

O retábulo no seu lugar: uma  
reflexão sobre a constituição  
de uma novidade franciscana  
no século XIII

The altarpiece in its place: a  
reflection on the constitution  
of a Franciscan novelty in the  
13th Century

Angelita Marques Visalli<sup>1</sup>



**Resumo:** Os retábulos se tornaram peças fundamentais na composição dos espaços internos das igrejas. Suas mais antigas manifestações nos remetem a recursos encontrados para a divulgação da devoção a Francisco de Assis (1182-1226), desde os primeiros anos após sua canonização. Apesar da riqueza da literatura sobre as imagens franciscanas nos últimos decênios, as análises centradas sobre a iconografia trazem uma limitação na compreensão da importância dos retábulos na construção de uma visualidade específica no século XIII. A partir da ideia de que a potência da imagem nos retábulos se apresenta na articulação entre o objeto e o lugar a que se destina – o altar, a consideração da liturgia faz-se presente. O retábulo de Pisa, diante de seu formato e conteúdo (que o identifica a uma série) e da sua especificidade (as cenas são dedicadas ao tema dos milagres junto ao túmulo de Francisco e ao altar) nos possibilita desenvolver essa reflexão.

**Palavras-chave:** Retábulo; Imagem medieval; Francisco de Assis.

**Abstract:** The altarpieces became fundamental pieces in the composition of the internal spaces of the churches. Its earliest manifestations refer us to resources found to spread devotion to Francis of Assisi (1182-1226), from the earliest years after his canonization. Despite the wealth of literature on Franciscan images in recent decades, the analysis focused on iconography brings a limitation in understanding the importance of altarpieces in the construction of a specific visuality in the 13th Century. From the idea that the potency of the image in the altarpieces is presented in the articulation between the object and the place for which it is intended - the altar, the consideration of the liturgy is present. The altarpiece of Pisa, given its format and content (which identifies it to a series) and its specificity (the scenes are dedicated to the theme of miracles next to the tomb of Francis and the altar) enables us to develop this reflection.

**Keywords:** Altarpiece; Medieval Image; Francis of Assisi.



Os últimos decênios têm sido bastante férteis quanto aos estudos sobre imagens. E os grandes saltos devem-se, certamente, às mudanças de paradigmas no desenvolvimento dos estudos realizados. (KNAUSS, 2016) Para duas questões chamamos especial atenção, primeiramente quanto à adoção da expressão “imagem”, que enriqueceu grandemente as discussões até então centradas na percepção de “arte”, e, associada a essa percepção, o rompimento com atribuições e funções dirigidas e específicas, abrindo-se uma potencialidade abrangente, intenções e efeitos múltiplos. Evidencia-se, assim, em lugar de uma concepção que determina um papel preciso, necessário e unívoco, a que atribuímos a ideia de “função”, o reconhecimento de um caráter plural: melhor, ainda que funções, funcionalidades. (SCHMITT; BASCHET, 1996, 9) A potencialidade reconhecida permite perceber eficácias várias e distintas, a partir das imagens constituídas e dos observadores, também múltiplos.

A princípio, o objeto artístico se justificava na história e na história da arte amarrado a fatos específicos ou à genialidade de seu produtor. Nos últimos decênios, a aplicação do conceito de representação, central em grande parte dos trabalhos desenvolvidos no campo da imagem, por mais que tenha alargado o campo de sensibilização quanto ao olhar do pesquisador, também a reduziu ao entendimento de sua existência fora dela.

A inquietação que aflige especialmente o historiador e o historiador da arte na tentativa de aprisionamento dessa “fonte”, a imagem, forçou-a a dizer, e isso num nível de correspondência, muitas vezes, redutora e excludente. Assim, mesmo as análises a partir da semiótica ou da antropologia, tenderam a reduzir a imagem a significados precisos, alheios à sua existência. As reflexões em torno de um “lugar” da imagem, de um conteúdo constituído “em si”, e mesmo de uma epistemologia própria, são bem apresentados por Boehm, ao evidenciar, em síntese, os seguintes aspectos: 1. A lógica das imagens não pode ser resumida numa gramática icônica na medida que esta implica um *corpus* a partir do qual se mostra; 2. As imagens não se reduzem a representações, pois não derivam de uma significação anterior e exterior; 3. As imagens, em sua singularidade, também constituem um fundo dêitico, como a linguagem. (BOEHM, 2015, 32) Desse modo, diferente da linguagem, não se articula com códigos pré-estabelecidos e não podem ser lidas – as imagens podem e devem ser consideradas cada qual como acontecimento inaugural e instantâneo, na relação estabelecida entre a precedência (seu comitente, seu realizador, seu produtor, etc.) e a destinação (o observador) (MONDZAIN, 2015).

Os estudos sobre as imagens no medievo têm contribuído para a constituição



de conceitos que permitem uma mudança de paradigma. Jérôme Baschet (2008) apresentou o conceito de imagem-objeto como uma chave importante para a compreensão das imagens medievais.

Não há imagem na Idade Média que seja uma pura representação. Na maioria das vezes, trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come. (SCHMITT, BASCHET, 1996, 9, tradução nossa).

Na esteira desses estudos fundados na antropologia e na história, os trabalhos desde Le Goff, Michel Pastoureau a Jean-Claude Schmit e o citado Jérôme Baschet, têm possibilitado a ampliação e aprofundamento das pesquisas sobre imagem na Idade Média, cujos frutos se desdobram.

As imagens do medievo são assim, finalmente, pensadas na sua potência e existência. Os estudos de Daniel Russo chamam atenção para o quanto a questão central se localiza na reflexão sobre a ausência e a presença:

Do ponto de vista da imagem, substitui-se a ideia de representação, fundada na sua concepção transitiva, pelo conceito de presença, que remete, por sua vez, a uma concepção intransitiva, imanente, liberada de qualquer submissão ao que quer que seja, estando no lugar apenas dela mesma. (RUSSO, 2011, 46)

Os estudos sobre as imagens do Medievo acabaram se tornando, portanto, especialmente importantes para o reconhecimento da autonomia da imagem. Longe de uma divagação, esse princípio nos possibilita a ampliação do olhar e a libertação da imagem de amarras que, para o historiador, podem conduzir a análises mais interessantes segundo a natureza (visual) do objeto.

Ainda que o conceito de representação seja muito importante para pensarmos as analogias possíveis e as funcionalidades específicas da imagem, ele não deve nos retirar dela própria para encontrar sua explicação em outro lugar. Queremos aqui exercitar a alternativa de considerar a eficácia das imagens ao promover uma observação, ou melhor, uma reorientação do olhar, a partir de um não saber e de nos deixarmos aprisionar por elas, permitindo que nos possam, não “dizer” (pois as imagens não dizem, nem podem ser lidas), mas mostrar, segundo sua própria lógica. Didi-Huberman, nas suas reflexões acerca do espaço *bianco* na imagem da Anunciação, de Fra Angélico, aponta para essa alternativa:

Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem



sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria, assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo- que consiste em não apreender a imagem e em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, 23-24)

Queremos trazer, neste artigo, uma contribuição para reflexão sobre imagens franciscanas constituídas logo depois da morte de Francisco de Assis.<sup>2</sup> Na historiografia especializada é recorrente encontrarmos o princípio de que o movimento iniciado por ele trouxe muitas “influências” para a arte. Essa perspectiva já é, por si, bastante limitada e deturpada. O franciscanismo se constrói com palavras (escritas ou não), gestos e imagens. Estas últimas integram o constante fazer dessa experiência religiosa que comumente se identifica como franciscanismo, cujo eixo é o personagem que o inicia, Francisco de Assis.

Neste estudo, nos voltamos para uma reflexão de um tipo de imagem e de suporte que marca o princípio da iconografia franciscana: imagem de Francisco em retábulos, ou como são chamadas, também, tábuas historiadas. Sua presença é constante em quaisquer estudos que se dedicam às expressões artísticas do medievo. Nossa contribuição aqui diz respeito, especialmente, a uma reflexão sobre a incorporação do objeto retábulo no lugar que define sua existência, no espaço religioso, e, neste, no altar. Nesse caso, uma incorporação que se traduziu como novidade no contexto da devoção franciscana e liturgia. Consideramos o objeto retábulo, objeto inteiro, indissociável daquilo que permite sua visibilidade, o lugar, e nesse se constitui a instância visual.

