

A tradição dos ciclos narrativos na cultura cristã: dos temas bíblicos aos santos medievais

Aldilene Marinho César Almeida Diniz¹

O presente trabalho tem por finalidade tratar de um contexto específico do uso das imagens pela cultura cristã: a concepção de *ciclos narrativos*. Sobre este tema, será apresentado um panorama que busca contemplar desde a emergência desse gênero pictórico na cultura cristã até a produção dos ciclos monumentais da arte tardo-medieval. Assim, o trabalho apresentará alguns dos ciclos narrativos dos quais temos notícia, buscando traçar uma parte da história desse tipo imagético da Antiguidade Tardia à Baixa Idade Média.

Origens dos ciclos narrativos na cultura cristã

A abordagem historiográfica dos conjuntos de imagens que formam ciclos tem apresentado uma gama de diferentes denominações para o objeto em questão. Assim, podemos encontrar tanto a referência a *ciclo narrativo*, a *ciclo figurativo-narrativo*, a *ciclo iconográfico*, como também a *ciclo pictórico*², entre outras designações empregadas. Tais designações se referem comumente às imagens – produzidas no âmbito da cultura cristã – que formam conjuntos, ou seja, que aparecem dispostas numa sequência de quadros (no caso das pinturas) ou objetos (no caso dos grupos escultóricos), com cenas que formam um todo, numa sequência de imagens que necessita ser apreciada, considerando-se o conjunto que formam entre si.

¹ Doutora em História Social – UFRJ.

² Cf. SERRÃO, Vitor. “O ciclo da História de Tobias encomendado pelo Bispo-Conde de Coimbra D. Afonso de Castelo Branco (c. 1600): Contributos para uma lição histórica, artística e iconológica”. In: OLIVEIRA LOPES, Rui (Dir.). *Idearte - Revista de Teorias e Ciências da Arte* - Ano I, nº 1, pp. 45-72, Jan/Mar, 2005.

No presente trabalho, optamos, preferencialmente, pelo uso das expressões *ciclo narrativo* ou *ciclo figurativo-narrativo*, por entendermos que existe nesses conjuntos um forte caráter de encadeamento sequencial que sugere uma clara intenção de “narrar uma história” por meio de imagens, sem, necessariamente, fazer uso das palavras. De qualquer forma, o que aqui será designado como *ciclo narrativo* está intimamente relacionado à ideia de pertencimento a um conjunto, ou seja, ao entendimento de que uma imagem está interligada a outra, para que essas sejam dotadas de sentido, conforme as intenções iniciais de seus idealizadores.

Neste sentido, consideramos que vale relembrar, brevemente, a perene instabilidade do estatuto da imagem na cultura cristã. Apesar de ser ponto comum em muitos estudos devotados às imagens cristãs³ apresentar-se uma discussão sobre as polêmicas em torno dos usos dessas imagens, não podemos começar a tratar dos ciclos narrativos sem antes retomarmos este tema. Igualmente, é preciso considerar que as imagens que compõem esses ciclos são fruto do próprio desenvolvimento da história das imagens na cultura cristã e que tratá-las de forma isolada desse contexto seria incoerente. Dessa maneira, é preciso ter em mente que toda imagem religiosa cristã está inevitavelmente inserida em certo contexto de

³ Em “*A Pintura. Textos essenciais: A Teologia da Imagem e o estatuto da pintura*” encontra-se uma coletânea com fragmentos de textos tratadísticos, teológicos e de legislação canônica diretamente relacionados à evolução da polêmica em torno do uso de imagens religiosas. Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). “A Teologia da Imagem e o estatuto da pintura”, v. 2. In: _____. *A Pintura: textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Entre outros estudos, as obras de Anton Henze, Anthony Blunt, Jean-Claude Schmitt e Hans Belting trazem reflexões em torno das querelas que envolveram o uso de imagens desde os primeiros tempos do cristianismo até a Era Moderna, Cf. HENZE, Anton. *Les Conciles: les arts, les hommes*. Bruxelas: Sequoia, 1963; BLUNT, Anthony. “O Concílio de Trento e a arte religiosa”. In: *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 142-181; SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens. Ensaio Sobre a Cultura Visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007 e BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Tradução Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

produção que também “obedece a critérios formais, estruturais, cronológicos e temáticos”⁴.

A religião cristã – assim como o Judaísmo e o Islamismo – tem como pressuposto fundamental de sua doutrina o fato de constituir-se em uma religião do *Livro*, ou seja, do primado das *Sagradas Escrituras*, sobre qualquer outra forma de expressão de sua doutrina. Apesar disso, desde seus primeiros séculos de existência, o cristianismo produziu imagens e conheceu diversas polêmicas relacionadas aos seus usos. No Ocidente, o uso das imagens devocionais ganharia vulto nas práticas culturais, posteriormente às tensões em torno das imagens religiosas na Igreja bizantina⁵. Nos dois casos, esses usos se desenvolvem de forma bastante complexa, conhecendo ao longo da história vários momentos de tensão, como no período da crise iconoclasta (726-843) no Oriente ou durante a eclosão das *Reformas*, bem mais tardiamente, no Ocidente.

Ao contrário do que acontecera no Oriente, a confecção e o uso de imagens para fins religiosos transcorreram sem grandes questionamentos na cristandade ocidental durante quase todo o período medieval. Isso pode ser comprovado pela ausência no Ocidente de uma “teologia das imagens”, como ocorrera na Igreja oriental com os escritos de João Damasceno (c. 650-749)⁶, produzidos em resposta à questão iconoclasta. Mesmo assim, Jean-Claude Schmitt chama atenção para a rejeição das imagens de devoção assumida pela Igreja carolíngia através dos *Libri carolini* (791-794) que denunciaram os cânones favoráveis ao uso de imagens devocionais, encontrados no *Concílio Ecumênico de Nicéia II*, em

⁴ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Entre a pena e o pincel: a hagiografia e a pintura religiosa do final da Idade Média”. In: SANTOS, Dulce Amarante dos; TURCHI, Maria Zaira. (Org.). *Encruzilhadas do Imaginário. Ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003, pp. 93-102, p. 94.

