DOS DETALHES NAS IMAGENS: DOIS AFRESCOS DO CICLO FRANCISCANO NA BASÍLICA SUPERIOR DE ASSIS[1]

Maria Cristina Correia Leandro Pereira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Parte fundamental do trabalho do historiador da arte reside naquilo que ele vê – o que de fato pode ver, o que quer ver, como vê, como aquilo o vê... A lista seria longa e as variáveis, muitas, caso decidíssemos explorar a fundo esse dossiê. Poderíamos pensar nas questões envolvendo reproduções e suas condições de fidedignidade – cromática, de escala etc; ou questões envolvendo as obras e seu lugar – o deslocamento dos sítios originais e suas implicações materiais, simbólicas etc; as condições de preservação e alterações advindas de restaurações. No entanto, optamos por nos restringir aqui a um aspecto apenas: os detalhes nas imagens.

Como lembra Arasse, a preocupação com o detalhe era grande entre artistas que compartilhavam da visão de mundo clássica, em que a *mimesis* era um dos principais valores, estimulando a cópia mais fiel possível das coisas (Arasse, 1996, p. 13). No entanto, na arte moderna e, sobretudo, na pintura, os detalhes vão sendo deixados de lado, vistos como preciosismo. No que concerne aos historiadores da arte, essa desvalorização não se repetiu – ou pelo menos não da mesma forma. Os detalhes são uma ferramenta essencial para a atribuição de autoria e para o estabelecimento de temas iconográficos. As inovações tecnológicas, da invenção da fotografia à fotografia macroscópica e à fotografia digital, são uma prova desse contínuo interesse em se ver cada vez mais (se também melhor, trata-se de uma outra discussão).

Mas para além dessas finalidades mais práticas, os detalhes também podem fazer pensar, e é nesse sentido que vai a investigação ora proposta. Os detalhes que analisaremos aqui não dão particularmente mostra da "mão" do artista[2] (o que de toda forma não é nosso objetivo) e nem tampouco são artificiais, "inventados" por aquele que olha (Arasse, 1996, p. 7), frutos de um "corte" movido pela curiosidade ou pelo gosto do historiador da arte[3]. Nós os classificaríamos de indícios, ou mesmo de

---

[1] Publicado, sem imagens, em: *Anais do VIII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Cuiabá: EDUFMT, 2011, 2 v, v. 2, p. 113-120.

[2] Como fazem muitos historiadores da arte, como por exemplo Richard Offner (Offner, 1939, p. 96); Hermann Beenken (Beenken, 1934, p. 109); Alfred Nicholson (Nicholson, 1944, p. 194).

[3] Como podemos ver nos chamados "livros de arte" (os *beaux livres*, em francês), a exemplo do italiano Giotto, de Basile, que integra justamente a coleção *Tesori d'Arte* e dispõe de uma série de reproduções de boa qualidade de detalhes dos afrescos (Basile, 1997).

sintomas – não de um inconsciente, mas de uma vontade que é ao mesmo tempo política, teológica e plástica[4]. Eles são representações, da mesma forma ou mais explicitamente ainda que a totalidade da obra.

Nosso objeto de estudo são dois afrescos do ciclo da vida de São Francisco na parte superior da basílica de Assis, atribuídos a Giotto e seu ateliê[5], e datados a partir de 1288[6]. A basílica, que abriga os restos mortais do santo no andar inferior, foi um projeto de Frei Elias. Consagrada em 1253 (Zaccaria, 1963, p. 87), sua ornamentação só foi concluída em 1330[7], com importante contribuição do papa[8], que lá dispunha de cátedra. A rica ornamentação, constituída de afrescos e vitrais, foi executada por alguns dos mais famosos artistas da época, como Cimabue. Ao ateliê de Giotto coube a zona intermediária das paredes, com 28 cenas da vida de São Francisco, que constituem a primeira série de imagens monumentais sobre a vida do santo, e que seguiram um mesmo programa, segundo as análises formais de Meiss (Tintori e Meiss, 1962, p. 43-58).

