

TRABALHO DOS DETALHES: SOBRE UMA ESCULTURA DA ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales
Professora Doutora, Departamento de História – Universidade de São Paulo
mariacristinapereira@yahoo.com

Palavras-chave: São Francisco, escultura policromada, iconografia, estigmatização.

Uma das esculturas mais famosas do Museu de Arte Sacra de São Paulo, proveniente da antiga Capela de Nossa Senhora dos Aflitos desta cidade,¹ mostra o santo em êxtase, com os estigmas em evidência e o Cristo serafim a ele abraçado (FIG. 1). Ao contrário do que dizem Carlos Lemos, João Marino e José Geraldo Moutinho, em um catálogo do museu editado em 1983, para os quais se trata de uma peça de barro cozido com “notável [...] ingênuo sentido narrativo do artista” (LEMOS, MARINO e MOUTINHO, 1983, p. 28),² identificamos nela um complexo trabalho dos detalhes, que faz dessa obra datada do século XVII um caso particular na vasta tradição iconográfica da Estigmatização do santo. Nesse sentido, concordamos com Hector Schenone quando, percebendo a singularidade da escultura – ainda que sem desenvolver sua observação – referira-se a ela como “um extraño grupo escultórico de barro cocido, fuertemente expresivo y muy original” (SCHENONE, 1992, p. 388).

A obra é nomeada pelo Museu como São Francisco das Chagas, e não como Estigmatização. Apesar das duas fórmulas serem muitas vezes tidas como equivalentes, isso não é inteiramente verdadeiro: a primeira nomenclatura privilegia uma imagem de apresentação, de ostensão, e pressupõe uma figuração do santo isolado. Já a segunda tem um caráter mais marcadamente narrativo, refere-se a uma ação, e pressupõe pelo menos dois personagens, Francisco e o Cristo. E é este o caso da imagem em questão. Talvez pelo fato do Museu possuir algumas imagens isoladas de Francisco com as chagas (que são, nesse caso, indiscutivelmente imagens de São Francisco das Chagas), por “contágio” ou comodidade tenha-se optado por esta nomenclatura. Mas isso, em nosso entender, minimiza sua complexidade iconográfica, a lógica figurativa da qual faz prova.

Existem imagens da Estigmatização desde pelo menos 1235, segundo Daniel Russo (2001, p. 60). A primeira estaria no retábulo da igreja de San Francesco de Pescia, de Bonaventura Berlinghieri,³ ou seja, pouco mais de 10 anos após o milagre ocorrido, de acordo com as hagiografias de São Francisco. Tratava-se de uma iconografia autorizada pela Igreja, havendo documentos papais, dos séculos XIII e XV, referendando-a (LE BRUN, 2001, p. 104). Os modos de representar essa cena

¹ Este artigo em muito se beneficiou das discussões travadas com Eduardo Henrik Aubert.

Não há outras informações sobre essa peça, cujas medidas são: 103x61x43cm. Apesar de sua fatura em barro cozido, não se pode apenas por isso atribuí-la a alguma oficina ou santeiro paulista – assim como tampouco se pode fazê-lo a outra parte do Brasil ou do exterior. Como iremos demonstrar adiante, trata-se de uma iconografia pouco comum, o que também não nos autoriza a falar, *a priori*, em cópia de algum modelo.

² Essa opinião vai ser repetida por outros autores, como Wolfgang Pfeiffer: “É um dos maiores exemplares em barro conhecidos na imaginária paulista. É notável o ingênuo sentido narrativo do artista, deixando reentrâncias no dorso da imagem para serem acrescidas asas de madeira ao Cristo seráfico”. PFEIFFER, 2001, p. 86); “um tanto ingênuo, mas de expressão única” (PFEIFFER, 2001, p. 88).

³ Louis Réau identifica uma outra imagem que poderia ser ainda anterior a ela, que ele data de c. 1230, um esmalte de Limoges, atualmente no Louvre (RÉAU, 1958, p. 527).



Figura 1: São Francisco em êxtase, com os estigmas em evidência e o Cristo serafim a ele abraçado.

conheceram uma certa variação ao longo dos séculos, embora a mais comum fosse o santo de joelhos, por terra, e o Cristo serafim crucificado pairando acima dele, transferindo-lhe os estigmas. Até 1280, a cena mostra um face a face que sublinha a simetria de posições e a *imitatio Christi*. Depois começa a ficar mais complexa (RUSSO, 2001, p. 62). De acordo com Émile Mâle, a estigmatização vai mudando do face a face entre os dois personagens e da exibição das feridas reais para apenas o êxtase do santo (MÂLE, 1932, p. 178-179) – o que resultaria, então, na iconografia de São Francisco das Chagas.

