

***Hic est enim sanguis meus.* Considerações sobre a Crucificação e representações visuais do sangue de Cristo entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna**

Tamara Quírico¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

In this paper we shall consider visual representations of the Crucifixion, particularly paintings. We intend to analyze God's body and its blood through their possible depictions in Late Medieval Christian art, in order to discuss current devotional practices stimulated by changes in religiosity developed by the end of the Middle Ages, and known by the expression *affective piety*. For methodological reasons we shall concentrate our analysis mainly in Italian models painted between the 13th and the 15th centuries.

*Qui ve digo de la passione del fiolo de la regina,
la quale me daga gratia e allegrezza fina
ke parla dritamente de la passione divina,
apresso zò si ne scampa de la infernale ryuna.*

Bonvesin de la Riva, *Libro delle tre Scritture*, Sr, vv 5-8

Sobre um fundo neutro, um cenário vazio, composto apenas por um chão de terra. À esquerda, de joelhos, um homem seminu, despido da cintura para cima, segura um silício com a mão direita, enquanto à sua frente um livro pousa sobre o solo. É São Domingos que, tendo posto a capa negra do hábito dominicano de lado, flagela seu corpo emaciado enquanto, rosto

¹ Professora Adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Pesquisadora Visitante da Scuola Normale Superiore di Pisa (Itália). Agradeço a professora Evelyne Azevedo (Studiolo/UERJ) pela atenta leitura do artigo e pelas discussões sobre o tema, que resultaram em relevantes sugestões para seu desenvolvimento.

voltado para o alto, contempla a cena que se abre diante de seus olhos. À sua frente, de fato, está fincada uma grande cruz de madeira, que divide a composição verticalmente de forma simétrica. Pregado a ela, o corpo esquelético e sofrido de Cristo se apresenta aos seus e aos nossos olhos.

Contrastando os tons pastéis terrosos que predominam na obra, temos apenas o negro do hábito de Domingos no canto inferior esquerdo, o marrom avermelhado da placa posta sobre a cruz com a inscrição *INRI*, e o vermelho da cruz que se destaca da auréola dourada atrás da cabeça de Cristo. Mas o contraste se dá, especialmente, devido à presença do vermelho do sangue que escorre dos seus estigmas: das feridas das mãos o sangue pinga e corre até seus cotovelos; ele jorra em profusão da ferida do flanco, e logo atingirá o santo prostrado aos pés do Crucifixo. Mas, de maneira particular, ele verte em abundância das feridas feitas pelo terceiro prego em seus pés, impregnando a madeira da cruz e o chão ao seu redor, onde, breve, formará uma angustiante poça vermelha.

Trata-se do afresco representando a *Crucificação com São Domingos que se autoflagela* [Fig.1], parte do amplo ciclo executado por Fra Angelico (1395-1455) e seus assistentes no Convento Dominicano de San Marco, em Florença, entre 1439 e 1443². O destaque ao sangue que sai dos estigmas dos pés de Cristo não é aleatório: é justamente esse trecho da composição que se apresenta mais próximo do olhar do espectador que se coloca diante da imagem para observá-la, o que certamente não podemos considerar um acaso.

² O Convento de San Marco, em Florença, foi reestruturado a partir de 1437 por comissão de Cosimo de' Medici (1389-1464); sua consagração definitiva ocorreu na noite da festa da Epifania, em 1443. As grandes superfícies parietais projetadas por Michelozzo Michelozzi (1396-1472) tornaram-se uma das mais amplas decorações pictóricas realizadas até então em um convento.

Se os afrescos do térreo são unanimemente atribuídos a Fra Angelico, as pinturas das celas, por outro lado, devido ao curto período de tempo para sua execução – o afresco de que tratamos foi pintado em apenas dois dias – provavelmente são obra de seus assistentes, realizadas sob sua supervisão. A cena da Crucificação com São Domingos se autoflagelando, por exemplo, parece ter sido pintada quase *in totum* por Benozzo Gozzoli (1420-1497).

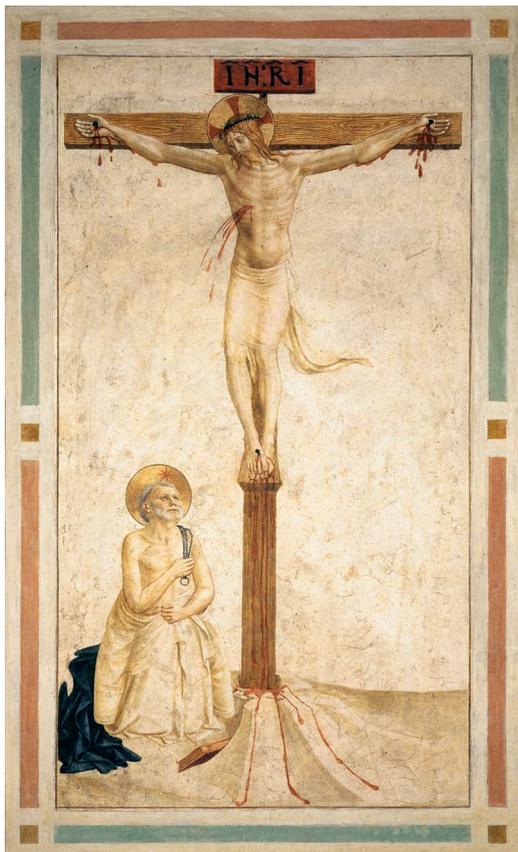


Figura 1

Fra Angelico

Crucificação com São Domingos se autoflagelando (cela 20), c.1442

Afresco, 155 x 80 cm

Museo di San Marco, Florença

A cena foi pintada na cela 20 do Convento de San Marco e, assim como as outras quarenta e três imagens afrescadas em cada um dos outros aposentos, foi realizada visando à meditação dos frades, inspirando-os durante suas orações. Retornaremos a este ponto adiante. No momento, queremos chamar a atenção para os elementos mais importantes da cena: o sangue que escorre do corpo de Cristo, o seu próprio corpo pregado à cruz, o corpo flagelado de Domingos. É de corpos, portanto, e de corpos sofridos e ensanguentados, que trataremos neste artigo.

“*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*”. São estas poéticas linhas que abrem o Evangelho de João. O Verbo que se equivalia ao divino. Entretanto, como nos recorda o próprio evangelista em seguida, esse mesmo Verbo “se fez carne e habitou entre nós”. À inefabilidade do *Logos*, assim, contrapõe-se, desde o início do Cristianismo, a matéria. O corpo. Não um corpo qualquer, ressalte-se, mas o de Deus que, feito carne, passa a ter uma face inteligível pela humanidade, e que pode ser figurada. A Encarnação, aliás, é a base para a linha de argumentação de muitos teólogos cristãos para justificar a representação visual do divino, como, por exemplo, São João Damasceno (676-749) que, no século VIII, durante as disputas iconoclastas promovidas pelos imperadores bizantinos, escreve:

Em outros tempos, Deus não havia sido representado nunca em imagem, sendo incorpóreo e sem rosto. Mas dado que agora Deus foi visto na carne e viveu entre os homens, eu represento o que é visível em Deus. Eu não venero a matéria, mas o Criador da matéria, que se fez matéria por mim e se dignou habitar na matéria e realizar minha salvação através da matéria. Nunca cessarei por isso de venerar a matéria através da qual me chegou a salvação. Mas não a venero em absoluto como Deus! Como poderia ser Deus aquilo que recebeu a existência a partir do não ser?³

A discussão teológica para tornar possível a representação do Deus feito homem consolidou a relação entre os cristãos e as imagens, confirmando o que já vinha ocorrendo desde os primeiros séculos: o Cristianismo como uma religião profundamente ligada às imagens, a despeito das interdições

³ DAMASCENO, João. **Apologia contra os que condenam as imagens sagradas** (trad. R. Rodrigues). Apologistas Católicos, 2013. Disponível em: <<http://www.apologistascaticos.com.br/index.php/patristica/livros/622-livro-apologiacontra-os-que-condenam-as-imagens-sagradas-sao-joao-damasceno-730-dc>>. Acesso em 16 de março de 2020.

encontradas no Antigo Testamento⁴.