O programa iconográfico dessa série privilegia alguns de seus milagres, mas, sobretudo, a relação do santo com a hierarquia da Igreja – o que não é de surpreender, tendo em vista o apoio papal à empresa e a posição política da facção franciscana responsável pela construção, os chamado conventuais[9]. Como bem sintetiza Daniel Russo, com a basílica de Assis, a Ordem adquire todo o reconhecimento que ela pode esperar (Russo, 1984, p. 695). Interessam-nos particularmente dois desses afrescos, onde podemos ver em ação, nos detalhes, essa opção político-religiosa.

---

[4] A exemplo da análise de Freud do Moisés de Michelângelo – e que se distingue de sua abordagem da lembrança de infância de Leonardo da Vinci, com uma preocupação de analisar o artista com uma abordagem mais psicanalítica (Freud, 1997, p. 9-99).

[5] Embora essa atribuição seja objeto de grande controvérsia, com partidos favoráveis e contrários a ela. De toda forma, os especialistas concordam que há a participação de várias mãos. Ver, a esse respeito, entre outros: Tintori e Meiss, 1962.

[6] Há também controvérsias em relação à datação dos afrescos. Ver: Tintori e Meiss, 1962.

[7] A demora se deveu, segundo Ferdinando Bologna, à alternância na direção da Ordem de freis conventuais e espirituais (Bologna, 1998, p. 329), já que estes últimos eram seguidores fiéis das idéias de Francisco contrárias à posse: "Os irmãos não tenham propriedade sobre coisa alguma, nem sobre casa, nem lugar, nem outra coisa qualquer" (RB 6,1).

[8] O papa Nicolau IV, por exemplo, que havia sido ministro geral da Ordem Franciscana (1274-1279), quando havia dirigido pessoalmente parte da obra, decretara que os franciscanos deveriam utilizar parte do dinheiro das esmolas para "conservar, reparar, edificar, restaurar, ampliar, adaptar e decorar as igrejas" (Bologna, 1998, p. 331).

[9] Como bem precisou Francastel, "das vinte e oito cenas, apenas três ilustram virtudes propriamente franciscanas. As outras composições exaltam sete vezes milagres espetaculares, oito vezes cenas honoríficas da vida do santo, seis vezes aspectos da mística oficial romana" (Francastel, 1973, p. 337).

O primeiro que examinaremos é o quinto afresco[10], que mostra a renúncia de São Francisco aos bens paternos. A imagem é dividida em dois grupos bem marcados, um com a família e habitantes de Assis (19 pessoas no total), e o outro com São Francisco e pelo menos cinco eclesiásticos, dos quais quatro são tonsurados e um porta uma mitra. Um espaço se abre entre os dois grupos, que é ecoado pelas construções ao fundo. O pai de Francisco segura as vestes despojadas pelo filho e é contido em seu movimento em direção a este por um homem que está ao seu lado. No lado eclesiástico, alguns religiosos olham para o grupo oposto, enquanto o bispo olha para trás. Acima das personagens e das construções, do lado direito, está representada a mão de Deus. Esta emerge do fundo, não se sabe se de nuvens, por causa do estado de conservação um tanto precário do afresco. Ela faz o característico gesto de bênção em direção a Francisco, que é o único que a percebe, pois olha para cima e responde ao gesto, colocando suas mãos postas.

[10] A sequência linear tem início próximo ao altar, do lado direito da igreja. Apenas a primeira imagem foge à seqüência, já que se trata da entrada do santo em Assis.

Fig. 1 – Giotto e ateliê – afresco - c. 1288 - basílica superior de Assis.