Esse não é o caso, pois, da peça ora em estudo. Trata-se, sem dúvida, de uma figuração da Estigmatização, embora com algumas particularidades. Uma das mais evidentes é a ausência da cruz,⁴ elemento corrente na tradição iconográfica, tanto em pintura (desde o século XIII) como em escultura. Tal tradição se baseia nos relatos hagiográficos (que por sua vez se baseiam, entre outros, na visão de Isaías 6, 1-4) que falam de

⁴Pode-se levantar a possibilidade de que existiria uma cruz no local onde a peça se encontrava, no fundo do nicho, por exemplo. No entanto, a ausência de informações sobre a disposição original da obra na igreja nos impede de explorar mais a fundo essa hipótese. Por outro lado, é importante observar que, caso isso se confirmasse, de toda forma a cruz seria externa à imagem, ela não tomaria parte no espaço próprio ao Cristo e a Francisco, que é delimitado pela base da escultura. Além disso, o Cristo-serafim não é, seguramente, um Cristo crucificado, como é o caso na tradição iconográfica, como discutiremos a seguir, devido à posição de seus braços.



Figuras 2: Cinco orifícios em suas costas. Possivelmente suportes para mais um par de asas, que seriam de madeira.

71

um homem, com aparência de Serafim de seis asas, que pairou acima dele com os braços abertos e os pés juntos, pregado numa cruz. Duas asas elevavam-se sobre a cabeça, duas estendiam-se para voar e duas cobriam o corpo inteiro (1 CELANO, 94).⁵

Nesta escultura, o Cristo não está afixado à cruz, embora ele seja um Cristo-serafim, devido às asas que envolvem o santo. Ele não tem nem mesmo os braços abertos em forma de cruz, como é o caso de duas pinturas de Giotto (o afresco na basílica superior em Assis e o painel que se encontra no Louvre, da passagem do século XIII ao XIV). Há cinco orifícios em suas costas (FIG. 2), mas é pouco provável que servissem de suporte a uma cruz, considerando seu número e a distância entre eles. Como já se observou, é mais provável que fossem suportes para mais um par de asas, que seriam de madeira (LEMOS, MARINO e MOUTINHO, 1983, p. 28; PFEIFFER, 2001, p. 86), e para uma outra asa que faria par com a do lado direito.

A imagem se afasta, assim, dessa tradição iconográfica e hagiográfica, que tem como um dos principais objetivos reforçar a relação do santo com o Cristo, explicitando sua devoção ao crucifixo – além do fato de fazer dele um “*alter Christus*”. Esse afastamento, no entanto, não deve ser explicado por uma incapacidade do artista, como faz Carlos Lemos em outra publicação sobre a imaginária paulista, que afirma que o artista americano, em geral, “às vezes sabia copiar pormenores com precisão, mas não sabia criar e compor como seus mestres” (LEMOS, 1999, p. 66), dando

⁵ Além da primeira *Vita* por Tomás de Celano, o relato se repete sobretudo na Legenda Maior 13 e na Legenda Menor 6, 2, de São Boaventura; e na Legenda dos Três Companheiros 69. Para as citações dos escritos hagiográficos, utilizaremos a edição brasileira organizada por Silveira e Reis (1983).



Figura 3: Francisco olha para cima, e o Cristo olha na direção de Francisco; seus olhares não se cruzam.

como exemplo disso justamente essa imagem da Estigmatização do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Ao contrário, essa peça dá mostras justamente da capacidade de criação do artista, seja ele quem for, nativo de São Paulo ou de alhures.

Schenone menciona uma variante à tradição, embora bastante rara, que figura não só o Cristo levitando, mas o santo também. E ele sugere que, no caso dessa peça do Museu de Arte Sacra, poderia mesmo existir um paralelo a esta iconografia atípica, uma vez que o santo está no mesmo nível que o Cristo (SCHENONE, 1992, p. 388). No entanto, há que se frisar a existência de uma base para a escultura que marca de maneira bem evidente o solo e o fato de que ambos aí se encontram plantados. Além disso, no Brasil, nas igrejas franciscanas, como levantou Maria Regina Quites, predominam as “imagens do *Poverello* de joelhos, raramente de pé, extático diante do crucifixo-serafim, suspenso no ar mediante asas” (QUITES, 2006, p. 51).

