento do homem e das instituições, que percorreriam um caminho, desde o mais carnal para o mais espiritual; e) pela existência de personagens definidores e definidos para cada um dos tempos, o que determinaria seu grau de perfeição e o peso de sua atuação no plano histórico; f) pela ideia de um fim da história realizado pelo Advento final do Cristo e caracterizado pela elevação dos espíritos ao mais alto grau de perfeição (ao qual já se encontravam predestinados); g) pela identificação de Francisco a Cristo, fixando o conceito do alter Christus e a noção do triplex adventus; h) pela identificação, paralela e conseqüentemente, da Regra Franciscana ao Evangelho, estabelecendo-se a similaridade entre as formas de vida por eles prescrita: a vita vere evangelica. (MAGALHÃES, 2012, p. 29)

Ratzinger (2008) estudou a obra *Collationes in Hexaëmeron*, de Boaventura, um conjunto de aulas ministradas em Paris sobre a Teologia da História, na ótica do autor seráfico. Para o teólogo contemporâneo, Boaventura utilizou três principais fontes para pensar a História em sua obra: Joaquim de Fiore, as Escrituras e Agostinho de Hipona, a quem retoma em diversos momentos não só pela sua contribuição intelectual, mas pela *auctoritas* de sua obra, o que de certo modo aliviaria o peso da obra polêmica do monge cisterciense. Nessa obra, Boaventura também chancela a relação entre a vinda de Francisco e o início da Terceira Idade (RATZINGER, 2008, p. 90-92), a comparação do autor seráfico, entretanto, não foi alvo de censura como a de Gerardo de Borgo San Donnino – é, pois, por

Boaventura que a tese de Gerardo entra oficialmente na Ordem dos Frades Menores.

Chiara Frugoni (2015) sustenta a hipótese de que o ciclo de Giotto na Basílica Superior é baseada não apenas na Legenda Maior, do *Doctor Seraphicus*, mas na *Collationes in Hexaëmeron*, obra que nos chegou fragmentada e incompleta e que, entre as obras do teólogo, é uma das que menos tem sido objeto de pesquisa historiográfica. A autora defende a necessidade de dar maior espaço de análise à obra, nos estudos do franciscanismo do século XIII, uma vez que esse texto é um importante marco da presença das ideias de Joaquim de Fiore dentro da Ordem Franciscana mais próxima à institucionalidade e ao centro de poder – e não apenas aos radicais leitores de Joaquim de Fiore, como Ubertino de Casale e Angelo Clareno. Logo voltaremos a falar da produção de Boaventura que também foi o principal hagiógrafo de Francisco de Assis e um dos mais empenhados Ministros Gerais em criar uma história unívoca do santo.

A influência da obra de Joaquim de Fiore é destacada na produção teológica do período, revelando a existência de uma recepção, ainda que lenta, que encontrou vários filtros e leitores que modificaram sua interpretação, como já citado Gerardo de Borgo San Donino. A inserção da noção apocalíptica de Francisco e dos seus na cultura é suficientemente presente para afirmarmos que, para além da discussão intelectualizada, Francisco de Assis ganhou um caráter particular e extraordinário entre os fiéis.

Salimbene de Adam (1221-1290), em sua *Cronica*, atribui a sequência da missa *Dilectus Dio*, em honra de Francisco, à Gregório IX. A sequência é conhecida como *Caput draconis*. O texto, de forte caráter joaquiamita, diz:

Caput draconis ultimum,  
ultorem ferens gladium,  
adversus Dei populum  
excitat bellum septimum.

L'ultima testa del dragone,  
portando la spada vendicatrice,  
contro il popolo di Dio  
suscita la settima guerra.

Contra celum erigitur  
et nititur attrahere  
maximam partem siderum  
ad dampnatorum numerum.

Contro il cielo si erge  
e si sforza d'attrarre  
la più grande parte delle stelle  
tra il numero dei dannati.

Verum de Christi latere  
novus legatus mittitur,  
in cuius sacro corpore  
crucis vexillum cernitur.

Ma dal fianco di Cristo  
un nuovo legato è inviato,  
nel cui sacro corpo  
si scorge il vessillo della croce.

Fide protectus clypeo,  
spe galeatus, utitur  
vervi mucrone, balteo  
vir castitatis cingitur.

Protetto dallo scudo della fede,  
armato dell'elmo della speranza, usa  
la spada della Parola, l'uomo  
è cinto della cintura di castità.

Franciscus princeps inclitus,  
signum regale baiulat,  
et celebrat concilium  
per cuncta mundi climata  
contra draconis scismata.

Francesco, inclito principe,  
porta adosso il segno reale  
e celebra un concilio  
per tutte le regioni del mondo  
contro gli scismi del dragone.

Acies trinas ordinat expeditorum militum  
ad fugandum exercitum  
et tres catervas demonum  
quas draco semper roborat.

Ordina un triplice esercito  
di soldati pronti a combattere  
per fugare l'esercito e le truppe di demoni  
che il dragone sempre fortifica.

Iussus a rege properat  
ad sempiterna gau dia,  
ut militum stipendia  
sanctus Franciscus exigat.

Su ordine del re, si affreta  
verso le gioie eterne  
perché gli stipendi dei soldati  
san Francesco esiga.

Fac nos, Pater piissime,  
patris heredes gratie,  
ut patris possint filii  
consortes esse glorie.

Facce, Padre piissimo,  
eredi della grazia del Padre,  
perché del padre possano i figli essere consorti  
di gloria.

Amen.

Amen.

GREGORIUS IX apud SEDDA, 2015, p.  
409-410.

GREGORIO IX apud BARTOLI *et al* (orgs.),  
2015, p. 131-132

É Gregório IX também que, na bula de canonização de Domingos de Gusmão, *Fons Sapientiae*, partindo do texto de Zacarias (6, 1-2), evoca os quatro cavalos que aparecem no monte e compara o quarto a Francisco e Domingos, semelhantemente à comparação realizada pelos franciscanos de leitura joaquiamita. O testemunho de Gregório em seu tempo revela a inserção desse pensamento da cúpula papal aos fiéis que, ouvindo a liturgia e a sequência proposta pelo papa, percebiam a sugestão. Francisco é fundador de uma nova ordem, mas também, nesse contexto apocalíptico, personagem-chave do final da História da Salvação. Tornando necessário, assim, cultuar e rememorar importante e bem acolhida figura.

Tomás de Aquino (1225-1274) comenta “A Memória e a Reminiscência” de Aristóteles. Para o autor dominicano, a memória se refere às coisas do passado e é adquirida pela repetição de uma informação ou na compreensão do mesmo, por meio de uma imagem:

[...] Da mesma maneira, a um homem que deseja inteligir alguma coisa, é proposta diante de seus olhos uma imagem de alguma quantidade determinada, na medida em que é singular, como ocorre, por exemplo, com os que desejam inteligir "homem": a imaginação propõe uma imagem de um homem de um metro de altura, mas o intelecto inteligie "homem" enquanto é "homem", não enquanto tem essa quantidade.

[...] ora, é necessário que a imagem se refira ao contínuo e ao tempo, pelo fato de que ela é uma similitude de uma coisa singular, que existe aqui e agora, e isso não pode ser inteligido sem uma imagem. A razão pela qual o homem não pode inteligir sem uma imagem pode ser facilmente explicada, no caso da primeira recepção das espécies inteligíveis, que são abstraídas de imagens, segundo a doutrina de Aristóteles no Livro III do *Sobre a alma*. [...]

[...], portanto, o intelecto possível humano precisa de uma imagem, não só para adquirir as espécies inteligíveis, mas também para que de algum modo possa inspecionar as espécies nas imagens. E é isto que é dito no Livro III do *Sobre a alma*: "portanto, o intelecto inteligie as espécies nas imagens inteligíveis". (p. 48) (TOMÁS DE AQUINO, 2015, p. 46; 47; 48)

Cada vez mais conscientes da fragilidade (*labilis memoria*) da memória, que é fugaz (*fugitiva memoria*), perpetuá-la através da escrita e da repetição se tornou essencial. (GUENÉE, 2017, p. 588). Embora no âmbito mendicante a produção de escritos de carácter histórico fosse muito mais presente entre os frades dominicanos (GUENÉE, 2017, p. 585), a produção da história própria entre os franciscanos foi expressiva. Na consciência da importância das origens míticas, os frades dedicaram-se intensamente a controlar o narrado sobre si próprios.

A estratégia de divulgação e recepção da vida de um santo também estava relacionada à sua repetição: imagens, hagiografias, poemas etc., proliferaram-se em grande quantidade no primeiro século franciscano, como apontado, por exemplo, na grande quantidade de vidas adaptadas em versão litúrgica. Compreendemos a memória social como “[...] um processo que permite à sociedade renovar e reformar sua compreensão do passado a fim de integrá-lo em sua identidade ao presente” (GEARY, 2017, p. 192), que inclui a memória litúrgica, a historiografia, a genealogia, a tradição oral e outras formas de produção de conteúdo memorial.

Controlar o narrado sobre o passado em uma Ordem que ainda estava completamente amarrada aos acontecimentos próximos garante poder. A História/Memória é, assim, compreendida como símbolo, isto é, como portadora de um importante capital simbólico.

Pierre Bourdieu (2004), sociólogo francês, parece bem oferecer as ferramentas necessárias para a compreensão desse fenômeno. O intelectual propõe a noção de *campo* como espaço onde estão inseridas as instituições e indivíduos em torno de um mesmo tema e/ou universo mental, os participantes de um mesmo campo disputam e compartilham princípios de visão de mundo, de divisão social e de classe, evocando símbolos, construindo sistemas de valores e signos comuns ou reconhecíveis pelos que compartilham aquele campo. Por sua vez, o *habitus*, ainda segundo Bordieu (2013a, p. 191; 2013b, p. 87) há o diálogo sobre o indivíduo singular e o campo de inserção dele: homem e estrutura. O *habitus* é um sistema de tendências duráveis e modos de se ver e de se identificar. O autor propõe uma terceira via quanto à reflexão sobre as ações humanas como produtos completamente objetivos ou subjetivos: há um caminho esperado, mas aberto a novas possibilidades. A ação do *habitus* gera modos de pensar e ver, esperados e próprios, de determinado grupo, em que o símbolo parece ser seu representante exterior, palpável, espécie de totem de identificação social.

[...] Trata-se de um debate extremamente complicado, mas a noção de *habitus* tem várias propriedades. Ela é importante para lembrar que os- agentes têm uma história, que são o produto de uma história individual, de uma educação associada a determinado meio, além de serem o produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias do juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores, etc., são o produto da incorporação de estruturas sociais. (BOURDIEU; CHARTIER, 2012, p. 58)

Evocamos a teoria bourdiana para entender como a reivindicação da versão da própria história é operada pelos agentes, detentores do capital simbólico – essa miríade de frades, ao longo da história do franciscanismo, reivindica a retomada das origens em torno do seu grupo, totemizado na própria versão do passado: no franciscanismo, controlar a história do fundador e a sua própria é controlar identidade e autoridade. Além disso, mais que a preocupação com um controle sobre o acontecido na singularidade de cada frade, zelar e construir a figura do santo fundador não é apenas política, mas devoção. Há que se cuidar do fundador que marca particularmente a vida de cada um de seus biógrafos, os prólogos das

hagiografias são valiosos recortes temáticos para pensar o significado sensível para cada qual, bem como o valor subjetivo do santo biografado.

## 1.2 DE CELANO A BOAVENTURA: UMA CRÔNICA DE CRÔNICAS

Inter fratres suos beatus Franciscus humilis esse voluit et, [ad] conservandam maiorem humilitatem, paucis annis post conversionem, suam in quodam capitulo apud Sanctam Mariam de Portiuncula resignavit officium prelationis coram omnibus fratribus dicens. A modo sum mortuus vobis; sed ecce frater Petrus Cathanii, cui ego et vos omnes obediamus. Tunc fratres omnes ceperunt alta voce plorare et fortiter lacrimari. Et inclinans se beatus Franciscus coram fratre Petro promisit obedientiam et reverentiam; et exinde *usque ad mortem* suam permansit subditus, quasi unus de aliis fratribus. (CA, 11)

Il beato Francesco volle essere umile in mezzo ai suoi fratelli. Per conservare una più grande umiltà, pochi anni dopo la sua conversione, in un capitolo celebrato a Santa Maria della Porziuncola, egli rassegnò le dimissioni dall'incarico di prelado, dicendo alla presenza di tutti i frati convenuti: "Da questo momento io sono morto per voi. Ma ecco frate Pietro di Cattanio, al quale io e voi tutti obbediremo". Allora tutti i frati incominciarono a lamentarsi a gran voce e a piangere forte. E il beato Francesco si inchinò davanti a frate Pietro e gli promise obbedienza e riverenza; e da allora fino alla sua morte restò suddito, come uno qualsiasi dei frati. (CA, 11)

Francisco se afastou da direção da Ordem em 1219, no Capítulo da Porciúncula, em Pentecostes. Viajou ao Oriente Médio, onde se encontrou com o sultão Malek al-Kamel (1180?-1238) e, retornado à região de origem, passou a desempenhar uma atividade muito mais profética, exemplar, que política, cargo último conferido a Pedro Cattani e Elias de Cortona. Desbonnets (1986, p. 58), ao estudar esse trecho da *Compilatio assisiensis*<sup>13</sup>, não acredita que todos os frades começaram a se lamentar e a chorar em alta voz, mas essa foi uma estratégia do narrador para dramatizar o episódio. Na realidade, ainda de acordo com Desbonnets, a Ordem já se encontrava fragmentada nesse momento e os autores da *Compilatio* identificavam-se com o grupo mais rigoroso com a observância da pobreza, daí o afastamento de Francisco da direção da Ordem e,

<sup>13</sup> Legenda latina, ms. 1046 da Biblioteca Augusta de Perugia. Único exemplar dessa narrativa, provavelmente alocada entre a Primeira e a Segunda Vida de Tomás de Celano. Reúne diversos episódios da vida de Francisco, proveniente de diferentes fontes e com forte caráter de oralidade. O códice data do início do século XIV e a datação do texto pré-Segunda Vida de Celano deriva do estudo dos episódios selecionados pela narrativa. Sobre a *Compilatio Assisiensis*, cf. ACCROCA, Felice. Introduzione alla Compilazione di Assisi [Leggenda Perugina]. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). *Fonti Francescane*. Padova: Editrici Francescane, 2011, 873-878.

consequentemente, do controle institucional sobre a postura dos frades, tornando esse um episódio acolhido com tamanha tristeza, lágrimas que prenunciavam a perda de rigor com os preceitos valiosos ao fundador.

A maioria dos confrontos e cisões na tradição franciscana deram-se em nome de uma maior proximidade ou distanciamento com a vida de Francisco e, em particular, com a observação rigorosa da pobreza. Com Francisco ainda em vida, eram duas as facções que começavam a se desenhar: conventuais e espirituais. Essa cisão ficou mais evidente após a morte do santo. Enquanto o grupo de conventuais ou “frades da comunidade” defendia uma atualização da ordem e da Regra para os novos tempos em face, por exemplo, da vertiginosa expansão da Ordem, o segundo grupo defendia sua estrita observância, daí seu caráter místico e o reconhecimento como grupo mais espiritualizado.

Os espirituais (ou *Zelanti*) refinaram a consciência de sua identidade, ao longo do século XIII, e deram origem às primeiras dissidências. Eles se autodefiniram explicitamente no Capítulo Geral de 1282, em Estrasburgo. O século XIV é marcado pela repressão a esse movimento que teve seus membros excomungados definitivamente apenas em 1317, com a bula *Quorundam exigit*, de João XXII (1244-1334). Apesar da condenação explícita do grupo, seus ideais são amplamente encontrados na literatura franciscana. Destacamos aqui as leituras de Pedro de João Olivi (1248-1298), Ubertino de Casale e Angelo Clareno. Textos retomados em diversas reformas, como a observante e a capuchinha, foram condenados, mas o impulso de rebeldia com a observação da pobreza parece ter permanecido. Tornemos a Francisco que morre em 1228, após anos de doença e da auto-privação de tratamentos. Sobre isso, frei Elias escreve:

Dilecto sibi in Christo fratri Gregorio, ministro fratrum qui sunt in Francia, cum omnibus fratribus suis et nostris, frater Helias peccator salutem. [...] quasi inundantes aquae sic rugitus meus, quia timor quem timebam evenit mihi, evenit et vobis, et quod verebar accidit mihi, accidit et vobis, quia longe a nobis factus est consolator, et qui portabat nos velut agnos in brachio suo, peregre profectus est in regionem longinquam. [...] [...] Dolete mecum, fratres, quia ego nimis doleo et condoleo vobis, quoniam pupilli sumus absque patre et orbatum lumine

All'amato in Cristo frate Gregorio, ministro dei frati che sono in Francia, e a tutti i fratelli suoi e nostri, frate Elia peccatore augura salute. [...]

Il mio ruggito è come acque dilaganti, perché ciò che temevo è avvenuto a me, è avvenuto a voi, e quello che mi spaventava è accaduto a me ed è accaduto a voi: il nostro consolato si è allontanato da noi, colui che ci portava sulle sue braccia come agnelli, se n'è andato via in una regione lontana. [...]

[...] piangete con me, fratelli, perché anch'io sono in grande dolore e me affliggo con voi:

ocolorum nostrorum.

[...]

Et his dictis, annuntio vobis gaudium magnum et miraculi novitatem. A saeculo non est auditum tale signum, praeterquam in Filio Dei, qui est Christi, portans in corpore suo. Nam manus eius et pedes quae puncturas clavorum habuerunt, ex utraque parte confixas, reservantes cicatrices et clavorum nigredinem ostendentes. Latus vero eius lanceatum apparuit et saepe sanguinem evaporavit. (HELIAS CORTONENSIS, 1995, p. 253-254)

siamo rimasti orfani, senza padre, privati della luce dei nostri occhi.

[...]

Detto questo, vi annuncio una grande gioia, un miracolo del tutto nuovo. Non si è mai udito al mondo un portento simile, fuorché nel Figlio di Dio, che è il Cristo Signore. Non molto tempo prima della sua morte, il fratello e padre nostro apparve crocifisso, portando nel suo corpo le cinque piaghe che sono veramente le stimmate di Cristo. Infatti, le mani e i piedi di lui recavano come delle trafitture di chiodi, inferte da entrambe le parti, che mantenevano delle cicatrici e mostravano il colore nerastro dei chiodi. Il suo fianco appariva colpito da una lancia, ed emetteva spesso gocce di sangue. (ELIAS DA CORTONA, 2011, p. 237-238)

A morte de Francisco, ocorrida entre 3 e 4 de outubro de 1226, na igreja da Porciúncola, libera os frades do peso que se colocava no exemplo do frade fundador (MERLO, 2012, p. 52) e na comparação com ele. Francisco, sabendo da proximidade de sua morte, não apenas deixou o *Testamento* como ferramenta de observação de seu exemplo, mas os estigmas, atestados pela primeira vez na carta de Elias, que anunciava sua morte – não sem evidenciar o caráter sentimental e de orfandade da passagem de Francisco. Os estigmas foram o grande êxito e a derrota do santo assisense: ao ser o primeiro homem estigmatizado depois de Cristo, garantia sua inscrição como santo e a legitimidade de sua Ordem. Sua elevação como santo, entretanto, revelou-se justificativa para a não observação estrita de seu exemplo: Francisco era demasiadamente santo<sup>14</sup>.

Elias foi responsável por comunicar a morte de Francisco, mas foi substituído no cargo já no ano seguinte, em que João Parenti (1227-1232) foi eleito Ministro Geral. Elias retornou ao cargo apenas em 1232, com a morte de seu sucessor, lá permaneceu até 1239, quando foi novamente deposto. Francisco foi canonizado em 16 de julho de 1228, em Assis, por Gregório IX (1145-1241). O processo de canonização foi perdido, entretanto, Gregório IX encomendou a primeira hagiografia

<sup>14</sup> Apesar da carta de Elias, o reconhecimento dos estigmas não foi imediato, Gregório IX, por exemplo, nada disse sobre o acontecido na Bula de Canonização do santo, a *Mira circa nos*, de 1228. O assunto ocupa centralidade nos estudos franciscanos, recomendamos FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate*. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto. Einaudi: Torino, 1993.

oficial de Francisco<sup>15</sup>, aprovada pelo pontífice em 25 de fevereiro do ano seguinte: a *Vita Prima* de Tomás de Celano.

Na atual compreensão historiográfica, entendemos hagiografia como a escrita biográfica e/ou memorial de santos ou personagens com caráter de santidade: crônicas, biografias, memórias etc. Mais que um gênero, a hagiografia se apresenta como um olhar. O protagonista é sempre Deus, o santo homenageado tem suas ações e acontecimentos norteados pelo protagonista, daí sua legitimidade e sua importância maior que outros personagens. Tal como a história no medievo, o recurso das citações e evocação de lugares comuns é recorrente: o primeiro modelo é o Evangelho, dele decorrem outras escritas e, entre essas, aquelas que se destacam também se tornam modelos. Episódios da vida de Francisco, como diálogo com os pássaros, tornam-se lugar-comum em hagiografias franciscanas, em que encontramos vários santos que pregam e dialogam com animais e criaturas irracionais, evocando, na memória do ouvinte, a lembrança do Pai Espiritual, aumentando a importância do santo homenageado e conectando presente e passado na Ordem dos Frades Menores.

Tomás de Celano conheceu Francisco. Ingressou na Ordem, em 1215, e foi enviado à região da atual Alemanha com Cesário de Espira para ser responsável pela região. Escreveu ao menos quatro textos biográficos sobre Francisco<sup>16</sup>: a *Vita Prima*, 1229-1229; a *Vita beati patri nostri Francisci* ou *Vita brevior*, entre 1232 e 1239; o *Memoriale nel Desiderio dell'Anima*, 1246-1247; e o *Tratado dos Milagres*, 1253.

---

<sup>15</sup> Revisaremos a produção de hagiografias e imagens historiadas apenas referente à atual região da península itálica e datadas pelos especialistas como pertencente ao século XIII, embora saibamos que o conjunto de fontes, reconhecido tradicionalmente como Fontes Franciscanas, inclui obras *a posteriori*, como o *Specchio di Perfezione* ou o popular texto das *Fioretti*, que foram agrupados nesse conjunto de textos em função da sua circulação e importância no contexto. Há uma extensa e profunda bibliografia sobre as hagiografias franciscanas, recomendamos: DALARUN, Jacques. *Proposta Francescana*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2017; DALARUN, Jacques. *La Malavventura di Francesco d'Assis*. Per un uso storico delle leggende francescane. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 1996; ACROCCA, Felice. *Sulla Via di Francesco*. Saggi e discussioni sugli scritti e le agiografie francescane. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2017; MANSELLI, Raoul. “*Nos qui cum eo fuimus*”. Contributo alla questione francescana. Roma: Biblioteca Seraphico-capuccina, 1980.

<sup>16</sup> Tomás de Celano pode também ter sido autor da legenda reduzida de uso litúrgico *Legenda ad usum chori*, polêmica de atribuição que se arrasta há quase dois séculos. Sobre a atribuição da *Legenda ad usum chori*, cf. SEDDA, Filippo. La *Legenda ad usum chori* e il codice assisano 338. *Franciscana*, Bolletino della Società Internazionale di Studi Francescani, Spoleto, Vol. XII, p. 43-84, 2010.

Celano demonstrava rigorosa preocupação com a veracidade dos fatos descritos e com o respeito da fidedignidade dos atos narrados sobre seu pai espiritual. É ele mesmo quem, no prólogo da *Vita Prima*, relata:

Actus et vitam beatissimi patris nostri Francisci pia devotione, veritate semper praevia et magistra, seriatim cupiens enarrare, quia omnia quae fecit et docuit, nullorum ad plenum tenet memoria, ea saltem quae exipsius ore audivi, vel a fidelibus et probatis testibus intellexi, iubente domino et glorioso papa Gregorio, prout potui, verbis licet imperitis, studui explicare. [...] (1Cel, 1)

Dietro invito del glorioso signor papa Gregorio, mi sono accinto a narrare diligentemente gli atti e la vita del beatissimo padre nostro Francesco. Ho cercato di farlo con ordine e devozione, scegliendo sempre come maestra e guida la verità. Ma poiché nessuno può ritenere a memoria tutte le opere e gli insegnamenti di lui, mi sono limitato a trascrivere con fedeltà almeno quelle cose che io stesso ho raccolto dalla sua viva voce o appreso dal racconto di testimoni provati e sinceri, stendendole nel miglior modo che mi è stato possibile, sebbene tanto inferiore al merito del soggetto. [...] (1Cel, 1)

Celano evidencia duas preocupações: 1) utilizar testemunhas oculares dos acontecimentos; 2) escrever a verdade sobre os dias passados. Sua afirmação, revela, entretanto, a circulação de diferentes histórias, provavelmente na oralidade, sobre Francisco, entre elas, versões não-confiáveis. A *Vita brevior*, texto mais recente, da descoberta de Dalarun, data do segundo generalato de Elias (1232-1239), identificado no prólogo do texto como comitente da obra. A *Vita brevior* apresenta algumas sutis diferenças em relação ao texto anterior, bem como a inserção de alguns episódios, além de ser uma versão resumida e de linguagem mais acessível, demanda também presente no prólogo de Celano.

A abundância de diferentes relatos logo se revelaria também uma reclamação dos frades, alguns que haviam convivido com o santo consideravam que alguns episódios omissos deveriam constar no texto. A Carta de Greccio, escrita pelos Três Companheiros (Leão, Rufino e Ângelo), de 1246, narra que dois anos antes, em 1244, a reclamação chegou no Capítulo Geral de Gênova e o ministro Geral da época, Crescencio de Jesi (? -1263), solicitou aos frades que recolhessem histórias ainda não lembradas sobre Francisco e enviassem os seus testemunhos.

A *Legenda dos Três Companheiros*, o *Memoriale* e o *Tratado dos Milagres*, de Celano, derivam da reclamação no capítulo de Gênova.

O *Memoriale* foi encomendado também para ser um relato da abundância de milagres que seguramente acompanham o sucesso do santo, passadas quase duas décadas de sua canonização. Na obra, Elias desaparece, visto que em 1239 fora excomungado por se aproximar do Imperador Federico II (1194-1250). Ademais, Celano também deixa de narrar o episódio dos estigmas, informação que vem a colaborar com o aceite tardio do milagre. Sobre os milagres, constavam poucos, o que gerou uma nova encomenda, dessa vez pelo ministro geral João de Parma (1209-1289), a obra resultante foi o *Tratado dos Milagres*, de 1253.

João de Parma (1208-1289) foi Ministro Geral entre 1247 e 1257. Intelectual, ensinou teologia em Bolonha e em Nápoles antes de ser eleito ministro geral no Capítulo de Lion, em 1247. Seu grande esforço foi o de unificar as dissidências entre os frades menores, para isso, visitou diversas províncias distantes, como as das atuais regiões da França e da Inglaterra, estabeleceu um extenso diálogo com Humberto de Romans (1200-1277), geral dos dominicanos, a fim de um bom relacionamento entre as ordens, que nesse momento tinham sua legitimidade discutida em torno dos conflitos da Universidade de Paris. Aprovou novas Constituições Gerais à Ordem, insistindo na importância da Regra e do Testamento. Joaquiãmita, foi próximo de Gerardo de Borgo San Donnino, sua proximidade com os afetos do grupo de frades espirituais levantou várias críticas em relação ao seu generalato, levando-o a convocar um Capítulo em Roma, em 1257, sob pressão papal, momento em que abandonou o cargo de Ministro Geral. Foi acusado de heresia, processo conduzido por Boaventura de Bagnoregio, e condenado ao isolamento.

Frate Giovanni da Parma era un ministro generale assai sensibile a caratteri ed esigenze della specificità francescana sia nei proprii comportamenti quotidiani sia nelle difficili decisioni di governo e di difesa della "povertà". Mostra una particolare attenzione per i "pauperculi fratres". Cercava di partecipare alla vita comune conventuale, contribuendo anche ai lavori di cucina, e di procurarsi "ex suo labore" il necessario per vivere facendo lo *scriptor* "manibus suis", benché non sempre gli fosse possibile, poiché gli altri frati, sapendolo impegano "in servitiis Ordinis", "volentieri gli procuravano le cose necessarie". Sul piano del governo dell'ordine frate Giovanni fu il primo ministro generale che prese a visitare personalmente le varie province e stabilì che i capitoli generali si tenessero alternativamente "ultra montes et citra", una volta al di qua e una volta al di là delle Alpi. Sensibile alla religiosità dei laici e alle esigenze materiali dei frati, egli accolse "i devoti e le devote dei Minori ai benefici dell'Ordine" – devoti e devote che a loro volta venivano riconosciuti come "benefattori dell'Ordine" – mediante lettere, autenticate col proprio sigillo di ministro generale, inviate ai richiedenti che manifestassero serie intenzioni di entrare in relazione formale con i frati Minori. (MERLO, 2012, p. 166)

A história dos ministros gerais<sup>17</sup> denunciava a complicada cisão interna. Pedro Cattani morreu com um ano de governo (1220-1221); o primeiro governo de Elias (1221-1227) parece não ter obtido muito apoio dos frades, assumiu o generalato com a morte de Cattani, mas, após a morte de Francisco, não foi reeleito pelos frades, que preferiram João Parenti (?-1250); Parenti governou por cinco anos, de 1227 à 1232, e foi levado à demissão pela pressão de um grupo conduzido por Elias; Elias de Cortona foi levado novamente ao poder, após João Parenti, governando de 1232 à 1239, sua proximidade com Gregório IX (1145-1241) garantiu uma série de benefícios à Ordem, além de proporcionar crescimento econômico que desse suporte à extensão dos frades, sua política o levou também ao lado de Federico II, o que acarretou sua expulsão da direção dos frades e excomunhão. Um novo Capítulo se reuniu em Roma, em 1239, à sombra de Gregório IX, para eleger um novo Ministro Geral depois do constrangimento causado por Elias. Assim, Alberto de Pisa (? -1240) foi eleito, mas não teve a fortuna de governar por muito tempo, falecendo um ano depois. Alberto foi o primeiro sacerdote eleito Ministro Geral. Depois de Elias, nenhum outro leigo fora eleito, até hoje, Ministro Geral; Aimone de Faversham (? -1244), intelectual que substituiu o falecido e organizou uma grande resistência a Elias, acusando-o de afastar a Ordem do ideal de Francisco, morreu governando, em 1244. Aimone foi substituído por Crescenzo da Jesi que, conforme indicamos, insistiu na retomada da reflexão sobre a figura de Francisco, incentivando as histórias de sua vida. Oriundo do grupo de frades conventuais, Crescenzo foi levado à deposição pelo grupo de espirituais, em 1247, que elegeu, por fim, João de Parma. Contando com João de Parma, somavam-se quatro ministros gerais retirados do governo ou levados à demissão por pressões internas e externas, em menos de quarenta anos.

Ciente do quadro, Boaventura de Bagnoregio (1221-1274) foi eleito em 1257 Ministro Geral. Sétimo Ministro Geral da Ordem dos Frades Menores, professor da Universidade de Paris e cardeal-bispo de Albano, marcou, junto a Tomás de Aquino (1225-1274), a Escolástica e a Universidade do século XIII, garantindo uma herança intelectual que extrapolou os limites clássicos da Idade Média.

---

<sup>17</sup> Recomendamos, para uma visão global da história do franciscanismo institucional medieval: MERLO, Grado Giovanni. *Nel nome di san Francesco: Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*. Padova: EFR-Editrici Francescane, 2012. Publicado no Brasil, traduzido, em 2005 pela Vozes.

O capítulo de 1257 aconteceu em Roma, em 2 de fevereiro daquele ano. Boaventura se encontrava em Paris e recebeu a notícia pouco tempo depois. Vivendo sempre em Paris, grande centro político e cultural, conhecia bem as dificuldades de legitimidade da Ordem naquele espaço e os conflitos internos que levaram à destituição de João de Parma<sup>18</sup>.

Jacopone de Todi (1230-1306), crítico das reformas empreendidas por Boaventura, condenou duramente o mestre, referindo-se à Universidade de Paris em um verso que se tornou famoso entre os frades rigoristas: “*Parigi, Parigi, tu distruggi Assisi!*” (JACOPONE DE TODI apud BOUGEROL, 1988, p. 18). O motivo principal da teologia de Boaventura repousa sobre o caminho do homem que, uma vez caído pelo Pecado Original, deve regressar a Deus, e, nesse regresso, o conhecimento, se guiado por Deus e para as coisas santas, pode auxiliar.

Boaventura escreveu sobre diversos assuntos, entre eles destacam-se: o comentário ao Livro das Sentenças, de Pedro Lombardo, ainda quando docente na Universidade de Paris; o *Breviloquium*, de 1257, que o autor escreveu como um compêndio de seu pensamento para os alunos da Universidade. (BOUGEROL, 1988, p. 196); as diversas questões disputadas; o Itinerário da Mente Para Deus<sup>19</sup>, uma de suas obras mais disseminadas e que mostra o caminho da ascese espiritual, baseada na experiência seráfica de Francisco de Assis; os diversos sermões; o Solilóquios, escrito em forma de diálogo que demonstra o trajeto da alma do conhecimento de sua situação de pecado ao arrependimento e ao desejo de vida celeste; a Árvore da Vida, de ampla disseminação no século XIV; e, por fim, sua obra ligada ao governo da Ordem: várias atas, a Constituição Geral de Narbona, cartas e registros administrativos e a Legenda Maior e Menor.

Boaventura foi eleito em 1257. Em 1260, o Capítulo Geral aconteceu em Narbona, nele o ministro geral apresentou uma nova Constituição Geral para guiar a vida dos frades, unificando as diversas versões dos preceitos franciscanos que coexistiam anteriormente<sup>20</sup>. Foi em Narbona também que Boaventura ficou responsável por escrever uma nova vida de Francisco, que reunisse as memórias anteriores e as atualizasse para a realidade presente da Ordem. O texto foi

<sup>18</sup> Sobre o processo de eleição de Boaventura e a deposição de João de Parma, recomendamos: CADDERI, Attilio. *Il beato Giovanni da Parma (1208-1289): settimo ministro generale dei Frati Minori dopo San Francesco*. Villa Verucchio: P. G. Pazzini, 2004.

<sup>19</sup> Será discutido no capítulo seguinte.

<sup>20</sup> Voltaremos a falar sobre a Constituição de Narbona no segundo capítulo, para pensar o lugar das imagens na Ordem dos Frades Menores.

apresentado no Capítulo Geral seguinte, em 1263, em Pisa, aprovado pelos frades presentes e, apenas em 1266, tornado o único permitido. O autor mostrou seu talento teológico e apresentou uma obra que respondesse às demandas de seu tempo. Seguramente, não foi apenas o edito que proibia outros textos institucionais que levaram à aceitação da obra por grande parte da Ordem, mas um reconhecimento e assimilação real daquela obra: ela funcionou muito bem, caso contrário, bastariam alguns governos para um outro ministro propor uma nova redação, como havia ocorrido, mais de uma vez, e como corriam diferentes versões em paralelo.

Em 28 de maio de 1273, Boaventura foi escolhido como cardeal, com o título de Cardeal Bispo de Albano, por Gregório X (1210-1276), consagrado bispo às vésperas do Concílio de Lion. Durante esse importante concílio, que justificou a sua elevação a cardeal para participar melhor dos trabalhos, morreu na manhã de 15 de julho de 1274, mas sua elevação garantiu ainda mais a eficiência de sua obra ao somar, junto à chefia dos Frades Menores, toda a autoridade de cardeal. O Concílio não apenas proibiu a criação de novas ordens mendicantes, como resolveu, com chancela papal, os conflitos universitários dos menores. Vitória, em sua morte, de Boaventura. (MARANESI, 2008, pp. 57-59).

L'opera svolta da Bonaventura nel collocare il suo Ordine in una posizione mediana rispetto agli estremi e la sua fama teologia e di santità si pone, molto probabilmente, alla base di questa importante eccezione [da existência das ordens mendicantes anteriormente aprovadas] fatta dal Concilio. Il testo, proprio per la sua formazione, centrata sull'evidente utilità dei due Ordini per l'intera Chiesa, costituiva il definitivo riconoscimento della validità e legittimità della vocazione minoriticac. E' del tutto ovvio ritenere che Bonaventura abbia collaborato alla sua stesura facendo implicitamente della sua stessa persona una prova della preziosità e utilità dell'Ordine cui apparteneva. Era la sua vittoria nei confronti di tutti i detrattori esterni all'Ordine minoritico che avevano tentato di negare la sua legittimità e validità per la Chiesa. (MARANESI, 2008, p. 59)

Boaventura domina muito bem a citação e a referência quando desejada, e a esconde quando não necessária ou proveitosa. (ACROCCA, 2011b, p. 593-597). Na Legenda Maior o autor faz diversas referências às narrativas descritas na obra anterior, de Tomás de Celano, sem jamais citá-lo, talvez por prejudicar a intenção totalizante da obra. Ademais, o autor deveria possuir o material requisitado por

Crescenzo, há alguns anos antes. O teólogo foi responsável por inserir um tom muito maior de mística e de transcendentalidade na vida de Francisco, assim, ao beijar um leproso, por exemplo, em um dos episódios que culminariam na sua conversão, o doente desaparece milagrosamente (LM 1, 5). Vale recordar que o texto boaventuriano é uma importante fonte para a solidificação da crença no milagre dos estigmas: Boaventura une a aparição do Serafim e o surgimento dos estigmas no mesmo momento e insiste na figura do crucifixo dentro do anjo, reconhecido como manifestação do próprio Cristo. (FRUGONI, 1993, p. 179-180).

O Francisco de Boaventura é levado a um outro patamar de santidade: é outro Cristo, um segundo, o *alter Christus*. Cristo crucificado ganha espaço e a figura de Francisco parece ter sido preparada, toda a sua vida, para ser um segundo Cristo, da imagem que o chama à conversão, passando pela nudez, tal qual Cristo, e chegando à Verna, monte em que foi estigmatizado. Francisco é bíblico (LM Prol): a estrela da manhã (Eclo 50, 6); o arco-íris que brilha entre as nuvens (Eclo 50, 8); pregador do Evangelho da Paz (Isa 44, 7); anjo da verdadeira paz (Isa 33, 7); carregado em um carro de fogo (2Re 2, 11); potência do profeta Elias (Lc 1, 17); Anjo do Oriente (Ap 6, 12; 7, 2).

O ofício do autor, por sua vez, é uma atividade, sobretudo, mística, para ele a tomada de consciência de sua missão não se deu pelos companheiros ou pelo Capítulo de Narbona, mas pela sua própria experiência mística com Francisco, no prólogo, o autor narra sua experiência e explica o que o levou a aceitar tão nobre missão:

Ad huius tam venerabilis viri vitam omni imitatione dignissimam describendam indignum et insufficientem me sentiens, id nullatenus attentassem, nisi me fratrum fervens incitasset affectus, generalis quoque Capituli concursus induxisset instantia, et ea quam ad sanctum patrem habere teneor devotio compulsisset, utpote qui per ipsius invocationem et merita in puerili aetate, sicut recenti memoria teneo, a mortis faucibus erutus, si praeconia laudis eius tacuero, timeo sceleris argui ut ingratus. Et haec penes me causa praecipua hunc assumendi laborem, et ego, qui vitam corporis et animae a Deo mihi conservatam recognosco per ipsum et virtutem eius in me ipso expertus agnovi,

Poiché mi sentivo indigno e incapace di narrare la vita di quest'uomo così degno di essere venerato e imitato in tutto, io non mi sarei assolutamente azzardato a simile impresa, se non mi avesse spinto il fervido affetto dei miei confratelli, non ché l'insistenza di tutti i partecipanti al capitolo generale. Ma quella che mi ha fatto decidere è stata la riconoscenza che io debbo al padre santo. Infatti per la sua intercessione e per i suoi meriti, io, quand'ero bambino, sono sfuggito alle fauci della morte. Questo ricordo in me è sempre vivo e fresco; sicché temerei di essere accusato di ingratitudine, se non celebrassi pubblicamente le sue lodi.