⁵ Cf. SCHMITT, Jean-Claude. “De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente”. In: _____. *O Corpo das Imagens, Op. cit.* pp. 174-182.

⁶ João Damasceno escreveu o *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* (c. 730). Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.*, pp. 26-46.

787⁷.

Para Schmitt, foi a partir do ano mil que o Ocidente testemunhou uma importante transformação no campo das práticas religiosas direcionadas ao culto de imagens. Esta mudança teria sido impulsionada, principalmente, pela produção de imagens religiosas tridimensionais (esculturas), como a *Santa Fé de Conques* e a *Virgem com o Menino* da Catedral de Clermont. A partir de então, na visão desse historiador, o Ocidente testemunharia uma vasta produção de imagens religiosas com suportes cada vez mais diversificados⁸.

Em relação às pinturas precursoras dos ciclos iconográficos, são encontrados conjuntos com cenas narrativas desde a época paleocristã, como aparecem nas catacumbas romanas. Essas imagens representam frequentemente passagens da vida de Cristo, especialmente as cenas da *Natividade*, da *Adoração dos Magos* e milagres de Jesus. Do período da Antiguidade Tardia, os ciclos iconográficos que chegaram até nossos dias são principalmente aqueles executados em mosaicos. Como reminiscência dessa época, encontra-se na Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, um ciclo figurativo-narrativo cujo tema principal é a *Coroação da Virgem*, acompanhado de cinco cenas da vida de Maria: Anunciação [Fig. 1], Natividade [Fig. 2], Adoração dos Magos, Apresentação no Templo e Dormição. O ciclo em mosaico da abside, datado por volta de 432-440, foi sendo danificado com o passar do tempo, e fora refeito, posteriormente, por Jacopo Torriti, já no século XIII, mantendo-se, aproximadamente, o aspecto original da obra⁹. Já para a Alta Idade Média, o programa decorativo da Basílica de Santo Apolinário Novo, em Ravena, destaca-se por apresentar ciclos narrativos em mosaicos, datados do século VI. Um desses ciclos representa passagens da vida de Jesus.

⁷ SCHMITT, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 93.

⁸ SCHMITT, Jean-Claude. *Op. cit.*, pp. 174-182.

⁹ SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art*. v. 2. London: Lund Humphries, 1972, cf. figuras 471 e 75.

Na sequência da Idade Média, destaca-se a produção de iluminuras na representação de cenas compondo uma narrativa. Objetos esculpidos em bronze, marfim e outros materiais também foram utilizados no período para integrar representações com enredo sequencial. Entre os livros iluminados, os Saltérios¹⁰ estão entre aqueles que mais representam duas ou mais cenas indicando uma sequência narrativa por meio de imagens. Para os séculos seguintes da Idade Média, destacamos os ciclos iconográficos pré-românicos e românicos representados na decoração interna das igrejas, nas fachadas, capitéis e em outros objetos figurados

Um dos exemplos de ciclos figurativo-narrativos pré-românicos que sobreviveram até os dias atuais é o conjunto de afrescos da Igreja de *St. Georg* em Oberzell, (Reichenau, Alemanha) [Figs. 3 e 4]. O ciclo é composto por oito afrescos com cenas da vida de Jesus que encontram-se dispostos na parte superior das paredes da nave e foi pintado, provavelmente, no último quartel do século X¹¹.

Já por volta do século XIII, são encontradas no Ocidente medieval imagens com cenas de cunho hagiográfico representadas em sequência, não compondo um ciclo de pinturas murais ou mosaicos, mas um ciclo narrativo representado sobre uma mesma superfície, como aparece nas pinturas sobre painel. Assemelhadas aos antigos ícones bizantinos, essas novas imagens executadas na Itália do medievo possuíam, muitas vezes, “formato vertical com topo em frontão triangular”¹² e eram usadas nas igrejas mendicantes como imagens de retábulos. Esses painéis, pintados sobre madeira, apresentavam um retrato, centralizado, de corpo inteiro do santo protagonista da obra, envolto por cenas que representavam episódios de sua vida, no que sugere uma apropriação dos chamados *ícones vita* da cultura cristã oriental¹³.

¹⁰ Obra reunindo o conjunto dos 150 salmos do Velho Testamento.

¹¹ HOLLÄNDER, Hans. *Early Medieval Art*. New York: Universe Books, 1974, p. 123.

¹² BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 24.

¹³ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 24.

Para Hans Belting, tais ícones orientais, que apresentavam – além do retrato do santo – uma narrativa, são resultado, entre outros fatores, do desenvolvimento estilístico dos ícones na Igreja do Oriente e que começam, a partir do século XI, a figurar histórias bíblicas, cercando o santo centralizado. Com isso, oferecia-se ao espectador uma espécie de “roteiro” para lembrar algumas passagens da vida de Cristo e da Virgem Maria, que eram as únicas permitidas no início dessa prática¹⁴.

Belting denominou esse gênero de pintura *ícone biográfico* – além de utilizar também o já citado termo *ícones vita* e sugerir a expressão *ícones de leitura* –, apresentando a seguinte consideração:

Eles [os ícones biográficos] cercam o ícone central, o retrato do santo, em todos os seus quatro lados com uma série de cenas de sua vida. Esse gênero, chamado de “ícones vita”, já era conhecido. A moldura narrativa reproduz a vida e os milagres, inclusive os póstumos, numa celebração biográfica dos méritos e sacrifícios do santo. Poderíamos também chamá-los de “ícones de leitura”, já que oferecem o equivalente pictórico do texto sobre a vida do santo. Enquanto os ícones de calendário falam pouco sobre todos os santos, os ícones biográficos contam tudo sobre um santo específico¹⁵.

