



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1497

## **A PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO COMITENTE NA IMAGEM RELIGIOSA: O CASO DO CRUCIFIXO DE GIUNTA PISANO**

André Luiz Marcondes Pelegrinelli  
(Universidade Estadual de Londrina)

### **Resumo.**

Frei Elias, ministro-geral da Ordem dos Frades Menores entre os anos 1233 e 1239 fez-se representar em uma imagem, prática corrente na imagética medieval. O “grande crucifixo” de Giunta Pisano produzido em 1236 para a Basílica de São Francisco, Assis, trazia aos pés de Cristo a imagem do frade que anos depois seria deposto do cargo pela oposição de numerosos frades e do papado. Essa imagem alcançou tamanho prestígio e reconhecimento que se tornou modelo para um grande número de cruces que se alastraram pelas igrejas italianas do baixo medievo (NESSI: 1994, 207), e contribuiu para a construção de uma tradição iconográfica franciscana. Acontece que essa imagem se perdeu, provavelmente destruída, no século XVII. Como estudar uma imagem que foi perdida? Escritos, como os de Ângela de Foligno, século XIII; Giuseppe Rotondi, século XVII e do Frei Francesco Maria Angeli, século XVIII, fazem referência ao crucifixo de Giunta. Além destes relatos, as mais importantes referências a obra de Giunta são outros crucifixos, afinal, as imagens se citam: esse crucifixo possui uma imagem próxima, produzida pelo mesmo artista, para a Igreja de Santa Maria degli Angeli; um outro, perugino, produzida pelo “Mestre de São Francisco” também recebeu influência do protótipo de Giunta; ainda outro, produzida pelo “Mestre de Santa Clara”, para a Basílica de Santa Clara, Assis, fazem referência ao crucifixo aqui estudado.

**Palavras-chave:** Giunta Pisano; Frei Elias; Crucifixo.

Definir a palavra “imagem” em nossa contemporaneidade é uma tarefa árdua, entendemos imagem como uma representação que passe pelo campo da visão, uma

metáfora, uma representação de ideia, atrelado ou não a materialidade, um conceito tão abstrato como o do português “imagem”, tinha em sua raiz latina, “*imago*”, uma complexidade ainda maior (SCHMITT: 1996, p. 4), que além de carregar os sentidos modernos de imagem, estava associado a uma noção teológico-antropológica de que o homem era “*imago Dei*”, suas criações eram outras imagens, figuras mentais, sonhos, também eram *imago*.

Tão amplas quanto o sentido que “*imago*” poderia ter, também eram as práticas atreladas a estas: ornavam dando plena funcionalidade a um mecanismo (BONNE: 2010, p. 44); narravam histórias, crônicas, hagiografias, apresentavam pessoas, que por vezes poderiam legitimar o *status quo* (BASCHET: 2006, p. 500); recebiam as preces, as pulsões devocionais dos fiéis (SCHMITT: 2007, p. 60); identificavam locais, pessoas, famílias, etc. O flexível limite entre o mundo real e o mundo espiritual levava as imagens, enquanto seres, aos humanos através de manifestações; levava os humanos às imagens, enquanto peregrinações e, por vezes, levavam os humanos para dentro das próprias imagens: o figurar-se, fazer-se figurar por um terceiro era comum a algumas dessas imagens, onde o pintor, comitente ou pessoa importante era pintada junto as figuras celestes em posição de oração, entregando uma doação, e outras tantas possibilidades.

Dedicaremos especial cuidado neste estudo a um destes casos, entre tantos outros, em que o comitente da obra faz figurar-se dentro da própria obra: o grande Crucifixo de Giunta Pisano, produzido no ano de 1236 e desaparecido no século XVII, trazia em sua base a pequena imagem de Frei Elias, ministro-geral da Ordem dos Frades Menores entre 1233 e 1239. Analisaremos o papel de Elias na ordem e na construção da Basílica que abrigava o crucifixo, sua possível figuração e intenções na e com a imagem.