E questa appunto è stata, per quanto mi

vitae illius virtutes, actus et verba quasi fragmenta quaedam, partim neglecta partimque dispersa, quamquam plene non possem, utcumque colligerem, ne, morientibus his qui cum famulo Dei convixerant, deperirent. (LM Prol., 3)

riguarda, la ragione più forte che mi ha spinto ad affrontare ques'opera: io riconosco che Dio mi ha salvato la vita dell'anima e del corpo ad opera di san Francesco; io ho conosciuto la sua potenza, per averla sperimentata in me stesso. Per questo ho voluto raccogliere insieme nella misura del possibile, seppure non nella loro completezza, le notizie riguardanti le sue virtù, le sue azione e i suoi detti, che si trovano in forma frammentaria, in parte non menzionate e in parte disperse, perché, venendo a morire coloro che hanno vissuto con il servo di Dio, esse non andassero perfute. (LM Prol., 3)

O autor diz, ainda, ter realizado uma verdadeira operação de pesquisa para se aproximar, o máximo possível, do que verdadeiramente teria ocorrido com o *poverello* de Assis:

Ut igitur vitae ipsius veritas ad posterios transmittenda certius mihi constaret et clarius, adiens locum originis, conversationis et transitus viri sancti, cum familiaribus eius adhuc superviventibus collationem de his habui diligentem, et maxime cum quibusdam, qui sanctitatis eius et conscii fuerunt et sectatores praecipui, quibus propter agnitam veritatem probatamque virtutem fidem est indubitabilis adhibenda. (LM Prol. 4)

Per aver ben chiara davanti alla mente, con la maggior certezza possibile, la vita del santo nella sua verità, e trasmetterla così ai posterio, mi sono recato nei luoghi dove egli è nato, è vissuto ed è morto, e ho fatto diligenti indagini sui fatti con coloro che gli furono familiari e sono tuttora viventi e, soprattutto, con alcuni di quelli che conobbero a fondo la sua santità e ne furono i primi seguaci e che, d'altra parte, sono testimoni assolutamente degni di fede, sia per la conoscenza dei fatti, sia per la loro comprovata virtù. (LM Prol. 4)

É particularmente curioso, para nossa pesquisa, que o autor diga ter visitado os locais em que Francisco nasceu, viveu e morreu, o que pode sugerir um cuidado com os espaços de atuação de Francisco e, conseqüente, peregrinação já na década de 60 do século XIII. Delineava-se, assim, um mapa do culto e da memória de Francisco que não estava ligado somente ao seu corpo, mas à sacralidade dos locais em que os episódios descritos aconteceram. Zachary Hayes (1988), ao estudar a imagem de Francisco apresentada nos sermões do *Doctor Seraphicus*, conclui que o teólogo faz pouca distinção entre quem é Francisco quem são os franciscanos, apresentando as características do primeiro como pertencentes também ao segundo, além de apresentar a comunidade de seguidores como corpo coeso, pacificado em torno da figura de Francisco. Por sua vez, na *Legenda Maior*,

os conflitos internos da Ordem são minimizados e episódios traumáticos, como a demissão de Francisco, são ignorados em nome de uma homogeneidade dos seguidores do Santo.

A Legenda é dividida em 15 capítulos que narram a vida de Francisco e contém uma segunda parte, composta por 10 seções, em que são narrados os milagres *post-mortem* do assisiano.

Foi elaborada uma versão menor do texto completo, para uso litúrgico, a Legenda Menor, a qual obteve uma expressão numérica muito maior, em termos de circulação, se considerarmos que o texto fez parte dos breviários dos frades desde então. O autor não abreviou os episódios narrados no texto-base, mas fez uma seleção entre os episódios descritos nos capítulos, dividindo-os em lições que são cronológicas, mas sobretudo temáticas: a instituição e a eficácia da pregação; as obediências das criaturas; os sagrados estigmas etc.

Retornemos alguns anos, ao pedido de Crescenzo: recolher histórias paralelas. Francisco era conhecido, filho de um burguês, que sonhava ser cavaleiro e já havia, inclusive, empunhado a espada. O boato, certamente, fazia-o ser assunto em vida e em morte e, para além das letras oficiais, multiplicaram-se conversas, textos e músicas sobre o *poverello*.

Enquanto a carta de Greccio é auto-datada pela referência ao Capítulo de Gênova, o texto da *Legenda trium sociorum* ou Legenda dos Três Companheiros provavelmente não data, ao menos na redação que nos chegou, do mesmo período, uma vez que inclui informações que só seriam inseridas nas legendas posteriores ao texto boaventuriano. Provavelmente, a primeira versão da Legenda dos Três Companheiros foi escrita em diferentes temporalidades, sendo enriquecida com novas informações ao longo de algumas décadas. (ACROCCA, 2011, p. 789). O texto reivindica ser autoria dos três companheiros de Francisco de Assis, membros da comunidade primitiva, Ângelo, Leão e Rufino, e é uma das mais populares hagiografias não oficiais. O texto oferece uma atenção especial à juventude do santo assisense e à comunidade primitiva. A *auctoritas* desse texto está na suposta proximidade e amizade entre os autores e Francisco, é um texto com intimidades, detalhes, afetos.

Raoul Manselli (1980) demonstrou como a fórmula *nos qui cum eo fuimus* (nós que estivemos com ele) foi usada em diversas fontes não oficiais da Ordem, produzidas nos meios mais rigorosos na observação da Regra e que utilizavam a

testemunha pessoal como caráter de chancela de suas próprias versões. Embora a fórmula esteja presente na Carta de Greccio, é pouco usada na Legenda dos Três Companheiros, talvez porque os textos que a usem com mais frequência sejam posteriores (como a *Compilatio Assisiensis* e o *Speculum Perfectionis*). A questão central é: diante da não oficialidade de seus escritos, os autores marginais criaram estratégias de legitimação de seus textos frente ao público leitor. Na ausência do selo papal, a verdade e o peso da tradição oral, bem como a testemunha ocular e a amizade com o santo fundador garantiam a importância de suas palavras.

Conforme indicamos, a existência de versões orais sobre a vida de Francisco e sua ampla divulgação foi atestada desde o texto Primeira Vida, de Tomás de Celano. Enquanto sobre as hagiografias pesou a mão da censura, uma multiplicidade de outras possibilidades passou, talvez em função do reconhecimento maior da letra em relação à voz ou à imagem. (FRUGONI, 1988, p. 9).

O Francesco povero, patriarca novelo,  
Porti novo vessello de la croce signato.

De croce trovàn septe figure demustrate ;  
Como trovamo scripture per ordene, contate.

[...]

La prima, nel principio de tua conversiõne,  
palacio enn arteficio vidisti en vesione,  
plen'era la masone de scuta cruciate:  
l'arme te so' mustrate del popul che t'è dato.  
[...] (JACOPONE DA TODI, 2011, p. 1321)

Jacopone de Todi, em sua *Lauda 40*<sup>21</sup>, divide a vida de Francisco em sete atos, sete momentos em que a Cruz apareceu ao santo. Jacopone foi um frade próximo ao grupo dos espirituais, reconhecido principalmente pela sua produção laudística, escrita em umbro e portanto bastante difundida entre grupos e associações leigas. (VISALLI, 2017, p. 51). Para Angelita Visalli (2004, p. 200), as laudas, escritas em um primeiro momento para o próprio ambiente franciscano, logo se expandem e se dramatizam e, por outro lado, interiorizam-se em uma produção, no caso de Jacopone, penitente e reflexiva.

---

<sup>21</sup> Seguindo a edição de Franco Mancini (1974), reproduzida na edição das *Fonti Francescani* de Paolazzi (2011).

Francisco era cantado em público, pregado nos púlpitos e assunto em rodas de conversa e diálogos ao pé do ouvido. Paul Zumthor (2000) chama a atenção para a noção de *performance* na leitura e oralidade medieval:

Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa plenamente. (ZUMTHOR, 2000, p. 31).

De acordo com Zumthor, há uma relação entre texto, oralidade, manifestação sensorial do corpo e o papel do ouvinte, que não é mero receptor. Um Francisco marginalizado se escondia nos becos das cidades.

Há, ainda, um elemento importante nas tradições orais em torno de Francisco que se revela, vez ou outra, na tradição escrita – como a já apontada fórmula *nos qui cum eo fuimus*, a tradição oral está ligada à memória e laço social de grupos. (ZUMTHOR, 1993, p. 139). Grupos marginalizados ou que não se identificaram com a versão oficial de Francisco de Assis, ao rememorarem clandestinamente episódios não aceitos, reforçavam sua própria identidade e, principalmente, sua suposta autenticidade e respeito ao projeto primitivo. Esses textos têm alto “índice de oralidade”, aquilo que Zumthor (1993, p. 35) chama de influência da intervenção da voz humana/tradição oral em um texto. Várias das produções não-oficiais existiram primeiro na oralidade e, por meio dela, foram se transformando. Com a oralidade perdida, há um lastro de um Francisco ainda pouco conhecido abaixo das camadas textuais, imagéticas e normativas. Oralidade que deixou pistas em textos de caráter mais popular, como as laudas, a *Legenda dos Três Companheiros* ou o texto mais antigo, do século XIV, dos *Fioretti*, uma coleção de pequenos contos sobre a vida do santo, rica em elementos de religiosidade popular, episódios não descritos em textos anteriores, de participação leiga.

Por fim – e, por que não? também ligada à oralidade, a liturgia foi responsável por uma outra imagem de Francisco, nesse caso, muito mais estável e perene que as versões hagiográficas e imagéticas.<sup>22</sup>

Parte considerável dos escritos de Francisco é litúrgica: laudas, orações e ofícios; são dez, assumindo a edição dos *Scritti* de Cabassi (2002), que retoma a versão de Kajetan Esser (1982), entre eles a Benção à frei Leão e Louvor ao Deus Altíssimo; autógrafos de Francisco; exortações ao louvor; o longo Ofício da Paixão – trata, em grande parte, de excertos de salmos, o Cântico das Criaturas etc. Francisco (RnB III; RB III) insistia na importância da oração ritmada e da liturgia. Tal qual o Pai Fundador, os seus também tiveram, desde o começo da Ordem, grande cuidado com as celebrações e com as horas litúrgicas.

A liturgia dedicada aos santos assemelha-se à hagiografia e à sua função moral, ganhando também função devocional, mas acentuando as características memoriais pela sacralidade explícita de sua leitura. A leitura e o canto litúrgico são performáticos, misturando os textos e as horas do dia, as sensibilidades do corpo, a luz do ambiente etc. Não por coincidência, no Ofício de Francisco, os momentos mais dramáticos da vida do santo na narrativa eram cantados nas trevas da madrugada e sua glória, pela manhã. Entre escuridão e luz a *performance* (re)apresenta, ao frade recitante, as sensibilidades vividas pelo seu Pai Espiritual. É verdade que o estudo e o culto às imagens também eram ritmados: freis que controlavam seu tempo de estudo pelo derreter da cera das velas e pelas páginas escritas. No ofício litúrgico, entretanto, a exatidão temporal estava ligada à própria salvação individual e coletiva: a repetição performática não é simplesmente importante, é imprescindível e funcional. Ora-se por si próprio, pela comunidade e pela salvação comum, acrescentemos, na Festa do Santo, a oração pelos peregrinos, pelos celebrantes das importantes missas e pela perpetuação da memória do homenageado.

A liturgia é performática e sua experiência, antropológica. Parte dessa dissertação foi escrita dentro do convento da *Pontificia Università Antonianum*,

---

<sup>22</sup> Recomendamos, sobre a figura de Francisco nos textos litúrgicos, os volumes BARTOLI et al. *Fonti Liturgiche Francescane. L'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XIII secolo*. Padova, Edr-Editrice Francescane, 2015, em especial os textos de Jacques Dalarun, Timothy J. Johnson e Marco Bartoli. Destacamos, ainda, o volume: SEDDA, Filippo (org.). *Franciscus Liturgicus*. Editio Fontium Saeculi XIII. Padova: Efr-Editrici Francescane, 2015, em especial a apresentação e a análise proposta, na primeira parte desse volume, pelo organizador Filippo Sedda.

universidade ligada à Ordem dos Frades Menores, em Roma, em hospedagem realizada em março de 2018. Em uma primavera chuvosa e fria, os picos de energia da rede elétrica ou o ruído ininterrupto de carros em uma das áreas mais turísticas da capital italiana não pareciam interferir nas orações litúrgicas controladas pelo horário entre aqueles freis. Habituada, a escrita do texto parecia acompanhar também o ritmo da liturgia: impossível não ouvir o canto que ecoa pelos corredores e o ruído dos sapatos que, cronometricamente, passavam pelo lado de fora da porta do quarto. O ritmo e a constância lembravam-me da urgência da escrita e controlavam o ritmo das linhas. A constância na refeição era a mesma: um sinete, tal qual na consagração eucarística, lembrava os ouvintes do horário de início e término das refeições. O ritmo das garfadas deveria ser compatível com a quantidade de tempo necessária e, assim, o próprio corpo tornava-se também espaço de experiência. A *performance* litúrgica lembra a alimentação: é controlada pelo tempo, mas é, sobretudo, assim como a refeição, essencial e inegociável. A *performance* litúrgica, como a alimentação, transforma o corpo: sono que é modificado e compatível com o tempo disponível, cordas vocais que se acostumam aos agudos e graves do canto. Come-se para poder viver de modo saudável. Reza-se, inquestionavelmente, para poder viver bem.

Não há data precisa para a criação do Ofício Litúrgico de Francisco, possivelmente foi preparado para a canonização do santo, em 1228. É assinado por um frade Giuliano – provavelmente, Giuliano de Spira, sob encomenda de Gregório IX, responsável por alterar consideravelmente o texto, compondo, ele próprio, algumas das estrofes que hoje podemos identificar na comparação das diferentes versões dos manuscritos. O texto litúrgico apresenta um Francisco muito próximo da Igreja e dos fiéis, com grande potência de socorro, sugerindo, recorrentemente, que o santo “venha em ajuda”. O ofício deveria ser rezado sempre à véspera da festa do santo, em 4 de outubro, iniciado, assim, na noite do dia 3, com término pela manhã do dia 4, horas antes da festa solene dedicada a ele.

No texto do ofício, as primeiras estrofes de cada hora narram a vida do santo, juntos às leituras; as últimas estrofes, por sua vez, são comentários edificantes ou devocionais sobre o episódio. (BARTOLI; SEDDA, 2015, p. 98). O texto termina com os louvores que celebram a vida do santo e preparam para a liturgia da missa. O santo clama em socorro dos seus e do povo oprimido, apresenta um Francisco poderoso contra o mal e que tem sua importância e proximidade com Cristo,

garantida pelos estigmas. O excerto apresentado é a parte final da liturgia, composta por Gregório IX, é necessário lembrar que, nesse período, os estigmas ainda eram assunto de debate na Ordem dos Menores e o próprio Gregório IX não menciona, na canonização de Francisco, a realidade dos estigmas. No texto, os estigmas são mostrados a Cristo por Francisco e disso decorre a importância do santo frente ao Filho de Deus. Apresentamos alguns trechos do final das vésperas que, após narrar ao longo da noite toda a vida de Francisco, deveria ser cantado pela manhã, em glória, apresentando um Francisco poderoso e eficaz, que socorre seus frades, os pobres e a Igreja:

*Antifona. San Francesco e le altre.  
Salmo. Il Signore ha detto (Sal 109), e gli altri.*

*[CAPITOLO. Sia da me lungi...]*

*[INNO]*

Splendore dei costumi, guida dei Minori, Francesco conquista il premio:  
in te che sei la Vite, è dato alla vita,  
“o Cristo, redentore di tutti”.

Gioisca il frate: regna il padre,  
concittadino ai cittadini del cielo;  
cessi il lamento, canti il collegio,  
“esulti il cielo di lodi”.

Tolto alla terra, è donato al cielo:  
lo attestano segni evidenti;  
dunque vive, perché entro in possesso  
“degli eterni doni di Cristo”.

Adempiti i voti terreni,  
riporta doni di gloria,  
e tu lo decori e tu l'onori,  
“Dio di somma clemenza”.

Costui seguano, a lui si stringano  
quelli che escono dall'Egitto;  
con lui come guida, in chiara luce,  
“avanzano i vessilli del Re”.

È insignito come guida degna  
dal regale sigillo nella mano e nel fianco;  
la luce diurna s'avvicina, la notte recede,  
“già è sorto l'astro del giorno”.

È guida fidata, stella lucente:  
conduce, riluce, le vie torte  
evitando, rivelando  
“a noi le gioie beate”.

Tu, o guida, conduci il gregge al Re,  
tu che vinci l'astuto nemico;  
conduci ed introduci anche noi

“alla cena del provvido Agnello”.  
Amen.

[Prega per noi, beato Francesco.  
R. Affinchè siamo resi degni delle promesse di Cristo.

Antifona del Magnificat  
O uomo mirabile nei segni e nei prodigi,  
che scacci i morbi con i demoni di ogni specie;  
predicando, rende capace l'orecchio degli uccelli silvestri  
d'intendere le sue parole.  
O vita lodevole, con la quale la fede fu esaltata; seppur defunto, anche molti  
morti richiama in vita.  
Francesco, rendici coeredi dei cittadini del cielo ai quali sei congiunto.  
Cantico. *Magnificat*.

[Orazione. Dio, che per i meriti del beato Francesco...]

ANTIFONA  
Santo Francesco, affrettati,  
vieni, padre, il passo accelera  
verso il popolo, ch'è oppresso  
e schiacciato sotto il peso  
con paglia, fango e mattoni;  
e, sepolto l'Egiziano sotto la sabbia,  
liberaci, sconfitta la colpa della carne.

ANTIGONA  
Piangi, turba poverella,  
grida al padre dei poveri:  
questo lugubre sopiro,  
padre Francesco, accogli,  
e mostra a Cristo le stigmati  
del lato, dei piedi e delle mani,  
affinché conceda a noite orfani di si gran padre un vicario.

ANTIFONA  
Salve, santo padre, luce della patria, esempio dei Minori,  
specchio di virtù, via di rettitudine, regola dei costumi:  
dall'esilio della carne guidaci ai regni dei cieli.

Amen.

(GREGORIO IX apud BARTOLI et al (orgs.), 2015, pp., 118-121)

A eficácia do Ofício Litúrgico de Francisco é tremenda. Enquanto as hagiografias foram contestadas, negadas, recriadas; a iconografia foi destruída, transformada; o texto litúrgico seguiu com a mesma redação, com leves alterações que não modificaram a narrativa sobre o santo, de sua criação, em 1228 até – surpreendentemente, o Concílio Vaticano II (1962-1965). E só foi alterado nesse último em função de toda a reforma litúrgica dos ofícios da época. Entre todas as versões de Francisco, foi a mais bem aceita, pois, mesmo o texto de Boaventura, de caráter oficial e totalitário, foi criticado e transformado pelos frades que o sucederam. A liturgia, entretanto, era cantada por frades da comunidade e frades espirituais.

Ademais, no processo de individuação de Francisco em relação a outros santos – já destacamos como Francisco foi colocado, pelo próprio papa e por influência de Joaquim de Fiore, em outro patamar de santidade –, a reforma litúrgica de Aimone de Faversham (?-1244), em 1244, merece ser destacada. A grande novidade da reforma do ministro geral da época foi solicitar a criação das oitavas em honra de Francisco. A celebração posterior à festa, de oito dias, era comum ao Natal, à Páscoa e à Virgem, não aos santos, quanto mais a um santo novo. Visto que as oitavas eram um momento especial e raro do ano que marcava festas mais importantes que outras, homenageados mais importantes que outros. Francisco, assim, destaca-se no panteão dos santos como mais merecedor das celebrações, das honras e da santidade conferida pelo povo e chancelada pela Igreja.

\*\*\*

A História pode levar o homem à Salvação se nela ele buscar bons exemplos. Não apenas Cristo dividiu as eras, mas para os frades seguidores de Francisco, seu fundador também iniciou um novo tempo, herança da obra de Joaquim de Fiore e seus leitores. Francisco é um outro Cristo, enviado para marcar um novo tempo da Igreja. Figura sedutora, sobre ele exorbitam escritos, uma figura carismática é sempre falada, ainda que não positivamente. Francisco despertou cisões e problemas, Leonardo Matioli di Foligno, monge silvestrino, debochou de Francisco ainda em 1361, mais de um século após a grande expansão da Ordem, ele dizia: “Iste sanctus Franciscus fit unus deus novus!” em tom sarcástico. (FRUGONI, 1993, p. 55).

Do apurado texto de Celano, passando pela reivindicação de novas histórias em torno das figuras co-fundadoras da Ordem com Francisco, chegamos ao texto boaventuriano. A potência de relacionamento em Boaventura é impressionante, com exceção da corrente rigorista, o *Doctor Seraphicus* teve sua figura marcada como pacificador e teólogo capaz de reinstaurar a ordem em um movimento religioso que se perdia em sua própria identidade. O itinerário de representação textual de Francisco no primeiro século, transforma-o, de frade fundador, em um momento de expansão de seu culto e legitimação da sua proposta de vida, à proposta de hagiografia alegória de Boaventura, centrada em analogias e denunciando, a todo

momento, as preocupações de seu tempo com a instituição. O Francisco de Boaventura é romano, teologizante e brando.

Há tantos Franciscos quanto histórias. Figuras populares escapam entre os dedos daqueles que tentam segurá-las. Rebelde, pacificador, Cristo, herege, Santo. Não há, para o religioso medieval, monge ou frade, existência fora do grupo. O franciscanismo é, desde o momento em que Francisco largou a experiência eremítica, uma vivência de *comunitas*. Comunidade que se reúne por conta de algumas práticas comuns, identificações que reforçam seus laços: no alimentar, no pregar, no vestir-se e no passado, o qual responde ao presente, apenas. O passado não é capaz de constranger o próprio passado, mas são os dramas do hoje que são respondidos pelas histórias de ontem. Assim, saber quem foi Francisco de Assis era, sobretudo, uma questão necessária para manter a coesão e garantir a existência no presente, não à toa as reformas dentro do franciscanismo sempre urgem à reflexão sobre quem foi o fundador. Trata-se da noção de poder simbólico bourdiano, sobre a qual discorreremos. Francisco é um símbolo de poder e a manutenção ou criação de novos grupos só se dá com a sua evocação no presente, como se o próprio santo, tal qual nas narrativas de milagres *post mortem*, aparecesse aos vivos e garantisse que a fala do líder é legítima. Para Bourdieu(1977), as classes surgem e vivem a partir do reconhecimento do verdadeiro/falso, que se dá através de um processo de inculcação e imposição de categorias de percepção que formam a realidade social, são “[...] inumeráveis atos de construção antagonística que os agentes operam, a todo momento, em suas lutas individuais e coletivas, espontâneas ou organizadas, para impor a visão social do mundo mais de acordo com seus interesses”. (BOURDIEU, 1977, p. 2). A liturgia manteve-se perene não pela sua sacralidade, mas pelo seu discurso que homogeneizava e, principalmente, não constrangia os frades – a pobreza é apenas virtude, não prática social. Boaventura, ciente do poder da memória de Francisco, apostou nela mais que nas normas ou nas admoestações, como elemento de aglutinação entre os frades. Não contasse, talvez, com o efeito reverso de suas decisões.

Há um Francisco nos livros sagrados expostos, mas há também um que corre entre becos e vielas medievais, que foi assunto de burgueses ainda incrédulos em sua proposta de pobreza e de boatos em cenas domésticas. São escassos os trabalhos sobre a oralidade no franciscanismo do século XIII, especialmente no que se refere à construção da figura de Francisco. Podemos, ainda que diante da

escassez de fontes, ponderar sobre o papel dessas vozes marginais ao longo da construção da História de Francisco. A reivindicação de autoridade das fontes não oficiais denuncia uma série de paralelismos de diferentes aportes, carregadores de memória. O reconhecimento oficial de uma fonte poderia valorizá-la no meio institucional, mas na vida cotidiana a realidade era outra. Inclusive, entre as imagens, há testemunhas de um Francisco taumatúrgico e poderoso que, de próximo aos pobres, transformara-se ora em uma figura de autoridade e potência, ora em uma patética figura que pregava mais às criaturas que aos homens inteligíveis. Dessa forma, Francisco visual, visualidade religiosa e marca de ação, serão temas do nosso próximo capítulo.

## 2 A FÓRMULA DA VISUALIDADE FRANCISCANA: VER EM TEXTOS, EXPERIÊNCIAS E IMAGENS

A nobreza é, costumeiramente, próxima à divindade. Cardeais discutem dogmas; empresários se tornam benfeitores de obras religiosas; o Estado privilegia instituições que lidam com o Sagrado. Uma das estratégias da burguesia para se firmar, junto à sua ascensão econômica, é requisitar a presença da bênção divina sobre si: crescem, economicamente, à sombra de Deus. A nobreza medieval também apreciava o contato com o Transcendental e, comumente, construía espaços de devoção privados em casa.

Estamos em Roma<sup>23</sup>, poucos anos depois da canonização de Francisco, o assisense que tantas vezes atravessou os bosques umbros com um pequeno grupo de frades e, da pequena cidade medieval, dirigia-se ao centro da Cristandade. *Poverello*, frequentou o Palácio Papal e foi visto, em sonho, por Inocêncio III (1161-1216), sustentando a poderosa Basílica Papal do Santíssimo Salvador e de São João<sup>24</sup>, *caput et mater* de todas as igrejas da Terra. À sombra da Roma Medieval, uma nobre mulher romana mandou que se construísse um pequeno altar doméstico, em uma área reservada de sua casa, ao novo e popular santo vestido em saco. Piedosa, aquela mulher rezava todos os dias com grande fé, em segredo, diante de uma imagem em quadro do santo. Um dia, em meio à súplica e olhando atentamente aquele santo figurado, percebeu suas mãos limpas: onde estavam os estigmas? Milagre que aos poucos se difundia e impressionava os medievais, nenhuma outra representação cristã carregava as mesmas marcas do Crucificado.

Admirada e sofrendo pelas marcas que faltavam ao seu intercessor, guardou para si a angústia até chegar o dia em que, novamente em súplica diante do santo, notou que as marcas vermelhas surgiram na imagem: o pintor havia esquecido, mas Deus não.

Surpresa e maravilhada, chamou sua filha e relatou com grande alegria o acontecido. Sua filha também era uma mulher de grande devoção, mas mesmo admirada com o narrado alimentou, em seu coração, a dúvida sobre a veracidade

<sup>23</sup> Narrativa milagrosa contida em 3Cel II, 8-9 e LMm I, 4.

<sup>24</sup> Atual Basílica de São João do Latrão. Foi dedicada, ao Santíssimo Salvador, no século IV, por Silvestro I; no século XI adicionada à dedicação à São João Batista, por Sergio III; e, no século XII, dedicada novamente por Lucio II adicionando também à São João Evangelista.

daquele milagre. O incômodo da filha logo seria também o da mãe. Deus, por sua vez, para mostrar seu poder e reforçar o milagre inédito acontecido a Francisco, fez com que os estigmas voltassem a desaparecer diante delas, assim, o segundo milagre confirmava o primeiro. Tomás de Celano a conheceu e ficou admirado não só com os milagres nas imagens que reforçavam o fantástico culto de Francisco, mas com a piedade de uma mulher leiga para com o santo (3Cel II, 8-9).

A circulação da narrativa de milagres viabilizados por Francisco colaboraria bastante para a expansão do seu culto. A narrativa da nobre romana que rezava em segredo a Francisco é muito sintomática: sua figuração se espalhou com grande rapidez, invadindo igrejas e casas, espaços públicos e privados. A espiritualidade franciscana estava intimamente relacionada às práticas visuais e às imagens mentais e materiais. Francisco de Assis foi apontado, por diversos autores, como um dos colaboradores para a mudança nas artes plásticas no baixo medievo.

Um dos principais estudos monográficos que relacionam Francisco de Assis e as artes visuais é o trabalho pioneiro do historiador da arte alemão, Henry Thode (1857-1920). Dedicando seus estudos ao Renascimento Italiano, em seu *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*<sup>25</sup>, de 1885, Thode postula a tese de que o renascimento, em suas diversas expressões, deve sua existência ao pioneirismo de Francisco de Assis. Francisco renovou a poesia, a filosofia e a arte figurativa ao insistir na noção de indivíduo, em uma harmonia entre os homens e as criaturas.

Giotto, segundo Thode, produziu em Assis a materialização figurativa da prática franciscana e os pintores ditos, tradicionalmente, como “renascentistas” nada mais fariam que aperfeiçoar a noção giottesca de arte que, por sua vez, é enraizada em Francisco. Thode realizou um estudo multidisciplinar e rico em variedade de fontes: hagiografias, textos normativos, textos místicos, fontes iconográficas etc., convergiam para a confirmação de sua tese. Destacamos a contribuição de seu trabalho não só pela ampla circulação e influência em autores posteriores, mas porque Thode inaugura categorias de reflexão na história do franciscanismo que, até então, não haviam encontrado destaque: a reflexão sobre o uso e função das imagens, o cuidado da Ordem em controlá-las, seu impacto na espiritualidade e nas práticas devocionais, a criação de um novo modelo iconográfico humanista etc. Sua

---

<sup>25</sup> Utilizamos a tradução italiana *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del rinascimento in Italia*. Roma: Donzelli Editore, 2003.

conclusão converge em experiência espiritual, cuidado com as criaturas e a emergência de uma nova realidade figurativa, relacionada a uma

[...] nuova concezione popolare della religione cristiana, semplice e naturale, penetrata d'amore e di intimo entusiasmo, così come Francesco e i suoi discepoli la traducevano in mille immagini diverse nelle loro prediche e nelle loro poesie; è questa nuova concezione della religione ad avere dato vita alla nuova arte cristiana. La contemplazione francescana, al contrario di altre contemplazioni mistiche, ha provocato lo studio della natura, di quella natura in cui Francesco vedeva l'immagine fedele di Dio. (THODE, 1993, p. 445)

A crítica que a literatura posterior realizou a Thode reside não na importância que confere a Francisco, mas ao fato de conferi-la somente a Francisco. Thode parece não ter olhado para o lado e percebido o franciscanismo como uma experiência de renovação paralela – em diversos campos, mesmo na arte – a tantas outras experiências do final do medievo. Francisco e os seus é mais uma das tantas peças coloridas do mosaico da renovação do Baixo Medievo. Mas não é o único, não é engrenagem de mudança, como parece querer sugerir Henry Thode.

O historiador da arte Alphonse Germain publicou, em 1903, um pequeno livreto em Paris, *L'influence de St. François d'Assise sur la civilisation et les arts*, defendendo o papel de protagonismo do filho de Pedro de Bernardone, na História Ocidental. Germain não leu ou, ao menos, não citou a obra de Thode ou qualquer outro estudo monográfico anterior sobre arte franciscana. O autor apresentava uma imagem fortemente negativa da Itália medieval pré-Francisco de Assis, marcada pela crise social, moral e pela violência. Germain foi, mais que um estudioso, um admirador de Francisco, sua obra é marcada por uma espécie de apologia ao *poverello*. Para o autor, a rápida expansão da Ordem era a prova necessária da mutação religiosa, social e mesmo política do projeto extraordinário de Francisco e a predileção de Deus por seus filhos.

Nul ne réalisa mieux, au Moyen Âge, le type d'apôtre des masses, nul n'incarna plus idéalement l'esprit poétique. Civilisateur, éducateur social, initiateur au beau suprême, conquérant d'âmes, il mérite, certes, le titre d'Orpheus chrétien dont on l'a salué. Ainsi peut-on s'expliquer *humainement* son influence surprenante, dont rien n'a détruit la vertu. Cette influence à travers les siècles, nous allons l'examiner dans la civilisation et dans l'art, tant dans la peinture et la sculpture que dans la poésie. [...] (GERMAIN, 1903, p. 7)

Germain divide sua obra insistindo sobre diferentes aspectos que sofreram contribuição de Francisco: a civilização, sua configuração social e autoreflexão sobre a mesma; a herança de Francisco continuada por seus seguidores; sua influência sobre a poesia e a literatura e, por fim, as artes plásticas.

A insistência de Francisco pelas criaturas e sua prática religiosa mais humanizada influenciaram, segundo o autor, a inserção do naturalismo pelos artistas pós-Francisco de Assis, em especial por Cimabue e Giotto. (GERMAIN, 1903, p. 53). Os mosaicos em Roma de Jacopo Torriti, por exemplo, seriam arte produzida por um artista franciscano marcado pela tradição artística da espiritualidade advinda de Francisco. (GERMAIN, 1903, p. 54). A obra de Giotto, por sua vez, é profundamente marcada pela tradição hagiográfica marginal sobre Francisco. Para Germain, a principal influência no artista florentino é da *Legenda dos Três Companheiros* e dos *Fioretti*, que carregariam uma carga de profundidade religiosa e “sensibilidade franciscana” muito maior. (GERMAIN, 1903, p. 56). Em uma síntese bastante imediata, Germain repassa artistas e obras do século XIII ao XIX demonstrando a influência da sensibilidade franciscana em suas produções que proclamam a “influência estética do santo mais artista”. (GERMAIN, 1903, p. 62).

A apologia de Germain é ainda mais declarada na conclusão de sua breve obra. Para o autor, foi a formação anti-clerical e anti-papal dos intelectuais que o antecederam que os impediram, por preconceito, de perceber o protagonismo de Francisco sobre as artes (1903, p. 62) e conclui

Vivre selon l'Assisiense, c'est avancer dans la vie spirituelle et c'est faire avancer l'apaisement social. Tout ce que cherchent les âmes inquiètes égarées à la recherche du divin, comme tout ce que peuvent désirer les mystiques de la vraie Religion, tout est dans saint François, dont l'action se prolongera dans les âges futurs sans rien perdre de sa force, parce que, répétons-le, quoique vivant dans l'extase, il fut profondément humain. (GERMAIN, 1903, p. 64)

Ainda do meio intelectual católico, mas mais ligado à doutrina social – desse momento influenciado pela esquerda católica, provém a importante voz de Louis Gillet (1912) com seu monumental *Histoire Artistique des Ordres Mendiants: études sur l'Art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècles*<sup>26</sup>, publicado também em Paris.

<sup>26</sup> A obra foi republicada recentemente, com o mesmo título, pela Éditions Klincksieck, em 2017.

Gillet foi um historiador da arte e da literatura. Viajou para a Itália na primeira década do século XX, em um tipo de viagem cultural bastante comum entre os intelectuais europeus, e se disse profundamente maravilhado com a arte das igrejas mendicantes, especialmente com os afrescos, seu tipo de pintura preferido. Sua obra é dedicada àqueles que Gillet conheceu da “terra da Itália”, pois foram eles que o permitiram descobrir um novo mundo de beleza entre a Úmbria e a Toscana e, com essa beleza, novas possibilidades sensoriais.

Seu “História Artística das Ordens Mendicantes” busca responder, principalmente, a uma questão: como os artistas e religiosos conseguiram conciliar a pobreza com o investimento massivo na decoração? Para o historiador, a eleição por afrescos – em contraponto, por exemplo, com o gótico francês, revela uma mensagem muito grande de simplicidade, em que o principal objetivo da figuração era apresentar os homens daquele período em imagens essencialmente cristãs e bíblicas. O livro é dividido em dez lições, a primeira tem um caráter um pouco mais teórico, nela o autor discorre sobre a mensagem de Francisco de Assis e Domingo de Gusmão, bem como sobre a importância da pobreza e a insistência, em seus discursos, na centralidade do Evangelho e de Cristo. Esse discurso centralizado e direcionado colaborou, segundo Gillet, para a gênese de uma arte principalmente ligada a temas bíblicos. Nas outras nove lições, o texto ganha um caráter maior de estudo de caso, analisando desde os afrescos de Assis à arte hispânica.

Para o autor, os mendicantes foram responsáveis pela segunda grande revolução na arte – a primeira teria sido a emergência e expansão do cristianismo. Gillet leu Thode (GILLET, 1912, p. 7) e discute sua obra, aponta o texto do intelectual alemão como o ponto de partida de suas reflexões, concorda com o nível de importância atribuído a Francisco para o Renascimento Italiano, mas discorda quanto ao recorte geográfico e temporal de Thode. Para Gillet, a influência de Francisco não foi apenas no período estudado, mas deixou registros em outros países europeus e períodos, influência à qual se soma também a dos dominicanos. Enquanto Thode discute a influência na Itália Renascentista, a tese de Gillet a estende a todo o Ocidente.

Ademais, na obra de Gillet também se atribui a Francisco a mudança estética do baixo medievo, mas de modo muito mais sucinto: Francisco influenciou sua sociedade que, aos poucos e sob a marca do *poverello*, repensou a representação artística. Sua predileção por Francisco e Domingos é bastante

explícita, para ele o fundador dos dominicanos não teve a sensibilidade refinada de Francisco, não apresentou sua paixão e otimismo com o mundo. Francisco é, em Gillet, uma espécie de cultura aristocrata refinada ao se fundir com os populares. (GILLET, 1912, p. 20). Predileção que o levou a dedicar uma segunda obra à Francisco, não apenas sobre a arte, mas sobre a herança – em suas palavras -, artística, espiritual e humanitária da contribuição de Francisco e dos seus: *Sur les pas de Saint François*, em 1926.

Também em 1926, Paul Sabatier organizou, na Sorbonne, um congresso dedicado a *L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne*, com participação de Henri Focillon, que ministrou uma conferência dedicada à influência de Francisco sobre a arte italiana entre os séculos XIII e XIV.

Francastel (1956) fez um trabalho de relação e comparação entre alguns desses autores, em um breve artigo publicado nos *Annales*, chamando a atenção à gênese do problema em Thode e criticando-os: segundo o autor o problema dos trabalhos anteriores – e que atingia não apenas a temática franciscana, mas a história da arte na primeira metade do século XX – era considerar a arte como ilustração da sociedade, produto-reflexo de uma cultura e não uma linguagem autônoma e complexa (FRANCASTEL, 1956, p. 482): Francisco teria revolucionado a espiritualidade do baixo medievo, insistindo sobre a sensibilidade e a humanidade dessa relação, a arte se apropriaria dessa revolução.

