

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

Cânone e apropriação na representação: Análise iconográfica do
“Poverello de Assis” em Uberlândia.



JULIANY PAIVA COSTA

JULIANY PAIVA COSTA

Cânone e apropriação na representação: Análise iconográfica do
“Poverello de Assis” em Uberlândia.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Professora Dra. Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, dezembro de 2009.

JULIANY PAIVA COSTA

Cânone e apropriação na representação: Análise iconográfica do
“*Poverello de Assis*” em Uberlândia.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Luciene Lehmkuhl – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia

Professora Dra. Mara Regina do Nascimento
Universidade Federal de Uberlândia

Professor Dr. Guilherme Amaral Luz
Universidade Federal de Uberlândia

*Só a ti, Altíssimo, o louvor, a glória e a honra!
À minha mãe, que me apoiou em todos os
momentos vividos até agora, tornando-se a cada
dia exemplo de determinação e honestidade;
Ao meu pai, por estar sempre presente e pela
paciência;
Ao João, pelo incentivo, força, amizade e carinho
que partilhamos durante nosso caminhar.
Tudo o que sou hoje é fruto de experiências vividas
ao lado destas três pessoas. E, por isto, este
trabalho é dedicado a elas.*

Agradecimentos

Meus agradecimentos especiais à Professora Dra Luciene Lehmkuhl, por sua paciência, dedicação e orientação. O convívio que tivemos nos últimos semestres foi de valor incalculável para a realização deste trabalho.

Aos professores do Instituto de História, que ao longo destes cinco anos contribuíram para minha formação acadêmica.

Meus sinceros agradecimentos aos professores, Dr. Guilherme Amaral Luz e Dra. Mara Regina do Nascimento por terem aceitado o convite para a banca examinadora de defesa, do presente trabalho.

Aos funcionários do Instituto de História por todo o suporte, e em especial, ao secretário da Coordenação do Curso de Graduação em História, João Batista, pelo auxílio.

Às amigas Celiana e Cássia por todos os momentos vividos ao longo destes cinco anos. Por todas as pesquisas compartilhadas, seminários apresentados, reuniões de estudo indispensáveis e, acima de tudo, pela confiança e amizade.

A todos os meus colegas de curso, que, desde 2004, vêm compartilhando experiências inesquecíveis.

Agradeço a todos os familiares, ao meu querido irmão, e em especial, à tia Sônia, pelo apoio na elaboração do meu projeto final de monografia, e pela felicidade diante de minhas vitórias.

Finalmente, não poderia deixar de agradecer a milhões de brasileiros que indiretamente contribuíram para minha formação numa Universidade pública. Espero sinceramente, devolver o investimento!

“A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 1996)

Resumo

Este trabalho foi desenvolvido tendo como proposta reflexiva, a construção da representação da imagem de São Francisco de Assis na cidade de Uberlândia, a partir da análise iconográfica nos níveis pré-iconográfico e iconográfico. Tomando como fonte as imagens pertencentes à Igreja Católica e aquelas presentes nas lojas de souvenir, elucidamos as características atribuídas ao Santo, tendo como proposta mostrar que há um distanciamento na “escrita da imagem” em ambos os casos. Com isso, o objetivo foi trazer para o texto, uma análise dos signos da iconografia de São Francisco, na tentativa de abordar a construção da representação do Santo, como fruto de contextos inerentes ao mundo contemporâneo. Neste sentido, é fundamental compreender como estas imagens contribuem para o processo de construção de memórias. Para tanto, torna-se necessário entender a relação entre presente e passado, na tentativa de analisar as imagens no tempo em que são produzidas.

Palavras - chaves: São Francisco, iconografia, imagem.

Sumário

Introdução	9
Capítulo I. Representação iconográfica.....	13
Capítulo II. Análise do cânone de São Francisco de Assis	24
Capítulo III. Para além de uma leitura canônica do “<i>Poverello de Assis</i>”	35
Considerações Finais	41
Descrição das Fontes	44
<i>Livros</i>	44
<i>Pesquisa on-line</i>	44
<i>Documentos iconográficos</i>	44
Bibliografia.....	46

Introdução

“Mas o homem também me fascinou, renascido em seus escritos, nas narrativas de seus biógrafos, nas imagens. Aliando simplicidade e prestígio, humildade e ascendência, físico comum e brilho excepcional, apresenta-se com uma autenticidade acolhedora que permite imaginar uma abordagem simultaneamente familiar e distante.” (LE GOFF, 2005)

São Francisco de Assis (1182-1226) é uma das figuras religiosas mais importantes do Ocidente. Cultuado já em sua época, possui uma iconografia vasta e rica. Com a possível exceção dos santos apóstolos, Pedro, Paulo e João, por exemplo, nenhum outro santo é tão recorrente nas pinturas, gravuras e esculturas como São Francisco. Começando na Itália, poucos anos após sua morte, sua iconografia espalhou-se pela cristandade no fim da Idade Média, mostrando freqüentemente a história de sua vida conforme as descrições feitas por São Boaventura (c. 1118-1274).

Boaventura, Ministro Geral da Ordem Franciscana, redigiu uma nova "Vida de São Francisco" (*Legenda Maior*), visando estabelecer uma imagem mais matizada do santo. Em rigor, apesar de sua profunda veneração a São Francisco de Assis, e de se basear em fontes anteriores autênticas - como a de Tomás de Celano - realizou uma obra que ignora as exigências da ciência histórica moderna, por ser tendenciosa e fantasista. Ele escreve a *Legenda maior*, e também a *Legenda minor*, para substituir as “vidas” escritas anteriormente. Durante muito tempo a *Legenda* foi o único texto disponível sobre a vida do Santo, imposta como única Vida canônica.¹

Três aspectos primordiais da mensagem de Francisco são a pobreza, certo desinteresse pela educação e o não-clericalismo essencial. Ele se mostra na visão de Le Goff, um ecologista na sua fascinação pela natureza, anticonsumista na radical opção pela simplicidade, um feminista de primeira hora na sua relação com Santa Clara e a Ordem das Clarissas, defensor da liberdade de espírito, da alegria e da vida comunitária. São Francisco de Assis mudou não só o conceito da Santidade e devoção, mas a atitude da Igreja Católica e dos leigos diante do Sagrado. Foi um revolucionário não-violento,

¹ Cf. LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Tradução de. Marcos de Castro. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

meio religioso e meio leigo. Como disse Jacques Le Goff, “exemplar para o passado e para o presente”.²

*E como Francisco pregou, pela palavra e pelo exemplo, com uma chama, uma pureza, uma poesia inigualável, o franciscanismo permanece, ainda hoje, uma “sancta novitas”, segundo a palavra de Tomás de Celano, uma santa novidade, e o Poverello não apenas um dos protagonistas da história, mas um dos guias da humanidade.*³

Após um período de inquietação que o levaria, em torno de 1206, ao que seus biógrafos chamam a “sua conversão”, Francisco passa a agrupar discípulos em torno de si. Seu recrutamento, salvo exceções, se fazia entre a gente simples. Francisco não exigia de seus irmãos as qualidades intelectuais e a formação reclamada pelos dominicanos, outra grande ordem mendicante surgida nesse período, século XIII. Contudo, na medida em que progredia, a nova ordem dos franciscanos tendia a se estruturar e, copiar as que haviam sido fundadas anteriormente. Em 1223, Honório III aprova definitivamente a regra dos Frades Menores, *Ordo Fratrum Minorum*, como nome oficial dos franciscanos. Constituída em ordem, tal comunidade fraternal transforma-se pouco a pouco numa espécie de milícia a serviço da Igreja. Diferente dos dominicanos pela vocação, mas semelhante na organização.

*Os Mendicantes e especialmente os Menores pregavam pela palavra e pelo exemplo que toda a humanidade deve se salvar por uma conduta penitencial comunitária cujos modelos não estão no alto da hierarquia, mas embaixo, quer dizer, entre os humildes, os mais pobres, entre os leigos como entre os clérigos.*⁴

Francisco em sua dedicação integral à pobreza acreditava que a constituição de uma grande ordem, implicava no fim das contas, na tentação de possuir. Ressentia-se cruelmente de cada mudança em seu ideal primitivo. Aos poucos, se afasta do governo de sua ordem, deixando-a para Frei Elias de Cortona. A partir de então, consagra os

² LE GOFF, 2005, p. 10.

³ Ibid., p. 115.

⁴ Ibid., p. 240.

cinco últimos anos de sua vida à meditação. Em 1224, quando estava em contemplação sobre o monte Alverne, na Toscana, Cristo apareceu a Francisco e lhe imprimiu os estigmas de sua Paixão sobre os mesmos locais do corpo onde Ele mesmo havia sido ferido. O Santo morreu em 3 de outubro de 1226, e foi canonizado por Gregório IX apenas dois anos depois.

Este trabalho pretende analisar alguns dos elementos de construção das imagens de São Francisco de Assis, canônicas ou não canônicas, como criações humanas que nos cercam e nos constituem e que de modo algum são neutras. Encontramos nelas, signos transparecidos na “história oficial” da vida do “*Poverello de Assis*”, os quais foram apropriados de acordo com a intenção a que se representar.

Para Lucien Febvre⁵ toda história é uma escolha, pois o historiador cria os seus materiais, ou se quiser, recria-os. Portanto, o historiador parte para o passado com uma intenção, um problema a resolver, uma hipótese de trabalho a verificar. Não há história sem problema, o documento não fala por si, cabe ao historiador interrogá-lo. O historiador não pode ser um mero colecionador de fatos recolhidos ao acaso. A história não deve ser automática, mas problemática.