Frei Elias foi uma curiosa figura controversa. Não era sacerdote, conheceu e conviveu com Francisco, foi responsável por três anos pelas atividades dos menores na Terra Santa, chegou a ser responsável pela totalidade da ordem em 1221 com Francisco ainda em vida, viveu com grande proximidade o último ano de vida do santo de Assis, atestou os estigmas e a morte do fundador. Seguida a morte de Francisco, em 1226, Giovanni Parenti é eleito novo ministro geral da ordem e Elias se torna responsável pela construção da igreja que albergaria o túmulo do santo. No

capítulo geral posterior, 1233, Elias foi eleito novo ministro-geral. Nos poucos anos a frente da ordem e da construção da Basílica, desdobrou-se uma querela no interior da ordem que opôs de um lado um grupo de frades espirituais, mais rigorosos as observações de pobreza de Francisco, liderados por Frei Elias, e de outro lado frades mais flexíveis com a observância das regras de Francisco; somado a essa forte oposição, Frei Elias firmou alianças com Frederico II, o que acarretou oposição da Cúria Romana. Após forte oposição, renunciou a direção da ordem em 1239.

As dezenas de crucifixos e imagens devocionais que Elias certamente teve contato nos anos em que passou na Terra Santa poderiam ter inspirado o comitente ao encomendar um grande crucifixo para compor o cenário do complexo de igrejas de Assis, seu estilo, do leste bizantino, introduzido no Ocidente no tempo da Primeira Cruzada (LUNGHI: 1996, p. 16), em muito lembrava aquelas imagens típicas da região em que Elias viveu.

Como todas as imagens da Basílica de Assis, não foram medidos esforços em encontrar artistas que tivessem tamanho prestígio que tornassem a Basílica a grande referência dos franciscanos, Giunta Pisano foi amplamente reconhecido pelos de seu tempo, um dos mais emblemáticos representantes do estilo bizantino e neo-helenístico.

Sobre o trabalho do pintor na Basílica, as únicas informações em que os diferentes estudiosos colocam-se em consonância é sobre seu próprio nome e o tempo de trabalho na Basílica, a peça que aqui estudamos apresenta a inscrição “GUNTA PISANUS ME PINXIT. ANNO D. MCCXXXVI”, trata-se de uma das únicas imagens que reconhecem o produtor deste período na região (LUNGHI: 1996, p. 16). Outras documentações, envolvendo o processo de contratação ou produção não foram encontradas, seja por se tratar das documentações mais antigas da Basílica, seja pela figura do controverso Elias, encarada como mácula pelos seus opositores.

Há também imprecisão sobre o local primeiro do grande crucifixo que dominou por quase meio século a Igreja Superior. O crucifixo foi finalizado em 1236, acontece que, neste momento a Igreja Superior não estava pronta, mesmo sem cobertura, a Inferior teve sua construção mais adiantada pela translação do corpo de Francisco para a Basílica, ocorrido em 1230. Onde estaria então abrigado esse crucifixo, que não sabemos ao certo o tamanho, mas que é referenciado como

grande? Ângela de Foligno refere-se a uma crucifixo na cripta, próximo ao *lectorum*, diz a mística: “e enquanto se cantava a missa, eu me coloquei próxima ao crucifixo abaixo das grades de ferro”<sup>1</sup>. É possível que o crucifixo referenciado por Angela fosse a obra de Giunta, como grande referência ao túmulo do santo de Assis (FARANDA: 2011, p. 11), Silvestro Nessi (1994: p. 205; 207) contesta essa afirmação dada as grandes proporções da imagem, a cripta tem seu teto muito mais baixo se comparado com a Igreja Superior e não poderia abrigar um crucifixo dessas dimensões, o autor levanta mesmo a hipótese de que, se havia um crucifixo semelhante na Igreja Inferior, era um protótipo mais antigo e que poderia ter sido encomendado como uma espécie de projeto para o segundo crucifixo. Ainda que o local de seu projeto primeiro seja incerto, o local próximo ao túmulo de Francisco partilha da mesma característica do local que ele ocuparia na Igreja Superior: é para onde se direcionam os olhares. Na Igreja Superior, o crucifixo fora fixado na alta trave que separava o presbitério da nave, separava fiéis e frades menores.