Algumas das características bem conhecidas de Giotto são facilmente percebidas nessa imagem, como a representação em perspectiva das construções ao fundo e o volume das personagens. Mas também há outras, menos estudadas, como o aspecto teatral da disposição e representação das personagens (Damisch, 1971, p. 674), que pode ser visto através dos gestos e trocas de olhares. O cuidado com os "detalhes" também se mostra, justamente nesses olhares que trocam as personagens, ou nas rugas do bispo. Mas não se trata desses detalhes para os quais chamamos atenção, e sim para as mãos: a mão de Deus, a de São Francisco, a de seu pai e, sobretudo, a do bispo ao segurar o manto que cobre a nudez do santo. As três primeiras fazem gestos específicos, diríamos mesmo, para empregar um vocabulário vindo da gramática, intransitivos, que se justificam por si sós: bênção, oração, ira. Além disso, eles funcionam quase como atributos de cada uma dessas personagens. Um pouco mais diferente é o gesto do bispo,

que segura o manto e ao mesmo tempo abraça São Francisco. Voltaremos a ele mais adiante.

Essa cena é uma das mais famosas da vida de São Francisco, sendo relatada nas quatro principais hagiografias. Apesar de ter sido a Legenda Maior de São Boaventura a principal fonte textual para os afrescos (Cannon, 1982, p. 65), nesse caso a aproximação maior se dá com a Vida I de Tomás de Celano:

> Diante do bispo, já não suportou demoras e nada o deteve. Nem esperou que falassem, nem ele mesmo disse nada. Despiu-se imediatamente, jogou ao chão suas roupas e as devolveu ao pai. Não guardou nenhuma peça de roupa, ficou completamente nu diante de todos. O bispo, compreendendo sua atitude e admirando seu fervor e sua constância, levantou-se e o acolheu em seus braços, envolvendo-o na capa que vestia. (1 Cel 6, 15)

A principal diferença para as outras é que elas mencionam um cilício que Francisco levava sob suas roupas, revelado quando ele se despiu, o que não ocorre no afresco. Além disso, na Vida II de Celano e na Legenda Maior de São Boaventura, há uma fala de Francisco que reconhece seu "Pai que está no céu", e não Pedro Bernardone, afirmando que "Irei nu para o Senhor" (2 Cel 7, 12; LM 2, 4). A Legenda Maior, no entanto, se aproxima da Vida I de Celano ao fazer referência à ação do bispo de abraçar Francisco e envolvê-lo em um manto. Ela vai além, no entanto, ao discorrer mais sobre esse manto:

> O bispo, que era um homem santo e muito digno, chorava de admiração ao ver os excessos a que o levava seu amor a Deus; levantou-se, abraçou-o e envolveu-o no seu manto, ordenando que trouxessem alguma roupa para cobri-lo. Deram-lhe um pobre manto que pertencia a um dos camponeses a serviço do bispo; Francisco o recebeu agradecido e, depois, havendo encontrado um pedaço de giz no caminho, traçou uma cruz sobre o manto. Muito expressiva era semelhante veste neste homem crucificado, neste pobre seminu. (LM 2, 4)

É interessante observar que o afresco também concede bastante atenção ao manto. O momento escolhido para ser representado foi o que ele é coberto pelo manto – e não o do desnudamento, apesar da grande ênfase que Celano deu a esse fato, repetindo por três vezes que Francisco ficou nu. Por outro lado, a continuação da cena, na versão de São Boaventura, onde é traçado o paralelo entre Cristo e Francisco e se faz referência ao pobre, foi ignorada. Isso não era de surpreender, tendo em vista a ausência total de pobres nessa série de imagens (a única quase exceção é o pobre cavaleiro a quem São

Francisco ofereceu o manto, mas que ainda assim não é representado de fato como um pobre).

Em princípio, não seria um problema representar São Francisco nu[11]. As próprias fontes escritas – pelo menos três delas – frisam como essa nudez vinculava o santo ao Cristo, com a fórmula que equivalia a "seguir nu o Cristo nu". Ademais, há que se lembrar que a nudez na época medieval não era automaticamente negativa. Ela poderia frisar a pureza, como a de Adão e Eva antes do pecado[12]. Muitos santos eram assim representados, sobretudo no momento do martírio. No entanto, o sentido da nudez desse episódio, conforme interpretado pelos exegetas e seguidores de São Francisco, é a pobreza. E é isso que está sendo "censurado" na imagem. Além disso, o gesto do bispo é não só de cobrir o santo como de passar os braços a seu redor: há uma mão sua de cada lado de Francisco, envolvendo-o, abraçando-o. Mais do que um gesto de renúncia, aqui vemos um gesto de "aquisição", de posse.