Assim como o embate entre iconismo e aniconismo, também a dicotomia corpo/espírito é fonte de constante conflito dentro do Cristianismo. Afinal, não é o corpo o que importa; este é apenas um invólucro provisório que se decomporá, e que serve de proteção para o espírito imortal, este sim preservado após a morte. Conforme as crenças cristãs, no dia do Juízo Final não será exatamente esse corpo a ressuscitar, mas uma sua versão perfeita, sem máculas⁵. Portanto, não é com ele que os cristãos devem se preocupar. No entanto, é através de um corpo físico e mortal que Deus se torna visível para a humanidade. O corpo, assim, também não pode apenas ser ignorado pelo Cristianismo.

Essa dualidade que caracteriza a nascente religião leva a um enaltecimento do corpo – ou, mais especificamente, a uma valorização de ações sobre o corpo, o próprio ou de outrem (recordemo-nos da imagem de São Domingos se autoflagelando) – como instrumento para se transcender a matéria e poder alcançar o divino. Primeiros entre todos, os corpos dos santos, em particular dos mártires, sobre os quais abundam relatos, desde muito cedo, acerca de aromas inebriantes que saíam de seus túmulos – odores de santidade –, e milagres que ocorriam em sua proximidade. Como escreve Miri Rubin, “o Cristianismo dos primeiros séculos olhou para os homens santos e a sociedade do início da Idade Média se voltou para os santos para estabelecer a conexão entre Deus e a humanidade por meio de preces e intercessões”⁶. O culto aos santos ou,

⁴ Passagem recorrentemente citada sobre o aniconismo judaico é essa passagem do Livro do Êxodo (20: 4-5): “não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra. Não te prostrarás diante delas e não lhes prestarás culto. Eu sou o Senhor, teu Deus, um Deus zeloso”.

⁵ Era ideia relativamente difundida de que os corpos ressuscitariam com a “idade perfeita” de trinta anos, não importando se tivessem morrido ainda crianças ou como velhos. A justificativa para isso era a de que todos os homens deveriam, no Juízo Final, espelhar o exemplo de Cristo, que triunfou sobre a morte com essa idade. Embora a crença mais disseminada fosse a de que Cristo tinha trinta e três anos no momento da Ressurreição, muitos aceitavam a ideia de Santo Agostinho (354-430) de que Jesus teria vivido trinta anos. Cf. MÂLE, Émile. **The Gothic image**. Religious art in France of the thirteenth century (trad. Dora Nussey). Icon, 1972, pp. 374 e 375.

⁶ RUBIN, Miri. **Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval culture**. Cambridge: Cambridge

mais especificamente, o culto aos *corpos* desses santos, torna-se um dos elementos imprescindíveis da religião cristã.

Não pretendemos aprofundar os debates sobre as relíquias – relíquias de contato (ou seja, de objetos tocados de algum modo por esses santos, e nessa categoria estão incluídas também as chamadas *Arma Christi*, as relíquias da Paixão de Cristo), mas especialmente as relíquias corporais, os pedaços dos corpos desses santos distribuídos pelos principais centros de culto da Europa medieval⁷. Há diversos estudos sólidos sobre esse tema⁸. Contudo, é preciso enfatizar um ponto: o que se desenvolve nos primeiros séculos do Cristianismo, e que se prolonga ao menos até a Primeira Época Moderna, é uma religiosidade, a despeito da ênfase no espírito, bastante ligada ao corpo e à sua materialidade.

Importa destacar também a estreita relação que se estabelece entre relíquias e imagens. Não somente como objetos que conteriam os resíduos dos santos – que se desenvolvem até se tornarem as chamadas estátuas-relicário, de fundamental importância para a consolidação de uma arte tridimensional que apenas por volta do ano mil consegue superar em definitivo as desconfianças e as associações com cultos pagãos reservados às estátuas. Conforme escreve Jean Wirth, “a situação das imagens é simétrica àquela das relíquias, uma vez que estas significam o santo de que são a matéria, enquanto as imagens significam os santos de que são a forma”⁹.

University, 1991, p. 13.

⁷ Nessa categoria, estariam incluídas também relíquias corporais de Cristo, como ampolas com sangue que teria sido recolhido à época da Crucificação por Maria Madalena ou Longino. Estas seriam consideradas relíquias “originais”, e diferem, portanto, de relíquias do sangue que provinham de hóstias consagradas (como as de Wilsnack), de cálices derramados ou mesmo de imagens milagrosas, que proliferam no imaginário cristão ao fim da Idade Média. Cf. BYNUM, Caroline Walker. “The blood of Christ in the Later Middle Ages”. In: **Church History**, 71: 4, December 2002, p. 693.

⁸ Uma boa introdução ao tema pode ser encontrada em FREEMAN, Charles. **Holy bones, holy dust. How relics shaped the history of Medieval Europe**. New Haven: Yale University, 2011.

⁹ *Apud* VAUCHEZ, André. **Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Age**. Paris: Albin Michel 1999, p. 83.

De modo progressivo, com efeito, as imagens tendem a substituir as relíquias como instrumento de mediação com o divino, absorvendo delas as suas funções sobrenaturais¹⁰. Em outras palavras, temos o corpo representado substituindo o corpo real, em um processo estimulado pela Igreja, que “buscava então separar o culto dos santos daquele das relíquias”¹¹.

Discutiremos, assim, o corpo figurado. Não de santos, porém, mas do corpo que justificou teologicamente não somente o culto aos corpos desses santos, como também o próprio uso de imagens. Do Verbo feito carne, portanto, de Deus que se fez homem. E trataremos disso a partir da análise do tema em que o corpo de Cristo adquire maior importância dentro das concepções cristãs: a Paixão, quando seu corpo é amarrado, fustigado, torturado, perfurado e, por fim, morto¹².

A Paixão – ou seja, todos os momentos, desde a Última Ceia, que culminam com a morte de Cristo – é o tema fulcral do Cristianismo. Se a Encarnação, como visto, é o elemento basilar da teologia cristã desenvolvida ao longo dos séculos, ela ganha dimensão plena, todavia, somente com o sacrifício de Cristo na cruz, e sua posterior ressurreição. Afinal, como escreve São Paulo em 1Cor 15: 14, “se Cristo não ressuscitou, é inútil nossa pregação e inútil nossa fé”.

