

## IMAGENS ESCULPIDAS DE CRISTO NA DOR

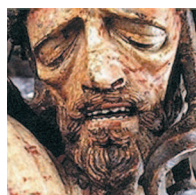
Maria Isabel Roque<sup>1</sup>

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 tranquila 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.

“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



Pormenor de Cristo Crucificado, dito *Gabelkreuz*

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, transforma-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

<sup>1</sup> 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)

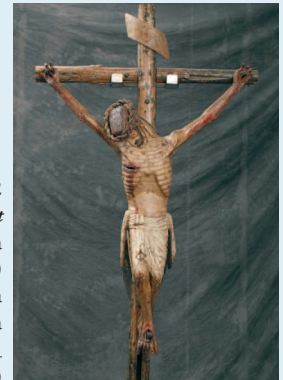


Fig. 2  
**Cristo crucificado, dito El Devot Crist**  
Autor desconhecido, escola renana  
Século XIV (início), 1307 (?)  
Escultura em madeira policromada  
Perpignan, catedral de S. João Batista  
Foto in: [http://www.cg66.fr/uploads/Image/c4/WEB\\_CHEMIN\\_7258\\_1301557174.jpg](http://www.cg66.fr/uploads/Image/c4/WEB_CHEMIN_7258_1301557174.jpg) (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

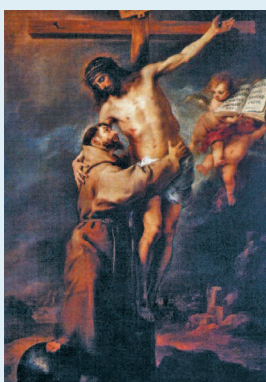


Fig. 5  
**San Francisco abrazando al Crucificado**  
Bartolomé Esteban Murillo  
C. 1668  
Pintura a óleo sobre tela  
Inscrição: QUI NON/ RENUNTIAT/ OMNIBUS/ QUI PSSI/ DET NON POTEST/ MEUS/ ESSE DISCI/ PULU//  
Sevilha, Museu de Belas Artes  
Foto in: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0129P&volyer=busquedaSimple&k=murillo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

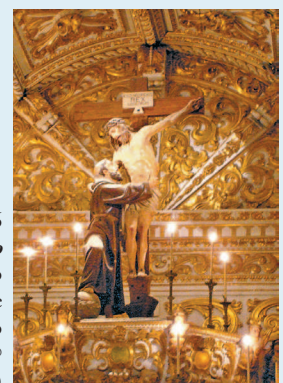


Fig. 6  
**Cristo e S. Francisco; Amor Divino**  
Autor desconhecido  
Século XVIII, primeira metade  
S. Salvador da Baía, igreja de S. Francisco  
Foto in: <http://www.flickrriver.com/photos/90342017@N00/tags/pelourinho/> (2012-02-24)

da basílica de Saint Julien de Brioude (Auvergne), proveniente da leprosaria 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: Ponferrada: 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 dolorosi”. 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. ■