Como no caso dos *ícones de calendário* que teriam sua origem inspirada num tipo de livro litúrgico – apresentando o calendário das festividades religiosas e uma lista completa com todos os santos da Igreja –, Belting encontra correlação entre a origem dos primeiros *ícones biográficos* e outro gênero de livro litúrgico. Esse continha uma seleção de narrativas

¹⁴ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 305. (Grifos do autor). De acordo com Belting, “ícones de calendário” consistem num gênero raro de ícone que só teria sobrevivido “nos exemplares do Monte Sinai” e que representam os santos do ano, conforme a sequência cronológica diária e mensal dos santos no calendário da Igreja; podendo em alguns casos conter santos de mais de um mês condensados em um único painel. Sobre esse tipo de imagem, Cf. BELTING, Hans. *Op. cit.*, pp. 304-316.

sobre as vidas de santos que eram lidas, possivelmente, “na primeira missa, no refeitório, durante as refeições comunais, e também de forma privada”¹⁶, como uma forma de complementação ao calendário de festas que não continham os textos hagiográficos.

Desse modo, assim como nos livros das legendas de santos, os *ícones biográficos* têm por característica principal apresentar de forma sugestivamente narrativa a vida de um único santo, destacando tanto suas virtudes – como forma de relembrar os seus mais celebrados feitos – quanto sua atuação no mundo como modelo de cristão para o fiel [Fig. 5].

A partir do desenvolvimento dos usos dos antigos ícones bizantinos, parecem ter surgido as primeiras imagens historiadas, conhecidas por sua função de “narrar” passagens das *Sagradas Escrituras* ou da vida de um santo. No Ocidente, os primeiros painéis contendo cenas da vida de um santo, e pintados à *maniera greca*, figuravam principalmente milagres e tinham por objetivo não apenas “narrar” hagiografias, mas também introjetar-se como imagem mental na memória dos fiéis. Dessa forma, apresentava-se uma espécie de prova dos milagres realizados por determinado santo, legitimando seu culto por meio da constatação desses milagres nas suas imagens, como consequência da aprovação divina para os atos do santo em vida ou para a comprovação de sua santidade após a morte.

As imagens com cenas hagiográficas possuíam papéis distintos nas igrejas grega e latina. No Ocidente, começaram a ser utilizadas como imagens solenes nos dias de festa do santo padroeiro de uma igreja ou de uma Ordem religiosa. Mas, apesar dos usos e funções distintos, Belting chama a atenção para a estreita relação, nos dois âmbitos, entre os usos dos painéis historiados e a prática da leitura das legendas dos santos:

Ligando o retrato à lenda de um santo, o ícone oriental também satisfazia uma demanda para os dias das

¹⁶ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 305.

festividades, já que somente nessas ocasiões eram lidas as lendas contando as virtudes e os milagres do santo. No ícone, havia esse mesmo vínculo entre a imagem e a leitura ou pregação. Suas cenas taquigráficas só podiam ser compreendidas se memorizadas a partir de textos. A sequência seguia o plano litúrgico, de acordo com o qual era lida a *vita*, sendo por vezes dividida em seções de tamanho apropriado. A figura do centro, nem sempre em pé e de corpo inteiro, oferecia-se para a veneração, uma vez que mostrava a aparência visual do santo. As cenas complementavam o retrato físico com o retrato ético de uma vida exemplar e com o beneplácito divino na forma de milagres¹⁷.

Imagens semelhantes aos *ícones biográficos* apareceriam também no mundo ocidental e receberiam, por vezes, usos e práticas análogos àqueles apresentados por Belting para o ícone oriental.

Os ciclos narrativos no Ocidente tardo-medieval

A propagação dos ciclos narrativos com o tema das vidas dos santos nas igrejas e conventos ocidentais ganhou ênfase por meio da atuação das Ordens Mendicantes e, dentre essas, especialmente dos franciscanos e dominicanos que, a partir do século XIII, usaram esse tipo de conjunto imagético como meio de autorrepresentação de suas Ordens¹⁸. No entanto, não devemos esquecer que muito antes de dominicanos e franciscanos tomarem o uso de imagens como meio privilegiado para algumas de suas práticas religiosas, as representações visuais de temas religiosos já possuíam um papel importante no Ocidente; percebido, inclusive, pela ornamentação dos templos com grandes mosaicos, pinturas

¹⁷ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 484.

¹⁸ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 485.

murais, vitrais e esculturas¹⁹. Já sobre os ciclos narrativos anteriores ao século XIII, sabemos que os mais comumente encontrados representavam passagens bíblicas, como episódios do Antigo Testamento e cenas das vidas de Cristo e da Virgem Maria.

Sobre os ciclos iconográficos das vidas dos santos não bíblicos, aqueles dedicados aos santos afiliados às Ordens Mendicantes parecem ser os mais figurados nos séculos finais da Idade Média. O papel desempenhado por essas ordens – principalmente pelos franciscanos –, na propagação do uso de imagens, deve-se, justamente, ao fato de atuarem mais próximas das populações urbanas do que as ordens monásticas. Nessa atuação, usaram as imagens religiosas para desempenhar múltiplas funções, não somente como meio para as práticas devotas de seus membros, mas também para divulgar o culto a seus santos e adequar a “feição” de suas próprias comunidades aos ideais então vigentes, de acordo com os grupos que se alternavam no comando das Ordens.

De acordo com a nossa pesquisa, podemos afirmar que vem dessas duas Ordens – franciscanos e dominicanos – a execução dos painéis historiados que se encontram dentre os primeiros do gênero no Ocidente cristão. Essas pinturas representam episódios da vida de um único santo, não bíblico, sendo frequentemente dedicadas às vidas de seus fundadores: respectivamente, Francisco de Assis (c. 1181-1226) e Domingos de Gusmão (1170-1221). Sabemos que tais painéis são datados do século XIII e que seus exemplos franciscanos começaram a aparecer alguns anos após a morte de Francisco, ocorrida em 1226. Os primeiros retábulos com cenas narrativas da vida do *Poverello* de Assis apareceram por volta de 1235 [Fig. 6]²⁰, poucos anos após a sua canonização, ocorrida em 1228.