¹⁰ É o que nos explica Erik Thunø: “tanto imagens como relíquias eram valorizadas como mediadores efetivos com o sagrado e por isso circulavam de forma semelhante, ou seja, por compra, doação ou roubo. Uma diferença importante, no entanto, era sua acessibilidade”. THUNØ, Erik. **Image and relic. Mediating the sacred in Early Medieval Rome**. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2002, p. 14.

¹¹ VAUCHEZ, *op. cit.*, p. 81.

¹² Temos consciência de que o corpo morto de Cristo surge em diversos tipos iconográficos; o mais importante, por sua relevância nas práticas devocionais cristãs, talvez seja a figuração da *Imago Pietatis*, conhecida também como *Ecce Homo* ou *Vir Dolorum*. O presente artigo, no entanto, se concentrará apenas nas representações do Crucifixo. Sobre a *Imago Pietatis*, ver RINGBOM, Sixten. **Icon to narrative. The rise of dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting**, 2ª edição. Doornspijk: Davaco, 1984; BELTING, Hans. **L’arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione**. Bolonha: Nuova Alpha, 1986.

Historicamente, crucificação é, dentro do contexto que nos interessa aqui, uma dentre as muitas formas de execução empregadas pelos romanos, ainda que não tenham sido eles a inventá-la. A ideia era permitir uma morte lenta e dolorosa, de modo que os condenados se tornassem um *exemplum* para o resto da população. Concretamente, há pouca evidência sobre as práticas penais romanas referentes à crucificação, mas há indicações que nos mostram que o criminoso poderia ser preso à cruz tanto por pregos como por cordas. Mitchell Merback acredita que uma alusão a isso seja a forte difusão nos séculos XIV e XV, em cenas do Calvário, do tipo iconográfico dos dois ladrões atados por cordas¹³. Se a iconografia do Cristo crucificado deve seguir convenções mais rígidas por conta de restrições teológicas, o mesmo não ocorre com as representações de Dimas e Gestas¹⁴. Os artistas poderiam, portanto, ter se mantido mais próximos ao que seria uma crucificação real, embora há séculos a prática já tivesse sido deixada de lado, e as lembranças dessa pudessem vir somente por ecos de tradições orais.

Para Cristo, no entanto, não havia possibilidade, em termos teológicos, de ser preso à cruz por outros instrumentos além de pregos. Afinal, conforme as concepções cristãs, segundo as quais os eventos narrados no Novo Testamento seriam a confirmação das profecias do Antigo, seu martírio deveria ecoar, por exemplo, as palavras do Salmo 22: 16: “sim, rodeia-me uma malta de cães, cerca-me um bando de malfeitores. Traspassaram minhas mãos e meus pés”.

Devemos recordar ainda que a crucificação é um tipo de pena capital que não implica derramamento de sangue, mesmo utilizando pregos para fixar o condenado à madeira. Morre-se por asfixia e por colapso dos órgãos internos, mas não por perda de sangue¹⁵. Para os cristãos, no entanto,

¹³ Cf. MERBACK, Mitchell B. **The thief, the cross and the wheel. Pain and the spectacle of punishment in Medieval and Renaissance Europe**. Chicago: University of Chicago, 1999, p. 83.

¹⁴ Embora os ladrões sejam citados nos Evangelhos canônicos, seus nomes são mencionados somente no Evangelho apócrifo de Nicodemos (conhecido também como os *Atos de Pilatos*).

¹⁵ Um dos textos mais conhecidos a tratar da crucificação do ponto de vista médico e anatômico é

isso pouco importa; o derramamento do sangue de Cristo é elemento imprescindível no conjunto de sua fé. Para ratificar o poder redentor desse sangue, era fundamental a sua presença; não em qualquer momento da Paixão – embora muitos artistas ao fim da Idade Média, em especial no norte da Europa, insistam em representações do corpo de Cristo excessivamente flagelado e ferido –, mas precisamente durante sua morte na cruz. É por isso que, conforme nos explica Merback, “essa forte sustentação teológica tornou o uso de pregos um *topos* não-negociável em textos e imagens medievais que lidavam com a Paixão”¹⁶.

Diversos textos escriturais tratam do sangue e da redenção da humanidade por meio dele; é de particular importância, nesse sentido, uma passagem da Primeira Epístola de Pedro: “porque vós sabeis que não é por bens perecíveis, como a prata e o ouro, que tendes sido resgatados da vossa vã maneira de viver, recebida por tradição de vossos pais, mas pelo precioso sangue de Cristo [...]” (1Pd 1: 18). Ele purifica o homem de suas imundícies, aplaca a ira divina e aperfeiçoa a própria natureza humana, conforme escreve Boaventura di Bagnoreggio (1221-1274) em seu discurso *De nostra redemptione*¹⁷.

A *effusio sanguinis*, assim, torna-se elemento primordial dentro do mistério da salvação. A importância do sangue de Cristo, derramado durante a Crucificação, para a redenção da humanidade levou ao desenvolvimento de um culto ligado ao seu sangue desde os primeiros séculos do Cristianismo. Como escreve Natale Cocci, “[os Padres da Igreja] nos apresentam no sangue de Cristo o elemento que indica o sacrifício físico e espiritual do Salvador, que ainda hoje no mundo perpetua o mistério da cruz, tornando-se assim estímulo incessante e fonte de vida

ainda hoje BARBET, Pierre. **La Passion de Jésus selon le chirurgien**. Montreal: Médiaspaul, 2000 (publicado originalmente em 1936).

¹⁶ MERBACK, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ “Triplex etiam fuit virtus sanguinis effusi, scilicet virtus purgative nostrae immunditiae, placativa divinae iracundiae, perfective humanae indigentiae”. *Apud* CAGGIANO, Egidio. “Il sangue di Cristo in S. Bonaventura”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia nella teologia**. Atti della VI settimana, vol. 2. Roma: Pia Unione del Preziosissimo Sangue, 1989, p. 1169.

sobrenatural”¹⁸.

O tema é desenvolvido por diversos teólogos ao longo da Idade Média. Nos últimos séculos, vale destacar os escritos oriundos das ordens mendicantes: dos franciscanos Alexandre de Hales (c.1185-1245), o já mencionado Boaventura, Duns Scoto (c.1266-1308) e Ubertino da Casale (1259-1329), além dos dominicanos Alberto Magno (1205-1280), Tomás de Aquino (1225-1274) e Jean Capréolus (c.1388-1444). Segundo Cocci, Ubertino “deve ser considerado um dos precursores mais iluminados e influentes da devoção ao sangue de Cristo”¹⁹, por conta de *Arbor vitae crucifixae*, escrito finalizado em 1305 que inspirou a espiritualidade franciscana no século XIV e mesmo posteriormente²⁰.

As justificativas para essa devoção, como não poderia deixar de ser, encontram-se uma vez mais nas Escrituras, particularmente em passagens do Novo Testamento²¹. Destaque-se, nesse sentido, um trecho do primeiro capítulo do Apocalipse de João: “*et lavit nos a peccatis nostris in*

¹⁸ “Le dispute teologiche del *Triduum Mortis* nei secoli XIV-XV: aspetto storico e dommatico”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia nella teologia**, *op. cit.*, p. 1186. Recorda Cocci que São João Crisóstomo no Oriente, e Santo Agostinho, no Ocidente, estão entre os maiores estimuladores à devoção ao sangue de Cristo. Agostinho, particularmente, insiste na grandeza do amor de Cristo ao derramar seu sangue pela humanidade. Cf. *idem*, p. 1187, nota 2.

