



MARITSA SÁ FREIRE COSTA

**SÃO FRANCISCO DE ASSIS, POR CARAVAGGIO**

MONOGRAFIA DE PÓS GRADUAÇÃO LATO SENSU  
(ESPECIALIZAÇÃO)

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Ouro Preto, 2014.

MARITSA SÁ FREIRE COSTA

**SÃO FRANCISCO DE ASSIS, POR CARAVAGGIO**

Monografia apresentada ao Curso de pós graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos, PPG/ICH/UFPEL

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
Ouro Preto, 2014

C837s Costa, Maritsa Sá Freire  
São Francisco de Assis, por Caravaggio [manuscrito] /  
Maritsa Sá Freire Costa. -  
2014.  
44p. : il. color.  
Orientador: Carlos Alberto Ávila Santos  
Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca)  
– Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de  
Filosofia, Artes e Cultura.  
1. Arte barroca – História e crítica. 2. Caravaggio, Mi-  
chelangelo Merisi de, 1571-1610 – Crítica e interpretação.  
3. Arte sacra.

CDU: 7.034.7

Dedico este trabalho às minhas amigas "do barroco"  
Camila Vieira e Silvânia Dias.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço à minha família, meus pais, que sempre me apoiaram em todas as decisões que tomei na vida.

Agradeço ao professor Beto por ler este trabalho e aceitar ser meu orientador.

Agradeço aos amigos que fiz ao longo do curso.

Agradeço aos professores que me ensinaram sobre o tema, mesmo cada um tendo o seu jeito, digamos, "peculiar" de passar o conteúdo!

Agradeço imensamente à Luciana, secretária do IFAC, pela paciência e pela eficiência com que respondeu as minhas muitas dúvidas!

Os quadros de Caravaggio permanecem como um lembrete contra a hipocrisia.  
*Alberto Manguel*

## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar duas obras de Caravaggio em que o personagem retratado é São Francisco de Assis. A análise consiste tanto na contextualização das obras no período, ressaltando o contexto histórico em que foram produzidas, quanto na descrição iconográfica de cada um dos quadros de modo a relacioná-los com a história do santo. Neste sentido, foram apresentadas as biografias de São Francisco de Assis e de Michelangelo Merisi da Caravaggio, bem como foi elucidada a conjuntura caracterizada pela Contrarreforma Católica e a chamada "arte da Contrarreforma", o Barroco. Em seguida foram reunidas e relatadas as principais características do gênio criativo de Caravaggio para que desta forma a análise das pinturas fosse completa. Finalmente, por meio do método analítico, são apresentados os quadros "Êxtase de São Francisco" e "São Francisco em Meditação". A conclusão demonstra que o franciscanismo foi interpretado por Caravaggio com apuro, atingindo o ápice do valor artístico em voga na época. Como o valor atribuído à arte tinha, no século XVII, relação com o culto ao divino e com as recomendações tratadísticas e técnicas, Caravaggio conseguiu expressá-lo em suas obras religiosas, de forma que o valor artístico das mesmas beirou a excelência.

Palavras-chave: Caravaggio, São Francisco de Assis, Contrarreforma, Barroco.

## ABSTRACT

The mainly goal of this research was to analyse two Caravaggio's masterpieces, in which Saint Francis of Assisi is portrayed. The analysis consists in contextualizing the masterworks, emphasizing the historical episodes in which they were produced, and also describe the iconography of each one and compare them with Saint Francis' hagiographies. Therefore, the biographies of both, saint and painter, were introduced, as well it was explained the Catholic Counter-Reformation and the so called "art of the Counter-Reformation", Baroque. Then, the mainly characteristics of Caravaggio's paintings is presented and so that give instruments to a more complete analysis of the paintings. Afterwards, the masterpieces "Saint Francis of Assisi in Ectasy" and "Saint Francis in Prayer" is described and emphasized the attributes through which one can recognize the Caravaggio's manner in them. In conclusion, the franciscanism was interpreted and portrayed by Caravaggio with great accuracy. That is why these masterworks achieved the apogee of the artistic value in vogue that time. As the value ascribed to artistic works in the 17<sup>th</sup> century was related with the cult of the divine and with the technical recommendations, Caravaggio got to reunite in his religious works an artist value that bordered on the excellence.

Keywords: Caravaggio, Saint Francis of Assisi, Counter-Reformation, Baroque.

## SUMÁRIO

Lista de Ilustrações	VIII
1. Introdução	9
2. Contrarreforma	11
3. Barroco	13
4. Hagiografia de São Francisco	16
4.1. O nome	16
4.2. A conversão	16
4.3. O recebimento dos estigmas	18
4.4. O Cristo Seráfico	18
5. Biografia de Caravaggio	21
5.1. Um gênio irascível	21
5.2. Obras	23
6. Êxtase de São Francisco e São Francisco em Meditação: análise das obras em estudo	37
6.1. Êxtase de São Francisco	37
6.2. São Francisco em Meditação	42
7. Considerações Finais	46
8. Referências	48

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - Retrato de Caravaggio	21
ILUSTRAÇÃO 2 - Vocação de São Mateus	24
ILUSTRAÇÃO 3 - O martírio de São Mateus	25
ILUSTRAÇÃO 4 - Baco doente	28
ILUSTRAÇÃO 5 - Madona de Loreto	29
ILUSTRAÇÃO 6 - São Mateus e o anjo [1ª versão]	31
ILUSTRAÇÃO 7 - São Mateus e o anjo [2ª versão]	32
ILUSTRAÇÃO 8 - Assunção da Virgem Maria	33
ILUSTRAÇÃO 9 - A morte da Virgem	34
ILUSTRAÇÃO 10 - São Francisco recebe os estigmas, cerca de 1320-28	37
ILUSTRAÇÃO 11 - São Francisco recebe os estigmas, cerca de 1300	37
ILUSTRAÇÃO 12 - A estigmatização de São Francisco	38
ILUSTRAÇÃO 13 - São Francisco recebe os estigmas, cerca de 1290-92	39
ILUSTRAÇÃO 14 - Êxtase de São Francisco	40
ILUSTRAÇÃO 15 - Êxtase de São Francisco com os estigmas	42
ILUSTRAÇÃO 16 - São Francisco em Meditação	43

## 1. INTRODUÇÃO

A reflexão desenvolvida ao longo deste texto complementa uma análise recentemente finalizada sobre uma escultura de São Francisco de Assis pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP). Sob o título "A memória de uma imagem e a imagem de uma memória: um estudo sobre o 'São Francisco das Chagas', do Museu de Arte Sacra de São Paulo", a dissertação foi defendida para obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP), do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Ainda sobre o objeto do estudo dissertativo, a peça representa a passagem mais emblemática da hagiografia de São Francisco de Assis, qual seja, o momento do recebimento das chagas. A experiência da estigmatização configurada no modelo do "São Francisco das Chagas" apresenta o acolhimento dos estigmas sofridos por Cristo no momento da crucificação. Sendo assim, aparecem nas mãos, nos pés e no tórax. Este episódio da vida do santo é relevante tanto para a própria hagiografia e também para a crença dos devotos, quanto pelo fato de São Francisco de Assis ser o primeiro estigmatizado aceito pela história do cristianismo, e permanece como único, segundo os cânones, a ter passado por esta experiência. Datada do século XVII e de autoria desconhecida, a peça é peculiar quanto à representação iconográfica, pois apresenta uma aproximação incomum entre os dois personagens (Jesus e o santo) por meio de um abraço que o Cristo efetua num São Francisco que, extático, parece não perceber o que ocorre. O professor Jens Baumgarten (2005) percebe na peça paulista a associação da iconografia tradicional, *giottesca*, com outras criações da mesma época da imagem (século XVII), como o "Cristo abraçando São Bernardo" do pintor espanhol Francisco Ribalta.

Com o intuito de detectar as influências que decerto a peça paulista sofreu foram examinadas, ao longo da investigação, outras representações do santo de Assis, considerando para tanto produções de outras épocas e de diferentes autores e técnicas. Esta apreciação vem ao encontro de uma recomendação que o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan faz em seu livro "Guia de História da Arte" (1994). Para desenvolver a sensibilidade, na qual se baseia a percepção, ela deve ser exercitada e para tanto se faz necessário "ler" o maior número possível de obras, em

especial de estilos artístico-estéticos diversos. Foi neste sentido que as representações *caravaggianas* do santo foram consideradas, e os resultados destas apreciações foram tão significativos que geraram o trabalho de pesquisa que aqui se desenvolve.

O conhecimento adquirido pela autora desta monografia ao longo do curso de "Cultura e Arte Barroca" do IFAC/UFOP fez com que a ênfase às representações de Caravaggio fosse natural e condizente com a proposta do aprendizado. Pertencendo o artista aos primórdios do Barroco italiano e, sendo um dos representantes mais interessantes desta estética, optou-se pela análise de algumas de suas obras para o desenvolvimento do estudo.

Dito de outra forma, o trabalho que aqui se introduz é resultado da reflexão que se fez a partir das informações já recolhidas, tanto sobre o estilo Barroco quanto sobre São Francisco de Assis, as quais serviram de base para apreciação do processo expressivo manifestado nas obras do pintor italiano Caravaggio aqui examinadas: "Êxtase de São Francisco" (1594-95) e "São Francisco em Meditação" (1605).

O texto é composto de quatro partes. Primeiramente é introduzido o contexto histórico da época, e para tanto é esclarecido o movimento da Contrarreforma, bem como o estilo artístico que dela resultou, o Barroco. Breves biografias de São Francisco de Assis e de Caravaggio são apresentadas em seguida, constituindo as segunda e terceira partes do trabalho, respectivamente. Por fim são examinadas as obras que possuem o santo como tema.

## 2. CONTRARREFORMA<sup>1</sup>

A Contrarreforma foi um movimento de resposta à Reforma Protestante iniciada por Martinho Lutero na primeira metade do século XVI. Os questionamentos deste frade agostiniano fizeram com que para a Igreja Católica fosse imprescindível reformular instituições e práticas religiosas, bem como tomar medidas dirigidas à conservação, manutenção e ampliação do rebanho, que em parte havia se perdido ao adotar a nova religião. Foi este conjunto de ações que ficou conhecido como Contrarreforma, cuja principal iniciativa foi o Concílio de Trento, reunião de preladados que ocorreu entre 1545 e 1563, na atual Itália. Ficou estabelecido por esta reunião, por exemplo, o incentivo à catequese dos povos da América, estimulando inclusive a criação de novas ordens religiosas para tal serviço. Dentre outras medidas, a Contrarreforma previu a reafirmação da autoridade papal e a adoção da Vulgata como tradução oficial da Bíblia. Foi confirmada a presença de Cristo na Eucaristia, e, portanto, reforçada a importância da missa e a preservação do mistério. Bem como foi reafirmado o fato de que a Igreja Católica é a única intermediária entre os homens e os entes divinos. Mas no que concerne à representação imagética, um dos pontos de maior crítica dos protestantes, o Concílio corroborou o culto dos santos, das relíquias e das imagens. Enquanto para os luteranos a salvação estava nas Escrituras, e por isso a importância da tradução que Lutero fez da Bíblia, para os católicos a salvação era feita através dos mistérios e rituais cuja única mediadora, como dito, era a própria Igreja.