Cabe lembrar a relação intensa – e explícita – dessas imagens do ciclo de São Francisco com os textos, que é perceptível não só através do cotejamento entre eles, como fizemos acima, mas também graças aos *tituli* que originalmente acompanhavam as imagens (Marinangeli, 1966, p. 91-93). Nesse afresco, o *titulus* seria, na reconstituição de Marinangeli:

> Quando restituiu ao pai todas as coisas e, depostas as vestes, renunciou aos bens paternos e temporais, dizendo ao genitor: "Agora posso dizer com certeza: Pai nosso que estás no céu, pois que Pedro de Bernardone me repudiou".

Como bem observou Damisch a respeito desses *tituli*, "*les images deviennent lisibles au titre d'unités d'un discours qu'elles ont moins pour fonction d'illustrer que d'actualiser sous l'espèce picturale*" (Damisch, 1971, p. 670). O *titulus* dessa imagem, por exemplo, não dá conta de "traduzi-la" inteiramente. Ele fala de uma parte apenas – que é certamente importante, porque trata da entrega de Francisco a Deus. Mas o fundo político dessa cena, que também podemos ler nas hagiografias de Celano e Boaventura, não é mencionado. Cabe à imagem – e ao detalhe mencionado, das mãos do bispo – demonstrá-lo. Não de forma explícita, como uma propaganda, mas mais sutilmente,

[11] Está-se longe ainda do Concílio de Trento e de sua proibição de imagens "lascivas" nas igrejas (sessão 25), que levou, por exemplo, à censura dos nus de Michelângelo no Juízo Final da Capela Sistina.

[12] E é interessante observar que eles só estão cobertos após terem pecado. Da mesma maneira, muitas vezes as sedutoras eram representadas vestidas, e não nuas, nas imagens medievais (como é o caso de um manuscrito das Belas Horas do duque de Berry. Ver, a esse respeito, entre outros: Easton, 2008, p. 10-11). Ou seja, a relação com a nudez e as roupas não pode ser equiparada automaticamente com a de um espectador nosso contemporâneo.

visualmente, através daquilo que é próprio às imagens, o trabalho de figurabilidade – para usar os conceitos que Damisch toma emprestado de Freud (Damisch, 1971, p. 670-671).

Esse gesto não é um *hapax*, há mais representações da cena que mostram o bispo abraçando São Francisco. Em um outro afresco pintado por Giotto, na capela Bardi, na igreja de Santa Croce de Florença, datado de 1325, o bispo envolve o santo em seu manto de uma forma tal que eles parecem ter um só corpo. O manto faz ostensivamente essa ligação entre as duas personagens. O trabalho do detalhe aqui se desloca para os pés: à primeira vista, essa fusão é tão grande que ambos parecem ter um só par de pernas. Só com atenção consegue-se perceber a ponta do pé esquerdo do bispo aparecer sob sua sobrepeliz, apoiado sobre o degrau da construção localizada ao fundo – outro detalhe que evita a fusão total, marcando a ambigüidade da imagem, que aproxima e afasta ao mesmo tempo o santo e o bispo, em lugares e patamares distintos.

Fig. 2 – Giotto e ateliê – afresco – 1325 – capela Bardi, igreja de Santa Croce, Florença.

Outros exemplos, um pouco posteriores, mostram a cena de maneira mais simplificada, sem dar tanta ênfase ao abraço. Esse é o caso de uma miniatura do chamado Manuscrito de Brescia, o *Codex Legenda Major*, de 1457, que mostra o santo

envolvido pelo manto que o bispo segura[13]. É a posição de Francisco, com as costas viradas para o pai, que sublinha sua renúncia e sua opção pela vida cristã.

Fig, 3 – Codex Legenda Major – 1457 – Bibliteca Cappuccini, Roma.

