

IMAGENS ESCULPIDAS DE CRISTO NA DOR

Maria Isabel Roque¹

Nos primeiros tempos do Cristianismo, o tema da crucificação era representado simbolicamente como o sacrifício do Cordeiro de Deus, validando os termos da corrente docetista monofisita, que anulava a natureza humana de Cristo, ou da doutrina nestoriana, que lhe atribuía uma dupla natureza, enquanto Deus e enquanto homem, pelo que a morte de Cristo ou era apenas aparente ou não incluía a sua dimensão divina. Em oposição a estas doutrinas, o Concílio de Calcedónia, reunido em 451, instaurou o dogma da Encarnação como união hipostática: “o Senhor nosso Jesus Cristo, perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem” (Concílio da Calcedónia, 4.º ecuménico, 5.ª sessão. In Denzinger, 2007: 113). Foi neste contexto que, ainda no século V, surgiram as primeiras figurações humanas de Cristo crucificado, com os olhos abertos e a cabeça erguida, com um diadema real em substituição da coroa de espinhos, firmando a tradição bizantina da representação de *Christus triumphans*, vivo e triunfante sobre a morte. O corpo, com os braços abertos horizontalmente sobre a trave da cruz e os pés apoiados no supedâneo, aparenta estar de pé. Estendendo-se a todo o mundo cristão, este modelo dominou a iconografia medieval até ao século XI.

A representação da morte de Cristo na cruz surgiu no Oriente, ainda no século VIII. Porém, no Ocidente, o crucifixo de Gero (encomendado pelo arcebispo Gero, cerca de 965-970 para a catedral de Colónia) é a mais antiga imagem conhecida de Cristo morto. Evidenciando uma sensível alteração da sensibilidade religiosa na viragem do milénio, *Christus mortuus* apresenta-se com os olhos fechados, a cabeça pendida e o corpo sinuoso e suspenso das mãos colocadas num registo superior ao dos ombros, embora mantenha o semblante de tranqüila espiritualidade dos ícones bizantinos.

Uma nova conceção do tema surge no século XIV, marcado pelos horrores da Peste Negra e pelo misticismo propagado por S. Francisco de Assis, também presente nos *Exercícios* de Johannes Tauler, nas *Meditações da vida de Cristo* de Pseudo-Boaventura (atualmente, atribuídas a Frei João de Caulibus) ou nas *Revelações* de Santa Brígida que, retomando as profecias de Isaías (Is. 53, 1-10), exaltavam o atroz sofrimento da paixão de Cristo e, em particular, o lento martírio da sua morte.



Pormenor de Cristo Crucificado, dito *Gabelkreuz*

“Luego en todos los puntos de su cuerpo que se podían divisar sin sangre, se esparció un color mortal. Los dientes se le apretaron fuertemente, las costillas podían contársele; el vientre, completamente escuálido, estaba pegado al espinazo, y las narices afiladas, y estando su corazón para romperse, se estremeció todo su cuerpo y su barba se inclinó sobre el pecho. [...] Quedó con la boca abierta, de modo que podían verse

los dientes, la lengua y la sangre que dentro tenía; los ojos le quedaron medio cerrados, vueltos al suelo; el cuerpo, ya cadáver, estaba colgado y como desprendiéndose de la cruz; inclinadas hacia un lado las rodillas, apartábanse hacia otro lado los pies girando sobre los clavos.” (Brígida da Suécia: Libro IV, Revelación LII)

As imagens dolorosas eram um instrumento de grande impacto emocional, servindo de suporte à dramaturgia catequética e às pregações, sobretudo das ordens mendicantes, estimulando a meditação acerca dos temas da Paixão e levando os fiéis a identificar-se com todo o sofrimento infligido a Cristo, como se depreende do relato da vida do Beato dominicano Henrique Suso, companheiro de Johannes Tauler: “il contemplait en versant un torrent de larmes son Rédempteur dépouillé, crucifié, élevé en l’air, déchiré et mourant” (Suso e Cartier, 1852: p. 62).

O crucifixo *Gabelkreuz* de Santa Maria do Capitólio, em Colónia, datado de cerca de 1300, define a tipologia das representações góticas de *Christus patiens*, sofredor e doloroso, com a cabeça caída sobre o peito, a coroa de espinhos firmemente cravada, os olhos semicerrados e a boca entreaberta. A imagem atroz do sofrimento é confirmada pelo corpo morto, todo ensanguentado e de uma extrema magreza, pesadamente suspenso pelos braços de acentuada verticalidade, acompanhando a forma da cruz, o esqueleto perceptível sob a pele esticada, a caixa torácica dilatada, com as costelas e a ponta do esterno salientes, o ventre afundado, os membros finos e descarnados, os pés sobrepostos. Os quadris estão envoltos pelo perizónio comprido que, apertado com um nó sobre o lado direito, cai em pregas sobre o joelho esquerdo. A cruz em ípsilon (Y), cujos braços se desenvolvem a partir da altura dos quadris da escultura, é representativa da escola renana e evoca a árvore do conhecimento do bem e do mal, no Éden, através da qual foi cometido o pecado original redimido pelo sacrifício de Cristo na cruz.

