

UM ESTUDO SOBRE O “SÃO FRANCISCO DAS CHAGAS”, DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

Maritsa Sá Freire Costa¹

O presente estudo é parte da dissertação defendida para obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Trata-se de uma reflexão sobre o grupo escultórico “São Francisco das Chagas” que pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) e compõe sua exposição de longa duração. Um aspecto que está intimamente relacionado a São Francisco de Assis é o fato do santo ter sofrido a estigmatização, reconhecida pela Cúria Romana e definida como o recebimento das chagas de Cristo. Por esta experiência, Francisco se aproximou ainda mais do modelo ideal de vida cristã já associada a ele pelo exercício do Evangelho. Este episódio é um dos motivos iconográficos mais frequentes na tradição figurativa franciscana e é o tema da peça aqui analisada (figura 01). Peculiar em sua montagem, a peça revela uma solução iconográfica incomum, principalmente no que se refere ao contato muito próximo efetuado pela figura angelical através do abraço. Propõe-se, portanto, analisar a imagem e os modelos iconográficos relativos à representação de determinados atributos, bem como da mensagem transmitida pelo suporte a respeito do ser representado. Também são considerados os aspectos que abrangem os ajustes na representação do santo, quanto à iconografia e à percepção gerada a partir da criação figurativa, ambas as considerações compõem a análise sobre a construção da imagem de São Francisco de Assis, complementada pelas adaptações que envolvem os modelos iconográficos relacionados ao tema em estudo, qual seja, o recebimento dos estigmas.

A CONSOLIDAÇÃO DO MODELO GIOTTESCO

Como afirma o historiador da arte alemão Hans Belting (2009: 23, tradução nossa), “ao venerar a imagem, faz-se um exercício de memória de natureza ritual.” Neste sentido, a relação entre a exposição figurativa do personagem e o relato a respeito de sua vida fundamentava e exercitava

¹ Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel)

esta memória, fazendo com que a imagem recuperasse os feitos e os milagres do retratado, confirmando sua santidade. Logo após a canonização de São Francisco de Assis, em 1228, a Ordem dos Frades Menores, fundada por ele, estabeleceu o primeiro modelo para a constituição da efigie que seria destinada ao culto do santo, portanto, estabeleceram o que seria a “imagem oficial” (figura 02). (BELTING, 2009)

Por meio desta imagem, percebe-se que os franciscanos embora mantivessem algo que se harmonizasse com as produções da época, inovaram na percepção e no entendimento da imagem como elemento consolidador. Belting (2009) observa uma relação entre as hagiografias e as representações imagéticas de forma que tanto umas como outras foram se ajustando por meio de escolhas que corrigiram as discrepâncias até chegarem à versão ideal. Esta padronização auxiliou na divulgação e na fixação do representado, assim como tornou mais eficiente o trabalho memorial. Contribuiu para a definição do modelo o trabalho dos artistas responsáveis pela retratação do santo nos locais de culto, sendo o mais notável Giotto di Bondone, pintor italiano que viveu da segunda metade do século XIII até 1337. Ele foi o contratado para decorar a Basílica de São Francisco em Assis entre 1290 e 1292. O templo central da devoção franciscana possui uma série de afrescos que mostram diversas passagens de sua vida. As novas soluções figurativas e a importância do templo motivaram conjuntamente a predominância da iconografia giottesca, a qual influenciou as produções imagéticas que a seguiram. Como o recebimento dos estigmas se constituía num evento deveras peculiar, não apenas pela excepcionalidade do acontecimento, mas principalmente por ter sido o meio de associação com o Cristo, esta passagem foi o diferencial “propagandístico” para a ordem recém criada atrair devotos. Giotto o retratou na Basílica e definiu o esquema do chamado modelo tradicional, medieval ou giottesco denominado “São Francisco das Chagas” ou “Êxtase de São Francisco”. Ele é formado basicamente pela figura do santo geralmente ajoelhado, com os braços abertos, recebendo os raios divinos de um Cristo Seráfico (pregado numa cruz ou não). É esta a configuração representada na figura 03 a seguir:

DO MODELO TRADICIONAL AO ÊXTASE CONTRARREFORMISTA

Louis Réau (1997) explica que houve uma mudança na iconografia de São Francisco de