A crítica de Francastel aos seus predecessores é, em primeiro lugar, voltada à relação estabelecida por eles que unia diretamente Francisco às artes. A mudança figurativa no baixo medievo não ocorreu rapidamente, tampouco logo em seguida à circulação da pregação e textos de Francisco, mas a esses fatores deveriam somar-se vários outros sociais e religiosos. As principais mudanças iconográficas com relação aos temas (figuração de Cristo morto na Cruz; o tema da Virgem que amamenta; a representação dos santos) ocorrem na Toscana e na Úmbria no mesmo século de Francisco, mas não como resposta à sua ação. (FRANCASTEL, 1956, p. 483-484). Francisco faz parte de um grande quadro de mudanças. As transformações artísticas, por sua vez, se relacionam mais ao movimento dos artistas do período que à intervenção dos comitentes de origem franciscana.

A revisão de Francastel não sepulta a participação de Francisco e dos frades na mudança visual do período, mas a contextualiza: há um complexo quadro de mudança social no período, do qual Francisco e aqueles que o envolvem são peças

que, apesar de importantes, não deixam de ser peças, não o todo. A preocupação presente nesses debates da primeira metade do século XX em relacionar uma pessoa (Francisco) à mudança regional do padrão estético revela o interesse em encontrar, nesse personagem, a chave de explicação para um período. Concordamos com Francastel com relação ao papel dos Frades Menores, mas acrescentamos um fator não puramente ocular, mas visual, em amplo sentido: os franciscanos contribuíram para a mudança de compreensão de visualidade, expandindo-a e insistindo em sua possibilidade de via privilegiada a Deus. A colaboração franciscana, entretanto, não foi fator principal para as mudanças nas artes visuais no Baixo Medievo.

Nesse capítulo discutiremos a visualidade no franciscanismo do século XIII, não realizando um exaustivo levantamento de práticas de visualidade, mas demonstrando o funcionamento da “fórmula da visualidade” em alguns campos nesse primeiro século. A produção midiática franciscana (textos, imagens, música etc.) carrega profunda potência visual, gera imagens àquele que olha, escuta e lê. Discutiremos, além da visualidade em Francisco de Assis e que, após sua morte se relacionava a ele na gênese de uma Arte Franciscana; o papel de Boaventura de Bagnoregio na construção normativa-teológica da visualidade em sua obra e, por fim, as formas visíveis que a história de Francisco assumiu no primeiro século de iconografia franciscana, influenciada pela mesma fórmula da visualidade.

## 2.1 FRANCISCO DE ASSIS E A VISUALIDADE QUE TRANSFORMA

A visualidade teve um papel especial na vida de Francisco. O santo queria que todos vissem ao menos duas realidades: a Eucaristia e o Evangelho. (RECHT, 1999, p. 103). Roland Recht (1999, p. 109) destaca a centralidade do método da *ekphrasis* no franciscanismo, conceito que indica a descrição verbal de realidades sensíveis, ou seja, a tentativa de transposição de realidades óticas e sensoriais à linguagem escrita. Presente desde a retórica antiga e bizantina, é encontrada nos escritos dos Pais da Igreja e ganha grande importância desde os primeiros textos franciscanos. A *ekphrasis*, para Recht, refere-se à busca de descrição textual ou visual de realidades de outras dimensões, ou seja, a transposição de informações de

uma linguagem à outra: sentimentos, por exemplo, podem ser descritos textualmente ou visualmente; assim como a visualidade pode ser transposta para o texto. Refere-se, sobretudo, à possibilidade de testemunho ocular, daí a insistência de Francisco e de seus hagiógrafos no testemunho do saber, do ver.

Para Erich Auerbach (2004, p. 141) a novidade de Francisco foi retomar a busca da experiência evangélica cotidiana, que havia assumido forma místico-contemplativa depois do fim do martírio cristão:

[...] Ele não era um teólogo, e sua cultura, ainda que respeitável e enobrecida por sua força poética, era de espécie popular, imediata e acessível aos sentimentos; sua humildade não era, de forma alguma do tipo que teme contatos com o público, ou mesmo uma exibição pública. Exteriorizava seus impulsos; seu ser e sua vida converteram-se num acontecimento público, e a partir do dia em que devolveu as roupas ao pai que o repreendia, diante dos olhos do bispo e de toda a cidade de Assis, para livrar-se de tudo que fosse terreno, até aquele outro, em que, moribundo, fez com que o deitassem nu sobre a terra nua, tudo o que fazia era uma cena; e suas cenas eram uma tal força, que todas as pessoas que as viam, ou que até mesmo só ouviam falar a respeito, eram arrastadas com ele. [...] (AUERBACH, 2004, p. 141)

No conjunto tradicionalmente conhecido como Fontes Franciscanas, as imagens têm um espaço privilegiado, sobretudo, compreendidas em seu sentido metafórico: o homem é *Imago Dei*, Cristo é imagem do Pai, mas todas as criaturas podem refletir a imagem divina. (RnB XXIII, 1-2; 3Cel CXXXI, 172; LM 9, 4; 1Cel XXVIII, 77).

Sic autem eum caritatis excessiva devotio sursum in divina ferebat, ut eiusdem affectuosa benignitas ad naturae consortes et gratiae dilataret. Quem enim creaturis ceteris germanum pietas cordis effecerat, mirum non est, si Creatoris insignitis imagine et sanguine redemptis Auctoris germaniorem Christi caritas faciebat. (LM 9, 4)

Non c'è da meravigliarsi: come la pietà del cuore lo aveva reso fratello di tutte le altre creature, così la carità di Cristo lo rendeva più intensamente fratello di coloro che portano in sé l'immagine del Creatore e sono stati redenti dal sangue del Redentore. (LM 9, 4)

Affluebat spiritu charitatis, pietatis viscera gestans, non solum erga homines necessitatem patientes verum etiam erga muta brutaque animalia, reptilia, volatilia et caeteras sensibiles et insensibiles creaturas. Sed in omni genere animalium

Ridondava di spirito di carità, assumendo viscere di misericordia non solo verso gli uomini provati dal bisogno, ma anche verso gli animali bruti senza favella, i rettili, gli uccelli e tutte le creature sensibili e insensibili. Aveva però, tra tutti gli animali,

speciali dilectione ac promptiore affectu agniculos diligebat, eo quod Domini nostri Iesu Christi humilitas in Scripturis sacris agno assimilatur frequentius et convenientius coaptatur. Sic et omnia illa, praecipue in quibus Filli Dei posset aliqua similitudo allegorica reperiri, amplexabatur carius et videbat libentius. (1Cel XXVIII, 77)

una particolare preferenza e una palese tenerezza per gli agnelli, perché nella Scrittura Gesù Cristo, per la sua umiltà, è paragonato e a ragione all'agnelli. Per lo stesso motivo amava più caramente e riguardava con più simpatia tutte quelle cose che potevano meglio raffigurare o riflettere l'immagine del Figlio di Dio. (1Cel XXVIII, 77)

Evidente que a categoria “Fontes Franciscanas” é artificial e construída a *posteriori*, agrupando textos que, por vezes, não dialogavam. Entretanto, cremos ser sintomática a emergência do uso do termo imagem (ou seus correspondentes latinos) nos textos decorrentes do *poverello* ou sobre ele. Vale destacar – para não cometer a mesma falha de Thode – que esse uso não era característica particular dos textos de inspiração franciscana, mas, certamente, privilegiada entre os menores.

No capítulo XXIII da Regra não-bulada<sup>27</sup>, Francisco, ao comentar sobre o cotidiano de oração dos frades, invoca o texto da criação em Gênesis: pela união do Pai com o Filho e com o Espírito Santo foram criadas todas as coisas e “noi fatti a tua immagine e somiglianza hai posto in paradiso. E noi per colpa nostra siamo caduti!” (RnB XXIII, 1-2). Francisco assim apresenta a busca do cristianismo em concordância com os demais comentadores cristãos do texto do Gênesis: os homens devem procurar reestabelecer a imagem destruída pela culpa original. Da mesma forma, no texto das Admoestações:

Attende o homo, in quanta excellentia posuerit te Dominus Deus, quia creavit et formavit te ad ymaginem dilecti Filli sui secundum corpus et similitudinem suam secundum spiritum. (Admoestações V, 1)

Considera, o uomo, in quale sublime condizione ti ha posto il Signore Dio, poiche' ti ha creato e formato a immagine del suo Figlio diletto secondo il corpo e a similitudine di lui secondo lo spirito (Admoestações V, 1)

Na introdução a essa dissertação insistimos sobre a raiz e a compreensão comum entre “ver” e “saber”. Na tradição literária franciscana, o verbo relacionado à visão foi, por diversas vezes, usado na insistência do conhecimento sobre determinado objeto. No texto bíblico, ver Cristo é ver o Pai, conhecer Cristo implica conhecer a Trindade:

<sup>27</sup> Texto normativo baseado, sobretudo, em trechos dos textos bíblicos aplicados à realidade dos frades.

Diz-lhe Jesus:

“Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida.

Ninguém vem ao Pai a não ser por mim.

Se me conheceis, também conhecereis meu Pai.

Desde agora o conheceis e os vistes.

Filipe lhe diz: “Senhor, mostra-nos o Pai e isso nos basta!”

Diz-lhe Jesus: “Há tanto tempo estou convosco e tu não me conheces, Filipe?

Quem me vê, vê o Pai.

Como podes dizer: ‘Mostra-nos o Pai!’? (Jo 16, 6-9)

A partir desse trecho, nas Admoestações, Francisco defende o culto à Eucaristia e o mistério que, por meio da visão do pão consagrado, revela a face de Cristo:

Pater lucem habitat inaccessibilem, et Spiritus est Deus, et Deum nemo vidit unquam. Ideo nonnisi in spiritu videri potest, quia spiritus est qui vivificat, caro non prodest quicquam. Sed nec Filius in eo quod equalis est Patri videtur ab aliquo aliter quam Pater, aliter quam Spiritus sanctus. Unde omnes qui viderunt Dominum Ihesum secundum humanitatem et non viderunt et crediderunt secundum spiritum et divinitatem ipsum esse verum Filium Dei dampnati sunt. Ita et modo omnes qui vident sacramentum quod sanctificatur per verba Domini super altare per manum sacerdotis in forma panis et vini, et non vident et credunt secundum spiritum et divinitatem quod sit veraciter sanctissimum corpus et sanguis Domini nostri Ihesu Christi, dampnati sunt, ipso Altissimo attestante qui ait: Hoc est corpus meum, et sanguis mei novi testamenti et cetera. Et qui manducat carnem meam et bibit sanguinem meum habet vitam eternam. (Amm 1, 5-11)

Il Padre abita la luce inaccessibile, e lo Spirito è Dio, e nessuno mai ha visto Dio. Perciò non può essere visto se non in Spirito, poiché è lo Spirito che vivifica, la carne a nulla serve. Ma né il Figlio in ciò che è uguale al Padre, da alcuno è visto se non come Padre, se non come Spirito santo. Perciò tutti coloro che videro il Signore Gesù secondo l'umanità e non videro né credettero secondo lo Spirito e la divinità che egli era il vero Figlio di Dio, sono danati. Così anche tutti coloro che ora vedono il sacramento che è santificato per le parole del Signore in forma di pane e vino, e non vedono né credono secondo lo Spirito e la divinità che sia veramente il santissimo corpo e sangue del Signore nostro Gesù Cristo, sono dannati, secondo l'attestazione dello stesso Altissimo che dice: Questo è il mio corpo e sangue del mio nuovo testamento eccetera. E chi mangia la mia carne e beve il mio sangue, avrà la vita eterna. (Amm 1, 5-11)

A insistência no culto à Eucaristia é um dos temas com maior destaque nos escritos de Francisco, na “Carta a todos os clérigos sobre a referência ao Corpo do Senhor” (2Lch) volta a insistir sobre o conhecimento da Trindade por meio da visão da Eucaristia, nessa mesma carta o santo repreende a falta de cuidado de alguns clérigos com objetos e tecidos usados para o sacramento, que deveriam ser dignos de tal Mistério. A realidade visível do Mistério, em Francisco, demanda outras

realidades visíveis que as honrem, daí o cuidado com os vasos sagrados, com a reforma de igrejas e outras práticas. A beleza mística, invisível, possui correspondência de demanda visual tangível em certo sentido, a realidade visível e invisível compartilham o mesmo campo de cuidado e existência, daí podemos compreender a importância dos atos simbólicos visíveis que as sustentam e permitem.

Há ainda, na visão das coisas belas, o reconhecimento das marcas de Deus. Ver a beleza auxilia a conhecer Deus. Diz Tomás de Celano no *Memoriale*:

In artificio quolibet commendat Artificem, quidquid in factis reperit, regerit in Factorem. Exultat in cunctis operibus manuum Domini, et per iucunditatis spectacula vivificam intuetur rationem et causam. Cognoscit in pulchris Pulcherrimum; cuncta sibi bona: Qui nos fecit est optimus, clamant. Per impressa rebus vestigia insequitur ubique dilectum, facit sibi de omnibus scalam, qua perveniatur ad solium. (3Cel CXXIV, 165)

In ogni opera loda l'Artefice; tutto cio` che trova nelle creature lo riferisce al Creatore. Esulta di gioia in tutte le opere delle mani del Signore, e attraverso questa visione letificante intuisce la causa e la ragione che le vivifica. Nelle cose belle riconosce la Bellezza somma, e da tutto cio` che per lui e` buono sale un grido: «Chi ci ha creati e` infinitamente buono». Attraverso le orme, impresse nella natura, segue ovunque il Diletto e si fa scala di ogni cosa per giungere al suo trono. (3Cel CXXIV, 165)

Iniciamos nossa discussão apresentando o episódio do chamado extraordinário de Francisco através do crucifixo de São Damião. O milagre ocorre pela imagem. O crucifixo que fala é tema recorrente nas hagiografias (BOLLATI, 2016, p. 30), inclusive antes da experiência de Francisco. Lembremos, por exemplo, de Ricardo de Vergun e de Giovanni Gualberto. A experiência de Francisco gera aumento da recorrência desses milagres, por comparação ou analogia, Pedro Mártir (1457-1526), dominicano, também conversou com Cristo no crucifixo. Também é importante o episódio com Ortolana, mãe de Clara de Assis (1194-1253) que, grávida da menina, rezou pelo bom parto e ouviu da imagem a profecia de que sua filha seria uma luz clara (daí seu nome) para iluminar o mundo.

O episódio com o crucifixo de São Damião não é relatado na *Vita Prima*, de Tomás de Celano, primeira hagiografia oficial, encomendada quando da canonização do santo, em 1226. É referenciado pela primeira vez apenas no texto dos Três Companheiros, cerca de 15 anos depois. Após essa referência, o tema se torna recorrente nas hagiografias seguintes.

Na visualidade da conversão de Francisco, o sonho do palácio cheio de armas é tão importante quanto o colóquio com o crucifixo. O jovem Francisco

sonhava ser cavaleiro, lia romances cavaleirescos, dominava o francês e lutou na guerra contra Perugia. Em Celano (3Cel II, 6), Francisco sonhou e viu um palácio repleto de armas de todos os tipos e, junto a elas, uma bela esposa; uma voz disse-lhe que tudo aquilo um dia seria seu. Boaventura (LM I, 3), por sua vez, não fala da figura feminina e acrescenta que o palácio era

Nocte vero sequenti, cum se sopori dedisset, palatium speciosum et magnum cum militaribus armis crucis Christi signaculo insignitis clementia sibi divina monstravit, ut misericordiam pro summi Regis amore pauperi exhibitam militi praeostenderet incomparabili compensandam esse mercede. (LM I, 3)

La notte successiva, mentre dormiva, dalla clemenza di Dio gli fu mostrato un palazzo grande e bello, pieno di armi contrassegnate con la croce di Cristo, per anticipargli in forma visiva come la misericordia da lui usata verso il cavaliere povero, per amore del sommo Re, stava per essere ricambiata con una cicompensa impareggiabile. (LM I, 3)

Na *Legenda Maior*, a visão tem forte aspecto profético. A cruz no palácio antecipa sua própria vida crística. O santo, ainda em sua fase de conversão, viu um leproso (LM I, 5) e sentiu misericórdia, mas logo o doente desapareceu milagrosamente; após esse episódio, Boaventura insere um acontecimento que parece ser a desambiguação da narrativa do crucifixo, essa visão acontece após o encontro com o leproso e antes do encontro com o crucifixo de São Damião:

Dum enim una dierum sic sequestratus orated et prae nimietate fervoris totus esset absorptus in Deum, apparuit ei Christus lesus veluti cruci confixus. Ad cuius conspectum liquefacta est anima eius, et memoria passionis Christi visceribus cordis ipsius adeo impressa medullitus ut ab illa hora, cum Christi crucifixio veniret in mentem, vix posset a lacrymis et gemitibus exterius continere, sicut ipse postmodum familiariter retulit, cum appropinquaret ad finem. Intellexit per hoc nempe vir Dei illud evangelicum sibi dici: Si vis venire post me, abnega temetipsum et tolle crucem tuam et sequaris me! (LM I, 5)

Mentre infatti un giorno pregava, così solato dal mond ed era tutto assorto in Dio, nell'eccesso del suo fervore, gli apparve Cristo Gesù, come uno confitto in croce. Al vederlo, si sentì sciogliere l'anima. Il ricordo della passione di Cristo si impresso così vivamente nelle più intime viscere del suo cuore che, da quel momento, quando gli veniva alla mente la crocifissione di Cristo, a stento poteva tratternersi, anche steriormente, dalle lacrime e dai sospiri, come egli stesso riferì in confidenza più tardi quando si stava avvicinando alla morte. L'uomo di Dio comprese che, per mezzo di questa visione, veniva detta per lui quella massima del Vangelo: Se vuoi venire dietro a me, rinnega te stesso, prendi la tua croce e seguimi. (LM I, 5)

A pedagogia da visão no Francisco narrado pelas hagiografias apresenta-a como potenciadora de contato, memória e profecia: a visão coloca Francisco em

contato com o transcendente, rememora a Paixão e será sempre lembrada por tal, mas também antecipa, de modo teleológico, a vida do próprio observante. Francisco também repete a proposta pedagógica da visão quando reúne, em Greccio, fiéis para uma celebração litúrgica em honra do Natal e leva animais reais, visíveis, para explorar a experiência do estábulo, inaugurando, na tradição cristã, a prática do presépio. O milagre no presépio (1Cel XXX) segue a mesma lógica: Francisco teatraliza e apresenta a existência invisível de um Deus menino, entretanto, um cavaleiro devoto vê, literalmente, o menino na manjedoura em uma espécie de lógica circular da visualidade do invisível, isto é, vê-se na imaginação, logo na realidade que, por sua vez, impulsiona outros a verem o imaginado.

A prática cristã ritualizada também está ligada à evocação de imagens e memórias, a missa é a atualização do mistério da encarnação, morte e ressurreição de Cristo. Os quatro textos da Paixão e, com mais ênfase, o texto de João, narram com detalhes as últimas horas de Cristo, com intensidade dramática. Francisco fazia da teatralização uma prática evangélica e, em seus gestos, apresentava na realidade as práticas memorializadas. As palavras de Auerbach, para o teatro medieval, cabem também à teatralização de Francisco:

O realista-quotidiano é, pois, um elemento essencial da arte cristã-medieval e, especialmente da arte dramática cristã. Em contraposição total com a poesia feudal do romance cortês, que sai da realidade da situação social para levar à fábula e à aventura, aqui ocorre um movimento inverso, a partir da longínqua lenda e sua interpretação figural para dentro da realidade quotidiana contemporânea. [...] (AUERBACH, 2004, p. 138)

Os animais levados pelo santo denunciam uma percepção importante na reflexão da imagem: não bastaram a pregação ou a celebração litúrgica, mas Francisco acredita necessária a experiência sensível de ver, há realidades e mensagens próprias da imagem, outras da fala, outras do texto etc.

Apesar de uma tradição grande de escritos de Francisco<sup>28</sup>, restaram apenas três autógrafos em dois pergaminhos, ambos endereçados e guardados por frei Leão: a Carta a frei Leão, em uma das capelas laterais da Catedral de Espoleto, e a Benção a Frei Leão/Louvores ao Deus Altíssimo, ambos no mesmo pergaminho, na Basílica de São Francisco. A carta é breve e atesta a proximidade e intimidade dos

<sup>28</sup> A tradição confere a Francisco a produção de ao menos vinte e sete textos que chegaram a nós.

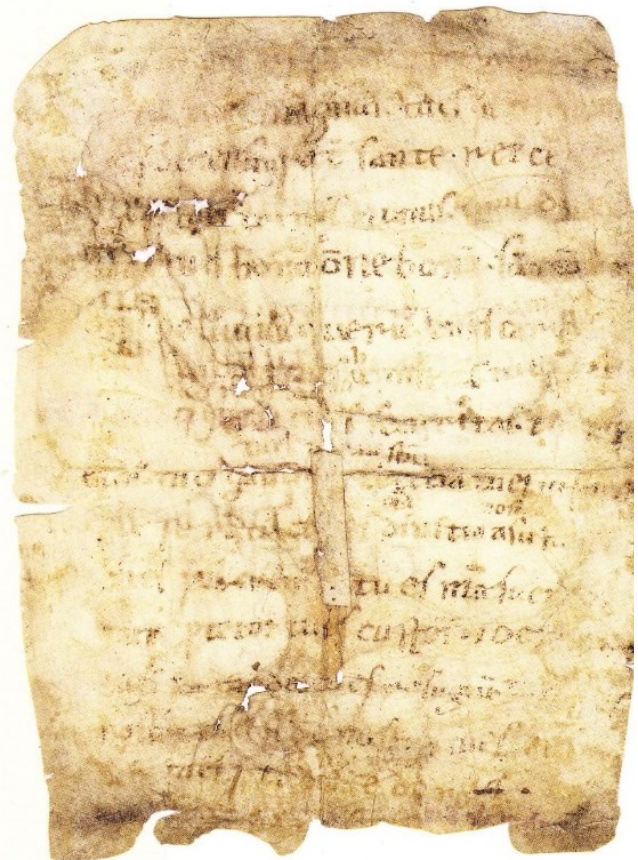
dois: Francisco instrui Leão a não o procurar sempre que precisar de conselhos porque o entendimento de Leão sobre a pobreza e a instrução divina deveriam guiar sua consciência. Bartoli Langeli (2000, p. 44-46) analisou, paleograficamente, o manuscrito e levantou a hipótese da redação da carta em dois momentos: 1) o texto supracitado com a instrução à Leão e; 2) em um segundo momento, nas linhas finais, apertadas, Francisco repensou a dureza com que tratou o amigo e acrescentou que, apesar disso, sempre que houvesse necessidade e para que Leão se sentisse consolado, ele estaria à disposição. Os autógrafos de Francisco revelam uma relação íntima e afetiva entre os amigos.

O segundo manuscrito, da Basílica de Assis, tem marcas de duas dobras, o pequeno pergaminho<sup>29</sup> manteve-se dobrado por décadas, em uma dimensão um pouco menor que a de um celular moderno, e guardado por Leão, em seu hábito, sempre consigo. (BARTOLI LANGELI, 2000, p. 30-38). Foi escrito durante o período de Francisco na Verna, Leão é o frei-

amigo que o acompanhou na quaresma de São Miguel. Em um dos lados, os Louvores ao Deus Altíssimo (figura 05) revelam uma oração de Francisco que atenta à qualificação de Deus<sup>30</sup>:

[tu es sanctus dominus deus solus qui facis mirabilia]  
 [tu es fortis tu] es magnus. tu es altissimus  
 [tu es omni] potens tu pater sante rex celi et [terre] tu es trinus et unus. dominus d[eus]

Figura 05 – Louvores ao Deus Altíssimo (autógrafo de Francisco). Capela das Relíquias. Basílica de São Francisco, Assis.



Fonte: acervo particular

Tu sei santo, Signore solo Dio, che compi meraviglie.  
 Tu sei forte, Tu sei grande, Tu sei altissimo,  
 Tu sei onnipotente, Tu, Padre santo, re del cielo e della terra.

<sup>29</sup> Atualmente de 10x13cm, ao qual se considera a perda de cerca de 20% do tamanho original na parte inferior.

<sup>30</sup> Agradecemos ao prof. Dr. Luigi Pellegrini pela cessão das imagens do autógrafo de Francisco.

[deo]rum tu es bonum omne bonum.  
 summum  
 b[onum]  
 dominus deus vivus et verus. tu es caritas  
 [tu es sa]pientia tu es umilitas tu es  
 pa[ciencia]  
 tu es securitas tu es qui[e]tas. tu es  
 gaudi[um et] letitia  
 tu es iustitia  
 [et] temperancia. [tu e]s divitia  
 asufici[entia]  
 tu es pulcritu[do] tu es mansuetudo  
 tu es protetor tu es custos et defensor  
 tu es fortitudo tu es refugium tu es spes  
 nostra tu es fides nostra tu es car[it]as  
 tu es tota dulcedo nostra [tu es]  
 [vita eterna nostra magnus et admirabilis  
 dominus deus omnipotens misericors  
 salvator]

Tu sei trino e uno, Signore Dio degli dèi,  
 Tu sei il bene, ogni bene, il sommo bene,  
 Signore Dio vivo e vero.  
 Tu sei amore e carità, Tu sei sapienza,  
 Tu sei umiltà, Tu sei pazienza,  
 Tu sei bellezza, Tu sei sicurezza, Tu sei  
 quiete.  
 Tu sei gaudio e letizia, Tu sei la nostra  
 speranza,  
 Tu sei giustizia e temperanza,  
 Tu sei tutto, ricchezza nostra a sufficienza.  
 Tu sei bellezza, Tu sei mansuetudine.  
 Tu sei protettore, Tu sei custode e  
 difensore,  
 Tu sei fortezza, Tu sei rifugio.  
 Tu sei la nostra speranza, Tu sei la nostra  
 fede,  
 Tu sei la nostra carità, Tu sei tutta la nostra  
 dolcezza,  
 Tu sei la nostra vita eterna,  
 grande e ammirabile Signore,  
 Dio onnipotente, misericordioso Salvatore.

Os Louvores são direcionados a Deus, é a ele que a mensagem precisa ser inteligível. Francisco, assim, elegeu uma série de adjetivos e figuras não visualizáveis (esperança, caridade, alegria, onipotência etc), a Deus, bastaria, nesse caso, a linguagem escrita. Mas, o mesmo manuscrito, ao se direcionar à Leão, mostra uma outra sensibilidade de linguagem: a escrita não foi suficiente. O texto em vermelho é um acréscimo posterior, do próprio Leão, transcrevemos o texto de Francisco e Leão, identificado os autores.

Primeira intervenção de Leão:

Beatus Franciscus duobus annis ante mortem suam fecit quadragesimam in loco Alverne ad honorem beate Virginis matris Dei et beati Michaelis archangeli a festo Assumptionis sancte Marie Virginis usque ad festum sancti Michaelis septembris. Et facta est super eum manus Domini. Post visionem et allocutionem Seraphym et impressionem stigmatum Christi in corpore suo fecit has laudes ex alio latere cartule scriptas, et manu sua scripsit, gratias agens Deo de beneficio sibi collato.

Francisco:

benedicat tibi dominus et custo  
 diat te. ostendat faciem  
 suam tibi et misereatur tui.

Primeira intervenção de Leão:

Il beato Francesco due anni prima della sua morte fece nel luogo della Verna una quaresima a onore della beata Vergine Madre di Dio e del beato Michele Arcangelo, dalla festa dell'Assunzione di santa Maria Vergine fino alla festa di san Michele di settembre; e scese su di lui la mano del Signore: dopo la visione e le parole del Serafino e l'impressione delle stimmate di Cristo nel suo corpo, fece queste lodi scritte dall'altro lato della pergamena e le scrisse di sua mano, rendendo grazie a Dio per il beneficio a lui fatto.

Francisco:

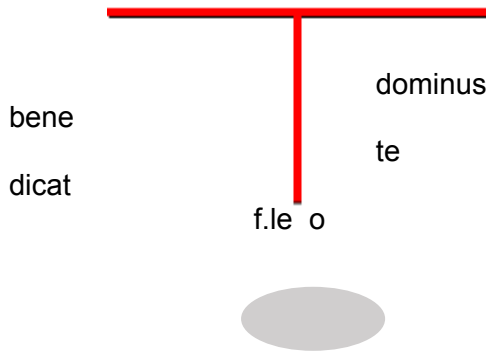
Il Signore ti benedica e ti custodisca.

convertat vultum suum atte  
et det tibi pacem.

Segunda intervenção de Leão:

Beatus Franciscus scripsit manu sua istam  
benedictionem mihi fratri Leoni.

Francisco:



Terceira intervenção de Leão:

Similli modo fecit istud signum thau cum  
capite manu sua.

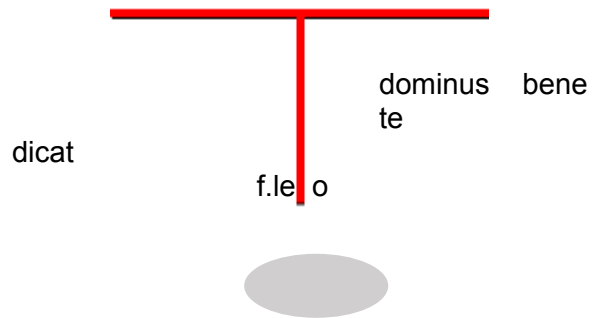
Mostri a te il suo volto e abbia misericordia  
di te.

Rivolga il suo volto verso di te e ti dia pace.

Segunda intervenção de Leão:

Il beato Francesco scrisse di sua mano  
questa benedizione a me, frate Leone.

Francisco:



Terceira intervenção de Leão:

Allo stesso modo fece questo segno thau  
col capo, di sua mano.

Entre a segunda e a terceira anotação de Leão, Francisco não só escreveu, mas desenhou, misturando escrita e imagem, em que F.LE e O são separados pelo Tau cravado sobre um desenho (figura 06). A imagem lembra, por um lado, um monte com uma cabeça (a de Adão), referência presente na Legenda Áurea e comum na iconografia da crucificação, a cruz/tau rasga o nome de Leão e lembra de sua participação na promessa salvífica de Cristo. Por outro lado, a imagem também pode remeter à visão que frei Silvestre, ainda quando parte do clero secular, teve

Figura 06 – Benção a Frei Leão (autógrafo de Francisco). Capelas das Relíquias, Basílica de São Francisco, Assis.



de Francisco: viu o santo com uma enorme cruz de ouro que saía de sua boca e seus braços que rodeavam todo o mundo. (1Cel LXXV, 109). Silvestre havia se maravilhado com o modo de vida pobre dos frades antes de sonhar com Francisco, a potência do fundador estava, assim, na simplicidade. Francisco desenhou o Tau e a cabeça porque acreditava na potência da imagem – o Tau é, em imediato, a cruz e, assim como ela, é poderoso, mas intencionava também transmitir uma mensagem que o texto não daria conta, seja pelo seu caráter sensível, seja pelo lado místico, a imagem carrega, assim, a potência de portar a benção, não é apenas assinatura, mas agente de transformação na imagem, da imagem e de seu leitor.

A experiência visual, que também se refere ao conhecimento, é o que legitimou, para Francisco, sua vida. A expressão *Dominus dedit michi* aparece seis vezes no Testamento que, ainda que derive de outra fórmula inicial, foi possivelmente alterada pelo copiar dos textos; e aponta a apreensão de uma informação por Francisco, oferecida pelo próprio Deus nos evangelhos, não pelos clérigos ou pela Igreja, como ele mesmo indica:

“**Dominus ita dedit michi** fratri Francisco incipere faciendi penitentiam. [...] Et **Dominus dedit michi** talem fidem in ecclesiis, ut ita simpliciter orarem et dicerem [...] Postead **Dominus dedit michi** et dat tantam fidem in sacerdotibus [...] Et postquam **Dominus dedit michi** de fratribus [...] Salutationem **michi Dominus revelavit** [...] sed sicut **dedit michi Dominus** simpliciter et pure dicere et scribere [...] (FRANCISCUS ASSISIENSIS, 2002, p. 433-437)

“Il Signore così diede a me, fratello Francesco, di iniziare a fare penitenza [...] E il Signore mi diede tale fede nelle chiese che così pregavo semplicemente e dicevo [...] Poi il Signore mi diede e mi dà tanta fede nei sacerdoti [...] E dopo che il Signore mi diede dei fratelli [...] Il Signore mi indiò che dicessimo il saluto [...] ma come il Signore mi diede di dire e scrivere [...]”, tradução italiana de Cabassi (2002, p. 432-440).

Na sua morte anunciada, Francisco precisou de uma última ação político-profética que perpetuasse sua presença. A força do Testamento está exatamente no seu testemunho, dispositivo de testemunho semelhante àquele que, posteriormente, seria utilizado no texto dos Três Companheiros.

Nenhuma outra experiência de visualidade, entretanto, marcaria tanto o franciscanismo como a experiência da Verna. Em 1224, Francisco e Leão se dirigiram ao monte Verna, dois dias de caminhada para outros quarenta de retiro dedicados à Virgem e à São Miguel. Em 14 de setembro, do mesmo ano, na festa da Exaltação da Santa Cruz, Francisco rezava e teve uma visão. Para Tomás de

Celano (1Cel III, 94), Francisco viu um homem crucificado em forma de Serafim, a visão encheu Francisco de admiração que, em um primeiro momento, não entendia a imagem. Junto à alegria pela beleza, misturavam-se a dor e o terror pela imagem da do crucificado. Findada a aparição, Francisco continuava meditando e tentando compreender, enquanto, no seu corpo, começaram a aparecer as mesmas marcas existentes no serafim.

Boaventura, décadas depois, encheu a narrativa de detalhes (LM 13, 2-3). Nos dias que antecederam o milagre, Francisco estava cheio de devoção e compaixão, sentiu uma voz interior que o sugeria rezar e abrir o Evangelho por três vezes<sup>31</sup>. Três vezes o livro foi aberto e coincidentemente ou obra de Deus, abriu-se na narrativa da Paixão de Cristo. Francisco, que até então havia imitado a vida de Cristo, queria imitar também sua paixão, naquele momento ainda sem entender o significado que essa imitação implicaria. Chegada a manhã da festa da Exaltação da Santa Cruz, Francisco subiu ao monte para rezar e, como em Celano, em meio à sua prece, viu um Serafim contendo um homem crucificado. A visão também gerava alegria e tristeza, gozo e dor, mas logo a visão desapareceu e, de imediato, começaram a surgir as marcas em seu corpo.

Da versão de Celano ao texto de Boaventura, há um aprimoramento no cuidado temporal dos episódios. (FRUGONI, 1993). O primeiro biógrafo relaciona a visão do Serafim a um momento de reflexão e, apenas após esse momento, ocorre o aparecimento dos estigmas. Boaventura, por sua vez, vincula o desaparecimento do Serafim ao aparecimento dos estigmas. A tradição franciscana gera, com o tempo, a ordem 1) reflexão e desejo pela paixão (*imaginatio*); 2) visão física do Serafim; 3) transformação da própria imagem. A estigmatização corporal coincide com a visão que Francisco teve de Cristo: corporal, com o mistério da Salvação centralizado e contemplado pela encarnação. (FRUGONI, 1994, p. 216). A iconografia, por sua vez, vincula o aparecimento do serafim aos estigmas e à assimilação por reflexo, considerando as linhas de ligação dos pés e mãos dos personagens, entre o Cristo-Serafim e o Francisco-Cristo, como se destaca na célebre tese de Chiara Frugoni (1993), segundo a qual as imagens foram também responsáveis pela conformidade de Francisco a Cristo através da insistência nos estigmas.

---

<sup>31</sup> Prática comum do *sortes bibliorum*, espécie de bibliomancia condenada pela Igreja como sortilégio, mas amplamente popular.

Carla Maria Bino (2017), estudiosa do teatro medieval, defende a tese de que, na experiência de Francisco, o “façam isso em memória de mim” foi lido como “faça-se em memória de mim”, na conformação de Francisco a Cristo, a leitura do santo foi a de ser outro e imitar também em seu próprio corpo o protótipo:

In definitiva, l'antropologia cristiana francescana rese accessibile ed esperibile nella storia il racconto passionista, incarnando un sentire verticale (verso Dio) in un fare orizzontale (verso gli altri). A questo cambiamento corrispondono due libelli partecipativi della passione di Cristo: il livello personale tipico dei mistici, dei visionari e di coloro che vivono un'esperienza esclusiva e intima di imitazione e conformità fisica, mentale, etica in vista della propria salvezza; e il livello delle pratiche sociali prevalentemente laiche, che prevede di ristrutturare le relazioni tra gli uomini sulla devozione per la passione, intesa come paradigma di azione di carità concreta. (BINO, 2017, p. 290-291)

Os exemplos de uso da visualidade em Francisco de Assis podem se prolongar muito além: lembremos do carro de fogo, tal qual o profeta Elias (RB, XI, I-II; LM IV, 4; Im VI), ou do sonho de Inocência III, em que o santo sustentava a Basílica de Latrão (3Cel XI, 17; LM III, 10; 3Comp XII, 51; Salimbene 34), ou mesmo da sua aparição no Capítulo em que não estava presente (1Cel XVIII, 48) etc. São mais de quarenta episódios envolvendo visões espirituais por Francisco ou seus irmãos.

O dispositivo que Recht chamava a atenção não se encontrava apenas nos textos e na biografia de Francisco, mas em toda a tradição visual franciscana: nos textos, nas imagens, no teatro e mesmo na teologia. Compreendido o protagonismo do fundador, passaremos à compreensão de Boaventura sobre a visualidade, autor que, além de escrever teologicamente sobre o assunto, normatiza o uso de imagens físicas dentro da Ordem.

## 2.2 BOAVENTURA DE BAGNOREGIO E A VISUALIDADE QUE FAZ ASCENDER

Boaventura de Bagnoregio é reconhecido, por parte dos grupos de inspiração franciscana mais afins à sua obra reestruturadora, como segundo fundador dos menores, teólogo responsável por transformar em teologia e política o

pensamento de Francisco. Foi o maior responsável pela conformação da figura do santo ao segundo Cristo através do cruzamento das imagens teológicas entre os dois.

Não escreveu nenhuma obra abordando de maneira específica o problema das imagens materiais, entretanto, encontramos pequenas referências a elas em sua obra, principalmente quanto à licitude do culto às imagens, normas práticas para as imagens (enquanto Ordem Franciscana) e sobre as potencialidades da imagem devocional.

O autor insiste, diversas vezes, na valiosa prática de atingir o intangível através da realidade visível, especialmente em seu *Itinerário da Mente para Deus* (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999), em um princípio metafísico amparado em Platão e em Agostinho. Em algumas de suas obras, a *imago* enquanto forma de percepção de mundo ganha espaço não apenas enquanto imagem física, de culto, mas enquanto desdobramento teológico-antropológico da máxima do homem *imago Dei*.