¹⁹ Cf. *idem*, p. 1191.

²⁰ O texto de Ubertino, recorde-se, tem grande influência sobre os movimentos dos Observantes e dos Capuchinhos, mas também sobre as manifestações heréticas dos *Fratricelli*. Cf. MANSELLI, Raoul. “Ubertino da Casale”. In: **Enciclopedia Dantesca**, 1970. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ubertino-da-casale_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>. Acesso em 25 de novembro de 2019. O *Arbor vitae* de Ubertino, em verdade, exerce um aporte importante mesmo fora da Ordem Franciscana. Com efeito, não podemos deixar de mencionar igualmente Santa Catarina de Siena, que escreveu cartas e meditações sobre os estigmas de Cristo a partir da leitura do *Arbor vitae*. Cf. COCCI, *op. cit.*, p. 1192, nota 26.

²¹ Por exemplo, Heb 9: 13-14: “porque, se o sangue dos touros e bodes, e a cinza de uma novilha esparzida sobre os imundos, os santifica, quanto à purificação da carne, quanto mais o sangue de Cristo, que pelo Espírito eterno se ofereceu a si mesmo imaculado a Deus, purificará as vossas consciências das obras mortas, para servirdes ao Deus vivo?”. O texto segue relacionando o sangue derramado na cruz, instrumento de salvação dos homens, ao Juízo Final: “mas agora na consumação dos séculos uma vez se manifestou, para aniquilar o pecado pelo sacrifício de si mesmo. E, como aos homens está ordenado morrerem uma vez, vindo depois disso o juízo, Assim também Cristo, oferecendo-se uma vez para tirar os pecados de muitos, aparecerá segunda vez, sem pecado, aos que o esperam para salvação” (Heb 9: 26-28).

sanguine suo” (Ap 1: 5). “Lavar os pecados”, conforme o texto, “através do sangue”, implica uma abundância de líquido, e não poucas gotas. O sangue de Cristo precisava, com efeito, *ser derramado*, uma efusão *piissima, plenissima et paenalissima*, segundo Boaventura²². Já no século XIV Catarina de Siena (c.1347-1380), a “mística do sangue de Cristo na Trindade”, frequentemente convida seus interlocutores a se banharem no “Sangue de Cristo crucifixo”. Em uma carta, escreve “[...] com desejo de ver-te banhada e afogada no precioso sangue do Filho de Deus”, sangue “derramado com ardentíssimo fogo”²³.

Evidentemente, o sangue possui uma dualidade que não podemos ignorar. Caroline Walker Bynum, com efeito, nos recorda que ele “é vida e morte. É *sanguis e cruor*”, simultaneamente, destacando a diferença que a língua latina estabelece entre o sangue dentro do corpo e o sangue derramado²⁴. E complementa: “é este sangue – complexo em termos simbólicos e históricos – que é derramado na arte e na devoção no fim da Idade Média, ameaçando o corpo pela violação, mas também, por essa mesma violação, oferecendo acesso [à salvação]”²⁵.

²² Cf. CAGGIANO, *op. cit.*, p. 1168.

²³ *Apud* OTTORINO, Pasquato. “Sangue e umanità di Cristo nei concili ecumenici del medioevo. Tra teologia, devozione e pietà popolare”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia nella teologia medievale**. Atti della VII settimana, vol. 3. Roma: Pia Unione del Preziosissimo Sangue, 1991, p. 1161.

²⁴ BYNUM. “The blood of Christ in the Later Middle Ages”, *op. cit.*, pp. 705 e 706.

²⁵ *Idem*, p. 708. Não nos deteremos, no presente artigo, no debate sobre o sangue de Cristo que se desenvolve com mais intensidade a partir do século XIII, e que marca o Cristianismo nesse período, ecoando também, decerto, nas representações visuais cristãs. Sobre o culto ao sangue de Cristo e os debates de fins do Medievo, há uma ampla bibliografia à disposição. Dentre os mais importantes, BYNUM, Caroline Walker. **Wonderful blood. Theology and practice in late Medieval Northern Germany and beyond**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2007; BYNUM. “The blood of Christ in the Later Middle Ages”, *op. cit.*; FAURE, Marcel (org.). **Le sang au Moyen Âge**. Actes du quatrième colloque international de Montpellier. Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. 4. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1999; FITZPATRICK, Antonia. “Mendicant order politics and the status of Christ’s shed blood”. In: **Historical Research**, vol. 85, n. 228, 2012; FRICKE, Beate. “A liquid history: blood and animation in Late Medieval Art”. In: **RES: Anthropology and Aesthetics**, n. 63/64, 2013; RUBIN, *op. cit.*

É assim, portanto, que se constrói a devoção ao sangue de Cristo, e assim também a Crucificação tende a ser apresentada nas representações visuais da cena que povoam os séculos finais do Medievo. Até o século XIV, devemos considerar, o destaque, nas imagens, recaía especialmente sobre o corpo de Cristo, e não propriamente em seu sangue. Desde as primeiras figurações da Crucificação no Ocidente, em verdade, mais do que apenas em seu corpo, a ênfase se concentrava na vitória desse corpo sobre a morte: “uma experiência da cruz em que está imanente a ressurreição”²⁶. Simbolicamente, a ressurreição era já evidenciada não somente pela inclusão, na extremidade superior de alguns crucifixos pintados, da cena da Ascensão de Cristo²⁷, ou mesmo sua figuração como *Maiestas Domini*. Especialmente, porém, aludia-se à ressurreição pela representação do *Christus Triumphans*. Crucificado, contudo, vivo.

A partir de meados do século XIII, por outro lado, desenvolve-se de forma intensa na Península Itálica outro tipo de Crucifixo, derivado de modelos orientais: o *Christus Patiens*, em que a cabeça do Cristo morto pende para o lado, com os olhos fechados. Como nos recorda Hans Belting, “a visão de Deus que sofreu como um homem pode comunicar mais de quanto seja capaz de fazê-lo a teologia”²⁸. O protótipo, na Península, é o crucifixo pintado por Giunta Pisano em 1236 para a Basílica de San Francesco, em Assis, a pedido de frade Elias. Embora não tenha sobrevivido à passagem dos séculos, sabemos que ele se tornou o “modelo de todos os crucifixos franciscanos (e não somente) nas décadas sucessivas”²⁹.

²⁶ PIERINI, Marco. **Francesco e la croce dipinta**. Milano: Silvana Editoriale, 2016, p. 37.

²⁷ Sobre a Ascensão, de fato, escreve Etienne Delaruelle que “o suplício era absorvido na glória ainda antes de ser consumado, e parecia então reduzir-se a uma ficção, a uma *sacra rappresentazione*”. *Apud idem*, p. 62, nota 9.

²⁸ BELTING, *op. cit.*, p. 6.

²⁹ PIERINI, *op. cit.*, p. 17. O tipo iconográfico do *Christus Patiens* remonta a épocas anteriores – desde o século IX, no Ocidente, e do VIII nos territórios bizantinos (o mais antigo identificado até agora é um ícone do Crucifixo no Mosteiro de Santa Catarina, no Monte Sinai). O que desejamos destacar é a popularidade que esse modelo alcança no século XIII, devido a mudanças na religiosidade que se percebem nesse momento, e especialmente às relações que os frades franciscanos estabelecem entre Cristo crucifixo e Francisco estigmatizado.