Afinal, o que nos mostram os retábulos franciscanos? Aceitamos o desafio de um não saber virtual. “Virtual” porque estamos muito distantes dos observadores dos retábulos nos primeiros decênios do século XIII (se for possível, de todo modo, pensar numa homogeneidade assim), “não-saber”



porque partimos da proposta de olhar a imagem, tentando recompor em que ambiente se faz seu sentido. E mesmo diante do entendimento deste ser um objeto móvel, o lugar de onde parte, como veremos, é o coração da liturgia cristã. Isso implica a consideração das amarrações que dizem respeito a essa centralidade. Pressupomos, portanto, que o culto a Francisco se constrói a partir da construção hagiográfica, da tradição litúrgica, dos textos constituídos para a liturgia franciscana, da composição imagética e gestual que, finalmente, também compõem o rito. As imagens em retábulos dizem respeito a um ambiente em que gestos, sons e imagens constroem sentimentos e conhecimentos acerca de Francisco e seu movimento. Não podemos ressuscitá-los, mas devemos trazê-los em consideração.

A renovação dos estudos sobre as imagens franciscanas certamente teve nos trabalhos de Chiara Frugoni um grande impulso. O entrelaçamento entre as narrativas visuais e textuais renovou o olhar sobre a construção das figuras de Francisco e sua identificação com a tradição hagiográfica. Os retábulos franciscanos foram objeto de reflexão, particularmente nos últimos decênios. Seu caráter de excepcionalidade, cremos, contudo, acabou absorvido por análises iconográficas que, apesar de importantes, diluem o fenômeno surpreendente e impactante de sua presença.

### **Sobre o retábulo, essa novidade, e seu lugar**

Partamos do princípio do que se trata esse objeto: o retábulo, por definição etimológica, é uma tábua que se coloca por detrás do altar (do latim, *retrotabulum*) e sua existência se define na relação com este. Sua funcionalidade primeira, portanto, diz respeito à visualidade de um complexo maior, a liturgia.

Aqui marcamos uma questão importante sobre a compreensão desse processo. O conceito de presença, nesse contexto, contribui grandemente para a atenuação de um determinismo funcional na análise destas imagens. Como bem assinalou Eric Palazzo, a imagem não corresponde à versão visual da liturgia, ela faz parte integrante do ritual, do mesmo modo que os textos sagrados, o lugar da celebração, as vestimentas e os objetos litúrgicos, assim como os gestos. (PALAZZO, 2000, 154) O retábulo, portanto, compõe e não reflete, constrói, ainda que se considere as possibilidades de representação.

Segundo Hans Belting, retábulos e imagens devocionais, assim como a pintura de painéis em cruz, surgiram na Itália do século XIII com a violência de uma explosão. (BELTING, 2010, 447) Bem sabemos que sobreviveram ao tempo



uma quantidade diminuta desses. Seu caráter móvel, o caráter perecível do material empregado, a madeira, e, muitas vezes, seu uso inconstante levaram à sobrevivência de cerca de 1% do que foi produzido (GARRISON, 1972, 140 *apud* SCARPELLINI, 1982, 95). A abundância destes em função religiosa ou não (expositiva), no entanto, nos possibilita uma ideia da importância destes objetos no universo imagético medieval.

O ambiente urbano e as ordens mendicantes estão associados a essa explosão. Quando nos voltamos para os recursos visuais que compõem o universo franciscano, nos deparamos com essas expressões que se apresentaram como novidades no conjunto da produção de imagens religiosas do período. Isso diz respeito tanto ao seu lugar, seu formato e seu conteúdo. O lugar, o espaço do altar; o formato, o retábulo de altar; por fim, quanto ao seu conteúdo, um novo Cristo - o sofredor, e um novo santo, Francisco e as peculiaridade de seu modo de figuração (estigmatizado, com hábito simples, descalço).

De modo geral, quanto às imagens de culto, os dois tipos básicos no Ocidente, a estátua da Madona e a do Crucificado, foram transpostos para a pintura em madeira. Mas, diferente do que muitas opiniões ligeiras podem apresentar, não se trata aqui de imagens tradicionais de culto do Oriente, os ícones, que são adotadas para dar notoriedade ao novo santo. Os retábulos de altar, que mudaram profundamente as características do espaço religioso, eram desconhecidos no Oriente. (BELTING, 2010, 449). É importante perceber a dimensão da novidade.

O estudo sobre o desenvolvimento de um novo tipo iconográfico, o Cristo Sofredor, por Daniel Russo, no coração da Úmbria, no celeiro do movimento franciscano, trouxe grande contribuição para o entendimento dessa criação. Este tipo iconográfico teria surgido como resultado deste encontro entre uma ordem religiosa e locais padrões figurativos. Apareceu primeiro nas margens do Cristo Triunfante, de tradição bizantina, mas sob um aspecto da inovação, o Cristo Sofredor emergiu e, gradualmente, conquistou suas feições finais em meados do século XIII. Simples, expressivo, didático, mostra a face humana de Cristo morto na Cruz (RUSSO, 1984, 700). Entre 1230 e o fim do século XIII, isso acontece em torno da fusão original, em Assis, de experiência religiosa local dos irmãos com a produção artística: apoio ativo para pregação, emblema da Ordem dos frades, com marcação de novos gestos para a oração (de joelhos, como é figurado Francisco aos pés do crucificado). Emerge uma imagem que condensa narrativa. (RUSSO, 1984, 709).

O sucesso deste Cristo até hoje se vê multiplicado nas imagens do crucificado,



mas bem podemos chamar a atenção para o fato de que a invenção de tipos iconográficos não significa expressão a ser disseminada, com projeção coletiva. Boespflug inclui entre os tipos iconográficos do Cristo, o Serafim Crucificado como um modelo inovador. Este se constituiu na narrativa da estigmatização de Francisco em texto e imagem, mas permaneceu aí circunscrito. No corpo de Francisco se fez uma imagem por impressão que se coloca na concepção de *acheiropoieta* - não feitas por mãos humanas. A estigmatização que, a partir de Francisco, foi registrada nas *vitae* de outros santos, não se deu a partir desse modelo cristológico. (BÆSPFLUG, 2008, 180)

Francisco estigmatizado, diante do ineditismo e força simbólica, se configura como a marcação visual mais característica do personagem e o lugar inédito de sua exposição, o altar, faz parte desse conteúdo. Roberto Rusconi, numa afirmação bastante feliz, considera que “a centralidade da Encarnação e a sua atualização e persistência na eucaristia conferiram uma espécie de corporeidade quase física à espiritualidade franciscana” (RUSCONI, 2009, 20) Essa centralidade se materializa na estigmatização que marcou a rica visualidade franciscana, que notabilizou, especialmente, como retábulo, o lugar de materialização do Cristo no rito da missa, o espaço do altar, fundindo os dois personagens.

Quando consideramos o retábulo, não podemos deixar de considerar a proporção que esse suporte tende a tomar na perspectiva da arquitetura religiosa. Segundo Salteiro, num estudo especialmente sobre os retábulos pós-Concílio Vaticano II,

(o) retábulo é constituído por um conjunto de elementos organizados em função de uma estrutura que podem ser identificadas de três maneiras diferentes: primeiro como uma estrutura móvel, um retábulo portátil que possa ser transportado de um lugar para o outro, tornando transitória a sua presença e mantendo-se autônomo de qualquer localização ou proprietário; depois, como estrutura imóvel completamente integrada na arquitetura ou mesmo feita para ela, como por exemplo os retábulos de talha barroca construídos no interior de igrejas de fundação; por último, como aqueles que se encontram incorporados na arquitetura, transformando as paredes e as coberturas em suportes para diversas intervenções estéticas baseadas nas tecnologias do fresco, do mosaico, da cerâmica ou outras. (SALTEIRO, 2005, 89)

Certamente, essa verdadeira reinvenção que se opera a partir dessas imagens postas sobre o altar não nos importam em um sentido de pensar num momento fundante e na “evolução” do objeto, mas, sim, para perceber a centralidade da Encarnação como um tema também central da religiosidade do período e materialmente reconhecível nos espaços religiosos cristãos, e mesmo fora deles (as imagens religiosas, em madeira, avançam, afinal, para espaços domésticos e cívicos a partir do século XIII).<sup>5</sup>

As imagens junto ao altar no século XIII, certamente, não eram novidade. Estamos nos referindo à tradição imagética oriental dos ícones, mas precisamos, desde já, apresentar algumas diferenças básicas que dizem respeito à disposição dos ícones na igreja.

Entre os últimos séculos da Antiguidade e os primeiros do Medievo, o altar já ocupava uma posição avançada na abside e, entre os séculos VIII e IX, o ritual da missa tomou aspecto cada vez mais simbólico e complexo, denotando a especialização das práticas religiosas, com salmodias polifônicas em latim e o sacerdote voltado para o altar.