Por meio das figuras simbólicas e misteriosas, a inteligência é direcionada ao conhecimento divino: o invisível se manifesta no visível, é o que encontramos em um trecho do *De plantatione paradisi*, datado da década de 70 do século XIII:

Ceux qui considéraient le Christ avec piété, la vue de son corps qui s'imposait, les conduisait à la connaissance de sa divinité, qui était cachée. C'est également par des figures mystérieuses et symboliques que l'oeil de l'intelligence rationnelle est conduit à saisir la vérité de la sagesse divine. La Sagesse invisible de Dieu n'eût pu, en effet, se faire connaître de nous autrement qu'en se conformant par voie de ressemblance à ces formes des choses visibles que nous percevons, et en y exprimant pour nous, sous forme de signes, ses propriétés invisibles, que nous ne percevons pas. [...] (BOAVENTURA. *De plantatione paradisi* apud BOUGEROL, 1988, p. 146)

Na introdução do *Itinerário da Mente para Deus* de Boaventura (1999, p. 291) o autor diz tê-la escrito 33 anos após a morte de Francisco, em 1259, no monte Verna. Michelle Bacci (2009) insiste em seu trabalho que, no franciscanismo do primeiro século, mais que o culto às imagens, os locais de culto a Francisco eram importantes na promoção da figura do santo, processo semelhante ao acontecido com Cristo e a Terra Santa, havendo bastante ligação entre a prática religiosa e a espacialidade. (BACCI, 2009, p. 44). Ou seja, a produção desse tratado nesse local

revela sua profunda preocupação teológica, nesse momento Boaventura já era Ministro Geral dos Menores:

Lá, meditando sobre algumas ascensões da nossa alma para Deus, entre outras coisas se apresentou ao meu espírito a lembrança do milagre acontecido sobre esta mesma montanha em favor do bem-aventurado Francisco – a visão de um serafim alado a modo do crucificado. E logo me pareceu que aquela visão representava os arrebatamentos de nosso pai e indicava o caminho que se devia seguir para chegar até os mesmos. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, 292)

Para Boaventura (1999, p. 295) “o universo é a escada pela qual ascendemos ao Criador”. Deus, por sua vez, pode ser encontrado através dos seus “vestígios” e “imagens” no mundo. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 296). Os primeiros, “vestígios”, são os seres materiais e temporais: a maior parte da criação; o segundo grupo, “imagens”, são os seres espirituais, imortais; o homem, enquanto *imago Dei*, é encontrado no segundo grupo, sua perenidade advém não da Criação, mas de sua deturpação pelo pecado.

[...] Segundo essa tríplice maneira de nos elevarmos progressivamente a Deus, nossa alma possui três principais vias para perceber. Na primeira, olhar sobre as coisas corporais e exteriores – pelo que se chama ‘animalidade’ ou sensibilidade. Na segunda, olha sobre si mesma – e se chama, por isso, espírito. Na terceira olha acima de si mesma – e se denomina mente. Essas três faculdades devem servir-nos, para elevar-nos a Deus, para amá-lo com toda a nossa mente, com todo o nosso coração com toda nossa alma. [...] (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 297-298)

O verbo “olhar” é importante em Boaventura: o conhecimento passa pela percepção. O olhar, segundo o teólogo, deve direcionar-se ao exterior, ao interior, e acima de si mesmo, elevando-nos a Deus. Assim, o caminho a Deus passa pelo exterior.

[...] No espelho do mundo sensível podemos considerar a Deus de dois modos: ou elevando-nos a ele por meio dos seres que compõem o universo e que são como vestígios do Criador, ou contemplando-o existente nos mesmos seres pela sua essência, pela sua potência e pela sua presença. Esta segunda contemplação é superior à primeira. Ela ocupa, pois, o segundo lugar e forma o segundo degrau de ascensão que nos conduz à visão de Deus em cada criatura que entra na nossa alma pelos sentidos corporais. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 305)

Para o autor a imagem não é a coisa vista, tampouco apenas produção ocular, mas se forma entre o olhar e a coisa material, numa espécie de terceiro lugar:

[...] as coisas sensíveis – que são as primeiras a penetrarem na alma pela porta dos cinco sentidos -, sendo exteriores e materiais, não entram pela substância material, mas unicamente pela sua semelhança ou imagem. Essa imagem se forma primeiramente num lugar intermédio e distinto. Daí passa para os órgãos externos. Estes a transmitem ao sentido interno e daqui passa à faculdade apreensiva. [...] É assim que as imagens de todas as coisas que provêm de fora – geradas primeiro nesse lugar intermédio, transportadas depois aos nossos órgãos pela reação da faculdade apreensiva sobre a imagem – engendram a percepção de todos os objetos exteriores. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 307)

Há ainda um forte sentido estético nas imagens em Boaventura: o prazer através das imagens se dá quando o visto nos convém, seja por sua beleza ou por sua suavidade e que está, necessariamente, ligado ao bom uso das proporções. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 308).

A imagem observada, gerada nesse lugar de intermédio, é capaz de conduzir-nos ao conhecimento do objeto visto. Consequentemente, se Deus está em todos os vestígios e imagens, ele pode também ser percebido através do conhecimento do observado: “Se todas as coisas cognoscíveis têm a virtude de gerar uma imagem de si mesmas, é evidente que em todas elas podemos contemplar, como através dum espelho, a eterna geração do Verbo, Filho e Imagem de Deus, eternamente emanado do Pai”. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 310).

Em obra anterior, no comentário a Pedro Lombardo, Boaventura esclarece um pouco suas considerações sobre a luz: ora! Não há imagem sem luz. A luz se encontra em todos os corpos e é princípio de beleza por participar de Deus, que também é luz:

[...] pode-se considerar a luz sob três aspectos. Como *lux* ela é considerada em si mesma, como difusividade livre e origem de todo movimento; sob este aspecto ela penetra até as vísceras da terra, formando os minerais e os germes de vida, levando às pedras e aos minerais a *virtus stellarum*, que é, precisamente, obra de sua influência oculta. Como *lumem* ela possui o *esse luminosum* e é transportada por meios transparentes através dos espaços. Como *color* ou *splendor* ela aparece refletida pelo corpo opaco contra o qual se chocou; de esplendor falaremos, estritamente, a propósito dos corpos luminosos que ela torna visíveis, e de cor a propósito dos corpos terrestres. (ECO, 2010, p. 100-101)

No fim do Itinerário da Mente para Deus, Boaventura volta a fazer referência a Francisco de Assis ao dizer que esse conhecimento foi dado a conhecer também ao santo fundador quando de sua visão do Serafim. O autor, por diversos momentos, relaciona as seis asas do Serafim vistas por Francisco aos seis degraus para alcançar Deus. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 346).

A imagem, enquanto categoria de pensamento filosófico, em Boaventura, é, sobretudo, uma das possibilidades de elevação a Deus. Por meio dela, Deus se revela, pois todo aquele/aquilo que foi criado carrega a imagem dele ou seus vestígios, por sua vez, iluminados. O invisível é tangível no sensível.

Se Boaventura escreveu sobre a *imago* enquanto produção simbólica e reflexão teológica, o teólogo bem soube usá-la enquanto figura de linguagem em seus escritos: os textos de Boaventura são repletos de metáforas que convidam o leitor não só a refletir sobre a temática, mas a imaginá-la visualmente.

Em *As Seis Asas do Serafim* de Boaventura de Bagnoregio (1937a), o autor compara as asas da criatura celeste às virtudes que o líder deve ter. Também foi feita comparação com a criatura seráfica nos passos presentes no Itinerário da Mente para Deus, da mesma forma, os passos são também comparados aos degraus da escada do verdadeiro Salomão. (BOAVENTURA DE BAGNOREGIO, 1999, p. 349).

Em *Solilóquios Sobre os Quatro Exercícios Mentais* (1983), Boaventura retoma o estilo narrativo dos gregos e escreve um diálogo entre o Homem que encontrou Deus através do conhecimento e a Alma, ainda marcada pelo Pecado Original, é ignorante.

Para Salvador González (2015), pressupostos teológicos/filosóficos de Boaventura podem ter sido fonte doutrinal para pintores italianos de destaque, no final do medievo, que produziram obras para franciscanos. O autor analisa obras de

Giotto, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi, Taddeo Gaddi, buscando encontrar nelas referências às ideias boaventurianas. Concordamos com Salvador González com relação à influência de Boaventura sobre essa “nova arte”, mas estabelecer a relação direta nos parece incorrer no mesmo erro dos autores do século passado, que responsabilizavam Francisco pela guinada artística do baixo medievo. A influência do pensamento boaventuriano está em toda obra religiosa de inspiração franciscana no período, a possibilidade existe – o próprio autor diz não querer aponta-la como único referente conceitual (SALVADOR GONZÁLEZ, 2015, p. 91), a relação nos parece, entretanto, exageradamente genérica, tal qual estudar a influência do texto cristão, por exemplo, em pintores da Vida de Cristo.

São ricas também as comparações com o mundo natural, ao fazer referência à percepção do sagrado por meio do olhar, Boaventura retomou uma citação da *Metafísica* de Aristóteles: “Por isso, é verdade que ‘o olho de nosso espírito, perante o que há de mais manifesto na natureza, é semelhante ao olho do morcego diante da luz’”. (BOAVENTURA, 1999, p. 344). Outra rica imagem mental ligada ao mundo natural é a obra *A Árvore da Vida* em que, na introdução, o autor organiza seu enredo a partir da imagem da árvore fazendo uma descrição dela:

Imagina, pois, no íntimo do teu espírito, a árvore ideada, regada nas raízes pela fonte do manancial perenne, fonte que vae crescendo até formar um rio vivo e caudaloso, de quatro canaes para regar o paraíso de toda a Igreja. Do tronco da arvore brotem doze ramos com suas folhas, flôres e fructas. As folhas sejam medicina universal efficacissima, preservativa e reparadora de toda espécie de enfermidades: porquanto a palavra da cruz é virtude divina para dar salvação a todo o homem que crê. Sejam todas as flôres bellas da belleza de todas as côres, e flagrantes da suavidade de todos os aromas; e restauram e atraiam os corações angustiados dos que anseiam e suspiram. E sejam doze os fructos, contendo todo deleite e a doçura de todo sabor, para que, offerecidos aos familiares de Deus, delles comam e se saciem, mas sem nunca se enfastiarem. (BOAVENTURA, 1937b, p. 238-239)

A metáfora de Boaventura foi amplamente utilizada pela iconografia e vários dos manuscritos que contém esse texto carregam uma iluminura em forma de árvore, como descrito pelo autor, formando uma espécie de “diagrama” do conteúdo apresentado na obra.

Se a percepção dos sinais de Deus no mundo sensível pode ser ferramenta de ascese, as imagens físicas, sinais explícitos da obra do transcendente, também podem elevar a alma do fiel em direção à salvação.

La sensibilità per l'arte figurativa, confido che nessuno lo neghi, traspare in tutti gli argomenti cui or ora si è accennato. Ma Bonaventura è piu splicito. Le sei potenze dell'anima, egli dice, sono: *sensum*, *imaginatio*, *ratio*, *intellectus*, *intelligentia*, *concupiscentia determinata in bonum sive synderesis*. Tali potenze percorrendo la triplicia via per raggiungere Dio [...] . Sensi e immaginazione producono l'opera dell'artista, cioè la "forma artificialis": che è tutt'uno con l'opera figurativa. La quale ha un fine preciso: *memoriam agere* di qualcosa di salutare; ma contiene anche, in stretta connessione, gli elementi perché tale opera d'arte sia possibile giudicarla. Autentico criterio di critica, infatti, è la verifica se in quell'opera d'arte è evidente la fedeltà al modello, nonché della *convenientia speciei sive in se ipsa*; se cioè faccia capo anche a quella *aequalitas numerosa* per cui la bellezza dell'opera è una via per conoscere la divinità, quella che creò *ex nihilo* l'uomo a propria immagine.[...] (PRANDI, 1978, p. 62-63)

O Livro das Sentenças, de Pedro Lombardo, escrito entre 1155 e 1157, tornou-se um dos textos fundamentais para o ensino teológico nas universidades e, em decorrência disso, foi comentado por vários mestres universitários, incluindo Boaventura. Abordando uma das questões, o autor responde sobre a pertinência do culto de *latria* à imagem de Cristo:

Se deve render culto de latria à imagem de Cristo.  
 Respondo: Deve-se dizer que a introdução de imagens na Igreja não se deu sem um motivo racional. Foram, de fato, introduzidas por um motivo tríplice, a saber: a incultura dos simples, a tibieza dos afetos e a labilidade da memória[...] nossos afetos são incitados mais pelo que se vê do que pelo que se ouve.[...] De fato, frequentemente se verifica em muitos o que comumente se diz: entra por um ouvido e sai pelo outro. Além disso, nem sempre temos ao nosso alcance quem nos faça lembrar verbalmente dos benefícios recebidos. Por isso, graças a uma disposição de Deus, aconteceu de se fazerem imagens, sobretudo nas igrejas, para que, vendo-as, recordemos os benefícios dispensados a nós e as obras virtuosas dos santos.  
 Assim, uma vez que a imagem de Cristo foi introduzida para representar aquele que foi crucificado por nós e não se apresenta a nós por si mesma, mas por ele, toda reverência que se mostra a ela é dirigida a Cristo. E é por essa razão que se deve render à imagem de Cristo um culto de latria.[...] (BOAVENTURA. O Livro das Sentenças apud LICHTENSTEIN, 2995, p. 48-50)

Boaventura indica três motivos para o uso de imagens nas igrejas: 1) incultura dos simples; 2) tibieza dos afetos; 3) labilidade da memória. Os três argumentos de Boaventura fazem eco à antiga e famosa carta de Gregório ao Bispo Serenus de Marselha, do ano 600, nela, as imagens também eram justificadas pelos mesmos três motivos: 1) função de instrução; 2) memória; 3) compunção para o culto. (SCHMITT, 2007, p.60-61). A fórmula da “Bíblia dos Ilustrados”, embora não incorreta – há uma possibilidade didática em toda imagem –, não dá conta da multiplicidade de imagens e de funções no medievo. Boaventura reforça a potencialidade maior da imagem em detrimento da pregação: “É que nossos afetos são incitados mais pelo que se vê do que pelo que se ouve”.

Na *Legenda Maior*, Boaventura apresenta, por cinco vezes, episódios envolvendo imagens: 1) Encontro de Francisco com o Crucifixo de São Damião (LM II, 1); 2) O cuidado de Francisco com algumas relíquias (LM VI, 7); 3) O corpo morto de Francisco que se assemelhava à uma imagem de Cristo e realizava milagres; 4) O milagre citado no começo do capítulo, em que os estigmas apareciam e desapareciam milagrosamente em uma imagem do santo (LMm I, 6); 5) Um clérigo, diante de uma imagem de Francisco, duvida dos estigmas e imediatamente estes aparecem em sua mão. As imagens no texto revelam, principalmente, sua potência de presença milagrosa, daí o cuidado necessário com as relíquias (que na maioria das vezes estavam atreladas às imagens).

Valioso perceber que, embora no *Comentário a Pedro Lombardo* o discurso de Boaventura esteja muito mais próximo do discurso de Gregório, na vida de Francisco, por sua vez, o uso evidencia mais o caráter potencial-milagroso. Enquanto a primeira obra era direcionada aos alunos da Universidade, um pequeno grupo, a *Legenda Maior*, foi destinada a um público muito mais amplo.

Há que se lembrar também de que a imagem e a visualidade foram estratégias de atuação não apenas na obra escrita, mas na prática cotidiana, política. Boaventura foi confessor da esposa do Rei Luís IX (1214-1270), frequentava a corte e, a pedido do rei, compôs um ofício da Paixão de Jesus Cristo e redigiu a regra para um convento fundado pela irmã do rei. São Luís é, talvez, um dos maiores exemplos de como a autoconstrução da imagem é benéfica à manutenção do poder: por exemplo, não caçava, atividade frequente da nobreza e proibida ao clérigo (LE GOFF, 1999, p.612), trabalhando, assim, uma auto-imagem pouco usual e boa para um rei. É praticamente impossível assegurar a ação direta

de Boaventura sobre essa construção, faltam-nos documentos, mas é provável a influência do mestre franciscano na imagem construída por São Luís. A *imago*, enquanto estratégia política, foi crucial para Boaventura como agente político na busca de unidade da Ordem.

O desafio enfrentado por Boaventura, quando eleito, demandou um trabalho de fortalecimento e legitimação externa da Ordem dos Frades Menores e de sua unidade interna. (MARANESI, 2008, p. 17). Boaventura, que já tinha experiência nos conflitos de legitimidade da ordem e da questão da pobreza, graças a seus conflitos em Paris, com Guilherme de Santo Amor e Geraldo de Abbeville, centrou os esforços dos primeiros anos de seu governo em oferecer unidade à Ordem na criação do novo Francisco e na atualização e unificação dos regimentos pré-existentes.

Uma das primeiras ações do novo ministro geral foi traçar um panorama da expansão e situação da Ordem naquele momento, no ano de 1257, redigiu uma carta circular que deveria ser copiada e enviada a cada convento. Nela, sua prioridade foi apresentar seu plano de governo, realizando uma autocrítica da Ordem, especialmente sobre a postura e modo de vida dos frades, apontando caminhos futuros possíveis. Em um dos pontos, ao desaprovar o relaxamento com a pobreza, o autor criticou as igrejas suntuosas, e é sob o argumento da pobreza que as imagens são normatizadas.

Ainda em 1257, o autor seráfico foi incumbido da missão de reunir e redigir as normas pré-existentes que regiam a Ordem em uma nova versão que deveria ser facilmente adaptável às diferentes realidades. O texto Constituição Geral da Ordem dos Frades Menores foi apresentado e aprovado no Capítulo Geral de Narbona, em 1260, a intenção de Boaventura era apresentar, de modo claro e concreto, como deveriam ser feitas as escolhas da OFM, uma via média entre extremo rigor de pobreza e relaxamento. Para Maranesi (2010, p. 267), o texto de Narbona busca dar continuidade ao processo evolutivo da Ordem, de âmbito pastoral e cultural, intencionando manter uma ligação à vocação da pobreza que ainda gerasse identificação e legitimidade entre os frades. Para tal, Boaventura relaciona as Constituições à Regra, de modo que a primeira é a continuação detalhada, aprofundada e contextualizada da segunda:

[...] Indubbiamente le costituzioni sono a servizio della Regola e non la sostituiscono, tuttavia è anche vero che questa senza quelle non sarebbe sufficiente per la vita “regolare”. L’una ha bisogno delle altre e vice-versa. Nasce in questo contesto l’ideale della “vita regolare” o dell’”osservanza regolare” quale sicura via alla santità: la Regola è la via alla perfezione evangelica, tuttavia quella non è osservabile pienamente e concordemente senza le costituzioni. (MARANESI, 2010, p. 271)

Salimbeme de Adam, em sua *Cronica*, narra que o trabalho do Ministro Geral foi, principalmente, o de dar coesão aos textos existentes, afirmação confirmada apenas ao final da década de 80, quando Caesaris Cenci encontrou fragmentos de outros três textos anteriores. O autor seráfico organizou as normas a fim de coincidi-las com a vida toda de um frade, de seu ingresso às missas que seriam celebradas após a sua morte, conferindo maior adesão e identificação entre os seus. (MARCELLI, 2016, p. 152).

As discussões a respeito das imagens estão localizadas no capítulo III, “Sobre a observação da pobreza”, dando eco à carta de três anos atrás. Quatro itens regem imagens ou espaços reservados a elas, um quinto impõe castigos àqueles que as transgridam:

5. Item. Altaria quaestuaria sive cippi vel similia, ad recipiendam pecuniam, nusquam pro fratribus habeantur. Nec patiantur fratres, in locis suis aut in praedicationibus, quod cum bacinis vel cirothecis vel similibus pecunia pro fratribus colligatur.

15. Cum autem curiositas et superfluitas directe obviant paupertati, ordinamus quod aedificiorum curiositas in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi, aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine, secundum loci conditionem, arctius evitentur.

17. Ecclesiae autem nullo modo fiant testudinatae, excepta maiori cappella. Campanile ecclesiae ad modum turris de cetero nusquam fiat.

18. Item, fenestrae vitreae, ystoriatae vel picturatae, de cetero nusquam diant, excepto quod in principalí vitrea, post maius altare chori, haberi possint

5. In nessun luogo siano ammessi altari in cui si chiedano elemosine o cassette o strumenti simile per ricevere pecunia. I frati non permettano che nelle loro dimore oppure nelle predicazioni si raccolga pecunia a proprio favore con bacili, sacche o mezzi analoghi.

15. D’altra parte poiché la singolarità e l’accesso si oppongono chiaramente alla povertà, disponiamo che sia più rigorosamente evitata la singolarità degli edifici nelle pitture, negli intagli, nelle vetrate, in colonne e simili, o gli eccessi nella lunghezza, larghezza ed altezza, conformemente alle usanze del posto.

17. Le chiese non siano in alcun modo munite di volte, fatta eccezione per la cappella maggiore. Per il resto, il campanile della chiesa non sia mai costruito a mo’ di torre.

18. Non si facciano in alcun luogo vetrate istoriate o dipinte eccezion fatta per la finestra principale, ditro l’altare maggiore del coro, in cui si possono avere soltanto le immagini del crocifisso, della beata Vergine, di san Giovanni, san Francesco e sant’Antonio. E se

imagines crucifixi, beatae Virginis, beati Iohannis, beati Francisci et beati Antonii tantum. Et si de cetero factae fuerint, per visitatores admoveantur. (CENCI; MAILLEUX, 2007, p. 74-75)

saranno state realizzate in altri luoghi, vengano fatte rimuovere dai visitatori. (LAMBERTINI, 2016, p. 160-163)

A quinta sentença sobre as imagens é a punição prescrita para aqueles que transgredissem as regras anteriores:

16. Qui autem transgressores huius constitutionis fuerint, graviter puniantur. Et principales de locis irrevocabiliter expellantur, nisi per ministrum generalem fuerint restituti. Et ad hoc firmiter teneantur visitatores si ministri fuerint negligentes. (CENCI; MAILLEUX, 2007, p. 75)

16. E quanti avranno trasgredito questa costituzione, siano severamente puniti. E i responsabili siano definitivamente espulsi dai luoghi, se non saranno reintegrati dal ministro generale. A questa disposizione siano fermamente obbligati i visitatori, se i ministri saranno satati negligenti. (LAMBERTINI, 2016, p. 163]

Para Henry Thode (1993, p. 243), os preceitos sobre imagens são, em grande parte, copiados das normas cistercienses. Bernardo de Claraval (1090-1153) criticou duramente o excesso de ornamentação:

Oh! Vaidade das vaidades, mas não mais vã que insensata! Brilha a igreja nas paredes e há privação entre os pobres. Reveste de ouro suas pedras e abandona seus filhos nus. Do que se dá para as despesas com os necessitados e reserva-se para os olhos dos ricos. Os curiosos encontram com que se deleitar e os pobres não encontram com o que se manter. (BERNARDO DE CLARAVAL apud IVANOV, 2012, p. 181)

Encontramos protonormas com relação ao uso das imagens em dois manuscritos anteriores a 1260, o primeiro de 1239 e o segundo sem datação precisa, entre 1239 e 1257. Vale lembrar que não houve, para os dois textos, circulação ampla, e eles podem ter convivido no mesmo tempo, em espaços diferentes.

O texto de 1239 apresenta apenas uma das normas, que dará origem à décima quinta, a qual trata sobre a curiosidade despertada pelos edifícios decorados. O texto de 1239 é preciso sobre os objetos de curiosidade: a curiosidade é produzida por vitrais coloridos, colunas esculpidas, absides com pinturas, pisos com mosaicos e pinturas que desviem o olhar. Esse texto também apresenta a sentença que dará origem à punição: aquele que desobedecer à norma sobre edifícios que despertem curiosidade deve ser punido pelo ministro visitante.

O segundo texto, escrito entre 1239 e 1257 apresenta todas as normas, porém, com redação bastante simplificada e sentenças curtas. Norma 5: o altar deve ser simples; Norma 15: o edifício não deve despertar curiosidade; Norma 17: as igrejas não devem ter abóbodas; Norma 18: são proibidos vitrais historiados. (CENCI; MAILLEUX, 2007).

Um rápido olhar às igrejas franciscanas construídas no período pode levar a conclusões precipitadas e à ideia de contradição. As igrejas possuem abóbodas ricamente pintadas com estrelas, paredes afrescadas e vitrais historiados ao longo de toda a nave, afirmação válida não apenas para a Basílica de Assis, mas para tantas outras igrejas do período e região: Bolonha, Piacenza e Gubbio, por exemplo, também receberam intenso trabalho artístico.

García Ros (2000, p. 105) justifica essa aparente contradição a partir da diversidade social de cada região. Como os frades nada podiam possuir e a construção e manutenção das igrejas dependiam das doações, áreas mais ricas construíram igrejas mais bem projetadas e preenchidas por imagens, regiões menos favorecidas, por outro lado, apresentam construções mais simples.

O problema das imagens é o risco de romperem com a pobreza. Respondendo às críticas com relação a essa questão, por parte dos mestres seculares, ainda antes de ser Ministro Geral, em *Apologia Pauperum*, o autor defendia a pobreza como via privilegiada de perfeição cristã. No capítulo XI dessa obra, Boaventura responde à crítica de que a pobreza seria falha entre os frades considerando a quantidade de bens e imóveis que eles possuíam, então, a questão central seria defender a sintonia entre identidade e realidade. Boaventura retoma parte do capítulo IV da Regra e da *Quo eloganti*, de Gregório IX, para recordar a não posse de bens por parte dos frades, o que haveria, entretanto, seria usufruto. Segundo essa interpretação, os frades não possuíam bens, mas os utilizavam para cumprir sua missão. A missão justifica. O passo decisivo e legitimador é a concordância da Igreja: por um lado, o papa é quem tem a posse, por outro, a anuência de Roma confirma a vontade de Deus.

De qualquer modo, a figura do comitente ou do doador ganha relevo nesse contexto em que a Ordem não financiava, com recursos próprios, as suas imagens. Um testamento de 1263, por exemplo, de Angelo de Ranuccio, dizia que se ele fosse morto, por qualquer motivo, todos os seus bens deveriam ser vendidos e

doados à Basílica, especificamente para financiar e manter os ornamentos. (Arquivo S. Conv. Istr. apud NESSI, 1994, p. 57).

A preocupação com a visualidade é essencial em Boaventura. As imagens físicas, de culto, narrativas ou atreladas às funções devem ser sóbrias, respeitando o princípio da pobreza, são úteis para a instrução, para os afetos e para a memória, além de carregarem em si a potência de presença: a imagem não é, mas pode vir a ser, na ação sobrenatural, o sagrado e a sua morada. A visualidade para Boaventura é também possibilidade de contemplação do invisível no visível: escada para Deus que tem sua imagem espalhada no mundo, mais ou menos próxima do protótipo divino, mas direcionando a ele. É também prática de atuação e de narrativa em Boaventura: a metáfora facilita a compreensão e, por sua vez, entender que somos feitos de imagens e representações é uma poderosa ferramenta para a ação.

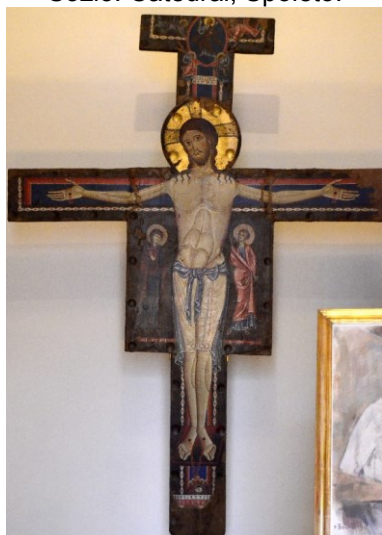
### 2.3 A ICONOGRAFIA DO PRIMEIRO SÉCULO FRANCISCANO

Daniel Russo (1996, p. 138), ao estudar imagens devocionais italianas do século XIII, analisou também alguns painéis historiados da vida de Francisco. Para o historiador da arte, considerando a disputa pela memória de Francisco e as funções devocionais das imagens religiosas, os primeiros painéis com a vida de Francisco desempenham um duplo papel: 1) o de transcendência, enquanto imagem religiosa que leva à compulsão pela devoção e; 2) imanência, ao projetar o próprio observador na memória franciscana e na história da figura principal. Imagens carregam, evidentemente, também a fórmula da visualidade, mas podem potencializar experiências para além daquilo que é representado. Nesse caso, as figuras principais no centro dos painéis e as imagens da vida ao redor apresentam uma interpretação de mundo e de memória que carregam outras tantas mensagens possíveis. Francisco político, fundador e ministro geral de uma importante Ordem; Francisco taumatúrgico, que apareceu a muitos após sua morte e curou a tantos; Francisco pregador de homens, de passáros e de infieis. Freis pobres, ricos, descalços, servindo ou gozando do prestígio de ordens regulares, diversas são as possibilidades que as imagens podem suscitar em um público que é, seguramente, o mais vasto dentre as plateias possíveis às mensagens da Ordem de então, tão vasto quanto os ouvintes das pregações públicas.

As imagens de Francisco representam, na feliz expressão de Chiara Frugoni, uma voz à parte. Foram produzidas, em diferentes suportes, dimensões e recortes narrativos, fugindo por diversas vezes de um controle mais próximo da Ordem, pois seguiam o interesse dos comitentes e das diversas igrejas. O grande número de conventos e paróquias dedicadas ao *poverello* nos dão a dimensão da quantidade de imagens, possivelmente diferentes entre si, em detalhes ao menos, que existiram. A historiadora italiana acredita que a popularidade e a canonização do santo produziram uma quantidade imensa de imagens, inclusive entre o meio leigo, em materiais simples, frágeis, que não resistiram à ação do tempo. (FRUGONI, 1996, p. 322). Eduardo Garrisson (apud COOK, 1999, p. 20) estima que apenas 1% de todas as imagens produzidas sobre Francisco no século XIII, nas regiões atuais da Úmbria e Toscana, foram preservadas. Se estiver correto, podemos calcular em torno de 20 mil artefatos imagéticos com e efígie de Francisco circulando nesse período. Ainda que a estimativa de Garrisson possa ser exagerada, que fossem 2 mil imagens, ainda seria um número exorbitante. Os painéis tinham uma função essencial de presentificação do santo, a priori, ausente; imagens que substituíam o túmulo do *poverello* e tornavam a peregrinação a Assis mais próxima: bastava procurar uma igreja com um desses painéis e gozar dos benefícios do contato místico com Francisco.

As imagens guardam, ainda, uma possibilidade de leitura da Ordem de então, que os textos não possuem, na mesma intensidade. Para Frugoni, sobre a decisão de 1266 quanto à destruição de outras versões de Francisco de Assis:

Figura 07 – Crucifixo de Alberto Sozio. Catedral, Spoleto.



Fonte: acervo particular

La drástica condanna sarebbe dovuta calare anche sulle immagini; una gran parte invece si salvarono, forse nella convinzione che riguardassero strati di pubblico meno reattivo, destinate a fedeli più ingenuamente disattenti. Soprattutto io credo perché, divenute le tavole oggetto di culto e di devozione, spesso miracolose, non potevano essere sostituite con la disinvoltura e facilità dei fogli di un codice. (FRUGONI, 1993, p. 33)

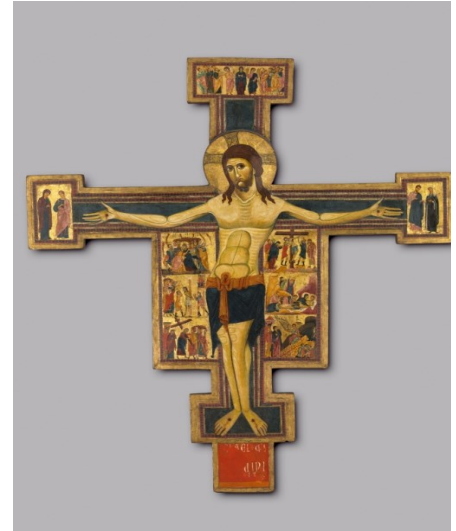
No que concerne à História da construção da memória de Francisco, vários desses painéis continham cenas narrativas de sua vida: em um primeiro momento, na abundância de episódios de milagres em detrimento de episódios da vida de

Francisco, proporção que será invertida no decorrer do *duecento*. Percorreremos, brevemente, os ciclos narrativos das regiões atuais da Toscana e Úmbria, da primeira imagem que temos registro ao ciclo de Giotto.

O protótipo para a criação de um padrão da vida de Francisco em painéis historiados é o próprio crucifixo. (FRUGONI, 1996, p. 321; RUSSO, 1996, p. 137). Na introdução evocamos a passagem do encontro de Francisco com o Crucifixo de São Damião, em que Cristo está ao centro rodeado por personagens, figuração bastante presente nos crucifixos do século XIII. No Crucifixo (figura 07) de Alberto Sozio (?-1187), na Catedral de Spoleto que data do mesmo ano da morte de seu pintor, Cristo é triunfante, em sua lateral estão Maria e João evocando o trecho do Evangelho, aos pés da cruz uma caveira lembra o sacrifício e a vitória sobre o pecado primitivo de Adão, no alto, por sua vez, tal como em São Damião, Cristo é recebido na Glória Celeste.

Em pouco tempo, o modo de figuração foi aperfeiçoado e os personagens e as alegorias que ocupavam espaços livres no Crucifixo foram enquadrados em pormenores. O Museu de Arte de Cleveland preserva um crucifixo (figura 08) de 1230, de um artista pisano não identificado. Maria e João foram transferidos para os braços da cruz e a narrativa se desenvolve no espaço antes reservado a eles. O artista pintou seis cenas da Paixão enquadradas em pormenores, limitados por finos traços na cor predominante do espaço figurado logo acima.

Figura 08 – Crucifixo. Museu de Cleveland



Fonte: <https://goo.gl/y5N4nJ>

Figura 09 – Painel. Igreja de São Francisco, Pescia



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

Os painéis com a vida de Francisco seguem um padrão parecido. A mais antiga que chegou até nós é de 1235, de Bonaventura Berlinghieri (1210-1287) (figura 09). Bonaventura foi filho de Berlinghiero Berlinghieri (1175-1235) e que também pintou crucifixos (como o de Spoleto ou do Museu de Cleveland), recordamos a Croce de Lucca, do Museu de Villa Guinigi e o Crocifisso di Fucecchio, do Museu de São Marco. A produção

do pai talvez tenha sido inspiração para o filho, que retirou Cristo e inseriu Francisco no centro de um painel com a ponta em formato de V e, ao seu redor, cenas de sua vida. Ao contrário de Cristo, Francisco não é figurado chegando ao céu, mas anjos descem de lá e colocam-se em torno da cabeça do santo. O painel de Bonaventura Berlinghieri segue em seu local original, na pequena igreja de São Francisco em Pescia, na província de Pistoia. O modelo berlinghieriano une o modelo de crucifixo do século XII, com Cristo Triunfante, aos ícones bizantinos, ao figurar o Evangelho aliado ao gesto de bênção.

La presenza degli angeli e del libro rimanda, come si è detto, all'Ascensione che nelle Croci dipinte occupa la cimasa: Francesco, trasfigurato, in cielo, fa sua le parole di Cristo ai discepoli, sana gli infermi, saluta con il segno della pace, vuole essere seguito, e vuole che nel mondo si diffonda il vangelo: il libro che tiene fra le mani è il simbolo complessivo della sua missione. [...] (FRUGONI, 1996, p. 324)

O ano 1228 não é só o da canonização de Francisco e da encomenda da obra de Celano. Sabemos da existência de pelo menos um painel narrativo com a História de Francisco. Zaccaria Boveri (1568-1638), frade capuchinho, em seu *Annales Minorum Capucinatorum* insistia no formato do capuz como elemento aglutinador da mensagem capuchinha e de sua legitimidade enquanto intento de restauração das origens. O autor escreveu a história de sua ordem, de 1525 a 1612, e para provar a importância do formato do capuz, reproduziu várias das primeiras imagens de Francisco – hoje perdidas, em que, de acordo com o esboço do autor, a veste de Francisco era a mesma que a sua. Um esboço de painel historiado chama atenção ao ser datado em 1228 (figura 10). Autores divergem sobre o executor da

Figura 10 – Painel perdido de Berlinghieri



Fonte: COOK, 1999, p. 265

obra, provavelmente Boaventura Berlinghieri (1210-1287) ou outro artista pisano. (COOK, 1999, p. 265; FRUGONI, 1993, p. 322). Francisco está no centro, com o Evangelho na mão esquerda e fazendo gesto de bênção com a mão direita, que evidencia o estigma. Ao seu redor, seis cenas são figuradas em pormenores, o reproduzidor da obra, porém, parece ter ignorado uma provável borda na cena do meio à esquerda. Enquanto as duas cenas de baixo são milagres variados e as de cima episódios da vida de Francisco (estigmatização e pregação aos pássaros), as duas cenas do meio mostram milagres acontecidos em seu túmulo: à

esquerda, a menina que tinha a cabeça presa diretamente ao ombro e foi levada ao túmulo, à direita, a aparição de Francisco que exorciza um possesso.

A proposta de Berlinghieri provém do crucifixo e será replicada em vários dos painéis franciscanos em uma dinâmica na qual todos os painéis posteriores o assumiram como modelo, advindo, por sua vez, do modelo do crucifixo. É necessário enfatizar que as similaridades entre eles se explicam pela sacralidade do objeto, pela tradição e pela memória, vários temas iconográficos se repetiram, assim como a postura do santo em destaque. A arte medieval religiosa cita-se e copia-se,

assumindo referências anteriores como modelos, conceito aqui compreendido como tudo aquilo que se permite ser modalizado, ou seja, permite variações em cada contexto de uma mesma matriz (RUSSO e MAGNANI, 2010, p.3-4), o uso de modelos na arte medieval é corriqueiro e também evidente na arte franciscana.

Precisar o local original desses objetos móveis é um exercício bastante difícil e, a menos que confirmado por documentos contemporâneos, praticamente impossível. O painel da Capela Bardi (figura 11), em Santa Croce, Florença, é um desses exemplos. É difícil precisar onde se encontrava originalmente, certamente não na capela atual, que ainda não existia.

De autoria também discutível, tradicionalmente atribuída ao anônimo Mestre de São Francisco Bardi, ou ainda a Coppo de Marcovaldo (1225-1276), especialistas discutem sua produção. Para Stein (STEIN, 1976, p. 294-295), o painel foi produzido entre 1254, apresentação do Tratado dos Milagres, de Celano, e 1257, deposição de João de Parma; Cook (1993; 1999, p. 98), por sua vez, atribui sua produção ao ano de 1245, pois teria sido influenciada pelo pedido de Crescenzo de novas informações sobre a vida de Francisco, mas teria precedido o *Memoriale* de Celano; Chiara Frugoni (1988, p. 43) propõe, ainda, a data de 1243 e a influência única da *Vita Prima* e outras tradições marginais rigoristas.

O painel apresenta a interpretação da vida de Francisco mais próximo ao ambiente rigoroso dos espirituais. Vinte cenas apresentam a vida do santo e alguns milagres *post-mortem*, mais completo ciclo da vida de Francisco até então. As duas efígies de anjos saem das laterais de Francisco e passam a ocupar o pormenor, logo acima de sua cabeça. O encontro das bordas dos pormenores contém pequenos bustos de frades que se voltam à grande imagem de Francisco e estendem os braços, direcionando o olhar do observador e enfatizando a importância do centro do painel. Mais que os outros painéis, esse destaca, sobretudo, a vida de Francisco e sua ação pastoral, em detrimento do Francisco taumatúrgico.

Figura 11 – Painel Bardi. Capela Bardi, Igreja de Santa Cruz, Florença.



