



Actas del III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder

Organizado por el GERE: Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización  
Patricia Fogelman (Editora Responsable). Buenos Aires, 25 al 27 de agosto de 2010

## A ornamentalidade do sangue nas imagens da Paixão

Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira

Ainda que poucos cheguem a extremos como Adolf Loos e suas diatribes contra o ornamento<sup>1</sup>, 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.

Na presente comunicação, no entanto, não iremos nos ocupar da ornamentação enquanto esse conjunto de “motivos”, ou seja, enquanto *objeto*, gramaticalmente falando. Iremos tratar da *ornamentalidade*, segundo o conceito do historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. Assim, em vez do objeto, nos voltaremos 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'ornamentalité 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,

---

<sup>1</sup> LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004.

qualifie ou modalise différenciellement ce qu'elle affecte d'un indice esthétique spécifique par rapport à d'autres.<sup>2</sup>

Nessa 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<sup>3</sup>. Afinal, o sentido original da palavra *decus*, de onde se derivou decoração, é o de honrar com uma beleza honorífica:

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 (*deceť*) 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.<sup>4</sup>

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, por si só, 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 (sobretudo a crucifixão, mas também a flagelação, o Cristo morto, a *imago pietatis*, entre outras relacionadas ao tema). Apesar de não ser a crucifixão uma morte sangrenta, pois ela matava por asfixia, o sangue acabou por se

<sup>2</sup> BONNE, Jean-Claude. "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, p. 106.

<sup>3</sup> 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, p. 207-249, p. 214.

<sup>4</sup> BONNE, Jean Claude. "Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi)", *Annales HSS*, ano51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70, p. 45.

tornar, a partir dos séculos XII e XIII<sup>5</sup>, um elemento iconográfico quase obrigatório nas representações da Paixão do Cristo – escorrendo, jorrando, brotando das chagas etc. E a ele também pode ser atribuído um trabalho ornamental, que é desempenhado pelo sangue enquanto cor, enquanto matéria<sup>6</sup> e enquanto marca.

Sua disposição pelo corpo do Cristo, e para fora dele, é bastante variada. É mesmo o que mais muda nesse tipo de representação – mais que o tipo de roupa, os olhos, a posição da cabeça e do resto do corpo etc. 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 cruces nos pés; de criar tramas abstratas, cobrindo, por exemplo, o corpo com um pontilhado de manchas de sangue, como era comum nas imagens da flagelação e nos chamados “crucifixos dolorosos”. Poderíamos dizer mesmo que a possibilidade de tamanha variação é uma das muitas motivações para a representação do sangue – além, obviamente, de seu papel na economia simbólica e litúrgica cristã.

Esse último aspecto é bem nítido em imagens onde, além do sangue nas chagas, há também um sangue “vivo”, que poderíamos chamar de mais ativo, jorrando do flanco do Cristo em direção a um cálice ou, mais raramente, à fonte da vida. A função salvífica do sangue do Cristo é evidenciada nessas imagens, que são relativamente comuns, com a evocação explícita da eucaristia – sobretudo nas imagens em que o cálice é segurado/exibido por uma personagem feminina personificando a Igreja.

---

<sup>5</sup> Até por volta do século XII, não era comum a presença de sangue em esculturas e pinturas da crucifixão – até mesmo porque o Cristo era representado com frequência 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. Mas, pouco a pouco, a partir do século XII e do XIII, e mais ainda do século XIV, a representação do sangue começou a se tornar cada vez mais comum, influenciada muito provavelmente por uma piedade mais devota, veiculada por santos como Francisco, Bernardo, Boaventura.

<sup>6</sup> Lembrando que a cor também é matéria, pois é pigmento.

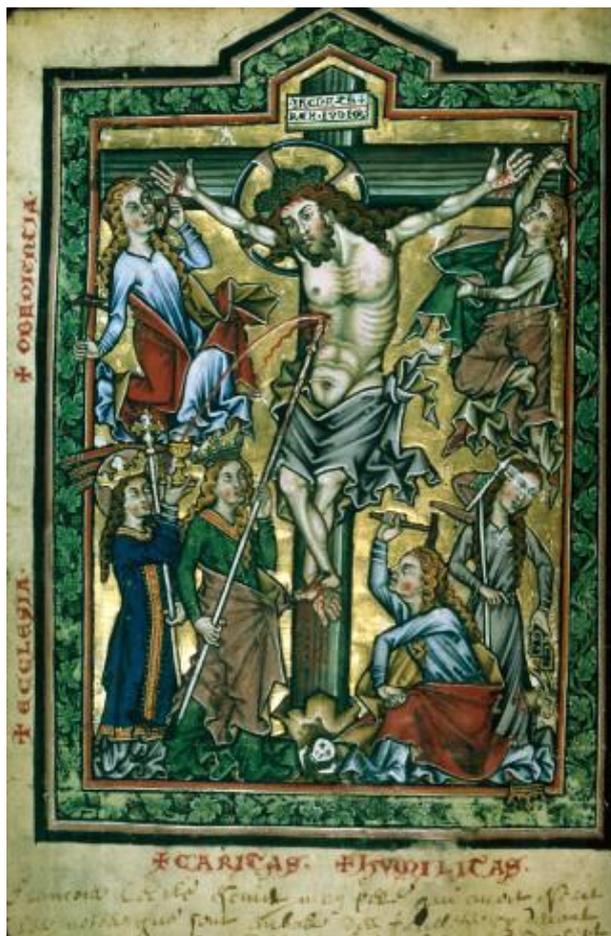


Fig. 1 - Saltério cisterciense de Bonmont, c. 1260. BM Besançon, ms 54, fol. 15v. Disponível em : [http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/besancon\\_025-02.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/besancon_025-02.htm)

Nos séculos XIV e XV, porém, o cálice se torna mais raro, ao mesmo tempo em que aumenta o número de imagens (sobretudo em 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 Bynum, em uma “piedade do

sangue”<sup>7</sup>, que é visível não só em imagens, como também em textos, como em um popular tratado inglês do século XIV:

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”<sup>8</sup>.