Os motivos para as mudanças nos modos de representação do Crucifixo nos últimos séculos do Medievo devem ser buscados nas profundas alterações que percebemos nas sociedades e na religiosidade desse período. Não pretendemos nos deter nessas questões, tema já abordado em outra ocasião³⁰. Muitas das transformações na religiosidade cristã que percebemos nos últimos séculos do Medievo costumam ser englobadas dentro da expressão *pietade afetiva*, que enfatizaria a humanidade de Cristo. Seu desenvolvimento foi associado aos escritos de religiosos como Santo Anselmo (c.1033-1109) e Bernardo de Clairvaux (1090-1153), embora tenha sido largamente explorada em seguida pelas ordens mendicantes, de modo particular pelos franciscanos, e mais ainda por uma mística religiosa feminina exemplificada por mulheres como Mechthild de Magdeburg (1207-1282) ou Gertrude a Grande (1256-1302)³¹.

Dentro do novo contexto religioso desenvolvido na Europa ocidental após o Concílio Lateranense de 1215, com maior ênfase evangelizadora e pastoral, a Paixão, e de modo particular o sofrimento de Cristo na cruz, adquirem cada vez maior proeminência. Nesse sentido, cumpre recordarmos as chamadas *Horas da Cruz*, “prática devocional que, conforme o modelo do Ofício das Horas, propunha para cada hora canônica a contemplação de uma cena da paixão”³². É nesse conjunto de novas manifestações religiosas que devemos compreender também a popularidade das *Arma Christi*, cujo culto na devoção à Paixão ganha progressiva importância dentro dos princípios da *pietade afetiva*.

Retornemos, pois, ao corpo e ao sangue de Cristo. Os desdobramentos

³⁰ QUÍRICO, Tamara. “Devoção por imagens: pinturas e culto privado na Itália entre os séculos XIII e XV”. In: **Figura. Studies on the Classical Tradition**, v.3, 2015.

³¹ Sobre a importância das místicas femininas no desenvolvimento da *pietade afetiva*, centrada no corpo, ver McNAMER, Sarah. **Affective meditation and the invention of Medieval compassion**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2009; HOLLY, Flora. **The devout belief of the imagination. The Paris *Meditationes Vitae Christi* and female Franciscan spirituality in Trecento Italy**. Turnhout: Brepols, 2009.

³² PEZZINI, Domenico. “Il sangue di Cristo nella poesia inglese medievale”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia nel Medioevo**. Atti della VIII settimana, vol. 2. Roma: Edizioni Primavera 92, 1993, p. 1020.

dessa nova religiosidade, como visto, são perceptíveis também no campo artístico, tanto na literatura como nas artes visuais, que nesse momento se inter-relacionam, influenciando-se mutuamente. Domenico Pezzini mostra como, a partir do século XIII, diversas poesias religiosas “testemunham esse novo modo de tratar o tema da paixão, em que a imagem do sangue, exatamente por sua capacidade de induzir um rápido envolvimento dos sentimentos, recorre com uma frequência jamais vista anteriormente”³³. Desse modo, o corpo de Cristo e suas feridas – de modo todo particular os estigmas, sem dúvida (não podemos esquecer a popularidade da devoção às cinco chagas, estimulada por franciscanos) – tornam-se um dos grandes *topoi* da literatura devocional do fim da Idade Média. Não por acaso, muitos dos textos medievais que se referem ao sangue de Cristo podem ser relacionados também a outros que tratam de sua humanidade: “a série dupla dos textos exprime uma dupla dimensão histórico-espiritual intimamente conectada”³⁴.

Segundo os modelos da piedade afetiva, os fiéis deveriam meditar sobre os mistérios da vida de Cristo, bem como os instrumentos de sua Paixão, e neles concentrar sua devoção, uma vez que “esses apontam o olhar da alma sobre os sofrimentos de Cristo”³⁵. Se essas meditações deveriam, a priori, prescindir de apoios externos, sabemos a dificuldade que leigos, especialmente, teriam para desenvolvê-las. Devemos considerar nessa discussão, portanto, a importância das imagens não apenas como instrumento evangelizador, mas especialmente como suporte para as práticas devocionais.

É preciso recordar, então, como a importância da representação da Paixão já era evocada desde muito cedo. É o que podemos inferir a partir de uma

³³ *Idem*, p. 1010. Pezzini trata especificamente de poesia religiosa inglesa, mas essa mudança pode ser percebida nos poemas em vernáculo de modo geral. Na Península Itálica, podemos citar os exemplos das laudas de Jacopone da Todi (1230-1306), ou o poema de Bonvesin de la Riva (1240-1315) *Libro delle tre Scritture*, considerado um possível modelo para Dante e sua *Commedia*.

³⁴ OTTORINO, *op. cit.*, p. 1155.

³⁵ *Idem*, p. 1157.

passagem da *Segunda Oração* de João Damasceno: “tu [o Diabo] invejas a nós por vermos a imagem de nosso Senhor e por sermos santificados através dela; tu nos invejas por vermos os seus sofrimentos salvadores [...]”³⁶. Assim, o teólogo de Damasco defende que a representação da Paixão, destacando a cruz e o sangue de Cristo, evoca e atualiza para os fiéis “os sofrimentos que geram a imortalidade”³⁷.

Idealmente, espera-se que o fiel consiga passar de uma meditação a partir de imagens para uma interiorização das cenas, e a partir disso, à imitação efetiva de Cristo. Ester Cohen, de fato, define o fim do Medievo pela expressão *filopassianismo*, esclarecendo que é um período em que se buscaria a dor física, real, como uma força positiva para a ação do homem³⁸. Podemos pensar não somente nas execuções penais públicas, que se tornam cada vez mais populares; devemos considerar também as práticas ascéticas de religiosos que se autoflagelam retirados em suas celas, e, inspirados por estes, os movimentos flagelantes que, especialmente após o surto de Peste Negra de 1348, buscam aplacar a ira divina através de castigos autoinfligidos, não raro publicamente³⁹.

³⁶ *Apud* SPINELLI, Mario. “L’*immagine* della passione e del sangue di Cristo in Giovanni Damasceno Iconofilo”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia. Riti e culto**. Atti della V settimana, vol. 2. Roma: Pia Unione del Preziosissimo Sangue, 1987, p. 1114. João Damasceno, é claro, escrevia em meio às polêmicas da querela iconoclasta no mundo oriental, e buscava ratificar com suas *Orações* precisamente a importância das imagens cristãs e de seu “valor espiritual e soteriológico”. *Ibidem*.

³⁷ *Apud idem*, p. 1125.

³⁸ Cf. MERBACK, *op. cit.*, p. 150. A autora desenvolve essas questões em seu livro **The crossroads of justice**, publicado em 1993. Também Richard Kieckhefer explica a importância dada à dor pela mística desenvolvida no fim do Medievo: “a expiação não vinha de obras de caridade, nem de oração, nem de iluminação, mas da dor. Se a ira de Deus era apaziguada pelo sofrimento, isso significava que o sofrimento era de algum modo agradável a Deus [...]. Catarina de Siena poderia insistir que não é no sofrimento *per se* que Deus se deleita, mas no amor revelado pelo sofrimento. No entanto, Deus parecia atribuir mais peso ao amor manifestado no sofrimento do que ao amor mostrado de outras maneiras”. **Unquiet souls. Fourteenth-century saints and their religious milieu**. Chicago: Chicago University, 1984, p. 89.