Sobre as origens dos primeiros painéis apresentando cenas da vida de um santo no Ocidente – expondo uma narrativa de sua legenda por meio de

¹⁹ LOBRICHON, Guy. *Assise: les fresques de la basilique inférieure*. Paris: Cerf, 1985, p. 40.

²⁰ FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem: Francisco de Assis*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 149.

imagens –, Hans Belting compara duas imagens executadas no século XIII, que servem para exemplificar uma possível associação entre a confecção de *ícones biográficos* na Igreja grega e os primeiros painéis historiados aparecidos no Ocidente cristão na mesma época. Belting comparou um retábulo italiano de Santa Catarina de Alexandria, originalmente encontrado numa igreja dominicana de Pisa [Fig. 7], com um *ícone vita* da mesma santa localizado no monastério a ela consagrado no Monte Sinai [Fig. 8].

No painel pisano [Fig. 7], as cenas não circundam completamente o retrato da santa, como é comum nos *ícones biográficos*. Contudo, apesar desta distinção, são visíveis as outras características formais tomadas de empréstimo do modelo oriental, como os gestos e o nome da santa em sua grafia grega, colocado em inscrição quase imperceptível nos dois quadros, à direita do rosto da santa. Belting desconsidera outras variáveis desse processo de construção dos painéis e ciclos narrativos no Ocidente cristão e sugere a hipótese de que a antiga imagem de Santa Catarina pode ter servido de introdução a este novo gênero de pintura no Ocidente, já que a ligação entre as duas imagens lhe parece clara²¹. Com base na comparação das duas pinturas, Belting conclui:

O *ícone vita*, assim chamado por causa das gravuras na sua moldura mostrando cenas da vida do santo, é claramente reconhecível no derivado italiano, a despeito do fato de este último ter sido projetado para ser exposto sobre um altar e, portanto, monumentalizado²².

Apesar disso, Belting acrescenta que, no século XIII, a influência dos ícones bizantinos sobre a pintura ocidental talvez não estivesse confinada somente à Itália, indicando a possibilidade de que essas imagens também constituíssem uma das fontes de inspiração para outras pinturas

²¹ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 305.

²² BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 24.

semelhantes no mundo ocidental²³.

Não obstante, o argumento da estreita relação entre as imagens de Santa Catarina, encontradas em Pisa e no Monte Sinai [Figs. 7 e 8], defendido por Belting, perde parte de sua força – apesar das semelhanças figurativas – quando o mesmo autor reconhece que o *ícone biográfico* não era um tipo muito difundido no Oriente. Belting afirma ainda que o conjunto de imagens com essa característica, encontrado no mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, pertence a um conjunto raro de imagens em que aparecem figurados um santo ou uma santa, de corpo inteiro, emoldurados por cenas de suas vidas.

Outro retábulo de altar com características semelhantes é o painel com um retrato de Domingos de Gusmão, centralizado, ladeado por doze cenas de sua legenda [Fig. 9]. De forma análoga ao ícone oriental de Santa Catarina, é possível inferir que entre as funções originais da imagem de São Domingos estavam a de apresentar o retrato do santo para veneração e, ao mesmo tempo, dar a conhecer algumas das passagens mais valorizadas de sua hagiografia na época. Entretanto, nesse painel, já é possível verificar outras características formais e figurativas distintas do ícone de Santa Catarina apresentado por Belting.

Ainda para o mesmo santo, tem-se outro exemplar de ciclo figurativo-narrativo pintado sobre painel de madeira [Fig. 10]. Trata-se do *Políptico de São Domingos de Gusmão*, executado entre os anos de 1344-1345 e assinado pelo pintor Francesco Traini, ativo em Pisa por volta de 1315-1365. A obra representa um retrato de São Domingos na parte central, ladeado por oito painéis menores com cenas de sua vida. O políptico fora executado originalmente para a Igreja pisana de Santa Caterina e, atualmente, faz parte do acervo do Museo Nazionale di San Matteo, de Pisa²⁴.

²³ BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 26.

²⁴ ZIRPOLO, Lilian H. *Historical Dictionary of Renaissance Art*. 2nd Edition. Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth, UK: Rowman & Littlefield, 2016, p. 174.

Outros exemplos são encontrados nas igrejas da Ordem dominicana na Europa. Dentre esses, destacam-se os ciclos narrativos da vida de São Domingos, mas, sobretudo, da vida dos santos bíblicos, como nas pinturas em afresco – executadas por Domenico Ghirlandaio (1449-1494) – com cenas da vida da Virgem Maria e de São João Batista, localizadas na igreja de Santa Maria Novella, em Florença²⁵.

Nesse contexto de produção iconográfica, durante o século XIII, os franciscanos parecem ter sido aqueles que mais amplamente recorreram às imagens historiadas entre todas as demais Ordens religiosas, talvez impulsionados pelo papel de destaque desempenhado pelas narrativas hagiográficas no decurso de sua própria história.

Os afrescos da Basílica de Assis e o esplendor dos ciclos narrativos na arte cristã

A Basílica de São Francisco em Assis apresenta um dos melhores exemplos de como um ciclo narrativo fora idealizado para configurar e revelar a identidade visual de um santo e da Ordem por ele fundada. Nas igrejas inferior e superior que compõem o amplo espaço da Basílica, foram pintados dois grandes ciclos iconográficos que mostram ao espectador a trajetória legendária de Francisco de Assis e seu diferencial maior em meio ao panteão católico: a conformidade de sua vida com a vida de Cristo, como apresentado, especialmente, no primeiro dos dois ciclos, pintado na igreja inferior.