Ou seja, há 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 séc. XIV, que mostra, através do eco formal do sangue nos dois corpos, o contágio místico, figurativo e ornamental entre a santa e o Cristo.

Nessa imagem, novamente o fundo é de certa forma atingido pelo sangue, gerando estrelas vermelhas – algumas das quais bastante próximas dos locais das chagas. O sangue é, pois, transfigurado em um outro conjunto de marcas, não figurativas, mas ornamentais. É uma forma de espalhar o sangue do Cristo por toda a imagem, e assim, a própria miniatura se torna uma miniatura que sangra. Essas marcas se sobrepõem a outras, azul-claras, mais discretas, que também demonstram uma lógica de repetição formal, ao ecoar horizontalmente o tracejado vertical das feridas nos corpos da santa e do Cristo.

---

<sup>7</sup> BYNUM, Caroline. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, v. 71, n. 4, dez. 2002, p. 685-714, p. 688. Como ela lembra, havia também o culto ao sangue dos relicários com sangue do Cristo, que começaram a surgir por volta do século VII, e que podia até mesmo ser bebido – o que exemplifica mais uma vez a referência à eucaristia. BYNUM, 2002, p. 691-692.

<sup>8</sup> A Talking of de Loue of God. Apud. BYNUM. Caroline. *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval Northern Germany and beyond*. Philadelphia: The Pennsylvania University Press, 2007. p. 2.



Fig. 2 – Raymond de Cápua, Vida de Santa Catarina de Siena, 1400-1450. Paris, BNF ms All. 34, f. 4v. Disponível em: HAMBURGER, Jeffrey et al. *Les dominicaines d'Unterlinden*. Paris: Somogy, 2001, p. 150.

Um dos exemplos mais conhecidos dessa relação de eco entre o fiel – que não é um fiel comum, e sim um santo, capaz de levar às últimas consequências tal ato – é a Estigmatização de São Francisco, quando as chagas do Cristo são ecoadas no santo. Em um dos muitos exemplos, uma miniatura de um Antifonário de origem italiana, do século XV, podem ser vistas claramente as chagas sangrando nas mãos e pés – diferentemente do que ocorre nas pinturas de Giotto, em que os estigmas têm formato oval e cor escura, não evocando o sangue, e sim apenas uma marca. No caso do Antifonário, a associação entre o santo e o Cristo é levada mais longe, as chagas estão ativas, a “agoridade” da Estigmatização é sublinhada.

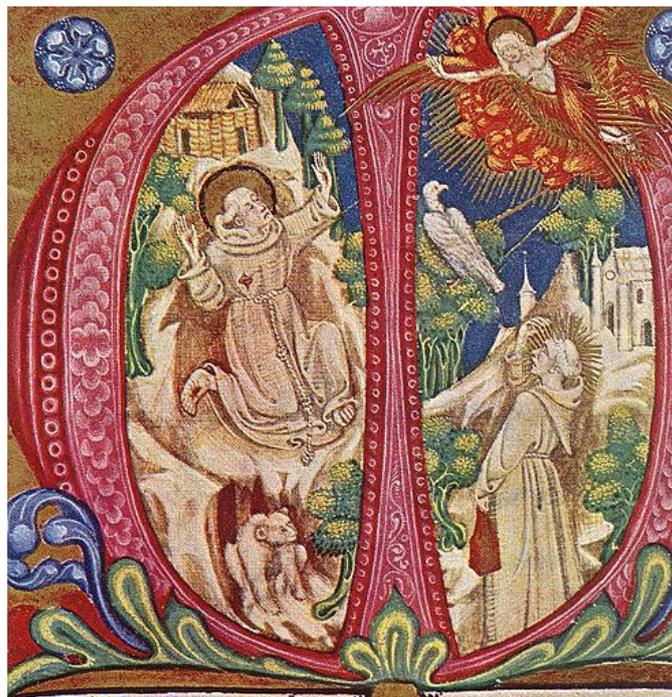


Fig. 3 – Antifonário italiano, c. 1450 – Biblioteca Nacional Sczéchényi, Budapeste.

Uma particularidade importante na iconografia da Estigmatização é a presença de linhas ligando as chagas. Elas podem evocar raios de luz ou da glória do Cristo e serem douradas, como no caso acima, ou brancas – novamente citando obras de Giotto, uma referência obrigatória na iconografia franciscana. Mas elas também podem ter a cor vermelha, evocando mais explicitamente o sangue. É certo, porém, que essas características não são excludentes: as linhas não deixam de evocar a glória por serem vermelhas e vice-versa.