Os luteranos consideravam idolatria toda e qualquer representação do divino. Censuravam veementemente as representações afirmando que "Tais imagens eram os ídolos, a pantomima colorida que alimentava a infantilidade dos crédulos e os mantinha sob o jugo do pontífice de Roma e de seus lacaios." (SCHAMA, 2010: 25) Além da insinuação de manipulação por parte da Igreja, criticava-se a possibilidade de se acreditar que a divindade estava presente nos objetos, pois contrariava a adoração de um Deus monoteísta.

A Igreja Católica condenava a idolatria, qualificando-a como pecado de superstição. Para ela, existia a adoração, devida somente a Deus, e a reverência ou veneração que era dirigida aos santos, objetos e lugares. Este é o caso que se aplica

---

<sup>1</sup> Fontes gerais para este item: TEIXEIRA, 2000; LICHTENSTEIN, 2004; BARBOSA, 2007; e as informações disponíveis em <<http://migre.me/i1Gzo>> Acesso em 25 ago 2013.

às imagens. Dito de outra forma, significa que é permitido se prestar culto, honra ou respeito à imagem. Há nesta noção de veneração ou respeito a idéia, que deveria ser esclarecida constantemente pelos dirigentes sacerdotais, de que o objeto é apenas e tão somente representação de quem está ali representado.

Além de defender a produção imagética como objeto para o culto, a Santa Sé considerava que as pinturas e esculturas possuíam um caráter didático que ensinava à grande maioria analfabeta do povo a história da instituição e a vida dos santos. Já no século VII, o papa São Gregório Magno afirmava que as imagens eram importantes para evangelizar os analfabetos.

No Ocidente, o Papa São Gregório Magno tinha insistido no caráter didático das pinturas nas igrejas, úteis para que os analfabetos, "ao contemplá-las, possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros", e acentuava que esta contemplação devia levar à adoração da "única e onipotente Trindade Santíssima". Foi neste contexto que se desenvolveu, de maneira particular em Roma durante o século VIII, o culto das imagens dos Santos, dando lugar a uma produção artística admirável.<sup>2</sup>

O contexto da Contrarreforma conferiu às imagens outro caráter, o persuasivo. O fiel devoto que se viu tentado em abandonar a Igreja em favor de outra fé deveria ser convencido pela propaganda a permanecer, a acreditar que a fé católica seria a verdadeira e a única que garantiria sua salvação. O estilo que expressou toda esta força persuasiva foi o Barroco, e por isto ele é considerado a "arte da Contrarreforma".

---

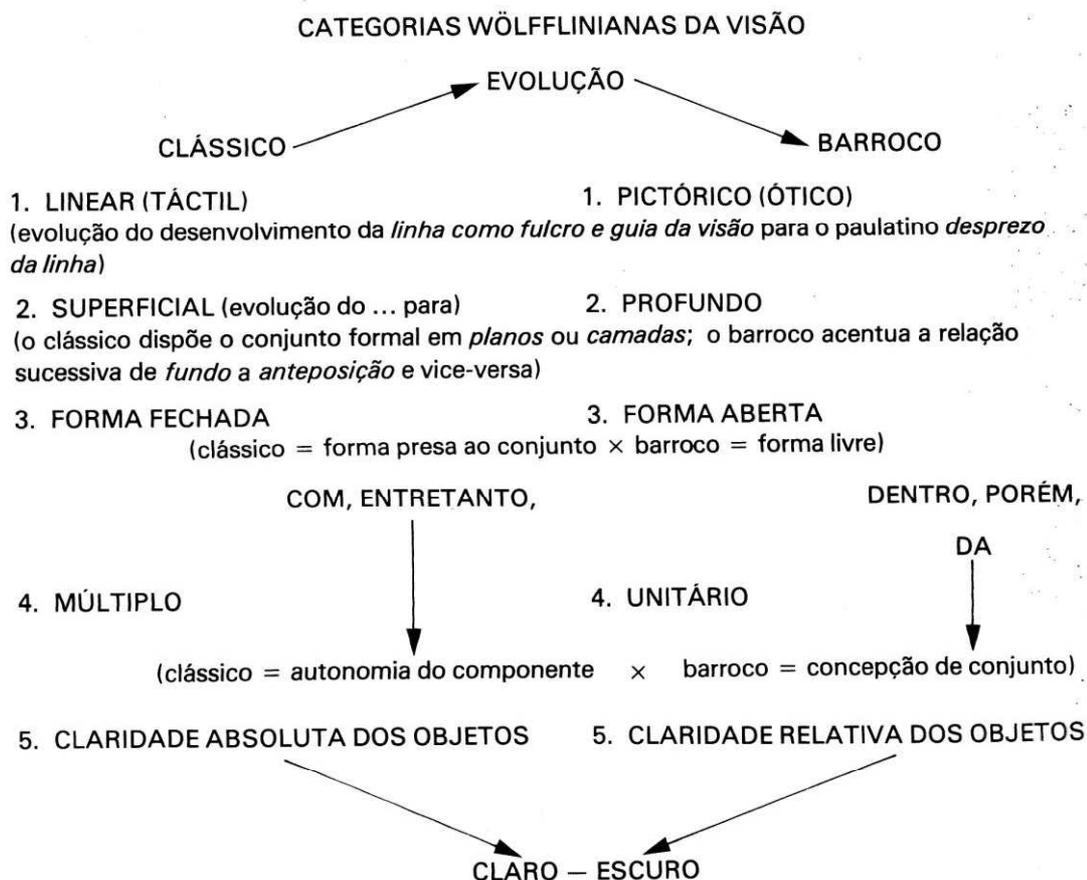
<sup>2</sup> Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fRdnS>> Acesso 25 ago 2013.

### 3. BARROCO

Ao se referir à arte sacra produzida no período conhecido como Barroco, o historiador da arte francês Germain Bazin (2010: p. 17) asseverou que "O santo do período barroco é um confessor da fé – demonstra a fé através da palavra, do martírio e do êxtase. A missão apologética ou propagandística prescrita pela Igreja para a arte religiosa ajudou a transformar a escultura, assim como a pintura, em retórica." Esta característica "propagandística" foi igualmente ressaltada pelo pesquisador brasileiro, Affonso Ávila, notável conhecedor do tema no país. Ele afirmou que:

O novo estilo [barroco], caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da Igreja e de impacto persuasório sobre uma mentalidade social que se debatia entre os valores da tradição católica e a filosofia renascentista que liberava suas novas verdades. (ÁVILA, 1984: p. 3)

No entanto, o primeiro especialista que se dedicou à análise do Barroco elevando-o a uma categoria estético-artística foi o historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945). Ele elaborou cinco pares de opostos para caracterizar a pintura do século XVII, diferenciando-a da Renascentista, período em que o Barroco se mostrou mais intenso. Abaixo está reproduzido este esquema de princípios contraditórios entre classicismo e barroquismo elaborado por Affonso Ávila, o qual revela as principais características dos dois movimentos artísticos, que se tornaram referência para os estudiosos da área.



Fonte: ÁVILA, 1984: p. 5.

Por este diagrama, percebe-se que a pintura Barroca privilegiou a cor e a pincelada, em vez das linhas que definiam com clareza as formas durante a Renascença. Tal fato conferiu uma dimensão distinta aos trabalhos pictóricos, pois além do destaque para o que era retratado pelo uso de cores e de pinceladas nervosas em diferentes direções, a extrapolação da linha deu um sentido dinâmico ao que era representado. Destaca-se também na arte Barroca o uso de claros e escuros, que contrariou os vários planos da perspectiva (linear e aérea) Renascentista, e estabeleceu profundidade ao espaço retratado, destacando as figuras do fundo da obra. O primeiro plano foi enfatizado pela iluminação intensa que banha as formas, as sombras do segundo plano construíram o "cenário" propício para o desenrolar do "teatro" que a obra Barroca apresentou. A dramaticidade, típica dos espetáculos públicos do período, foi manipulada de maneira pictórica pelos contrastes de cores e efeitos de claros e escuros, pelas posturas e pelos gestos teatrais dos personagens

explorados. Michelangelo da Caravaggio foi brilhante na utilização destes elementos, que serão analisados no item sobre suas obras.

A obra fechada do classicismo deu espaço para a obra aberta Barroca, na qual o tema representado parece extrapolar o enquadramento da moldura. Foi aplicada para dar a impressão de que a cena se libertava do suporte, dando a sensação ao espectador de que ele participava do momento flagrado pelo artista, normalmente o instante mais dramático da história narrada através da pintura. A pluralidade clássica foi subvertida pela unidade explorada nas pinturas do século XVII, por meio da qual as figuras se olham, se tocam e se relacionam ao desenvolver uma determinada atividade. A luz absoluta da pintura da Renascença foi suplantada pela obscuridade ou luz relativa Barroca, obtida por meio da iluminação arbitrária pela qual os artistas privilegiavam ou destacavam certos personagens e objetos, em detrimento de outros que permaneciam nas sombras.

Dito isto, percebe-se que a dramaticidade típica do Barroco – obtida por meio dos artifícios enumerados – foi um dos meios mais eficientes para a sensibilização sensorial do público. Afinal, a característica cenográfica que apelou ao drama e estimulou a emoção, também incitou a piedade e a devoção. Além de impressionar e atemorizar o espírito dos crentes, a arte Barroca serviu também à meditação espiritual e à doutrinação. Era um reforço da função pedagógica que juntamente com o sermão, completava o ensinamento católico.