Como estudar uma imagem, peça visual, se ela é desconhecida de olhares há mais de três séculos? Conhecer a totalidade dela não é possível, mas graças a importância que a peça alcançou, foram produzidas algumas citações, referências a sua possível imagem original, podemos, através destas referências, pensar questões referentes a imagem.

Ângela de Foligno (1248-1309), mística cristã, membra da Ordem Terceira de São Francisco, descreve sua experiência junto a imagem de Giunta, a mística sente-se atraída pela imagem do crucifixo, diz ela:

“Et ‘po questa absortione abissale, remanendome la influentia priore, la effigia de Iehsù Christo Crucifisso aparve immata quase como novamente fusse deposto de la Croce, et lo sangue suo apariva che uscisse da le piaghe fresche. [...] Al quale conspecto liquefactivo, li interiori miey furono transfixi di compassione, che veramente me pareva d’essere tucta transformata nel dolore de la croce col corpo e colla mente.”<sup>2</sup>

---

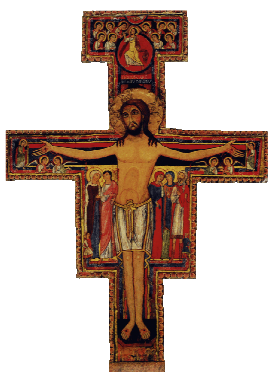
<sup>1</sup> PERUGIA, Bibl. Com Augusta, ms, 1176 (séc. XV), c. 23r.

<sup>2</sup> Ms. di Perugia, op. cit. cc. 52v-53r.

A imagem para Angela parece não estar limitada as características de simples representação, estas imagens, devocionais, parecem ter mais caráter de ser do que de coisa, as chamamos de imagem-presença (RUSSO: 2011), pois para além do campo visual se manifestam, estão vivas na mentalidade do fiel, há uma força esperada em cada uma dessas imagens sagradas (VISALLI: 2013, p. 97).

A experiência de Angela com o grande crucifixo de Giunta Pisano acompanha a trilha da mística franciscana com essas imagens-seres, Tomás de Celano identifica o encontro de Francisco com o crucifixo de São Damião como marcante da vida do santo:

“Conduzindo-o [Francisco] o espírito, ao entrar nela [na igreja] para rezar, prosternando-se suplicante e devoto diante do Crucificado e tocado por visitações insólitas, sente-se diferente do que entrara. Imediatamente, a imagem do Cristo crucificado, movendo os lábios da pintura, o que é inaudito desde séculos, fala-lhe, enquanto ele estava assim comovido. Chamando-o, pois, pelo nome, diz: “Francisco, vai e restaura minha casa que, como vês, está toda destruída”. (2Cel/6, 10).



A imagem com a qual Francisco se encontrou era um crucifixo da Igreja de São Damião, próximo a Assis, após a morte de Francisco a imagem foi levada o convento das Pobres Damas e lá permaneceu escondido dos olhos públicos até o século passado, é incerto que Giunta Pisano ou Frei Elias conhecessem essa imagem (Fig. 01).

Fig. 01 – Crucifixo de São Damião.

Fonte:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso\\_di\\_San\\_Damiano#mediaviewer/File:Kruis\\_san\\_damiano.gif](http://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso_di_San_Damiano#mediaviewer/File:Kruis_san_damiano.gif)

A imagem do Crucifixo de São Damião é a imagem do *Christus triumphans*, vivo, não está pregado na cruz, emerge do túmulo e paira sobre a cruz (VISALLI: 2013, p. 90). A iconografia cristã escolheu até o século XIII figurar principalmente um

Cristo que, quando na cruz, não sofria (BOESPFLUG: 2010, p. 126). É a partir do século XIII que modelos de crucifixos com o *Christus patiens*, em sofrimento, tendem a crescer, figurar Cristo dessa forma implica um aumento da percepção da face humana frente a face divina da ambivalente figura de Cristo. A imagem de Giunta Pisano provavelmente se aproximava muito mais dessa figuração sofredora do que aquela figuração que falou com Francisco.