E essas linhas não são um privilégio da pintura, também existem na escultura, enquanto fios mesmo, ou faixas. No caso da arte colonial, elas são por vezes mais visíveis que as próprias chagas, dependendo da distância em que o grupo esteja do espectador. No caso do conjunto em tamanho natural esculpido por Manoel Pedro em 1783 para a Ordem Terceira franciscana de Salvador, pode-se ver, de perto (lembrando que o conjunto foi feito para sair na Procissão de Cinzas<sup>9</sup>), como a faixa que sai da chaga do peito tem a ponta presa no interior da chaga, reforçando a idéia da irrupção do sangue. Mas mais que ressaltar um certo naturalismo, a faixa reforça

<sup>9</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. “Venerável Ordem Terceira: retomando o caminho de Marieta Alves”. In: FLEXOR, Maria Helena Ochi e FRAGOSO, Hugo (org). *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 375-415, p. 388.

a visualidade e a materialidade do sangue, sua concretude e sua excepcionalidade: é uma ligação exclusiva com Francisco, uma transfusão constante, viva e perenizada.



Fig. 4 – Estigmatização – Manoel Pedro, 1783. Museu da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia. Disponível em: CAMARGO, 2009, p. 389.

Essa imagem é também interessante para mostrar que, embora haja imitação na própria idéia de estigmatização, não se trata simplesmente de uma relação de espelhamento, como à primeira vista poderia-se afirmar. Há uma grande diferença formal, na posição dos dois personagens, nas roupas (mesmo no caso da miniatura da flagelação de Santa Catarina, onde a relação entre nu/vestido era invertida) e sobretudo na localização das chagas. Como bem observou Georges Didi-Huberman,

a chaga no peito de Francisco é sempre do mesmo lado da do Cristo, diferente do que ocorre em uma imagem especular<sup>10</sup>. Ou seja, trata-se de uma “figurabilidade não mimética da imitação crística”<sup>11</sup>. Não mimética e portanto não necessariamente figurativa – mas é possível que seja ornamental, no sentido propriamente estético do termo, de adorno, de acompanhar as curvas e o panejamento barroco, de funcionar como uma ênfase, como é o caso das faixas nesse grupo escultórico.

Os dois exemplos de santos mencionados nos falam também de uma questão importante para o trabalho do sangue, que é seu impacto no espectador – que, naqueles casos, são espectadores ideais, que levam a um grau máximo a recepção das imagens: até o próprio corpo. Essa é a função do sangue enquanto criador de um *pathos*, sublinhando o sofrimento do Cristo e buscando suscitar um sentimento de compunção por parte dos fiéis<sup>12</sup>. Além dos já citados casos de Santa Catarina e de São Francisco, poderíamos encontrar muitos outros – ainda que não através de textos, pois os relatos que dão conta da recepção das imagens cristãs são escassos. Um exemplo bastante concreto do sucesso desse efeito de compunção nos fiéis é uma escultura barroca do Senhor Morto que se encontra no altar-mor da Capela Dourada do Recife. Ela exhibe, além das chagas e do sangue, marcas de beijo com batom vermelho no braço direito (pelo menos). Novamente vemos uma clara exibição dessa transferência de *pathos*, gerando respostas igualmente passionais por parte dos espectadores, e mais precisamente, das espectadoras, imprimindo marcas na imagem. É um exemplo de recepção quase recíproca, ao mesmo tempo que marcada por uma alteridade significativa: a espectadora marca a imagem que a marcou, traduzindo a palavra paixão para seu sentido mais comum.

---

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007. p. 168-170.

<sup>11</sup> Id., p. 173.

<sup>12</sup> O que era uma das funções das imagens cristãs, como preconizado por Gregório Magno. *Epistolae. Epistola ad Serenus*. (*Patrologia Latina* 77, col. 1128-1130).



Fig. 5 – Cristo morto – Capela Dourada, Recife. Detalhe. Fotografia da autora.

Ao mesmo tempo, não há como deixar de perceber uma certa similitude de formas: a marca do beijo da boca vermelha evoca em muito a chaga do peito, apenas em sentido oposto. Essa similitude, porém, não é exclusiva dessa escultura, sendo relativamente comum nas imagens da Paixão, como podemos ver nessa pintura de Carlo Crivelli, de 1473.

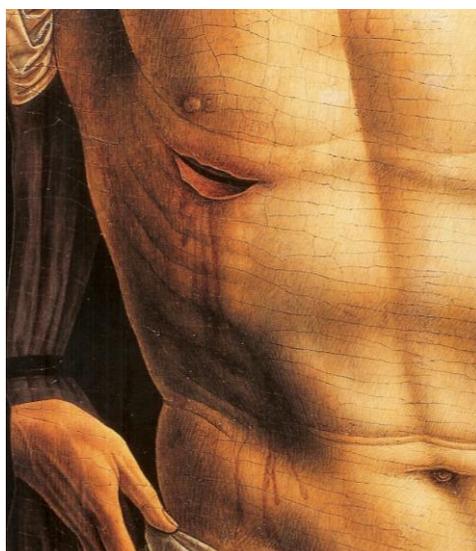


Fig. 6 – Carlo Crivelli. Lamentação sobre o Cristo morto (detalhe), 1473. Têmpera sobre madeira. Catedral S. Emidio, Capela do Sacramento, Ascoli Piceno. Disponível em: DIDI-HUBERMAN, 2007, pl. VIII.

