

A ORNAMENTALIDADE DO SANGUE NAS IMAGENS DO CRISTO DA PAIXÃO TARDO-MEDIEVAIS E BARROCAS

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

Professora do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

mariacristinapereira@yahoo.com

Palavras-chave: ornamentalidade, sangue, crucifixo, estigmatização.

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o papel da ornamentação como instância participante e fundamental ao trabalho das imagens cristãs, para além de questões de ordem estilística. Para tanto, nos servimos do conceito de *ornamentalidade*, do historiador e teórico da arte Jean-Claude Bonne, tendo como objeto de estudo a representação do sangue em uma série de imagens do Cristo relacionadas à Paixão, do final do período medieval e na América colonial (notadamente a Flagelação e a Crucificação). Buscamos demonstrar como o sangue, além de ser um elemento iconográfico, também desempenha um trabalho ornamental, que pode se revestir de inúmeros sentidos e funções. Através das diferentes formas de representação do sangue nessas imagens, podemos perceber alguns dos principais trabalhos da ornamentalidade: a modulação, a intensificação, a diferenciação que ela traz às imagens às quais adere.

Ornamentalidade – sangue – crucifixos

Ainda que poucos cheguem a extremos como Adolf Loos (1908) e suas diatribes contra o ornamento, pode-se perceber facilmente como a ornamentação é com frequência considerada pelos historiadores da arte como um elemento secundário e até mesmo superficial em uma imagem, em comparação a seu conteúdo iconográfico. Em geral, ela é abordada em termos de “motivos ornamentais”, servindo apenas para atribuição de procedência, datação, e outras questões de ordem filológico-estilística.

Neste texto, no entanto, não nos ocupamos da ornamentação enquanto esse conjunto de “motivos”, ou seja, enquanto *objeto*, gramaticalmente falando. Tratamos da *ornamentalidade*, segundo a conceituação do historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. Assim, em vez do objeto, nos voltamos para o

modo. Ou, em outros termos, para o *modus operandi* do ornamental em uma determinada série de imagens.

Como explicita Bonne, a ornamentalidade pode ser comparada a um advérbio:

L'ornementalité n'est pas en elle-même de l'ordre du sens, mais on ne saurait non plus la réduire à un pur phénomène 'stylistique' étranger à la nature intime de l'oeuvre qu'elle pénètre ; bien au contraire, en mettant en avant certaines des propriétés sensibles du champ et des marques à l'intérieur même de l'image, elle fonctionne comme un intensif (un peu comme un adverbe, un comparatif, ou bien une intonation) : elle ne représente rien d'abord, elle se fait éprouver et, du même mouvement, qualifie ou modalise différenciellement ce qu'elle affecte d'un indice esthétique spécifique par rapport à d'autres. (BONNE, 1997, p. 106)

Nessa longa citação, podemos ver o que para Bonne é um dos principais trabalhos da ornamentalidade: a modulação, a intensificação, a diferenciação que ela traz ao objeto – ou à imagem – sobre o qual adere. Esse papel de *modulator* está intimamente ligado à dimensão estética do ornamental – não no sentido de obedecer a um determinado critério normativo de beleza, mas de produzir certos efeitos sobre a sensibilidade do espectador, dentre os quais o maravilhamento (BONNE, 1996a, p. 214). Afinal, o sentido original da palavra *decus*, de onde se derivou decoração, é o de honrar:

Le 'supplément' (de beauté) que l'ornement confère à un objet est un hommage censé correspondre à un surcroît de valeur en lui. La beauté extérieure, la parure, le lustre (en latin *decor*) doit convenir (*decet*) d'un point de vue esthétique et axiologique à l'éminence de l'objet ou de la personne qu'il s'agit d'honorer; l'*honor* ainsi attribué par le *decor* est appelé *decus*, qu'on pourrait traduire par beauté honorifique. (BONNE, 1996b, p. 45)

A ornamentalidade pode também cumprir inúmeras outras funções: simbólicas, emblemáticas, ritualísticas, mágicas, teológicas, políticas

e mesmo iconográficas. No entanto, é importante observar a distinção entre ornamentalidade e representação: a ornamentalidade não é da ordem do sentido, não *significa* nada. No entanto, essas duas categorias podem ser paralelas. Mais ainda: um elemento que pertence mais explicitamente ao domínio da representação, da iconografia, pode, enquanto *marca*, desempenhar uma função ornamental.