O crucifixo *El Dévot Crist* de Perpignan, datado de 1307, muito idêntico ao Cristo renano quer do ponto de vista iconográfico, quer estilístico, leva ao limite esta dramática expressão de dor: a caixa torácica é uma estilizada sequência de caneluras horizontais, interrompida pela ferida aberta no lado direito; os dedos das mãos estão retorcidos; o rosto, anguloso e descarnado, evidenciando o sofrimento físico e moral da agonia, transformava-se numa pungente máscara fúnebre.

A incidência da tipologia de *Christus patiens* (ou *Crucifixus dolorosus*) numa série de derivações conhecidas em França e Espanha e, em particular na área catalã-navarro-aragonesa, levou a relacionar a devoção ao Cristo sofredor com a religiosidade da peregrinação nos Caminhos de Santiago (cfr. Franco Mata, 2010: p. 91). Podem citar-se os crucifixos da igreja de Santa Maria de las Huertas, em Puente la Reina (Navarra), da igreja paroquial de Camps, junto a Fonollosa (Barcelona), ou

¹ Professora Universitária, UCP.



Fig. 1
Cristo crucificado, dito Gabelkreuz
 Autor desconhecido, escola renana
 C. 1300
 Escultura em madeira policromada
 Colónia, Santa Maria do Capitólio
 Foto in: <http://www.art-history-images.com/photo?id=6814> (2012-02-24)



Fig. 2
Cristo crucificado, dito El Devot Crist
 Autor desconhecido, escola renana
 Século XIV (início), 1307 (?)
 Escultura em madeira policromada
 Perpignan, catedral de S. João Batista
 Foto in: http://www.cg66.fr/uploads/Image/c4/WEB_CHEMIN_7258_1301557174.jpg (2012-02-24)



Fig. 3
Cristo crucificado, dito Cristo Negro
 Autor desconhecido
 Século XIV, c. 1375-1390
 Prov. Oratório das Donas, Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra
 Coimbra, Museu Machado de Castro
 Foto in: <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158790> (2012-04-23)



Fig. 4
Cristo crucificado, dito Cristo de Mont'Irás
 Autor desconhecido, escola portuguesa
 Século XIV (meados)
 Escultura em madeira policromada
 Ribeira de Santarém, Igreja paroquial de Santa Iria
 Foto in: Las Edades del Hombre. 2006. *Kyrios* [exposición]: *Las Edades del Hombre, Catedral de Ciudad Rodrigo 2006*. [Valbuena de Duero]: Fundación Las Edades del Hombre, p. 310. Parte inferior do formulário



Fig. 5
San Francisco abrazando al Crucificado
 Bartolomé Esteban Murillo
 C. 1668
 Pintura a óleo sobre tela
 Inscricão: QUI NON/ RENUNTIAT/ OMNIBUS/ QUI PSSI/ DET NON POTEST/ MEUS/ ESSE DISCI/ PULU//
 Sevilha, Museu de Belas Artes
 Foto in: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0129P&volyer=busquedaSimple&k=murillo> (2012-02-24)



Fig. 6
Cristo e S. Francisco; Amor Divino
 Autor desconhecido
 Século XVIII, primeira metade
 S. Salvador da Baía, igreja de S. Francisco
 Foto in: <http://www.flickrriver.com/photos/90342017@N00/tags/pelourinho/> (2012-02-24)

da basílica de Saint Julien de Brioude (Auvergne), proveniente da leprosoaria de La Bajasse e conhecido como o Cristo leproso (*Christ Lépreux*), todos datados do primeiro quartel do século XIV. De resto, no românico catalão, já eram frequentes as representações de Cristos esqueléticos, com o tórax evidenciado, os membros descarnados e os rostos magros e ensombrados por uma profunda tristeza.

O modelo renano-catalão passou rapidamente a outras zonas da Europa e conheceu um desenvolvimento muito particular e expressivo em Itália. Considerado o protótipo da escola italiana, o crucifixo da igreja de San Francesco de Oristano (Sardenha), dito de Nicodemus (a quem uma lenda popular atribui a respetiva autoria) e datável de 1320-1330, conserva a policromia original e apresenta todos os restantes sinais da Paixão, nomeadamente, as feridas da flagelação a sangrar abundantemente. Além disso, as proporções alteradas e as tensões do corpo, cujo peso força os tendões dos braços alongados e das pernas dobradas, criam um jogo de linhas diagonais que acentuam a expressão de agonia e dos espasmos da morte. O naturalismo da representação tende a acentuar-se até ao extremo do crucifixo de Santa Maria Novella, em Florença, com o rosto cadavérico e o corpo inteiramente coberto por feridas ulceradas. Não obstante a similitude que os crucifixos italianos apresentam com os modelos renanos e catalães, regista-se uma nítida influência dos trabalhos de Giovanni Pisano e, em particular, do painel da crucificação nos púlpitos da Igreja de Santo André em Pistoia, concluído em 1301, e da catedral de Pisa, de 1310 (cfr. Kalina, 2003).