Um outro exemplo do que se esperava do espectador, também representado nas próprias imagens, é o painel central do retábulo de Isenheim, pintado por Mathis Grunewald, onde o sangue se soma à economia global do *pathos*. Ele se espalha quase por todo o corpo, mas se sobressai apenas aos pés da cruz, escorrendo dos

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 às imagens é representado na gestualidade da Virgem e da Madalena – e particularmente em relação a essa última, através do eco formal dos dedos das mãos, abertos e destacados, de ambos.

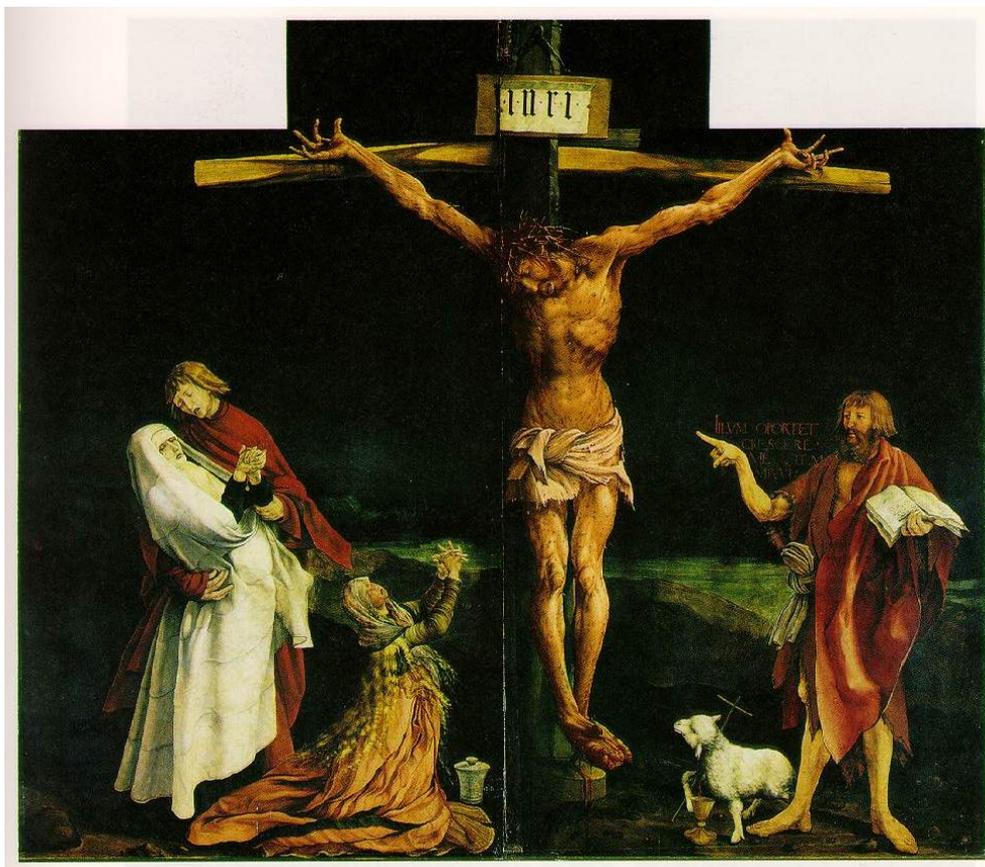


Fig. 7 – Mathis Grünewald – Retábulo de Isenheim, 1515. OSM – 269x307cm – Colmar, Museu de Unterlinden.

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<sup>13</sup>.

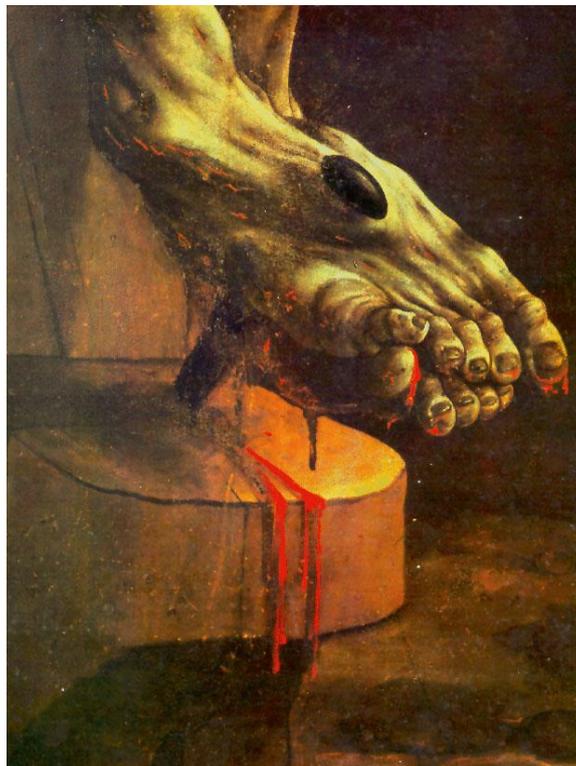


Fig. 8 – Mathis Grünewald – Retábulo de Isenheim, 1515. OSM – 269x307cm – Colmar, Museu de Unterlinden – detalhe.