Não são apenas relatos escritos que fazem referência ao Crucifixo de Giunta, mas outras imagens, afinal, as imagens se citam. Elvio Lunghi (1996, p. 18) acredita que o crucifixo (Fig. 02), também de autoria de Giunta, para a Igreja de Santa Maria degli Angeli foi produzida após o crucifixo para a Basílica de Assis e copia o modelo anterior, com exceção da figura de Elias aos pés.

Fig. 02 – Giunta Pisano, Crucifixo. Museu da Basílica de Santa Maria degli Angeli.

Fonte:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Crucifisso\\_di\\_Santa\\_Maria\\_degli\\_Angeli#mediaviewer/File:Giunta\\_Pisano\\_-\\_Crucifix\\_-\\_WGA09628.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Crucifisso_di_Santa_Maria_degli_Angeli#mediaviewer/File:Giunta_Pisano_-_Crucifix_-_WGA09628.jpg)

Nessa figuração, Cristo tem a cabeça baixa, expressão de dor e as linhas do corpo são muito mais marcadas, característico do estilo bizantino. Maria e João, que antes estavam ao lado do tronco de Cristo, ganham espaços dedicados a suas efígies ao lado de cada mão. Ao contrário da figuração triunfante, os dois personagens parecem não estar inseridos dentro da cena da crucificação, mas se apresentam enquanto pequenos ícones que valorizam ainda mais a sacralidade e solenidade da imagem.

Este recurso, de procurar referências, inspirações, citações de uma imagem em outras imagens nos é de singular favor ao pensar a imagem e papel da figura de Frei Elias na base da cruz.

O Crucifixo de Giunta Pisano aparece figurado dentro de outras imagens dentro da própria Basílica de Assis, Giotto e Puccio Capanna utilizam do recurso de

figurar essa imagem para identificar o espaço da Basílica, o que reforça o sentido de identidade e prestígio que essa imagem ganhou frente as outras da Basílica. Aparece nas seguintes imagens: 1) Martírio de São Estenislau, Igreja Inferior, Puccio Capanna (Fig. 03); 2) Presépio de Greccio, Igreja Superior, Giotto (Fig. 04); 3) Confirmação dos Estigmas, Igreja Superior, Giotto (Fig. 05).



Fig. 03: Puccio Capanna. Martírio de São Estenislau. Igreja Inferior. Basílica de São Francisco, Assis.

Fonte:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Puccio\\_Capanna#mediaviewer/File:Puccio\\_Capanna\\_-\\_Martyrdom\\_of\\_St\\_Stanislas\\_-\\_WGA04046.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Puccio_Capanna#mediaviewer/File:Puccio_Capanna_-_Martyrdom_of_St_Stanislas_-_WGA04046.jpg)

Fig. 04: Giotto. Presépio de Greccio. Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis.

Fonte:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Presepe\\_di\\_Greccio#mediaviewer/File:Giotto\\_-\\_Legend\\_of\\_St\\_Francis\\_-\\_13-\\_Institution\\_of\\_the\\_Crib\\_at\\_Greccio.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Presepe_di_Greccio#mediaviewer/File:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_13-_Institution_of_the_Crib_at_Greccio.jpg)



Fig. 05: Giotto. Confirmação dos Estigmas. Igreja Superior. Basílica de São Francisco, Assis.

Fonte:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fresques\\_de\\_la\\_vie\\_de\\_saint\\_Fran%C3%A7ois\\_%C3%A0\\_Assise\\_\(Giotto\)#mediaviewer/File:Giotto\\_-\\_Legend\\_of\\_St\\_Francis\\_-\\_22\\_-\\_Verification\\_of\\_the\\_Stigmata.](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fresques_de_la_vie_de_saint_Fran%C3%A7ois_%C3%A0_Assise_(Giotto)#mediaviewer/File:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_22_-_Verification_of_the_Stigmata.)



As imagens do “Martírio de São Estenislau” (Fig. 03) e do “Presépio de Greccio” (Fig. 04) não oferecem muitas referências quanto a imagem do crucifixo, o primeiro pela distância e forma estilizada e o segundo por não estar voltado para o observador, entretanto elas reforçam a ideia de imagem identitária da Basílica e referência para o campo de visão. Já a imagem “A Confirmação dos Estigmas” apresenta a imagem de frente para o fiel e nos permite identificar alguns elementos presentes no Crucifixo de Giunta.