Bloch, Febvre, e os seguidores do *Annales*, como Jacques Le Goff, propõem uma “Nova História”, que busca a interdisciplinaridade, a busca de novos objetos e de novas abordagens de pesquisa. O historiador, segundo Bloch, deve ter consciência de que o fato histórico não fala por si, não é um fato “positivo”. O fato histórico é, antes de tudo, o produto de uma construção ativa do pesquisador a fim de transformar suas fontes em documentos e constituir esses fatos em problema. Nessa ótica, toda iconografia produzida para representar São Francisco de Assis, na cidade de Uberlândia, constitui nossa fonte de investigação, onde indagamos sobre os significados que são constantemente reafirmados no processo de reelaboração dos signos da vida deste Santo.

O mundo como representação é moldado por uma série de discursos, imagéticos e textuais, que o apreendem e o estruturam. Entretanto, para entendermos uma composição artística como um todo, é preciso destacar duas condições: o conhecimento do signo enquanto signo puro e simples, bem como as convenções que permitem

⁵ Ver. FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 3 ed., Lisboa: Editorial Presença, 1989.

associar o signo àquilo que se deseja representar e/ou significar. É neste sentido que analisaremos no primeiro capítulo o conceito de representação. De acordo com Chartier podemos ter "por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente; por outro, como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém".⁶

Já o segundo capítulo apresenta a metodologia utilizada, que concentra-se no interesse do historiador da arte Erwin Panofsky por iconografia religiosa, tomando seu método de análise das imagens, como elemento fundamental para a nossa investigação histórica. Seu método constituído por três fases: natural/pré-iconográfico, convencional/iconográfico, simbólico/iconológico⁷ é essencial para que possamos circunscrever a análise dos ícones⁸ de São Francisco de Assis, pertencentes à Igreja Católica, nos dois primeiros níveis citados.

No terceiro capítulo apresentamos a análise das imagens do Santo - nos níveis pré-iconográfico e iconográfico - encontradas em lojas de souvenir, na tentativa de demonstrar as diferentes formas de representação de São Francisco. Há uma tentativa de enaltecer a forma diferente, como tais representações se apropriam de signos presentes na Vida canônica do Santo. Para esta análise fazemos uso do conceito de apropriação como o ato ou efeito de tomar para si, apoderar-se integralmente ou de partes de uma obra, para construir uma outra obra. De acordo com Certeau, temos que

*se é verdade que toda a parte se estende e se precisa a rede da „vigilância”; mais urgente ainda é descobrir como é que a sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também „minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que „maneiras de fazer” formam a contrapartida[...]*⁹

⁶ Cf. CHARTIER, ROGER. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, n.11(5), 1991.

⁷ Cf. PANOFSKY, Erwin. **Estudo de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa. 1995.

⁸ Sobre os significados de ícone sagrado ver: VERNANT, Jean-Pierre. Figuração e imagem. **Revista de Antropologia**, v. 35. São Paulo: IFCH/USP, 1992, p. 113-128.

⁹ Ver. DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 41.

Representação iconográfica

"O que para os leitores a escrita é, para os olhos dos não-instruídos, o é a imagem, pois até os ignorantes vêem nela o que devem imitar, lendo nela inclusive os que não sabem ler." (Papa Gregório Magno)

A representação iconográfica tem sido objeto de muitas controvérsias, desde o início dos tempos. Num primeiro momento, o cristianismo em geral evitou o culto das imagens, por causa do perigo da idolatria. Porém, nos séculos IV e V d.C., desenvolveu-se uma gigantesca iconografia cristã, e os afrescos e as estátuas nas igrejas e basílicas constituíram-se em representações de fácil leitura para os analfabetos, o que Zilles considera uma utilização pedagógica da imagem.¹⁰

Este capítulo pretende analisar alguns dos elementos de construção das acepções do termo representação, que é frequentemente visitado quando nos interessamos pelas imagens e constatamos que elas tem presença ativa nas criações humanas. As criações humanas, artísticas ou não, representadas pela iconografia de São Francisco de Assis, ou seja, as imagens deste santo sejam elas canônicas ou não-canônicas, nos cercam e nos constituem.

Apesar da polêmica envolvendo o culto das imagens e o temor à idolatria recorrente na história da Igreja, de acordo com Georges Duby,

*[...] os mendicantes, e sem dúvida os franciscanos antes de quaisquer outros, utilizaram a imagem. Uma imagem simples, demonstrativa, direta, aquela que, em todos os tempos todas as propagandas usavam nos meios populares. Para prolongar o efeito de suas palavras, sentiram a necessidade de colocar em série, lado a lado, diante dos olhos dos que os escutavam, as cenas do drama evangélico, ou as da vida de Francisco, que se identificara com Cristo a ponto de receber os estigmas. Recorreram à pintura. Essa arte é mais ligeira, menos dispendiosa. Presta-se melhor à multiplicação da imagem.*¹¹

¹⁰ Cf. ZILLES, Urbano. **Adorar ou venerar imagens?** 1ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, passim.

¹¹ Ver. DUBY, Georges. et al. **História artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. Tradução de. Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 90.

A Igreja conseguiu dotar de certa legitimidade, aquilo que considerava o uso correto das representações sagradas, através de alguns dos seus personagens mais ilustres:

São clássicas as defesas sobre o uso das mesmas produzidas por expoentes da Igreja Católica como o papa Gregório Magno (c. 540-604) e o bispo franciscano Boaventura de Bagnorea (1221-1274), este último, autor da biografia canônica de Francisco. Ambos defenderam a utilidade e a pertinência do que consideravam a tríplice função da imagem: de Escritura para os iletrados, de estímulo à devoção e meio de suscitar o arrependimento aos pecadores fortalecendo a memória cristã por evocar a história sagrada.¹²

Perante os avanços das idéias reformadoras, no início do século XVI, a Igreja Católica deu início à realização de grandes transformações na sua doutrina. Nesse panorama, a Igreja foi forçada a questionar o uso real e social das imagens religiosas, visando o controle total das representações produzidas. Ao reconhecer os problemas envolvendo o culto às imagens dos santos, muitas vezes considerado idólatra, o Concílio de Trento (1545-1563) tentou controlar e doutrinar essa matéria.

Na terceira e última sessão deste Concílio (1562-1563), produziu-se uma série de decretos dirigidos ao tema das artes religiosas. Tratando especialmente da pintura, no Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas, foram examinados os programas iconográficos existentes e, sobretudo, aqueles ainda em execução (GROULIER, 2004: 65). As resoluções do Concílio de Trento, todavia, “não puseram em questão a arte em si, mas apenas suas funções, seus usos e o limite do representável.”¹³

O Concílio tridentino acabou por confirmar a legitimidade do uso de imagens nas práticas devocionais, apesar da preocupação católica dirigida aos ataques dos reformadores, junto ao culto de imagens considerado idólatra. De acordo com Pierre Francastel, a Igreja Católica a partir do século XVI, teria passado a buscar na arte uma

¹² Cf. CESAR, A. M. As transformações religiosas e a representação da Impressão das Chagas de Francisco de Assis nos centros artísticos. In: XII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, Associação Nacional de História, 2008, p. 3.

¹³ Ibid., p. 4.

forma eficaz de luta contra a Reforma Protestante, sobretudo “empregando uma nova iconografia para exprimir sua doutrina”.¹⁴

Uma arte religiosa que por meio da imagem evoca a presença do divino no cotidiano visível, significando uma representação tal como ela é, começa a dar lugar a uma iconografia na qual o homem e o sagrado encontram-se separados. Como consequência, surge a necessidade da construção de uma ponte entre ambas.

*O caminho individual para a divindade, numa cultura católica que não abandonara a característica de ser uma cultura da imagem, exigiria, portanto, um novo modo de representar os temas sagrados. [...] De uma manifestação do divino no mundo, o que passou a ser figurado era a busca interior individual e o encontro místico do fiel, ou do santo, com o sagrado.*¹⁵

Ainda hoje no cristianismo, as representações visuais, os ícones, seguem determinados códigos mestres de construção, excluindo visões não-canônicas. Outro detalhe, as representações visuais referidas, são imagens franciscanas da Igreja Católica e, desta forma, submetem-se às normas dessa.

*Entre tais normas estão aquelas especificadas no Código de Direito Canônico (1983), nos Cânones 1186 a 1190, referentes a este tema. Também a esse respeito ver o Catecismo da Igreja Católica (1993) para o uso e significado das imagens pelos cristãos.*¹⁶

Os ícones¹⁷ são utilizados, para levar-nos a descobrir que em cada homem vemos Deus. Para os orientais, bizantinos ou ortodoxos, a contemplação das imagens dos santos, não tem apenas valor didático ou comemorativo dos mistérios que tem sua fonte em Deus, nem se satisfaz com estímulo à devoção. Possuem valor dogmático verdadeiro e específico, ocupando lugar de destaque na economia eclesial. “Diz o

¹⁴ Ver. FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de. Mary Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 27.

¹⁵ CESAR, 2008, p. 4.

¹⁶ Cf. PONTES FILHO, Antônio Pimentel. Símbolos e imagens franciscanas. OMNES URBES – Todas as Aldeias - Revista Virtual de Antropologia, Florianópolis, v. 2, n. 2, 2000, p. 1.

¹⁷ Os ícones servem de ponte entre o visível (mundo) e o invisível (outro - mundo), e os ídolos como o limite do visível e obstáculo para o invisível, ver J-P. Vernant (1992).