## **4. HAGIOGRAFIA DE SÃO FRANCISCO<sup>3</sup>**

### **4.1. O nome**

São Francisco de Assis nasceu por volta de 1180, em Assis, Itália. Tendo sido batizado pela mãe com o nome de Giovanni Bernadone, seu pai (Pietro Bernadone), ao voltar da viagem que havia feito à França, passou a chamá-lo de "o Francisco" ou "o Francês". O motivo para este apelido, que foi incorporado ao seu nome, ainda é incerto. Algumas fontes indicam que o pai teria começado a chamá-lo desta forma em homenagem à mãe (Pica ou Giovanna), que seria de origem francesa. Outras afirmam que foi com intenção de bom agouro que o pai, comerciante de tecidos, resolveu chamá-lo assim, devido aos negócios lucrativos que teve na França no momento de seu nascimento. Estudos também afirmam que ele possa ter recebido esta denominação já adulto, por ser um entusiasta da língua francesa e, em sua juventude, um voraz leitor de contos de cavalaria que, escritos naquela língua, estavam muito em voga na época. A Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, governo provincial que reúne as fraternidades de São Paulo, adota a versão de que o nome "Francisco" foi uma homenagem à terra onde o pai estava no momento do nascimento do filho.<sup>4</sup>

### **4.2. A conversão**

Numa batalha entre as cidades de Pérúsia e Assis, no ano de 1202, Francisco foi feito prisioneiro, só retornando a sua cidade, liberto, no ano seguinte. Neste período ele esteve muito doente, o que o imobilizou por um longo tempo, praticamente todo o ano de 1204. Tendo sido obrigado a se recolher, o jovem Francisco passou a refletir sobre sua vida, segundo um de seus hagiógrafos mais importantes, Tomás de Celano. Iniciou-se aí um momento de crise interior, não muito clara, mas presente. Ele sentiu que havia algo de diferente, mas não compreendeu o que era. O sonho de ser cavaleiro, em muito devido às Cruzadas e aos cantos trovadorescos que havia lido, no entanto, persistiu, e foi alimentado pela visão de um palácio cheio de armas e escudos: era seu o palácio. A interpretação deste presságio o encorajou a acompanhar um nobre de Assis, que partiu em 1205 para se unir a uma tropa em Apúlia, região da Itália. Todavia, no caminho, Francisco

---

<sup>3</sup> As informações contidas neste capítulo possuem como fonte: FRUGONI (2011); LE GOFF (2001).

<sup>4</sup> Site oficial: <[www.franciscanos.org.br](http://www.franciscanos.org.br)>

teve outra visão que o questionou a respeito de sua lealdade: se era devida ao homem ou ao Senhor. Este foi um outro momento importante no processo de sua conversão. Profundamente atingido por este sonho ou delírio, ele retornou a Assis e se tornou cada vez mais reservado e reflexivo.

Um dia, cavalgando pela cidade, aconteceu outro fato importante, lembrado por ele em seu Testamento. Francisco escutou o badalar de um sino, um som conhecido para ele, pois se tratava do aviso que indicava a presença na cidade dos até então repugnantes leprosos, que, doentes proscritos, deveriam usar este objeto para afastar os habitantes, dado que a enfermidade é contagiosa. Ele sempre evitara as pessoas contaminadas devido à repulsa que sentia, mas neste momento, compadecendo-se da situação deplorável em que se encontrava o doente, desceu do cavalo, deu-lhe dinheiro e o beijou.

O fato decisivo, no entanto, ocorreu na abandonada capela de São Damião, nos arredores de Assis. Durante um fervoroso momento de oração diante de um crucifixo, ele ouviu uma voz que disse: “Francisco, vai e repara minha casa que, como vês, está se destruindo toda”. (2CEL, Primeiro Livro, Capítulo 6) Francisco iniciou sua tarefa reformando a capela de São Damião, que estava em situação precária. Mas esta mensagem continha um significado mais amplo: ao resgatar valores como simplicidade e humildade, as palavras se referiram à reedificação espiritual da própria Igreja. Francisco então se refugiou numa caverna para meditar, passou a jejuar e criou vários atritos com o pai devido ao seu comportamento. Até que este denunciou o próprio filho ao magistrado, exigindo-lhe que de alguma forma o recompensasse dos prejuízos financeiros que havia provocado. Francisco então tomou a decisão definitiva: tirou toda sua roupa e a entregou ao pai. Afastou-se de sua família e passou a cuidar dos leprosos, além de se dedicar à reconstrução de capelas e oratórios da região. Estava desta forma iniciado o Franciscanismo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> O Franciscanismo ou a espiritualidade franciscana, segundo define o “*Dictionnaire Critique de Théologie*” (LACOSTE, 1998: 486, tradução nossa), tem sua origem na experiência do próprio Francisco: “sua figura, sua vida e seu projeto”. A originalidade dela está no fato de que vem da experiência de uma pessoa laica que não teve formação clerical, e sem a sistematização teórica, sua “doutrina”, segundo esta fonte, está “(...) mais próxima dos Pais do deserto que da Escolástica”. Os principais fundamentos desta doutrina são: o Evangelho como referência primordial; Deus sobre todas as coisas; o Voto de Pobreza; o Amor “maternal” por todos os homens; e Fraternidade, paz e alegria. (LACOSTE, 1998)

### 4.3. O recebimento dos estigmas

Os estigmas correspondem às chagas sofridas por Cristo no momento da crucificação. Sendo assim, aparecem nas mãos, nos pés e no tórax, equivalendo-se aos pregos introduzidos nas extremidades do corpo na cruz e à lança utilizada pelo soldado romano para verificar se o condenado estava morto. Mas os estigmas podem aparecer também associados a outros sofrimentos de Cristo ao longo da Paixão, sequência de acontecimentos que se iniciou quando ele foi condenado e terminou no Monte Calvário. Estes outros sinais são os ferimentos causados pela coroa de espinhos e pelos instrumentos utilizados na flagelação.

São Francisco de Assis foi o primeiro estigmatizado aceito pela história do cristianismo. Conforme uma de suas hagiografias, a *Primeira Vida* (1228) de Tomás de Celano, ele subiu o monte Alverne, no ano de 1224, para retiro, e lá teve a visão de um Cristo alado ou Seráfico. A partir desta visão, feridas surgiram em suas mãos, pés e tórax, caracterizando a experiência da estigmatização. Muito doente e debilitado, ele morreu no dia 3 de outubro de 1226. Em 17 de julho de 1228, o papa decidiu por sua canonização.

### 4.4. O Cristo Seráfico

A visão de um Cristo-Serafim ou Cristo Seráfico apareceu a São Francisco de Assis quando ele recebeu os estigmas. Este momento foi relatado de forma semelhante nas diversas hagiografias do santo, sendo a descrição do anjo comum a todas: figura que possuía 3 pares de asas, dos quais o primeiro erguia-se sobre a cabeça; o segundo cobria-lhe o corpo; e as duas asas restantes mantinham o vôo. Tomás de Celano, no capítulo 3º do Livro Segundo da *Primeira Vida* (1228), não relacionou o serafim ao Cristo de forma direta, mas descreveu a aparição como estando "(...) com os braços abertos e os pés juntos, pregados numa cruz" e ao se referir a São Francisco de Assis afirmou ainda que "(...) viveu crucificado o servo do Senhor crucificado!". Por outro lado, o capítulo 17 da *Legenda dos Três Companheiros* (1246) relatou de forma mais direta que "(...) apareceu-lhe um serafim que tinha seis asas e carregava entre as asas a forma de um belíssimo homem crucificado, com as mãos e os pés estendidos em forma de cruz e apresentando com muita clareza o rosto do Senhor Jesus." (grifo nosso) Da mesma forma, o Capítulo

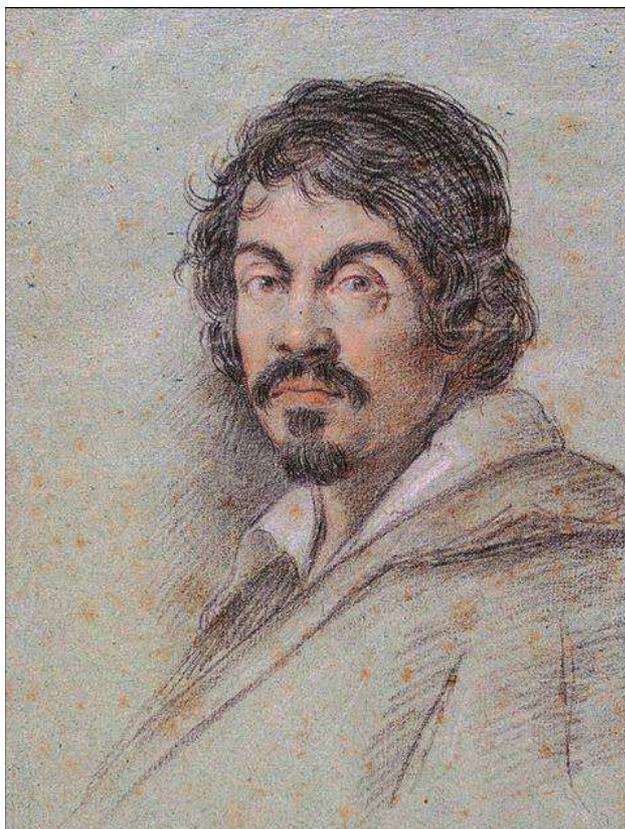
XIII da *Legenda Maior* (1263) de São Boaventura não deixou dúvidas quanto à identificação da figura ao afirmar que: "Esta aparição [Serafim] deixou-o profundamente assombrado, enquanto no coração se lhe misturava a tristeza com a alegria: alegria pela expressão benigna com que se via observado por Cristo na figura desse Serafim –tristeza, porque ao ver o sofrimento de Cristo pregado à cruz".

A figura do serafim é mencionada no Antigo Testamento, mais precisamente em Isaías, capítulo 6 (*Is 6*). Esta passagem narra uma visão tida pelo profeta Isaías, na qual o Senhor aparecia num trono cercado por serafins e estes eram descritos de forma semelhante ao anjo que apareceu para São Francisco de Assis. Eles entoavam cantos de louvor, até que um deles se aproximou de Isaías e com uma brasa viva purificou seus lábios impuros, pois só desta forma poderia levar a mensagem de Deus aos povos. Portanto a figura do serafim está relacionada tanto ao fogo e à purificação quanto à adoração a Deus. São Boaventura em outro trecho da *Legenda* relacionou à figura do serafim ao amor e à paixão, ao utilizar o adjetivo "seráfico" para retratar o amor de São Francisco de Assis pelo Cristo. Para isto, o próprio Boaventura recuperou outra passagem do Antigo Testamento, que está no capítulo 8 dos Cânticos, ao se referir à disposição de sentimentos de São Francisco no momento da estigmatização: "(...) o incêndio de amor ao bom Jesus tornara-se inextinguível, avassalava-o todo em chamas e em fogo: nem rios de água poderiam dominar as labaredas da sua caridade" (*Legenda Maior*, Capítulo XIII). Portanto, o amor seráfico foi um sentimento profundo e intenso que São Francisco de Assis nutriu pelo Cristo, ao ponto de ter se unido a ele por meio da experiência da estigmatização. A representação imagética auxiliou na consolidação da associação entre o serafim e o Cristo.

Uma curiosidade é que tanto a *Legenda dos Três Companheiros* quanto a *Legenda Maior* relatam que a experiência da estigmatização ocorreu próximo à festa da Exaltação da Santa Cruz. Trata-se de uma celebração do calendário litúrgico cristão, na qual os devotos aceitam a cruz não como um instrumento de suplício, mas sim como um símbolo de salvação, pois foi por meio da crucificação que Jesus se sacrificou para a remissão dos pecados de toda a humanidade. Estando igualmente relacionada à santidade, foi propício que a experiência de São Francisco tenha ocorrido em momento próximo a esta comemoração, já que ele rogava por sentir a

mesma dor e o mesmo amor que Cristo sentiu pela humanidade no momento de sua morte terrena. Outra relação interessante é que também Isaías profetizou o sofrimento do "Servo" do Senhor, afirmando que "Ele foi oprimido e humilhado, mas não abriu a sua boca; como cordeiro foi levado ao matadouro (...)". (*Is 53,7*)

## 5. BIOGRAFIA DE CARAVAGGIO



**Figura 1** - Retrato de Caravaggio (1621)  
Ottavio Leoni, giz/carvão sobre papel azul, 23 X 16 cm. Biblioteca Marucelliana, Florença.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfCO>> Acesso 25 ago 2013.