³⁹ Sobre os flagelantes e movimentos populares que se desenvolvem em resposta à Peste Negra ver, por exemplo, BORNSTEIN, Daniel. **The Bianchi of 1399. Popular devotion in late medieval Italy**. Ithaca e Londres: Cornell University, 1993; HENDERSON, John. “Penitence and the laity in fifteenth-century Florence”. In: HENDERSON, John. e VERDON, Timothy. (org.) **Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento**. Syracuse e Nova York:

Áfinal, como explicam Jacques Le Goff e Nicolas Truong, “a salvação, na cristandade, passa por uma penitência corporal”⁴⁰. A autoflagelação, nesse contexto, era vista como o rito penitencial por excelência. Haveria, portanto, o desejo de emular o sofrimento de Cristo na cruz. É o que nos mostra, de forma clara, o afresco de Fra Angelico com que abrimos nosso artigo [Fig. 1]: a flagelação autoimposta de São Domingos, contemplando o Cristo sofrido na cruz, indica um dos ideais de vida cristã. O principal exemplo é, sem dvida, São Francisco, que se aproxima de tal forma do sofrimento de Cristo a ponto de receber no próprio corpo os estigmas⁴¹. Na prática, porém, poucos são os que de fato se dispõem a isso; na maior parte dos casos, os fiéis se satisfazem com as imagens do Crucifixo, e com as meditações a partir delas.

Ênfase na humanidade e no sofrimento, em um processo mediado pelas imagens. Desse modo, nos últimos séculos da Idade Média, e mesmo na Primeira poca Moderna, ao menos até a crise protestante, não temos simplesmente a Crucificação, mas sim o corpo sofrido e agonizante do Deus feito homem que se apresenta como espetáculo diante dos olhos dos fiéis, guiando suas meditações pessoais. A contemplação das torturas sofridas pelo Cristo traria “refresco espiritual” ao devoto, conforme escreve no século XIV o dominicano Heinrich Suso⁴².

Assim, no tipo iconográfico do *Christus Patiens*, a representação do corpo sem vida não é mais suficiente; a dor do sacrifício deve estar evidenciada nesse corpo. Decorrem da crucifixos como o pintado por volta de 1245 pelo assim chamado *Maestro della Croce 434*, que hoje integra a coleção

Siracuse University, 1990; LERNER, Robert E. “Antichrists and Antichrist in Joachim of Fiore”. In: *Speculum*, vol. 60, n. 03, 1985; MAGLI, Ida. *Gli uomini della penitenza*. Pádua: Muzzio, 1995; QUÍRICO, Tamara. “Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV”. In: *Mirabilia*, vol. 14, 2012.

⁴⁰ LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média* (trad. M.F. Peres). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 11.

⁴¹ É São Boaventura, em sua *Legenda*, quem consolida dentro da Ordem a ideia de Francisco como o “outro Crucifixo” e “cavaleiro da cruz”.

⁴² Cf. MERBACK, *op. cit.*, p. 67.

da Galleria degli Uffizi, em Florença [Fig. 2].



Figura 2

Maestro della Croce 434

Crucifixo com oito histórias da Paixão, c.1245

Têmpera e ouro sobre madeira, 247 x 201 cm

Galleria degli Uffizi, Florença

O painel, em termos compositivos, segue o modelo tradicional do Crucifixo pintado, em que cenas da Paixão ladeiam a cruz e o corpo de Cristo⁴³, e que será progressivamente substituído, em fins do século XIII, por uma simplificação da composição, eliminando as cenas anexas e deslocando as figuras mais comumente presentes na Crucificação – Maria e João Evangelista – para as extremidades dos braços da cruz⁴⁴. O foco, assim, torna-se o corpo do Cristo. Ainda que nesse painel essa condensação compositiva não ocorra, chama de imediato nossa atenção a anatomia de um corpo esquálido; uma anatomia ainda estilizada, sem dúvida, porém bastante plausível. De modo particular, impressiona-nos seu rosto retorcido pela dor, acentuada pelo grafismo de linhas de expressão realçadas pelo uso das cores. Cristo está morto, porém ainda profundamente marcado pela agonia do Calvário. Como será comum em outros crucifixos do período, de seus estigmas o sangue escorre; da ferida do flanco percebemos claramente o sangue e a água, conforme o Evangelho de João: “chegando, porém, a Jesus, como o vissem já morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança e, imediatamente, saiu sangue e água” (Jo 19: 33-34)⁴⁵.

O Cristo do *Maestro della Croce 434* nos apresenta um Crucifixo caracterizado por um denso expressionismo, incomum em pinturas coevas executadas na Península Itálica, mas que parece seguir uma linha de desenvolvimento que encontra ecos em obras posteriores. Pensamos, de modo particular, em Matthias Grünewald e o retábulo pintado originalmente

⁴³ Nesse painel temos, da esquerda para a direita, e de cima para baixo, Cristo diante de Pilatos, Derrisão de Cristo, Flagelação na coluna, Cristo carregando a cruz (à esquerda), Deposição, Sepultamento, Três Marias diante do túmulo vazio e Ceia em Emaús (à direita). A sequência não inclui a Crucificação por esta ser, é claro, o tema principal do painel.

⁴⁴ É evidente que o painel foi cortado, e faltam os quatro extremos da cruz. Talvez Maria e João já se encontrassem figurados também em destaque, talvez ainda houvesse a Ascensão ou o *Maiestas Domini* ao alto, e essas cenas tenham sido retiradas para serem usadas como painéis autônomos em algum momento posterior. Podemos apenas especular.

⁴⁵ Segundo a exegese cristã, a interpretação dessa passagem é a de que “a água do batismo se funde [...], no cálice litúrgico, com o sangue da cruz”. CRISTIANI, Marta. “Il sangue di Cristo. Realtà e storia nella dottrina eucaristica di Pascasio Radberto”. In: VATTIONI, Francesco (org.). **Sangue e antropologia nella teologia**, *op. cit.*, p. 1115. Salvação seja pelo batismo, seja pela Eucaristia.

para o Monastério de Santo Antônio, em Isenheim, e atualmente no Museu Unterlinden, em Colmar [Fig. 3]. Ainda que esteja fora do recorte geográfico proposto pelo presente artigo, o caráter excepcional da obra faz com que consideremos válida sua menção.