É nesse sentido que se encaminha o estudo que ora propomos, sobre a ornamentalidade do sangue do Cristo em imagens tardo-medievais e barrocas relacionadas à Paixão, como a Flagelação e a Crucifixão. Nelas, o sangue é um elemento iconográfico quase obrigatório – seja escorrendo pelo corpo, jorrando, ou brotando das chagas etc, demonstrando o sofrimento da divindade encarnada e também, de forma mais geral, o papel fundamental que essa substância desempenha na economia simbólica cristã. Mas, vinculado a isso, ao mesmo tempo o sangue, enquanto cor, matéria e marca, também realiza um trabalho ornamental.

Um dos primeiros indícios que demonstram esse tipo de atuação é a variedade de formas de representar o sangue: ele é o que mais muda nessas imagens – mais que o tipo de roupa, os olhos, a posição da cabeça e do resto do corpo etc. Sua disposição pelo corpo do Cristo é bastante variada. Sua própria apresentação também varia: por vezes, trata-se apenas de pequenos pontos, manchas, marcando, ou colorindo as cinco chagas, das quais a do peito pode ser a mais visível. Outras vezes, esses pontos cobrem o corpo inteiro, formando verdadeiras tramas abstratas.

Entretanto, até por volta do século XII, não era comum a presença de sangue em esculturas e pinturas da crucifixão – mesmo porque o Cristo era representado com freqüência de olhos abertos, vivo. Mais ainda: como era o caso de alguns crucifixos de influência bizantina, o corpo do Cristo coberto com uma túnica impedia qualquer exibição mais exuberante de sangue.

Muitas vezes, no caso de relevos e pinturas, bastava a lança apontada para o flanco do Cristo para evocar seu sofrimento e o sangue que de lá sairia. Mas pouco a pouco, nas imagens bidimensionais, a representação do sangue começava a se tornar cada vez mais comum, jorrando do flanco direito do Cristo. Em muitas delas, o sangue era recolhido em um cálice, ou projetado em direção a ele, como em uma miniatura do Saltério cisterciense

de Bonmont, datada de c. 1260¹. Nesse tipo de imagens, a evocação da eucaristia é bastante nítida, reforçada pelo fato de que muitas vezes o cálice era segurado/exibido por uma personagem feminina personificando a Igreja. De certa forma, tratava-se da legitimação da transubstanciação em sua fonte mesmo.

Mas nos séculos XIV e XV o cálice se torna mais raro nas representações da crucificação, ao mesmo tempo em que aumenta o número de manuscritos de uso devocional privado e laico. Talvez pudéssemos estabelecer uma relação entre essas duas características, já que é menos importante frisar a interpretação litúrgica, eclesiástica e eucarística do sangue nessas obras. É certo que o “consumo” eucarístico do sangue do Cristo não desaparece, mas ele se apresenta de outras maneiras, menos circunscrito a essas dimensões. Nessas imagens tardo-medievais, sobretudo as provenientes da Europa central, o caráter devocional é reforçado pela presença do sangue, coincidindo com o desenvolvimento de uma religiosidade particular nessa região, de cunho mais profundamente místico. Poderíamos falar, com Caroline Bynum, em uma “piedade do sangue” (BYNUM, 2002, p. 688), que é visível não só em imagens, como também em textos, como em um popular tratado inglês do século XIV, o “*A Talkyng of de Loue of God*”:

When in my soul with a perfect intention I see
You so piteously hanging on the cross, Your
body all covered with blood, [...] then I readily
feel a marvelous taste of your precious love
[...] I suck the blood from his feet [...] I embrace
and kiss, as if I were mad. I roll and suck I do
not know how long. And when I am sated, I
want yet more. Then I feel that blood in my
imagination as it were bodily warm on my lips
and the flesh on his feet in front and behind
so soft and so sweet to kiss” (Apud BYNUM,
2007, p. 2).