### 5.1. Um gênio irascível

Michelangelo Merisi da Caravaggio nasceu na vila de Caravaggio, na região da Lombardia, Itália, em 28 de setembro de 1571<sup>6</sup>. Iniciou seu aprendizado na área da pintura em Milão, mudando-se em seguida para Roma, em 1592. Roma era o centro criativo da época, onde se concentravam os principais pintores e os ateliês mais importantes. Por volta de 1595 outra mudança foi marcante para a vida de Caravaggio, ele passou a viver no *Palazzo* do cardeal Francesco Maria del Monte, que se tornaria seu protetor e seu principal mecenas.

---

<sup>6</sup> Todas as datas utilizadas neste subcapítulo (5.1) são consenso entre os autores pesquisados. Apenas o ano de nascimento foi estipulado por Roberto Longhi como sendo o de 1573. (LONGHI, 2012: p. 17) No entanto, na própria obra deste autor há uma nota de Gérard-Julien Salvy para a edição francesa do livro a qual afirma que a maioria dos principais acadêmicos reconhece como sendo o ano de 1571 a data mais provável. E esta, portanto, é a adotada neste trabalho.

De gênio muito irascível, Caravaggio viveu ao longo de sua vida metido em confusões, brigas, disputas violentas, inclusive criando rixas e provocando o descontentamento de famílias nobres e/ou seus coligados. O episódio de contenda mais grave envolveu a família Tomassoni, ligada aos Farnese, importante clã aristocrático italiano. Em maio de 1606, após uma disputa num jogo de tênis, Caravaggio feriu mortalmente Ranuccio Tomassoni. Como a punição para o crime de assassinato era a pena de morte, ele fugiu para Nápoles.

Dois anos mais tarde, em 14 de julho de 1608, o pintor foi nomeado cavaleiro da Ordem de Malta<sup>7</sup>. Não muito tempo depois foi expulso da organização, pois entrou em desacordo com um cavaleiro de alta patente, tendo-o agredido fisicamente e o apunhalado. Após o episódio, ele partiu novamente em fuga, desta vez para Sicília e posteriormente para Nápoles. Faz-se necessário ressaltar que estes episódios de discórdia não impediram seu processo criativo, Caravaggio produziu todo o tempo e suas pinturas refletiram seu estado de espírito.

O artista morreu em Porto Ercole, na Toscana, em 18 de julho de 1610. Diversas causas foram elencadas para seu falecimento, entre elas malária, sífilis, complicações de ferimentos originados de uma briga, insolação, ou uma combinação de todas elas. Em 2010, arqueólogos e cientistas forenses liderados pelo pesquisador italiano Silvano Vinceti anunciaram que certas ossadas encontradas no cemitério de São Sebastião, em Porto Ercole, possuíam 85% de chance de terem pertencido ao pintor. O exame destes elementos revelou que havia altas concentrações de chumbo nos ossos, e isto provavelmente se devia à manipulação das tintas. Concluíram, portanto, que o envenenamento pelo chumbo unido tanto às infecções de feridas mal cuidadas, quanto a uma insolação, teriam matado o artista.<sup>8</sup>

No entanto, esta não é a única teoria sobre o fim de Caravaggio. Outra possibilidade, surgida em 2012 e – como na obra "Código Da Vinci" do escritor norte-americano Dan Brown – sugere que Caravaggio teria sido assassinado por um complô formado pelos cavaleiros de Malta. Defendida pelo professor da

---

<sup>7</sup> Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém, de Rodes e de Malta. é uma organização internacional católica. Foi criada a partir de uma ordem beneditina fundada no século XI, durante as Cruzadas. Atualmente é uma organização humanitária internacional e atua na área da saúde. Fonte: Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem\\_Soberana\\_e\\_Militar\\_de\\_Malta](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_Soberana_e_Militar_de_Malta)> Acesso 26 ago 2013.

<sup>8</sup> Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fRDlz>> Acesso 26 ago 2013.

Universidade de Nápoles, Vincenzo Pacelli, esta idéia foi fundamentada em documentos secretos do Vaticano a que o acadêmico teve acesso, especialmente uma série de correspondências entre figuras do alto escalão da instituição, dos quais se puderam inferir que a Cúria Romana não só estava ciente do caso, mas também aprovou o crime e, posteriormente, tentou encobrir as evidências. Pacelli ainda cita outras fontes para sustentar sua tese, como registros que datam de décadas posteriores ao episódio e uma menção confusa sobre o lugar de morte de Caravaggio em documentos do primeiro biógrafo do pintor, o médico Giulio Mancini.

Conforme o estudioso, os membros da Ordem tinham motivos para matá-lo por causa da ofensa ao tal cavaleiro de alta patente, assim como o Vaticano queria eliminá-lo devido aos questionamentos que o artista, num momento delicado da história da Igreja (Contrarreforma), fazia em relação à doutrina praticada.<sup>9</sup> A Contrarreforma estava em plena atividade na época de Caravaggio e suas obras refletem que sua rebeldia colérica não apareceu somente nas agressões físicas que infligiu e sofreu, mas também foi revelada em suas pinturas.

## 5.2. Obras

No final do século XVI Caravaggio foi contratado para pintar dois painéis que seriam instalados na Capela de Mathieu Cointreul (cardeal francês), da Igreja de San Luigi Dei Francesi, em Roma. As telas deveriam ter a vida de São Mateus como tema, em especial sua vocação (Figura 2) e seu martírio (Figura 3). A análise destas duas obras revela as principais características da que é considerada a fase mais madura do pintor. Mas, antes de prosseguir com o estudo desses dois trabalhos, faz-se necessário apresentar de forma breve os dois momentos da vida do personagem retratado. São Mateus foi um dos primeiros apóstolos de Cristo. A obra “Vocação de São Mateus” representa o momento em que o messias o escolhe para segui-lo (Figura 2). Quanto à morte, apesar de controversa, a versão mais aceita informa que o apóstolo foi apedrejado, assassinado e queimado na Etiópia, por isso o martírio explorado na pintura (Figura 3).

---

<sup>9</sup> Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fRDIV>> Acesso 26 ago 2013.



**Figura 2** - Vocação de São Mateus (1599-1600)  
Caravaggio,  leo sobre tela, 322 X 340 cm. Capela Contarelli, Igreja de San Luigi Dei Francesi, Roma.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfjY>> Acesso 26 ago 2013.



**Figura 3** - O martírio de São Mateus (1599-1600)

Caravaggio, óleo sobre tela, 323 X 343 cm. Capela Contarelli, Igreja de San Luigi Dei Francesi, Roma.

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/frf15>> Acesso 26 ago 2013.

A manipulação da luz na cena é uma das principais especialidades de Caravaggio. Percebe-se esta utilização intencional muito claramente na Figura 2, na qual um feixe de luz adentra em diagonal no ambiente, por meio de alguma abertura acima da figura de Jesus que, pela indicação de sua mão, aponta para Mateus, até então coletor de impostos, que surpreendido parece perguntar: "Está falando comigo?". A mão é um índice, cuja postura é uma citação do "mestre" Michelangelo<sup>10</sup> – no afresco “A criação de Adão” do teto da Capela Sistina. A luz é estrategicamente calculada para destacar os personagens na porção oposta do aposento, empenhados na contagem de moedas sobre a mesa de uma taberna. Um

<sup>10</sup> Fontes: CAPPELLETTI et al (2011); BENEDETTO, Ida Di; BIFANO, Stefania (produtores); LONGONI, Angelo (diretor). **Caravaggio**. [filme-vídeo]. Versátil Home Vídeo e Rai Trade. Itália, 2007, 207 min. Colorido.

dos principais biógrafos de Caravaggio, o italiano Roberto Longhi, refere-se assim a esta forma de composição:

Com efeito, o artista recortou essa sua descrição de luz, esse poético 'fotograma', no momento em que o ápice da cena lhe pareceu emergir, não digo com um relevo, mas com um destaque, com uma evidência tão memorável, invariável, monumental que, desde Masaccio, nunca mais se vira. (LONGHI, 2012: p. 67)

Caravaggio privilegiava as diagonais para o enquadramento das suas composições pictóricas. As vestimentas dos personagens são próprias da época em que viveu o pintor. Dessa forma, aproximam o acontecimento dos espectadores ou fiéis que visitavam e oravam na igreja. A obra é um recorte de uma passagem da vida do santo, flagra um determinado momento preciso e antecipa o flagrante típico da fotografia. A luz igualmente é trabalhada para conferir concretude aos seus personagens, revelando a massa dos corpos e a pele que os envolvem, como também as diferentes texturas dos tecidos das roupas e dos adereços das mesmas. Esta manipulação notável entre áreas claras e escuras mostra que Caravaggio foi um virtuose na técnica do *chiaroscuro*<sup>11</sup>.

A textura dos corpos "iluminados artificialmente" pode ser conferida na figura central do assassino de São Mateus no quadro de seu martírio, que apela à atenção do espectador (Figura 3). As diagonais são exploradas nas composições dos grupos de personagens, como também nas posturas dos mesmos. Implicam no desequilíbrio, na movimentação e na dramaticidade da cena. As pinceladas ressaltam as diferentes texturas das roupagens, a vaporosidade das nuvens, as musculaturas dos corpos. De maneira poética, Roberto Longhi afirma que "(...) o que andava lhe passando pela mente [de Caravaggio] não era tanto o 'relevo dos corpos', e sim a forma das trevas que os interrompem." (LONGHI, 2012: p. 61)

O drama Barroco é salientado nos agrupamentos das figuras, nas posturas contorcidas, nos gestos teatrais das mãos, nas expressões faciais dos diversos componentes, em especial no rosto da criança à direita e na tentativa do anjo em salvar o santo, cujo corpo se desloca em espiral e os pés são mostrados em escorço. A movimentação exasperada parece ser de fuga, causada por motivo inesperado.

---

<sup>11</sup> Do italiano *chiaroscuro*: técnica que ao contrastar áreas claras e densamente escuras cria diferentes planos e confere espacialidade às figuras, além de ser usado para dar volume às mesmas.