O referido ciclo da igreja inferior apresenta um conjunto de dez pinturas, sendo cinco delas representando cenas da vida de Cristo e outras cinco da vida de Francisco. Tais imagens representam um paralelo *sem precedentes na iconografia cristã*: a conformidade de atitudes e ações

²⁵ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Paris: PUF, 1958. Tomo III, v.1, p. 393.

entre os passos de Cristo e Francisco. Os afrescos foram pintados por volta de 1260²⁶ nas paredes norte e sul da nave da igreja inferior e figurados frente a frente de acordo com a semelhança dos temas representados. Para as cenas da vida de Jesus, representa-se uma seleção de passagens do Novo Testamento, enquanto para as cenas de Francisco figurou-se o mesmo número de episódios, inspirados em partes das narrativas hagiográficas franciscanas²⁷ que representariam passagens análogas àquelas atribuídas à vida de Cristo. Dessa forma, ainda antes do ciclo pintado por Giotto e seus colaboradores na igreja superior, e amplamente mais conhecido, o ciclo narrativo da igreja inferior já apresentava por meio das imagens o patriarca dos frades menores como uma espécie de *Segundo Cristo*²⁸.

Para compor esse ciclo misto, a correspondência entre a vida de Jesus e a do santo assisense é estabelecida por meio da escolha das cenas, que representam episódios, supostamente análogos, atribuídos às vidas das duas personagens. Essa analogia pode ser entendida pelos temas dos afrescos, pintados um de frente para o outro²⁹.

Nada de muito concreto é sabido sobre a autoria dessas imagens: seu pintor é conhecido somente como Mestre de São Francisco (ativo na região da Úmbria, c. 1260-1280) e acredita-se ter sido um frade franciscano de Assis³⁰. Para Guy Lobrichon, de acordo com algumas das funções atribuídas às imagens na época, o Mestre de São Francisco, ao reunir num só ciclo a Paixão de Cristo e a vida de Francisco, soube fazer de sua obra “uma verdadeira pregação”³¹, dentre outros aspectos, porque

²⁶ LUNGI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. New York: Scala/Riverside, 1996, p. 20.

²⁷ Provavelmente retiradas dos textos celanenses, já que o relato hagiográfico de São Boaventura só seria apresentado oficialmente em 1263.

²⁸ LUNGI, Elvio. *Op. cit.*, p. 20.

²⁹ Cf. LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 67.

³⁰ LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 66.

³¹ No original: (...) il [le Maître de Saint François] sut mettre l'excellence de sa technique au service d'une véritable prédication. LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 66.

o observador deveria interpretar as pinturas das duas paredes da nave “como duas narrativas de um mesmo ensinamento”³². Desse modo, mais do que uma pregação sobre os exemplos de Francisco para o fiel, o ciclo aponta indícios para o projeto da Ordem franciscana de assimilação dos atos de Francisco em vida com a humanidade de Cristo; buscando legitimar a apresentação de seu patriarca como *Alter Christus*, como ele seria apresentado mais claramente pela narrativa de São Boaventura em 1263. Tal paralelo, entre o Cristo crucificado e o santo estigmatizado de Assis, teria a partir de então um papel destacado na figuração das imagens franciscanas e na espiritualidade da Baixa Idade Média³³.

Além da conformidade de Francisco com o Cristo, patente no ciclo da igreja inferior da Basílica de Assis, esse conjunto já apresenta outro ponto de fundamental importância para a “biografia” de Francisco e, sobretudo, para destacar o papel de sua Ordem na história da Igreja: a apresentação de *Francisco como pilar da Igreja romana* frente às adversidades enfrentadas na época. Tal associação pode ser inferida na representação do episódio conhecido como *Sonho do papa Inocêncio III*, que já aparece nesse ciclo iconográfico, provavelmente, constando entre as primeiras imagens desse tema na iconografia franciscana.

Referindo-se a esse mesmo ciclo, André Vauchez assinala a relevância do aparecimento dessa cena em relação ao destaque dado para o papel dos franciscanos na cristandade:

³² Il faut ainsi lire les deux parois de la nef comme les deux récits d'un même enseignement qui progresse d'une travée à l'autre, au pas du visiteur, vers le tombeau du saint. LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 66.

³³ Cf. LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 68.

A santidade excepcional do estigmatizado do Alverne repercute sobre sua Ordem, que assegura uma missão de uma importância maior no seio da Igreja e do mundo, como ilustram as cenas seguintes que representam respectivamente o sonho do papa Inocêncio III, vendo Francisco sustentar uma igreja ameaçando ruir e a pregação aos pássaros³⁴.

No que diz respeito à arte franciscana, a apresentação desse ciclo da igreja inferior da Basílica de Assis revela uma inovação para a época. Isso porque, desde as mais antigas representações de grandes pinturas parietais nas igrejas, colocavam-se lado a lado principalmente as cenas do Antigo e do Novo Testamento³⁵, fazendo-se entre essas imagens a correspondência tradicional, de acordo com a exegese teológica da *interpretação figural*.

De acordo com o estudo semântico sobre as aparições do termo *interpretação figural*, Erich Auerbach concluiu que o “método figural” teria aparecido na Antiguidade tardia e seria amplamente conhecido na Idade Média como uma teoria que estabelece uma conexão entre eventos cotidianos e “sublimes” ancorados pela teleologia cristã³⁶. O termo, encontrado pela primeira vez em Tertuliano (c. 160-220), foi posteriormente reelaborado pelos Padres da Igreja que deram ao vocábulo um significado diferente daquele conhecido na Antiguidade³⁷. O novo significado, desenvolvido na Patrística cristã, envolvia as noções de *prefiguração* e *preenchimento*, adquirindo um “significado mais profundo

³⁴ No original: *La sainteté exceptionnelle du stigmatisé de La Verna rejallit sur son ordre qui assure une mission d'une importance majeure au sein de l'église et du monde, comme l'illustrent les scènes suivantes qui représentent respectivement le songe d'Innocent III voyant François soutenir une église menaçant ruine et la prédication aux oiseaux*. VAUCHEZ, André. *François d'Assise*. Paris: Fayard, 2009, p. 319.