Um afresco de Gozzoli do ciclo franciscano da capela absidial da igreja de São Francisco de Montefalco, datado de 1452, mostra um gesto semelhante. E novamente é o corpo de Francisco, a sua posição, que o destaca – dessa vez não só do grupo familiar, mas também da Igreja, pois ele é o único que está completamente de frente, com os olhos também para frente, como se mirassem o espectador.

[13] Biblioteca Cappuccini, Roma.

Fig. 4 – Benozzo Gozzoli – afresco – 1452 – capela absidial, igreja de São Francisco de Montefalco.

Em nenhum desses outros exemplos, no entanto, observamos a presença da mão de Deus, e nem o mesmo jogo – teatral – das mãos, o que reforça o caráter bastante douto e minucioso do programa iconográfico de Assis.

O segundo afresco é o sexto da série, que mostra o sonho do papa Inocêncio III. Quando São Francisco fora pedir a aprovação da regra ao papa, este se convencera em grande parte por causa de um sonho que tivera. Como conta São Boaventura na Legenda Maior: “De fato, vira em sonho a basílica do Latrão prestes a ruir e um homem pobrezinho, pequeno e de aspecto desprezível, a sustinha com os ombros para não cair” (LM 3, 10). A versão de Tomás de Celano é bastante próxima: “Tinha visto em sonhos a basílica de Latrão estava para ruir, mas fora sustentada por um religioso, homem insignificante e desprezível, que a firmara com seu ombro para não cair” (2 Cel 11, 17)[14].

[14] Também há o mesmo relato na Legenda menor (Lm 2, 4). E o mesmo texto, basicamente, era reproduzido no *titulus* dessa cena.

Trata-se de outra passagem bem conhecida da vida de São Francisco, frequentemente representada em imagens. No afresco de Assis, o papa está deitado em seu leito, na parte direita da imagem, no interior de uma *boîte locale*, para usar um termo de Jean-Philippe Antoine (Antoine, 1993, p. 1463), portando as vestes litúrgicas e a mitra que o identificam como tal, acompanhado de quatro homens sentados ao pé da cama – as tradicionais testemunhas de uma visão-sonho, como a que ele tem. O dossel da cama, enrolado em uma das colunas, chama atenção para o sonho-visão do qual o espectador é também testemunha (eis aí outro exemplo do trabalho do detalhe). Assim, do lado esquerdo vemos uma construção inclinada, sustentada por São Francisco.