Concílio de Constantinopla, em 843: „A arte sagrada do ícone não foi inventada pelos artistas. É instituição que vem dos Santos Padres e da tradição da Igreja” (Mansi XIII, 252 c).”¹⁸

Na liturgia bizantina, o ícone dá certa primazia à visão e não a palavra, já que capta o elemento sensível, sob a forma espiritual e impregnada de santidade, revelando-nos a beleza do reino celestial. “O iconógrafo, por isso, deve preparar-se, para a pintura, com orações e jejuns, com ascese e santidade, pois o ícone é feito para a contemplação sensível da divindade invisível e santa.”¹⁹

*Enquanto a iconografia oriental sempre indica a unidade entre o divino e o humano, a arte ocidental prefere acentuar a diferença. Ícones são, para os cristãos orientais, mais que simples exercícios estéticos ou meros instrumentos pedagógicos para a educação do povo simples. Para a compreensão ortodoxa, os ícones são, ao lado da proclamação da Palavra e da celebração da Eucaristia, algo como sacramentais, ou seja, uma forma singular da comunicação do crente com Deus.*²⁰

Ao tomarmos o termo ícones como sendo as imagens sagradas de São Francisco de Assis, sabemos que elas possuem um alto valor simbólico para os crentes, ligando-os ao personagem “ultramundando” representado. Estes ícones servem a devoção e construção dos fiéis, na medida em que os personagens representados foram erigidos como modelos a serem seguidos pelos cristãos. “Assim como, representam os ideais da ordem, trazem modelos de vestimentas e os usos dos seus corpos.”²¹ A retomada das qualidades formais de um referente, representado por cores, formas e proporções que permitam reconhecê-los, deixa claro que:

O ícone corresponde à classe de signos cujo significante mantém uma relação de analogia com o que representa, isto é, com seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore

¹⁸ ZILLES, 1997, p.11.

¹⁹ ZILLES, op. cit., p. 19.

²⁰ ZILLES, op. cit., p. 17.

²¹ PONTES FILHO, 2000, p. 2.

*ou uma casa são ícones, na medida em que se “pareçam” com uma árvore ou com uma casa.*²²

Carlo Ginsburg, no livro “Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância” quando se refere à representação fala da dificuldade em apreender tal conceito. Por um lado, fala que a “representação” faz às vezes da realidade representada evocando, portanto a ausência. Por outro lado, torna visível a realidade representada, sugerindo a presença. Para o autor esse é um “jogo de espelhos” e ele não se detém nisto, pois diz que a imagem é ao mesmo tempo presença e sucedâneo de algo que não existe.²³

Como já foi mencionado, o conceito de representação é bastante complexo. A própria etimologia da palavra representação deixa claro que as relações entre as coisas se dão por similitude. Com o nascimento das Ciências, em Descartes, as coisas passaram a não ser mais vistas e reconhecidas, tais como o que o mundo empírico podia dizer por meio do tato, olhar, dos sentidos. O mundo se despontou para o fato de que a nossa noção de realidade é enganosa. A imaginação era algo ilusório, antes da ciência. Depois, as coisas passaram a sair do plano do real (representações) para o plano das taxionomias, onde da ausência nasce o real. Neste caso não há necessidade da presença do objeto.²⁴

*Etimologicamente, “representação” provém da forma latina “repraesentare” – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto. Tal seria, por exemplo, o sentido da afirmação de que o Papa e os cardeais “representam” Cristo e os Apóstolos.*²⁵

A representação também poderá ser um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa. Assim uma imagem de São Francisco de Assis que evoca o próprio santo, por exemplo,

²² Cf. JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2003, p. 139.

²³ Ver. GINSBURG, CARLO. **Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁴ Cf. MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas**. Florianópolis, 2003. v. 57, p. 1-30.

²⁵ Ibid., p. 3.

tomará o lugar dele, naquele contexto limitado. Os significados da obra tomam o lugar do santo, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados.

A oscilação entre substituição e evocação miméticas já registradas, em observações de Roger Chartier²⁶ no verbete *représentation* do *Dictionnaire universel de Furetière*, em que são citados tanto os manequins de cera, madeira ou couro, depositados sobre o catafalco real durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses, deixam explícitos a vontade mimética presente. Já o leito fúnebre vazio e coberto com um lenço, que mais antigamente “representava” o soberano defunto, representa uma ausência. Porém, é válido ressaltar que em ambos se falava de “representações”.

*Ainda em Chartier (1991), vemos que a representação é o produto do resultado de uma prática. A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. O mesmo serve para as artes plásticas, que é representação porque é produto de uma prática simbólica. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.*²⁷

Representação para Le Goff²⁸ é uma tradução mental da realidade exterior percebida, ligando-se ao processo de abstração. O imaginário como parte de um campo de representação e expressão do pensamento, pode ser manifestado por imagens e discursos que pretendam dar uma definição da realidade. “Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho.”²⁹ Já para Bourdieu³⁰, as representações mentais envolvem atos de conhecimento, reconhecimento e apreciação, constituindo um campo no qual os agentes sociais irão investir seus interesses e sua bagagem cultural. Ou seja, as coisas pensadas, ditas e expressas no domínio da representação tem outro

²⁶ GINSBURG, 2001.

²⁷ MAKOWIECKY, 2003, p. 4.

²⁸ Cf. PESAVENTO, SANDRA J. Representações. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Contexto, vol.15, nº 29, 1995, p. 15.

²⁹ MAKOWIECKY, op. cit., p. 4.

³⁰ PESAVENTO, 1995, p. 15.

sentido além daquele manifesto. “Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um “outro” ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente.”³¹

Gombrich defendeu a idéia de que os trabalhos em arte são objetos feitos “por seres humanos para seres humanos.”³² No seu livro, “Arte e ilusão”, fez menção ao fato de que em representação/descrição, sem que sejamos iludidos, somos surpreendidos pelo objeto representado. Nós o reconhecemos mesmo que ele não esteja ali.

Analisando as imagens artísticas, Gombrich cita duas formas principais e opostas de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração. Rememoração é função simbólica, profunda e essencial, relativa ao intelecto e ao imaginário. Já o reconhecimento tem função representativa, ligado às funções sensoriais de apreensão do visível.

Em suas reflexões sobre o cavalo de pau como “substituto de um cavalo” Gombrich salientou a função da substituição nos arranjos funerários: “O cavalo ou o servo de barro, sepultados nos túmulos dos poderosos, substituem os cavalos ou os servos vivos”³³. Diz ainda, que os compiladores do *Pocket Oxford Dictionary* o definem como a “imitação exterior” de um objeto. Mas para ele, no cavaleiro de pau, a forma exterior do cavalo não é imitada. Felizmente, o dicionário referido menciona outra palavra mais apropriada, que é a “representação”.

*Representar, lemos ali, pode ser usada no sentido de “invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de”. O retrato de um cavalo? Certamente que não. O substituto para um cavalo? Sim, é isso. Talvez haja nessa fórmula mais do que o olho pode ver.*³⁴

³¹ PESAVENTO, 1995, p. 15.

³² Ver. GOMBRICH, Ernst. H. **Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

³³ Cf. GOMBRICH, 1999 apud GINSBURG, 2001, p. 92.

³⁴ Ver. GOMBRICH, Ernst. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P: Edusp, 1999, p. 1.

Gombrich afirma ainda, que a definição do dicionário traz que o artista “imita” a “forma exterior” do objeto que está à sua frente. O espectador, por sua vez, reconhece pela “forma exterior”, o “assunto” da obra de arte. Tal definição poderia ser considerada, como a concepção tradicional da representação.³⁵

Uma obra de arte pode ser uma réplica perfeita do objeto representado, ou também envolver algum grau de “abstração”. Lemos que o artista abstrai a “forma” do objeto que ele vê. O escultor abstrai a forma tridimensional e a cor. O pintor abstrai contornos e cores, dando a terceira dimensão. Evidentemente, para Gombrich, representação não é réplica, menos ainda, precisa ser idêntica ao motivo.³⁶

Uma imagem não é a imitação da forma exterior de um objeto, mas de determinados aspectos relevantes, porque o homem não está isento desse tipo de reação. O artista, ao procurar representar o mundo visível se defronta com uma mistura de formas neutras que procura “imitar”, mas também com um universo estruturado cujas linhas principais de força continuam moldadas por nossas necessidades biológicas e psicológicas, por mais camufladas que estejam as influências culturais.³⁷

Porém, se dentro de um contexto de ação, tal semelhança com o natural contribuir para a sua eficácia, seu uso se justifica. Mas em outros contextos, o mais simples dos esquemas bastará, desde que retenha a natureza eficaz do protótipo ou da idéia. O grau com que isso nos afeta dependerá de nossos “contextos mentais”, pois reagimos de modo diferente quando somos estimulados pela expectativa ou pelo hábito cultural. Para o autor, ainda existe outro equívoco:

O cavalinho de pau não retrata a idéia que temos de um cavalo. É claro que toda imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia da realidade preexistente é compreender mal todo o processo de feitura de imagens.³⁸

³⁵ GOMBRICH, 1999, p. 1 et seq.

³⁶ GOMBRICH, op. cit., passim.

³⁷ MAKOWIECKY, 2003, p. 14-15.

³⁸ GOMBRICH, 1999 apud MAKOWIECKY, 2003, p. 15.