Fonte: © Archivio della Basilica di Santa Croce

[..] It is also importante to know that the friars at Santa Croce took relatively little interest in Francis' posthumous miracles. For example, out of more tha 150 posthumous miracles in Celano's *Tractatus de miraculis*, not a single one occurs in Florence. Nor is there a miracle from Florence or about a Florentine in I Celano. Since the former was a collection of stories submitted by friars from all over the world - more than sinty places are represented - we must assume that the Florentine friars did not value Francis principally as a thaumaturge. Rather, they were probably among those who were developing a new view of sainthood that placed much more emphasis on the model of a saint's life than on the holy persons's power as a healer. [...] (COOK, 1993, p. 344)

Alguns motivos e modelos iconográficos só foram registrados nesse painel, é o caso, por exemplo, da escolha do hábito em duas cenas; a pregação aos sarracenos que é figurada como um colóquio, não uma disputa; e o cuidado com as reformas pós-Francisco<sup>32</sup>.

Outro painel toscano, de 1250 (COOK, 1999, p. 173) ou 1255 (TARTUFERI, 2015, p. 184), da igreja de São Francisco ao Prato (figura 12), em Pistoia. Hoje encontra-se no Museu Civil da mesma cidade. Produzido pelo Mestre da Cruz 434 ou/e pelo Mestre de Santa Maria Primerana.

Figura 12 – Painel de S. Francisco. Museu Civil, Pistoia



<sup>32</sup> Agradecemos a gentileza de Claudia Timossi, do Arquivo Histórico de Santa Croce, pela cessão da imagem.

Figura 13 – Painel. Tesouro do Sacro Convento, Assis.



Fonte: <https://goo.gl/ge7Fkq>

Francisco aparece já sem capuz, símbolo do rigor e do hábito original. Os frades ocupam a cidade desde 1232, em 1249 receberam uma igreja para ser consagrada à Francisco e, possivelmente, o painel foi encomendado para ser principal objeto de culto e identificação. (TARTUFERI, 2015, p. 184). Comumente, as igrejas possuíam um grande painel do santo homenageado, gerando espaço de devoção à figura. Das oito imagens, quatro são milagres realizados após a morte do santo.

O painel do Tesouro do Sacro Convento de Assis (figura 13) apresenta um estilo que se assemelha muito ao de Giunta Pisano, o que pode identificar sua autoria ou, ao menos, atribuí-lá a um de seus seguidores. É difícil precisar seu local, muito provavelmente foi acervo da *Basilica di San Francesco*, onde poderia ter ocupado a entrada da sacristia da Igreja Inferior, de onde provém a maior parte da coleção do Sacro Convento. Apenas milagres *post-mortem* são figurados, quatro deles. O painel é retangular e na horizontal, retomaremos a imagem no próximo capítulo. Se a hipótese de pertencimento à igreja Inferior for correta, a

Figura 14 – Painel de S. Francisco. Museu Nacional, Pisa



Fonte <https://goo.gl/mH6RVT>

imagem deve datar de pouco antes de 1253, ano de sua dedicação.

O Museu Nacional de São Mateus, em Pisa, contém um painel que pertencia à igreja de São Francisco da mesma localidade (figura 14). Cook (1999, p. 169) localiza-o em 1255, enquanto Tartuferi (2015, p. 180) propõe sua produção entre 1230 e 1235. Enquanto Cook credita à década de cinquenta pela existência de dois, entre os seis milagres, que só foram registrados no Tratado dos Milagres, Tartuferi insiste que os milagres, apesar de não terem sido registrados, já eram conhecidos pelos religiosos e, na década de trinta, pela influência iconográfica que esse painel exerceria sobre os outros – sendo modelo tão importante quanto o de Berlinghieri.

Francisco é altamente taumatúrgico nessa proposta narrativa. Sua face e o anjo à direita – que permanece mais bem preservados, remetem à imagética do Duecento de influência bizantina, e também à sua potência: o rosto de Francisco remete ao rosto de Cristo triunfante no crucifixo.

A noção de modelo, sobre a qual já discorreremos, é valiosa para estudar o painel da atual Pinacoteca Vaticana (figura 15), iconograficamente muito próximo ao painel do Tesouro do Sacro Convento, possivelmente uma encomenda que

solicitava a cópia, para Roma, da imagem assisana. (COOK, 1999, p. 192). A eleição das cenas e a sua disposição são as mesmas, com sutis mudanças na apresentação. Data de 1255, dois anos após a primeira, e também foi executada por um discípulo de Giunta Pisano, quiçá o mesmo artista. Vale recordar que a Basílica de Assis também é Igreja Papal e a presença do Bispo de Roma e de seu grupo não era incomum naquele espaço. Quarenta e seis anos após Francisco se encontrar com Inocêncio III, sua *imago* encontra morada em Roma.

Da década de 1260 (COOK, 1991, p. 141) ou 1270 (PIAGNANI; PRINCIPI, 2013, p. 14; TARTUFERI, 2015, p. 182), das mãos do Mestre de São João Batista Paliotto, a cidade de Orte também foi contemplada com um painel de Francisco para a sua igreja (figura 16). Distingue-se dos demais painéis por apresentar apenas quatro cenas, dispostas duas a duas, na horizontal e, entre as imagens superiores e inferiores, um longo espaço vazio com o fundo em dourado que sugere uma coluna.

Figura 15 – Painel. Pinacoteca Vaticana, Vaticano.



Fonte: <https://goo.gl/cFPx3V>

A seleção das quatro cenas é bastante particular do período em que foi executada, a década de 60 assistiu a diminuição das cenas taumatúrgicas, em detrimento de episódios da vida de Francisco onde os milagres não estavam atrelados à cura, como o episódio em que Francisco, após sua morte, intercede pela conversão de um herege. Tradicionalmente, a História da arte (PIAGNANI; PRINCIPI, 2013, p. 18; COOK, 1999, p. 141) tem ligado esse painel à tradição inquisitorial franciscana na região, pois as duas imagens inferiores se referem à conversão. Assumindo essa possibilidade, temos na imagem de Orte, tal qual Bardi, uma forte intenção militante, mas, enquanto a primeira se direcionava à própria Ordem em metamorfose, a imagem de Orte apresentava um Francisco poderoso contra os erros da fé externos. Ademais, o Francisco no centro do painel ganha destaque graças às colunas verticais, seu corpo atravessa os limites das cenas laterais e se projeta em primeiro plano.

No mesmo período, o projeto do Mestre de São Francisco é o primeiro grande ciclo, em sentido literal e figurado, na construção da vida de Francisco. Acompanha os passos do peregrino que se aproxima do túmulo do santo no seu principal espaço de peregrinação. No espaço do seu sepulcro, não apresenta milagres, mas cinco cenas-chave da vida de Francisco, sem qualquer referência taumatúrgica, mudança adiantada pela Tavola de Orte. Na parede contrária ao ciclo, o pintor elaborou um ciclo com a Paixão de Cristo, relacionando os episódios de Francisco aos de Cristo e dando a primeira equivalência gráfica da comparação entre os dois. O mesmo artista fez, entre 1265 e 1270, dois grandes vitrais com ciclos narrativos para a Igreja Superior da mesma Basílica: um para Francisco, outro para Antônio. É o único conjunto de vitrais narrativos que encontramos sobre Francisco: o santo abaixo, em corpo inteiro e, acima, cinco cenas de sua vida.

Figura 16 – Painel. Pinaconteca, Orte



Fonte: <https://goo.gl/aNizmS>

Figura 17 – Painel. Pinacoteca, Siena.



Fonte: <https://goo.gl/Hm5dxn>

Na atual *Pinacoteca Nazionale di Siena*, há um painel, produzido por Guido de Graziano em cerca de 1280 (COOK, 1999, p. 209), que se distingue de todos os outros. Mais tardio que Bardi, afasta-se, entretanto, dos painéis comuns aos frades da comunidade. Nele, Francisco está com os pés descalços destacados, em sua mão o Evangelho. Acima de sua cabeça há Cristo (hoje bastante deteriorado) e oito anjos cantores. Sem cenas de milagres *post-mortem*, mas já incorporando a *Legenda Maior*, apresenta uma proposta iconográfica bastante diferente das anteriores. Na cena do encontro com o crucifixo de São Damião, por exemplo, o crucifixo foi figurado como o próprio Cristo em cruz, na pregação aos pássaros, por outro lado, Guido de Graziano pintou uma quantidade enorme de espécies diferentes de aves, analogia com os diferentes grupos da sociedade medieval.

The dorsal of Guido di Graziano is much more visionary and prophetic than similar dossals from other places. The stories of the cross in San Damiano, the dream of the Lateran, the fiery chariot, the stigmatization, the Greccio experience, and the presence of Bishop Guido art Francis' death all recount visions and mystical encounters. The iconography of the stigmatization as well as the vision of the fiery chariot have strong prophetic overtones, reinforced by the sermon to the birds. At the same time, there is a strong institutional thrust in this panel because three of the eight scenes contain prelates [...] (COOK, 1994, p. 19-20)

Em uma das capelas da igreja dedicada ao santo, em Gubbio, foi reproduzida com certa fidelidade o ciclo do *Maestro di San Francesco*, por algum artista perugino, em cerca de 1280. (ROSATI, 1982; COOK, 1999, p. 116-117). Os afrescos não estão em bom estado de conservação, restam apenas dois: o

despojamento público das vestes e o sonho de Inocência III, mas que são valiosas pistas, uma vez que o ciclo original foi parcialmente destruído no fim do mesmo século. Com algumas alterações de tamanho, para que a capela comportasse, é lógico pensar que os espaços destruídos sejam as outras três cenas restantes.

Por fim, chegamos em Giotto e suas vinte e oito cenas, baseadas no texto boaventuriano, que percorrem as duas paredes laterais da igreja superior, iniciando e terminando no trono papal. O modelo de Giotto é mais durável que os outros e inspira várias cópias, como os afrescos de *San Benedetto*, em Rieti; as esculturas de *San Francesco*, de Siena; e o retábulo do mesmo pintor que hoje se encontra no Louvre.

Apresentamos a sistematização das temáticas, assinaladas com número, nos devidos ciclos diferentes, identificados pelas letras.

- A) Berlinghieri, Pescia.
- B) Berlinghieri, desaparecido.
- C) Coppo de Marcovaldo ou Mestre de São Francisco Bardi, Florença.
- D) Mestre da Cruz 434 ou Mestre de Santa Maria Primerana, Pistoia.
- E) Giunta Pisano ou um seguidor, Assis.

- 1 - Estigmatização
- 2- Pregação aos pássaros
- 3 - Cura da menina com o pescoço unido ao ombro
- 4 - Cura de Bartolomeu de Narni
- 5 - Exorcismos variados
- 6 - Cura/cuidado de leprosos e coxos
- 7 - Renúncia aos bens paternos
- 8 - Aprovação da Regra por Inocência III
- 9 - Morte de Francisco
- 10 - Presépio em Greccio
- 11 - Francisco aparece no capítulo de Arles
- 12 - Francisco prega diante do Sultão
- 13 - Canonização de Francisco
- 14 - Curas diversas
- 15 - Francisco liberto da prisão paterna pela mãe
- 16 - Escolha do hábito
- 17 - Aparição de Francisco no carro de fogo
- 18 - Francisco responde ao Evangelho
- 19 - Conversão de um herege (Pietro)
- 20 - Conversão em San Damiano
- 21 - Episódios com carneiros

- F) Seguidor de Giunta Pisano, Pisa.
- G) Seguidor de Giunta Pisano, Vaticano.
- H) Mestre de São João, Orte.
- I) Mestre de São Francisco, Assis.
- J) Mestre de São Francisco, Assis.
- K) Guido de Graziano, Siena.
- L) Artista desconhecido, Gubbio.
- M) Giotto, Assis.
- 22 - Francisco faz penitência pública
- 23 - Francisco salva um navio do naufrágio
- 24 - Peregrinação em uma igreja franciscana
- 25 - Francisco pregando sem destinatário claro
- 26 - Sonho de Inocência III
- 27 - Homenagem de um homem simples
- 28 - São Francisco doa o manto à um pobre
- 29 - Sonho com o palácio de armas
- 30 - Visão do trono
- 31 - Expulsão dos demônios em Arezzo
- 32 - Êxtase de São Francisco
- 33 - Milagre da fonte
- 34 - Morte do Cavaleiro de Celano
- 35 - Pregação diante de Onório III
- 36 - Visão de frade Agostinho e do Bispo de Assisi
- 37 - Jerônimo examina os estigmas
- 38 - Saudação de Santa Clara e das suas companheiras
- 39 - Francisco aparece à Gregório IX
- 40 - Cura do homem de Lerida
- 41 - Confissão da mulher ressuscitada

Tabela 01- Ciclos narrativos do século XIII

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
1													
2													
3													
4													
5													
6													
7													
8													
9													
10													
11													
12													
13													
14													
15													
16													
17													
18													
19													
20													
21													
22													
23													
24													
25													
26													
27													
28													
29													
30													
31													
32													
33													
34													
35													
36													
37													
38													
39													
40													
41													

Fonte: produção do autor

A diminuição de cenas taumatúrgicas é evidente em detrimento de outros episódios da vida de Francisco. As primeiras se encontram, principalmente, em retábulos e antes do novo texto de Boaventura. Entre os milagres, dois se repetem com alta frequência: a cura de Bartolomeu de Narni, o qual sofria de uma doença nas pernas e encontrou Francisco em uma aparição que ordenou que o homem se lavasse em uma piscina pública e depois se apresentasse ao bispo da cidade; feito isto, ocorreu o milagre, a cena é inspirada no lava-pés; outro milagre de destaque é o que ocorre no dia do sepultamento de Francisco na Igreja de San Giorgio, uma menina que tinha o topo da cabeça presa ao ombro, tocou o membro desfigurado no sepulcro de Francisco e foi curada instantaneamente.

O episódio em que Inocêncio III sonhou com Francisco de Assis, que segurava a igreja de São João, em Latrão, e impedia sua ruína, passou a ser

reproduzido em todos os ciclos após o texto de Boaventura, outras cenas que mostram uma igreja institucionalizada também ganharam importância: a aprovação da Regra, o momento em que Francisco aparece à Gregório IX para atestar os estigmas, as vestes de clérigo na cena do Presépio de Greccio etc.

A estigmatização e a pregação aos pássaros são as cenas mais repetidas, respectivamente com 11 e 10 ocorrências. A cena do encontro com o Serafim, no Monte Verna é a principal identificação do santo e a mais alta legitimação para a Ordem. Não há insistência sobre o episódio da pregação aos pássaros nas hagiografias, por outro lado, há alta popularidade imagética desde as primeiras imagens. Em discussões anteriores (PELEGRINELLI, 2016) demonstramos como as mudanças nessa imagem alteram a figura pregadora de Francisco, de uma pregação ativa, com pássaros-ouvintes à esvaziada pregação de Giotto, sem diversidade de pássaros e com ouvintes animalizados, a audição perde sentido. Ainda assim, esse projeto político parece não explicar plenamente a insistência específica nessa cena, uma vez que para esvaziar a função pregadora em Francisco bastava omiti-la, tal qual o realizado com as imagens de cuidado com leprosos.

Falar em imagem franciscana é abrir um vasto leque de possibilidades. Entendemos arte franciscana como: a) comitência franciscana; b) autoria franciscana; c) objeto ou tema iconográfico franciscano; d) local franciscano; e) inspiração franciscana. Há, considerando esses parâmetros, três grandes temas que se repetem: 1) Cristo e/ou o crucifixo; 2) a Virgem; por fim; 3) o próprio santo fundador. (CAPPELLETTI, 2017, p. 295-296).

Da primeira imagem de Francisco que temos registro, no monastério

Figura 18 – Crucifixo. *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Perugia. (detalhe)



Fonte: <https://goo.gl/oezGSD>

benedictino de Subiaco, às voltas decoradas por Giotto no começo do século XIV com Francisco em Glória na Basílica de Assis, a proposta de apresentação de Francisco – veremos que mesmo em cenas narrativas como nos afrescos –, é a de um personagem que a imagem torna presente. Como a proposta de visualidade nos textos e práticas, as imagens também tornam visíveis – assumido como conhecível, o santo figurado, tornam ele presente, daí a invasão do personagem principal nos pormenores, o destaque dado projetando-o do fundo dourado etc. A tradição traumatúrgica da primeira metade do século revela a eficácia de um novo e popular santo que, com a institucionalização crescente da Ordem por um lado, e o discurso militante por outro, resgatam episódios da vida e da primeira comunidade.

A imagem de Francisco, ainda evocando a mesma função presente nos textos, atesta a presença. Nas primeiras igrejas dos frades, o painel, em local privilegiado, reforça sua presença, daí podem decorrer os milagres. São também

Figura 19 – Crucifixo. Museu de São Francisco, Montefalco (detalhe)



Fonte: <https://goo.gl/TMpQZ2>

as próprias imagens, testemunhas visuais: no primeiro século, Francisco recebe espaço privilegiado nos crucifixos franciscanos, os pés de Cristo. O crucifixo perdido de Giunta Pisano, um dia crucifixo principal da Basílica de Francisco, apresentava aos seus pés, pela primeira vez, o próprio fundador da Ordem. Figurar nesse local outros personagens é perigoso, quase blasfêmico, mas o Francisco-Cristo é digno do espaço. (PIERINI, 2016, p. 106). No enorme crucifixo da Galleria Nazionale dell'Umbria,

Francisco é evidente aos pés de um Cristo de quase 5 metros de altura, mais dramático ainda é o Francisco que aparece aos pés de Cristo no Crucifixo do Museu de São Francisco, em Montefalco. Assim, o Francisco que derivou do Crucifixo volta a ele, transformando-o. Fazendo a imagem testemunha e permitindo ao observador outras tantas visualidades.

\*\*\*

Angela de Foligno (1248-1309), terciária franciscana, foi uma das primeiras mulheres a ser referência da nova mística do fim do medievo, feminina, devocional e privada. Visões, tremores e, sobretudo, emoção em experiências cheias de visualidade: sedenta e implorando por Deus e pela vivência da perfeita pobreza, clamava uma resposta. Sua obra *Memoriale* narra vários de seus episódios místicos, escrito pelo seu frade-confessor Arnaldo, e é um forte indicativo do lugar da visualidade no franciscanismo do fim do século XIII. Angela se envolveu misticamente com os vitrais da Basílica de Assis, com os afrescos sobre Francisco e Cristo, assim como com a Criação do Mundo da Basílica de Santa Clara, sentiu-se movida pelos crucifixos de Spelo, Montefalco e Foligno, seu texto é um verdadeiro tratado sobre a percepção da arte sacra. (LUNGHI, 2000, p. 14). Ponto crucial do início de sua vida mística é quando, após um período de oração penitencial e clamor pela vida perfeita da pobreza, começou a ouvir vozes que a aconselharam a ir até a Basílica de Francisco:

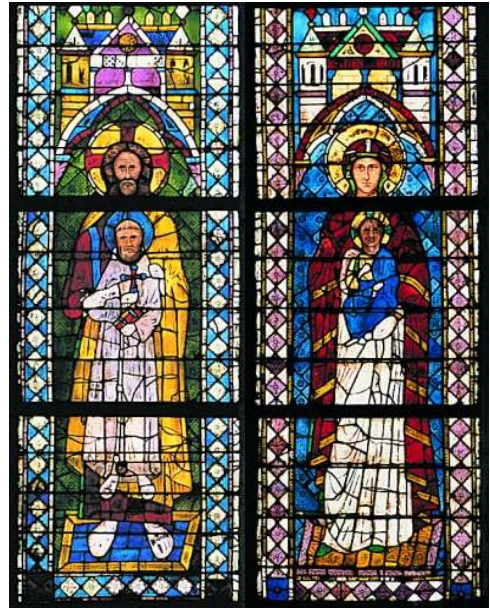
E allora, in occasione di quella seconda volta, appena mi inginocchiai alla porta della chiesa e vidi san Francesco dipinto in braccio a Cristo, mi disse: “Così ti terrò stretta e molto di più di quanto si possa osservare con gli occhi del corpo. Ed è questa l’ora nella quale adempio – figlia dolce, mio tempio-quanto ti dissi, perché quanto a questa consolazione ti lascio, ma non ti lascerò mai, se mi amerai”. E per quanto amara fosse quella parola, tuttavia allora, in quella stessa parola, sentii tanta dolcezza, che fu davvero dolcissima. E allora guardai, per poter vedere anche con gli occhi del corpo e della mente”. E siccome a questo punto io frate la interrogavo dicendo: “Che cosa hai visto?”, lei rispose, dicendo: “Ho visto una cosa piena, maestà immensa che non so dire. Ma mi sembrava che fosse ogni bene. E mi disse molte parole di dolcezza quando mi lasciò, e con immensa soavità, e si allontanò piano piano, con indugio. E allora, dopo il suo abbandono, cominciai a strepitare ad alta voce e a gridare. E senza nessuna vergogna strepitavo gridando e dicevo questa parola, cioè: “Amore non conosciuto, perché?”, cioè “perché mi lasci?” Ma non potevo e non dicevo altro se non urlare senza vergogna quella parola: “Amore non conosciuto, perché, ma perché, ma perché?”. Tuttavia quella parola era così soffocata nel grido che non si capiva. E allora mi lasciò con la certezza e senza alcun dubbio che fosse assolutamente quello era stato Dio. E io gridavo che volevo morire, ed era per me un gran dolore non morire e sopravvivere. E tutte le mie giunture si disgiungevano. E dopo questo, al mio ritorno da Assisi, venivo sulla strada verso casa con quella grandissima dolcezza. (Memoriale III, 58-74)

À esquerda da entrada da Basílica Superior de São Francisco se encontra o chamado “Vitrail dos Anjos” (figura 20) que, em sua parte inferior, apresenta, lado-a-lado, Maria com o Menino Jesus nos braços e Cristo, adulto, com Francisco e uma cruz nos braços, tal qual a visão de Ângela. Ora! a imagem que a mística viu existia e estava lá, foi meio para sua ascese.

Como não lembrar, nos relatos de Ângela, do papel da visualidade no franciscanismo? Toda sua experiência é visual, baseada no testemunho e na fluidez de diferentes possibilidades de conhecimento: textos, visões, sonhos, imagens físicas e a sua própria história a tornam representação e imagem de uma santa popular. A experiência mística da terciária é toda visual e baseada, por sua vez, em visualidades passadas, na possibilidade de crescimento espiritual pelo sensível, de Boaventura e pela construção imagética crística de Francisco.

Uma vez compreendido o lugar do passado e da própria história entre os Frades Menores, bem como a possibilidade de pensar uma fórmula de visualidade na experiência, espiritualidade e prática franciscana, chegamos a Assis e à Basílica-mãe de todas as igrejas franciscanas, relicário de Francisco e espaço de encontro de todos os frades. Entre os afrescos, memória e visualidade misturam-se em devoção e política, amor e estratégia.

Figura 20 – Vitrail dos Anjos, Basílica de São Francisco, Assis.



Fonte: <https://qoo.gl/dqJz5M>

### 3 A IGREJA INFERIOR E O CICLO DA VIDA DE SÃO FRANCISCO E DA PAIXÃO DE CRISTO: CORPO, TÚMULO, RELÍQUIA

Histórias de santos são ricas em milagres e em episódios extraordinários. Da santidade pelo martírio, pressuposto de diferenciação no cristianismo primitivo, à santidade ousada e bem-humorada do século XXI<sup>33</sup>. No Medievo transbordam maravilhosas histórias de santos que misturam o ordinário ao mágico e a mão humana à mão de Deus. Ligada à essa potência extraordinária, os corpos emergem como receptáculo de poder, espaços privilegiados que guardam a ação milagrosa. O túmulo é o espaço de expressão visual do corpo ali guardado: fotos, bilhetes, letreiros, (re)apresentam o corpo e a vida do morto:

[...] as religiões acham que a melhor maneira de expressar a imaterialidade é pela materialidade. É difícil não se deixar arrebatado pelos egípcios antigos, em grande parte porque materialidade é algo em que eles eram espetacularmente bons. [...] assim como o hinduísmo ou o cristianismo, essa cosmologia repousava na crença da superioridade inerente do mundo imaterial. Por isso, os egípcios antigos expressam nosso paradoxo com particular clareza. Em essência, foi sua fé no potencial da monumentalidade para expressar a imaterialidade que criou seu legado como presença material em nosso próprio mundo. Continuamos a nos ver arrebatados por estátuas, múmias e pirâmides exatamente pela fé exuberante que os egípcios investiam no processo de materialização como meio de assegurar sua transubstanciação imortal. (MILLER, 2013, p. 108)

O século XIX foi certamente o de maior mudança na Basílica de São Francisco em Assis, depois do século XIII, não em termos de mudança decorativa ou tamanho de construção espacial, mas pela importância dos eventos arquitetônicos e históricos: 588 anos depois sepultado, o corpo de Francisco voltava à superfície.

Sepultado em um lugar secreto, em 1230, o corpo de Francisco passou seis séculos sem que se soubesse, com exatidão, o local em que estava enterrado: certamente na Igreja Inferior e, muito provavelmente, abaixo do altar maior, mas

<sup>33</sup> Cf. IGREJA CATÓLICA. Papa (2013-: Francisco). *Esortazione Apostolica Gaudete et Exsultante del Santo Padre Francesco sulla chiamata alla santità nel Mondo Contemporaneo*. Roma, 19 março 2018. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/francesco/it/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20180319\\_gaudete-et-exsultate.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/it/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html)>. Acesso em: 11 junho 2018.

onde? Uma empreitada secreta começou, em 1755. Frei Ubaldo Tebaldi, custódio do Sacro Convento de Assis, recebeu a autorização de Bento XIV (1675-1758) para escavar, secretamente (sob pena de excomunhão) e apenas durante a noite, a Basílica Inferior, a fim de encontrar o corpo do santo. Dois meses de escavação revelaram uma pequena câmara secreta apenas 35 cm abaixo do Altar Maior. As escavações terminaram e continuaram em segredo quando chegaram à parede da câmara. O que Tebaldi não soube é que a referida câmara mortuária estava vazia.

Em 1806, o frei Nicòlo Papini Tartagni (1751-1834), Ministro Geral dos Menores Conventuais, obteve nova autorização, de Pio VII (1742-1823), para escavar a câmara antes encontrada, e delegou o custódio do Sacro Convento, Angelo Gamberini, como novo responsável. Os trabalhos, que foram interrompidos pela presença das tropas napoleônicas, em Assis, e o exílio forçado do Ministro Geral, foram concluídos somente em 1818, quando o frei Bonaventura Zabberoni, custódio do Sacro Convento da época, encontrou, 3,50 metros abaixo do Altar Maior e da câmara antes conhecida, o sarcófago de Francisco, escondido atrás da falsa câmara e de três falsas paredes.

No sarcófago de madeira foram encontrados a ossada de Francisco – em avançado estado de decomposição, objetos pessoais do santo e objetos inseridos no momento de seu sepultamento secreto – uma pedra que projetava a cabeça e servia como travesseiro e moedas, que hoje se encontram na Sala das Relíquias da Basílica de São Francisco. (PAPINI TARTAGNI, 1824).

À descoberta, seguiram-se numerosas visitas técnicas de bispos, cientistas e reis para testemunhar o ocorrido e, dentro de suas especialidades, assegurar a veracidade do corpo e a pertença da ossada ao Seráfico Pai. Ainda no século XIX, um terceiro anexo foi construído no complexo de Basílicas: a Tumba de São Francisco foi edificada abaixo da Igreja Inferior, também em formato cruciforme e permitindo a visita e veneração, pelos peregrinos, do túmulo do santo em seu local original. Pela primeira vez em seis séculos, milhões de peregrinos tinham um ponto fixo para voltar seu olhar e venerar Francisco de Assis, que ganhava finalmente um túmulo visível.

Marc Bloch, em seu pioneiro e essencial *Os Reis Taumaturgos* (1924), narra, longamente, o toque régio taumatúrgico. Bloch faz emergir, das fontes, o toque como protagonista em uma tentativa de história global. Seu exercício de longa duração – que parte dos carolíngios, evidencia a importância do tato na experiência

mágica humana e, acrescentamos partindo de Bloch, na experiência das imagens no franciscanismo<sup>34</sup>.

O ciclo da Igreja Inferior de São Francisco, cremos, liga-se intimamente à função tumular que as imagens podem possuir. Discorreremos, neste capítulo, sobre como o espaço ocupado – igreja sepulcral – é uma via de explicação possível ao ciclo comparado da Vida de Francisco e da Paixão de Cristo. Na inexistência de um ponto visual específico, no século XIII, que referenciasse o corpo de Francisco, as imagens, mesmo possuindo forte caráter narrativo, assumiram protagonismo na apresentação do santo ali venerado, o que explica sua manutenção mesmo após a destruição parcial. Partindo da apresentação da Igreja Inferior, apresentaremos o ciclo e o pintor das cenas da nave da Igreja Inferior para, assim, postular hipóteses sobre sua função mortuária, no principal espaço de devoção franciscana.

### 3.1 A BASÍLICA DE SÃO FRANCISCO EM ASSIS: RELICÁRIO-MONUMENTO

Na literatura escrita pelo próprio Francisco, prevalecem as cartas. A última delas (FRANCISCO DE ASSIS, 2002, p. 558-559), endereçada à sua amiga romana Jacoba dos Sete Sóis, insiste para que ela vá apressadamente a Assis, levando consigo os doces preferidos de Francisco, que sentia sua vida próxima ao fim e gostaria de se despedir de sua amiga. A carta e a última parte do Cântico das Criaturas, dedicado à morte corporal, são episódios em que Francisco revelava-se ciente da morte próxima, após anos de doença. Expirando na Porciúncula, rodeado de frades e amigos, o corpo de Francisco deixava de ser testemunho e passava a ser relíquia.

Em uma noite de louvor, os frades, filhos e filhas de Francisco, e toda a população que se reunia velou o corpo do Pai Seráfico e, pela manhã, carregou-o em procissão de louvor, com velas e ramos de árvores, do vale de Santa Maria dos Anjos, passando pelo convento de São Damião, para que Clara e as suas também

---

<sup>34</sup> Cf. PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes. O toque como via miraculosa: imagem e materialidade na tábua franciscana de Bonaventura Berlinghieri (1235). *Domínios da Imagem*, Londrina, vol. 11, 2. 21, pp. 163-181, 2017.

saudassem o corpo morto de Francisco, até a igreja de São Jorge<sup>35</sup>, onde foi sepultado. (LM XV, 5).

Com a canonização de Francisco, em 1226, a pedra fundamental para o novo templo que acolhesse seu santo corpo foi colocada no dia seguinte: à frente do projeto, frei Elias – nomeado por Gregório IX –, que no mesmo ano recebeu, em nome do papa, um terreno de Simone de Pucciarelo no Monte do Inferno, o qual veria seu nome ser modificado, em função do novo morto, para Monte do Paraíso. O projeto de uma Basílica para ser Igreja Mãe de todos os frades precisava ser grande o bastante para acolher os milhares de peregrinos que se direcionariam a Assis e receber os frades nas cerimônias e capítulos. Gregório IX, com a bula *Recolentes*, convocava todos os cristãos a colaborarem financeiramente para a construção:

[...] Poiché dunque per una tale opera si rende opportuno il concorso dei fedeli, e riteniamo che sia utile per la vostra salvezza se vi mostrerete in questo figli devoti e porgerete una mano d'aiuto, preghiamo tutti voi, vi ammoniamo e vi esortiamo nel Signore, e ve lo comandiamo per la remissione dei vostri peccati, che per tale opera erogiate pie elemosine dalle ricchezze a voi concesse da Dio e sussidi dettati dalla gratitudine della carità, e così voi, per questa e per le altre buone opere che compirete, dietro ispirazione divina, possiate raggiungere i guadi della felicità eterna. (GREGORIO IX, 1228, P. 1716).

Uma segunda bula, com o mesmo nome e do mesmo ano, dessa vez voltada ao ministro geral, garantiria a propriedade papal sobre a construção e todos os recursos movidos para tal, salvaguardando, assim, a manutenção do projeto de modo a não se contrapor com o princípio da pobreza ou da posse de bens.

Em 1230 houve a primeira fase do projeto, a construção da arquitetura primitiva da Igreja Inferior estava finalizada. Em 16 de maio do mesmo ano Gregório IX, com a *Mirificans misericordia*, direcionava-se aos frades reunidos no Capítulo de Assis e os convidava a preparar uma grande celebração pública para a transladação do corpo de Francisco, de São Jorge à Igreja Inferior, garantindo diversas indulgências aos frades e leigos que colaborassem com a festa: três anos de indulgência àqueles que peregrinassem à Basílica via marítima, dois anos àqueles que precisassem atravessar os perigosos Alpes e um ano a todos os demais.

Boaventura narra um milagre ocorrido ao frei Giacomo de Iseo que, no momento em que os restos mortais de Francisco atravessavam os extremos leste à

---

<sup>35</sup> Atual capela anexa à Basílica de Santa Clara, no extremo leste da Assis medieval.

oeste de Assis para o sepultamento na nova igreja, abraçou o sarcófago e foi curado de uma doença motora que o afetava desde pequeno. (LMm VIII, 2). A *Legenda dos Três Companheiros* fala de uma procissão solene que carregou seu corpo. (3Comp. XVIII, 72). A Crônica de Giordano de Giano (Giordano, 50) informa que Francisco não foi sepultado, como gostaria, na Porciúncula, porque os habitantes de Assis temiam o roubo de seu corpo por parte dos peruginos – com quem Assis possuía uma rivalidade histórica. Esse medo parece explicar o episódio da translação do corpo de Francisco, pois enquanto a *Legenda dos Três Companheiros* e a *Legenda Maior* falam de uma grande cerimônia pública, a bula *Speravimus*, de Gregório IX (12 de junho de 1230), repreende as autoridades civis e os assisenses por inconvenientes com o episódio da translação, acusando-os de não seguir a organização proposta pela cúria romana.

A translação foi realizada três dias antes do programado, o que supõe (FRUGONI, 2015, p. 6) uma cerimônia às pressas, secreta e fortemente armada para defesa do corpo. Concluída à portas fechadas, com poucas testemunhas oculares, ninguém sabia exatamente onde estava o corpo, na Basílica. O que aconteceu naquele dia, que despertou a ira de Gregório IX, é um dos mistérios da história dos frades menores, gênese de uma série de teorias conspiratórias e histórias que criaram uma áurea de política e traição em torno do acontecido. Onde estariam os documentos que narravam o evento? A liturgia preparada para a ocasião? Os registros comunais? Os relatos de civis? A primavera de 1230 marca não só o fim da primeira fase de construção do complexo de basílicas, mas aquele misterioso dia em que a urna contendo o corpo morto de Francisco atravessou a cidade de leste a oeste e frustrou os planos de Gregório IX. Aliada à não identificação explícita do local do túmulo em seu projeto original, a cerimônia colaborou para construir um espaço de devoção às relíquias de Francisco onde não havia um ponto de referência cultural específico para seu corpo sepultado.

Francisco, assim, desaparecido, tornava-se um santo distante. Os numerosos milagres acontecidos junto ao túmulo, na Igreja de São Jorge, deixaram de acontecer e o culto à urna desapareceu. Outro morto, Guilherme Anglico, frei leigo falecido em 1232 e sepultado na Igreja Inferior, era procurado pelos fiéis que se aglomeravam em torno de seu sepulcro e testemunhavam dezenas de curas milagrosas. Elias, preocupado com o desaparecimento dos milagres creditados à Francisco, que agora eram acolhidos por Guilherme, ordenou publicamente que o

novo sepultado parasse de fazer milagres e as pessoas de procurá-lo. O milagreiro popular imediatamente obedeceu ao ministro geral. (FRUGONI, 2015, p. 6).

O complexo de basílicas de Assis foi construído e alterado ao longo do tempo, em especial entre os séculos XIII e XVI e, novamente, no século XIX, com a criação da cripta de Francisco. O controverso Elias é uma das figuras principais para entender a situação da construção nesse século. Com a morte do santo e sua canonização, Elias assumiu a missão de coordenar as atividades ligadas à construção, arrecadar os valores necessários e o projeto arquitetônico. A partir do final da primeira etapa de construção, morou junto à Basílica, em um possível proto-convento e, mesmo após sua deposição e perseguição, manteve o título de “senhor e custódio da Igreja de São Francisco”, (NESSI, 1994, p. 65).

Em 1230, a Basílica estava longe de ser o que seria e não há registros do projeto original duplo, ideia que deve ter se desenvolvido durante o segundo governo de Elias, quando o teto foi substituído pelo formato de abóbada ogival atual e foram construídas as grandes colunas laterais para sustentar o peso de uma outra igreja sobreposta. A celeridade do projeto chamou a atenção da sociedade da época e de gerações posteriores. Um pregador franciscano do século XV, no contexto da indulgência da Porciúncula, propunha uma visita penitencial à cidade seráfica e atestava a rápida e maravilhosa construção:

Dopo che sei venuto qui [à Santa Maria dos Anjos] con grande devozione , andasti ad Assisi, e vedesti la chiesa del beato Francesco, dove il suo sacratissimo corpo è riposto, com la sua mirabile mole, la quale com gran devozione e fervore fu fabbricata celeremente. (NESSI, 1994, p. 77).

A crítica moderna é menos concordante. Considerando apenas o projeto principal (ou seja, descartando áreas anexas como capelas, sacristias etc.) das duas basílicas:

Come si può vedere, la critica si è sviluppata con una grande varietà di opinioni, le quali, però, si possono raggruppare in definitiva in due correnti ben distinte: quella per così dire dei tradizionalisti, i quali si sono espressi per una realizzazione del monumento in tempi brevi, e, sia pure con varie sfumature, entro il biennio 1238-1239 (Waddingo, Angeli, Bollandisti, D'Agincourt, Bartolomasi, Papini, Sacconi, Venturi, Kleinschmidt, Supino, Sàgui, Marinangeli, Krönig, Pardi, Grodeki); e quella invece di coloro che hanno dichiarato di propendere per i tempi lunghi (a volte addirittura lunghissimi), e, in particolar modo, per uno stacco più o meno notevole sia di tempo che di stile tra chiesa inferiore e chiesa superiore (Thode, Fiocca, Rusconi, Zocca, Romanini, Hertlein, Santi, Bonelli, Cadei). Il divario è a volte veramente notevole: con proposte dei tempi di costruzione che vano dai dieci anni (1228-1239) ad oltre quarant'anni (1228-1274 circa), anche se in maniera non continuativa, anzi con soste pure lunghe e ripensamenti. (NESSI, 1994, p. 82).

Com relação à abertura das capelas laterais na igreja inferior e a profanação do ciclo de São Francisco, as propostas historiográficas dos mesmos autores variam entre a última década do século XIII e a primeira metade do XIV. Acreditamos mais provável a abertura no século XIII ou nos primeiros anos do novo século, considerando a produção do ciclo franciscano de Giotto, que não substitui o anterior, mas funciona como referência visual existente no espaço para a vida de Francisco.

A construção foi iniciada com o nivelamento do Monte do Paraíso para receber o complexo de basílicas, o Sacro Convento posterior, por outro lado, foi construído no monte em descida, com projeto adaptado de modo a seguir a inclinação do monte. O projeto original da Basílica inferior deveria ser apenas cruciforme, sem o átrio atual, que pode ter sido incorporado nos últimos anos da década de 1250. O átrio podia ser acessado pela entrada atual e, do outro lado, pelo Palácio Pontifício, essa foi a solução encontrada para permitir a alocação da entrada da Basílica Superior de frente para a cidade.