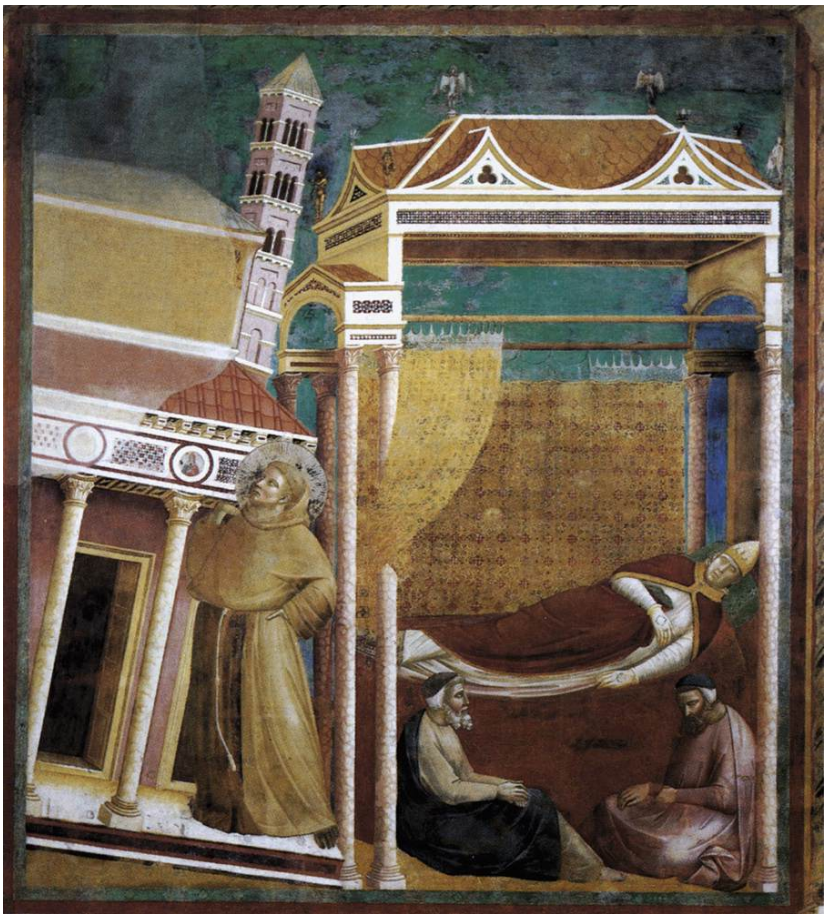

Fig.5 – Giotto e ateliê – afresco – c. 1288 – basílica superior de Assis.

Novamente a preocupação de ordem mimética de Giotto é remarcável: pode-se observar a perspectiva empregada e o cuidado com detalhes que nos permitem reconhecer esse edifício como a igreja de Latrão. O santo é representado jovem, louro e forte, segundo a visão idealizada pelos conventuais, ela também herdeira do pensamento clássico e também medieval, de que ao exterior belo corresponde um interior igualmente belo.

Mas o ponto que gostaríamos de apontar aqui é o detalhe dos pés do santo: ele está sustentando a igreja dividindo a mesma base que ela. Ou seja, trata-se de uma ação impossível, pois ele se inclina do chão juntamente com a igreja, sem apoiar-se fora dela. Ele está sustentando a igreja de "dentro" da própria igreja – ou Igreja, já que é para isso o sonho do papa. Dado o cuidado de Giotto com os detalhes, este aqui não pode ser atribuído a um erro de cálculo, ou a alguma falta de habilidade. Ainda mais se o comparamos com uma outra pintura atribuída ao próprio Giotto e seu ateliê, na predella do retábulo que se encontra no Museu do Louvre, em que o santo tem os pés bem plantados no chão, e ergue com grande esforço a igreja que está desmoronando[15].

Fig. 6 – Giotto e ateliê –TSM – Predella de retábulo – Museu do Louvre, Paris.

Esse esforço, que ele faz sempre com o pé apoiado no chão, se repete em outros artistas, como Gozzoli, na já mencionada capela da igreja de Montefalco (1452). Um paralelo pode ser estabelecido com representações de uma outra versão do sonho de Inocêncio III, no qual ele teria visto São Domingos portando a igreja do Latrão, como podemos ver em pinturas de um artista dominicano, Fra Angelico: na predella do retábulo da coroação da Virgem (c. 1430), pintado para a igreja de San Domenico de

[15] Ver, a esse respeito, Gardner, 1982.

Fiesole e atualmente no Louvre, e na predella do retábulo da Virgem com o Menino e quatro santos, atualmente no Museo Diocesano de Cortona[16].

Fig. 7 – Benozzo Gozzoli – afresco – 1452 – capela absidial, igreja de São Francisco de Montefalco.

[16] Um dos primeiros exemplos do sonho de Inocêncio III com São Domingos pode ser encontrado no sarcófago que guarda os despojos deste santo, a *Arca di San Domenico*, do século XIII, na igreja a ele dedicada em Bolonha. Atribuída a Nicola Pisano, um dos relevos em mármore mostra o santo sentado, segurando de forma bastante discreta a igreja às suas costas. Ao seu lado, em uma posição quase simétrica, está o papa, o que mostra a intenção de vincular esse santo à hierarquia da Igreja, assim como ocorria com São Francisco, através de outros recursos visuais. Ver, a respeito da arca, Moskowitz, 1994.

Fig. 8 – Fra Angelico – Predella da Coroação da Virgem – TSM – c. 1430 – Museu do Louvre, Paris.

Fig. 9 – Fra Angélico – Predella da Virgem com Menino e quatro santos – TSM – c. 1437 – Museo Diocesano, Cortona.