No centro do ritual cristão identificamos dois tipos de altar: mesa ou caixa. Esse último se tornou mais comum, muitas vezes tornando-se um grande relicário. Nesses altares em forma de caixa encontramos uma cobertura decorada denominada *antependium* (pendurado à frente) ou frontal (para indicar sua posição em frente ao altar), ou na derivação italiana, *paliotto* (de *pallium*, de tecido que cobre o altar). A imagem era inscrita numa laje fixada no altar, esculpida em baixo relevo em mármore ou pedra, ou em madeira, pintada e incrustada, mas poderia ser em marfim ou tecidos preciosos. Nos impérios carolíngio e otoniano, esses frontais adquiriram especial preciosidade. Um exemplo bastante conhecido é o frontal do altar da basílica de Santo Ambrósio.

**Imagem 1** - Vuolvinus, 824-859, Altar em madeira, ouro, prata, pedra e esmalte, 122cm x 220cm x 85cm. Basílica de Santo Ambrósio, Milão.



Fonte: Copyright Basilica di S. Ambrogio, Milano.



Angelita Marques Visalli  
 O retábulo no seu lugar: uma reflexão sobre a constituição de uma novidade franciscana no século XIII

Dossiê

A novidade aparece no século XIII na medida em que a imagem foi colocada acima do altar. Os mesmos frontais, em alguns casos, eram destacados, mas sua confecção como pinturas em painéis para outro uso acabou por definir, inclusive, sua nomenclatura, retábulos, ou, como ficaram conhecidos na língua italiana, *dossali*, como no exemplo do frontal do mosteiro de *San Salvatore de Fontabona* (Toscana).

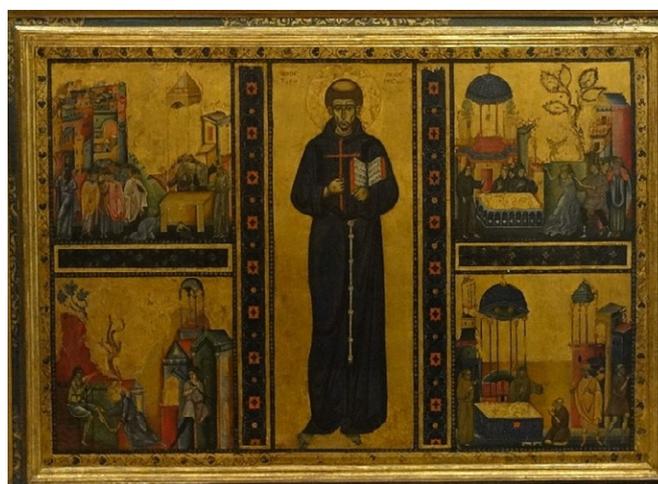
**Imagem 2** - Mestre de Tressa, 1215, Frontal do Altar do Salvador do Monastério de San Salvatore de Fontabona, Castelnuovo Berardenga, 98x198 cm.



**Fonte:** Copyright Pinacoteca Nazionale di Siena.

A princípio, portanto, a forma horizontal da frente do altar dá lugar à verticalidade (a *palla de altare* ou *acona*, como será conhecida na Itália), e a permanência da horizontalidade tende a caracterizar o que muitos historiadores da arte identificam como arcaísmo, como é o caso do retábulo de Assis (século XIII), melhor identificado mais adiante.

**Imagem 3** - Mestre do Tesouro de São Francisco, São Francisco e quatro milagres, século XIII, retábulo, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, Assis.



**Fonte:** Wikipedia, The Free Encyclopedia, 26 Nov. 2018. Web. 15 Feb. 2020.



Além do frontal, ou *antependium*, outro suporte pode ser evidenciado para trazer como referência para os primeiros retábulos: Hans Belting chama a atenção para o pequeno oratório, normalmente usado para guardar uma figura da virgem ou santo, que se erguia atrás ou sobre o altar, mantido fechado, aberto para aparição ritual. (BELTING, 2010, 481) Importa para nós perceber que tanto os *palliotos*, que se deslocavam do *antependium*, quanto os pequenos oratórios eram imagens associadas a festividades de santos locais, portanto, não fixos.

As imagens dos retábulos franciscanos, particularmente as que nos interessam, identificam-se mais fortemente com os frontais do que com os ícones diante da sua conotação litúrgica. A forte associação das imagens com a tradição dos ícones, como se estabelece na literatura em geral, e franciscana nesse caso, pode e deve ser atenuada.<sup>4</sup> Não se trata de desconsiderarmos acontecimentos tradicionalmente referidos para explicar a apropriação de ícones orientais, principalmente a invasão de Constantinopla, em 1204. Mesmo Pisa, a cidade de produção de um dos retábulos franciscanos para o qual chamamos especial atenção, parece ter sido um centro de importação de imagens. (GOMBRICH, 2012, 58) Contudo, apesar da proximidade das formas, onde certamente se inspiram, o sentido e uso das imagens-retábulos no ocidente apresentam diferencial importante. Tomemos algumas considerações sobre o uso.<sup>5</sup>

Os ícones se acomodavam, por vezes, em vigas fixadas na nave central ou nas iconóstases (divisórias que separavam a nave do espaço reservado ao clero, até o Concílio de Trento). Sua função, aqui, acabou contribuindo, inclusive, para a sedimentação das formas figurativas: “os ícones acabavam padronizados em termos de seu tamanho e meio corpo das figuras, exceto pelas expressões e características internas...bastava um único padrão para todas as imagens.” (BELTING, 2010, 452) A iconóstase se apresentava semelhante a uma moldura onde os ícones podiam ser vistos, também, e diríamos fundamentalmente, como uma barreira para os leigos na entrada da capela-mor, na qual as imagens fixas ou móveis formavam o que Belting nomeou como a “face imutável da área do altar”. (BELTING, 2010, 296)

Entre as imagens de culto no Ocidente, que se apresentam em modo de retábulo, o modelo que primeiramente se destaca é tripartite, comumente com um frontão, com uma figura ao centro, de corpo inteiro com cenas complementares nos lados, constituindo uma imagem do personagem e cenas de uma vida exemplar (sejam com passagens de vida ou interferência no mundo *post mortem*).

Esse tipo de suporte se restringia à Virgem e a Cristo. Francisco foi o primeiro



santo a tomar esse lugar num suporte feito especialmente para cima do altar. (BELTING, 2010, 491) Até então, o frontal poderia ser destacado para cumprir essa função, no caso de dias festivos de santos locais, como dissemos acima, mas logo depois da canonização do *poverello*, em 1228, inicia-se uma produção em série de retábulos.

### Sobre o retábulo franciscano

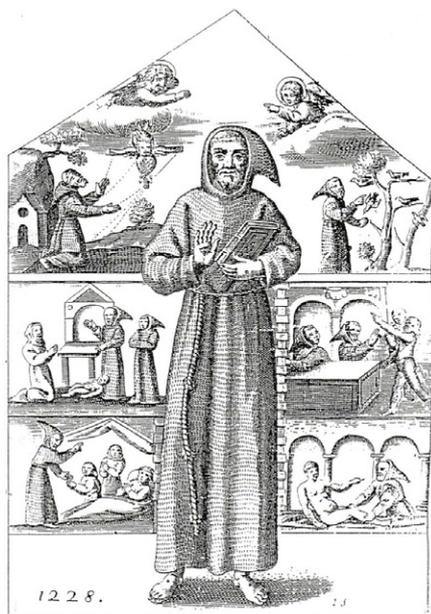
O retábulo franciscano propendia a tomar, então, um formato característico: um modelo tripartite, com frontão triangular. Como bem chamou a atenção Chiara Frugoni, a adoção desse modelo não pode ser entendida como uma simples variante a partir daquele retangular. (FRUGONI, 2010, 321). Pelo contrário, a adoção dessa forma é plena de significação. A denominação de “tábulas historiadas” também é empregada, mas devemos ter clareza de que as narrativas, nesse caso, sobre Francisco, não necessariamente tendem a se concentrar em passagens da vida, mas se referem, muitas vezes, a milagres realizados após a morte (junto ao túmulo ou aparição).

Podemos identificar nove retábulos historiados do século XIII e, entre eles, dois sem frontão<sup>6</sup>: de São Miniato de Tedesco, com seis cenas de milagres em vida e *post mortem*, de 1228, registro em desenho do século XVII, de retábulo perdido; de Pescia, de autoria de Boaventura Berlinguieri, com seis cenas de milagres em vida e *post mortem*, de 1235; de Bardi, de autoria identificada como de Mestre da Tábula de Bardi<sup>7</sup>, com vinte cenas da vida e milagres, do segundo quartel do século XIII; de Roma (sem frontão, retangular), com quatro milagres *post mortem*, entre 1250-60; de Assis (sem frontão, retangular), com quatro milagres *post mortem*, entre 1250-60; de Pisa, com seis cenas milagres *post mortem*, entre 1240-60; de Pistoia, com oito cenas milagres em vida e *post mortem*, meados do século XIII; de Orte, com quatro milagres em vida e *post mortem*, do terceiro quarto do século XIII; de Siena, com oito cenas milagres em vida e *post mortem*, do terceiro quarto do século XIII.