Fig. 05: op. cit. (detalhe)

Tal como o crucifixo da Basílica de Santa Maria degli Angeli, em cada braço da cruz confirmamos a presença de pequenos ícones de Maria e João, o Cristo está de cabeça baixa. Apresentamos todas estas referências: Crucifixo de Santa Maria degli Angeli, escritos de Angela de Foligno, afresco de Puccio Capanna e Giotto, para estudar não apenas a figuração do *Christus patiens* ou a composição espacial da Basílica, mas sim a figura de Frei Elias nessas imagens. Apesar disso, não o encontramos: Puccio Capanna, Giotto, Angela de Foligno, nenhum deles reproduziu a pequena imagem de Elias na base do crucifixo. Não a haveriam notado? Preferiram suprimi-la? Para pensar esta questão é importante ir até o desaparecimento ou destruição desse grande crucifixo.

Um evento solene estava para acontecer no ano de 1623 e o fluxo de fiéis e atividades na Basílica crescia consideravelmente, ela iria ser palco da consagração episcopal do Cardeal Francesco Boncompagni, representante da região de Perugia. Essa era uma das raras exceções em que as imagens eram retiradas para limpeza e assim ocorreu com o grande Crucifixo de Giunta. A surpresa dos responsáveis pela Basílica não poderia ser menor, um personagem foi encontrado na principal imagem litúrgica e mais antiga da Basílica, conta Giuseppe Rotondi: “fu trovata à piedi di detto Crocifisso um’ Effigie di Frat’Eliá com l’habito di S. Francesco che è da Cappuccino con le scarpe all’Apostolica e con l’iscrizione che mando qui inclusa”<sup>3</sup>. O descobrir um elemento em uma imagem tão icônica, centro de tantos olhares, nos faz pensar que sua visibilidade não era fácil, fosse pelo tamanho das figuras na base, fosse pela distância em que estava o Crucifixo. Assim sendo, poderia Giotto e Angela de Foligno não terem tido ciência da presença da imagem de Elias no crucifixo.

A controversa figura de Elias chamou a atenção dos capuchinhos no século XVII quando de sua descoberta, fosse pelo símbolo que representava Elias pela sua

---

<sup>3</sup> GIUSEPPE ROTONDI. *Una lettera al Card. Federico Borromeo a proposito del crocifisso di frate Elia*. In: “Archivio storico lombardo” Anno LIV, 1927, fasc. II-III, pp. 446-450.

observância ao estilo de vida de Francisco, fosse pela sua figuração: Elias estava com uma veste parecida com as do capuchinhos, semelhante aquela que provavelmente Francisco usava (FARANDA: 2011, p. 8). É possível que o intenso debate quando da descoberta da imagem de Elias e o reforço da oposição dos capuchinhos tenha levado a destruição do Crucifixo de Giunta (FARANDA: 2011, p. 11).

Junto a imagem de Elias, a inscrição: “FRATER ELIAS FECIT FIERI. IESV CHRISTE PIE, MISERERE PRECANTIS ELIAE. GVNCTA PISANVS ME PINXIT. ANNO D. MCCXXXVI. INDICTIONE NONA”. (FARANDA: 2011, p. 8)<sup>4</sup>.

A atribuição da imagem à Giunta é dada pela própria imagem que a atribui em primeira pessoa através do verbo “me pinxit”, a obra assim ganha estatuto de sujeito (PEREIRA: 2012, p. 105), estatuto de presença, como dizíamos. O reconhecimento dos pintores italianos desse período é atestado por essas “assinaturas”, que não eram comuns antes do século XIII na região da Itália (CASTELNUOVO: 1987, p. 160).

Além do reconhecimento da autoria, “Giunta Pisanus me pinxit”, do reconhecimento do comitente, “Frater Elias fecit fieri”, da data de produção “anno d. MCCXXXVI”, a inscrição traz uma como espécie de oração penitencial: “Iesu Christe pie, miserere precantis Eliae.”.