Gombrich segue com considerações a respeito do substituto mimético, que é relevante para uma maior compreensão do termo representação. Com relação ao primeiro cavaleiro de pau, certamente não era uma imagem, e sim, apenas uma vara qualificada de cavaleiro, pois podia ser montada. Compreendemos então, que o fator comum era a função, não a forma. Ou, mais precisamente, o aspecto formal que atendia a exigência mínima para o desempenho da função. Temos então, que o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não é a “forma exterior”, mas a função. “Eram necessárias duas condições para transformar uma vara em nosso cavaleiro de pau: a primeira, a de que sua forma tornasse possível cavalgá-lo; a segunda - e talvez decisiva - é que esse cavalgar fosse importante.”³⁹

Diz ainda que a história da arte pode ser descrita como o ato de forjar “chaves-mestra” para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos.⁴⁰ Completa que a crescente consciência, de que a arte oferece uma chave à mente levou a uma mudança radical do interesse por parte dos artistas. Ao identificar imagem conceitual como imagem mínima, Gombrich faz menção ao mínimo necessário para o ajuste a uma fechadura psicológica. Não poderíamos ainda, deixar de contar com a possibilidade de um “estilo” ser um conjunto de convenções nascidas de tensões complexas. Quando o autor cita tais convenções como: o escorço, pela impressão de profundidade que produz o sistema de modelado, pela gradação de tons, os pontos de luz para a textura, entre outros, enaltece a inexistência do “olho inocente” ver o mundo sempre novo, sucumbindo o impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas faz-se indispensável para o artista como ponto de partida, como foco de organização.

Toda arte é “feitura de imagens” e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência “ilusionista” deve ter seu ponto de partida no feito - pelo - homem, na imagem “conceitual” de convenção. Por estranho que possa parecer, ele não pode simplesmente “imitar a forma exterior de um objeto” sem antes ter aprendido a construir essa forma. Se assim não fosse, não haveria necessidade de tantos livros sobre como desenhar a figura humana ou como desenhar navios.”⁴¹

³⁹ GOMBRICH, 1999, p. 7.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibid., p. 9.

Gombrich mostra no texto “Meditações sobre um cavaleiro de pau”, que mesmo um processo artístico aparentemente racional, como a representação visual, pode ter suas raízes na “transferência” de atitudes, de objetos de desejo para substitutos adequados. O cavaleiro de pau equivale ao cavalo “real” por poder ser cavalegado. Tanto nos *Kolossoi* como nas *representations* funerárias, o elemento substitutivo prevalece nitidamente sobre o elemento imitativo. Isto porque logo se entendeu que uma imagem não existe por si mesma, que é possível que se refira a algo exterior a ela e seja, portanto, muito mais o registro de uma experiência visual do que a criação de um substituto.⁴²

Diz Ginsburg⁴³ que no âmbito das imagens prevalece uma nova hierarquia, que remonta à herança da tradição judaica.⁴⁴ Mais ainda, as estátuas são muito mais perigosas do que as pinturas, uma vez que servem de incentivo à idolatria. Como já referido, o medo e desvalorização das imagens, prevaleceu em toda a Idade Média européia. Contudo, a oposição entre eucaristia e relíquias era explícita, pois se acreditava que a única memória deixada por Cristo era a eucaristia. Como resultado, tivemos a desvalorização das relíquias substitutivas. Delineia-se aqui uma tendência que conduziria, em 1215, à proclamação do dogma da transubstanciação. A importância de tal acontecimento para a história da percepção das imagens, já foi salientada por vários historiadores, mas suas implicações ainda não são totalmente claras.

*Depois de 1215, o medo da idolatria começa a diminuir. Aprende-se a domesticar as imagens, inclusive as da Antiguidade pagã. Um dos frutos dessa reviravolta histórica foi o retorno à ilusão na escultura e na pintura. Sem esse desencantamento do mundo das imagens, não teríamos tido nem Arnolfo di Cambio, nem Nicola Pisano, nem Giotto. A idéia da imagem como representação no sentido moderno do termo, de que Gombrich falou, nasce aqui.*⁴⁵

Ao estudarmos representações, ao nos centrarmos nas representações do mundo, o importante é levarmos em conta, que tais representações são produtos de mentes

⁴² Cf. GOMBRICH, 1999.

⁴³ Ver. GINSBURG, 2001.

⁴⁴ Como principal fonte doutrinária das crenças judaicas e cristãs, existe o conjunto de livros composto pelo Velho Testamento, e Novo Testamento trazidos na Bíblia Sagrada dos Cristãos.

⁴⁵ GINSBURG, 2001, p. 102.

individuais, mas, em grande escala, também são produtos de tradições culturais. Por meio das imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada. Ocorre um deslizamento de sentido, uma representação do outro que não é idêntica, porém análoga, uma atribuição de significados.⁴⁶ Tomar essa postura significa decifrar o real pelo imaginário, ou seja, por suas representações. “Na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo que não é não sendo, portanto absolutamente uma alegoria, ou seja: ela não diz algo para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer.”⁴⁷

Ante o exposto compreendemos, de acordo com Gombrich, que para a leitura de uma obra de arte, não interessa apenas a leitura formal e a percepção estética da obra. Faz-se necessário um olhar cultural que rompa com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e se encerra nela. Quando analisarmos as imagens como representações, conseguiremos entendê-las em outros âmbitos de compreensão, que perpassam disciplinas outras como a história, a sociologia, a antropologia, a história da arte, a psicologia, a estética.

No estudo da cultura visual, a análise formal da obra e as informações sobre o artista não são suficientes para compreender todo o potencial da obra como representação. Nela, o sujeito encontra reflexos do seu próprio pensar, permitindo a invenção de uma dimensão mais familiar que possa ser conhecida e reconhecida no cotidiano.

*Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências do mundo. Representar é deformar e criar, para o real, mediações parciais, mas reveladoras [...] O real enfrentado na sua dimensão fenomênica e aprisionado em mediações representativas parciais cria a complexa ciência marcada pela imprecisão e pela relatividade do conhecimento que constitui a imagem (outra representação) da ciência no fim do milênio.*⁴⁸

⁴⁶ Cf. GADAMER, Hans George. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985.

⁴⁷ GADAMER 1985, p. 59.

⁴⁸ Ver. FERRARA, L. D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002, p. 159.

Análise do cânone de São Francisco de Assis

“Os demais irmãos que prometeram obediência comum e, com a benção de Deus, podem recomendá-la com panos rudes e outros retalhos de fazenda. Pois o Senhor diz no Evangelho: “Os que vestem roupas preciosas vivem com luxo e trajam vestes delicadas encontram-se nos palácios dos reis” (Mt 11, 8; Lc 7, 25). E mesmo que sejam chamados de hipócritas, os irmãos nunca deixem de agir direito; nem desejem roupas caras neste século, a fim de poderem receber no reino do céu as vestes da imortalidade e da glória.” (Regula non bullata, 1221)

Para fazermos uma análise iconográfica precisamos antes compreender o que é iconografia. Panofsky diz que “mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se dados de conteúdo e dados formais”.⁴⁹ Indicando a impossibilidade de uma leitura puramente formal, o autor enaltece o problema da ambigüidade da imagem, ao mencionar que a “iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo diferente da sua forma”.⁵⁰

Iconografia tem seu sufixo vindo do verbo grego *graphein*, “escrever”. Assim sendo, implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico.⁵¹ A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens. É um estudo que nos informa, por exemplo, quando e onde temas específicos foram visualizados e por quais motivos específicos. Com relação ao nosso objeto de estudo, diz-nos quando e onde o São Francisco de Assis usava um hábito marrom ou uma sandália de couro; quando e onde ele aparece com animais ao seu redor, como foi representado nos diferentes tempos e lugares. Na realização deste trabalho, a iconografia torna-se um instrumento fundamental para o estabelecimento de datas, origens, até mesmo autenticidade, além de fornecer as bases necessárias para interpretações posteriores.

As interpretações posteriores, para Panofsky, ficam a cargo da iconologia. Se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, o sufixo “logia” – derivado de logos, quer dizer

⁴⁹ Cf. PANOFSKY, Erwin. **Estudo de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa. 1995.

⁵⁰ PANOFSKY, 1995, p. 19.

⁵¹ Ibidem.

“pensamento” – denota uma possibilidade interpretativa. Portanto, iconologia é um método de interpretação, advindo da síntese mais que da análise.

Aqui, utilizo como fontes, as representações iconográficas presentes no interior das Paróquias de São Francisco de Assis, do bairro Tubalina, e São Francisco de Assis e Santa Clara, do bairro Umuarama, de Uberlândia. Utilizo na análise destes ícones, a metodologia proposta por Erwin Panofsky, no seu livro “Significado nas Artes Visuais”. Ele propõe que a análise de um objeto visual seja feita seguindo alguns passos, quais sejam: a descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal); a análise iconográfica, no sentido mais estrito da palavra; e a interpretação iconológica, em sentido mais profundo.⁵²

No primeiro momento, denominado pré-iconográfico ou fenomenológico, faz-se a identificação e enumeração das formas puras reconhecidas como portadoras de significados, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. Ocorre a precisa descrição dos objetos visuais. Panofsky designa ainda como bagagem necessária, a experiência prática, ou a familiaridade com os objetos e ações a serem analisados, afirmando o quão relevante é a identificação do tempo histórico em que a peça a ser analisada foi concebida e materializada. Obedecendo tais procedimentos, é possível acessar o que é denominado por Panofsky como o momento da identificação do tema natural ou primário, apreendido

*[...] pela identificação das formas puras, ou seja, certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos, e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera doméstica e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.*⁵³

⁵² Ver. PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

⁵³ PANOFSKY, 1991, p. 50.