São três os retábulos muito semelhantes que nos indicam uma produção em série: de San Miniato (Imagem 4), o de Pescia (Imagem 5) e o de Pisa (Imagem 6), todos com seis imagens.

O retábulo de São Miniato de Tedesco (Toscana), como é conhecido, não mais existe, mas dele temos conhecimento através de uma obra de frei capuchinho Zaccaria Boveri (1568-1638). Este buscou referência em imagem que pudesse atestar a origem do capuz em ponta, em lugar da forma arredondada adotada

**Imagem 4** - São Francisco, milagres em vida e pos morte, 1228, desenho do século XVII do retábulo perdido de São Miniato de Tedesco.



**Fonte:** ZACCARIA BOVERIO. *Annales Ordinis Minorum Capuccinorum*, 1632. In: FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Giulio Einaudi, 2010, p. 129.

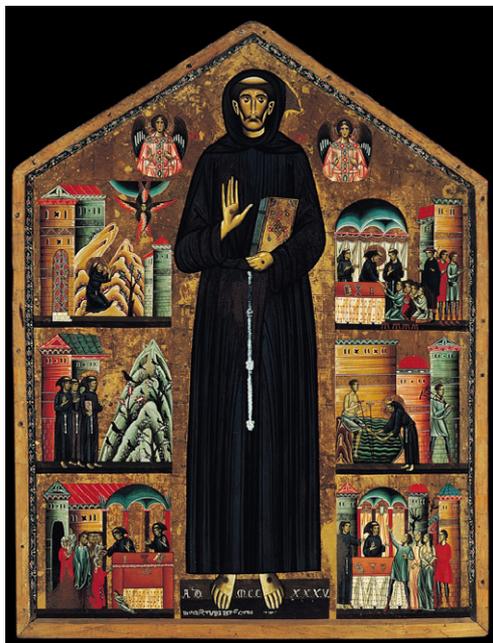
pelos frades conventuais. (FRUGONI, 2010, 320-322) Apesar de se constituir um esboço, que muito provavelmente não reflete o detalhamento do original, este nos apresenta seu conteúdo iconográfico e formato básicos. Não temos porque duvidar da datação apresentada na própria imagem, ainda que essa precisão não nos afete aqui. O silêncio da identificação da autoria nos indica a não atribuição no mesmo retábulo, pois esta poderia ainda contribuir para as intenções de Boveri de reforçar a legitimidade da vestimenta dos capuchinhos.<sup>8</sup>

A identificação entre o retábulo de São Miniato e o de Pescia, de autoria de Boaventura Berlinguieri, é bastante grande, tanto na forma quanto no número de episódios apresentados. Difícil dizer se a separação grosseira entre o retângulo de base e o triângulo

da parte de cima se deve à rusticidade do copiadador. Uma “conjunção mecânica” que aponta para uma novidade quanto à forma. (FRUGONI, 2010, 322) Frugoni considera a possibilidade de, caso não seja o próprio Berlinguieri o autor do retábulo de San Miniato, seja o autor de seu protótipo.<sup>9</sup> A suposição se apresenta na perspectiva de que a novidade do formato pode se explicar na “vontade consciente” do pintor. A intenção do autor, neste caso, é evidenciada como capaz de minar a autoridade do *topos*, modificando a tradição. (FRUGONI, 2010, 323)

Certamente, devemos considerar a iniciativa do pintor na constituição da novidade. As discussões em torno da liberdade e das normas na produção imagética no medievo já romperam com uma dicotomia que vinha se pautando numa falta de liberdade e técnica pictórica anterior ao Renascimento.<sup>10</sup> As autoridades eclesiásticas tenderam a não se manifestar especialmente, seja em função de um desprezo diante da proibição veterotestamentária, seja diante da associação entre imagens e culto pagão nos primeiros séculos medievais.

**Imagem 5** - Boaventura Berlinghieri, São Francisco milagres em vida e post mortem, 1235, retábulo, 160x123cm. 1235. Igreja de São Francisco. Pescia.



**Fonte:** BONAVENTURA BERLINGHIERI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Bonaventura\\_Berlinghieri&oldid=57355035](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Bonaventura_Berlinghieri&oldid=57355035)>. Acesso em: 4 fev. 2020.

**Imagem 6** - São Francisco e milagres post mortem, século XIII, retábulo, 163x129cm, Igreja de São Francisco (sob guarda do Museo Nazionale de San Matteo), Pisa.



**Fonte:** sob guarda do Museo Nazionale de San Matteo, Pisa. Autorizzazione prot. N.13965, del 12-11-2019, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio – Pisa.

Não foi a produção das imagens, mas seu uso, que se tornou objeto de diversas normas explícitas. Perante os heréticos (e aos judeus), era preciso colocar-se em guarda contra o desprezo pelas imagens e o iconoclasmo. Diante dos pagãos, inversamente, era preciso evitar que as imagens fossem adoradas. Entre esses dois males, a definição do justo meio (...) As grandes inflexões da história da cultura cristã das imagens explicam, sem dúvida, que a necessidade de explicitar as normas tenha sido mais viva em certas épocas que em outras: isso ocorreu em torno do ano mil, no momento em que se difundiram as novas imagens cultuais em três dimensões; ocorreu sobretudo no fim da Idade Média, diante da multiplicação massiva e perigosa de imagens cuja liberdade de inovação, numa época em que a heresia progredia, inquietava cada vez mais os teólogos, Nesse sentido, pode-se falar de um esforço tardio – mas limitado – de “normalização” da arte cristã,



que viria a se reforçar na época moderna. (SCHMITT, 2007, 162)

Berlinghieri, para o retábulo de Pescia, tinha à sua disposição os crucifixos pintados em madeira. Se a referência das imagens do Cristo Sofredor emerge desse núcleo de Assis, conforme assinalamos anteriormente, as imagens de Cristo Triunfante eram generalizadas. A assimilação do tipo iconográfico foi muito bem destacada por Frugoni, apontando para o trabalho de seu pai, Berlinghiero. Mas se o rompimento da tradição é possível endereçar iconograficamente, somente na possibilidade ousada do entendimento de Francisco como *Alter Christus* pode ser compreendida a adoção do formato convencional: este se mostra “perfeitamente frontal” como nas imagens de Cristo na cruz, de olhos abertos, portando marcas no corpo que o identificam especialmente. (FRUGONI, 2010, 323) Estas marcas não são atributos que, como outros, traduzem características de uma morte convertida em martírio ou emblemas de virtudes específicas, mas uma incorporação de um modo de vida (evangélica). A imagem é uma exposição desnudada, direta e comunicante, que se apresenta num lugar onde os fiéis poderiam encontrar o Cristo.

Nesse contexto, é bom recordar que a bula de canonização de Francisco desconsiderou a estigmatização. Sua santidade é fundamentada numa vida virtuosa. (*Mira Circa Nos* de 19 de julho de 1228, de Gregório IX). Somente em 1255, em bula de Alexandre IV (*Bula Benigna operatio*), o papado se pronunciou mais abertamente quanto à estigmatização. As figurações, portanto, tomaram importância central na associação entre Cristo e Francisco e cremos que podemos entender melhor sua potência a partir da consideração do ambiente litúrgico a que se associavam.

### Um olhar mais aproximado

O historiador e o historiador da arte têm inquietação para apreender as imagens e estabelecer articulações que, cremos, por vezes, provocam alienação dessas que desejamos compreender. Percebemos que a busca de correspondência entre imagens que sobreviveram ao tempo pode obliterar a singularidade de sua constituição. Rosalin Brooke, por exemplo, associa a concepção das távulas historiadas de Francisco de Assis à imagem de Thomas Becket com cenas de sua vida, em Lincolnshire (BROOKE, 2006, 169), reforçando um caráter internacional da arte. A correspondência, bastante fluida, poderia ser mais facilmente realizada na divulgação do culto de Becket na própria Itália. Há

Angelita Marques Visalli  
O retábulo no seu lugar: uma reflexão sobre a constituição de uma novidade franciscana no século XIII



imagens com referências narrativas ao seu martírio em diversas regiões, ainda no século XII, como na Sicília, e, em seguida, e inclusive, em Subiaco, onde se apresenta o que seria a primeira imagem de Francisco de Assis. (CIPOLLARO; DECKER, 2013)

Se buscamos a correspondência entre imagens ostensivas associadas às narrativas, como se apresentam nos retábulos franciscanos, uma sugestão interessante é, certamente, considerar a da imagem de Santa Catarina, datada de 1252, em Pisa. Advinda do contexto do recebimento de uma igreja pelos frades dominicanos, esta, iniciada em 1230, recebeu uma nova imagem, e Santa Catarina era a segunda padroeira da localidade e o modelo para os estudos teológicos e eloquência para os frades, constituindo-se em padroeira da Ordem dos Pregadores. (FORTES, 2005). A consideração da comparação, ainda que não seja nosso objetivo a verticalização da análise, nesse caso, é esclarecedora, na medida da construção de uma identidade dos mendicantes dominicanos em torno de uma santa padroeira, diferente daquela dos frades menores. Segundo Belting, se para a nova Ordem dos dominicanos as imagens de Santa Catarina seriam as primeiras a constituir uma identidade da Ordem, no caso franciscano, o fundador da comunidade é quem irá constituí-la. (BELTING, 2010, 484) Portanto, centrada num modelo original, da própria Ordem, rapidamente canonizado, apresentado numa figura central, cuja narrativa visual reafirma seu lugar e potência em seu entorno.