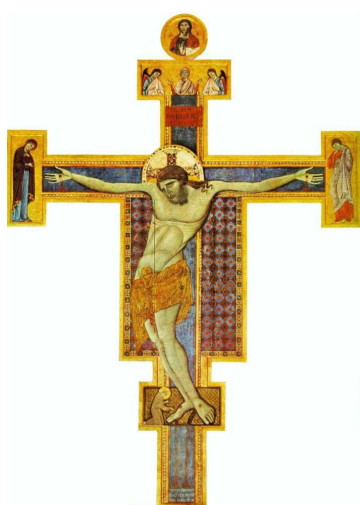
A espiritualidade franciscana está intimamente relacionada a práticas de penitência e um apreço muito grande por essas ações. A impressão das chagas de Cristo em Francisco, a grande devoção por crucifixos, os sofrimentos impostos ao corpo e as vontades, eram marcas desse apreço pelas práticas penitenciais, característico do período em que se desenvolveram, a Baixa Idade Média conheceu o desenvolvimento da confissão auricular, a insistência na eucaristia, o florescimento das associações leigas, etc. A atitude penitente de Elias, ao escolher essa inscrição faz reflexo as vozes dos primeiros franciscanos e, em especial, as atitudes do próprio Francisco. A possível iconografia de Elias é ainda mais provocativa: Elias

---

<sup>4</sup> “Frei Elias fez fazer-se. Ó Jesus Cristo piedoso, tenha compaixão do suplicante Elias. Giunta Pisano me pintou. Ano 1235. Nona edição.”

poderia ter ocupado o lugar que, hoje tradicionalmente, é ocupado por Francisco na iconografia franciscana dos crucifixos.

Francesco Maria Angeli, escrevendo a história das peças da Basílica, descreve Elias aos pés da cruz, ajoelhado e em oração, na mesma posição que Francisco ocuparia dentro desta tradição iconográfica (FANCESCO MARIA ANGELI: 1752, p. 33-34). Buskovits (*apud* FARANDA: 2011, p. 12) acredita que o Crucifixo de Giunta foi protótipo para a construção do Crucifixo de Perugia, de 1272, do “Mestre de São Francisco” (Fig. 06), as posições de Buskovits e Francesco Maria Angeli caminham juntas, a imagem de Perugia traz Francisco de Assis aos pés do



Crucifixo, se os dois estudiosos estiverem certos, o primeiro protótipo do frade penitente aos pés da cruz não foi Francisco, mas Elias. Hipótese estas tão provocantes quanto custosas de terem ocorrido. Poderia Elias, tendo sido próximo de Francisco e conhecendo o amor do santo para com a cena da Paixão, escolher representar a si próprio ao invés daquele que para ele foi modelo?

Fig. 06 – “Mestre de São Francisco”. Crucifixo. Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria.

Fonte:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Crucifisso\\_di\\_Perugia\\_del\\_Maestro\\_di\\_San\\_Francesco#mediaviewer/File:Crusifix\\_Maestro\\_di\\_San\\_Francesco\\_Perugia.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Crucifisso_di_Perugia_del_Maestro_di_San_Francesco#mediaviewer/File:Crusifix_Maestro_di_San_Francesco_Perugia.jpg)

Franco Faranda oferece outra possibilidade, distante daquela de Francesco Maria Angeli e de Buskovits, mais comedida. Quando da morte de Clara de Assis, fundadora das Pobres Damas, Domina Benedicta, primeira abadessa depois de Clara, encomendou um crucifixo para a Basílica de Santa Clara, em Assis, que permanece até hoje. O paralelismo com a história e as condições da encomenda entre os crucifixos de Elias e de Domina Benedicta, levanta a possibilidade de que o Crucifixo de Giunta tenha sido protótipo do Crucifixo da Basílica de Santa Clara (FARANDA: 2011, p. 13).

Na base (Fig. 07) desse crucifixo, do “Mestre de Santa Clara”, percebemos três personagens: a direita, Clara de Assis; ao centro, Francisco junto aos pés de Cristo; a esquerda, a comitente, Domina Benedicta. É possível que Elias ocupasse lugar análogo ao da abadessa, o que não excluiria a imagem de Francisco como principal penitente aos pés da cruz.