Concluída essa primeira etapa, temos o segundo momento, denominado de iconográfico. Diz respeito ao estatuto, ao domínio daquilo que identificamos como imagens, histórias e alegorias, uma figura cercada por animais representa São Francisco de Assis, um grupo de figuras sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose representa a Última Ceia. É necessário buscar aquilo que Panofsky chama de conteúdo secundário ou convencional, que se baseia na relação existente entre o objeto já identificado e o tema ou conceito específico que ele representa. Assim, a

[...]identificação de tais imagens, histórias e alegorias é o domínio daquilo que é nominalmente conhecido por „iconografia“. De fato, ao falarmos do „tema em oposição à forma“, referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.⁵⁴

No terceiro momento, nos restará a interpretação iconológica, que compreende a procura do que Panofsky chama de significado intrínseco ou conteúdo propriamente dito do objeto visual, que se funda na descoberta dos valores simbólicos deste objeto. É dado pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Nessa etapa, a utilização de fontes literárias torna-se indispensável para a identificação e familiarização com os temas e conceitos retratados no objeto visual. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos é objeto da iconologia. Assim, com a realização desta etapa de descoberta dos significados dos objetos visuais, está concluída a análise proposta por Erwin Panofsky. Para ele, uma

[...]interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista (...) são sintomáticos de uma mesma atitude básica, que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como

⁵⁴ PANOFSKY, 1991, p. 51.

*manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos estes elementos como sendo o que Ernest Cassier chamou de valores „simbólicos“.*⁵⁵

Conforme dito anteriormente, utilizo as representações iconográficas de São Francisco de Assis existentes no interior das duas Paróquias de Uberlândia. Porém, a interpretação das motivações pela escolha de determinados símbolos para que figurassem nessas paróquias, aproximando assim as representações imagéticas ali encontradas com sua significação cultural e social no momento de sua construção, não será realizada neste momento. Para Panofsky “a descoberta e interpretação desses valores simbólicos (...) é o objeto do que se poderia designar por „iconologia“, em oposição a „iconografia“”.⁵⁶ Sendo assim, cabe ressaltar nossa intenção em abordar a iconologia em trabalhos futuros, circunscrevendo este trabalho nos níveis pré-iconográfico e iconográfico.

A iconografia de São Francisco de Assis encontrada na cidade de Uberlândia não se apresenta de maneira muito diversificada. Para a reflexão aqui apresentada escolhi duas categorias de representações distintas que foram observadas em ícones⁵⁷ do Santo, cujos status são tanto de arte como de artesanato, erudito ou popular.

Inicialmente me deterei nos ícones pertencentes à Paróquia São Francisco de Assis, do bairro Tubalina.⁵⁸ Neles o Santo é apresentado com o hábito marrom ora mais escuro, ora menos. De cabelos curtos, barba curta, calçando sandálias, com o cordão do hábito, o terço e a bíblia. A representação mais freqüente que encontrei, é aquela em que ele traz consigo o terço, a bíblia e/ou o crucifixo, símbolos religiosos cristãos tradicionais.

Durante o século XIII surgiu o costume de se recitar louvores à Maria - no sentido mais difundido entre os católicos, o terço - para lembrar as virtudes e glórias de Nossa Senhora. Porém, existe uma diferença entre o terço franciscano - normalmente carregado pelos freis preso ao cordão do hábito - e o terço comum que possui apenas

⁵⁵ Ibid., p. 52.

⁵⁶ PANOFSKY, 1991, p. 53.

⁵⁷ Cf. VERNANT, Jean-Pierre. Figuração e imagem. **Revista de Antropologia**, v. 35. São Paulo: IFCH/USP, 1992, p. 113-128.

⁵⁸ Criada em 20/06/1999 por Dom José Alberto Moura. Praça São Francisco de Paula, s/n - Bairro Tubalina- Uberlândia (MG).

cinco dezenas de “Ave-Maria”. O crucifixo, como “Cruz de Cristo”, é outro símbolo de veneração dos cristãos, iniciado durante o período após a crucificação de Jesus Cristo. Finalmente temos a Bíblia, um livro muito antigo, e resultado da longa experiência religiosa do povo de Israel.⁵⁹

Nestas imagens, como normalmente aparece em outras, o modelo de hábito que veste o Santo é de cor marrom e composto de duas partes independentes, a primeira parte veste o corpo e a segunda, que faz parte do capuz, apóia-se como uma capa na altura do peito. Estes signos podem ser encontrados na *Regula Bullata*, aprovada pelo papa Honório III, pela bula de 29 de novembro de 1223.

*Concedam-lhes, depois, as vestes de provação a saber: duas túnicas sem capuz, cordão, calças, caparão que vá até o cingulo, a não ser que, alguma vez, aos ministros pareça outra coisa melhor segundo a vontade de Deus. [...] E os que prometeram obediência tenham uma túnica com capuz e, se quiserem, outra sem capuz. E os que forem obrigados por necessidade poderão trazer calçados. Todos os irmãos usem vestes pobres, podendo com a benção de Deus, remendá-las de baruel e outros pedaços de pano. Eu os admoesto e exorto a que não desprezem nem julguem os homens que virem usar vestes delicadas e coloridas (cf. Mt 11, 8), tomar alimentos e bebidas finas, mas antes, julgue e despreze cada qual a si mesmo.*⁶⁰



Fig. 1. Imagem no altar-mor, autor desconhecido. Foto da autora.

Na paróquia do bairro Tubalina, no canto superior esquerdo do altar-mor, o altar principal da Igreja Católica, geralmente mais adornado e disposto em frente à entrada principal, vemos a figura de um homem olhando para o alto. Seus braços estão cruzados e ele usa uma veste marrom sem muitas dobras com mangas longas e capuz que pode ser facilmente percebido, pois, forma um volume na parte de trás da cabeça da figura, possui um cordão claro amarrado na altura da cintura.⁶¹ Mesmo sendo difícil

⁵⁹ Cf. ZILLES, Urbano. **Significação dos Símbolos Cristãos**. 6ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

⁶⁰ Ver. 2 Rg 2, 9-11; 14, 17. Disponível em:

http://www.procasp.org.br/paragrafo_subcapitulo.php?titulo=Regra%20bulada&cSubCap=13&vertudo=1

⁶¹ Além do aspecto meramente funcional de prender o hábito ao corpo, remete à tradição hebraica do Antigo Testamento, que diz cingir os rins no sentido de purificação.

notar é possível ver marcas de feridas na pele das mãos. Em 1924 o Santo recebeu os estigmas que são as cinco chagas de Cristo, que nunca mais o deixaram.

*São Francisco é apresentado como um homem de meia idade, vestido com o hábito marrom de sua Ordem, e um cinto de corda, com três nós, que representam os três votos. Pode ser pintado descalço, segurando um lírio da pureza ou mostrando os estigmas.*⁶²

No sacrário ou tabernáculo, da mesma Paróquia, que é um pequeno cofre colocado sobre o altar para guardar a píxide ou a custódia, onde fica depositada a Eucarista, ou corpo de Cristo, encontra-se uma pintura com a figura de um homem vestido com um hábito marrom, de cabelos curtos e barba curta. Ele segura uma bíblia, de forma que as feridas em suas mãos estejam visíveis. Na pintura, o homem possui um semblante triste aparentando ter meia idade. Faz-se necessário comentar que sua veste apresenta um capuz na altura do peito. A conclusão é óbvia, esta é uma imagem de São Francisco de Assis, porque apresenta elementos semelhantes à outra imagem presente na paróquia e, ambas se assemelham à representação do Santo produzida em 1235.⁶³



Fig. 2. Imagem no sacrário, autor desconhecido. Foto da autora.



Fig. 3. Francisco, 1235. Fonte: DUBY, 1997, p. 89.

⁶² Ver. GOOM-CARR, Sarah. **Dicionário de Símbolos Na Arte**. São Paulo: Edusc, 2004, p. 98.

⁶³ Cf. DUBY, 1997, p. 89.

Em frente à Paróquia do bairro Tubalina, no alto da construção existe a imagem de um homem em pé olhando para o alto. Seus braços estão abertos. Ele também usa uma veste sem muitas dobras, com mangas longas e capuz que pode ser visto na parte de trás da cabeça. Sua roupa tem um cordão amarrado na altura da cintura. É a única imagem da Paróquia que traz consigo aves sobre seus ombros. Cabe ressaltar o fato de não existir na imagem, a bíblia e o crucifixo, presentes nos outros ícones encontrados na mesma Paróquia. O homem aparece tendo consigo apenas um terço. Esta imagem é facilmente identificável, pois seus atributos são claros e bastante difundidos entre os cristãos. Então, percebemos que a figura do homem é de fato, São Francisco de Assis.



Fig. 4. São Francisco em concreto armado. Autor: Kim Costta. Foto da autora.

É relevante mencionar ainda, o modo como as imagens apresentadas, neste trabalho, são utilizadas nas duas Paróquias referenciadas. Enquanto a Paróquia de São Francisco de Assis, do bairro Tubalina possui um número maior de estátuas, entalhes e outros símbolos expostos nos altares laterais, a Paróquia do bairro Umuarama, apresenta um número reduzido de estátuas e entalhes. Porém, as pinturas existentes dão a impressão de haver na Paróquia uma maior quantidade de adornos. Esta última possui apenas altar-mor, inexistindo os altares laterais.



Fig. 5. Interior da Paróquia de São Francisco de Assis, do bairro Tubalina. Uberlândia. Foto da autora.