Ou seja, havia uma relação mais pessoal, e até mesmo mais sensual, entre os fiéis e o Cristo da Paixão, e particularmente com seu sangue. Um exemplo dessa relação pode ser visto em uma miniatura de um manuscrito da Vida de Santa Catarina de Siena, de Raymond de Cápua, produzido no Alto Reno ou na Alsácia, no século XIV², que mostra a santa nua, se flagelando com um chicote de três pontas, ajoelhada em frente ao Cristo crucificado. Há um eco

formal do sangue nos dois corpos: ou seja, um contágio místico, sensual, figurativo e ornamental entre a santa e o Cristo. E nessa imagem, o fundo é também, de certa forma, atingido pelo sangue, que forma estrelas vermelhas: ele é transfigurado em outro conjunto de marcas, não figurativas, mas ornamentais. Essa é, portanto, uma forma de espalhar o sangue do Cristo por toda a imagem, e fazer com que a própria miniatura se torne assim uma miniatura que sangra. Cabe ainda destacar que essas marcas se sobrepõem a outras no fundo azul da imagem. Estas, de cor azul-claro, são mais discretas que as estrelas, mas também demonstram uma lógica de repetição formal, ao ecoar horizontalmente o tracejado vertical das feridas nos corpos da santa e do Cristo.

Um dos exemplos mais conhecidos dessa relação de espelhamento entre o fiel – que certamente não é um fiel comum, e sim um santo, capaz de levar às últimas consequências tal espelhamento – é a Estigmatização de São Francisco, quando as chagas do Cristo são ecoadas no santo. Nas imagens, esse eco é muitas vezes reforçado por meio de linhas ligando as chagas dos dois personagens – vermelhas como o sangue, douradas ou brancas, para evocar raios de luz, como nos afrescos de Giotto em Assis.

Essas linhas, porém, não são um privilégio da pintura. Elas também são encontradas na escultura, enquanto fios ou faixas. E no caso da arte colonial, elas são por vezes mais visíveis que as próprias chagas, dependendo da distância que o grupo esteja do espectador, como é o caso do conjunto escultórico no altar-mor da igreja de São Francisco de São João del Rey. No entanto, a idéia de espelhamento, bastante notável no caso citado anteriormente de santa Catarina, é aqui colocada em segundo plano: enquanto o Cristo, em geral, exibe grande sangramento, o mesmo não ocorre com Francisco – até porque o santo está vestido. Assim, em lugar da impressão das chagas, no sentido “gráfico” do termo, enfatiza-se sua transmissão, através de linhas ou faixas que ligam as chagas de ambos – linhas que são vermelhas como filetes de sangue, como uma “transfusão” das chagas.

Pode-se ver, portanto, como a presença do sangue nos crucifixos vai de par com a maior atenção ao *pathos*, sublinhando o sofrimento do Cristo e buscando suscitar um sentimento de compunção por parte dos fiéis, o que era uma das funções das imagens cristãs, como preconizado por São Gregório Magno no século VII, na sua epístola ao bispo Serenus (PL 77, col. 1128-1130). Vimos esses

efeitos nos próprios casos de Santa Catarina e de São Francisco, e poderíamos citar vários outros. Um exemplo do que se esperava do espectador, representado na própria imagem, é o painel central do retábulo de Isenheim, pintado por Mathis Grunewald em 1515, onde o sangue se soma à economia global do *pathos* na representação da crucificação³. Ele se espalha por quase todo o corpo do Cristo, mas se sobressai apenas na parte inferior da cruz, escorrendo dos seus pés, que apontam para o cálice à frente do cordeiro – e que não recolhe o sangue. O sentimento de compunção que se espera do fiel frente a imagens como essa é representado pela gestualidade da Virgem e de Madalena – e particularmente desta, graças ao eco formal entre seus dedos das mãos, abertos e destacados, com os do Cristo.