³⁵ Cf. LOBRICHON, Guy. *Op. cit.*, p. 68.

³⁶ Cf. AUERBACH, Erich. “Figura”. In. _____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997, pp. 13-64.

³⁷ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 26.

em relação às coisas futuras”³⁸.

Auerbach verificou que os Padres da Igreja justificaram a *interpretação figural* baseando-se em passagens dos primeiros escritos cristãos, sobretudo nas epístolas paulinas³⁹. A partir do século IV, a nova concepção do método já estava plenamente desenvolvida entre os escritores latinos da Igreja⁴⁰, entre eles, Santo Agostinho (354-430), um dos grandes proclamadores da teoria, que recomendava abertamente o seu emprego nos sermões⁴¹. Para Auerbach, foi o bispo de Hipona quem teria dotado o termo *figura* de um sentido de futuro, e a noção de preenchimento derradeiro, associado a um futuro já previsto por Deus, para quem não haveria diferença de tempo⁴².

Alguns dos exemplos clássicos de *interpretação figural*, desenvolvidos a partir das Cartas de São Paulo (c. 9-64) e das reflexões patrísticas, são apresentados por Auerbach para exemplificar como essa interpretação relacionava os eventos do Antigo Testamento como profecias da efetivação do Novo Testamento, destacando em particular a encarnação e a morte sacrificial de Cristo. Assim, Moisés e Isaac aparecem como *figuras* de Cristo, onde Moisés representaria a *figura* do bom pastor – que dá a vida pelo rebanho –; e o sacrifício de Isaac, a prefiguração do sacrifício do próprio Cristo, conforme atribuído pelos intérpretes da exegese bíblica⁴³.

No caso do ciclo narrativo do Mestre de São Francisco, na igreja inferior da

³⁸ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 32.

³⁹ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 31.

⁴¹ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 34.

⁴² Cf. AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, pp. 37-38.

⁴³ Cf. AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, pp. 26-42.

Basílica de Assis, aparece um deslocamento entre a correspondência anterior – entre o Antigo e o Novo Testamento – para uma nova correlação, desta vez entre a Paixão de Cristo e a vida de Francisco. Isso demonstra que, assim como os textos franciscanos, as imagens do patriarca, sobretudo os seus ciclos narrativos, relacionariam cada vez mais a espiritualidade mística do *Poverello* e sua imitação efetiva dos passos de Cristo, buscando inserir o seu fundador na lógica da *interpretação figural*, já que, teoricamente, “ninguém conseguira reformar a ideia da sucessão integral [de Cristo] tão profundamente quanto ele”⁴⁴.

Passados quase quarenta anos da pintura dos afrescos do Mestre de São Francisco na igreja inferior, iniciou-se a execução do ciclo narrativo monumental da vida de São Francisco na igreja superior da Basílica. A obra é atribuída ao pintor Giotto di Bondone (1266-1337) e seus colaboradores, foi executada entre os anos de 1296 e 1304 ou 1305, e é considerada a iconografia fundadora dos tipos iconográficos franciscanos mais difundidos⁴⁵.

O ciclo narrativo franciscano da igreja superior da Basílica de Assis se destaca entre as pinturas do gênero por sua grandiosidade, tanto em número de cenas representadas – vinte e oito ao todo – quanto pelas dimensões de seus afrescos – medindo entre 2,70 x 2,00 e 2,70 x 2,30 metros [Fig. 11]. As pinturas representam episódios da vida de São Francisco inspirados na narrativa hagiográfica composta por São Boaventura, em sua *Legenda Maior*⁴⁶. Dessa forma, esse ciclo figurativo-

⁴⁴ Cf. AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 78. Para saber mais sobre a inserção de São Francisco na teoria da *interpretação figural* e a configuração de sua imagem como *Alter Christus* Cf. AUERBACH, Erich. “São Francisco de Assis na Comédia de Dante”. In: _____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997, pp. 65-80; CÉSAR, Aldilene. “São Francisco de Assis, a *Comédia* de Dante e a interpretação figural”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 9, ano IX, n.2, pp. 1-19, mai./ jun./ jul./ ago. 2012.

⁴⁵ Cf. DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*. Paris: Flammarion, 1994, p. 164.

⁴⁶ SÃO BOAVENTURA. *Legenda Maior*. In: TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, pp. 551-686.

narrativo da vida de Francisco veio a tornar-se “uma *interpretação pictórica canônica* da vida do santo, que representava, por meio de imagens, a crônica oficial de Boaventura e foi reverenciada ao ser associada ao principal santuário da Ordem”⁴⁷.

A interpretação giottesca, considerada original em relação às imagens anteriores até então produzidas da vida do santo, seria fundamental para o desenvolvimento da iconografia de Francisco por várias gerações de artistas⁴⁸ italianos que, inspirados nesses afrescos, pintariam os seus temas franciscanos. Entre esses artistas destacam-se Domenico Ghirlandaio (1449-1494)⁴⁹, Benozzo Gozzoli (c. 1420-1497)⁵⁰ e Stefano di Giovanni, mais conhecido como Sassetta (1394-1450), que posteriormente também pintaram ciclos narrativos da vida do santo de Assis.

Após a finalização do ciclo giottesco para a Basílica de Assis, as demais imagens da vida de Francisco produzidas na península itálica reproduzem, principalmente até meados do século XVI, cenas inspiradas nas pinturas executadas por Giotto para esse ciclo. No último quartel da mesma centúria, os ciclos narrativos da vida do santo ganham novas características figurativas e passam a representar novos temas, além daqueles tradicionalmente representados desde o século XIII. Com o crescimento do número de episódios representados, Louis Réau afirmou que as cenas presentes nos ciclos da vida de Francisco passaram a reunir duas “séries” de imagens: aquelas da “Iconografia Medieval” e as da chamada “Iconografia Pós-tridentina”⁵¹.