Em Portugal, o crucificado doloroso mais expressivo é o Cristo Negro, datado de c. 1375-1390, proveniente do Oratório das Donas, casa feminina anexa ao Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, e atualmente no Museu Machado de Castro.

Na diacronia destas representações e após o clímax dramático da agonia e da morte, surge o tema da descida da cruz, pouco comum em escultura mas, provavelmente, também influenciado pelo misticismo franciscano e pela sequência das cenas do teatro religioso medieval. Na Península Ibérica, os mais notáveis são o Cristo de la Vega, proveniente da antiga basílica de Santa Leocádia, em Toledo, e o Cristo de Mont' Irás, de meados do século XIV e colocado em cruz posterior, na igreja de Santa Iria, em Ribeira de Santarém. O corpo, embora, genericamente, siga o esquema formal dos anteriores no que respeita ao zigzagueado entre o tronco e as pernas fletidas, dobra-se numa curvatura apertada que se prolonga pela cabeça, horizontalizada e pendente sobre a direita; os braços, abertos, criam uma linha oblíqua, perpendicular à posição das coxas. Também se mantém a formulação esquemática do tórax dilatado, mas apresenta o ventre distendido. A principal divergência, que se torna elemento identificador do tema, reside no braço flácido e caído com a mão estendida. Na falta de informação documental complementar, estas representações têm vindo a ser interpretadas como elementos de conjuntos escultóricos da Descida da Cruz, truncados das restantes figuras. Porém, é verosímil a leitura da mão virada para o registo humano como um gesto mediador, relacionando-o com o milagre do abraço de Cristo a São Bernardo de Claraval, “De Crucifixo Bernardum

amplexante” (Bernardo de Clairvaux, 1662: 72): estando o santo prostrado em oração junto ao crucifixo, Cristo soltou o prego que lhe prendia a mão à cruz e estendeu o braço para o acolher num afetuoso amplexo. A iconografia deste tema é rara e foi posteriormente associada a S. Francisco de Assis, sobretudo no âmbito da iconografia da Reforma Católica. É o caso da pintura *San Francisco abrazando al Crucificado*, de Murillo, cuja inscrição “Quem não renunciar a todos os seus bens não pode ser meu discípulo” (Lc. 14, 33) aponta o sacrifício de Cristo na cruz como didática para o despojamento dos bens terrenos, aqui enunciada através do gesto do santo que, com o pé, empurra o globo, símbolo das ambições mundanas. Esta representação conheceu ampla divulgação, tendo chegado ao Brasil, onde é identificada pela documentação da época como “Amor Divino” (cfr. Coelho, 2005: 24) e de que se podem referir exemplos escultóricos nas igrejas franciscanas de S. Salvador da Baía, de São João del-Rei e de Ouro Preto.

Uma derivação do tema que, no teatro litúrgico, relaciona o tema da crucificação com a descida da cruz é a representação de Cristo morto com os braços articulados, a qual surge em Portugal, sobretudo no contexto das Misericórdias, e também no Brasil. A articulação ao nível dos ombros, permite esticar os braços de modo a poder ser pregado na cruz ou pô-los ao longo do corpo, permitindo colocar a imagem dentro do féretro nas procissões do Enterro do Senhor, na Sexta-feira Santa. Cumpre-se, desta forma, o ciclo da morte de Cristo, num dramático crescendo da narrativa do sofrimento, entre a agonia da execução e a deposição do corpo.

Bibliografia:

- BERNARD DE CLAIRVAUX, Santo (1662). *Sancti Patris Bernardi... Opera omnia in V tomos... digesta... Accedunt libri VII vitae S. Bernardi...* Lugduni: Sumptibus Hieronymi de la Garde, Petri Compagnon, Chrystophorus Fourmy.
- BRÍGIDA DE SUÉCIA, Santa. *Celestiales revelaciones de Santa Brigida, princesa de Suecia*. Disponível em: <<http://www.santos-catolicos.com/santos/santa-brigida-de-suecia/santa-brigida.php>> (2012-02-19).
- COELHO, Beatriz (2005). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- DENZINGER, Heinrich; HÜNERMANN, Peter (2007). *Compendio dos símbolos, definições e declarações da fé e moral [= Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum]*. São Paulo: Paulinas, Edições Loyola.
- FRANCO MATA, Ángela (2010). El Camino de Santiago en Castilla y León: itinerario artístico. In *El mundo de los castillos: Ponferada: templarios, peregrinos y señores*. [Valladolid]: Consejería de Cultura; Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.
- KALINA, Pavel (2003). Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the “crucifixo doloroso”. In *Artibus et Historiae*. Krakow: IRSA. Vol. 24, n.º 47, pp. 81-101.
- SUSO, Henri; CARTIER, Étienne (1852). *Oeuvres du B. Henri Suso de l'Ordre des Frères Prêcheurs*. Paris: Sagnier et Bray. ■