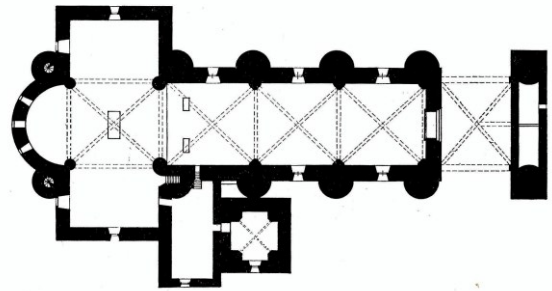
Em 25 de maio de 1253, a Basílica foi consagrada por Alessandro IV (1199-1261), com participação do novo bispo de Assis, Niccolò de Navi, frade menor à frente da diocese. Uma década depois, a proposta de decoração inicial da Basílica já estava em andamento, com o ciclo duplo nas paredes da nave. Os séculos de pinturas sobrepostas e modificações arquitetônicas tornaram difícil a reconstrução do que deveria ser a basílica na década de 1260 e no projeto que contemplava o ciclo do Mestre de São Francisco.

As ilustrações de Silvestro Nessi (1994) (figuras 21-24) permitem dimensionar as alterações mais substanciais no edifício, ao longo do século XIII. É

importante considerar que quando a decoração do Mestre de São Francisco foi concebida, ela deveria dar conta da Igreja já com o átrio de ingresso incorporado ao edifício.

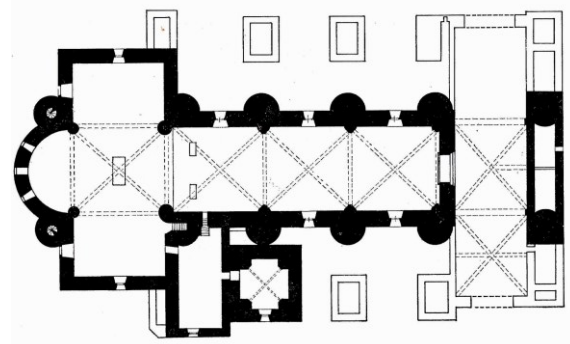
Assis é uma cidade tumultuada. O *poverello* não modificou apenas a história da espiritualidade do centro da Úmbria, mas, de modo geral, a cidade nunca mais foi a mesma. Pequena, murada, em disputa constante com Perugia e Foligno, em poucos anos viu suas ruas serem coloridas por religiosos vestindo sacos e, décadas depois, milhares de peregrinos que viajavam dias para ir ao encontro do santo. Comércio transformados, novas ruas abertas e a própria cidade se estendendo a oeste. Para um peregrino do século XIII, entretanto, a experiência da Basílica de Francisco de Assis não era só religiosa, mas a devoção estava intrinsecamente ligada à experiência estética. O fiel que entra pela primeira vez em sua vida na Basílica encontra um relicário, um ambiente escuro iluminado por velas, paredes que brilham, os sons das laudas que ecoam pela igreja-corredor, o cheiro de incenso que dramatiza o ambiente fúnebre e as preces de auxílio e esperança ao mais novo santo popular.

Figura 21 – Planta da igreja inferior (1230)



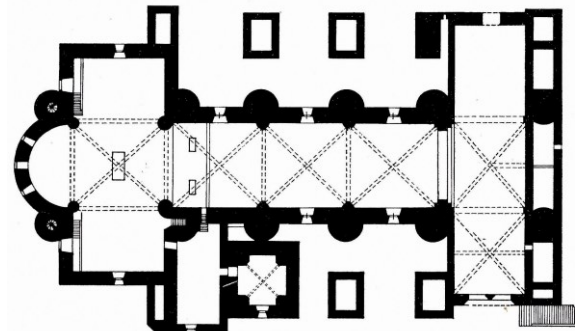
Fonte: NESSI, 1994, p. 98

Figura 22 – Construção inicial do átrio de ingresso (1230-1239)



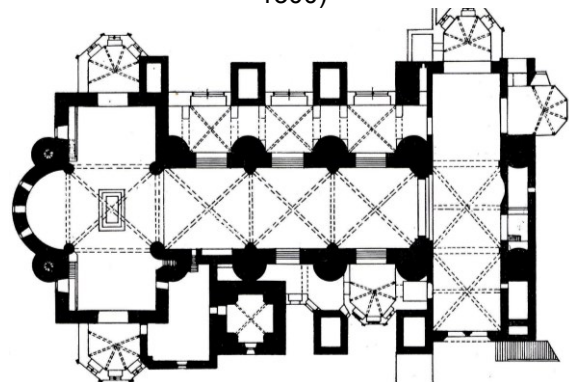
Fonte: NESSI, 1994, p. 99

Figura 23 – Átrio de ingresso fechado e agregado à nave (antes de 1271)



Fonte: NESSI, 1994, p. 100

Figura 24 – Acréscimo das capelas laterais (1290-1300)



Fonte: NESSI, 1994, p. 101

Figura 25 – Nave da Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis.



Fonte: <https://goo.gl/wVMtac>

A Igreja Superior era um espaço de atuação e poder políticos. Gregório IX conferiu a ela a função *Caput et Mater* da Ordem dos Frades Menores, e a sujeitava ao pontífice romano. Bento XIV (1675-1758), no século XVIII, elevou essa Igreja a Basílica Patriarcal e Capela Papal.

A igreja foi concebida como tal para o pontífice romano: a norte do edifício, o palácio papa; à sul, o convento dos frades. Sua sacristia era de uso exclusivo do clero romano, nomeada “sacristia do papa” na documentação e o edifício anexo a ela, “quarto papal”. (NESSI, 1994, p. 93). O projeto desejado pelo primeiro papa comitente serviu de morada do pontífice em períodos de ameaça em Roma: Inocêncio IV (1195-1254) consagrou solenemente a Basílica, em 1253, e, nesse ano e no ano seguinte, morou no palácio anexo à Basílica e lá realizou todas as celebrações e audiências. A solene canonização de São Stanislaw, em 1253, também ocorreu na Igreja Superior. A instabilidade da política romana levou os pontífices, em diversos momentos, a se afastarem da capital romana, em direção a outros lugares, daí o surgimento de palácios papais em Viterbo, Avignon, Assis etc. Ademais, a presença constante de cardeais e do governo franciscano fazia da igreja um espaço, sobretudo, de política, palco das mais importantes decisões para a Ordem daquele momento.

A construção e sua decoração se explica, cremos, a partir do monumentalismo desejado para a construção e a solidificação de um novo projeto

de Francisco de Assis, iniciado com a *Legenda Maior* de Boaventura que buscava dar homogeneidade à Ordem em torno da figura proposta do fundador.

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com o auxílio de inscrições. Geralmente, os dois meios encontram-se associados de forma equitativa. (RIEGL, 2014, p. 31).

A noção de monumento, em seu sentido antigo, apresentado por Alois Riegl, é valiosa para pensar o sentido e função da Igreja Superior da Basílica de Assis, projetada para seus contemporâneos, mas também para o futuro: ao contrário da igreja de baixo, a Igreja Superior não sofreu tentativas de alteração de seu programa iconográfico e a interpretação de Giotto bem funcionou para o governo da Ordem de então e para seus posteriores<sup>36</sup>.

A Igreja Superior é a ligação mais próxima de Assis com Roma e, sendo morada papal, é também um pouco romana e vitrine de uma longa relação entre frades, cardeais e pontífices.

Francisco, em 1206, ainda jovem e buscando descobrir a vontade do Senhor para seu futuro, foi para Roma como peregrino e lá deixou, sobre o túmulo de Pedro, uma abundante oferta. (3 Cel 8; LM 1,6). Em Roma também foi buscar aprovação para sua Ordem; em 1209, em direção à cidade, conheceu o bispo Guido de Assis, que o colocou em contato com o colégio cardinalício Romano. (1Cel 32-32; 3Cel 16-17; LM III, 9-10; Im II, 4). Francisco deve ter se dirigido com frequência para lá com intuito de encontrar com Hugolino, cardeal-bispo de Óstia nomeado protetor da Ordem (1Cel 73-75; 2Cel 25; LM VI, 5); em 1223, a Regra bulada, foi aprovada também em Roma (3Cel 209; LM IV, 11); foi hóspede do cardeal Brancaloneo (3Cel 119-120; LM VI, 10) e amigo da “frei Jacoba” (LM VIII, 7). Na esteira do fundador, os frades fariam da estrada que liga Roma e Assis, caminho rotineiro e, em 1250, por oferta do Inocêncio IV (1195-1254) estabeleceriam a Basílica de Santa Maria em Aracoeli, uma das principais igrejas romanas, com alta participação popular e, em

<sup>36</sup> A Igreja Inferior, após a bula *Ite Vos*, de 1517, que separou definitivamente os frades entre conventuais e observantes, continuou sob administração dos frades conventuais – enquanto a Porciúncula foi confiada aos observantes -, e esse grupo foi considerado o guardião do corpo de Francisco.

função de sua proximidade com o Senado medieval, importante função política. Ressaltamos, pois, que é por meio da ação política que os frades alcançariam muitos de seus objetivos.

Em 22 de fevereiro de 1288, seis décadas após a canonização de Francisco, um frei, Girolamo Masci (1227-1292) foi eleito pontífice romano, o primeiro, entre os filhos de Francisco, a chegar ao mais alto nível da hierarquia religiosa. Girolamo, em 1272 foi enviado por Boaventura à região da Dalmácia, onde foi nomeado ministro provincial e, ainda no mesmo ano, encarregado por Gregório X (1210-1276) como um dos responsáveis pelas negociações sobre a igreja da Grécia com Bizâncio. A construção de uma boa relação das duas igrejas seria, em seu pontificado, uma das principais pautas. No volátil terreno das relações inter-institucionais em Bizâncio, Girolamo seguramente compreendeu a importância e a complexidade da ação política por meio da representação de poder: mais tarde, quando papa, adequaria, por exemplo, a iconografia mariana das basílicas papais romanas para evitar conflitos com o culto mariano oriental.

Nicolau IV (1227-1292) é peça-chave para a compreensão das duas últimas décadas de história franciscana do século XIII. Foi seu pontificado, já a partir de 1288, o grande responsável pela reforma da Igreja Superior e sua completa pintura. Nicolau ordenou a reforma de várias igrejas romanas: São João do Latrão, Santa Maria Maior e a Catedral de Orvieto, sendo, essa última, construção que deveria representar e dar plena dignidade ao Milagre de Bolsena, episódio em que uma hóstia, durante a consagração, versou sangue.

Uma das primeiras ações pontifícias de Nicolau IV foi endereçar cartas ao ministro geral dos Frades Menores e aos freis do Sacro Convento de Assis, ordenando a reforma e adequação da Igreja Superior (COOPER; ROBSON, 2013 p. 3), igreja em formato de cruz latina, sem capelas anexas, de teto elevado e, até aquele momento, com destaque à decoração por meio dos vitrais, dois outros altares se encontram no transepto, um à esquerda, outro à direita, com posição invertida em relação ao altar maior. Ao patronato de Nicolau IV, outros cardeais devem ter se juntado, como Mateus de Acquaesparta (1240-1302), também frade menor, e Mateus Rosso Orsini (1230-1305).

O altar maior é dedicado à Natividade da Virgem; o altar sul a Miguel Arcanjo; o norte, aos apóstolos. Atrás do primeiro, um ciclo da vida da Virgem; ao norte, a vida de Pedro e, ao sul, destaques aos anjos em motivos apocalípticos.

Todos trabalhos de Cimabue. À frente de cada altar lateral, há uma cena da crucificação que coincide, espacialmente, com outras duas crucificações na Igreja Inferior. Similar à solução encontrada na Igreja Inferior, a circulação próxima ao altar maior, aos três altares e às três propostas narrativas, não estava projetada para os fiéis, mas aos frades ou clérigos, únicos que frequentavam o espaço que deveria ser restrito por uma cancela que existiu mas fora destruída, restando apenas uma parte visível nos primeiros afrescos do altar em direção à nave. (figura 26).

A nave, por sua vez, foi decorada, em sua parte superior, por diferentes ateliês, com destaque ao de Cimabue<sup>37</sup>, com cenas do Antigo e do Novo Testamento. Chiara Frugoni (2015) demonstrou como a ordem das imagens e seu posicionamento no edifício as conectavam com outras imagens em montagens espaciais com lógicas diferentes entre si, relacionando-as, inclusive, com o ciclo de Giotto.

Figura 26 – Afresco de Giotto. Detalhe da cancela original. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: acervo pessoal

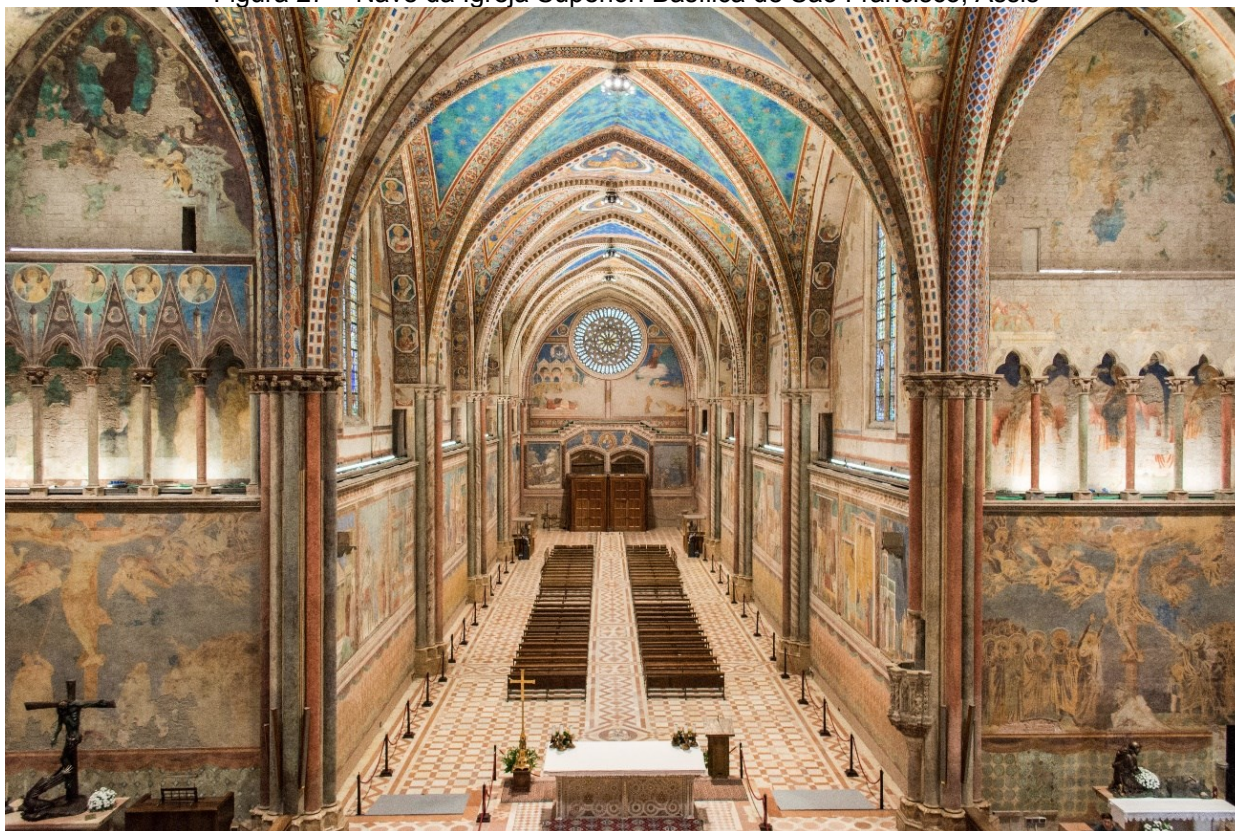
Abaixo delas, Giotto e sua equipe do ateliê, entre 1290 e 1295, pintaram o famoso ciclo narrativo, com vinte e oito cenas, com base no texto de Boaventura. Sua autoria foi amplamente discutida<sup>38</sup> e o problema, na História da Arte, ficou conhecido como “Problema de Assis”. O programa iconográfico e a disposição tinham base na antiga Basílica de São Pedro – daí sua importância atestada –, com as cenas iniciando à esquerda do trono papal e terminando à direita, do altar maior à porta de entrada, com visão narrativa privilegiada àquele que ocupasse o centro do presbitério.

É na igreja-relicário-monumento que, no estudo de caso, poderemos perceber como Francisco foi transformado, na narração, de indivíduo à instituição.

<sup>37</sup> Para a relação completa dos pintores e as discussões sobre a atribuição das cenas à cada um deles, recomendamos BONSANTI, Giorgio. **La Basilica di San Francesco ad Assisi**. Modena: Franco Cosimo Panini, 2002.

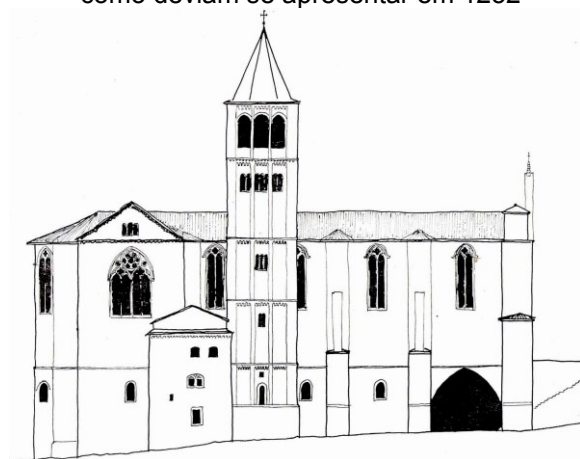
<sup>38</sup> Retomamos também a discussão à revisão realizada por Bonsanti (2002).

Figura 27 – Nave da Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: <https://aoo.al/cwAUA1>

Figura 28 – Externo do complexo de basílicas como deviam se apresentar em 1252



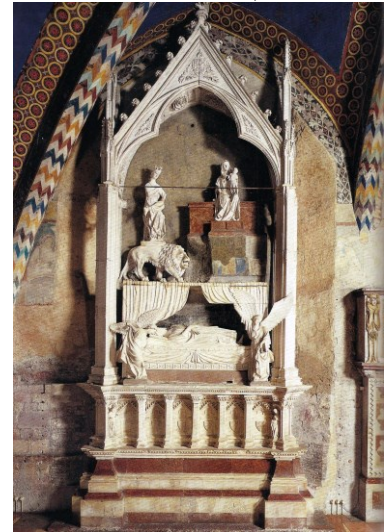
Fonte: NESSI, 1994, p. 103

Ao peregrino visitante, a Igreja Inferior deveria apresentar-se com nave única (figura 28), em formato cruciforme e, ao não possuir as capelas que a caracterizam na contemporaneidade, ter na nave seu centro de mensagem narrativo, que se estendia pelo átrio de ingresso, já fechado, como demonstrado pelos esquemas de Silvestro Nessi.

Na parede leste da segunda volta do átrio de ingresso, no extremo oposto do altar maior, há fragmentos daquilo que um dia foi uma grande pintura mural. À esquerda do monumento fúnebre a Filippo de Courtenay (figura 29), há fragmentos do busto de um homem; atrás do monumento, há fragmentos azuis da mesma cor e a parte de baixo de uma túnica que sugere um personagem em pé; à direita, por sua vez, existem fragmentos que sugerem uma grande imagem de Francisco. Filippo de Courtenay faleceu em 1283 e o monumento é de início da década de 1290. A hipótese, portanto, é a de que o átrio fosse decorado, com destaque a um ciclo narrativo no extremo oposto do altar maior, com um grande São Francisco. (BONSANTI, 2002, p. 306). E mais: a auréola do personagem à esquerda lembra (figura 30), iconograficamente, as auréolas presentes no ciclo do Mestre de São Francisco, o que sugere a possibilidade de produção pelo mesmo pintor ou, ao menos, que a decoração do átrio fosse conectada à nave.

A nave da Igreja Inferior é seu grande corpo de mensagem. Teto baixo, paredes largas e escuro. Ao longo dos três arcos, seis janelas laterais, três de cada lado, com blocos vermelhos e pretos, iluminavam com luz natural parte do edifício, sabemos de sua existência apenas pela marca de uma delas, no terceiro arco (figura 31).

Figura 29 – Monumento fúnebre de Filippo de Courtenay. Basílica de S. Francisco, Assis



Fonte: VICENZI, 2015, p. 24

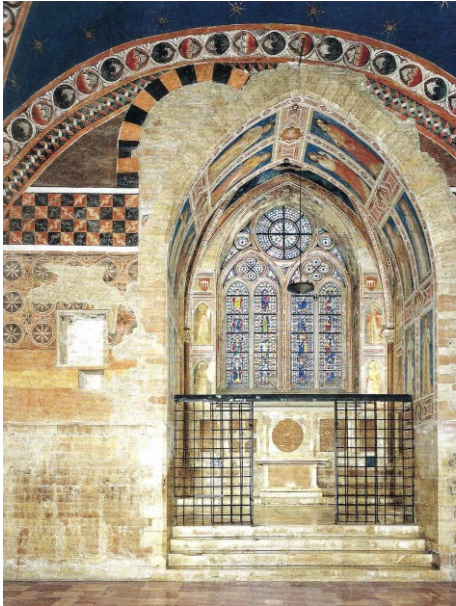
Figura 30 – Detalhe da pintura original, à esquerda do monumento fúnebre. Basílica de S. Francisco, Assis.



Fonte: VICENZI, 2015, p.

Janelas pequenas para um ambiente amplo, o peregrino que visita Assis pela primeira vez, olhando pela praça de fora, devia imaginar um ambiente escuro, hostil, mal sabia que a mística visual da Igreja de Baixo faria dela um grande relicário de sombras, mas também de luz, tanta! As velas e lanternas suspensas, presas ao teto por argolas de ferro, ainda existentes, garantiam uma iluminação

Figura 31 – Detalhe da janela original. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: VICENZI, 2015, p. 68

artificial bastante quente. Luz que partia das velas doadas por fiéis e que, em vez de ser absorvida pelas largas paredes, era refletida pela pintura, que levava um metal brilhante em sua composição para reluzir e, especialmente, pelo teto estrelado. Os tetos das três voltas da nave da Basílica inferior e duas das voltas do átrio de ingresso (no projeto originário, possivelmente, todo o átrio) são pintados em azul escuro e preenchidos por vidros convexos que, literalmente, brilham e refletem a luz das velas que, centímetros abaixo, iluminam-nas. O anel alaranjado e os raios em torno do círculo de vidro, dão o tom celestial desejado (figura 32). O esforço atual precisa ser imaginário, uma vez que os séculos tornaram os vidros opacos – a maioria, porém, caiu. Cada volta é dividida em quatro partes, cada uma delas com cerca de 28 a 30 estrelas. No projeto original da Igreja Inferior há, pelo menos, quase mil.

A pouca luminosidade que insistia em entrar pelas janelas laterais não refletia nas estrelas, que estavam bem acima delas, fazendo com que a reflexão de luz delas fosse, necessariamente, das velas – doadas, como vimos com os testamentos e doações, em grande parte por peregrinos penitentes. Daí o encanto

Figura 32 – Detalhe de estrela do teto da Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



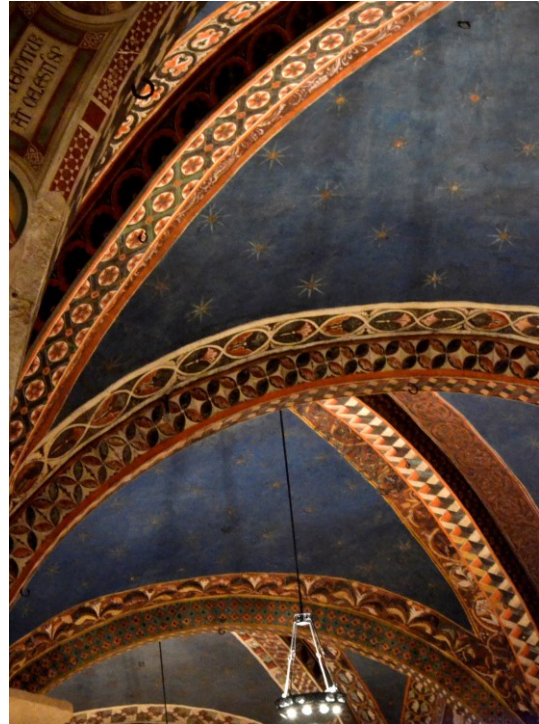
Fonte: acervo particular

do local, que deveria comportar centenas de fiéis olhando, maravilhosamente, para o teto. Um céu estrelado que tinha sua mensagem completada pelas narrativas e pelas linhas com motivos naturais e geométricos que cortavam o “céu” da igreja Inferior.

As colunas, por sua vez, que se estendem da divisão horizontal das paredes e se encontram no centro do teto, são preenchidas por motivos de folhagens, flores e formas geométricas que marcam a arquitetura e dividem as cenas nos ciclos narrativos (figura 33). Seu uso é muito semelhante ao empreendido na Aula Gótica do Monastério dos Quatro Santos Coroados (figura 34), em Roma, produzido entre a década de 30 e 40 do mesmo século XIII– o que evidencia a influência romana-laziana do artista anônimo, podendo delimitar as margens das cenas e da decoração, ser parte da estrutura arquitetônica, marcando as colunas ou, ainda, construindo a intenção religiosa do prédio.

Jean Claude Bonne (1996; 2010) pensa o ornamento enquanto objeto imagético com caráter “abstrato”, ou seja, sem a pretensão de ser signo (1996, p. 208), “abstrato”, porém, não está ligado ao decorativo, mas aos valores percebidos *en passant* (2010, p. 44), que se inscrevem na dinâmica ritualística das imagens como intensificadores da mensagem e de seu

Figura 33 – Teto da Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis.



Fonte: acervo particular

Figura 34 – Detalhe do teto da Aula Gótica. Monastério dos Quatro Santos Coroados, Roma.



Fonte: <https://goo.gl/jxd5MJ>

espaço. O ornamento é um intensificador motor e sensorial das mensagens. O ornamento enquanto “abstração” não deve ser percebido como ausência de mensagem, mas como espaço de tensão entre a mensagem e a não-mensagem. (BONNE, 2010, p. 211).

No latim, a família do termo ornamento, *ornare*, não remete somente a uma decoração superficial, secundária e dispensável, mas essencial para que um equipamento cumpra plenamente sua função. Um ornamento, na lógica da imagética medieval, só faz sentido e oferece toda a sua percepção atrelada ao espaço em que se encontra. (PELEGRINELLI, 2016).

A ornamentação da Basílica Inferior funciona dentro de sua dinâmica de iluminação, em que as estrelas são mais evidentes que as colunas e dão o tom. A igreja deve ser lida como monumento fúnebre, relicário e espaço de experiência onde, tal qual a liturgia de Francisco, a noite sintetiza sua vivência cristocêntrica e sua dor com a estigmatização. Um grande relicário, sem acesso, porém, à relíquia esperada.

O céu estrelado e as colunas com motivos geométricos e naturais são, também, obras do Mestre de São Francisco e geram o ambiente desejado para o funcionamento do seu ciclo paralelo das vidas de Francisco e da Paixão Cristo. Ao peregrino penitente, imerso no ambiente de luz e sombras, do calor das lanternas penduradas e do cheiro do incenso conferindo o tom sacro do espaço, as pinturas da nave eram aquelas mais percebidas, fosse pelo espaço ocupado nas paredes da igreja, pela luz que entrava das janelas de frente, fosse pela sua localização: a liturgia celebrada no edifício concentrava o público no corredor da nave preenchido pela narrativa.

A igreja inferior é, desde sempre, igreja conventual, espaço de encontro cotidiano dos frades, deveria, assim, ser o centro da espiritualidade franciscana. Marcada pela diferenciação espacial, típica a todos os edifícios religiosos, a nave era mais frequentada pelos leigos e a proximidade com o altar maior, pelos frades. Uma cancela separava o edifício entre a segunda e a terceira volta da nave, permitindo aos fiéis que acompanhassem a quinta cena, dos dois ciclos, com distância. Para os frades em oração, por outro lado, a visão da Morte de Francisco e da Ceia em Emaús era privilegiada em detrimento dos outros quatro episódios.

É abaixo dessa quinta cena de Cristo que se encontra a mais antiga imagem da Basílica de São Francisco, de visibilidade quase exclusiva aos frades. Bastante danificada (figura 35), deveria ser uma cena de destaque de Maria entronizada com o menino e dois anjos, um de cada lado, em ambiente religioso, possivelmente da década precedente ao trabalho do Mestre de São Francisco e que deveria estar conectada à grande cruz presente atrás do altar maior – quiça a cruz perdida de Giunta Pisano, um programa iconográfico anterior e desconhecido. (ROCCHI, 1985, p. 173; FARANDA, 2011). Todavia, a Virgem com o menino foi, por muito tempo, atribuída também ao Mestre de São Francisco e ao seu programa iconográfico, atribuição que tem sido revisada nos últimos trinta anos.

Tal como outros relicários, a Igreja Inferior também apresenta a vida e a glória daquele que um dia animou o corpo guardado em seu interior, sua função ritual estava intimamente ligada à decoração desejada. O responsável por apresentar Francisco em sua morada foi o anônimo Mestre de São Francisco.

### 3. 2 O CICLO COMPARADO DA VIDA DE FRANCISCO E DA PAIXÃO DE CRISTO

O Mestre de São Francisco foi um pintor umbro, ativo no século XIII, na região de Perugia. Thode (1993, p. 78) foi quem formulou primeiro a atribuição de uma série de obras da região, próximas, estilisticamente, a um mesmo pintor, influenciado por Giunta Pisano, de forte estética oriental e que influenciaria outros artistas, em especial Cimabue. Seu nome deriva da atribuição do painel de Francisco, com dois anjos ao seu redor, do Museu de Santa Maria dos Anjos, uma das mais antigas imagens de Francisco. Ao mesmo pintor é atribuído um grande crucifixo, proveniente de São Francisco em Prato (Perúgia), o mais antigo exemplo de crucifixo com Francisco aos pés de Cristo. Destacamos, ainda, um outro painel

Figura 35 – Pintura original da Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis.



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

com Francisco na *Galleria Nazionale dell'Umbria*, e uma série de pequenos crucifixos a ele atribuídos<sup>39</sup>.

Garrison (1949, p. 163) atribuiu uma série de painéis ao Mestre de São Francisco que a crítica moderna tem revisado e proposto diferentes autorias. Por outro lado, muito daquilo que hoje é atribuído ao pintor fora considerado obra de Giunta Pisano, inclusive o ciclo da Igreja Inferior. Do Mestre, no entanto, certamente é o políptico da *Galleria Nazionale dell'Umbria*, formado por uma série de painéis e que a tradição concebeu como uma das principais obras do artista. Embora Garrison hipotetize a possibilidade da produção desse políptico para a Igreja Inferior, Gordon (1982, p. 73) descarta essa possibilidade, uma vez que não há registro algum do painel na documentação proveniente da Basílica ou sobre ela, nem nos inventários de objetos, tampouco nas longas descrições detalhadas da Basílica. Parcialmente destruído, o museu mantém apenas alguns pedaços do políptico em sua coleção, Gordon (1982, p. 75) e Zapasodi (2012, p. 164) propõem uma reconstrução que apresenta, de um lado, Cristo em majestade com os apóstolos; de outro, a Virgem com o Menino, cenas da Paixão e, em um desses lados, Francisco de Assis. A data proposta, terceiro quarto do século XIII, coincide com a execução das pinturas murais em Assis. O Mestre de São Francisco propôs, imagetivamente, a comparação Francisco-Cristo que, nos mesmos anos, era proposta por Boaventura e, anteriormente, começava a ser indicada na substituição de Cristo por Francisco, no modelo do painel advindo do crucifixo.

Joana Cannon (1982, p.65-69), considerando a comparação com a Arca de São Domingos e a oficialidade exclusiva da Legenda Maior, em 1266, localiza o ciclo da Vida de Francisco entre 1260 e 1265, pois o texto de Boaventura ainda não devia ser o único aceito, uma vez que a cena da Estigmatização estava inspirada no texto de Celano e a cena do sonho de Inocêncio III, por sua vez, foi replicada na Arca de São Domingos. Boaventura frequentava aquele espaço, certamente estava lá em 1260 para a translação de Santa Clara, quiçá, escreveu parte de seu texto entre aquelas paredes, alimentando e sendo alimentado pela *conformitas* de Francisco a Cristo. Quanto à técnica utilizada, a última restauração, no século XX, revelou o uso da têmpera em vez do afresco e que a tentativa de reconstrução das imagens

---

<sup>39</sup> Um crucifixo bifacial na *Galleria Nazionale dell'Umbria*; um crucifixo bifacial no *Wallraf-Richartz Museum*, na Alemanha; um pequeno crucifixo da *National Gallery*, na Inglaterra.

destruídas na cena da Pregação aos Pássaros aconteceu ainda no século XIV. (BONSANTI, 2002, p. 325).

O ciclo se estende da primeira volta à metade da terceira, cada uma contendo duas cenas divididas originalmente pelas janelas, com exceção da terceira volta, em que a metade final é preenchida por motivos ornamentais. Para Nessi (1994, p. 213), o projeto original poderia incluir um *lectorium*<sup>40</sup> ao final das cinco cenas, daí a presença, atualmente, desses motivos ornamentais que poderiam preencher todo o espaço em seu entorno.

A proposta de comparação entre Cristo e Francisco foi feita em um período em que, mesmo teologicamente, ainda não estava bem elaborada, como o faria Boaventura. Contudo, Alexandre IV (1199-1261) já havia utilizado o termo *alter Christus*, em uma carta de 1255. Visualmente, é a primeira proposta explícita da *conformitas*, o que demandou ao pintor a criação dos elementos utilizados. Os ornamentos nas colunas se entrecruzam e apresentam as duas cenas, da direita e da esquerda, como contínuos. A comparação, todavia, não é sempre clara, se o despojamento de Francisco está em frente ao despojamento de Cristo, a pregação aos pássaros, por outro lado, não dialoga diretamente com a retirada de Cristo da cruz. Para Chiara Frugoni (1993, p. 286), a comparação não é perfeita, mas nasce da analogia entre a Paixão de Cristo e a paixão humana. Afirmar que Francisco é outro Cristo, em um momento em que a conformação ainda não era total, poderia ser exagero.

Francisco e Cristo, entretanto, não realizam milagres, o corpo de Francisco que lá descansa dispensava a figuração dos milagres, fosse pela existência do painel de Giunta Pisano, fosse pelo silenciamento dos milagres de Francisco naquela igreja.

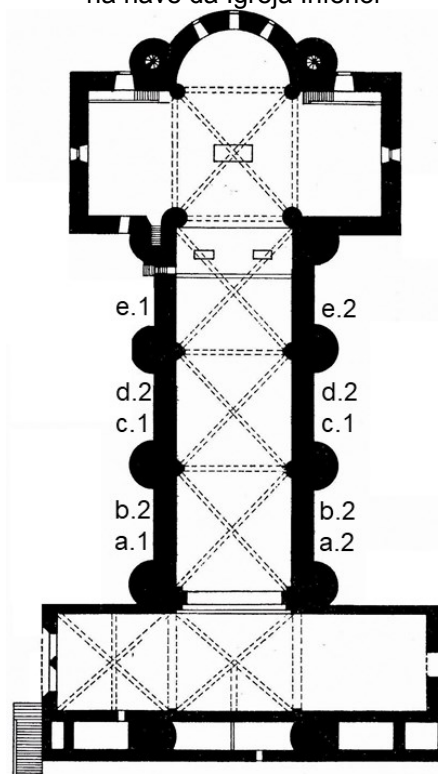
Passemos à apresentação das cenas:

---

<sup>40</sup> Espécie de púlpito para leitura dos textos bíblicos durante a liturgia.

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| a.1) Renúncia aos bens paternos  | a.2) Cristo se despe para ser crucificado |
| b.1) Sonho de Inocência III      | b.2) Cristo consola João e Maria          |
| c.1) Pregação aos pássaros       | c.2) Retirada de Cristo da cruz           |
| d.1) Estigmatização              | d.2) Lamento sob o Cristo morto           |
| e.1) Reconhecimento dos estigmas | e.2) Aparição de Cristo em Emaús          |

Figura 36 – Esquema de apresentação das cenas na nave da Igreja Inferior



Fonte: acervo pessoal

### 1) Renúncia aos bens paternos

A primeira cena à esquerda marca a renúncia à antiga vida de Francisco e o início de sua vida pública. A *Vita Prima*, de Celano, narra que Francisco foi conduzido à presença do bispo, por seu pai que estava furioso pelo seu novo comportamento, sua fase de conversão. Francisco, ao ser indagado sobre o cuidado com os bens de seu pai, desnudou-se completamente e foi acolhido pelo clérigo que “percebeu a coragem” (1 CEL VI, 15) do ato e o cobriu com seu manto. No *Memoriale*, por sua vez, foram inseridas duas informações importantes: a cena é pública, pois “muitos ouvintes compareceram” (3 CEL VII, 12) e Francisco, após tirar suas roupas, declara ter apenas um pai; O autor ainda acrescenta que “descobriu-se que o homem de Deus trazia um cilício sob as vestes”. No primeiro texto de Celano, Francisco é apresentado como completamente nu. No *Memoriale*, por sua vez, Celano insere a informação de que Francisco estaria portando um cilício, os pintores, por sua vez, em nenhuma das imagens da tradição do primeiro século, incluíram o detalhe.

A imagem, portanto, servindo-se de diversas fontes textuais, mostra o bispo envolvendo Francisco com seu manto vermelho que contrasta com o manto do personagem adiante, destruído. Talvez o pai de Francisco, desse modo o vermelho contrastaria antigo e novo “pai”. Atrás do bispo, cinco religiosos regulares, todos tonsurados. O santo tem os olhos voltados não para o pai, mas para o alto.

A imagem se encontra bastante fragmentada, o que permite, hoje, ver partes do desenho preparatório, abaixo da pintura produzida pelo pintor. Na inscrição na margem vermelha inferior: “*VESTIBUS EXUTUS EVANGELICA IUSSA SECUTUS AMO [BERNA]RDO[NE] [...]*”, Bonsanti (2002, p. 329), recuperando outros autores, hipotetiza o fim da frase: “[...] *AMODO LIBERE DICAM*”.

Na reprodução da cena em Gubbio (figura 37), o autor inverteu a posição dos personagens, mas manteve o gesto do bispo em contraponto à Pedro de Bernardone, com a contraposição também sugerida pelas vestes vermelhas do bispo e de Pedro de Bernardone.

Figura 37- Renúncia aos bens. Igreja de S. Francisco, Gubbio.



Fonte: acervo pessoal

Figura 38 – Renúncia aos bens, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

### a.2) Cristo se despe para ser crucificado

As aberturas das capelas laterais não foram pensadas considerando a manutenção da integridade da mensagem principal das imagens, mas respeitando a centralidade das voltas. Se na primeira cena, Francisco foi mantido e a cena podia ser compreendida, do lado direito, o próprio Cristo foi destruído.

Na imagem, nove homens barbados olham Cristo, um deles estende os braços para pegar suas roupas. A coloração da imagem foi modificada com a oxidação do metal utilizado. Esser (1983 apud BONSANTI, 2002, p. 338), ao pensar a imagem da cruz que extravasa a margem ornamental, tem seu centro vazio e que deveria ter escondido parte do texto, levantou a hipótese de que, após a produção original do ciclo na década de 60, uma segunda cruz foi pintada sobreposta, maior que a primeira. Em função da corrupção da imagem, hoje podemos ver, no centro da cruz grande, aquilo que deveria ser a trave da cruz original pintada.