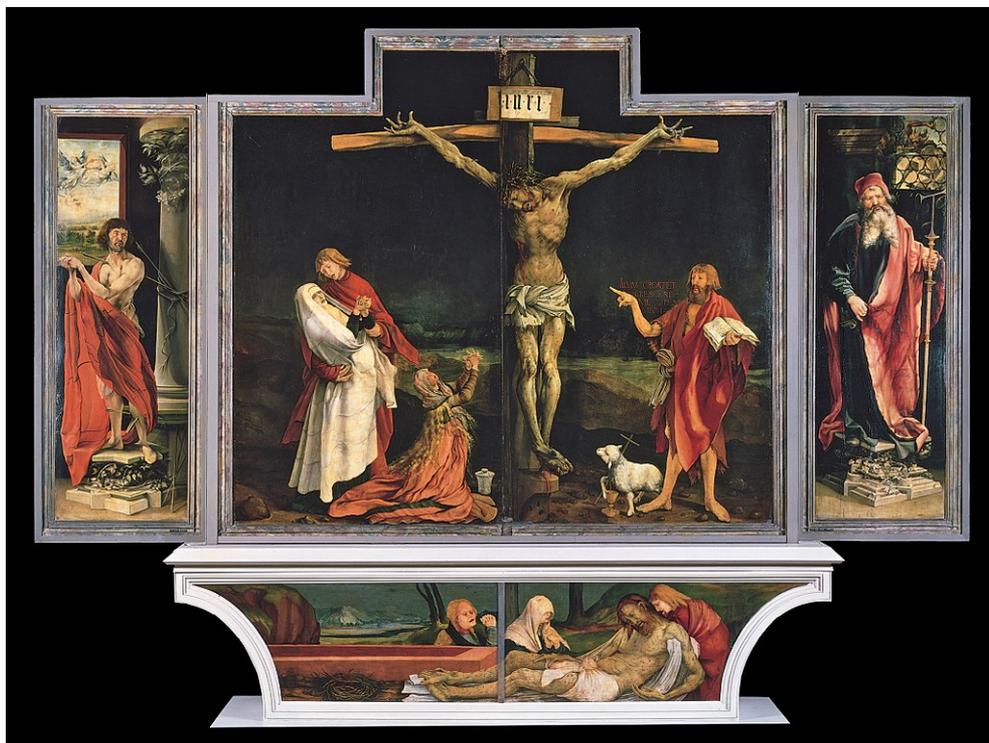


Figura 3

Matthias Grünewald

Retábulo de Isenheim, 1512-1516

Óleo sobre madeira, 307 x 269 cm (painel central)

Museu Unterlinden, Colmar

O retábulo se destaca por suas impressionantes dimensões – 307 x 269 cm somente o painel central. O tamanho faz com que sejamos ainda mais impactados pela cena que nos é apresentada: a Crucificação, em que Maria, à esquerda, é amparada por João Evangelista; Maria Madalena se prostra aos pés da cruz, voltando o olhar para o alto com um gesto de desespero. Na extremidade direita, João Batista segura um livro aberto em sua mão esquerda, enquanto a outra aponta para o centro da composição.

Ao seu lado, destaca-se em vermelho a inscrição *illum oportet crescere me autem minui*, trecho retirado do Evangelho de João (Jo 3: 30). Quem deve crescer, segundo a inscrição, é precisamente a figura central, o Cristo. O Crucifixo de Grünewald, no entanto, não parece capaz disso: seu corpo está fortemente marcado por chagas, da cabeça aos pés; suas mãos retorcidas pela dor, seu rosto contorcido em um esgar expressionista que denota o intenso sofrimento padecido na cruz. Sabendo que os frades agostinianos do Monastério cuidavam de pessoas com problemas de pele ou acometidos pela peste, as feridas do corpo de Cristo ganham uma nova significação: o Crucifixo que entende e divide as aflições dos doentes e que, simultaneamente, deve ser compreendido como modelo a ser seguido, incitando-os à aceitação de seu próprio sofrimento.

Do Cristo o sangue jorra profusamente, especialmente dos estigmas do flanco e dos pés. Assim como no afresco de Fra Angelico em San Marco, também aqui ele escorre até o chão. O retábulo de Isenheim nos mostra como os desdobramentos da piedade afetiva ainda se fazem sentir por um longo período: ainda hoje, não há como não se sentir tocado diante de uma imagem como essa. Se na Península Itálica, conforme comentamos, tamanha expressividade é rara, a exacerbação do sofrimento é, por outro lado, indicada pela intensidade do sangue derramado na cruz.

A Crucificação se torna, portanto, um dos grandes temas da arte cristã ao fim da Idade Média, ganhando uma proeminência ainda maior do que já tinha. Dentre as suas várias possibilidades de desenvolvimento, destacam-se composições mais simples, que condensam o tema em seus elementos mais importantes, e cenas mais complexas, que incluem diversos personagens.

Nesse último caso, temos as representações do Calvário. Ele deve ser compreendido, portanto, como uma cena narrativa que engloba não apenas o Cristo na cruz, mas também os dois ladrões, e os espectadores da ação que se desenrola (além de Maria e João Evangelista, todo o cortejo que acompanha o Cristo em seus últimos momentos, incluindo

Maria Madalena, José de Arimateia, Nicodemos⁴⁶ e os centuriões romanos). Trata-se, assim, de uma imagem expandida da Crucificação. O Calvário envolve o espectador, e pode ser interpretado como o cenário ideal para o desenvolvimento dessa intensa piedade pessoal que marca a religiosidade entre fins do Medievo e a Primeira Época Moderna⁴⁷.

Uma imagem devocional da Crucificação, por outro lado, com a redução da cena aos seus elementos essenciais – Cristo na cruz, podendo estar ou não acompanhado de Maria e João Evangelista – e o isolamento do Crucifixo, em destaque sobre um fundo frequentemente irreal, no mais das vezes dourado, evidencia o que deve ser o foco primordial das meditações religiosas do fiel: o sofrido – muito sofrido – sacrifício de Deus feito homem para resgatar a humanidade. Essas pinturas – pois em geral, nesse período, é de afrescos ou de painéis pintados que se trata (os últimos em especial quando são imagens para devoção pessoal, geralmente mais simples⁴⁸) – trazem-nos a dualidade de uma representação por vezes realista e brutal de um corpo padecido, colocado, por outro lado, sobre um fundo que nega a realidade, transportando a cena para um espaço/tempo inefáveis e indefinidos: “ao ter negado um espaço expandido para o livre vagar da imaginação, o observador precisa confrontar cada personagem no ‘palco’ raso de forma íntima e pessoal [...]”⁴⁹.

É isso que nos propõe Fra Angelico em outro afresco pintado em uma das celas do Convento de San Marco [Fig. 4]. A descrição da pintura da cela 20 [Fig. 1], com que abrimos este artigo, poderia ser novamente reproduzida aqui: o mesmo fundo neutro, a cruz que divide o espaço simetricamente, o corpo depauperado e macilento de Cristo. Mas, especialmente, percebemos novamente, e de forma clara, o sangue que se

⁴⁶ José de Arimateia e Nicodemos, responsáveis pela retirada do corpo de Cristo da cruz e por seu sepultamento, são mencionados nos quatro evangelhos canônicos.

⁴⁷ Cf. MERBACK, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸ Sobre isso, ver QUÍRICO. “Devoção por imagens: pinturas e culto privado na Itália entre os séculos XIII e XV”, *op. cit.*

⁴⁹ MERBACK, *op. cit.*, p. 65.

destaca nos estigmas, em particular o que corre dos pés do Crucifixo até o chão.