Apontamos aqui um olhar para o retábulo de Pisa. Sua posição na cronologia dos retábulos franciscanos não nos é importante, pois não contribui com nosso objetivo de pensar sobre o lugar do objeto.<sup>11</sup> Além disso, partimos do pressuposto de desaparecimento dos possíveis protótipos, diante da diminuta sobrevivência desses objetos de madeira. Identificado como obra de Giunta Pisano pelo Museo Nazionale de San Matteo, que o guarda, o retábulo não tem essa autoria afirmada por Pietro Scarpellini, William Cook, Rosalind Brooke ou Chiara Frugoni.<sup>12</sup> Não desejamos desenvolver a discussão, para o que nos remetemos aos autores citados, pois nossa opção no conjunto dos nove retábulos identificados recai sobre a possibilidade de valorizarmos o objeto que constitui nele próprio, especialmente, sua identidade com o lugar: no retábulo de Pisa, entre as seis cenas, cinco mostram milagres junto à sepultura de Francisco e/ou ao altar.

O painel de Pisa possui o mesmo formato daquele de S. Miniato e Pescia: a imagem central de Francisco é cercada de três cenas em cada lado. Francisco personifica uma concepção de vida na medida em que traz um ideal de frade



franciscano ao portar um hábito tosco, amarrado com uma corda. Francisco é transformado na efígie viva do Cristo crucificado, um rosto emaciado como se tornará comum nas imagens de santo posteriores. A prova material da santidade segue contada nas laterais do painel, no registro de milagres. A frontalidade da imagem do santo, traço normalmente evidenciado na observação sobre as primeiras imagens nos retábulos, pode corresponder não somente à tradição dos ícones bizantinos, mas se fundamenta, certamente, nas imagens que tradicionalmente já ocupavam esse lugar, sobre o altar (o Cristo e a Virgem). A consideração da visualidade, assim, confere ao objeto uma projeção importante sobre como olha o observador.

As cenas do retábulo de Pisa se reportam somente a milagres: à esquerda, a cura da menina com pescoço torto no dia do funeral de Francisco; a mulher pedindo a Francisco por sua filha, cujas órbitas dos olhos caíram; a cura de mulher com uma fístula nos seios. No lado direito de Francisco: a cura de um aleijado e um leproso, a cura de Bartolomeu de Narni, e o exorcismo de uma mulher. A identificação do retábulo com o universo feminino é visível. Em nenhum outro tantas mulheres são atendidas pelos milagres de Francisco, o que nos leva a pensar num comitente, se não uma mulher, alguém identificado especialmente com esse universo, o que confere ao retábulo valiosa especificidade, na medida da intensa participação feminina nos movimentos religiosos do período.

A primeira cena, da cura da menina do pescoço torto, mostra sobre o altar uma “caixa” que causou a estranheza de Cook, na medida em que, na documentação hagiográfica, o acontecimento se reporta a um milagre ocorrido no dia do sepultamento de Francisco. (COOK, 1999, 170) O túmulo se incorpora à imagem do altar. A segunda e terceira cenas são encontradas somente nesse retábulo, mas são exatamente as imagens mais deterioradas. A história da mulher que não teria celebrado a festa do santo identifica especialmente o fundamento de celebração do retábulo. Essa história é narrada por Celano (3Cel, 103), em que os olhos da filha desta mulher saltaram das órbitas como punição, condição restaurada quando a mãe prometeu se penitenciar e guardar sua festividade. Lembremos que, em 1255, o papa Alexandre IV afirmou em bula a celebração dos estigmas, associação essa que levou a se pensar numa datação dos anos cinquenta para o retábulo. Em 1256, uma outra bula concedeu indulgência aos fiéis que, em Pisa, visitassem a igreja em honra ao santo na sua festividade e se confessassem. (FRUGONI, 2010, 403)

Percebamos aqui a realização do milagre distante do sepulcro, mas junto ao altar: na terceira cena, a mulher é curada de uma grande fístula entre seus seios



e seu milagre se realiza junto ao altar - ela havia encontrado um livro onde era narrada a vida de Francisco e implorou ajuda, no que foi atendida. Interessante perceber que a imagem apresenta dois frades, o que não possui referência no material hagiográfico (3Cel, 18). A construção figurativa do milagre concede importância aos frades como mediadores entre a fiel e o santo, contradizendo o protagonismo desta na narrativa. Finalmente, o exorcismo da mulher é realizado, na imagem, junto à tumba.

Na sua observação sobre o retábulo, Scarpellini se posiciona frente a uma hipótese levantada anteriormente sobre uma autoria de Giunta Pisano, mas diante da simplicidade de suas formas, atribui a um discípulo “banal”. O caráter expressivo de “dramas individuais” em lugar de “grandes acontecimentos”<sup>13</sup>, como se apresentam as cenas do retábulo de Pescia (além da cena da estigmatização e do sermão aos pássaros<sup>14</sup>, as dos milagres da ressuscitação do menino de Montenegro, da menina com pescoço torto, da recuperação de Bartolomeu de Narni e de possessos em Foligno). Apesar da repetição dos temas em três cenas em relação à tábula de Pisa, o autor teria impresso um caráter mais espetacular a elas.

As observações de Cook apresentam uma perspectiva bastante interessante para o que particularmente nos interessa. Quanto à datação, consideremos que a questão se centra na inquietação de duas cenas que somente seriam reportadas no Tratado dos Milagres (3Cel), cuja circulação não seria anterior a 1254. A cena da cura da menina com pescoço torcido apresenta a imagem da tumba, mas bastante “desajeitada” porque a posiciona sobre um altar recoberto com um tecido. O autor chama a atenção para a tumba que aparece também na cena da cura do aleijado e do leproso, assim como naquela do exorcismo, de modo estranho: seria assim que as testemunhas oculares percebiam o túmulo de Francisco? Como bem observa o historiador, fora a cena da cura de Bartolomeu de Narni, os milagres acontecem junto à tumba ou junto ao altar. (COOK, 1999, 170) Nossa proposta é a de uma identificação entre os dois objetos, de modo a valorizar especialmente o segundo. Isso fica especialmente evidente quando percebemos a imagem da cura da menina (cujas órbitas caíram por punição à mãe) é transposta para diante do altar, o que também não acontece na hagiografia.(3Cel, 12)

Chiara Frugoni classifica os retábulos, segundo os milagres apresentados, do seguinte modo: um primeiro grupo que apresentaria milagres realizados somente junto à tumba (Assis, Roma, Pisa), outros que se reportam a milagres realizados em vida e alguma referência biográfica (São Miniato, Pescia e Pistoia)



e uma única que acentua Francisco como modelo de vida (Bardi). (FRUGONI, 2010, 336) Devemos considerar, contudo, que os milagres apresentados no retábulo de Pisa são realizados junto ao túmulo e a partir da proclamação de Francisco, longe dele. Isso se torna especialmente importante na medida da caracterização dos “lugares” em que ocorre o milagre: o túmulo e o altar.

### **O retábulo e a liturgia**

Os retábulos foram realizados logo em seguida à canonização de Francisco, em 1228 (ano da produção do desaparecido painel de Miniato), no ambiente de sua celebração, e certamente usados durante a Oitava de São Francisco, sua festividade ao longo dos tradicionais oito dias de festas religiosas.

Ao considerar o ambiente em que os retábulos são expostos, com quais outros elementos se articulam essas histórias constituídas visualmente? Ao que tudo indica, a *Legenda Coral*, de Juliano de Spira, é a principal história lida, e apresenta características distintas das normalmente citadas nas hagiografias. (DALARUN, 2015, 18-22)

Uma extensa e rica historiografia tem buscado correspondência entre as imagens e uma experiência real de Francisco, ou, pelo menos, mais próxima de suas expectativas. Desde a revolução dos estudos franciscanos promovida pelo trabalho de Paul Sabatier, de 1894, pesquisadores têm se debruçado, se não na descoberta de manuscritos novos, ao menos na preocupação em descortinar um Francisco mais “genuíno” entre as fontes franciscanas. Jacques Dalarun aponta para a preocupação de uma maior proximidade a um Francisco histórico que acabou por sacrificar um Francisco “na história”.