Assis provocada pelo movimento contrarreformista, afirmando que os artistas do barroco (a arte da Contrarreforma) transformaram São Francisco num sofredor por excelência. Assim sendo, na representação do evento relacionado aos estigmas o que se vê é um homem extenuado e sombrio, como esta interpretação, dentre várias, do artista grego El Greco (figura 04):

O CONTEXTO AMERICANO

O historiador da arte argentino, Héctor Herminio Schenone (1992), recorrendo a textos hagiográficos, como o de São Boaventura, conclui que a intenção da visão foi de mostrar que a semelhança com o Cristo não se baseava no sacrifício corporal, mas sim no “incêndio espiritual”. Sendo assim, o pesquisador argentino afirma que:

As composições que mais se difundiram pela América são as que seguem a fórmula medieval, muito mais simples, clara e didática que as dramáticas cenas barrocas. Mostram o *Poverello* de joelhos, raramente em pé, extático diante do Crucifixo-Serafim suspenso no ar pelas asas. Não foram registrados casos nos quais Francisco se encontra suspenso no ar, com os braços abertos e seu corpo junto ao de Cristo (...) Contudo, essa ideia aparece num singular grupo escultórico de barro cozido, fortemente expressivo e muito original, que se conserva no Museu de Arte Religiosa da cidade de São Paulo (Brasil). [*sic*] Ambos estão em pé, Francisco com os braços abertos e jogados para trás, em êxtase, enquanto Jesus sustentando-o pelo pescoço o abraça com as asas. (SCHENONE, 1992: 388, tradução nossa)

Com clara evidência, ele se refere ao grupo escultórico do museu paulista. O historiador tenta classificar a peça dentro do grupo que privilegia a representação do sentimento (contrarreformista) em detrimento da narrativa (modelo tradicional). Não somente o autor argentino tentou entender a peça paulista, mas pesquisadores como a historiadora Maria Regina Emery Quites (2006) também percebeu uma certa sobreposição de iconografias na imagem. A autora concorda com a originalidade identificada por Schenone e destaca uma mescla com outro modelo iconográfico, o do “São Francisco abraçando Cristo ou do Amor Divino”. Este tema é caracterizado por um “abraço-completo” por parte do santo e um “meio-abraço” por parte do Cristo, geralmente crucificado.

No entanto, a investigação acerca da imagem não estaria completa caso não fosse submetida a um “modelo fantasmal da história”. Trata-se neste momento da análise da introdução à interpre-

tação de Aby Warburg a respeito da história da arte pela qual podem ser identificadas “fórmulas de *páthos*” antigas. A compreensão da imagem por Warburg ultrapassa o contexto histórico e converge para a própria imagem, especificamente na sua sobrevivência. Independente dos modelos iconográficos e das escolhas racionais e intencionais dos artistas ou dos encomendantes, é pela inconsistência do tempo que a imagem sobrevive. Portanto, passa-se a analisá-la através dos conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*. Aby Warburg não deixou suas ideias organizadas de forma sistemática, mas dispersas em diversos materiais, inclusive no projeto inacabado *Mnemosyne*, em que, como afirma Didi-Huberman (2013: 172), “(...) lançou hipóteses múltiplas –seus “foguetes” teóricos –, sem jamais fornecer o sistema da unificação deles (...)”. Basicamente a *Nachleben* é a “sobrevivência” de traços percebida em alguma obra e que se difere do conceito de “imitação (*Nachahmung*)” (2013: 24) Ela, como Didi-Huberman (2002: 63, tradução nossa) afirma, “(...) está no sintoma recorrente e no jogo, na patologia da linguagem e na inconsciência das formas.” O próprio Warburg definiu a ‘sobrevivência’ como um fantasma preso numa casa que não encarna e nem é exorcizado. A história das imagens que ele praticava sem dar este nome (o nome é do Didi-Huberman) era uma “história de fantasmas para gente grande.” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 72) Já a *Pathosformel* foi traduzida pelo autor francês (e dele para o português na versão traduzida) como ‘fórmula de *páthos*’ (2013: 167). Trata-se das formas de afeto, ou ainda, a maneira como o sentimento gera as formas das imagens, neste sentido, a “sobrevivência” é a corporificação ou, mais apropriadamente, a “encarnação” da *Pathosformel*. Aplicando esta ideia à peça do “São Francisco das Chagas”, pode-se afirmar que a *Pathosformel* aparece na representação da paixão (pelo Cristo) por meio do abraço, isto é, quando o sentimento torna-se forma. O amor entre os personagens é tão intenso que incita à união que “formalmente” (no sentido de configuração física) impulsiona o abraço, o contato, mais que de corpos, de essências. Tal reflexão vai ao encontro da descrição do amor que o santo nutria por Cristo, como pode ser observado nestes trechos do Capítulo 9 da Legenda Maior:

Pois ele todo, como uma brasa ardente, parecia absorvido pela chama do amor divino. Pois, quando ouvia falar no amor do Senhor, imediatamente se empolgava, ficava afetado, inflamado, como se com o som da voz de fora fosse tocada a corda interior do coração. (...) porque muito há de ser amado o amor daquele que tanto nos amou. (...) Jesus Cristo crucificado morava perenemente entre os seios de sua mente como um ramo

de mirra (cfr. Cant1,12), no qual optava por transformar-se totalmente pelo incêndio do excessivo amor. (...) Comungava muitas vezes, e tão devotamente que tornava os outros devotos, e ao saborear o Cordeiro imaculado suavemente, como se estivesse ébrio no espírito, na mente era quase sempre arrebatado em êxtase.

Isto explica porque a escultura do museu paulista impressiona e é tão peculiar na representação da estigmatização. Nela, o episódio se mostra intenso, muito mais do que a representação giottesca tradicional que, como visto, se concentra na narrativa e não no sentimento. No caso da imagem paulista a intensidade aparece por meio do abraço entre a figura divina, numa intimidade igualmente exacerbada, e o ser humano. Ademais, observa-se que o abraço é a parte visível da paixão pelo Cristo que tomou forma. Não só a paixão aparece no gesto mas também o desejo de união, de identificação do santo com o divino. Em suas hagiografias consta que era desejo de Francisco sentir a mesma dor do Cristo e o mesmo amor pela humanidade. Entretanto este abraço ansiando por união já “apareceu” antes: na narrativa entre a ninfa Sálmacé e o deus Hermafrodito. Conforme uma das histórias contadas pelo poeta romano Públio Ovídio Naso (43 a.C.-17/18 d.C.) em sua obra “Metamorfoses” (CARVALHO, 2010), no momento em que a ninfa Sálmacé encontra o filho de Hermes e Afrodite (Hermafrodito), ela o deseja profundamente, ao ponto de o abraçar e clamar por seus beijos. O rapaz a recusa e afasta o ser impertinente. Ela de fato se afasta, mas fica espiando de longe. Ele resolve então se banhar numa fonte nos arredores do lugar onde estavam, acreditando que a ninfa tinha realmente ido embora. Quando ela o vê nu, o desejo se intensifica: “os olhos dela abrasam-se (...) já deseja abraçar, e à loucura se entrega.” (CARVALHO, 2010: 123) Movida por aquela “loucura”, ela cai na água e o agarra desesperadamente; começa então uma luta entre os dois, ela o envolvendo cada vez mais e ele tentando se desvencilhar da ninfa: “Ela o agarra, qual serpente que ave régia no alto sustém; pendente ela a cabeça e os pés da ave enlaça e a cauda enrola em largas asas; ou como a hera que se enrola em grossos troncos; e como o polvo o inimigo em mar profundo prende, lançando em toda parte os seus tentáculos.” (CARVALHO, 2010: 124) E unida “corpo a corpo”, ela roga aos deuses que jamais se separe dele e que para sempre fiquem unidos. E assim é concedido. Os corpos se tornam um, com o feminino e o masculino juntos. Hermafrodito, na nova forma e enfurecido com a situação, pede aos pais que condenem aquela fonte e assim é concedido, de modo que aqueles que ali entrem se tornem um, como a ninfa e o deus.

As interpretações mais comuns desta história envolvem o erotismo, no entanto, outro aspecto a ser considerado é o da transformação, na verdade na mistura e contato entre naturezas distintas. Na história de Sálmac e Hermafrodito foram o masculino e o feminino que viram um, mas no caso de São Francisco, no momento da estigmatização, também houve esta interferência, só que entre o divino e o humano.