A “materialização” do sangue, “cor coagulada” como diria Clarice Lispector<sup>14</sup>, e sua saída do campo da imagem, explícita nos já citados casos 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 – nos dois sentidos, o mundano, relativo ao comitente da imagem, por exemplo, mas também àquele próprio à preciosidade do figurado, o Cristo. No Brasil colonial, isso foi constante – embora em vez do verdadeiro rubi se tratasse em geral de um fingimento, obtido através do ouro-pigmento (ou “ouro

<sup>13</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “Introdução”. In: Id. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007, p. 11-22, p. 14-15.

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 12.

pimenta” ou ialde amarelo, o trissulfeto de armênio<sup>15</sup>). Mesmo assim, a própria insistência em “falsear” a matéria já é significativa da busca pelo luxuoso. Isso é visível, por exemplo, em uma escultura do Cristo morto articulado 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.



Fig. 9 – Cristo articulado. Atribuído a Francisco Chagas. Séc. XVIII. Sacristia da igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador. Disponível em: RIBEIRO, Osvaldo Gouveia. “Imaginária”. In: DELGADO, Edgar Bustamante (ed). *Bahia: tesouros da fé*. Barcelona: Bustamante, 2000, p. 154-237, p. 235.

Um outro tipo de aproximação entre o sangue e pedras preciosas, de caráter bastante distinto, pode ser encontrado em miniaturas góticas, sobretudo de origem

<sup>15</sup> 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 não estale, e põem-o em banho maria até que o ouro pimenta se derreta, e eleve em vapor, que hirá descorrendo 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 necessarios 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, 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.

francesa, com fundo decorativo, à maneira de vitrais, ou com filigranas. Em muitas delas, 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 disseminado por toda a imagem. Ele se torna o pano de fundo da imagem – afinal, a Paixão é o próprio pano de fundo do cristianismo. Nessa espécie de integração entre o sangue e o fundo, há também 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 lhe fornecer *decus*. Mas um *decus* cristão, não da ordem da beleza artificial, da “maquiagem das formas”, mas sim da glória<sup>16</sup>.

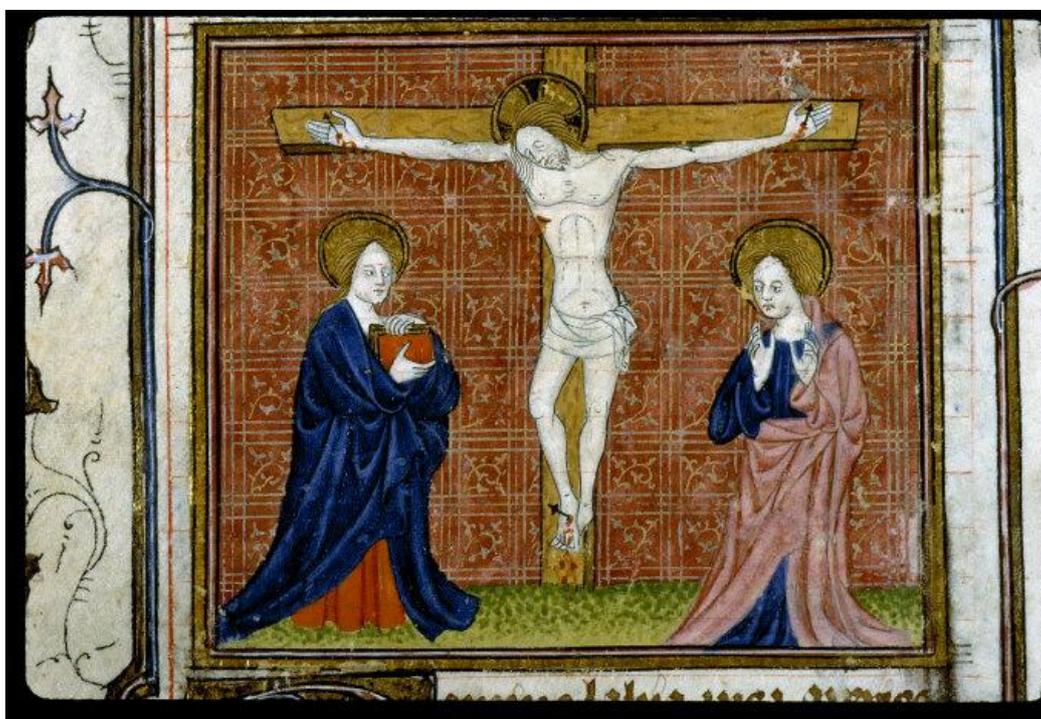


Fig. 10 – Livro de Horas, séc. XV. BM Angers ms 136, 43v. Disponível em: [http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/angers\\_118-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/angers_118-01.htm)

Nas imagens da Paixão, pois, o sangue conjuga visualidade e materialidade – pelo fato de ser objeto (como no caso dos rubis), mas também por ser cor, pigmento vermelho. E em algumas delas, isso é tudo que o sangue é. Esse é o caso de uma pintura sobre papel alemã do século XIV, na qual além do sangue que jorra das chagas em longas manchas, o próprio corpo do Cristo é inteiramente pintado de

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, 2007. p. 163.

vermelho, contrastando fortemente com os dois personagens que abraçam o crucificado, São Bernardo e uma monja: o primeiro praticamente não é colorido, e a segunda tem o hábito ligeiramente acinzentado. Além de enfatizar o corpo do Cristo enquanto carne (objeto de devoção, compunção e mesmo consumação), é também uma forma de marcar a distinção e o contraste em relação aos outros dois personagens: embora igualmente feitos de carne, eles não têm o mesmo peso visual que o Cristo. Além disso, como bem observou mais uma vez Didi-Huberman, em grego, cristo significa não só ungido mas também “pintado”: ou seja, a palavra cristo também “denota e dramatiza uma relação da cor”<sup>17</sup>, como demonstra essa imagem. Uma vez mais observamos a relação entre tinta e sangue, e entre elas e unção – talvez não por acaso os jorros de sangue/tinta tocam o báculo do santo e sua auréola, e mantém uma distância considerável em relação à monja, desprovida de santidade e identidade.