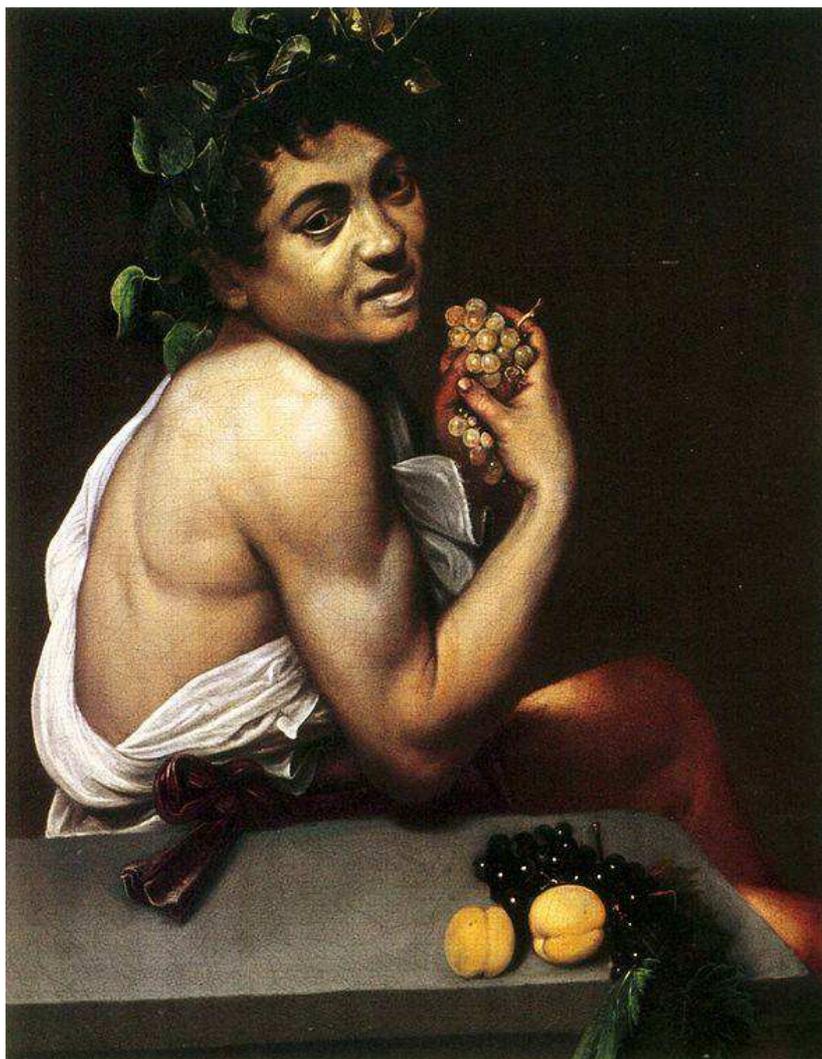
Outro aspecto a ser ressaltado é a valorização das denominadas "cenas de gênero", como são conhecidas as representações realistas do cotidiano. Geralmente representadas na penumbra, as atividades cotidianas ganham visibilidade com Caravaggio, sendo retratadas grandiosamente em primeiro plano, como é o caso da Figura 2.

Outro aspecto *caravaggiano* está relacionado ao uso de modelos comuns para a execução de suas pinturas. Caravaggio utilizava pessoas do povo como modelos, que eram contratados para encarnar santos, santas e virgens. Vestia-os, posicionava-os e os pintava diretamente na tela, não utilizando esquemas preparatórios ou estudos através de desenhos. Os projetos eram considerados na época como imprescindíveis ao aprimoramento técnico.

O fato de dispensar o desenho preparatório não só demonstra uma extraordinária coordenação entre olho e mão como equivale a insubordinação metodológica. O *disegno* – termo que designa tanto o ato de desenhar quanto a concepção de um projeto mais amplo – constava em todos os manuais de teoria e instrução da arte como indispensáveis ao bom trabalho artístico. Desenhar não era apenas técnica; era ideologia. (SCHAMA, 2010: p. 34)

Além da autoconfiança desta atitude, o uso de modelos extraídos do populacho também condizia com a maneira com que escolhia retratar os personagens – de forma realista, muitas vezes maltrapilhos, com varizes e pés sujos (Figura 5). A Caravaggio não interessava retratar o belo ideal. Dessa forma aproximava suas narrativas pictóricas do povo inculto. Talvez quisesse salientar, que o indivíduo comum poderia ascender à condição de santo, se seguisse os mandamentos da Igreja. O efeito da luz numa pele, quer ela pertencesse a uma nobre ou a uma prostituta, era o mais importante. Ao retratar o que via, não necessitava utilizar a imaginação para inventar coisas, nem para idealizar a partir do já existente. O pesquisador da Universidade de Columbia, Simon Schama (2010: p. 31), ao se referir ao quadro "Baco doente" (Figura 4), resume esta questão da seguinte forma:

Em vez de tomar um modelo com todas as suas imperfeições humanas e convertê-lo através da enobrecedora magia da arte na encarnação da eterna juventude, da beleza e do prazer, tomou a divindade mítica e transformou-a num mortal fantasiado e horrivelmente bêbado.



**Figura 4 - Baco doente (1593-4)**

Caravaggio, óleo sobre tela, 67 X 53 cm. Galleria Borghese, Roma.

Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fRLbS>> Acesso 26 ago 2013.

Sabe-se que na Idade Média, os pobres eram enaltecidos pela Igreja, especialmente na retórica oficial, assumindo personagens principais em procissões e festas religiosas, isto porque eram encarados como a imagem terrena de Cristo. Com o crescimento da vida urbana e as mazelas humanas que as precárias condições sociais provocavam já na Idade Moderna, o pobre/mendigo passou a ser visto como ameaça à sociedade e sua presença não era mais tolerada.

Nas palavras do papa Sisto V, conforme proclamado na bula papal *Quamvis infirma* de 1587, os pobres que outrora haviam sido 'as crianças de Deus' agora 'vagavam pelas terras como feras selvagens em busca de comida, não pensando em nada além de saciar a fome e encher suas barrigas nojentas'. (MANGUEL, 2001: p. 296)



**Figura 5** - Madona de Loreto (1604-5)  
Caravaggio, óleo sobre tela, 260 X 150 cm. Capela Cavalletti, Sant'Agostino, Roma.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRLI3>> Acesso 26 ago 2013.

No entanto, ainda citando o acadêmico argentino Aberto Manguel (2001: p. 297), "Enquanto os mendigos e seus aparentados eram caçados e temidos nas praças e ruas, sua língua, seus gestos e humor eram resgatados e traduzidos no teatro popular." Caravaggio vivia neste meio e frequentava ambientes que a nobreza preferia ignorar, como tabernas e casas de prostituição. Ele convivia com os pobres e doentes, e foram eles que apareceram em seus quadros. Portanto, a presença dos excluídos mencionada anteriormente no espaço público através da comédia popular encontrou eco nas representações *caravaggianas*. Mais do que isso, colocados em

evidência por meio da iluminação arbitrária das obras do pintor, infestaram os ambientes da nobreza e do clero. Como afirma Simon Schama (2010: p. 52):

Os pobres marginais, a quem todos aqueles padres da Igreja professavam falsa amizade, agora estavam de fato no centro da ação, e não mais restritos a pontas engraçadas – ao papel dos desvalidos nominais generosamente agraciados com milagres redentores.

O pintor não utilizava pessoas do povo apenas como "figurantes", mas também para retratar personalidades bíblicas. A vulgarização dos modelos, revelada ao utilizar indivíduos rudes com as expressões de seus sofrimentos e da passagem do tempo, além de obrigar o clero a encarar a indigesta realidade dos pobres, implicava na hipocrisia da simplicidade cristã controlada e "limpa", expressa por meio de cerimônias como o lava-pés. Caravaggio igualmente desrespeitava o decoro exigido na representação de santos e demais figuras importantes da Cristandade. A falta de decoro não estava relacionada à indecência ou à moral, mas ao fato do artista não seguir os códigos pré-estabelecidos para a iconografia religiosa da época. Tal posicionamento é analisado nas telas que retratam "São Mateus e o anjo" (Figuras 6 e 7).

Foi encomendada ao pintor a representação de São Mateus escrevendo o Evangelho, e para mostrar a inspiração divina deste, um anjo deveria ser retratado também. Caravaggio então fez a primeira versão (Figura 6). Como foi considerada indecorosa, ela foi recusada. Nela, como pode ser visto, São Mateus é representado como um velho e calvo senhor, com suas rugas características da idade que se tornam mais evidentes devido ao ato de escrever. A figura é rude, a vestimenta é simples, humilde. Na posição banal e desequilibrada, curvado e com as pernas cruzadas, os pés avançam na direção do espectador e apresentam unhas sujas. A figura alada e angelical não voa, está em pé e toca Mateus, auxilia a escrita:"(...) como uma professora faz com a mão de uma criança." (GOMBRICH, 2008: p. 31) Anjos são seres mediadores entre a esfera humana e a celestial. São criaturas superiores aos homens – mensageiros das palavras de Deus – e mantém a distância necessária que os individualizam da humanidade. Portanto, a aproximação do velho e do anjo induz para a atmosfera divina da cena que representa o santo, banalizando a figura angelical.



**Figura 6** - São Mateus e o anjo (1602)

Caravaggio, óleo sobre tela (original), reprodução (aqui), destruído em 1945, 223 X 183 cm (original). Antes no Kaiser Friedrich Museum, Berlim.

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfmT>> Acesso 26 ago 2013.

A rejeição desta primeira versão fez com que o artista pintasse outra (Figura 7). Esta última acordou com os padrões iconográficos aceitos na época. A luz arbitrária que ilumina a cena destaca os personagens do fundo escuro do quadro. O santo é identificado pela auréola e está vestido de forma apropriada, com a túnica e o manto peculiares às divindades, de cores vibrantes. A representação de São Mateus se aproxima de uma posição mais clássica ou, dito de outra forma: "Mateus tem a expressão e o gesto próprios dos filósofos e reitores da Antiguidade quando estão elencando seus argumentos." (CAPPELLETTI et al, 2011: p. 74) Nessa nova versão, o anjo esvoaça na parte superior da tela, envolvido por um tecido branco cujos

drapeados se desenvolvem numa espiral. Ele dialoga com o santo, parece enumerar itens a serem percorridos no Evangelho. Mas está separado fisicamente do velho senhor, que apesar da santidade foi humano.



**Figura 7** - São Mateus e o anjo (1602)  
Caravaggio, óleo sobre tela, 296,5 X 195 cm. Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma.

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfmr>> Acesso 26 ago 2013.

Como afirma Roberto Longhi (2012: p. 97), "(...) eliminando radicalmente a tradição iconográfica da época, não deixa de marcar um ponto no imenso percurso mental do mestre, Caravaggio traz a público a pintura talvez mais revolucionária em

toda a história da arte "sacra".