*Gli studi francescani sono irrimediabilmente segnati da un sigilo di passione. In questo, sono proprio il riflesso dell'uomo che si sforzano di mettere a fuoco. I colpi di scena si susseguono: d'improvviso una fonte torna ala ribalda o vi è un cambiamento radicale di punto de vista sull'uomo, o una rivoluzione nell'interpretazione del suo messaggio e del suo ruolo. Si tratta di un settore in cui le prese di posizione raramente sono tiepide e i dibattiti raramente sono sereni. (DALARUN, 2015, 11)*

Constituiu-se, a partir do estudo de Sabatier, uma “questão franciscana” que tendeu a classificar e priorizar alguns textos de Francisco e hagiográficos em relação a outros e, nessa condução, distinguiu-se legendas “maiores” e



“menores”, algumas “oficiais” e outras não, ou menos contaminadas.<sup>15</sup>

As legendas de Tomás de Celano e mesmo de São Boaventura, no entanto, não eram familiares aos próprios religiosos:

Forse um frate Minore, una sorella Clarissa, un terziario, un devoto leggeva umn volta l’anno la *Leggenda maggiore* di Bonaventura. Ma per sovrappore i loro passi sulle orme di Francesco, essi percorrevano obbligatoriamente dieci volte l’anno il sentiero precedente, che costituisce il núcleo centrale dell’ufficio composto da Giuliano da Spira: quello che i liturgisti definiscono precisamente come l’*historia* del santo. (DALARUN, 2015, 21)

Jacques Dalarun, nessa mesma Introdução à publicação das *Fonti Liturgiche Francescane*, bem adverte para o fato de que, mesmo considerando a imensa importância das pesquisas em torno do Francisco histórico, não podemos desconsiderar Francisco da liturgia, pois o contrário significaria a privação da conjunção entre o indivíduo e sua influência. (DALARUN, 2015, 21). Para nós, essa perspectiva proporciona um alargamento interessante. Além de situarmos as imagens das primeiras expressões iconográficas de Francisco, podemos trazer à tona que perfil emana dos textos lidos no ambiente religioso em que são expostas e, assim, certamente, não substituir uma fonte literária por outra, mas apontar para outros indícios que não aqueles tradicionalmente recortados pela análise iconográfica que as submete ao material hagiográfico privilegiado desde o começo do século passado.

Conhecida como Legenda Menor, o texto de Boaventura, desde 1266, se apresentou com a Legenda Maior como as únicas hagiografias reconhecidas. A destruição das legendas anteriores, certamente é o grande mote para se buscar na historiografia aquele Francisco que se pretendia “esconder”.<sup>16</sup> De todo modo, até os anos sessenta do século XIII, outros dois textos apresentaram a referência literária para o Francisco que se mostrava: o Ofício Litúrgico de São Francisco (*Officium XSncti Francisci*) e a Legenda Coral, ou seja, textos vinculados na medida em que, para os frades e para os fiéis, a data festiva era o momento de escutar os textos sobre e para Francisco.

Bartoli apresenta quatro fases para a história da liturgia franciscana do século XIII: a primeira, durante a vida de Francisco; a segunda, a partir da sua canonização (1228); a terceira, a partir da reforma de Aimone de Faversham, em 1244; por fim, a quarta, com a reforma de Boaventura, a partir dos anos



sessenta, quando nos breviários deveriam se integrar a sua Legenda Menor.<sup>17</sup> (BARTOLI, 2015, 74)

Uma primeira questão para a qual gostaríamos de chamar a atenção é o fato de que o ofício de celebração de Francisco é rítmico, o que não era comum. Consideremos esse diferencial, pois, ainda que os fiéis reunidos para o momento de celebração de Francisco não entendessem o texto, e mesmo as alusões e correspondências bíblicas apontadas na liturgia, estes seriam envolvidos no rito a partir da melodia. (BARTOLI, 2015, 72) Como afirma Bartoli, o protagonista da cerimônia que inaugura o culto a Francisco é o próprio papa Gregório IX, na medida em que encarregou os cardeais Raniero Capocci e Tomás de Capua para compor o ofício, assim como ele próprio participou deste pela composição de um hino. De todo modo, Juliano de Spira, frade músico e poeta, é o verdadeiro autor do Ofício Litúrgico de São Francisco, assim como da citada Legenda Coral. (BARTOLI, 2015, 80) .

Por muito tempo atribuída a Tomás de Celano, a Legenda Coral se apresenta como um texto bastante sucinto, dividido em nove leituras. Entre essas, a quinta leitura é voltada para os milagres realizados por Francisco em vida; a sexta, a descrição da estigmatização; a sétima apresenta uma extensa relação de milagres que aconteceram no dia de seu sepultamento; a oitava é dedicada a milagres realizados em vários lugares; e por fim, a nona refere-se à institucionalização da celebração de sua festa por Gregório, assim como a marcação da construção de uma igreja dedicada ao santo (a basílica), e ao envio de objetos preciosos para ela (cruz de ouro com lenho da cruz).<sup>18</sup>

Reportando-nos aos milagres como emanavam da Legenda Coral, esses são relacionados, quase acumulados junto à sepultura (LC, *lectio* VII), assim como poderiam acontecer em “todas as partes”. Na construção imagética, os milagres realizados por Francisco após sua morte, longe de seu lugar de sepultamento, são mostrados a partir de uma conformação: esses se realizam num lugar que funde dois objetos - a tumba e o altar. Lembremos que no retábulo de Pisa, entre as seis cenas de milagres, somente a cena da cura de Bartolomeu de Narni, que na imagem acontece na água, ocorre fora de um contexto associado a esses dois objetos.

Mas o que configura uma diferenciação especial é sua funcionalidade fundada na disposição, na construção visual. Precisamos aqui conceber o olhar do observador contemporâneo. A imagem de Francisco era única porque se apresentava num lugar não ocupado por santo anterior: não está num *antependium* e a imagem foi produzida para esse lugar, ganhando em dimensão



e verticalidade.<sup>19</sup> A originalidade dessa condição contribui para entender o formato triangular dos retábulos: este formato era característico dos oratórios e caracteriza as imagens dedicadas à Virgem e outros santos tradicionais. Estes tenderam a se reportar em pintura e foram adotados para as imagens de Francisco.

As narrativas que se constituem, então, nessas imagens franciscanas, configuram um diálogo com o ambiente em que se apresentavam primeiramente. O objeto retábulo só pode ser compreendido a partir do conjunto de que faz parte, com o altar. A devoção franciscana à Encarnação se materializou na valorização de espaço e momento chave do cristianismo, reforçando os aspectos narrativos que, através da visualidade, deram concretude ao procedimento eucarístico.

A devoção eucarística, ao longo dos séculos, implicou menos no recebimento do corpo e sangue de Cristo e mais em vê-lo. A tradição que se impôs aos leigos quanto ao rito da missa não lhes conferia papel ativo. A missa era função de especialistas – lembremos que esta poderia ser particular (sem assistência) e votiva (voltada principalmente para fins penitenciais), ordinariamente ditada em latim, com canto que tendia para a complexidade do canto gregoriano. Uma evolução bastante sintomática dessa especialização foi a mudança da distribuição do pão e vinho pela hóstia recebida na boca. A pouca frequência da comunhão pelos crentes é atestada pelas recorrentes indicações de que fosse tomada ao menos uma vez ao ano ou nas grandes celebrações.

Não temos como reprogramar o ritual como era sentido pelos fiéis, mas devemos considerar as possibilidades de inserção e apreensão da experiência a partir dos recursos então empregados. Apesar do geral dos fiéis não entenderem o texto litúrgico em latim, e ainda com mais dificuldade, apreender as alusões bíblicas na construção da correlação entre Francisco e Cristo, a música, de algum modo, os insere e pode, também, trazer identificação quanto aos seus usos específicos. Nesse contexto, um indício interessante nos aponta Bartoli, quanto ao estabelecimento da festa do Estigmas, instituída por Gregório XI, em 1304: no hino *Crucis Christi mons Alvernae* a música é a mesma do hino cantado na Sexta-feira Santa, *Crux fidelis*. A identificação de Francisco ao Cristo se faz musicalmente. (BARTOLI, 2015, 72)

A importância da “realidade” da Eucaristia por Francisco já foi bastante evidenciada na literatura. Lembremos da repetição do verbo ver nas Admoestações de Francisco, como já bem explorado no estudo de Roland Recht<sup>20</sup> (RECHT, 1999, 103). Já a preocupação com o cuidado e valorização dos objetos sagrados e sua decoração são repetidamente contemplados em vários



textos do conjunto que chamamos tradicionalmente de “fontes franciscanas”.