Quanto ao vermelho do sangue, saturado, “vivo”, ele contrasta fortemente com os tons escuros da pintura, que vão dos pés amarelado-acinzentados ao negro do cravo. Assim, o artista deixou explícita sua matéria-prima: a tinta-sangue, o vermelho-pigmento. E isso mostra como há, nas palavras de Jean-Claude Schmitt,

outros indícios [que] concorrem para essa função “epifânica” das imagens medievais. Por exemplo, muito mais do que a iconografia da Paixão, são as manchas vermelho-sangue, que se coagulam nos pigmentos e irrompem na superfície do afresco, que dão significado ao mistério da Encarnação (SCHMITT, 2007, p. 14-15).

A “materialização” do sangue, “cor coagulada” como diria Clarice Lispector (1999, p. 12), e sua saída do campo da imagem, explícita no já citado caso do grupo escultórico da Estigmatização de São Francisco, que funcionam como uma epifania, também podem ser aproximadas de um outro recurso para a figuração do sangue: a utilização de pedras preciosas, dentre as quais mais particularmente os rubis. A ornamentação podia assim desempenhar um de seus papéis mais comuns, a exibição de status, de riqueza. No período colonial isso foi constante – embora em vez do verdadeiro rubi se tratasse em geral de um fingimento, obtido através do ouro-pigmento (ou “ouro pimenta” ou ialde amarelo, o trissulfeto de armênio⁴). Mesmo assim, a própria insistência em “falsear” a matéria já é significativa da busca pelo luxuoso e pela ostentação. Isso é visível, por exemplo, em uma escultura do Cristo morto articulado do museu da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, que a

tradição local insiste em afirmar que possui duas mil pedras de rubi imitando gotas de sangue. Nos dois casos, com a pedra verdadeira ou não, o efeito visual é hiperbolizado, o sangue ganha relevo, literalmente, e também tem seu aspecto mimético reforçado.

Outro tipo de aproximação entre o sangue e pedras preciosas, de caráter bastante distinto, pode ser encontrado em miniaturas góticas, sobretudo as de origem francesa, com fundo decorativo, à maneira de vitrais, ou com filigranas – como por exemplo em um Livro de Horas francês do século XV⁵. Em imagens como essa, o sangue que escorre das chagas se mistura ao fundo. Se há, por um lado, perda de contraste, tornando o sangue menos visível, por outro lado ele é “espalhado” por toda a imagem. Ele recobre toda a imagem. Nessa espécie de integração, ou de mimetismo entre o sangue e o fundo, há um reforço do aspecto ornamental do sangue enquanto “marca”, enquanto “motivo” estético, que participa do esforço de embelezar e honrar a imagem – no sentido de *decus*.

Encontramos aqui um traço significativo do trabalho do sangue nessas imagens: o deslizamento entre o realismo e o “abstratismo”. Ou seja, a ornamentalidade do sangue não está restrita apenas à dimensão não-figurativa, mas também se mostra atuante no figurativo. Ambos se misturam, e isso é particularmente percebido nas esculturas barrocas. O sangue, representado através de tintas ou de incrustações (verdadeiras ou falsas), ao mesmo tempo em que busca evocar um sangue “real”, impressionando o espectador – em geral por sua abundância – é também decorativo, forma “padrões” ornamentais. Por vezes, trata-se de duplicar a coroa de espinhos; outras, de formar braceletes para punhos e tornozelos; ou ainda, de marcar as costelas no tórax; de desenhar cruzes nos pés. Há mesmo um exemplo, bastante interessante, da intervenção de fiéis nesse processo: uma escultura do Senhor Morto da Capela Dourada do Recife exhibe, além das chagas e do sangue, marcas de beijo com batom vermelho no braço direito. Mais uma vez, vemos como a exibição do *pathos* gera respostas igualmente passionais por parte dos espectadores, e mais precisamente, das espectadoras.