Fig. 11 – Crucifissão com São Bernardo e monja. Século XIV. Tinta e guache sobre papel. Colônia, Schnütgen Museum. Disponível em: DIDI-HUBERMAN, 2007, pl. XV.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 155.

Enquanto modulador – por exemplo, intensificador cromático – o sangue pode ser também, pois, uma espécie de intensificador iconográfico, como nas imagens do Cristo na cruz em que o jorro de sangue funciona como uma espécie de sinalizador. É o caso, de certa forma, das imagens nas quais o sangue jorra para o cálice (apontando a vinculação entre a Paixão e a eucaristia), ou que têm linhas ligando São Francisco ao Cristo (reforçando a relação de espelhamento). O sangue, por sua disposição nas imagens, é portador de novos sentidos. Apesar de não haver um grau de variabilidade muito grande, pois as chagas ocupam posições mais ou menos bem definidas no corpo do Cristo (com exceção daquela do peito, que pode estar do lado direito, como é mais comum, mas também do lado esquerdo<sup>18</sup>), ainda assim há margens para a criação, com seu deslocamento, e sobretudo o direcionamento dos jorros. Muitas vezes eles estão posicionados sobre a cabeça de Maria e João, criando eixos que sublinham a importância desses personagens – da mesma forma que suas auréolas. Mais raramente, no entanto, essa relação se apresenta de forma visualmente explícita, como podemos ver em uma miniatura do século XIV adicionada a um Evangelário francês do século XII (BM Cambrai, ms. 1048, fol. 179v). Nela, as mãos do Cristo não estão exatamente no mesmo eixo que as cabeças das duas testemunhas da Paixão, como era frequente. Mas esse desvio é “reparado” com o jorro que escorre pelos braços e só quando está bem acima das cabeças cai sobre elas. Poderíamos mesmo dizer que o “desvio” só faz reforçar a intenção de marcar essa relação entre o sangue da chaga e a cabeça dos santos. No caso da Virgem, isso é ainda mais sublinhado através do sangue que jorra diretamente da chaga do peito em direção à sua cabeça. Além disso, a relação que apontamos antes entre as auréolas e o sangue, é aqui ainda mais explicitada: o contorno daquelas é formado por uma linha vermelha, de um tom ainda mais escuro que o da auréola do Cristo, e exatamente da mesma cor que seu sangue. As duas auréolas são também os únicos elementos da imagem que possuem tal contorno. Assim, pois, mesmo se não há um contato físico, ou uma continuidade material entre o sangue e o contorno das auréolas, a continuidade visual – simbólica, ornamental, figurativa – é evidente. É o sangue do Cristo que reforça, que duplica a santidade e

---

<sup>18</sup> Ver, a esse respeito, GUREWICH, Vladimir. “Observations on the iconography of the wound in Christ's side, with special reference to its position”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 20, n. 3/4, 1957, p. 358-362.

o poder da Virgem e de São João. Ele é, de certa forma, como uma espécie de fonte de vida, que vivifica as auréolas douradas dos dois santos, realçando-as.

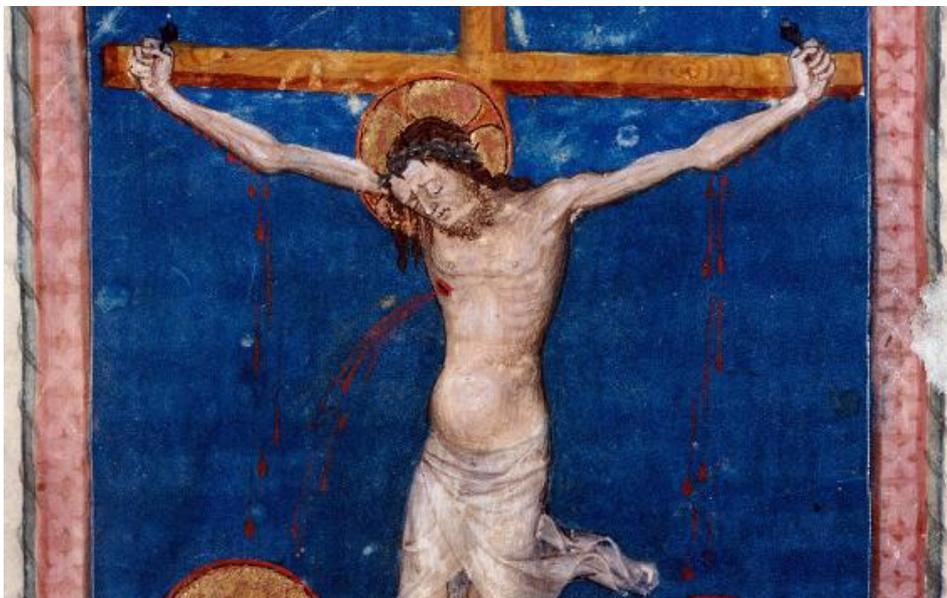


Fig. 12 – Evangelário, séc. XII (XIV). BM Cambrai ms 1048, 179v. Disponível em: [http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/cambrai\\_849-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/cambrai_849-01.htm)