No seu Testamento, a referência de Francisco à comunhão também se dirige à preocupação em recebê-la das mãos dos sacerdotes e quanto à acomodação desses objetos sagrados.<sup>21</sup> A preocupação em reafirmar a obediência à hierarquia em tempos de questionamento sobre o valor de sacramentos de clérigos considerados indignos ou sobre a própria Encarnação certamente estão no cerne da questão.<sup>22</sup> As estratégias de confirmação destes valores concentram o olhar dos fiéis sobre o coração da liturgia e reforçam sua verdade a partir da confirmação da materialidade de Deus no próprio corpo do Francisco exposto em madeira.

A evolução dos retábulos não diria respeito à ideia de “princípio da testemunha”, segundo Gombrich, mas responde a “uma grande variedade de fatores independentes” que interagem e produzem resultado que “nunca poderia ter sido predito”. (GOMBRICH, 2012, 55) Essa perspectiva aponta para olhar que ultrapassa a interpretação dos retábulos a partir de uma tradição que a localiza no conjunto da iconografia franciscana e cuja avaliação diz respeito, muitas vezes, à produção dos grandes ciclos murais dos quais a Basílica de Assis é a grande deflagradora e modelo, como no estudo de Scarpellini: “Si trata de una produzione che dovette risultare imponente, almeno fin verso l’ultimo quarto del Duocento, quando cominciarono a diffondersi le grandi decorazioni murali nelle chiese dell’Ordine di nuova costruzione.” (SCARPELLINI, 1982, 94).

Podemos fazer convergir essas análises chamando a atenção para a construção de uma narrativa que dava consistência, na liturgia, ao que não se traduzia por quase nada de materialidade para o geral dos fiéis. A transposição do material narrativo do altar, dos frontais, para o retábulo permite pensarmos nessa composição da verdade.<sup>23</sup> A imagem em retábulo tanto cumpriu essa função como se tornou, em seus desdobramentos, a principal referência no interior das igrejas cristãs (católicas a partir da Reforma).

Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos outros rastros ou estilhaços, ou “marcas de enunciação” como outros tantos índices...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, 40)

Ao trazermos, neste estudo, uma articulação entre as primeiras imagens franciscanas e os textos litúrgicos, não o fizemos buscando uma correspondência que possa trazer maior ou menor legitimidade a uma narrativa em relação a um ou outro retábulo. As relações entre texto e imagem ampliaram o quadro de



indícios que participam da experiência do fiel no espaço religioso. Não temos dúvida de que a construção do culto a Francisco se fez a partir do “alto”, ou seja, a partir da iniciativa papal foi elaborado o ofício litúrgico. (BARTOLI, 2015, 74) Os dados biográficos que esses apresentam dizem respeito especialmente à adoção da pobreza e às situações em que expressam humildade. De modo sintético e emotivo, se apresenta uma vida extraordinária, ritmada, cuja referência visual se apresenta de modo também extraordinário.

### Referências

ANTOINE, Jean-Philippe. Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. *Annales ESC*, n. 6, p. 1447-1469, nov-déc 1993.

BARTOLI, Marco. Francesco “forma minorum”. Il testi liturgici franciscani nella storia dell’ordine dei frati minori. In: BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo. *Fonti liturgiche francescane: l’immagine di San Francesco d’Assisi nei testi liturgici del XII Secolo*. Padova: Editrici Francescane, 2015. p. 34-94.

BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo. *Fonti liturgiche francescane: l’immagine di San Francesco d’Assisi nei testi liturgici del XII Secolo*. Padova: Editrici Francescane, 2015.

BASCHET, Jérôme. *L’iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 23-38.

BCESPFLUG, Francois. *Dieu et ses images: une histoire de l’Éternel das l’art*. Montrouge: Bayard, 2011.

BROOKE, Rosalind B. *The image of St Francis: responses to sainthood in the Thirteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

CAROLI, Ernesto (coord.). *Fonti francescane*. Padova: Editrici Francescane, 1986.

CIPOLLARO, Costanza; DECKER, Veronika. Shaping a saint’s identity: the imagery of Thomas Becket in Medieval Italy. In: BOVEY, Alixe (ed.). *Medieval art, architecture*



*and archaeology at Canterbury*. Leeds: Maney Publishing, 2013. p. 116-138. Disponível em <[https://www.academia.edu/8711969/Shaping\\_a\\_Saint\\_s\\_Identity\\_The\\_Imagery\\_of\\_Thomas\\_Becket\\_in\\_Medieval\\_Italy\\_together\\_with\\_Costanza\\_Cipollaro](https://www.academia.edu/8711969/Shaping_a_Saint_s_Identity_The_Imagery_of_Thomas_Becket_in_Medieval_Italy_together_with_Costanza_Cipollaro)>. Acesso em 22.09.2019.

COOK, William R. *Images of St. Francis of Assisi: in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy*. A Catalogue. Firenze: Leo S. Olschki Editore; Perth: Departament of Italian The University of W. Australia, 1999.

DALARUN, Jacques. Dal Francesco storico al Francesco della storia. In: BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo. *Fonti liturgiche francescane: l'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XII Secolo*. Padova: Editrici Francescane, 2015. p. 11-33.

DALARUN, Jacques. *François d'Assise. Écrites, vies, témoignages*. Paris: Editions du Cerf/Editions Franciscaines, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FORTES, Carolina. Catarina de Alexandria: um exemplo de masculinização da santidade feminina em Tiago de Vorágine. In: *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 2 a 4 de julho de 2005. Salvador: Quarteto, 2005. Disponível em <<https://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/carolfortes001.pdf>>. Acesso em 20.08.2019

FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

FRUGONI, Chiara. Rappresentare per dimenticare? Francesco e Antonio nel ciclo affresco della Basilica Superiore di Assisi. In: SOCIETÁ INTERNAZIONALE DI STUDI FRANCESCANI/CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI STUDI FRANCESCANI. *La immagini del francescanesimo: Atti del XXXVI Convegno Internazionale*. Assisi, 9-11 ottobre 2008. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2009. p. 117-165.

GOMBRICH, Ernest H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GRUNDMANN, Herbert. *Movimenti Religiosi nel Medioevo*. Bolonha: Società Editrice Il Mulino, 1980.



JOHNSON, Timothy J. Il Francesco pregato In: BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo. *Fonti liturgiche francescane: l'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XII Secolo*. Padova: Editrici Francescane, 2015. p. 34-68.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LÓBRICHON, Guy. *La religion des laïcs em Occident XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Paris: Hacette, 1994.

MERLO, G.G. *Eretici ed eresie medievali*. Bologna: Il Mulino, 1989.

MERLO, G.G. *Au nom de saint François: Histoire des frères mineurs et du franciscanisme jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions Franciscaines, 2006.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre a proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

PALAZZO, Eric. *Liturgie et Société au Moyen Age*. S/L: Aubier, 2000.

RECHT, Roland. *Le croire et le voir: l'art des cathédrales (XII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Gallimard, 1999.

RUSCONI, Roberto. Francesco d'Assisi, i frati Minori e la immagini. In: SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STUDI FRANCESCANI/CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI STUDI FRANCESCANI. *La immagini del francescanesimo: Atti del XXXVI Convegno Internazionale*. Assisi, 9-11 ottobre 2008. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 2009. p. 3-29.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*. São Paulo, n. 165, p. 37-73, 2011.

RUSSO, Daniel. Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la 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'Ecole Française de Rome. Moyen-Age, Temps Moderns*, n. 96, n. 2, p. 647-717, 1984. Disponível em <[https://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5110\\_1984\\_num\\_96\\_2\\_2772](https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1984_num_96_2_2772)>, Acesso em 04.09.2019.

SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa. *O retábulo, ainda aos novos modos de o fazer e pensar*. (Doutorado em Belas Artes). Universidade de Lisboa-Lisboa, 2005.



SCARPELLINI, Pietro. Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV. In: RUSCONI, Roberto. *Francesco d'Assisi: Storia e arte*. Milano: Electa, 1982. p. 91-126.

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

SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

SILVA, Miriam Lourdes Impellizieri. A santidade franciscana na memória dos frades menores do século XIII. *Cadernos Neolatinos*, n. 5, p. 1-9, abr. 2006. Disponível em <[http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/litcult/miriam\\_silva.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/litcult/miriam_silva.pdf)>. Acesso em 22.09.2019.