Sobre as inscrições, não há legenda abaixo, mas sim no espaço que foi coberto pela cruz, lê-se, apenas, *[PRETIO MAGNO] EMPTI [ESTIS]* (BONSANTI, 2002, p. 338), que deveria remeter ao texto de Primeira Carta aos Coríntios: “[...] Alguém pagou alto preço pelo vosso resgate; [...]”. (1Cor 6, 20).

O destaque da imagem, porém, é a ação de Cristo que, voluntariamente, despe-se e entrega suas vestes (FRUGONI, 1993, p. 286; BONSANTI, 2002, p. 338). Do lado esquerdo, junto à abertura, vemos o manto sendo retirado pelos braços do personagem que na pintura original deveria estar quase todo nu, as roupas conectam-se à cruz em seus pés. Cristo que se despe sozinho não é um motivo iconográfico do ocidente, mas de tradição oriental. Neste momento, raríssimos eram os testemunhos da imagem no Ocidente, como o Saltério de Bamberg (Mel, Stiftsbibliothek, ms. 1903, 47v.) e uma bíblia bolonhesa (Boll. J. R. Abbey, Ms. 107, 3v.) (figura 39). O modelo oriental reforça a origem e estilo do pintor, mas cremos que a escolha não se deu apenas por essa influência, mas pela possibilidade de conexão da temática com Francisco. Reforça, pois, o tom de sacrifício desejado.

Figura 39 – Desnudamento de Cristo. Bíblia bolonhesa



Fonte: <https://goo.gl/EMaZvT>

Figura 40 – Cristo se despe para ser crucificado, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

### b.1) Sonho de Inocência III

Francisco não foi recebido, em um primeiro momento, por Inocência III para buscar a aprovação de sua Ordem. No dia seguinte, entretanto, o papa se lembrou de um sonho que tivera, no qual a Basílica de São João do Latrão – sede do papado da época – estava por desmoronar, mas um frei a sustentava nas costas. O sonho só passa a aparecer a partir do *Memoriale* de Celano e, iconograficamente, não há referência anterior, o que demandou do pintor a criação de um modelo.

O Mestre de São Francisco une, na mesma cena, o papa dormindo e a realidade onírica de seu sonho. Francisco, por sua vez, já está aureolado, tonsurado e usando o hábito, marcas, por um lado, da regulamentação da sua proposta de vida evangélica, por outro, de sua já atestada santidade. O santo está próximo à Inocência, de frente para ele, mas olhando para trás, onde deveria estar a basílica por ele sustentada. O cenário é interno, dentro do palácio papal, sugerido pelos arcos pintados na cena. Gregório, por sua vez, extrapola os limites da cena e confunde parte de seu leito com as folhagens, projetando-se.

A legenda é extraída de excerto do texto de Celano: *FRA[N]CISC[US] REC[TUS] MODI]CUS [ET] DESPEC[TUS] SUB[STENTA]T BAS[ILICAM LA]T[E]JRA[NENSEM]*. (BONSANTI, 2002, p. 330).

A cena, tal como a primeira, foi reproduzida em Gubbio (figura 41) também invertida. Se o pintor de Gubbio reproduziu a mesma basílica que foi pintada em Assis, São João do Latrão é sugerida apenas por uma torre que contém o pórtico de entrada e a fachada que reproduz o mesmo motivo ornamental de folhagem contido na margem que se conecta a Inocência. A proposta de um frade segurando a Basílica também aparece nos textos referentes à vida de Domingos de Gusmão, reproduzida na Arca de São Domingos, em sua basílica em Bolonha. Nela, Domingos segura a Basílica com a mão estendida para cima, na altura do ombro, mesmo gesto que seria adotado também por Giotto e que, cremos, foi a maneira projetada pelo Mestre nessa primeira referência ao motivo iconográfico.

Figura 41 – Sonho de Inocência III, Igreja de São Francisco, Gubbio



Fonte: Acervo particular

Figura 42 – Sonho de Inocêncio III, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



## **b.2) Cristo consola João e Maria**

A cena seguinte da Paixão de Cristo é o momento em que, já pregado na cruz, Francisco confia a Maria e João os cuidados um do outro. Grande parte da legenda se encontra íntegra, nela se lê o trecho do Evangelho de João 19, 26-27: “*C[UM VIDISSET ERGO JESUS] MATREM ET DISCIPULUM STANTEM Q[UEM] DILI[GEBAT DICIT MATRI] SUE: MULIER, ECCE FILIUS TUUS. DEINDE DICIT DISCIPULO: ECCE MATER TUA. EX ILLA HORA ACCEPIT [EAM DISCIPULUS IN SUA]*”. (Bonsanti, 2002, p. 338).

De Cristo, restaram apenas o braço direito e uma parte do tecido que cobria sua cintura. Três mulheres aureoladas acompanham a cena, Maria e João também. A única auréola dourada é a de Maria, com ornamento fitomórfico, semelhante ao de Francisco na cena em frente, os únicos personagens aureolados em dourado, do ciclo, são: Maria, Jesus, Francisco e o Serafim.

Maria e João apoiam-se, as mãos direitas unidas e o braço esquerdo da Virgem apoiado no ombro direito de João. Se há uma comparação sugerida com Francisco, essa pode ser observada na ideia de apoio/sustento: Maria e João sustentam-se, Francisco sustenta a Igreja, em uma leitura mariana, a própria Virgem é a Igreja, esposa de Cristo, há uma replicação do gesto de Francisco que segura a Igreja com o ombro e olha para ela e João que serve de apoio para Maria em seu ombro e, tal como o primeiro, olha para ela. A relação Maria-Igreja é amplamente explorada na iconografia medieval, geralmente apresentando Jesus adulto abraçado à Maria, no trono celestial, motivo que apresentaria um exemplo mesmo na Basílica, no ciclo mariano de Cimabue, na Igreja Superior. Em comparação ao casamento Igreja-Maria e Cristo, o franciscanismo também apresentaria o casamento místico entre Francisco e a Dama Pobreza, principalmente no instante, ou mesmo após as disputas pela legitimidade das ordens mendicantes, em Paris, e com a publicação do *Sacrum Commercium Beati Francisci cum domina Paupertate*.

Novamente, vemos que a auréola da mulher à esquerda atravessa o motivo ornamental, o desgaste da pintura revela o traçado do arco ornamental que foi pintado antes da personagem, assim como o arco branco atravessando o leito de Inocêncio III era visto graças ao desgaste. A composição pelo Mestre de São Francisco foi realizada considerando a sobreposição de diferentes camadas de pintura e a combinação delas.

Figura 43 – Cristo consola João e Maria, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

### c.1) Pregação aos pássaros

A pregação aos pássaros foi a cena mais reproduzida até esse momento, mais que a própria estigmatização. Tema caro à iconografia, não recebeu a mesma ênfase no material hagiográfico que daria origem a ela. Francisco pregando aos pássaros é uma constante e, na leitura de Frugoni (1993, p. 288) também uma espécie de censura, uma vez que Francisco prega aos pássaros e não às pessoas. Embora a leitura da autora seja a mesma incluindo a cena do Mestre de São Francisco e, ainda, considerando o alto grau de clericalização da Ordem já nessa época, não acreditamos que sua mensagem esteja centrada, nesse momento, na censura – como estará, veremos, em Giotto. É a insistência da laicidade de Francisco e de sua incapacidade para dirigir o ofício, em Boaventura e no pintor florentino, que sepultará a proposta pregadora de Francisco.

No Mestre de São Francisco, os pássaros são de diferentes espécies e cores, respeitando a proposta de Celano (1Cel XXI, 2-12) que, embora replicada em Boaventura (LM, XII, 3, 1-6), não recebeu a mesma ênfase. Para Celano, Francisco pregou para pombas, gralhas e monjinhas, a diversidade de aves está presente em todas as cenas narrativas anteriores do episódio. A mesma autora (Frugoni, 1993, p. 288) apresenta a possibilidade de interpretação dos pássaros, considerando a presença deles nos bestiários medievais, como a de diferentes grupos sociais. É verdade que Francisco não prega aos homens, mas é verdade também que sua pregação comporta grupos heterogêneos. Nesse sentido, a pregação franciscana é apresentada como flexível e adaptável, percepção já devia ser aparente por volta da década de 1260 no protagonismo que os frades assumiram nas pregações urbanas. Contudo, Francisco, ao contrário dos pregadores franciscanos, é leigo, mas a imagem não insiste nessa característica.

A cena foi a única do ciclo que passou por um processo de tentativa de restauração, conforme indicamos, possivelmente ainda no século XIV. O frade atrás de Francisco foi pintado novamente – inspirando-se nos modelos anteriores e respeitando a regra da evangelização em dupla – também foi reconstruída parte do Evangelho e do braço esquerdo de Francisco. A única inscrição dessa imagem está perto dos pés de Francisco: *S. FRA[CISCUS]*, e paleograficamente ela é diferente de todas as inscrições no ciclo, possivelmente foi inserida no momento da tentativa de restauro. (BONSANTI, 2002, p. 330).

Figura 44 – Pregação aos pássaros, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



### c.2) Retirada de Cristo da cruz

Cristo é retirado da cruz em frente à Pregação aos Pássaros. A abertura das capelas, novamente, faz desaparecer Cristo. Nicodemus está aos pés de Jesus, com uma pequena inscrição ao lado de seu joelho, *NIKODEMUS*, com um martelo e uma pinça retirando os cravos de seu pé. Maria Salomé, identificada com *M(ARIA) SALOME* acima de seu nome, está à direita e contempla, com a mão no rosto, o corpo de Cristo. João acaricia sua mão e aproxima sua cabeça, repetindo o gesto da última ceia, com a legenda *S(ANCTUS) JOANNES*. O personagem acima, visivelmente mais velho, é José de Arimatéria. A cruz carrega a frase joanina *JESUS [N]A[ZA]REN[US] REZ ID[DEO]RU[M]*. (BONSANTIN, 2002, p. 339).

A mesma cena foi produzida, pelo mesmo autor, para o políptico de São Francisco em Prato (figura 45), Perúgia. Nela encontramos, à esquerda, Maria com a face próxima à face de Cristo e duas mulheres juntas ao seu braço direito. Junto à Maria Salomé, há outra mulher.

Frugoni (1993, p. 289-291) relaciona a atividade missionária que será exercida por João, bem como a acolhida da mensagem de Cristo por Nicodemus e José de Arimatéria, à pregação, o que possibilita a relação com a cena em Francisco, pois, assim como eles foram chamados pela palavra e seriam anunciadores, Francisco também foi.

A cena apresenta, ainda, a heterogeneidade de público que os pássaros representavam. Nicodemus era um fariseu; José de Arimatéia, um rico membro do Senado; João, um jovem pescador; Maria, a Igreja; as mulheres que a acompanhavam e comoveram-se, dão o tom dramático da pregação no fim do medievo e da devoção individual que começará a se desenvolver nesse mesmo século, principalmente a feminina. Se diferentes pássaros aprendem de Francisco, diferentes pessoas transformam-se também com Cristo, ainda que morto.

Figura 45 – Parte do políptico do Mestre de São Francisco (detalhe – retirada de Cristo da cruz)



Fonte: <https://goo.gl/if8C8G>

Figura 46 – Retirada de Cristo da cruz, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



### d.1) Estigmatização

O ápice da vida de Francisco está figurado na parte mais visível da Igreja Inferior: visível para os leigos, que se estenderiam pela nave e, em função de sua centralidade poderia ser visto de trás. É visível aos frades que, próximos ao altar maior, conseguiriam ver com facilidade o centro da nave.

O Serafim está no centro daquilo que seria a cena integral, próximo à porção de terra que sugere o Monte Verna, mas acima dele, ultrapassando a margem ornamental. O personagem é coberto por asas e tem as mãos e os pés perfurados, em referência à Cristo, no entanto, sem estar crucificado, trata-se de uma representação mais antiga. (FRUGONI, 1993, p. 291). Uma parte do hábito de Francisco pode ser vista na parte inferior esquerda, sugerindo que o personagem estava ajoelhado.

Os textos são retirados do primeiro texto de Celano. Legenda embaixo: [...] *NIS NEMO (C)AUSATUR SED XPS GLORIFICATUR [...]; ao lado do Serafim: [...]* *MONS (A)(V)ERNE EG[...]R / [...] (V)(E)(EDI)(T) SER(A)PHY / [...] (S)(U)(R)EXIT.* (BONSANTI, 2002, p. 331).

É constante a referência ao monte Verna na iconografia. Embora os textos localizem geograficamente o acontecido – daí se poderia justificar a insistência na imagem –, outros episódios não são iconograficamente localizados em um espaço. O monte sugere deserto, peregrinação, é lugar comum na vida dos santos, mas é também alusivo à experiência de vários dos fiéis que ali estavam, de passagem. Não se trata de uma inovação do Mestre de São Francisco, mas de uma possibilidade de recepção diferente, em função do edifício que ocupa.

Em meados da década de 1260 a realidade da estigmatização já gozava de certo prestígio e era constantemente insistida junto à figura do santo, o olhar do Serafim direcionado para baixo conectava-se ao olhar de Francisco. A estigmatização seria, no século XIV, pintada por Pietro Lorenzetti no transepto sul da Igreja Inferior, mas, para o público que não frequentava o espaço da igreja exclusivo dos clérigos, o Serafim tornou-se o único referencial à estigmatização de Francisco. Sozinho, redimensionado pela destruição da cena, emerge como efígie e figura quase não narrativa, mas de referência.

Figura 47 – Estigmatização, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



## d.2) Lamento sobre o Cristo morto

O ciclo da Paixão de Cristo dedica duas cenas seguidas ao corpo morto de Cristo na privilegiada volta do meio, por um lado, preparando o fiel para o encontro com outro corpo, o de Francisco, por outro, levando-o à meditação e entendimento sobre o sacrifício como fim da tortura imposta a Cristo. (FRUGONI, 1993, p. 292). Na parede em frente, há um Francisco que sofreu a vida toda desejando o martírio e querendo também entregar seu corpo, até que a estigmatização responde a todos seus anseios e silencia o sofrimento pelo desejo. A comparação não é clara, mas possível.

A narrativa de Celano – nisso Boaventura concordará – mistura a alegria do privilégio dos estigmas com a dor e o sofrimento carregado por eles. Se os personagens da cena da lamentação sob o Cristo morto sabiam da necessidade do sacrifício e da sua glória, a cena é tomada, contudo, pela tristeza. Maria, na cabeça do leito onde repousa o Cristo morto, pende a cabeça, em dor, colocando-se na mesma posição horizontal do filho, sendo consolada pelas outras Marias que têm o olhar voltado a ela. Cristo aparece de tronco pela primeira vez, portando a auréola cruciforme com pedras. Junto ao leito mortuário também está João, voltado para um personagem quase completamente destruído, provavelmente um dos que estavam na cena anterior, Nicodemus ou José de Arimatéia. Acima deles, um anjo em sofrimento, figura alegórica comum ao modelo da cena.

Em outra referência a esse mesmo episódio, no citado políptico de São Francisco no Prato (figura 48), com direita/esquerda invertidas, outros personagens em dor são inseridos aos pés de Cristo morto.

Na legenda em vermelho, na parte de cima da imagem, a insistência sobre as mulheres: *MULIERES SEDENTES AD MONUMENTUM LAMEN[TABANTUR]*. (BONSANTI, 2002, p. 339).

Figura 48 – Parte do políptico do Mestre de São Francisco (detalhe – lamento sob o cristo morto)



Fonte: <https://goo.gl/kYdHHD>

Figura 49 – Lamento sobre o Cristo morto, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



### e.1) Reconhecimento dos Estigmas

O ciclo da vida de Francisco não é encerrado com sua canonização ou seus milagres, mas com o momento em que, morto, suas marcas da Paixão são descobertas publicamente e conectam o frade fundador à Paixão de Cristo em frente. Em seu túmulo, mais do que a morte, interessa o reconhecimento dos estigmas.

Francisco está morto, deitado em um leito rodeado pelos frades, ao menos nove deles. Na parte inferior, à esquerda, um dos frades segura o braço de Francisco e, em seu lado, encontra o estigma, voltando-se para os outros companheiros, encontra neles o mesmo espanto pelo milagre acontecido. Acima, quatro freis são responsáveis pela liturgia: dois seguram velas, um manuseia o turíbulo e outro, com um livro na mão, parece presidir a cerimônia. Uma tonsura pode ser vista na parte fragmentada da imagem e uma outra mão que segura a mão de Francisco. Acima desses, para além da estrutura em arco que sugere arquitetura interna, Francisco surge em uma mandorla e é levado aos céus por duas duplas de anjos.

A imagem é a mais próxima ao Altar Maior, morada do corpo de Francisco e espaço reservado apenas aos frades. Segundo Bonsanti (2003, p. 331), essa cena e a correspondente de Cristo deveriam ser as maiores do ciclo, pois ainda hoje é possível ver fragmentos de seu fim do outro lado do balcão que, ao ser construído, destruiu a cena. Visão privilegiada pelos frades, mas possível aos fiéis que viam os objetos litúrgicos e o corpo de Cristo e, ao olhar para o altar, viam os mesmo objetos e imaginavam o corpo do santo não apenas rememorando o acontecido, o corpo morto de Francisco e a crença nos estigmas, mas atualizando-os ritualmente. Assim, a imagem dá sentido ao lugar e constrói a relação do fiel com o relicário de Francisco de Assis.

Não há modelo anterior da cena, mas do corpo morto de Francisco, sim, o painel de Bardi (figura 50), por exemplo, é a primeira referência e assume o modelo da dormição da Virgem ou da morte de Cristo ao inseri-lo em um leito rodeado pelos seus.

Figura 50 – Painel Bardi (detalhe – morte de Francisco). Igreja de S. Cruz, Florença



Fonte: Fonte: © Archivio della Basilica di Santa Croce

Figura 51 – Reconhecimento dos estigmas, Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis



## **e.2) Aparição de Cristo em Emaús**

Findado o ciclo da Paixão de Cristo, o pintor adiantou-se à ressurreição para encerrar o ciclo comparado dando sentido maior aos estigmas que à continuidade da vida de Francisco para além de sua morte. Se a mandorla leva Francisco aos céus enquanto os seus reconhecem seu corpo cristificado, a cena à esquerda apresenta uma das aparições públicas de Cristo após sua morte e o reconhecimento de seu corpo ressuscitado.

Hoje restam fragmentos de pinturas arquitetônicas de partes de um personagem e, por conta da difícil interpretação, a cena só foi interpretada em 1981 (RUF, 1981, p. 40-50 apud BONSANTI, 2002, p. 340) como a aparição de Cristo em Emaús para dois de seus discípulos. No texto evangélico, Cristo ressuscitado encontra dois de seus discípulos caminhando em direção à cidade de Emaús e se junta ao grupo, todavia, sem ser reconhecido. Ao entardecer e ao recolherem-se para ceiar, os discípulos o reconheceram, de modo que, imediatamente, ele desaparece. Francisco estigmatizado ficou dois anos com os seus sem que eles soubessem dos estigmas. Tal qual Cristo é reconhecido em Emaús, Francisco, após sua morte, tem sua face crística reconhecida pelos seus. (FRUGONI, 1993, p. 292).

Bonsanti sugere que a cena integral deveria conter o personagem à direita como um dos discípulos, um outro semelhante do lado esquerdo e Cristo no centro, a imagem seria concluída, na parte esquerda, com outras referências arquitetônicas. (BONSANTI, 2002, p. 340).

Reconhecimento dos Estigmas e Ceia em Emaús são motivos que se relacionam – e é essa possível relação que auxiliou Ruf em sua interpretação. Próximo ao altar maior, o tema não só confirma os estigmas de Francisco, mas a atualidade deles, pois, se a ceia remete à comunhão e à atualização da Paixão, os estigmas de Francisco também não se referem somente a um tempo e espaço específicos, mas são constantemente atualizados e legitimados pelos seus.

A experiência crística de alegria e sofrimento em Francisco são atualizados nos textos hagiográficos, na iconografia e na herança herdada pelos seus, que gerou uma miríade de outros escritores, pintores, santos e místicos que atualizaram – também literalmente – a proposta do milagre, sem tempo e sem lugar, vivido pelo *poverello* de Assis.

Figura 52 – Aparição de Cristo em Emaús. Basílica de São Francisco, Assis



O ciclo se encerra com a visão do Altar Maior, ponto de referência e identificação máximo da Igreja-relicário, espaço de suspeita sobre o corpo de Francisco e de atualização da salvação de Cristo mediante a presentificação de seu corpo na eucaristia. Espaço principal da celebração, o altar maior dá sentido à mensagem proposta pelos dois ciclos e se liga à arquitetura e à liturgia, integrando a visualidade na dimensão ritualística. As imagens são parte da *performance* desenvolvida na nave durante a celebração, além de representarem elemento identificador das peregrinações.

Com a popularização das peregrinações, tornou-se comum a prática de produção e venda de pequenas medalhas com símbolos do lugar onde se destinou à peregrinação. Essas insígnias eram tocadas, pelos fiéis ou pelos agentes responsáveis pela comercialização, por relíquias do santo ao qual se dedicava a peregrinação. Fiéis portavam as insígnias e as acumulavam na certeza de carregarem parte da força transcendental daquele santo. Surgiram também insígnias com pequenos espelhos no verso que, uma vez refletindo a imagem da relíquia, tornavam-se também poderosas. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 17). Para Francisco, entretanto e estranhamente, não consta a circulação dessas pequenas imagens populares, com exceção de uma matriz para medalhões, do acervo do Museu de Cluny (GIEBEN, 1990, p. 416) (figura 53), mais tardio, do século XIV, que repete a cena da estigmatização com Cristo já em meio ao Serafim. A baixa circulação desses motivos imagéticos menores, que poderiam identificar as peregrinações e servirem de objetos de memória, reforçaria tal função exercida pelas imagens na Basílica e de existência continuada apenas na memória do observador.

Figura 53 – Matriz para criação de moedas com a estigmatização. Museu de Cluny, Paris



Fonte: GIEBEN, 1990, p. 416

Com exceção da cena da pregação aos pássaros e da estigmatização, não havia modelos para as cenas franciscanas, o que conferiu maior liberdade ao artista e possibilidade de adaptação ao seu público. A vida de Cristo, por outro lado, é toda inspirada na imagética oriental com poucas referências à arte ocidental, conforme indicado na cena do desnudamento voluntário de Cristo.

Assim, as cenas da vida de Francisco propostas pelo artista e pelos comitentes é uma primeira aproximação de Francisco a Cristo, tímida, mas eficaz: legitimava a Ordem frente aos ataques internos de outros setores da Igreja e apresentava, ao fiel, um santo poderoso, não em função de seus milagres, mas em função da proximidade com o mais digno espaço de poder celestial.

O Mestre de São Francisco também produziu um vitral para a Igreja Superior (figura 54), um vitral duplo sobre a vida de Francisco e de Antônio e que, por estar em outro espaço, responde a outra demanda. Nesse vitral encontramos, na parte inferior, em destaque, a figura do santo em pé com o livro na mão e os estigmas em evidência; seguido, acima, pela conversão através do Crucifixo de São Damião, com Cristo em cruz, que lembra a figuração de Guido de Graziano; a terceira cena é da cura de Bartolomeu de Narni, com a figuração herdada do lava-pés, tal como outros modelos anteriores da cena; O sonho de Inocêncio III, com Latrão desmoronando, segue a mesma proposta da cena na igreja Inferior e de Gubbio, isto é, com Inocêncio em um leito e Francisco segurando a igreja com as mãos e o ombro; a penúltima cena é a pregação aos pássaros também carregando as mesmas características do ciclo da Igreja Inferior; o vitral encerra com Francisco recebendo os estigmas, mas, em vez da proposta de posição inclinada apresentada no ciclo anterior, aqui, a posição é vertical, o que ajuda a enfatizar a altura do vitral e encerra o ciclo de imagens que é muito pouco visível para o observador do chão, considerando sua altura.

Ao passo que o colóquio com o crucifixo; o sonho de Inocêncio III; a pregação aos pássaros e a estigmatização seguem a ordem cronológica proposta pelas hagiografias, a cura de Bartolomeu de Narni aparece em segundo lugar,

Figura 54 – Vitral do M. de S. Francisco, Igreja Superior Basílica de S. Francisco, Assis



Fonte:  
<https://goo.gl/hRRttJ>

contrastando com o vitral de Santo Antônio que o apresenta enfrentando Ezzelino de Romano. Comparando-os: se Francisco cuidava dos doentes – e a similaridade da cura de Bartolomeu de Narni e o cuidado com os leprosos reforçam isso, Antônio, modelo mais acessível aos frades, cuida dos cristãos, protegendo-os. Logo, há uma atualização da cronologia de Francisco, apresentando seu cuidado como marca de ação evangélica

### 3.3 IMAGEM CORPO, IMAGEM TUMULAR

A escolha das cinco cenas, símbolos da vida de Francisco e chaves para a compreensão da sua mensagem, não foram aleatórias. Ainda que considerando a existência de outros elementos narrativos na decoração primitiva, o ciclo apresenta de sua conversão à morte e também comporta a potência de visualidade para além da própria narrativa nele contida. As imagens apresentam modos de funcionamento que extrapolam a narrativa e os usos projetados pelo artista e pelos comitentes e apresentam realidades visíveis diferentes, como o próprio corpo do santo, invisível e inacessível, tornado visual pelas sugestões corpóreas das cenas junto ao seu túmulo que não é conhecido, mas pode ser imaginado pelo fiel ou religioso que frequentava aquele espaço.

O corpo é o elemento imprescindível do culto localizado de um santo. Hilário Franco Júnior, discutindo sobre a função analógica das relíquias, insiste na potência de proximidade e familiaridade proposta pelas relíquias, metonímias do sagrado. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 14). A relíquia purifica e sacraliza o espaço, seu local é um centro gerador de círculos de sacralidade, sendo o primeiro desses, o próprio objeto que a encerra. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 18). De Francisco, não foram retiradas grandes relíquias corporais, apenas sangue e pedaços da carne depreendidos das feridas; a Basílica é, assim, a grande possibilidade de contato corporal com o santo, espaço privilegiado do eixo que ligava Deus aos homens. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 20).

Ainda assim, qualquer objeto de presentificação do santo gozou de grande acolhida entre os frades e os fiéis de Francisco que, durante a translação, tentaram tocá-lo e disputaram suas relíquias. Giorgano de Giano, em um relato cheio de

detalhes, narra um episódio curioso na província da atual Alemanha, o qual atesta não só a popularidade das relíquias de Francisco, mas a sua circulação, ao menos entre os frades mais destacados.

Frate Giordano, mentre retornava in Germania, si recò da frate Tommaso da Celano che, felice di rivederlo, gli donò alcune reliquie del beato Francesco. Frate Giordano, giunto a Würzburg, mandò a dire ai frati della sua custodia che se avevano bisogno di parlare con lui gli andassero incontro ad Eisenach, perchè sarebbe passato di lì. I frati, pieni di gioia, vennero nel luogo stabilito, dando al portinaio ordine di non fare entrare frate Giordano, quando fosse arrivato, ma di avvisare prima loro.

Giunto dunque frate Giordano alla porta e bussando, non venne lasciato entrare, ma il portinaio, correndo dai frati, annunciò loro che frate Giordano stava alla porta. Essi fecero rispondere che non poteva entrare dalla porta, ma dalla chiesa. I frati dunque, esultanti nello spirito, entrando in coro presero in mano croci, turiboli, rami di palma e candeles accese, e a due a due dal coro entrarono processionalmente in chiesa. Poi, sistematisi gli uni di fronte agli altri, aprirono le porte della chiesa e, fatto entrare frate Giordano, lo accolsero con tripudio e gioia cantando il responsorio *Hic est fratrum amator*. Sbalordito frate Giordano per questo nuovo modo di ricevere, faceva cenno con la mano di tacere, ma essi proseguirono fino alla fine quello che con gioia avevano incominciato. Meravigliato e attonito per questo fatto, si ricordò che recava con sé le reliquie del beato Francesco, che per lo stupore aveva dimenticato. Allora, con giubilo di spirito, terminato il canto, disse: "Rallegratevi, fratelli, perché io so che voi non avete colmato di lodi me, in quanto me, ma in me il padre nostro, il beato Francesco, il quale, mentre io tacevo, ha infervorato il vostro spirito con la sua presenza, perché ho qui con me le reliquie di lui". Ed estratte le reliquie dal seno, le pose sull'altare. E da quel momento frate Giordano che, avendo conosciuto il beato Francesco ancora vivente, lo vedeva perciò con occhi d'uomo, cominciò ad averlo in maggiore riverenza e onore, poiché aveva visto che Dio, infiammando di Spirito Santo il cuore dei frati, non aveva voluto che egli tenesse celate presso di sé le reliquie. (Giordano, 59)

A relíquia da narrativa de Giordano de Giano podia ser um pedaço da túnica de Francisco, de sua corda, alguma das poucas vestes que cobriram seu corpo durante sua morte, ou pedaços de cabelo ou sangue, muito populares na época. O códice 344 da Biblioteca do Sacro Convento de Assis guarda o mais antigo inventário de objetos do complexo de Basílicas, de 1338, mas não especifica o lugar que os objetos ocupavam no edifício ou mesmo a qual igreja ou espaço do convento pertenciam. Porém, testifica-se a existência de dezenas de relicários com testemunhas do corpo de Francisco e de Cristo. Um relicário, por exemplo, contendo

espinhos da coroa de Cristo, um pedaço de sua túnica costurada por Maria, um pedaço da manjedoura, um pouco de sangue versado durante a paixão, vários pedaços da verdadeira cruz e um pedaço da espoja da qual Cristo bebeu vinagre; alguns relicários contendo sangue de Francisco; um relicário já com o autógrafo com os Louvores ao Deus Altíssimo e a Benção a Frei Leão; um tabernáculo de prata e cristal com cabelo, sangue e parte da túnica de Francisco; um outro, ainda, de madeira e vidro, contendo cabelo, sangue e um pedaço da carne que se despreendeu de seu lado aberto; mais de uma dezena de relicários com relíquias de santos e da Virgem. Destacamos, entretanto, um relicário doado por Gregório IX, ou seja, presente já nas primeiras décadas da Basílica, contendo madeira da cruz, um pedaço de esponja, um espinho e fios da túnica de Cristo, cabelo da Virgem, relíquias de vários discípulos e de mais de uma dúzia de santos. (PULIGNANI, 1886). O inventário ainda apresenta uma imagem de Francisco com a cruz, em prata, perdida. (ALESSANDRI; PENNACHI, 1914, p. 94).

As relíquias de Cristo e de Francisco faziam parte da dimensão de presentificação corpórea dos dois. Independentemente do local exato das relíquias mencionadas, certamente a Igreja Inferior ecoava a característica de várias outras igrejas e era ela também um espaço preenchido por relíquias e com diversas possibilidades de circulação e poder delas dentro do edifício, somando à presença do corpo de Francisco enterrado. A salvação da humanidade por Cristo prescindiu a transformação física de seu corpo: castigado, pregado, perfurado e ressuscitado. A experiência de Francisco também prescindiu de alterações físicas em seu corpo, repetindo as marcas da crucificação que se somavam a um corpo transformado pela experiência penitencial e pelos castigos constantemente aplicados. O corpo de Francisco é o modelo e vitrine do corpo-asno (VISALLI, 2003), adestrado, e que, por isso, funciona bem.

Na nudez da crucificação no ciclo da Paixão, o corpo de Cristo é exposto e atualizado na celebração eucarística no mesmo local, tem seu castigo explicitado por Nicodemus que, com um martelo e uma pinça, retira os cravos de seus pés, e é constantemente tocado: João acaricia sua mão na descida da Cruz, na possível reconstrução da cena do Lamento sobre o Cristo Morto, as mulheres deviam também tocar o corpo de Cristo.

O corpo de Francisco, por outro lado, só aparece nu na primeira cena e na última, considerando nudez não como porcentagem necessária de corpo

descoberto, mas como postura. Francisco se desnuda e abandona tudo o que tem diante da cidade, seu corpo também é desnudado quando, em sua lateral, descobriram seu segredo. Na primeira cena, Francisco e Cristo despem-se e revelam seus corpos; na quarta cena Cristo jaz deitado em um leito e tem seu corpo adorado; na quinta cena é a vez de Francisco estar na mesma posição e passar pela mesma admiração. Assim como a morte de Cristo é assistida pelos seus, frades rodeiam o corpo morto de Francisco, celebram a liturgia e o tocam.

A cena do reconhecimento dos estigmas apresenta, ainda, um elemento importante para a localização por seus observadores. Segundo as hagiografias, Francisco morreu na igreja da Porciúncula, no Vale Umbro. Há poucos quilômetros de Assis, lá foi velado pelos frades e por uma grande multidão. A cena pintada pelo Mestre de São Francisco figura o momento de seu funeral: um celebrante com um livro na mão, dois frades com velas e um quarto frade manuseando o turíbulo; o fundo, ainda, sugere uma arquitetura eclesiástica com, ao menos, dois arcos, o primeiro visível, terminando com uma coluna e o segundo que deveria estar presente no espaço que foi destruído. O fiel que visitasse a Basílica de São Francisco, deveria também visitar a Porciúncula, espaço de peregrinação já naquele período e de grande fluxo graças à Indulgência da Porciúncula. Acontece, porém, que a Porciúncula não possui arcos ou abóboda, mas uma arquitetura simples, pequena, de nave única. A preocupação com a similitude dos espaços não é uma característica do pintor, mas possível ao observador, a igreja em que Francisco é velado, na cena, sugere a própria basílica e a presentificação daquele momento.

Se a experiência da Salvação Cristã passou pela transformação do corpo físico de Cristo e a experiência de legitimidade e paixão do franciscanismo, passou pela alteração do corpo físico de Francisco, a experiência de Assis torna-se única pelo contato com o corpo-veículo.

Se o ciclo torna visível o duplo corpo Francisco-Cristo e colabora com a construção de um ambiente já preenchido por relíquias, as imagens também são parte do seu túmulo. Assim como os gravados nos relicários em formato de caixa de prata, as imagens das paredes tornam aquele espaço identificável como relíquia.

Margherita Guarducci, na metade do século passado, transformou a história da Basílica de São Pedro ao propor uma nova hipótese para a história das relíquias de São Pedro. A partir dessa hipótese, escavou as grutas do Vaticano e encontrou, exatamente abaixo da cúpula e do altar maior, em uma pequena caixa, os ossos de

Pedro, que provavelmente foram transportados no cristianismo primitivo entre diferentes espaços do Monte Vaticano, até voltar ao seu local original. Nas escavações, Guarducci encontrou várias inscrições que datam dos primeiros séculos do cristianismo e testemunham o culto aos restos mortais de Pedro, além da inscrição PÈTROS ENI, em grego, e o cristograma CHI RHO (☩), próximo à caixa com a ossada, que, mesmo primitiva, mostrava a preocupação com a identificação da sepultura e com uma imagem-insígnia que carregava significado.

A Arca de São Domingos, por outro lado, foi um projeto monumental, executado entre os séculos XIII e XVIII para ornamentar o túmulo de Domingos de Gusmão em sua basílica, em Bolonha. Seu projeto original foi encomendado a Nicola Pisano e à equipe de seu ateliê, e foi produzido entre 1264 e 1267, decorado com seis painéis em alto relevo com narrativas da vida do santo. Assim como a Basílica de Assis e a Basílica de São Pedro, a Arca de São Domingos e sua Basílica foram constantemente alteradas e reformadas, conferindo características contemporâneas às demandas e sempre atualizando a presença do santo ali homenageado.

Os milagres junto ao túmulo de Francisco de Assis eram constantes, conforme indicamos no capítulo anterior, aos painéis do século XIII. Os milagres *post mortem*, entretanto, apresentados nas hagiografias ao túmulo de Francisco – na igreja de São Jorge ou na nova –, foram figurados com o altar, mais comumente acompanhado da celebração eucarística, como ponto referencial. Não há outra figuração do túmulo além do altar e da celebração.

É importante também ressaltar que a Basílica Inferior poderia, em seu projeto de decoração original, comportar o referenciado painel de um seguidor de Giunta Pisano, com quatro milagres *post-mortem*. Frei Ludovico de Pietralunga, em sua longa e detalhada descrição da Basílica, em 1570, menciona a presença desse painel na entrada da sacristia, no transepto norte da Igreja inferior, de modo a ser visível apenas aos frades; porém, é válido ressaltar a impossibilidade de reconstrução do espaço ocupado pela imagem no projeto original. Para Giovanni Morello e Laurence Kanter (1999, p. 56), a peça poderia ter sido, inclusive, encomendada durante o governo de Elias, de maneira a compor a decoração perdida, junto à imagem da Virgem com o menino, na parede norte, e o crucifixo de Giunta. A imagem móvel, porém, diferencia-se da pintura nas paredes pela sua capacidade de trânsito e de funções diferentes localizadas. O painel pode – e deve –

ter influenciado o modo de funcionamento e a recepção do corpo de Francisco, dos ciclos narrativos e da Igreja Relicário, sua mobilidade, porém, cria possibilidades diferentes em relação às imagens fixas. A figuração insistente dos milagres sugere um projeto anterior ao dos ciclos narrativos, taumatúrgico e que não respondia às demandas do momento da comparação biográfica-teológica nas paredes.

Se a Basílica de Assis e a Igreja Inferior passaram por diversas outras modificações depois da obra do Mestre de São Francisco, como explicar a manutenção de seu ciclo, desprovido de narrativa, depois da abertura das capelas laterais? O teto do altar maior foi pintado pelo ateliê de Giotto, no começo do século XIV, com alegorias franciscanas e Francisco em glória. Cada uma das quatro divisões recebeu uma temática e as colunas, que se cruzavam no centro e desciam até cada um dos quatro cantos, foram decoradas com efígies de personagens ou motivos bíblicos. A decoração das colunas, entretanto, não chega até sua base, mas é interrompida gerando a impressão de trabalho não finalizado, além de não chegar a cobrir toda a decoração inicial do Mestre de São Francisco. Houve dois momentos – não concluídos – de tentativa de recuperação ou substituição do afresco inserindo o frade, o qual fora destruído na cena da Pregação aos Pássaros, ainda em outro período.

A manutenção do ciclo esvazia a tese das imagens medievais como meras narrativas e sua permanência se explica, acreditamos, pelas mudanças em seu modo de funcionamento, de imagem-narrativa de comparação teológica, à imagem-efígie que presentifica os personagens. De modo que, por um lado, torna-se referência para o culto do santo deslocalizado e, por outro, torna-se figura identitária da Basílica de Assis, associada intrinsecamente ao edifício, e que, por isso, já não pode ser apagada.

### 3.4 VITÓRIA DA ANALOGIA SOBRE O CORPO

A operação alegorizante de Francisco, em Boaventura, encontra sua correspondência iconográfica em Giotto e é apresentada, aqui, não a fim de analisar sua obra na Igreja Superior, mas de demonstrar como sua leitura de Francisco

apresenta um novo modelo iconográfico, o qual será adotado em detrimento da imagem-corpo anterior, presente desde os painéis devocionais.