⁴⁷ WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia (1250-1400)*. Madrid: Catedra, 1989, p. 417. (Grifo nosso).

⁴⁸ Cf. DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel, *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ Afrescos da Capela Sassetti, Igreja da Santa Trinità, Florença. Executados entre 1483-1485, apresentam seis cenas da vida do santo.

⁵⁰ Afrescos da capela-mor da Igreja de São Francisco de Montefalco, com doze cenas produzidas por volta de 1452.

⁵¹ Cf. RÉAU, Louis. *Op. cit.*, pp. 521 e 529.

A classificação de Réau com o designativo “pós-tridentina” remete ao Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, com o objetivo de assegurar a unidade e a ortodoxia da fé católica no contexto da Reforma Protestante. Nos âmbitos da produção e dos usos atribuídos às imagens, o decreto tridentino promulgado em sua última sessão de trabalho – em dezembro de 1563⁵² – apresenta uma resposta oficial aos críticos protestantes sobre a utilização de imagens nas práticas católicas. O conteúdo desse decreto tornou-se fonte prioritária para o direcionamento eclesiástico da produção artística e foi amplamente retomado nos sínodos diocesanos e nas constituições dos arcebispados pelo menos até o século XVIII.

Estes temas iconográficos, ao serem trabalhados por artistas posteriores a Giotto, encontram sua inspiração maior no ciclo produzido para a igreja superior da Basílica de Assis. No entanto, dada a grande quantidade de episódios representados, somente algumas de suas vinte e oito cenas passaram a ser retomadas com frequência pelos artistas subsequentes.

Depois da conclusão das pinturas da Basílica de Assis, não por acaso, são os dois ciclos iconográficos da vida de Francisco nela representados – o da igreja inferior e o da igreja superior – as obras que mais claramente deixam indícios dos ideais conflitantes da Ordem franciscana na época. Os dois ciclos apresentam indícios de dois “Franciscos”, de dois momentos distintos da história dos frades menores, não muito distantes um do outro, porém fundamentais para a conformação dos ideais da Ordem e para o seu futuro na cristandade.

O primeiro ciclo, executado por volta de 1260, destaca Francisco como modelo de santidade excepcional e sua conformidade com o Cristo. Já no grande ciclo da igreja superior, concluído por volta de 1305, após lenta negociação e desgastantes controvérsias entre *Espirituais* e *Conventuais*,

⁵² Cf. CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas” (1563). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.*, pp. 65-69.

o *novo* São Francisco continua ressaltado como modelo de santidade, contudo, agora ele aparece controlado pelo voto de obediência à Igreja – com a figuração da cena da *Aprovação da Regra*. Sua Ordem já oficialmente reconhecida se submete à Igreja, na representação de cenas institucionais que destacam Francisco diante de bispos e papas. Além disso, o *novo* Francisco aparece também como novo Elias – na cena em que surge elevado em um carro de fogo – e como novo Moisés – quando em outra cena faz jorrar água de um rochedo –, ampliando-se, assim, seu papel na história sagrada por meio da teoria da *interpretação figural* e da associação de Francisco com as prefigurações de Cristo.

Por conseguinte, em dois momentos distintos da história franciscana, foram os ciclos narrativos que atuaram como mecanismo para representar a ideologia dominante na Ordem ou, como é mais provável, dominante entre seus membros mais influentes em cada situação. Não seria exagero dizer que, naquela época, tais imagens dotaram de um novo fôlego uma Ordem que se encontrava exaurida por seus próprios anseios e suas próprias querelas.

Considerações finais

Desde os primeiros séculos da história do cristianismo, as imagens com temas cristãos – sejam essas originalmente elaboradas ou apropriadas de temas pagãos já conhecidos na época – desempenharam diversas funções. Durante o período da Antiguidade Tardia, sabemos que “a abside [...] das primeiras igrejas era destinada à exaltação do triunfo do cristianismo”⁵³ e que “reservavam-se os muros internos para os ciclos narrativos do Antigo e do Novo Testamento.”⁵⁴ Essa “exaltação do triunfo

⁵³ TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte Cristã*. 2.ed. Porto Alegre, RG: AGE, 2003, p. 42.

⁵⁴ TREVISAN, Armindo. *Op. cit.*, p. 42.

do cristianismo” está frequentemente associada às imagens com a representação da cruz⁵⁵, instrumento maior da Paixão de Cristo. Já os primeiros ciclos narrativos eram relacionados às representações do tema da salvação da alma, inspirados na escrita do Antigo Testamento, e às passagens das vidas de Jesus e da Virgem Maria do Novo Testamento. Tais ciclos apresentam as primeiras narrativas visuais cristãs com o propósito de representar para o espectador a atuação de personagens centrais para o desenvolvimento da religião cristã e, sobretudo, destacar passagens da vida de Jesus como exemplo de vida para os cristãos e sua condição de Salvador do mundo.

Já na Baixa Idade Média, franciscanos e dominicanos ganham destaque na produção de ciclos narrativos no Ocidente cristão, sublinhando-se os primeiros como responsáveis pela execução de grandes programas iconográficos centrados em conjuntos narrativos da vida de Francisco de Assis, fundador da Ordem. Nesse contexto, diversos usos foram atribuídos às imagens dos ciclos narrativos cristãos no Ocidente tardo-medieval. Entre esses, ressaltamos a utilização dessas imagens como: suporte para propor práticas religiosas; meio para recordar os sofrimentos de Cristo; instrumento de apresentação de exemplos de vida e de santidade; e mecanismo para conformar determinada imagem de um santo ou ordem religiosa perante a comunidade.