Essa posição de São Francisco (assim como de São Domingos) é, no entanto, bastante diferente da encontrada em um afresco do andar inferior da basílica, atribuído ao Mestre de São Francisco, que mostra o santo carregando o edifício lateranense qual uma cariátide.

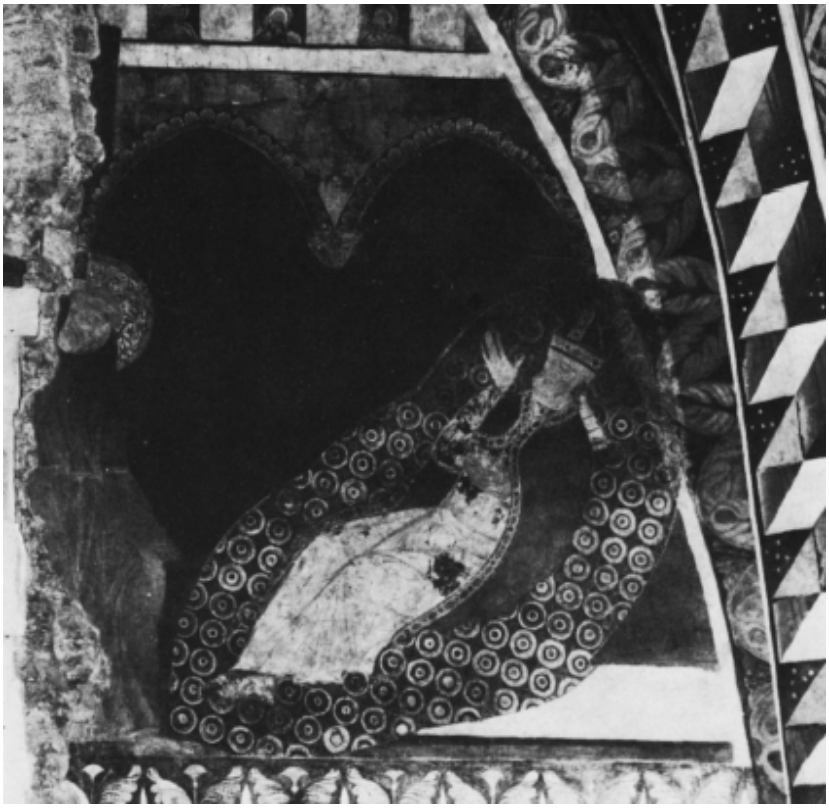

Fig. 10 – Mestre de São Francisco – afresco – basílica inferior de Assis.

Ou de um vitral no andar superior, atribuído também ao Mestre de São Francisco, datado de c. 1275, no qual o santo apenas olha para a igreja que se desmorona às suas costas.

Fig. 11 – Mestre de São Francisco – vitral – c. 1275 – basílica superior de Assis.

No que diz respeito ao afresco da basílica superior, é interessante observar que os historiadores da arte que o estudaram não se aperceberam desse detalhe. É o caso de Joanna Cannon, que, no entanto, fez dele uma descrição minuciosa:

> *Here, Francis turns towards the building; the Lateran portico rests on his right shoulder and the weight is carried on his right leg. The tension of the bent left leg is lost; now it forms part of an elegant, gentle sway instead, while the left arm is bent away from the body and the hand rests casually on the hip*. (Cannon, 1982, p. 69)

Yarza Luaces, ao contrário, é mais expeditivo: "*entre las escenas elegidas, se encuentra el Sueño de Inocencio III, donde la iglesia de Letrán está sostenida por um pobrecillo (San Francisco)*" (Yarza Luaces, 1996, p. 197). O tema da imagem parece se impor, de certa maneira, e fazer com que os estudiosos não vejam de fato a imagem[17] – o que é ainda mais marcante nessa descrição de Yarza Luaces, que faz referência ao "pobrezinho" quando nada nessa representação de Francisco caracteriza-o como tal. Ao contrário, ele é forte, altivo – como convém à nova iconografia do santo, difundida pelos conventuais, suporte do papado.