Seu Francisco-instituição carrega uma série de modificações se comparado ao artista anterior e que apresentam o franciscano – em Francisco ou, em determinadas situações, em Antônio – ideal. Francisco não prega: o púlpito em Giotto está vazio, mas, os pássaros sim, o compreendem; não prega nem aos sarracenos, mas, ao contrário, os desafia; prega, porém, à Onório III, não por ser pregador, mas por ser santo; na cena da aprovação da Ordem por Inocêncio III, Giotto apresenta a própria regra nas mãos do Papa, alterando a cronologia da vida de Francisco (que havia recebido apenas uma aprovação oral) para incluir o reconhecimento formal e institucional da Igreja desde o início da Ordem; Francisco está descalço, mas nenhum outro frade está, porque é alegórico.

Giotto considerou e replicou a cena do desnudamento do Mestre de São Francisco (figura 55). Maria Cristina Pereira (2009, p. 4) centrou sua análise nas quatro mãos que protagonizam a cena de Giotto: as mãos de Pedro Bernardone, de Deus (acima, nas nuvens, acréscimo de Giotto), de Francisco e do bispo. A autora percebe, nas mãos que cobrem a nudez de Francisco também em Giotto, um gesto de posse: a Ordem já está assimilada e institucionalizada no seio de

Figura 55 – Renúncia aos bens, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

Figura 56 – Sonho de Inocêncio III, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

Roma. O manto do bispo é o primeiro gesto forte de institucionalização da Ordem, mesmo nas hagiografias, que só será superado pela aprovação papal. O gesto do bispo, ao cobri-lo com o manto também evoca a noção de paternidade: no medievo, os filhos eram adotados ou reconhecidos legitimamente ao serem cobertos com um manto pelo adotante. (FRUGONI, p. 251).

A segunda cena do Mestre de São Francisco é também modificada em Giotto. Frugoni (2015, p. 254-263), em uma longa análise da cena destaca a falta da coluna direita da Basílica de São João do Latrão (figura 56). Para a autora, Francisco foi figurado como a própria coluna, assim, a igreja estava caindo não porque algo de extraordinário havia ocorrido com o edifício, mas porque faltava uma coluna. Francisco é, assim, reafirmando o gesto anterior do bispo, parte da instituição. O monumento político proposto na Igreja Superior apresentava visualmente uma fórmula que colocava a instituição dos Frades Menores como uma parte da construção da Igreja e não um anexo posterior. No Mestre de São Francisco, porém, a fórmula não estava já construída, pelo menos não ao considerarmos a imagem de Gubbio como reprodução do modelo de Assis. Lá, Francisco não compartilhava da base da Igreja, como em Giotto, mas estava externo a ela, que se inclinava, caindo, em sua direção.

A capacidade de Francisco de pregar a diferentes grupos é, tal qual indicado através dos pássaros do Mestre de São Francisco, encerrada em Giotto na Igreja Superior, que apresenta aves muito similares entre si e monocromáticas (figura 57).

Figura 57 – Pregação aos pássaros, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis  
 Figura 58 – Pannel de São Francisco. Louvre, Paris (detalhe – Pregação aos pássaros)



Fonte imagem 57: © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi  
 Fonte imagem 58: <https://goo.gl/j7QHbj>

A opção, porém, parece ter ocorrido em função de seu uso na Igreja Superior, não na proposta iconográfica do artista. O painel de São Francisco produzido também por Giotto, no início do século XIV, e que hoje é parte da coleção do Louvre, (figura 58) traz o modelo da mesma cena, mas, dessa vez, com pássaros de diferentes espécies. A opção é política e é do comitente

A inovação na cena da estigmatização foi bastante trabalhada por Frugoni (1993; 2015) (figura 59), segundo a qual, Giotto, ao traçar linhas douradas que ligassem Francisco ao Serafim (já comportando Cristo dentro de si) estabelece a concomitância de todos os acontecimentos no Verna que as hagiografias apresentavam em momentos próximos. Vale a pena, porém, insistir, na figuração de uma igreja perto de Francisco, em Giotto, e em outra, junto a frei Leão. Não sabemos se a cena do Mestre incorporava algum elemento que remetesse à Igreja, Giotto, porém, ao inserir os elementos junto ao edifício religioso, institucionalizava o milagre.

Figura 59 – Estigmatização, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

Giotto fez três cenas autônomas da morte de Francisco (figuras 60 a 62), mas que, para além de sua lógica interna, relacionavam-se: morte de Francisco, à esquerda; visão de frei Agostinho e do bispo de Assis, no centro, onde os personagens têm suas cabeças voltadas para a direção da alma de Francisco que sobe aos céus na cena anterior, e; à direita, o reconhecimento dos estigmas. A igreja superior é onde acontece a cena, identificada pela cancela e pelo crucifixo acima da imagem: mais uma vez, vemos a instituição franciscana incorporada à instituição Igreja, não mais na presentificação do corpo, como no ciclo da Igreja Inferior, mas como espaço de reunião de toda a Ordem.

Figuras 60 a 62 – Morte de Francisco, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis  
 Visão de Frei Agostinho e do Bispo de Assis, Igreja Superior. Basílica de S. Francisco, Assis  
 Reconhecimento dos estigmas, Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis



Fonte © Archivio Fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi

Giotto dissocia a iconografia franciscana de seu corpo ao não centrar-se, nas imagens, em sua experiência como indivíduo, mas em episódios fundantes e alegóricos daquilo que deveria ser a Ordem dos Frades Menores. Os ciclos anteriores remetiam a Francisco, o Mestre de São Francisco, ao seu corpo, conforme indicado nas considerações sobre a Igreja Inferior. Giotto, por sua vez, não conta a história de Francisco, mas dos franciscanos, e é sua fórmula que será adotada posteriormente e defendida pelos frades da comunidade. A história da iconografia franciscana do século XIII é, portanto, a história da dissociação entre imagem e corpo em Francisco, diante de novas demandas.

Após a produção e profanação do Mestre de São Francisco, na Basílica de Assis, o trabalho artístico tem vínculo com:

1) Cultos particulares: a abertura das capelas e o seu posterior compadrio por famílias, dedicando cada qual a um santo de devoção particular.

2) A vida de Cristo nos transeptos norte e sul da Basílica inferior, apresentando a Paixão de Cristo, por Pietro Lorenzetti e a Infância de Cristo, pelo ateliê de Giotto, ambos no começo do século XIII.

3) As voltas acima do altar maior da Basílica Inferior, apresentando iconograficamente – e agora, explicitamente - as alegorias franciscanas também pelo grupo de Giotto.

A Igreja Superior diminui, assim, a importância da Inferior e de sua proposta de Vida de Francisco ao apresentar um novo e mais permanente modelo, mais

centrado no grupo e nas demandas franciscanas da década de 1290 que na apresentação presentificada de Francisco que precisa substituir seu corpo ausente

\*\*\*\*\*

Marie-José Mondzain (2013) buscou demonstrar como os teóricos bizantinos pensaram a imagem a partir da noção de economia, esforço para compreensão teórica de uma realidade que a ultrapassa. Para os bizantinos, a imagem é uma realidade sempre buscada, mas não aprisionada. A imagem visível, tangível, é manifestação e enigma de uma realidade da imagem maior:

O que torna enigmática a imagem é a sua ausência de mistério. O invisível nela não se esconde. Ao contrário, manifesta-se. Seu enigma não é um segredo e não repousa em nenhum saber oculto ou reservado. É o enigma de toda carne viva e habitada pela voz. Essa voz enuncia a manifestação do que produz, por si só, o desejo de ver. Um desejo. (MONDZAIN, 2013, p. 283)

O pensamento oriental da imagem a apresenta *per si*, como objeto valioso de presença do ser figurado, logo, não é à toa a preferência dos bizantinos pelos ícones. A influência oriental do Mestre de São Francisco faz também, de suas imagens, imagens-presença (RUSSO, 2011), que extravasam as margens, não possuem fundo e se projetam ao observador, tornando, também através delas, Cristo e Francisco presentes na nave da Igreja Inferior.

Na década de 1980 o padre Pasquale Magro examinava a orientação ritual do posicionamento interno e externo da Basílica de São Francisco, enquanto todas as igrejas de Assis têm a abside em direção leste, a Basílica está voltada para oeste. Enquanto as cenas da vida de Cristo costumavam ser figuradas na parede esquerda, solar, na Basílica, Francisco ocupava a parede que deveria ser de Cristo. (MAGRO, 1986, p. 54). Ora! As coisas estão trocadas em Assis e a igreja tornou-se um monumento apologético da nova santidade proposta e vivida por Francisco, tão cristocêntrica a ponto de se tornar outro e, por vezes, carregar a possibilidade de substituição.

O pensamento analógico é uma ferramenta útil para pensar os modos de funcionamento das imagens medievais, que extrapolam os planejamentos funcionais desenvolvidos pelo produtor ou pelo comitente. A grande analogia da Basílica de São Francisco de Assis, da qual as imagens são parte, é a de movimentar a memória coletiva em torno de Francisco apropriando-se de elementos próprios de Cristo. Em seu *De Conformitate Vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu* (1385-1390), Bartolomeu de Pisa relacionava o túmulo de Francisco ao de Cristo: “Assim como o túmulo de Cristo foi selado e vigiado por guardas, o túmulo de Francisco também foi selado para preservar que seu corpo não fosse visto por ninguém”. (BARTOLOMEO DA PISA apud COOPER, 2005, p. 9). Na impossibilidade de acesso ao corpo, o Altar Maior se tornou ponto central da Igreja, mas acessível apenas aos clérigos, os fiéis, entretanto, eram submergidos em uma enorme estrutura arquitetônica que foi decorada como relicário e, tal qual os objetos que guardavam relíquias, contava a história do corpo ali contido, brilhava e era apresentada como joia e objeto/espço de experiência sensorial.

## CONCLUSÃO

Narra a *Vita Brevior*, de Tomás de Celano, sobre quando Francisco passava pelo seu processo de conversão e foi a Roma:

Maravilha! Quando, vivendo ainda no século, chego a Roma caminhando com os mercadores, ele viu inúmeros mendicantes e pobres que ficavam perto da basílica do bem-aventurado Pedro, como de costume. Compadecendo-se do que aconteci com essas pessoas e desejando experimentar suas misérias para saber se ele mesmo também poderia suportar alguma vez aquela situação, afastou-se de seus companheiros, tirou suas roupas e vestiu os trajes repugnantes dos miseráveis. Misturando-se a eles, sentou-se e, alegre, comeu mendigando com eles. Ele dizia que nunca tinha comido algo tão deleitável. (2Cel 61)

O episódio não é a novidade da descoberta de Dalarun, o texto foi replicado posteriormente, em uma versão mais elaborada, na Legenda dos Três Companheiros e na Legenda Áurea, mas é o próprio Dalarun que apresenta essa versão da narrativa como o trecho mais importante da descoberta (DALARUN, 2016, p. 25-26). Francisco não estava em uma peregrinação, como sugerida pela Legenda dos Três Companheiros, mas em uma viagem de negócios. Do choque, vem o desejo em experimentar a miséria do outro: “[...] O latim utilizado é luminoso, com uma formulação de aparência quase moderna: *miserias experiri*. Não apenas apiedar-se, nem mesmo aliviar o próximo, mas compartilhar de uma condição real, experimentá-la fisicamente.” (DALARUN, 2015, p. 26).

A experiência quase antropológica remete, também, à prática que apresentamos ao longo dessa dissertação: a visualidade que é capaz de transformar. Francisco viu, daí seu desejo de experimentar. Da percepção que não era escrita ou sonora, mas visual, houve a transformação do desejo, a sensibilidade é, assim, via de possibilidade de reflexão. Da experiência pragmática de Roma, Francisco se apropria da potência visual: desenha, interpreta, escreve dando sentido de testemunho.

Demonstramos como a disputa pela memória e pela figura de Francisco gerou uma série de cisões e conflitos internos na Ordem dos Frades Menores: controlar o fundador e as origens míticas é uma ferramenta essencial de poder político em uma compreensão da própria história que, no caso dos frades, se ligava à própria experiência de Salvação Cristã em um contexto em que Francisco, influenciado pelo clima apocalíptico dos leitores de Joaquim de Fiore, já não era um

santo qualquer.

A proposta de prática visual de Francisco foi adotada pelos seus seguidores. Os textos de correntes que reivindicavam uma herança mais “autêntica” de Francisco, como o texto dos Três Companheiros, fazia uso de uma fórmula de visualidade similar à prática por Francisco em seu Testamento, desse modo, o testemunho visual se tornou ferramenta de legitimidade entre os frades.

Boaventura foi responsável por interpretar a tradição textual de Francisco e sua memória, teologizando suas práticas e normatizando-as. Criou uma série de normas sobre o uso de imagens que não foram seguidas, criou também, por outro lado, uma ampla obra teológica que tinha na visualidade uma possibilidade muito importante ascese a Deus: seus signos e rastros estão presente em todas as criaturas que podem ser veículo. A Legenda Maior, por sua vez, foi sua empreitada no mundo das hagiografias para criar, finalmente, um Francisco que tentasse resolver os problemas identitários de cisões entre os grupos. Seu Francisco era, assim, mais que um homem, uma instituição, com diversas correspondências teológicas e bíblicas que legitimavam a vida de Francisco, o rigor com a pobreza na interpretação dos frades parisienses e apresentava o frade ideal para seu tempo. Boaventura, ainda, desenvolve a teologia da visualidade de Francisco e apresenta o amor como possibilidade de transformação a partir das experiências visuais. Francisco, na Verna viu o Serafim e, do misto e alegria e tristeza, surgiram os estigmas, o autor seráfico, ainda no décimo terceiro capítulo da Legenda Maior acrescenta, sobre o episódio: *“Così, il everace amore di Cristo aveva trasformato l’amante nell’immagine stessa dell’amato”*. (LM 13, 5). A imagem, portanto, leva a compulsão dos afetos e transforma também o observador em uma outra imagem, similar à primeira. É nessa ideia de espelhamento que o Francisco-Instituição de Boaventura deve ser lido e, também, sua correspondência iconográfica giottesca.

Giotto e o monumento da Igreja-Superior apresentam uma proposta de Francisco que apaga a primeira proposta, do Mestre de São Francisco, ao apresentar a instituição acima do homem e, no espelhamento de Boaventura, seu desejo de transformação. O projeto original previa uma igreja-relicário, escura e brilhante, mística, que tornava presente nas imagens o corpo invisível do fundador e, na aparente contradição da não-visualidade do corpo de um santo todo visível, as imagens, principais referências visuais a Francisco assumiram o protagonismo, apresentando o paralelismo dos corpos santos de Francisco e de Cristo que na

eucaristia e nas relíquias lá estavam presentes.

O caminho dessa dissertação foi, ele também, marcado pelas diferentes possibilidades de sensibilidade da Basílica de São Francisco que a foram transformando. A primeira proposta era apresentar a mudança dos ciclos da Igreja Inferior para a Superior, com a hipótese de que houve uma substituição de um pelo outro. Os documentos e o prédio, entretanto, negavam a hipótese ao apresentar ciclos de imagens que não partilhavam do mesmo patamar de comparação: são ciclos distintos, em espaços distintos e com funções distintas. A percepção do ciclo do Mestre de São Francisco como último grande projeto iconográfico na apresentação de Francisco-corpo, ganhou relevo frente ao projeto político de Giotto já tão explorado pela bibliografia especializada.

Com o entrecruzamento de documentação hagiográfica, registros de doações, inventários, crônicas e, sobretudo, imagens, demonstramos como a visualidade foi uma ferramenta bem utilizada pelos frades do século XIII e que, na compreensão da sua importância, transformaram também Francisco.<sup>4</sup>

## Fontes

ALESSANDRI, Leto; PENNACCHI, Francesco. I più antichi inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi (1338-1473). **Archivum Franciscanum Historicum**. Firenze, annus VII, pp. 66-107; 294-340, 1914

ANGELA DA FOLIGNO. Memoriale. In: SANTI, Francesco (org.). **La Letteratura Franciscana**. Volume 5. La Mistica: Angela da Foligno e Raimondo Lullo. Milano: Mondadori; Fondazione Lorenzo Valla, 2016, pp. 28-232.

ANGELO CLARENO. **Liber chronicarum sive tribulationum Ordinis Minorum**. Edição crítica por G. Boccali. Assis: Edizioni Santa Maria degli Angeli, 1998.

BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J.; SEDDA, Filippo. (orgs.). **Fonti Liturgiche Franciscane**. L'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XIII secolo. Padova: Editrici Franciscane, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução coordenada por Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: PAULUS, 2002. 2168 p.

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. Itinerário da Mente para Deus. In : BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. **Escritos Filosóficos-Teológicos**. Trad. de Jerônimo Jerkovic. Porto Alegre : Edipurs, 1999, p. 291-348.

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. A Árvore da Vida. In: SÃO BOAVENTURA. **Escrito espirituales de S. Boaventura**. Trad. de Saturnino Schneider. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1937b.

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. As Seis Asas do Seraphim. In: SÃO BOAVENTURA. **Escrito espirituales de S. Boaventura**. Trad. de Saturnino Schneider. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1937a.

BOAVENTURA DE BAGNOREGIO. Solilóquios sobre os quatro exercícios mentais. In: SÃO BOAVENTURA. **Obras Escolhidas**. Trad. de Luis A. De Boni ; Jerônimo Jerkovic e Frei Saturnino Schneider. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes e Universidade de Caxias do Sul, 1983, p. 309-371.

CABASSI, Aristide (org.) **Scritti**: testo latino e traduzione italiana. Padova: EFR-Editrice Franciscane, 2002, p. 429-430.

CENCI, Caesaris; MAILLEUX, Romani Gerogii (orgs.). **Analecta Franciscana XII**. Constitutiones Generales Ordinis fratrum Minorum I (Saeculum XIII). Roma: Frati Editori di Quaracchi, 2007.

DALARUN, Jacques. **A Vida Descoberta de Francisco de Assis**. Tradução de Igor S. Teixeira. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

DALARUN, Jacques. **La vita ritrovata del beatissimo Francesco**. La leggenda sconosciuta di Tomasso da Celano. Milano: Biblioteca Franciscana, 2015.

ELIA DA CORTONA. Lettera enciclica di Frate Elia, a tutte le province dell'Ordine sulla morte di San Francesco. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011, p. 237-240.

ESSER, Kajetan. **Gli scritti di S. Francesco d'Assisi**. Padova: Edizioni Messagero Padova, 1982.

FRANCISCUS ASSISIENSIS. Testamentum. In : CABASSI, Aristide (org.). **Scritti**: testo latino e traduzione italiana. Padova: EFR-Editrice Francescane, 2002, p. 432-440.

IGREJA CATÓLICA. Papa (2013-: Francisco). *Esortazione Apostolica Gaudete et Exultante del Santo Padre Francesco sulla chiamata alla santità nel Mondo Contemporaneo*. Roma, 19 março 2018. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/francesco/it/apost\\_exhortations/documents/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20180319\\_gaudete-et-exultate.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/it/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exultate.html)>. Acesso em: 11 junho 2018.

LAMBERTINI, Roberto (org.). **Fonti Normative Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2016.

MANCINI, Franco. **Laude – Iacopone da Todi**. Roma: Laterza, 1974.

MENESTÒ, Enrico; BRUFANI, Stefano (orgs.). **Fontes Franciscani**. Assisi: Edizioni Porziuncola, 1995.

PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011

PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011.

PATRIBUS COLLEGII S. BONAVENTURAE. **Analecta Franciscana sive Chronica Aliaque Varia Document ad Historiam Fratrum Minorum**. Tomus X. Legendae S. Francisci Assisiensis. Saeculis XIII et XIV conscriptae. Firenze : Quaracchi, 1941.

SEDDA, Filippo (org.). **Franciscus Liturgicus**. Editio fontium saeculi XIII. Padova: Editrici Francescane, 2015.

THOME CELANENSIS. Vita beati patris nostri Francisci (Vita brevior). Apresentação e edição crítica à cura de Jacques Dalarun. **Analecta Bollandiana**, Bruxelas, v. 133/1, p. 23-86, 2015.

TOMÁS DE AQUINO. **Comentário sobre “A Memória e a Reminiscência” de Aristóteles**. São Paulo: Edipro, 2015.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

## Bibliografia

ACCROCA, Felice. Introduzione alla Compilazione di Assisi [Leggenda Perugina]. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011, 873-878.

ACCROCA, Felice. Introduzione alla Leggenda dei tre Compagni. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011a, p. 789-792.

ACCROCA, Felice. Introduzione alla Leggenda Maggiore. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011b, p. 593-597.

ACCROCA, Felice. **Sulla Via di Francesco**. Saggi e discussioni sugli scritti e le agiografie francescane. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2017

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACCI, Michele. Immagini sacre e piéta « topográfica ». In : SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STUDI FRANCESCANI ; CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI STUDI FRANCESCANI. **Le Immagini del Francescanesimo**. Atti del XXXVI Convegno Internazionale. Spoleto : Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2009, p. 31-57.

BARTOLI LANGELI, Attilio. **Gli autografi di frate Francesco e di frate Leone**. Turnhout: Brepols, 2000.

BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. **Annales**. Histoire, Sciences Sociales, Paris, n. 1, 1996, pp. 93-133.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris : Gallimard, 2008.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires : Katz Editores, 2007.

BINO, Carla Maria. Teatro Francescano. "Fare come" per "farsi come": il teatro della nudità e la drammatica della conformazione. In: BARTOLI, Marco; BLOCK, Wieslaw; MASTROMATTEO, Alessandro (orgs.). **Storia della Spiritualità Franciscana**. Secoli XIII-XVI. Bologna: Edizioni Dehoniane Bologna, 2017, pp. 277-294.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOLLATI, Milvia. **Francesco e la croce di S. Damiano**. Milano: Edizioni Biblioteca Franciscana, 2016.

BONNE, Jean Claude. Arte e *environnement*: entre arte medieval e arte contemporânea. In: FONSECA, Celso Silva; RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros; COELHO, Maria Filomena (orgs.). **Por uma longa duração**: perspectivas de estudos medievais no Brasil. VII Semana de Estudos Medievais. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

BONNE, Jean Claude. Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire. In : BASCHET, Jérôme ; SCHMITT, Jean-Claude. **L'image**: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris : Le Léopard d'Or, 1996, pp. 207-250.

BOUGEROL, Jacques Guy. **Introduction a Saint Bonaventure**. Paris : Librairie Philosophique, 1988.

BOURDIEU, Pierre **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013b.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O Sociólogo e o Historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BOYLE, Leonard-E; GY, Pierre-Marie (orgs.) **Aux origines de la liturgie dominicaine**. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1. Atti del Colloquio internazionale tenuto a Roma nel 1995. Roma: École Française de Rome, 2004.

BRUFANI, Stefano. Prefazione: Paul Sabatier e la Vie de S. François (trad. It. 1896). In: SABATIER, Paul. **Vita di S. Francesco d'Assisi**. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2009.

BRUNI, Bruno. Il Crocifisso di San Damiano: il restauro conservativo e le indagini propedeutiche. In: BOLLATI, M. (org.). **Francesco e la croce di San Damiano**. Milano: Edizione Francescana, 2016, pp. 161-166.

BUGHETTI, Benvenuto. Vita e Miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV. **Archivum Franciscanum Historicum**, Firenze, annus XIX, pp. 636-732, 1926.

CANNON, Joanna. Dating the frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi. **The Burlington Magazine**. London, vol. 124, no. 947, pp. 65-69, 1982.

CAPPELLETTI, Lorenzo. La trasmissione della spiritualità attraverso arte e iconografia. In: BARTOLI, Marco; BLOCK, Wieslaw; MASTROMATTEO, Alessandro (orgs.). **Storia della Spiritualità Francescana**. Secoli XIII-XVI. Bologna: Edizioni Dehoniana Bologna, 2017, pp. 295-311.

- CENCI, C. Le Definizioni del Capitolo generale di Parigi nel 1266. **Frate Francesco**, Roma, v; 69, p 307-313, 2003.
- CONTRERAS MOLINA, Francisco. **El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís**. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- COOK, William R. New sources, new insights: the Bardi Dossal of the life and Miracles of St. Francis of Assisi. **Studi Francescani**. Firenze, vol. XCIII, pp. 325-346, 1996.
- COOK, William R. **Images of St Francis of Assisi in paintings, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy**: a catalogue. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1999.
- COOPER, Donald ; ROBSON, Janet. **The Making of Assisi**: the Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica. London: Yale University, 2013.
- CROCE, Benedetto. **La storia come pensiero e come azione**. Bari: Laterza, 1938.
- DALARUN, Jacques. **Francesco d'Assisi**. Il potere in questione e la questione del potere. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 1999.
- DALARUN, Jacques. **La Malavventura di Francesco d'Assisi**. Per un uso storico delle leggende francescane. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 1996.
- DALARUN, Jacques. **Proposta Francescana**. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2017.
- DALARUN, Jacques. **Vers une résolution de la question francescaine**. La Légende ombrienne de Thomas de Celano. Paris : Fayard, 2007.
- DESBONNETS, Theophile. **Dalla Intuizione alla Istituzione**. I Francescani. Milano: Edizione Biblioteca Francescana Provinciale, 1986.
- DURÁN, Norma. **Formas de Hacer la Historia**. Historiografía grecolatina y medieval. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2010.
- ERICKSON, Carolly. **La visione del Medioevo**. Saggi su storia e percezione. Napoli: Liguori editore, 1982.
- FARANDA, Franco. La Perduta Croce di Asissi dipinta da Giunta Pisano nel 1236. **Commentari d'Arte**. Roma, Anno XVII, no. 50, pp. 7-27.
- FRANCASTEL, Pierre. **La Figura y el Lugar**. El Orden Visual del Quattrocento. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- FRANCASTEL, Pierre. Réflexions nouvelles sur un vieux procès : L'art italien et le rôle personnel de Saint François. **Annales**. Histoire, Sciences Sociales. Année 11, n. 4, Paris, pp. 481-489, 1956.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre**. Dijon, Hors-série n. 2, pp. 1-29, 2008.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Relíquia, Metonímia do Sagrado. **Historiae**. Rio Grande, 1 (1), pp. 9-29, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Relíquia, Metonímia do Sagrado. **Historiae**. Rio Grande, 1 (1), pp. 9-29, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Similibus símile cognoscitur. O pensamento analógico medieval. **Medievalista**. Lisboa, no. 14, pp. 1-37, 2013.

FRUGONI, Chiara. **Francesco e l'invenzione delle stimmate**. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto; 1993.

FRUGONI, Chiara. **Francesco un'altra storia**. Le immagini della tavola della cappella Bardi. Milano: Marietti, 1988.

FRUGONI, Chiara. **Quale Francesco?** Il messaggio nascosto degli affreschi di Assisi. Milano: Giulio Einaudi Editore, 2015.

FRUGONI, Chiara. Saper Vedere: Francesco e le immagini. In: SOCIETÀ Internazionale di Studi Francescani. **Frate Francesco d'Assisi**. Spoleto: CISAM, 1994, pp. 199-220.

GARCIA ROS, Vicente. **Los franciscanos y la arquitectura: de San Francisco a la exlaustración**. Valencia: Asís, 2000.

GARRISON, Edward B. **Italian romanesque panel painting: an illustrated index**. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1949.

GEARY, Patrick. Memória. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. (orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente Medieval**. Vol. 2. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp. 191-207.

GERMAIN, Alphonse. **L'influence de St. François-d'Assise sur la civilisation et les arts**. Paris : Librairie Bloud e cie, 1903.

GIEBEN, Servus. San Francesco nell'arte popolare medievale e nella grafica. In: ATANASSISU, Gabriele; GIEBEN, Servus; GRAU, Engelbert et al. (orgs.). **Francesco In Italia, Nel Mondo**. Milano: Jacabook, pp. 415-438.

GILLET, Louis. **Histoire Artistique des Ordres Mendiants**. Étude sur l'Art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècles. Paris : Librairie Reouard, 1912.

GILLET, Louis. **Sur les pas de Saint François d'Assise**. Paris : Librairie Plon, 1926.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Medo, Reverência, Terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GORDON, Dillian. A perugian provenance for the Franciscan Double-Sided Altar-Piece by the Maestro di S. Francesco. **The Burlington Magazine**. London, vol. 124, no. 947, pp. 70-77, 1982.

GUENÉE, Bernard. História. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. (orgs.). **Dicionário analítica do Ocidente Medieval**. Vol. 1. São Paulo : Editora Unesp, 2017, pp. 583-598

HAYES, Zachary. The theological image of St. Francis of Assisi in the sermons of St. Bonaventure. In: BLANCO, F. Chavero (org.). **Bonaventuriana**. Miscellanea in onore di Jacques Guy Bougerol. Roma: Antonianum, 1988, p. 324-345

IVANOV, Andrey. São Bernardo: apologia e arte arquitetural. **Trans / Form / Ação**. Marília, v. 35, pp. 179-186, 2012.

JACOPONE DA TODI. Lauda 40. In: PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011, p. 1321-1326.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

LAMBERTINI, Roberto (org.). **Fonti Normative Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2016.

LE GOFF, Jacques. **São Luís**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **Faire de l'Histoire** : nouvelles approches, nouveaux problèmes et nouveaux objets. Paris : Gallimard, 1974.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura**. Textos Essenciais. Vol. 2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004.

LUNGI, Elvio. **La Passione degli Umbri**. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento. Foligno: Edizioni Orfini Numeister, 2000.

MAGALHÃES, Ana Paula Tavares. Concepção da História em Boaventura (1221-1274): encarnação, franciscanismo e redenção. **Acta Scientiarum. Education**. Maringá, v. 34, n. 1, p. 29-37, 2012.

MAGALHÃES, Ana Paula Tavares. **Os Franciscanos e a Igreja na Idade Média**. A *Arbor vitae crucifixiae Iesu* de Ubertino da Casale. São Paulo: Editora Intermeios, 2016.

MANSELLI, Raoul. “**Nos qui cum eo fuimus**”. Contributo alla questione francescana. Roma: Biblioteca Seraphico-capuccina, 1980.

MARANESI, Pietro. Bonaventura, Ministro Generale, di fronte alla Chiesa e all'Ordine Franciscano. **Doctor Seraphicus**. Bagnoregio, n. 55, p. 17-65, 2008.

MARANESI, Pietro. Regola e le costituzioni del primo secolo francescano: due testiuioni del primo secolo francescano: due testi per una identità in cammino. In: SOCIETÀ Internazionale di Studi Francescani (org.). **La Regola dei Frati Minori**. Spoleto: CISAM, 2010, pp. 269-318.

MARCELLI, Luca. Introduzione alle Costituzioni Narbonensi. In: LAMBERTINI, Roberto (org.). **Fonti Normative Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2016, pp. 142-153.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MERLO, Giovanni Grado. **Em nome de São Francisco**: história dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI. Petrópolis, RJ: Vozes, FFB, 2005.

MERLO, Grado Giovanni. Introduzione – Testamento. In: CABASSI, Aristide (org.) **Scritti**: testo latino e traduzione italiana. Padova: EFR-Editrice Francescane, 2002, p. 429-430.

MERLO, Grado Giovanni. La storiografia francescana dal dopoguerra ad oggi. **Studi Storici**, Roma, no. 32, anno 32, pp. 287-307, 1991.

MERLO, Grado Giovanni. **Nel Nome di San Francesco**. Storia dei frati Minori e del francescanesimo signo agli inizi del XVI secolo. Padova: Editrice Francescane, 2012.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NESSI, Silvestro. **La Basilica di San Francesco a la sua documentazione storica**. Assisi: Casa Editrici Franciscana, 1994.

NUNES, R. A. C. Boaventura e Aristóteles. **Cadernos de História e Filosofia da Educação**. São Paulo, v. IV, no. 6, p. 01-04, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur15/ruy.htm>. Acesso em 08 de agosto de 2016.

PAOLAZZI, Carlo (org.). **Fonti Francescane**. Padova: Editrici Francescane, 2011

PAOLAZZI, Carlo. Introduzione – Scritti di Francesco d'Assisi. In : CAROLI, Ernesto; PAOLAZZI, Carlo [et al.] (org.). **Fonti Francescane**. Nuova edizione. Padova: Editrici Francescane, 2004, pp. 29-47.

PAPINI TARTAGNI, Niccolò. **Notizie sicure della morte, sepoltura, canonizzazione e traslazione di S. Francesco d'Assisi e del ritrovamento del di lui corpo**. Foligno: Tipografia del Tomassini, 1824.

PÁSZTOR, Edith. **Francesco d'Assisi e la "Questione Franciscana"**. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2000.

PATRIBUS COLLEGII S. BONAVENTURAE. **Analecta Franciscana sive Chronica Aliaque Varia Document ad Historiam Fratrum Minorum**. Tomus X. Legendae S. Francisci Assisiensis. Saeculis XIII et XIV conscriptae. Firenze : Quaracchi, 1941.

PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes. O toque como via miraculosa: imagem e materialidade na távola franciscana de Bonaventura Berlinghieri (1235). **Domínios da Imagem**, Londrina, vol. 11, 2. 21, pp. 163-181, 2017.

PIAGNANI, Francesco; PRINCIPI, Lorenzo. Maestro del dossale di San Giovanni Battista. In: ANSELMINI, Salvatore Enrico; PRINCIPI, Lorenzo (orgs.). **Il Museo d'Arte Sacra di Orte**. Orte: Parrocchia di Santa Maria Assunta; Centro di Studi per il Patrimonio di San Pietro in Tuscia; Diocesi di Civita Castellana, pp. 14-18.

PIERINI, Marco (org.). **Francesco e la croce dipinta**. Perugia: Silvana Editoriale, 2016.

PIERINI, Marco. Maestro di San Francesco – Croce. In: PIERINI, Marco (org.). **Francesco e la croce dipinta**. Perugia: Silvana Editoriale, 2016, pp. 104-114.

POTESTÀ, G. L.. Un secolo di studi sull'"Arbor Vitae": Chiesa ed escatologia in Ubertino da Casale. **Collectanea Franciscana**, Roma, vol. 47, p. 217-267, 1977.

PRANDI, Adriano. San Bonaventura e l'Arte Figurativa. **Doctor Seraphicus**. Bagnoregio, n. 53, p. 53-64, 1978.

PULIGNANI, Michele Faloci. Le Sacre Reliquie della Basilica di San Francesco in Assisi nel secolo XIV. **Miscellanea Franciscana**. Folino, vol. 1, pp. 145-150, 1886.

RATZINGER, Joseph. **San Bonaventura**. La teologia della storia. Assisi: Edizioni Porziuncola, 2008.

RECHT, Roland. **Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XIIIe-XVe siècle**. Paris : Gallimard, 1999.

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos**. A sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCCHI, Giuseppe. La più antica pittura nella Basilica di S. Francesco ad Assisi. **Racar**: revue d'art canadienne. Toronto, vol. XII, n. 2, pp. 169-173, 1985.

ROSATI, Fernando. **Chiesa di San Francesco in Gubbio**. Nella Storia, Nell'Arte. Gubbio: Biblioteca San Francesco, 1982.

RUSSO, Daniel ; MAGNANI, Eliana. Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de « modelè » en anthropologie, histoire et histoire de l'art. **BUCEMA**. Dijon, vol. 14, pp. 209-233, 2010.

RUSSO, Daniel. Les Fonctions Dévotionnelles de l'Image Religieuse dans l'Italie Médiévale. In : BASCHET, Jérôme ; SCHMITT, Jean-Claude. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris : Le Léopard d'Or, 1996, pp. 133-153.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. **Revista de História**. São Paulo, no. 26, pp. 37-72, 2011.

RUSSO, Daniel. Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur le croix en Ombrie au XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge. **Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes**, Roma, volume 96, no. 2, pp. 647-717, 1984.

SABATIER, Paul. **Vie de Saint François d'Assise**. Paris : Fischbacher, 1894.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María. Ideas estéticas de San Buenaventura como posible fuente doctrinal de la iconografía del Trecento italiano. **Mirabilia**. Barcelona, no. 20, vol. 1, pp. 66-91, 2015.

SANTI, Francesco (org.). **La Letteratura Franciscana**. Volume 5. La Mistica: Angela da Foligno e Raimondo Lullo. Milano: Mondadori; Fondazione Lorenzo Valla, 2016.

SCHMITT, Jean-Claude . Imago: de l'image à l'imaginaire. In : \_\_\_\_\_ ; BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996a, pp. 29-38.

SCHMITT, Jean-Claude. La Culture de l'Imago. **Annales**. Histoire, Sciences Sociales. Année 51, vol. 1, Paris, pp. 3-36, 1996b.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. São Carlos: UDESC, 2007.

SEDDA, Filippo. La "Malavventura" di Tommaso da Celano dal medioevo all'alba del XXI secolo. In: KUMKA, E. (org.). **Tommaso da Celano**: agiografo di san Francesco. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 29 gennaio 2016, p. 11-45 Milano: Miscellanea Franciscana, 2016.

SEDDA, Filippo. La Legenda ad usum chori e il codice assisano 338. **Franciscana**, Bolletino della Società Internazionale di Studi Francescani, Spoleto, Vol. XII, p. 43-84, 2010.

SEDDA, Filippo; RAVA, Eleonora. Un nuovo manoscritto con la Vita I e I Dicta del beato Egidio d'Assisi. **Archivum Franciscanum Historicum**, Roma, vol. 104, pp. 263-269, 2011.

SIANO, Paolo. **La Questione Franciscana**. Un contributo storico ed ermeneutico. Frigeni (Campania): Casa Mariana Editrice, 2013.

SOCIETÀ Internazionale di Studi Francescani (org.). **La "Questione Franciscana" dal Sabatier ad oggi**. Atti del Convegno Internazionale di Studi Francescani di 1973. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1974

STEIN, Judith E. Dating the Bardi St. Francis Master Dossal: text and image. **Franciscan Studies**. Nova York, no. 36, vol. 1, pp. 271-297, 1976.

TARTUFERI, Angelo; D'ARELLI, Francesco (orgs.) **L'Arte di Francesco**. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo. Firenze: Giunti Editore, 2015.

THODE, Henry. **Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia**. La spiritualità francescana e il genio di Giotto. Roma: Donzelli editore, 1993.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas anônimos da História**: micro-história. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VICENZI, Alessandro. **La Basilica di San Francesco ad Assisi**. Modena: Franco Cosimo Panini, 2015.

VISALLI, Angelita Marques. **Cantando até que a morte nos salve**: estudo sobre laudas italianas dos séculos XIII e XIV. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VISALLI, Angelita Marques. Jacopone de Todi: penitente, franciscano, poeta, um *outsider*. **Revista Ágora**, Vitória, n. 26, p. 47-64, 2017.

VISALLI, Angelita Marques. **O Corpo no Pensamento de Francisco de Assis**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Curitiba: Faculdade São Boaventura, 2003.

VISALLI, Angelita Marques. O Crucifixo de São Damião: assim Cristo se manifesta a Francisco de Assis. **Notandum**, São Paulo/Porto, no. 32, pp. 85-100, 2013.

VOVELLE, Michel. **As Almas do Purgatório ou o Trabalho de Luto**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ZAPPASODI, Emanuele. Maestro di S. Francesco. In: BASSETTI, Massimiliano; TOSCANO, Bruno (orgs.). **Dal visibile all'indicibile**. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno. Spoleto: CISAM, 2012, pp. 159-170

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2000