Existe outro motivo iconográfico que se reporta a essa passagem da vida de São Francisco que é seu abraço pelo Cristo (no qual ele pode desempenhar tanto o papel do abraçado quanto o daquele que abraça), que é também conhecido como Amor Divino. Particularmente caro à piedade barroca, conhecemos algumas obras bastante famosas, como o quadro de Bartolomé Esteban Murillo pintado para o convento dos Capuchinhos de Sevilha entre 1668 e 1669, atualmente no Museu de Belas Artes daquela cidade.⁶ Não há uma referência nas hagiografias de São Francisco a essa cena, que, embora guarde relações tanto com a Estigmatização quanto com o diálogo com o crucifixo de São Damião, foi diretamente tomada da iconografia e da hagiografia de São Bernardo de Claraval (RÉAU, 1938, p. 531). Mas, mesmo nesse caso, a cruz está sempre presente, até porque nas duas passagens hagiográficas franciscanas que lhe podem ser associadas, a cruz – e, mais particularmente, o crucifixo – são bastante importantes.

Preferimos, portanto, trabalhar com o conceito de montagem de imagens – no sentido dado ao termo por Georges Didi-Huberman, ou seja, da montagem como “arte de produzir uma imagem que pensa” (2003, p. 172),⁷ que conjuga vários

⁶ Ou ainda o quadro de Francisco Ribalta, de c. 1620, que se encontra no Museu de Valenã.

⁷ Para um outro exemplo do emprego deste conceito de montagem, ver Pereira (2001).

motivos: a Estigmatização, o êxtase, e o abraço do Cristo. Essa imagem complexa, "montada", pode jogar, assim, com uma ambivalência que dá mostras de uma verdadeira exegese figurativa. E que pode mesmo prescindir da exibição da cruz.

Outro exemplo desse trabalho de montagem é a combinação de dois pontos de vista, por assim dizer: do santo em êxtase, tendo a visão, e da própria visão (ou seja, nesse caso, o Cristo abraçando-o e lhe transmitindo os estigmas). Isso é reforçado mesmo pelo direcionamento do olhar de ambos: Francisco olha para cima, e o Cristo olha na direção de Francisco; seus olhares não se cruzam (FIG.3). Trata-se, pois, de uma visão "interna" que é exteriorizada, de uma imagem mental (ou espiritual) que é transformada em imagem figurativa, esculpida. Nesse sentido, essa imagem não é um hápax, pois esse dispositivo se verifica em inúmeras imagens barrocas.⁸ Contudo, aqui, essa montagem é reforçada justamente pelo alto grau de proximidade física entre os dois personagens, pelo "apego" demonstrado entre ambos, e cuja iniciativa parte do Cristo. Além disso, a ausência da cruz, a presença do "solo" e o próprio abraço reforçam o caráter de "realidade" e materialidade dado ao Cristo, que é mais que uma visão exclusiva do santo.

Mas não é apenas essa a sofisticação dessa imagem. Ela também se encontra em outros lugares, mais sutis, em detalhes figurativos que são, ao mesmo tempo, o ponto central da obra: as chagas. Novamente, estamos face a uma imagem que não segue a tradição. As chagas não são de um único tipo, mas de vários: pintadas, perfuradas, ou com cravo. Além disso, sua transmissão, no caso do peito, se apresenta de forma particular: uma pequena linha curva, como um crescente de lua,