Além de utilizações simbólicas, decorativas, há também funções “práticas” para o trabalho do sangue. Em muitas esculturas de vulto, o sangue foi usado como recurso para esconder (ou, ao contrário, para exhibir) elementos estruturais: as junções entre os

membros, ombros, joelhos, cotovelos, como em uma escultura em madeira articulada do Cristo da coluna, da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, para citar apenas um exemplo.

E ainda que muitas das esculturas, tanto medievais quanto do período colonial, possam ter tido sua policromia alterada – com o sangue apagado, ou reforçado, ou modificado – isso é apenas mais um indício dos poderes desse elemento ornamental, a ponto de ser censurado ou incentivado, ou aperfeiçoado, em diferentes momentos históricos (inclusive na atualidade).

Assim, como havíamos mencionado antes, as imagens do Cristo da Paixão deixam ver todo o trabalho da ornamentalidade do sangue: no sentido de criar beleza (ainda que uma beleza terrível); de gerar compunção (através do espelhamento); de reforçar idéias litúrgicas (como no caso do cálice) ou teológicas (como a morte e assim a dupla natureza do Cristo, humana e divina); de demonstrar força (através da exibição patente do sofrimento); de exibir riquezas (através dos verdadeiros ou falsos rubis); de marcar diferenças (entre uma imagem e as demais); de esconder imperfeições ou resquícios de fatura (como no caso das articulações); de marcar posse (como no caso do beijo); de ser objeto de adoração. Através dessa breve enumeração de exemplos, pode-se ver como o sangue desempenha o papel de modulador, criando diferentes ritmos na representação da Paixão. Mais que nunca, vemos operar a ornamentalidade do sangue ao modo de um advérbio – afinal, trata-se do próprio Verbo encarnado ao qual o *advérbio* ornamentalidade está aplicado.

Referências

BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme (org). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996(a), p. 207-249.

_____. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)", *Annales HSS*, ano 51, n. 1, jan/fev. 1996(b), p. 37-70.

_____. "De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome". In : *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers : Université de Poitiers, 1997, p. 103-118.

BYNUM, Caroline. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, v. 71, n. 4, dez. 2002, p. 685-714.
_____. *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval Northern Germany and beyond*. Philadelphia: The Pennsylvania University Press, 2007.

HAMBURGER, Jeffrey. *Les dominicaines d'Unterlinden*. Paris: Somogy, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
LOOS, Adolf [1908]. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004.

MORESI, Claudina Maria Dutra. "Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais". *Imagem Brasileira* 1, 2001, p. 115-128.

ROSS, Ellen M. *The grief of God. Images of the suffering Jesus in late medieval England*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Epistolae. Epistola ad Serenus*. In: MIGNE, J. P. *Patrologia Latina*. Paris: Garnier, 1862 (v. 77, col. 1128-1130).
SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

Notas

¹ Biblioteca Municipal de Besançon, ms. 54, fol. 15v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_083238-v.jpg

² Paris, BNF ms All. 34, f. 4v. Reproduzida em: HAMBURGER, 2000, p. 150.

³ O chamado retábulo de Isenheim, pintado a óleo sobre madeira, com dimensões de 269x307cm, está conservado em Colmar, no Museu de Unterlinden.

⁴ Conforme uma receita do século XVIII: "Mette ouropimenta em hum destes vidros de vintem que tem com pouca differença tanto de altura como de diametro, tapa-o deixando-lhe hum pequeno buraco para que n]ao estale, e põem-o em banho maria até que o ouro pimenta se derreta, e eleve em vapor, que hirá percorrendo outra vez pelo vidro ao redor do colo; tira então o vidro do fogo, deixa-o esfriar, e quebra-o para lhe tirar os taes pingos, que imitarão perfeitamente pingos de sangue".
Segredos necesarios para os Officios, artes e Manufacturas e para muitos Objectos sobre a Economia Domestica, extraído dos mais Acreditados e Modernos authores que tratam destes Objectos, por J. A. A. S. Lisboa: Typ. J. B. Morando, 1794. Apud. MORESI, 2001, p. 117.