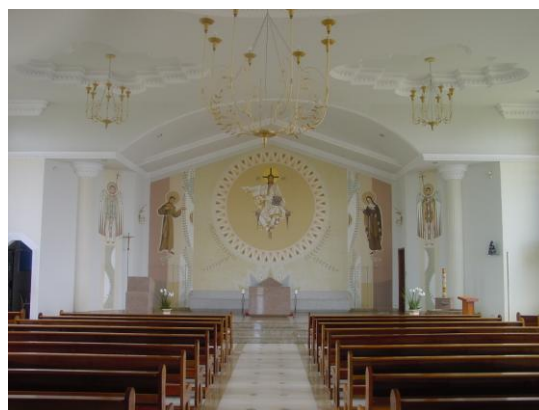


Fig. 6. Interior da Paróquia de São Francisco e Santa Clara, do bairro Umuarama. Uberlândia. Foto da autora.

Tomando como referência os ícones pertencentes à Paróquia de São Francisco e Santa Clara, do bairro Umuarama⁶⁴, a representação mais freqüente que encontrei, apresenta o santo tendo alguns animais consigo. A quantidade e as espécies de animais variam de um artista para o outro. Em menor quantidade, temos aquela que o santo aparece carregando a bíblia, símbolo cristão. Normalmente, o modelo de hábito que veste o santo em tais ícones é de cor marrom e composto de duas partes independentes, a primeira parte veste o corpo e a segunda, que faz parte do capuz, fica como uma capa na altura do peito, igualmente às representações existentes na Paróquia do bairro Tubalina.



Fig. 7. Imagem no altar-mor, autor desconhecido. Foto da autora.

representação de um São Francisco de Assis jovem.

No canto superior esquerdo do altar-mor, vemos a figura de um homem de pouca idade olhando para frente. Ele usa uma veste marrom claro sem muitas dobras com mangas longas e capuz. Um cordão claro amarrado na altura da cintura prende a vestimenta. O cordão possui três nós feitos em uma das pontas, representando os votos religiosos perpétuos, feitos quando um frei pertence à ordem dos franciscanos. São eles: pobreza, castidade e obediência. O rapaz usa sandálias de couro e não possui as cinco chagas de Cristo. Temos aqui, a

No sacrário encontramos a figura de um homem que aparenta ter idade avançada, vestido com um hábito marrom avermelhado, de cabelos curtos e barba longa. Ele segura um pássaro em cada uma de suas mãos, de forma que os estigmas não se façam visíveis. Na representação, o homem possui um corpo franzino e comprido. Faz-se necessário comentar também, que sua veste apresenta um capuz na altura do peito, com mangas longas. Não há nós no cordão que prende a roupa, cingindo sua cintura. Sua cabeça não está circundada por uma auréola dourada, sendo apresentada, em geral, com um olhar voltado para frente, como se estivesse permanentemente interrogando a quem dele se aproxima. Aqui, vemos a representação de um São Francisco velho.

⁶⁴ Criada em 18/10/2009 por Dom Paulo Francisco Machado. Avenida Levindo de Souza, 2110 - Bairro Umuarama - Uberlândia (MG).



Fig. 8. Imagem no sacrário, autor desconhecido. Foto da autora.

Na Paróquia do bairro Umuarama há duas representações de um homem vestido com um hábito marrom, de cabelos curtos, barba curta e com a cabeça envolta por uma auréola. Ele segura uma bíblia, de forma que os cinco estigmas estejam visíveis. Na pintura, o homem possui um semblante sóbrio, aparentando ter meia idade. Seu rosto é representado frontalmente, com olhos grandes e sobrancelhas arqueadas. O nariz é comprido, quase como um filamento que une os olhos à boca. Já as orelhas são extraordinariamente grandes. Podemos concluir que estas são imagens de São Francisco de Assis, pois são semelhantes à representação pertencente à Paróquia do bairro Tubalina, como as apresentadas na figura 3.



Fig. 9. Imagem no interior da Paróquia, autor desconhecido. Foto da autora.

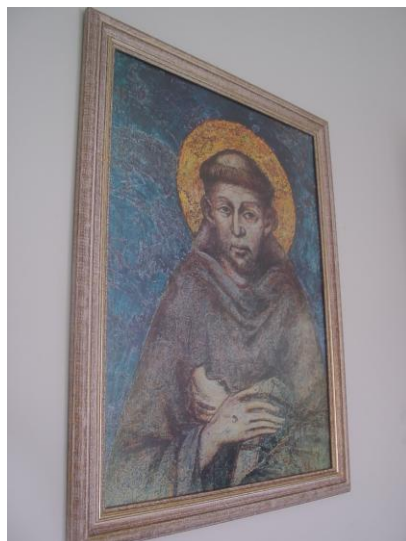


Fig. 10. Imagem no interior da Paróquia, autor desconhecido. Foto da autora.

A última imagem a ser analisada encontra-se na porta da entrada principal da Paróquia do bairro Umuarama. Vemos um homem de perfil, que usa uma veste com mangas longas e capuz. Sua roupa tem um cordão não muito visível, amarrado na altura da cintura. Seu rosto se encontra também em posição de perfil e seu olhar permanece voltado para frente. As mãos surgem da túnica, já que os braços estão cobertos por ela. Notamos que as mãos aparecem mostrando sua palma, como um mendigo a solicitar ajuda. É a única imagem que encontrei trazendo consigo além da ave sobre o ombro, outros animais ao seu redor. É facilmente identificável, pois seus atributos remetem a natureza, característica relevante para a identificação de São Francisco de Assis.



Fig. 11. Imagem na porta da entrada principal, autor desconhecido. Foto da autora.

Percebemos que aqui, encontramos o “*Poverello de Assis*”, pois seu “traje de orador era miserável, raquítico seu aspecto, seu rosto sem beleza [...]”.⁶⁵ Também na simplicidade das imagens, nada luxuosas e ricas. As próprias igrejas são simples, com suas paredes e altares quase vazios, nós. Estes são aspectos percebidos na forma, na ornamentação, na composição visual e na estética que corroboram a reflexão iconológica futura dos atributos do santo.

Antes de finalizar este capítulo, discorro um pouco sobre o trabalho com a representação iconográfica baseada nos cânones da Igreja Católica. Utilizei nesta pesquisa, fotografias de ícones encontrados no interior de Paróquias da cidade de Uberlândia. Como pertencem às mesmas, seguem o Código de Direito Canônico (1983), e os Cânones 1186 a 1190, referentes a este tema.⁶⁶

Os iconógrafos que se dedicam a produção de imagens sacras, em geral adotam as determinações da Igreja, buscando reproduzir as mesmas passagens dos Evangelhos, que abordam uma profunda vida de oração. Antes das imagens sacras se tornarem objeto de ocupação de pessoas amantes das artes manuais, artistas e artesãos, foram os

⁶⁵ LE GOFF, 2005, p. 107.

⁶⁶ Cf. **Código de Direito Canônico** [notas e comentários Pe. Jesús S. Hortal, sj]. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

monges que as realizavam, como uma função conferida à Igreja. Tal tarefa foi comparada à do sacerdote, pois ambos pregavam a Palavra de Deus. O primeiro com as imagens e as cores, e o segundo mediante as palavras e a escrita.

Sabemos que a tradição da Igreja Católica não é expressa apenas por meio de palavras, ações ou gestos usados na adoração, estão presentes também nas linhas e cores dos Ícones Sagrados, transformados em arte e em artesanato. Um ícone não é apenas uma figura para despertar sentimentos adequados no observador, é uma das maneiras pelas quais, os cristãos recebem uma visão do mundo espiritual. Então:

Sendo o ícone parte da Tradição, o pintor não tem a liberdade de inovação e adaptação, já que o trabalho deve refletir não o seu juízo estético e sim o espírito da Igreja. Não se exclui a inspiração artística, ela é exercida dentro de regras determinadas. É importante que o iconógrafo seja um bom artista e, mais importante ainda, que ele seja um cristão sincero e que viva dentro da tradição preparando-se para o trabalho através da Confissão e da Comunhão.⁶⁷

Com as imagens apresentadas procurei registrar os Ícones Sagrados construídos e utilizados pela Igreja Católica, em particular, pelas Paróquias de São Francisco de Assis da cidade de Uberlândia. Para esse trabalho com a iconografia, busquei auxílio na metodologia de Erwin Panofsky⁶⁸. Aqui, promovi apenas as análises de descrição e classificação das imagens, portanto, baseadas na iconografia, já que a iconologia não será abordada neste trabalho. Busquei com as imagens, trazer mais informações para o trabalho, abordando-as para além da mera ilustração, cuja estética está subordinada à informação que ela pode conter.

⁶⁷ Ver. **Catecismo da Igreja Católica**. Rio de Janeiro: Editora Vozes/Edições Paulinas/Edições Loyola/Editora Ave-Maria, 1993.

⁶⁸ PANOFSKY, 1991.

Para além de uma leitura canônica do “*Poverello de Assis*”

“O signo religioso não se apresenta como simples instrumento de pensamento, não visa apenas evocar na mente dos homens a potência sagrada a que remete, mas quer sempre estabelecer também uma verdadeira comunicação com ela, inserir realmente sua presença no universo humano.” (VERNANT, 1966)

Se buscarmos uma lógica baseada nas convenções canônicas, não a encontraremos nas imagens de souvenir. Nelas, encontraremos uma liberdade de pensamento e criação em que o imaginário se manifesta com toda sua força, induzindo-nos ao questionamento da apropriação do signo religioso, àquilo que se deseja representar e/ou significar.