Um outro exemplo, mais simples e mais usual, é uma pintura de Lucas Cranach, o Antigo, na qual o jorro da chaga no flanco direito traça uma longa curva, cruza o próprio corpo do Cristo e termina tocando a cabeça do personagem em oração em frente ao crucificado – e que é um retrato do próprio pintor, feito por seu filho, que terminou a obra deixada inconclusa por seu pai. Trata-se do painel central do retábulo da igreja de São Pedro e São Paulo, em Weimar, datado de 1557<sup>19</sup>. Como lembra Hans Belting, Lutero (que também é retratado no painel central, ao lado de Cranach) afirmava que o crucifixo não é Deus, mas um sinal<sup>20</sup>. Um dos Cranach, pai ou filho, como bom discípulo de Lutero, traduziu em imagem tal afirmação, mas condensando-a no sangue.

<sup>19</sup> No mesmo retábulo, há outros exemplos desse papel “sinalizador”, gráfico mesmo, do sangue do Cristo, apontando para São João Batista.

<sup>20</sup> BELTING, Hans. *La vraie image. Croire aux images?* Paris: Gallimard, 2007. p. 224.

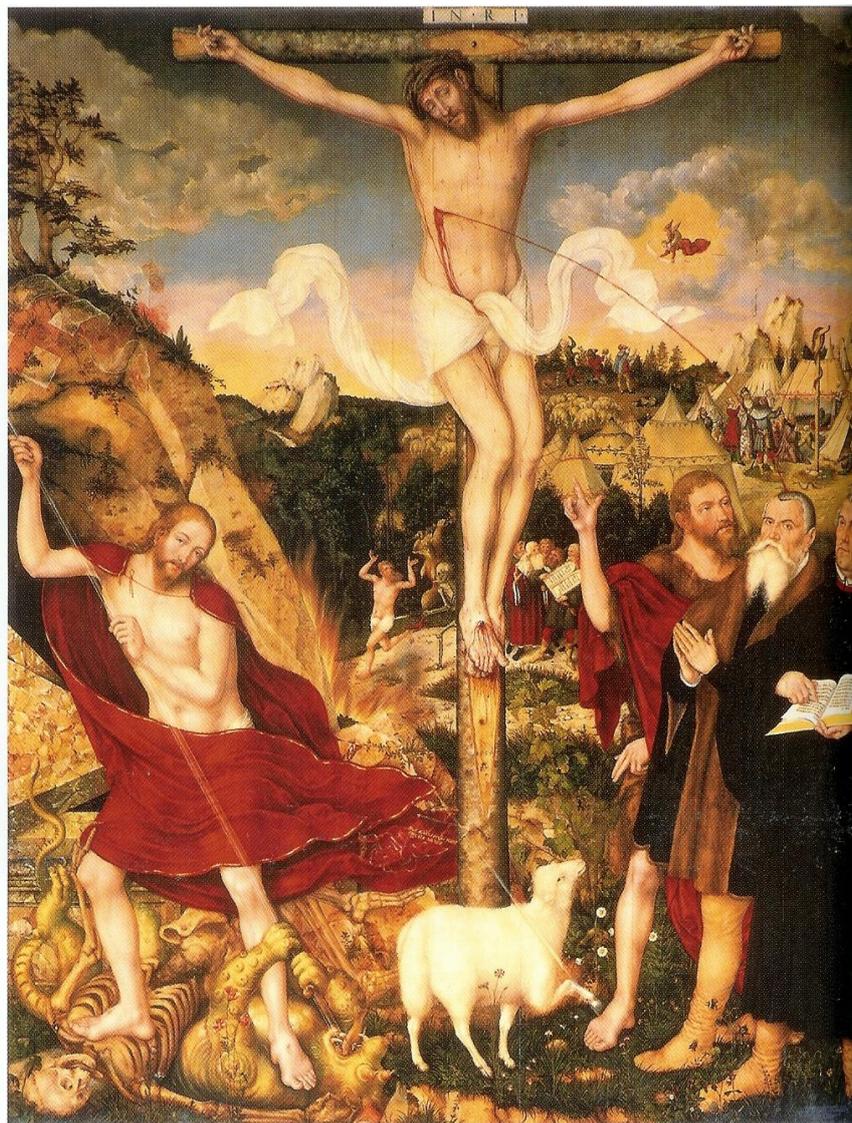


Fig. 13 – Lucas Cranach, o Antigo e Lucas Cranach, o Jovem. Painel central do retábulo da igreja de São Pedro e São Paulo, Weimar, 1557. Disponível em: BELTING, 2007, pl. XII.

Estamos, pois, frente a outros exemplos do modo de funcionamento do ornamental, que qualifica aquilo que afeta com um índice estético, para retomar as palavras de Jean-Claude Bonne. É importante observar que não se pretende aqui afirmar que o “papel” do sangue é apenas de ordem ornamental, mas sim que para além do iconográfico, para além dos sentidos de que o sangue é revestido, a forma (ou as formas) que ele assume enquanto imagem, dá mostras de um trabalho específico que é o da ornamentalidade.