Porém, a ausência de decoro do pintor certamente não significava falta de conhecimento das Escrituras Sagradas, mas sim um posicionamento muito consciente e deliberado sobre o modo como escolhia retratar suas cenas e seus personagens. Tal fato pode ser percebido através de outro de seus polêmicos quadros, aquele no qual representou a Assunção da Virgem Maria (Figura 9). Mas antes de apresentá-lo, é necessário introduzir o tema da morte terrena da mãe de Jesus. Conforme a crença católica, Maria não morreu no sentido "humano", mas ascendeu aos céus ao fim de sua trajetória entre os homens. Portanto, a palavra "morte" não é apropriada e por isso não está associada à personagem, mas sim a assunção, que retrata justamente este momento declarado dogma pelo Papa Pio XII, no ano de 1950<sup>12</sup>. O modelo iconográfico para a temática foi explorado por Annibale Carracci, pintor italiano contemporâneo de Caravaggio (Figura 8).



**Figura 8** - Assunção da Virgem Maria (1600-01)

Annibale Carracci, óleo sobre tela, 245 X 155 cm. Capela Cerasi, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfp3>> Acesso 26 ago 2013.

<sup>12</sup> Fonte: Disponível em <<http://migre.me/fROZ0>> Acesso em 26 ago 2013.

Nesta obra, a Virgem aparece jovem, cercada de anjos num claro movimento de subida aos céus, reforçado pela posição de seus braços e pelos anjos que sustentam seus pés, enquanto os apóstolos demonstram, ao mesmo tempo, surpresa e reverência. Este modelo foi reproduzido ao longo dos anos por diversos artistas.

Caravaggio, no entanto, representou o mesmo tema da forma como aparece na Figura 9 a seguir:



**Figura 9** - A morte da Virgem (1605-06)  
Caravaggio, óleo sobre tela, 369 X 245 cm. Museu do Louvre, Paris.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfsm>> Acesso 26 ago 2013.

A obra foi encomendada para adornar a Capela do advogado Cherubini, em Santa Maria della Scala, no Trastevere, um dos bairros mais pobres da cidade de Roma. (SCHAMA, 2010) Caravaggio usou como modelo uma mulher do povo. Mais do que isso, uma prostituta. Afirmam seus biógrafos que o modelo utilizado foi o cadáver de uma mulher “de vida fácil” encontrado no rio Tibre. Porém à, diga-se, infeliz escolha do "modelo" somou-se a representação de um velório. Diagonais estruturam a composição: nos fachos de luz que incidem, especialmente, sobre a figura da Virgem Maria; nos drapeados do tecido vermelho disposto sobre a parte superior do ambiente representado; na disposição dos grupos de apóstolos; na posição do corpo da morta. As posturas encurvadas das figuras e os arranjos teatrais das mãos dos personagens reforçam as lamentações. Os anjos estão ausentes e é presentificada a figura de Maria Madalena, que chora no primeiro plano. A cena é dramática. A simplicidade das roupas e do cenário, pelo pouco que é permitido ser mostrado, revela uma cerimônia de alguém humilde, componente das camadas populares.

Essas peculiaridades fizeram com que a obra fosse rejeitada por aqueles que a encomendaram, por isso ela foi escondida e mais tarde adquirida pelo duque de Mântua, por sugestão do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). A opinião pública de fato condenou a obra, como revelam os escritos de alguns dos biógrafos contemporâneos do pintor:

Para Giulio Mancini, Caravaggio teria, nas características da Virgem, 'retratado uma cortesã'. Giovan Pietro Baglione identifica a causa da recusa com o 'pouco decoro da Madona inchada e com as pernas descobertas', seguido por Bellori, que lembra como o quadro foi removido do altar porque Caravaggio havia 'imitado demasiadamente uma mulher morta e inchada'. (...) Giulio Mancini julga a obra 'sem decoro, invenção e limpeza, mas as coisas são bem feitas.' Elogia a execução, mas explica que ela foi tirada do altar porque era 'desproporcionada de desejo e decoro.' (CAPPELLETTI et al, 2011: p. 102 e 31)

A obra inadequada e inconveniente não resultou da falta de conhecimentos por parte do artista, tanto dos textos bíblicos como da iconografia religiosa utilizada até então. Tal fato pode ser demonstrado pelo conjunto da obra de Caravaggio. A narrativa pictórica da morte da Virgem não pode ser considerada um mero deslize, fruto da ignorância do pintor. Ao contrário, chocou pelo realismo cruel que subverteu

o ideal de beleza clássico. O detalhe irônico representado pela auréola sobre a cabeça do cadáver igualmente revela uma mente perspicaz. Tal criação implicou na mais sincera humanização dos Evangelhos. No entanto, como conclui Roberto Longhi (2012: p. 25):

Em Roma, o que se pedia à pintura não era a verdade, e sim 'devoção' ou 'nobreza', nobreza dos temas e das ações, independentemente da mitologia a que pertencessem, e segundo uma inventividade que podia oscilar desde a atmosfera lúgubre da estrita Contrarreforma até a esvoaçante, mas oca, fantasia dos últimos maneiristas: desde Pulzani e Muziano, em suma, até Barocci e D'Arpino.

## 6. ÊXTASE DE SÃO FRANCISCO E SÃO FRANCISCO EM MEDITAÇÃO: ANÁLISE DAS OBRAS EM ESTUDO

### 6.1. Êxtase de São Francisco

O modelo consagrado por Giotto no século XIII para o tema do "São Francisco das Chagas", que é também conhecido como tradicional, é constituído basicamente pelas figuras do santo geralmente ajoelhado, com os braços abertos, recebendo os raios divinos de um Cristo Seráfico (podendo ou não estar na cruz), como pode ser observado nas Figuras 10 e 11.



**Figura 10** - São Francisco recebe os estigmas (cerca de 1320-28) Giotto, afresco. Capela Bardi, Igreja de Santa Croce, Florença.

**Fonte:** Disponível em <http://www.franciscanos.org.br/?p=11592> Acesso 26 ago 2013.



**Figura 11** - São Francisco recebe os estigmas (cerca de 1300) Giotto, têmpera sobre madeira, 314 X 162 cm. Museu do Louvre, Paris.

**Fonte:** Disponível em <http://migre.me/fRfti> Acesso 26 ago 2013.

As composições de Giotto inspiraram diversos artistas de diferentes escolas. O modelo eficiente para a representação da estigmatização sofrida pelo santo de Assis foi utilizado quatro séculos depois pelo pintor Barroco já mencionado, Peter Paul Rubens (Figura 12).

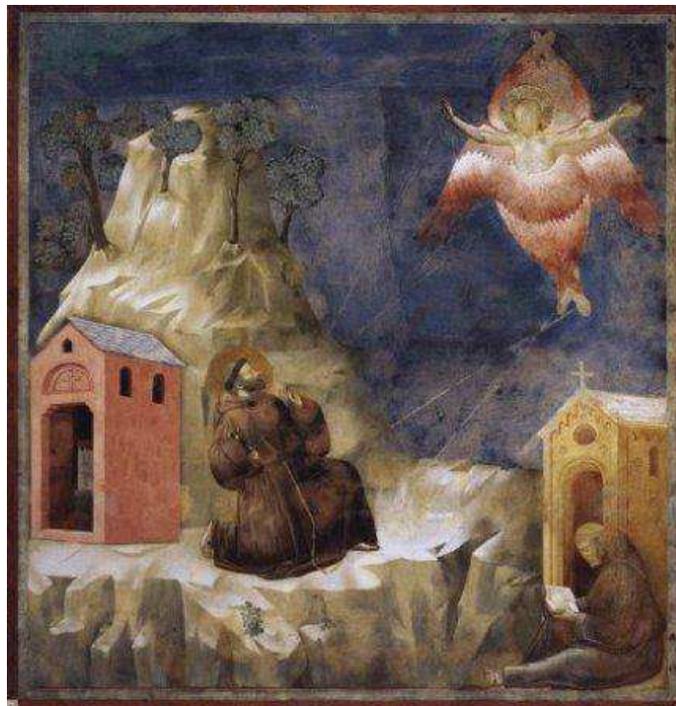


**Figura 12** - A estigmatização de São Francisco (1616-1617)  
 Peter Paul Rubens, óleo sobre tela, 382 X 243 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colônia, Alemanha.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/hQU7D>> Acesso em 08 jan 2014.

Rubens se inspirou no modelo *giottesco*, segundo o qual o santo aparece ajoelhado, com os braços abertos, tendo a visão do Cristo Seráfico. O acréscimo de Frei Leão<sup>13</sup> ao cenário não é estranho à representação tradicional, pois também foi

<sup>13</sup> Somente Frei Leão subiu ao Monte Alverne com o santo. Como desejava meditar, São Francisco ordenou ao frade que se afastasse dele e só se aproximasse uma vez ao dia com pão e água, e mesmo assim em silêncio, proferindo poucos diálogos, somente o necessário. Apesar destas recomendações, no momento do recebimento dos estigmas, “(...) Frei Leão [se aproximou e] viu uma chama de fogo (cfr. Ex 3,2) belíssima e bem resplandecente e agradável aos olhos, que vinha descendo do mais alto dos céus até a cabeça de São Francisco. Da chama saía uma voz que falava com São Francisco; e São Francisco respondia a quem falava.” (*Actus Beati Francisci et sociorum eius*, Capítulo 9) Fonte direta: Disponível em <<http://migre.me/hS2fS>> Acesso em 14 jan 2014.

explorado no afresco de Giotto executado na Basílica de São Francisco em Assis, Itália (Figura 13).



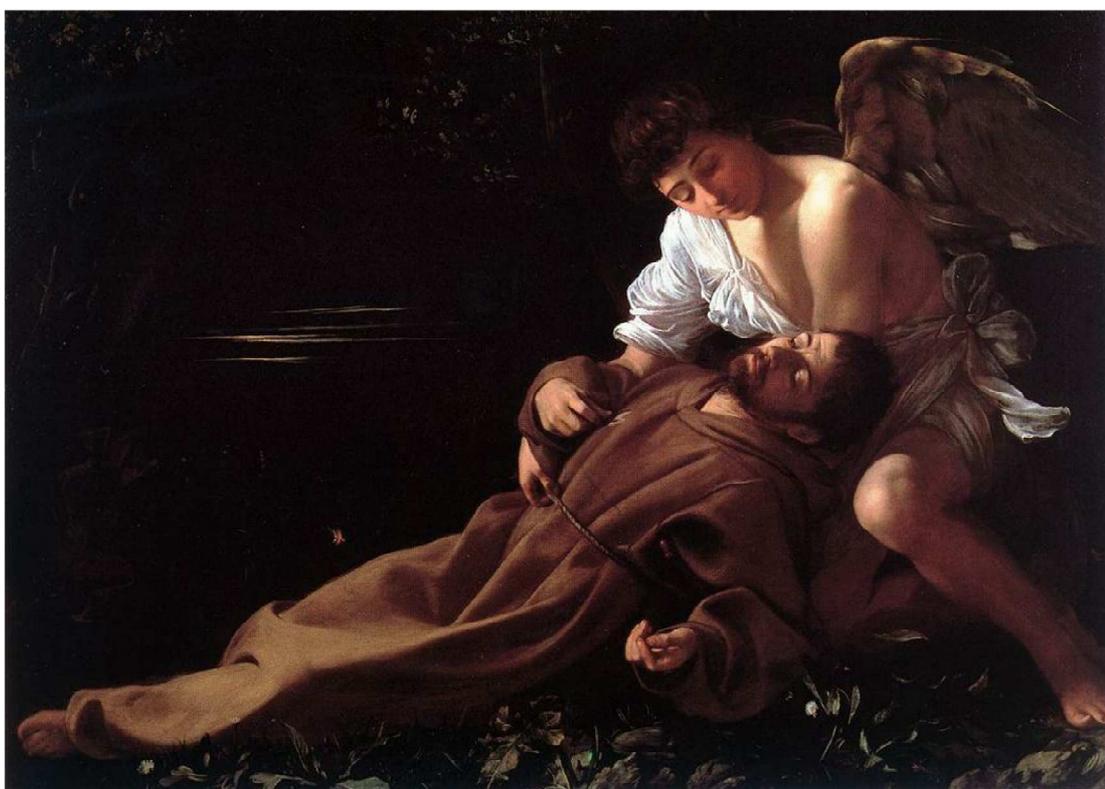
**Figura 13** - São Francisco recebe os estigmas (cerca de 1290-1292)  
Giotto, afresco, 270 X 230 cm (?). Basílica de São Francisco, Assis, Itália.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/hRYaF>> Acesso em 08 jan 2014.