A inovação faz-se presente agora, pelo compartilhamento social do imaginário de uma sociedade, de um grupo, de uma cultura, que participam ativamente de um contexto sociocultural. Sem a intenção de reproduzir os cânones, mas sim, de transformar os signos frente ao imaginário coletivo, o ato de imaginar e de criar poderá ser uma projeção na recuperação de passados recentes ou remotos, como meio de comunicação artístico/visual. Agora, as imagens representam a indefinição, indeterminação, com o questionamento dos paradigmas que confirmavam a superioridade da cultura artística. Tendendo ao cultivo da polissemia, a ambigüidade ou a multiplicidade de significados, são transparecidas na arte do contemporâneo.⁶⁹

A iconografia atual como observa Maffesoli, passou a buscar o ecletismo e a combinação de diversos estilos ou diferenças, numa mescla que funde o erudito com o popular, o racional com a fantasia. Passamos então a conviver com imagens de entretenimento, irônicas, híbridas, satíricas, que constroem iconografias flexíveis. Não há mais a procura de determinação do absoluto ou do verdadeiro, neste caso. Mas sim o direcionamento ao encontro de muitas e variadas “verdades”, dando origem a complexos jogos, alimentados e apoiados na imaginação.⁷⁰

⁶⁹ Cf. MAFFESOLI, Michel. **O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.** Lisboa: Piaget, 2001, p. 80-81.

⁷⁰ Ibidem.

...a faculdade de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de “mudar” as imagens... Se uma imagem “presente” não faz pensar uma imagem “ausente”, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.⁷¹

Aqui, o irreal comanda o realismo da imaginação, como mencionado por Bachelard. A imagem que habita o mundo imaginário, amalgamando-o, fornece “os vínculos, relaciona todos os elementos do dado mundano entre si”.⁷² O sujeito parece estabelecer relações entre as coisas que o cercam e que invadem o seu imaginário de forma modificada, para reconstruir ações com outros significados. A imagem é representada por um herói desconstruído, híbrido, levando o espectador a identificações, reflexões e projeções instáveis do próprio eu.

No livro de Michel de Certeau, “A invenção do cotidiano”⁷³ há o reconhecimento da capacidade existente na ação ou prática do homem comum. Com suas táticas de invenção no espaço, diante das estratégias, recria no cotidiano, práticas de vida que deixam desvelar seus desejos e seus sonhos, como um “fazer com”. O cotidiano revela-nos seres não passivos, seres críticos, seres abusados e criativos. Assim, o

dia-a-dia se acha semeado de maravilhas, espuma tão brilhante (...) como a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão lugar a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e tornam a surgir.⁷⁴

Certeau reconhece a capacidade dos indivíduos para a autonomia e a liberdade. Sua abordagem consiste em assenhorear-se dos mecanismos pelos quais os indivíduos transformam-se em sujeitos, manifestando formas de autonomia em um conjunto muito grande de práticas da vida cotidiana.⁷⁵ Com suas descrições, o autor mostra como as

⁷¹ Ver. BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 1.

⁷² Cf. MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 115.

⁷³ Ver. DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996.

⁷⁴ Ibid., p. 18.

⁷⁵ Ibidem.

peessoas comuns demonstram capacidades criativas, que emergem pelo viés das engenhosidades, do “faça você mesmo” ou da “apropriação indébita”, que ele reunirá sob o termo “*braconnage*”. Os sujeitos encontram-se em posição de imaginar uma maneira própria de caminhar nos universos construídos, colocando em ação um jogo sutil de táticas que manifestam uma forma de resistência moral e política.⁷⁶

Tomando o termo apropriação, como sendo as práticas através das quais homens e mulheres de uma época, apropriam-se a sua maneira de códigos que lhes são impostos, ou então, subvertem as regras aceitas para compor formas inéditas,⁷⁷ promoveremos a análise nos níveis pré-iconográfico e iconográfico, de duas imagens de São Francisco de Assis. Cabe ressaltar que, as mesmas foram encontradas em lojas de souvenir na cidade de Uberlândia.

A primeira imagem pertencente à livraria Nossa Senhora Aparecida⁷⁸, mostra o tipo de santo definido pelo cânone religioso. Temos um Francisco sob uma aparência física, que se opõe à beleza do cânon estético inspirado no cavaleiro nórdico, grande e louro. Abordado na obra *Vita prima* de Tomás de Celano, e citado por Le Goff, encontramos a descrição dos signos do homem exterior do “*Poverello de Assis*”, que aparece

*de talhe médio, quase pequeno, a cabeça média e redonda, a face alongada, a testa chata e pequena, os olhos médios, negros e ingênuos, os cabelos muito escuros, as sobrancelhas retas, o nariz pequeno e retilíneo, as orelhas retas porém pequenas, as têmporas achatadas, os dentes bem arranjados, iguais e brancos, os lábios finos, a barba negra, o pêlo desigual, o pescoço fino, os ombros retos, os braços curtos, as mãos pequenas, os dedos afilados, as unhas longas, as pernas finas, a pele delicada, descarnada(...)*⁷⁹

Um exame mais atento leva-nos a constatar que, as imagens que temos hoje de São Francisco de Assis, estão ligadas a fontes anteriores de sua vida. A tendência da iconografia dos santos é se desviar das figuras estereotipadas, e dos atributos

⁷⁶ DE CERTEAU, 1996.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Avenida Afonso Pena, 1825 – Bairro Brasil - Uberlândia (MG).

⁷⁹ LE GOFF, 2005, p. 104.

simbólicos, “para se ligar à verdade da biografia e das feições.” ⁸⁰ Então, mesmo evitando um modelo conceitual rígido, as imagens deverão se apropriar da verdade trazida nos escritos, ou seja, tomar os signos transparecidos neles. Não poderíamos deixar de mencionar, que esta propensão é percebida, na virada do século XII para o século XIII.

De acordo com Le Goff, os artistas anseiam representar São Francisco de Assis, fielmente, sem deformá-lo sob o peso de símbolos alienantes. Os animais, por exemplo, antes simbólicos tornaram-se reais. Para o autor, “Francisco combina bem com as tendências essenciais da sensibilidade gótica, preocupada com o realismo, com luz, com delicadeza.” ⁸¹ Ante o exposto, compreendemos que a representação do Francisco, encontrada na livraria, segue o seu cânon biográfico, como regra de vida e fé para o povo de Deus. Vemos nesta imagem, um homem cercado por animais, simples. Sua túnica é marrom, com um cordão segurando-a. Ele traz consigo o terço, porém, não tem feridas, percebidas nas imagens já analisadas. Interessante a posição de sua mão. Parece contemplar a beleza da natureza, representada pelo pássaro que segura.



Fig. 12. Imagem na Livraria Nossa Senhora Aparecida, autor desconhecido. Foto da autora.

⁸⁰ LE GOFF, 2005, p. 103.

⁸¹ Ibid., p. 104.



Fig. 13. Imagem no Armazém do Artesanato, autor desconhecido. Foto da autora.

Como novidade, temos a imagem vista no Armazém do Artesanato e Fogos de Artifício⁸² em Uberlândia. Nela o Santo é representado com o hábito branco, de cabelos curtos e brancos, barba curta e branca. Seus pés e mãos são enormes, sua aparência é de um homem envelhecido e um pouco acima do peso. Aparece um cordão amarrando sua roupa, porém, não traz

consigo nem terço, bíblia ou crucifixo. Há dois pássaros em seus ombros, e outro na sua mão. Ele segura um pão. Interessante é que tal representação distancia-se da imitação, ela passou por releituras, satirizando a procura de signos de objetividade, e estereótipos. Porém, houve a utilização de alguns signos que remetem à representação de São Francisco de Assis. Na obra de Le Goff temos que

Esse Francisco de pobre aparência é o que se tem nos Fioretti, mendigando sem sucesso com Frei Masseu: „Porque São Francisco era homem de aspecto muito desprezível e pequeno no tamanho, e que por esse motivo passava por vil pobrezinho para quem não o conhecia, só conseguia pequenos bocados e restos de pão seco; mas Frei Masseu, porque era um homem grande e de imponência, davam-se muitos grandes e bons nacos, e pães inteiros. “⁸³

A imagem “instante eterno, que, em um relâmpago exprime o cosmo em sua totalidade”⁸⁴ tornou-se eternizada neste momento, pela criação e pela imaginação do artesão. A arte hoje é uma arte interativa, produto de um imaginário social e cultural, que muitas vezes ironiza, de maneira sutil, as manifestações artísticas presentes nos cânones, mas sem a exclusão dos signos convencionais. No entanto, para que uma obra seja considerada um ícone religioso, deverá “construir uma ponte ligando ao divino, ele deve ao mesmo tempo ressaltar a distância, revelar a incomensurabilidade entre a

⁸² Avenida Belarmino Cotta Pacheco, 1616 – Bairro Santa Mônica - Uberlândia (MG).

⁸³ LE GOFF, 2005, p. 105.

⁸⁴ MAFESSOLI, 1995, p. 138.

potência sagrada e tudo o que a manifesta, de um modo necessariamente inadequado, aos olhos dos homens.”⁸⁵ De acordo com o referido, compreendemos que na representação de São Francisco encontrada na Casa de Artesanato, há a apropriação de signos religiosos essenciais, como os pássaros, o pão, o cordão e a barba. Estes atributos característicos da imagem nos levam a reconhecer São Francisco de Assis, facilitando a elaboração de uma ponte para um encontro místico, entre o fiel e o sagrado.

Tal imagem de artesanato não entra no cânone, ao contrário, se apropria livremente daquilo que é mais evidente e aparente, por isso exclui a linha fina e sutil da elevação aos céus, da arte gótica, suprime o ar tranquilo e delicado. Incorpora elementos arredondados imprimindo um ar bonachão, bondoso. É uma imagem simbólica que não busca a figuração da manifestação do divino no mundo, mas contribui para o encontro místico, interior e individualizado, ao representar o Santo de um modo adequado aos olhos dos homens.