Esses sentidos do sangue podem mesmo ser de ordem mais “prática”, como é o caso de esculturas articuladas, nas quais ele é usado como recurso para esconder

elementos estruturais das imagens: junções entre os membros, ombros, joelhos, cotovelos. Em realidade, mais que esconder, já que as articulações continuam visíveis, poderíamos dizer seu contrário: para exibi-las. A materialidade das imagens, sua fatura, seus elementos estruturais, é integrada, graças ao sangue, à economia do *pathos*. Trata-se, pois, de uma *escultura* que se abre e sangra.

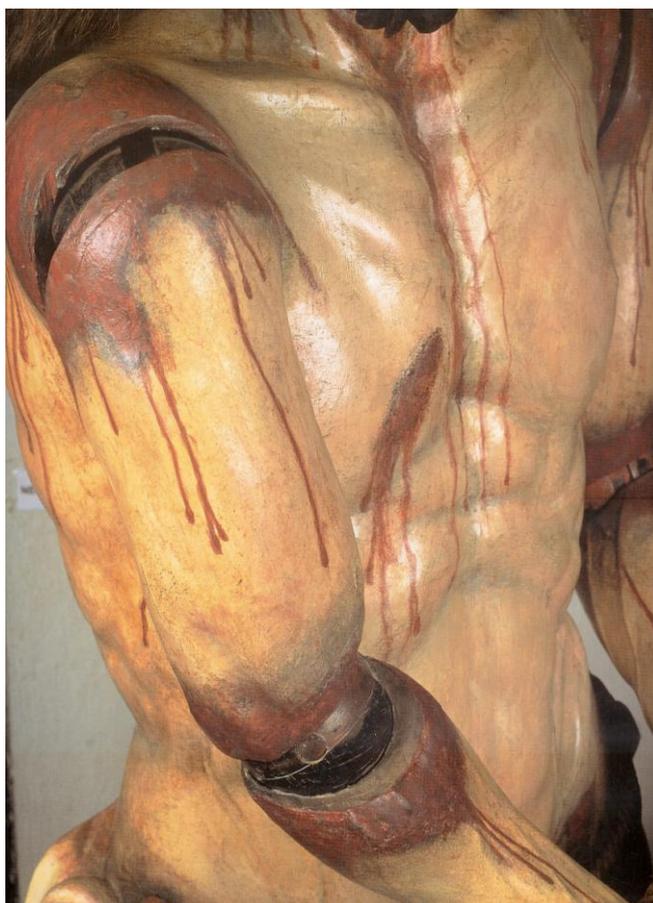


Fig. 14 – Cristo da coluna – Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais. Disponível em: SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. “Características específicas e escultores identificados”. In: COELHO, Beatriz (org). *Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 123-231, p. 175.

Cabe ainda observar que, mesmo 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 mais um indício dos poderes desse elemento ornamental, a ponto de ser censurado ou incentivado, ou aperfeiçoado, em diferentes momentos históricos (inclusive na atualidade<sup>21</sup>).

<sup>21</sup> E aqui não há como não lembrar de um outro tipo de imagem, fílmica: *A Paixão do Cristo*, de Mel Gibson (2004), com sua exibição, em doses generosas, do sangue do Cristo. Como bem observou

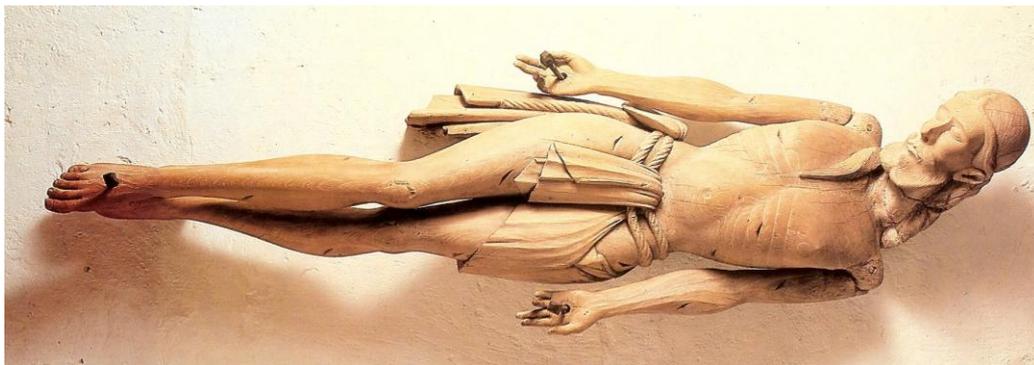


Fig. 15 – Cristo morto, madeira, século XVIII, 192 cm. Museu de Arte Sacra, São Paulo. Disponível em: *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Safra, 1983. p. 68.

Assim, como havíamos mencionado antes, as imagens do Cristo da Paixão deixam ver toda a riqueza e a complexidade do 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 acentuar determinados aspectos em uma imagem (como um sinalizador); 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, vê-se como o sangue pode desempenhar um 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.

---

Andrew Weeks, o filme retoma uma tradição romântica do séc. XIX, de poetas alemães, como Clemens Brentano, que por sua vez se inscrevem na esteira da tradição da mística renana do final da Idade Média. WEEKS, Andrew. "Between God and Gibson: German Mystical and Romantic Sources of 'The Passion of the Christ'". *The German Quarterly*, v. 78, n. 4, 2005, p. 421-440.