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

As expressões utilizadas pelo Padre Antônio Vieira no Sermão transcrito anteriormente reforçam o caráter uno caracterizado pelo abraço, “Serafim humano”, “vivo crucificado”, que “de muito chegado e unido” faz-se um, fez-se singular. É o mesmo sentido que possui o posicionamento especular, o “cara a cara”, como impressão, com que se deu a estigmatização. O abraço no grupo escultórico paulista denota estes sentidos e a conclusão da questão está no verso do poeta espanhol José de Valdivielso recuperado a seguir:

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, Hans. **Imagem y culto**. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, 2009. Introducción e Capítulo 18 “Las *Madonnas* de Siena. La imagen en la vida de la ciudad y en el altar”. pp. 9-26; 503-543.
- BOAVENTURA, São. **Legenda Maior**. 1263. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. 2010. Relatório final (pós-doutoramento). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. The surviving image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. In: **Oxford Art Journal**, volume 25, issue 1, 2002. pp. 59-70.
- . **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 13-239.
- QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.
- RÉAU, Louis. **Iconographie de l’Art Chrétien**. Edição utilizada: Iconografía del arte Cristiano – Iconografía de los santos A-F, Tomo 2 vol. 3. Barcelona, Espanha: Ediciones del Serbal, 1997. pp. 544-563.
- SCHENONE, Héctor Herminio. **Iconografía del arte colonial: los santos**, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992. pp. 327-399.
- VALDIVIELSO, José de. Romancero Espiritual en gracia de los esclavos del santísimo sacramento. (Romancero Espiritual, no texto) In: **Colección de escritores castellanos – Místicos**. Madrid, Espanha: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull, 1880. pp. 313-315. Disponível em <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021864/1080021864.PDF>> Acesso em 02 fev 2014.
- VIEIRA, Padre Antônio. Sermão das chagas de São Francisco. In: **Sermões, vol. XI**. Revisão e adaptação de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Erechim: EDELBRA, 1998. Disponível em <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28881>> Acesso em 21 jan 2014.
- WARBURG, Aby *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 72



Figura01.jpg. Desconhecido. São Francisco das Chagas. Século XVII. Barro cozido e policromado, 99 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Fonte: foto da autora, 2013.

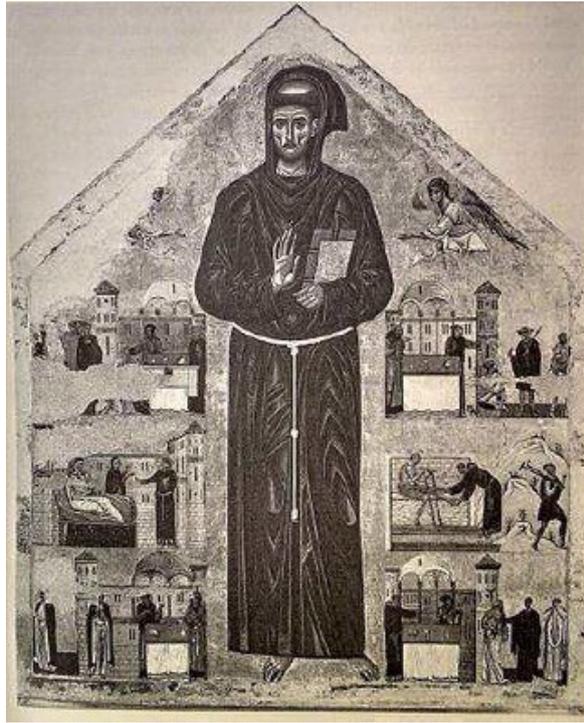


Figura02.jpg. Desconhecido. Imagem oficial de São Francisco de Assis. Século XIII. Pisa. Fonte: BELTING, 2009: 509. (reprodução escaneada)



Figura03.jpg. Giotto. São Francisco recebe os estigmas. 1290-1292. Afresco, 270 X 230 cm (?). Basílica de São Francisco, Assis, Itália. Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYaF>> Acesso em 08 jan 2014.



Figura04.jpg. El Greco, Domenikos Theotokopoulos. Êxtase de São Francisco com os Estigmas. Por volta de 1600. Óleo sobre tela, 72 X 55 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Fonte: Disponível em <<http://migre.me/hRYkJ>> Acesso em 08 jan 2014.