⁸⁵ VERNANT, 1966 apud GINZBURG, 2001, p. 94.

Considerações finais

“[...] no fundo, toda novidade deve passar pelo recurso e pelo retorno ao antigo.” (MORIN, 1921)

Apesar da História das Religiões haver produzido inúmeros trabalhos sobre a religiosidade e as fontes primárias franciscanas, a iconografia de Francisco foi nesse campo, relativamente pouco estudada. Restringindo-se a algumas passagens em trabalhos de caráter mais amplo, tratam da arte religiosa cristã de um modo geral. No campo da História da Arte o panorama não diverge muito. Estudos tradicionais que pesquisaram amplamente a iconografia da arte cristã dedicam somente parte de suas análises às representações de São Francisco de Assis.

Outros historiadores da arte como Louis Gillet e Elvio Lunghi, apesar de dedicarem estudos específicos à iconografia franciscana, se restringem à arte italiana, à Basílica de Assis e principalmente ao seu programa iconográfico pintado por Giotto di Bondonne.⁸⁶

Francisco de Assis tem sido até hoje, um dos santos mais representados da História da Arte, em todo o mundo cristão católico.⁸⁷ Esta declaração nos informa sobre a atualidade do tema. A ênfase em determinados elementos do passado se faz de acordo com as necessidades apontadas nesse tempo presente. Neste sentido, a nossa função – como historiadores – seria a de problematizar os vários sentidos que compõem o processo de elaboração de representações em um determinado período e local.

O “fato” histórico não possui uma versão única, mas múltiplas interpretações. A “verdade universal” creio, não será encontrada – afinal, não existe uma verdade única – mas cabe ao historiador/pesquisador investigar os sentidos destas várias interpretações. Ao fazer sua análise, ele terá o compromisso de apresentar uma crítica metodológica sobre o tema em estudo. O historiador deve, portanto, analisar de forma crítica seu objeto de pesquisa. As afirmações de Marc Bloch tornam-se importantes como reflexões para o nosso trabalho:

⁸⁶ CESAR, 2008, p. 2.

⁸⁷ Ibidem.

*Pois a história não apenas é uma ciência em marcha. É também uma ciência na infância: como todas aquelas que têm por objeto o espírito humano, esse temporão no campo do conhecimento racional. Ou, para dizer melhor, velha sob a forma embrionária da narrativa, de há muito apinhada de ficções, há mais tempo ainda colada aos acontecimentos mais imediatamente apreensíveis, ela permanece, como empreendimento racional da análise, jovem. Tem dificuldades para penetrar, enfim, no subterrâneo dos fatos de superfície, para rejeitar, depois das seduições da lenda ou da retórica, os venenos, atualmente mais perigosos, da rotina erudita e do empirismo, disfarçados em senso comum.*⁸⁸

As características e feições, encontrados no cânon de Francisco, como regra de vida e fé para o povo de Deus, são agentes constituintes de uma representação “oficial”, e contribuem com a [re]atualização dos signos na imagem do “*Poverello de Assis*”. A iconografia, ao ser alimentada pelos cânones “oficiais”, torna-se quase incontestável e, os próprios souvenirs surgem como apropriações desses cânones.

As apropriações interferem nas diversas percepções dos sujeitos sociais sobre o cotidiano, trazendo à tona vozes contrárias à “oficial”. A análise iconográfica, as representações da imagem do Santo, junto às constantes produções de apropriação que a permeiam, reafirmando-o como referência de vida nos dias atuais, constitui o foco de preocupação desta monografia.

Ao longo deste trabalho houve a tentativa de estabelecer relações entre presente e passado no processo de [re]elaboração dos signos presentes no cânon de vida de São Francisco. Entendo que, mesmo após a realização desta pesquisa, muitos caminhos podem ser percorridos para entender quais os significados destes mecanismos de produção de memórias na atualidade, afinal, por ser um processo contínuo, a volta ao passado em busca de “respostas” para o presente, permanece no horizonte humano.

A iconografia de São Francisco de Assis encontrada em Uberlândia colabora para o processo de reafirmação da imagem do Santo e sua análise pode nos auxiliar na compreensão dos vários significados, produzidos sobre ele e o seu tempo – ou ao menos

⁸⁸ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.47.

tentar – encontrar respostas sobre os motivos que fazem dele “uma das personagens mais importantes de seu tempo e, até hoje, da história medieval.”⁸⁹

Resta saber até quando, as apropriações dos signos presentes na representação “oficial” de Francisco, farão sentido para nós, homens e mulheres que vivemos o século XXI. Mas enquanto os ícones do Santo forem lembrados e utilizados, aparentemente servindo como resposta para as aflições de seus fiéis, cabe a nós, historiadores, contribuirmos para a análise do processo de construção da imagem desse que é aqui personagem principal: o “*Poverello de Assis*” em Uberlândia.

⁸⁹ LE GOFF, 2005, p. 9.

Descrição das Fontes

Livros:

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Tradução de. Marcos de Castro. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Pesquisa on-line:

S. BOAVENTURA. **Legenda Maior**. Disponível em: <http://www.procas.org.br/subcapitulo.php?cSubcap=57>. Acesso em 25 ago. 2009.

CELANO, Tomás de. **Primeira vida de São Francisco**. Disponível em: [http://www.procas.org.br/paragrafo_subcapitulo.php?titulo=Primeira%20Vida%20\(1Celano\)&cSubCap=46&vertudo=1](http://www.procas.org.br/paragrafo_subcapitulo.php?titulo=Primeira%20Vida%20(1Celano)&cSubCap=46&vertudo=1). Acesso em 25 ago. 2009.

Regulla bullata. Portal dos Capuchinhos de São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.procas.org.br/paragrafo_subcapitulo.php?titulo=Regra%20bulada&cSubCap=13&vertudo=1. Acesso em 25 ago. 2009.

Regula non bullata. Portal dos Capuchinhos de São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.procas.org.br/paragrafo_subcapitulo.php?titulo=Regra%20nao%20Bulada&cSubCap=12&vertudo=1. Acesso em 25 ago. 2009.

Documentos iconográficos:

Fig. 1 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Escultura encontrada na Paróquia do bairro Tubalina. Fotografia da autora.

Fig. 2 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Pintura encontrada na Paróquia do bairro Tubalina. Fotografia da autora.

Fig. 3 - BERLINGHIERI, Bonaventura. **São Francisco e cenas de sua vida**. 1235. In: DUBY, Georges. et al. **História artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. Tradução de. Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 89.

Fig. 4 – COSTTA, Kim. **São Francisco de Assis em concreto armado**, s/d.. Escultura encontrada na Paróquia do bairro Tubalina. Fotografia da autora.

Fig. 7 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Pintura encontrada na Paróquia do bairro Umuarama. Fotografia da autora.

Fig. 8 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Escultura encontrada na Paróquia do bairro Umuarama. Fotografia da autora.

Fig. 9- Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Pintura encontrada na Paróquia do bairro Umuarama. Fotografia da autora.

Fig. 10 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Pintura encontrada na Paróquia do bairro Umuarama. Fotografia da autora.

Fig. 11 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Talhe encontrado na Paróquia do bairro Umuarama. Fotografia da autora.

Fig. 12 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Escultura encontrada na Livraria Nossa Senhora Aparecida. Fotografia da autora.

Fig. 13 - Autor desconhecido. **São Francisco de Assis**, s/d.. Escultura encontrada no Armazém do Artesanato. Fotografia da autora.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BETTENCOURT, Estêvão. **Curso de história da Igreja**. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 1986.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Catecismo da Igreja Católica. Rio de Janeiro: Editora Vozes/Edições Paulinas/Edições Loyola/Editora Ave-Maria, 1993.

CESAR, A. M. As transformações religiosas e a representação da Impressão das Chagas de Francisco de Assis nos centros artísticos. In: XII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH, Associação Nacional de História, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, n.11(5), 1991.

Código de Direito Canônico [notas e comentários Pe. Jesús S. Hortal, sj]. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996.

DUBY, Georges. et al. **História artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. Tradução de. Mário Correia. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

- FERRARA, L. D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- GADAMER, Hans George. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985.
- GINSBURG, CARLO. **Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOBRY, Ivan. **São Francisco de Assis e o espírito franciscano**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- GOOM-CARR, Sarah. **Dicionário de Símbolos Na Arte**. São Paulo: Edusc, 2004.
- GOMBRICH, Ernst. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- _____. **Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P: Edusp, 1999.
- JOERGENSEN, Johannes. **São Francisco de Assis**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2003.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. **São Francisco de Assis**. Rio de Janeiro: Salamandra/ Conjunto Universitário Cândido Mendes, 1983.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- _____. **O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Lisboa: Piaget, 2001.
- MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas**. Florianópolis, 2003. v. 57, p. 1-30.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Assis Carvalho. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. **A arte na *Belle Époque*: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas**. Uberlândia: Edufu, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Estudo de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa. 1995.

_____. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PESAVENTO, SANDRA J. Representações. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

PONTES FILHO, Antônio Pimentel. Símbolos e imagens franciscanas. OMNES URBES – Todas as Aldeias - Revista Virtual de Antropologia, Florianópolis, v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/aldeias/classicos.htm> Acesso em: 17 set. 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuração e imagem. **Revista de Antropologia**, v. 35. São Paulo: IFCH/USP, 1992, p. 113-128.

ZILLES, Urbano. **Adorar ou venerar imagens?** 1ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

_____. **Significação dos Símbolos Cristãos**. 6ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.