Não obstante, os ciclos das vidas de Jesus e da Virgem Maria seguem todo esse percurso histórico, que traçamos desde os primeiros séculos do cristianismo até a Baixa Idade Média, como os grandes protagonistas das imagens narrativas cristãs. Para além do nosso recorte temporal, continuaram pelos séculos seguintes como os temas centrais dos ciclos narrativos da cultura cristã, cultura esta que encontrou nas narrativas de vida de Jesus e de Maria uma forma atemporal de representação de sua história sagrada.

⁵⁵ TREVISAN, Armindo. *Op. cit.*, p. 42.



Fig. 1

Jacopo Torriti

Cenas da vida da Virgem, Anunciação, c. 1296

Recuperação da obra original do séc. V / Mosaico de abside Igreja de Santa Maria Maggiore, Roma

Fonte: Web Gallery of Art



Fig. 2.

Jacopo Torriti

Cenas da vida da Virgem, Natividade, c. 1296

Recuperação da obra original do séc. V / Mosaico de abside Igreja de Santa Maria Maggiore, Roma

Fonte: Web Gallery of Art



Fig. 3

Anônimo

Cenas da vida de Jesus, séc. X

Pinturas do lado Norte da nave da Igreja de St. Georg

Oberzell, Reichenau, Alemanha

Fonte: Wikimedia Commons (Domínio Público)



Fig. 4

Anônimo

Cenas da vida da Jesus, séc. X

Pinturas do lado Sul da nave da Igreja de St. Georg
Oberzell, Reichenau, Alemanha

Fonte: Wikimedia Commons (Domínio Público)

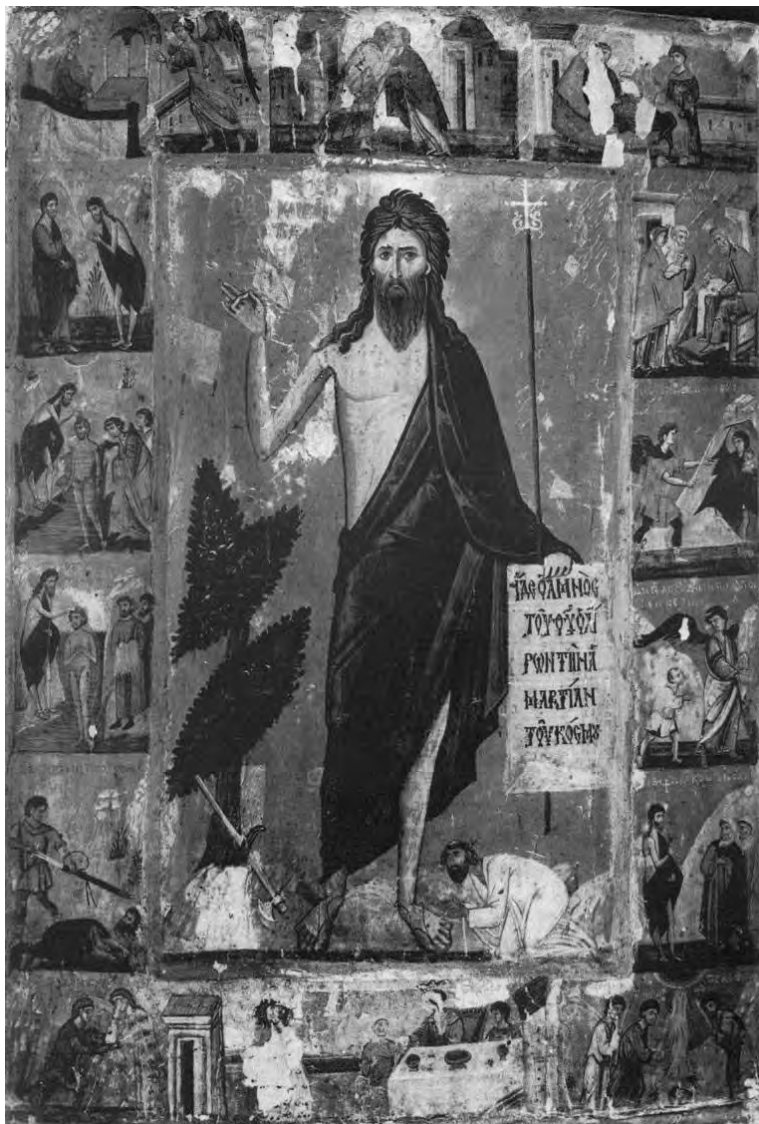


Fig. 5

Anônimo

Ícone biográfico de João Batista, séc. XIII

Mosteiro de Santa Catarina de Alexandria. Monte Sinai

Fonte: BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 311



Fig. 6

Boaventura Berlinghieri

S. Francisco, milagres em vida e post mortem, 1235

Têmpera sobre madeira, altura 160 cm.

Igreja de São Francisco, Pescia

Fonte: Web Gallery of Art



Fig. 7

Anônimo

Imagem festiva de Santa Catarina de Alexandria, séc. XIII

Original da Igreja dominicana de Pisa, Museu Nacional de Pisa

Fonte: BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*, p. 482



Fig. 8

Anônimo

Ícone de Santa Catarina de Alexandria, com cenas do seu martírio, séc. XIII

Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai

Fonte: Wikimedia Commons (Domínio Público)



Fig. 9

Anônimo

Cenas da vida de São Domingos, c. 1300-1320

Têmpera sobre madeira, 134 x 193 cm.

Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona



Fig. 10

Francesco Traini

Políptico de São Domingos de Gusmão, c. 1344-1345

Têmpera sobre madeira

Painel central 175 x 74 cm. / painéis laterais, 163 x 93 cm.

Museo Nazionale di S. Matteo, Pisa



Fig. 11

Vista da parede norte, nave da igreja superior
da Basílica de São Francisco, Assis

Fonte: LUNGHI, Elvio. *The Basilica of St. Francis in Assisi*. p. 49