TEIXEIRA, Igor Salomão. Introdução. DALARUN, Jacques. *A vida descoberta de Francisco de Assis*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WHITE, John. *Art and architecture in Italy 1250-1400*. 3ed. New Haven: Yale University Press, 1993.

### Notas

<sup>1</sup>Doutora em História Social (USP), docente no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), coordenadora do LEDI – Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (UEL).

<sup>2</sup>Não estamos alheios à discussão em torno do adjetivo “franciscano” para o que é relativo a Francisco de Assis e “minorítico” para o que diz respeito à Ordem dos Frades Menores, conforme problematiza Jacques Dalarun. (DALARUN, 2010) Consideramos, aqui, contudo, um entendimento do movimento franciscano ou franciscanismo como fruto de ações e pensamento que se fundamentam na figura de Francisco e sua proposta de vida, levando em conta a dinâmica que cabe a quaisquer atividades registradas (imagem, texto ou som) e às atividades coletivas.

<sup>3</sup>Os retábulos se tornaram, portanto, peças fundamentais na composição dos espaços internos das igrejas, marcando a identidade do lugar religioso. Na literatura especializada da história da arte ou da história da arquitetura, comumente identificamos uma “presença áurea” do retábulo entre os séculos XV e XVIII, quando este se tornou uma referência a orientar a própria construção das igrejas, como é exemplo das igrejas do chamado barroco brasileiro. Sua importância nas igrejas é central até o Concílio Vaticano, nos anos sessenta do século anterior, quando uma mudança profunda na articulação da instituição eclesiástica com os leigos fez deslocar a atenção do retábulo para o altar, questão bastante sintomática da mudança do caráter espetacular para participativo e íntimo na relação com os leigos.



<sup>4</sup>Como no caso de BROOKE, 2006, 168.

<sup>5</sup>A literatura acerca das diferenças entre as imagens de culto no ocidente europeu e bizantinas é especialmente rica. Reportamo-nos, basicamente, aos textos de Jean-Claude Schmitt e Daniel Russo sobre as diferenças posturas frente ao culto de imagens e de Marie-José Mondzain e Belting acerca das construções teológicas em torno do ícone. (MONDZAIN, 2015; BELTING, 2010; SCHMITT, 2007; RUSSO, 2007)

<sup>6</sup>Utilizaremos seus locais de origem, mesmo para os painéis de autoria identificada, para facilitar a referência no texto.

<sup>7</sup>A Tavola Bardi se apresenta como uma excepcionalidade: com suas 20 cenas (voltadas para passagens da vida de Francisco), para apenas 4 a 8 cenas nos outros retábulos. Esta tem sido identificada com uma perspectiva rigorista da Ordem, associada aos primeiros companheiros de Francisco, para os quais a forma de vida, mais que os milagres, seriam a referência primeira.

<sup>8</sup>Willian Cook aponta uma datação bem mais tardia, cerca de 1255, a partir de uma avaliação iconográfica que não considera, contudo, a circulação de alguns conteúdos narrativos textuais. Pensamos, nesse caso, na própria *Legenda Coral*, que, como veremos, logo após a canonização de Francisco, faz circular narrativas bastante genéricas dos milagres. O autor, por exemplo se refere à mulher que tem os olhos saltados das órbitas (figurado no último quadro à esquerda de Francisco), cujo milagre só seria reconhecido em meados do século, mas tem referência na Legenda citada. (COOK, 1999, 265)

<sup>9</sup>A identificação de uma genealogia dos retábulos é extremamente discutida e divergente. Scarpellini crê na derivação do retábulo de Pescia ao de São Miniato. (SCARPELLINI, 1982, 94)

<sup>10</sup>Uma perspectiva progressiva da História da Arte, cujos parâmetros se constituíram a partir dos princípios estéticos valorizados no chamado período do Renascimento, afinal, foi já desconstruída, assim como hoje são repensadas as categorias artísticas.

<sup>11</sup>O fato da maioria dos retábulos não terem autoria identificada e/ou terem sido produzidos por artistas menos reconhecidos nos séculos seguintes é um fator importante para seu desaparecimento, assim como as reformas nos espaços religiosos e adoção de retábulos integrados ao espaço arquitetônico, como afirmamos acima.

<sup>12</sup>Análises iconográficas podem ser encontradas nos estudos de Pietro Scarpellini (SCARPELLINI, 1982), William Cook (COOK, 1999), Rosalind Brooke (BROOKE, 2006) e de Chiara Frugoni (FRUGONI, 2010).

<sup>13</sup>As cenas de milagres são reportadas pelo autor ao Tratado dos Milagres de Tomás de Celano.

<sup>14</sup>Dois cenas da vida de Francisco estão presentes em quase todos os retábulos: a estigmatização e a pregação aos pássaros. Entre os nove retábulos citados no texto, não se encontram aquelas cenas dedicadas especialmente aos milagres (de Pisa, Roma e Assis) e no de Pistoia, somente a da estigmatização.

<sup>15</sup>Sobre as “fontes franciscanas”, estas incluem o conjunto de escritos de Francisco de Assis, assim como suas biografias e crônicas do século XIII e XIV que se referem ao santo. Entre os textos biográficos citamos neste texto as hagiografias de Tomás de Celano (Vida Primeira – 1Cel, Vida Segunda, 2Cel e Tratado dos Milagres - 3Cel), Boaventura



(Legenda Maior – LM, e Legenda |Menor - Lm) e de Juliano de Spira (Legenda Coral – LC); entre os escritos de Francisco, citamos seu Testamento – Test, e Admoestações – Adm). Reportamo-nos à edição de Dalarun da documentação e sugerimos, para maior conhecimento, os textos introdutórios à compilação realizada pelo mesmo, assim como a Introdução de Igor Salomão Teixeira à edição brasileira de pergaminho recentemente encontrado, como novo documento a incorporar às “fontes franciscanas”. (DALARUN, 2010; TEIXEIRA, 2016).

<sup>16</sup>O Capítulo Geral de Paris, em 1266, definiu a destruição de todas as hagiografias de Francisco de Assis, instituindo os textos de Boaventura como os únicos legítimos.

<sup>17</sup>Mas podemos, como o faz o mesmo autor, condensar as duas primeiras, na medida em que, até a reforma de Aimone, os breviários usados pelos franciscanos eram, segundo a Ordem, os usados pela Igreja romana.

<sup>18</sup>Consultamos, aqui, o texto latino e a tradução para o italiano a partir do *ms Chicago, Newberry Library, 24*, publicado em, BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo. *Fonti liturgiche francescane: l'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XII Secolo*. Padova: Editrici Francescane, 2015.

<sup>19</sup>Certamente o retábulo não se impôs imediatamente. Como lembra Belting, a viga acima da entrada do presbitério se manteve e recebia, além da cruz em painel, a imagem dos santos de devoção local, como se registra na imagem das obséquias de Francisco. Pensemos na cena do Natal de Greccio reportada por Giotto na Basílica superior. Nela se observa a cruz de Giunta de Pisano, uma imagem da Virgem e outra de São Miguel, todas suspensas.

<sup>20</sup>“(…)assim como também nós, vendo o pão e o vinho com os nossos olhos corporais, olhemos e creiamos firmemente que está presente o santíssimo corpo e sangue vivo e verdadeiro. E desse modo o Senhor está sempre com os seus fiéis.” (Adm, 21-22)

<sup>21</sup>“(…)eles consagram e somente eles administram aos outros. E quero que esses santíssimos mistérios sejam honrados e venerados acima de tudo em lugares preciosos.” (Test. 10).

<sup>22</sup>O questionamento sobre o valor dos sacramentos promovidos por clérigos acusados de ocuparem indignamente seus lugares é constante no contexto dos movimentos religiosos que marcam os séculos XII e XIII. Na extensa bibliografia, destacamos o estudo de Ernest Grundmann (GRUNDMANN, Herbert. *Movimenti Religiosi nel Medioevo*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1980), além de Grado Merlo, (MERLO, G.G. *Eretici ed eresie medievali*. Bologna, 1989), a quem reportamos, também, estudo sobre Francisco de Assis e seus frades (MERLO, G.G. *Au nom de saint François: Histoire des frères mineurs et du franciscanisme jusqu'au début du XVIe siècle*. Paris: Editions Franciscaines, 2006).

<sup>23</sup>Digno de nota é o fato dessa experiência de que deriva a visualidade não ter sido estranha às reflexões no próprio medievo: Boncompagno de Signa, na sua *Rhetorica novissima* (1235), insistiu particularmente na relação entre a imagem e o espaço: pinturas, esculturas, sinais, livros, gestos e outros formam uma “procissão de signos”, onde o lugar toma um papel ativo. Ainda que o livro permaneça como um instrumento melhor para a memória, as imagens ganham projeção ante a problematização em torno do lugar que se retrata. (ANTOINE, 1993, 1454)