Esta forma de representar o episódio dos estigmas foi amplamente adotada até o Barroco. Enquanto no modelo tradicional a narrativa era destacada, os artistas do século XVII passaram a retratar São Francisco de Assis como um sofredor por excelência, como pode ser comprovado especialmente pelo tema do “São Francisco em Meditação”, que será analisado no próximo item (6.2) deste trabalho.

O historiador da arte francês Émile Mâle (1951) afirmou que as produções figurativas mais comuns no século XVII eram as representações do êxtase. Dito de outra forma, ao analisar as imagens que retratam visões e santos extáticos, conclui-se que o contexto histórico do final do século XVI e todo o XVII – influenciado pelo movimento contrarreformista – exacerbou a sensibilidade católica, de sorte que tal feito foi assimilado pelas artes. Esta é a razão para, segundo o autor, os quadros desta época mostrarem uma comoção evidente.

São Francisco de Assis é o exemplo utilizado por Mâle para explicar esta recuperação com o intuito de atender à “moda”. Enquanto os afrescos de Giotto

contavam diversos acontecimentos de sua vida, no século XVII as representações do santo se resumem a poucas passagens e estas retratam em sua grande maioria momentos extáticos. Ao autor, parecia que os franciscanos queriam concorrer com os santos das outras ordens (Santa Teresa de Ávila, por exemplo, era carmelita). Com este intuito, a estigmatização foi o episódio que os conventos, segundo o autor, mais solicitaram aos artistas, porém, com a distinção do novo século (XVII), segundo a qual se ocultou a figura do Cristo Seráfico e conferiu-se destaque ao momento de enlevo.



**Figura 14** - Êxtase de São Francisco (1594-95)  
Caravaggio, óleo sobre tela, 92,5 X 128,4 cm. Wadsworth Athenaeum, Hartford, EUA.  
**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfv3>> Acesso 26 ago 2013.

É esta sensibilidade que se manifesta na obra “Êxtase de São Francisco” (Figura 14), pintada por Caravaggio e que retrata o momento de hierofania já comentado. A luz se derrama sobre o anjo e o santo, no primeiro plano do quadro, enquanto o restante do cenário permanece na penumbra, na qual mal se identifica o companheiro de São Francisco de Assis, Frei Leão, que o acompanhou até o monte Alverne. A simplicidade do santo se manifesta no hábito de confecção básica,

amarrado com um cordão de mesma tonalidade. Como um índice, a mão de São Francisco aponta para uma fenda do hábito, que remete ao estigma resultante da chaga provocada pela lança do soldado romano sobre o tórax de Cristo. Postados na ‘boca da cena’ criada por Caravaggio – banhados pela luz arbitrária que ilumina a composição e ressalta as diagonais empregadas – o anjo e o santo parecem saltar do quadro sobre o espectador:

Portanto, Caravaggio suprime a idéia do espectador como algo externo; ele o transforma em ator; faz dele um participante do enredo que se desenrola não diante dos olhos do espectador, situado em uma posição privilegiada, mas sim a toda volta dele, no mesmo nível que ele; Caravaggio o obriga a sentir-se responsável por seus irmãos e irmãs miseráveis. (MANGUEL, 2001: p. 307)

Dois outros aspectos são notáveis: a maneira como Caravaggio retratou este momento e o gestual do anjo. No que se refere ao modo como foi apresentado o recebimento dos estigmas, diferente da iconografia tradicional cujo modelo já foi descrito, o pintor optou por reproduzir o êxtase. Eliminando a figura do Cristo Seráfico, ele manteve a presença de um ser celestial para mostrar a presença do divino na cena. Ele não destacou as chagas transpostas do corpo de Cristo ao corpo do santo, mas expressou a essência do fenômeno por meio da apresentação de um São Francisco visivelmente extenuado pelo efeito do milagre. Assim como na versão rejeitada do "São Mateus e o anjo", a figura angelical interage com o santo, sustentando-o, segurando o cordão do hábito para melhor ampará-lo. Como na pintura recusada, o anjo novamente não voa, embora seja uma figura alada, mas está ajoelhado e com os pés descalços sobre a terra. Porém, diferentemente do quadro repudiado, este foi considerado decoroso, em muito devido à identificação com a doutrina franciscana. Afinal, os ideais de humildade, simplicidade e pobreza estão convenientemente expressos no quadro.

O índice da chaga na lateral direita do tórax foi determinante para a identificação do santo com Cristo. Faz-se necessário esclarecer que, pela interpretação do Evangelho de João, esta ferida comprovou a morte terrena de Jesus crucificado. A lesão sustenta um dos dogmas do catolicismo: a dupla natureza do filho de Deus, enquanto homem e ser divino. A crucificação era prática comum para os condenados à morte entre os romanos e, por isso, Cristo a princípio era apenas mais um criminoso. É sabido que ao final do martírio também era habitual

quebrarem as pernas para acelerar a morte dos crucificados. Porém, no caso de Jesus optou-se por verificar se ele já estava morto antes daquele ato, por isso o uso da lança. Tendo sido comprovada a morte carnal e humana, pela arma do soldado, a ressurreição se consolida como questão de fé. O valor simbólico deste estigma talvez tenha induzido Caravaggio a representar no São Francisco de Assis, apenas o ferimento lateral.

## 6.2. São Francisco em Meditação

Como dito anteriormente, no Barroco, São Francisco de Assis foi retratado de forma extenuada – esgotada, sofrida – com o rosto marcado pelo sofrimento – magro, pálido e enrugado. O contexto da produção imagética mostra obras que revelam este lado obscuro e sombrio do sentimento ligado à religião, como pode ser visto na pintura do artista grego El Greco (Figura 15).

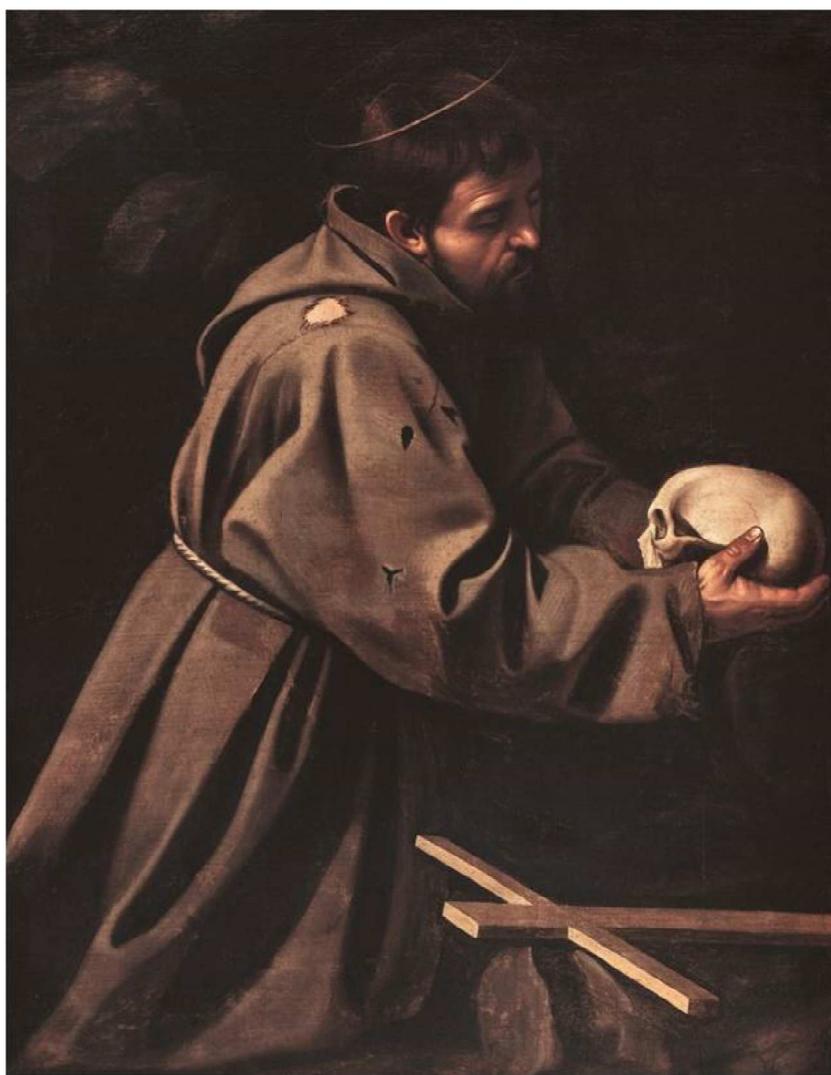


**Figura 15** - Êxtase de São Francisco com os Estigmas (por volta de 1600)

El Greco, Domenikos Theotokopoulos, óleo sobre tela, 72 X 55 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/hRYkJ>> Acesso em 08 jan 2014.

Este “*franciscanismo barroco*” foi igualmente ilustrado no “São Francisco em meditação” de Caravaggio (Figura 16). Novamente o santo é retratado com uma vestimenta rota, de aspecto e corte muito simples. A iluminação arbitrária parece uma intrusa ao flagrar um momento de isolamento e de grande reflexão. A luz se propaga em diagonal sobre as costas do santo e incide sobre o crânio e a cruz. O crânio é um *vanitas*<sup>14</sup> e a cruz alude à fé católica.



**Figura 16** - São Francisco em Meditação ou São Francisco ou ainda *San Francesco del Caravaggio* (1606)

Caravaggio, óleo sobre tela, 127 X 98 cm. Igreja dos Capuchinos, Santa Maria della Concezione, Roma.