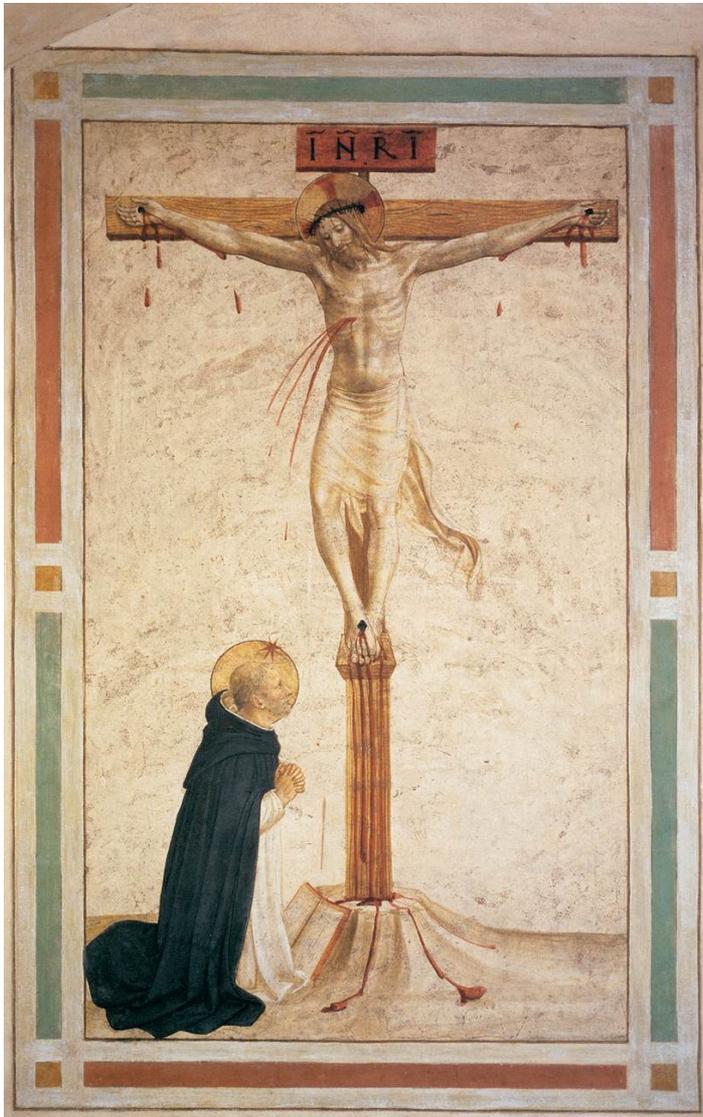


Figura 4

Fra Angelico

Crucificação com São Domingos (cela 17), c.1442

Afresco, 155 x 80 cm

Museo di San Marco, Florença

O que diferencia essa segunda pintura, afrescada na cela 17, é a figura de São Domingos. O santo continua presente, do lado esquerdo da cena. Todavia, ao contrário da pintura da cela 20, aqui ele não mais se flagela: representado de joelhos aos pés da cruz, o santo veste o hábito dominicano e, mãos postas à frente do peito, dirige o olhar para o Cristo. Mais do que o corpo todo do Crucifixo, Domingos parece contemplar seus pés chagados, notadamente o sangue que escorre deles. À sua frente, no chão, como na outra cena, um livro aberto.

Não é o caso de nos determos na importância do livro que surge nas duas pinturas como instrumento de meditação dos fiéis, uma vez que implicaria discussões sobre letramento ao fim da Idade Média que não podem ser desenvolvidas no momento⁵⁰. Cabe destacar, pelo contrário, a diferença das atitudes do santo diante da imagem do Crucifixo, que sintetizam os ideais cristãos de devoção. Se no afresco da cela 20 Domingos não apenas contempla o Cristo na cruz, mas autoflagela seu corpo, buscando emular, fisicamente, o seu sofrimento, na outra cena isso não parece ser mais necessário: o corpo, real, do fiel, não precisa ser fustigado; a meditação sobre a agonia do Crucifixo, mediada por sua imagem, focando em particular na força visual do sangue que corre de suas feridas, é agora suficiente. Se ambas as formas de devoção são valorizadas e estimuladas, abraçar a cruz torna-se, para o cristão, uma atitude especialmente

⁵⁰ Especialmente a partir do século XIII, os chamados livros de horas passam a ter papel preponderante no estímulo à devoção pessoal de leigos. Criados dentro desse novo âmbito religioso, eles serviam como apoio para a internalização de orações que ajudariam a compor uma imagem mental das histórias sagradas. Isso é representado visualmente com alguma frequência em cenas que mostram o fiel com um livro aberto diante de si, enquanto à sua frente um santo ou uma cena religiosa é figurado. É o caso, com toda probabilidade, dos dois afrescos do Convento de San Marco que analisamos. Nesse contexto não podemos esquecer, uma vez mais, a importância das ordens mendicantes no estímulo ao uso dos livros de horas. Sobre esse tema ver, por exemplo, CARRUTHERS, Mary. "Cognitive images, meditation and ornament". In: **The craft of thought. Meditation, rhetoric and the making of images (400-1200)**. Cambridge University, 2000; CARRUTHERS, Mary "Memory and the book". In: **The book of memory. A study of memory in medieval culture**. Cambridge University, 2008; RINGBOM, Sixten. **Les images de dévotion (XII^e-XV^e siècle)**. Paris: Gérard Monfort, 1995; STERPONI, Laura. "Reading and meditation in the Middle Ages: Lectio divina and the book of hours". In.: **Text & Talk**, n. 28, ano 5, 2008; YATES, Frances. "Medieval memory and the formation of imagery." In: **The art of memory**. Londres: Pimlico, 1992. Agradeço a professora Maria Izabel Escano Duarte de Souza (Studiolo) pelas sugestões bibliográficas e por sanar algumas dúvidas referentes ao tema.

simbólica, e é o que prevalecerá ao longo dos séculos.

De fato, “abraçar a sua cruz significa encontrar a coragem de abraçar todas as contrariedades da hora atual [...]. Na sua cruz, fomos salvos”. Assim disse recentemente Papa Francisco em sua benção *Urbi et Orbi*⁵¹, dirigindo-se a uma Praça São Pedro vazia, antes de se prostrar diante do Crucifixo milagroso de San Marcello, em que o sangue do estigma do flanco escorre intensamente pelo corpo exangue⁵². O papa, decerto, falava de “abraçar a cruz” em modo figurado, como ele próprio o fez, através da contemplação da imagem do Crucifixo, buscando a intercessão divina que nos salvará – seja de uma pandemia, seja de problemas de ordem mais íntima e pessoal.

Ainda hoje, portanto, temos o Cristo crucificado como modelo, seu sangue atuando como instrumento de redenção, sua imagem compreendida como mediadora privilegiada deste processo. Ritos milenares que repercutem na contemporaneidade, ecos da piedade afetiva que se fazem sentir. Devoções, assim, que ainda se desenvolvem na atualidade também a partir da visão e da visualidade, através das imagens. *Per visibilia ad invisibilia*.

⁵¹ **Texto integral da homilia do Papa Francisco neste 27 de março.** Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2020-03/papa-francisco-homilia-oracao-bencao-urbe-et-orbi-27-marco.html>>. Acesso em 28 de março de 2020.

⁵² Esculpido provavelmente no último quartel do século XIV (c.1370-1379, segundo alguns especialistas), o crucifixo de San Marcello é também notável exemplo do que discutimos no presente artigo: o rosto sofrido de Cristo, a anatomia do corpo marcada (especialmente as costelas e a musculatura abdominal), além do sangue fluindo de seu flanco.



Figura 5
Vatican News
Papa Francisco diante do Crucifixo de San Marcello, 2020