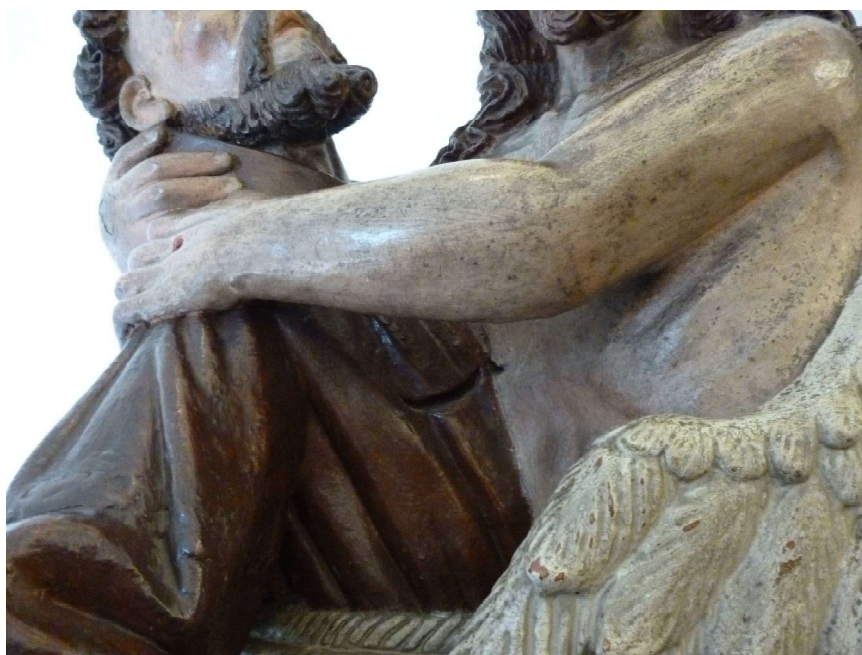


Figura 4: Linha curva perfura o peito de ambos, quase que sem interrupção, como se tratasse de uma mesma chaga, ligando os dois personagens.

perfura o peito de ambos quase que sem interrupção, como se tratasse de uma mesma chaga, ligando os dois personagens (FIG.5). Apenas uma pequena interrupção, no ponto em que os dois troncos se colam (e quase se amalgamam, o barro ajudando nessa contiguidade dos corpos), impede a existência de uma mesma chaga (mas não deixa de sugerir isso, o que já é bastante significativo). Mas essa

⁸ Para um outro exemplo do emprego deste conceito de montagem, ver Pereira (2001).



Figura 5: Estigma. Marcação superficial pintada, no pé esquerdo do Cristo.

interrupção é também necessária para que um mínimo de diferença entre aqueles dois personagens – próximos, porém de naturezas distintas – seja mantido.

Como nos lembra Daniel Arasse, a preocupação com o detalhe era algo importante entre artistas que compartilhavam da visão de mundo clássica, em que a *mimesis* era um dos principais valores, estimulando a cópia mais fiel possível das coisas (ARASSE, 1996, p. 13). Ele propõe, então, duas categorias de detalhe, aproveitando-se da riqueza semântica da língua italiana: o detalhe-particular (*détail-particulare*) e o detalhe-detalhe (*détail-dettaglio*), que não se opõem entre si, ao contrário, podem guardar, em determinadas obras, um sentido de complementaridade. Para ele, o *particulare* é uma pequena parte de uma figura, objeto ou de um conjunto (ARASSE, 1996, p. 11). E o *dettaglio* é o resultado ou o traço da ação daquele que “fez o detalhe”, seja ele o pintor ou o espectador. Nesse sentido, para Arasse, o detalhe pressupõe um sujeito que “talha” um objeto. Ou, como sugere Omar Calabrese, a produção de detalhes depende da ação de um sujeito sobre um objeto. A palavra detalhe manifesta um programa de ação. Sua configuração depende do ponto de vista do “*détaillant*” (CALABRESE, 1985, p. 75-77).

74

No caso dessa escultura, as chagas do peito são, ao mesmo tempo um “detalhe-particular” (*détail-particulare*) e um “detalhe-detalhe” (*détail-dettaglio*). Elas se mostram, portanto, como um “indício-sintoma” de um tipo particular de relação entre o santo e o Cristo – para recorrermos a um outro conceito de Georges Didi-Huberman (1996, p. 157), indício-sintoma não de um inconsciente, mas de uma vontade que é ao mesmo tempo política, teológica e plástica,⁹ e que é uma representação, da mesma forma ou mais explicitamente ainda, que a totalidade da obra. Não se trata apenas da transmissão de um poder, mas também da marcação – e mesmo talho (da mesma raiz de detalhe) – de uma relação privilegiada, quase que de continuidade entre ambos (e não de apontamento, de transfusão, de projeção ou de contato, tipos mais comumente encontrados na iconografia).¹⁰

O segundo conjunto de detalhes que destacamos mostra outras possibilidades para a figuração do recebimento dos estigmas, indo da marcação superficial (literalmente,

⁹A exemplo da análise de Freud do Moisés de Michelângelo – e que se distingue de sua abordagem da lembrança de infância de Leonardo da Vinci, com uma preocupação de analisar o artista com uma abordagem mais psicanalítica (FREUD, 1997, p. 9-99).

¹⁰ Ver, a esse respeito, entre outros, nosso artigo a respeito da ornamentalidade do sangue de Cristo (PEREIRA, 2010, p. 6-8).



*Figuras 6 e 7: Perfuração na mão esquerda do Cristo.
Transmissão do cravo presente apenas na mão direita do santo.*

uma vez que apenas através da pintura, no pé esquerdo do Cristo, o único representado, e na sua mão direita (FIG. 5), à perfuração (na mão esquerda do Cristo (FIG.6) e à transmissão do cravo (presente apenas na mão direita do santo, a única representada – FIG.7). Nessa sequência, novamente percebemos a complexidade desta imagem e a importância de seu estudo.