**Fonte:** Disponível em <<http://migre.me/fRfwW>> Acesso 26 ago 2013.

---

<sup>14</sup> Os *vanitas* são símbolos que indicam a efemeridade da vida terrena. Remetem à obediência aos mandamentos cristãos, para que seja alcançada a perenidade da vida além da morte, a vida no paraíso.

O hábito, conforme mencionado, retrata a simplicidade, humildade e a pobreza, bases da doutrina fundada pelo santo de Assis, mas estes são aspectos também valorizados e retratados por Caravaggio em suas obras. A menção aos vanitas tem origem na citação do Antigo Testamento (*Ec 1,2*): *vanitas vanitatum omnia vanitas*, que significa " vaidades das vaidades, tudo é vaidade". Simboliza a fragilidade e brevidade da vida e está ligada à inevitabilidade da morte. Anuncia que os bens materiais servem ao homem durante um tempo limitado, e que os valores espirituais constituem o verdadeiro significado da vida, para que os crentes alcancem a salvação eterna. A caveira também está ligada à inevitabilidade da morte e ao fato de que tudo tem começo e fim. Talvez Caravaggio estivesse passando uma mensagem a Santa Sé, cujos componentes desfrutavam da pompa e do luxo no exercício da fé. Um aviso de que, como dito, o material possui tempo determinado enquanto o espiritual, o qual eles deveriam estar atentos, constituía o verdadeiro valor, mas era deixado em segundo plano. O crânio também é o símbolo do Gólgota ou Calvário, monte em que Jesus foi crucificado. A cruz aponta para a fé nos ensinamentos de Jesus, figura central da devoção de São Francisco de Assis, que com ele se identificou de tal maneira que recebeu os mesmos ferimentos. Remete também à penitência – à expiação dos pecados e ao desprezo ao corpo – e à salvação, afinal Cristo morreu para salvar toda a humanidade. Ademais, tais ações se constituem em práticas adotadas pela ordem dos franciscanos.

Conforme a pesquisadora Adalgisa Arantes Campos (2011), tendo a doutrina do purgatório sido aprovada pela Igreja no século XII, a confissão assumiu a partir desta data um papel de importância significativa no exame de consciência do devoto, bem como as penitências e os instrumentos e métodos de expiação dos pecados passaram a ser encarados como meios para que o crente, de alguma maneira, pudesse ficar em paz em relação à salvação da sua alma. Ainda segundo esta pesquisadora: “A espiritualidade franciscana ressalta também, em seu programa iconográfico, atributos que expressam a solução para a vida cristã (...) o silício, a cruz e os martírios do Cristo (a necessidade de penitência).” (CAMPOS, 2011: p. 64) Portanto, aliada à meditação estava a penitência, para a complementação da garantia do cristão à preservação de sua alma. O tema do "São Francisco penitente" como também é chamado o modelo que retrata o santo em meditação é composto pelo personagem

em posição de reflexão geralmente segurando a cruz (com o crucificado) e uma caveira.

Roberto Longhi (2012, p. 99) descreve poeticamente aquela obra (Figura 16) da seguinte forma:

(...) um santo amigo, extremamente fiel, que no abrigo escavado na pedra coloca de lado a pobre cruz, aplainada às pressas pelo carpinteiro convertido do mosteiro, e, entristecendo-se com a visão da caveira polida, com uma enorme proximidade mostra-se a nós no hábito rústico que, através do rasgo, oferece um submisso naco de ombro dourado.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O historiador da arte Giulio Argan, em seu livro "Guia de História da Arte" (1994), aconselha que o exercício analítico que fundamenta a sensibilidade dos profissionais que lidam com este tema deve ser desenvolvido com o maior número possível de leituras de obras. A pesquisa aqui desenvolvida seguiu esta recomendação. Ao se deter sobre as pinturas de Caravaggio foi possível exercitar o conhecimento adquirido a respeito do estilo de época conhecido como Barroco, e mais do que isso, praticar a análise comparativa nos campos iconográfico, iconológico e histórico-social, gerando benefícios para a temática das representações de São Francisco de Assis.

Ainda segundo Argan, os parâmetros que definem o juízo de valor das obras de arte e, portanto, seu reconhecimento como tal, variou com o tempo. No final do século XVI e início do XVII, época de Michelangelo da Caravaggio, o valor artístico era determinado pelo decoro, que seguia os ditames iconográficos estabelecidos pela Igreja Católica. O talento do pintor estava evidente em suas obras e isso o Vaticano não poderia ignorar. No entanto, o valor artístico das obras de Caravaggio gerava controvérsias, principalmente pela falta de decoro do artista em algumas de suas criações. Percebe-se hoje que a importância da produção do artista está na maneira como sua arte influenciou a história da própria arte, pois em alguns momentos inverteu de forma crítica a tradição da época.

O que se quis provar com este trabalho é que, pelo menos, nas obras aqui analisadas, as quais possuem São Francisco de Assis como tema, os parâmetros que fundamentavam o juízo crítico da época foram cumpridos com excelência. Portanto, o valor artístico destas peças atingiu o ápice. Ao contrário de outras, como "A morte da Virgem" (1605-06), as telas em que retratou o santo de Assis seguiram o decoro e responderam aos códigos próprios da iconografia religiosa do período Barroco. No entanto, o estilo desenvolvido por Caravaggio ou, dito de outra forma, a sua maneira de representar o santo estava, no caso do *Poverello*<sup>15</sup>, identificado de tal forma com a doutrina franciscana que o devoto poderia reconhecer o personagem e crer nos seus ensinamentos.

---

<sup>15</sup> Do italiano, pobrezinho. "Trata-se, como se sabe, do apelido italiano do santo e significa 'Pobrezinho'." (Nota do Tradutor. In: LE GOFF, 2001: p. 71)

Neste sentido, mais do que possuir valor artístico, as obras configuraram o caráter persuasivo estimulado pela Contrarreforma, na maneira dramática com que Caravaggio representou o santo, expressando de forma intensa a devoção. A realidade expressa nos quadros ressaltou a humanidade e a fé de um homem simples, que adotou a pobreza, o trabalho e a meditação como forma de chegar a Deus. Havia outras ordens mendicantes na época, mas foi o franciscanismo que consolidou e relacionou de maneira mais eficiente a figura de seu fundador com as idéias do Evangelho. Por fim, a utilização de pessoas do povo como modelos, que certamente foi também o caso destas obras, aproximou de maneira indubitável o santo representado do espectador ou do devoto, identificando o caminho ideal a ser buscado para a salvação da alma.

Para concluir, vale a pena transcrever este trecho em que o historiador da arte Ernst Hans Gombrich (2008: p. 30-31) refere-se a Caravaggio:

De fato, foram usualmente aqueles artistas que leram as Escrituras com a maior devoção e cuidado os que tentaram formar em suas mentes um quadro inteiramente original dos eventos da história sagrada. (...) Repetidas vezes ocorreu que tais esforços de um grande artista para ler um texto antigo com olhos inteiramente novos chocaram e irritaram pessoas preconceituosas. Um 'escândalo' típico desse gênero ocorreu em torno de Caravaggio (...).

## 8 REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1994.

FRUGONI, Chiara. *A vida de um homem: Francisco de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

### REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

BÍBLIA. Português. *A Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960. Edição Ecumênica.

BOAVENTURA, São. *Legenda Maior*. 1263. Disponível em <[http://www.editorialfranciscana.org/files/5707\\_1\\_S\\_Boaventura\\_Legenda\\_Maior\\_\(LM\)\\_4af84ffa4a4a6.pdf](http://www.editorialfranciscana.org/files/5707_1_S_Boaventura_Legenda_Maior_(LM)_4af84ffa4a4a6.pdf)> Acesso em 24 ago 2013.

CELANO, Tomás de. *Primeira Vida*. 1228. Disponível em <[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=3302](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=3302)> Acesso em 24 ago 2013.

———. *Segunda Vida*. 2CEL. 1247. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

FREI ÂNGELO, RUFINO E LEÃO (atribuído). *Legenda dos Três Companheiros*. 1246. Disponível em <[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=3595](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=3595)> Acesso em 24 ago 2013.

MONTEGIORGIO (SANTA MARIA), Frei Hugolino de. *Actus beati Francisci et sociorum eius*. 1331-1337. Disponível em <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes>> Acesso em 16 jan 2014.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984. pp. 3-5.

BARBOSA, Luciane Muniz Ribeiro. As concepções educacionais de Martinho Lutero. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 33, n. 1. pp. 163-183, jan/abr 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022007000100011&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022007000100011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 08 fev 2014.

BAUMGARTEN, Jens. O corpo, a alma e o amor: esculturas do Brasil Colonial entre o performático e o religioso. In: *Desígnio*. São Paulo: Annablume, n. 3, mar 2005. pp. 27-36.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. pp. 1-39.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. pp. 63-93.

CAPPELLETTI, Francesca et al. *CARAVAGGIO*/Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. pp. 15-37; 387-411.

LACOSTE, Jean-Yves (Org). *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris, França: Presses Universitaires de France, 1998. Verbetes: “Révélations Particulières” e “Franciscaine (spiritualité)”.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: *A pintura, volume 2*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI<sup>E</sup> siècle, du XVII<sup>E</sup> siècle et du XVIII<sup>E</sup> siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, França: Librairie Armand Colin, 1951. Chapitre IV (pp. 151-201) e Chapitre X (pp. 478-495).

MANGUEL, Alberto. Caravaggio: a imagem como teatro. In: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 287-342.

SCHAMA, Simon. Caravaggio: a pintura ganha corpo. In: *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 18-81.

TEIXEIRA, Francisco M.P. *Brasil: história e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 2000. pp. 41-70.



**Universidade Federal de Ouro Preto**  
**Instituto de Filosofia, Artes e Cultura**

#### PARECER

Dr. Carlos Alberto Ávila Santos, PPG/ICH/UFOPel, professor orientador da monografia intitulada “São Francisco de Assis, por Caravaggio”, de Maritsa Sá Freire Costa, confere ao trabalho a nota ..10.. (dez), à luz do seguinte parecer:

“A aluna desenvolveu a pesquisa com total seriedade. Analisou textos históricos, bíblicos e biográficos sobre a Igreja Católica no período Barroco e sobre São Francisco de Assis, sobre a Ordem religiosa que o mesmo criou e, estabeleceu relações com o contexto político e social da época em que o santo viveu. Estudou registros de autores da História da Arte e praticou a leitura formal, iconográfica e iconológica sobre algumas obras com temáticas sacras de diferentes artistas e, sobretudo, sobre as pinturas de Michelangelo da Caravaggio, para tratar das duas narrativas pictóricas estudadas, criadas pelo artista. Sendo assim, alcançou os objetivos propostos dentro de uma metodologia correta. Estas questões contribuíram para o conceito, ou melhor, para a nota atribuída”.

Pelotas, de 27 de fevereiro 2014.

A handwritten signature in blue ink, which appears to read 'Carlos Alberto Ávila Santos', is written over a horizontal line.

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos  
Orientador