Fig. 07 – “Mestre de Santa Clara”. Crucifixo. Basílica de Santa Clara, Assis.

Elias ter sido figurado sozinho, na posição posteriormente ocupada por Francisco, ou ter sido figurado junto ao santo de Assis, coloca o comitente em posição mais ou menos privilegiada. Embora de teores diferentes, as duas possibilidades colocam Elias em uma posição primeira na ordem: proximidade com o próprio Cristo, com ou sem o fundador.

Francisco de Assis era o único que havia tido a possibilidade de uma tão grande proximidade com o crucificado, o seu chamado vindo do crucifixo, a insistência na contemplação do mesmo objeto, e por fim, as marcas em seu corpo que o transformaram em um outro crucifixo, não haviam tido paralelos na história do culto cristão. O protótipo de Giunta se tornou modelo, junto à figura do frade penitente. O comitente, Elias, pode nunca ter ouvido a voz vinda do crucifixo ou ter sido estigmatizado, mas o ato criador de Giunta o coloca, dentro da lógica imagética medieval, num posto não similar, mas próximo do fundador e distante dos fiéis, que mal o podiam identificar a nível do solo.

A narrativa mística de Ângela de Foligno não se detinha em características da composição porque não era a preocupação da autora, da mesma forma, a lógica do comitente aqui não repousava sobre a figuração, mas na presença: ele queria estar. Estar presente em uma imagem-presença, que traz a possibilidade de vir a ser manifestação do próprio Cristo.

Não duvidemos que Elias tenha contemplado longamente sua pequena imagenzinha o lado da grandiosa figura de Cristo, olhar essas imagens não eram apenas

operações de sentido, mas de *imaginatio*, de *imago* (SCHMITT: 2007, p. 368), na lógica medieval, a fronteira entre o observado e o real era fluída, flexível. Elias não encomendou a sua imagem aos pés da cruz para que fosse reconhecido por terceiros, não seria observado, mas para que ele próprio pudesse se sentir partícipe dessa lógica penitente figurada.

Referências Bibliográficas:

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

BOESPFLUG, François. **Le Dieu des peintres et des sculpteurs**. Paris : Hazan ; Paris : Musée du Louvre Éditions, 2010.

BONNE, Jean Claude. Arte e environnement : entre arte medieval e arte contemporânea. In: FONSECA, Celso Silva; RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros; COELHO, Maria Filomena (orgs.). **Por uma longa duração**: perspectivas de estudos medievais no Brasil. VII Semana de Estudos Medievais. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

CASTELNUOVO, Enrico. O Artista. In: LE GOFF, Jacques (org.). **O Homem Medieval**. Lisboa : Editorial Presença, 1989.

FARANDA, Franco. La perduta croce di Assisi dipinta da Giunta Pisano nel 1236. **Saggi di storia dell'arte**. Anno XVII, p.7-27, 2011.

FRANCESCO Maria Angeli. **Collis Paradisi Amoenitates seu sacri conventus Assisiensi historiae**. Libre Duo. Viennae Austriae, 1752.

LUNGHI, Elvio. **The Basilica of St Francis at Assisi**. The frescoes by Giotto his precursors and followers. London: Thames and Hudson, 1996.

NESSI, Silvestro. **La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica**. Assisi : Casa Editrice Francescana, 1994.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Sobre Criação e Autoria: As “Assinaturas” Epigráficas no Ocidente Medieval. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). **Conhecimento e Educação no Medievo**. São Luís: UEMA, 2012, p. 103-111.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p.37-72, jul./dez. 2011.

SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'ímagó. **Annales**. Historie, Sciences Sociales, 51<sup>e</sup> année. n. 1, p. 3-36, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

TEIXEIRA OFM, Frei Celso Márcio (org.) **Fontes Franciscanas e Clarianas**. Petrópolis, RJ Vozes, 2008.

VISALLI, Angelita Marques. O Crucifixo de São Damião: assim Cristo se manifesta a Francisco de Assis. **Notandum**, 32, 85-100, maio-ago 2013.