75

No que tange às chagas, a imagem segue, de certa forma, os relatos hagiográficos, que também apresentam uma diversidade de descrições, colocando a retórica a serviço da exaltação do feito.

Suas mãos e pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, aparecendo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, com as pontas saindo do outro lado. Os sinais eram redondos no interior das mãos e longos do lado de fora, deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravo entortadas e rebatidas, saindo para fora da carne. Também nos pés estavam marcados os sinais dos cravos, sobressaindo da carne (1 CELANO, 95).

No caso dessa obra, as pontas, visíveis dos dois lados da mão, são iguais. No entanto, se na passagem específica da estigmatização as primeiras descrições textuais são detalhadas e vívidas, mais adiante elas se tornam metafóricas e ainda mais imagéticas: “por isso fulgiam exteriormente em sua carne os estigmas, cuja raiz tinha penetrado profundamente em seu coração”, diz Celano na Segunda Vita (2 CELANO, 211); “selo impresso em seu corpo”, diz São Boaventura na Legenda Maior (Legenda Maior, prólogo, 2); “marca de um sinete deixado na cera que o calor do fogo faz derreter”, diz ele na Legenda Menor (Legenda Menor, 6, 2).

Mais interessante, ainda, é a síntese feita por Celano no Tratado dos Milagres: “por um singular privilégio, jamais concedido nos séculos anteriores, ele foi marcado, ou ornado, com os sagrados estigmas” (CELANO, Tratado dos milagres, 2, 2). Ou seja, as chagas são comparadas a ornamentos.

Se atentarmos para o sentido que o termo ornato tinha ainda no período barroco, como elemento fundamental da retórica, referindo-se à beleza, mas uma beleza

honorífica e necessária, podemos dizer, portanto, que a imagem do Museu de Arte Sacra de São Paulo decorou (termo cuja raiz latina, *decus, decere*, também sublinha a beleza honorífica e necessária, a que convém¹¹) da melhor forma possível, com *varietas* (outro valor estético importante para a sensibilidade barroca), a relação entre o santo e o Cristo – relação ambivalente, pois que permite sobrepor mais de um nível de leitura daquilo que se vê.

Dessa diversidade de possibilidades de ligação entre São Francisco e o Cristo, a chaga no peito talvez seja a mais ornamental, por ser a mais conveniente e necessária. E é necessária também para criar problemas e gerar soluções exegéticas, uma vez que é o lugar da abertura¹² e do pensamento. Há, pois, nessa imagem complexa, um verdadeiro trabalho de (estímulo à) exegese visual, de montagem figurativa – e que, certamente, não tem nada de “ingênuo”.

Referências

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

BONNE, Jean Claude. *Les ornements de l'histoire* (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). *Annales HSS*, ano 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70.

CALABRESE, Omar. *L'età neo-barroca*. Rome-Bari: Laterza, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pour une anthropologie des singularités formelles*. Remarque sur l'invention warburgienne. *Genèses* 24, 1996, p. 145-163.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

_____. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; o Moisés de Michelângelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LE BRUN, Jacques. *Les discours de la stigmatisation au XVIIe siècle*. In: COURCELLES, Dominique de. *Stigmates*. Paris: Herne, 2001. p. 103-118.

LEMOS, Carlos A. C.; MARINO, João; MOUTINHO, José Geraldo N. *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

LEMOS, Carlos A. C. *A imaginária paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

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

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. A ornamentalidade do sangue nas imagens da Paixão. In: *Actas del III Simpósio sobre religiosidade y evangelización*. Buenos Aires: GERE, 2010.

_____. *Montagens topo-lógicas: as imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. Revista de História* 165, jul-dez 2011, p. 73-92.

PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente. In: TIRAPELLI, Percival. *Arte sacra colonial*. São Paulo: Edunesp, 2001. p. 82-89.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2006.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1058, t. 3, l. 1.

RUSSO, Daniel. Des saints et des stigmates. À propos de saint François d'Assise et de saint Pierre de Vérone, martyr: iconographie et projet de Chretienté au XIIIe siècle. In: COURCELLES, Dominique de. *Op. Cit.* p. 55-69.

SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Tarea, 1992, v. 1.

SILVEIRA, Frei Ildefonso e REIS, Orlando dos (org). *São Francisco de Assis. Escritos e biografias*. Petrópolis: Vozes, 1983.

STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.