[17] Mesmo Damisch, ao se referir a essa imagem, ignora esse detalhe, limitando-se a dizer: "*l'édicule où sommeile le pontife, l'église soutenue par le saint*" (Damisch, 1971, p. 671). Essa ausência se justifica, na maioria das vezes, pelo fato de que não se está fazendo uma análise propriamente dita dessa imagem, mas discutindo outras questões, tais como, no caso de Damisch, a construção e a convivência entre formas de representar o espaço pictórico diferentes.

Fig. 12 - Giotto e ateliê – afresco – c. 1288 – basílica superior de Assis – detalhe.

Através desses detalhes, pois, buscava-se frisar a pertença de São Francisco à Igreja de Roma, ao círculo papal – e com isso reforçar a posição política dos conventuais. Como analisou Arasse, os detalhes funcionam aqui como uma espécie de "duplo" das imagens, como "*une pierre de touche efficace pour percevoir les enjeux d'articulations historiques*" (Arasse, 1996, p. 13). Em suma, parafraseando Warburg, poderíamos dizer que, na basílica de Assis, o *bom são Francisco* está nos detalhes[18].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOINE, Jean-Philippe. Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles. **Annales**, v. 48, n. 6, 1993, p. 1447-1469.

ARASSE, Daniel. **Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996.

BASILE, Giuseppe. Giotto. **Le storie francescane ad Assisi**. Milano: Electa, 1997.

BEENKEN, Hermann. A polyptich ascribed to Giotto. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, v. 65, n. 378, set. 1934, p. 99-113.

[18] "*Der liebe Gott steckt im Detail*". Segundo Gombrich, esse era o mote favorito de Warburg (Gombrich, 1970, p. 13).

BOLOGNA, Ferdinando. Giotto. In: DUBY, Georges. **História artística da Europa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, v. 2, p. 328-357.

CANNON, Joanna. Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi. **The Burlington Magazine**, v. 124, n. 947, 1982, p. 65-69.

DAMISCH, Hubert. Figuration et representation: le problème de l'apparition. **Annales**, v. 26, n. 3, 1971, p. 664-680.

EASTON, Marta. 'Was it good for you, too?' Medieval erotic art and its audiences. **Different visions**. A journal of new perspectives in medieval art, n. 1, set. 2008, p. 1-30.

FRANCASTEL, Pierre. A arte italiana e o papel pessoal de São Francisco. In: ____. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 323-340.

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; o Moisés de Michelângelo**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARDNER, Julian. The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v. 45, n. 3, 1982, p. 217-247.

GOMBRICH, Ernst H. **Aby Warburg. An intellectual biography**. Londres: The Warburg Institute, 1970.

MARINANGELI, Bonaventura. **Opera completa di Giotto**. Milano: Rizzoli, 1966.

MOSKOWITZ, Anita Fiderer. **Nicola Pisano's Arca Di San Domenico and Its Legacy**. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1994.

NICHOLSON, Alfred. Again the St. Francis series. **The Art Bulletin**, v. 26, n. 3, set. 1944, p. 193-196.

OFFNER, Richard. Giotto non-Giotto. **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, v. 75, n. 438, set. 1939, p. 96-113.

RUSSO, Daniel. Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge. **Mélanges de l'école française de Rome**, v. 96, n. 2, 1984, p. 647-717.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS. **Escritos e biografias de São Francisco de Assis**. Petrópolis: Vozes, 1983.

TINTORI, Leonetto et MEISS, Millard. **The painting of the life of St. Francis in Assisi, with notes on the Arena Chapel**. New York: New York University Press, 1962.

YARZA LUACES, Joaquín. La imagen del fraile franciscano. **VI Semana de Estudios Medievales**. Espiritualidad. Franciscanismo. Najera, 31 de julio-4 de agosto de 1995. La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1996. p. 185-211.

ZACCARIA, G. Diario storico della basilica e sacro convento di San Francesco in Assisi (1220-1927). **Miscellanea Francescana**, n. 63, 1963, 75-120.